Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 28-29 (2008-2009)

Artikel: Der friedliche Aufstand in Warschau

Autor: Dibelius, Ulrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835134

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der friedliche Aufstand in Warschau

Ulrich Dibelius (†)

Was sich im Oktober 1956 zeitgleich in Polen ereignete und wie die gut vorbereitete Koordination von politischen und kulturellen Aktivitäten im Prozeß der nationalen Selbstfindung wirkte, hatte de facto nichts miteinander zu tun. Einziges verbindendes Element war die Ungreifbarkeit einer gespannten Atmosphäre. Sie hatte sich im äußeren Geschehen bereits seit Februar 1956 begonnen, mit Erwartungen aufzuladen, als auf dem XX. Parteitag der russischen KP durch Chruschtschow die Tauwetterschleusen zur Entstalinisierung geöffnet worden waren. Sie hatte sich dann für Polen Ende Juni durch den Posener Aufstand dramatisiert, dessen blutige Niederschlagung man in Moskau allerdings der polnischen Armee überließ, weil sie ohnehin von einem sowjetischen General geführt wurde. Doch als es im Herbst in Ungarn zu brodeln begann und die Budapester ihrerseits sogar den Warschauer Pakt aufkündigen wollten, mußte wiederum das russische Militär selbst mit gebündelter Macht eingreifen. Parallel dazu wurde aber in Warschau der frühere Parteichef Gomułka, den man 1949 abgesetzt und später fünf Jahre lang inhaftiert hatte, reaktiviert, um den seit dem Posen-Desaster weiterschwelenden Freiheits- und Liberalisierungsdrang endlich ans gewünschte Ziel zu bringen. Die Gunst der Stunde, daß die Sowjet-Großmacht schon in ein anderes Niederkartätschen verstrickt war – worauf die Ungarn oft mit hämischer Trauer hingewiesen haben –, half den Polen zum Gelingen: Gomułka behielt freie Hand für wichtige Reformen.

Selbstverständlich profitierten davon auch auf dem inneren Sektor der Kultur die seit längerem laufenden Planungen der polnischen Komponisten zu einem eigenen Musikfest. Aber man hatte ohnehin die Zeit für reif und die Zahl und Substanz der vorhandenen Werke für lohnend genug gehalten, um sich damit in der Öffentlichkeit breitere Resonanz zu verschaffen. Schon in der ersten Gomułka-Phase hatten sich Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki und der später mehr dirigierende als komponierende Jan Krenz, alle drei in den Zwanzigern, unterm Zeichen der Jahreszahl zur ‹Gruppe 49› zusammengeschlossen, jedoch ihren Festival-Plan angesichts des harten politischen Rückwärtskurses wieder aufgeben müssen. Jetzt, 1956, ergaben sich neue Chancen, das bestehende Konzept umzusetzen, und bereits der erste ‹Warschauer Herbst› ließ die kluge, eigentlich

schwer angreifbare Disposition erkennen, die sich Serocki und Baird unter freundschaftlicher Mithilfe anderer ausgedacht hatten. In einem Rückblick nach 25 Jahren wird sie so umschrieben:

Das Internationale Festival für zeitgenössische Musik ‹Warschauer Herbst› verdankt seinen Namen dem ‹Prager Frühling›, dem damals einzigen größeren Musik-Festival in diesem Teil von Europa, unterscheidet sich allerdings in Anlage und Programm, weil dort die moderne Musik nur marginal berücksichtigt wird. Die Initiatoren des Warschauer Herbstes waren bemüht, den Kontakt zwischen dem Musikleben in Polen und demjenigen im Westen, der aus politischen Gründen unterbrochen worden war, wieder herzustellen. Die Präsentation neuer Musik sollte dabei zwei Zielen dienen: das polnische Publikum mit zeitgenössischer Musik des Westens bekannt zu machen und die westlichen Besucher, die nach Warschau kommen, mit den Werken von Komponisten aus Polen und anderen Ländern des Ostblocks.[1]

Erst ganz zum Schluß wird die besondere, ja einzigartige geopolitische Lage Polens angedeutet, die ein Agieren nach zwei Seiten, ein Doppelmanöver zwischen den großen Machtblöcken, erlaubt. Und diese Scheu im Benennen zeigt zugleich, wie heikel es ist, oder damals war, über diesen Vorteil, will man ihn ausnützen, auch noch zu reden.

