

rhythmischen Vortrag. Auch wenn der Rhythmus nicht immer dem Sprachrhythmus entgegensteht, erschwert er die Textverständlichkeit erheblich. Dies ist umso erstaunlicher, als der Rhythmus immer von Klavier oder Perkussionsgruppe verstärkt wird. Auch die Kopplung von intelligiblen Worten und Glossolalien steht der Verständlichkeit entgegen. Varèse schafft so zwischen den Glossolalien und der Sprache eine Skala von abnehmender bzw. zunehmender Sprachverständlichkeit.

Die Bedeutung einzelner Worte und Sätze wird zugunsten ihrer Klanglichkeit aufgegeben. Varèse setzt Sprache konsequent unter den Aspekten Rhythmus, Tonhöhe und Intensität ein und verwendet sie nicht mehr ausschließlich um ihrer Diskursivität willen, sondern als musikalisches Mittel. Die Stimme wird zu einem Instrument und die Sprache zu ihrer Klangfarbe: »La voix humaine est un instrument merveilleux.«³¹ Durch seinen konsequent musikalisierenden Einsatz von Text – auch durch die Erweiterung mit Glossolalien – ermöglicht er, diesen außermusikalischen Fremdkörper in seine Konzeption von Musik einzubinden und sich an sie verlieren zu lassen. Ungeachtet anderer Einflüsse, die Varèse womöglich zur Verwendung von Glossolalien und zu seinem Umgang mit Text anregen, erscheint Artaud als wichtige Quelle. Die Theatertheorie wird für Varèse zum Initialmoment seiner Auseinandersetzung mit Text in der Musik. Mehr noch ist sie der Schlüssel, der es Varèse erlaubt, Sprache der Musik einzuverleiben.

Stefan Keym (Leipzig)

Tendenzen nationaler Identitätsbildung in der polnischen Symphonik am Beispiel von Zygmunt Noskowski und Karol Szymanowski

Im Frühjahr 1920, kurz nach seiner Rückkehr in den wieder errichteten polnischen Staat, veröffentlichte Karol Szymanowski (1882–1937) einen Aufsatz, in dem er eine überaus kritische Bilanz der bisherigen Entwicklung der polnischen Musik zog.¹ Europäisches Niveau habe einzig Frédéric Chopin erreicht, der jedoch ein isoliertes Phänomen geblieben sei. Eine eigenständige nationale Musiktradition habe sich in Polen – anders als in Tschechien und Russland – nicht entwickelt. Besonders scharf ging Szymanowski mit der Generation seiner Lehrer ins Gericht: Sie hätten einerseits die Schaffung einer »nationalen polnischen Musik« zu einem Dogma und einer patriotischen Pflicht erklärt, sich jedoch andererseits in ihren

31 Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris 1970, S. 63.

1 Karol Szymanowski, »Bemerkungen zu zeitgenössischen Auffassungen über die polnische Musik« (1920), in: *Begegnung mit Karol Szymanowski*, hrsg. und übers. von Ilona Reinhold, Leipzig 1982, S. 219–234.

eigenen Werken als Epigonen des deutschen Akademismus erwiesen. Szymanowskis Kritik beleuchtet schlaglichtartig die schwierige Situation der polnischen Musik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert auf der Suche nach einer eigenen nationalen Identität. Zugleich markiert sie einen Wendepunkt in der Einschätzung dieses Problems und hatte weitreichende, bis heute nachwirkende Folgen für die Kanonbildung in der polnischen Symphonik.

Während der langen Zeit der staatlichen Teilung und Unselbständigkeit Polens fühlten sich viele polnische Künstler in ihrem Schaffen besonders zur Wahrung der nationalen Identität ihres Volkes verpflichtet. Im Bereich der Musik erfüllten diese Funktion primär die vokalen Gattungen Lied und Oper sowie instrumentale Tanzsätze. Die Ausbildung einer symphonischen Tradition hingegen wurde durch den Mangel an Konservatorien, Instrumentalisten und Orchestern bis zur Gründung der Warschauer Philharmonie im Jahr 1901 stark behindert. Dass die Symphonie gleichwohl ab dem späten 19. Jahrhundert zunehmend ins Zentrum des polnischen Musikdiskurses rückte und die Behebung des diesbezüglichen Mangels an Institutionen und Werkrepertoire schließlich geradezu als patriotische Ehrensache angesehen wurde,² war vor allem einer Generation von Komponisten zu verdanken, die fast alle im deutschen Raum studiert hatten.

