

Martina Homma (Köln)

„Sozialistischer Realismus“ und „11. September“? Über Reaktionen und Überreaktionen auf Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert (2002)

1. Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert – Aspekte der Rezeption

Selten genug gelangen zeitgenössische Komponisten, noch dazu der so genannten „ernsten Musik“ in die Schlagzeilen von Tageszeitungen, ganz zu schweigen von Hochglanz-Illustrierten – und wenn doch, so geschieht dies eher nicht nur der Musik wegen und eher nicht mit Wohlwollen.

In den letzten Jahren erlebten dies drei prominente Komponisten, und in allen drei Fällen war es aufgrund von Schlagworten und politischen Äußerungen bzw. Assoziationen. Helmut Lachenmann hatte in seiner 1997 in Hamburg uraufgeführten Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* Worte der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin eingesetzt, und dies verlieh der Oper einen gewissen Bekanntheitsgrad auch bei jenen, die die Musik nicht gehört hatten und wohl auch nicht werden hören wollen. Unter Terrorismus-Verdacht geriet auch Karlheinz Stockhausen mit seiner dahingehend verstandenen Äußerung, die Anschläge vom 11. September 2001 seien, als Werk Luzifers, das größte Kunstwerk aller Zeiten. Für Krzysztof Penderecki war es bei seinem neuen Klavierkonzert *Resurrection* („Auferstehung“), im Gedenken an die Opfer des 11. September fertig gestellt, das Schlagwort vom „sozialistischen Realismus“, aufgeworfen vom Musikkritiker Andrzej Chłopecki in einem Feuilleton der Zeitung *Gazeta Wyborcza*, das in Polen eine Flut von Artikeln, Leserbriefen, Interviews, öffentlichen oder halböffentlichen Briefen und anderen Verlautbarungen auslöste. Das Feuilleton selbst wurde für deutsche, tschechische, rumänische, litauische und dänische Musikzeitschriften übersetzt, und auch für

einen Teil der anschließenden Diskussion interessierten sich die Kölner *MusikTexte*.¹

Begonnen hatte das, was manche im Rückblick als „Penderecki-Affäre“ bezeichnen, mit der in Polen mit Spannung erwarteten Aufführung von Pendereckis Klavierkonzert beim Abschlusskonzert des „Warschauer Herbstes“ am 28. September 2002 – mit Barry Douglas als Solist und Gabriel Chmura als Dirigent des Nationalen Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks (NOSPR). Vorausgegangen waren die Uraufführung in der New Yorker Carnegie Hall am 9. Mai 2002 (mit dem Philadelphia Orchestra unter Wolfgang Sawallisch und dem Solisten Emanuel Ax) sowie Aufführungen in Philadelphia.

1.1. Die Uraufführung in den USA – Reaktionen der amerikanischen Presse

Die amerikanische Presse vermittelte einen zwiespältigen Eindruck. Der *Philadelphia Inquirer* berichtete: „The work and the pianist got a hero's reception, with Henry Kissinger and Yo-Yo Ma among those offering backstage backslapping at intermissions.“ Lobend hervorgehoben wurde die Eingängigkeit des Werkes: „plenty for an audience of first-time listeners to feel good about: a treacly music-box section with harp and celesta, a ravishing Merchant-Ivory patch of musical purple prose, a hymnlike theme, cellists imitating a heartbeat, and a gorgeous bloom of an English horn solo.“² Der *Chestnut Hill Local* verwies auf Wurzeln in der Tradition – der Tradition von „Komponisten“ wie Rachmaninow, Prokofjew, Bartók und von „großen Hollywood-

¹E. G. Parange, *Kritika, skirta Krzysztofui Pendereckiu*, in: *Kultūros savaitraštis ‚7 meno dienos‘*, Nr. 40 (542) (2002), S. 10; Andrzej Chłopecki, *Socrealistický Penderecki*, in: *His Voice, časopis pro současnou hudbu* (2003), Nr. 1, S. 11; Irinel Anghel, *Cazul Penderecki*, in: *Actualitatea muzicală* (2003), Nr. 3, S. 7; *Medienwirbel um Krzysztof Penderecki. Eine kleine Übersicht*, zusammengestellt, eingeleitet, kommentiert und übersetzt von Martina Homma, in: *MusikTexte*, Heft 96 (Februar 2003), S. 88-93; Eva Maria Jensen, *Optakt til Penderecki og Górecki*, in: *Dansk Musik Tidsskrift* 78 (2003), Nr. 3, S. 89f.; Andrzej Chłopecki, *Penderecki og den socialistiske realisme*, ebd.

²Peter Dobrin, *Orchestra premieres Piano Work*, in: *The Philadelphia Inquirer*, 11. 5. 2002.

Meistern“ wie Erich Wolfgang Korngold und Alex North.³ Der Rezensent der *New York Times* war bei der Uraufführung vor allem an der Akustik des neuen Konzertsaals Verizon Hall interessiert. Pendereckis Klavierkonzert, aufgeführt am Donnerstag in der Carnegie- und am Freitag in der Verizon Hall, bot sich ihm als Vergleichsmaßstab an. Über den Komponisten schrieb er, er habe „eine Neigung zu düsterer Musik, die erscheinen könne wie ein musikalisches Äquivalent von pseudo-philosophischem Getue“ („a penchant for lugubrious music that can seem like the musical equivalent of philosophical mumbo jumbo.“).⁴

Das Werk sei „eclectic, boldly episodic and invigorating“ und schließe mit einem kulminierenden Bläserabschnitt „like some modern-day homage to Mussorgsky’s ‚Great Gates of Kiev‘“; es scheine fünf Mal zu enden, bevor es tatsächlich zu Ende sei. Der Eindruck erscheint gemischt: „There are outbursts of soaring, cinematic themes that skirt close to the syrupy, but which are then jostled by weird harmonies and restless inner business.“ Ein anderer Rezensent fühlte sich ebenfalls vom Schluss des Werkes irritiert, bewunderte aber die dunkle Dramatik.⁵

1.2. Die polnische Erstaufführung – erste Reaktionen in England, Deutschland und Polen

Bei Aufführungen seines Klavierkonzerts in den USA und in Frankreich war Penderecki anwesend – bei der polnischen Erstaufführung während des Festivals „Warschauer Herbst“ („Warszawska Jesień“) 2002 hingegen (wie auch bei vielen früheren „Herbsten“) war er es nicht. War dies möglicherweise mit ein Grund, um das Warschauer Publikum, unter dem sich Buh-Rufer fanden, gegen den Komponisten voreinzunehmen? In der englischen Zeitschrift *Tempo* wurde diese Eventualität angesprochen. Vielleicht sei auch der Programmbuch-

³Michael Caruso, *Ax very sharp with Philadelphia Orchestra*, in: *Chestnut Hill Local*, 16. 5. 2002, S. 25.

⁴Anthony Tommasini, *Carnegie Hall vs. the Kimmel Center, an Acoustics Battle*, in: *The New York Times*, 14. 5. 2002.

⁵Dick Saunders, *Orchestra offers World Premiere*, in: *Main Line Times, Suburban Publications*, 16. 5. 2002.

Kommentar mit seiner Bezugnahme auf die Anschläge vom 11. September als „makabre Kapitalisierung“ verstanden worden – als „Versuch, die musikalische Aussage durch Assoziierung mit den Folgen der terroristischen Greueltaten zu verstärken“. Eventuell habe Penderecki auch schlecht ausgesehen durch sein bezeichnendes Geständnis, zuvor kein Klavierkonzert komponiert zu haben, weil es zu viel „Wettbewerb“ auf diesem speziellen Markt gebe. Der Rezensent Nicholas Reyland fuhr fort: „Ich persönlich ziehe es vor, die Empfindungen des Werks als tief gefühlt und gemeint zu akzeptieren.“ Allerdings zeige das Werk nach anfänglich spannenden zehn Minuten zu wenig Substanz. Und nicht zuletzt: der „positive Schluss“ sei völlig unmotiviert und klinge wie ein Rückfall in den sozialistischen Realismus.⁶

In der *Süddeutschen Zeitung* schrieb Reinhard Schulz von zahlreichen Klischees in einem

„Rachmaninow-Schinken mit siegbringenden Trompeten von der Empore, mit Choral-Emphase und heilsverkündenden Glocken. Wo jeder etwas reflektiertere Filmkomponist ästhetische Bedenken hätte, greift Penderecki ungeniert ins Volle. Es ist Musik eines Anstreichers, die Farbe glänzt peinlich, aber sie glänzt.“⁷

⁶Nicholas Reyland, *First Performances. Warsaw Autumn, 2002*, in: *Tempo* 57 (223) (Jan. 2003), S. 76-78. Die Zitate im Original (S. 77): „attempt to add to the music’s import through an association with the aftermath of the terrorist atrocities“. „But perhaps such comments merely looked bad alongside the composer’s (more) revealing admission that he hadn’t written a Piano Concerto beforehand because there was too much ‚competition‘ in that particular market.“ „Personally, I prefer to accept the sentiments of the work as profoundly felt and meant.“ (S. 77f.) „Moreover, its pastiches are sickly; the trumpeters on the balcony, effective in the Fifth Symphony, look and sound hackneyed; the climactic quadraphonic tape of cathedral bells is almost brazen in its lack of musical preparation (and reduced many people around me to hysterics); and the ‚Positive Conclusion‘, which sounds like a Socialist Realist throwback [Hervorhebung von MH], is totally unearned. [...] I was left wondering: was what had really upset so many of the audience not Penderecki’s intentions, imagined or otherwise, but rather his clumsy execution of the unmemorable musical ideas he has chosen to contextualize within such incredibly sensitive, and politically volatile, extra-musical material?“ (Hiermit endet die Rezension.)

⁷Reinhard Schulz, *Warschauer Herbst und Symposion über Musikfestivals*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1./2.10.2002.

Noch über 13 Monate später geriet der Name Penderecki mit der als eine solche apostrophierten „Affäre“ in Polen nicht aus den Schlagzeilen. Was mit einem Klavierkonzert und den Reaktionen darauf begann, ging bruchlos über in Diskussionen über öffentliche Gelder, zugesprochen dem von der Ehefrau Pendereckis organisierten Krakauer Beethoven-Festival, dem ebenfalls von ihr organisierten Festival zum 70. Geburtstag ihres Mannes, oder auch zu der von Penderecki geplanten Akademie bei seinem Landsitz im Dorf Lusławice (etwa anderthalb bis zwei Autostunden östlich von Krakau), die mit Konzertsaal, Hotel- und Sportanlagen eigens zu erbauen wäre. Zuvor dezent verschwiegene (oder schlicht unbekannt?) Zahlen wurden abgedruckt und dabei mit dem Budget wichtiger internationaler Festivals verglichen und diskutiert. Den vorläufigen Höhepunkt bildete im Juli 2003 der Eklat, mit dem Frau Penderecka das Krakauer Penderecki-Festival absagte. Der Komponist untersagte jegliche Aufführungen seiner Musik in Krakau, zog seinen Namen aus dem Penderecki-Wettbewerb für junge Interpreten zeitgenössischer Musik zurück, und letztlich erklärten die Pendereckis, sie müssten ja nicht in Krakau leben – vielleicht lieber in Paris, New York oder Kyoto?

Aber – dies ist vorgegriffen. Zunächst gab es die Aufführung eines neuen Penderecki-Werks, mit Buh-Rufen und äußerst unvorteilhaften Kritiken, die einhellig von Kitsch, Pathos und Formlosigkeit sprachen – der Reifall dieses Werks könne auch einen Mythos brechen, selbst bei einem so übermächtigen Namen.

Tenor der polnischen Rezensionen: „Pathos vermischt mit Kitsch“, „mosaikhafte Struktur aus kurzen Themen“, „kein Meisterwerk“,⁸ „laut ausgesprochene Meinungen über den Kitsch“, „an der Grenze zum Kommerz“. Auch wurde gefragt, ob ein solches Werk in ein Festival gehöre;⁹ hier sei ein Gipfel des Kitsches erreicht; das Werk sei völlig ohne Form.¹⁰ Einhellig herrsche die Meinung vor, es sei

⁸Bartosz Kamiński, *Gorąca Jesień* [„Heißer Herbst“], in: *Gazeta Wyborcza*, 30. 9. 2002.

⁹Tadeusz Deszkiewicz, *Final ,Warszawskiej Jesieni 2002‘* [„Das Finale des ‚Warschauer Herbstes‘ 2002“], www.kamerton.net.republika.pl, Beitrag v. 30. 9. 2002.

¹⁰Adam Suprynowicz, *Nie jest tak, jak się Państwu wydaje* [„Es ist nicht so, wie es Ihnen scheint“], in: *Ruch Muzyczny* 46 (2002), Nr. 24, S. 8-10, hier S. 10.

ein „Tiefpunkt“ und „furchtbar“;¹¹ es habe „kitschige Melodien und einen hollywood-artigen Kompositionsstil.“¹² (Man beachte: was für den New Yorker Rezenten ein Lob wert war, die Orientierung an „großen Hollywood-Meistern“ in Gegenüberstellung zu bloßen „Komponisten“, brachte in Europa keine Sympathien ein.)

1.3. Ein Stein kommt ins Rollen: ein Feuilleton, ein Protestschreiben dagegen, Gegenreaktionen darauf und ein Fernseh-Interview mit dem Komponisten

Auf ein Pendereckis Klavierkonzert kommentierendes Feuilleton des Warschauer Rundfunkredakteurs und Musikkritikers Andrzej Chłopecki in der Tageszeitung *Gazeta Wyborcza* folgte ein von 21 Autoritäten veröffentlichtes Protestschreiben dagegen sowie ein Fernseh-Interview, in dem Penderecki das polnische Kulturleben mit einem Misthaufen verglich. Letztlich sah der Polnische Komponistenverband ZKP (Zentralverband aller Komponisten und Musikwissenschaftler) sich genötigt, an den Komponisten ein offizielles Entschuldigungsschreiben zu richten, in dem eine von einem seiner Mitglieder gewählte Formulierung bedauert wurde. Drei der genannten Texte: das Feuilleton Chłopeckis, das Protestschreiben dagegen sowie Pendereckis Äußerungen im Fernsehprogramm „Autograf“, wurden bereits in deutscher Übersetzung abgedruckt,¹³ so dass hier Ausschnitte genügen können – jene Fragmente, auf die sich spätere Artikel beziehen.

Andrzej Chłopeckis Feuilleton „Sozialistisch-realistischer Penderecki?“¹⁴ das offensichtlich die ganze Lawine auslöste, hatte darauf verwiesen, dass ein Kritiker des Berliner DeutschlandRadios „den Ein-

¹¹Maciej Lukasz Gołębowski, *Un-happy End*, sowie Magdalena Cynk, *Toruńska Jesień w Warszawie: Penderecki wybuczany* [„Thorner Herbst in Warschau. Penderecki ausgebuht“], in: *Gazeta Pomorza i Kujaw* (Toruń), 1. 10. 2002.

¹²Cynk, *Toruńska Jesień*.

¹³Siehe Homma, *Medienwirbel um Krzysztof Penderecki* (wie Anm. 1). Alle Übersetzungen aus dem Polnischen stammen von der Autorin, MH.