Jedenfalls war gleich beim ersten Warschauer Herbst mitten in jenem Oktober 1956, der dann wegen der gelungenen Demokratisierung sozialistischer Regierungsprinzipien der ‹polnische› genannt wurde, genau das notwendige Taktieren bereits an der Folge der Konzerte abzulesen: erst der Einstand mit der Nationalphilharmonie Warschau und Werken von Messiaen, Schostakowitsch, Szymanowski, also dem toten Meister des ehemaligen ‹Jungen Polen›, zwischen anerkannten Lebenden aus West und Ost. An den nächsten Tagen die Enescu-Symphoniker aus Bukarest mit Enescu, dem einigermaßen bekannten Lutosławski und überflüssigerweise Strauss und Chatschaturjan, sodann die Schlesischen Philharmoniker aus Kattowitz mit vorwiegend polnischen Stücken, darunter auch eins von dem erst 24jährigen, aber durch seine Filmmusik populären Wojciech Kilar; anschließend wieder östliche Nachbarn, die Philharmoniker aus Brünn, das Staatsorchester aus Moskau, immerhin mit einem Stück von Baird zu Beginn vor der 27. Symphonie von Nikolaj Jakovlevič Mjaskowskij und der Fünften von Tschaikowsky – na ja, was man an der Moskwa für zeitgenössisch hielt – ehe dann das Große Polnische Radio-Symphonieorchester zwischen Bartók und Strawinsky wieder Polnisches anbieten durfte. An elfter Stelle kamen schließlich die Wiener Symphoniker mit Gielen dran, um vor allem Schönbergs Klavierkonzert und Lutosławskis Orchesterkonzert aufzuführen. Andere westliche Gäste waren nur noch das Parrenin-

1 Tadeusz Kaczynski – Andrzej Zborski, *Warszawska Jesien / Warsaw Autumn*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983, Einlage S. 1, (Original englisch).

Quartett und das Rundfunk-Nationalorchester aus Paris, quasi die Bestätigung einer immer noch intakten alten Beziehung zu Frankreich.

Kaum ein Pole hat ja vergessen, daß nach den unglückseligen Teilungen des Landes Ende des 18. Jahrhunderts Napoleon es war, der 1807 als erste restitutive Tat ein Herzogtum Warschau errichtete, und daß Paris überhaupt als bevorzugtes Emigrantenzentrum galt. Für die Musik gab es dort seit Mitte der 1920er Jahre sogar eine eigene ‹Vereinigung junger polnischer Musiker›, die so charakterisiert wird: «Hier führte der Einfluß von Nadia Boulanger dazu, daß in der polnischen Musik für längere Zeit die neoklassizistische Linie dominierte. Die deutlichste Zäsur ging erst mit der Öffnung für das europäisch-amerikanische zeitgenössische Schaffen einher.»[2] Die fand aber anders, als der Autor aus heutiger Sicht meint, noch nicht 1956, und auch später erst in mehreren Etappen statt. Freilich stimmt, daß Nadia Boulanger von vielen polnischen Komponisten für Abschlußstudien aufgesucht wurde und sie als die eherne Repräsentantin von Strawinskys Neuklassizismus alle recht eindeutig geprägt hat. Dies gilt merkwürdigerweise sogar für Lutosławski, obwohl er nicht bei ihr war und obwohl er vom Typ her – schmalgesichtig, zurückhaltend, präzis, vornehm, sensibel – eigentlich eher dem westlichen Menschenschlag unter den Polen zuzurechnen gewesen wäre. Andererseits hat Serocki, nach Temperament, Aussehen und Lebensart deutlich ein Slawe, sehr wohl bei Nadia Boulanger studiert wie übrigens auch der sicher und gewandt auftretende junge Kilar und die in den ersten Warschauer Jahren bis über ihren frühen Tod 1969 hinaus regelmäßig aufgeführte Grażyna Bacewicz. Sie hatte sich aber nur vorsichtig von den rückwärtsschauenden Neotendenzen gelöst, Kilar waren sie hingegen Ansporn zu Wendigkeit, die ihn später sogar für die Mitarbeit bei Coppola prädestinierte. Richtungsweisend ausgeschert aus neoklassizistischen Vorgaben, so daß auch andere angeregt und beeinflußt wurden, sind jedoch nur Lutosławski und Serocki.

