

Kulturpolitik im Kalten Krieg: Österreichische Akteure sowjetischer Musikdiplomatie während der Alliierten Besatzungszeit

Working Paper

Alexander Golovlev, Affiliated Researcher, International Centre for the History and Sociology of World War II and Its Consequences, Higher School of Economics

2019-2020 ÖAW JESH Fellow an der HSE University und am Ludwig-Boltzmann-Institut für Kriegsfolgenforschung

agolovlev@hse.ru

Abstract

The paper offers a differentiated understanding of cultural and musical diplomacy as a communication process and suggests that shifting the focus to local cultural actors and publics may have a larger explanatory power as more reflective of empirically existent power relations. Taking the example of early post-war Austria, and the promotion of Soviet music as part of Soviet cultural and occupation policies, the paper examines three groups of cultural actors, situated in their respective political and discursive contexts: the Austro-Soviet Society with a communist nebula, Austrian cultural institutions and musicians, and the media. It argues that the Soviet Union, while failing in the explicit task of indoctrinating Austrians, nevertheless succeeded in cultural communication and transfer, which has a direct explanation in the behaviour of its Austrian interlocutors, and their agencies.

Im Essay wird für ein differenziertes Verständnis von Kultur- und Musikdiplomatie als ein kommunikativer Prozess plädiert und vorgeschlagen, dass die Re-Fokussierung auf die lokalen Kulturakteure und -publiken ein größeres Erklärungspotential haben könnte, zumal dies den existenten Machtverhältnissen eher Rechnung trägt. Am Beispiel des frühen Nachkriegsösterreichs und der Werbung um sowjetische Musik als Teil der sowjetischen Kultur- und Besatzungspolitik werden im Essay drei Gruppen untersucht, die in ihren jeweiligen politischen und diskursiven Kontexten situiert sind: die Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft mit kommunistischen Begleitern, österreichische Kulturinstitutionen und MusikerInnen, sowie die Medien. Es wird dafür argumentiert, dass, obwohl die Sowjetunion bei der deklarierten Aufgabe einer Indoktrinierung der ÖsterreicherInnen gescheitert ist, hat sie nichtsdestotrotz bei Kulturkommunikation und -transfer Erfolge verzeichnet, die ihre Erklärung in den Verhaltensmustern österreichischer Akteure und Medien finden.

Keywords: cultural diplomacy, musical diplomacy, musical discourse, Soviet occupation of Austria

Schlüsselworte: Kulturdiplomatie, Musikdiplomatie, Musikdiskurs, sowjetische Besatzung in Österreich

Die diesem Beitrag zu Grunde liegenden Forschungen konnten dank einem Stipendium der Stipendienstiftung der Republik Österreich für Undergraduates, Graduates und Postgraduates (Wintersemester 2012-13), Forschungsgrant des Russischen Bildungsministeriums am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz (Dissertation 2013-17) und einem Joint Excellence in Science & Humanities (JESH) Forschungsstipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2019-2020) durchgeführt werden.

Machtpolitische Hierarchien oder eine verkehrte Welt? Zur Frage der Wandlungen der Kulturdiplomaten in rezipierenden Gesellschaften

Welche Rolle spielt Musik in internationalen Beziehungen? *Musical diplomacy* und 2018 vorgeschlagener *acoustic turn*,¹ *sound diplomacy*² und „resounding international relations“³ haben in den letzten Jahren ihren Platz unter der Sonne der *cold war studies* sowie der Internationalen Beziehungen eingenommen⁴. Allerdings wird dabei des Öfteren die Perspektive von oben nach unten privilegiert, waren ja schließlich die meisten Kulturoffensiven von souveränen Staaten, und im Kalten Krieg vor allem von den beiden Supermächten, vorangetrieben. Ihre Erfolge und Misserfolge werden nach dem vom jeweiligen Staatsapparat im Ursprungsland entwickelten Maßstab gemessen, was eine lokale Differenzierung jenseits des bipolaren Großnarrativs der *battle for hearts and minds* erschwert.

¹ Frédéric Ramel, Cécile Prévost-Thomas (Hrsg.), *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*, Cham 2018; ferner Ausgabe 36 (1), 2012 (“Special Forum: Musical Diplomacy: Strategies, Agendas, Relations”) der *Diplomatic History*, Ausgaben 3 und 4, 2013 (“Musique et relations internationales”) der *Relations Internationales*. Der folgende Beitrag stellt in einem bedeutenden Ausmaß eine Fortsetzung der Forschungen dar, die im Rahmen der Vorbereitung der Dissertation „Tchaikovsky Meets Debussy: French and Soviet Musical Diplomacy in Occupied Austria, 1945-1955“ (approbiert am Europäischen Hochschulinstitut 2017) durchgeführt wurden. Die These erscheint in überarbeiteter Form voraussichtlich 2021 bei Routledge. Ferner wäre auf einen Aufsatz hinzuweisen, den der Verfasser zur Rolle der russischen Musik 2016 geliefert hat: Alexander Golovlev, „Zur Kulturpolitik der UdSSR in Österreich 1945 bis 1955: Musik als Repräsentationsmittel und ihre Auswirkungen auf österreichische Russlandbilder,“ in: Maximilian Graf, Agnes Meisinger (Hrsg.), *Österreich im Kalten Krieg. Neue Forschungen im internationalen Kontext.* (= *Zeitgeschichte im Kontext*, 11), Göttingen und Wien 2016, S. 231-58.

² Jessica C.E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*, Chicago 2009.

³ Marianna I. Franklin (Hrsg.), *Resounding International Relations: On Music, Culture and Politics*, New York 2005.

⁴ Jessica C.E. Gienow-Hecht (Hrsg.), *Music and International History in the Twentieth Century*, New York 2015.

Im Folgenden wird auf den kommunikativen Aspekt der Kultur- bzw. Musikdiplomatie eingegangen, nämlich auf lokale Akteure „ausländischer“ musikdiplomatischer Bemühungen. Gerade diesem Aspekt kommt aus meiner Sicht eine besondere Bedeutung, sowie ein großes Erklärungspotential, zu. Fern von einseitiger Machtprojektion, konstituiert dieser Vorgang einen Verhandlungsprozess mit „einheimischen“ Kultur- und Wissensproduzenten und -konsumenten, die ihrerseits eine Macht der Wahl und des „Feedbacks“ ausüben („das Publikum macht die Musik“⁵) und sich in jeweils ihren eigenen Diskursbildungen engagieren. Kommunikationstheorien und Kulturtransfers haben sich in der jüngsten Zeit gerade in der historischen Germanistik etabliert (Michel Espagne u.a.) und das Fach der österreichischen Zeitgeschichte bereichert.⁶ Dies bahnt sich den Weg nicht nur in internationale Beziehungen, sondern auch in die innerösterreichische Politik (ähnlich wie alliierte kulturdiplomatische und kulturpolitische Bemühungen in Deutschland⁷), so dass sich das Äußere und das Innere wechselseitig beeinflussen.

