Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 11

Rubrik: Umschau

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: 12.02.2026

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

UMSCHAU

Zeitschriften

STUFEN DER FORSCHUNG

Zu Thomas Mann und Karl Kraus

In den *Etudes Germaniques* (1966/2) gibt *Louis Leibrich* einen Überblick über die Thomas-Mann-Forschung des Jahres 1965. Selbst angesichts der Tatsache, daß es sich um ein sogenanntes Gedenkjahr handelte — seit der Geburt waren 90, seit dem Tod 10 Jahre verstrichen —, überrascht doch das ungewöhnliche Ausmaß der Bemühungen um diesen Dichter. Die Periode des Schweigens, die nach dem Tod und den tausend Nekrologen einzutreten pflegt und die schon manchem Schriftsteller fatal geworden ist, indem sie unbemerkt in einen Dauerzustand überging — man denke etwa an die Ruhmesgeschichte Carossas —, bei Thomas Mann ist sie längst überwunden. Dazu fällt auf, daß die Beiträge aus allen Provinzen der Germanistik kommen, aus beiden Teilen Deutschlands, aus Skandinavien und Amerika. Der Hauptbeweis für die Unabhängigkeit dieser Arbeiten von der Konjunktur der Jubeldaten liegt in ihrer Grundtendenz, die weder apologetisch noch feiernd ist, sondern auf die Klärung bestimmter Sachfragen ausgerichtet. Ein Zug, Ererbtes, Erlerntes und Erlebtes aufzuhellen und zu fixieren, läßt sich fast überall feststellen. Das liegt nicht so sehr an einer positivistischen Tendenz der neueren Germanistik, als an der Eigenart von Thomas Manns Werk, in dem die antiquarischen Passionen des 19. Jahrhunderts ihre ironische Apotheose finden. Man muß sich nur den wissenschaftlichen Kommentar einer kritischen Gesamtausgabe vorstellen, um die fast monströsen Ausmaße der Kleinarbeit zu ahnen, die zu leisten bleibt. Dabei ist die Publikation originaler Texte noch in vollem Gang; neben den auswählenden Briefsammlungen des Fischer- und des Aufbau-Verlags (die erstere bespricht J. Günther in den *Neuen Deutschen Heften*, 1966/2) tauchen in den Zeitschriften immer neue Briefe auf, die, so belanglos ihr Anlaß gelegentlich sein mag, oft genug Bemerkungen von Aufschluß und Bedeutung enthalten. Beispiele finden sich in *Klaus H. Pringsheims* Aufsatz «Thomas Mann in Amerika» (Neue Dt. Hefte 1966/1) und in der *Neuen Rundschau* (1966/2). Da auch *Hans Wysling* vom Thomas-Mann-Archiv weitere Veröffentlichungen aus dem Nachlaß plant (ein Fragment ist in der *Neuen Rundschau*, 1966/3, erschienen), stellt Louis Leibrich die dringende Forderung nach einem großen, systematischen Register, das angesichts des gegenwärtigen Standes und der weltweiten Ausdehnung der Forschung zweifellos notwendig ist.

In fast spektakulärer Weise hat sich das *Berliner Kritiker-Colloquium 1965* mit Thomas Mann befaßt; das Ergebnis liegt vor in der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* (1966/17—18). Wer für den ungewaschenen Titel «In Sachen Rainer Maria Rilke und Thomas Mann» verantwortlich ist, wird dabei allerdings nicht gesagt. Die Überschrift läßt vermuten, daß man etwas sehr Grundsätzliches, wohl auch Wegweisendes erstrebt hat; die große Zahl hierzu versammelter Kritiker legte solche Erwartungen auch nahe. Nun, zumindest was Thomas Mann betrifft, wird das Ergebnis kaum Epoche machen. Es gab drei Referate und eine anschließende Diskussion. *Käte Hamburger* sprach über «Thomas Manns Humor». Nach sorgsamer Interpretation kam sie zum Schluß, daß dessen Wesen in der «Struktur des Uneigentlich-Eigentlichen» liege, das

heißt, am Beispiel des Joseph-Romans gezeigt, in der Spannung zwischen dem Mythisch-Sakralen (welches als «Uneigentliches» entlarvt wird) und dem Menschlichen im aufgeklärten Sinn (welches sich schrittweise als «Eigentliches» enthüllt). Die Formel trifft zweifellos zu, ist indessen so allgemein gehalten, daß sie wohl kaum für Thomas Mann allein Geltung hat; sie charakterisiert, aber sie definiert nicht.

Reinhard Baumgart, der zweite Referent, sah die Eigenart von Thomas Manns Werk in der «Repräsentanz». Die Gestalten und ihre Schicksale sind nur als Typen von Bedeutung, als urbildliche Vertreter einer Zeit, einer Gesellschaft, einer Lebensform. Deshalb fehlt es ihnen an Tragik und an Realismus. Wir sollten «den gefeierten Realisten endlich hinnehmen als Idealisten». Eben dieser Idealismus aber ist nun für uns nicht mehr relevant; deshalb muß Thomas Mann neu gelesen werden, indem man alles, was Problem oder Idee ist, übersieht und allein «auf die Strukturen, auf die Sprache und die erzählerische Planung schaut». Nebenbei bemerkte Baumgart noch, daß Thomas Manns Schaffen, im Gegensatz zu demjenigen Kafkas etwa, keine Nachfolge gefunden habe.