Dies begann sich abzuzeichnen beim zweiten Warschauer Herbst 1958, der das einzige Mal im Zwei-Jahres-Abstand in der ansonsten alljährlichen Folge stattfand. Inzwischen hatte auch ein komponierender Mitstreiter das wichtige Amt des Generalsekretärs beim Polnischen Komponistenverband übernommen, Andrzej Dobrowolski. Und er verstand gegenüber ZK und anderen Partei- oder Staatsinstanzen nach der einfachen Regel zu taktieren, Partituren können die ohnehin nicht lesen, verständlich sind für sie ausschließlich Texte und die werden, wie er den Kollegen einschärfte, aus der Bibel genommen oder sie sind überhaupt am besten lateinisch. Nun muß man dabei einkalkulieren, daß in Polen – anders als in der Sowjet-

2 Andrzej Chłopecki, «Überall zu Hause. Zur neuen Welle polnischer Komponisten», in: *MusikTexte*, 109 (2006), S. 39–40, hier: S. 39.

union, wo die Kirchen am liebsten zu Museen für Atheismus umgewidmet wurden – der Katholizismus eine Art Ersatzfunktion für Nationalbewußtsein übernommen hat.

«In den Jahren der Kommunistischen Herrschaft», schreibt der Polenexperte und Übersetzer Martin Pollack,

genoß die polnische Kirche mehr Ansehen und Autorität als je zuvor. Die Kirchen waren zum Bersten voll. Die Wallfahrten zur Schwarzen Madonna von Czestochowa wurden jährlich zu machtvollen Demonstrationen gegen den offiziell verkündeten Atheismus. Natürlich ließen die Kommunisten nichts unversucht, um die Kirche als unabhängige Institution zu zerschlagen oder wenigstens ihren Einfluß auf die Massen zurückzudrängen. [...] 1949 riefen sie eine Organisation ‹patriotischer Priester› ins Leben, denen es allerdings nie gelang, das Vertrauen der Gläubigen zu erringen, geschweige die Einheit und Integrität der Kirche ernstlich in Frage zu stellen. [...] Unter den Kommunisten fiel der polnischen Kirche, wie zur Zeit der Teilungen, als Polen von der Landkarte Europas verschwunden war, wieder die Aufgabe zu, die geistige Identität des Landes, seine kulturelle Einheit und sogar die nationale Unabhängigkeit zu bewahren.[3]

