

**Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
an der philosophischen Fakultät der
Ruprecht-Karls Universität Heidelberg**

Musikwissenschaftliches Seminar



**vorgelegt von Izabela Antulov
aus Jelenia Góra, Polen
im Dezember 2009**

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

Diese Arbeit wurde durch ein Stipendium der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg und ein Stipendium der Paul Sacher Stiftung in Basel gefördert.

**Untersuchungen zur Lutosławski-Rezeption
diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs**

Danksagungen

Zunächst möchte ich mich herzlich bei der Betreuerin meiner Arbeit Frau Prof. Dr. Dorothea Redepenning für die unzähligen wissenschaftlichen Hinweise und die hilfreichen Ratschläge während meiner Promotion und für die Unterstützung und Betreuung während meines Studiums bedanken. Meine wissenschaftliche Beschäftigung wurde auch von Frau Prof. Dr. Silke Leopold gefördert und im Rahmen des Doktorandenkolloquiums durch anregende Diskussionen über verschiedene Aspekte meiner Arbeit unterstützt. Dafür möchte ich mich auch herzlich bedanken.

Mein Dank gilt natürlich den Teilnehmern des Doktorandenkolloquiums, von denen ich viele neue Impulse für meine Arbeit bekommen habe.

Besonders wichtig für meine Forschung war der Aufenthalt in der Paul Sacher Stiftung in Basel, der durch ein Stipendium der Stiftung ermöglicht wurde. Frau Dr. Heidy Zimmermann, Frau Cilvio und Frau Equillino waren dort stets bereit, mir bei wissenschaftlichen und organisatorischen Fragen zu helfen.

Ein großer Teil meiner wissenschaftlichen Beschäftigung wurde durch ein Stipendium der Landesgraduiertenförderung unterstützt. Diese Förderung war für meine Forschung von besonderer Bedeutung und hat meine Arbeit entscheidend vorangebracht.

Bei der Beschaffung der unzähligen Veröffentlichungen haben mir Mitarbeiter zahlreicher Bibliotheken und Archive geholfen. Mein besonderer Dank gilt Frau Marcia Farabee vom National Symphony Orchestra, Frau Carol Jacobs vom Cleveland Orchestra, Frau Bridget Carr vom Boston Symphony Orchestra, Frau Verena Richter Alves vom Berliner Philharmonischen Orchester, Frau Bożena Bogacz vom National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks, Herr Richard C. Wandel vom New York Philharmonic Orchestra, Herrn Tom Akins vom Indianapolis Symphony Orchestra, Herrn Jean-Pierre Surget vom Orchestre de la Suisse Romande, Herrn Gordon Williams vom Australian Symphony Orchestra sowie den Mitarbeitern der Wiener Konzertgesellschaft, der BBC Proms, des Houston Symphony Orchestra, des Pittsburgh Symphony Orchestra, des Teatr Wielki in Warschau, der Musikalischen Akademie Mannheim, des London Symphony Orchestra, des Philadelphia Orchestra, des Minnesota Orchestra, der Saint Louis Symphony Orchestra, der London Sinfonietta, des Saint Paul Chamber Orchestra, des San Francisco Symphony Orchestra, des Orchestre Symphonique de Montréal, des Chicago Symphony Orchestra, der Nationalphilharmonie in Budapest und des Los Angeles Philharmonic Orchestra.

Für die freundliche Erlaubnis Notenbeispiele aus den Werken von Witold Lutosławski in meiner Dissertation veröffentlichen zu dürfen, möchte ich mich bei den Musikverlagen Chester Music und Hal Leonard bedanken.

Für die geduldigen und sorgfältigen sprachlichen Korrekturen meiner Arbeit möchte ich mich bei Frau Christa Schönrich bedanken. Mein Mann hat mir stets geduldig bei EDV-Fragen und Problemen wertvolle Hilfe geleistet. Auch bei politisch-historischen Fragestellungen hat er mir mit fachlichem Rat geholfen. Ein großer Dank gilt auch meinen Eltern, die mich während meines Studiums finanziell unterstützt haben und mir jederzeit zur Seite standen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Politik, Kunst und Kultur in Polen zwischen 1945 und 1989	14
1. 1. Einführung und Festigung des Kommunismus in Polen nach 1945	14
1.1.1. Kulturpolitik im stalinistischen Polen	17
1.2. „Polnischer Oktober“ 1956	19
1.2.1. Das politische „Tauwetter“ in der Kulturpolitik	24
1.3. 1970er Jahre: Entstehung der politischen Opposition	25
1.3.1. Kultur und Kunst nach 1970	29
1.4. 1980: Die Augustereignisse: Gründung der Freien Gewerkschaften „Solidarność“	32
1.5. 13. Dezember 1981: Einführung des Kriegsrechts	35
1.5.1. Kulturpolitik in Polen nach dem 13. Dezember 1981	36
1.6. Auf dem Weg zur Demokratie. Zerfall des kommunistischen Regimes	39
2. Ein „formalistisches“ Werk: Verbannung der <i>1. Sinfonie</i>	41
2.1. Einführung des Sozialistischen Realismus in der Musik:	41
2.2. Rezeption der <i>1. Sinfonie</i>	48
2.2.1. <i>1. Sinfonie</i> -Analyse	48
2.2.2. Polnische Veröffentlichungen über die <i>1. Sinfonie</i>	58
2.2.2.1. Erfolge der ersten Aufführungen	58
2.2.2.2. Verbannung des Werkes und deren Auswirkungen auf die spätere Rezeption	59
2.2.2.3. 1959: Wiederaufnahme der <i>1. Sinfonie</i> ins Konzertrepertoire	63
2.2.2.4. 1960er Jahre: Politische Anerkennung	64
2.2.2.5. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen	67
2.2.2.6. <i>1. Sinfonie</i> in der Sowjetunion	69
2.2.2.7. Zusammenfassung der Rezeption der <i>1. Sinfonie</i> in Polen	70
2.2.3. Westliche Rezeption der <i>1. Sinfonie</i>	72
2.2.3.1. <i>1. Sinfonie</i> – ein unbekanntes Werk	72
2.2.3.2. Politische Kritik am kommunistischen System – journalistische Veröffentlichungen	73
2.2.3.3. 1980er Jahre: Neue Zuspitzung der politischen Lage	

in Polen	78
2.2.3.4. Nach 1989: Ein politisches Werk	81
2.2.3.5. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen: Zwischen Kunst und Politik	82
2.2.3.6. Zusammenfassung der Rezeption der <i>1. Sinfonie</i> im Westen	86
2.3. Zusammenfassung der Rezeption der <i>1. Sinfonie</i> im Westen und in Polen	87
3. Zwischen Tradition und Fortschritt: Das <i>Konzert für Orchester</i> in polnischer und westlicher Sicht	90
3.1. Entstehungsgeschichte des <i>Konzerts für Orchester</i> im Kontext des Sozialistischen Realismus	90
3.2. Analyse des <i>Konzerts für Orchester</i>	92
3.3. Polnische Veröffentlichungen über das <i>Konzert für Orchester</i>	100
3.3.1. Lutosławski über das <i>Konzert für Orchester</i>	100
3.3.2. Das <i>Konzert für Orchester</i> als Beispiel des Sozialistischen Realismus in der Musik	102
3.3.3. Rein musikalische Interpretationen	105
3.3.4. Politische Kritik	106
3.3.5. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen	109
3.3.6. Rezeption des Konzerts in anderen Ostblockländern	111
3.3.7. Zusammenfassung der Rezeption des <i>Konzerts für Orchester</i> in Polen	117
3.4. Rezeption des <i>Konzerts für Orchester</i> im Westen	118
3.4.1. Welterfolg eines sozialistischen Werkes	118
3.4.2. Journalistische Veröffentlichungen – Umgang mit den Merkmale des Sozialistischen Realismus	120
3.4.2.1. Direkte politische Kritik	120
3.4.2.2. Das <i>Konzert für Orchester</i> und die musikalische Tradition	122
3.4.2.2.1. Negation des Traditionsbezugs nach 1956 – Loslösung vom Sozialistischen Realismus und Anpassung an westliche „Standards“	125
3.4.2.3. Die Rolle der polnischen Folklore	132
3.4.2.3.1. Abschwächung der Bedeutung der Folklore	134
3.4.2.3.2. Parallelen zum <i>Orchesterkonzert</i> Bartóks – Lutosławskis <i>Trauermusik</i> und der Ungarn-Aufstand	136
3.4.2.4. Auswirkungen der späteren politischen Ereignisse	

auf die Interpretationen des <i>Konzerts für Orchester</i>	137
3.4.2.4.1. Die 1970er Jahre	137
3.4.2.4.2. 1981: Einführung des Kriegsrechts in Polen	138
3.4.2.4.3. 1989: Musikalischer Sieg über das kommunistische Regime	140
3.4.2.5. Rezeption des Konzerts und der Aufführungsort	142
3.4.2.6. <i>Konzert für Orchester</i> als ästhetischer Kompromiss mit den Richtlinien des Sozialistischen Realismus	144
3.4.2.7. Das <i>Konzert für Orchester</i> und die <i>1. Sinfonie</i>	149
3.4.3. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen	151
3.4.4. Zusammenfassung der westlichen Rezeption des <i>Konzerts für Orchester</i>	154
3.5. Zusammenfassung der Rezeption des <i>Konzerts für Orchester</i> in Osteuropa und im Westen	155
4. Neue musikalische Freiheit: Die Idee des „aleatorischen Kontrapunkts“ in <i>Jeux vénitiens</i>	158
4.1. Lage der polnischen Musik um 1956: Entstehung der polnischen Avantgarde und das Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“	158
4.1.1. Das Festival der zeitgenössischen Musik „Warschauer Herbst“: Entstehung und Ziele	162
4.1.1.1. Das Festival im Spiegel der Politik	164
4.1.1.2. Das Repertoire des Festivals als Politikum	166
4.1.1.3. Das Festival aus der Sicht anderer Ostblockländer	170
4.1.2. Die musikalische Avantgarde in Polen wird zur Pflicht	173
4.1.2.1. Ende der 1960er Jahre: Krise der polnischen Avantgarde	174
4.2. Die Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“	177
4.3. <i>Jeux Vénitiens</i> – Werkanalyse	180
4.4. Rezeption der <i>Jeux vénitiens</i> in Polen	188
4.4.1. Rezeption der <i>Jeux</i> in anderen Ostblockländern	190
4.4.2. Zusammenfassung der osteuropäischen Rezeption	191
4.5. Zwischen Begeisterung und Kritik: Rezeption der <i>Jeux vénitiens</i> im Westen Europas	192
4.5.1. Zusammenfassung der westeuropäischen Rezeption der <i>Jeux vénitiens</i>	199

4.6. <i>Jeux vénitiens</i> aus osteuropäischer und westlicher Sicht	200
5. Vom Kampf des Individuums gegen das Kollektiv: Das Cellokonzert in Polen und im Westen	201
5.1. Cellokonzert- <i>Analyse</i>	201
5.2. Lutosławskis und Rostropowitschs Beitrag zur politisierenden <i>Rezeption des Cellokonzerts</i>	213
5.3. Rezeption des <i>Cellokonzerts</i> in Polen	227
5.3.1. Aufführungen des <i>Cellokonzerts</i> in Polen	227
5.3.2. Polnische Veröffentlichungen über das <i>Cellokonzert</i>	228
5.3.3. Rezeption des <i>Cellokonzerts</i> in den osteuropäischen Nachbarländern Polens	233
5.3.4. Zusammenfassung der Rezeption des <i>Cellokonzerts</i> in Osteuropa	235
5.4. Westliche Veröffentlichungen über das <i>Cellokonzert</i>	236
5.4.1. Musikalische Grundlagen des Konflikts im <i>Cellokonzert</i> und direkte politische Kritik in den musikwissenschaftlichen Artikeln	236
5.4.2. Politische Kritik in den journalistischen Veröffentlichungen	242
5.4.3. Zusammenfassung der Rezeption des <i>Cellokonzerts</i> im Westen	252
5.5. Zusammenfassung der osteuropäischen und westlichen Rezeption des <i>Cellokonzerts</i>	253
6. „Stimme einer Tragödie“: Rezeption der 3. Sinfonie in Osteuropa und im Westen	256
6.1. Entstehungsgeschichte und die ersten Aufführungen der 3. <i>Sinfonie</i> im Spiegel der politischen Ereignisse in Polen Anfang der 1980er Jahre	256
6. 2. 3. <i>Sinfonie</i> – Werkanalyse	259
6.3. Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i> in Polen	279
6.3.1. Lutosławskis politisierende Aussagen über die 3. <i>Sinfonie</i> und politische Umstände der polnischen Erstaufführung des Werkes	280
6.3.2. Journalistische Artikel über die 3. <i>Sinfonie</i>	283
6.3.3. Musikwissenschaftliche Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i>	288
6.3.4. Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i> in anderen osteuropäischen Ländern	290

6.3.5. Zusammenfassung der Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i> in Osteuropa	292
6.4. Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i> im Westen	293
6.4.1. Journalistische Artikel und Berichte	293
6.4.1.1. Verbindungen zur musikalischen Tradition	294
6.4.1.2. Ein musikalisches Drama in der Sinfonie	296
6.4.1.3. Ein menschliches Drama im Werk	298
6.4.1.4. Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i> nach 1989	304
6.4.2. Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i> in musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen	305
6.4.3. Zusammenfassung der westlichen Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i>	310
6.5. Zusammenfassung der Rezeption der 3. <i>Sinfonie</i> in Osteuropa und im Westen	310
Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	312
Anhang I: Aufführungen der Werke in Osteuropa und im Westen	317
<i>1. Sinfonie</i>	317
<i>Konzert für Orchester</i>	318
<i>Jeux vénitiens</i>	323
<i>Cellokonzert</i>	325
<i>3. Sinfonie</i>	329
Anhang II: Literaturverzeichnis	333
Partituren	333
Skizzen und Briefe	333
Allgemeine Veröffentlichungen über Witold Lutoslawski und sein Werk	334
Veröffentlichungen über polnische Musik nach 1945	335
Veröffentlichungen über politische Geschichte und Kulturpolitik in Polen	336
Veröffentlichungen über die <i>1. Sinfonie</i>	337
Veröffentlichungen über das <i>Konzert für Orchester</i>	341
Veröffentlichungen über <i>Jeux vénitiens</i>	350
Veröffentlichungen über das <i>Cellokonzert</i>	354
Veröffentlichungen über die <i>3. Sinfonie</i>	361

Einleitung

Witold Lutosławski (1913-1994) gilt als der bedeutendste polnische Komponist der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zusammen mit Grażyna Bacewicz (1909-1969), Stefan Kisielewski (1911-1991), Witold Rudziński (1913-2004) und Andrzej Panufnik (1914-1991) gehört er zu einer Komponistengeneration in Polen, deren erste bedeutende Werke wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, in einer Zeit als der Sozialistische Realismus in der polnischen Musik Einzug hielt, uraufgeführt wurden. Im Laufe seines Lebens und Schaffens wurde Lutosławski wiederholt Zeuge politischer Wendungen in seiner Heimat wie die von 1956, die die Entstehung der polnischen Avantgarde in der Musik ermöglichte. In den 1960er und 1970er Jahren folgte eine Reihe von Protesten und Aufständen der polnischen Bevölkerung gegen das herrschende kommunistische Regime mit dem dramatischen Höhepunkt 1981 als in Polen das Kriegsrecht ausgerufen wurde. Das Jahr 1989 brachte schließlich mit dem Zerfall des kommunistischen Systems das letzte wichtige politische Ereignis, das zur Bildung eines demokratischen polnischen Staates führte. Das Schaffen Lutosławskis umfasst damit fast fünf Jahrzehnte wechselvoller politischer Geschichte. Dieser Umstand ist einer der Gründe dafür, dass sich sein Werk besonders gut für eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen der Kunst und der jeweils herrschenden politischen Ideologie eignet. Sein äußerst durchdachter, konsequenter und zugleich ideenreicher kompositorischer Stil brachte Lutosławski zahlreiche Preise in Kompositionswettbewerben sowie die Anerkennung der Musikwelt in ganz Europa und Nordamerika ein. Mit seinem Schaffen und seinen künstlerischen Aktivitäten – sowohl in Polen als auch seit Ende der 1950er Jahre im Westen Europas und Nordamerika – stand er zwischen den Fronten des Kalten Krieges. Die Aufführungen seiner Werke wurden auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs mit großer Aufmerksamkeit verfolgt, wodurch ein breites und vielseitiges Untersuchungsfeld zu seinem Schaffen in Hinblick auf die gesellschaftspolitischen Fragen entsteht.

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Rezeption der Werke Witold Lutosławskis auseinander, wobei die Gegenüberstellung der osteuropäischen und westlichen musikwissenschaftlichen und musikjournalistischen Veröffentlichungen über fünf Kompositionen: die *1. Sinfonie* (1947), das *Konzert für Orchester* (1950-54), die *Jeux vénitiens* (1960), das *Cellokonzert* (1970) und die *3. Sinfonie* (1983) die Grundlage dieser

Auseinandersetzung bildet. Die Werke wurden so gewählt, dass ihre Entstehung und die ersten Aufführungen mit wichtigen und nicht selten dramatischen politischen Ereignissen in Polen zusammenfallen. Daher ist anzunehmen, dass sich die jeweilige politische Lage auf die Rezeption der Musik sowohl im ehemaligen Ostblock und speziell in Polen als auch in den westlichen Ländern, wo die Ereignisse im kommunistischen Lager aufmerksam beobachtet wurden, ausgewirkt haben muss.

Obwohl die Musik als eine ausgesprochen abstrakte Kunst gilt, kann sie dennoch über politisch-kritisches Potenzial verfügen. Dieses Potenzial erkannten die Machthaber vor allem in nichtdemokratischen Systemen, und deswegen wurden dort die Musik und ihre Rezeption wie viele andere Lebensbereiche einer strengen Kontrolle und Manipulation unterworfen. Im kommunistischen Polen sollte wie in vielen anderen politischen Regimes die Kunst zu einem Teil des Systems und seiner Propaganda werden, indem sie es bestätigte und Optimismus und Glücksgefühle verbreitete, um die Menschen von ihren täglichen Nöten abzulenken. Bei den westlichen Demokratien, die dem Kommunismus kritisch gegenüberstanden, ist dagegen zu vermuten, dass nach solchen kommunistuskritischen Botschaften verstärkt gesucht wurde, oder dass politische Inhalte der Kunst unterstellt wurden. Die Verbindung zwischen Kunst und Politik ist dabei nicht zu unterschätzen.

In vielen totalitären Systemen wurde Musik zu Propagandazwecken missbraucht, und andererseits wurden unbequeme Künstler und ihre Werke nicht geduldet. Es war das Schicksal vieler Komponisten sich anzupassen, oder für „die Schublade“ zu schreiben. Die Musik ist in diesem Zusammenhang vielleicht die abstrakteste Kunst, weil sie nicht über so bildhafte und direkte Ausdrucksmöglichkeiten verfügt wie die Malerei oder die Bildhauerei. Gerade deshalb kann sie aber auf eine besonders subtile Weise bestimmte Inhalte ausdrücken. Durch die Wahl eines bestimmten Repertoires kann sie ein Regime unterstützen oder ihm durch ihre Textvorlage oder ihre rein klangliche Gestalt kritisch gegenüberstehen. Rein instrumentale Werke lassen natürlich noch mehr Fragen offen als solche mit einer Textvorlage, denn durch ihre Abstraktheit sind die Interpretationsmöglichkeiten viel größer. Unter dem Einfluss einer politischen Ideologie kann aber die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung nicht nur im Alltag oder im politischen Leben, sondern auch in der Kunst eingeschränkt werden. Solche ideologisch bedingten Interpretationen können die Aussage eines Künstlers, besonders wenn er allgemein bekannt und anerkannt ist, manipulieren. Da der Grad an interpretativer bzw.

kreativer Freiheit viel über die demokratische Entwicklung einer Gesellschaft aussagt, ist es sehr wichtig, dass die Kunst frei geschaffen und frei gedeutet werden darf.

Die fünf Kompositionen Lutosławskis, die in den zentralen Kapiteln der Arbeit behandelt werden, gerieten besonders deutlich in einen politischen Kontext, der sich im Laufe der Jahrzehnte veränderte und unterschiedlich starken Einfluss auf das Leben in Polen hatte. Damit das Ausmaß der politischen Ereignisse in Polen zwischen 1945 und 1989 mitberücksichtigt werden kann, wurde den musikalischen Kapiteln ein historischer und politisch-kultureller Umriss dieser Zeit vorangestellt. Die *1. Sinfonie* (1947) wurde in Polen, als der Stalinismus gerade begann, nach den ersten ausgesprochen erfolgreichen Aufführungen 1949 als „formalistisch“ aus dem Konzertrepertoire verbannt und erst nach einigen Jahren wieder aufgenommen. Wenige Jahre später, aber immer noch in der vom Stalinismus geprägten Zeit, komponierte Lutosławski sein *Konzert für Orchester*, das Elemente der polnischen Folklore enthält und zu seinem erfolgreichsten Werk wurde. Das Stück erfüllte scheinbar nicht nur die Forderungen des in Polen herrschenden Sozialistischen Realismus, sondern wurde auch im kommunistuskritischen Westen zur meist gespielten und gelobten Komposition Lutosławskis. Damit gab es zwei Werke eines Komponisten, die sich zeitlich und kompositionstechnisch nahe stehen, die aber paradoxerweise im Konzertleben völlig gegensätzlich behandelt wurden. Die Frage nach dem Ursprung und dem Umgang mit diesen Widersprüchlichkeiten in Ost und West steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit den beiden Kompositionen.

Das Jahr 1956 brachte in Polen eine unglaubliche politische Wende mit sich. Dabei wurde vor allem die Ausnahmestellung der Musik deutlich, weil alle bisher unerwünschten Verfahren und Werke aufgrund politischer Entspannung auf einmal erlaubt oder sogar ausdrücklich erwünscht waren. In dieser Zeit schrieb Lutosławski ein neuartiges auf solchen Techniken basierendes Stück – *Jeux vénitiens* – und schloss sich damit der neu erlangten künstlerischen Freiheit an. Das kommunistische Regime in Polen hörte jedoch mit dem Tod Stalins nicht auf zu existieren, und es ist spannend zu untersuchen, wo die Grenzen dieser Freiheit lagen, und ob die neuen Kompositionen von den Machthabern zu Propagandazwecken genutzt wurden. Lutosławski stand mit der Wendung zu seiner modernen Kompositionstechnik stellvertretend für eine ganze Komponistengeneration, und in dieser Arbeit soll geklärt werden, wie diese

neue Haltung Lutosławskis auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs aufgenommen wurde und es wird der Frage nachgegangen, wie viel Freiheit es tatsächlich gab.

Die politische Lage in Polen blieb in der Tat angespannt, und weitere dramatische Ereignisse ließen nicht lange auf sich warten. In regelmäßigen Zeitabständen kam es zu Demonstrationen und Protesten gegen das Regime: 1956, 1968 und 1970, als die wirtschaftliche und politische Lage der Bevölkerung sich besonders verschlechterte. 1970 wurde das *Cellokonzert* Lutosławskis abgeschlossen, den Solopart übernahm der sowjetische vom kommunistischen Regime schikanierte Cellist Mstislaw Rostropowitsch, was die politische Brisanz des Werkes bedeutend steigerte. Mit einem Brief an den Solisten gab der sonst zurückhaltende Lutosławski zum ersten Mal einen Impuls zur politisierenden und regimekritischen Deutung seines Werkes. Eine weitere Zuspitzung der politischen Lage in Polen kam Anfang der 1980er Jahre, als die politische Opposition im Land zuerst vielversprechende Erfolge feierte, um im Dezember 1981 durch die Einführung des Kriegsrechts brutal in den Untergrund gezwungen zu werden. Ausgerechnet in dieser Zeit arbeitete Lutosławski besonders intensiv an seiner *3. Sinfonie*, die 1983 in Chicago uraufgeführt wurde. Aufgrund der wiederholten dramatischen Entwicklungen in Polen ist es anzunehmen, dass sich diese Ereignisse auch in der Rezeption der *3. Sinfonie* bemerkbar machen und das Werk möglicherweise in den aktuellen politischen Kontext gestellt wird.

Vor diesem Hintergrund muss davon ausgegangen werden, dass sowohl die kommunistische Ideologie im Osten als auch eine „westliche“ Ideologie die Rezeption der Musik beeinflusst haben. Es wird hier der engere Begriff der Ideologie angenommen, nach dem sie als „falsches Bewusstsein“ verstanden wird.¹ Ihm zufolge wird die Wirklichkeit, in der die Menschen handeln, fehlerhaft abgebildet. Im Zentrum der folgenden Arbeit stehen die praktischen Auswirkungen einer politischen Ideologie auf die Rezeption der Kunstwerke und nicht die Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen der politischen Ideologie. Anhand konkreter Beispiele wird die frühe Rezeption prominenter Werke untersucht, die im Spannungsfeld der politischen Ideologie im Westen und in Osteuropa standen. Bei dieser historischen Sichtweise wird bewusst auf eine tiefgehende Auseinandersetzung mit den theoretischen Fragestellungen der Rezeptionstheorie und der Ideologiekritik verzichtet, sondern jeweils eine konkrete Werkgeschichte untersucht. Es wird davon ausgegangen, dass

¹ Petzelt, Werner J., *Einführung in die Politikwissenschaft*, Passau, 2001, S.42f.

es sowohl in Osteuropa als auch im Westen eine politische Ideologie gab, die sich auf die musikwissenschaftliche und musikjournalistische Rezeption der Musik auswirkte. In dieser Arbeit wird das für die Rezeption der Kunst charakteristische Wechselverhältnis zwischen der jeweiligen politischen Ideologie und den musikalischen Werken untersucht.² Der Künstler – hier der Komponist – ist der Schöpfer eines Werkes, in dem er seine Ideen codiert. Bereits die Kompositionsarbeit kann von den äußeren Umständen beeinflusst werden. Die Aufgabe des Rezipienten besteht dagegen im Entschlüsseln und Deuten der Botschaften, die in den Stücken verborgen sind. Dieser Prozess unterliegt auch verschiedenen Einflüssen, etwa der Vorstellungswelt und dem Erwartungshorizont des Rezipienten, die durch die herrschende politische Ideologie erheblich beeinflusst werden können.³ Um die Grundlagen einer bestimmten Deutung aufzuzeigen, wird jedes Werk im Überblick musikimmanent analysiert. Eine musikalische Analyse ist einerseits für diese Untersuchung unverzichtbar, da sie eine Vergleichsbasis für die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten des jeweiligen Werkes bildet. Andererseits geht die Autorin dieser Dissertation die Gefahr ein, durch ihre Musikanalysen selbst eine Rezeptionshaltung einzunehmen. Der rein musikalische Schwerpunkt dieser Werkbetrachtungen soll keineswegs eine bestimmte ideologische Aussage seitens der Autorin dieser Arbeit beinhalten, sondern einzig und alleine einer Darstellung musikalischer Eigenschaften der Kompositionen dienen. Auf diese Weise kann im Folgenden gezeigt werden, inwiefern eine außermusikalische Interpretation der Stücke ihre Begründung im Notentext findet. Es ist auch möglich, dass eine solche musikalische Grundlage für eine programmatische Deutung des Werkes fehlt. Dann muss untersucht werden, wie und warum es zur Bildung einer außermusikalischen Aussage im gegebenen Werk kam.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich folgende Arbeitshypothesen:

- Die Rezeption der Musik in Polen zwischen 1945 und 1989 wurde von der kommunistischen Ideologie beeinflusst.
- Durch die Steuerung seitens des kommunistischen Regimes ergeben sich in den polnischen Interpretationen folgende mögliche Haltungen: Anpassung, Widerstand oder Vermeidung der unbequemen Fragestellung durch Flucht in die technische Analyse.

² Siehe: Jauss, Hans, Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M, 1970; Vgl. auch: Grimm, Gunter, E., *Rezeptionsgeschichte*, München, 1977.

³ Ibid.

- In den westlichen Veröffentlichungen ergeben sich dagegen folgende Haltungen: Keine Ideologie (Schwerpunkt auf den technischen Aspekten oder freie Interpretation), Kritik am kommunistischen Regime als Beweis für die Existenz der westlichen Ideologie und möglicherweise auch Unterstützung des kommunistischen Regimes bei entsprechender politischer Anschauung.

Diese Hypothesen werden anhand der vorliegenden musikwissenschaftlichen und journalistischen Veröffentlichungen über die Kompositionen Lutosławskis untersucht, wobei die Interpretationen eines Werkes von verschiedenen Autoren aus Osteuropa und den westlichen Ländern miteinander verglichen werden. Es ist dabei anzunehmen, dass der Einfluss der politischen Ideologie nicht nur in Polen belegt werden kann, sondern dass er auch in den westlichen Demokratien durch falsche Zuschreibungen und Politisierungen der Interpretationen zustande kommt. Im kommunistischen Regime in Polen sind politisierende Deutungen der Werke ein Ergebnis der herrschenden kommunistischen Ideologie und möglicherweise auch Ausdruck nationaler Komplexe sowie des Strebens nach einer starken nationalen Identität. Die Stärkung des nationalen Elements gehörte zu den Zielen des kommunistischen Regimes und wurde offen von den Machthabern formuliert. Solche Bestrebungen wurden in den westlichen Ländern zwar nicht direkt thematisiert. Die Bekämpfung der kommunistischen Ideologie mit den Mitteln der Musikinterpretation würde trotzdem auf das Bestehen einer solchen Haltung im Westen hinweisen. In einem solchen Fall müsste davon ausgegangen werden, dass auch im Westen von einer politischen „kommunismuskritischen“ Ideologie gesprochen werden muss, und dass sich dadurch die Haltungen der Autoren auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs in Hinsicht auf die ideologisierenden Aussagen ähneln.

Da es eine schier unendliche Zahl an Veröffentlichungen zum Schaffen Witold Lutosławskis gibt, kann bei der verwendeten Literatur kein Anspruch auf Vollständigkeit bestehen. Die in dieser Arbeit zitierten Artikel und Texte bilden eine repräsentative Auswahl der Literatur über die jeweiligen Kompositionen.

Eine der frühesten Abhandlungen über das Schaffen Lutosławskis erschien in Oslo 1968.⁴ Ähnliches Material stellte der polnische Musikwissenschaftler Stefan Jarociński ein Jahr zuvor zusammen.⁵ Sie enthält unter anderem zahlreiche wertvolle Kommentare des Komponisten über die eigenen Werke. Im Laufe der Jahrzehnte stieg die Zahl umfangreicher musikwissenschaftlicher Arbeiten über das Werk des Komponisten und zu den ersten im Westen erschienenen Arbeiten gehört die Lutosławski-Monografie von Steven Stucky.⁶ Jean-Paul Couchoud behandelt das Werk und insbesondere die Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“ Lutosławskis in seiner *La musique polonaise jusqu'à aujourd'hui*.⁷ Fast gleichzeitig wurde die Musik des Komponisten Gegenstand eines musikwissenschaftlichen Symposiums in Polen⁸, und bereits 1976 veröffentlichte Lidia Rappoport in der Sowjetunion ein Buch über den Komponisten.⁹ Wenige Jahre zuvor erschienen in Polen die *Gespräche mit Witold Lutosławski* von dem polnischen Musikwissenschaftler Tadeusz Kaczyński.¹⁰ Zur gleichen Zeit veröffentlichte in Polen Bohdan Pocij eine Arbeit über die musikalisch-ästhetischen Aspekte in der Musik Lutosławskis.¹¹ Das nächste musikwissenschaftliche Symposium über das Werk des Komponisten fand in Polen 1985 statt und brachte unter anderen spannende Erkenntnisse zur *3. Sinfonie* hervor.¹²

In den 1990er Jahren wurde eine weitere englischsprachige Monografie Lutosławskis von Charles Bodman Rae veröffentlicht,¹³ und 1994 erschien in Polen Kaczyńskis *Lutosławski. Leben und Musik*.¹⁴ Eine besonders gründliche Analyse des Kompositionsstils Lutosławskis führt Martina Homma in *Witold Lutosławski. Zwölfton-Harmonik – Formbildung „aleatorischer Kontrapunkt“* durch.¹⁵ Es folgten Abhandlungen über einzelne Aspekte des Kompositionsstils und der Werke des Komponisten, zum Beispiel der Artikel von Aloyse

⁴ Nordvall, Ove (Hrg.), *Lutosławski*, Oslo, 1968.

⁵ Jarociński, Stefan (Hrg.), *Materiały do monografii* (Material zur Monografie), Kraków, 1967.

⁶ Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1980.

⁷ Couchoud, Jean-Paul, *La musique polonaise jusqu'à aujourd'hui*, Paris, 1981.

⁸ Polony, Leszek (Hg.), *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora* (Witold Lutosławski. Ein wissenschaftliches Symposium über das Schaffen des Komponisten), Kraków, 24.-25. Apr. 1980.

⁹ Rappoport, Lidia, *Witold Ljutoslawskij*, Moskau, 1976.

¹⁰ Kaczyński, Tadeusz, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, (polnische Ausgabe 1972), 1976.

¹¹ Pocij, Bohdan, *Lutosławski a wartość muzyki* (Lutosławski und der Wert der Musik), Kraków, 1976.

¹² Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna, *Materiały symposium poświęconego twórczości Witolda Lutosławskiego*, (Aufsätze des wissenschaftliches Symposiums über das Schaffen von Witold Lutosławski), Warszawa, 1985.

¹³ Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutosławski*, London, Boston, 1991.

¹⁴ Kaczyński, Tadeusz, *Lutosławski. Życie i muzyka* (Lutosławski. Leben und Werk), Warszawa, 1994.

¹⁵ Homma, Martina, *Witold Lutosławski. Zwölfton-Harmonik – Formbildung „aleatorischer Kontrapunkt“; Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*, Köln, 1998.

Michaely über die 3. *Sinfonie*¹⁶ und Aufsatzsammlungen wie der 1999 in Poznań erschienene Band *Witold Lutosławski. Mensch und Werk in der Perspektive der Musikkultur des 20. Jahrhunderts*¹⁷ oder *Lutosławski–Studies. Ästhetik und Stil des Schaffens Witold Lutosławskis* von 2000.¹⁸ Sehr hilfreich bei der Suche nach zahlreichen Artikeln über die einzelnen Kompositionen war die 2001 erschienene Bibliografie von Będkowski und Hrabia, die das gesamte Schaffen des Komponisten mit Informationen zu den Aufführungen der einzelnen Stücke umfasst.¹⁹

Zu den neuesten umfangreichen Abhandlungen über das gesamte Schaffen des Komponisten gehört die zweibändige Arbeit von Krzysztof Meyer und Danuta Gwizdalanka *Lutosławski. Weg zur Reife* und *Lutosławski. Weg zur Meisterschaft*.²⁰

Im musikjournalistischen Bereich gibt es besonders viele für diese Arbeit wichtige Texte, wie z. B. das Programmheft der Uraufführung der 1. *Sinfonie* von 1948 und seiner Wiederaufnahme in die Konzertprogramme 1959, die sich in der Paul Sacher Stiftung in Basel im Nachlass des Komponisten befinden. In der Paul Sacher Stiftung werden unzählige Artikel, Programmhefte und Berichte über die Werke Lutosławskis, die der Komponist auch privat sammelte, aufbewahrt. Darüber hinaus befinden sich dort auch zahlreiche Briefe an und von Lutosławski, die besonders wertvolle Informationen für die vorliegende geliefert haben.

Alle aus dem Polnischen zitierten Texte wurden von Izabela Antulov übersetzt. Im Angesicht der großen Anzahl an Veröffentlichungen aller Art war es nicht in jedem Fall möglich, alle Angaben zu den Artikeln zu recherchieren. Dies ist bei den Autorennamen einiger Programmhefte aus den 1950er und 1960er Jahren der Fall. Die intensive Suche nach weiteren Informationen blieb hier ergebnislos. In solchen Fällen werden der Name des Orchesters, der Ort und das Datum der Aufführung angegeben.

¹⁶ Michaely, Aloyse, *Lutosławskis III. Sinfonie*, in: Musik-Konzepte 71/72/73 Witold Lutosławski, Juli 1991.

¹⁷ Astriab, Jan et al. (Hrg.), *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w kontekście kultury muzycznej XX wieku* (Witold Lutosławski. Mensch und Werk in der Perspektive der Musikkultur des 20. Jahrhunderts), Poznań, 1999.

¹⁸ Skowron, Zbigniew, *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Schaffens von Witold Lutosławski), Kraków, 2000.

¹⁹ Będkowski, Stanisław, Hrabia, Stanisław, *Witold Lutosławski. A Bio-Bibliographie*, Westport, Connecticut, London, 2001.

²⁰ Meyer, Krzysztof, Gwizdalanka, Danuta, *Lutosławski. Droga do dojrzałości* (Lutosławski. Weg zur Reife), Kraków, 2003; und: Meyer, Krzysztof, Gwizdalanka, Danuta, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa* (Lutosławski. Weg zur Meisterschaft), Kraków, 2004.

1. Politik, Kunst und Kultur in Polen zwischen 1945 und 1989

1.1. Einführung und Festigung des Kommunismus in Polen nach 1945

Die politische Situation in Polen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war in vielerlei Hinsicht schwierig. Die Behebung der Kriegszerstörungen, innenpolitische Differenzen, Grenz- und Bevölkerungsverschiebungen²¹ und der sich anbahnende kommunistische Machtanspruch machten die Zustände in dieser Zeit bürgerkriegsähnlich.²² In den ersten Nachkriegsjahren war im politischen Leben vor allem die wachsende, von der Sowjetunion unterstützte kommunistische Macht spürbar.

Volkspolen wurde am 22. Juli 1944 gegründet, nachdem die Rote Armee die heutige Ostgrenze Polens überschritten hatte. Die erste Nachkriegsregierung Polens – die sogenannte Lubliner Regierung – wurde am 1. Januar 1945 gegründet. Bereits 1944 erfolgten die ersten Schritte zum Aufbau des Sozialismus: Am 15. August 1944 wurde der Land- und Forstbesitz enteignet, und man plante die Verstaatlichung der großen und mittleren Industriebetriebe. Im Juni 1945 gründeten die polnischen Kommunisten die Polnische Arbeiterpartei, die aber noch nicht dem sowjetischen Modell entsprach.²³ Es sollten so bald wie möglich Wahlen durchgeführt werden, die aber verschoben werden mussten, da es den kommunistischen Kräften nicht gelang, ihre Basis zu stärken. Im August 1945 gründete Stanisław Mikołajczyk die Polnische Bauern- (Volks)Partei, die mit ihren marktwirtschaftlichen, demokratischen und liberalen Ideen und mit ihren ca. 500.000 Mitgliedern eine starke Opposition zu den Kommunisten bildete. Es kam zu einem heftigen politischen Machtkampf. Die kommunistisch

²¹ Die territoriale Westverschiebung der Grenzen Polens wurde auf den Friedenskonferenzen in Jalta und Potsdam von den Siegermächten beschlossen. Durch diese Regelung wurde Polen außenpolitisch für Jahrzehnte an die Sowjetunion gebunden. Polen gehörte außerdem zu den von der Roten Armee besetzten Gebieten, die sich bis Berlin ausstreckten und die Stalin als sowjetisches Einflussgebiet unter keinen Umständen aufgeben wollte. Die Westverschiebung des Landes verursachte eine Vielzahl an politischen, sozialen und gesellschaftlichen Problemen; Vgl. Jaworski, Rudolf, et al., *Eine kleine Geschichte Polens*, Frankfurt a/M, 2000, S. 333ff und S. 342ff.

²² Die Geschichte Polens nach 1945 wird von zahlreichen Autoren behandelt: Heyde, Jürgen, *Geschichte Polens*, München, 2006; Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990; Schmidt-Rösler, Andrea, *Polen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, 1996; Roos, Hans, *Geschichte der polnischen Nation 1918-1985*, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, 1986; Meyer, Enno, *Grundzüge der Geschichte Polens*, Darmstadt, 1990, Jaworski, Rudolf, et al., *Eine kleine Geschichte Polens*, Frankfurt a/M, 2000, S. 333ff.