Im dritten Vortrag wies *Hans Mayer* in genauer Analyse auf die seltsame und logisch nie ganz aufzulösende Verflechtung der Erzählperspektiven im «Doktor Faustus» hin, neben der eine ebenso komplexe Fügung verschiedener Wirklichkeitsebenen steht. Das sind an sich keine neuartigen Feststellungen; bemerkenswert aber ist, daß Mayer das Problem von Anfang an jenseits der reinen Erzähltechnik ansiedelte. Die entscheidende Frage geht dahin, ob und wie weit eine geheime Identität besteht zwischen Leverkühn, Zeitblom und Thomas Mann selbst. Denn es gibt Momente, vor allem wenn die Musik Leverkühns zur Sprache kommt, wo dem Erzähler die Ironie ausgeht, wo er die Freiheit seinen Geschöpfen gegenüber verliert. Daraus schließt Mayer auf eine «tiefe Brüchigkeit dieses letzten großen Romans von Thomas Mann».

Die anschließende Diskussion, in der erwähnten Zeitschrift ebenfalls publiziert, blieb erstaunlich ergebnislos. Statt die erwarteten Desiderata «in Sachen Thomas Mann» zutage zu fördern und so die Forschung auf neue Wege zu leiten, wurde des längern über die Bemerkung Baumgarts gesprochen, daß Thomas Mann keine Nachfolger habe. Ivan Nagel und Peter Demetz unterstützten diese These, M. Reich-Ranicki und Hans Mayer wiesen dagegen auf Günter Graß hin, und Erich Fried erklärte den Diskussionsleiter Walter Jens zum legalen Erben. Daneben bildeten die übrigen Ausführungen Baumgarts das Hauptobjekt des Gesprächs, wobei die schroffen Antinomien, von denen dieser gesprochen hatte, deutlich gemildert wurden. Der außerordentliche Rang des Dichters blieb unbezweifelt.

Gerade letzteres dürfte nun aber wohl das wichtigste, wenn auch indirekte Ergebnis des Colloquiums sein. Man mag neue Betrachtungsweisen fordern, aber die Bedeutung Thomas Manns, die hohe Stufe im Kanon, scheint für alle Fraktionen der Germanistik eine Selbstverständlichkeit zu sein. Von den grundsätzlichen Attacken, die doch noch gar nicht so weit zurückliegen und von respektabler Seite kamen, ist die Rede nicht mehr. Der literarische Consensus, dieses etwas rätselhafte Phänomen, das sich bei Leuten wie Broch, Hesse oder Heinrich Mann noch immer im Schwankenden hält, ist endgültig gefestigt. Somit ergänzt das Colloquium aber auch die Feststellungen, die wir eingangs machten; die intensiven Detailforschungen um Leben und Werk des Schriftstellers sind zweifellos bedingt durch diese einheitliche Wertung.

Stufen der Forschung. Zu einem ähnlichen Ergebnis wie bei Thomas Mann würde auch der Blick auf die gegenwärtigen Bemühungen um Kafka und Brecht führen — aus analogen Gründen. Um eine wesentliche Nuance anders liegen die Dinge indessen bei einem Autor, der ebenfalls sehr im Gespräch ist, bei Karl Kraus. Erst war er ein Mythos, dann eine Mode, immer aber eine Art Glaubenssache. Schon Trakl nannte ihn einen «weißen Hohepriester», und der Weihrauchgeruch hat sich bis heute nicht ganz verflüchtigt. Die Anerkennung, die Kraus genießt, gleicht daher

