

Maria Kostakeva

INNERE EMIGRATION UND DIKTATUR
Die getarnten Botschaften in den Opern
***Der Meister aus Bojana* von Konstantin Iliev und**
***Der gefesselte Prometheus* von Lazar Nikolov**

Abstrakt: Die Frage der “inneren Emigration” in den ehemaligen kommunistischen Ländern Europas wird an Beispielen zweier Opern der wichtigen bulgarischen Komponisten Konstantin Iliev und Lazar Nikolov untersucht. Ähnlich wie Paul Hindemith in *Mathis der Maler*, in Ilievs *Meister aus Bojana* (1962), kam die Inspiration von einer mittelalterlichen Legende her, und im Mittelpunkt des Dramas steht das Problem der Freiheit der Schöpfer unter der dogmatischen Gewalt. Im *Gefesselten Prometheus* (1972) von Nikolov ist die Hauptperson als Symbol des Protests gegen die Tyrannei und die Unterdrückung zu verstehen, und so lässt sich in allen Zeiten politisch interpretieren, umso mehr bei einem kommunistischen Regime.

Schlüsselwörter: innere Emigration, bulgarische Musik, Konstantin Iliev, Lazar Nikolov.

Der Begriff “innere Emigration” wird heutzutage wenig gebraucht, besonders wenn von der Kunst der damaligen Ostländer die Rede ist. Nach einigen Autoren sei diese Redeweise “ziemlich abgenutzt” und “wenig brauchbar bei der Erforschung der nichtnationalsozialistischen Literatur”.¹ Um Missverständnisse zu vermeiden, möchte ich gleich erklären, weshalb ich denselben Begriff, der im Kontext mit der nationalsozialistischen Kunst entstand – trotz solcher Meinungen –, auf eine spätere Epoche übertrage:

1. weil jede totalitäre Diktatur, sei sie faschistisch, kommunistisch oder islamistisch, ihre eigene innere Emigration produziert: Das 20. Jahrhundert hat sich eben als Epoche der totalitären Diktaturen erwiesen. So bekommt dieser Begriff eine ähnliche paradigmatische Bedeutung wie der Begriff ‘totalitäre Diktatur’ selbst;

2. sehe ich keinen Sinn darin, auf diesen treffenden Ausdruck zu verzichten, der in den Zeiten des Eisernen Vorhangs weit verbreitet war, solange man keinen besseren gefunden hat;

¹ Frank Westenfelder: *Innere Emigration, Kritik und Widerstand – nationalsozialistische Literatur, Ideologie, historischer Roman, Nationalsozialismus*. Siehe Internet-Artikel.

3. weil dieser Begriff auf eine besondere Beziehung hinweist: Je größer die Verengung des sozialen Raums in einem diktatorischen Regime ist, desto größer kann die Ausdehnung des inneren Raums sein. Das Werk – als Bestandteil der inneren, privaten Lebenswirklichkeit – wird zum Mittel, das eigene Da-Sein zu artikulieren. Die Spielarten erreichen extreme Polaritäten: Protest und Resignation, Boykott und Anpassung, Schweigen und pathetische Ausbrüche, politische Apathie und ästhetisches Engagement.

Alle diese Fragen, die in den kommunistischen Zeiten aus bekannten Gründen unbeantwortet blieben, haben gleich nach der Wende ihre Aktualität verloren; sie schienen einfach nicht mehr politisch attraktiv genug zu sein. In der Tat hört man von dem kulturellen Leben der damaligen Ostländern heute viel weniger als in den kommunistischen Zeiten.² Vom kleinen Balkanland Bulgarien, das von den chaotischen politischen Ereignissen im Nachbarland Ex-Jugoslawien völlig überschattet war, gar nicht zu reden. So bleibt nun, vierzehn Jahre nach der Wende, die stille Tragödie einer ganzen Generation von Künstlern immer noch ein geschlossenes Kapitel. Das Leben und das natürliche Streben nach Selbstverwirklichung und Anerkennung im Rahmen eines totalitären Regimes, kommen selten im Blickwinkel der Forscher. Für einen, Westler' wäre auch schwer zu verstehen, was für eine Rolle die Zeit Ende der 40er-, Anfang der 50er Jahre – die dunkelste Zeit der kommunistischen Regime in Osteuropa – im Leben eines Künstlers gespielt hat.