Der wichtigste Vertreter dieser Generation war Szymanowskis Lehrer Zygmunt Noskowski (1846–1909), der 1872–1875 in Berlin bei Friedrich Kiel studierte. Als langjähriger Leiter der Warschauer Musikgesellschaft, Kompositionsprofessor am Musikinstitut, Rezensent für verschiedene Zeitungen sowie zuletzt als Dirigent der Warschauer Philharmonie übte Noskowski drei Jahrzehnte lang einen starken und vielfältigen Einfluss auf das Warschauer Musikleben aus. Auf allen seinen Tätigkeitsfeldern setzte er sich nachhaltig für die Orchester- und Kammermusik ein, insbesondere für die Symphonie, die ihm als höchste musikalische Gattung galt.³ Gerade bei dieser rein instrumentalen, in Polen noch wenig verwurzelten Gattung erschien das allseits geforderte nationale Identifikationsmoment indes fraglich.⁴ Tatsächlich wurde den Werken Noskowskis anfangs wiederholt ein Mangel an nationalem Charakter vorgeworfen.⁵ Der Komponist reagierte darauf 1888 mit einem Artikel,⁶ in dem er die Bildung einer nationalen polnischen Schule in der Musik ankündigte. Die Grundlage dafür sollten die Tänze Polonaise, Mazurka, Oberek/Kujawiak und Krakowiak bilden, in deren rhythmischem Abwechslungsreichtum die polnische Musik jeder anderen überlegen sei. Darüber hinaus empfahl er die Verwendung polnischer Tanz- und Liedmelodien sowie ihrer charakteristischen Intervalle, wie der übermäßigen Quarte und des abspringenden Leittons. Diese vermeintlich spezifisch nationalen Elemente sollten die pol-

2 Antoni Miller, »Filharmonia warszawska i Kwartet polski« (Die Warschauer Philharmonie und das polnische Quartett), in: *Tygodnik ilustrowany* 41/13 (1900), S. 253f.

3 Vgl. Zygmunt Noskowski, »Ideal opery« (Das Ideal der Oper), in: *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne*, 14.4.1888, S. 169f.

4 Vgl. dazu Magdalena Dziadek, »Ewolucja koncepcji muzyki narodowej w Polsce od Romantyzmu do Młodej Polski« (Die Entwicklung der Nationalmusikkonzeption in Polen von der Romantik bis zum Jungen Polen), in: *Muzyka polska w okresie zaborów*, hrsg. von Krzysztof Bilica, Warschau 1997, S. 39–44.

5 Vgl. Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski*, Krakau 1960, S. 47 und S. 61.

6 Zygmunt Noskowski, »Piętno narodowe w sztuce muzyce« (Der nationale Stempel in der Tonkunst), in: *Świat* (1888), S. 15–18 und S. 82–85.

nischen Komponisten einbringen in die großen Instrumentalmusikformen, die der ganzen Welt gehörten und in der Kunstmusik aller zivilisierten Völker herrschten.

Noskowski formulierte diese Thesen als Zukunftsprogramm; tatsächlich sind sie jedoch auch als Rechtfertigung und Erläuterung seiner damals bereits vorliegenden Instrumentalwerke zu betrachten. Besonders deutlich lässt sich dies an seiner Symphonie Nr. 2 c-Moll zeigen (*Elegijna*/Elegische, 1875–1879), mit der er sich am 25. November 1880 vor seinem Amtsantritt in Warschau vorstellte (siehe Notenbeispiel 1). Die Unisono-Melodie der langsamen Einleitung des Kopfsatzes beginnt gleich mit dem abspringenden Leitton; das schnelle Hauptthema ist durch Mazurka-Rhythmen geprägt, der scherzo-artige 2. Satz durch Krakowiak-Figuren. Im Zentrum des langsamen 3. Satzes steht eine weit gespannte elegische Melodie, wiederum mit abspringendem Leitton. In der Coda des Finales wird der Anfang des *Mazurek Dąbrowskiego*, der späteren polnischen Nationalhymne »Jeszcze Polska nie zginęła« (Noch ist Polen nicht verloren) zitiert.