nicht der gelassenen Sedimentierung eines Werturteils wie bei Thomas Mann, sondern ist noch immer von der persönlichen Leidenschaft der Anhänger und Feinde gezeichnet. Das kann zu Zündungen führen, zu gereizten Auseinandersetzungen, welche dem wissenschaftlichen Suchen nicht unbedingt förderlich sind. So entstand zum Beispiel mitten in der oben erwähnten Diskussion des Berliner Colloquiums zwischen Hans Mayer und Werner Kraft ein ebenso unverhoffter wie heftiger Wortwechsel über Kraus. Mehr als bei irgendeinem andern gleiten bei diesem Schriftsteller die Beurteilungen des Werks stets hinüber in Beurteilungen der Persönlichkeit. Das mag für jene, die ihn gekannt haben, selbstverständlich sein; uns, den Spätergeborenen, macht es Schwierigkeiten. Wir sehen uns vor eine moralische Entscheidung gestellt, die wir gar nicht wollen. Aber es ist im Grunde Kraus selbst, der uns hier Zwang auferlegt; aus jedem Satz von ihm tönt unüberhörbar der Spruch: «Wer nicht für mich ist, ist wider mich!» Das bringt uns immer wieder um die kritische Distanz, wir beginnen dringend nach einem objektiven Psychogramm dieses Schriftstellers zu suchen und finden uns schließlich erneut bei Feinden oder Proselyten. Ansätze zur Klärung dieser Situation sind nun aber doch feststellbar. In der neuen österreichischen Zeitschrift *Wort in der Zeit* (1966/1) findet sich ein Essay von *Elias Canetti*: «Warum ich nicht wie Karl Kraus schreibe.» Es ist ein schlechthin großartiger Aufsatz, Dokument und Deutung zugleich, glanzvoll geschrieben und wert, jeder Kraus-Ausgabe als Vorwort vorangestellt zu werden. Canetti hat Kraus gekannt und stand längere Zeit in seinem geistigen Bannkreis; der oft zu vernehmende Satz, wer Kraus nicht erlebt und gehört habe, könne ihn nicht beurteilen, ist bei ihm also bedeutungslos. Er erscheint völlig frei von Ranküne oder Devotion. Gelassen gibt er Rechenschaft über einen Mann, der für ihn «ein Gott war und trotzdem, nach vielleicht fünfjähriger Alleinherrschaft, verdrängt und nach einigen Jahren vollends gestürzt wurde». Zurück blieb kein Trauma, sondern ein klares Urteil über Größe, Einmaligkeit und Begrenzung des Dichters. Canetti schildert zuerst eine Vorlesung von Kraus mit ihrer magischen Wirkung auf die Zuhörer und sichtet dann die Kraftströme, aus deren Verbindung diese Wirkung entstand. Manches, was er anführt, ist als Charakteristikum bekannt, erhält aber im Gefüge dieser Arbeit neue und verstärkte Bedeutung. Er spricht von der «Wörtlichkeit» Kraus', von seiner Kunst des Zitierens, die den Zitierten vernichtete oder verklärte, wobei der Sprechkunst die entscheidende Wirkkraft zukam («Es hat zu meinen Lebzeiten nie einen solchen Sprecher gegeben ...»). Er nennt ihn aber auch den «Meister des Entsetzens», der tausend Menschen lähmen und zu einem absoluten Haß gegen den Krieg führen konnte. «Karl Kraus war in dieser Hinsicht etwas wie ein Vorläufer der Atombombe, ihre Schrecken waren schon in seinem Wort.» Als persönlichste Prägung hat Canetti von Kraus «das Gefühl absoluter Verantwortlichkeit» erhalten und eine völlig neue Gabe, zu hören, die Sprache in ihren letzten und gefährlichsten Dimensionen zu erfassen, dort, wo sie zur Phrase wird und als solche wiederum zum Träger neuer, fluktuierender Bedeutungen. Der Essay gipfelt in einer Stilanalyse, die sich hier nicht resümieren läßt, aus der jedoch hervorgeht, wie sehr das Apodiktische an Kraus, das dem jungen Canetti geradezu geistigen Zwang antat, in der Form seiner Prosa verkörpert ist. Canetti gesteht: «Ich habe damals wirklich erlebt, was es heißt, unter einer Diktatur zu leben. Ich war ihr freiwilliger, ihr ergebener, ihr leidenschaftlicher und begeisterter Anhänger.» Aber er sagt dies alles ohne die Gereiztheit eines Apostaten, sondern mit der sicheren Ruhe dessen, der auf eine abgeschlossene Epoche seines Lebens zurückblickt. Deshalb ist der Aufsatz mehr als ein Dokument. Er führt uns zu einem Punkt, von dem aus wir selber, ohne den irritierenden Zwang zum Mithassen oder Mitlieben, das Werk des großen Polemikers interpretierend angehen können.

Der Satz Canettis, daß Kraus «sich selber alles Urteilen angeeignet hatte und niemand, für den er ein Vorbild war, ein

eigenes gestattete», wird in frappanter Weise durch einen Briefwechsel illustriert, den die *Etudes Germaniques* (1966/2) erstmals veröffentlichen. Es handelt sich um die Zeugnisse der Trennung zwischen Karl Thieme und Karl Kraus. Als dieser 1930 mit der Sozialdemokratischen Partei Österreichs brach, sie des Verrats an der Idee bezichtigte, konnte Thieme das mit seiner Überzeugung nicht vereinbaren und kündigte sein Abonnement auf die «Fackel», indem er seinem Bedauern Ausdruck gab, daß Kraus immer mehr «aus der Satire gegen die Zeit in eine Polemik gegen bestimmte Einzelne» hinübergeglitten sei; bis anhin war Thieme dem Herausgeber der «Fackel» in Bewunderung ergeben gewesen. Kraus reagierte mit vier Briefen von einer Länge, die in merkwürdigem Widerspruch steht zu ihrem schroff verweisenden Ton. Thiemes Bemühen, von dem verehrten Mann wenigstens ein Zeichen von Verständnis zu bekommen, war ergebnislos; er suchte einen Dialog und erhielt strenge Lehrbriefe. Der Herausgeber, *Richard Thieberger*, weist wohl mit Recht auf die überraschende Verwandtschaft hin, die Kraus in dieser Hinsicht mit Stefan George verbindet: «Ils éxigent tous deux l'adhésion inconditionelle.»

So ergänzen sich die beiden Publikationen und setzen in ihrem Willen zur Objektivität einen Maßstab, an den man sich in der Kraus-Forschung endlich halten sollte.

Peter von Matt

NEUE MUSIK IN POLEN

Seit einigen Jahren erregen Werke der neuen polnischen Musik in West-Europa und den USA Beachtung und Bewunderung. Sie stehen häufig mit hohen Aufführungsziffern, sowohl der sinfonischen als auch der Kammer-Musik, auf den Konzertprogrammen. Sie sind in Sendungen des Rundfunks laufend zu hören, werden diskutiert und in der Presse besprochen. Ihre Komponisten erhalten Aufträge und Preise. Sie werden zu Kompositionskursen eingeladen und sind als anregende Lehrpersönlichkeiten gesucht. Dabei muß man nicht nur die Produktionskraft erstaunlich finden, sondern vor allem der Rang und die Bedeutung einzelner Werke verschiedener Komponisten lassen in der Welt aufhorchen.

Die neue polnische Musik kann daher über die Information hinaus ein besonderes Interesse beanspruchen. Mehr als die künstlerisch-musikalischen Äußerungen und Bestrebungen anderer Länder des Ostblocks ist sie in auffallend kurzer Zeit zu einer führenden Position aufgestiegen und bringt dem Gesamtbild der neuen Musik überhaupt wertvolle Beiträge.