Als Ergebnis der sozialistischen Revolution und der Zuordnung Bulgariens dem Ostlager nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich nicht nur die politischen, sondern auch die kulturellen Konstellationen total verändert. Das totalitäre Regime verlangte eine sofortige, kollektive Identifikation mit ihren ideologischen Postulaten. Der im 1947 gegründete Komponistenverband (wie alle entsprechenden Kunstverbände der sowjetischen Satellitenländer) sollte die kontrollierende Funktion auf seine Mitglieder ausüben. Die ‚regimefeindlichen‘ Künstler mussten vom Musikleben Abschied nehmen oder gar aus der Musikgeschichte getilgt werden.

Dimităr Nenov (1901–1953), einer der originellsten Komponisten Bulgariens, der in den 20er Jahren in Dresden Komposition, Klavier und gleichzeitig Architektur studierte und nach seinem Studium als Professor für Komposition an der Sofioter Musikhochschule und als Konzertpianist wirkte, starb verbittert und isoliert. Lazar Nikolov (1922), eine zentrale Figur im Bereich der neuen Musik wurde mehrmals von der Arbeit entlassen, dürfte aber doch als Korrepetitor und später als Dozent für Partiturlesen an der Musikhochschule seinen Beruf ausüben. Komposition durfte diese bedeutende Persönlichkeit nie unterrichten. Die Ausbildung einer Kompositionsklasse in einer anderen ästhetischen Richtung als der sozialistisch-realistischen und die Verwendung ‚unpassender‘, ‚modernistischer‘ Ausdrucksmittel wäre für

² Man kann nur hoffen, dass die Situation sich in Bezug auf den Eintritt dieser Länder in die EU bald ändern wird.

die Kulturfunktionäre viel zu gefährlich gewesen. Schon Ende der 40er Jahre (*Konzert für Orchester*, 1949) entwickelte Nikolov seine raffinierte Kompositionstechnik atonaler Prägung, die weit entfernt von der spätromantischen oder neoklassizistischen Ideomatik und noch weiter von ždanovs Ästhetik stand.

Nicht viel leichter hatten es jene Komponisten linker oder sogar kommunistischer Überzeugung (Georgi Tutev, z.B.), die in ihrer Musik ‚westliche‘, ‚formalistische‘ Kompositionstechniken verwendeten. Konstantin Iliev (1924–1988), der sich an der Musikakademie in Prag auf Komposition spezialisierte, hat sich von Alois Hába für eine gewisse Zeit beeinflussen lassen. Ähnlich wie Nikolovs Musik wurden auch seine auf Grundlage der Atonalität und der Dodekaphonie gestalteten Werke von Kulturfunktionären als ‚formalistisch‘, ‚kosmopolistisch‘ und ‚der sozialistischen Realität feindlich‘ abgestempelt.

Hier möchte ich mich auf zwei Opernwerke dieser beiden Komponisten berufen, in welchen die künstlerische Widerstandshaltung deutlich zu spüren ist: Ilievs *Bojanskijat Majstor* (*Der Meister aus Bojana*, 1962) und Nikolovs *Prikovanijat Prometej* (*Der gefesselte Prometheus*, 1972). In seiner Oper *Der Meister aus Bojana*, der eine altbulgarische Legende zugrunde liegt, stellt der politisch engagierte Mensch Iliev die für ihn brennend wichtige Frage nach der Stellung des Künstlers und der Funktion seiner Kunst in einer unfreien Gesellschaft, bzw. im phäodalistischen Bulgarien des 13. Jahrhunderts. Im *Gefesselten Prometheus* nach dem gleichnamigen Stück von Aischylos behandelt Nikolov das Thema des ethischen Stoizismus der einsamen Persönlichkeit gegenüber der moralischen und physischen Gewalt.