Nicht von ungefähr stand demnach beim Warschauer Eröffnungskonzert 1956 von Szymanowski ausgerechnet das *Stabat mater* auf dem Programm. Und möglicherweise hatte auch beim zweiten Festival – 1958 – die erste antiklassizistische Wegmarke, Lutosławskis *Trauermusik*, unausgesprochen eine als religiös verstandene Komponente. Denn wie sich diese reine Streicherkomposition allmählich aus kontrapunktisch geschichteten Zwölftonlinien aufbaut, die lediglich aus Tritoni und kleinen Sekunden bestehen, und durch deren klangliche Summierung bis zum Höhepunkt eines Zwölftonakkords steigert, dies erscheint wegen der eingehaltenen Konsequenz fast wie der Vollzug eines Ritus. Andererseits sind dem Ausdruck von Trauer, die *in memoriam* Béla Bartók gilt, doch zugleich kompositionstechnisch den durchgesetzten Abschied von jedem anempfohlenen Folklore-Bezug bedeutet, doch sehr spürbar Zuversicht, Vitalität und eine vertrauende Zukunftserwartung beigemischt. Von hier aus spannt sich über manche eher im Programm verstreute geistliche Werke der Bogen zu zwei Großereignissen, beide mit dem Komponisten Krzysztof Penderecki verbunden, der allerdings 1958 in den Festivalkonzerten noch nicht vertreten war, stattdessen aber im folgenden Jahr, 1959, für einen fulminanten Erstauftritt in der Öffentlichkeit sorgte, als er im Wettbewerb des Polnischen Komponistenverbands gleich alle drei Preise in den ausgeschriebenen drei Kategorien gewann und prompt ins Herbst-Programm aufgenommen wurde – eine Ehre, die seinem gleichaltrigen Landsmann Henryk Mikołaj Górecki schon 1958 als 25 jährigem widerfahren war. Beide figurierten ab da als

3 Martin Pollack, «Trotyl für den lieben Gott. Polens katholische Résistance und Renaissance», in: *Kursbuch*, 149 (2002), S. 89–96, hier: S. 90f.

publikumsbeliebte Anführer ihrer Generation, wenn auch Pendereckis internationales Ansehen schneller und nachhaltiger wuchs.

Mag sein, daß sein Nutzwert als eine Art kultureller Exportartikel – und an so etwas ist die polnische Politik wegen ihrer historisch begründeten Gefühle von mangelndem nationalen Ansehen durchaus interessiert – auf dem stabilen, eben auch religiös abgesicherten Fundament seines heimischen Rufes basiert. Die diesbezügliche Steigerungskurve verlief jedenfalls über die bravourös gefeierte Aufführung von Pendereckis *Lukas-Passion* beim zehnten Warschauer Herbst 1966 zu jener seines *Utrenja*-Doppeloratoriums über Grablegung und Auferstehung des Herrn fünf Jahre später, 1971, in der Warschauer Johannes-Kathedrale unter Anwesenheit höchster kirchlicher Würdenträger und gewiß auch einiger wichtiger, aber weniger erkennbarer Staatsdiener. Diese beiden geistlichen Werke, wobei der dazwischen vollzogene erstmalige Wechsel vom Konzertsaal in die Kirche – und zwar die nach Funktion und Lage zentrale in der Warschauer Altstadt – bei der Beurteilung nicht unberücksichtigt bleiben soll, knüpfen ja deutlich an zweierlei Traditionen an, die westliche, vorwiegend deutsche der Passionen und die östliche, russische der Mönchsgesänge und orthodoxen Liturgie. Längst Abstand genommen hat Penderecki dabei von seinen frühen, sehr viel experimentelleren Stücken, mit denen er in Ost und West auf sich aufmerksam gemacht hatte. Gleichwohl spiegelt sich in den Anknüpfungen wiederum auf völlig andere Art die polnische Grundsituation jener Mittlerstellung zwischen den Machtblöcken, wie sie die generell akzeptierte Basis für das Projekt Warschauer Herbst gewesen ist. Und selbst wenn man einrechnet, daß Penderecki in seinen Symphonien und Konzerten aus innermusikalischen Neigungen und Motiven zur gleichen Zeit eine stilistische Hinwendung zu Schostakowitsch vollzogen hat, so bleibt doch bei einem Komponisten, der seit jeher den Erfolg gesucht hat und dies auch einbekannte, der Verdacht, ob er sich schlau und versatil, wie er ist, nicht herrschenden Bedingungen angepaßt hat.