¹⁴Andrzej Chłopecki, *Socrealistyczny Penderecki?*, veröffentlicht im Feuilleton-Zyklus *Słuchane na ostro* [„Scharf hingehört“] der *Gazeta Wyborcza* (Warszawa), 12. 10. 2002.

satz von Kirchenglocken, wie sie gegen Ende von Pendereckis Werk aus den Lautsprechern klingen, für die Entweihung eines Symbols“ halte. In seinem Klavierkonzert ummantele Penderecki

„Spiel und Übermut, auf die er nicht verzichten will (denn schließlich sind sie es, die dem Werk Popularität auf den Konzertbühnen sichern sollen) mit einer Aussage, die dabei für eine gedankliche Erpressung sorgt. Eine solche Erpressung ist die Information, dass das Werk in Pendereckis Intention mit der New Yorker Tragödie des 11. September 2001 zusammenklinge. [...] Auf der noch glühenden Asche tanzt Krzysztof Penderecki ganz fröhlich und informiert uns gleichzeitig mittels seiner in die Partitur verflochtenen Choräle sowie seiner Selbstkommentare, es sei [Trauer-]Asche aufs Haupt zu streuen.“

Penderecki übermittele „gleichermaßen die Grimasse eines lustigen Hanswurst sowie die verdüsterte Miene eines Predigers – im Glauben daran, dass auf zumindest eine dieser Posen wenigstens ein Teil der Zuhörer mit Applaus reagiert.“ Den sozialistischen Realismus als „ästhetische Strömung, die auf eine einfache und für das einfache Volk zugängliche Weise den Ehrgeiz hatte, dieses geistig zu läutern und zur Welt der wahren und richtigen Ideen zu erheben“, habe Penderecki in den 1960er-Jahren hinweggefegt.

„Mit dem Klavierkonzert jedoch verkündet er den unzeitgemäßen Triumph der sozialistisch-realistischen Ideologie und gibt deren Ideologen Andrej Schdanow ebenso Recht wie dessen von Stalin eingesetztem Sachverwalter Tichon Chrennikow.“

Gegen dies Feuilleton erhob sich Protest aus Krakau, der unter der Überschrift „Protest: Die Grenzen der Kritik“ als offener Brief in der gleichen Tageszeitung abgedruckt wurde. Der Verfasser Mieczysław Tomaszewski verwies darin auf

„Grenzen einer kritischen Äußerung. Sie werden bestimmt vom Grad persönlicher Kultur und vom Gefühl der gesellschaftlichen Verantwortung. Andernfalls verfällt man in absolute Straffreiheit, damit vor einem hunderttausendfachen Publikum prahlend.“

Chłopecki habe die zulässige Grenze überschritten.

„Zur Charakterisierung eines Schaffens, das einen der höchsten, unbestrittenen Gipfel polnischer Kultur bildet, benutzte er Bezeichnungen und Assoziationen,

die beleidigend und grob unwahr sind. [...] Auf ein Vorgehen dieser Art kann man nicht anders reagieren als mit höchster Empörung und Protest.“¹⁵

Der angegriffene Chłopecki forderte in seiner veröffentlichten „Antwort des Kritikers“¹⁶ eine Belehrung darüber, welche seiner Formulierungen denn „beleidigend und grob unwahr“ gewesen sei – ebenso wie eine Quelle dafür, dass Pendereckis neues Werk ein „unbestrittener Gipfel polnischer Kultur“ sei. Chłopecki argumentierte, dass in seinem Feuilleton keineswegs Pendereckis gesamtes Schaffen beleidigt werde, und jene Emotionen, die die Nennung gewisser Namen (MH: Schdanow, Stalin, Chrennikow) hervorgerufen habe, rührten von einer Überinterpretation seines Textes her, welche einen ästhetischen Begriff auf die Ideologie eines totalitären Staates ausweite. Pendereckis Musik brauche keine Protestbriefe – „Herr, schütze mich vor meinen Freunden, vor meinen Feinden schütze ich mich selbst. [...] Was ein Gipfel der Kultur, und was ein Abgrund der Kritik ist, wird die Geschichte beurteilen.“

Penderecki persönlich nahm am 24. November 2002 in der Fernsehsendung „Autograf“ Stellung:¹⁷ Gebuht habe gar nicht das Publikum, sondern nur Komponistenkollegen, denen selbst nichts mehr einfiel; das polnische Musikleben sei ein Misthaufen, und wenn man ihm, Penderecki, vorwerfe, sich zu wiederholen: sein ganzes Schaffen sei ein

¹⁵ *Protest: granice krytyki*, in: *Gazeta Wyborcza*, 18.10.2002 (online), 19./20.10.2002 (Druck). Der Protest wurde unterzeichnet von Mieczysław Tomaszewski, Zbigniew Bujarski, Regina Chłopicka, Gabriel Chmura, Henryk Mikołaj Górecki, Zofia Helman, Jacek Kasprzyk, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Teresa Malecka, Jerzy Marchwiński, Elżbieta Markowska, Krystyna Moszumańska-Nazar, Wiesław Ochman, Janusz Olejniczak, Ewa Podleś, Irena Poniatowska, Marek Stachowski, Jan Stęszewski, Antoni Wit, Joanna Wnuk-Nazarowa. Unterzeichnet folglich von sieben Professoren der Krakauer Musikhochschule (Tomaszewski, Bujarski, Chłopicka, Malecka, Moszumańska-Nazar, Stachowski, Wnuk-Nazarowa), von fünf Dirigenten (Chmura, Kasprzyk, Kord, Krenz, Wit), vier Vokal- bzw. Instrumentalinterpreten (Marchwiński, Ochman, Olejniczak, Podleś), vom Komponisten Górecki sowie von vier Musikwissenschaftlern aus Warschau und Posen (Helman, Markowska, Poniatowska, Stęszewski).

¹⁶ Andrzej Chłopecki, *Odpowiedź krytyka*, in: *Gazeta Wyborcza*, 26.10.2002.

¹⁷ TVP, 2. Programm, 24.11.2002, ab 22.55 Uhr, mit Jacek Żakowski, Janusz Olejniczak, Anda Rottenberg und Stefan Chwin.

Selbstzitat, ebenso wie alle Symphonien Mozarts. Musikzeitschriften in Dänemark und Tschechien druckten in diesem Kontext folgende Karikatur ab:¹⁸



Abbildung Nr. 1: Karikatur (Unterschrift „Ach Amadeus, auch ich wiederhole mich nun schon“)

In der Sendung wurde Penderecki gefragt, ob er die Publikumsreaktionen auf sein Klavierkonzert gehört habe.

Krzysztof Penderecki [KP]: „Ich habe das vom Band gehört.“

Jacek Żakowski [JZ]: „Haben sie gebuht?“

KP: „Ein Grüppchen von Leuten. [...] wenn Sie vom Publikum sprechen, so scheint mir, dass dies gar kein Publikum ist; das sind meine Kollegen, das sind die

¹⁸*His Voice, časopis pro současnou hudbu* (2003), Nr. 1, S. 11, und *Dansk Musik Tidsskrift* 78 (2003), Nr. 3, S. 90 (vgl. Anm. 1).

Nachgeborenen der Avantgarde, die zweite Generation der Epigonen der Avantgarde, die sich selbst einfach nichts Neues mehr ausdenken können. [...] wenn die Schubladen leer sind, denn so ist es leider, dann ist da etwas nicht in Ordnung.“

Janusz Olejniczak: „Und, bitte sagen Sie mir, ob aus der Höhe Ihrer Größe, Ihres Ruhmes, Ihrer in der ganzen Musikwelt unbestrittenen Autorität – ob dort Kritiken Sie überhaupt noch streifen?“ [...]

KP: [...] „Ich denke, wenn wir über diese Kritiker sprechen, machen wir nur Reklame für ihn [sic!], und dann wird er eine Lepper,¹⁹ ein Lepper der Musikwissenschaft beispielsweise, der alles negiert, was geschieht.“

JZ spricht den konkreten Vorwurf an, das Klavierkonzert sei eine Sammlung von Selbstzitaten.

KP: „Alle Symphonien Mozarts sind Selbstzitate, um von den Konzerten gar nicht zu sprechen, ebenso. [sic] Ein Künstler hat das Recht, zurückzugreifen auch auf das eigene Schaffen, und selbst wenn [...]. Mein ganzes Schaffen ist ein Selbstzitat, denn ich schreibe zyklisch. Jede folgende Symphonie bezieht sich auf und behandelt gleichsam Themen der vorigen Symphonien als Variationen für die folgenden.“ [...] „An der Spitze der ‚Warschauer Herbst‘ stand für viele Jahre eine große Autorität, Lutosławski. Jetzt allerdings – ich will hier niemanden beleidigen – aber ich kenne keinen von diesen Leuten als Komponisten. Hier ist etwas nicht in Ordnung. Ich bin beispielsweise der Meinung, dass – was weiß ich – etwa Kilar oder Górecki Präsident des Festivals sein sollte. Nun, diese Schwelle sollte schon sehr hoch sein, und man sollte nicht ständig bloß die eigenen guten Bekanntheits spielen.“

KP [äußert sich weiter über die Musikszene in Polen, die ihn an eine Geschichte von Käfern im Mist erinnert:] „Eines Tages hebt der Papa mit dem Söhnchen den Kopf aus diesem Misthaufen, sieht sich um, und das Söhnchen sagt zum Vater: ‚Papa, warum sitzen wir immer in diesem Mist, dabei scheint die liebe Sonne, die Vögelchen singen, Rasen und Blümchen, warum müssen wir denn hier wohnen?‘ ‚Lieber Sohn, antwortete der Vater, weil dies unser Vaterland ist.‘ Und es gibt etwas in diesem polnischen – ich wollte hier kein anderes Wort gebrauchen ...

¹⁹Andrzej Lepper, Vorsitzender der populistischen Partei „Samoobrona“ (Selbstverteidigung) mit ca. 10% Stimmenanteil im polnischen Sejm. Die Partei steht für massiven Protest gegen die Veränderungen nach 1989, die zu einer Katastrophe geführt hätten: zu Arbeitslosigkeit, Unsicherheit, Zusammenbruch der Landwirtschaft. Leppers Partei ist bekannt für die Nicht-Rückzahlung von Bankkrediten (an die „internationale Bank-Mafia“), für krasse Beschimpfungen, für die Blockade von öffentlichen Gebäuden und Straßen, darunter eine sehr medienwirksame Aktion durch großangelegtes Abladen von Jauche auf wichtigen Zufahrtswegen (Anm. MH).

So empfinden wir das alle. Vor allem, wenn man jahrelang im Ausland lebte und dann so ein wenig hineintritt in diesen Misthaufen, wenn man hierher kommt.“

[JZ fragt, ob eine scharfe Kritik nicht auch Interesse wecken und damit der Musik dienen könnte.]

KP: „Eine ehrliche Kritik ist notwendig, denn ein Künstler braucht eine kalte Dusche, aber keine Jauche. Und hier liegt wohl der Unterschied.“

[Konsternation im Studio – Kameranachschwenk – Reklame]

Der Polnische Komponistenverband übergab bei seiner öffentlichen Entgegnung²⁰ auf Pendereckis Äußerungen im „Autograf“ dessen unappetitliche Formulierungen, stellte jedoch einige von Pendereckis Behauptungen richtig – so die Vorstellung, Lutosławski oder irgend ein anderer Einzelner habe jemals „an der Spitze“ des Warschauer-Herbst-Festivals gestanden. Das Programm werde in ganzjähriger ehrenamtlicher Arbeit erstellt von einer derzeit neunköpfigen Kommission aus Musikwissenschaftlern und Komponisten, deren Namen in jedem Programmheft abgedruckt seien und dem Komponisten Penderecki bestens bekannt sein sollten. Die Werkauswahl erfolge nicht aus einer Gruppe von „eigenen guten Bekannten“, sondern aus von Komponisten, Interpreten oder Musikverlagen eingesandten Werken. (Es folgt eine Nennung von etwa 30 der im besagten Jahr 2002 aufgeführten polnischen Komponisten.) Bei den bisherigen 45 Festivals sei Penderecki (mit 54 aufgeführten Werken) nach Lutosławski (mit 63 Werken) der am häufigsten gespielte Komponist gewesen.

Auch Chłopecki antwortete auf die Fernsehsendung „Autograf“ in einem weiteren Feuilleton, überschrieben „Ihrer Drei“,²¹ das über Zweier- und Dreiergruppierungen in der neueren Musik reflektiert, mit einer Richtigstellung. Das Festival habe keinen „Präsidenten“, sondern einen Direktor, der seine tägliche organisatorische Arbeit auf der Basis eines Arbeitsvertrages leiste. Der Regisseur Andrzej Wajda verfolge weiterhin das Schaffen junger Filmemacher, während Penderecki zugebe: „ich kenne keinen von diesen Leuten als Komponisten. Da ist etwas nicht in Ordnung.“ Wajda „kennt, weiß und informiert

²⁰Abgedruckt in *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 1, S. 12, unterzeichnet vom Vorstand des Polnischen Komponistenverbandes.

²¹Andrzej Chłopecki, *Ich trzech*, Feuilleton für *Gazeta Wyborcza*, von der Redaktion zurückgewiesen.

mich darüber. Penderecki kennt nicht, weiß nicht, und wenn er die Fernsehzuschauer darüber informiert, beleidigt und unterstellt er. Da ist etwas nicht in Ordnung.“

Ende 2002 wurde die „Affäre Penderecki“ unter Bezugnahme auf die drei oben ausschnittsweise wiedergegebenen Beiträge in der Zeitschrift *Przekrój* so zusammengefasst:²² Nach dem „unappetitlichen und langweiligen Klavierkonzert, das vom Publikum des ‚Warschauer Herbstes‘ ausgebuht wurde, und nach der vernichtenden Kritik in der ‚Gazeta Wyborcza‘ überraschte Penderecki durch eine nicht gerade erlesene Verteidigung im Fernsehprogramm ‚Autograf‘“. Übrigens zeuge diese ganze „Affäre“, darunter ein „kurioser ‚Verteidigungs- und Protestbrief‘“, vom kläglichen Zustand des Musiklebens und „von der fehlenden Distanz des Komponisten zum eigenen Schaffen, das in der letzten Zeit nicht gerade Höhenflüge erlebt.“

1.4. Reaktionen in der Warschauer Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny* bis Ende 2002

Manche Stimmen (wie die von Dorota Szwarzman) wollten die Diskussion eher klein halten, da sie ein beschämendes Licht auf die Musikszene werfe. Da aber geschrieben wurde, dass sie sicherlich in die Musikgeschichte eingehen werde, sei hier eine kleine Presseschau zusammenfassend übersetzt, beginnend mit der maßgeblichen und traditionsreichen Zweiwochenschrift *Ruch Muzyczny*. Über drei Monate hinweg²³ gab jede Nummer des *Ruch Muzyczny* der Diskussion um Pendereckis Konzert sowie dem, was darauf folgte, ausführlich Gehör.