Die hohe Zahl bedeutender Werke und schöpferischer Begabungen des neuen Polens, Polen seit 1945, erregt nicht nur aus einem künstlerischen Aspekt Aufsehen. Die Polen sind Angehörige eines Volkes, das durch Kriegs- und Nachkriegsereignisse sehr gelitten hat und biologisch große Verluste davontrug. Die seelische und geistige Spannkraft und die gestalterischen Fähigkeiten in der Realisierung eines Kunstwerks zeigen aber trotzdem ungebrochene und unmittelbar vitale Kräfte nach den Jahren des Kampfes und der Zerstörung und enthalten Züge ernster Auseinandersetzung mit zeitlichen Erfordernissen und Bedingungen, für die der Hinweis auf die bekannte bluthafte Begabung des Slawen allein nicht ausreicht, ebensowenig wie die Begründung als ehrgeizige Äußerung eines stolzen Nationalbewußtseins oder als betonte Reaktion und Nachholbedürfnis.

Für die Umgrenzung dieser Betrachtung ist auch ein Hinweis auf die innere Situation des Landes selbst wichtig: nämlich die Stellung zwischen dem Osten und der traditionellen Bindung an die westliche Kultur

und die oft eingeschränkte geistige Freiheit mit dem häufigen Schwanken zwischen Lockerung der Parteirichtlinien und strengen Vorschriften im kulturpolitischen Bereich, auch wenn diese Freiheit stabiler geworden zu sein scheint.

Trotz dieser Einschränkungen und regionaler Abgeschlossenheit, die vor Jahren größer war als heute, erhebt sich die polnische Kunst zu einer bedeutenden Eigenart mit Beständigkeit. Ihren Trägern gelingt es allmählich, etwa ab Mitte der 50er Jahre, sich von der Einengung und Bevormundung des sozialistischen Realismus freizumachen. Sie erreichen den Anschluß an die zeitgenössischen Strömungen des Westens, entwickeln empfangene Anregungen und wirken am gegenseitigen Kulturaustausch der Nationen mit. Sie haben teil an der universalen Sprache moderner Kunst, zu deren Bereicherung sie in hohem Maße beitragen. Von besonderer Bedeutung ist dafür das jährlich stattfindende Festival moderner Musik, der «*Warschauer Herbst*». Es besteht seit 1956, wurde ein Jahr vor Wiedererrichten der Warschauer Altstadt gegründet und steht international in hohem Ansehen — eine unvergleichliche Begegnung zeitgenössischer Musik von Ost und West. Die polnische Musik hat auch den anderen Ostblockländern viele Anregungen und Impulse gebracht.

Die neue polnische Musik ist nicht Nachahmen bestehender westlicher Richtungen, sondern nach einer Zeit der Umschau und Verarbeitung ein Durchbruch zu eigener, selbständiger schöpferischer Leistung und einem fruchtbaren Schaffen. Folkloristische Elemente stehen in geringem Ausmaß neben den neuesten Kompositionstechniken und klanglichen Experimenten. Allgemein gilt dieses hohe Niveau nicht nur für die Musik Polens, sondern auch für die anderen künstlerischen Gebiete, die Literatur, die Malerei, die dramatisch-darstellende Kunst, den Film usw. Die Bereiche künstlerischer Arbeit sind also in großer Breite umfaßt und stehen alle auf gleich beachteter Höhe.

Als Abrundung des Bildes muß auch auf den hohen Ausbildungsstand der Musikhochschulen und Konservatorien in Warschau und Kattowitz hingewiesen werden, ferner auf eine beträchtliche Zahl von höchstrangigen Orchestern mit bemerkenswerter Spielkultur (nicht nur die National-Philharmonie in Warschau, sondern auch in Posen und Kattowitz), auf international anerkannte Solisten und Dirigenten, auf die Organisation des Chopin-Wettbewerbs, der nach dem Kriege wieder aufgenommen wurde, auf das Verlagswesen in Warschau und Krakau, auf experimentierende Studios und auf den polnischen Komponistenverband, der für Zusammenschluß und Förderung sorgt.

Außer der Bewunderung für Chopin, dessen Werke wie ein Nationalheiligtum verehrt werden, ist gerade in der individualistischen Jugend Polens eine große Aufgeschlossenheit für alle künstlerischen Fragen der Zeit festzustellen. Mit leidenschaftlicher Beteiligung nimmt die Jugend an Veranstaltungen moderner Kunst teil, die für sie mit der Gestaltung ihres Lebens verbunden ist.

Wenn wir die Frage nach den nationalentraditionellen Grundlagen im Schaffen der jungen polnischen Komponisten stellen, so kann dabei nicht näher auf die polnische Musikgeschichte eingegangen werden. Trotz der politischen Zerrissenheit des Landes und des Mangels an Beständigkeit in seiner Geschichte haben die Künste stets ihr Eigendasein geführt und sogar eine Bedeutung als nationalen Widerstand gehabt. Im 19. Jahrhundert belegt dies die Nationaloper *Stanislaw Moniuszkos* (1819—1872), deren nationaler Wert allerdings nicht im gleichen Verhältnis zum künstlerischen steht.

Gewichtig für die polnische Musik war ein Anknüpfen an das Vorbild *Chopins*, dessen Kunst durch seine farbige Harmonik, seine Empfindsamkeit und seinen Nuancenreichtum vorbereitend auf den französischen Impressionismus wirkte. Die Verbindung Polens zu Frankreich ist nicht nur symbolhaft durch Namen und Gestalt Chopins geknüpft, sondern besteht kulturell und politisch seit etwa zwei Jahrhunderten.