Schon in den Titeln und der Problematik der Werke spürt man die getarnten Botschaften der beiden Künstler: In Zentrum ihrer Opern steht die einzelne Persönlichkeit, deren menschliches Drama, deren moralische und ästhetische Bestrebungen als absoluter Wert und zwar als Gegenpol der Massengesellschaft hingestellt wird. Das ist schon ein schwerer ideologischer Verstoß gegen die kollektivistischen Dogmen der damaligen sozialistisch-realistischen Kunst. Die Botschaften sind auch in den Libretti-Texten selbst versteckt, die nicht buchstäblich, sondern als ‚Aesop‘-Sprache, die in den kommunistischen Zeiten einzig mögliche menschliche Kommunikation, zu verstehen sind. Hinter dieser ‚Aesop‘-Sprache sind auch reale autobiographische Züge zu entdecken.

Der Meister aus Bojana ist nach der Novelle *Prasnik v Bojana* (*Festtag Bojana*, 1950) und ihrer theatralischer Version *Rāka Ilieva* (*Die Hand von Ilija*) von Stojan Zagorčinov geschrieben. Die poetische Legende in der Interpretation des bulgarischen Schriftstellers erzählt von dem unbekanntem Ikonenmaler der Kirche in Bojana, der in seinen Fresken statt Heilige, die Gestalt seiner Geliebten und anderen Zeitgenossen gemalt hat. (Die in der Protorenaissance, in der Nähe von Sofia, in 1259 entstandene Kirche von

Bojana war mit ihren expressiven, für die Zeit ungewöhnlich realistisch wirkenden Fresken berühmt geworden. Der Name des Malers blieb aber anonym. In dem Volksbewusstsein lebt er weiter als Freigeist, der sich über den starren Kanon hinwegsetzte.)

Die geschichtlichen Parallelen sind offensichtlich: Verstoß gegen den festgesetzten (byzantischen) Ikonenstil, Verstoß gegen die Dogmen des (sowjetischen) sozialistischen Realismus. In beiden Fällen geht es um die Unterdrückungsmechanismen eines fremden Staates durch ihre kulturellen oder ideologischen Postulate. Den braven Ordnungshüter störte nicht so sehr der Stoff selbst – die ‚Aesop‘-Sprache konnten sie sowieso nicht verstehen, aber die ‚feindlichen‘ Dissonanzen und die atonale Musiksprache des Komponisten. Der im Jahre 1958 erschienene Redaktionsartikel der Zeitung *Narodna kultura* spricht deutlich dafür:

*“Einige vom Irrtum besessene junge Komponisten versuchen, die Grundpfeiler der bulgarischen Musik [d.h. das Volkstümlich-Charakteristische] einzureißen und den Weg zu den formalistischen Richtungen einzuschlagen. Überzeugte Vertreter des “Atonalismus” sind Iliev und Nikolov. Zu ihnen neigen auch einige jüngere begabte Komponisten, die in ihrem Streben, ihren eigenen Weg zu finden, leider auch atonale Mittel verwenden.”*³

Die Ähnlichkeit mit einem anderen, zehn Jahre früher in der Zeitschrift *Novo vreme* geschriebenen Artikel ist verblüffend. Es geht um den Artikel Alexander Obretenovs *Einige Gedanken über unsere Musik* – eine bulgarische Variante des in allen Ostländern verbreiteten berühmt-berüchtigten Artikel der Zeitung *Pravda* vom 10. Februar 1948 “In bezug auf die Oper Die große Freundschaft von Wano Muradeli”:

*“Dieser krankhaften Erscheinung, die kein gutes Zeichen für ihre Autoren ist, liegt eine blinde, volksfeindliche Verehrung der verdorbenen westlichen Kultur zugrunde. Das ist ein Ergebnis von unreifer Hektik und dem Streben, den leichtesten Weg zu gehen – den Weg des Formalismus und billiger Originalität. Unter unseren heutigen Bedingungen ist das unzulässig und muß schon im Keim erstickt werden.”*⁴

Hier erscheinen einige Parallelen zu der 1935 geschaffener Oper *Mathis der Maler* von Paul Hindemith. In beiden Fällen geht es um eine mittelalterliche Legende, die in Hindemiths Werk vor einem breiten historischen und bei Ilievs auf volkstümlichen Hintergrund dargestellt wird. Ähnlich wie der unbekannte Maler der Bojanas Kirche blieb der richtige Name des Schöpfers des Isenheimer Altars Jahrhunderte lang nicht bekannt. Beide Opern, die unter zwei diktatorischen Regimen entstanden, waren Gegenstand der schärfsten ideologischen Kritik aus fast identischen Gründen. Die Kritik an

³ Zeitung *Narodna kultura*, zit. nach K. Iliev: *Slovo i delo*. Sofia, 1997, S. 249.