²³ Auf dem 1. Parteitag der Polnischen Arbeiterpartei (PPR - Polska Partia Robotnicza) bekräftigte der Erste Sekretär W. Gomułka das Bekenntnis zur parlamentarischen Demokratie, die Achtung des Privateigentums, die Aufrechterhaltung freundschaftlicher Beziehungen zu den Westmächten und den eigenen polnischen Weg zum Sozialismus. Vgl. Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 301.

orientierten Parteien vereinigten sich dagegen zum Demokratischen Block, und diejenigen, die sich diesem Bündnis nicht anschlossen, gerieten zunehmend unter Druck. Zur gleichen Zeit wurde unter Anleitung der Sowjetunion ein aus Geheimdienst, Bürgermiliz und Spezialeinheiten der Polizei für Sonderaufgaben bestehender Sicherheitsapparat organisiert, mit dessen Hilfe die Oppositionellen immer effektiver kontrolliert werden konnten. Am 19. Januar 1947, im Vorfeld des Kalten Krieges, fanden die ersten Wahlen statt, die von Repressalien gegen die Opposition geprägt waren, sodass die kommunistischen Parteien schließlich eine über achtzigprozentige Zustimmung verzeichnen konnten.²⁴ Die politische Opposition in Polen wurde ausgeschaltet und am 4. Februar 1947 der moskautreue Kommunist Bolesław Bierut zum Staatspräsidenten gewählt. Die Anzeichen einer immer mehr schwindenden Demokratie häuften sich. Nach der Abschaffung des Senats – der oberen Kammer des Parlaments 1946, wurde die sogenannte „kleine Verfassung“ verabschiedet, die die politischen Strukturen des Landes neu regelte, z. B. durch die Bildung des Staatsrates, der das Recht hatte, Dekrete mit Gesetzeskraft zu verabschieden. Angesichts der zahlreichen politischen Schauprozesse mit erschreckend hohen Urteilen floh Mikołajczyk im Oktober 1947 nach Großbritannien. Polen geriet ganz unter die Kontrolle der Kommunisten, und der Einfluss des Sowjetsystems war der Grund dafür, dass im Juni 1947 die Beteiligung des Landes am Marshallplan und die damit verbundenen Aufbauhilfen abgelehnt wurden.

Die Zeit bis 1947 wurde neben den offiziellen politischen Ereignissen auch von heftigen Untergrundkämpfen begleitet, die überwiegend von den Soldaten der Heimatarmee (*Armia Krajowa*) geführt wurden. Nach den Angaben der Oppositionellen wurden 1945/46 ca. 50.000 Mitglieder dieser Organisation nach Sibirien deportiert. Die kommunistischen Machthaber setzten alles daran, den bewaffneten Widerstand zu zerschlagen, was ihnen bis 1947 fast vollständig gelang. Ab 1947 wurden auch alle anderen Lebensbereiche nach sowjetischem Muster umgestaltet. Die Wirtschaft wurde zentralisiert und durch die Anpassung an das sowjetische System zur Planwirtschaft umfunktioniert. Die Schwerindustrie bekam Vorrang vor der Landwirtschaft mit schwerwiegenden Folgen: Es kam zu einem ungewöhnlich schnellen Wachstum des industriellen Sektors, gleichzeitig aber entstanden ein gesamtwirtschaftliches Missverhältnis und ein rasches Absinken des Lebensstandards sowie Engpässe bei der Lebensmittelversorgung der Bevölkerung.

²⁴ Vgl. Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 303.

Bis zum Jahr 1947 war politische Opposition mit Einschränkungen noch möglich.²⁵ Der letzte liberale Parteigeneralsekretär Władysław Gomułka, wurde von den „Moskowitern“ am 3. September 1948 gestürzt und 1951 inhaftiert²⁶, was das Ende des eigenen „polnischen Weges“ zum Kommunismus in Polen und die völlige Unterordnung der Sowjetunion als Folge hatte. Der Nachfolger Gomułkas, Bolesław Bierut, brachte Polen als Staatspräsident und Parteivorsitzender in die uneingeschränkte Abhängigkeit von Stalin. Es entstand ein starres Parteisystem, das aus der Vereinigten Polnischen Arbeiterpartei (PZPR) und zwei kleinen Gefolgsparteien: der Vereinigten Bauernpartei (Zjednoczone Stronnictwo Ludowe – ZSL) sowie der unbedeutenden Demokratischen Partei (Stronnictwo Demokratyczne – SD) bestand. Das polnische Parlament spielte ausschließlich eine nominelle Rolle, da die Vereinigte Polnische Arbeiterpartei durch die Aufhebung der Gewaltenteilung neben den Legislativfunktionen auch die Exekutivgewalt übernahm und dadurch die Kontrolle über alle Bereiche des öffentlichen Lebens ausübte. Die Armee erhielt 1949 einen sowjetischen Heerführer, und der allmächtige Sicherheitsapparat sorgte für die Durchsetzung der Parteibeschlüsse, wodurch die Zahl der politischen Häftlinge zeitweise auf über 100.000 stieg. In der Wirtschaft und der Industrie führte die politische Führung Fünfjahrespläne ein. Um eine neue sozialistische Gesellschaft heranzubilden, übernahm man das sowjetische Erziehungs- und Wissenschaftssystem. Damit wurde der in der Sowjetunion seit 1937 existierende Stalinismus in Polen zur geltenden Norm.²⁷

Auch außenpolitisch wurde Polen an die kommunistischen Bruderstaaten allen voran die Sowjetunion, gebunden. Der erste „Freundschafts- und Beistandsvertrag“ Vertrag mit der UdSSR unterzeichnete die polnische Regierung bereits im April 1945 und in den folgenden Jahren wurde eine Reihe von Wirtschafts-, Hilfs- und Militärabkommen abgeschlossen.

²⁵ Ibid., S. 307.

²⁶ Gomułka stand einer direkten Übernahme des sowjetischen Systems kritisch gegenüber. Noch 1947 erhob er Vorbehalte gegen die Kontrolle der Parteien durch das Zentralkomitee der KPdSU und lehnte die Kollektivierung der Landwirtschaft ab. Im Gegensatz zu anderen gestürzten kritischen Parteifunktionären in den Ostblockländern wurde er „nur“ inhaftiert und nicht unter grotesken Anschuldigungen nach dem sowjetischen Vorbild zum Tode verurteilt. Nach seiner Freilassung 1954 kehrte er 1956 voll rehabilitiert in seine Parteiämter zurück. Vgl. Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 307f.

²⁷ Die Bindung an die Sowjetunion reichte tief in die Strukturen des polnischen Staates. Sie äußerte sich durch direkte Kontrolle der wichtigsten Bereiche des Staates: Ein großer Teil des polnischen Sicherheitsministeriums unterstand sowjetischen „Beratern“ und ca. 17.000 sowjetische Offiziere kontrollierten die polnischen Streitkräfte. Vgl. Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 309f.

Die danach getroffenen politischen und wirtschaftlichen Entscheidungen dienten der Herausbildung und Festigung eines funktionierenden kommunistischen Staates. Doch die viel zu hoch gesetzte Produktionssteigerung wurde nie erreicht, und spätestens 1955 stellte sich heraus, dass bei der Planung der Investitionen große Fehler gemacht wurden. Die Stimmung gegenüber der Partei verschlechterte sich bereits ab 1950, als die offizielle Politik verstärkt kirchenfeindlich wurde.²⁸ Am Widerstand der durch die Inflation und die immer schlechter werdenden Lebensbedingungen enttäuschten Bauern – die Landwirtschaft sollte nach und nach kollektiviert werden – drohten die landwirtschaftlichen Reformen gänzlich zu scheitern. Die Partei verlor dadurch fast ein Drittel der Mitglieder.

1.1.1. Kulturpolitik im stalinistischen Polen

Die Situation in der polnischen Kultur war nach 1945 eng mit den politischen Gegebenheiten verbunden. Bis 1948 konnte sich die Kunst einigermaßen frei entfalten, aber mit der Einführung des Stalinismus musste sie sich der Doktrin des Sozialistischen Realismus anpassen. Die Freiheit des geistigen Lebens endete spätestens auf der Tagung des Polnischen Schriftstellerverbandes Ende Januar 1949, auf dem katholische Schriftsteller sowie Autoren, deren Stücke als zu negativ, zu psychologisch oder ästhetisierend schienen, scharf kritisiert wurden. Die polnische Sektion der 1924 von Karol Szymanowski gegründeten Gesellschaft für Neue Musik wurde aufgehoben und erst 1980 in Polen wieder reaktiviert. Es folgten Druck- und Aufführungsverbote von unerwünschten Werken. Das polnische Kulturleben wurde nach dem sowjetischen Vorbild durch Gründung staatlich kontrollierter Künstlerverbände neu organisiert. Ausschließlich Mitglieder dieser Verbände durften ihre Werke öffentlich präsentieren, jegliche Systemkritik konnte damit schnell entdeckt und deren Autoren aus dem Verband entfernt werden, wodurch sie berufliche und finanzielle Grundlagen ihrer Arbeit verloren. Es wurden staatlich kontrollierte Institutionen wie Orchester, Ensembles, Kunstschulen, Kunsthochschulen und Kulturhäuser gegründet mit dem Ziel, die sozialistische Kunst und Kultur zu verbreiten. Es galt die normative Ästhetik des Marxismus-

²⁸ Am 26. Sept. 1953 wurde der seit 1948 amtierende Primas Stanisław Wyszyński verhaftet. Die Kommunisten strebten die Verstaatlichung des kirchlichen Grundbesitzes und die Einschränkung der Wirkungsmöglichkeiten des Klerus an. Vgl. Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 310f; Vgl. auch: Meyer, Enno, *Grundzüge der Geschichte Polens*, Darmstadt, 1990, S. 117.

Leninismus. Die Kultur musste sich vordergründig an die einfachen „werktätigen Massen“, d.h. Arbeiter und Bauern, richten, für diese Bevölkerungsschichten verständlich sein und von ihnen in eigenen Ensembles ausgeübt werden. Dies erklärt die Förderung nach der heimischen Folklore in der Musik sowie die Entstehung zahlreicher Musik- und Tanzensembles, die mit der Aufführung und Verbreitung der Volkskunst beauftragt waren. Unerwünscht war vor allem moderne zeitgenössische Kunst des Westens, wodurch Werke zahlreicher Komponisten wie Edgar Varèse, Anton Webern, Alban Berg, Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky und andere nur einem kleinen Kreis eingeweihter Personen bekannt waren, zu denen ausschließlich systemkonforme Vertreter der Kunst gehörten, deren Werke staatlich gefördert wurden und die unter Auflagen sogar Auslandsreisen in den Westen unternehmen durften.

Zum Kreis des Verbotenen gehörte neben der politisch kritischen auch die religiöse Kunst, was auf die ideologiebedingte Ablehnung der Religion im Kommunismus zurückzuführen ist. Nicht aufgeführt wurden darüber hinaus ältere Stücke, die das herrschende System infrage stellen könnten, wie z. B. Werke des polnischen Pianisten und Komponisten Jan Ignacy Paderewski, der zugleich der erste polnische Premierminister 1918 war, sowie die patriotischen Soldatenlieder aus dem Zweiten Weltkrieg, die nicht mit der offiziellen Geschichtsschreibung übereinstimmten, weil sie kritische Passagen über die Rote Armee enthielten. Vor allem jegliche Kritik an Polens großem kommunistischem Bruder – der Sowjetunion – war unzulässig.²⁹ Auch Ausstellungen und Aufführungen von Werken ausländischer Autoren waren einer strengen Zensur unterworfen und nicht selten von Schwierigkeiten oder Verboten betroffen.³⁰ Die Kunst musste sich am Aufbau und an der Verbreitung des Sozialismus beteiligen und dabei die gleiche optimistische Stimmung erzeugen wie das kommunistische System in der Politik und Wirtschaft. Dieses Ziel sollte durch Organisation verschiedener Veranstaltungen, wie z. B. das „Festival für polnische Musik“, erreicht werden.

²⁹ Aus diesem Grund wurden Theateraufführungen von Stücken des polnischen Romantik-Dichters Adam Mickiewicz aus den Theaterspielplänen entfernt. Bolesław Bierut untersagte persönlich die Aufführung der *Totenfeier* von Mickiewicz während des „Mickiewicz Jahres“ 1948. Damit blieben weitere Aufführungen dieses Stückes für Jahre verboten. Vgl. Sauerland, Karol, *Literatur- und Kulturtransfer als Politikum am Beispiel Volkspolens*, Frankfurt a/M, 2006, S. 14.

³⁰ Sauerland beschäftigt sich mit den Inszenierungen von Stücken Bertold Brechts in Polen. Besonders umstritten war die Inszenierung von *Mutter Courage* auf einer leeren Bühne, die im Sozialistischen Realismus als zu unbestimmt, ohne die Möglichkeit einer Zeit- oder Ortsanbindung, nicht akzeptiert werden konnte. Vgl. *ibid.* S. 23.

Von der neuen politischen Lage war auch das Verlagswesen stark betroffen, indem es der völligen Kontrolle des politischen Regimes durch Zensureingriffe und Zuteilungen von Papier unterworfen wurde und auf diese Weise besonders effektiv überwacht werden konnte. Es wurde zentral bestimmt, welcher Verlag welchen Titel drucken durfte.³¹ Zu den Zielen der kommunistischen Kulturpolitik gehörten die Herausbildung eines neuen Menschentyps mit einer gesteigerten Arbeitsmoral und das Erreichen sozialer Chancengleichheit – Ziele, die niemals verwirklicht wurden. Die Kunst wurde direkt von den Gewerkschaften durch Konzerte oder Ausstellungen innerhalb der Betriebe gefördert.³² Ähnlich wie die Wirtschaft wurde auch die Kultur der Planwirtschaft unterworfen. Das offizielle Kunstschaffen wurde damit von der Akzeptanz oder Ablehnung des Publikums und insgesamt von einer unabhängigen Kritik losgelöst. Seine Prinzipien wurden stattdessen von politischen Regelungen abhängig, d.h. von der Art, dem Charakter, der Zahl, dem Aufführungs- oder Ausstellungsort, der Person des Künstlers und dessen Bezahlung usw. bestimmt, was sich entscheidend auf die Form und die Aussage der Werke auswirkte.

1.2. Der „Polnische Oktober“ 1956

Eine langsam einsetzende Entspannung der politischen Lage wurde erst mit dem Tode Stalins am 5. März 1953 möglich. Doch die in Polen immer noch regierenden „Moskowiter“ waren bis 1956 aus Angst vor dem Aufleben des liberalen Kommunismus nicht bereit, größere politische Veränderungen zuzulassen. Die Glaubwürdigkeit der Staatsmacht wurde währenddessen weiter untergraben. Ende 1953 floh ein polnischer Geheimdienstoffizier in den Westen, und seine Enthüllungen, die von der Münchner Radiostation „Radio Freies Europa“ ab 28. Dez. 1954 gesendet wurden, erregten in Polen großes Entsetzen.³³ Infolgedessen wurde im Dezember 1954 das Ministerium für Staatssicherheit aufgelöst und einige führende Beamte wurden wegen Machtmissbrauchs verurteilt.

³¹ Vgl. *ibid.*, S. 88. In manchen Fällen wollte die Zensurbehörde den Anschein erwecken, eine Veröffentlichung wäre gar nicht verboten worden und erteilte stattdessen keine Papierzuteilung, ohne die das Drucken bei der herrschenden Mangelversorgung nicht möglich war.

³² Stadtland, Heike, *Kommunismus und Kultur*, in: Sozialgeschichtliche Kommunismusforschung, hrsg. von Christiane Brenner und Peter Heumos, Bd. 27, München, 2005, S. 221.

³³ Es handelt sich um den ehemaligen Mitarbeiter des polnischen Sicherheitsamtes – Józef Światło, der nach Westen flüchtete und Einzelheiten über die Arbeit des polnischen Sicherheitsdienstes veröffentlichte.

Zur gleichen Zeit fanden große Veränderungen in der Weltpolitik statt: Die Position der Sowjetunion verstärkte sich durch den Besitz der Wasserstoffbombe. Die Bundesrepublik Deutschland wurde am 6. Mai 1955 in die Nato aufgenommen, was der Sowjetunion die Gelegenheit bot, ihre Truppen in Ungarn und Polen unter dem Vorwand des drohenden deutschen Revanchismus weiterhin zu stationieren. Die gegenseitige Abhängigkeit der Staaten innerhalb Osteuropas wurde zusätzlich durch den Abschluss des Vertrages über Freundschaft, Zusammenarbeit und gegenseitigen Beistand – den Warschauer Pakt – am 14. Mai 1955 gefestigt. Ein wirtschaftlicher Vertrag über gegenseitige Hilfe zwischen den Ostblockstaaten folgte im Mai 1956.

Den nötigen Impuls zur Liberalisierung des politischen Lebens in der Sowjetunion und anschließend in den anderen Ostblockländern brachte erst die Abrechnung des Ersten Parteisekretärs Chruschtschow mit der Person und Ära Stalin im Februar 1956 auf dem 20. Parteitag der KPdSU. Chruschtschow besuchte Polen kurze Zeit danach, um nach dem Tode Bieruts die Wahl eines neuen Parteivorsitzenden zu beaufsichtigen. Dabei stimmte er überraschend für einen liberalen Kandidaten, der seine Amtszeit mit einer Amnestie für Tausende politische Häftlinge, mit der Entlassung zahlreicher Minister, dem Vorgehen gegen die Willkür der Geheimpolizei und einer Diskussion über die Fehlentscheidungen in der Wirtschaft begann. Die Intellektuellen, die Kirche und die Presse erhielten zunächst die Möglichkeit der freien Meinungsäußerung. Durch diese, wie es anfangs schien, weitreichenden liberalen Maßnahmen, verminderte sich zwar der politische Druck in Polen – die wirtschaftliche Not der Menschen blieb aber unverändert. Am 22. Juni 1956 brach deswegen ein Streik in Poznań aus, der sich bald zu einem großen politisch motivierten antisowjetischen Protest ausbreitete.³⁴ Die Unruhen wurden erst durch den Einsatz der Armee niedergeschlagen, wobei es 48 Tote und fast 300 Verletzte gab. Die Protestwelle von 1956 sollte die erste von einer ganzen Reihe der sich in regelmäßigen Abständen wiederholenden Unruhen (1956, 1968, 1970, 1976, 1980, 1981 usw.) werden, die auf mehrere Faktoren, wie die kommunistische Planwirtschaft, die politisch gewollte, aber nicht mit wirtschaftlicher Notwendigkeit motivierte Industrialisierung des Landes, Vernachlässigung der Landwirtschaft usw. zurückzuführen sind.

³⁴ Vgl. Jaworski, Rudolf, et al., *Eine kleine Geschichte Polens*, Frankfurt a/M, 2000, S. 348f.

Die Unzufriedenheit in den breiten Bevölkerungsschichten und der Ruf nach weiterreichenden Reformen waren bereits 1956 nicht zu überhören. Die Partei reagierte wieder mit personellen Umbesetzungen in den staatlichen Schlüsselbereichen. Nach einem politischen Kampf innerhalb des gespaltenen kommunistischen Lagers wurde im Oktober 1956 der frühere Erste Sekretär Władysław Gomułka wieder an die Parteispitze gewählt und der bisherige Verteidigungsminister in der polnischen Regierung und Marschall der Sowjetunion Rokossowskij entmachtet. Auch die sowjetische Führung mit Chruschtschow, der wieder überraschend Warschau besuchte, akzeptierte unerwartet diese Entscheidungen. Bald waren die Urteile über die Aufständischen von Poznań aufgehoben, und der Kardinal Wyszyński wurde aus der Haft entlassen. Die polnische Führung verhielt sich aber aus Angst vor einer Ausbreitung der Liberalisierungswelle bald zurückhaltender: Wenige Tage nach der Wahl Gomułkas kam es zu großen antikommunistischen Demonstrationen und Sympathiebekundungen für Polen in Budapest, die sich zu einem großen antisowjetischen Aufstand entwickelten und von den sowjetischen Truppen blutig niedergeschlagen wurden. Um weitere Unruhen zu verhindern, ließ Gomułka nur solche Reformen zu, die die polnische Loyalität gegenüber der Sowjetunion unangetastet ließen. Dabei lösten sich die meisten landwirtschaftlichen Produktionsgemeinschaften und viele kommunistische Jugendvereinigungen auf, und ein großes Maß an Pressefreiheit wurde zugelassen. Neu geregelt wurde das in Polen immer wichtige Verhältnis des Staates zur Kirche. Die deutschstämmige Bevölkerung erhielt die Erlaubnis, nach Deutschland auszureisen, und viele Polen durften aus der Sowjetunion nach Polen zurückkehren.

Bei den Parlamentswahlen am 20. Jan. 1957 gab es zum ersten Mal die Möglichkeit, die Kandidaten aus der bisherigen Einheitsliste zu streichen. Davon machten sehr viele Menschen Gebrauch, und es wurden zahlreiche parteilose oder sogar katholische Kandidaten gewählt. Die Menschen waren begeistert und sahen einen „Frühling im Oktober“. Der Stalinismus in Polen ging damit zu Ende, das neue politische Programm stellte aber nie die politische Zugehörigkeit Polens zum kommunistischen Lager infrage, sodass der Sozialismus weiterhin als herrschende Doktrin das Leben im Land bestimmte.³⁵ Die am 27. Februar 1957 neu gewählte Regierung – bestehend aus Personen, die bereits der früheren Regierung

³⁵ Der neue Erste Sekretär betonte stets die große Bedeutung der Sowjetunion als einen Garanten für die Oder-Neiße-Grenze und damit die Notwendigkeit eines engen freundschaftlichen Verhältnisses zwischen Polen und dessen östlichem Nachbarn. Vgl. Heyde, Jürgen, *Geschichte Polens*, München, 2006, S. 114.

angehörten³⁶ – war keineswegs zu einem völligen Bruch mit der Vergangenheit bereit, und aus diesem Grund kann von keinem grundlegendem Kurswechsel gesprochen werden. Gomułka verfolgte das Ziel, ein kommunistisches, aber für die polnischen Verhältnisse angemessenes System zu schaffen. Die Bevölkerung hoffte dagegen auf Demokratisierung, Liberalisierung und Verbesserung der Lebensumstände.

Die erhofften Wirtschafts- und Politikreformen konnten schließlich nicht durchgesetzt, und die von Gomułka im Oktober 1956 versprochene Abkehr von der Planwirtschaft, die Einführung des Mitspracherechts der Arbeiter und der Abbau des übergroßen Verwaltungsapparates nicht zufriedenstellend erfüllt werden.³⁷ Die Wirtschaft blieb weiterhin unabhängig von der Rentabilität und stark auf die Schwer- und Grundstoffindustrie ausgerichtet. Die durch die politische Leitung entworfenen Wirtschaftspläne wurden selten erfüllt. Zu der schwierigen wirtschaftlichen Lage kamen zusätzlich noch die Missernten von 1959 und 1962, wodurch auch die Sicherung der Grundversorgung der Bevölkerung in Gefahr geriet.

Bald erwiesen sich auch die Liberalisierungstendenzen als scheinbar. Die Pressefreiheit wurde bereits 1957 beschränkt, die Rufe der Stalinisten in der Partei dagegen immer stärker. An den Hochschulen wurde 1960 der obligatorische Unterricht in Marxismus-Leninismus wieder eingeführt, der Religionsunterricht an staatlichen Schulen wiederum verboten. Allmählich wurden die geistigen Freiheiten abgebaut: Die Zensur wurde verschärft, und kritische Blätter wie *Nowa Kultura* (Neue Kultur) und *Przegląd Kulturalny* (Kulturüberblick) durften ab Juni 1963 nicht mehr erscheinen. Es häuften sich Schreib- und Publikationsverbote, und Autoren, die es wagten, Kritik an den herrschenden Umständen zu äußern, drohten Berufsverbot und Verhaftungen. Die politische Situation blieb trotz der schwierigen Verhältnisse bis 1968 einigermaßen unverändert und stabil. Das politische Ziel war die Wahrung der Bindung Polens an die osteuropäische Staatengemeinschaft sowie die Anerkennung der Sowjetunion als Garanten der Oder-Neiße-Grenze und wichtigsten politischen Partner des Landes.

Das Verhältnis zu den Westmächten – darunter auch zur BRD – blieb stets angespannt. Erst die 1965 veröffentlichten Schriften – die „Ostdenkschrift“ der Evangelischen Kirche

³⁶ Józef Cyrankiewicz blieb Ministerpräsident, Adam Rapacki Außenminister und Marian Spychalski Verteidigungsminister. Gomułka übernahm als Erster Parteisekretär kein Regierungsamt.

³⁷ Zu den wenigen gelungenen Verordnungen zählte die Abkehr von der Zwangskollektivierung der Landwirtschaft. Die Mehrheit der bereits kollektivierten Betriebe löste sich auf, und die kleinen privaten Betriebe konnten zuerst durch die Steuervergünstigungen und Erhöhung der Ankaufspreise ihre Produktion steigern, was zu einer Verbesserung der Versorgung in den Städten führte. Vgl. Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 317f.

Deutschlands im September und der „Brief der polnischen Bischöfe an die zum Konzil in Rom versammelten deutschen Bischöfe“ im November – wurden zu einer Grundlage für einen Dialog zwischen den beiden Ländern. Seitens der Partei wurde dieser Annäherungsversuch jedoch als Verrat der polnischen Interessen verurteilt.³⁸ Auch die Beteiligung der katholischen Kirche in Polen an den staatlichen Millenniumsfeiern 1960-66 wurde erschwert. Bei den Feierlichkeiten sollte unter anderem der Christianisierung Polens 966 gedacht werden, und die katholische Kirche in Polen wollte aus diesem Grund die deutschen Bischöfe nach Tschenstochau einladen.

Das Verhältnis der Partei gegenüber der Gesellschaft und insbesondere den Intellektuellen verschlechterte sich in der ersten Hälfte der 1960er Jahre zunehmend. 1964 formierte sich zum ersten Mal ein Protest der Intellektuellen gegen das Regime. Am 14. März 1964 verfassten 34 Schriftsteller und Wissenschaftler den „Brief der 34“ an den Ministerpräsidenten, in dem sie die Abschaffung der Zensur und freie Meinungsäußerung forderten.³⁹ Zwölf der Beteiligten erhielten daraufhin das Publikationsverbot, einigen wurden die Pässe abgenommen, damit sie nicht zu Vorträgen ins Ausland fahren können. Bald setzten sich auch einige westliche Intellektuelle für die polnischen Protestierenden ein. Die dadurch in der Gesellschaft und insbesondere in den Schriftsteller- und Intellektuellenkreisen entbrannte Diskussion sollte trotz der wiederholten Einschüchterungsversuche seitens der Regierung nicht mehr unterbunden werden.⁴⁰

Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte diese Entwicklung unter dem Einfluss des „Prager Frühlings“, als am 8. März 1968 auch in Polen Studentenproteste ausbrachen, weil die Parteifunktionäre mit dem Innenminister Moczar eine antiintellektuelle und offen antisemitische Kampagne entfachten und sich gegen die gemäßigten Mitglieder der Partei durchzusetzen versuchten. Dazu kam die Absetzung des in Polen bekannten Theaterstückes *Dziady* von Mickiewicz am Warschauer Theater, weil es antirussische Äußerungen enthielte und den sowjetischen Nachbarn verärgern könnte. Die Repressalien in Form von

³⁸ Siehe: Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 324f.

³⁹ Bereits 1957 traten führende polnische Intellektuelle wie der Schriftsteller Jerzy Andrzejewski und der Philosoph Leszek Kołakowski enttäuscht aus der Partei aus.

⁴⁰ 1965 schrieben der spätere Solidarność-Aktivist Jacek Kuroń und Karol Modzelewski einen offenen Brief an die Polnische Vereinigte Arbeiterpartei und den Sozialistischen Jugendverband an der Warschauer Universität, in dem sie die Abschaffung der Zensur verlangten. Beide Autoren wurden verhaftet. Vgl. Sauerland, Karol, *Literatur- und Kulturtransfer als Politikum am Beispiel Volkspolens*, Frankfurt a/M, 2006, S. 77f.

Verhaftungen und Entlassungen richteten sich infolgedessen vor allem gegen jüdische Intellektuelle.

Um die Unruhen um den „Prager Frühling“ und die dortige Reformbewegung zu unterdrücken, marschierten gemeinsame Ostblocktruppen – darunter auch polnische Einheiten – am 14. Juli 1968 in die Tschechoslowakei ein. Gomułka ist es dagegen wieder gelungen, die Lage in Polen zu beruhigen und seine politische Position zu verteidigen. Sein Konkurrent, der Innenminister Moczar, musste sein Amt abgeben.

International schien sich dagegen die Situation etwas zu entspannen: Die Sowjetunion und die USA unterzeichneten einen Atomsperrvertrag. Ein neues Kapitel im Dialog mit Deutschland begann im Dezember 1970 mit dem Besuch des deutschen Bundeskanzlers Willi Brandt und dessen Kniefall vor dem Denkmal des Warschauer Ghettos. Am 7. Dezember wurde ein Grundlagenvertrag mit der Anerkennung der polnischen Westgrenze zwischen den beiden Ländern unterzeichnet.⁴¹

1.2.1. Das politische „Tauwetter“ in der Kulturpolitik

Ab 1956 fand eine sichtbare Liberalisierung des politischen Lebens in Polen statt. Die Kunst und insbesondere die Musik schienen von der kommunistischen Ideologie befreit zu sein. Die bis dahin verbotenen zeitgenössischen Kompositionsverfahren wurden wieder zugelassen oder waren sogar erwünscht. Zum wichtigsten musikalischen Ereignis wurde die Gründung des Festivals für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“ sowie des Jazzfestivals „Jazz Jamboree“. Keine Verbote mehr beschränkten ab 1956 das Schaffen der polnischen Komponisten: Die Kompositionen sollten modern, abstrakt und sogar experimentell sein. Die polnischen Komponisten nutzten die neuen schöpferischen Möglichkeiten intensiv, was in der zeitgenössischen polnischen Musik zu einer großen Wende in Hinsicht auf die modernen Kompositionsverfahren und zur Entstehung der sogenannten „polnischen Schule“ führte. Die neue Behandlung der Kunst betraf vor allem die Musik, die als eine asemantische Kunst anders behandelt wurde als die Literatur oder die Malerei. Die letzteren unterlagen weiterhin einer strengen Zensur. In allen Bereichen der Kultur zählte nach 1956 nicht der Inhalt der Werke, sondern vielmehr die Person und die Haltung des Autors. Aus diesem Grund blieben

⁴¹ Siehe Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 324f.

Stücke der Regimekritiker und politischer Emigranten, wie die Komponisten Andrzej Panufnik oder Roman Palester für Jahrzehnte verboten.⁴²

Die Lage der Musik in Polen unterschied sich wesentlich von den in den anderen Ostblockländern herrschenden Umständen. Das dortige Verhältnis gegenüber der zeitgenössischen Musik hat sich nur wenig geändert; die zeitgenössischen Werke waren unerwünscht. Dies änderte nichts an der Tatsache, dass Festivals für moderne Musik veranstaltet wurden, weil dort die Kunst weiterhin als Mittel der politischen Propaganda genutzt werden konnte.⁴³

1.3. 1970er Jahre: Entstehung der politischen Opposition

1970 wollte Gomułka eine besonders unbeliebte, aber wirtschaftlich notwendige Maßnahme durchführen: Die Lebensmittelsubventionen sollten abgeschafft werden, was eine deutliche Erhöhung der Lebensmittelpreise nach sich ziehen würde. Dies verursachte eine neue Zuspitzung der Lage in Polen. Die versprochenen Wirtschaftsreformen waren ausgeblieben, und auch von der Liberalisierung des politischen Lebens war nichts zu spüren. Noch kurz vor Weihnachten 1970 brachen in Danzig und anderen Küstenstädten durch die wiederholten Preissteigerungen ausgelöste Unruhen aus, die von den Sicherheitskräften blutig niedergeschlagen wurden. Die Streikenden verlangten jedoch nicht nur die Zurücknahme der Preiserhöhungen, sondern auch freie Gewerkschaften, Informationsfreiheit in den Medien und generell mehr Rechtsstaatlichkeit. In der Partei kam es daraufhin zu personellen Umbesetzungen, und an die Spitze wurde am 20. Dezember 1970 der junge Kattowitzer Sekretär Edward Gierek gewählt, der einen liberaleren und geschickteren Führungsstil vertrat und den Bürgern politische Freiheiten und bessere Versorgung versprach.⁴⁴ Die Versprechen des neuen Ersten Sekretärs sollten zumindest teilweise eingehalten werden. Viele Menschen erhielten die Möglichkeit, ins Ausland zu reisen, und als Zeichen der politischen Freiheit

⁴² Das Aufführungsverbot bezog sich auf das *Katyń Epitaph* von Andrzej Panufnik bis 1989, eine Komposition, die an die Ermordung von 15.000 polnischen Offizieren durch die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg erinnerte.

⁴³ Zu solchen Veranstaltungen gehörten z. B. Die Welttage für Neue Musik in Prag 1967 und 1986 in Budapest.

⁴⁴ Der Versuch einer politischen Erneuerung wurde zur gleichen Zeit auch in anderen Ostblockländern gestartet, wie z.B. in der DDR mit dem neuen Ersten Sekretär Erich Honecker. Ähnlich wie in Polen wurden bereits Mitte der 1970er Jahre starke Eingriffe der Zensur und Gegenmaßnahmen der Parteiorgane unternommen. In der Sowjetunion wurde auf dem XXIV. Parteitag der KPdSU im März 1970 dagegen direkt eine Offensive gegen jegliche Liberalisierungstendenzen in der Kunst gestartet. Vgl. Kretzschmar, Dirk, *Die sowjetische Kulturpolitik 1970-1985*, Bochum, 1993, S. 29.

durfte sogar über den Krieg mit der Sowjetunion von 1920 gesprochen werden, allerdings ohne den „Großen Bruder“ im Osten direkt zu kritisieren. Obwohl der Staat die Kontrolle über das Kulturleben lockerte, lenkte er immer noch die Medien. Die katholische Kirche konnte ihre starke Position wahren oder sogar erweitern, aber wegen der Mahnung zur Einhaltung der Menschen- und Bürgerrechte blieb deren Verhältnis zum Staat dennoch angespannt.⁴⁵

Auch auf der internationalen Ebene strebte Warschau durch Gespräche mit dem Westen eine Politik der Entspannung an. 1972 wurden diplomatische Beziehungen zur BRD wieder aufgenommen. Der polnische Regierungschef Edward Gierek reiste nach Frankreich, und Polen empfing den US-Präsidenten Richard Nixon. Kurz darauf vereinbarten Helmut Schmidt und Edward Gierek die Ausreise von 125.000 Deutschen aus Polen, im Gegenzug erhielt Polen einen Milliardenkredit.

Die anfangs gute wirtschaftliche Konjunktur erlitt bald starke Einbrüche, und in der Gesellschaft regte sich wieder Protest. Darüber hinaus wurden die Anfang der 1970er Jahre eingeführten Freiheiten gegenüber den Intellektuellen und der katholischen Kirche schnell wieder zurückgenommen. Auch in der Landwirtschaft kündigte sich eine Krise an. Die Bauern waren ständig durch mögliche Verstaatlichung des Bodens verunsichert, was einerseits zur Senkung der Produktivität und andererseits zu einer massenhaften Landflucht junger Menschen führte. Die staatlichen Landwirtschaftsbetriebe wurden wiederum durch die Korruption stark belastet. Die Unzufriedenheit der Bürger und der Drang nach Reformen wuchsen in der Gesellschaft stetig. Vor dem Hintergrund dieser Problematik formierte sich in Polen 1975/76 eine vielschichtige politische Opposition. Ausgelöst wurde sie durch die Diskussion über eine Reform der polnischen Verfassung, in der die Bindung an die Sowjetunion verankert werden sollte, was für Polen einen weiteren Souveränitätsverlust bedeutet hätte.⁴⁶ Zahlreiche Intellektuelle wandten sich dagegen, indem sie Protestbriefe an Parteiorgane schrieben und diese später veröffentlichten.⁴⁷ Am Protest waren Menschen unterschiedlichster Weltanschauung beteiligt, darunter nicht nur klare Gegner des Kommunismus, sondern auch ehemalige Parteimitglieder, die sich angesichts der geplanten

⁴⁵ Vgl. Schmidt-Rößler, Andrea, *Polen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, 1996.

⁴⁶ Vgl. Holzer, Jerzy, *Solidarität. Die Geschichte einer freien Gesellschaft in Polen*, München, 1984, S. 69ff.

⁴⁷ Ibid. S. 83f. Bezüglich der Verfassungsänderung gab es mehrere Protestbriefe, z. B. den „Brief der 59“ an den Parlamentspräsidenten, den „Brief der 7“ an Gierek als Ersten Sekretär der Partei, den „Brief der katholischen Zeitschrift 'Znak'“ („Das Zeichen“) an die Parlamentskommission, die die Verfassungsänderung vorbereitete.

Verfassungsänderung zum Widerstand entschlossen.⁴⁸ Als Folge der Proteste entstand die erste noch geheime oppositionelle Organisation: „Polnische Vereinigung für die Unabhängigkeit“ (PPN – Polskie Porozumienie Niepodległościowe), deren Mitglieder hauptsächlich aus intellektuellen Kreisen stammten. Das Programm der PPN enthielt Thesen, die von der späteren Opposition übernommen wurden. Zu den Grundsätzen der Organisation gehörte das Streben nach Souveränität, der Gleichheit der Bürger vor dem Gesetz, der Bindung der polnischen Nation an den katholischen Glauben usw.⁴⁹

1976 brachen in den Städten Radom und Ursus Streiks aus, gegen die die Regierung sehr hart vorging: Es gab zahlreiche Verhaftungen, Verletzte und Tote. Als deren unmittelbare Folge wurde das „Komitee zur Verteidigung der Arbeiter“ (KOR – Komitet Obrony Robotników) mit Adam Michnik, Jacek Kuroń u.a. an der Spitze gegründet, das die Verbesserung der sozialen und wirtschaftlichen Lage, Meinungsfreiheit und das Recht auf Streiks forderte. Die Organisation reagierte geschlossen gegen die offizielle Politik: Der Protestbewegung haben sich auch Intellektuelle und Studenten angeschlossen. Man unterstützte die verfolgten Arbeiter und organisierte materielle Hilfe für sie. Bald nach dessen Entstehung richtete das Komitee einen Appell an die Regierung und die Gesellschaft, in dem die Juni/Juli-Ereignisse als berechtigter Protest der Arbeiter und die damit verbundenen Repressionen als rechtswidrig bezeichnet wurden. KOR rief zu Solidarität und Hilfsbereitschaft in der Gesellschaft auf. Es forderte im Februar 1977 in seinem *Komunikat* („Das Kommuniqué“) nach Unterstützung im Kampf um Menschenrechte in der Tschechoslowakei und in der DDR und veröffentlichte die tschechoslowakische Charta 77. Es entstanden oppositionelle Verlage und Zeitungen: neben *Komunikat* die vierzehntägige Zeitschrift *Robotnik* („Der Arbeiter“), die Monatszeitschrift *Głos* („Die Stimme“) und seit Sommer 1978 die Vierteljahreszeitschrift *Krytyka*. In der Presse wurden Kontakte zu Exilschriftstellern wie Czesław Miłosz und Leszek Kołakowski oder Dissidenten wie Sacharow geknüpft. Das KOR wurde dank offener Berichterstattung von offiziellen Stellen geduldet: Die Regierung reagierte unentschlossen, und die Aktivitäten der Organisation weiteten sich aus. Trotz einer Welle von Verhaftungen gab die Regierung von

⁴⁸ Witold Lutosławski hat diesen Brief nicht unterschrieben: er wurde vermutlich unter Druck gesetzt, indem ihm die Möglichkeit des Baus eines Kindergartens direkt an seinem Haus – er brauchte unbedingt Ruhe bei der Arbeit – nahegelegt wurde; vgl. Gwizdalanka, Danuta, *Trzy postawy wobec komunizmu* (Drei Haltungen gegenüber dem Kommunismus), in: *Muzyka i Totalitaryzm* (Musik und Totalitarismus), hrsg. von Maciej Jabłoński et al., Poznań, 1996, S. 176.

⁴⁹ Vgl. Holzer, München, 1984, S. 86. Darüber hinaus enthielt das Programm der PPN weitere 26 Punkte, in denen politische und wirtschaftliche Ziele formuliert waren.

Gierek schließlich nach und verabschiedete einen Amnestieerlass, nach dem alle Verhafteten freigelassen wurden. Damit wurden die Forderungen des KOR im Wesentlichen erfüllt.⁵⁰

Die Ereignisse von 1970 und 1976 zeigten, dass die Regierenden zu Kompromissen gezwungen werden konnten. Aus diesem Grund wurde zur Gründung verschiedener unabhängiger Organisationen (Gewerkschaften, Bauern- und Studentenvereinigungen, unabhängiger Bildungseinrichtungen und Verlagen) aufgerufen. Auch außenpolitische Umstände trugen dazu bei, dass die Opposition in Polen geduldet wurde. Die Sowjetunion kämpfte zur gleichen Zeit mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten, sodass sie, zusätzlich in den Krieg in Afghanistan verwickelt, nicht im Wettüben mit ihrem größten Gegner, den USA, Schritt halten konnte. Man bemühte sich daher um politische Mäßigung und um wirtschaftliche Vorteile, was der Westen wiederum politisch ausspielte, um die Einhaltung der Menschenrechte in den kommunistischen Ländern zu fordern und eine Art „friedliche Koexistenz“ aufzubauen.