Bedeutungsvoll ist die Persönlichkeit *Karol Szymanowskis* (1882—1937). Er trat bereits vor dem 1. Weltkrieg hervor und

galt in der Zeit zwischen beiden Kriegen, in der selbstbewußten 1. Republik mit ihrer betonten Kulturpflege, als Chopin des 20. Jahrhunderts. Er hat mit die zukunftweisenden Grundlagen zur Erneuerung der polnischen Musik geschaffen, die ohne ihn im 20. Jahrhundert nicht denkbar wäre, und ihr Weltgeltung verschafft. Er steht somit am Anfang des geprägten musikalischen Stils Polens in diesem Jahrhundert. Szymanowski wollte «die polnische Musik in die vorderste Kampflinie um die neue Musik führen». Sein Ziel hat er erreicht, wenn man die heutige Position des neuen Polens bedenkt.

Das vielfarbige Werk dieses begabtesten polnischen Komponisten nach Chopin, das in der nationalen Tradition verwurzelt ist und heute in Polen mit Stolz gepflegt wird, hat viele Musiker seines Landes in seiner Zeit und später angeregt. Szymanowski suchte lange, um seinen eigenen Stil zu finden. In seiner kühnen musikalischen Sprache überschneiden sich verschiedene Strömungen: deutsche Nach-Romantik, Impressionismus, Expressionismus, Exotisches, polnische Volksmusik mit Lied und Tanz.

Diese Vielheit von Stilen ist eine bezeichnende Erscheinung in der modernen Kunst. Verschiedene künstlerische Richtungen können in einem Kunstwerk oder im Gesamtschaffen eines Künstlers vorhanden sein und sind je nach schöpferischer Fähigkeit einheitlich verbunden. Nach dem 2. Weltkrieg tritt diese Vielfalt der Stile und Richtungen allgemein noch stärker hervor als etwa in den zwanziger oder dreißiger Jahren, sowohl in der größeren Differenzierung des musikalischen Materials als auch in der Anwendung von neuen Kompositions-Techniken. Auch für die zeitgenössischen polnischen Komponisten ist sie verbindlich und zum Teil grundlegend. Sie charakterisiert ihre Aufgeschlossenheit, ihre Zielgerichtetheit und ihren Kunstverstand.

Im folgenden sollen die wichtigsten repräsentativen Vertreter der modernen Musik Polens und ihre Richtungen genannt werden. Eine Vollständigkeit ihrer Werke oder ihrer stilistischen Bedingungen darzustellen, kann dabei nicht beabsichtigt sein.

Zu den bedeutendsten Erscheinungen unter den künstlerischen Persönlichkeiten der neuen Musik Polens gehört *Witold Lutoslawski*. Er ist durch seine geistige Selbständigkeit und seinen Erfindungsreichtum einer der führenden Komponisten von heute (geb. 1913). Sein umfangreiches Werk ist mit vielen Preisen ausgezeichnet worden, sowohl in seiner Heimat als auch im Ausland.

Ab 1945 schrieb Lutoslawski im Auftrage des polnischen Musikverlages verschiedene Werke mit volksmusikalischen Themen. Zu dieser Gruppe gehört auch das «Konzert für Orchester», das 1954 veröffentlicht wurde. Die einbezogenen folkloristischen Elemente sind aber nur indirekt vom Volkslied oder Volkstanz abgeleitet. Es handelt sich um Anklänge und Verwandlungen, wie u. a. auch häufig im Schaffen Bartóks. Lutoslawski hat dies «Konzert für Orchester» zu den wichtigsten künsterlischen Ereignissen seines Schaffens gerechnet, auch wenn es heute deutlich als Übergangswerk erkennbar ist. In seiner formalen Geschlossenheit und vielfarbigen Harmonik ist es eine bedeutende Stufe in seiner Entwicklung. Die folkloristischen Elemente sind mit polyphonen Zügen in Anlehnung an das barocke Concerto verbunden.

Man hat Lutoslawski auch den «polnischen Bartók» genannt. Solche Charakterisierung trifft aber nur zum Teil seine wesentlichen künstlerischen Züge, obwohl Lutoslawski eine große Verehrung für Bartók empfindet.

Lutoslawski hat den Gebrauch der Folklore und ihre Umdeutung nicht als Einengung seines Schaffens empfunden, aber sich nach diesem Werke doch anderen stilistischen Erscheinungen und Möglichkeiten der Moderne zugewandt, die mit der Folklore in keinem Zusammenhang stehen. Schon zu diesem Zeitpunkt widmete er sich in eingehenden Studien der Vielfalt derjenigen Mittel, die er in den folgenden Werken anwendet.

Die «Trauermusik» für Streicher, 1956 bis 1958, ist dem «Andenken Bela Bartóks» gewidmet. In diesem Werke sind keine folkloristischen Elemente mehr vorhanden, wie man bei dem Namen Bartók vermuten

könnte. Formal hat die «Trauermusik» vier Teile: Prolog, Metamorphosen, Apogäum, Epilog.

Aufgebaut ist dieses Werk auf einer zwölftönigen Reihe, in der Tritonus und kleine Sekundschritte eine besondere Rolle spielen. Lutoslawski verwendet die Zwölfton-Technik allerdings in einer sehr persönlichen Art und nicht im strengen Schönbergschen Sinne.