Der *Ruch Muzyczny* vom 10. November 2002, der die Konzerte des „Warschauer Herbstes“ rezensierte, begann mit einem Presseüberblick, der sich vollständig dem Echo auf Chłopeckis Artikel in der *Gazeta Wyborcza* widmete. Genannt wurden eine Entgegnung von Dorota Szwarzman, die dieselbe Zeitung (ebenfalls in ihrer Sonntagsausgabe eine Woche später, 19./20. Oktober) veröffentlichte, und ab-

²²Jacek Hawryluk, *Afera z Pendereckim* [„Affäre mit Penderecki“], in: *Przekrój*, 20. 12. 2002.

²³*Ruch Muzyczny*, Jg. 46 (Nov.–Dez. 2002), Nr. 23–26, und Jg. 47, (Jan. 2003), Nr. 1–2.

gedruckt wurde der „Protestbrief“ der 21 Unterzeichner. Die Redaktion des *Ruch Muzyczny* empfahl, man solle sich genau die Liste der 21 Namen daraufhin anzusehen, wer eben gerade nicht unterschrieben hat. Weiter wurde aus Chłopeckis Antwort in der *Gazeta Wyborcza* zitiert. Die Redaktion sprach die Erwartung aus, nun würde wohl in Zukunft Chłopeckis Text zerpfückt und der Beweis seiner Unwahrheit angetreten werden. Interessant seien die Fragen nach „Grenzen der Kritik“ und nach dem „Gefühl gesellschaftlicher Verantwortung“. In dieser Nummer meldete sich auch Jan Żak zu Wort²⁴ und überlegte, in welchem Presseorgan er schreiben würde, um eine (nicht nur musikalische) Elite zu erreichen. Die *Gazeta Wyborcza* sei eine gute Wahl – dort habe Chłopeckis Feuilleton „Sozialistisch-realistischer Penderecki?“ sich „unseren höchsten Autoritäten und den prominentesten Vertretern unseres Musiklebens ausgesetzt. (Am Rande gefragt: ist dies vielleicht gerade jenes ‚musikwissenschaftliche Establishment‘, von dem ich bisher glaubte, es gäbe es gar nicht?)“. Der Name Stalins wäre besser ungenannt geblieben, aber ansonsten sieht Żak in Pendereckis Klavierkonzert „gelinde gesagt, eine Völlerei mit Essensresten zweiten Frischegrades von eigenen und fremden Mahlzeiten.“ Im Übrigen seien die Unterzeichner des „Protestes“ daran erinnert: Die Musik eines Penderecki verteidige sich selbst, oder aber es helfe kein Brief. Zur Belebung des musikalischen Denkens sei Provokation nötig, nicht jedoch „die Bildung einer Bürgerwehr zum Schutz für schwankende nationale Heiligtümer.“

Die folgende Nummer des *Ruch Muzyczny* vom 24. November 2002, die auch Pendereckis Klavierkonzert rezensierte, begann gleichfalls mit einem Presseüberblick zu Chłopeckis Artikel. Erstaunlich sei, dass lediglich Tomasz Mościcki ausführlicher darauf eingegangen sei; Doro- ta Szwarzman bagatellisiere das Problem, Marek Beylin habe es wohl nicht recht verstanden und Tomasz Cyz gebe einen Überblick über verschiedene polnische Klavierkonzerte der letzten Jahre, mit deut-

²⁴Jan Żak, *Zbrodnia w ‚Gazecie Wyborczej‘ albo Penderecki epitetem skwitowany. Nastuchiwanie* [„Ein Verbrechen in der ‚Gazeta Wyborcza‘ oder Penderecki mit einem Epitet versehen. Nachgehört“], in: *Ruch Muzyczny* 46 (2002), Nr. 23, S. 6f.

lichen Äußerungen des Missfallens über das Konzert Pendereckis.²⁵ Jan Żak erinnerte an den sozialistischen Realismus²⁶ und fragte:

„Warum ist es erlaubt, mit einer Konvention etwa aus Renaissance, Barock, Klassik und Romantik zu spielen, aber mit den Konventionen der uns zeitlich recht nahe stehenden Vergangenheit – auf gar keinen Fall?“

Allerdings gehe es um etwas anderes:

„Zum ersten darum, dass bei vielen von uns Zweifel umgehen, ob Penderecki sich selbst gegenüber aufrichtig war, als er sein Klavierkonzert schrieb [...]. Und zweitens: viele von uns, nicht nur Chłopecki, sind der Meinung, dass das Klavierkonzert einfach ein Werk ist, dass am besten überhaupt nicht erst verbrochen worden wäre, und wenn schon, könnte der Komponist es eventuell zurückziehen.“

Für den Rezensenten des Abschlusskonzerts,²⁷ Adam Suprynowicz, war das Klavierkonzert ein Gipfelpunkt an musikalischem Kitsch – nur mit Mühe habe er bis zum Schluss ausgehalten und sei danach „entrüstet und niedergeschlagen“ gewesen. Es sei gewettet worden: Ist dies das fünfte Konzert von Rachmaninow?

„Ich denke, man müsste sich bei Rachmaninow entschuldigen für diesen Vergleich. Denn wenn dessen Einfluss auf Pendereckis Behandlung des Klaviers auch schwer zu überhören ist (all diese virtuosen Passagen, Akkordfolgen, von denen das Konzert nur so wimmelt), so schrieb Rachmaninow doch ein Werk mit einer konkreten Form, während bei Penderecki die Form fehlte. [...]

[Die Reihung von Abschnitten wird] durchzogen von einem Choral, der wohl einen Teil der Hörer ganz besonders empörte. Schließlich ist er den ersten Akkorden des ‚Großen Tors von Kiew‘ aus Mussorgskys ‚Bildern einer Ausstellung‘ zum Verwechseln ähnlich. Dies, in Verbindung mit einer Pianistik à la Rachmaninow, erweckt den Eindruck, man habe es zu tun mit einer gewissenhaft instrumentierten Skizze aus der Feder eines Absolventen des Moskauer Konservatoriums. Die

²⁵Die Presseschau bezieht sich u. a. auf folgende Beiträge in der allgemeinen Tages- bzw. Wochenpresse: Tomasz Cyz, *Gra z fortepianem w tle* [„Spiel mit Klavier im Hintergrund“], in: *Tygodnik Powszechny*, 10. 11. 2002; Dorota Szwarcmann, *Niskie loty (Dysonans i groteska)* [„Tiefflüge (Dissonanz und Groteske)“], in: *Polityka* 44, 2. 11. 2002, S. 52.

²⁶Jan Żak, *Oryginały i podróbki* [„Originale und Fälschungen“], in: *Ruch Muzyczny* 46 (2002), Nr. 24, S. 6f.

²⁷Suprynowicz, *Nie jest tak* (wie Anm. 10), S. 10.

Faszination Pendereckis für die russische Musiktradition ist bekannt, aber gleich so?“

Die vorletzte Nummer des *Ruch Muzyczny* im Jahre 2002 brachte drei ausführliche Leserbriefe: von dem Komponisten Paweł Szymański, der Musikwissenschaftlerin Krystyna Tarnawska-Kaczorowska und dem Klavierpädagogen Czesław Stańczyk.²⁸ Letzterer fragte: „Wogegen protestieren denn unsere unbestrittenen Autoritäten so energisch?“ Chłopeckis Formulierungen seien nicht beleidigend, und er habe Pendereckis Verdienste in der Vergangenheit unterstrichen. Nur das Klavierkonzert habe ihm nicht gefallen, und auch nicht dessen Widmung. Es gebe durchaus Menschen, „die solche Widmungen solcher Musik für zumindest unappetitlich halten, auch wenn sie bereits an die Promotion- und Marketing-Maßnahmen dieses Komponisten gewöhnt sind.“ Nun sei einem Komponisten nicht unbedingt vorzuwerfen, dass er wisse, „wie die von ihm produzierte Ware entsprechend zu verpacken und auf dem Markt zu verkaufen“ sei. Allerdings lohne es nicht, „gegen ein schwaches Werk eines namhaften Komponisten und gegen die Ansichten von jemandem zu protestieren, der sich mutig ‚gegen den Strom‘ äußerte, und dem sich bei dieser Gelegenheit Assoziationen an die nicht allzu ferne Vergangenheit aufdrängen.“ Gerade der „Protestbrief“ erinnere doch an die Zeiten, „als nur ‚richtige und konstruktive‘ Kritik (WIR entscheiden, wann sie es ist!) zugelassen wurde.“ Selbst die größten Komponisten der Geschichte hätten nicht ausschließlich Meisterwerke geschrieben. Offenbar verlangten die Autoren des „Protestes“, man solle alles, was Penderecki schrieb, auf den Knien hören. Er, Stańczyk, schätze Pendereckis Musik, aber: „Niemals würde ich Lutosławskis Klavierkonzert, das voller unerhört dichter, außergewöhnlich interessanter und hervorragend gestalteter Musik ist, mit dem Konzert Pendereckis vergleichen, in dem ich ständig auf Banales stoße.“ Viele Komponisten schrieben heutzutage „röhrende Hirsche“.²⁹

²⁸Leserbrief von Czesław Stańczyk in: *Ruch Muzyczny* 46 (2002), Nr. 25, S. 6.

²⁹Mit den „röhrenden Hirschen“ spielte Stańczyk an auf jene als Inbegriff von Kitsch in zahllosen Wohn- und Schlafzimmern hängenden „romantischen“ Waldlandschaften mit „röhrendem Hirsch“ im Zentrum.

Paweł Szymański³⁰ fragte sich, wieso es keine wahren öffentlichen Diskussionen über künstlerische Fragen gebe, und fand eine Antwort eben in jenem „Protest“, der behauptete:

„1. Die Freiheit kritischer Äußerungen sollte Beschränkungen unterliegen, und 2. Es gibt Werke, deren Wert unbestritten ist. [...] Der Preis für eine unbefangene kritische (und künstlerische) Äußerung kann manchmal eine Verletzung der ‚guten Sitten‘ sein (was immer der verwaschene Begriff meinen mag). Ich bin bereit, diesen Preis zu zahlen (und zwar als Künstler ebenso wie als gewöhnlicher Konsument von Kultur). Denn wenn wir annehmen, dass man im Namen guter Sitten oder gesellschaftlicher Verantwortung dem einen eine Zwangsjacke verpassen und einen anderen unter eine Schutzglocke stellen muss, zahlen wir einen höheren Preis. Er besteht in Langeweile, Seichtigkeit und Falschheit im Kulturleben.“

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska³¹ verwies darauf, dass Chłopecki keinen Artikel, sondern ein Feuilleton geschrieben habe. Er habe Position bezogen gegen Penderecki's „frischestes und gleichwohl misslungenes“ Werk. Die Autoren des „Protestes“ führten keine inhaltliche Diskussion

„über ein weiteres ‚neo-konservatives‘ (Kisielewski) Werk, über das Klavierkonzert ‚Auferstehung‘, über das ein anderer Musikkritiker am 3. Oktober im ‚Pegaz‘ schrieb (und zwar keineswegs ‚beleidigend‘, sondern deutlich und im Einklang mit den Tatsachen), dass dies ein SELTENES GESCHMIERE sei, wobei er anschließend seine Meinung prägnant begründete.“

Früher habe Chłopecki anders über Penderecki geschrieben, als auch dessen Musik noch anders gewesen sei, und ambivalent seit Ende der 1970er-Jahre, als „der Meister die ‚höchsten Gipfel‘ verließ, leicht, einfach und wohl schmerzfrei.“ Zahlreiche Krakauer Freunde arbeiteten krampfhaft am Wohlbefinden des Meisters. Über dessen Vortragsammlung *Labirynt Czasu* („Labyrinth der Zeit“) habe Tomaszewski befunden, dass „ein dermaßen gewichtiger Text im Bereich kompositorischer Reflexion bisher in der Geschichte der polnischen Musik nicht vorkam (und Kisielewski, Mycielski, Regamey, Baird, Palester?

³⁰Leserbrief von Paweł Szymański, ebd. (inhaltsgleich als Leserbrief auch an die *Gazeta Wyborcza* geschickt, datiert 22. 10. 2002).

³¹Leserbrief von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska in: *Ruch Muzyczny* 46 (2002), Nr. 25, S. 4-6.

Anm. KTK), und in der Weltlandschaft eine Ausnahmeerscheinung ist.“ Die Autoren des ‚Protestes‘ glaubten irrtümlich, kein Mensch würde Pendereckis Größe bezweifeln. Aber:

„Es bestehen bei einer Äußerung Grenzen der Unterwürfigkeit, die markiert werden durch umfassendes Wissen, Erfahrung, Kultur, berufliche Kompetenz und – durch ein Empfinden für die gesellschaftliche Verantwortung. Und zum Wesen der Sache (‘Gipfelhaftigkeit‘ in Frage gestellt oder nicht), folgt hier eine bescheidene Auswahl von Beispielen, die die unerschütterliche Sicherheit der Unterzeichner [des ‚Protestes‘, MH] erschüttern.“

Es folgten Zitate von Claude Rostand aus *Le Figaro Littéraire*, von Bernard Holland aus der *New York Times* sowie von polnischen Autoren wie Zygmunt Mycielski, Ludwik Erhardt, Rafał Augustyn, Ryszard Gabryś, Witold Szalonek und Stefan Kisielewski, der den Terminus „liturgisch-patriotischer sozialistischer Realismus“ prägte. Penderecki sei „in seinen Äußerungen wenig gemäßigt (Lutosławski erinnerte mehrfach daran: ‚Wer nicht bescheiden ist, der ist einfach lächerlich.‘)“. Verflogen seien die Bedenken, ob in Chłopeckis Feuilleton die Nennung der verhassten Namen unumgänglich war.