Ferner sind in einem solchen Kontext diachrone Ein- und Auswirkungen zu betonen, in erster Linie die Erfahrungen der Musik als Kriegsbegleitung und -propaganda⁸ und die Verstrickung mehrerer österreichischer Musikschaffenden⁹ und -journalisten¹⁰ im Nationalsozialismus. Schließlich ging es nicht zuletzt um die zentrale Stellung der Musik *sowohl* im nation-building Projekt der *deutschen*,¹¹ als

⁵ Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014.

⁶ Thomas Angerer, Jacques Le Rider (Hrsg.) *Ein Frühling, dem kein Sommer folgte? Französisch-österreichische Kulturtransfers seit 1945*, Wien u.a. 1999.

⁷ Eine frühe Zusammenfassung: Hans-Martin Hinz u. a. (Hrsg.), *Die vier Besatzungsmächte und die Kultur in Berlin 1945-1949* Leipzig 1999. Ferner: Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden; Boston 2005. David Monod, *Settling Scores: German Music, Denazification and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill 2005. Toby Thacker, *Music After Hitler*, Aldershot 2006. Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949/50*, Tübingen 2010.

⁸ Sarah Zalfen und Sven Oliver Müller (Hrsg.), *Besatzungsmacht Musik: Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*, Bielefeld 2012.

⁹ Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991. Manfred Permoser, *Die Wiener Symphoniker im NS-Staat*, Frankfurt a/M und Wien 2000. Carmen Ottner (Hrsg.), *Musik in Wien 1938-1945 (=Studien zu Franz Schmidt XV – Symposium 2004)*, Wien 2006. Fritz Trümpl, *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Köln u. a. 2011. Kurt Drexel, *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich: Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg*, Innsbruck 2014.

¹⁰ Fritz Hausjell, *Österreichische Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945-1947). Eine kollektivbiographische Analyse ihrer politischen und biographischen Herkunft*, Univ. Diss Salzburg 1985.

¹¹ Pamela Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1998. Celia Applegate and Pamela Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago 2002.

auch der – nach 1945 – *österreichischen* Kulturnation (wobei sich die vermittelten bzw. instrumentalisierten Musikinhalte kaum unterschieden). Indem die Sowjetunion auf wohlwollende österreichische Partner angewiesen war, die notwendigerweise über die kommunistischen Kreise hinausgehen mussten, gilt es, ihren Handlungsraum, Erwartungshorizont und Agenda näher zu erforschen, und sie im kommunikationspolitischen Gefüge genauer zu situieren.

Die Problematik dieses spannungsgeladenen Verhältnisses zwischen staatlichen Interessen und Machtprojektionen einerseits und den kommunikativ, bzw. multilateral ausgerichteten Prozessen andererseits wurde gerade in der neueren Forschung zur *cultural diplomacy* / *diplomatie culturelle* zunehmend in den Vordergrund gestellt. Sie kann in dieser Hinsicht folgendermaßen resümiert werden:

[T]he more distance there is between the agent of a cultural diplomacy program and a political or economic agenda, the more likely the program is to succeed. Equally important, the more interactive the structure of the cultural diplomacy program is, the more likely it is to be successful. States need to employ a diversity of different vehicles of cultural diplomacy: short-term and long-term strategic goals will then be easier to fulfill, and bilateral and multilateral relations will be strengthened ... [I]ntentions inherent in cultural diplomacy depend very much on the cultural mindsets of the actors involved as well as the immediate organizational and structural circumstances.¹²

Kultur kann, plausiblerweise, eher auf Zustimmung treffen als Propaganda. Wie läßt sich aber dieser Ansatz auf die österreichische Empirie anwenden - und sind österreichische Reaktionen tatsächlich einem solchen Schema einzuordnen?

Alliierte Besatzungszeit als empirische Folie: Sonderfall Österreich, sowjetische Kulturpropaganda und austriakische Rezeptions- und Refraktionsmuster

Aus der genannten *empirischen* Perspektive befand sich Österreich in einer, langfristig gesehen, außerordentlichen Situation¹³, da die Sowjetunion (wie alle andere Mächte) sich in erster Linie durch

¹² Jessica. C.E. Gienow-Hecht, „What Are We Searching For? Culture, Diplomacy, Agents, and the State,“ in Jessica C.E. Gienow Hecht, Mark E. Donfried (Hrsg.), *Searching for Cultural Diplomacy*, NY 2015, S. 4-5.

¹³ Manfred Rauchensteiner, *Der Krieg in Österreich 1945* (= Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums (Wien), 5), Wien 1985. Michael Gehler und Wolfgang Chwatal, *Die Moskauer Deklaration über Österreich 1943*, Graz 1987. Günter Bischof, Josef Leidenfrost (Hrsg.), *Die bevormundete Nation: Österreich und die Alliierten, 1945-1949*,

ihre „harte-Macht“-Präsenz¹⁴ behaupten konnte, der ihre soft power erst folgen musste. Die 1945-1946 beschlossene Verteilung Österreichs in Besatzungszonen sprach den Sowjets Niederösterreich, das Burgenland, das Mühlviertel und einen Sektor in Wien zu. Somit fielen dem Sowjetischen Element auch Ressourcen und Einflussmöglichkeiten zu, die in Friedenszeiten nicht möglich gewesen wären, etwa direkte Kontrolle über bedeutende Wirtschaftszweige und die damit verbundenen Angestellten (durch die USIA-Betriebe), Durchgriffsrechte bei Gesetzgebungs- und administrativen Verfahren (z.B. Beschlagnahmen und Begünstigungen freundlicher Kräfte bzw. Personen), Kontrolle über internationalen sowie Zonenverkehr, schließlich direkte Einflussnahme durch militärische Besatzung und dazugehörige Einrichtungen¹⁵.

Dabei war freilich auch eine aktive Kulturpolitik bzw. -propaganda an der Tagesordnung der Besatzungsmacht¹⁶. Die Sowjetunion, da die Rote Armee als erste in Wien angekommen war, konnte sich in den ersten Monaten nach der Befreiung zu einem Hüter der österreichischen Kultur hochstilisieren - und sich von Österreichern als solcher feiern lassen. Dazu zählten die Konjew-Opernspende, die von den „theaterbesessenen Russen“¹⁷ durchgesetzte rasche Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Staatsoper (in ihren Ausweichquartieren), energische

Innsbruck 1988. Manfred Rauchensteiner (Hrsg.), *Der Sonderfall. Die Besatzungszeit in Österreich 1945 bis 1955*, Wien und Graz 1991. Alfred Ableitinger u. a. (Hrsg.), *Österreich unter alliierter Besatzung 1945-1955*, Wien 1998. Manfred Rauchensteiner (Hrsg.), *Stalinplatz 4. Österreich unter alliierter Besatzung*, Wien 2005. Gerald Stourzh, *Um Einheit und Freiheit: Staatsvertrag, Neutralität und das Ende der Ost-West-Besetzung Österreichs; 1945-1955*, Wien 1998 (2. und 3. Ausgabe). Stefan Karner und Alexander O. Tschubarjan (Hrsg.), *Die Moskauer Deklaration 1943: „Österreich wieder herstellen“*, Wien 2015.