Der Reihe verbunden sind motivisch-kontrapunktische Techniken wie Kanon, Engführungen und Umkehrungen, die vor allem in den Eckteilen der «Trauermusik» bestimmend hervortreten.

In der Art des Ausdrucks gehört die Trauermusik nicht zu den Werken, die mit dem Zweckoptimismus des sozialistischen Realismus in irgendeiner Hinsicht in Verbindung zu bringen sind. Die Strenge in der Durchführung des selbstgewählten Reihengesetzes bewirkt eine formale Geschlossenheit, die durch technische Vollkommenheit und innere Sicherheit den höchsten Ausdruck von Trauer und Schmerz sublimiert darstellt. Vielleicht hat der Komponist über die persönlichen Empfindungen hinaus, die dem bedeutenden Namen Bartók gelten, das Schicksal seines Landes gemeint, und es ist bemerkenswert, wie sehr Zuhörer von diesem Werk angesprochen werden.

Ein anderes Werk, das die Erweiterung der Schaffensgrundlagen Lutoslawskis in kompositions-technischer Hinsicht zeigt, sind die «Jeux vénitiens». Sie wurden 1961 für die Biennale in Venedig (als Auftragswerk) geschrieben und während dieses Festivals uraufgeführt.

In diesem Werk mit starker klanglich-atmosphärischer Ausstrahlung und abwechslungsvollen Farbspielen sind im Schaffen Lutoslawskis zum ersten Mal aleatorische Prinzipien zur Anwendung gebracht worden. Es ist klar in vier Sätze gegliedert. In allen Sätzen stehen aleatorische Teile neben «üblichen», durchkomponierten. Die musikalisch motivierte Anwendung von Aleatorik bleibt immer kontrolliert und ist niemals Selbstzweck.

Die Art der Ausführung hat den Gebrauch des Titels «Spiele» bestimmt und bedeutet ein freies, persönliches Musizieren. Das Partiturbild ist genau vorgezeichnet. Die Musiker haben aber die Freiheit, innerhalb dieser aleatorischen Abschnitte den musikalischen Ablauf rhythmisch und dynamisch persönlich zu gestalten. Es ergeben sich also stets andere, neue Lösungen im Werke während der Ausführung selbst. Lutoslawski sagt: «Taktstriche, rhythmische Werte und Metrum dienen lediglich als Orientierungsgehilfen. Die Musik soll so frei wie möglich gespielt werden.» Aber trotzdem: «Der bestimmende Faktor bleibt der Autor. Die Einführung des Zufalls bis zu einem genau vorhergesehenen Grade ist nur ein technisches Mittel, aber nicht künstlerisches Ziel. In der Tat eröffnen mir die Elemente der aleatorischen Technik den Weg zur Verwirklichung einer ganzen Reihe von Klangvorstellungen, die andernfalls für mich in der Sphäre der bloßen Vorstellung geblieben wäre.»

Nach diesem Werk hat Lutoslawski ähnliche Prinzipien noch in anderen Kompositionen verfolgt, die zeigen, daß er sich nach der «Trauermusik» nicht weiter der Reihentechnik widmete, sondern daß das Element der Aleatorik in seinem Schaffen einstweilen vordringlich ist. Die Strenge des Seriellen wird durch ein Spielen der Fantasie überwunden, und die Musik gewinnt neue Bereicherungen.

Werke ähnlicher Richtung wie die «Jeux vénitiens» sind z. B. «Trois Poèmes d'Henri Michaux» für Chor und Orchester (1963), Streich-Quartett (1964) und «Mouvement Symphonique» (1966).

Zur mittleren Generation wie Lutoslawski gehört auch *Grazyna Bacewicz*, ebenfalls Jahrgang 1913. Sie gilt als beste komponierende Frau der Welt. Sie weist ein sehr umfangreiches Schaffen auf, obwohl sie vorübergehend noch eine Konzertlaufbahn als Geigerin ausgeübt hat.

Ihre Werke gehören vorwiegend dem neo-klassizistischen Stilkreis an. In den letzten Jahren zeigt ihr Schaffen allerdings Tendenzen neuerer Kompositionstechniken, wie Zwölfton-Prinzipien und Aleatorik. Ihr bekanntestes Stück ist «Musik für Trompete, Streicher und Schlagwerk» (1958).

Eine ähnliche stilistische Wandlung wie Grazyna Bacewicz liegt bei *Kazimierz Serocki* vor, geb. 1922. Im Anfang seines Schaffens ist seine kompositorische Arbeit von neoklassizistischen Zügen bestimmt. Er ist Mittelpunkt der Gruppe «1949», die ähnliche Ziele wie die «Six» in Frankreich verfolgte (zusammen mit Baird und Jan Krenc). Er ist einer der Initiatoren des «Warschauer Herbstes».

Seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wendet er sich mehr und mehr neueren Kompositionstechniken zu, der Reihentechnik, der Aleatorik, instrumentalen Raumwirkungen und raffinierter Koloristik. Seine Auseinandersetzungen mit verschiedenen Techniken sind ab 1957 vielseitig spürbar.

Die klare Form, der musikalische Schwung und die Freude am Klang und am Musizieren sind Eigenheiten Serockis, die in allen seinen Werken vorhanden sind, z. B. «Sinfonietta» für zwei Streichorchester (1956), «Musica Concertante» (1958), «Episoden» für Streichorchester und drei Schlagzeuggruppen (1959), «Segmenti» für 12 Blasinstrumente, 5 Saiteninstrumente und Schlagzeuggruppen (1961).