1. Satz: Einleitungsthema (Takt 5–14: Moderato misterioso)



1. Satz: Hauptthema (Takt 15–22: Allegro molto)



4. Satz: Fugiertes Hauptthema (Takt 11–18: Allegro assai vivace)



4. Satz: Zitat der Dabrowski-Mazurka in der Coda (Takt 344–350)



Notenbeispiel 1: Zygmunt Noskowski, Symphonie Nr. 2 c-Moll (*Elegijna*, 1875–1879)

Dieses Zitat und seine wirkungsvolle Inszenierung als triumphaler Schlusspunkt eines satzübergreifenden Aufhellungsprozesses nach dem Motto *per aspera ad astra* weisen darauf hin, dass das Werk nicht nur polnisch klingen soll, sondern auch ein patriotisches Programm enthält. Bei einer Aufführung am 6. April 1883 in Krakau (also im österreichischen Teilungsgebiet, wo nationalpolnische Regungen weniger rigoros zensiert wurden als im russischen und preußischen) gab Noskowski dem Werk den Titel *Ojczyzna* (Vaterland) und stellte auch den vier Sätzen entsprechende Überschriften voran: »1. Das Volk in Unfreiheit; 2. Hoffnung und Aufruf zum Kampf; 3. Elegie für die gefallenen Helden; 4. *Per aspera ad astra*.«⁷

7 »1. Naród w niewoli; 2. Nadzieje i wezwanie do walki; 3. Elegia poległym bohaterom; 4. *Per aspera ad astra*« (zitiert nach dem Programmzettel des Konzertes). Im Autograph findet sich dagegen nur der Titel des Finales.

Die Triftigkeit dieser Titel wurde indes von Teilen der Presse angezweifelt.⁸ Auch hinsichtlich des polnischen Charakters der Musik gab es unterschiedliche Meinungen: Während ein Rezensent die Verwendung der Tanzrhythmen positiv registrierte, fühlte sich ein anderer durch das Trio des 2. Satzes an einen deutsch-protestantischen Bläser-Choral erinnert.⁹

Tatsächlich kann von einer eindeutig nationalen Prägung des Werkes kaum die Rede sein. Der abspringende Leitton ist kein spezifisch polnisches Moment, sondern ein melodischer Topos, der im 19. Jahrhundert von Komponisten unterschiedlichster Herkunft zur Abgrenzung vom mitteleuropäischen (sprich ›deutsch-österreichischen‹) Mainstream eingesetzt wurde: insbesondere von Edvard Grieg (u. a. im Klavierkonzert), aber auch von César Franck (2. Satz der Symphonie d-Moll). Der in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes von Nuskowskis Symphonie an das Leittonmotiv anschließende Melodiebogen erinnert in seiner Verbindung von Molldreiklang und Chromatik an das »Thema Regium« aus Johann Sebastian Bachs *Musikalischem Opfer* und an das Hauptthema von Mozarts Klavierfantasie c-Moll KV 475. Der Rhythmus des Hauptthemas der Symphonie dürfte deutsche Hörer weniger an eine Mazurka als an das Seitenthema von Schuberts ›Unvollendeter‹ Symphonie erinnern.

Wichtiger als solche thematischen Reminiszenzen erscheint die Feststellung, dass die Gestaltung des gesamten Kopfsatzes in hohem Maße der deutschen, an Beethoven orientierten symphonischen Tradition verpflichtet ist: von der entwicklungshaften Gestaltung der Hauptthemengruppe und ihrem pointierten Kontrast zum Seitenthema über die klare Gliederung durch Überleitungs- und Schlussgruppen und die konfliktreiche Anlage der Durchführung bis zur ausgedehnten Coda. Ein besonderes Markenzeichen der Schule von Nuskowskis Lehrer Friedrich Kiel ist die polyphone Durchgestaltung des Satzes, die im Kopfsatz der Elegischen Symphonie frei erfolgt, im Finale hingegen durch ein etwas akademisch wirkendes Fugato. Auf die deutsche Tradition verweist schließlich auch die konsequente zyklische Per-aspera-ad-astra-Dramaturgie, die bekanntlich in Beethovens 5. Symphonie begründet wurde und wenige Jahre vor Nuskowskis ›Zweiter‹ in Brahms' 1. Symphonie eine spektakuläre Fortsetzung fand. Dass alle drei Symphonien in c-Moll stehen, dürfte kein Zufall sein.