¹⁴ Als kurze, kaum vollständige Übersicht der reichhaltigen Quellenpublikationen und Sekundärliteratur: Stefan Karner, Barbara Stelzl-Marx (Hrsg.), *Die Rote Armee in Österreich: Sowjetische Besatzung 1945-1955* (Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung, Graz – Wien – Klagenfurt, 4), München 2005. Stefan Karner u.a. (Hrsg.), *Die Rote Armee in Österreich. Sowjetische Besatzung 1945-1955. Dokumente* (=Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung, Graz – Wien – Klagenfurt, 5), München 2005. Gennady Bordiugov u.a. (Hrsg.), *Sovetskaja politika v Avstrii 1945-1955: sbornik dokumentov*, Moskau und Sankt-Petersburg 2006). [Sowjetische Politik in Österreich 1945-1955: Dokumente aus russischen Archiven, Wien 2005].

¹⁵ Cf. Wilfried Aichinger, *Sowjetische Österreichpolitik 1943-1945* (Univ. Diss. Wien 1977). Wolfgang Mueller, „Stalin, Renner und die Wiedergeburt Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg,“ *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 53:1 (2006): 125-154. Walter M. Iber, „Erdöl statt Reparationen: Die Sowjetische Mineralölverwaltung in Österreich 1945-1955,“ *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 57:4 (2009): 571-605. Andreas Hilger u. a., eds., *Sowjetisierung oder Neutralität? Optionen sowjetischer Besatzungspolitik in Deutschland und Österreich 1945-1955* (=Gerhard Besier, ed., *Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung*, 32), Göttingen 2011.

¹⁶ Wolfgang Mueller, *Österreichische Zeitung und die Russische Stunde : die Informationspolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 – 1955*, Univ. Dipl.-Arb. Wien 1998. Eiusdem, *Die sowjetische Besatzung in Österreich 1945-1955 und ihre politische Mission*, Wien u. a. 2005.

¹⁷ Evelyn Deutsch-Schreiner, *Theater im Wiederaufbau*: Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat, Wien 2000, S. 101.

Maßnahmen zur Wiederaufnahme der Konzerttätigkeit der Wiener Philharmoniker, sowie erste *charm offensives* durch mit den Truppen angereiste sowjetische Musiker (darunter der schon international berühmte Geiger David Ojstrach und Solisten des Moskauer Balletts)¹⁸. Die extrem problematischen Erfahrungen der österreichischen Zivilbevölkerung mit der Roten Armee, sowie problembeladene Perspektiven der sowjetischen Besatzungsangehörigen,¹⁹ verkomplizierten nicht wenig die Aufgabe der Kulturpropagandisten. Diese Machtkonstellation sollte sich im Kalten Krieg immer mehr zugunsten der westlichen Alliierten verschieben, da sich am Ende keine undurchdringbaren Zonengrenzen und Einflussphären (im wichtigsten Unterschied zu Deutschland) herausgebildet haben.

Andererseits waren sowjetische Wegbegleiter und Ansprechpartner, die Mehrheit von denen nicht unter direkter sowjetischer Kontrolle stand, unterschiedlich in der österreichischen Gesellschaft situiert, indem sie in verschiedene Abhängigkeits-, Patronage- und Zusammenarbeitsstrukturen eingebunden waren und ebenfalls verschiedene Agenda verfolgten. Im Weiteren wird auf drei Gruppen der sowjetischen Ansprechpartner näher eingegangen, nämlich die Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft, Vertreter der österreichischen Kulturinstitutionen und die Medien.

Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft, Wiener Staatsoper und amerikanische Zeitungen: Transferkanäle der russischen/sowjetischen Musik

Das evidente Kernstück der sowjetischen Kulturdiplomatie bildete die *Gesellschaft zur Pflege der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zur Sowjetunion* (Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft), die sich bereits im Juni 1945 – aus eigenem Antrieb – konstituierte. Ferner, und davon kaum trennbar, war die wiederhergestellte Kommunistische Partei Österreichs²⁰ als disziplinierte Kaderpartei mit österreichspezifischen Landeskenntnissen und eigenen Zielgruppen und Klientelen bedeutend (obwohl als “Russenpartei” verschrien und marginalisiert), wobei ihre Interessen nicht zu

¹⁸ Cf. Wolfgang Mueller, Alexander Golovlev u. a. Ferner Michael Kraus, „Kultura:“ : Der Einfluss der sowjetischen Besatzung auf die österreichische Kultur 1945-1955, Univ. Dipl.-Arb. Wien 2008.

¹⁹ Barbara Stelzl-Marx, Stalins Soldaten in Österreich. Innensicht der sowjetischen Besatzung, München und Wien 2012.

²⁰ Heinz Gärtner, Zwischen Moskau und Österreich. Die KPÖ – Analyse einer sowjetabhängigen Partei (=Studien zur österreichischen und internationalen Politik, 3), Wien 1979. Manfred Mugrauer, Die Politik der KPÖ in der Provisorischen Regierung Renner, Innsbruck 2006. Barry McLoughlin, Hannes Leidinger, Verena Moritz, Kommunismus in Österreich 1918-1938, Innsbruck u. a. 2009.

hundert Prozent mit denen der sowjetischen Militäradministration²¹ oder teilweise der ÖSG ident waren.