„Die 21 Unterzeichner des Briefes, der sicher in die Musikgeschichte eingehen wird, sprechen sich einhellig für eine Beschränkung der Kritik aus [...]. Auf den Vorstand des Polnischen Komponistenverbandes wird Druck ausgeübt (und ich sage nicht, von wem ...), um Penderecki Genugtuung zu verschaffen, sich zu entschuldigen, sich zu distanzieren vom nichtswürdigen Attentat auf den Großen Künstler, weil andernfalls (und ich sage nicht, was dann ...). Andrzej Chłopecki hat Probleme im ‘Zweiten Programm’: Etwas wird ihm verboten, die redaktionelle Freiheit eingeschränkt ... Die Argumentation verschweige ich mitleidig.“

Die letzte Ausgabe des *Ruch Muzyczny* 2002 brachte die einzige Stellungnahme, die den „Protestbrief“ für gerechtfertigt hielt, allerdings sei Pendereckis Klavierkonzert „kein Meisterwerk“. Unter dem Titel „Adorno für Arme“ schrieb dort der Krakauer Musikwissenschaftler und -kritiker Leszek Polony über Chłopeckis „eigentümlich linkes Geschwätz“:³² Es sei vorhersehbar gewesen, dass als Gegenargument ge-

³²Leszek Polony, *Adorno dla ubogich – o najnowszym dziele Pendereckiego* [„Adorno für Arme – über Pendereckis neuestes Werk“], in: *Ruch Muzyczny* 46 (2002), Nr. 26, S. 11f.

gen das „Protestschreiben“ auf die Freiheit der kritischen Aussage verwiesen werde, auf „Versuche, mit der Größe des Künstlers zu erpressen“ – in dieser Richtung wurde Chłopecki verteidigt von Jerzy Pilch in *Polityka* (Nr. 46, 16. 11. 2002). Das Wesen der Sache betreffe aber „die Kriterien bei der Beurteilung eines Kunstwerks sowie den Stil, in dem eine kritische Tätigkeit betrieben wird.“ Mit Chłopecki müsse eine Diskussion in der Sache geführt werden. Sein Text liege auf derselben Ebene wie sein seit längerem geäußelter Vorwurf gegen ältere polnische Komponisten: „Flirt mit der Vorstellung eines Massenpublikums, Kommerzialisierung des Schaffens und Unaufrichtigkeit der Absicht.“ Chłopecki bezweifle die „Humanisierung“ der Musik und sei für ein ehrgeiziges, „auf das Universum“ gerichtetes Schaffen, während ihm die letzten Partituren Pendereckis, Góreckis oder Kilar's Belege seien für eine „anmaßende Überhöhung des gläubigen Subjekts über den Gegenstand des Glaubens.“³³ Polony forderte eine kritische Analyse von Mythen und Ideologien; es sei symptomatisch, dass Adornos *Philosophie der neuen Musik* in einem „kompletten intellektuellen Fiasko endete.“ Chłopecki nutze eine ähnliche Apparatur, aber ohne die intellektuelle Finesse, die einem Adorno zumindest bei allgemeinen Ausführungen über Kunst und Kultur nicht abzusprechen sei – anders als bei detaillierten Musikinterpretationen. Paradox sei:

„der Kritiker, der für ein ehrgeiziges Schaffen kämpft, für das Recht auf Experimente und selbst auf Hermetik und Elitarismus, attackiert das gefolterte ästhetische Bewußtsein von Otto Normalverbraucher mit billigen publizistischen Tricks, mit einer Demagogie von Aussagen losgelöst von irgendeiner künstlerischen Einschätzung, kurz gesagt, mit einem eigentümlichen linken Geschwätz, das bei Gott mit Musikkritik sensu stricto nichts gemein hat.“

³³Polony bezieht sich hier, ohne dies anzugeben, u. a. auf einen Aufsatz Andrzej Chłopeckis für eine Festschrift (mein Dank an Chłopecki für diesen Hinweis): *O dehumanizowaniu i dohumanizowaniu muzyki XX wieku. Intuicji kilka ‚zugespitzt‘ wyrażonych* [„Über die Humanisierung und De-Humanisierung der Musik des 20. Jahrhunderts. Einige Intuitionen ‚zugespitzt‘ ausgedrückt“], in: *Muzyka w kontekście kultury* [„Musik im kulturellen Kontext“], Festschrift Mieczysław Tomaszewski zum 80. Geburtstag, hrsg. von Małgorzata Janicka-Słysz u. a., Kraków 2001, S. 813-819.

Wo sei die Konsequenz, wenn Chłopecki Stockhausens Kommentar zu Manhattan verteidige, nun aber Penderecki eine „Profanisierung der noch heißen Asche“ vorwerfe? Chłopecki sei eher Künstler als Kritiker in der Hinsicht, dass Künstler gelegentlich dummes Zeug schrieben, das mit dem wahren Wert ihres Schaffens nichts zu tun habe. Pendereckis Klavierkonzert „ist, meiner Meinung nach, kein Meisterwerk, aber ich finde in ihm einen originellen Einfall in der Beziehung auf unterschiedliche Konventionen der Gattung und ihre Verbindung in einem eigentümlichen kaleidoskopartigen Bild.“ Zu den wertvolleren Einfällen gehöre die melancholische Trauer, zu den schwachen Seiten die stereotype Klavierfaktur, und auf banale Weise pathetisch sei die Choral-Kulmination. Deswegen dem Komponisten eine Rückkehr zum sozialistischen Realismus vorzuwerfen, sei aber ein grobes Missverständnis. Musik sei in erster Linie Spiel: „Spiel unserer Existenz mit der Zeit, Spiel in all seiner Veränderlichkeit, Kapriziosität und Paradoxalität. Davon spricht das neueste Werk Pendereckis.“ Auch ein Kritiker dürfe kritisiert werden. „Die Warschauer Kollegen sollten also der [Krakauer, Anm. MH] Kapelle der Penderecki-Anhänger keinen eigenen Heiligen entgegenstellen.“

Dem Aspekt eines Lokalpatriotismus Krakau versus Warschau widmete sich auch ein ausführlicher Artikel von Elżbieta Szczepańska-Lange in ersten Heft des *Ruch Muzyczny* 2003, mit dem sich die Diskussion auch im neuen Jahr fortsetzte.

1.5. Reaktionen im *Ruch Muzyczny* im Januar 2003

Das erste Heft des *Ruch Muzyczny* im neuen Jahr 2003 brachte als Leserbrief die Reaktion des Komponistenverbandes auf Pendereckis oben zitierte Äußerungen in der Fernsehsendung „Autograf“ sowie einen ausführlichen Artikel von Elżbieta Szczepańska-Lange. Jan Żak³⁴ meinte, Musik könne in der Tagespresse keinen großen Raum einnehmen – schließlich gebe so viel wichtigere Dinge wie etwa einen misslungenen Torschuss –, und fragte, wie es mit dem Begriff eines Irrtums der Kritik stehe.

³⁴Jan Żak, *Tylko jak to upchnąć w felietonie?* [„Wie lässt sich das bloß in ein Feuilleton packen?“], in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 1, S. 6f.

Das zweite Heft von *Ruch Muzyczny* 2003 brachte zum Thema „Pendereckis Klavierkonzert“ drei Artikel sowie zwei kürzere Leserbriefe (von Zbigniew Bagiński und Hanna Lachert). Der Komponist Bagiński³⁵ verteidigte das „Protestschreiben“: Ein Kritiker genieße volle Freizügigkeit und ebenso könne auch sein Text freizügiger Kritik unterliegen. Die Unterzeichner des „Protestes“ verteidigten die „guten Sitten“ so, wie sie sie verstünden, und vergleichbar „verwaschene“ Begriffe würden auch in anderen Bereichen verwendet. Chłopecki sei nicht mit Leppers Geschwätz zu vergleichen – ein Beweis dafür, dass man die Frage der „guten Sitten“ unterschiedlich hoch hängen könne.

Hanna Lachert³⁶ erinnerte an die historische Distanz, die nötig sei, um einen Zeitgenossen einzuschätzen. Bernstein und Barenboim hätten jahrelang schlechte Kritiken gehabt und Penderecki „ist allgemein anerkannt als einer der größten Komponisten der heutigen Zeit.“

Tomasz Szachowski³⁷ verwies auf die Frage nach der journalistischen Verantwortung und nach der Rolle der Medien. Zu Zeiten der Volksrepublik war die Kultur „ein Teil der freien Welt“, in dem

„das Gefühl einer besonderen Solidarität von Komponisten, Rezensenten und Publikum herrschte. Verpflichtend war das ungeschriebene Gesetz, ‚sich gegenseitig nicht zu schaden‘. Dies Gefühl verstärkte die Tatsache des internationalen Erfolgs einer Gruppe polnischer Komponisten. Jetzt sind andere Zeiten. Normale.“

Das Publikum wolle die Wahrheit erfahren. Wie sollte sie gesagt werden – eindeutig und eventuell übertrieben, oder verschwommen in zweideutigen Vergleichen? Szachowski nannte ein Beispiel aus der Musikhochschule. In einer Lehrveranstaltung zum Schreiben von Rezensionen sei die Rede von der Autorität gewesen, wie man sie mit den Jahren erlangt. „Frage aus dem Saal: ‚Na ja, das klingt ganz schön, aber nehmen Sie Chłopecki, der hatte Mut und bekam ordentlich was drauf. Schließlich kann in Zukunft jeder von uns auf diese Weise seine Arbeit verlieren, bevor er Autorität erlangt.‘“ Und was sei mit der Rezension eines Künstlers, zu dem gute persönliche Beziehungen bestünden? Szachowski erinnerte an Chłopeckis Verdienste für die neue

³⁵ Leserbrief von Zbigniew Bagiński in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 2, S. 9.

³⁶ Leserbrief von Hanna Lachert, ebd., S. 12.

³⁷ Tomasz Szachowski, *Autorytet* [„Autorität“], ebd., S. 8.

polnische Musik – an Projekte neben seiner Rundfunkarbeit, an seine Propagierung junger Komponisten – und versicherte: „Ich gehöre zur keineswegs kleinen Gruppe von Journalisten, die ihm [Chłopecki] glauben und ihn hoch schätzen. Ich versichere, dass er nicht allein ist und nicht allein sein wird.“

Dorota Szwarcman³⁸ hätte die Sache lieber zum Schweigen gebracht: „eine Schande, dass die kleine Welt der polnischen neuen Musik sich einem breiteren Forum auf so beschämende Weise zeigen musste.“ Beim „Choral“ von Pendereckis Klavierkonzert habe sie einfach lachen müssen. „Chłopeckis Feuilleton übernahm hier die Rolle eines Ausrufs ‚Der König ist nackt‘ – das ist sein unzweifelhaftes Verdienst.“ Er hätte das Konzert ruhig noch schärfer kritisieren können, aber die Erwähnung des sozialistischen Realismus in diesem Kontext sei einfach missglückt. Eklektisch und eingängig seien Pendereckis Werke auch schon früher gewesen, aber bei Klavierkonzert und *Credo* würde eine klare Form fehlen. „Schdanow wäre mit dem ‚Credo‘ und mit dem Klavierkonzert sicherlich nicht zufrieden, denn er würde absolut nichts verstehen. Da würde Penderecki schon eher der Verdacht des Formalismus drohen.“ Ein gutes Feuilleton benutze kein Beil, sondern fechte in weißen Handschuhen. Chłopecki „hat viele Verdienste und alle wissen dies.“ Als Autor sei er besser in seinem Artikel im *Tygodnik Powszechny* über Zbigniew Preisners *Requiem* – „wohl einer der wichtigsten Texte in der Geschichte der polnischen Musikkritik.“ Zum „offenen Brief“ schrieb Szwarcman:

„Es geht mir nicht nur darum, dass das Verfassen von offenen Briefen zu kommunistischen Zeiten und während des Kriegszustands gut war, jetzt aber einen gegenteiligen statt des beabsichtigten Effekts erreichen kann. Es geht auch nicht um den Grundsatz ‚Heiligtümer nicht besudeln‘ [...]. Mir geht es vor allem um die Formulierung vom Verfall in eine „absolute Straffreiheit“. Welche Strafe muss denn in Zeiten der Freiheit des Wortes auf jemanden angewandt werden, der etwas Dummes schrieb? Schreibverbot oder Haft? Warum musste unser Musikleben in einem solchen Ausmaß demonstrieren, wie tief es von der vergangenen Epoche durchdrungen ist? Eine sehr schmerzhaft Konklusion.“

³⁸Dorota Szwarcman, *Granice krytyki czy obciachu?* [„Die Grenzen der Kritik oder eine Blamage?“], in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 2, S. 8f.

Chłopecki³⁹ antwortete in derselben Nummer des *Ruch Muzyczny* direkt auf Polony: Im Jahr 1983 seien sie sich einig darüber gewesen, „worum es uns ging“: um Begriffe wie „neue Einfachheit“, aus denen etwas erwuchs, von dem er sich nun distanzieren. Tatsächlich kritisiere er den Flirt der Komponisten mit dem Massenpublikum, das Schlagwort von der „Humanisierung“ der Musik und auch die anmaßende Erhebung des gläubigen Subjekts über Gott. Es gehe aber auch um die Frage eines „schöpferischen Unvermögens“. Jeder habe das Recht auf eine Krise.

„Es ist aber etwas ganz anderes, wenn die Krise einher geht mit der Überzeugung, sie sei gar keine Krise, sondern eine Eruption von Talent und ein Griff nach dem Allerhöchsten [...]. Wenn man in Bausch und Bogen den gesamten Musikbereich von Lachenmann und Grisey über Kantscheli bis Schnittke heruntermacht, gibt man damit zu verstehen, dass die einzige derzeit anerkannte musikalische Heimat ein bis an die Grenze des Absurden gedehnter egozentrischer Raum ist, bestimmbar durch Sätze wie ‚ich und Bruckner‘, ‚ich und Schubert‘ [...]. Wenn eine Selbstbestimmung sich nicht ausdrückt wie ‚ich – im Gegensatz zu Ligeti‘, ‚ich, dem die musikalische Welt von Crumb fern steht‘, nimmt sie Züge des Lächerlichen an.“

Ein „Adorno für Arme“ zu sein, nahm Chłopecki als Kompliment, und die Nonchalance bei der Rezeption Adornos sei imposant. Er, Chłopecki, habe einmal geschrieben, dass in Polen der Eintritt in intellektuelle Salons nur bei einer unerschütterlichen Überzeugung von Adornos niedrigem IQ und dessen völliger Taubheit erfolgen könne. Michał Bristiger [intellektuelle Autorität im polnischen Musikleben, Anm. MH] habe seinerzeit entrüstet gefragt, wo denn diese Adorno-feindlichen Salons sein sollten; nun könne die Adresse von Polony genannt werden (es folgten Ausführungen zu Adorno). Unzeitgemäß sei der Vorwurf, „Otto Normalverbraucher“ in der auflagenstärksten Tageszeitung mit ästhetischen Fragen zu quälen. Sollte denn Musikkritik in einer Nische vergraben sein? In einer Zeitung seien Thesen schärfer zu formulieren – für die musikwissenschaftliche Begründung seien Fachzeitschriften da. Bereits in einem Beitrag zu Stockhausens Äußerungen über den „11. September“ habe Chłopecki befürchtet, es könnten sich Künstler finden, die Lust bekommen, auf der noch

³⁹Andrzej Chłopecki, *Czy o to nam szło?!* [„Ist es uns darum gegangen?!“], in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 2, S. 10-12.

heißen Asche in ihrem Medienrum zu wachsen. Er habe sich nicht geirrt, allerdings nicht vorhergesehen, dass gerade Mahlers *Auferstehungssymphonie* zum Zeugen gerufen werde. Wer in Polen „über Dummheiten und Geschwätz einer unserer unbestrittenen kompositorischen Autoritäten“ schreibe, bekomme Probleme. In Deutschland nicht, „denn dort gibt es einfach keine ‘unbestrittenen‘ Autoritäten, obwohl es mehr herausragende Komponisten gibt als in Polen.“ Das ästhetische Niveau von Pendereckis *Lukas-Passion* unterscheide sich stark von dem des Klavierkonzerts, und dessen Plünderung der Tradition gleiche der Suche nach Ersatzteilen für ein Schrottauto. Diese Einschätzung sei nicht vereinzelt (es folgten Zitate aus einer Rezension von Jan Topolski). Sei es etwa darum gegangen, dass die polnische Musik banal, kitschig, kommerzialisiert sein solle und „unter dem Deckmantel einer religiösen Botschaft auf das Niveau von ‚sacro-polo‘⁴⁰ abstürzte? Um endlich auf das komplette Arsenal jener technischen Mittel zurückgreifen zu können, die der sozialistische Realismus empfahl?“ Endlich sanktions- und schamlos? Man höre jüngere Werke „unserer herausragendsten Komponisten“ im Kontext von Schostakowitschs „Lied von den Wäldern“. Es sei hysterisch, Verbrechen im Gulag mit ästhetischen Äußerungen gleichzusetzen. Die zwei größten Autoritäten unter den älteren Komponisten Polens (nicht Górecki) hätten nun einmal eine starke Vorliebe für jene Ästhetik – eine fatale Ausnahmeerscheinung in der Musik Europas.