Obgleich die Elegische Symphonie somit vielfältige Bezüge zur deutschen symphonischen Tradition aufweist, steht sie auch in einem spezifisch polnischen Werkzusammenhang. Nuskowski knüpft in mehreren Punkten deutlich an die *Symphonie caractéristique* »im Geist der polnischen Musik« von Feliks Ignacy Dobrzyński (1807–1867) an, einem Studienkollegen Chopins. Mit diesem bereits 1831, kurz nach dem polnischen Novemberaufstand komponierten Werk teilt Nuskowskis Elegische nicht nur das Mazurka-Thema des Kopfsatzes, sondern auch die Tonart c-Moll, die Per-aspera-ad-astra-Dramaturgie und die Verwendung patriotischer polnischer Melodien. Gerade hinsichtlich dieser Merkmale wurden beide Werke zum Vorbild mehrerer kurz nach 1900 entstandener polnischer Symphonien, insbesondere der Symphonie h-Moll (1903–1909) von Ignacy Jan Paderewski

8 Władysław Żeleński, Konzertkritik in: *Czas* 11.4.1883, S. 3.

9 Jan Kleczyński, Konzertkritik in: *Echo muzyczne* 1.12.1880, S. 186; Władysław Górski, Konzertkritik in: *Tygodnik ilustrowany* 4.12.1880, S. 367.

(1860–1941) und der Symphonie F-Dur (1910–1911) von Emil Młynarski (1870–1935), die noch deutlicher den nationalen Befreiungskampf der Polen thematisieren.¹⁰ Die weitverbreitete Ansicht, es habe in Polen im 19. Jahrhundert gar keine symphonische Tradition gegeben, ist somit falsch. Dobrzyńskis 2. Symphonie wurde vor und nach der Gründung der Philharmonie in Warschau mehrfach gespielt. Norkowski brachte seine 2. Symphonie während der russischen Revolution von 1905, die auch den polnischen Patriotismus wieder auflodern ließ, erneut zur Aufführung. Alle genannten Symphonien gerieten jedoch im 20. Jahrhunderts durch eine ungünstige Rezeptionssituation bald in Vergessenheit.

In der Zeit nach 1900 nahm die Produktion symphonischer Werke in Polen infolge der Gründung der Warschauer Philharmonie sprunghaft zu. An diesem Aufschwung waren zwei Generationen beteiligt, zwischen denen ein heftiger ästhetischer und weltanschaulicher Richtungsstreit entbrannte: Während die Älteren um Norkowski an der traditionellen klassisch-romantischen Tonsprache des 19. Jahrhunderts, ihren akademisch kodifizierten Formen und an patriotischen Inhalten festhielten, orientierten sich die sogenannten »jungpolnischen« Komponisten um Mieczysław Karłowicz, Ludomir Różycki und Karol Szymanowski an der Neudeutschen Schule sowie an der L'art-pour-l'art-Ästhetik des literarischen Modernismus (der in Polen *Młoda Polska* genannt wird). Dementsprechend lehnten sie eine Konzentration auf nationalpolnische Themen als »provinzialistische« Einschränkung ihres subjektiven Ausdrucksbedürfnisses ab, was von den Älteren als Vaterlandsverrat gebrandmarkt wurde. Der Kritiker Aleksander Poliński warf Szymanowski und Różycki vor, wie »ungeschickte Papageien« die Deutschen Richard Wagner und Richard Strauss zu imitieren.¹¹ Norkowski konstatierte bei Karłowicz einen Mangel an Formbewusstsein und thematischer Arbeit, den er – der selbst so stark durch die deutsche Tradition geprägt war – ausgerechnet auf einen negativen Einfluss der (neueren) deutschen Musik zurückführte.¹²