Einer der gewichtigsten Vertreter der jüngeren Generation ist *Tadeus Baird*, geb. 1928. Er steht zwischen der gemäßigten Moderne und der Avantgarde. Trotz seiner Jugend verfügt er bereits über ein beachtenswertes, vielseitiges Schaffen von Sinfonien, Kammermusik, Konzerten und Liedern. Seine Oper «Morgen» (nach einer Novelle von J. Conrad) wurde im September 1966 während des «Warschauer Herbstes» uraufgeführt.

Ähnlich wie Serocki war auch Baird bis zur Mitte der fünfziger Jahre neo-klassizistischen Strömungen geöffnet, erlebte aber einen Wandel in seiner künstlerischen Arbeit und befreite sich von den bisherigen Vorbildern. Er widmet sich eingehenden Studien der 12-Ton-Technik etwa Schönbergscher Prägung. Nach der Art seiner Empfindung und seines Klanges scheint Baird aber Alban Berg näher zu stehen. Man hat bei Baird von einer «romantischen Dodekaphonie» gesprochen. Bairds Musik ist von starkem Lyrismus und differenzierter Instrumentierungskunst bestimmt, die ein vielfarbiges Klangfeld sehr empfindsamer Art ergibt und die expressive Eigenart des Melodischen ergänzt. Ihr Ausdrucksreichtum ist grundlegend und sehr weit gespannt, wie es z. B. die «Vier Essays für Orchester» (1958), «Expressioni varianti» für Violine und Orchester (1951) und der Liederzyklus für Sopran und Orchester «Erotica» (1961) belegen.

Etwa um 1960 treten avantgardistische Bestrebungen mehr in den Vordergrund der neuen polnischen Musik. Dennoch sind diese nicht von selbstzweckartigen Spielereien oder Berechnungen gezeichnet, sondern mit Hilfe modernster, exponiertester Mittel liegt in ihnen ein Suchen nach geistigen Werten und seelischen Inhalten, nach Ausdruck.

Einer der wichtigsten Vertreter avantgardistischer Ziele mit internationaler Bedeutung ist *Krystof Penderecki*, geb. 1933, der nur anfangs vorübergehend unter dem Einfluß Boulez' gestanden hat. Penderecki gehört nach einer schnellen Entwicklung führend zu einer Gruppe von Komponisten, die den Bereich des Klanges, der Klangfarbe, der instrumentalen Raumwirkungen zur Grundlage ihres Stiles gemacht haben und dadurch der modernen Musik neue Möglichkeiten erweitern und eröffnen. Für sie steht auch nicht mehr nur, wie in der Webern-Nachfolge noch, die Auflösung von Motiv, Thema, Metrum usw. im Blickfeld des Schaffens, sondern Mikrostrukturen, Halb - Viertel - Tonschwingungen und -mischungen, Klangkomplexe flächenhafter Art, dicht gelagerte Tontrauben, klangliche Verfremdungen, Ausnutzen unüblicher Farbwirkungen durch Schattierungsversuche der Klangfarbe sind ihr Material. In diese Klangexperimente sind vor allem die Streichinstrumente einbezogen, die eigentlich zu den konservativsten und traditionellsten Instrumenten gehören. Penderecki war früher Geiger, so daß ihm auch vom Instrumentalen her die kompositorische Verwirklichung gelingt.

Der Klang des Streichinstruments entsteht auf verschiedene Weise. Zu den bisher bekannten und gebräuchlichen Arten des

Streichinstruments wie col legno, sul ponticello, glissando, pizzicato u. dgl. treten u. a. Klopfen, Schlagen, Reiben mit dem Bogen auf und unter dem Geigenkörper, Streichen auf und unter dem Steg und schnelle oder langsame Vibrati. So entsteht, wenn er verlangt wird, ein denaturierter Klang mit Rauschen, Pfeifen, Quietschen, Klopfen usw. aus oft kleinsten Intervalleinheiten in nicht genau fixierten Tonhöhen und oft extremen Lagen. Die Klangfarbenunterschiede sind durchaus bemerkenswert. Sie werden durch besondere Artikulierungen an Tönen oder Schlageigentümlichkeiten dynamisch genutzt und in Kontrast zueinander gestellt. Sie sind formbildend und immer von einem Streben nach Ausdruck bestimmt.

Penderecki hat sich mit solchen Klangwirkungen der Musik in den letzten Jahren sehr befaßt und verschiedene Werke geschrieben, in denen dies akustische Material mit seinen einzelnen Verschiedenheiten einfallsreich ausgenutzt worden ist. Er hat auf einige Komponisten seiner Jahrgänge große Einflüsse ausgeübt, da er durch die unübliche, zum Teil sonderbare Behandlung der Instrumente ein musikalisches Neuland betrat, für das teilweise eine vollkommen neue Art der Notierung erforderlich wurde.

Auch die menschliche Stimme wird von ihm ungebräuchlich behandelt, teils in Verbindung mit einem reichhaltig vertretenen Schlagwerk, teil mit Elektronik. Er will die menschliche Stimme in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit auswerten. Gewiß gehen seine Vorstellungen hier durchaus an die Grenze klanglicher Realisierungsmöglichkeiten. Die Stimme ertönt singend, sprechend, flüsternd, fauchend, schreiend, wispernd, zischend usw., in abgehackten Silben und Konsonanten und in bestimmten Formen des Artikulierens, das in schneller rhythmischer Folge Schlagzeugeffekte hervorbringt. Zur Unterstützung der Klangfarben werden harte, weiche, heller oder dunkler klingende, langgezogene Vokale zusammengestellt.