Die Spaltung zwischen Partei und Gesellschaft in Polen vertiefte sich währenddessen immer weiter. In den heimlichen Vorlesungen der „Fliegenden Universitäten“ wurden Tabuthemen behandelt, und es entstanden weitere Organisationen, die sich für Menschen- und Bürgerrechte einsetzten.⁵¹

Am 22. Januar 1978 gründeten 65 Vertreter der Kultur und Wissenschaft die „Gesellschaft für Wissenschaftliche Kurse“ (TKN), die die Vorlesungen der „Fliegenden Universitäten“ übernahm. Die Tätigkeit dieser Organisation war keiner strengen Zensur unterworfen, aber sie wurde vom Sicherheitsdienst sabotiert und deren leitende Persönlichkeiten wurden teilweise schikaniert.⁵²

Das erste Komitee der Freien Gewerkschaften wurde trotz Repressalien in Oberschlesien von Kazimierz Świtoń im März 1978 gegründet. Diese Idee wurde im April 1978 in Danzig

⁵⁰ Am 29. September 1977 gründeten deshalb die bisherigen Mitglieder des KOR eine ständige Institution: das Komitee für Gesellschaftliche Selbstverteidigung, zu dessen Zielen der Kampf gegen jegliche politische, weltanschauliche, religiöse oder rassistische Verfolgung gehörte.

⁵¹ Am 25. März 1977 unterzeichneten 17 Mitglieder der ROP (Bewegung zur Verteidigung Polens – Ruch Obrony Polski) einen Aufruf an die polnische Gesellschaft und gründeten eine Bewegung zur Verteidigung der Menschen- und Bürgerrechte (ROPCziO), in der stärkere nationalistische und christlich-demokratische Tendenzen herrschten. Aus dieser Vereinigung ging im September 1979 die „Konföderation für unabhängiges Polen“ (KPN - Konfederacja Polski Niepodległej), die die Zeitung „Gazeta Polska“ („Polnische Zeitung“) herausgab, hervor. Die KPN beschäftigte sich verstärkt mit politischen Entwürfen. Unter anderen veröffentlichte sie einen programmatischen Text *Die Revolution ohne Revolution*, in dem die Wiedererlangung der Unabhängigkeit von der Sowjetunion als wichtigstes Ziel formuliert war.

⁵² Vgl. Holzer, München, 1984, S. 101.

aufgegriffen, wo zu den Mitgliedern unter anderen die späteren Solidarność-Aktivisten Anna Walentynowicz und Lech Wałęsa gehörten. In Danzig war die Lage der Opposition insgesamt günstiger als in Oberschlesien: Die Erinnerung an die tragischen Ereignisse von 1970 war lebendiger, und es existierte eine längere und stärkere oppositionelle Tradition, was eine größere Unterstützung in der Bevölkerung zur Folge hatte. Im August 1979 wurde in der Zeitschrift *Robotnik* („Der Arbeiter“) die Charta der Arbeiterrechte (Karta Praw Robotniczych) veröffentlicht, in der die Interessen der Arbeiter vertreten und verteidigt werden sollten.⁵³

Zu einer Steigerung der Widerstandsbewegung kam es 1978, als der Krakauer Erzbischof Karol Wojtyła zum Papst gewählt wurde. Als Papst besuchte er Polen 1979, und obwohl er politische Zurückhaltung übte, wurde der Besuch zu einer politischen Kundgebung und zum Beweis für den Freiheitswillen der Menschen. Die Mehrheit der polnischen Bevölkerung fand immer wieder in schwierigen Situationen moralischen Rückhalt bei der katholischen Kirche, und die Wahl eines polnischen Kirchenoberhauptes in einem solchen Moment bewirkte automatisch eine Stärkung des Widerstandes gegen das kommunistische Regime.

Die Ziele der Opposition wie größere Meinungsfreiheit, bessere Information der Bevölkerung durch die Medien, Abschaffung der Zensur, Möglichkeiten für die Beschäftigung und Aufarbeitung der bisher tabuisierten historischen Themenkomplexe konnten Ende der 1970er Jahre nur teilweise erreicht werden. Die seit 1945 bestehende Bindung an die UdSSR und das sozialistische Staatenbündnis blieben unantastbar. Die nur scheinbare Lösung der Wirtschaftsprobleme durch Auslandskredite – im Jahr 1981 war die Summe von 26 Mrd. Dollar überzogen – und dessen Fehlinvestition in die z.T. völlig unrentablen Unternehmen vertieften nur die wirtschaftliche Misere und die Unzufriedenheit der Bevölkerung. Dazu kam die fehlende Einigkeit in der ohnehin korrupten Partei, die die Aussichten auf soziale und wirtschaftliche Veränderungen zunichtemachten.

1.3.1. Kultur und Kunst nach 1970

Die politischen Ereignisse in Polen beeinflussten zum wiederholten Mal die Situation der Kultur und Kunst. Diesmal trugen sie zur Entstehung einer „unabhängigen“, alternativen

⁵³ Vgl., *ibid.*, S. 104.

Kunst bei, die im Laufe der zweiten Hälfte der 1970er Jahre und ganz besonders in den 1980er Jahren an Bedeutung gewinnen oder die offizielle Kunst sogar verdrängen sollte. Trotz der großen Popularität befand sich die „unabhängige“ Kunst in der politischen Opposition, was bedeutete, dass die kritischen Inhalte nicht direkt, sondern durch Verschleierungen und Anspielungen formuliert wurden. Von den Lesern und Betrachtern der Kunstwerke wurde dagegen die Kunst des „Zwischen-den-Zeilen-Lesens“ verlangt.

Durch die zahlreichen verbotenen Schriften sowie Gewerkschafts- und Untergrundschriften im sogenannten „zweiten Umlauf“ entstand im Rahmen der „Fliegenden Universitäten“ ein weitverzweigtes Verlagswesen im Untergrund wie z. B. der Verlag Nowa, und es bildete sich eine Gegenöffentlichkeit heraus.⁵⁴

Auf dem Gebiet der Musik, die seit 1956 eine erstaunliche schöpferische Freiheit genoss, entstanden von der herrschenden Ideologie unabhängige Veranstaltungen, wie das Musikfestival in Stalowa Wola Ende der 1970er Jahre und in den 1980er Jahren das Festival von Krzysztof Penderecki in Luślawice.⁵⁵ Auf diesen Festivals wurden z. B. Werke von sowjetischen Komponisten aufgeführt, die in ihren Ländern zu diesem Zeitpunkt keine Möglichkeit hatten, sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Zusammen mit der polnischen Gesellschaft, die größtenteils mit der politischen Opposition sympathisierte, entfernte sich auch die polnische Kunst von der vorgeschriebenen sozialistischen Ideologie und geriet in die Sphäre der regimekritischen Subkultur, in der die inneren Inhalte mit Hilfe von z. B. religiöser Musik eine bedeutende Rolle spielten.⁵⁶ In den Stücken der jungen Komponistengeneration dieser Zeit zeichnet sich – parallel zur westlichen Kunst, jedoch mit einem anderen Hintergrund die Wende zur musikalischen Postmoderne ab, die das Asemantische in der Musik ablehnte und sich mit den aktuellen Problemen der Menschen und der Gesellschaft beschäftigte. Die offizielle Kultur geriet dagegen immer stärker ins Abseits. Das bis zu diesem Zeitpunkt so gut funktionierende Nebeneinander von kommunistischem Regime und abstrakter avantgardistischer und vor allem asemantischer Kunst wurde seitens der Künstler

⁵⁴ Im „zweiten Umlauf“ erschienen z. B. die Schriften von Hannah Arendt. Insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Totalitarismus im *Totalitarismusbuch* mit dem dritten Teil *Totalitäre Bewegung und totale Herrschaft* war für die polnischen Leser der 1970er und 1980er Jahre interessant. Vgl. Sauerland, Karol, *Literatur- und Kulturtransfer als Politikum am Beispiel Volkspolens* (Hannah Arendt in polnischer Wahrnehmung), Frankfurt a/M, 2006, S. 91-103.

⁵⁵ Chłopecki, Andrzej, *Festivals und Subkulturen. Das Institutionsgefüge der Neuen Musik in Mittel- und Osteuropa*, in: *Neue Musik im politischen Wandel*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 32, Mainz, 1991, S. 40 (32-44).

⁵⁶ Ibid.

aufgekündigt: Nicht nur schien die Avantgarde ihre Mittel ausgeschöpft zu haben, die Künstler suchten vielmehr wieder nach universellen und metaphysischen Werten.⁵⁷

Einen harten Rückschlag erlitt das kommunistische System in Polen 1978, als ein Zensor eine große Anzahl von Dokumenten der Zensurbehörde nach Schweden schmuggelte und diese den Mitarbeitern der Opposition übergab.⁵⁸ Die Sammlung der Zensurrichtlinien wurde als *Czarna księga cenzury PRL* (Schwarzbuch der Zensur der Volksrepublik Polen) in London veröffentlicht.⁵⁹ In diesem Zusammenhang gelangten Informationen von erschütterndem Ausmaß ans Tageslicht. Es stellte sich heraus, dass die Zensur in Polen trotz des Tauwetters von 1956 völlige Kontrolle über alle offiziellen Veröffentlichungen behalten hatte, und dass deren Bestimmungen von ungeahnter Härte waren.⁶⁰ Die Zensur erstreckte sich selbstverständlich nicht nur auf polnische regimekritische Schriften, sondern auch auf ausländische Autoren, die sich mit für das kommunistische Regime unbequemen Themenbereichen beschäftigten und weder übersetzt noch gedruckt werden durften.⁶¹ Das Buch lieferte auch Hinweise auf einzelne Personen aus dem Kulturbereich wie den bekannten Regisseur Andrzej Wajda, dessen Werke zwar lobenswert seien, nicht aber er selbst, da er „in Kürze wieder von der Linie abfallen“ könnte.⁶² Die Kultur spielte trotz der scheinbar herrschenden Freiheit weiterhin eine wichtige Rolle bei der Stärkung und Erhaltung des kommunistischen Systems. Die kommunistischen Machthaber versuchten darüber hinaus, alle besonders begabten Vertreter der Kunst und Kultur für die kommunistische Ideologie zu gewinnen oder wenigstens deren Werke in ihrem Sinne zu deuten und zu nutzen. Die Sorge um die Linientreue Wajdas sollte sich bereits in seinem nächsten Film *Der Mann aus Marmor* als berechtigt erweisen: Der Film wurde verboten, weil er sich mit den Lebensumständen in

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Sauerland, Karol, *Literatur- und Kulturtransfer als Politikum am Beispiel Volkspolens*, Frankfurt a/M, 2006, S. 80ff.

⁵⁹ Op. zit., ibid.

⁶⁰ Es war z. B. verboten, jegliche Informationen über Umweltkatastrophen (Waldsterben und Verschmutzung der Flüsse), Unfälle, gesundheitsschädigende Industrieanlagen, die Notwendigkeit der Modernisierung der Industrie, historische Tabuthemen, soziale Probleme wie Alkoholismus und Arbeitslosigkeit oder die Notwendigkeit der Schulreformen zu verbreiten. In manchen Fällen griffen die Zensoren in die Texte sogar ergänzend oder korrigierend ein, indem sie in Berichten über Arbeiterproteste das Wort Arbeiter gegen Hooligans und Schmarotzer austauschten. Informationen dieser Art wären mit dem sozialistischen Fortschritt und dem Bild einer glücklichen und vorbildlichen Gesellschaft nicht vereinbar gewesen und durften daher nicht veröffentlicht werden. Vgl. ibid. S. 83.

⁶¹ Vgl. ibid., S. 91-103. Aus diesem Grund erschienen z. B. die Arbeiten der Philosophin Hannah Arendt im „zweiten Umlauf“ – besonders das Buch über den Totalitarismus wurde in Polen intensiv diskutiert.

⁶² Op. zit. nach Sauerland, Karol, *Literatur- und Kulturtransfer als Politikum am Beispiel Volkspolens*, Frankfurt a/M, 2006, S. 80.

Polen der 1970er Jahre kritisch auseinandersetzt.⁶³ Wegen der Manipulation und Vorenthaltung von Informationen durch die Zensur verloren die offiziellen Veröffentlichungen zur gleichen Zeit immer mehr das Vertrauen in der Gesellschaft, und die Zahl der illegalen Publikationen in Polen stieg deutlich an.

1.4. 1980: Die Augustereignisse – Gründung der Freien Gewerkschaften „Solidarität“

Im Sommer 1980 verschärfte sich die politische und wirtschaftliche Lage erheblich, und die sich seit 1976 formierende Opposition gewann an Zustimmung in der Bevölkerung. Im Juli 1980 brachen Streiks aus, die sich schnell über ganz Polen ausweiteten. Obwohl es sich zunächst um Proteste aus wirtschaftlichen Gründen handelte, wurden die Demonstrationen schnell politisch. Entscheidende Bedeutung hatte der am 14. August 1980 in der Danziger Leninwerft begonnene Massenstreik von 17.000 Beschäftigten. Zur Leitfigur der Bewegung wurde der Danziger Werftarbeiter Lech Wałęsa. Den Anlass für den Protest gab die Entlassung von Anna Walentynowicz, einem Mitglied der „Freien Gewerkschaften“ und einer Streikanführerin von 1970. Die Streikenden forderten die Wiedereinstellung der wegen der Beteiligung an früheren Streiks entlassenen Arbeiter sowie höhere Löhne. Auch die bereits länger existierende Opposition schloss sich den Streikenden an. Bald waren mehr als 300 Betriebe am Streik beteiligt, was zu einem Generalstreik führte. Angesichts des Ausmaßes der Protestaktionen erkannte die Regierung die drohende Gefahr. Gierek lehnte in einer Fernsehansprache die Forderungen der Protestierenden ab, und die Anführer des Streiks wurden verhaftet. Die Transportverbindungen nach Danzig wurden unterbrochen, und die Medien informierten über die „Arbeitsunterbrechungen“, wobei die Lage deutlich heruntergespielt wurde. Es entstand eine Regierungskommission, die Gespräche mit den Streikenden führen sollte. Die Verhandlungen ergaben schließlich einen Kompromiss, nachdem der Protest beendet werden sollte. Trotzdem blieb ein großer Teil der Protestierenden in der Danziger Werft, wo ein überbetriebliches Streikkomitee mit Lech Wałęsa an der Spitze gegründet wurde. Das Komitee beschloss, mit den Regierenden im Namen der Streikenden zu verhandeln, um die Verwirklichung der genehmigten Forderungen zu überwachen und zu sichern. Am 18. August traten 156 Betriebe dem überbetrieblichen Streikkomitee bei. Am

⁶³ Vgl. *ibid.*, S. 84.

18. August übergab das Komitee dem Danziger Wojewoden eine Liste mit 21 Forderungen, wobei die erste lautete: „Die Einrichtung freier, von der Partei und den Arbeitgebern unabhängiger Gewerkschaften, wie es sich aus der von der Volksrepublik Polen ratifizierten Konvention Nr. 87 der Internationalen Arbeitsorganisation (ILO) über die Freiheit der Gewerkschaften, ergibt.“⁶⁴ Noch am gleichen Tag schlossen sich einige bekannte Intellektuelle⁶⁵ im Rahmen einer Expertenkommission dem überbetrieblichen Komitee an, um die Verhandlungen zu unterstützen. Die Gespräche in Danzig wurden am 26. August und in Stettin am 27. August wieder aufgenommen. Angesichts der andauernden Streiks musste die Regierung von Jagielski Kompromisse, wie die Freilassung politischer Gefangenen, eingehen. Schließlich wurden am 31. August die „Danziger Vereinbarungen“ unterzeichnet, und die betroffenen Betriebe nahmen am 1. September die Arbeit wieder auf. Die „Danziger Vereinbarungen“ sicherten unter anderem die Gründung der Unabhängigen sich selbst verwaltenden Gewerkschaft „Solidarität“ (NSZZ „Solidarność“), in der bis Mitte 1981 über 9 Millionen Mitglieder organisiert waren.⁶⁶ Darüber hinaus einigte man sich auf das Recht der neuen Gewerkschaft, die wichtigsten sozialwirtschaftlichen Entscheidungen zu prüfen und Publikationen und Vertreter der Gewerkschaft an der Ausarbeitung des Gewerkschaftsgesetzes zu beteiligen. Das Streikrecht wurde anerkannt und die persönliche Sicherheit der Streikenden garantiert. Zu den wichtigsten Errungenschaften der Streikenden gehörte auch eine geplante gesetzliche Einschränkung der Zensur. Die Regierung versprach zudem, die politischen Gefangenen freizulassen.⁶⁷

Die Auflage für die Erfüllung dieser Forderungen war, dass die autonomen Gewerkschaften nicht die Absicht hatten, eine politische Partei zu werden und die führende Rolle der sozialistischen Partei im Staat akzeptierten. Dafür garantierte die Regierung den neuen Gewerkschaften Unabhängigkeit und Selbstständigkeit sowie das Streikrecht und gab zum ersten Mal in der Nachkriegsgeschichte einem organisierten oppositionellen Partner offizielle

⁶⁴ Holzer, J., S. 115. Zu den anderen Forderungen gehörten u.a. auch der Schutz und die Sicherheit der Streikenden, Freiheit der Meinungsäußerung, der Presse und des Verlagswesens, Freilassung aller politischen Gefangenen, Veröffentlichung der Nachricht über die Gründung des überbetrieblichen Streikkomitees in den Massenmedien, Einstellung der Führungskräfte unabhängig von deren Parteizugehörigkeit, sondern ausschließlich nach deren Qualifikationen usw.

⁶⁵ Zu ihnen gehörten Tadeusz Mazowiecki, Bogdan Cywiński und Andrzej Wielowieyski.

⁶⁶ Die „Danziger Vereinbarungen“ enthielten auch das bisher ausgeklammerte Problem einer Wirtschaftsreform: Die Regierung verpflichtete sich, innerhalb einer Frist die Grundlagen einer Wirtschaftsreform vorzustellen, die auf größere Selbstständigkeit der Betriebe und Beteiligung der Arbeiter an der Betriebsleitung zielte; Ibid., S. 129.

⁶⁷ Ibid., S. 131f.

Zusicherungen und nicht bloß vage Versprechungen. Es sollte sich allerdings bald herausstellen, dass diese nicht eingehalten wurden.

Am 1. September 1980 endeten die Streiks an der Küste. Zum wiederholten Mal lockerten die Machthaber die Kontrolle in verschiedenen Bereichen des öffentlichen Lebens. Den neuen Gewerkschaften traten in den ersten Wochen ihrer Existenz ca. 3 Millionen Arbeiter aus ungefähr 3500 Betrieben bei.⁶⁸ Die neue politische Lage brachte auch auf dem Gebiet der Kultur neue Freiheiten mit sich. Die Künstler durften jetzt öffentlich die bisher verbotenen Themen behandeln, wie z. B. im neuen Film Jerzy Wajdas *Der Mensch aus Eisen*, in dem der Regisseur die Entwicklungen zwischen 1970 und 1980 thematisierte. Im Dezember 1980 durfte vor der Lenin-Werft ein Denkmal für die Opfer des Aufstandes von 1970 errichtet werden.

Bis Ende 1980 und im Laufe des folgenden Jahres gab es weitere Streikwellen, Behinderungen der Arbeit der Gewerkschaften seitens der Partei und einige neue Verhandlungsversuche. Die Partei bemühte sich verzweifelt, durch die bereits bekannten Maßnahmen wie Suche nach den Schuldigen und personelle Umbesetzungen, ihre Kräfte zu konsolidieren und die Opposition zu schwächen. Nach wiederholten Protesten erhielten die freien Gewerkschaften im Januar 1981 sogar das Recht, eine Wochenzeitschrift herauszugeben sowie Sendezeit im Fernsehen und Rundfunk, um die eigenen Informationen zu verbreiten. Die sich in Polen anbahnende Abkehr von den Prinzipien eines sozialistischen Staates führte zu einer scharfen Kritik aus der UdSSR, der DDR sowie Bulgarien. Man befürchtete eine militärische Intervention wie 1968 in der Tschechoslowakei. Diese Situation musste zwangsweise zu einer Konfrontation mit der kommunistischen Regierung führen. Bereits Anfang 1981 erhielt Solidarność Warnungen, eine Streikpause einzulegen. Der Oberkommandierende der polnischen Streitkräfte General Jaruzelski übernahm im Februar 1981 das Amt des Premierministers. Die Parteifunktionäre zeigten sich erneut unfähig, in einer schwierigen Lage nachhaltige Lösungen zu finden, und reagierten nur kurzfristig und planlos auf Unmutsäußerungen bei der Bevölkerung. Auf dem in Danzig in zwei Phasen (5. bis 10. September und 26. September bis 7. Oktober) verlaufenden Kongress der unabhängigen Gewerkschaft „Solidarität“ wurde angesichts der Unfähigkeit der Partei, ihrer Führungsrolle gerecht zu werden, sogar vorgeschlagen, führende Funktionen im Staat zu übernehmen. Die Gewerkschaftsführung drohte darüber hinaus, jede Einschränkung

⁶⁸ Ibid., S. 136.

der im August 1980 vereinbarten Punkte mit einem Generalstreik zu beantworten. In dieser Situation setzte die Parteiführung auf Konfrontation. Ende November 1981 kam es auf dem VI. Plenum des Zentralkomitees der PZPR zu einem Beschluss über Notstandsmaßnahmen. Trotzdem begann am 11. Dezember noch der „Kongress der polnischen Kultur“, das erste unabhängige Forum, an dem führende Kulturschaffende teilnahmen.

1.5. 13. Dezember 1981: Einführung des Kriegsrechts

Um 6 Uhr Morgen des 13. Dezember 1981 wurde das Kriegsrecht in allen polnischen Radiosendern ausgerufen. Die folgenden Ereignisse sollten zeigen, wie vorläufig die Errungenschaften der politischen Opposition der letzten Monate waren: Nicht einmal ein Minimum an Veränderungen im politischen System ließ sich aufrechterhalten. Alle Machtbefugnisse des Staates wurden an das von General Jaruzelski selbst geleitete „Komitee der Nationalen Errettung“ übertragen. Zahlreiche Oppositionelle wurden noch am gleichen Tag für Monate interniert, alle unabhängigen Organisationen wurden aufgelöst, jegliche Versammlungen – auch kulturelle Veranstaltungen – wurden verboten und die Medien, die Post, der Transport, das Kommunikationsnetz innerhalb des Landes wurden stark eingeschränkt und kontrolliert. Ausschließlich das staatliche TV-Programm durfte ausgestrahlt werden und es erschien nur eine einzige Zeitung – *Trybuna Ludu* (Die Volkstribüne) – ein Parteiorgan; Schulen und Universitäten wurden geschlossen. Die größeren Betriebe stellte man unter die Kontrolle des Militärs. Ca. 5000 Mitglieder der Freien Gewerkschaften wurden verhaftet. Manche Betriebe reagierten auf diese Maßnahmen mit Streiks und wurden mit Panzern geräumt, wobei es Verletzte und Tote gab. Der folgende Besuch des Papstes wurde untersagt und die „Solidarität“ offiziell aufgelöst – sie blieb aber die wichtigste Oppositionskraft in der Illegalität. Die bislang freien Gewerkschaften mussten sich zu einem von der kommunistischen Partei kontrollierten Dachverband zusammenschließen, um von der offiziellen Führung besser kontrolliert werden zu können. Trotz strenger Vorgehensweise des Staates konnten politische Protestaktionen und Aktivitäten der Opposition auch im Kriegsrecht nicht verhindert werden.

Die Proteste der westlichen Nationen gegen die Außerkraftsetzung der Verfassung in Polen und alle anderen Maßnahmen des „Kriegsrechts“ lehnten die polnischen Kommunisten als

eine unzulässige Einmischung in die inneren Angelegenheiten des polnischen Staates ab.⁶⁹ Schließlich wurden Wirtschaftssanktionen gegen das ohnehin von Krisen geschwächte Land verhängt. Die Zusammenarbeit zwischen der polnischen Parteiführung und den anderen Ostblockländern sowie den Streitkräften des Warschauerpaktes wurde dagegen enger.⁷⁰ Erst am 28. April 1982 lockerte die Regierung das Kriegsrecht und ließ zahlreiche Internierte wieder frei. Ab Mai 1982 wurde das Telefonnetz wieder freigeschaltet. Auch in der schwierigsten Zeit nach der Einführung des Kriegsrechts formierte sich Widerstand. Am 1. Mai gab es neben der traditionellen Maifeier eine Gegenkundgebung. Im November 1982 wurde Wałęsa freigelassen, und nach über einem Jahr am 19. Dezember 1982 verkündete General Jaruzelski eine vorläufige Aussetzung des Kriegsrechts. Der zweite Besuch des Papstes in Polen im Juni 1983 verlief ruhig. Als 1983 Lech Wałęsa der Friedensnobelpreis verliehen werden sollte, reiste seine Frau nach Schweden, um die Auszeichnung entgegenzunehmen, da er fürchtete, ihm könne die Rückkehr nach Polen verweigert werden. Das Kriegsrecht wurde endgültig am 22. Juli 1983 aufgehoben, allerdings erst nachdem eine gesetzliche Grundlage zur Verfolgung politischer Gegner geschaffen wurde.

1.5.1. Kulturpolitik in Polen nach dem 13. Dezember 1981

Bereits vor der Einführung des Kriegsrechts am 5. Oktober 1981 wurde eine Vereinbarung über die Zusammenarbeit zwischen den Künstlern und den Freien Gewerkschaften mit Blick auf die Bewältigung der politischen und wirtschaftlichen Krise in Polen unterzeichnet.⁷¹ Bei der Wiedererlangung der Demokratie, der Meinungsfreiheit, der freien Entwicklung des künstlerischen Schaffens und der Verbesserung der Lebensumstände in Polen wurde der Kunst eine besondere Bedeutung zugemessen.⁷² Wie zukunftsweisend und wichtig diese Zusammenarbeit für die oppositionelle Bewegung war, sollte sich in naher Zukunft auf eine

⁶⁹ Vgl. Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 338f.

⁷⁰ General Jaruzelski besuchte in der ersten Hälfte des Jahres 1982 die UdSSR, die DDR, die Tschechoslowakei, Bulgarien, Ungarn und Rumänien. Der Oberbefehlshaber der Vereinigten Streitkräfte des Warschauer Paktes der Sowjetmarschall Kulikov unternahm 1982 drei Inspektionsreisen nach Polen; Vgl. Holzer, 1985; Und vgl. Hoensch, 1990, S. 401ff.

⁷¹ Ibid.

⁷² Vgl. Wojciechowski, Aleksander, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Zeit der Traurigkeit, Zeit der Hoffnung. Unabhängige Kunst der 1980er Jahre), Warszawa, 1992, S. 101.

dramatische Art und Weise zeigen, als das politisch-kritische Schaffen in den Untergrund gedrängt wurde.

Nach der Einführung des Kriegsrechts wurden gegen die polnische Kunst und Kultur die gleichen Sanktionen verhängt wie im politischen und gesellschaftlichen Leben. Sie waren wieder von strenger Zensur sowie Ausstellungs- oder Aufführungsverboten betroffen. Am 18. Dezember 1981 wurde die Tätigkeit aller Künstlerverbände in Polen ausgesetzt, weil sie als eine Bedrohung für die gesellschaftliche Ordnung galten. Als Antwort auf diese Maßnahme wurde Anfang 1982 das konspirativ wirkende „Komitee der unabhängigen Kultur Solidarität“ gegründet, das inoffizielle Veröffentlichungen verbreitete, Preise und Stipendien verlieh, Ausstellungen, Symposien und Galerien organisierte und subventionierte. Dem Komitee gehörten Künstler aus allen Kunstbereichen an, und seine Wirkung erstreckte sich auf ganz Polen. Die dramatische Lage der Kunst wurde von zahlreichen bildenden Künstlern behandelt: Auf dem Bild *Weinende Musen vor dem Kultusministerium in Warschau* von 1982 sind sieben Musen mit den Gesichtern zur Wand des Kultusministeriums stehend zu sehen. Sie werden von bewaffneten Gestalten beobachtet.⁷³ Nach der Einführung des Kriegsrechts war wieder jegliche Regimekritik strengstens untersagt, und Künstler, die sich kritisch mit der politischen Lage in Polen auseinandersetzten, mussten Sanktionen befürchten. Sie trafen sich daher geheim in Privatwohnungen oder in Kirchen, und ihre Werke wurden nur im „zweiten Umlauf“ präsentiert, damit sie nicht von der Miliz eingezogen werden konnten.⁷⁴ Im April 1982 erschien im „zweiten Umlauf“ der Aufruf *Eine Stimme, die Schweigen ist (Głos, który jest milczeniem)*, unterschrieben von den Warschauer bildenden Künstlern, die zum Boykott der offiziellen Medien und Veranstaltungen sowie zur Organisation inoffizieller Ausstellungen und Beschäftigung mit dem Totalitarismus aufrief.⁷⁵ Zahlreiche Künstler aus allen Bereichen schlossen sich dieser Aktion an, was im Kulturleben des Landes durch Absagen großer Veranstaltungen, wie z. B. der 9. „Internationalen Biennale des Plakats“ im Herbst 1982 deutlich spürbar wurde.⁷⁶ Im Untergrund erschienen dagegen zahlreiche Arbeiten, die für alle Polen verständliche Symbole wie Darstellungen eines auf dem Boden liegenden Kreuzes aus

⁷³ Ibid., S. 6.

⁷⁴ Eine ausführliche Liste der Ausstellungen zwischen 1981 und 1989 stellte Aleksander Wojciechowski zusammen: siehe: Ibid., S. 101-193.

⁷⁵ Ibid., S. 8 und 106f.

⁷⁶ Ibid.

Blumen benutzten.⁷⁷ In der Zeit des Kriegsrechts setzte man sich auf verschiedene Weise mit der politischen und gesellschaftlichen Realität auseinander: mit dem Tod und der Trauer⁷⁸ sowie mit der Absurdität der herrschenden Lebensumstände. Zahlreiche Arbeiten zeigen eine realitätsnahe Darstellung der polnischen Lebensumstände der 1980er Jahre, wie die trostlose Plattenbau-Landschaft und die Zerstörung der Umwelt⁷⁹ oder drastisch symbolische Visionen der herrschenden Verhältnisse, die gegen die kommunistische Propaganda zielten, die seit Jahrzehnten eine Verbesserung des Lebens in Polen in jeder Hinsicht verbreitete und keine offene Kritik der Realität zuließ.⁸⁰ Nach 1981 wirkten mehrere im Untergrund aktive Künstlergruppen, und es erschienen zahlreiche Publikationen im „zweiten Umlauf“.⁸¹ Die Kunst reagierte stets auf dramatische politische Ereignisse: Im Februar 1985 fand die Ausstellung „Gegen das Böse, gegen die Gewalt“ statt (*Przeciwko złu, przeciwko przemocy*), die dem vom Sicherheitsdienst ermordeten Priester Jerzy Popiełuszko gewidmet war. In Ausstellungen wurde an vergangene Ereignisse wie z. B. den Posener Oktober 1956 erinnert.⁸² Eine wichtige Rolle für die Verbreitung der oppositionellen Kunst spielten die Kirchen, die oftmals ihre Räume für die inoffiziellen Ausstellungen zur Verfügung stellten.⁸³

⁷⁷ Blumenkreuze wurden spontan an verschiedene, durch tragische politische Ereignisse wichtig gewordene Orte niedergelegt; Vgl. *ibid.*, S. 14.

⁷⁸ Zahlreiche Künstler wandten sich verstärkt der Religion zu und beschäftigten sich mit dem Tod, den sie nicht nur akzeptierten, sondern auch zu sich riefen. Es handelt sich dabei um an den Tod gerichtete Bilder, wie das von Włodzimierz Pawlak *Polóż się koło mnie* (Leg dich neben mich hin), (1983), Marek Stępień *Ars moriendi* (1987) oder Arbeiten, die die Leiden Christi mit dem Schicksal Polens in einen Zusammenhang bringen und das Motiv der Kreuzigung hinzuziehen, wie Jolanta Kłyszcz *O śmierci* (Über den Tod) (1987), von Tadeusz Boruta *Miserere II* (1986-87), Plakat der Ausstellung *Polska Pietà* (Polnische Pietà); Vgl. *ibid.*, S. 18f

⁷⁹ *Ibid.*, S. 34: Ludwik Jaksztas, *Pejzaz miejski stołeczny* (Hauptstädtische Landschaft) (1982).

⁸⁰ *Ibid.*, S. 34. Eine Darstellung der Freiheit enthält das realitätsgetreue Bild von Łukasz Korolkiewicz *Wolność* (Die Freiheit) von 1986, auf dem eine heruntergekommene trostlose Stadt im Winter zu sehen ist.

⁸¹ Zu den auffallendsten Gruppierungen gehörte *Pomarańczowa Alternatywa* (Orangene Alternative), die seit 1986 aktiv war und durch Straßenspektakel und Happenings versuchte, die kommunistische Führung lächerlich zu machen; Vgl. *ibid.*, S. 86ff.

⁸² Vgl. *ibid.*, S. 157f. Die Ausstellung mit dem Titel „Polska Pietà“ fand in Poznań am 28. Juni 1986 statt.

⁸³ Die Arbeiten, die in der Warschauer Hl. Kreuzkirche ausgestellt wurden, beschäftigten sich mit dem Thema der Unfreiheit und wurden im Rahmen der Ausstellung *Apokalipsa, światło w ciemności* (Apokalypse, Licht im Dunklen), 1984 gezeigt. Ausstellungen der oppositionellen Kunst fanden auch in der Pijarenkirche und im Dominikanerkloster in Krakau statt. Die Kirchen boten nicht nur Unterstützung für die Künstler und deren Schaffen, sondern auch Schutz vor den Maßnahmen des Regimes. Vgl. *ibid.*, S. 101-193.

1.6. Auf dem Weg zur Demokratie. Zerfall des kommunistischen Regimes

Das Kriegsrecht wurde erst im Juli 1983 ausgesetzt, jedoch nicht, ohne dass vorher gesetzliche Gegenmaßnahmen für den Fall erneuter Unruhen getroffen worden wären. Eine wichtige Rolle im Prozess der Normalisierung des Verhältnisses zwischen dem Staat und der Opposition spielte die Kirche, die ihren Einfluss auf die Gesellschaft noch stärken konnte und dadurch immer mehr zum Ort der nationalen Identifizierung wurde sowie teilweise die Rolle der politischen Opposition übernahm.

Wiederholt setzte sich das Kirchenoberhaupt Primas Glemp für die Aussöhnung ein und warnte die Regierung davor, unnötig hart gegen die Bevölkerung vorzugehen. Trotzdem wurde der für 1982 geplante Papstbesuch in Polen abgesagt.⁸⁴ Im Oktober 1984 erschütterte ein politisch motivierter Mord an einem katholischen Priester die Gesellschaft erneut.⁸⁵ General Jaruzelski übernahm daraufhin selbst die Leitung des Sicherheitsdienstes, um die Schuldigen gerichtlich verurteilen zu lassen. Obwohl die Täter Anfang 1985 tatsächlich zu hohen Haftstrafen verurteilt wurden, blieb das Verhältnis zwischen Kirche und Staat angespannt. Die Wirtschaftssanktionen gegen Polen wurden von den USA Anfang 1984 teilweise zurückgenommen, und nach der Amnestie vom Juli 1984 durfte Polen auch auf die Aufnahme in den Internationalen Währungsfonds hoffen – eine Entwicklung, die eine Verbesserung der katastrophalen Wirtschaftslage in Aussicht stellte. Als das Ende der internationalen Isolation gelten Besuche des griechischen und des österreichischen Premierministers im Oktober 1984. Trotz der Fortschritte auf der diplomatischen Ebene wurde die Wirtschaftskrise in Polen nicht behoben: Die Lebensbedingungen der Bevölkerung wurden nicht besser, und die Auslandsverschuldung stieg durch die versäumten Zinszahlungen bedrohlich an. Ein neues Abkommen mit der UdSSR sollte Abhilfe schaffen, dies jedoch um den Preis einer engeren und nochmals vertraglich verlängerten Bindung an den östlichen Bündnispartner. Die Versuche der politischen Führung, die Wirtschaft zu reformieren, waren von weitreichenden und wirksamen ökonomischen Maßnahmen weit entfernt, sodass sich erneut Widerstand formierte. Vor allem die Landbevölkerung litt unter den staatlich festgelegten Lebensmittelankaufspreisen, die nicht einmal die Herstellungskosten deckten. Die

⁸⁴ Am 8. November 1982 kam es zu einem Treffen zwischen Primas Glemp und General Jaruzelski, bei dem ein Besuch des Papstes 1983 vereinbart werden konnte.

⁸⁵ Siehe: Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990, S. 342.

Inflation stieg bedrohlich an, während die Vereinigte Polnische Arbeiterpartei immer unbeliebter wurde: 1986 zählte sie nur noch 2,25 Mill. Mitglieder gegenüber der Gesamtbevölkerung von etwa 38 Millionen. Der seit November 1985 als Staatsratsvorsitzender tätige General Jaruzelski wollte seine Macht währenddessen nicht abgeben. Um die Lage etwas zu entspannen, wurde im Juli 1986 wieder Amnestie ausgerufen, bei der politische Oppositionelle freigelassen wurden. Wałęsa startete einen Versuch, die verbotene Gewerkschaft „Solidarność“ wieder legalisieren zu lassen, jedoch ohne Erfolg. Daraufhin rief er am 28. März 1987 zum Kampf gegen die ineffektive Wirtschaftspolitik auf. Im April schlug die „Solidarität“ einen Katalog von notwendigen Wirtschaftsreformen vor, der den Ausschluss der Parteimitglieder aus den Unternehmen und gleiche Behandlung von staatlichen und privaten Unternehmen vorsah. Die Regierung wollte dagegen die Bevölkerung in einem Referendum über die eigenen Reformvorschläge entscheiden lassen, fand dafür aber nach einem Boykottaufruf der Gewerkschaften keine Mehrheit. Obwohl die Preiserhöhungen reduziert wurden und es zu innerparteilichen Reformen kam, war die Protestwelle nicht mehr aufzuhalten. Im April 1988 brachen Streiks aus, und im August 1988, am 8. Jahrestag der „Danziger Vereinbarungen“, kam es zu einem ganz Polen umfassenden Streik mit der Forderung nach wirksamen politischen und wirtschaftlichen Reformen. Der Premierminister Messner wurde abgewählt; General Jaruzelski schloss zum ersten Mal die Möglichkeit einer Wiedezulassung der „Solidarität“ nicht aus. Am 30. November 1988 konnte Wałęsa erstmals in einer Fernsehsendung seine Ansichten öffentlich äußern. Daraufhin wurden wieder Solidarität-Zellen in hunderten Betrieben im ganzen Land gegründet.⁸⁶

Die wiederholten Versuche der polnischen Gesellschaft – 1956, 1968, 1970, 1976 und 1980, sich gegen die kommunistischen Machtstrukturen zu wehren, sollten 1989 erfolgreich sein. Die seit September 1988 geplanten Gespräche „am Runden Tisch“ zwischen den Vertretern der Regierung mit General Kiszczak und der Opposition – dem Bürgerkomitee unter Leitung von Wałęsa – begannen schließlich in Warschau am 6. Februar 1989. Infolge der Verhandlungen gab die kommunistische Partei 35 % der Mandate im Parlament an die Opposition und freie Kandidaten ab. Darüber hinaus sollte die zweite Parlamentskammer – der Senat – mit 100 % freier Mandate gebildet werden, freie Gewerkschaften wurden ohne

⁸⁶Es kam auch zur Wiederentstehung der 1946 verbotenen Christlich-Demokratischen Partei und der 1948 zwangsvereinigten Polnischen Sozialistischen Partei (PPS).