Spätestens hier wird klar, dass die »nationale Frage« – bzw. ihre Kehrseite: der Vorwurf der Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern – im polnischen Musikdiskurs zu einer beliebig einsetzbaren Waffe geworden war, mit der man, wie Szymanowski es in seinem eingangs zitierten Aufsatz von 1920 formulierte, »den ideellen Gegner unerwartet ins Herz traf«.¹³ Tatsächlich drehte Szymanowski selbst in diesem Aufsatz den Spieß um, indem er sich über die in der Norkowski-Schule geschriebenen Fugen über polnische Volkslieder wie »Hopfen, grüner Hopfen« mokierte und die Abhängigkeit solcher vermeintlich national-

10 Siehe dazu Stefan Keym, »Per aspera ad astra. Zur polnischen Symphoniktradition im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert am Beispiel von Norkowski, Paderewski und Karłowicz«, in: *Polnische Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, Kongressbericht Berlin 2004, hrsg. von Rainer Cadenbach, Druck in Vorb.; Irena Poniatowska, »Polonia Restituta in der polnischen Symphonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts«, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 210–216.

11 Aleksander Poliński, »Młoda Polska w muzyce« (Jungpolen in der Musik), in: *Kurier Warszawski* 22.4.1907, S. 6.

12 Zygmunt Norkowski in: *Kurier poranny* 8.12.1900, S. 5.

13 Szymanowski, »Bemerkungen«, S. 226.

polnischer Musik vom deutschen Akademismus offenlegte. In seinen frühen Jahren hatte Szymanowski wie die meisten seiner Generationsgenossen eine distanzierte Haltung zur polnischen Folklore eingenommen. Erst als Vierzigjähriger begann er sich in den 1920er Jahren für die Musik der polnischen Tatra-Bewohner zu interessieren. Dies brachte ihn jedoch nicht zu einer Wiederannäherung an die Generation Noskowskis, sondern sogar in noch schärfere Opposition zu ihr. Die Verarbeitung polnischer Volksliedmelodien in Sonatensätzen und Fugen verglich er plastisch mit wilden Vögeln in Käfigen.¹⁴ Im Gegensatz zu Noskowski galten ihm die ›großen Formen‹ nicht als ewig und universal, sondern als Requisiten einer vergangenen Epoche, die er als Zeitalter der deutschen Vorherrschaft in der Musik ansah. Szymanowski hatte sich mittlerweile von der deutschen Tradition gelöst. Ähnlich wie Igor' Stravinskij und Béla Bartók entdeckte er in der osteuropäischen Folklore ein unverbrauchtes Material, das ihm neue Wege jenseits des klassisch-romantischen Stils und der funktionalen Dur-Moll-Tonalität eröffnete. Entscheidend für ihn war dabei, nicht nur einzelne folkloristische Elemente als thematisches Material oder als oberflächliche *Couleur locale* einzusetzen, sondern den ganzen Tonsatz nach Strukturprinzipien der Folklore zu gestalten.

3. Satz: Hauptthema (Takt 29–34)



Notenbeispiel 2: Karol Szymanowski, Symphonie Nr. 4 (*Sinfonia concertante*) op. 60 (1932)

Als Beispiel sei hier auf das Finale von Szymanowskis 4. Symphonie op. 60 verwiesen, einer *Sinfonia concertante* für Klavier und Orchester von 1932 (siehe Notenbeispiel 2). Bemerkenswert an diesem Satz ist weniger, dass er weitgehend auf den Tanzrhythmen des polnischen Oberek basiert, als vielmehr die starke Hervorhebung des Rhythmischen und Perkussiven, die Verwendung ostinater melodischer Formeln und ihre simultane Kopplung zu einem vielschichtigen polyrhythmischen Satz. Diese Merkmale wurden laut Szymanowski durch die kollektive Improvisation der polnischen Tatra-Folklore inspiriert. Sie entsprechen jedoch ebenso dem von vielen Komponisten unterschiedlicher nationaler Herkunft bevorzugten neoklassizistischen Stil der 1920er Jahre. Aus der Sicht Szymanowskis liegt darin freilich kein Widerspruch, da er unter Berufung auf Chopin davon ausging, die Musik eines genialen Komponisten sei per se national und zugleich allgemeinmenschlich-universal; im Vergleich zu einer solchen unterbewussten nationalen ›Tiefenstruktur‹ erschien ihm die Verwendung von Mazurken- und Polonaisenrhythmen als ein äußerliches Kriterium.¹⁵ Erstaunlicherweise findet sich eine ähnliche Einschätzung umrisshaft auch bereits bei Noskowski, der 1888 am Ende seines Aufsatzes zur Nationalmusik – ebenfalls mit Bezug