Die ÖSG konnte sich auf eine Vorgängergesellschaft aus den Zwischenkriegsjahren berufen, und war von Anfang an bemüht, zumindest den Anschein einer kulturdiplomatischen Institution zu bewahren, die über der Parteienlandschaft steht und nicht zum Zwecke direkter Propaganda eingesetzt werden sollte. Wie es im, den Sowjets übermittelten, Gründungsstatut betont wurde:

Zweck des Vereines ist: in Österreich gründliche und verlässliche Kenntnisse über die Kultur, die Geschichte, die Sprachen und die Wirtschaft der Sowjetunion zu vermitteln - sowie umgekehrt ... Zur Erreichung dieses Zweckes werden geeignete Bücher, Zeitschriften, Bilder und Filme angeschafft und zugänglich gemacht, Vorträge, Konzerte, Theateraufführungen und Filmvorführungen veranstaltet, der Druck und Verlag einschlägiger Werke gefördert; der Meinungs austausch zwischen österreichischen und sowjetrussischen Gelehrten ... angebahnt; Studienreisen nach und von der Sowjetunion unterstützt...²²

Die Einbindung der ÖSG in die sowjetische Kulturoffensive und unermüdliches Networking in österreichischen Kultur- und Musikkreisen - Wiens Kulturprominenz wurde intensiv in die Reihen der Gesellschaft rekrutiert - brachten ihre Früchte (vgl. Rathkolb, Mueller, Deutsch-Schreiner, Kraus). Gerade die Musiksektion konnte sich durch besondere Erfolge profilieren, da ihre – weniger ideologisch aufgeladenen – Angebote ein größeres Publikum ansprechen konnte (sieht man von der Zwangsmitgliedschaft in den USIA-Betrieben ab). Ihre intensiven Beziehungen zu sowjetischen Instanzen wurden durch rege Korrespondenz mit VOKS veranschaulicht. Die VOKS²³ hat einen Vertretungsposten in Wien eingerichtet, der große Zusendungen von Noten und anderen schriftlichen Materialien, sowie Schallplatten, nach Österreich abwickeln sollte. Dieser Strom von Musikkultur wurde von keiner anderen Besatzungsmacht erreicht und bildet die Grundlage einer besonderen

²¹ Wolfgang Mueller, „Die Teilung Österreichs als politische Option für KPÖ und UdSSR 1948,“ *Zeitgeschichte* 32:1 (2005): 47-54.

²² Abschrift der konstituierenden Ausschusssitzung der Gesellschaft zur Pflege der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zur Sowjetunion. Staatliches Archiv der Russischen Föderation (GARF), fond 5283, opis' 16, delo 8, list 288.

²³ All-Unions-Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland, gegründet 1921/1924, 1957 in den Bund sowjetischer Gesellschaften für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland umgewandelt.

Sammlung der ÖNB²⁴, sowie einzelner Musikdrucke in ihrem Katalog. Dies waren mehrere Hunderte von Musikeinheiten, die vor allem auf ein – österreichisches – Fachpublikum abzielten und somit von Anfang an die Teilnahme österreichischer Mediateure voraussetzten. Die VOKS versuchte, alle mögliche, durch die Vorzensur zugelassene, russische und sowjetische Musik nach Österreich zu schicken: neben einer großen Anzahl von Klassikern des 19. Jahrhunderts und der bekannten sowjetischen Komponisten (Prokofjew und Schostakowitsch) waren, durchaus im Einklang mit populistischen „middle-brow“ Tendenzen des „Sozialistischen Realismus“²⁵, hunderte Zusendungen von „Volksmusik“ reichlich vertreten, die eine staatlich oktroyierte Nationalmusik von Russen und anderen Ethnien in sowjetischer Adjustierung veranschaulichen sollte.

Diese Noten und Schallplatten waren nur in unterschiedlichem Maße einsatztauglich, da viele Werke, jenseits der innenpolitischen Normen in der Sowjetunion, für österreichische Hörer kaum Attraktivität besaßen. Trotzdem hatten österreichische MusikerInnen und Musikinteressierten eine Möglichkeit, die für sie relevanten Werke und Komponisten zu konsultieren sowie, über den VOKS-Vertreter, Anfragen nach Russland zu schicken (von diesen wurde auch in der Tat relativ oft Gebrauch gemacht²⁶).

Die ÖSG-Zentrale in Wien und ihre zahlreichen Zweigstellen in der sowjetischen Besatzungszone, mit einzelnen Vertretungen in Rest-Österreich, spielten auch eine nicht unbedeutende Rolle kultureller Transferkanäle, da sie sowjetische Musikexporte zu Werbezwecken bzw. zum Heranziehen eines lokalen Publikums einsetzen konnten und wollten. Bei der Werbung für sowjetische Kultur und nicht zuletzt um zahlende Mitglieder für die ÖSG selbst wurden groß angelegte *Freundschaftswochen* zu kulturdiplomatischen Höhepunkten,²⁷ zumal die Gesellschaft oftmals mit Auftritten führender Künstler aus der Sowjetunion aufwarten konnte. Bei begrenzten finanziellen Mitteln konnten Schallplattenabende bei mehreren kleineren Zweigstellen zu den wenigen Höhepunkten ihrer Tätigkeit aufsteigen, oder zumindest als solche in interner Berichterstattung aufgewertet werden (davon zeugen auch zahlreiche Berichte der österreichischen Staatspolizei, die vor allem in den westlichen Zonen die

²⁴ Monika Angelberger, Robert Reithofer, Historische Darstellung der Österreichisch-Sowjetischen Gesellschaft. Erstellt im Zuge des ULG-Ausbildungsprojektes „Bestandsaufnahme und Beschreibung eines Teilbestandes des Notenarchivs der Österreichisch-Sowjetischen Gesellschaft“ an der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (F. 172 ÖSG: Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft, Inventar. Bearbeitet von Monika Angelberger und Robert Reithofer. Österreichische Nationalbibliothek – Musiksammlung, Juli-August 2010).

²⁵ Patrice Zuk und Marina Frolova-Walker (Hrsg.), *Russian Music Since 1917: A Reappraisal*, Oxford 2017.

²⁶ Vgl. Golovlev 2016.

²⁷ Vgl. Deutsch-Schreiner, S. 107, Golovlev 2017.

ÖSG-Aktivitäten zunehmend misstrauisch überwachte). Diese sind an mehreren Stellen des ÖSG-VOKS Schriftverkehrs erwähnt, ebenso wie die obligaten Einführungsworte eines lokalen ÖSG-Funktionärs, die (da die meisten örtliche Mitglieder der KPÖ waren) politische Parolen mit einigen musikalischen Betrachtungen vereinen sollten.

Reisende in die Sowjetunion, ein klassisches Mittel sowjetischer Kulturdiplomatie, wurden ebenfalls mit Propagandakampagnen begleitet (cf. Michael David-Fox²⁸); die ÖSG selbst berichtete dazu:

Allein in den Jahren 1950 und 1951 besuchten acht österreichische Reisegruppen aus fast 100 Personen die Sowjetunion. Sie waren Gäste es Sowjetvolkes. Jeder Wunsch wurde ihnen erfüllt: sie konnten sehen, was sie wollten, sprechen, mit wem sie wollten - sie konnten sich mit eigenen Augen von den Tatsachen des heutigen Lebens im Sowjetland überzeugen.²⁹