Polony entgegnete, er habe nicht Adornos ganze Philosophie als „intellektuelles Fiasko“ bezeichnet, sondern nur ihre Anwendung auf Strawinsky. Weiterhin glaube er an einen Humanismus ohne Anführungszeichen und dem Kritiker Chłopecki wünsche er „aus aufrichtigem Herzen Erfolg bei Bemühungen um einen Vertrag mit dem ‘Playboy‘.“⁴¹

Während dem Komponisten Rafał Augustyn Chłopeckis Erwiderung an Polony gut gefiel,⁴² kritisierte der Cellist Jerzy Bauer an Chłopeckis Äußerungen vor allem die Unklarheit von Begriffen wie

⁴⁰ „sacro-polo“ – in Anlehnung an „disco-polo“, eine extrem simpel gestrickte Diskothekenmusik mit Elementen einer polnischen Quasi-Folklore.

⁴¹ Leserbrief von Leszek Polony in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 4, S. 6.

⁴² Leserbrief von Rafał Augustyn, ebd., S. 6.

„Universum“ und „Flirt mit der Vorstellungskraft der Massen“. Sich an große Menschenmengen zu richten, sei doch kein Grund zur Anklage, auch Chłopecki schreibe doch für eine auflagenstarke Zeitung und über die Aufrichtigkeit oder „Unaufrichtigkeit von Intentionen“ könne kein Hörer befinden. Chłopecki „hatte allerdings ein gutes Recht zu einer kritischen Äußerung über das Konzert, nur weiß ich nicht, warum das ausgerechnet die ‚Auferstehung‘ Schdanows war.“⁴³

Marcin Bortnowski bedauerte Pendereckis beleidigende Äußerungen und fragte sich, ob Chłopecki nicht recht habe damit, „dass Penderecki mit seinem Klavierkonzert zu verstehen gibt, dass keinerlei Glaube an seine Partituren unseren Glauben wert ist.“⁴⁴

Elżbieta Szczepańska-Lange⁴⁵ hatte zu Beginn des Jahres (in einem detaillierten Aufsatz zur Geschichte der polnischen Musikkritik seit dem 19. Jahrhundert) auf eine „neue Eruption von Lokalpatriotismus“ verwiesen: Der Skandal, als Penderecki ausgebuht wurde, und der Artikel Chłopeckis hätten einen Teil der Musikwelt dazu gebracht, „wie ein Mann hinter ihrem Idol zu stehen.“ Am 25. November habe das Idol persönlich zurückgebissen, in der TV-Sendung „Autograf“. Man könne Gott danken, dass nicht (wie ab Mai 1819) in der ganzen Stadt eine Gefängnisstrafe für Buh-Rufe im Konzertsaal angedroht werde. In der heutigen Musikkritik Polens gebe es zuviel Hagiographie. Pendereckis Klavierkonzert sei, „gelinde gesagt, nicht gerade die beste Komposition.“ Die Nennung des sozialistischen Realismus sei eine bewusste Provokation – „schade, dass dies in Krakau nicht verstanden wird.“ Eine Diskussion in der *Gazeta Wyborcza* habe es leider nicht gegeben, und nun würde sie zwangsläufig im Treppenhaus oder sonstwo geführt – auch per e-mail im Internet, wo eine ungedruckte Rezension von Jan Topolski kursiere.

⁴³Leserbrief von Jerzy Bauer, ebd., S. 5.

⁴⁴Leserbrief von Marcin Bortnowski, ebd., S. 5.

⁴⁵Elżbieta Szczepańska-Lange, *Nie przenieście nam stolicy do Krakowa* [„Verlegt uns die Hauptstadt nicht nach Krakau“], in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 1, S. 8-13.

1.6. „Unter der Hand“ vertriebene Rezensionen, offene und halb-öffentliche Briefe

„Im Treppenhaus oder sonstwo“ hatte der genannte ausführliche Aufsatz zur Musikkritik einen nicht unbedeutenden Teil der Diskussion um Pendereckis Klavierkonzert lokalisiert. In der Tat kam es (neben den in der Tages- oder Fachpresse abgedruckten Beiträgen) zu einem intensiven Austausch von ungedruckten, aber eigentlich für die Veröffentlichung gedachten Beiträgen, von offenen oder halb-offenen Briefen, also zu einem bemerkenswerten Umlauf von nicht wirklich „veröffentlichtem“, aber dennoch von allen Interessierten gelesenen und damit weit mehr als bloß privatem Meinungs- und Informationsaustausch, der letztlich auch in gedruckten Texten seinen Niederschlag fand: in Form von umfangreichen Zitaten daraus in gedruckten Texten anderer Autoren. Einige sprechen von ausgeübtem Druck, andere berichten davon, dass manche der Befragten anonym bleiben möchten und sich gewissermaßen nur unter vorgehaltener Hand äußerten.

Zu den offiziell unveröffentlichten, aber in der Musikszene weitläufig kursierenden Beiträgen zur Diskussion um das Klavierkonzert und den Reaktionen darauf gehört neben der genannten Rezension von Jan Topolski auch ein Brief des Kritikers Chłopecki an Penderecki, gehören Teile eines Briefwechsels zwischen Mitgliedern des Komponistenverbandes, einige Karikaturen und ironische Beiträge. Zu den in Deutschland und Dänemark in Musikzeitschriften abgedruckten Karikaturen gehört jene, die Pendereckis Heraufbeschwörung seiner „älteren Komponistenkollegen“ in einer spiritistischen Sitzung illustriert⁴⁶ (siehe Abbildung Nr. 2).

Jan Topolski schrieb in seiner ungedruckten Rezension vom Herbst 2002 unter dem Titel *Love Me Pender!*, der Polnischen Presseagentur zufolge sei Pendereckis Klavierkonzert mit Ovationen bedacht worden – „und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch.“

⁴⁶In *MusikTexte*, Heft 96 (Februar 2003), S. 91 (mit der Bildunterschrift: „J. P. Blaszek: Pendereckis Dialog mit Fachkollegen – hier Mahler, Rachmaninoff, Mussorgski, Prokofjew, Schostakowitsch, Bruckner.“) (Auf seit Generationen spiritistisch erprobte Weise zeigt der Teller durch ‚Metaphysische Energie‘ auf bestimmte Zeichen.“), und *Dansk Musik Tidsskrift* 78 (2003), Nr. 3, S. 88 (vgl. Anm. 1).

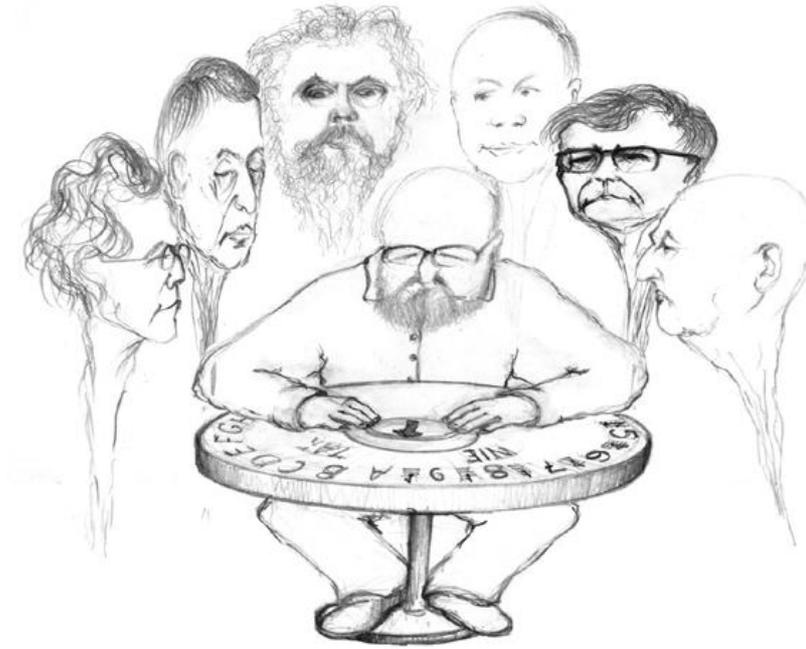


Abbildung Nr. 2: Karikatur (Penderecki mit vermeintlichen Vorbildern)

Es sei beworben worden als

„das neueste Meisterwerk unseres Best Living Composer '98, aber es erwies sich als eine in der Mikrowelle nach Jahrzehnten wiederaufgewärmte Speise. Sie setzt sich zusammen aus mit Sentimentalitäten, Pathos und Kitsch zusammengeklebten Nudeln, die sich mit ihren Wiederholungen endlos hinziehen, sowie aus einer Soße, in die der Koch hineinwarf, was ihm gerade in die Finger kam – wobei er sich nicht im mindesten um die Beibehaltung des Geschmacks der Zutaten kümmerte, sondern um eine zähe Konsistenz des Breis und um ein süßliches Aroma aus nicht näher präzisierten Gewürzen. Aber wie leicht verdaulich! [...]

[Penderecki] schneidet aus und kompiliert, was ihm aus dem Großen Erbe in die Hände fällt (würden Autorenrechte bis heute gelten, käme Pendereckis Hof in

Lusławice in diesem Augenblick unter den Hammer.)“ Postmoderne könne doch nicht bedeuten, „dass es hinreicht, in einer Bibliothek über Partituren zu sitzen und auszuschneiden: die Streicher von Rachmaninow, die Thematik und Motorik von Prokofjew und Bartók, die schon so oft gehörten Witze von Schostakowitsch, das Pathos (und den Titel!) von Mahler, die Figurationen und Passagen von Chopin, die Instrumentation von Ravel, dazu Harfen im Verein mit Glocken aus der Filmmusik – und dann dies alles miteinander zu verkleistern?

[...] Hier haben wir die Cellobegleitung, direkt aus Rachmaninows III. Konzert übernommen. Gleich müsste nun eine schöne romantische Melodie erklingen, und [was kommt?] ... nichts! Bloß Figurationen, Verzierungen, Triller, Tonleitern, und in der Großform lauter Episoden, Überleitungen, Intermezzi [...] konventionelle Lösungen von Instrumentation und Harmonik, leere, abgenutzte Gesten! Eine dicke Schicht von Schminke, und darunter scheint die Leere hervor. Der König ist nackt!

Und dies nicht erst seit heute. [...] Schon im ‚Concerto Grosso für drei Celli und Orchester‘ (2000) war zu hören, dass Penderecki außer einer neoklassizistischen Interpretation von Mahler nicht viel Eigenes zu sagen hat. [...] Im Klavierkonzert wird ein fades Potpourri von Hits in der Mitte unterbrochen von einem naiven und bis an die Schmerzgrenze simplen Choral. Er erscheint mit jedem Mal in immer größerer Besetzung (Blech, Schlagzeug, große Trommel, Gongs ...), immer größer, immer schwerer, immer bombastischer und immer unerträglicher. [...] Kitsch, wie es heißt: eine glückliche Kunst, scheint die angemessenste Bezeichnung für dies Werk zu sein – eines noch ernsteren (aufgeblasenen) und noch stärker überzuckerten Kandidaten für einen Hit (Meisterwerk) als das unsterbliche ‚Love Me Tender‘ von Elvis Presley. [...]

Schreibt Penderecki wohl (um mit Lutosławski zu sprechen) ‚eine solche Musik, wie er sie selbst gern hören würde‘? Darauf kennt natürlich nur Penderecki selbst die Antwort, und es ist auch seine ganz private Sache, ob er sich selbst und seinem künstlerischen Gewissen treu ist. [Viele beliebte Melodien, Idiome ...] Die kopierten Komponisten werden in einer Soft-Version präsentiert: Bartók ohne Polyrhythmik, Schostakowitsch ohne Groteske, Mahler ohne Collage und Metaphysik. [...]

Ein Auftragskalender gefüllt bis 2012, zwanzig Dokorate honoris causa, Auszeichnungen alle zwei Monate, Bankette, Gespräche über den Jahrtausendwechsel, eine Autorität und ein Ballon, der schwer zu durchstechen ist. Ob das eine aus dem anderen hervorgeht oder ob das eine auf dem Altar des anderen geopfert wurde? Ich habe Angst vor einer Antwort. [...] [Sorge bereite,] dass einer der zweifellos herausragendsten der lebenden Komponisten so schreibt, als sei er in jedweder Hinsicht tot. Best Dead Composer?“

Chłopecki erklärte in seinem Brief an Penderecki vom Herbst 2002, der teilweise in *Nasza Polska* gedruckt wurde:⁴⁷

„Das Anhören Deines Werks ebenso wie das Schreiben des Feuilletons und das Verfolgen der Hysterie, die es hervorrief, waren für mich überaus schmerzhaft. Ich weiß aber: Hätte ich dies Feuilleton (vielleicht stilistisch besser, vielleicht gedanklich klüger) nicht geschrieben, würde es mir viel länger und auch immer stärker wehtun.“

Jeder Wagner habe einen solchen Nietzsche, wie ihn seine Zeit ihm geben könne, und die heutige Zeit sei kläglich. Chłopecki habe vielfach öffentlich seine Dankbarkeit erklärt – für die Musik und für persönliche Unterstützung Pendereckis. Allerdings sei die Ebene persönlicher Kontakte von der Ebene der Arbeit als Kritiker zu trennen. Seit *Ubu Rex* sei der Vertrauenskredit in Pendereckis Partituren geschmolzen und nun ganz dahin, denn das Klavierkonzert sei „in meiner Einschätzung Deine künstlerische und ästhetische (!) Niederlage. Anders gesagt: künstlerisch wie geistig wie ideell ein absoluter Irrtum.“

Ob Penderecki wirklich glaube, es gehe auf Dauer durch, aus Partituren abzuschreiben, die z.T. noch unter Autorenschutz stehen? Dass es keiner merke, wenn er von Schostakowitsch abschreibe? „Ich sage es brutal: es reicht, in Deinem ‚Credo‘ den liturgischen Text mit Texten von Lenin und Marx zu vertauschen, und in der musikalischen Materie haben wir ein Musterbeispiel für die Ästhetik des sozialistischen Realismus.“ Warum jene (sowjetischen) Namen am Schluss des Feuilletons? Chrennikow habe wohl keinen Toten im Gulag auf dem Gewissen, wohl aber Schikanen, Erpressung etc.