Einschränkungen zugelassen und die Opposition bekam Sendezeit im Fernsehen zugesagt. In der Wirtschaft sollte allmählich freie Marktwirtschaft eingeführt werden. Das Parlament stimmte den Vereinbarungen am 7. April 1989 zu. Die ersten freien Wahlen fanden am 4. Juni 1989 statt, und am 13. September wurde in Polen die erste Regierung ohne kommunistische Beteiligung seit 1945 mit Tadeusz Mazowiecki als Premierminister gebildet. Die friedliche Revolution umfasste schließlich alle ehemaligen Ostblockländer: Noch im September öffnete Ungarn seine Grenzen zum Westen Europas und ermöglichte allen Menschen Reisefreiheit, in anderen osteuropäischen Staaten fanden bald freie Wahlen statt.

2. Ein Formalistisches Werk: Verbannung der *1. Sinfonie*

2.1. Einführung des Sozialistischen Realismus in der Musik

Trotz der relativ eindeutigen Machtverhältnisse in Europa nach 1945 gestaltete sich das kulturelle Leben in Polen dieser Zeit noch relativ frei. Die Auswirkungen des kommunistischen Regimes waren anfangs vor allem im politischen Leben zu spüren. Ein wichtiger Hinweis auf diese relative Freiheit war die Tatsache, dass viele polnische Künstler damals noch in den Westen reisen durften, um ihre Werke dort vorzustellen.

Die meisten Komponisten, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg künstlerisch aktiv waren, wie Kazimierz Sikorski, Stanisław Wiechowicz, Grażyna Bacewicz, Witold Rudziński und Witold Lutosławski, konnten ihre Arbeit nach 1945 fortsetzen. Es wurden wieder Musikverbände und Institutionen organisiert, wie 1945 der Polnische Komponistenverband mit Piotr Perkowski als seinem ersten Vorsitzenden. Zahlreiche Musikschulen, Musikhochschulen, Chöre und Philharmonien wurden gegründet oder wiedereröffnet. Auf den Markt kamen Musikzeitschriften wie *Muzyka* und *Ruch Muzyczny*. Es entstand der einflussreiche Polnische Musikverlag, und musikalische und musikwissenschaftliche Veröffentlichungen wurden immer zahlreicher.

Aus der Untersuchung der Musikzeitschriften aus diesem Zeitraum geht hervor, dass es in dieser Phase noch keine Einschränkungen bezüglich der besprochenen Themen oder Personen gab, und die Frage, welche Rolle die neue kommunistische Ideologie für das Wesen der Musik

spielen muss, sollte endgültig erst 1949 gestellt werden. Bereits im November 1947 forderte aber der polnische Präsident Bolesław Bierut bei der Eröffnung des Wrocławer Rundfunks den Kampf gegen die Rückständigkeit sowie die Abschaffung der Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft und die Verbundenheit der Kunst und Künstler mit den Menschen und deren Problemen.⁸⁷ Trotzdem durften noch bis Ende 1948 Publikationen erscheinen, die ein Jahr später nicht mehr denkbar gewesen wären. Die Autoren setzten sich journalistisch oder wissenschaftlich mit jeder Art Musik auseinander, und ausgerechnet der zeitgenössischen westeuropäischen Musik wurde eine große Aufmerksamkeit gewidmet. Haubenstock beschäftigt sich in *Ruch Muzyczny* mit der Atonalität und der Zwölftontechnik, die als die einzige moderne Technik gilt, die es ermöglicht, der zerfallenden Tonalität wieder eine Gestalt zu geben.⁸⁸ Wie wichtig die Dodekaphonie für die polnischen Autoren war, bestätigt ein weiterer relativ umfangreicher Text, in dem René Leibowitz als „Apostel der Dodekaphonie“ dargestellt wird.⁸⁹ Auch in der ersten Hälfte von 1949 erschienen immer wieder Artikel, die zeitgenössische Komponistenpersönlichkeiten vorstellten, ohne dass sie in irgendeiner Weise von den politischen Bestimmungen beeinflusst worden wären. Zu ihnen gehören Porträts von Benjamin Britten und Oliver Messiaen oder allgemeine Darstellungen von französischen und italienischen Vertretern der zeitgenössischen Musik.⁹⁰ Auch Texte westlicher Autoren wurden regelmäßig veröffentlicht⁹¹, und polnische Musikwissenschaftler setzten sich mit den neuesten musikalischen Phänomenen auseinander.⁹² Das Interesse an der westlichen Musik durfte sich in dieser Zeit sogar noch weiter nach Westen erstrecken und auch die musikalischen Ereignisse jenseits des Atlantiks umfassen, wie z. B. die Filmmusik in Hollywood, ein Gebiet, das schon bald für verboten erklärt werden sollte.⁹³

⁸⁷ Bierut, Bolesław, *O upowszechnianiu kultury* (Über die Verbreitung der Kultur), op. zit. nach: Skrzypiec, Józef, *Polityka kulturalna Polski Ludowej. Osiągnięcia, słabości, problemy* (Kulturpolitik der Volksrepublik Polen. Errungenschaften, Schwächen, Probleme), Warszawa, 1985, S. 39.

⁸⁸ Haubenstock, Roman, *Z zagadnień atonalizmu* (Über Aspekte des Atonalismus), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 2 (1948), S. 8-10.

⁸⁹ Swolkień, Henryk, *Apostoł dodekafonii* (Apostel der Dodekaphonie), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 7 (1948), S. 2-4.

⁹⁰ Goddard, Scott, *Benjamin Britten*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 11 (1949), S. 5-8; Poźniak, Włodzimierz, *Oliver Messiaen*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 12 (1949), S. 7-9; Barrand, Henry, *Muzyka francuska* (Französische Musik), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 17 (1949), S. 2-4.

⁹¹ Ibid.

⁹² Chomiński, Józef M., *Problemy harmoniki współczesnej* (Probleme der modernen Harmonie), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 10/9 (1948), S. 2-5.

⁹³ Heinsheimer, H.W., *Muzyka Hollywoodu* (Die Musik Hollywoods), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 2 (1948), S. 15-16. Der Autor zählt einige Filme wie *Lost weekend* und *Citizen Cane* so wie Filmemacher und Komponisten (Miklas

Bereits im Herbst 1948 wurden die Ergebnisse des Komponistenkongresses in der Sowjetunion und der im gleichen Jahr stattfindenden Komponistentagung in Prag auch in Polen durch Berichte der polnischen Vertreter bekannt, und man setzte sich mit den Thesen des Sozialistischen Realismus auseinander,⁹⁴ wobei die polnischen Musikwissenschaftler hinsichtlich der neuen aus der Sowjetunion kommenden Ideologie geteilter Meinung waren. Den 1948 immer noch freien Meinungs austausch über dieses Thema belegen die z. T. heftigen Diskussionen zwischen den Autoren.⁹⁵ Der Komponist und Musikjournalist Kisielewski führte eine Debatte mit dem Musikwissenschaftler Chomiński, der die lebensfremde, für die Menschen unverständliche und zu komplizierte zeitgenössische Musik als „formalistisch“ ablehnte.⁹⁶ Letzterer hält die meisten modernen Werke der westlichen Komponisten, wie zum Beispiel Weberns *Fünf Orchesterstücke* Op. 10, auch „für einen hoch qualifizierten Musikkennner einfach für inakzeptabel und ein Symptom einer kompletten Anämie ihres formalen Verlaufs“.⁹⁷ Nur ein Autor – Stefan Kisielewski – hatte den Mut, Kritik am Formalismus in der Musik zu formulieren.⁹⁸ Der Formalismus sei nicht genauer definiert, es sei mal „schwierige“, mal „atonale“, mal „instrumentale“ und mal experimentelle Musik. Die Aussagen Kisielewskis müssen angesichts der herrschenden politischen Situation mutig erscheinen. Zwar war die Situation im kommunistischen Polen verglichen mit der Lage der Künstler in der Sowjetunion relativ liberal – die Repressalien konnten sich allerdings im Berufsleben durch den Verlust der Arbeit, des Verlegers oder der Möglichkeit, die eigenen Werke aufzuführen, äußern. Dass die „milde“ Behandlung von Kisielewski im kommunistischen Polen zu den Ausnahmen gehörte, wird mehrfach durch das spätere

Rosza, Bernard Hermann, Max Steiner) auf und macht auf die Nähe der Filmmusik zur klassischen Kunstmusik aufmerksam.

⁹⁴ Vgl. Lissa, Zofia, *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej* (Soziologischer Aspekt in der polnischen zeitgenössischen Musik), in: *Kwartalnik Muzyczny* 21-22 (1948); Lissa, Zofia, *Ideologiczne oblicze polskiej twórczości muzycznej* (Ideologisches Bild der polnischen zeitgenössischen Musikwerke), in: *Nowe Drogi*, Nr. 7 (1948); Mycielski, Zygmunt, *Czekamy na nową muzykę* (Wir warten auf die neue Musik), in: *Nowiny Literackie*, Nr. 32 (1947); *Ibid.* *Twórcy i masy* (Die Schöpfer und die Massen); Jarociński, Stefan, *Na drogach współczesnej muzyki polskiej* (Die Wege der polnischen zeitgenössischen Musik), in: *Kuźnica*, Nr. 34-35 (1948) und: Kisielewski, Stefan, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?* (Ist die Musik nicht humanistisch?), in: *Znak*, Nr. 9 (1948).

⁹⁵ Vgl. Kisielewski, Stefan, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?* (Ist die Musik nicht humanistisch?), in: *Znak*, Nr. 9 (1948).

⁹⁶ Chomiński, Józef, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne* (Aspekte des Formalismus und ideologische Tendenzen), in: *Ruch Muzyczny* 20 (1948), S. 2-6.

⁹⁷ *Ibid.*, S. 5.

⁹⁸ Kisielewski, Stefan, *Czy w muzyce istnieje formalizm?* (Gibt es den Formalismus in der Musik?), in: *Ruch Muzyczny* 22 (15. Nov. 1948), S. 2-6.

Vorgehen der polnischen Behörden bestätigt: für Jahrzehnte sollte er der einzige „offizielle Oppositionelle“ bleiben. Er wurde noch in den 1960er Jahren in einer Veröffentlichung anlässlich des zwanzigsten Jahrestages der Volksrepublik Polen als „Unruhestifter“ bezeichnet.⁹⁹ Kisielewski sollte aber der einzige „offizielle“ Oppositionelle in Polen bleiben, und er wurde mit seinen regimekritischen Überzeugungen geduldet, weil er alleine vermutlich keine große Gefahr für das Regime darstellen konnte und dem Regime als Beweis für die freie Meinungsäußerung im kommunistischen Polen dienen konnte.

Der Sozialistische Realismus wurde in Polen offiziell verordnet, als sich Anfang 1949 der polnische Kultusminister Włodzimierz Sokorski mit den Thesen der Kulturplanung auf der Basis des Sozialistischen Realismus zu Wort meldete und verkündete – wie in der kommunistischen Planwirtschaft üblich – einen „Sechsjahresplan“ für die Kunst der folgenden Jahre.¹⁰⁰ Die meisten Künstler hatten bis dahin vermutlich nur eine vage Vermutung, was dies für ihre eigenen Werke bedeutete. Als erste fiel die Literatur der neuen künstlerischen Norm zum Opfer: Auf der 4. Großversammlung des Polnischen Schriftstellerverbandes im Januar 1949 bestimmte der Kultusminister Sokorski die Literatur zu einem Mittel für die Gestaltung des gesellschaftlichen Bewusstseins, das im Dienst der herrschenden kommunistischen Ideologie stehen muss.¹⁰¹

Im August 1949 tagte der Polnische Komponistenverband in Łagów Lubuski. Die wichtigsten polnischen Komponisten diskutierten dort mehrere Tage lang über den Begriff des

⁹⁹ Dziębowska, Elżbieta (Hrsg.), *Polska współczesna kultura muzyczna* (Polnische zeitgenössische Musikkultur), Kraków, 1964, S. 26. Verschiedene Aspekte der Musikkultur in Polen bis 1964 werden in diesem Sammelband dargestellt. Im Kapitel über die Musikwissenschaft werden Photos der bedeutenden Musikwissenschaftler abgedruckt, darunter auch das von Stefan Kisielewski mit dem Kommentar: „Komponist, Publizist, Unruhestifter“.

¹⁰⁰ Sokorski, Włodzimierz, *Planowanie kultury* (Kulturplanung), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 3 (1. Feb. 1949), S. 2-3. Obwohl Sokorski scheinbar nur die materielle Planung der Kultur, also die Finanzierung der Kulturveranstaltungen, der staatlichen Theater, Philharmonien, Musikschulen und Chöre als die eigentliche Kulturplanung im Sinne der Kulturförderung verstehen will, ohne dass die Aussage und der Inhalt dessen, was aufgeführt wird, beeinflusst wird, hat er eine genaue Vorstellung, wie das Schaffen der sozialistischen Künstler auszusehen hat. Dies sollen Werke sein, in denen die Künstler „ihre formalistische Sucht in der Betrachtung des eigenen Schaffens überwunden haben“ und die für die sozialistische Gesellschaft und ihre Menschen geschaffen werden. Den Vorgaben des Kultusministers folgten bald die Leiter der einzelnen Kulturbereiche: Im Sommer 1948 veröffentlichte der Direktor des Polnischen Rundfunks Roman Jasiński seine Vision der „Kulturplanung“ im Radio, und in „*Ruch Muzyczny*“ Nr. 4 (1949) sprach er direkt über die Wirkung der Medien als eine „gute Propaganda bei der Annäherung an die breiten Massen der Radiohörer an die Kultur“. Jasiński zeigte sich erfreut über den Vertrag mit dem Sowjetischen Rundfunk und die Werke, die dadurch in Polen zugänglich würden.

¹⁰¹ Vgl. Skrzypiec, Józef, *Polityka kulturalna Polski Ludowej. Osiągnięcia, słabości, problemy* (Kulturpolitik der Volksrepublik Polen. Errungenschaften, Schwächen, Probleme), Warszawa, 1985, S. 131.

Formalismus und ihre künftige Vorgehensweise unter den veränderten Arbeitsbedingungen.¹⁰² Den Vorsitz hatte der Kultusminister Sokorski, der bei auftretenden ideologischen Zweifeln schnell die Denkweise der Versammelten zu lenken wusste. Die meisten Komponisten hatten keine klare Vorstellung vom Formalismus und mussten erst in ihren Thesen angewiesen werden. Im Rahmen der Veranstaltung folgten nach den Diskussionsteilen die Aufführungen der Stücke der anwesenden Komponisten, die im Anschluss hinsichtlich ihrer „realistischen“ bzw. „formalistischen“ Eigenschaften besprochen wurden. Es kam auch vor, dass das gleiche Werk völlig widersprüchlich beurteilt wurde. Auf der Versammlung war auch Witold Lutosławski anwesend, und bezeichnenderweise ergriff er nur ein Mal am Anfang das Wort, als es sich um organisatorische Fragen handelte. Der Status von Lutosławski war im Sommer 1949 bereits länger zwiespältig. Er galt seit Monaten dank seiner *I. Sinfonie* als „Kosmopolit“ und war bereits im November 1948 von seinem Posten als Vorsitzender des Polnischen Komponistenverbandes entfernt worden.

Der endgültige ideologische Bruch kam im September 1949 mit einem Artikel des Vorsitzenden des russischen Komponistenverbandes Tichon Chrennikov in „Ruch Muzyczny“, in dem er die Durchsetzung der Regeln des Sozialistischen Realismus in Polen ausdrücklich forderte.¹⁰³ Auf diese Weise vermittelte Chrennikov die Beschlüsse der Versammlung des russischen Komponistenverbandes, der im Februar 1948 stattfand. Er verlangte ausdrücklich nach der leicht verständlichen Musik der vergangenen Epochen, die Rettung der zeitgenössischen Musik in ihrer Anbindung an die gesellschaftlichen und sozialen Ziele und verurteilte streng die musikalische „Entartung“ in der Kunst von Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Henry Cowell, Edgar Varèse und Oliver Messiaen. Seiner Meinung nach beruhe der Sozialistische Realismus auf einer Kunst, die von Millionen verstanden werde, die ihre Hörer optimistisch stimme und echt, realistisch, d. h. an die Gesellschaft und ihr „wahres“ Leben gebunden sei.¹⁰⁴

¹⁰² Das Protokoll der Komponistenkonferenz in Łagów Lubuski erschien in „Ruch Muzyczny“, siehe: *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5.VIII do 8.VIII 1949. Protokół* (Komponistenkonferenz in Łagów Lubuski vom 5. bis 8. August 1949. Protokoll), in: Ruch Muzyczny Nr. 4, (1949), S. 12-34.

¹⁰³ Chrennikov, Tichon, *O nowe drogi twórczości muzycznej* (Für neue Wege des Musikschafterns), in: Ruch Muzyczny (1949) Nr. 18, S. 2-18.

¹⁰⁴ Die Geschichte des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion geht in die 1930er Jahre zurück, als im Februar 1938 der erste Kongress der Schriftsteller unter der Leitung von Maxim Gorki und Andrej Schdanow, Stalins künftigen Kultusminister, stattfand. In den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution bis 1924, als Stalin an die Macht kam, herrschten in der sowjetischen Kunst besonders moderne Tendenzen. 1931 wurden alle

Nach der Komponistentagung in Łagów und der Einmischung Chrennikows wird ein kompletter ideologischer Richtungswechsel in der polnischen Kulturpolitik spürbar. Vor allem die Zwölftontechnik und damit die Musik von Arnold Schönberg und anderen Komponisten, die sie einsetzten, wurde streng kritisiert, sodass dieses Verfahren beinahe zum modernen „diabolus in musica“ erklärt wurde und seitdem als unerwünscht galt. In den polnischen Musikzeitschriften erschienen zahlreiche Hetztexte sowjetischer Autoren, wie der von Josif Ryschkin im November 1949 mit dem Titel „Arnold Schönberg – Liquidator der Musik“.¹⁰⁵ Nicht nur Schönberg als Schöpfer des „entstellten“ Musiksystems wird darin dämonisiert, sondern auch andere Komponisten wie Paul Hindemith, Oliver Messiaen sowie der Schriftsteller und „Reaktionär“ Jean Paul Sartre. Die „entartete“ Musik würde die pathologischen Zustände der westlichen Gesellschaften widerspiegeln.

Manche Autoren manipulierten sogar Meinungen westlicher, nicht unbedingt sehr avantgardefreundlicher Autoren, um ihre eigenen ideologischen Ansichten zu bestätigen.¹⁰⁶

1952 wurde schließlich eine Zwischenbilanz des Sozialistischen Realismus formuliert, in der die vergangenen drei Jahre in der polnischen Musik als eine äußerst gelungene und schöpferische Periode, eine regelrechte Blütezeit der Musik, die erst nach der Komponistenversammlung in Łagów zustande kommen konnte, dargestellt werden.¹⁰⁷

Zahlreiche Komponisten versuchten sich in dieser schwierigen Lage mit den absurden Anforderungen an die Kunst zu arrangieren, damit sie ihre Arbeit fortsetzen konnten. Ein

bestehenden Organisationen aufgelöst und durch Verbände ersetzt, denen alle Künstler angehören mussten. Auf dem Kongress 1934 wurde zum ersten Mal die strenge aber gleichzeitig vage Idee des Sozialistischen Realismus formuliert, die ab sofort für alle Künstler, also auch Komponisten, galt. 1948 tagte der Komponistenkongress unter der Leitung von Tichon Chrennikow; dabei wurde ein Manifest mit der Verurteilung der Dissonanz und des Formalismus in der Musik formuliert. Die Beschlüsse des Kongresses wurden direkt in die Praxis umgesetzt, was zum Verbot zahlreicher Werke verschiedener Komponisten führte (u.a. von Prokofjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan). Die strengen Vorgaben galten in der Kunst bis zum Tod Stalins am 5. März 1953. Danach machten sich viele Künstler Hoffnungen auf eine Entspannung der Situation, besonders nachdem Chruschtschow 1956 die Verbrechen Stalins öffentlich angeprangert hatte. Im wesentlichen veränderte sich aber die Lage der Kunst in der Sowjetunion nicht, und das zur gleichen Zeit einsetzende politische Tauwetter in Polen muss als eine Ausnahme betrachtet werden, da sich die politische Situation in manchen ehemaligen Ostblockländern sogar zeitweise noch verschlechterte.

¹⁰⁵ Ryschkin, Iosif, *Arnold Schönberg likwidator muzyki*, in: *Ruch Muzyczny* 24 (10. Nov.1949), S. 24-31.

¹⁰⁶ Libman, Z., *O niektórych tendencjach nowatorskich w muzyce Zachodu* (Über manche neuartige Tendenzen in der Musik des Westens), in: *Ruch Muzyczny* 18 (1949), S. 9. Der Text von Libman ist ein Interview mit einem Journalisten aus „The Musical Journal“, der die neuesten Verfahren in der Musik von Cage, Walton und Cowell aus anderen, nicht ideologischen Gründen kritisiert und sich nicht bewusst ist, dass seine Meinung im Artikel seines Interviewers eine außermusikalische und politische Dimension bekommt.

¹⁰⁷ Lissa, Zofia, *Pierwszy etap. Po zjeździe kompozytorów polskich w Łagowie*. (Erste Etappe. Nach der Versammlung der polnischen Komponisten in Łagów), in: *Muzykologia polska na przełomie* (Polnische Musikwissenschaft im Umbruch), Kraków, 1952, S. 194-203.

Beispiel dafür ist die „Gruppe 49“, die von Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki und Jan Krenz 1949 gegründet wurde. Das Credo der Komponisten wurde von Stefan Jarociński bei ihrem ersten Konzert im Januar 1950 folgendermaßen formuliert:

„Drei junge Komponisten schlossen sich zur „Gruppe 49“ zusammen, um sich gegenseitig zu unterstützen und Probleme zu lösen, die ihrer Meinung nach in der neuen sozialistischen Realität in Polen zu lösen sind. Die jungen Musiker wollen den Kontakt zu den Hörern wiederherstellen, da diese gegenwärtig die wichtigsten Konsumenten der Kunst geworden sind. Ihre Musik, die antiletitär in ihrem Geiste ist, soll allerdings nicht niveau- und anspruchslos sein. Die jungen Musiker werden aber, um ihre Ziele nicht aus den Augen zu verlieren, keine neuesten harmonischen Innovationen einsetzen.“¹⁰⁸

Die Vieldeutigkeit der Thesen war das Ziel ihrer Autoren. Diese haben sich der neuen Situation scheinbar angepasst, und bei Beachtung einiger Regeln konnten sie weiterhin ihre Kompositionsarbeit fortsetzen, ohne auf einen hohen künstlerischen Anspruch verzichten zu müssen und ohne Repressalien befürchten zu müssen. Bald meldete sich allerdings der Polnische Komponistenverband zu Wort und forderte auf der Versammlung 1950 eine Verschärfung der Richtlinien des Sozialistischen Realismus hinsichtlich der Folklore, Bevorzugung der Programm- und Vokalmusik sowie aller Arten von populärer Kunst, wodurch das sowjetische Modell der Kulturpolitik noch stärker durchgesetzt wurde. Das wichtigste musikalische Ereignis, das an diese Thesen anknüpfte, war das „Festival für polnische Musik“, in dessen Mittelpunkt Massenlieder standen.

Die allmähliche Befreiung von den Regeln des Sozialistischen Realismus sollte einige Jahre dauern, und erst 1954 – auf der siebten Versammlung des Polnischen Komponistenverbandes – wurde ein hoher künstlerischer Anspruch an erster Stelle wieder gefordert. Obwohl die Ära des Sozialistischen Realismus in der Kunst 1956 endgültig zu Ende ging und es bei den geltenden künstlerischen Normen vor allem in der polnischen Musik zu einer besonders großen Wende kam, wurde diese Stilrichtung in den offiziellen kulturpolitischen Veröffentlichungen in Polen bis in die 1980er Jahre als eine „für das Volk kämpfende“ in Schutz genommen.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Jarociński, Stefan, zit. nach: Lidia Rappoport Gelfand, *Musical Live in Poland*, New York, 1991, S. 3.

¹⁰⁹ Vgl. Skrzypiec, Józef, *Polityka kulturalna Polski Ludowej. Osiągnięcia, słabości, problemy* (Kulturpolitik der Volksrepublik Polen. Errungenschaften, Schwächen Probleme), Warszawa, 1985, S. 7. Das Buch von Skrzypiec erschien 1985, als das kommunistische Regime in Polen zu zerbrechen begann. Der Autor nutzte die Kulturpolitik der Vergangenheit, um die in den 1980er Jahren in Polen aktive politische Opposition scharf

2.2. Rezeption der *1. Sinfonie*

2.2.1. *1. Sinfonie*-Analyse

Lutosławski vollendete die *1. Sinfonie* 1947. Die Arbeit am Werk begann er noch vor dem Zweiten Weltkrieg. Der lange Kompositionsprozess ist bei Lutosławski keine Ausnahme und war bei seinen jüngeren Werken von ähnlicher Dauer. Das Stück gehört zu den frühen Kompositionen, in denen Lutosławski noch nach seinem kompositorischen Stil suchte:

„As early as 1947, the year of completion of my First Symphony, I felt that expanded tonality (...) characteristic of that symphony, has no prospects of further development, and that I should have to start ab ovo.“¹¹⁰

Das Werk ist mit seiner Viersätzigkeit traditionell angelegt.¹¹¹ Der erste Satz ist in der Sonatenform mit zwei kontrastierenden Themen komponiert, an zweiter Stelle tritt ein für den Sonatenzyklus typischer langsamer Satz ein, dem ein Scherzo folgt. Der letzte Satz lässt wieder eine Sonatenformstruktur erkennen.

Eine besondere Eigenschaft der *1. Sinfonie* bildet die ausgeprägte Vitalität, die durch vielfältige rhythmische Verfahren erreicht wird und in den 1950er Jahren erweitert und noch effektvoller im *Konzert für Orchester* eingesetzt wird. Am Beispiel des Tonmaterials wird klar, dass Lutosławski in seiner *1. Sinfonie* viel experimentierte und neben dem klaren tonalen Bezug zu D-Dur auch andere, besonders die aus der polyphonischen Technik Bartóks und aus den Kompositionen von Roussel und Prokofjew bekannte Elemente einsetzte.

anzugreifen, indem er ihr vorwirft, die Schwächen des sich in den 1940er und 1950er Jahren etablierenden Kommunismus für ihre aktuellen Ziele, wie die Zerstörung der Gesellschaftsordnung, auszunutzen.

¹¹⁰ Nikolska, Irina, *Conversation with Witold Lutoslawski*, Stockholm, 1994, S. 38. Lutosławski äußerte sich über die Entstehung der *1. Sinfonie* erst sehr spät in Gesprächen mit der Musikwissenschaftlerin Irina Nikolska. Er sprach auch mit anderen Autoren über sein Werk: „In 1948, after the first performance of the First Symphony, I decided that my language would not lead me to anything that I would like to realize. I said to myself that I must begin from scratch, from nothing.“, in: Rust, Douglas, *Conversation with Witold Lutoslawski*, in: *The Musical Quarterly*, Bd. 79 (1995), Nr. 1, S. 207-223 (213).

¹¹¹ Auf die klassizistischen Tendenzen wie die „mathematische“ und stark auf die Tradition bezogene Klarheit der Konstruktion in der *1. Sinfonie* weisen einige Autoren hin. Lydia Rappoport verbindet das Werk mit dem europäischen Neoklassizismus im Schaffen Strawinskys, Hindemiths, Poulenc, Prokofjews und Schostakowitschs. Vgl. Rappoport, Lydia, *Witold Ljutoslawskij*, Moskau, 1976, S. 25f. Josef Häusler will in verschiedenen Abschnitten des Werkes sowohl Anklänge von Hindemiths *Mathis-Sinfonie*, der Musik Bartóks und Prokofjews so wie der polnischen Folklore hören. Vgl. Häusler, Josef, *Die Sinfonien Lutoslawskis*, in: Schallplatten-Begleitheft, WER 60044, 1964.

Formanlage des ersten Satzes (*Allegro giusto*):

Exposition

T. 1-2	Einleitung
T. 3-9(24)	1. Thema
T. 25-32(54)	2. Thema

Durchführung

T. 58-67	1. Thema als Fugato
T. 68-95	Stretti auf dem 2. Thema
T. 95-104	2. Thema–Erweiterung
T. 105-112	Überleitung

Reprise

T. 113-119(124)	1. Thema
T. 125-133(138)	2. Thema im Kanon
T. 139-141	Coda

Coda

T. 142-153	1. Teil mit Überleitungscharakter
T. 154-159	2. Teil: Material des 1. Themas und Kadenz auf <i>d</i>

Der erste Satz bildet eine klare Sonatenform mit zwei kontrastierenden Themen; Exposition, Durchführung und Reprise sind deutlich zu erkennen. Das erste sehr regelmäßig gebaute Thema beginnt mit einem *d* in den Trompeten.¹¹² Es besteht aus einem Vorder- und einem Nachsatz, die jeweils zwei Takte umfassen. Nach sieben Takten wird das erste Thema von den Streichern eine Quinte höher übernommen. Das Klangbild ist sehr lebhaft. Dies wird durch prägnante Rhythmik mit kleinen Notenwerten, häufigem Taktwechsel und Ostinatomotiven, die eine Verbindung mit dem Anfangsmotiv des ersten Themas aufweisen, erreicht.

Nach einer kurzen Überleitung beginnt im T. 24 das zweite Thema als eine lyrische Melodie in Des-Dur und wird schnell in kleinere Motive zerlegt. Charakteristisch sind hier kleine und

¹¹² Josef Häusler betont den traditionellen Aufbau des ersten Themas, dessen „Herkunft aus dem Spielmusikideal der zwanziger und dreißiger Jahre so wenig verleugnet wie folkloristische Inspirationsquellen“. Siehe: Häusler, Josef, *Die Sinfonien Lutoslawskis*, in: Schallplatten-Begleitheft, WER 60044, 1964; Vgl. Bsp. 1, S. 50.

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically the first movement. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are:

- Fl. p. (Flute piccolo)
- Fl. I (Flute I)
- Ob. I, II (Oboe I and II)
- Cor. I (Cor Anglais)
- Cl. p., Cl. I, II, III (Clarinets piccolo, I, II, and III)
- Fg. I, II (Fagotti)
- Cfg. (Contrabasso)
- Cor. III, IV (Corni III and IV)
- Tr. I, II, III (Trombe)
- Trbn. I, II, III (Tromboni)
- Tmp. (Timpani)
- Pfte. (Percussion)
- Vcl. I, II (Violini)
- Vcl. III, IV (Violini)
- Vc. (Violoncelli)
- Cb. (Contrabbassi)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *cruc.*, and *meno pite.*. The piece is in 4/4 time, as indicated by the time signature at the beginning of the first staff.

Bsp. 1: 1. Sinfonie, Ziff. 2.

© Copyright 1957 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

große Intervallsprünge. Es ergibt sich auch ein tonaler Kontrast zwischen den beiden Themen in der Exposition, der zwar nicht auf der traditionellen Quinte basiert, sondern auf einer Verschiebung um eine kleine Sekunde. Gerade deswegen hebt sich der zweite thematische Gedanke vom ersten Thema deutlich ab.

Die Durchführung basiert auf den beiden Themen: Das erste Thema wird kontrapunktisch bearbeitet, indem das Anfangsmotiv mit einem Kontrapunkt, der Ähnlichkeiten mit dem Nachsatz des zweiten Themas aufweist, gekoppelt wird. Das zweite Thema wird tonal versetzt direkt weiterentwickelt.

Vor der Reprise erscheint wieder die erweiterte Einleitung, wodurch ihre formale Rolle bekräftigt wird, und direkt danach kommen beide Themen vor, wobei das erste verkürzt und das zweite der Tonalität des ersten angepasst wird. Einen Takt vor Ziff. 32 verdichtet sich das musikalische Geschehen, es wird erneut das erste Thema eingeführt und seine mehrfachen Wiederholungen führen zu einem kräftigen Abschluss auf dem D-Dur Septimakkord.

Der zweite Satz (*Poco adagio*) zeichnet sich durch einen dreiteiligen Aufbau aus:

2. Satz

1-31	a	A
32-59	b	
60-66	a'	B
67-81	b'	
82-119	a''	A'
120-128	Coda	

Das erste Thema der Außenteile, das anfangs vom Horn gespielt wird, ist eine typische in den langsamen Sätzen lang gedehnte, wellenartige Melodie, deren Begleitung an den ersten Satz aus *Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta* von Béla Bartók erinnert.¹¹³ Die Sechzehntelfiguren, die danach gespielt werden, können dagegen mit viel später entstandenen

¹¹³ Vgl. Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1981, S. 28; Gwizdalanka, Meyer, Kraków, 2003, S. 175.

Werken Lutosławskis wie *Streichquartett* (1964) in Zusammenhang gebracht werden.¹¹⁴ Die beiden Themen werden im weiteren Verlauf des zweiten Satzes auch unabhängig voneinander, durch unterschiedliche Instrumentierung und Wiederholungen von einzelnen Motiven bearbeitet.

Der Hauptgedanke des mittleren Teils erinnert an das zweite Thema des zweiten Satzes der *I. Sinfonie* von Sergej Prokofjew, und durch den lebhaften Charakter und sonoristische Effekte (Doppelpraller, Spiel sul ponticello, Pizzicato der Streicher und leise Wirbel der kleinen Trommel) bildet er einen starken Kontrast zu den Außenteilen dieses Satzes.¹¹⁵ Eine außermusikalische Deutung dieses dramatischen Abschnitts im zweiten Satz des Stückes schlägt die sowjetische Musikwissenschaftlerin Lidia Rappoport vor, die diese als eine „Antwort des Komponisten auf die nicht weit zurückliegenden Schrecken des Zweiten Weltkriegs“ verstehen will.¹¹⁶ Diese Deutung kommt auch bei anderen Autoren vor, und es ist nicht auszuschließen, dass sie von Rappoport übernommen wurde:

„The first Symphony attempted to make sense of his (Lutosławskis) experiences of war and Nazi occupation (...)“¹¹⁷

Ein Bezug zum Zweiten Weltkrieg wird auch der *Trauermusik* (1958) zugeschrieben.¹¹⁸ Eine solche Verknüpfung wird allerdings weder durch die Aussagen des Komponisten noch die Untersuchung seiner kompositorischen Arbeit bestätigt – Lutosławski entwickelte seine auch in der *I. Sinfonie* erkennbare kompositorische Technik bereits vor 1939 und vollendete das Werk erst 1947. Aus den Äußerungen Lutosławskis zu seinem Werk geht darüber hinaus hervor, dass er seinem Stück einen eher heiteren Charakter verleihen wollte:

„(*I. Sinfonie*) schloss ich erst 1947 ab, weil ich es früher nicht konnte. Sie hat einen fröhlichen Charakter. Die Idee des Stückes entstand noch vor dem Krieg in der Zeit der

¹¹⁴ Häusler, Josef, *Die Sinfonien Lutoslawskis*, in: Schallplatten-Begleitheft, WER 60044, 1964.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Rappoport, Lidia, *Witold Lutoslawski*, Moskau, 1976, S. 16.

¹¹⁷ Warnaby, John, *Lutoslawski` Third Symphony*, in: Tempo Nr. 148 (March 1984), S. 21-23.

¹¹⁸ Vgl. Brennecke, Wilfried, *Die „Trauermusik“ von Witold Lutoslawski*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert, Wilhelm Pfannkuch, 1963, S. 60-73. Einen solchen außermusikalischen, mit persönlichen tragischen Kriegs- und Nachkriegserlebnissen verbundenen Zusammenhang sieht Brennecke in *Trauermusik* von Lutoslawski und er bezieht ihn auf das gesamte bisherige Leben des Komponisten also sowohl die Kriegsjahre als auch den späteren Stalinismus und die Jahre nach 1956.

Unabhängigkeit. Verwirklicht wurde diese Idee in der schrecklichen Zeit des Krieges und danach, als die Lage immer noch von einer Idylle weit entfernt war.¹¹⁹

Bei der Wiederkehr des A-Teils wird vor allem die allmählich stärker werdende Steigerung aus dem B-Abschnitt beibehalten. Die beiden Anfangsthemen erscheinen hier viel kräftiger instrumentiert und nicht in der zurückhaltenden Form wie Anfang des zweiten Satzes. Nach einer kontinuierlichen Steigerung wird der Höhepunkt dieses Teils und zugleich des 2. Satzes der *1. Sinfonie* in Ziff. 63 erreicht. Den Schluss bildet eine kurze Coda, die auch auf dem Material der beiden Themen basiert.

Der dritte Satz (*Allegretto misterioso*) ist ähnlich wie der zweite von Dreiteiligkeit geprägt:

1-24	a	
25-53	b	
54-80	a'	A
81-120	b'	
121-150	c	
151-192	d	B
192-200	c'	
201-230	a''	A'
231-275	b''	

Die vier Abschnitte (a, b, c, und d) sind von starken Kontrasten gekennzeichnet: a enthält eine schnelle auf Achtelnoten basierende Folge, an deren Anfang ein Tritonus schritt¹²⁰, und die alle chromatischen Töne enthält; b wird durch walzerähnliche schwebende Motive gebildet; in c gibt es eine dynamische Verstärkung und ein Streben nach einem Höhepunkt; d enthält den Höhepunkt des Satzes mit dem Thema im tiefen Register der Hörner. Der letzte Abschnitt zeichnet sich durch eine besonders starke und heftige Steigerung aus, die beinahe beängstigend wirkt. Lidia Rappoport sieht darin als Fortsetzung der Entwicklung aus dem

¹¹⁹ Aus einem Radiogespräch mit Tadeusz Kaczyński von 1981; Zit. nach: Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków, 2003, S. 170 (Übersetzt von I. Antulov).

¹²⁰ Siehe: Notenbeispiel 2, *1. Sinfonie*, 3. Satz, Ziff. 66-67, S. 54.

3/8 Allegretto misterioso (♩ = 80)

Oboe I

Clarinetti II

Fagotto II

Tromboni I II

e Tuba

Violoncelli

Contrabbassi

66

67

rit.

pizz.

marcato

p

mf

f

poco f

rit.

12

Bsp. 2, 1. Sinfonie, 3. Satz, Ziff. 66-67.

© Copyright 1957 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

zweiten Satz: Bilder des Krieges, marschähnliche, mechanisch fortschreitende Bewegung, wie sie auch in der 7. *Sinfonie* – der „Kriegssinfonie“ – von Schostakowitsch zu hören sind.¹²¹ Das Motiv in Ziff. 79 (Tempo I) erinnert sie dagegen nicht nur an das Hauptthema Allegretto misterioso, sondern an die gregorianische Sequenz *Dies irae*.¹²² All diese Bezüge zu anderen Werken oder außermusikalischen Ereignissen verneinte Lutosławski entschieden.

Das erste chromatische Motiv des dritten Satzes besteht aus einer viertaktigen Achtelfolge, die von unregelmäßigen Bläserakkorden begleitet wird.¹²³ Die Intervalle dieses Motivs kommen in den Takten 3 und 4 als Umkehrung der Intervalle der Takte 1 und 2 vor. Sie bilden eine vollständige chromatische Zwölftonreihe, die das Verhältnis der Grundgestalt und der Umkehrung der Töne enthält. Grundlegend ist hier die bewusste Auswahl der Intervalle, die nur aus Tritonus, kleinen Terzen und kleinen Sekunden besteht. Die Technik der Arbeit mit ausgewählten Intervallen behielt und erweiterte Lutosławski in seinen späteren Werken.¹²⁴ Das zwölftönige Motiv wird direkt wiederholt, um einen Takt erweitert und kanonisch begleitet. Der chromatische Charakter dieses Abschnitts, der fälschlicherweise mit der Zwölftontechnik verbunden wurde, war möglicherweise der Grund für die Verurteilung des Stückes als „formalistisch“ und dessen Verbannung aus dem polnischen Musikleben.

Das zweite Motiv dieses Satzes tritt bei Ziff. 68 auf und es ist eine liedhafte, durch Synkopierung schwebende, in Sekundenschritten aufsteigende Linie, die durch die Instrumentierung intensiviert wird.

In Ziff. 78 erklingt der Teil c, der durch die schnell absteigende Bewegung und ein plötzliches *fortissimo* als Kontrast zum Abschnitt b angelegt ist. Diese Entwicklung wird in Ziff. 83 durch die ausgeprägten meist aus Sekundenschritten bestehenden Blechmotive noch verstärkt. Der Höhepunkt wird auf *d* erreicht, wo die Hörner ein prägnantes, sich stark von den tiefen Streichern abhebendes Thema spielen. Dieses wird weiterentwickelt und durch Hinzukommen anderer Instrumentengruppen und den Einsatz von Quintolen und Quartolen verstärkt. In der Wiederholung des A-Teils kommen beide Anfangsmotive vor, diesmal aber stark gekürzt und anders instrumentiert. Das „a“-Thema wird von Holzbläsern, statt von den tiefen Streichern

¹²¹ Rappoport, L., 1976, S. 26f.