14 Ders., »Das Problem der Volkstümlichkeit in der zeitgenössischen Musik« (1925), in: *Begegnung mit Karol Szymanowski*, hrsg. und übers. von Ilona Reinhold, Leipzig 1982, S. 239.

15 Karol Szymanowski, »Fryderyk Chopin« (1923), in: ders., *Pisma muzyczne*, hrsg. von Kornel Michalowski, Krakau 1984, S. 97f., und »Chopin« (1930), in: ebd., S. 256–261. Siehe dazu auch Zofia Helman, »The Dilemma of Twentieth-Century Polish Music. National Style or Universal Values«, in: *After Chopin. Essays in Polish Music*, hrsg. von Maja Trochimczyk, Los Angeles 2000, S. 205–242.

auf Chopin – behauptete, das Wesentliche der Nationalmusik liege jenseits aller einzelnen Stilelemente in der Kreativität des genialen Individuums: Dieses orientiere sich nicht an der Musik seines Volkes, sondern wirke vielmehr selbst stil- und musterbildend auf sie ein.¹⁶ Das Nebeneinander einer derart weiten, schwer greifbaren Nationalmusikkonzeption einerseits und einer positivistisch engen, an konkreten Stilmerkmalen (deren eindeutige nationale Zuordnung indes zweifelhaft erscheint) orientierten Konzeption andererseits lässt sich somit bei beiden Komponisten nachweisen, wobei Szymanowski freilich stärker zu ersterer und Noskowski mehr zu letzterer tendierte. Der Unterschied zwischen beiden Komponisten liegt letztlich weniger in ihrer Vorstellung von nationaler Musik als in ihrer stilistischen Orientierung. Tatsächlich ging es Szymanowski gar nicht darum, »polnischer« zu komponieren als Noskowski, sondern um die Durchsetzung des neuen neoklassizistischen Stils. Bei der Auseinandersetzung mit dessen konservativen Gegnern in Polen (den Anhängern von Wagner und Strauss) erwies ihm das Schlagwort der »nationalen Musik« gleichwohl willkommene Dienste. Die Vermischung stilistisch-ästhetischer Kriterien mit nationalen Postulaten blieb im polnischen Musikdiskurs somit auch im 20. Jahrhundert eine Konstante.

Der von Szymanowski eingeleitete Wandel in der Einschätzung dessen, was als spezifisch polnisch-nationaler Stil zu betrachten sei, hatte weitreichende Folgen. Seine Idee einer konsequent folkloristischen Musik wurde zum Vorbild vieler polnischer Komponisten nicht nur der Zwischenkriegszeit, sondern auch noch der 1950er Jahre. Die romantisch-patriotische Symphonik Dobrzyńskis, Noskowskis, Paderewskis und Młynarskis hingegen fiel weitgehend in Vergessenheit, da auf ihr der Vorwurf der Nachahmung des deutschen Akademismus lastete. Die Väter der polnischen Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts waren Zeitgenossen und Parteigänger der »jungpolnischen« Komponisten und daher erklärte Gegner der älteren Generation. Adolf Chybiński etwa schrieb bereits 1909 in einem Nachruf auf Noskowski, von dessen Orchestermusik würden allenfalls die Symphonische Dichtung *Step* (Die Steppe, 1896) und die Ouvertüre *Morskie oko* (Das Meeräuge, 1875) in Erinnerung bleiben.¹⁷ Tatsächlich fanden allein diese beiden Instrumentalwerke Noskowskis Aufnahme in den nationalen Kanon. Sie unterscheiden sich von seinen Symphonien weniger in Qualität und Stil als in der Gattung und durch ihren programmatischen Bezug auf polnische Landschafts- und Literaturdenkmäler: *Morskie oko* ist ein Bergsee in der Tatra; *Step* spielt auf die polnisch-ukrainischen Auseinandersetzungen im 17. Jahrhundert an, die in Henryk Sienkiewiczs Roman *Ogniem i mieczem* (Mit Feuer und Schwert) geschildert werden. Für Chybiński als einen flammenden Anhänger der Neudeutschen Schule war dieser latente programmatische Bezug das entscheidende Moment, das *Step* zum Vorläufer der »eigentlichen« polnischen Symphonik machte, deren Beginn er erst bei den jungpolnischen Komponisten sah.