Nicht allein Penderecki habe den sozialistischen Realismus hinweggefegt, sondern auch Komponisten in Tschechien, Rumänien, Ungarn, der Slowakei – sie seien jedoch unterdrückt worden, weil es in ihren Ländern keinen Schutzschild wie das Festival „Warschauer Herbst“ gegeben habe.

„Ohne diese Erfindung von Baird und Serocki [...] könntest Du das Los beispielsweise von [Rudolf] Komorous [...] teilen. (Kennst Du ihn? Wohl nicht.) Deine

⁴⁷Jan Witkowski, *Pendereckiego raj tracony* [„Pendereckis verlorenes Paradies“], in: *Nasza Polska*, Nr. 378 (21. 1. 2003).

ideellen Verdienste durch Partituren wie ‚Stabat Mater‘, ‚[Lukas-]Passion‘ [...] sind nicht hoch genug einzuschätzen, aber – was hast Du schon riskiert, als Du sie im Polen der ‚Warschauer Herbst‘ schriebst?“

Wie könne man das beispielsweise mit den Tschechen vergleichen, die emigrierten oder den Beruf wechselten? Chłopecki habe befürchtet, dass im Kontext des 11. September einige Künstler Lust verspüren würden, ihr Süppchen damit zu kochen. „Mit Deinem Konzert hast Du dazu beigetragen. Und für mich ist das unmoralisch.“ Anscheinend sei Penderecki davon überzeugt, dass die Medienindustrie

„selbst Deine letzten Werke von wahrlich zweifelhafter Qualität zu himmelragenden Gipfeln unserer Kultur macht. [...] Bei unserem letzten Treffen fragtest Du mich, wer denn dieser Lindberg sei, den Du in Tokyo dirigieren sollst. Bei mir an der Musikhochschule Katowice bekommt ein Student keinen Schein, wenn er Lindberg nicht kennt. [...] Mit welchem Recht brüdest Du Dich in Deiner Selbstverehrung mit solchem Nichtwissen? [...]

Für eine klare ‚Kriegserklärung‘ halte ich, dass Dein Geburtstagsfestival 2003 haargenau für den gleichen Zeitraum geplant war wie das Festival ‚Warschauer Herbst‘, dem Du so viel verdankst, dessen Initiator und Gründer nicht Du warst (dies a propos Deiner Äußerung in einem deutschen Film über Dich – schämst Du Dich nicht, die Geschichte zu verfälschen und zu glauben, dass die Zuschauer Leute sind, die keinen Kalender kennen!?). [...] Übrigens feiern auch noch andere für unsere Musik wichtige Personen in diesem Jahr einen runden Geburtstag [Anm. MH: z. B. Augustyn Bloch, Henryk M. Górecki, Witold Lutosławski, Krzysztof Meyer, Marta Ptasińska]. Und was soll ich machen, wenn ich als Mitarbeiter des Polnischen Rundfunks verpflichtet bin, an demselben Tag in demselben Sender zwei Konzerte zu übertragen, eins aus Warschau und eins aus Krakau, und beides Deine?“

Heikel sei das Wirken von Elżbieta Penderecka. „Es wundert mich, dass Du solch einen Zirkus um Deine Person zulässt, der lächerlich und erschreckend ist.“ Ein Protest gegen einen Zeitungsartikel bleibe ein Schandfleck: „bravo an Elżbieta für die Erschaffung einer feudalen Hofkultur in einem Land, das andere Ambitionen haben sollte als weißrussische.“

2. Nicht nur das Klavierkonzert – Reaktionen der Tagespresse ab Januar 2003

Zum Jahreswechsel 2002/2003 (die mit Chłopeckis Feuilleton und dem „Protest“ begonnene Diskussion über Penderecki war in der Fachzeitschrift *Ruch Muzyczny* noch in vollem Gange) kamen in der Tagespresse neue Aspekte hinzu – ethische und finanzielle, die sich zunächst an den am 8. Januar 2003 inaugurierten Jubiläumsveranstaltungen zu Pendereckis 70. Geburtstag festmachten, welche „das Land wie ein Sturmgewitter durchziehen“. Kritik sei nur hinter vorgehaltener Hand geäußert worden. „Eine wahre Gigantomanie.“⁴⁸ Die öffentliche Diskussion entzündete sich auch an dem von Frau Penderecka im Frühjahr organisierten Beethoven-Festival sowie an dem ebenfalls von ihr geplanten etwa zehntägigen Penderecki-Festival, das sie im Herbst exakt auf die Termine des Festivals „Warschauer Herbst“ legte (das seit Jahrzehnten zu dieser Zeit um die letzte Septemberwoche stattfindet).

Außerdem in die Diskussion geriet eine von Penderecki bei seinem Landsitz Lusławice geplante „Hochschule für Musik, Ballett und Sport“ – eine Institution für musikalische Ferienkurse, mit neu zu errichtenden Hotelanlagen, Konzertsaal, Sportanlagen und Kongresszentrum. Die Diskussion hierüber wurde in der Tagespresse heftig geführt und besonders lebhaft auch in Internetportalen von Zeitungen. Dabei kehrten wie ein Leitmotiv oftmals Hinweise auf das Klavierkonzert wieder.

2.1. Pendereckis Hochschule für Musik, Ballett und Sport

Ein Artikel in *Wprost*⁴⁹, überschrieben „Pendereckis Perlen“, berichtete von dessen Plänen, eine eigene Akademie zu gründen, da die acht staatlichen Musikhochschulen „heilige Kühe“ seien, die weder

⁴⁸Ebd.

⁴⁹Jacek Melchior, *Perty Pendereckiego. Krzysztof Penderecki tworzy własną akademię muzyczną, bo polskie szkoły gubią talenty* [„Pendereckis Perlen. Krzysztof Penderecki gründet eine eigene Musikakademie, weil die polnischen Schulen Talente vergeuden“], in: *Wprost*, 2. 2. 2003, zitiert nach der Online-Ausgabe Nr. 1053, im Archiv unter www.wprost.pl/ar/?O=38773.

Weltklasse-Interpreten hervorbrächten noch Geld erwirtschafteten. „Penderecki kann's“ – mit der eigenen Akademie. Der Komponist wird zitiert: „Ich kenne jeden der hervorragendsten lebenden Musiker. Sie kommen meinerwegen hierher.“ Den Grundstein einer Weltkarriere bilde nicht das Studium, sondern zwei- bis sechswöchige Meisterkurse. Für etwa 60 Teilnehmer werde daher beim Anwesen der Pendereckis 2005 ein Wohnheim sowie Dozenten-Appartements gebaut, dazu ein Konzertsaal mit einigen Hundert Plätzen sowie Sportanlagen – für geschätzte 24 Millionen Złoty (ca. 6 Millionen Euro). Das Patronat habe Staatspräsident Aleksander Kwaśniewski übernommen, aber staatliche Gelder bräuchten nicht zu fließen, da die Hochschule sich finanziell eigenständig durch die Organisation von Kongressen unterhalten werde.

2.2. Das Krakauer Beethoven-Festival 2003, organisiert von Elżbieta Penderecka

„Provinzionalismus im Frack“ titelte am 11. Mai 2003 Stefan Rieger, der als Musikkritiker für Radio France arbeitet. Das Programm des Krakauer Beethoven-Festivals sei akademisch, der Stil aufgeblasen und das Publikum in Smokings und nahezu karnevalsreifen Abendkleidern bereite ständig „standing ovations“ auch für schlechte musikalische Leistungen. Ob das Musikleben in Polen ausgerechnet eine blasse Replik der Salzburger Festspiele brauche, wo doch in Krakau nicht ein einziger Konzertsaal mit erträglichen akustischen Bedingungen existiere.⁵⁰ Als Gegenstimme meldete sich Stanisław Gałoński, künstlerischer Direktor des Festivals „Musik im alten Krakau“: Krakau solle sich geehrt fühlen. „Wirklich eine sehr gute Veranstaltung. Wie bei jeder Veranstaltung dieser Art kann es schwächere Programmpunkte geben [. . .]. Die Atmosphäre der Konzerte ist großartig. Gute Musik!“⁵¹ Beide Stimmen standen in der Krakauer Ausgabe der *Gazeta Wyborcza* einem Artikel von Anna Bugajska⁵² zur Sei-

⁵⁰Stefan Rieger, *Prowincjonalizm we fraku*, in: *Gazeta Wyborcza* (Kraków), 13. 5. 2003, S. 6.

⁵¹Stanisław Gałoński, *Kraków ma się szczyścić*, ebd., S. 6.

⁵²Anna Bugajska, *Festiwal Wielkanocny. Kosztowna impreza. Cisza wokół giganta* [„Osterfestival. Eine kostspielige Veranstaltung. Stille um den Giganten“], ebd.

te, der gleichfalls den aufwändigen Stil des Festivals kritisierte: Die Gäste würden in teuren Limousinen gefahren, deren Nutzung mit 150.000 Złoty (knapp 40.000 Euro) angesetzt sei. Ein Bankett habe 50.000 Złoty (ca. 12.500 Euro) verschlungen, und allein die Blumen 20.000 Złoty (ca. 5.000 Euro). Die Mehrheit im Publikum stellten geladene Gäste und der Zuschuss der Stadt betrage ein Drittel der jährlichen Gesamtsumme für sämtliche städtischen Kultureinrichtungen. In Wahrheit sei der Zuschuss jedoch noch höher als im angegebenen Budget, da das Festival organisiert und hinsichtlich der Bürokosten mitgetragen werde vom städtischen Büro „Kraków 2000“ und dessen Angestellten. Es folgt eine Gegenüberstellung der Kosten für das 11-tägige Beethoven-Festival (mit 17 Veranstaltungen) und für das 14-tägige Internationale Oratorienfestival „Wratislavia Cantans“ (mit 50 Veranstaltungen) in Breslau. Der Gesamtetat mit ca. 3,5 Millionen Złoty erscheine bei beiden Festivals vergleichbar, aber der Anteil an eingeworbenen Sponsorengeldern sei beim Breslauer Festival viermal höher als beim Krakauer, dessen Kosten innerhalb von fünf Jahren auf knapp das Dreifache angewachsen seien. Habe dem eine Steigerung des künstlerischen Ranges entsprochen? Von befragten Künstlern und Leitern von Kulturinstitutionen habe sich kaum jemand äußern wollen, und kritische Stimmen wollten anonym bleiben. Frau Penderecka sei nicht zu einem Kontakt mit der Zeitung bereit gewesen.

2.3. Das Krakauer Penderecki-Festival 2003, geplant von Elżbieta Penderecka

Ein Kostenvergleich mit dem Oratorien-Festival „Wratislavia Cantans“ wurde im Juli 2003 auch mit dem gleichfalls von Frau Penderecka geplanten Krakauer Penderecki-Festival angestellt.⁵³ Es sollte zwanzig Werke Pendereckis im Programm haben und wäre das vierte Festival mit einem Penderecki-Schwerpunkt im Jahr 2003 geworden – nach vier Tagen in Caen, sechs Tagen einer chilenischen „Hommage“ sowie einem Penderecki und der polnischen Musik gewidmeten

⁵³Jacek Marczyński, *Czy jesteśmy za biedni na wielkie imprezy?* [„Sind wir zu arm für große Veranstaltungen?“], in: *Rzeczpospolita*, zitiert nach www.kamerton.net vom 16. 7. 2003.

Festival im elsässischen Colmar. Von dort, vom dritten ihm schwerpunktmäßig gewidmeten Festival, verkündete Penderecki erstaunten Fernsehzuschauern:

„In meinem Jubiläumsjahr finden ungefähr zwanzig oder dreißig solcher Festivals [sic!] in der Welt statt;⁵⁴ Schade nur, dass es in Polen nicht gelang, ein Festival zu organisieren. Es ist eben wohl so: ein Mensch ist kein Prophet im eigenen Land, nicht zu reden von der eigenen Stadt.“⁵⁵

Frau Elżbieta Penderecka hatte (eigens aus Colmar angereist) in einer Pressekonferenz das von ihr organisierte Penderecki-Festival abgefragt. Diverse Presseorgane berichteten zeitnah über den Streit um Gründe, Kompetenz-, Organisations- und Finanzfragen. Der Rektor der Krakauer Musikhochschule, Marek Stachowski, erklärte: „die nächsten Generationen werden sich dafür schämen und bei den nachfolgenden Generationen entschuldigen müssen“ dafür, dass sie dem großen Komponisten kein feierliches Jubiläum bereiteten. Stachowski bedauerte das Nichtzustandekommen des Penderecki-Festivals umso mehr, als dort auch „Werke junger Komponisten, die ohnehin nur schwer Zugang zur Präsentation ihrer neuen Werke finden“, hätten aufgeführt werden sollen. Tatsächlich hätte das inzwischen nicht mehr öffentlich zugängliche, aber bis Sommer 2003 auf Pen-

⁵⁴Die „promotion-site“ nennt außerhalb von Polen drei mehrtägige Penderecki gewidmete Veranstaltungsreihen: Caen, *Aspects des musiques d'aujourd'hui*, 23.–26.3.2003; Valparaiso y Santiago de Chile, 23.–28.6.2003; Colmar, *Tribute to Krzysztof Penderecki and to Poland*, 2.–14.7.2003. In Colmar wurden von Penderecki, neben einem Programm mit a cappella Stücken, zwölf Werke aufgeführt, darunter das Klavierkonzert (am 10.7., mit dem Solisten Barry Douglas und Penderecki als Dirigent der Sinfonia Varsovia). Außerdem im Festivalprogramm: von alter Musik Mikołaj Zieleńskis *Magnificat*, 16 Stücke von Fryderyk Chopin (wenn man sieben Mazurken einzeln zählt), drei Stücke von Karol Szymanowski und je eins bis zwei von Grażyna Bacewicz, Ignacy Jan Paderewski, Henryk M. Górecki, Aleksander Tansman, Witold Lutosławski und Bogusław Schaeffer.