¹²² Ibid., S. 31.

¹²³ Siehe Notenbeispiel 2, S. 54.

¹²⁴ Vgl. Häusler, Josef, *Einheit in Mannigfaltigkeit*, in: NZfM 134, Nr. 1 (Jan. 1973), S. 23.

wie zu Anfang des Satzes eingeführt, das „b“-Thema erscheint dafür in der hohen Lage den Violinen.

Die Formanlage des vierten Satzes (*Allegro vivace*) der *1. Sinfonie* kann als Sonatenform mit einer deutlich verkürzten Durchführung dargestellt werden:

Exposition

1	Einleitung
2-21	1. Thema
22-42	Überleitung
42-50	2. Thema (1. Teil)
51-66	2. Thema (2. Teil) und Motive des 1. Themas

Durchführung

67-76	Motiv des 2. Themas
-------	---------------------

Coda

77-84	Motive des 2. Themas
85	Einleitung

Reprise

86-94	1. Thema (1. Teil)
94-127	Überleitung
127-173	2. Thema
174-181	Überleitung

Coda

182-185	1. Teil
186-191	2. Teil (Motive des 2. Themas)
192-193	3. Teil (Einleitung)

Es gibt einige Möglichkeiten, die Struktur dieses Satzes einer Formanlage zuzuordnen. Sein Aufbau wird von großen Kontrasten, der Vielfältigkeit der Motive und deren Bearbeitung gekennzeichnet. Der Höhepunkt des Satzes wird am Ende der Reprise im Takt 169 erreicht. Auch der vierte Satz inspirierte Lidia Rappoport zu einer außermusikalischen Deutung, die wie der logische Abschluss der Interpretation des zweiten und dritten Satzes erscheint: Die dramatischen Kontraste im vierten Satz gehen zwar anfangs auf die Schrecken des Krieges

zurück, insgesamt setzte sich hier dank der „ungebrochenen Energie der triumphale Sieg“ durch.¹²⁵

Die Themen des vierten Satzes werden von festen Instrumentengruppen begleitet: Das erste zweiteilige Thema wird von den Holzbläsern gespielt, während die Überleitungen vom Blech übernommen werden. Das zweite gesangliche und auf langen Notenwerten und großen Intervallsprüngen basierende Thema besteht aus drei getrennten Motiven. Das erste Motiv spielt die Solovioline, dazu kommen eine Gruppe aus vier sequenzierten Achtelnoten und ein Motto aus wiederholten Staccato-Viertelnoten. Es werden wieder häufig Imitationen und Kanons in der Behandlung des motivischen Materials eingesetzt. Die Durchführung ist nur sehr kurz und enthält vor allem Motivsequenzierungen, die auf dem wichtigen Quartintervall aufgebaut sind. Die Reprise beginnt im Takt 86, wo sich eine Tendenz zur Abschlusssteigerung andeutet: Das vorhandene Material verdichtet sich durch Koppelungen verschiedener Motive, Crescendieren des gesamten Orchesters, Sequenzierungen, Imitationen und Ostinati.

Neben den traditionellen Eigenschaften der *I. Sinfonie* – vor allem durch ihre klassisch angelegte Form, die zwei kontrastierenden Themen im ersten und im vierten Satz, so wie den Charakter der weiteren Sätze im Sonatenzyklus – müssen in diesem Stück auch neue und besonders für diesen Komponisten charakteristische Züge festgestellt werden. Lutosławski arbeitet mit ausgewählten Intervallen im ersten Motiv des dritten Satzes, was ein Verfahren bildet, das in den meisten seiner späteren Werke eine grundlegende Rolle spielt. Der Komponist setzt hier neben der kleinen Terz auch die stark dissonierenden kleinen Sekunden und den Tritonus ein, die zehn Jahre später in seiner *Trauermusik* zu Basisintervallen werden sollten. Der Klangcharakter der einzelnen Intervalle und ihrer Zusammensetzungen interessierte den Komponisten sein Leben lang und er beschrieb ihn in seinen Äußerungen sehr präzise.¹²⁶

Eine andere für Lutosławskis Werke typische Eigenschaft ist sein Umgang mit dem Rhythmus, der Ähnlichkeiten mit der Kompositionstechnik Bartóks oder Strawinskys zeigt und durch häufiges Ostinato, Wechsel des Metrums und kleine, differenzierte Notenwerte

¹²⁵ Rappoport, Moskau, 1976, S. 27.

¹²⁶ Vgl. Lutosławski, Witold, Nikolska, Irina, *O moim języku muzycznym* (Über meine Musiksprache), in: *Res facta nova* (11), 1997, S. 8f. In diesem Artikel wurden Aussagen des Komponisten abgedruckt, die von Nikolska für ihr Lutosławski-Buch von 1976 aufgenommen wurden, sowie ein Gespräch mit dem Komponisten von 1990.

gekennzeichnet ist. Diese Eigenschaft besitzt auch das *Konzert für Orchester*, das sich in dieser Hinsicht nicht wesentlich von der *1. Sinfonie* unterscheidet.

2.2.2. Polnische Veröffentlichungen über die *1. Sinfonie*

2.2.2.1. Erfolge der ersten Aufführungen

Die Geschichte der ersten Aufführungen der *1. Sinfonie* Lutosławskis macht deutlich, wie entscheidend sich die politische Situation in Polen Ende der 1940er Jahre auf das Schicksal dieses Werkes auswirkte, das trotz anfänglicher Erfolge in Ungnade fiel und für mehrere Jahre aus dem öffentlichen Musikleben verschwand.

Die Uraufführung der *1. Sinfonie* fand am 1. April 1948 in Katowice im Rahmen eines geschlossenen Konzerts statt, dem nur geladene Gäste, darunter auch viele Fachleute beiwohnen durften. Dabei wurde sie mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Durch eine Radioübertragung wurde das Stück gleichzeitig einem großen Publikum bekannt, nicht zuletzt, weil es auch in mehreren Städten der nahen Tschechoslowakei auf dem dort stattfindenden „Radiofestival der Slawischen Musik“ zu hören war. Die weiteren Aufführungen mit dem wichtigsten damaligen polnischen Orchester – dem Großen Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks aus Katowice – folgten noch im gleichen Jahr.¹²⁷ Grzegorz Fitelberg – der Dirigent und Widmungsträger der *1. Sinfonie* – förderte das Werk und nahm es in die Programme seiner Konzerte auf. Die Anzahl der Konzerte zeigt, wie groß der Aufwand und die Mühe der Veranstalter waren, die polnische Musik und damit auch die *1. Sinfonie* von Lutosławski dem polnischen und ausländischen Publikum zu präsentieren. Das Vorhaben ähnelte einer Propagandakampagne für die polnische Musik, in deren Mitte das Werk als Vertreter der neuesten Entwicklungen in der polnischen Kunst steht. Stets wurde die Sinfonie mit Enthusiasmus empfangen.¹²⁸ In den entsprechenden Programmheften wurde sie als das

¹²⁷ Vgl. Anhang, Aufführungen der *1. Sinfonie*, S.317; und: Veröffentlichungen über die *1. Sinfonie*, S. 337; Vgl auch: *Witold Lutosławski: (Urodzony w roku 1913) – Symfonia*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks, Warschau, 8. Sept. 1948; *Witold Lutosławski (nar. 1913)*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks, Brno, 8. Nov. 1948; *Witold Lutosławski*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks, Bratislava, 9. Nov. 1948; *Witold Lutosławski*, in: Programmheft des Großen Orchesters des Polnischen Rundfunks, Prag, 15. Nov. 1948.

¹²⁸ Vgl. Programmheft des Konzerts im Rahmen des Kunstfestivals „Dni Krakowa“ (Krakauer-Tage) vom 15. Juni 1949.

neueste und beste Stück eines besonders talentierten polnischen Komponisten dargestellt¹²⁹, und nichts kündigte zu diesem Zeitpunkt die nahende Katastrophe an. Vielmehr wurde das Stück zusammen mit anderen Werken polnischer Komponisten wie Moniuszko, Karłowicz oder Szymanowski aufgeführt¹³⁰ und als ein Teil des polnischen nationalen Schaffens dargestellt, was bereits hier auf eine Tendenz hindeutet, das Nationale im Sinne des Sozialistischen Realismus zu nutzen.

Die *1. Sinfonie* war vor der Einführung des Sozialistischen Realismus für die damalige musikalische Welt in Polen ein bedeutendes und von großen Erwartungen begleitetes Werk, da sie als „die erste wahre Sinfonie seit Szymanowski“ galt.¹³¹ Die damalige staatliche Wiederaufbaupropaganda setzte nicht nur Erfolge im Bereich der Wirtschaft und Politik ein – auch die Kunstwerke wurden als wichtige Errungenschaften des jungen sozialistischen Staates dargestellt. Die frühen Kompositionen Lutosławskis und damit auch die *1. Sinfonie* gehörten eindeutig zu diesem Kreis und befanden sich stets im Zentrum des öffentlichen Interesses. Lutosławski galt als der einzige zeitgenössische Komponist in Polen, der fähig wäre, auf einem hohen Niveau mit dem Orchesterapparat umzugehen und Werke hohen Ranges zu schreiben.¹³²

2.2.2.2. Verbannung des Werkes und deren Auswirkungen auf die spätere Rezeption

Im Winter 1948/49 erfuhr der Komponist, dass seine *1. Sinfonie* in Paris aufgeführt werden soll; er schrieb daraufhin an den Dirigenten, seiner politisch immer schwieriger werdenden Lage bewusst:

„Lieber Ficiu,
Von der Nachricht über die Aufführung meiner Sinfonie in Paris bin ich begeistert. Der Gedanke hinzufahren ist sehr verlockend. Ich habe mit Jackiewicz im Büro der Zusammenarbeit gesprochen, und er sieht keine Schwierigkeiten. Ich erinnere mich, dass Du während der Probe Deines Konzerts in Warschau mit ihm gesprochen hast und er Dir versprochen hat, dass ich nächstes Mal mit Danusia ins Ausland fahren darf. Lieber Ficiu,

¹²⁹ Vgl. *ibid.*

¹³⁰ Vgl. *ibid.*

¹³¹ Haubenstock, Roman, *Życie muzyczne w kraju* (Musikleben im Inland), in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 18 (15.9.1948), S. 21.

¹³² *Ibid.*, S. 21.

gäbe es keine Möglichkeit, ihn daran in der nächsten Zeit zu erinnern? Ich weiß, wenn Du es tun würdest, wäre unsere Reise gesichert.“¹³³

Die Aufführung der *1. Sinfonie* in Paris kam am 2. Februar 1949 zustande. Lutosławski war nicht dabei, da er keine Ausreisegenehmigung erhalten hatte. Er verfolgte das Konzert im Radio in Warschau, und das Schicksal seiner *1. Sinfonie* gestaltete sich ab diesem Zeitpunkt immer ungünstiger.

Schwierigkeiten wurden bereits im Laufe des Jahres 1949 immer deutlicher und belegen eine länger andauernde Pressekampagne gegen den Komponisten und gegen die allzu modernen Tendenzen in seiner Musik. Am 20. Juni 1949 erschien in einer polnischen Tageszeitung der Artikel *Variationen und Musik* über die *Sinfonischen Variationen* (1937) Lutosławskis, die wegen angeblicher formalistischer Eigenschaften, wie dem Fehlen jeglicher Melodie, jeglicher für das Ohr angenehmer Motive, einem zu starken Einsatz des Schlagzeugs und der allgemeinen Unverständlichkeit für den „heutigen“ Hörer scharf angeprangert wurden.¹³⁴ Dabei wurden die *Symphonischen Variationen* in Polen noch wenige Jahre zuvor als ein wichtiges Beispiel der polnischen zeitgenössischen Musik gefeiert.¹³⁵ Dem formalistischen Stück von Lutosławski stehe das schöne, wahre, den Hörer berührende und folkloristische *3. Violinkonzert* von Grażyna Bacewicz gegenüber, einer Komponistin, die als erste die formalistischen Neigungen überwunden habe.¹³⁶ Die immer stärker eingeschränkten Möglichkeiten frei künstlerisch zu arbeiten, führten bei Lutosławski zu einer kompositorischen Krise, die von einem Freund bestätigt wird.¹³⁷

Bald folgte eine weitere Absage: die *1. Sinfonie* wurde für das „Festival für zeitgenössische Musik“ in Amsterdam nicht vom polnischen Auswahlkomitee zugelassen, weil sie zu lang sein sollte.¹³⁸ Schließlich setzten sich 1949 die Regeln des Sozialistischen Realismus durch, was bei der Aufführung des Werkes beim Eröffnungskonzert des „Chopin-Wettbewerbs“ im Oktober 1949 einen Skandal auslöste. Man vermutete überall formalistische Eigenschaften,

¹³³ Lutosławski, Witold, Brief an G. Fitelberg vom 14. Dez. 1948, Lutosławski Sammlung, Paul Sacher Stiftung, Basel (Übersetzt von I. Antulov).

¹³⁴ Kuryluk, Jerzy, *Wariacje i muzyka*, in: *Express wieczorny* (20. Juni 1949).

¹³⁵ Vgl. *Witold Lutosławski*, in: Programmheft der Krakauer Philharmonie, Krakau, 3. Okt. 1947.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Brief von Stefan Jarociński, 14.11.1948, Lutosławski Sammlung, Paul Sacher-Stiftung, Basel.

¹³⁸ Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 182.

und einige sowjetische Juroren sollen den Konzertsaal verlassen haben, nachdem das Werk gespielt wurde. Der Komponist erinnerte sich noch nach Jahren an diese Ereignisse:

„But I can only say once again that after the fatal year 1949 there was absolutely no hope that things would take a normal turn in the country's musical life. I was not being prosecuted, but the performance of my First Symphony during the Chopin Competition in Warsaw 1949 caused a scandal. Włodzimierz Sokorski, Minister of Culture, said that such a composer should be run over by a tram-car; he said this in the conductor's room, in the presence of dozen of witnesses, as I was told by Władysław Raczkowski, the artistic director of the Łódź Philharmonic Society. They described the First Symphony as 'formalistic': the meaning of that was – and still is – incomprehensible to me.”¹³⁹

Die Programmzusammensetzung dieses Konzerts war ausgesprochen konservativ: Neben der *I. Sinfonie* Lutosławskis wurden am 2. Oktober 1949 Michail Glinkas Ouvertüre zur Oper *Ruslan und Ludmila*, die Ouvertüre *Kalmora* des polnischen Komponisten Karol Kurpiński und das *Klavierkonzert* b-Moll von Tschaikowski mit dem sowjetischen Pianisten und Rektor der Leningrader Musikakademie Pawel Sjerjebriakow gespielt.¹⁴⁰ Auf einer solchen prestigeträchtigen Veranstaltung wie dem Eröffnungskonzert des Chopin-Wettbewerbs waren zahlreiche in- und ausländische Gäste anwesend, allen voran auch hohe Parteifunktionäre aus der Sowjetunion, wo der Sozialistische Realismus bereits als geltende ästhetische Norm anerkannt war. Nachdem der polnische Kultusminister Włodzimierz Sokorski nach dem Konzert zum Dirigenten und zum Komponisten in Anwesenheit anderer Personen gesagt haben soll: „Solche Komponisten wie Lutosławski sollte man vor eine Straßenbahn werfen“¹⁴¹, wurde die *I. Sinfonie* aus den Konzertsälen für mehrere Jahre verbannt. Das Stück wurde 1955 auf dem zweiten. „Festival für polnische Musik“ in Krakau und 1959 unter der Leitung von Leopold Stokowski in Warschau wieder öffentlich gespielt.¹⁴² Wie ablehnend die Einstellung der offiziellen Stellen in Polen 1948-49 gewesen sein muss, wird sichtbar, wenn man die stets enthusiastischen und verhältnismäßig zahlreichen Kritiken über die Aufführungen der *I. Sinfonie* 1948 untersucht und die völlige Abwesenheit des Stückes im

¹³⁹ Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 38f.

¹⁴⁰ Vgl. J. P., *Witold Lutosławski. I Symfonia*, in: Programmheft der Staatlichen Oper und Philharmonie Warschau vom 2. Okt. 1949.

¹⁴¹ Vgl. Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków, 2003, S. 183.

¹⁴² Vgl. Anhang: Aufführungen der *I. Sinfonie*, S. 317.

polnischen Konzertleben und in den musikalischen Veröffentlichungen ab 1949 berücksichtigt.¹⁴³ Das Jahr 1949 markiert dabei endgültig den politischen Kurswechsel.

Die *I. Sinfonie* wurde in der für das Werk schwierigen Zeit 1954 unter besonderen Umständen an der Wrocławer Musikhochschule präsentiert, was die von Lutosławski gesammelten Dokumente beweisen.¹⁴⁴ Die Art der „Aufführung“ des Stückes belegt dessen Problematik deutlich: Es handelte sich dabei um das Abspielen eines Bandes mit der Aufnahme der *I. Sinfonie* im Rahmen eines Konzerts, auf dem die Werke des Komponisten sonst live gespielt wurden. Es besteht kein Zweifel daran, dass es in einem größeren Kulturzentrum, das Wrocław war, eine Möglichkeit gegeben hätte, die *I. Sinfonie* mit einem Orchester aufzuführen. Die Auswirkungen der Verbannung von 1949 müssen aber noch nach Jahren so groß gewesen sein, dass nur ein Tonband mit dem Stück präsentiert werden konnte und kein Veranstalter den Mut hatte, das Stück mit einem Orchester öffentlich aufzuführen.

Die Verbannung des Werkes aus dem polnischen Konzertleben ist besonders unverständlich, wenn man beachtet, dass es von den Musikwissenschaftlern und Musikjournalisten beinahe ohne Ausnahmen für ein stark an die musikalische Tradition gebundenes Stück gehalten wurde. Dies wird sowohl durch die musikalische Analyse¹⁴⁵ als auch vom Komponisten bestätigt. Lutosławski zählte die *I. Sinfonie* zu seinen frühen „typisch neoklassizistischen“ Werken, wie die *Sinfonischen Variationen* (1937) und die *Ouvertüre für Streicher* (1949).¹⁴⁶ Über ihre Form sagte er, dass sie mehr oder weniger aus der Klassik vor Beethoven stamme oder manchmal Ähnlichkeiten mit den Sinfonien von Brahms zeige. Der letzte Satz der *I. Sinfonie* sei eine Sonatenform ohne Veränderungen mit einer ausgebauten Coda, wie in den Finali der Brahms'schen Symphonien. Hinsichtlich der Tonsprache seiner *I. Sinfonie* beabsichtigte Lutosławski, eine freie und chromatische Tonalität einzusetzen.¹⁴⁷ Bezeichnend

¹⁴³ Vgl. Michałowski, Józef, *Życie muzyczne w kraju* (Musikleben im Inland), in: *Ruch Muzyczny* 4 (15.6.1948), S. 15-18; Mycielski, Zygmunt, *Najlepsza orkiestra w Polsce* (Das beste Orchester in Polen), in: *Odrodzenie* (11.4.1948), S. 8; Haubenstock, Roman, *Życie muzyczne w kraju* (Musikleben im Inland), in: *Ruch Muzyczny* 18 (15.9.48), S. 20-21; Kisielewski, Stefan, *Życie muzyczne* (Musikleben), in: *Tygodnik Powszechny*, Nr. 27 (172), (4.7.1948), S. 11.

¹⁴⁴ Programmzettel des Hochschulkonzerts der Musikakademie Wrocław von 1954, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel: *I. Sinfonie*-Analyse, S.48ff.

¹⁴⁶ Nikolska, Irina, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* (Gespräche mit Witold Lutosławski), Kraków, 2003, S. 30. Das Buch enthält Gespräche von Irina Nikolska mit Witold Lutosławski, die in den Jahren 1986 bis 1992 durchgeführt wurden. Vor der polnischen erschienen eine russische und eine englischsprachige Ausgabe (Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994).

¹⁴⁷ *Ibid.*

ist, dass der Komponist erst sehr spät die wenigen existierenden Aussagen über das Stück machte, was sicherlich auf die schwierige politische Lage im Jahr 1949 und möglicherweise auch auf seine kritische Meinung über das Werk zurückzuführen ist. Insgesamt ist die Haltung Lutosławskis gegenüber diesem Stück nicht eindeutig: Einerseits sah er es als überholt an, andererseits trug er selbst dazu bei, dass die *1. Sinfonie* wieder aufgeführt wurde, indem er sie ab 1972 regelmäßig in seine Konzertprogramme als Dirigent aufnahm. Trotzdem ist es bezeichnend, dass eine große Zurückhaltung oder gar ein Weglassen jeglicher Äußerungen über die *1. Sinfonie* in den Aussagen Lutosławskis und zugleich insgesamt in allen Veröffentlichungen in Polen über Jahrzehnte herrschte.

2.2.2.3. 1959: Wiederaufnahme der *1. Sinfonie* ins Konzertrepertoire

Die offizielle Wiederaufnahme des Werkes ins polnische Konzertrepertoire kam mit der Aufführung von 1959 unter Leopold Stokowski in der Warschauer Philharmonie zustande.¹⁴⁸ Die Pressekritik, die nach diesem für das Stück und dessen Komponisten sicher bedeutenden Ereignis erschien, verschwieg jegliche außermusikalischen Hintergründe und konzentrierte sich auf die Einzelheiten der musikalischen Darbietung.¹⁴⁹ Ganz anders wird das Werk im Programmheft des Konzerts behandelt.¹⁵⁰ Die noch nicht so weit zurückliegende schwierige Vergangenheit der *1. Sinfonie* wird darin direkt angesprochen:

Die Sinfonie Lutosławskis war vor einiger Zeit von Ostrazismus [Scherbengericht, zufällige Urteilsbildung] betroffen. Aus den Konzertprogrammen aller Sinfonieorchester in Polen verbannt, über zehn Jahre lang von einer Mauer des Schweigens umgeben, erscheint sie jetzt zum ersten Mal wieder in Warschau. Damals dank Fitelberg, heute dank Stokowski. Sie wird jetzt die ganze Absurdität des Urteils zeigen, das ihr einmal das Existenzrecht auf unseren Konzertbühnen absprach.¹⁵¹

Die Initiative, das Werk wieder aufzuführen, kam von einem ausländischen Dirigenten – möglicherweise war es für einen Polen immer noch zu riskant, die *1. Sinfonie* zu spielen. Die Bedeutung dieser Tatsache bestätigt der Autor des Programmhefts, indem er sich für die

¹⁴⁸ Die Sinfonie wurde auch 1955 auf dem „2. Festival für polnische Musik“ in Krakau aufgeführt.

¹⁴⁹ Mycielski, Zygmunt, *Stokowski in Warsaw*, in: *Przegląd Kulturalny*, Nr. 23 (4.6.1959). (Übersetzt von I. Antulov). Siehe auch in: *Polish Perspectives* 2, Nr. 10 (18) (Okt.1959), S. 92-95.

¹⁵⁰ *Witold Lutosławski (1913). Symfonia (1941-47)*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie, Warschau, 22. und 24. Mai 1959, S. 8-11.

¹⁵¹ *Ibid.*, S. 8-9.

Wiederaufnahme der *1. Sinfonie* bei Leopold Stokowski bedankt. Sein Text über das Werk wirkt auch für die damalige Zeit – nach dem politischen Tauwetter 1956 – überraschend mutig und ist durch die direkte Kritik an den politischen Verhältnissen bis 1956 unter den in Polen erschienenen Artikeln eine Ausnahme. Diese Tatsache ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass dieser Artikel als Programmheft eines Konzerts einem kleineren Leserkreis zugänglich war und nicht in einer in ganz Polen erscheinenden Kulturzeitschrift veröffentlicht wurde, die einen viel größeren Verbreitungsgrad gehabt hätte und auch nach und trotz der politischen Wende von 1956 unter die staatliche Zensur gefallen wäre. Die Kritik richtet sich hier auch vordergründig an den Bereich der Musik, was andererseits auf eine gewisse Zurückhaltung des Autors hinweist und die immer noch herrschende Diktatur der kommunistischen Ideologie belegt.

2.2.2.4. 1960er Jahre: Politische Anerkennung

Nach 1959 folgten in größeren Zeitabständen weitere Aufführungen der *1. Sinfonie* in Polen.¹⁵² 1969 wurde das Werk zu einem besonders feierlichen Anlass zusammen mit zwei Kompositionen der polnischen Avantgarde – Krzysztof Pendereckis *Polimorfia* und der Uraufführung des *Konzerts für Viola* von Grażyna Bacewicz – gespielt.¹⁵³ Das Konzert in der Warschauer Nationalphilharmonie fand anlässlich eines wichtigen staatlichen Jubiläums statt – des fünfundsiebenzigjährigen Bestehens der Volksrepublik Polen. Zuerst vom Staat verboten, wurde die *1. Sinfonie* mit dieser Geste vom gleichen Staat „rehabilitiert“. Durch die Aufnahme ins Programm einer für eine staatliche Feier organisierten Veranstaltung kehrte das Werk aber nicht nur endgültig in das polnische Musikleben zurück – es wurde auch in den Kreis der vom Staat anerkannten Werke wieder aufgenommen und damit ein Teil des herrschenden Systems, sodass es zusammen mit anderen zeitgenössischen Stücken der musikalischen Avantgarde für ideologische Zwecke des Staates eingesetzt wurde. Über das wechselseitige Schicksal des Stückes, das zuerst gefeiert, 1949 verboten, danach beinahe vergessen und mühsam wieder in

¹⁵² Vgl. Witold Lutoslawski (ur. 1913). *I Symfonia*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie, Warschau, 16. und 17. Okt. 1964, S. 7-9 und: Konzert des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie in Warschau unter Witold Rowicki am 20. und 21. Juni 1969; Siehe auch: Anhang: Aufführungen der *1. Sinfonie*, S. 319.

¹⁵³ Vgl. Anhang, S. 317, Aufführungen der *1. Sinfonie*, Konzert des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie in Warschau unter Witold Rowicki, Warschau, 20. und 21. Juni 1969.

die Konzertprogramme aufgenommen wurde, um schließlich in den Kreis der auserwählten polnischen Vorzeigewerke zurückzukehren, steht im Programmheft des Konzerts kein Wort.¹⁵⁴ Diese fragwürdige Anerkennung sollte allerdings ein seltenes Ereignis bleiben; die Sinfonie konnte sich auch in den folgenden Jahren und Jahrzehnten nicht wirklich im polnischen Konzertrepertoire durchsetzen.

1972 wurde die *1. Sinfonie* auf dem Festival „Warschauer Herbst“ wieder gespielt, und ab diesem Zeitpunkt wurde sie vor allem vom Komponisten selbst dirigiert.¹⁵⁵ Ohne dieses Engagement wäre das Werk möglicherweise ganz in Vergessenheit geraten, was die negativen politischen Auswirkungen auf diese Komposition und die Förderung der musikalischen Avantgarde, auch in einer Zeit, in der sich die politische Lage bereits entspannte, bestätigt. Nach 1949 wurde das Stück nie wieder – weder in Polen noch im Ausland – mit größerer Aufmerksamkeit aufgenommen: Die Chance, die es 1949 hatte, bot sich nie wieder, da zahlreiche Werke, deren Neuartigkeit großes Aufsehen erregt hatte, das Interesse des Publikums und der Konzertveranstalter in eine völlig neue Richtung lenkten. Erwünscht war sowohl in Polen als auch im Westen vor allem die musikalische Avantgarde.

1972 veröffentlichte ein Amerikaner in der in Polen herausgegebenen Zeitschrift *Polish Music* einen Bericht über die Festivalkonzerte.¹⁵⁶ Die einzige Information aus der Zeit der Entstehung des Werkes stammt aus dem Jahr 1947, dem Vollendungsjahr der Sinfonie. Jegliche politische aber auch musikalische Details wurden in diesem Artikel ausgespart. Die *1. Sinfonie* sei

„ein Werk von dauerndem Wert, ungetrübter Frische, ein Werk, das einen Komponisten von wahrer Begabung und Beseelung offenbart, eine Komposition, die das Repertoire der amerikanischen Orchester ungemein bereichern“

würde.¹⁵⁷ Parsons belegt seine Meinung nicht mit musikalischen Argumenten, sodass der Text subjektiv und unkritisch wirkt. Am Beispiel eines Werkes, das eigentlich gar nicht zum „Warschauer Herbst“ passte, wird die Veranstaltung selbst gelobt, die kein typisches europäisches Musikfestival sei, das darauf hinziele, Touristen heranzulocken, und sein

¹⁵⁴ Marek, Tadeusz, *Witold Lutosławski (ur. 1913). I Symfonia*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie, Warschau, 20. und 21. Juni 1969, S. 8-9. (Der Text erschien in der polnischen Musikzeitschrift *Polish Music* auf Englisch und Deutsch).

¹⁵⁵ Vgl. Anhang, Aufführungen der *1. Sinfonie*, S. 317.

¹⁵⁶ Parsons, Arrand, *The Warsaw Autumn 1972*, in: *Polish Music* 7, Nr. 4 (1972), S. 3-15.

¹⁵⁷ *Ibid.*, S. 7.

populäres Repertoire ständig wiederhole. Der „Warschauer Herbst“ sei nicht wie die westeuropäischen Festivals, die sich nach dem „Star-System“ richten, obwohl es viele „Stars“ in Warschau gegeben hätte.¹⁵⁸ Beeindruckt von der Veranstaltung lässt Parsons die Vorgeschichte des Stückes völlig außer Acht. Sein Wunsch nach den Aufführungen des Stückes im Westen sollte bald in Erfüllung gehen: Im folgenden Jahr wurde die Sinfonie – fast dreißig Jahre nach ihrer Entstehung – zum ersten Mal im Westen in die Konzertprogramme aufgenommen, was auch als eine Folge der Verbannung Ende der 1940er Jahre angesehen werden muss.¹⁵⁹

In den 1980er Jahren verschwand die *1. Sinfonie* fast ganz aus den polnischen Konzertsälen, wodurch auch kaum entsprechende musikalische Veröffentlichungen zu finden sind. Erst Anfang der 1990er Jahre kehrte sie ins Musikleben zurück. Der Grund für diese Wiederentdeckung des Stückes war allerdings nicht die *1. Sinfonie* selbst, sondern die Entstehung der *4. Sinfonie* Lutosławskis. Das Konzert mit den beiden Werken im Rahmen des „Warschauer Herbstes“ 1993 wurde in zahlreichen Veröffentlichungen in der polnischen Musikpresse aufmerksam verfolgt.¹⁶⁰ Das Einfügen der *1. Sinfonie* in das Konzertprogramm lieferte hier eine spannende kompositorische Vergleichsgrundlage, die beinahe das gesamte Schaffen des Komponisten umfasst. Es wäre aber auch denkbar, dass die *1. Sinfonie* gerade durch die Kenntnis ihrer schwierigen Vergangenheit nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems wieder aufgegriffen wurde. Dies konnte mit der Aufführung einer weiteren Sinfonie gut verbunden werden. Hinweise für eine solche Absicht der Veranstalter des Festivals fehlen jedoch.

¹⁵⁸ Ibid., S. 5.

¹⁵⁹ Die *1. Sinfonie* wurde im Dezember 1973 in Düsseldorf gespielt. Siehe auch: *Koncerty kompozytorskie Witolda Lutosławskiego* (Konzerte von Witold Lutosławski), in: *Ruch Muzyczny* 18, Nr. 2 (20. 1. 1974), S. 11.

¹⁶⁰ Vgl. Kofin, Ewa, *Wratislavia ma się dobrze* (Wratislavia geht es gut), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 21 (13. Okt. 1993), S. 1, 3; Gąsiorowska, Małgorzata, *Orfeusz trzydziestosześcioletni* (Sechsenddreißigjähriger Orfeus), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 23 (14. Nov. 1994), S. 1, 4; Solińska, Ewa, „*Warszawska Jesień*“ zakończona Lutosławskim („Warschauer Herbst“ abgeschlossen mit Lutosławski), in: *Życie Warszawy*, Nr. 226 (1993), S. 3; Knittel, Krzysztof, *O „Warszawskiej Jesieni“ słów kilka* (Einige Worte über den „Warschauer Herbst“), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 22 (31. Okt. 1993), S. 5; Kaczyński, Tadeusz, „*Jesień*“ z oddali (Der „Herbst“ aus der Ferne), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 22 (31. Okt. 1993), S. 4; Ignatowicz, Anna, *Co pozostało z tej „Jesieni“* (Was ist von diesem „Herbst“ übriggeblieben), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 22 (31. Okt. 1993), S. 1, 4-5.

2.2.2.5. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Die polnischen Musikwissenschaftler begannen sich relativ spät mit der *I. Sinfonie* Lutosławskis auseinanderzusetzen. Der Lutosławski-Kenner Tadeusz Kaczyński behandelt in seinen Gesprächen mit dem Komponisten dessen Werke seit *Trios Poèmes d'Henry Michaux* (1961-1963) bis *Präludien und Fuge* (1970-1972); die *I. Sinfonie* wird dabei nicht einmal als ein Bezugspunkt erwähnt.¹⁶¹ Ähnlich unbeachtet blieb diese Komposition in der Arbeit eines anderen polnischen Musikwissenschaftlers – Stefan Jarociński, der den Anspruch erhebt, das Gesamtwerk Lutosławskis bis 1967 zu behandeln, und sich mit anderen frühen Stücken, wie z. B. dem *Konzert für Orchester*, ausführlich auseinandersetzt.¹⁶² Der gleiche Autor erwähnt sie dagegen kurz in einem Artikel über Lutosławski von 1965.¹⁶³ Es handelt sich allerdings um eine kurze Darstellung des Gesamtschaffens des Komponisten, in der die *I. Sinfonie* wieder als ein Frühwerk behandelt wird, das neben der klassischen Formanlage einige Elemente des späteren, reifen Stils aufweist.

1976 erschien in Polen eine umfangreiche musikalisch-ästhetische Arbeit über Lutosławski von Bogdan Pocij.¹⁶⁴ Der Autor behandelt die *I. Sinfonie* in ästhetischen Kategorien bezüglich der Wirkung der Musik auf den Hörer, des musikalischen Systems und deren Logik, der Schönheit und des bleibenden Wertes Lutosławskis Musik in der allgemeinen Musiktradition. Um seine Ideen zu begründen, sucht er nach musikalischen Beispielen im ganzen Schaffen des Komponisten; die frühe *I. Sinfonie* ist mit ihrer höchst logischen musikalischen Entwicklung als ein Beispiel für Symmetrie der musikalischen Strukturen und einen gewissen Dramatismus nicht wegzudenken.¹⁶⁵ Pocij hält dieses Stück nicht für ein Frühwerk, sondern einen bedeutenden Bezugs- und Ausgangspunkt für die weitere kompositorische Arbeit Lutosławskis. Von außermusikalischen Bezügen ist auch hier keine Rede.

Ein wichtiger Schritt für die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der *I. Sinfonie* Lutosławskis in Polen war das Lutosławski-Symposium in Krakau 1980, zu dem ein Band mit

¹⁶¹ Vgl. Kaczyński, Tadeusz, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig, 1976.

¹⁶² Jarociński, Stefan, *Witold Lutosławski*, Kraków, 1967.

¹⁶³ Jarociński, Stefan, *Witold Lutosławski*, in: *Polish Music*, hrsg. von Stefan Jarociński, 1965, S. 191-199.

¹⁶⁴ Pocij, Bohdan, *Lutosławski a wartość muzyki* (Lutosławski und der Wert der Musik), Kraków, 1976.

¹⁶⁵ *Ibid.*, S. 25, 73, 111, 113.

acht Aufsätzen über verschiedene Aspekte seiner Kompositionen erschien.¹⁶⁶ In zwei Beiträgen wird auf die *1. Sinfonie* näher eingegangen.¹⁶⁷ Tadeusz Kaczyński setzt sich mit dem musikalischen System Lutosławskis auseinander und legt einen großen Wert auf zukunftsweisende Merkmale des Stückes. Er sieht die Anfänge des kompositorischen Stils Lutosławskis in der *1. Sinfonie*, in den

„auf gleichen Notenwerten aufgebauten Kanons, die nicht in Abstand einer Prime oder Quart wiederholt, sondern um einen Ton verschoben werden.“¹⁶⁸

Mit dieser Technik habe Lutosławski auch in *Trauermusik* zehn Jahre später gearbeitet. Kaczyński konzentriert sich ähnlich wie seine Vorgänger auf rein musikalische Aspekte des Werkes. Maciej Negrey bezieht sich auf dem Lutosławski-Symposium 1980 dagegen auf die Entstehungszeit der *1. Sinfonie* und liefert eine mögliche Antwort auf die Frage nach der politischen Zurückhaltung seiner Kollegen.¹⁶⁹ Er versteht die Entstehungszeit der Sinfonie als einen Zeitraum, in dem man von den Komponisten monumentale Symphonik verlangt hatte, was nicht „so tragisch wäre, wenn nicht weitere musikalische Konsequenzen damit verbunden gewesen wären“. Diese seien aber ein bereits „ausgiebig diskutiertes“ Problem. Damit geht der Musikwissenschaftler zu seiner eigentlichen rein musikalischen Beschäftigung mit den Merkmalen der Symphonik Lutosławskis am Beispiel der *1. Sinfonie* über, ohne sich mit dem Problem der Musik und Politik weiter zu beschäftigen.¹⁷⁰ Auf diese Weise macht der Autor klar, dass die Geschichte des Werkes bereits ausführlich behandelt wurde, auch wenn bestimmte Meinungen jahrzehntelang nicht veröffentlicht werden durften. In dieser Situation sei nur eine rein musikalische Auseinandersetzung mit dem Werk sinnvoll.

¹⁶⁶ Polony, Leszek (Hrsg.), *Witold Lutosławski, Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora* (Witold Lutosławski, Eine wissenschaftliche Tagung gewidmet dem Schaffen des Komponisten), Kraków 24.-25. Apr. 1980.

¹⁶⁷ Vgl. Kaczyński, Tadeusz, *Na tropach systemu Lutosławskiego* (Auf den Spuren des Systems von Lutosławski), in: Witold Lutosławski. *Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora* (Wissenschaftliche Tagung gewidmet dem Schaffen des Komponisten), Kraków 24.-25. Apr. 1980, S. 51-81 und: Negrey, Maciej, *Symfonia Witolda Lutosławskiego* (Symphonik von Witold Lutosławski), in: *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora*, Kraków 24.-25. Apr. 1980, S. 81-103.

¹⁶⁸ Negrey, Maciej, *Symfonia Witolda Lutosławskiego* (Symphonik von Witold Lutosławski), in: *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora*, Kraków 24.-25. Apr. 1980, S. 54.

¹⁶⁹ *Ibid.*, S. 81-103.

¹⁷⁰ *Ibid.*, S. 94f.

2.2.2.6. 1. Sinfonie in der Sowjetunion

Einen spannenden Vergleich zu den Verhältnissen in Polen bietet die Lage der Kunst in der Sowjetunion, wo die Erstaufführung der *1. Sinfonie* sehr spät stattfand: Das Stück wurde 1978 in Moskau und in Leningrad gespielt. Über die Konzerte berichtete die sowjetische Musikwissenschaftlerin Irina Nikolska in der polnischen Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny*.¹⁷¹ Es muss ein wichtiges Musikereignis gewesen sein, da die Autorin zahlreiche musikalische Persönlichkeiten erwähnt, die die Werke Lutosławskis mit Spannung erwarteten, und sie beschäftigt sich detailliert mit der Arbeit Lutosławskis als Dirigent während der Proben. Obwohl die Musik nicht ganz dem russischen Empfinden entsprach, sei dieses Konzert ein großer Erfolg gewesen. Die Bedeutung solcher Veranstaltungen liege darin, vielfache, nicht nur musikalische Kontakte zu ermöglichen und damit die Beziehungen zwischen den „Nationalkulturen“ zu stärken.¹⁷² Die sicherlich viel schwierigere politische Lage in der Sowjetunion war die Ursache für diese Aussage, die eindeutig an jene erinnert, die noch im Stalinismus formuliert wurden.