⁴ Zeitung *Literaturen front* vom 11.12.1948, zit. nach K. Iliev: *Slovo i delo*. Ebenda, S. 245.

Hindemith und an die neue Musik allgemein in Hitlerdeutschland, richtete sich gegen ihre atonale Sprache, die die klassischen Traditionen zerstörte und das Volkstum ignorierte. *“Hindemiths Musik ist der deutschen Art fremd, denn sie ist keine Kunst im höheren Sinne, vielmehr nur noch leeres Spiel mit Tönen, eine artistische akrobatische Kunstfertigkeit.”*⁵ Es war aber auch Kritik von linker Seite: Theodor Adorno warf Hindemith vor, dass er mit dem Stoff über Mathias Grünewald den neuen Herren seine Treue als echter deutscher Komponist zeigen wollte.⁶ Auch die Verwendung der volkstümlichen Elemente (alter Lieder und Choräle) wurde von den Kritikern als Zeichen der Anpassung eingeschätzt.⁷

Zurück zu Iliev: Es mag kein Zufall sein, dass er die Gestalt des jungen Malers (wohlgemerkt mit Namen ‚Ilija‘), eine willensstarke und zielstrebige Persönlichkeit, die ihren Platz in der Kunst zu erobern weiß und für neue künstlerische Ideale kämpft, in den Mittelpunkt seiner Oper stellte. Die unterschwellige (oder bewusste?) Identifikation des Komponisten mit seinem Protagonisten ist offenkundig. Die Legende bei dieser metaphorischen Methode wird zum Anlass, sich selbst in der Gegenwart zu reflektieren. Die Gegenüberstellung des einsamen Künstlers und der konservativen Gesellschaft, der Konflikt zwischen der unkonventionellen Kunst und den festgelegten Normen sind Gegenstand der ausgebreiteten Monologe Ilijas, die die Schlüsselpunkte der Dramaturgie bilden. Besonders scharf beurteilt er die untergeordnete Rolle des Künstlers in dem ‚zaristischen‘ Staat. In seinem Monolog aus dem zweiten Bild sagt Ilija: *“Sie [der Zar und seine Bojare] respektieren weder den Schöpfer noch seine Gefühle und menschliche Seele. Der Maler ist für sie nur eine Ware, die von ihnen hochnäsiger gekauft wird.”* Die emotionalen Ausbrüche in dem atonal gestalteten Monolog, reich an mannigfaltigen Kontrasten, verrät die Sympathie des Autors zu seinen Protagonisten.

Die Musik als Autoreflexion – ein typisches Zeichen für die Kunst der inneren Emigration – ist auch für Nikolov bezeichnend. In seiner Werthierarchie ist die Kunst eine Sublimierung des menschlichen Geistes und das Schaffen, das erhabenste Erlebnis der kreativen Persönlichkeit. In diesem Sinne war das Motiv des gefesselten Prometheus für ihn fast prädestiniert. Es ist verblüffend, dass Nikolov, der immer in seinem Schaffen die Instrumentalmusik bevorzugte, sich entschlossen hat, eine Oper nach Aischylos zu schreiben. Bevor er das tat – diese Idee sollte im Laufe von sechs Jahren

⁵ Hans Schröck: Nürnberger Musikbrief, zit. nach Gudrun Breimann: Mathis der Maler und der Fall Hindemith. Frankfurt a.M. 1997, S. 33.

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno: Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation. In: Impromptus. Gesammelte Schriften. Band 17. Frankfurt a.M. 1982, S. 242/439.

⁷ Christine Fischer-Defoi: Kunst macht Polkritik. Zit. nach Gudrun Breimann. Ebenda, S. 178.

reifen – schrieb er theatralische Musik für zwei andere griechischen Tragödien – *Antigone* (1958) und *Elektra* (1973).