⁵⁵„W moim roku jubileuszowym odbywa się mniej więcej 20 lub 30 takich festiwali na świecie, a szkoda tylko, że w Polsce nie udało się – zorganizować festiwalu. Właśnie – człowiek nie jest chyba prorokiem we własnym kraju, nie mówiąc o własnym mieście.“ (Diese Äußerung wurde mehrfach in Nachrichtensendungen des polnischen Fernsehens ausgestrahlt.)

dereckis Internet-Seite nachzulesende geplante Programm des Penderecki-Festivals außer ihm selbst vier weitere polnische Komponisten vorgesehen: Marek Stachowski (1936–2004) selbst als den jüngsten, sowie mit kammermusikalischen Werken Henryk M. Górecki (*1933), Zbigniew Bujarski (*1933) und Krystyna Moszumańska-Nazar (*1924).⁵⁶

Aus öffentlichen Kassen die für das Penderecki-Festival eingeplanten Zuschüsse in der erwarteten Höhe zu erhalten, bereitete Probleme: Bereits zur Finanzierung des Beethoven-Festivals war auf staatliche Finanzreserven zugegriffen worden, die für unvorhersehbare Katastrophen wie die in den letzten Jahren teilweise verheerenden Überschwemmungen zur Verfügung stehen. Die *New York Times* fasste die Absage des Penderecki-Festivals so zusammen:

„The Polish composer Krzysztof Penderecki has pulled out of a September festival in his honor in a dispute over money with the city of Krakow, his hometown. Deutsche PresseAgentur reports that Elżbieta Penderecki, the composer’s wife and the artistic director of the festival, had requested about 570,000 euros (nearly \$ 650,000) for the Penderecki Festival from the Kraków Festival Bureau but received only 330,000, as well as a request to scale back the programming. Mr. Penderecki, who will turn 70 this year, asked that his name be removed from the title and that none of his music be performed. The Pendereckis tried to move the festival to the Kraków Philharmonic Hall and the Kraków Institute of Art, but the halls could not be booked on such short notice.“⁵⁷

Die Quellen, auf die sich die obige Zusammenfassung aus New York im Einzelnen stützt, werden in dem Artikel nicht genannt. Zu dessen Informationen, zu Diskussionen um einzelne Finanzposten im Festival-Etat (wie ein zusätzliches Konzert der China Philharmonic)

⁵⁶Zitiert nach *Rzeczpospolita*, 10. 7. 2003. Dem geplanten Festivalprogramm zufolge wäre Stachowski mit einem Violakonzert vertreten gewesen (am 18. 9. 2003) und Górecki mit *Quasi una fantasia*“ (19. 9.). Drei Tage später (22. 9.) waren Krakauer Streichquartette geplant: von Moszumańska-Nazar, Stachowski und Bujarski. Die vier ins Programm des Penderecki-Festivals aufgenommenen Komponisten sind jene Komponisten, die später den gegen die Kritik an Pendereckis Klavierkonzert gerichteten „Protest“ mit unterzeichneten (vgl. Anm. 15).

⁵⁷*Kraków: Disharmony over Penderecki Festival*, in: *The New York Times*, August 6, 2003.

sowie zu den Quellen von Formulierungen Pendereckis („Ich denke, von Krakau steht mir etwas zu“) und des Krakauer Stadtpräsidenten Jacek Majchrowski (Elżbieta Penderecka sei daran gewöhnt gewesen – „überall, wo sie hinging, bekam sie, was sie wollte. Ab einem bestimmten Moment war es damit vorbei“) siehe die in der Fußnote genannten Beiträge.⁵⁸ (Bei einem Online-Meinungsbild der *Gazeta Wyborcza* vom 11. Juli 2003 zur Frage, wer daran Schuld sei, dass das Penderecki-Festival nicht stattfindet – Penderecka oder der Stadtpräsident Majchrowski –, gaben etwa 22 Prozent jenem die Schuld, 32 Prozent glaubten an Fehler auf beiden Seiten, und 46 Prozent sahen die Schuld bei der Ehefrau des Komponisten – bei 401 abgegebenen nicht repräsentativ ausgewählten Stimmen.)

2.4. Reaktionen der Pendereckis und Aufführungsverbote

In der Folge wurde in der öffentlichen Diskussion auch die Weiterexistenz des Beethoven-Festivals in Frage gestellt (das schließlich von Krakau nach Warschau „umzog“) und Penderecki entzog dem Penderecki-Wettbewerb seinen Namen. Auf die Absage des Penderecki-Festivals reagierte er: „Ich habe 74 Konzerte auf der ganzen Welt, von den USA bis nach Japan, und allein in Frankreich drei Festivals.⁵⁹ Ich habe das nicht nötig.“

An die Adresse der Krakauer Philharmonie gerichtet, ordnete er dort ein Aufführungsverbot seiner Werke an mit dem Zusatz: „ein rein theoretisches Verbot, denn die Philharmonie spielt schon seit 10 Jahren meine Musik nicht mehr.“ Die Leiterin der Philharmonie, Anna Oberc, antwortete mit Bedauern und mit einer Zusammenstellung der in den letzten Jahren dort aufgeführten Werke Pendereckis: „Insgesamt: 19 Aufführungen!“

⁵⁸Adrianna Ginal, *Festiwal Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie odwołany. Kraków bez Pendereckiego?* [„K.P.s Festival in Kraków abgesagt. Kraków ohne Penderecki?“], zitiert nach www.kamerton.net vom 10. 7. 2003; *Festiwal Krzysztofa Pendereckiego odwołany*, in: *Polskie Radio Online, Wiadomości kulturalne*, 9. 7. 2003; Grażyna Makara, *Konflikt o festiwalu Krzysztofa Pendereckiego* [„Konflikt um K.P.s Festival“], in: *Gazeta Wyborcza*, 11. 7. 2003.

⁵⁹Vgl. Anm. 54.

Penderecki erklärte im Rundfunk: „Ich denke, dass mir von Krakau etwas zusteht. Wozu soll ich mit Gewalt in so einer Stadt wohnen. Das habe ich nicht nötig. Ich kann in Tokyo sein, in Paris oder New York. Wozu soll ich mit dummen und dämlichen Beamten kämpfen?“⁶⁰

Die auf den oben genannten Eklat (eigentlich sogar drei Eklats) der Pendereckis von verschiedenen Seiten reagierenden Presseäußerungen und anderen Verlautbarungen entziehen sich einer in diesem Rahmen möglichen Zusammenfassung.

Hinreichend zu sagen, dass es kaum Stimmen gab, die für Pendereckis Äußerungen und Reaktionen Verständnis äußerten, und dass zu diesen Stimmen diejenige der Dirigentin, Komponistin und ehemaligen Kultusministerin Joanna Wnuk-Nazarowa gehörte. Sie sprach von einer „noch nie dagewesenen Hetze“, unter der Frau Penderecka zu leiden habe. Wnuk-Nazarowa verglich Frau Penderecka mit dem national-heroischen Bild einer aufopferungsvollen „Polnischen Mutter“. (Das Bild der „Polnischen Mutter“ bezieht sich auf ein berühmtes Gedicht des Nationaldichters Adam Mickiewicz, „An die polnische Mutter“. Es beschwört bewundernd das Bild einer „Polnischen Mutter“ herauf, die ihre Söhne für den Freiheitskampf opfert; dies Bild ist jedem polnischen Leser geläufig.) Frau Penderecka habe als wahre „Polnische Mutter“ ihrerzeit für das verdienstvolle private Festival der Pendereckis um „Lebensmittel und andere limitierte Güter“ gekämpft – ausdrücklich genannt werden dabei drei Dinge: farbiges Toilettenpapier, Einwegteller und verzierte Servietten. Leider sei Krakau, in dem nun lediglich die Musikhochschule ein wissenschaftliches Symposium zu Penderecki plane, nicht Kyoto, das ein Mekka für Musiker der ganzen Welt sei. „Und was ist mit der Idee, einen Campus für die begabte Jugend zu bauen?“⁶¹

⁶⁰Zu den Zitaten siehe: *Niepewny los Festiwalu Ludwika van Beethovena. Czy Kraków potrzebuje Pendereckiego?* [„Unsicheres Schicksal des Beethoven-Festivals. Braucht Krakau Penderecki?“], in: *Rzeczpospolita*, 10.7.2003; vom 27.7.2003, unter Berufung auf die Polnische Presseagentur; *Dyrektor Filharmonii Krakowskiej Anna Oberc odpowiada Krzysztofowi Pendereckiemu* [„Die Direktorin der Krakauer Philharmonie Anna Oberc antwortet K.P.“], in: *Dziennik Polski*.

⁶¹Joanna Wnuk-Nazarowa, *Kraków nie Kioto, niestety* [„Krakau ist leider nicht Kyoto“], in: *Gazeta Wyborcza*, 26.(?)7.2003, zitiert nach der Website der Zeitung, mit Datum vom 26.7.2003.

3. Hochglanz-Zeitschriften im Sommer 2003 – der Rückbezug zum Klavierkonzert

Nun lässt sich mit Recht fragen, was die Geschicke der beiden von Frau Penderecka initiierten und organisierten Festivals und der Neubau eines von Penderecki geplanten Komplexes für musikalische Ferienkurse mit der Rezeption eines Klavierkonzerts zu tun haben. Haben sie womöglich überhaupt nichts miteinander zu tun? Doch, das haben sie in diesem Fall durchaus, jedenfalls was die Wahrnehmung des Komponisten in der Öffentlichkeit und was publizierte Beiträge über sein Wirken angeht – was also einen wesentlichen Aspekt der „Rezeption“ als eines gesellschaftlichen „Kontextes“ betrifft.

Beginnend gut eine Woche nach der Absage des Penderecki-Festivals durch Frau Penderecka erschienen über sie in mehreren Hochglanz-Zeitschriften Beiträge, bei denen ein Bild „mehr als tausend Worte“ zu sagen scheint.

Polityka setzte sogar auf seine Titelseite ein Foto, auf dem Frau Penderecka ihrem Mann über den Kopf streichelt, und versah es mit der Überschrift: „Wie Frau Elżbieta Krakau dirigiert. Die Pendereckis – eine Aktiengesellschaft.“⁶² Im Innenteil finden sich ein weiteres Foto, auf dem Elżbieta ihren Mann auf den Kopf küsst, eines, das beide am Tor zu ihrem Anwesen in Luślawice zeigt, und zwei Artikel, überschrieben „Mit den Rüschen raschelnd“ und „Der Meister und Elżbieta“.⁶³ *Viva* brachte ein mehrseitiges Interview mit Frau Penderecka und zeigte im Innenteil auf einem doppelseitigen Foto, wie Elżbieta ihrem Mann einen Kragenknopf schließt, und auf kleineren Fotos, wie sie ihm die Haare kämmt, wie sie ihn auf die Wange küsst, wie sie ihm nach einem Konzert gratuliert und wie vom Kopf Pendereckis eine Maske für eine Skulptur abgenommen wird.⁶⁴ *Przekrój*

⁶²Jak Pani Elżbieta dyryguje Krakowem. Pendereccy – Spółka akcyjna, in: *Polityka*, 2. 8. 2003.

⁶³Sławomir Mizerski, *Szeleszcząc falbanami* und *Mistrz i Elżbieta*, ebd., S. 30-33.

⁶⁴Interview mit Elżbieta Penderecka, geführt von Liliana Śnieg-Czaplewska: *Z miłości do męża i muzyki* [„Aus Liebe zum Ehemann und zur Musik“], in: *Viva*, 25. 8. 2003, S. 56-60.

begann seinen Artikel „Der Geburtstag findet nicht statt“⁶⁵ mit einem ganzseitigen Foto, auf dem Elżbieta Penderecka, mit gegen die Schwerkraft gestyltem üppigem Blondhaar, ihrem auf eine Partitur schauenden Mann mit einem Kamm das schütterere Haupthaar anhebt, sowie weitere Fotos, auf denen sie ihm in den Frack hilft, ihn auf den Kopf küsst, ihm die Nackenhaare kämmt.

Die drei genannten und auf die genannte Weise illustrierten Beiträge erschienen in Polen in dichter Folge, innerhalb eines guten Monats (20. Juli bis 25. August 2003). Einige der Fotos decken sich in diesen Beiträgen und etliche waren ziemlich genau neun Jahre zuvor entstanden, mit dem Vermerk „während der Vorbereitungen zum ‚Warschauer Herbst‘ 1994“. Jenes Jahr (das Todesjahr Witold Lutosławskis) war das einzige, in dem Penderecki sich aktiv am Festival „Warschauer Herbst“ beteiligte.

Der früheste Beitrag in *Przekrój* (vom 20. Juli 2003) schrieb im Untertitel: „Elżbieta Penderecka ist beleidigt, dass Krakau nicht genug Geld für das Festival ihres Mannes gibt. Krzysztof Penderecki ist beleidigt wegen polnischer Kritiker. Beide drohen mit einer Emigration nach Japan.“ Vom von Frau Penderecka ursprünglich auf fünf Millionen Złoty angesetzten (und dann reduzierten) Etat für das Penderecki-Festival habe nicht alles aus öffentlichen Geldern aufgebracht werden können. Penderecki glaube „von Krakau steht mir etwas zu“, und Elżbieta Pendereckas Absage des Festivals sei eine Erpressung – so wie sie sie perfekt beherrsche. „Allerdings hat sie sie bisher nur im Stillen von Beamten-Büros angewandt.“ Das von ihr organisierte Beethoven-Festival koste 3,4 Millionen Złoty (darunter ein Drittel des Jahresbudgets der Stadt Krakau für sämtliche städtischen Kultureinrichtungen zusammengenommen) und sei von eher durchschnittlichem künstlerischem Rang (bekannte Werke schablonenhaft interpretiert). Die Aufmachung passe eher zu einer Wohltätigkeitsgala als zu einem Musikereignis, habe im Mai Stefan Rieger, Musikkritiker für den französischen Rundfunk RFI, erklärt. Nun wolle er nichts mehr sagen – „In Krakau bin ich sowieso unten durch.“ Kaum jemand wage Elżbieta Pendereckas Methoden zu kritisieren, man nenne sie

⁶⁵Maciej Tysnicki und Bartek Chaciński, *Urodzin nie będzie*, in: *Przekrój*, 20. 7. 2003, S. 32-35.

„Lady Macbeth“. „Die Atmosphäre des nur Halb-Ausgesprochenen um die Arbeit der Penderecka trifft zusammen mit einer kritischen Aufnahme der Werke ihres Mannes.“ Der Artikel berichtet dann von Reaktionen auf das Klavierkonzert (die dem Werk nachträglich aufgesetzte „Märtyrer-Ideologie“, die „ideologische Erpressung“, der „Protest“ gegen eine Rezension und Pendereckis Fernseh-Interview) und zitiert Chłopecki: „Mir scheint, dass Penderecki Musik für gekrönte Häupter schreiben wollte, und er schreibt sie.“ Für ihre Pläne zum 70. Geburtstag Pendereckis habe seine Frau 1,6 Millionen Złoty aus der staatlichen Budget-Reserve erhalten, die für unvorhersehbare Katastrophen (wie die starken Überschwemmungen der letzten Jahre) vorgesehen sind. Der 70. Geburtstag Pendereckis sei doch keine unvorhersehbare Katastrophe, wird die Vize-Finanzministerin zitiert. Der Kultusminister Waldemar Dąbrowski sei wochenlang zu keiner Stellungnahme bereit gewesen; Frau Penderecka habe die Autorisierung der mit ihr geführten Gespräche verweigert.

Einen Rückbezug zum Klavierkonzert stellte ein Beitrag in *Nasz Głos* mit dem Titel „Sturm um Penderecki“ her.⁶⁶ Der „Protestbrief“ habe gegenteilige Wirkung hervorgerufen. Mit dem Untertitel „Auferstehung“ verhalte sich Penderecki sich abstoßend und konjunkturrell – man denke auch an die nachträgliche werbewirksame Widmung von *Threnos*, „den Opfern Hiroshimas“. „Der Sturm um Penderecki wäre sicher nicht entstanden, wenn sein Klavierkonzert ein geniales Werk wäre.“ Es sei aber ein typisches Beispiel „für einen schöpferischen Kräfteverfall“, sichtbar an der intensiven Verwertung früherer Einfälle sowie etlicher Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte. „Penderecki wurde zur Geisel seines eigenen Ruhms, für den er seine schöpferischen Ideale über Bord warf und dabei das verlor, was seine Originalität und Ausnahmestellung ausmachte.“ Es sei peinlich,

„aber der Grund für immer schwächere Werke eines bekannten und mit allen möglichen Ehrungen und Preisen überhäuftten polnischen Komponisten muss irgendwo liegen. Witold Lutosławski sagte einmal: ‚wer nicht bescheiden ist, der ist einfach lächerlich.‘“

⁶⁶Stanisław Dybowski, *Burza wokół Pendereckiego*, in: *Nasz Głos*, Januar 2003, S. 29.