Zwei Jahre zuvor – 1976 – war in der Sowjetunion die erste musikwissenschaftliche Arbeit über das Gesamtchaffen Lutosławskis veröffentlicht worden.¹⁷³ Die Interpretation der *1. Sinfonie*, die Lydia Rappoport formuliert, ist in vielerlei Hinsicht spannend. Die Autorin zählt das Werk ganz anders, als dies 1949 in Polen der Fall war, zu den Stücken, die die Realität und das Leben der Menschen widerspiegeln und dadurch an Aktualität und Verständlichkeit gewinnen. Sie sieht in dieser „klassizistischen“ Komposition Abbildungen der vergangenen Ereignisse, wie die Schrecken des Zweiten Weltkrieges, Anklänge einer mechanischen Marschbewegung und schließlich mit den Walzer- und Marschanklängen den triumphalen Sieg.¹⁷⁴ Interessanterweise gelingt es der Autorin, dieses Stück auf eine solche Weise zu interpretieren, dass es in einem kommunistischen Regime nicht nur akzeptabel wirkt, sondern dass es sogar dessen Ideologie durch die Einbeziehung der außermusikalischen und sozialismushnahen Deutung verkörpert. Dadurch wird die Komposition paradoxerweise für die

¹⁷¹ Nikolska, Irina, *Koncerty Lutosławskiego w ZSRR* (Lutosławskis Konzerte in der Sowjetunion), in: *Ruch Muzyczny* 23, Nr. 3 (11. Feb. 1979), S. 2-5.

¹⁷² *Ibid.*, S. 5.

¹⁷³ Rappoport, Lidia, *Witold Ljutoslawskij*, Moskau, 1976, S. 25ff.

¹⁷⁴ *Ibid.*, S. 26. Es gibt auch andere Autoren, die die Kriegsdeutung in der *1. Sinfonie* vertreten. Ausführlicher behandeln diesen Aspekt K. Meyer und D. Gwizdalanka: Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 172.

Ziele der sozialistischen Ideologie eingesetzt. 30 Jahre zuvor, als das Stück 1949 beim Chopin-Wettbewerb aufgeführt wurde und danach in Ungnade fiel, ist den kommunistischen Kunstideologen diese Interpretationsmöglichkeit nicht eingefallen, obwohl die von Rappoport angesprochenen „Schrecken der nahen Vergangenheit“ zeitlich viel näher lagen. In den Anfängen des Sozialistischen Realismus galt es vermutlich, die neue Ideologie nicht nur im politischen Leben, sondern auch in der Kultur mit der ganzen Strenge durchzusetzen, und es reichte ein kleiner völlig willkürlicher Verdacht auf ideologische Abweichungen, um ein Stück aus dem offiziellen Musikleben auszuschließen.

2.2.2.7. Zusammenfassung der Rezeption der *1. Sinfonie* in Polen

Aus der Untersuchung der Rezeption der *1. Sinfonie* in Polen geht hervor, dass in den ohnehin wenigen musikwissenschaftlichen und musikkritischen Besprechungen des Stückes die politischen Bezüge meistens fehlen und die Autoren sich meist auf die rein musikalischen Aspekte der Komposition konzentrieren. Die Tatsache, dass die *1. Sinfonie* auch nach dem Ende des Stalinismus selten Gegenstand der musikalischen Veröffentlichungen war, lässt vermuten, dass sie nicht nur von den Konzertveranstaltern, sondern auch von Autoren und Verlagen gemieden wurde. In den Jahren unmittelbar nach 1949 ist diese Haltung nachvollziehbar: Die *1. Sinfonie* durfte nicht aufgeführt werden, und auch das Verfassen eines Artikels über das Werk wäre möglicherweise für den Autor nicht ohne unangenehme Konsequenzen geblieben.

Bei der Wiederkehr der Komposition in das polnische Konzertleben 1959 scheint sich die *1. Sinfonie* aber auch keiner besonders großen Beliebtheit erfreut zu haben, sodass sie ohne den Einsatz eines ausländischen Dirigenten die Rückkehr in das polnische Orchesterrepertoire kaum geschafft hätte. Bei diesen Schwierigkeiten spielte Lutosławski selbst mit seinen jüngeren Stücken möglicherweise keine unbedeutende Rolle. In einer Zeit, in der die musikalische Avantgarde bevorzugt wurde, konnten sich traditionsverbundene Werke im Konzertleben nur schwer durchsetzen. Lutosławski war zu diesem Zeitpunkt ein bereits international anerkannter Komponist. Ab 1960 als er die Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“ anzuwenden begann, geriet die *1. Sinfonie* immer stärker in den Hintergrund, da die Konzertveranstalter die modernen und publikumswirksamen Kompositionen

bevorzugten. Die fast ausschließlich rein musikalischen Texte über das Werk, die dessen Bindung an den Kompositionsstil Strawinskys und Bartóks betonen, waren für die weiteren Aufführungen der *1. Sinfonie* keineswegs förderlich, sondern sie haben im Gegenteil die über das Werk herrschende Meinung als traditionell und überholt noch bestätigt. Ähnlich beschwerlich entwickelte sich parallel dazu die journalistische und musikwissenschaftliche Rezeption des Werkes, wobei nach dem politischen Tauwetter 1956 eigentlich das Gegenteil zu erwarten gewesen wäre. Dazu könnte es einige Erklärungen geben. Einen Grund dafür könnten die damals herrschende politische Lage sowie auch die Tatsache bilden, dass die Schreibenden dem kommunistischen Regime sicher immer noch misstrauten: Schließlich waren die Schrecken des Stalinismus keineswegs vergessen, die politische Wende war nur von kurzer Dauer, das politische System, die Zensur, die Propagandamaschinerie und die Bindung an die sozialistische Staatengemeinschaft wurden in vollem Umfang aufrechterhalten. Diese Erklärung scheint nur teilweise zutreffend, da es offizielle Aussagen bekannter Künstler gibt, die mit dem Sozialistischen Realismus in der Kunst bereits in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre kritisch abrechneten, unter anderen auch Lutosławski in seiner Ansprache auf der Versammlung des Polnischen Komponistenverbandes 1957.¹⁷⁵ Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass bekannte und geschätzte Vertreter der Kunst und Kultur eine etwas größere Meinungsfreiheit genossen als die „einfachen“ Bürger, die nicht als Vorzeigekünstler ins Ausland reisten, um die Überlegenheit der sozialistischen Kunst gegenüber dem westlichen Schaffen zu beweisen. Die längst vergangenen stalinistischen Jahre durften im Gegensatz zur Lage nach 1956 kritisiert werden. Die neue politische Situation galt nach den Vorgaben der offiziellen Erfolgspropaganda als verändert und politisch, wirtschaftlich und sozial als „geheilt“. Die Haltung der Komponisten hinsichtlich der politischen Situation in Polen spiegelt sehr gut eine Aussage Lutosławskis gegenüber einem amerikanischen Journalisten 1966 wider, in der er die politische Frage des Interviewers vorwegnimmt:

„I hope you are not going to ask if we are „free“ over there. Western reporters always do. I am here, aren't I?“¹⁷⁶

¹⁷⁵ Lutosławski, Witold, *Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe Związku Kompozytorów Polskich* (Diskussionseinleitung auf der Versammlung des Polnischen Komponistenverbands), in: *Ruch Muzyczny* 1, Nr. 1 (1. Mai 1957), S. 2-3.

¹⁷⁶ Vgl. Howard Klein, *Notes from Underground*, in: *New York Times* (7. Aug. 1966), S. 2-13.

Die polnischen Autoren beschäftigten sich daher bevorzugt mit den innermusikalischen Aspekten der *1. Sinfonie* und verschwiegen lieber deren außermusikalische Fragestellungen. Eine andere Ursache für diese unpolitische Haltung könnte schließlich der Politiküberdruß, die Abneigung der polnischen Autoren und Musiker gegenüber der Politisierung des Lebens mit all ihren Aspekten, gewesen sein, weil sie das Kulturleben in Polen auf eine negative Art und Weise über Jahrzehnte prägte.

2.2.3. Westliche Rezeption der *1. Sinfonie*

2.2.3.1. *1. Sinfonie* – ein unbekanntes Werk

Die Verbannung der *1. Sinfonie* Lutosławskis in Polen wirkte sich stark auf die Rezeption des Stückes in den Ländern jenseits des Eisernen Vorhangs aus. Durch die Abwesenheit des Werkes in den polnischen Konzertsälen konnte es sich auch außerhalb des ehemaligen Ostblocks nicht durchsetzen und wurde im Westen erst Anfang der 1970er Jahre in die Konzertprogramme aufgenommen.¹⁷⁷ Die Verbannung des Stückes aus dem polnischen Musikleben hatte darüber hinaus zur Folge, dass nicht nur die westlichen Konzertveranstalter, sondern auch die Musikjournalisten und Musikwissenschaftler diese Komposition kaum zur Kenntnis nahmen. Einen weiteren Grund dafür lieferte der Komponist selbst mit seinem *Konzert für Orchester* und dessen überragendem Erfolg sowie den aleatorischen Kompositionen, die weit berühmter wurden und denen gegenüber sich ein frühes Stück kaum behaupten konnte. Oft wurde die *1. Sinfonie* im Westen nicht vordergründig aus musikalischem Interesse gespielt, sondern sie blieb für die westlichen Autoren vor allem aus politischen Gründen interessant und wurde als Symbol der Unterdrückung der Kunst im Kommunismus gesehen. Das Werk selbst und die Zeit seiner Entstehung bilden in zahlreichen Artikeln einen wichtigen politischen Kontext, der dazu dient, das kommunistische Regime mithilfe der Kunst zu kritisieren.

¹⁷⁷ Vgl. Anhang, Aufführungen der *1. Sinfonie* im Westen, Düsseldorf, 20. und 21. Dez. 1973, S. 317.

2.2.3.2. Politische Kritik am kommunistischen System – journalistische Veröffentlichungen

Zu den westlichen Aufführungen des Stückes erschienen zahlreiche Texte, die eine politisierende Interpretation der *1. Sinfonie* in den Vordergrund stellen. Eine kritische sowohl musikalische als auch kulturpolitische Charakteristik der *1. Sinfonie* zeichnet Christopher Ford 1977 in einer Zeitungskritik, die im Zusammenhang mit der Erstaufführung des Werkes in Großbritannien 1977 erschien.¹⁷⁸ Die Entwicklung, die im Schaffen Lutosławskis in den zehn bis fünfzehn Jahren nach der Uraufführung stattfand, könne mit den Veränderungen im Werk Arnold Schönbergs, zwischen seinem *Pelleas und Melisande* (1903) und den *Fünf Klavierstücken* (1923), verglichen werden.¹⁷⁹ In der ersten Phase entstanden mit *Erwartung*, *Die glückliche Hand*, der *1. Kammersymphonie* und den ersten beiden Streichquartetten die interessantesten Werke Schönbergs. Die zweite Phase wäre dagegen eine schwierige, schöpferisch unfruchtbare Zeit, die durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges beeinflusst wurde. Bei Lutosławski sei eine ähnliche Konfiguration der äußeren Umstände festzustellen: eine vielversprechende Anfangsphase und die darauf folgende schwierige, vom kommunistischen Regime und dessen langjährigen Auswirkungen auf die Musik geprägte Zeit. Als erstes geht der Autor auf die Aufführungsgeschichte der *1. Sinfonie* ein und das Jahr 1949, als „one tyranny was replacing another“, und die Sinfonie als „formalistisch“ aus dem Konzertrepertoire für Jahre verbannt wurde.¹⁸⁰ In den folgenden Jahren schrieb Lutosławski eine Reihe von folkloristischen Kompositionen, und 1954 vollendete er das beliebte *Konzert für Orchester*. Die Werke der 1960er Jahre mit ihrer „begrenzten Aleatorik“ wie *Three Postludes*, *Trois Poèmes d'Henri Michaux*, das *Streichquartett*, *Paroles tissés*, *2. Sinfonie* und das kurz darauf komponierte *Cellokonzert* überschatteten schließlich die frühe, durch Prokofjew und Roussel beeinflusste *1. Sinfonie*. Damit bringt Ford die entscheidenden politischen, historischen und kulturellen Umstände, die die Entstehungsgeschichte des Stückes prägten, in einen Zusammenhang. Die Nazibesatzung in Polen während des Zweiten Weltkrieges wird dem Stalinismus der Nachkriegszeit gleichgestellt. Den Grund für die lange Abwesenheit der *1. Sinfonie* im internationalen Konzertrepertoire sieht der Autor darüber

¹⁷⁸ Ford, Christopher, *Lutoslawski's First*, in: *Music & Musicians* 25 (Mai 1977), S. 4-5.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

hinaus im Erfolg der jüngeren Werke Lutosławskis, die gegenüber der noch nicht ganz ausgereiften *I. Sinfonie* bevorzugt wurden. Um die stilistischen Einflüsse und Unsicherheiten im Stück zu begründen, wird Lutosławski zitiert: „I was still not ready to compose as I wished, so I composed as I was able“.¹⁸¹ Die Behandlung des Stückes in Polen hätte den Komponisten stark beeinflusst, sodass er befürchtete, seine jüngeren Kompositionen könnten das gleiche Schicksal ereilen wie die *I. Sinfonie*. In dieser Furcht des Komponisten sieht ein anderer britischer Autor den Grund, für die lebenslange Zurückhaltung Lutosławskis nicht nur mit Blick auf politische Fragen der Journalisten, sondern auch auf seine insgesamt traditionelle Kompositionstechnik, die im Laufe der Jahrzehnte konstant und kaum von den neueren Entwicklungen beeinflusst wurde.¹⁸² Auf diese Weise hätte die Verbannung der *I. Sinfonie* viel weiterreichende Folgen als die Abwesenheit eines einzelnen Werkes im Konzertleben, weil sie sich auf das gesamte Schaffen des Komponisten ausgewirkt hätte. Die Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“, die Lutosławski in den 1960er Jahren entwickelte, und die als sein Beitrag zu den modernen kompositorischen Verfahren gilt, ist in Wirklichkeit relativ konservativ und auf nur wenige Bereiche der Kompositionen begrenzt, sodass die grundlegenden Elemente der Musikstücke unberührt bleiben, und Lutosławski als der „Klassiker der Moderne“ bezeichnet werden muss.

Ford erweitert seine politische Auseinandersetzung mit dem kommunistischen Regime deutlich; seiner Meinung nach erstreckt sich der politische Einfluss eines totalitären Systems weit über die Grenzen des Regimes auch auf die scheinbar freien Länder im Westen. Er macht auf eine sonderbare Haltung gegenüber der *I. Sinfonie* in Großbritannien aufmerksam, wo dieses Stück vom *Konzert für Orchester* „irrationally overshadowed“ gewesen sei: „we, alas, have continued to suppress it by neglect, which can be a sort of tyranny too“.¹⁸³ Die besondere Beachtung des *Konzerts für Orchester* durch die westlichen Konzertveranstalter verbunden mit dem mangelnden Interesse an der *I. Sinfonie* ähnelten der Behandlung der beiden Stücke im kommunistischen Regime und müssen auch als eine Art Tyrannei angesehen werden, weil

¹⁸¹ Ibid., S. 5.

¹⁸² Das politische Schicksal der *I. Sinfonie* soll bei Lutosławski für seine gesamte spätere politische, aber auch kompositorische und ästhetische Haltung verantwortlich sein: „events such as these will inevitably have left a strong and lasting impression on Lutoslawski’s psyche, he has not sought to draw upon his life experience as a stimulus for his work. Instead, his music transcends the unwelcome interference of external influences and inhabits the inner, ideal world of the creative imagination.“ Vgl. Rae, Charles Bodman, in: Programmheft der London Sinfonietta vom 22. Mai 1993.

¹⁸³ Ford, Christopher, *Lutoslawski’s First*, in: *Music & Musicians* 25 (Mai 1977), S. 5.

dadurch eine andere Tyrannei unterstützt wurde. Damit wird eine spannende Frage angesprochen, welche Rolle die westlichen Demokratien in der Unterdrückung der nicht regimetreuen Kunstwerke aus dem Osten Europas spielten. Möglicherweise haben sich die westlichen Kulturinstitutionen bei der Wahl der bereits in den Ostblockländern verbotenen Werke zurückgehalten, um die „diplomatischen Beziehungen“ auf dem Gebiet der Kunst nicht zu gefährden und stattdessen andere aus dem Osten stammende zeitgenössische Werke aufführen zu dürfen. Die osteuropäischen Stücke, insbesondere die zeitgenössischen Kompositionen der polnischen Avantgarde aus der Zeit nach 1956, waren beim Publikum besonders erwünscht und erfolgversprechend, sodass die eher konservative *1. Sinfonie* Lutosławskis nicht nur musikalisch die westlichen Konzertbesucher weniger interessiert, sondern auch dem „guten“ Verhältnis zu den polnischen Entscheidungsträgern geschadet hätte. Es darf nicht vergessen werden, dass jeder polnische Künstler trotz des politischen Tauwetters beim Erteilen der Ausreisegenehmigung bei Auslandsreisen nach wie vor auf das Wohlwollen der politischen Führung angewiesen war.

Mit Blick auf das Schaffen eines anderen polnischen Komponisten Andrzej Panufnik, der 1954 aus Polen nach Großbritannien flüchtete, vermutet eine polnische Autorin, dass die Werke der „polnischen Avantgarde“ bevorzugt wurden.¹⁸⁴ Während die letzteren Ende der 1950er und in den 1960er Jahren vom BBC häufig übertragen und aufgezeichnet wurden, boykottierte der britische Radiosender die Werke Panufniks jahrelang, obwohl diese mit internationalen Kompositionspreisen ausgezeichnet worden waren. Damit wären Kompositionen eines Regimegegners aus Polen auch im Westen unbeachtet geblieben, d. h., deren Behandlung im Westen glich der Verbannung seiner Kompositionen im kommunistischen Polen, die bis in die 1970er Jahre andauerte.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Vgl. Bolesławska, Beata, *Panufnik*, Kraków, 2001, S. 227ff. In der Arbeit über Andrzej Panufnik von Bolesławska wird eine Abmachung des britischen BBC mit der Polnischen Botschaft in London Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre vermutet, nach der die Werke des künstlerisch traditionell orientierten Panufniks nicht vom BBC übertragen oder aufgenommen wurden und im Gegenzug Kontakte und Aufführungen der Stücke der polnischen Avantgarde ermöglicht werden sollten. In der Tat wurden die Kompositionen Panufniks über mehrere Jahre nicht vom BBC gespielt oder übertragen, und sogar als er 1963 den 1. Preis beim Musikwettbewerb in Monaco für *Sinfonia Sacra* gewann, und das Konzert mit der Premiere des Stückes vom BBC aufgezeichnet und gesendet wurde, wurde ausgerechnet dieses Werk ausgeschnitten. Eine solche Behandlung der Komposition eines bis dahin ausgesprochen erfolgreichen Komponisten und Dirigenten (Panufnik war zwischen 1957 und 1959 Musikdirektor des Birmingham Symphony Orchestra) muss daher eigenartig erscheinen.

¹⁸⁵ Vgl. *ibid.*

Die Tatsache, dass die *I. Sinfonie* Lutosławskis als ein recht konservatives Werk in Polen verbannt wurde, stieß bei den westlichen Autoren auf Unverständnis. In der Kritik zur britischen Erstaufführung des Werkes wundert sich der Autor, dass das Stück, obwohl 1947 vollendet, erst nach dreißig Jahren in Großbritannien aufgeführt wurde.¹⁸⁶ Harrison meint, die Komposition sei auch vor dreißig Jahren nicht besonders fortschrittlich gewesen, um 1949 in Polen als „formalistisch“ verbannt zu werden. Letzteres muss daher völlig willkürlich geschehen sein.

Die nordamerikanischen Autoren sehen die Entstehungsgeschichte und die Rezeption der *I. Sinfonie* im Spiegel der politischen Lage der Nachkriegszeit in Polen, auch wenn dieses Werk nur im Kommentar zu einem anderen Stück besprochen wurde:

„Its premiere the following year brought him (Lutosławski) his first major international recognition, but again the timing was bad: about a year after the Symphony was introduced it was banned because of its flagrant „formalism“ (it is a twelve-tone work), which violated the principles of „socialist realism“ laid down by the authorities. To be valid they ruled Polish music should be readily assimilable on the part of the average listener.“¹⁸⁷

Vor allem die Gegenüberstellung des Erfolgs bei der Uraufführung der *I. Sinfonie* und der kurz darauf folgenden unbegründeten Verbannung des Werkes scheint dem Autor beim Aufzeigen der Unterdrückung der Kunst im Kommunismus wirkungsvoll zu sein. Dabei behauptet er, die Sinfonie sei ein Zwölftonwerk, was abgesehen von einigen wenigen Takten schlicht falsch ist. Diese Vorgehensweise ist vermutlich damit zu erklären, dass es schwer ist, einen Grund zu finden, warum ausgerechnet die *I. Sinfonie* verboten wurde, obwohl sie als ein traditionsverbundenes Werk bezeichnet werden muss. Deshalb musste das Stück für fortgeschrittener erklärt werden, als es tatsächlich war. Somit konnte ein klarer Grund für dessen Verbannung vorgelegt und auch der „Schuldige“ – das aus dem Westen stammende Zwölftonverfahren – eindeutig identifiziert werden. Durch die Verbannung des Werkes richteten sich die polnischen Kommunisten demnach nicht nur gegen eine Kompositionstechnik, sondern gegen die im Westen herrschende Freiheit der Kunst und ferner auch gegen das westliche politische System.

¹⁸⁶ Harrison, Max, *Young Musicians`symphony Orchestra St John*, in: Times (23. Mai 1977), S. 11.

¹⁸⁷ Freed, Richard, *Livre pour Orchestre. Witold Lutosławski*, in: Programmheft des Saint Louis Symphony Orchestra vom 1./2. April 1977, S. 339.

Die politische Deutung war in den 1970er Jahren ein fester Bestandteil der Interpretation der *I. Sinfonie*, und man kann beobachten, wie sie von Artikel zu Artikel manchmal auch ohne große Veränderungen weiter transportiert wird.¹⁸⁸ Freed setzt im Folgenden seine Vorgehensweise, sich auf einen sehr vereinfachten politisch-kulturellen Kontext zu beziehen fort, und geht auf die weitere kompositorische Entwicklung Lutosławskis ein:

„Happily, the situation did not last. Today Poland has a thriving *avant-garde*, and beginning with his *Venetian Games* of 1961 Lutosławski has written works incorporating aleatory as well as serialism; *Livre* is one of these.“¹⁸⁹

Auf diese Weise wird die *I. Sinfonie* zum Ausgangspunkt seines Schaffens, das durch den Stalinismus zwar unterbrochen wurde, aber mit dem politischen Tauwetter wieder auflebte und eine aus westlicher Sicht besonders begrüßenswerte Phase ergab, in der die aus dem Westen stammenden zeitgenössischen Kompositionstechniken wieder verwendet werden durften. Diese gelten bei den westlichen Autoren als ein Anzeichen der künstlerischen Freiheit. Die folkloristischen Werke, wie das besonders erfolgreiche *Konzert für Orchester*, werden in diesem Kommentar gar nicht angesprochen, sondern es wird direkt auf die mit der politischen Freiheit einhergehenden aleatorischen Stücke, wie *Jeux vénitiens* und *Livre pour orchestre* eingegangen. Das *Konzert für Orchester* wird sonst auch aus anderen Gründen in den Hintergrund verdrängt – Anfang der 1950er Jahre komponierte Lutosławski Stücke, die nicht zu der sogenannten „Gebrauchsmusik“, der offiziell verordneten Stilrichtung gehörten sondern Stücke, in denen er neue Verfahren ausprobieren wollte. Diese Tatsache bleibt nicht unbemerkt im Kontext der kompositorischen Entwicklung Lutosławskis in dieser Zeit und wird als eine Art Untergrundarbeit interpretiert:

„(...) the First Symphony, took seven years to complete, and was initially banned by the post-war Communist government as formalist, complex and decadent. In the early 1950s the composer spent much time writing a large number of songs for children, and folk-based

¹⁸⁸ In den New Yorker Kommentaren von der Erstaufführung der *Novelette* 1983 werden Abschnitte aus dem Artikel von Freed binahe direkt übernommen: „The Symphony’s premiere the following year (1948) brought him (Lutosławski) his first international recognition, but again the timing was bad: about a year later the work was introduced it was banned because of its flagrant „formalism“ (it is a twelve-tone work), which violated the principles of „Socialist Realism“ laid down by the authorities.“ Vgl. *ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

works; but there were private, 'experimental' works as well, including Overture for Strings of 1949, a highly concentrated exercise using an eight-tone mode."¹⁹⁰

Der Hinweis auf die *Streicherouvertüre* von 1949 als einem „experimentellen“ Werk hätte dem damals nach einem eigenen Weg suchenden Komponisten sicher gut gefallen. Er hat in der Tat große Hoffnungen in dieses wenig beachtete Stück gelegt – die volksmusikalisch inspirierten Werke haben es dann aber endgültig in Vergessenheit geraten lassen.

2.2.3.3. 1980er Jahre: Neue Zuspitzung der politischen Lage in Polen

Die erste nordamerikanische Aufführung des Werkes fand am 8. April 1980 im kanadischen Montreal statt, und das bei dieser Gelegenheit veröffentlichte Programmheft lässt keine Zweifel am politisch-kulturellen Bezug dieses Stückes – die *1. Sinfonie* sei durch ihr schwieriges Schicksal besonders hörenswert:

„...not only does this piece stand as a brilliant example of Neo Classicism's last flowering, but it also has the dubious honour of having been deemed „formalist“ by Polish authorities and thus banned from 1948 to 1959. Such were the social realities, unfortunately, for artists on both sides of the Atlantic during that terrible time of which hunting, blacklisting and extreme conformism.“¹⁹¹

Das Werk wird durch seine Extreme charakterisiert: Einerseits sei es ein brillantes Beispiel der letzten Blütezeit des Neoklassizismus, andererseits hätte es die fragwürdige Ehre genossen, in einer Zeit der „Hexenjagd, schwarzen Listen und des extremen Konformismus“ als „formalistisch“ verbannt worden zu sein. Besonders betont wird die paradoxe Tatsache, dass es gerade als ein der musikalischen Tradition verbundenes Stück im kommunistischen Regime verboten wurde. Die politisch-kulturelle Lage in Polen vom Ende der 1940er bis zur ersten Hälfte der 1950er Jahre bestimmt wieder über die Aussage des Werkes. Damit endet die Kritik an den politischen Verhältnissen allerdings nicht. Der kanadische Autor nützt diese Gelegenheit, um seine Kritik auszuweiten und die politischen Verhältnisse dieser Zeit in den USA anzuprangern, womit die Verfolgung der echten und der sogenannten Kommunisten in den USA in den 1950er Jahren, in den Anfängen des Kalten Krieges gemeint ist. Die als

¹⁹⁰ Witold Lutoslawski, in: Programmheft des London Schools Symphony Orchestra vom 10. Sept. 1983.

¹⁹¹ Ree, John, *Symphony No. 1*, in: Programmheft des Orchestre Symphonique Montreal vom 8. und 9. April 1980.

Antwort auf die Angst mancher politischer Kreise vor der sowjetischen Infiltration des Landes begonnene Verfolgung politischer Feinde führte dort zu zahlreichen politischen Prozessen gegen vermeintliche Anhänger des Kommunismus. In diesem Sinne ist „Hexenverfolgung“ und Erstellen von „schwarzen Listen“ sicherlich als Formulierung nicht übertrieben und somit auf die Ereignisse sowohl im stalinistischen Osteuropa als auch in den USA der 1950er Jahre zu beziehen.¹⁹²

Einen neuen Grund für die politische Deutung der *1. Sinfonie* lieferte Anfang der 1980er Jahre die Entstehung der *3. Sinfonie* Lutosławskis. Im Dezember 1981 wurde in Polen das Kriegsrecht ausgerufen, und obwohl seitdem bereits über zwei Jahre vergangen waren, war dieses tragische politische Ereignis immer noch im Bewusstsein der Menschen sowohl im Osten als auch im Westen präsent.¹⁹³ Die Zeit, aus der die *1. Sinfonie* stammt, zählte ähnlich wie der Beginn der 1980er Jahre auch zu jenen historischen Phasen, in denen sich eine deutliche Zuspitzung der politischen und damit auch der auf die Kultur bezogenen Repressalien des kommunistischen Regimes in Polen abzeichnete. Casken geht auf die Entstehungsgeschichte der *1. Sinfonie*, auf die schwierigen Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in Polen ein, als Lutosławski das Stück zu komponieren begann. Die *1. Sinfonie* „was banned by the Stalinist authorities as formalist and decadent“, weil sie „some forbidden 12-tone patterns“ enthielt.¹⁹⁴ Damit rückt die schwierige politische Situation Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre wieder in den Mittelpunkt der Werkinterpretation. Es liegt dabei nahe, dass die politischen Entwicklungen in Polen von 1981 eine solche verstärkt politisierende Auseinandersetzung beeinflusst haben, was die Tatsache belegt, dass eine musikalische Interpretation kein rein musikalischer und unabhängiger Vorgang ist, sondern dass sie von außermusikalischen, in diesem Fall politischen und gesellschaftlichen Faktoren, entscheidend beeinflusst werden kann.

Um die Bedeutung der politischen Umstände in Polen im Stalinismus für Lutosławski persönlich zu unterstreichen und die Glaubwürdigkeit der eigenen Aussagen zu bekräftigen, bedienen sich die westlichen Journalisten gerne der Worte des Komponisten, auch wenn dabei Missverständnisse entstehen:

¹⁹² Vgl. *ibid.*

¹⁹³ Casken, John, *Masterly control*, in: *The Listener* (15. March 1984), S. 32.

¹⁹⁴ *Ibid.*

„Like many composers living behind the Iron Curtain, Lutoslawski has suffered the adversity of political censorship. 'I used to be treated as a formalist from 1945 to 1955.'“¹⁹⁵

Das Jahr 1945 als Beginn des Sozialistischen Realismus in Polen zu bezeichnen ist in dieser Aussage verwunderlich. Dieser Fehler ist dem ohnehin sehr zurückhaltenden Lutosławski sicher nicht zuzuschreiben. Bei der Frage nach der Bedeutung des Formalismus entsteht ein weiteres Missverständnis:

„But my First Symphony was banned for 12 years and it was only later that Leopold Stokowski brought it to Warsaw in 1959.“¹⁹⁶

Die *1. Sinfonie* geriet 1949 in Ungnade – bis 1959 konnten also nicht 12 Jahre vergehen. Vor allem die US-amerikanischen Autoren waren sehr darum bemüht, das kommunistische System auf allen möglichen Ebenen zu kritisieren, und das Schicksal der *1. Sinfonie* von Lutosławski wurde, auch wenn das Werk nicht gerade aufgeführt wurde, gerne und wirkungsvoll zu diesem Zweck eingesetzt. Bei diesem Vorhaben kam es auch zu Übertreibungen wie im oben zitierten Artikel.

Obwohl die meisten politisch beeinflussten Artikel über die *1. Sinfonie* aus Nordamerika stammen, sind auch einzelne europäische Texte dieser Art zu finden, wie das Programmheft von der Aufführung in Bologna 1979, in dem der polnische Musikwissenschaftler Stefan Jarociński zitiert wird:

„questa sinfonia acquisitò quasi un significato simbolico, perché fu la prima composizione musicale eminente ad essere bollata come <formalistica>, sicché fu bandita per molti anni dei repertori concertistici.“¹⁹⁷

Die politisierende Deutung der *1. Sinfonie* wird in Programmheften des San Francisco Symphony Orchestra um die Darstellung der Verbannung der Oper von Schostakowitsch *Lady Macbeth des Mzensker Distrikts* erweitert. Die Parallele zur Anfangsphase des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion spielt dabei eine wichtige Rolle:

¹⁹⁵ Cunningham, Carl, in: The Houston Post (6. Okt. 1985), S. 4F.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Carapezza, Paolo, Emilio, *Libri per orchestra*, in: Programmheft des Orchestra Sinfonica Dell'Ente Autonomo Teatro Comunale, Bologna, 21., 23. März 1979.

„While Poland was somewhat freer than Russia in artistic matters, those who wished to have their works performed were subject to the same kind of political-aesthetic censorship that Shostakovich experienced with his opera *Lady Macbeth of the Mzensk Distrikts* (1936). In 1948 Lutosławski became the first to fall victim to such censorship after the premiere of his First Symphony. In fact, this composition was the first Polish work to be banned under the postwar regime. While the symphony was a success after its premiere, it was branded as „formalist“ by a Stalinist-inspired conference of critics and composers in Poland. Lutosławski, along with many of his colleagues (including his piano partner, Panufnik, whose First Symphony was similarly denounced), were forced into the artistic underground once again.“¹⁹⁸

Die Interpretation von John Thow richtet sich eindeutig gegen das kommunistische System. Die Anfangsjahre des kommunistischen Regimes in Polen seien nicht nur mit der politischen und kulturellen Situation in der Sowjetunion in den 1930er Jahren gleichzustellen, sondern auch mit der Zeit des Krieges mit Nazi-Deutschland vergleichbar: Ein Künstler würde in Polen nur aus einem Untergrund in einen anderen gezwungen. Diese dramatische Darstellung weist jedoch einige Unstimmigkeiten auf: Die politische Lage in Polen nach 1949 war zwar schwer, aber nicht mit den dramatischen und für die Künstler oft lebensbedrohlichen Ereignissen der 1930er Jahre in der Sowjetunion oder der Lage der Menschen während des Zweiten Weltkriegs gleichzusetzen. Die Verbannung der *1. Sinfonie* Lutosławskis kann daher nicht mit der Verurteilung der Oper von Schostakowitsch verglichen werden. Thow verstärkt stattdessen die politische Kritik um ein weiteres Beispiel eines verbannten Stückes – der *1. Sinfonie* von Andrzej Panufnik als eines weiteren Opfers der stalinistischen Kulturpolitik.

2.2.3.4. Nach 1989: Ein politisches Werk

Der politische Bezug der *1. Sinfonie* von Lutosławski wurde vor allem in den englischsprachigen Artikeln weiter verfolgt, und auch nach der Wende 1989 erschienen Texte, in denen die politische und kulturelle Lage in Polen der Nachkriegszeit vordergründig behandelt wird. Die politisierende Interpretationslinie des Stückes aus früheren Artikeln wurde darin übernommen:

¹⁹⁸ Thow, John, *Witold Lutoslawski: A Biographical Note*, in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 10., 12. und 13. Dez. 1986, S. 19; vgl. auch in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 6., 7. und 8. März 1991, S. 19.

„In 1948, the year in which the Soviet Communist Party Central Committee passed a resolution condemning Western formalism and „decadent avant-gardism“, a nascent socialist government in Poland started to enforce guidelines for the writing of official Polish music, in which compositions with a nationalist bent incorporated folkloric material. Lutoslawski's First Symphony was labelled as „formalist“ by a Stalinist-oriented conference of composers and critics. Despite the success of the symphony at its premiere, the score was the first Polish work forbidden by the new regime.“¹⁹⁹

Die Verbannung des Werkes erweist sich hier beinahe als eine politische Auszeichnung gegen den Kommunismus. Die *1. Sinfonie* wäre sogar als erste aus der Gruppe der im Ostblock verbotenen „dekadent-avantgardistischen“ Stücke verbannt worden. Damit wird das Aufführungsverbot besonders betont und wie ein Beweis gegen das kommunistische System eingesetzt.

Durch diese Vorgehensweise der westlichen Autoren entwickelte sich eine feste, in zahlreichen Artikeln immer wiederkehrende außermusikalische Deutung dieses Stückes, die auch nach dem Zerfall des ehemaligen Ostblocks zu finden ist und meist wie ein Etikett dem Werk anhaftet: „Die 1949 uraufgeführte Erste Sinfonie wurde als formalistisch kritisiert und nach einem Skandal verboten“²⁰⁰ und in den englischsprachigen Texten:

„(Die *1. Sinfonie*) was the work that 1949 earned the dubious honour of being condemned by the Polish Government as 'formalist'“²⁰¹

2.2.3.5. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen: Zwischen Kunst und Politik

Deutlich zurückhaltender und differenzierter als die Musikkritiken mit Blick auf die politischen Aspekte der Interpretation gestalten sich die meisten westlichen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen über die *1. Sinfonie*. Sie erschienen meist unabhängig von den Aufführungen des Stückes. Die meisten Texte sind umfangreicher und beziehen sich auf das gesamte bisherige Schaffen Lutosławskis, sodass die *1. Sinfonie* darin oft nur kurz besprochen wird. Eine Notiz über das bis dahin wenig bekannte Werk erschien in *Melos* 1958, und ihr Autor – Bogusław Schäffer – ist ausgerechnet ein polnischer Komponist

¹⁹⁹ Dorian, Frederick, Meibach, Judith, *Chain 3, Concerto for Cello and Orchestra, Symphony No.3*, in: Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 18. und 20. Jan. 1991.

²⁰⁰ Rohm, Helmut, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Münchner Philharmoniker, München, 10., 11. und 12. Jan. 1990, S. 3.

²⁰¹ Clements, Andrew, Programmheft der Guildhall Sinfonia, London, 14. Jan. 1997.

und Musikwissenschaftler, ein Anhänger der neuesten Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik.²⁰² Die *1. Sinfonie* wird zusammen mit den *Symphonischen Variationen* (1937), *Variationen über ein Thema von Paganini* (1941) und der *Ouvertüre für Orchester* (1949) als ein frühes Werk erwähnt, in dem Lutosławski „eine äußerst interessante und fortgeschrittene Kompositionstechnik geschaffen“ habe. Sehr charakteristisch für diese Schaffensperiode seien auch die in der Sinfonie auftretende Überladung mit kunstvollen koloristischen Effekten und die Hypertrophie konstruktiver Gestaltung.²⁰³ Schäffer verzichtet auf jegliche politisch-kulturellen Bezüge des Werkes und konzentriert sich ausschließlich auf die musikalischen Aspekte des Stückes. Sein Artikel ist der erste Versuch, die in Polen immer noch unerwünschte Sinfonie in einer westlichen Publikation zu präsentieren. Dies ist auch ein erstes Anzeichen der sich gerade vollziehenden musikalischen Öffnung Polens gegenüber dem Westen – die Initiative hinsichtlich der *1. Sinfonie* ergriff allerdings ein polnischer Autor.

Eine weitere kurze Notiz über die *1. Sinfonie* gibt es wieder fast zehn Jahre später – 1967 – in der *Österreichischen Musikzeitschrift*, in der das Werk wieder ausschließlich musikalisch behandelt wird, als eine Komposition, die unter klassizistischen Einflüssen aus der Beschäftigung mit der Musik von Strawinsky und Bartók entstand.²⁰⁴

Erst 1973 wird eine deutschsprachige Skizze über Lutosławskis Schaffen verfasst, in der der *1. Sinfonie* mehr Aufmerksamkeit als in der Zeit davor gewidmet wird.²⁰⁵ Josef Häusler beschäftigt sich mit der klassisch-romantischen Formanlage des Werkes und sieht die Musik von Strawinsky, Bartók und Prokofjew als Inspirationsquelle für die Tonalität des Stückes. Als erster weist er auf die besondere totalchromatische Figur am Anfang des 3. Satzes hin, die allerdings nicht auf die Zwölftontechnik Schönbergs, sondern auf eine bewusste und für die jüngeren Kompositionen Lutosławskis typische Konstruktion aus ausgewählten Intervallen, zurückzuführen sei. Diese Figur enthielte nur kleine Terzen, kleine Sekunden und Tritonus²⁰⁶ und zeige konsequent konstruierte innere Zusammenhänge, die später in *Trauermusik* übernommen und weiterentwickelt werden sollten. Charakteristisch für die Interpretation Häuslers ist eine gründliche musikalische Analyse, die ganz auf außermusikalische Deutungen

²⁰² Schäffer, Bogusław, *Polen kommt ins Gespräch*, in: *Melos* 25 (1958), S. 86-88.

²⁰³ *Ibid.*, S. 86.

²⁰⁴ Szmolyan, Walter, *Neue Musik in Polen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 22 (July 1967), S. 406-408.

²⁰⁵ Häusler, Josef, *Einheit in der Mannigfaltigkeit – Skizze über Lutoslawski*, in: *NZfM* 134, Nr. 1 (Jan. 1973), S. 23-26.

²⁰⁶ Vgl. Kapitel: *1. Sinfonie*-Analyse, S. 48f.

des Werkes verzichtet. Der Autor lässt sich nicht dazu verführen, an einer politischen Auseinandersetzung teilzunehmen, bei der seine Person sowie die Musik in einem ideologischen Kampf gegen ein politisches System eingesetzt werden könnten. Durch diese Zurückhaltung wird auch der Leser von einer politischen Anteilnahme ferngehalten: Er erhält einen unabhängigen Einblick in die wichtigsten musikalischen Strukturen der Komposition.