Es erscheint an der Zeit, solche einseitigen und oberflächlichen Urteile zu hinterfragen und die verschüttete Tradition der polnischen Symphonik vor 1918 aufzudecken. Vor allem

16 Noskowski, »Piętno narodowe«, S. 84f.

17 Adolf Chybiński, »Zygmunt Noskowski«, in: *Sfinks* 7 (1909), S. 440–442, und in: *Przegląd powszechny* 104 (1909), S. 130–136.

gilt es die vielschichtigen, oftmals widersprüchlichen Beziehungen zu analysieren, die zwischen den einzelnen polnischen Symphonikern einerseits sowie zwischen polnischer und deutscher Instrumentalmusik andererseits bestanden. Die politisch-gesellschaftlichen Implikationen sind dabei stets im Auge zu behalten, denn sie bilden hier nicht nur den Rahmen, sondern gehören zum Kern der Sache selbst: insbesondere die Frage der nationalen Identität, die, wie gezeigt wurde, sowohl bei der Genese als auch bei der Rezeption der polnischen Symphonik eine zentrale Rolle spielte und dies teilweise auch heute noch tut.

Maria Kostakeva (Essen)

Die kreisende Zeit oder ein Wanderer zwischen den Welten

Das Problem der künstlerischen Identität und ihre Realisierung in verschiedenen kulturellen Kontexten sind von grundsätzlicher Bedeutung für die postmoderne Epoche. Dies manifestiert sich in der Pluralität von ästhetischen Positionen und Stilen, nicht selten aber auch im bewussten Verzicht darauf. Im Ballett *Peer Gynt* von Alfred Schnittke nach dem gleichnamigen Stück von Henrik Ibsen wandert der Protagonist durch die Welten auf der Suche nach sich selbst, wobei er letztendlich in einem Niemandsland landet. Es spiegelt sich hier, wie oft in seinem Schaffen, das eigene Psychodrama des Komponisten: Fast bis zur Wende lebte der Wolgadeutsche jüdischer Herkunft in Russland, siedelte 1989 nach Deutschland über, wo er, bereits schwer krank, die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte. Am 3. August 1998 starb Schnittke in Hamburg. Am 10. August 1998 wurde er nach seinem Willen in einer russisch-orthodoxen Kirche Moskaus aufgebahrt und auf dem Friedhof am Nowodewitschi-Kloster neben anderen berühmten russischen Künstlern begraben. Ein Leben lang wurde Schnittke mit der Frage nach seiner nationalen und religiösen Identität konfrontiert. In Russland wurde er als Jude oder Deutscher abgesondert, in Deutschland gleich auf dreifache Weise: Hier war er jemand, der aus Sowjetrußland kam und dort als russischer Komponist bekannt war; er galt als Jude, der allerdings die hebräische Sprache nicht beherrschte, und schließlich war er einer, der zwar aus einer deutschen, aber doch sowjetischen Region stammte. Diese Frage hat ihn ständig beschäftigt und gequält, bis er verstanden hat, dass es darauf keine Antwort gibt: »Ich gehöre zu niemandem, weder zu den Russen noch zu den Deutschen aller Art, noch zu den Juden.«¹

Wenn man aber mit den getarnten Monogrammen, Symbolen, Proportionen, Anspielungen und Allusionen im Schaffen dieses ›heimatlosen Kosmopoliten‹ (wie die sowjetischen

1 »Nirgends Zuhause. Alfred Schnittke im Gespräch mit Tatjana Porwoll«, in: *MusikTexte* 30 (1989), S. 26.