Aus heutiger Sicht, die sich ja um die Ost-West-Problematik nicht mehr zu kümmern braucht, hat Tadeusz Wielecki, Komponist und seit 1999 künstlerischer Leiter des Warschau-Festivals, die religiöse Komponente im polnischen Denken nochmals hervorgehoben und dabei auch Geltung und Ansehen der beiden prominentesten polnischen Komponisten, Lutosławski und Penderecki, gegeneinander abgewogen. Wie nicht anders möglich, beginnt er bei einem historischen Rückblick:

Im 19. Jahrhundert wurde Polen stark gebeutelt durch aufeinanderfolgende Kriege und Aufstände, durch eine Massenemigration, durch politische Repressalien und durch die von den Teilungsmächten forcierte De-Nationalisierung. Für eine zivilisatorische Entwicklung standen die Chancen schlecht – es ging in einer solchen Lage eher um ein Bewahren der eigenen Identität, um eine Verteidigung der eigenen Nation, Kultur und Sprache.

Während im Westen Europas Ideen für einen republikanischen Staat zum Tragen kamen, in dem Glaubensfragen aus dem öffentlichen Leben auszuklammern waren, verstärkte sich in Polen (weil es dort keinen Staat gab) ein umgekehrter Prozeß: Der Glaube wurde zum Faktor nationaler Einigung und die Kirche zu einer Institution staatlicher Autorität. Aber die Kirche ist in Polen katholisch, und der Katholizismus ist bei uns eher rituell als gedanklich geprägt. Daher ist die Annahme, daß heute die sakralen Gattungen in der Musik, die von polnischen Komponisten so gern gepflegt werden, auf vertiefte Glaubenserfahrung schließen ließen, ein Irrtum. Der Grund ist eher der, daß sie im allgemeinen Verständnis symbolisch für den Kampf um die ‹heilige Sache› stehen, also um die unabhängige nationale Existenz, um Glauben (identifiziert mit der Kirche) und um Tradition. [...] Genauso erwartet man von der Musik, weil sie auf das Lied als dem populärsten, unter den Gegebenheiten der politischen Teilungen am ehesten zugängliche künstlerische Ausdrucksmittel zurückgeht, daß ihre wahre Rolle sei, irgendwelchen Ideen und außerkünstlerischen Zielen zu dienen, keinesfalls aber, daß sie unabhängig davon nur die Phantasie erweitern und etwas ungenannt Abstraktes ausdrücken soll. [...]

Als Konsequenz dieser beiden Faktoren, der Kirche als Verteidiger der Werte und der romantischen Auffassung von Kunst als Waffe im Kampf um die gemeinte ‹Sache›, werden sakrale Werke mit etwas Ernstem und Wesentlichen assoziiert, während absolute Kunst verdächtig erscheint. Wodurch soll sie denn zu rechtfertigen sein? Und wie ist sie überhaupt zu verstehen? Auch selbst wenn man über Lutosławski zum Beispiel weiß, daß er ‹groß› war, ‹der erste nach Szymanowski›, hilft dies nicht, seine Musik zu begreifen. Hingegen macht das Verstehen bei der Musik von Penderecki keine derartigen Schwierigkeiten, weil es dort immer um ‹eine bestimmte Sache› geht. Und kennt man diese, hat man schon einen Zugang zum Werk, da bleiben keine Fragen offen, etwa bei *Threnos für die Opfer von Hiroshima* oder bei dem *Polnischen Requiem* oder den *Sieben Toren Jerusalems*. Sogar seine Sinfonien haben meistens Untertitel, so hat er die letzte, die achte, *Lieder der Vergänglichkeit* genannt.[4]