Die *1. Sinfonie* erschien in den westlichen Veröffentlichungen in den 1970er Jahren auch in Zusammenhang mit der Aufführung der *2. Sinfonie*, ohne dass die schwierigen politischen Umstände vom Ende der 1940er Jahre erwähnt werden.²⁰⁷ Sie bildet einen Bezugspunkt zum frühen sinfonischen Schaffen Lutosławskis, indem sie den Vergleich zwischen den beiden Werken mit ihren neoklassizistischen und folkloristischen Zügen ermöglichen soll. Durch dieses frühe Werk würde der „Zugang zu Lutosławskis Schaffen und speziell zu seiner Interpretation der Form und Gattung Sinfonie“ entstehen.²⁰⁸ Der *1. Sinfonie* wird darüber hinaus eine große Bedeutung beim Verstehen und bei der Interpretation der späteren Werke Lutosławskis zugeschrieben. Letzteres wird alleine aus musikalischen Gründen besprochen – die politischen Aspekte bleiben unbeachtet. Auch im Artikel von Josef Häusler, der die Schallplattenaufnahmen der *1. und 2. Sinfonie* (1967) umfangreich kommentiert, wird der politische Bezug des Stückes völlig ausgespart. Stattdessen stehen im Mittelpunkt eine gründliche musikalische Analyse und ein Vergleich der beiden Stücke, die in einem zeitlichen Abstand von zwanzig Jahre entstanden sind.²⁰⁹

Eine rein musikalische Beschäftigung mit der *1. Sinfonie* ist vor allem für deutschsprachige Autoren typisch. Dies belegen musikwissenschaftliche Artikel sowie die in Deutschland erschienenen Programmhefte.²¹⁰

Der erste umfangreichere musikwissenschaftliche Aufsatz im Westen, in dessen Mittelpunkt die *1. Sinfonie* steht, erschien erst 1981 in *Musik und Bildung*.²¹¹ Der Artikel von Gert Sannemüller ist ein Beispiel einer vielschichtigen musikalischen Analyse, bei der kein Aspekt

²⁰⁷ Sannemüller, Gert, *Witold Lutoslawskis 2. Sinfonie*, in: *Musik und Bildung* 10, Nr. 9 (September 1978), S. 588-595.

²⁰⁸ *Ibid.*, S. 589.

²⁰⁹ Häusler, Josef, *Die Sinfonien Lutoslawskis*, in: Schallplatten-Begleitheft, WER 60044, 1964.

²¹⁰ Vgl. Schulz, Klaus, *Witold Lutoslawski, Symphonie Nr. 1*, in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters, 4. März 1981; Krellmann, Hanspeter, *Klänge zerstäubten. Witold Lutoslawski und Peter Pears im Düsseldorfer Symphoniekonzert*, in: *Meinische Post*, Nr. 297 (22. Dez. 1973); *Witold Lutoslawski, Sinfonie Nr. 1 (1947)*, in: Programmnotiz des Radio- Sinfonieorchesters Basel vom 21. Oktober 1977.

²¹¹ Sannemüller, Gerd, *Die 1. Sinfonie von Witold Lutoslawski*, in: *Musik und Bildung* 13 (Dez.1981), S. 766-772.

des Werkes unbeachtet bleibt. Der Text enthält vor allem eine detaillierte musikalische Analyse der *1. Sinfonie*, bei der die Komposition als ein interessantes Beispiel für die Entwicklung der Sinfoniegattung im 20. Jahrhundert dargestellt wird. Die kulturpolitischen Umstände, die die ersten Aufführungen des Stückes begleiteten, und die Verbannung der *1. Sinfonie* im Stalinismus werden kurz in einer Fußnote angesprochen:

„Da die Sinfonie wegen „Formalismus“ 1949 von den Programmen abgesetzt wurde, erfolgten weitere Aufführungen erst zehn Jahre später.“²¹²

Der politische Aspekt wird hier zwar nicht ganz außer Acht gelassen, er wird aber nur am Rande berücksichtigt, wodurch die politische Deutung des Werkes in den Hintergrund gerät. In der ersten umfassenden Arbeit über das Gesamtschaffen des Komponisten, die im Westen Europas veröffentlicht wurde, wird die *1. Sinfonie* wiederum stark in den Kontext der politischen Ereignisse gestellt.²¹³ Steven Stucky setzt sich ausführlich mit allen musikalischen Aspekten des Stückes auseinander und stellt es wirkungsvoll und unmissverständlich in den politischen Kontext des beginnenden Stalinismus, in dem er das politische Schicksal der *1. Sinfonie* detailliert bespricht, das Werk als Opfer der stalinistischen Repressalien ansieht und dessen Schicksal als Übergang zum nächsten Kapitel über „The Dark Years 1949-54“ einsetzt, wo er ausführlich auf politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Aspekte des Lebens im kommunistischen Regime eingeht.²¹⁴ Stucky versteht die Verbannung der *1. Sinfonie* als ein Zeichen eines in der Politik beginnenden Prozesses:

„Yet even as Lutosławski's First Symphony was being heard for the first time in April 1948, forces had been set in motion that were soon to make of it a symbol of a very different kind.“²¹⁵

Die Rezeptionsgeschichte der *1. Sinfonie* rückt eng an die stalinistische Kulturpolitik, sodass sie nicht mehr voneinander zu trennen sind. Das Stück war zwangsweise von Kräften beeinflusst, die parallel zu dessen Uraufführung in Gang gesetzt wurden und schließlich zu einer künstlerischen Katastrophe führten, als

²¹² Ibid., S. 772.

²¹³ Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1981, S. 23ff.

²¹⁴ Ibid., S. 23ff.

²¹⁵ Ibid., S. 33.

„the fruit of seven years painstaking labor under the most unfavorable conditions, become the first eminent work to be officially censured as formalist and removed from the repertoire.“²¹⁶

Die *1. Sinfonie* wird nicht nur als ein Wendepunkt dargestellt, an dem die ideologischen Veränderungen durch die Einführung des Stalinismus in Polen sichtbar wurden, sondern sie war auch das erste „Opfer“ der stalinistischen Repressalien.

Die Lutoslawski-Monografie von Stucky ist die erste englischsprachige Arbeit über das Werk des Komponisten. Durch die politische Deutung der *1. Sinfonie* lieferte Stucky die Grundlage für eine politikbezogene Interpretation dieser Komposition. Für zahlreiche englischsprachige Autoren war Stuckys Buch eine wichtige Informationsquelle über Lutoslawski, wodurch die Tatsache zu erklären ist, dass besonders diese Autoren die *1. Sinfonie* auf eine ähnliche Weise in ihren Artikeln interpretieren und die politisierende Deutung des Stückes im Laufe der Zeit weiter transportieren.

2.2.3.6. Zusammenfassung der Rezeption der *1. Sinfonie* im Westen

Die Verbannung der *1. Sinfonie* 1949 in Polen wirkte sich stark auf die Rezeption des Werkes im Westen aus. Die Sinfonie wurde im Westen über ein Jahrzehnt später als in Polen ins Orchesterrepertoire aufgenommen. Dies ist ein klares Anzeichen dafür, dass die Gelegenheit, die sie 1949 hatte, sich im polnischen und internationalen Konzertrepertoire zu etablieren, durch die Verbannung zunichte gemacht wurde.

Die politisierende Deutung des Werkes ist in den westlichen musikalischen Veröffentlichungen und insbesondere in den USA deutlich häufiger anzutreffen als im ehemaligen Ostblock, wo sie lange nicht angesprochen werden durfte. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sie auch in den sonst politisch zurückhaltenden musikwissenschaftlichen Texten, wie die Lutoslawski-Monografie von Stucky, formuliert wird. In der politisierenden Auseinandersetzung mit der Komposition spielt die Haltung des Komponisten keine Rolle, während seine Werke für politische Ziele eingesetzt werden. Es wird auf die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umstände im stalinistischen Polen ausführlich eingegangen, um das kommunistische System zu kritisieren. Das Wesen der Musik wird dabei völlig außer

²¹⁶ Ibid., S. 36.

Acht gelassen: Es zählen vor allem die außermusikalischen Aspekte der Interpretation, die das Stück zu einem antikommunistischen Manifest machen.

2.3. Zusammenfassung der Rezeption der *1. Sinfonie* im Westen und in Polen

Die *1. Sinfonie* wurde 1949 für Jahre aus dem Konzertrepertoire verbannt, und nach ihrer Rückkehr in die Programme der polnischen Philharmonien 1959 gab es lange Pausen sowohl in den Aufführungen als auch in den Veröffentlichungen über das Werk in Polen und im Westen. Die Wiederaufnahme des Stückes in das offizielle Musikleben geschah nur sehr langsam, und der persönliche Einsatz des Komponisten war für die späteren Aufführungen der Sinfonie von entscheidender Bedeutung. Das Stück war in Polen Ende der 1940er Jahre viel zu fortschrittlich, um gespielt werden zu dürfen, im Westen, wo es erst 1973 zum ersten Mal aufgeführt wurde, war es verglichen mit der polnischen Avantgarde zu traditionell, um ein größeres Interesse der Konzertveranstalter zu wecken.

In den polnischen Musikkritiken gibt es kaum politische Bezüge auf die Entstehungsgeschichte des Werkes, in den musikwissenschaftlichen Texten sind dagegen Hinweise auf eine beabsichtigte unpolitische Haltung der polnischen Autoren zu finden, die als eine Überdrussreaktion erklärt wird. Die Gründe für die politische Zurückhaltung sind unterschiedlich und abhängig von dem Zeitraum, in dem sie erschienen sind. Im Stalinismus war es verboten, jegliche politische Kritik am System und seinen Methoden zu äußern. In den nachfolgenden Jahrzehnten waren negative Aussagen über den Sozialistischen Realismus zwar erlaubt, doch stand die *1. Sinfonie* eher am Rand des musikalischen Geschehens in Polen, und deshalb wurde sie in den musikalischen Veröffentlichungen kaum beachtet. Wenn sie aus musikalischen Gründen doch angesprochen wurde, wurde der politische Kontext entweder ganz außer Acht gelassen oder, wie Negrey es tut, kurz erwähnt und als ein allgemein bekanntes und bereits ausgiebig diskutiertes Thema abgetan.

Die Untersuchung der Publikationen, die sich mit der *1. Sinfonie* von Witold Lutosławski befassen, macht deutlich, dass durch die Verbannung des Stückes 1949 in Polen eine mehrjährige Pause in den Aufführungen des Werkes auch im Westen Europas und in Nordamerika entstand. Nachdem die Sinfonie wieder in die Konzertprogramme aufgenommen wurde, dauerte es nochmals einige Jahre, bis musikwissenschaftliche Veröffentlichungen über

sie erschienen sind. Die Zahl dieser Veröffentlichungen ist darüber hinaus weit kleiner als über die anderen Stücke des Komponisten.²¹⁷ Das Interesse an der *1. Sinfonie* steigt jeweils bei den Aufführungen der *2. Sinfonie* (1967), der *3. Sinfonie* (1983) und der *4. Sinfonie* (1993) sowohl in Polen als auch im Westen Europas und in Nordamerika. In den meisten musikwissenschaftlichen Schriften steht die *1. Sinfonie* allerdings nicht im Mittelpunkt, sondern sie wird nur als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Sinfonie als Gattung bei Lutosławski bzw. der Sinfonie im 20. Jahrhundert besprochen. Es besteht ein deutlicher Unterschied zwischen den westlichen und osteuropäischen Interpretationen des Werkes. Im Westen wird die *1. Sinfonie* zusammen mit dem *Konzert für Orchester* als „eklektizistisch“ dargestellt, was sich deutlich von vielen polnischen Interpretationen abhebt, wo eine stilistische Gleichstellung der beiden Werke undenkbar gewesen wäre. Dadurch ergibt sich eine paradoxe Lage des Werkes, das wegen allzu moderner kompositorischer Eigenschaften als „formalistisch“ verbannt wurde, aber gleichzeitig als stilistisch überholt galt und zu einer längst vergangenen Epoche zählt.

Manche westlichen Autoren versuchen doch noch ein Indiz für die Fortschrittlichkeit der Komposition aufzuzeigen und finden es in den zwölftonnahen Strukturen des dritten Satzes.²¹⁸ Damit ist der Grund der Verbannung der *1. Sinfonie* identifiziert, und was noch wichtiger ist: Die Quelle der politischen Repressalien gegenüber dem Werk ist ein modernes Kompositionsverfahren, das aus dem Westen stammt. Damit beginnt eine ideologische Auseinandersetzung zwischen zwei feindlichen politischen Systemen: Durch eine aus dem Westen stammende Kompositionstechnik, die von den dortigen Autoren als ein Teil einer freien und unabhängigen Kunst verstanden wird, wird in Polen ein Musikstück verboten, weil dieses Verfahren die westliche Freiheit und Demokratie symbolisiert. Dabei wird die musikalische Interpretation manipuliert, um das gewünschte Ergebnis zu erzielen.

Die *1. Sinfonie* wurde durch die westlichen Autoren in den meisten Fällen in die Schilderung des kompositorischen Schaffens Lutosławskis miteinbezogen. Die politischen Umstände ihrer Verbannung 1948 gehören dabei zu den wichtigsten Informationen über das Stück, das den Ausgangspunkt für die musikalische Auseinandersetzung mit dem Schaffen des Komponisten bildet. Die musikalische Deutung dieser Komposition wird dadurch stark politisiert. Die Kunst

²¹⁷ Siehe Anhang: Veröffentlichungen über die *1. Sinfonie*, S. 337.

²¹⁸ Siehe: Freed, Richard, *Livre pour Orchestre. Witold Lutosławski*, in: Programmheft des Saint Louis Symphony Orchestra vom 1./2. April 1977, S. 339.

und damit auch die Musik wurde im Westen verstärkt im Spiegel der politischen Entwicklungen wahrgenommen, sodass auch spätere einschneidende politische Ereignisse, wie die Einführung des Kriegsrechts in Polen im Dezember 1981, zu einer intensiveren Beschäftigung mit der ohnehin politisch assoziierten *1. Sinfonie* Lutosławskis führten.

Die kritische Auseinandersetzung mit der politischen Situation in Polen der Nachkriegszeit erstreckte sich im Westen auf den Vergleich mit dem Schicksal mancher Stücke in der Sowjetunion der 1930er Jahre und mit der Zeit des Zweiten Weltkrieges, als die Nazis Polen besetzt hatten, einer Zeit also von der sich die kommunistischen Machthaber in Polen nach 1945 distanzieren. Ein solcher Vergleich wäre in Polen und im übrigen Ostblock nicht möglich gewesen, und er dient wieder nur der politischen Bekämpfung eines feindlichen Systems. Teilweise wird sogar eine Unterstützung des kommunistischen Regimes durch den Westen vermutet, die durch die Nichtbeachtung der im kommunistischen Regime unerwünschten Stücke zustande gekommen sein soll.²¹⁹ Ein kanadischer Autor nutzt die Aufführung der *1. Sinfonie*, um das stalinistische Regime mit der politischen Hetzjagd auf die vermeintlichen Anhänger des Kommunismus in den USA der 1950er Jahre zu vergleichen.²²⁰

Die letzten Beispiele der politischen Auseinandersetzung mit der Situation der Kunst in Polen der Nachkriegszeit machen deutlich, dass die westlichen Autoren nicht nur die Lage jenseits des Eisernen Vorhangs verstärkt wahrnahmen, sondern auch die Rolle der westlichen Demokratien dabei zu verstehen versuchten und mit den umstrittenen Entwicklungen in ihren eigenen Ländern verglichen. Die Mehrheit der westlichen Autoren legt allerdings einen besonderen Wert auf die ausschließliche Kritik des kommunistischen Regimes, ohne die Situation im eigenen „Lager“ genauer zu betrachten, wodurch sich die ideologischen Grenzen zwischen dem stalinistischen Regime des ehemaligen Ostblocks und den „scheinbaren“ Demokratien der westlichen Welt verwischen.

²¹⁹ Vgl. Ford, Christopher, *Lutoslawski's First*, in: *Music & Musicians* 25 (Mai 1977), S. 4-5.

²²⁰ Vg. Ree, John, *Symphony No. 1*, in: Programmheft des Orchestre Symphonique Montreal vom 8. und 9. April 1980.

3. Zwischen Tradition und Fortschritt: Das *Konzert für Orchester* in polnischer und westlicher Sicht

3.1. Entstehungsgeschichte des *Konzerts für Orchester* im Kontext des Sozialistischen Realismus

Das *Konzert für Orchester* wurde als Auftragswerk des polnischen Dirigenten Witold Rowicki für die Nationalphilharmonie Warschau komponiert und ihrem musikalischen Leiter gewidmet. Der Entstehung des Werkes ging eine Reihe von folkloristischen Stücken wie *Tanzpräliminarien* (1954), *Kleine Suite* (1950) und *Schlesien Tryptychon* (1951) voraus. Das *Konzert für Orchester* bildet einen durchaus gelungenen und beim Konzertpublikum beliebten Abschluss dieser Phase des Schaffens Lutosławskis. Der Komponist arbeitete an diesem Stück über vier Jahre und als es 1954 abgeschlossen wurde, stand das politische Tauwetter in Polen vor der Tür.²²¹ Trotzdem war das Sich-Öffnen gegenüber dem Westen noch nicht möglich. Die Künstler waren nicht mehr durch den Formalismus „bedroht“, sondern durch die Einschränkungen des Sozialistischen Realismus. Das *Konzert für Orchester* stand gegenüber den Anforderungen der neuen politischen Wirklichkeit nicht im Widerspruch und fand sowohl musikalisch – mit einigen Ausnahmen – als auch ideologisch große Anerkennung im sozialistischen Polen. Die Richtlinien waren insgesamt vage und uneindeutig, wobei eine gute Verständlichkeit für die breiten Massen der Gesellschaft zu den wichtigsten Forderungen gehörte. Daraus ergaben sich für die Komponisten weitere Konsequenzen: Unerwünscht waren zeitgenössische, experimentelle Kompositionstechniken und der Gebrauch von allzu vielen Dissonanzen. Es wurde daher nach übersichtlichen und leicht erkennbaren Strukturen, die sich auf die Musik des 19. Jahrhunderts bezogen, verlangt. Die wichtigsten Merkmale des Sozialistischen Realismus in der polnischen Musik wurden in Polen von Łobaczewska erst am Ende dieser von politischen Schikanen gekennzeichneten Zeit 1956 ausführlich besprochen.²²²

²²¹ Vgl. Kapitel: Politik, Kunst und Kultur in Polen zwischen 1945 und 1989, S. 17ff.

²²² Łobaczewska, Stefania, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia* (Ein Versuch den Sozialistischen Realismus auf der Basis der Musik des Jahrzehnts zu untersuchen), in: *Studia Muzykologiczne* 5, (1956), S. 7-196. Die programmatische Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus von Łobaczewska erschien erst am Ende dieser Phase. Bis 1956 sind in Polen ideologische Texte dieses Umfangs kaum zu finden; vgl. auch: Dziębowska, Elżbieta, *Spoleczna funkcja*

Die Autorin bemüht sich dabei, eine theoretische Grundlage zu erarbeiten, indem sie Elemente des Marxismus hinzuzieht. Sie verlangt nach einem gesellschaftlichen und politischen Bezug der Kunst zu den aktuellen Veränderungen in der Gesellschaft, wodurch nach den Vorgaben der kommunistischen Ideologie eine objektive Abbildung – Widerspiegelung – der Wirklichkeit geschaffen werden sollte.²²³ Weitere wichtige Eigenschaften bildeten eine klare Emotionalität und einfache Struktur der Werke, die durch die Einbeziehung der Volksmusik²²⁴ erreicht werden sollten. Alle Stücke, die nach 1948 in Polen komponiert wurden, mussten den Anforderungen des Sozialistischen Realismus entsprechen, wenn sie öffentlich gespielt werden sollten. Für die Komponisten entstand damit eine äußerst schwierige Situation: Entweder arbeiteten sie weiter, wie sie wollten und riskierten, dass ihre Werke unbekannt bleiben und sie selbst möglicherweise die Grundlage ihrer Existenz verlören, oder sie passten sich an und versuchten, einen Kompromiss mit dem herrschenden Regime zu schließen. Eine andere Schwierigkeit verursachten die nicht klar formulierten Merkmale der Kunst des Sozialistischen Realismus. Die betroffenen Künstler erfuhren erst aus Presseartikeln, ob ihre Werke akzeptiert wurden oder in Ungnade fielen. Die Beurteilungen der Kompositionen waren meist völlig willkürlich und abhängig von der Person des Schreibenden. Diese Willkür erfuhr auch Lutosławski, als seine *I. Sinfonie* verbannt wurde und außer einer ganz allgemeinen kritischen Aussage nie ein bestimmter Grund dafür genannt wurde.²²⁵

muzykologii w Polsce (Gesellschaftliche Funktion der Musikwissenschaft in Polen), in: *Muzyka* 3 (1975), S. 28-38.

²²³ Łobaczewska beruft sich auf die Grundlagen der theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst im kommunistischen System. Bereits 1925 forderte Lenin in seiner Resolution *Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der Literatur* Verständlichkeit der Literatur für die Bauernschaft und die Arbeiter, also die kämpfenden Klassen der Gesellschaft. Lenin forderte darüber hinaus die Weiterentwicklung der in der Tradition bestehenden Formen im Sinne der marxistischen Weltanschauung, wodurch sich ein starker Bezug zur künstlerischen, also auch musikalischen Tradition ergab. Formal wurden die sowjetischen Künstler mit dem Beschluss der KPdSU vom 23. April 1932 zur Mitwirkung beim Aufbau des Sozialismus verpflichtet: Die bis dahin bestehenden Künstlerorganisationen wurden aufgelöst und verboten. Stattdessen wurden neue staatlich kontrollierte Verbände gegründet. Ausschließlich Mitglieder der neuen Verbände durften ihre Werke veröffentlichen und konnten durch die staatlichen Aufträge ihren Lebensunterhalt verdienen.

²²⁴ Die Verwendung der heimischen Folklore in der polnischen Musik hat möglicherweise auch einen anderen Hintergrund. Lange bevor der Sozialistische Realismus in Polen den Einzug hielt, war die Verwendung der polnischen Volksmusik in der Kunst beliebt. Im 19. Jahrhundert bei Chopin und Moniuszko oder Anfang des 20. Jahrhunderts bei Szymanowski und Karłowicz. Dies war eine Tatsache, die von den Kommunisten gerne für die eigenen ideologischen Interessen genutzt wurde, um einen polnischen Nationalstil zu belegen.

²²⁵ Die Willkür in der Behandlung und Beurteilung der Kunstwerke im Sozialistischen Realismus war in der Sowjetunion bereits länger bekannt und sehr verbreitet. Das vielleicht bekannteste Beispiel für ihre Funktionsweise war das Verbot der Oper *Lady Macbeth des Mzensker Distrikts* Op. 29 von Schostakowitsch im Januar 1936 nach einem anonymen Prawda-Artikel.

3.2. Analyse des *Konzerts für Orchester*

Im *Konzert für Orchester* arbeitet Lutosławski mit Elementen der polnischen Folklore, die nicht „zitathaft“ benutzt werden, wie der Komponist in seinen Aussagen oft beteuerte, sondern „nur als Rohstoff, der zum Bau einer großen, mehrsätzigen Form diene, welche sich absolut weder vom Volkslied noch vom Volkstanz ableiten lassen“.²²⁶ Die Beschäftigung mit der Volksmusik war für Lutosławski – nach dessen eigenen Aussagen – eine Randerscheinung, was wirklich zählte, war die Arbeit an eigenen Kompositionsprinzipien mit der Folklore als einem ihrer Elemente. Trotz dieser Äußerungen ging Lutosławski mit den Folkloreelementen sehr sorgfältig um, was seine Anmerkungen in den Skizzen des *Konzerts für Orchester* beweisen.²²⁷ Er benutzte dabei die Sammlung der Folklore aus der Region Mazowsze von Oskar Kolberg und notierte genau, an welcher Stelle der Partitur welches Volkslied zum Einsatz kam.²²⁸ Die polnische Folklore liefert daher einen beträchtlichen Teil des melodischen Materials des Werks, was zahlreiche Autoren zu Recht bemerken.²²⁹ Zu seinem kraftvollen musikalischen Ausdruck tragen darüber hinaus die freie Harmonik der erweiterten Tonalität, die rhythmischen Verfahren wie Polymetrie und Polyrythmie und eine differenzierte Instrumentierung bei.

An kompositorischen Bezügen sind für das Werk vor allem Béla Bartóks *Konzert für Orchester* und *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, sowie das *Konzert für Orchester* Op. 38 von Paul Hindemith und *Konzert für 16 Instrumente* von Igor Strawinsky von Bedeutung. Vor allem der erstere war für Lutosławski ein wichtiges Vorbild, und nicht selten wird sein *Konzert für Orchester* mit dem gleichnamigen Stück Bartóks in Verbindung gebracht. Auch in der zeitgenössischen polnischen Musik sind Beispiele für die Beschäftigung mit der Gattung des Orchesterkonzerts zu finden: 1950 und 1953 komponierten Grażyna Bacewicz und Tadeusz Baird jeweils ein Orchesterkonzert.

²²⁶ Lutosławski, W., *Konzert für Orchester*, in: Programmheft des Norddeutschen Rundfunks vom 15./16. Nov. 1964.

²²⁷ Lutosławski, Witold, *Konzert für Orchester, Skizzen*, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

²²⁸ Ibid. vgl. auch: Kolberg, Oskar, *Mazowsze*, Bd. 2, Teil 2, Kraków 1886, S. 181.

²²⁹ Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 260ff.

Die Formanlage der einzelnen Sätze des Werkes ist sehr übersichtlich. Bei der Wahl ihrer Bezeichnungen: *Intrada*, *Capriccio*, *Arioso*, *Passacaglia*, *Toccata* und *Corale*, so wie des Titels des ganzen Stückes *Concerto* greift Lutosławski auf traditionelle barocke und Vor-Barocke Vorbilder zurück. Er hält sich allerdings nicht streng an die Vorgaben, die mit diesen barocken Formen verbunden sind, sondern legt einen besonderen Wert auf die Bildung bestimmter Klangfarben, wobei die nach 1960 so wichtige Sonorität bereits in diesem Stück eine wichtige Rolle spielt. Die Bezeichnung *Concerto* ist nicht bloß ein Begriff, sondern sie wird tatsächlich in zahlreichen anspruchsvollen Soloeinsätzen und Gegenüberstellungen von verschiedenen Instrumentengruppen realisiert. Der Schwerpunkt des Zyklus liegt auf dem Finale, wodurch ein deutlicher Bezug zu den späteren zweisätzigen Kompositionen Lutosławskis entsteht: Die zwei einleitenden Sätze des *Konzerts für Orchester* sind im Vergleich zum letzten nur wenige Minuten lang – der Schlusssatz bildet dagegen den Höhepunkt des Werkes. Auf diese formale Eigenschaft – die Betonung des letzten Satzes – weist Zofia Lissa bereits in ihrem 1955/56 erschienenen Artikel hin.²³⁰

Der erste Satz – *Intrada* – ist ein Einleitungssatz, der in sieben weitere Abschnitte aufgeteilt werden kann: A (T. 1-39), B (T. 40-51), C (T. 52-63), B' (T. 64-74), C' (T. 75-99), B'' (T. 100-123), A' (T. 124-172). Der erste Abschnitt (A) wird mit einem anfangs von Celli gespielten folkloristischen Thema begonnen, das zum Schluss des ersten Satzes in A' wiederkehrt.²³¹ Dieses Thema beruht auf einer einfachen, quasi sich im Kreise drehenden Melodik und einem stark reduzierten Tonmaterial. Es wird kanonisch im Quintabstand geführt: zuerst werden tiefe Register der Streicherstimmen eingesetzt, allmählich kommen auch höhere Register dazu. Schließlich übernehmen die Bläser das Thema. Die Verwandtschaft dieser Melodie mit dem Lied *A cyje to kuniki* aus der Sammlung *Mazowsze* von Oskar Kolberg wird von verschiedenen Autoren behandelt.²³² Die volksmusikalische

²³⁰ Lissa, Zofia, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego (szkic analityczny)* (*Konzert für Orchester* von Witold Lutosławski. Eine analytische Skizze), in: *Muzyka*, Nr.4/5 (1955), S. 25-52. Dieser Artikel erschien erweitert in: *Studia Muzykologiczne* 5 (1956), S. 196-299 und 1974 mit einigen Aktualisierungen auf Deutsch in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, übers. von Edda Werfel, Darmstadt, S. 282-322.

²³¹ Zofia Lissa bezeichnet dieses Thema in ihrem Aufsatz: „*Koncert na orkiestrę*“ Witolda Lutosławskiego (*Muzyka*, 1955, S. 30) als eine „folkloristische Idee“ ohne sich dabei auf die Verwandtschaft dieser Melodie mit konkreten Volksliedern oder anderen Quellen zu berufen; Vgl. Bsp. 3, S. 94: Das charakteristische Thema spielen die Celli während im tiefen Register das Ostinato erklingt.

²³² Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 260; Vgl. auch: Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1981, S. 49f.

9 $\frac{9}{8}$ Allegro maestoso (J.-80)

I
Fagotti

II

III
IV
Tromboni

Tuba

Timpani

Gran cassa

I
Arpe

II

Pianoforte

9 $\frac{9}{8}$ Allegro maestoso

Violoncelli

Contrabbassi

6

I

II

Fag.

Timp.

Ar. III

Vle

Vc.

Cb.

Bsp. 3, *Konzert für Orchester*, Intrada, T. 1-10.

© Copyright 1956 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

Vorlage wird mithilfe unterschiedlicher Verfahren bearbeitet, die unter anderen an die barocken Fortspinnungsmotive erinnern.²³³

Das einzige über eine lange Zeit konstante Element des ersten Satzes bleibt der 37-taktige Orgelpunkt der Kontrabässe und Fagotte auf *fis*, der im ganzen A-Abschnitt bestehen bleibt so wie die regelmäßigen Schläge der Pauken und Harfen. Dieses Verfahren ist für Lutosławski charakteristisch: Ein melodischer Gedanke wird in einer Stimme eingeführt und allmählich von weiteren Instrumentengruppen übernommen, sodass sich am Ende ein kraftvolles *tutti* ergibt, ohne dass die Dynamik jeder einzelnen Stimme verstärkt wird. Der kurze Abschnitt B (T. 40-51) ähnelt teilweise dem vorangegangenen A. Er enthält lang gehaltene Noten, die stark an den Orgelpunkt des Teils A erinnern, die hier allerdings von verschiedenen Instrumenten und nicht nur von Kontrabässen gespielt werden. Dieser Abschnitt ist mit dem Volkslied *A gdzie mnie odjezdas, Walusieńku, panie?* verwandt.²³⁴ Das Staccato-Motiv, das hier eingeführt wird, ist dagegen neu. Erst im Abschnitt C wird mit ganz neuen Mitteln gearbeitet. Fallende Reihen von langen Notenwerten in den Streichern beginnen die neue Phase. Kleine Sechzehntelfloskeln der Bläser kommen bald hinzu und werden zu tonleiterähnlichen Gebilde weiterentwickelt. Die Dreierbewegung ab T. 56 lockert das statische Material der Streicher. Im Abschnitt B' kehrt das B mit einigen Veränderungen zurück. Es erscheint hier vor allem die aus dem Abschnitt C (T. 52-63) stammende Sechzehntelbewegung und das Klangbild wird zusätzlich durch die erweiterte und vollere Instrumentation bereichert. Die langen Notenwerte werden häufig unterbrochen, was zusammen mit der Gegenüberstellung von verschiedenen rhythmischen Strukturen verbunden mit unterschiedlichen Artikulationsarten (Sechzehntelläufe, Achtelstaccato, punktierte Achteln und Legatofloskeln) eine Tendenz zur Steigerung ergibt. Nach dem Abschnitt B' folgt wieder eine C-Variante, in der dem fallenden statischen Motiv der Streicher kleine Floskel der Bläser entgegengesetzt werden. Schon nach vier Takten dreht sich dieses Verhältnis um und die Blechbläser übernehmen das lang gedehnte Motiv der Streicher – diesmal aber in aufsteigender Richtung. Bald kommt auch das stark betonte Dreiermotiv der Blechbläser hinzu (T. 82-83), das sich in einer kraftvollen

²³³ Die Verknüpfung der polnischen Volksmelodien mit verschiedenen Verfahren der barocken und modernen Kompositionstechniken war Gegenstand der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Konzert für Orchester* bis in die heutige Zeit: Vgl. Malinowski, Władysław, *Lutosławski i folklor* (Lutosławski und Folklore), in: Witold Lutosławski. *Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku* (Mensch und Werk in der Perspektive der Musikkultur des 20. Jahrhunderts), hrsg. von Jan Astriab et al., Poznań, 1999, S. 204ff.

²³⁴ Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 265.

Steigerung auf die übrigen Instrumente ausweitet. Nach einer mehrfachen Steigerungsphase in Abschnitten B' und C' wird der eigentliche Höhepunkt des ersten Satzes in B'' (T. 100) erreicht, als die Statik der langen Notenwerte durch die Achtelbewegung der Streicher und punktierte Phrasen der Bläser ersetzt wird. Ab Takt 106 wird die Spannung allmählich zurückgenommen, um im tieferen Register und piano einen Übergang zum Teil A' zu schaffen. Der aus dem Abschnitt A stammende Orgelpunkt erscheint im Takt 124 wieder – diesmal auf *gis* – und er zeichnet den Anfang des A'-Teils ab, der in Hinsicht auf die Motive ähnlich, instrumentationstechnisch aber verschieden gegenüber seinem Vorbild im Abschnitt A aufgebaut ist. Das Anfangsthema wird jetzt nicht von den Celli, sondern von der Flöte übernommen. Der Orgelpunkt liegt dagegen in der tiefen Lage der Violinen. Erst langsam wird der Orgelpunkt nach unten erweitert und auch das Thema von den tieferen Instrumenten übernommen.

Ein wichtiges Merkmal dieses Satzes bilden die aus der polnischen Volksmusik stammenden auffallenden Synkopen, die charakteristische Kreismelodik, die aus einem Grundmotiv entwickelt wird, Ostinati, Wiederholungen der Motive im Abstand der Quinte sowie von der Folklore unabhängige Verfahren wie Kanoneinsätze der Themen.

Der Aufbau des zweiten Satzes – *Capriccio notturno e Arioso* – entspricht dem klassischen Scherzo, in dem ein Arioso anstelle des Trios steht. Der Aufbau dieses Satzes ist dreiteilig: A (T. 173-235), A' (T. 236-310), B (T. 311-342) und A'' (T. ab 343). In den meisten Analysen des Stückes wird dem *Capriccio notturno* dem Titel entsprechend ein nächtlicher Charakter, ein „Vorbeihuschender“²³⁵ oder „something of Bartók's nocturnal evocations (Third Piano Concerto, and elsewhere) in its mysterious buzzing“ zugeschrieben.²³⁶ Auch ein Vergleich mit *Sommernachtstraum* von Felix Mendelssohn-Bartholdy ist naheliegend.²³⁷ Diesen Effekt erreicht Lutosławski durch den Einsatz von sehr leisen und schnellen Sechzehntelfiguren der Streicher, die beinahe als Geräusch wahrgenommen und in regelmäßigen Abständen von einem deutlich abgesetzten Akkord unterbrochen werden. Nach und nach kommen weitere

²³⁵ Sannemüller, Gerd, *Das „Konzert für Orchester“ von Witold Lutoslawski*, in: Schweizerische Musikzeitung (Zürich), Sept./Okt. 1967, Heft 7 (Jg. 107), S. 16.

²³⁶ K.G.R. (Roy, Klaus G.), *Concerto for orchestra*, in: Programmheft von The Cleveland Orchestra, 1958, S. 277.

²³⁷ Vgl. Stucky, Cambridge, 1981, S. 53. Vgl. auch: Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 265.

47 *Andante con moto* ♩ = 70 P.G. (47)

Arpa I

3/4

Contrabbassi divisi P.G. (47)

47 Ar. I

Cb. div. Pizz. PP

48 Ar. I (48)

Pfto PP staccato

Vc. div. n.3 PP

Cb. div. PP (48)

Bsp. 4, *Konzert für Orchester*, Passacaglia, Toccata e Corale, Ziff. 47-48.

© Copyright 1956 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

Instrumentengruppen hinzu, die weiter unterteilt kleine ab- und aufsteigende Läufe spielen, was diesen klangfärblichen Effekt noch verstärkt. Der mittlere Teil des zweiten Satzes – Arioso – beruht auf einem Volkslied, das in der Toccata wieder erscheinen wird.²³⁸ Beachtenswert ist das Ende des Satzes (ab T. 304), in dem ausschließlich verschiedene Schlagzeuginstrumente einen eigenen solistischen Abschnitt spielen und dabei eine ganze Höenskala an Geräuschen erzeugen.

Das Finale ist der gewichtigste und längste Satz des Konzerts. Es beinhaltet drei Abschnitte, die *attaca* gespielt werden. Als erstes wird die *Passacaglia* (T. 418-562) mit ihrem sechzehn Mal wiederkehrenden Ostinato-Thema vorgetragen.²³⁹ Das Variationsprinzip der *Passacaglia* beruht auf dem Anschwellen des Klangvolumens des Ostinato-Themas. Das acht Takte lange Thema wird dynamisch differenziert gespielt und von verschiedenen Instrumentengruppen von den tiefen Streichern (Kontrabässe am Anfang) bis in die höchsten Register (Flageolettöne der Violinen zum Schluss) wiederholt. Gleichzeitig mit den Wiederholungen des Ostinato-Themas entwickeln sich zwölf eigentliche *Passacaglia*-Variationen, deren Länge nicht der Länge des Ostinato-Themas entspricht, sodass die Abschnitte der beiden Ebenen nicht gleichzeitig begonnen und abgeschlossen werden.²⁴⁰ Während sich das Ostinato-Thema in die höheren Oktaven ausweitet, erscheinen die folgenden *Passacaglia*-Variationen in den mittleren und tiefen Registern, sodass alle Stimmen gleichmäßig im ganzen Klangraum verteilt sind. Gegen Ende reduziert Lutosławski die Zahl der Stimmen und deren Umfang, sodass schließlich nur das Ostinato-Thema im höchsten Register der Violinen übrig bleibt. Der *Passacaglia*, die eine Art Einleitung bildet, folgt die schnellere *Toccata* (T. 563-680). Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa, deren Analyse vom Bedürfnis nach klaren, klassischen Formanlagen durchdrungen ist – interpretiert diesen Abschnitt als ein modifiziertes Sonatinallegro, in dem nach der Exposition der Choral folgt.²⁴¹ In der Tat kann der neue thematische Gedanke ab T. 597 als zweites kontrastierendes Thema interpretiert werden. Das erste und das zweite Thema kehren jeweils im weiteren Verlauf dieses Abschnitts zurück, und ab T. 623 arbeitet der Komponist mit einzelnen isolierten rhythmischen Motiven

²³⁸ Vgl. *ibid.*

²³⁹ Siehe Bsp. 4, S. 97. Das Thema wird 1 vor Ziff. 47 von Kontrabässen und der Harfe vorgetragen. Nach und nach kommen andere Instrumente dazu.

²⁴⁰ Auf die Ähnlichkeit dieses Verfahrens mit der Jahrzehnte später von Lutosławski entwickelten „Chain-Technik“ verweisen Meyer und Gwizdalanka. Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 266.

²⁴¹ Vgl. Lissa, 1974, S. 297. Die Autorin widmet dem Verhältnis zur Folklore ein ganzes Unterkapitel ihres Artikels über das *Konzert für Orchester*. Vgl. Lissa, 1974, S. 300-303.

(non rall.)

Fl. I
Fl. II
Pg. I
Cor. in G
Cl. in Bb
Tmb. I
Tmb. II
Tmb. III
Tmb. IV
Vni. I
Vni. II
Vcllo
Ar. I
Ar. II

(non rall.)

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. in Bb I
Cl. in Bb II
Fag. I
Fag. II
Ar. I
Ar. II

66 75

poco calmando *poco più tranquillo 1/100*

crescente

p poco calmando *p poco più tranquillo*

76 77

66 76

76

Bsp. 5, *Konzert für Orchester*, 3. Satz, Choral, nach Ziff. 75.