Die österreichische Realität sah deutlich anders aus, da Sowjetinformationen des Öfteren *pauschal* als Propaganda abgetan wurden; dies schadete auch den nichtkommunistischen Reiseberichten, auf die sich die ÖSG zunehmend verließ. Sollte Josef Krips 1947 in Moskau und Leningrad ein erfolgreiches Gastspiel absolvieren und seine Dankbarkeit mehrfach in kulantem Worten zum Ausdruck bringen, so wurde ein positiver Sowjetbericht im Kalten Krieg zunehmend problematisch, wenn nicht verdächtig. Ein Vortrag von Prof. Alfred Uhl, in dem er sich mit der höheren Musikausbildung in der Sowjetunion auseinandersetzte, wurde von Teilen der antisowjetisch gestimmten BesucherInnen mit wahrnehmbarer Skepsis entgegengenommen, was auch beim Redner auf eine ablehnende Reaktion stieß:

Prof. Uhl bemerkte in seinen Schlussworten, dass er, ausserhalb jeder Partei stehend, diese Reise ausschliesslich als Komponist und Musikerzieher unternommen hatte und verwahrte sich gegen die Angriffe, denen die Teilnehmer an dieser und anderen Studienreisen in die Sowjetunion ausgesetzt sind. In Österreich stosse jeder Versuch einer Objektivität auf Ablehnung und wird als Propaganda abgetan.³⁰

Trotzdem sollte die relative Bedeutung sowjetischer Zusendungen und, in einem immer geringeren

²⁸ Michael David-Fox, *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, New York u. a. 2012.

²⁹ Was ist und was will die Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft, 1951 (o.S.).

³⁰ Mitteilungsblatt der Österreichisch-Sowjetischen Gesellschaft, Juni 1954, S. 8.

Maß, direkter Zeugen nicht unterschätzt werden: schließlich fehlte es in Wien 1945 nicht zuletzt an nutzbaren Partituren, so dass der Anstieg russischer/sowjetischer Autoren in österreichischen Konzertprogrammen nicht zuletzt auf die relativ günstige Situation mit der Verfügbarkeit sowjetischer Musikdrucke zurückzuführen sein. Eine Wiederaufnahme der Kontakte zum Osten war für viele MusikerInnen von beruflichem Interesse, umso mehr dass solche Kontakte durch Diktaturen und Krieg lange unterbunden waren. Die ÖSG und ihre sowjetischen Mentoren und Partner konnten diese Prozesse nur in einem gewissen Ausmaß kontrollieren, jedenfalls war die relative Dominanz der Musiksektion symptomatisch für Perspektiven sowjetischer Kulturdiplomatie respektive „politischer Arbeit“ im besetzten Nachkriegsösterreich: Tschaikowsky statt Stalin war das möglichst verschwiegene Erfolgsrezept. Bezeichnenderweise versuchte die ÖSG *kontinuierlich*, ein möglichst reichhaltiges Musikprogramm auch in ihre rein politischen Veranstaltungen beinahe „einzuschleichen“, was aus ihren Berichten und sowjetischen Beurteilungen durchaus ersichtlich ist³¹.

Ferner, und meistens weit außerhalb des exklusiven sowjetischen Machtbereichs angesiedelt, war eine Reihe wichtiger *Kulturinstitutionen* für einen nachhaltigen Erfolg unabdingbar. Dies waren – durch die Sowjets in der ersten Rekonstruktionsphase aktiv gefördert – die Wiener Staatsoper, „ihre“ Wiener Philharmoniker und die Wiener Symphoniker, der Musikverein, das Konzerthaus, sowie vergleichbare Kulturinstitute in den Bundesländer, in erster Linie in Graz.

Exemplarisch für gegenseitige austro-sowjetische *charm offensives* ist die Aufführungsgeschichte der Oper „Boris Godunow“ von Modest Mussorgsky, eines stark „russisch“ konnotierten Werkes des europäischen Opernrepertoires.³² Eine erste, konzertante, Aufführung erfolgte im Großen Konzerthausaal bereits im Juli 1945, und im November 1947 führte Clemens Krauss (einer der Operngranden des Dritten Reiches, und nicht etwa der von den Nazis verfolgte Josef Krips) eine Neuinszenierung durch die Wiener Staatsoper im Theater an der Wien auf, mit Regie von Lothar Wallerstein und Bühnenbilder nach Entwürfen von Alexandre Benois.

Letzendlich waren auch Einzelpersonen, die im Kulturbetrieb und in den Medien eine große

³¹ Statistisch gekürzter Tätigkeitsbericht für die Zeit vom 1. Jänner bis 30. Juni 1947. GARF, fond 5283, opis' 16, delo 13, listy 131-5. Bericht einer VOKS-Delegation, 31 Dezember 1946, GARF, fond 5283, opis' 22, delo 1, list 61.

³² „Boris Godunow“ - *Spielplan der Wiener Oper / Politische Geschichte der Oper in Wien*. Zugriff 7.4.2020 (<https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/75>).

diskursive Macht, oder politischen Einfluss besaßen, für die Sowjets wichtig, wobei es naturgemäß nur beschränkte Überschneidungen mit kommunistischen Kreisen geben konnte. Der gerade genannte Josef Krips, Franz Salmhofer und Joseph Marx waren drei idealtypische, musikalisch „russophile“ prominente österreichische Musikschaffende, die russischer und sowjetischer Musik zu bedeutender Verbreitung verholfen haben ohne dass sie sich in Propagandakampagnen engagierten bzw. engagieren wollten. Auch in den Medien, trotz konservativen und antikommunistischen Zeitgeistes, war es gerade um die Musik dank einer Reihe hochkarätiger, sachlich freundschaftlich gesinnter Kritiker gut bestellt.

Joseph Marx befand sich nach 1945 im Zenith seiner kompositorischen und musikorganistorischen Karriere, da er gleichzeitig zum meistaufgeführten zeitgenössischen österreichischen Komponisten aufstieg und seine Stellung als einer der führenden Musikkritiker, Präsident des Österreichischen Komponistenbundes, der Denkmäler der Tonkunst in Österreich und der AKM (wieder) einnahm.³³ Salmhofer, dessen Oper *Iwan Tarassenko* volks- und Gogolnahe Themen aus dem ukrainischen Bauernleben bereits vor dem Krieg aufgegriffen hatte, war seinerseits der Wiedereinführung der russischen Werke an der Wiener Staatsoper wohlwollend gestimmt. Seine Berufung zum Direktor 1945 war freilich durch sowjetische Zustimmung möglich, und beim Wiederaufbau des Hauses und seines Ensembles, der den eigentlichen Höhepunkt von Salmhofers Karriere bildete,³⁴ brauchte er Unterstützung aller Besatzungsmächte. Josef Krips hatte den Sowjets schließlich die Wiederaufnahme seine Dirigentenlaufbahn zu verdanken, da er von den Nationalsozialisten mit einem Berufsverbot belegt worden war; ab 1945 trat er mit den Wiener Philharmonikern zusammen und führte mehrere russische Werke, u.a. in „russischen Konzerten“, auf: 1947 Krips ging mit den Philharmonikern auf ein Gastspiel in die Sowjetunion – die erste kulturdiplomatische Offensive Österreichs – ehe er seine Karriere in Großbritannien und den Vereinigten Staaten fortsetzte.³⁵

Ähnlich differenziert bleibt das Bild für die *Medienlandschaft*³⁶. Das sowjetische Element hatte zwar eine direkte Medienpräsenz – durch die *Österreichische Zeitung* – die blieb aber, angesichts einer

³³ Andreas Holzer, Art. „Marx, Joseph Rupert Rudolf“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 5.4.2020 ([//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Marx_Josef.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Marx_Josef.xml)). Hausjell, S. 641.