Was Wielecki hier als typisch polnisch in der Musikauffassung beschreibt, hat freilich über den unbestreitbaren historischen Bezug hinaus noch eine zusätzliche psychologische Komponente, die sich aus dem Volkscharakter ergibt. Und als mir Luigi Nono 1958 schrieb: «Bin zurück von Polen, wo ich eingeladen war zum II. Musikfestival in Warschau: sehr wichtiggggggggggggg!!» – mit einer langen Reihe von Gs, seiner Methode der Unterstreichung – «und sehr überraschende musikalische Situation», war mir klar, daß ich den Warschauer Herbst nicht punktuell als Flugreisender nur in seiner lokalen Begrenzung wahrnehmen sollte, sondern auch Land und Leute zuvor etwas kennenlernen müßte, um jene ‹überraschende Situation› besser einordnen zu können. Denn das Unbekannte erschließt sich leichter, wenn man auch Eindrücke von Umwelt und täglichem Leben, die dazu den Hintergrund liefern, gesammelt hat. So fuhr ich also, entgegen den Meinungen vieler Freunde, die das Unternehmen aufgrund ihres gesunden Halbwissens über die Zustände jenseits des Eisernen Vorhangs für riskant hielten, mit meiner Frau durchs Land, sah Felder, weite

4 Tadeusz Wielecki, «Kirche und Lied. Zur Situation der polnischen Musik», in: *MusikTexte*, 109 (2006), S. 3–6, hier: S. 3f.

Ackerflächen, beobachtete die Bauern auf ihren bespannten Fuhrwerken, für die seitlich der Straßen eigene ungepflasterte Wege angelegt waren. Und auf den Fernstraßen gab's kaum Verkehr, so daß Hühner, Gänse, Schweine, auch Menschen, mit Geschwindigkeiten oberhalb der eines Fahrrads nicht vertraut, mit Vorsicht umfahren werden mußten. In den Dörfern und Städten dagegen ein reges Leben, allenthalben – im Unterschied zur DDR oder Tschechoslowakei – offene Gesichter, freundliche Gestik, mitteilsame Rede, besonders auf Marktplätzen oder bei Volksfesten, einfach: vielerlei Beweise für eine frohe, zufriedene Stimmung trotz da und dort durchaus erkennbarer Armut.

Mit diesen Bildern stimmte dann auch die Szene in Warschau überein mit ihrer unerwarteten Reichhaltigkeit, dem Niveau und der gestaffelten Vielfalt des polnischen Angebots an Gegenwartsmusik. Sehr bald stellte sich auch der – wenigstens in den Anfängen – vorbehaltlose, fast familiäre Zusammenhalt unter den Komponisten als eine politische Bedingung für Gelingen und Fortbestand des Warschauer Herbstes heraus. Man hatte sich, ohne die kritische Einstellung je erkennen zu lassen, mit dem Partei- und Staatssystem aufgrund des austauschbaren gemeinsamen Nationalinteresses arrangiert und hatte Übung im Umgang mit der offiziellen Sprachregelung. Deshalb war es auch ausgesprochen kurzsichtig, als 1968 der Warschauer Herbst mit dem Internationalen Festival der Gesellschaft für Neue Musik kombiniert worden war und ein kleines Kontingent polnischer Soldaten sich kurz zuvor an der Aktion gegen den Prager Frühling hatte beteiligen müssen, die Mitwirkung verschiedener westlicher Orchester, Ensembles und Solisten aus Solidarität mit den Tschechen aufzukündigen. Wir westlichen Warschau-Besucher haben damals als mit der doppelgesichtigen Lage Vertrautere deutlich gegen diese Ignoranz protestiert.