Hier sollte man daran erinnern, dass die mythologischen, biblischen oder mittelalterlichen legendären Sujets in den Zeiten zwischen den beiden Weltkriegen, vor allem aber der faschistischen Diktaturen in Europa sehr verbreitet waren. Durch die Flucht in die Geschichtslosigkeit öffnete sich die Möglichkeit, sich aus der Realität zu entziehen oder sogar eine versteckte Kritik an das herrschende Regime auszuüben. Man denkt an *Antigone* (1927) und *Jeanne d'Arc au bûcher* von Honneger, *Judith* (1932) und *Elektra* (1937) von Jean Giraudoux, *Les Mouches* (1941) von Jean-Paul Sartre, *Antigone* (1942) von Jean Anouilh u.a.

Prometheus als Symbol des Protests gegen die Tyrannei und die Unterdrückung, der Beschützer der Rechtlosen, der das Feuer aus dem Himmel gestohlen und auf die Erde gebracht hat, lässt sich in allen Zeiten politisch interpretieren, umso mehr bei einem kommunistischen Regime. Zeus' Vorhaben, die armen Menschen "auszurotten" und durch "ein anderes Volk zu ersetzen"⁸ kommt uns auch heute ziemlich bekannt vor. Nicht weniger bekannt klingen auch Prometheus' kritische Bemerkungen über den neuen Herrscher:

*Andre sitzen am Ruder
Hoch im Olymp und nach neuen
Gebräuchen bricht Zeus das Recht.*⁹

Dem vom Komponisten verfassten Libretto liegt fast der ganze Text von Aischylos zugrunde, wobei an Stelle der für die griechische Tragödie spezifischen Struktur,¹⁰ ist hier die drei Akte-Opernstruktur mit Prolog. Der episch-statische Charakter der Dramaturgie ist aber für die Operngattung nicht typisch; die Verwendung von Sprachdeklamation neben dem Gesang, die aktive Rolle des Frauenkammerchores und das solistisch betrachtete Kammerorchester (ohne hohe Streicher) zeigen die Verwandtschaft mit den nach Strawinskys *Ödipus Rex* weit verbreiteten, immer verschiedenartig individualisierten Mischgattungen (bzw. Oper-Oratorium, szenische Kantate u.a.). Die atonale Musiksprache, die vor allem für die Vokalcharakteristiken (Prometheus, Okeanos, Hephaistos, Jo, Macht, Gewalt) bezeichnend ist, wird durch klangfarbige aleatore Orchesterepisoden gefärbt, die die Schlüsselpunkte der Dramaturgie prägen. Der dramatische Konflikt zwischen Prometheus und Zeus' Schergen verläuft in drei sich steigernden Phasen; dabei erhebt sich die Gestalt des Protagonisten in seiner ganzen moralischen Größe um so

⁸ Aischylos: Tragödien. München 1979, S. 96.

⁹ Ebenda, S. 92.

¹⁰ Prolog – Parod (Marschlied) – Episoden (dialogisierliche Teile zwischen zwei Chorliedern), – Stasim (lyrische Chorlieder zwischen zwei Episoden in Abwesenheit der Protagonisten) – Exodus (Schluss).

mehr, als die zweifelhaften Wahrheiten der Vertreter von Zeus' Macht hintereinander fallen.

Der gefesselte Prometheus wurde in Bulgarien bis jetzt nur konzertant aufgeführt.¹¹ Weder die Partitur noch der Klavieraufzug wurden veröffentlicht. Fast 30 Jahre nach Erscheinen des Werkes bleibt es für den breiten Opernbesucher völlig unbekannt. Ähnliches gilt für Iliev, obwohl seine Oper einmal auf der Opernbühne inszeniert wurde¹² Weder zu seinen Lebzeiten, noch nach der Wende wurde seinem Schaffen ein Buch oder eine bedeutende Forschungsarbeit gewidmet.¹³

Die absurde Tatsache, dass das Werk der beiden Komponisten, womit die Neue bulgarische Musik Ende der 40er Jahre im Gang gesetzt wurde, mit kleinen Ausnahmen bis zum heutigen Tag nicht verlegt worden ist, dass ihre Musik meistens neben Werken anderer nur auf wenigen Schallplatten und CDs zu hören ist, obwohl fast ihr ganzes Schaffen vom Bulgarischen Nationalradio aufgenommen wurde, verträgt kein Kommentar. Auch nach der Wende bleibt das Werk Ilievs und Nikolovs fern vom kulturellen Leben Europas. Damals war der Eiserne Vorhang, jetzt die frierende Ignoranz. Iliev konnte das nicht miterleben; für Nikolov, der ähnlich wie sein Prometheus in Geschichtslosigkeit weiter als Freigeist existiert, ist das insofern egal, als er in der Lage ist, sich immer weiter zu artikulieren, unabhängig von der herrschenden Ideologie. Dieser Einzelgänger ging immer allein seinen Weg und schrieb kein einziges Parteilied oder – kantate.