Dennoch handelt es sich bei allen diesen vokalen und instrumentalen Klangwirkungen nicht um naturalistische Effekte, nicht um Geräusch-Studien. Das Ziel des Komponisten mit solchen Werken, die abwechslungsvoll, intelligent und ausgewogen angelegt sind, ist dramatische Steigerung, Ausdruck, unmittelbare Wirkung.

So war die Aufnahme von Pendereckis «Threnodie, den Opfern von Hiroshima gewidmet», bei der Uraufführung während des Festes der IGNM 1961 in Amsterdam äußerst günstig, nicht nur bei den für die moderne Musik Aufgeschlossenen, sondern auch beim konservativen Publikum. Offenbar führen in diesem Stück eigene Vorstellungen und Verknüpfungen den Hörer, so daß er die extremen, unüblichen Klänge sinnvoll einbezieht. Dieses Werk für 52 Streicher ist inzwischen eine sehr bekannte Komposition geworden.

Am 30. März 1966 wurde zur 700-Jahrfeier des Domes zu Münster/Westfalen die Lukas-Passion von Penderecki uraufgeführt, in der er alle seine kompositorischen Möglichkeiten zu großer Intensität zusammenfaßt. Das Kernstück dieser Passion bildet das schon 1963 komponierte «Stabat mater» für drei A-capella-Chöre. Interessant ist, daß in diesem avantgardistischen Werk die zentrale 12-Tonreihe mit den Tönen B-A-C-H beginnt, daß diese 4-Ton-Zelle auch isoliert verwendet und in serielle Strukturen eingebaut wird.

Von seinen Werken seien weiterhin genannt: «Aus den Psalmen Davids» für Chor und Orchester (1958), «Anaklasis» für Streicher und Schlagzeuggruppen (1960), «Polymorphia» für 48 Streichinstrumente (1961), «Fluorescences» für großes Orchester (1962).

Außer Penderecki vertreten heute folgende Komponisten seiner Jahrgänge ähnliche Richtungen: *Gorecki* (geb. 1933), *Kilar* (geb. 1932), *Kontonski* (geb. 1925), *Szalonek* (geb. 1927) und *Boguslaw Schäffer* (geb. 1929), der schon 1953—1956 ein Buch über moderne Kompositionstechniken schrieb. Beim «Warschauer Herbst» 1965 trat eine Reihe von jüngeren Komponisten hervor, u. a. *Zbigniew Rudzinski* (geb. 1935), *Stanislaw Kotyszka* (geb. 1935), *Zygmunt Krauze* (geb. 1938), *Tomasz Sikorski* (geb. 1939), darunter wieder eine Frau, *Krystyna Moszumanska-Nazar*.

Versuche mit Elektronik nehmen bei

den jüngeren Komponisten großen Raum ein. Diese Versuche müssen als Beweis dafür gelten, daß sich die jüngere Generation auch diese neue Dimension der Musik erobern will, um Klangbereicherungen zu entfalten. Am Warschauer Rundfunk besteht ein Institut für Elektronik, das an Qualität und Ausstattung etwa dem Kölner vergleichbar ist.

Jazz ist in Polen sehr beliebt und verbreitet, am meisten in seiner unmittelbaren Äußerung, der Improvisation. Allerdings gibt es unter den Interpreten nicht solche Virtuosen wie im Westen. Führende Musiker sind hier *Krystof Komeda* und *Andrzej Trzaskowski*, den besonders Versuche beschäftigen, den Jazz den Eigenarten moderner, avantgardistischer Stile anzupassen, ohne seinen Charakter zu verändern. Die Verbindung von Jazz und Kunstmusik ist zahlreich anzutreffen, eine Erscheinung, die bekanntlich in West-Europa in den zwanziger Jahren und nach 1945 häufig war.

Die neue polnische Musik erweist sich als sehr vielschichtig. Sie steht immer im selbstverständlichen und engen Kontakt mit den europäischen Strömungen. Viele der bedeutenden Werke heutiger polnischer Komponisten spiegeln die Vielfalt moderner Stile und Kompositionstechniken. Bei allen Unterschieden der Persönlichkeiten erstreben die polnischen Komponisten niemals eine unverbindliche, ästhetische Spielerei, Wirkungen oder Berechnungen opportunistischer Art, sondern sie versuchen, den Hörer zu erreichen, so weit vorgeschoben ihre avantgardistische Stellung auch ist. Die Kommunizierbarkeit ihrer Kunst erweist sich am Widerhall und Interesse, das nicht nur in ihrem Lande besteht.

Zum Abschluß sei ein Wort von Karol Szymanowski erwähnt, das als Motto über dem Festprogramm des «Warschauer Herbstes» 1965 stand. Es ist um so bemerkenswerter, als es schon im Jahre 1926 geschrieben wurde. Szymanowski glaubt an die Wichtigkeit und Notwendigkeit, «die Künste zu intellektualisieren — als Selbstverteidigung gegen die unabwendbare Mechanisierung des zeitgenössischen Lebens». Dieser Satz hat im heutigen Polen seine Gültigkeit mehr denn je, wenn man den Ausdruck «intellektualisieren» im weitesten Sinne versteht. Ein hoher Musikverstand, Begabung und ein beachtliches handwerklich-technisches Können korrespondieren mit geistseelischer Spannkraft, und beides dient einem konzentrierten Willen zur Expression. Darin scheint mir die Summe der beachtlichen Faszination der heutigen polnischen Musik zu liegen.

Gerd Sannemüller