Der westliche Rückzug in Verwechslung der Adressaten kam 1968 auch deshalb besonders ungelegen, weil sich inzwischen die Beliebtheitskurve des Gomułka-Regimes wegen zunehmender Enttäuschungen erheblich gesenkt hatte und zwei Jahre später sogar zum erzwungenen Rücktritt führte, andererseits aber auch das kollegiale Verhältnis der polnischen Komponisten untereinander sich durch allerhand vielleicht verständliche Einzelambitionen doch etwas gelockert hatte, jedenfalls nicht mehr ganz so stabil und verläßlich wie anfangs war. Desungeachtet konnte aber der Warschauer Herbst, der innerpolnisch ja auch durch ähnliche Veranstaltungen in Posen und Wrozław/Breslau ideell gestützt wurde, seine gefestigte Position behaupten. Selbst die gefährlichste Krisenzeit ab Sommer 1980, samt der Militärdiktatur Jaruzelskis hat er relativ unbeschadet überstanden. Dies hing einmal mit der Breite und Intensität der eigenen Aktivitäten zusammen, etwa mit der frühzeitigen Gründung eines Experimentalstudios im Polnischen Rundfunk bereits Ende 1957 unter der umsichtigen

und kenntnisreichen Leitung von Józef Patkowski, der schon beim zweiten Herbst 1958 Stockhausen mit dem *Gesang der Jünglinge* und weiteren elektronischen Stücken aus dem Kölner Studio sowie David Tudor mit Cages *Music of Changes* und weiterer jüngster Klaviermusik in einem Konzert kombinierte. Zum anderen beruhte ein Gutteil der Widerstandsfähigkeit des Warschauer Festivals auf dem unerwartbaren und höchst erstaunlichen Nachwachsen polnischer Komponiertalente. Bereits die Gründergeneration war in Zahl wie differenter Vielfalt höchst beachtlich gewesen. Aber sie wurde schon beim zweiten Herbst bereichert durch Górecki und den konzis arbeitenden Klangmodellierer Włodzimierz Kotoński, beim dritten durch Penderecki und den hellhörigen Farbenmixer Witold Szalonek, beim vierten durch den früh Serialismus-kundigen Bogusław Schäffer, alles Komponisten zwischen 25 und 35, alle international präsentabel. Und allmählich schälte sich eine polnische Spezialität heraus: die Aufspaltung und Denaturierung des im Westen noch traditionell behandelten Streicherklangs durch Glissandi, extreme Stricharten mit Überdruck, unter dem Steg, auf dem Saitenhalter, Klopfen und Schaben am Korpus und ähnlichem, was man in Polen unter der Bezeichnung ‹Sonorismus› mit verwandten Bläsertechniken und auch exzessivem Schlagzeuggebrauch zusammenfaßte.

Diese Separatentwicklung fiel zusammen mit der gleichzeitigen Abkehr vom Serialismus im Westen während der 1960er Jahre und förderte ganz erheblich die Nachfrage nach scheinbar, eher phänotypisch ähnlichen Werken aus Polen. So wurde beispielsweise Pendereckis *Anaklasis* mit ihren klangverliebten Glissandogängen und Schlagzeugpassagen 1960 in Donaueschingen uraufgeführt, ein Jahr noch vor Ligetis Schlüsselwerk für Klangfarbenkomposition *Atmosphères*, wo der Gesamtklang das Ergebnis eines mikropolyphonen Geflechts von 88 Einzelstimmen ist. Trotz dieser technisch entscheidenden Differenz passte die bald als ‹polnische Schule› unter einem Stichwort vereinigte Musik durchaus, möglicherweise sogar mit einigem Vorlauf ins aktuelle Bild. Und dies zog wiederum zweierlei entgegengesetzte Folgen fürs Herkunftsland nach sich, die ich seinerzeit so beschrieben habe:

Einerseits hat der Sprung der polnischen Musik in die internationale Öffentlichkeit ja auch Züge einer nationalen Selbstfindung gehabt, besaß also – von Polen aus gesehen – seine propagandistischen Momente; eben dies steigerte die Exportwilligkeit, gefördert durch staatliche Unterstützung, und verhalf dafür im Gegenzug innerhalb des Landes zu einer gewissen Absicherung gegenüber den Fährnissen und Wechselfällen der Kulturpolitik wie der sie tragenden Machtstrukturen. Andererseits drang die polnische Musik nicht nur potent und eigenwillig in die westeuropäischen und amerikanischen Zentren der Avantgarde vor, sondern sie wurde im gleichen Moment, ohne sich dagegen wehren zu können, auch den dort herrschenden Marktmechanismen mit ihren Kommerzbindungen und Er-

folgsabhängigkeiten unterworfen. Dadurch kam es zu einer Bewährungsprobe gleichsam in zweiter Instanz, bei der die polnischen Komponisten nicht allenthalben in derselben Form wie bei der ersten, als es darum ging, überhaupt auf sich aufmerksam zu machen, zu bestehen wußten.[5]

Zur Illustration dieses Dilemmas will ich abschließend noch ein fast kurios gegensätzliches Beispiel anfügen: Góreckis Dritte Symphonie mit dem Untertitel *Symphonie der Klagelieder* op. 36, fast eine Stunde lang, eindrucksvoll gravitätisch bis unverhohlen sentimental und durch den Verlag zum Modellfall ‹radikaler Vereinfachung› ernannt, 1976 im Auftrag des Südwestfunks komponiert, uraufgeführt und 1977 beim Warschauer Herbst nachgespielt, geriet im Abstand von immerhin siebzehn Jahren, 1993, unter die Top Ten der englischen und amerikanischen Pop Charts. Dem 60jährigen Komponisten, der wegen einer Widmung an den polnischen Papst durch die Kattowitzer Kommunisten vom Hochschulrektorat verdrängt worden war, ist dies gewiß zu gönnen, und seitdem häufen sich auch die Ehrungen für ihn. Doch Vorläufer der jetzigen ‹goldenen Schallplatte› war im Sinne der Erschließung eines modernen Vertriebswegs, auch wenn er hier überlang bis zum wirklichen Erfolg brauchte, eine ziemlich einmalige und lobenswerte Warschauer Einrichtung, nämlich die gerade besonders kurzfristige Sofortproduktion von Schallplatten mit den polnischen Werken durch den halbstaatlichen Polnischen Musikverlag, so daß jeder, auch die auswärtigen Veranstalter und Presseleute, nach bereits zwei Tagen das im Konzert Aufgeführte nochmals hören, genauer beurteilen und somit besser zu verstehen lernen konnte.

Abstract

Although the first edition of "Warsaw Autumn" occurred in 1956 simultaneously with the „Polish Autumn" from which it benefited, the plan to make an own music festival among young polish composers already existed by the end of the 1940s. The cooperation between composers, and the continuous succession of younger colleagues pressing for public awareness are important factors that allowed the festival to survive over the decades. No less important however is the concept, established from the very beginning and cleverly maintained, of an exchange with the western music world. Partly thanks to this exchange, the "polish school" attained an international resonance which was used as an official means of propaganda, which then in turn assured a certain freedom for composers.

5 Ulrich Dibelius, «Frühlingswind vom ‹Warschauer Herbst›», in: *Jahresring 80–81. Literatur und Kunst der Gegenwart*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980, S. 37–43, hier: S. 41 f.

Bibliografie

Chłopecki Andrzej, «Überall zu Hause. Zur neuen Welle polnischer Komponisten», in: *MusikTexte*, 109 (2006), S. 39–40.

Dibelius Ulrich, «Frühlingswind vom ‹Warschauer Herbst›», in: *Jahresring 80–81. Literatur und Kunst der Gegenwart*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980, S. 37–43.

Kaczynski Tadeusz – Zborski Andrzej, *Warszawska Jesien / Warsaw Autumn*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.

Pollack Martin, «Trotyl für den lieben Gott. Polens katholische Résistance und Renaissance», in: *Kursbuch*, 149 (2002), S. 89–96.

Wielecki Tadeusz, «Kirche und Lied. Zur Situation der polnischen Musik», in: *MusikTexte*, 109 (2006), S. 3–6.