*Und ob sein greller Blitz herniederfährt,
Im Schneegewirbel und im Erdgedröhn
Die ganze Welt erzittert und erhebt,
Nichts beugt mich nieder.*¹⁴

Dieser Abschnitt aus Aischylos' Drama zeigt deutlich, dass man auch als Gefesselter rebellieren kann. Das zeigt auch die Oper Nikolovs, die zum Symbol der Haltung eines inneren Emigranten wird. Die Musik am Ende des *Gefesselten Prometheus*, die wie ein Vulkan ausbricht, die donnert und grollt, spricht ohne Worte dafür.

¹¹ Uraufführung in Russe am 24.3.1974; Dir.: Dobrin Petkov.

¹² 10.10.1962 in der Sofioter Staatsoper; Dir.: Vasil Kazandžiev; Regie: Michail Chadžimišev.

¹³ Erst in Jahre 2003, 15 Jahre nach dem Tod des Komponisten erschien das Buch seines Freundes L. Nikolovs "K. Iliev. Monografia", Sofia 2003.

¹⁴ Aischylos, Tragödien, München 1979, S. 131.

Марија Косиџакева

УНУТРАШЊА ЕМИГРАЦИЈА И ДИКТАТУРА
„Мајстор из Бојане“ Константина Илијева и
„Оковани Прометеј“ Лазара Николова
(Резиме)

Иако се појам „унутрашње емиграције“ везује првенствено за националсоцијалистичку културу и уметност, у овом раду се он користи за осветљавање музичког стваралаштва насталог под комунистичким режимом, и то из три разлога: 1. Свака диктатура, дакле и комунистичка, производи своју унутрашњу емиграцију; 2. Још није пронађен бољи израз за тај конкретни феномен из доба постојања „гвоздене завесе“; 3. Овај појам јасно упућује на проширење унутрашњег духовног простора док се истовремено сужава друштвени простор у време диктатуре. Данас ова питања не изгледају довољно политички атрактивна, тако да четрнаест година после слома комунизма, тиха трагедија једне генерације уметника, на пример у Бугарској, изгледа као да је само ствар прошлости и да се мало кога дотиче.

Лазар Николов (р. 1922), централна фигура нове музике у Бугарској, био је више пута критикован због својих смелих композиторских ставова, остајао без посла, а на Музичкој академији у Софији није могао да предаје композицију. Већ крајем 1940-их година развио је рафинирану композициону технику атоналне основе (*Концерт за оркестар*, 1949). Његов колега Константин Илијев (1924–1988) студирао је у Прагу, где је примио утицај идеја Алојза Хабе. Са званичних места су му пребацивани „формализам“ и „космополитизам“ због примене атоналности и додекафоније. У чланку су приказане две опере ових композитора: *Мајстор из Бојане* Илијева и *Оковани Прометеј* Николова. Аутор првог дела се инспирисао старобугарском легендом постављајући горућа питања о месту уметника у неслободном друштву. У средишту другог дела, рађеног према Ехилу, налази се тема етичког стоицизма који заступа усамљени појединац у односу на морално и физичко насиље које трпи. Очигледна је тематска сродност између *Мајстора из Бојане* и Хиндемитовог *Сликара Мајнуса* (1935), а запажа се и композиторова идентификација са својим јунаком. Слично се може рећи за дело Л. Николова, у коме је Прометеј протумачен као симбол борбе против тираније.

Опера *Мајстор из Бојане* сценски је постављена само једном (премијера: 1962), док је *Оковани Прометеј* извођен само концертно (први пут: 1974). Обе опере су остале непознате културној Европи. Раније је узрок томе била међусобна идеолошка супротстављеност Источне и Западне Европе, док је то данас хладна игноранција.

UDK [78.01 : 78.036.071.1 : 329.15] (497.2)