

Mit dem kleinen Band zur Musik und Literatur um 1968 wird, ausgehend vom Prager Frühling und dessen Relevanz für die Künste, eine dreifache Intention verfolgt. Ausgelotet werden soll, so der Herausgeber, der Dresdner Musikwissenschaftler Jörn Peter Hiekel, die Möglichkeit des „Überwinterns“ mit und durch eine sich ihre Autonomie zu bewahren versuchende Kunst. Zum zweiten erfasst der Band eine Reihe persönlich gehaltener Erinnerungen von Künstlern an 1968. Und schließlich soll nach den widerständigen Potentialen von Kunst und damit den Möglichkeiten einer Ästhetik des Widerständigen gefragt werden.

Der Schwerpunkt des Bandes liegt dabei auf Analysen der Situation in der Tschechoslowakei und der DDR (mit Ausnahme eines Beitrags zur Musikentwicklung in Ungarn), wobei 1968 als ein „Assoziationsraum gesellschaftlicher Zuschreibungen und auktorialer Selbstdeutung“ verstanden wird – so der Herausgeber in seinem Beitrag „Warum sich jetzt mit ‚1968‘ befassen?“ (S. 9-21, S. 9). Dass dieser Assoziationsraum Relevanz für die Künste besitzt, wird insbesondere in dem umfassenden Beitrag von Walter Schmitz deutlich, der sich mit der Wirkung des Prager Frühlings und dessen militärischer Niederschlagung auf die DDR-Literatur und Kultur befasst (1968 in der DDR. Wahrnehmungsspuren in einem „ruhigen Land“, S. 23-67). Dass im Umfeld der politischen Ereignisse den Künsten insgesamt eine Dimension von Widerständigkeit zugesprochen werden muss, betonen selbstverständlich die mit Erinnerungsbeiträgen beteiligten Komponisten. Widerständigkeit wird dabei nicht als bestimmte Sicht oder Deutung von Gesellschaft verstanden, sondern als Möglichkeit zu kritischer Intervention bis hin zu direktem Widerstand. „Widerständige Musik“, so charakterisiert es Hiekel, „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.“ (S. 15) Ob sich dabei Unterschiede im autonomieästhetischen Zugang zwischen Ost und West konstatieren lassen, wird bei Albrecht von Massow in einem etwas zu knapp gehaltenen Beitrag diskutiert (Autonomieästhetik zwischen Ost und West, S. 83-93). Ausgehend von der Herausbildung der Autonomiepostulate in Abgrenzung zu einer gottes-, natur- oder gesellschaftsgelenkten Vorstellung von Subjekten ohne Autonomie werden Möglichkeiten autonomer Kunstproduktion unter den Bedingungen totalitärer Repression diskutiert. Hierzu hätte man, gerade in der Abgrenzung zur Situation in Westeuropa, gerne mehr gelesen.

Eine wichtige Relativierung gängiger Vorstellungen von 1968 durch die tschechoslowakische Gesellschaft unternimmt Miloš Havelka (Der Prager Frühling in

einer Perspektive generationenspezifischer Erwartungen. Zur Diskussion zwischen Milan Kundera und Václav Havel im Winter 1968/69, S. 103-115). Der Reformprozess des Prager Frühlings repräsentierte eben nicht die Hoffnungen der gesamten tschechoslowakischen Gesellschaft, in der ein Spannungsverhältnis zwischen reformkommunistischen Ambitionen und völlig anders gelagerten Erwartungen an eine sich herausbildende bürgerliche Gesellschaft konstatiert werden müsse. Havelka postuliert eine Akzentverschiebung vom Prager Frühling zum Prager Herbst mit seiner zumindest kurzzeitigen gesamtgesellschaftlichen Solidarität, die früh schon auf Kontroversen um die Deutung des Einmarsches vom 21. August 1968 weise. Diese werden exemplarisch anhand einer Polemik um das „tschechische Schicksal“ zwischen Milan Kundera auf der einen, Václav Havel auf der anderen Seite diskutiert. Ausgehend von unterschiedlichen generationalen Prägungen, Havelka nennt die „Fučík-Generation“, die „Kohout-“ und die „Havel-Generation“, entwickelte sich innerhalb der entstehenden Dissidenz eine Kontroverse um den Stellenwert des Prager Frühlings, dessen Fortwirkung entweder postuliert, so von Kundera, oder vehement bestritten wurde, so durch Havel. „Die Kohout-Generation“, zu der Kundera gerechnet wird, habe sich nach Jaroslav Štřítecký „von Karl Marx zu František Palacký zurückgezogen, vom Klassenkampf zur Nation, was nicht nur das ‚restaurativ-konstruktive Vergessen‘ der eigenen, politisch kompromittierten Jugendzeit ermögliche, sondern auch, sich zugleich erneut als eine politische Avantgarde zu verstehen“. (S. 113)

Die Beiträge vermitteln in ihrer Summe einen facettenreichen Blick auf den Prager Frühling und seine Wahrnehmung. Gerade aus der Wahrnehmung der Künstler erhält dieses zentrale Ereignis der politischen Geschichte eine besondere erinnerungskulturelle Bedeutung, deren Tiefenwirkung an vielen Stellen immer wieder deutlich wird.