³⁴ Uwe Harten, Art. „Salmhofer, Franz“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 5.4.2020 ([//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Salmhofer_Franz.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Salmhofer_Franz.xml)).

³⁵ Uwe Harten, Art. „Krips, Brüder“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 5.4.2020 ([//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Krips_Brueder.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Krips_Brueder.xml)).

³⁶ Fritz Hausjell, Rudolf Tschögl, Tagespresse, Parteien und alliierte Besatzung : Grundzüge der Presseentwicklung in der unmittelbaren Nachkriegszeit 1945 – 1947, Univ. Diss., Wien 1979.

großen nichtkommunistischen und relativ antisowjetisch gestimmten Mehrheit, kaum von Relevanz. Die KPÖ und die ÖSG stützten sich auch auf eigene Presseorgane: die *Volksstimme* (KPÖ), und, für den Kulturbetrieb wichtige, *Der Abend* von einer Gruppe von philokommunistischen Intellektuellen und *Die Brücke*, eine illustrierte Kulturzeitschrift der ÖSG.

Neben Joseph Marx, der für die *Wiener Zeitung* schrieb, berichteten die Journalisten im *Wiener Kurier*, in kommunistischen und in katholisch-konservativen Medien recht ausgiebig über russische Neuigkeiten und sowjetische Kultur-„Events“, womit sie allerdings in erster Linie ihren eigenen Vorstellungen Resonanz geben wollten. Auf diese politische Konstellationen – und die offene Feindschaft der Sozialisten – ist hier hinzuweisen. Die meisten Kulturjournalisten waren, ebenso wie die Musiker, um die Jahrhundertwende geboren, wobei ihre Verstrickung mit der ständestaatlichen Diktatur und dem Nationalsozialismus bedeutender, wenngleich zeitweise ambivalent, war. Bedeutende Journalisten wie Roland Tenschert³⁷ konzentrierten sich meistens im *Wiener Kurier* und in den *Salzburger Nachrichten*, für berufsinterne Fachkommunikation waren einige von ihnen in der von Peter Lafite geführten *Österreichischen Musikzeitschrift* tätig³⁸. *Rundfunk* ist ziemlich schwierig zu quantifizieren, da österreichische Sender (RAVAG, Rot-Weiß-Rot, Ableger in den westlichen Zonen) meistens keine genauen Angaben zu gespielter Musik machten. *Russische Stunde*, die RAVAG-Propagandasendung der sowjetischen Besatzungsmacht, widmete zunächst einen großen, dann immer abmindernden Anteil der Sendezeit den Musikinhalten³⁹.

Die Mainstream-Medienlandschaft wurde bis in die 1950er Jahre von den USA⁴⁰ und von den zwei Großparteien beherrscht, wobei die zwei amerikanische geführten Zeitungen – der *Wiener Kurier* und die *Salzburger Nachrichten* – durch ihre dominante Stellung für eine nachhaltige

³⁷ Christian Fastl, Art. „Tenschert, Ehepaar“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 5.4.2020 ([//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tenschert_Ehepaar.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tenschert_Ehepaar.xml)). Roland Tenschert hatte 1941 mit einer Dissertation über Mozart promoviert und arbeitete einige Zeit beim *Völkischer Beobachter*. Nach 1945 schrieb er vor allem für *Neues Österreich* und lehrte an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst. Hausjell, S. 826.

³⁸ Hausjell, S. 605.

³⁹ Ernst Glaser, „Die 'Russische Stunde' in Radio Wien (1945-1955): Ein Beitrag zum Problem der sowjetischen Medienpräsenz in Österreich,“ *Wiener Geschichtsblätter* (46) 1991: 1-12; Mueller, *Österreichische Zeitung und Russische Stunde*.

⁴⁰ Michael Schönberg, *Die amerikanische Medien- und Informationspolitik in Österreich von 1945 bis 1950*, Univ. Diss. Wien 1979. Oliver Rathkolb, *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950*, Univ. Diss. Wien 1982. Gabriele Melischek und Joseph Seethaler (Hrsg.), *Die Wiener Tageszeitungen: Eine Dokumentation*. Bd. 5: 1945-1955. Mit einem Überblick über die österreichische Tagespresse der Zweiten Republik bis 1998, Frankfurt am Main 1999.

Publikumswirksamkeit de facto unumgänglich waren; die *Arbeiter-Zeitung* (SPÖ) und die amtlichen *Neues Österreich* und *Wiener Zeitung* waren für Wien, *Tiroler Tageszeitung* (später *Tiroler Nachrichten*), *Kleine Zeitung* (Steiermark, Kärnten und Wien) für ihre jeweiligen Regionen von beachtlicher Bedeutung. Vor allem in der „Entente“-Phase vor der Verschärfung der interalliierten Beziehungen 1947/49 war die österreichische Berichterstattung über sowjet- bzw. russlandbezogene Kulturveranstaltungen sehr freundlich, so z.B. der kritische Bericht zur Aufführung von „Boris Godunow“ in der (britisch geführten) *Weltpresse*:

Modest Petrowitsch Mussorgsky nimmt mit diesem seinem Hauptwerk unter den Opernkomponisten einen besonderen Platz ein. Selbst die geschickte, nivellierende und verflachende Bearbeitung und Instrumentierung Rimsky-Korssakows ändert nichts an der Tatsache, Mussorgsky verstand die Kunst, aber nicht das Metier. In seiner Kunst ist er wahr, echt und groß. Das Metier überließ er jenen, die sich darauf verstanden. Den Talenten, denn er selbst war ein seltsames, tiefes und ungewöhnliches Genie. Sein Leben war kurz – er schloß an seinem zweiundverzigsten Geburtstag die Augen für immer – und ging wie ein Traum dahin. Mit seinem „Boris Godunow“ reicht Mussorgsky an Shakespeare, und das kann man von einem anderen Bühnenwerk kaum ernsthaft behaupten. Im „Boris Godunow“ ist alles von Unmittelbarkeit und elementarster Leidenschaft erfüllt. Alles liegt bloß: das Wesen der Kunst, das Wesen des Genies und das Wesen der Menschen.. So gut es geht, hat Rimsky-Korssakow diese gigantische Blöße, diese helle und brennende Wahrheit verhüllt.⁴¹

Diese Kreuzung von sowjetischen und österreichischen Prestigepolitiken, wo der Rang der Wiener Opernszene eine nicht minder hervorragende Bedeutung hatte als ausländisches Hofieren österreichischer Musikpubliken, war für den öffentlichen Raum durchaus typisch⁴². Dabei wurden gegen die 1950er Jahre zwei Problemkreise vordergründig: die musikalische(n) Moderne(n) und die national definierte. Authentizität. Symptomatisch dazu war eine europazentrierte Abgrenzung, wo

⁴¹ Franz Tassié, „Boris Godunow“ in der Staatsoper, *Weltpresse*, 1 Dezember 1947, Seite 3. (Online verfügbar in ANNO – <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dwp&datum=19471201&seite=3&zoom=33>). Tassié wurde zu einem der angesehensten Kulturjournalisten der Besatzungszeit, und war 1945-1950 Leiter des Kulturressorts bei der *Weltpresse*. cf. Hausjell, Bd. 3, S. 823.