In die gleiche Kerbe schlug im Januar 2003 *Nasza Polska*⁶⁷ mit dem Beitrag „Pendereckis verlorenes Paradies“. Koketterie und

„geschickte mediale Selbst-Inszenierung, Einschmeichelei bei Entscheidungsträgern auf dem politischen Parkett und eine Verbeugung vor dem lieben Geld umkleideten unseren Helden mit einem Ruhm, mit dessen Ausdehnung er nicht umzugehen weiß.“

Sein Umfeld bezeichne er als „Käfer“ und „Misthaufen“, aber Steuergelder würde er gern nehmen – allein 2003 angeblich über fünf Millionen beantragte Złoty (ca. 1,2 Millionen Euro). Unlängst habe man erfahren, dass

„Penderecki nicht wünsche, dass seine ‚genialen Werke‘ beim Festival ‚Warschauer Herbst‘ gespielt würden. Das ist bedrohliches Löwengebrüll und klare Rache dafür, dass jemand es wagte, die letzte ‚unsterbliche‘ Partitur des Klavierkonzerts ‚Resurrection‘ zu kritisieren.“

Chłopeckis offenen Brief an Penderecki habe niemand drucken wollen, er kursiere aber in der Musikszene. (Es folgen Ausschnitte daraus.) Der Titel des Artikels nimmt Bezug auf Pendereckis Oper *Paradise Lost* und auf ein gleichfalls nach John Miltons Epos *Paradise Lost* komponiertes Oratorium *Das verlorene Paradies* des ehemals hochberühmten und heute nahezu vergessenen Komponisten Anton Rubinstein von 1858/75. Der Ruhm Pendereckis habe nach dem Klavierkonzert etliche Punkte eingebüßt. Manche Komponisten hätten sich im Lauf ihres Lebens gesteigert, um schließlich zu Meisterwerken zu gelangen (wie César Franck), während umgekehrt der zunächst hochgelobte Joachim Raff seine schöpferische Potenz verloren habe. Gut möglich, dass Penderecki den Spuren Ruffs folge,

„da er seit etwa 15 Jahren stets dasselbe schreibt, nur immer schlechter. [...] [Er] zog die richtigen Konsequenzen aus der Dodekaphonie (Sackgasse), der *Musique concrète* (Sackgasse), der Aleatorik (Sackgasse), der elektronischen Musik (Sackgasse), des instrumentalen Theaters (Sackgasse) usw., kehrte zu den Wurzeln zurück und ... begann fortzusetzen, was sich in der Musik der 20er/30er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts tat.“

⁶⁷Witkowski, *Pendereckiego raj tracony* (wie Anm. 47).

Zu Pendereckis Klavierkonzert meint der Beitrag, schon der Titel „Resurrection“ sei furchtbar: „Hier ist der sozialistische Realismus tief verwurzelt: man schreibe ein Klavierkonzert, versehe es mit dem Titel ‚Lied über Stalin‘, und strecke die Brust den Orden entgegen.“

4. Sozialistischer Realismus – Signalwirkung eines Terminus

Das oben angeführte auf Penderecki bezogene Zitat „man schreibe [...] versehe es mit dem Titel [...] und strecke die Brust den Orden entgegen“ verweist auf die ethisch-moralische Perspektive, mit der der Begriff des sozialistischen Realismus in Polen belastet ist. Bereits die Verwendung von Motiven der Volksmusik und die Komposition von leicht zu spielenden Stücken für Anfänger geriet in Polen der 1950er-Jahre nachhaltig so stark in den Verdacht eines politischen Opportunismus, dass ein Witold Lutosławski sich noch mehr als eine Generation später in zahlreichen Interviews dafür unter Erklärungsdruck glaubte.

Demgegenüber war in anderen Ländern (beispielsweise in der Sowjetunion, der Tschechoslowakei oder der DDR) die Vorstellung eines sozialistischen Realismus in der Musik keine schamhaft unter den Teppich der Verschwiegenheit gekehrte „opportunistische Sünde“ der Vergangenheit, sondern ein ernsthaft diskutiertes Konzept. So stand es beispielsweise in der DDR noch 1986 (also drei Jahre vor dem Fall der Berliner Mauer und dem Zusammenbruch der Regime in anderen Ländern des ehemaligen Ostblocks) in den Ehren (auch musik-)wissenschaftlicher Erläuterungsversuche, und dementsprechend widmete sich in einem als verbindliches Nachschlagewerk in Leipzig erschienenen *Handbuch der Musikästhetik* eines von acht Hauptkapiteln der *Theorie und Methode des sozialistischen Realismus in der Musik*.⁶⁸

⁶⁸Walther Siegmund-Schultze, *Theorie und Methode des sozialistischen Realismus in der Musik*, in: *Handbuch der Musikästhetik*, hrsg. von Siegfried Bimberg u. a., Leipzig ²1986, S. 149-183. Die acht Kapitel des Handbuchs sind (verkürzt gesagt) überschrieben mit: 1. Gegenstand, Methoden; 2. Die Einheit von Produktion, Interpretation und Rezeption; 3. Der Kommunikationsprozess; 4. Theorie

Als „größtmögliche Beleidigung für einen Komponisten“ verstand hingegen in Polen einer der zahlreichen Beiträge in den zahlreichen Internet-Diskussionsforen zu den genannten Artikeln⁶⁹ die Herstellung einer sei es auch nur verbalen Verbindung zum sozialistischen Realismus.

So ist es keine bedeutungslose Koinzidenz, dass die historische Aufarbeitung dieses Zeitraums der polnischen Musikgeschichte konzentriert im Ausland stattfindet, so seit Jahren in einem Forschungsprojekt der Universität in Cardiff unter Leitung von Adrian Thomas. Und auch bei verschollen geglaubten bzw. vergessenen und/oder verschwiegenen Dokumenten der damaligen Zeit wird in polnischen Archiven gern von ausländischen Autoren wie Adrian Thomas oder auch von der Verfasserin des vorliegenden Beitrags selbst gesucht und zum Erstaunen der Archivare manchmal sogar etwas gefunden.

Ebenso wenig zufällig erschien ein umfangreicher neuerer Aufsatz zum sozialistischen Realismus 2004 in einer englischsprachigen Zeitschrift,⁷⁰ wo es heißt, dass eine Beschäftigung mit dem sozialistischen Realismus in der westlichen Forschung ein Tabu-Thema, in der russischen Forschung von Aversion geprägt und die Auseinandersetzung mit dem Phänomen von letztlich moralischen Diskussionen überschattet sei. Die Autorin Marina Frolova-Walker sieht in Musik für ein staatliches Ritual deutliche Parallelen zu geistlichen/liturgischen Werken.

Eine ebensolche Parallele zwischen der Ästhetik des sozialistischen Realismus und gewissen Formen geistlicher Musik hatte für Polen bereits vor etwa zwanzig Jahren Stefan Kisielewski gezogen, als er den Begriff des „Liturgischen Sozialismus“ prägte. Jener polnische Komponist, auf dessen mit extrem einfachen Mitteln operierende neuere

und Methode des sozialistischen Realismus in der Musik; 5. Zum Wertproblem; 6. Ästhetische Aspekte einer Gattungstheorie; 7. Zur Leistungsfähigkeit musikalischer Analyse; 8. Geschichte der Musikästhetik. Siehe auch *Sozialistische Musikkultur. Traditionen, Probleme, Perspektiven*, hrsg. von Jürgen Elsner und Giwi Ordshonikidse, Berlin/Moskau 1977.

⁶⁹Aus der Internet-Diskussion der *Gazeta Wyborzca*, www.gazeta.pl, zum Thema „Socrealistyczny Penderecki“, gezeichnet „s. a. w.“, vom 23. 10. 2002, 13:19.

⁷⁰Marina Frolova-Walker, *Stalin and the Art of Boredom*, in: *20th-Century Music* 1/1 (2004), S. 101-124.

Werke dieser Terminus des Öfteren angewendet wird, Wojciech Kilar, – etwa in seiner *Missa pro pace* (2000) oder in der ebenso wie Pendereckis Klavierkonzert auf die New Yorker Terroranschläge bezogenen *September Symphony* (2003), wurde schon vor etwa dreißig Jahren in New York ähnlich betitelt. Die Aufführung seines Werks *Krzesany* im gleichen Konzert wie Lutosławskis Cellokonzert bezeichnete Harold C. Schonberg in der *New York Times* als ein „geschicktes Beispiel eines polnischen sozialistischen Realismus“: „Just as the Lutoslawski piece represents a faded sort of abstract internationalism, so Wojciech Kilar’s ‚Krzesany‘ veers the other way around to give us an example of skillful Polish Socialist Realism.“⁷¹ Dass diese Bezeichnung irgendwo zu Entrüstung geführt hätte, ist nicht bekannt, aber sie wurde hier eben auch im Ausland gewählt.

In Polen argumentierte Anfang März 2003 Dorota Szwarcman in *Polityka*: Die von Chłopeckis Feuilleton *Ich trzech* („Ihrer drei“) anvisierten drei Komponisten (Penderecki, Górecki, Kilar) versuchten durch Vereinfachung ihrer musikalischen Sprache eine möglichst große Hörerzahl zu erreichen. Das hässliche Wort vom „sozialistischen Realismus“ sei jedoch unangemessen. Zwar habe auch Schdanow an eine für die Massen verständliche Kunst appelliert, aber wer für heutzutage entstehende Musik die Bezeichnung „sozialistischer Realismus“ verwende, verwechsle den Zweck mit den Mitteln.⁷² Jan Żak meinte:

„Trotz der weitgehenden Übereinstimmung in der negativen Einschätzung des Klavierkonzerts [Pendereckis] gibt es keinerlei Möglichkeit zu einer verbindlichen Aussage, dass dies ein schlechtes Werk ist; ebenso können die Verteidiger des Komponisten nicht beweisen, dass wir es – im Gegenteil – mit einem herausragenden oder beispielsweise anti-sozialistischen Werk zu tun haben.“⁷³

Ebenso hielt auch der Komponist Rafał Augustyn in einem Leserbrief den Passus vom sozialistischen Realismus für unglücklich und Chłopeckis Begründung für nicht überzeugend. Eher würde die von

⁷¹Harold C. Schonberg, *Music: A Century in Polish Perspective*, in: *New York Times*, 1. 10. 1976, Section 3, S. 16.

⁷²Zitiert nach: *Muzyka w prasie* [„Musik in der Presse“], in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 5, S. 2.

⁷³Żak, *Tylko jak to upchnąć w felieton* (wie Anm. 34), S. 6.

Czesław Stańczyk angesprochene Konzeption von neuzeitlicher „Hofmusik“ auf Pendereckis Kompositionen treffen, die (nicht nur das Klavierkonzert) stets zuverlässig die Erwartungen der Auftraggeber und Adressaten bedienten, in Form eines „einzig richtigen“ Werkes. Überdies haben wir „stets eine starke institutionelle Fassade und ein feierliches öffentliches Ritual bei der Premiere.“ „Höfische Musik“ könne durchaus meisterhaft sein, und Pendereckis Intentionen („selbst die ex post aufgeklebten“, wie in *Threnos* und im Klavierkonzert) seien, im Gegensatz zu denen des sozialistischen Realismus, edel. Edle Intentionen seien aber kein Garant für Qualität.⁷⁴

5. Die „Penderecki-Affäre“ – Rückblick und Ausblick

So wusste Andrzej Chłopecki im Herbst 2002 schon sehr genau, in welches Wespennest er stach, als er nicht nur den Terminus des sozialistischen Realismus wählte, sondern auch gleich noch als zielgerichtete Provokation die verhassten Namen von Schdanow und Chrennikow hinzufügte. Die Provokation schlug ein, und in ihrer Nachfolge wurden über die Aktivitäten der Pendereckis in Polen zahlreiche Dinge ausgesprochen, die sonst schwerlich so diskutiert worden wären – jedenfalls nicht in dieser Form und nicht unter so großem Interesse der (nicht nur musikalischen) Öffentlichkeit.

Und seither? Frau Pendereckas Beethoven-Festival hat inzwischen wieder stattgefunden, allerdings in Warschau statt in Krakau, und es erhielt teils gute, teils schlechte Kritiken für die Programmzusammenstellung und für Penderecki als Dirigenten: also „business as usual“. Auch der angesichts der Finanzlage so sehr in der Kritik stehende Auftritt der China Philharmonic, in der Penderecki die Funktion eines „ersten Gastdirigenten“ innehat, wurde inzwischen dennoch durchgeführt, und zwar in Warschau mit finanzieller Unterstützung des Kultusministeriums, anlässlich der Feierlichkeiten zu Pendereckis 70. Geburtstag und zum Auftakt der Saison des Nationaltheaters (im Programm waren u. a. Pendereckis vierte Symphonie sowie Beethovens neunte). Der staatliche Reservehaushalt zum Ka-

⁷⁴Leserbrief von Rafał Augustyn in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 4, S. 6.

tastrophenschutz, der zu wesentlichen Teilen in Pendereckis Festivals floss, musste im Haushaltsjahr nicht für Naturkatastrophen eingesetzt werden – es gab keine.

Bevor die Aufarbeitung der „Affäre“ in der Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny* allmählich abflaute, wurde in Leserbriefen noch die unglückliche Doppelrolle von Chłopecki angesprochen, der einerseits als Mitglied der Programmkommission des „Warschauer Herbstes“ Werke für das Festival auswähle und andererseits über diese Werke anschließend als Musikkritiker publiziere.⁷⁵ Chłopecki stellte daraufhin seine Tätigkeit in der Programmkommission vorübergehend ein, ist aber dort inzwischen wieder aktiv.

Auch über Pendereckis Musik hat er ein neues Feuilleton verfasst und darin dessen derzeit neuestes Werk, die am 26. Juni 2005 in Luxemburg uraufgeführte Symphonie Nr. 8, gerühmt. In dieser Symphonie (*Lieder der Vergänglichkeit*) für Sopran, Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester wiederhole sich Penderecki nicht mehr selbst und gehe nicht mehr nach der Methode „Kopieren und Einfügen“ vor. Diese Symphonie sehe er in Pendereckis Schaffen als dessen drittes Meisterwerk neben der *Lukas-Passion* und dem *Polnischen Requiem*.⁷⁶

⁷⁵Leserbriefe von Zbigniew Bagiński und Tadeusz Wielecki in: *Ruch Muzyczny* 47 (2003), Nr. 6, S. 4f.

⁷⁶Andrzej Chłopecki, *Pendereckiego ÓSMA* [„Pendereckis Achte“], in: *Gazeta Wyborcza*, 16./17.7.2005, S. 22.