⁴² Vgl. eine ausführliche Reaktion der *Salzburger Nachrichten* auf die, ebenfalls 1947 stattfindende, Neueinstudierung von Borodins *Fürst Igor* (dessen letzte Aufführung Anfang 1941, während der deutsch-sowjetischen Annäherung, zu verzeichnen war): Otto F. Beer, „Fürst Igor in der Wiener Staatsoper,” *SN*, 03 Juni 1947, S. 4.

Russland einen Platz unter der Sonne finden konnte, und die politisch und wirtschaftlich dominanten Vereinigten Staaten ausgeschlossen blieben. Diese Haltung blieb sogar für die *Salzburger Nachrichten*, tief in der amerikanischen Zone und im konservativen prowestlichen Establishment, tonangebend, indem ein Auftritt eines US-Amerikanischen Orchesters mit Tschaikowskys 5. Symphonie kommentiert wurde:

Für die e-moll-Symphonie von Tschaikowsky fehlte es dennoch von allen Seiten so empfindlich an der gehörigen Einschätzung, dass das Werk vom ersten Eintritt des Kennmotivs (let's go, let's go!) bis zum geschwind-majestätischen Finalsatz nicht wiederzuerkennen war. Die Symphonie wurde zum tragikomischen Salonstück. Ungeachtet dieses vollendeten musikalischen Mißverständnisses, das mit einigen Marschzugaben flott überspielt wurde... eine erfrischend gesunde Erfahrung zwischen Wagnis und unbestreitbarem Können.⁴³

Die Alliierten, die sich zunehmend Propagandaschlachten zu liefern begannen, befanden sich dazu nicht selten im Kreuzfeuer der österreichischen Kulturdebatten. Die musikalische Modernität (mit ihren verschiedenen Ausprägungen) befand sich in direktem Spannungsverhältnis zur Politik, wo die von der sowjetischen Besatzungsmacht erwünschten Botschaften einerseits keinen öffentlichen Widerhall beim musikjournalistischen Mainstream finden konnten (der Kampf gegen den „Formalismus“); andererseits konnte kaum davon ausgegangen werden, dass sich gerade das Gegenteil – die von den USA propagierten Schoenberg, Hindemith und Strawinsky – großer Beliebtheit erhoffen würden. Hier öffnete sich eine ganze Reihe durchaus widersprüchlicher Russland-Imagerien, die am besten durch die Rezeption von Schostakowitsch und Strawinsky illustriert werden können. Schrieben die *Salzburger Nachrichten* noch 1950, d.h. nach der Verpönung der „Formalisten“ (ZK-Dekrete von 1936 und 1948) zu Schostakowitsch:

Eine Novität für Wien war die IX. Symphonie von Schostakowitsch. Um es gleich vorwegzunehmen: es war eine äußerst ansprechende, liebenswürdige Bekanntschaft, die wir da gemacht haben. An die großen Werke mit der heiligen Neun-Zahl bei Beethoven oder Bruckner darf man bei diesem Wer freilich nicht denken. Diese "neunte" ist Schostakowitschs Pastorale

⁴³ Michael Kaindl-Hönig, „Let's go Tschaikowsky: Das "Symphony Orchestra" der 7. US-Armee im Festspielhaus,“ *SN*, 14. Oktober 1953, S. 4. (Kaindl-Hönig arbeitete auch bei Rot-Weiß-Rot und stand dem Verband der Unabhängigen nah, vgl. Hausjell, S. 560).

oder sein "Eulenspiegel" - ein Werk der guten Laune, der Musizierfreudigkeit, des Witzes, der Parodie und vor allem: von lebhaftem rhythmischem Elan. Das Orchester klingt kammermusikalisch, das ganze Werk dauert 22 Minuten. Auch ein ernstes, retardierendes Element fehlt nicht: in das fröhliche Treiben des letzten Satzes klingt plötzlich eine Chormelodie hinein, fast gregorianisch-streng! Wir wagen nicht zu sagen, ob es sich hierbei um mehr als um eine beliebtes symphonisches Requisit des "Finale" handelt. - Denn gerade der letzte Satz läßt an Niveau etwas zu wünschen übrig.⁴⁴

so musste der *Wiener Kurier* die amerikanischerseits massiv propagierte Premiere von Strawinskys *The Rake's Progress* an der Wiener Staatsoper 1952 (nach einer eigenen mehrmonatigen Promotionskampagne) mit entrüsteten Worten quittieren:

... müssen wir zunächst den Schock überwinden, den seine seltsame musikalische Faktur uns zufügt. Einmalige Aufnahme des Werkes wird dazu nicht genügen ... Die Bilanz: Strawinskys Oper ist in ihrer traurigen Ausweglosigkeit subjektiv wahr und ergreifend, sie zu verstehen, sind mehrere Besuche notwendig... und viele Aufführungen.⁴⁵

Interne machtpolitische Kämpfe, mit Werbung um Patronage (und sogar Ausspielung gegeneinander) der Besatzungsmächte, wurden dabei oft nicht weniger wichtig, als international ausgerichtete musikbezogene (oder musikwissenschaftliche) Fragen. Die Alliierten ließen sich teilweise in diese Kämpfe verstricken, teilweise blieben sie ahnungslos. Dabei konnte in einigen Fällen ein deutlich selektives Demokratieverständnis seitens prowestlicher Akteure festgestellt werden, da unmittelbare politische Loyalitäten und mangelnde demokratiepolitische Verwurzelung konservativer Kreise (mitsamt ihrer Vorbelastung durch den Ständestaat und, vor allem, den Nationalsozialismus) zu durchaus aggressiver Rhetorik, sowie zu Disziplinarmaßnahmen, führen konnte.

Die Gefahren, denen manche sowjetische Wegbegleiter ausgesetzt wurden, waren keineswegs illusorisch. Werner Tepser, der führende, und keinesfalls kommunistische, Musikkritiker der *Tiroler Tageszeitung* hat den bereits angesprochenen Fehler eines positiven Reiseberichts über die Sowjetunion begangen. Sollte Prof. Uhl bei seinem Vortrag nur mit warnenden Missgunstbekundungen konfrontiert

⁴⁴ H.A., „Russische Meister: Von Tschairowsky bis Schostakowitsch,“ *SN*, 7. Februar 1950, S. 5.

⁴⁵ Rudolf Klein, „Sensationelle Strawinsky-Premiere : "The Rake's Progress" kam zur ersten Aufführung,“ *WK* 16. April 1952, S. 4.

werden, war Tepsers Vergehen einer sowjetfreundlichen Publikation in Tirols auflagenstärkstem Medium gravierender. Die Strafe fiel unmissverständlich aus: ihm wurde von der Zeitung sofort gekündigt, und die *Salzburger Nachrichten* berichteten mit charakteristischer Schadenfreude über seine Entlassung, dass Tepser grundsätzlich glimpflich davongekommen sei, da seine Kollegen im Osten „verschwinden“, und “sonst hätte man wohl kaum das Vergnügen, Russlandentdecker Dr. Tepser mit sonorer Stimme auf der demokratischen Andreas-Hofer-Hymnenwelle von Radio Tirol nach wie vor Bücher rezensieren zu hören“⁴⁶.

Dies verdeutlichte die relative Verdichtung der Zonengrenzen für sowjetische Kulturpropaganda, die freilich in erster Linie nicht durch direkte Abkoppelung, wie in Deutschland, sondern durch einen hohen Grad der Medienkonzentration (wie in Tirol) und der Meinungskonformität erreicht werden sollte. Das musikalische Russlandbild wurde in Westösterreich somit keineswegs eliminiert, sondern wurde von meistens völlig sowjetunabhängigen Akteuren getragen (Tschaikowskys Symphonien auf den Salzburger Festspielen, klassische Musik in Innsbruck), die sich trotz des Kalten Krieges einer kontinuierlich seriösen kritischen Berichterstattung erfreuen durften. Hier schließt sich abermals der Bogen zwischen Antikommunismus, taktischen Machtspielen und einem „*antisowjetischen*“ Russland-Image, das von konservativen österreichischen Meinungsbildnern durchaus bewusst in Opposition zur offiziellen sowjetischen Kulturdiplomatie – aber durchaus im breiteren Rahmen der internationalen Kulturtransfers – getragen wurde.

“No Commodity Is Quite So Strange As This Thing Called Cultural Exchange”⁴⁷: Musikdiplomatie, Musiktransfers, Musikbeziehungen in einer interdependenten Welt

War Österreich „ready to listen“⁴⁸? Ja, wenn man die kommunikative Hilfsbereitschaft österreichischer Kulturakteure, über ideologische und machtpolitische Grenzen hinweg, in den Vordergrund stellt, also „the cultural mindsets of the actors involved“ und „the immediate organizational and structural circumstances“. Der stetige Fluss von Kulturimporten aus der

⁴⁶ „Nur noch bei Radio Tirol,“ *Salzburger Nachrichten*, 26 Februar 1954, S. 4.

⁴⁷ Nach der Aussage eines US-amerikanischen Diplomaten, zit. Reinhold Wagnleitner, “‘No Commodity Is Quite So Strange As This Thing Called Cultural Exchange’: The Foreign Politics of American Pop Culture Hegemony,” *Amerikastudien / American Studies* 46:3: Popular Culture (2001): 443- 470.

⁴⁸ Cf. Jessica C.E. Gienow-Hecht, “The World Is Ready To Listen: Symphony Orchestras and the Global Performance of America,” *Diplomatic History* 36:1 (2012), 17-28.

Sowjetunion hat die österreichische Kultur- und Medienlandschaft zweifelsohne wesentlich beeinflusst; da die sowjetische Machtsphäre auf Wien zentriert war, konnte zwischen einer klar definierten geographischen Harte-Macht-Sphäre und fruchtbarem Boden für Sanfte-Macht-Ausstrahlung nicht immer unterschieden werden (ähnlich wie bei der privilegierten Stellung französischer Kulturdiplomatie in Tirol, vgl. Klaus Eisterer, Thomas Angerer, Barbara Porpaczy, Alexander Golovlev).

Das offizielle sowjetische *musical nation branding*⁴⁹ sollte indes missglücken, was freilich eine von den Sowjets und ihren Ansprechpartnern angestrebte Reintegration „Russlands“ und gleichzeitig Österreichs in europäische Musik- und Prestigelandschaften nicht hemmen sollte. Es haben sich allerdings unterschiedliche Russlandbilder und -wahrnehmungsmuster herauskristallisiert, die sich mit der sowjetischen Kulturdiplomatie in der Tat nur in einem indirekten, und offen widersprüchlichen, Verhältnis befanden. Insofern blieben gerade durch die Eigenwirkung österreichischer AkteurInnen die *expliziten* Zielsetzungen sowjetischer Kulturpropaganda und „politischer Arbeit“ unerfüllt, wobei die Kultur- und Musikdiplomatie in ihrem breiteren Sinne (*civilisation*) durchaus von Erfolg gekrönt waren.

Unter den Alliierten war die Vorherrschaft der russischen Musik auf den österreichischen Szenen, in krassem Unterschied zu politischem Prestige und teilweise globaler westlicher Übermacht, durchwegs unangefochten, und ihr Prestige bei weitem am höchsten (mit klarer Fokussierung auf E-Musik). Das Publikum konnte Tschaikowsky genauso hochrufen, ja für das prestigegebundene Kulturnation-building-Projekt vereinnahmen, wie es Stalin ablehnte. Es ist deswegen sinnvoll, ÖsterreicherInnen – und, extrapolierend, „lokale“ Zielgruppen – bei kulturdiplomatischen Forschungen eher in den Fokus zu stellen als Kulturdiplomaten (und Kaderdiplomaten) selbst. Die „sanfte Macht“ war eben deswegen sanft, weil sich nicht auf eine Machtprojektion reduzieren lässt. Wie bei jeder Vermarktung, sind hier die Kunden und Interaktionen mit Kulturproduzenten und -konsumenten vordergründig. Die eigentliche Macht liegt größtenteils bei dem einheimischen (Kultur-)Publikum, um dessen Gunst die Besatzungsmächte mit großer Vor- und Nachsicht werben mussten, und ihre weiteren Strategien von dieser, mehr oder weniger reflektierten, Erfahrung heraus weiterentwickelten - oder weiterentwickeln sollten.

⁴⁹ Jessica C.E. Gienow-Hecht, “Of Dreams and Desire: Diplomacy and Musical Nation Branding Since Early Modern Period,” in *International Relations, Music and Diplomacy*, S. 259-74.