© Copyright 1956 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

des ersten Themas, was als Durchführung interpretiert werden könnte. Die Repetitionen der Motive und deren ausgeprägte Motorik bestimmen die toccataähnlichen Eigenschaften dieses Abschnitts. Sie werden zusätzlich durch die für Lutosławskis Stil typischen rhythmisch-metrischen Unregelmäßigkeiten ergänzt. Das Thema der Toccata, das nach einer kurzen Einleitung eingeführt wird, stammt vom Volkslied *A cy mi to dziwna zona*.²⁴² Am Ende des Abschnitts wird das Material verdünnt, sodass es eine Überleitung zum stark kontrastierenden auf Terzen und Quinten aufgebauten Choral bildet.²⁴³ Dieser besteht aus achtundzwanzig Akkorden und wird drei Mal wiederholt: Zuerst von den Holz-, dann feierlich von den Blechblasinstrumenten, um schließlich von den Streichern übernommen zu werden. Mit dem Choral erklingt eine vom Horn gespielte Melodie, die volksmusikalische Merkmale besitzt. Nach den Wiederholungen des Chorals kehrt das Material der Toccata etwas verändert wieder. Markiert wird dieser Übergang durch das steigende Tempo und die anfangs stark reduzierte Besetzung. Bald wird der Orchesterapparat um verschiedene Instrumentengruppen erweitert, was zusammen mit dem schnelleren Tempo und der motorischen Bewegung aller Stimmen ein musikalisches Wettrennen ergibt. Der Komponist gestaltet diesen Abschnitt mit verschiedenen Imitationsverfahren, die stark an die Kompositionstechnik Béla Bartóks erinnern.²⁴⁴ Wahrscheinlich aus diesem Grund schreibt Lissa diesem Abschnitt, den sie als Reprise bezeichnet, den Durchführungscharakter zu – die thematisch-motivische Arbeit ist hier in Form von imitatorischen Verfahren sehr präsent.²⁴⁵ Am Ende der Steigerung (T. 922) kehrt der Choral zurück, gleichzeitig aber erklingen die thematischen Motive, um das Stück im weiter steigenden Tempo abzuschließen.

3.3. Polnische Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester*

3.3.1. Lutosławski über das *Konzert für Orchester*

Äußerungen des Komponisten über das *Konzert für Orchester* sind relativ selten. Vor allem in der frühen Zeit kurz nach der Entstehung des Stückes sind kaum direkte Aussagen zu finden.

²⁴² Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 263.

²⁴³ Siehe Bsp. 5, S. 99; Im Takt 683 beginnt der Choral gespielt von den Holzbläsern.

²⁴⁴ Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2003, S. 267. Die Autoren verweisen auf die Ähnlichkeit zwischen dem Choral und dessen Wiederkehr im Finale des *Orchesterkonzerts* und dem 3. *Klavierkonzert* von Bartók, das auch einen Choral enthält.

²⁴⁵ Vgl. Lissa, 1974, S. 299. Auch Stucky diskutiert die Möglichkeit der Sonatenform im letzten Satz des Konzerts. Vgl. Stucky, Cambridge, 1981, S. 56.

Indirekt ist in dieser Hinsicht die kritische Abrechnung Lutosławskis mit dem Sozialistischen Realismus auf der Versammlung des Polnischen Komponistenverbandes 1957 von Bedeutung.²⁴⁶ Der Komponist konnte seinen Stil nach der Verbannung der *1. Sinfonie* nicht nur aus politischen Gründen, sondern auch weil er mit dem Werk selbst nicht zufrieden war, nicht fortsetzen. Den späteren Kommentaren nach zählte er das *Konzert für Orchester* nicht zu seinen besonders gelungenen Werken, weil es auf traditionellen Techniken basiert und eher zufällig als Auftrag eines befreundeten Dirigenten entstand. Lutosławski betrachtete es als einen Versuch, an der eigenen kompositorischen Technik zu arbeiten, die

„vor allem in der Verbindung einfacher diatonischer Motive mit chromatischen nichttonalen Kontrapunkten sowie einer nichtfunktionellen, vielfarbigen, launischen Harmonik“²⁴⁷

bestand. Der Komponist sagt weiter:

„Auch die rhythmischen Umgestaltungen dieser Motive sowie die Polymetrie, die aus ihrer Verbindung mit den begleitenden Elementen entstand, gehören zu den charakteristischen Merkmalen des Stils, den ich hier erwähnt habe. All dieser Dinge war ich mir damals bewußt und das brachte mich auf den Gedanken, diesen neuen Stil, der <am Rande> stand, nicht ganz sinnlos ist und – obwohl er bei der Arbeit an einer typischen Gebrauchsmusik entstanden war – vielleicht auch beim Komponieren ernsthafter Werke verwandt werden konnte.“²⁴⁸

Interessant ist hier die Auseinandersetzung Lutosławskis mit dem *Konzert für Orchester* mit Blick auf die jüngeren Werke und die Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“, in der das Werk einerseits aufgewertet, andererseits als veraltet dargestellt wird:

„Alle meine Werke, die ich in den letzten mehr als zehn Jahren geschrieben habe, zeugen von dem langen Weg, den ich zuvor zurücklegen musste, um das erste von ihnen, nämlich „Die venezianischen Spiele“, schreiben zu können. Es waren damals sieben Jahre verstrichen, seitdem ich das „Konzert für Orchester“ beendet hatte und dennoch hatte ich den Eindruck, als gehörte dieses Werk bereits einer weit hinter mir liegenden Vergangenheit an. (...) In einer damals publizierten Äußerung habe ich diesen Gedanken folgendermaßen formuliert: 'Weil ich im Augenblick nicht über einen Bestand an technischen Mitteln

²⁴⁶ Lutosławski, Witold, *Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe Związku Kompozytorów Polskich* (Einleitung zur Diskussion auf der Hauptversammlung des Polnischen Komponistenverbandes), in: *Ruch Muzyczny* (1. Mai 1957), S. 2-3.

²⁴⁷ W. Lutosławski, *Konzert für Orchester*, in: Programmheft des Norddeutschen Rundfunks vom 15./16. Nov. 1964.

²⁴⁸ *Ibid.*

verfüge, um so zu komponieren, wie ich es mir wünschte, komponiere ich, wie ich es kann.²⁴⁹

3.3.2. Das *Konzert für Orchester* als Beispiel des Sozialistischen Realismus in der Musik

Lutosławskis *Konzert für Orchester* galt bereits wenige Monate nach der Uraufführung am 26. November 1954 in Warschau als die wichtigste zeitgenössische Komposition in Polen. Es wurde am 21. Februar 1955 bei der Eröffnung der neu aufgebauten Nationalphilharmonie in Warschau, der wichtigsten und besonders prestigeträchtigen kulturellen Veranstaltung in Polen dieser Zeit, aufgeführt.²⁵⁰ Bei Konzerten dieses Ranges wurden meist Werke der wichtigsten vom kommunistischen Regime anerkannten Vertreter der polnischen Musik wie Chopin, Moniuszko, Szymanowski oder Karłowicz gespielt. Die Programmzusammensetzung dieses Abends belegt die Bedeutung des Werkes Lutosławskis, das nach der Pause allein aufgeführt wurde; im ersten Teil erklangen die Konzertouvertüre *Bajka* von Stanisław Moniuszko und das *1. Violinkonzert* von Karol Szymanowski.²⁵¹ Lutosławskis Werk wurde damit in eine Reihe mit den „großen“ Komponisten der Vergangenheit gestellt, was nach dem Desaster der *1. Sinfonie* von 1949 eine unglaubliche Wendung bedeutete. Bald darauf folgten zahlreiche musikkritische und musikwissenschaftliche Veröffentlichungen über das erfolgreiche Stück.

Diese Texte können in drei Gruppen aufgeteilt werden: Publikationen rein musikalischer Natur und ideologische Artikel, die das Werk mit dem Sozialistischen Realismus verbinden. Die dritte Gruppe bilden politisch-kritische Texte, die sich der herrschenden Ideologie widersetzen.

Das *Konzert für Orchester* ist bald nach der Uraufführung in einen eindeutig ideologischen Kontext geraten, indem es direkt nach der Besprechung des Sozialistischen Realismus von Łobaczewska²⁵² als wichtigster Vertreter des Sozialistischen Realismus in der polnischen Musik behandelt wurde.²⁵³ Lutosławskis Stück wird als erstes vorgestellt, im Folgenden werden weitere Kompositionen besprochen: *Klavieretüden* von Bolesław Woytowicz, *Sonata*

²⁴⁹ Klein, Rudolf, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des ORF-Sinfonieorchesters, 2. April 1981.

²⁵⁰ Marek, Tadeusz, *Witold Lutoslawski, Koncert na orkiestrę (1954)*, in: Programmheft des Eröffnungskonzerts der Nationalphilharmonie Warschau, 21. Feb. 1955, S. 26ff.

²⁵¹ *Ibid.*, S. 18ff.

²⁵² Siehe: Łobaczewska, S., 1956, S. 7-196.

²⁵³ Lissa, Zofia, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutoslawskiego*, in: *Studia Muzykologiczne* 5 (1956), S. 196-299.

da camera und *Konzert für Orchester* von Grażyna Bacewicz und *Kujawiak-Ballade* von Stanisław Wiechowicz, sodass der 5. Band der *Musikwissenschaftlichen Studien* von 1956 zu einer Art Programmbuch des Sozialistischen Realismus in der polnischen Musik avanciert.²⁵⁴

Den größten Teil des Artikels über das *Konzert für Orchester* nimmt eine gründliche musikalische Analyse ein. Schnell werden Verknüpfungen zum ersten in diesem Band erschienenen ideologischen Artikel gezogen, und es wird bewiesen, dass diese Komposition die Voraussetzungen der sozialistischen Kunst erfüllt. Die Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa erstellt hier ein ausgesprochen ideologisches Bild der polnischen Musik der 1950er Jahre. Damit muss die Lage der Autoren im kommunistischen Regime angesprochen werden, die nicht selten unter Druck seitens der Partei gerieten und Texte verfassen mussten, die nicht der Wissenschaft, sondern der herrschenden politischen Ideologie verbunden waren.

Die Autorin stellt fest, dass Lutosławski sich im *Konzert für Orchester* moderner Kompositionstechniken bedient, und die Elemente der polnischen Folklore im Stück nur einen Ausgangspunkt dafür bilden. Die Neuartigkeit dieses auf der heimischen Tradition basierenden Stils werte aber ihrer Meinung nach die Kunst des Sozialistischen Realismus auf und zeige, dass sich die Volkstümlichkeit sehr gut mit den zeitgenössischen Verfahren verbinden lässt. Zu diesen Elementen gehöre die neuartige Behandlung der Volksmusik, wenn einzelne diatonische Motive übernommen werden, um weiter rhythmisch und harmonisch bearbeitet sowie in ein großes formales Gesamtkonzept eingefügt zu werden. Diese Motive dienen als Figuration, oder sie werden mit polytonalen Akkorden sowie polymetrischen Gebilden verbunden. Die Struktur des *Konzerts für Orchester* weiche völlig von den anderen folkloristischen Werken Lutosławskis wie das *Schlesien Tryptychon* oder die *Kleine Suite* ab, da diese Kompositionen ganz dem Diktat der Folklore folgen.²⁵⁵ Bei dieser Gelegenheit kritisiert Lissa den Formalismus und seine ungebildeten Vertreter mit ihren von der wahren Kunst weit entfernten Forderungen, um ihnen am Beispiel des *Konzerts für Orchester* von Lutosławski einen besseren Weg zur sozialistischen Kunst zu zeigen:

²⁵⁴ Siehe: Wilkowska-Chomińska, Krystyna, *Etiudy fortepianowe Bolesława Woytowicza*, in: *Studia Muzykologiczne* 5 (1956), S. 357-366; Helman, Alicja, *Problem stylizacji muzyki dawnej w Sonacie da camera Grażyny Bacewicz*, in: *Studia Muzykologiczne* 5 (1956), S. 367-384; Chomiński, Józef, *Koncert na orkiestrę Grażyny Bacewicz*, in: *Studia Muzykologiczne* 5 (1956), S. 385-401; Chomiński, Józef, *Kujawiak-Ballada Stanisława Wiechowicza*, in: *Studia Muzykologiczne* 5 (1956), S. 402-425.

²⁵⁵ Lissa, 1956, S. 247.

„Lutosławski war tief vom Verständnis der Notwendigkeit durchdrungen, den musikalischen Stil Volkspolens transparenter zu machen, breite Kreise der Gesellschaft anzusprechen.“²⁵⁶

Größere Schwierigkeiten bereitet der Autorin die Deutung der komplizierten harmonischen Strukturen im Sinne der leichten Zugänglichkeit für das breite Publikum.²⁵⁷ Diese erklärt sie geschickt zum pädagogischen Vorteil des Stückes, durch den der ungeübte Hörer etwas Neues lernen kann. Durch den Vergleich mit anderen Werken, in denen Lutosławski die polnische Folklore nutzt, wird eine nationale Entwicklung in seinem Schaffen festgestellt. Dank der Verwendung der Folklore entsteht eine einzigartige „polnische Atmosphäre“, die zusammen mit der fortschrittlichen kompositorischen Technik als bestes Beispiel des „Nationalstils“ in der Musik des ersten Nachkriegsjahrzehnts in Polen gelten kann.²⁵⁸

Die musikalische und ideologische Anerkennung durch den Artikel von Lissa brachte dem *Konzert für Orchester* einen großen Erfolg, der sich nicht nur innerhalb der Grenzen des ehemaligen Ostblocks, sondern auch im Westen bald einstellen sollte.²⁵⁹ Das Stück wurde regelmäßig und beinahe rund um den Globus aufgeführt, und es wurde darüber in Polen viel und überwiegend sehr positiv berichtet. Der Text von Lissa wurde für zahlreiche Autoren zu einem wichtigen musikwissenschaftlichen Bezugspunkt,²⁶⁰ und die Bezeichnung des *Konzerts für Orchester* als einer der „größten Errungenschaften des ersten Nachkriegsjahrzehnts in Polen“ kommt in weiteren Artikeln immer wieder vor.²⁶¹ Es wurde darüber hinaus versucht, das ganze bisherige Schaffen Lutosławskis mit dem Sozialistischen Realismus zu verbinden, indem man auf seine anderen folkloristischen Werke sowie die Massenlieder musikwissenschaftlich einging.²⁶²

²⁵⁶ Lissa, Zofia, *Witold Lutosławskis Konzert für Orchester*, in: *Zur Musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schumacher, Darmstadt, 1974, S. 321 (283-322). Der auf Deutsch erschienene Artikel ist eine mit wenigen Änderungen versehene Übersetzung des polnischen Textes von 1955: Lissa, Zofia, „*Koncert na orkiestrę*“, *Witolda Lutosławskiego* (*Witold Lutosławskis Konzert für Orchester*), in: *Muzyka* (1955), S. 25-52.

²⁵⁷ *Ibid.*, S. 265f und 295ff.

²⁵⁸ *Ibid.*, S. 299.

²⁵⁹ Vgl. Anhang: Aufführungen des *Konzerts für Orchester*, S. 320.

²⁶⁰ Vgl. ?, *Witold Lutosławski, (ur. 1913). Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 2. und 4. Okt. 1959, S. 8. Auch in den westlichen Veröffentlichungen wurde Zofia Lissa zitiert. Vgl. Programmheft der New York Philharmonic, 18.-22. Feb. 1971; Lissa schrieb auch selbst Werkkommentare für westliche Konzertveranstalter: vgl. Lissa, Zofia, *Witold Lutosławski, Concerto pour Orchestre*, in: Programmheft des Orchestre de la Suisse Romande vom 23. Jan. 1963.

²⁶¹ Markiewicz, Leon, *Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft des Nationalorchesters des Polnischen Rundfunks Katowice vom 9. Juni 1967.

²⁶² Vgl. Dziębowska, Elżbieta, *Pieśń masowa w twórczości Witolda Lutosławskiego* (Massenlied im Schaffen von Witold Lutosławski), in: *Muzyka* 5, 1954, Nr.7/8, S. 38-44; und: Czekanowska, Anna, *Muzyka ludowa z*

3.3.3. Rein musikalische Interpretationen

Dem Autor des Programmhefts der Uraufführung des *Konzerts für Orchester* entgeht der Einfluss der polnischen Folklore auf das Werk zwar nicht – er setzt sich mit dieser Tatsache aber ausschließlich auf der musikalischen Ebene auseinander.²⁶³ Tadeusz Marek ist vor allem davon beeindruckt, dass die Volksmusik keine entscheidende Rolle im Stück spielt, was in den früheren Kompositionen noch der Fall war, sondern dass die für Lutosławski neuartige Technik es ihm erlaubte, die Elemente der Folklore mit seinen eigenen rhythmischen und harmonischen Ideen zu verbinden, um ein bisher unbekanntes sinfonisches Klangbild zu erzeugen.²⁶⁴

Kritischer in Hinsicht auf kompositionstechnische Aspekte setzt sich mit dem Werk der Komponist Andrzej Koszewski auseinander.²⁶⁵ Ohne auf die ideologischen Merkmale einzugehen, stellt er fest, dass der Stil des *Konzerts für Orchester* keine „zukunftsweisenden Perspektiven“ besitzt und „die Suche nach einer alles regelnden Konvention“ zeigt. Dabei beweist Koszewski große musikalische Sensibilität, indem er merkt, dass Lutosławski an seiner kompositorischen Sprache experimentierte und bis dahin keinen zufriedenstellenden Weg gefunden hat. Der Autor schließt sich der Meinung des Komponisten an und findet, dass dieser nach seiner kompositorischen Sprache weiterhin suchen müsse.²⁶⁶

Zu den frühen Veröffentlichungen über das Stück gehört der Artikel des Musikwissenschaftlers Jarociński von 1954.²⁶⁷ Der Autor und Freund des Komponisten drückt seine Meinung über die Kunst Lutosławskis bereits im Titel seines Artikels *Große Musik* aus. Der Musikwissenschaftler geht auf die musikalischen Eigenschaften des Werkes ein: den Synthese-Charakter in Bezug auf die früheren Stücke mit Betonung der *I. Sinfonie* und der von vielen unbeachteten *Streicherouvertüre* (1949) sowie die neuartige Behandlung der Volksmusik, die nicht als Selbstzweck diene, sondern als ein Mittel in der gesamtsinfonischen

perspektywy jej uwarunkowań i oddziaływań społecznych (Gesellschaftliche Einflüsse und Hintergründe der Volksmusik), in: *Muzyka* 3 (1975), S. 38-49.

²⁶³ Vgl. Marek, Tadeusz, *Witold Lutosławski, Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie vom 26. Nov. 1954, S. 3; Vgl. auch: Programmheft der Nationalphilharmonie vom 21. Feb. 1955, S. 27.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Koszewski, Andrzej, *Witolda Lutosławskiego Koncert na orkiestrę*, in: *Ruch Muzyczny* (1. Nov. 1958), S. 15-18.

²⁶⁶ Ibid., S. 18.

²⁶⁷ Jarociński, Stefan, *Wielka muzyka* (Große Musik), in: *Przegląd Kulturalny*, Nr. 49, 1954, S. 2.

Form benutzt werde.²⁶⁸ Auch in diesem Text spielen die Anforderungen der sozialistischen Ideologie keine Rolle, sondern das frühere und aktuelle Schaffen des Komponisten mit Berücksichtigung der seit Jahren im Musikleben unerwünschten *I. Sinfonie*.

Im Zusammenhang mit den unzähligen Aufführungen des *Konzerts für Orchester* erschienen im Laufe der Zeit zahlreiche Werkkommentare. Der Musikwissenschaftler Bohdan Pocij interpretierte dieses Stück nur am Rande des Schaffens Lutosławskis hinsichtlich seiner folkloristischen Bezüge: 1978 steht der Zusammenhang mit dem jüngeren Kompositionsstil Lutosławskis im Vordergrund.²⁶⁹ Aus der Interpretation von Pocij ergibt sich ein vielschichtiges Bild des Konzerts, das sowohl Merkmale des Neoklassizismus im Stil Strawinskys als auch Elemente der „französischen Ästhetik der Helligkeit und des Lichts (Debussy)“ enthält. Nicht zu vergessen sind die barocken Techniken in der Passacaglia und Toccata, sowie die Gemeinsamkeiten mit dem zukünftigen Stil Lutosławskis, die durch die Leichtigkeit und Feinheit des Klangbildes an *Jeux vénitiens* erinnern. Pocij sieht das *Konzert für Orchester* als eine vielfältige Zusammensetzung verschiedener kompositorischer und stilistischer Eigenschaften, die von der Einseitigkeit mancher früheren Texte über dieses Stück weit entfernt sind.²⁷⁰

3.3.4. Politische Kritik

Direkte politische Kritik im Zusammenhang mit dem *Konzert für Orchester* ist in den polnischen Veröffentlichungen bis 1956 kaum zu finden. Für den Autor hätte sie möglicherweise ein zu großes berufliches oder persönliches Risiko bedeutet. Die einzige Möglichkeit der politischen Kritik boten daher indirekte Äußerungen, Anspielungen auf Ereignisse oder Werke, die in den Fokus der kommunistischen Ideologen geraten waren. Dazu gehörten das Erwähnen der immer noch unerwünschten *I. Sinfonie* Lutosławskis oder der Namen der aus Polen geflüchteten Komponisten und deren Werke.

Der Musikwissenschaftler Tomaszewski kommentierte eine Aufführung des *Konzerts für Orchester* in Stalinogród – so hieß die polnische Stadt Katowice in der stalinistischen Zeit:

²⁶⁸ Vgl. *ibid.*

²⁶⁹ Pocij, Bohdan, *Omówienie programu. Witold Lutosławski*, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, 7. Dez. 1978.

²⁷⁰ Vgl. *ibid.*

„Bis vor kurzem waren wir geneigt, Lutosławski für einen Miniaturisten zu halten. (...) Wir haben dabei die *Orchestervariationen* und die *I. Sinfonie* aus dem Jahr 1946 (!), (wobei uns das Fehlen weiterer Aufführungen dieses Werkes entschieden geholfen hat) vergessen.“²⁷¹

Einige Autoren verfolgen eine Interpretationslinie des *Konzerts für Orchester*, die sich bei den Verfechtern des Sozialistischen Realismus sicher keiner großen Beliebtheit erfreut hätte, indem sie wichtige Gemeinsamkeiten beim *Konzert für Orchester* und der 1949 verbannten *I. Sinfonie* sehen.²⁷² Mycielski begründet diese Verwandtschaft mit den Ähnlichkeiten der Instrumentalfaktur der beiden Kompositionen und der auffallenden „motivischen Verwandtschaft“ zwischen dem Beginn des *Konzerts* und dem Anfangsmotiv des Allegro misterioso der *I. Sinfonie*.²⁷³ Über die Verwendung der Folklore fällt in diesem Text kein Wort. In einer Zeit, als die neuesten Kompositionstechniken in Polen geradezu verlangt wurden, musste den Komponisten und Kritikern noch bewusster werden, wie stark sich die kompositorischen Mittel des *Konzerts für Orchester* von den Werken der 1960er Jahre unterscheiden. Trotz der Weiterentwicklung der musikalischen Mittel wurde das *Konzert für Orchester* in Polen in dieser Zeit mit einem nicht weniger werdenden Interesse weiter aufgeführt.²⁷⁴

Eine große Diskrepanz herrscht zwischen den Beurteilungen der zeitgenössischen Musik, seitens der offiziellen Organe und mancher kritischer Autoren. Das *Konzert für Orchester* wurde auf dem zweiten „Festival der Polnischen Musik“ am 17. und 18. Januar 1955 in Warschau aufgeführt.²⁷⁵ Im Programmheft der Veranstaltung erschien an erster Stelle ein ideologischer Text des Polnischen Komponistenverbandes, in dem sowohl die Veranstaltung selbst als auch die gesamte polnische zeitgenössische Musik in höchsten Tönen gelobt werden. Die sorgfältig aufgezählten Veranstaltungen des Festivals seien ein einziger Erfolg und eine „Manifestation der Lebhaftigkeit“ des polnischen Musiklebens, die die Kunst der Gesellschaft

²⁷¹ Tomaszewski, Mieczysław, *Witold Lutosławski. Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft des Großen Orchesters des Polnischen Rundfunks vom 7. Dez. 1955, S. 5 (Übersetzt von I. Antulov).

²⁷² Mycielski, Zygmunt, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego*, in: Programmheft des Krakauer Sinfonieorchesters vom 24. März 1964, S. 9.

²⁷³ Vgl. *ibid.*, S. 9.

²⁷⁴ Vgl. Programmheft der Państwowa Filharmonia Śląska (Schlesische Staatsphilharmonie) vom 29. Nov. 1964; Vgl. auch: Markiewicz, Leon, *Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft des Großen Orchesters des Polnischen Rundfunks Katowice vom 9. Juni 1967 (Katowicer Erstaufführung).

²⁷⁵ Związek Kompozytorów Polskich (Polnischer Komponistenverband), in: Programmheft des zweiten Festivals der Polnischen Musik, 17. - 23. Jan. 1955.

noch näher bringen.²⁷⁶ In einigen Texten wird allerdings auf Probleme in der blühenden sozialistischen Kunst hingewiesen.²⁷⁷ Kisielewski beklagt im Programmheft des Festivals das mangelnde Interesse an zeitgenössischer Musik beim Publikum.²⁷⁸ Er setzt sich mit den Problemen der modernen Musik in Polen auseinander, um festzustellen, dass es in Polen zwei Gruppen von Komponisten gebe: eine, die ohne Folklorelemente in ihrem Schaffen auskomme, und die „ideologische“, zu der neben Wiechowicz und Serocki auch Lutosławski zählen, weil sie die Volksmusik in ihren Werken einsetzen. Kisielewski stellt Fragen nach dem Sinn und den Zukunftsperspektiven der Musik, in der Folklore verwendet wird, und ist der einzige Autor, der so offen die „Ideologen“ unter den Komponisten nennt.²⁷⁹

Das „Festival für Polnische Musik“ war eine typische, nach den Richtlinien des Sozialistischen Realismus in Polen organisierte Veranstaltung: Sie sollte die nationale Kunst dem breiten Publikum präsentieren und stärken. Die offiziellen Quellen durften das Festival nicht anders als

„Abbild der wunderbaren Errungenschaften des Jahrzehnts des Volkspolens, der schöpferischen Kräfte des Volkes, seines Willens zum Aufbau der friedlichen sozialistischen Zukunft“

darstellen.²⁸⁰ Mangelnde Kenntnis und fehlendes Interesse des Publikums, schlechte Organisation der Probenarbeit der Orchester sowie oft unzureichende Vorbereitung der Musiker bemängelt der Musikwissenschaftler und Komponist Bogusław Schäffer in Verbindung mit der Aufführung des *Konzerts für Orchester* in Krakau auf dem Festival für polnische Musik.²⁸¹

Viel schärfere Kritik formuliert Kisielewski im Bericht über das erste Internationale Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“ 1956.²⁸² Der Autor kritisiert anerkannte polnische Komponisten, darunter auch Lutosławski mit seinem *Orchesterkonzert*. Die Zeit um

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Kisielewski, Stefan, *O Festiwalu Muzyki Polskiej* (Über das „Festival der Polnischen Musik“), in: Programmheft des „Festivals der Polnischen Musik“ vom 17./18. Jan. 1955, S. 6-14.

²⁷⁸ Ibid., S. 6f.

²⁷⁹ Ibid., S. 11.

²⁸⁰ Programmheft des zweiten „Festivals für polnische Musik“, Związek Kompozytorów Polskich (Polnischer Komponistenverband), 17 -23. Jan. 1955.

²⁸¹ Schäffer, Bogusław, *Koncerty Filharmonii Krakowskiej*, in: *Muzyka* 6 (1955), S. 100f.

²⁸² Kisielewski, Stefan, *Utwory polskie na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej* (Polnische Werke auf dem Internationalen Festival für Moderne Musik), in: *Ruch Muzyczny* 1/1 (1. Mai 1957), S. 20-22.

1956 sei anders als früher, als in der Musikwissenschaft die politische Ideologie herrschte. Er bedauert aber, dass man auf dem ersten „Warschauer Herbst“ nicht die polnischen „Aufständischen“ aus dem Ausland gespielt hat, und meint damit Werke von Andrzej Panufnik, Roman Palester oder Tadeusz Kassern – Komponisten, die Polen aus politischen Gründen verlassen hatten. Damit würde die polnische Musik sich selbst schaden. Stattdessen habe man die „Regimetreuen“ aus dem Ausland gespielt. Kisielewski kritisiert die staatliche Kulturpolitik mit ihrer Finanzpolitik, die es erlaubt, erhebliche Defizite bei polnischen Filmproduktionen zuzulassen, nicht aber die neuesten Werke der westlichen Komponisten in Polen aufzuführen, wodurch er sich negativ nicht nur über die polnische Musik selbst, sondern über das immer noch herrschende politische System äußert.

1978 erschien ein Programmheft der Philharmonie Poznań, dessen Autor sich besonders darum bemüht, die neuartigen und modernen Elemente im Stück aufzuzeigen und dadurch dessen „falsche“ Behandlung in den Jahren des Sozialistischen Realismus zu kritisieren, die als „Postulate der sozialistischen Administration verbreitet wurden“.²⁸³ Die Verwendung der Folklore sei völlig dem Konzept der sinfonischen Form untergeordnet, sodass das melodische Material der Volkslieder besonders stark verändert und kaum zu erkennen sei. Das *Konzert für Orchester* sei deswegen „ein barockes Gebäude, das überall stehen könnte“.²⁸⁴ Der Folklorismus des Werkes könne sich dadurch ausschließlich auf eine bestimmte volkstümliche Atmosphäre beziehen. Die Abschwächung der Rolle der Volksmusik in dieser Interpretation ist eine Interpretationsstrategie, die sich gegen den Sozialistischen Realismus wendet. Der Autor will durch die Hervorhebung der neuartigen, nicht mit der kommunistischen Ideologie gebundenen Eigenschaften die Werke von dieser Ideologie lösen und dem Streben nach Fortschritt anpassen.

3.3.5. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Die polnische Folklore bildet meist einen wichtigen Aspekt in den polnischen musikwissenschaftlichen Artikeln. Die Verwendung der polnischen Volksmusik wurde häufig mit den volksmusikalischen Stücken Bartóks verglichen:

²⁸³ Cegięła, Janusz, *Witold Lutoslawski (ur. 1913). Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Staatsphilharmonie Poznań (Orkiestra Symfoniczna PFP) vom 22. Juni 1978, S. 15-17.

²⁸⁴ *Ibid.*, S. 17.

„Die Bearbeitungen Bartóks (...) entsprangen der Faszinierung durch die originale Schönheit der volkstümlichen Melodie und ihrer nicht konventionellen Struktur von Intervall und Rhythmik. Dagegen benützte Lutosławski – wahrscheinlich absichtlich – ganz einfache und an und für sich wenig interessante Melodien, und es bereitete ihm besonderes Vergnügen, sie auf widerspenstige Weise mit einer pikanten, subtilen und raffinierten klanglichen und rhythmischen Einfassung zu versehen. Es scheint, als ob er dabei eine gewisse emotionale Distanz hinsichtlich des zitierten Materials und seiner Volkstümlichkeit eingehalten und sie etwas scherzhaft eingefärbt hätte.²⁸⁵

Die Verwendung der Folklore wird in diesem Artikel zwar als ein wichtiges Merkmal der Komposition behandelt, es wird ihr aber insgesamt eine viel kleinere Bedeutung zugemessen, als dies 1955 der Fall war. Die volksmusikalischen Melodien würden vom Komponisten sogar absichtlich „distanziert“ und „scherzhaft“ bearbeitet. Das Ziel des Komponisten wäre die Entwicklung seines individuellen kompositorischen Stils:

„Er wandte nur Zitate an, was ihm ermöglichte, sich ganz auf die übrigen Elemente, auf die Kunst und den Stil der Bearbeitung zu konzentrieren.“²⁸⁶

Die Folklore spielt hier nur eine Nebenrolle, indem sie helfen soll, den kompositorischen Stil zu verfeinern – vom wichtigsten Merkmal des polnischen „Nationalstils“ ganz zu schweigen. Die Verwendung der polnischen Volksmusik wird von einem anderen Musikwissenschaftler als ein traditionelles, wenn nicht rückständiges Element charakterisiert, das mit der Veränderung der politischen Lage ab 1956 zugunsten der neuen kompositorischen Impulse aufgegeben wurde:

„The *Concerto* unites two trends of his investigations: one which has its source in the development of a modern musical language, and the other whose origin can be found in the ideas (suggestions) coming from the native folklore. When the general political atmosphere changed, especially after Autumn 1956 and the old relations with the musical centers of the West were taken up again, it could be easily foreseen that the composer's artistic imagination having received a fresh stimulus – the first trend would prevail again in Lutosławski's music. The Funeral Music soon confirmed these forecasts.“²⁸⁷

²⁸⁵ Zieliński, Tadeusz A., *Witold Lutosławski*, in: *Polish Music* 3/4 (1983), S. 12 (*Polish Music* erschien auf Deutsch und Englisch).

²⁸⁶ *Ibid.*, S. 11f.

²⁸⁷ Jarociński, Stefan, *Witold Lutosławski*, in: *Polish Music* (1965), S. 197.

Jarociński verbindet wichtige motivische Merkmale des *Konzerts für Orchester* mit der *1. Sinfonie*, indem er auf die spezifischen Eigenschaften der Folklore im ersten Stück eingeht:

„Folk motifs are used as raw material completely subjected to the larger pattern of the work and not as a form-determining factor. Just as it was the case with the Symphony in its time. So the Concerto provides – in monumental form – a synthesis of all Lutosławski’s knowledge of music.“²⁸⁸

3.3.6. Rezeption des *Konzerts für Orchester* in anderen Ostblockländern

Die sowjetischen Autoren schließen sich in ihren Interpretationen des *Konzerts für Orchester* der ersten musikwissenschaftlichen Arbeit über dieses Werk von Zofia Lissa an.²⁸⁹ Die aus dem Sozialistischen Realismus stammende Interpretationslinie des Stückes überdauerte alle politischen Wechsel. Auch nach der politischen Wende von 1989 bildete die Verknüpfung des Werkes mit dem *Orchesterkonzert* von Bartók und der Betonung der Folklore sowie der barocken Elemente die Grundlage seiner Interpretationen.²⁹⁰ Ludmila Kokoreva weist sogar präzise auf die Quelle der masurischen Melodien – die Liedsammlung des Folkloreforschers Oskar Kolberg – hin.²⁹¹ Auch diese Autorin geht auf die kompositorischen Gemeinsamkeiten zwischen der *1. Sinfonie* und dem *Konzert für Orchester* ein. Die Sinfonie bleibt nach 1990 ein traditionelles, mit kontrastierenden Themen in der Sonatenform komponiertes Stück, das kaum Anzeichen der Neuartigkeit zeigt.²⁹² Obwohl diese Veröffentlichung über vier Jahrzehnte nach dem *Konzert für Orchester* erschienen ist und in dieser Zeit eine ganze Reihe besonders neuartiger Werke entstanden sind, gilt das *Konzert für Orchester* als eine Komposition, in der das Talent des Komponisten besonders deutlich zur Geltung kommt, und die zu den besten in der polnischen zeitgenössischen Musik gehört.

Einen spannenden Aspekt der beiden Werke bildet die Interpretation der sowjetischen Autorin Lydia Rappoport von 1976.²⁹³ Die beiden Stücke werden im gleichen Kapitel als

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Vgl. Rappoport, Lidia, *Witold Ljutoslawskij*, Moskau, 1976, S. 34ff; Lissa, Zofia, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego (szkic analityczny)* (*Konzert für Orchester* von Witold Lutosławski. Eine analytische Skizze), in: *Muzyka*, Nr.4/5 (1955), S. 25-52.

²⁹⁰ Kokoreva, Ludmila, *Musikkultur Polens im 20. Jahrhundert*, Moskau, 1997, S. 4.

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Ibid., S. 55.

²⁹³ Ibid., S. 54.

²⁹⁴ Ibid., S. 25.

„klassizistische Kompositionen“ behandelt. Immer wieder weist die Autorin auf kompositionstechnische Parallelen zwischen den beiden Kompositionen hin, sodass sie sich nur noch durch die Verwendung der volksmusikalischen Motive im *Konzert für Orchester* voneinander unterscheiden. Das letztere Stück, das die Anklänge des „polnischen nationalen Melos“²⁹⁴ beinhalte, sollte den Höhepunkt dieser Schaffensperiode bilden und zugleich eine besonders erfolgreiche Fortsetzung des Stils der *1. Sinfonie* mit den kurzen Motiven – auch innerhalb der stets kontrastierenden Themen – und deren charakteristischer Bearbeitung in polytonalen Kontexten, durch Imitationen oder durch Einführung eines Orgelpunktes in der homophonen Faktur sein.²⁹⁵ Rappoport weist zu Recht auf eine ganze Reihe von kompositionstechnischen Parallelen zwischen diesen beiden Werken hin. Sie schreibt nichts darüber, wie unterschiedlich sich das Schicksal dieser beiden Kompositionen im Konzertleben gestaltete, weil sie sich dadurch gefährlich den politischen Problemen genähert hätte und möglicherweise selbst in Schwierigkeiten geraten wäre. Trotzdem stellte sich auch in der Sowjetunion im Laufe der Jahre die Frage nach dem Umgang mit dem gesamten Schaffen eines mittlerweile berühmt gewordenen Komponisten aus einem „befreundeten“ sozialistischen Land. Auch unerwünschte und verbannte Werke solcher Künstler konnten nicht mehr aus wichtigen Veröffentlichungen über den Komponisten weggelassen werden. Die Analyse von Rappoport ist eine Lösung dieser Frage im Sinne der kommunistischen Ideologie. Die problematischen Tatsachen werden weggelassen, und ein unbequemes Werk wird so umgedeutet, dass sich die Autorin mit der Komposition ausführlich auseinandersetzen kann, ohne die sowjetischen Kulturkontrolleure zu verärgern und ihre Veröffentlichung zu gefährden.²⁹⁶ Dadurch wird auch deutlich, dass sich zwar die Lage der Kunst im ehemaligen Ostblock nach 1956 entspannte – die Lockerung der politischen Situation und deren Auswirkungen auf die Kultur waren jedoch in Polen viel stärker als in der Sowjetunion, wo die Künstler noch jahrzehntelang unter Einschränkungen durch die politische Ideologie litten.

²⁹⁴ Ibid., S. 33.

²⁹⁵ Ibid., S. 34f.

²⁹⁶ Die Kultur wurde in der Sowjetunion in den 1970er Jahren zwar nicht mehr so streng wie im Stalinismus kontrolliert – vor allem die Sanktionen bei leichteren Verstößen gegen die herrschenden Normen waren nicht mehr so drastisch wie in den Jahren bis 1956. Trotzdem herrschten auch in dieser Zeit Zensurwillkür, Bürokratie, Kontrolle der Partei bei der Besetzung der führenden Positionen in der Kultur, Überwachung der Verdächtigen durch den Sicherheitsdienst und Belohnung der konformen Künstler mit Privilegien und materiellen Vorteilen. Gerade Ende der 1970er Jahre, bevor die sowjetischen Streitkräfte in Afghanistan einmarschierten, wurden die politische Zensur und die nationalistische Propaganda stärker. Vgl. Kretschmar, Dirk, *Die sowjetische Kulturpolitik 1970-1985*, Bochum, 1993, S. 5ff.

Im Gegensatz zu den polnischen Veröffentlichungen, in denen sich Mitte der 1950er Jahre eine Öffnung gegenüber dem Westen im Bereich der Musik bemerkbar macht, wurde die Kunst in der DDR unverändert als Mittel des ideologischen Kampfes für die Ziele der kommunistischen Ideologie eingesetzt. Bei der Besprechung des frühen Schaffens wurde Lutosławski zu den „bedeutendsten Komponisten unseres befreundeten Nachbarlandes“ gezählt, der

„nach dem Sieg über den Faschismus beim Aufbau der neuen, sozialistischen Gesellschaftsordnung in Volkspolen viele beflügelnde Impulse“

gab.²⁹⁷ Nach dieser Einführung wird auf die Tätigkeit Lutosławskis in verschiedenen staatlichen Institutionen hingewiesen, um schließlich auf seine führende Rolle bei der Gründung des Festivals „Warschauer Herbst“ zu kommen.

Die *1. Sinfonie*, die dieses harmonische Bild der sozialistischen Kunst stören würde, wird in diesem Text gar nicht erwähnt, stattdessen sollen die sonst nicht besonders erwünschten und hier kaum näher behandelten „aleatorischen“ Werke das Talent und die Bedeutung des Schaffens des Komponisten und damit der sozialistischen Kunst unterstreichen. Im *Konzert für Orchester* wird die Bedeutung der Folkloreelemente besonders hervorgehoben. Die „aleatorischen“ Kompositionen Lutosławskis wurden zwar auch in der DDR gespielt, ihre Beurteilung fiel allerdings oft schlechter aus als die des *Konzerts für Orchester*.²⁹⁸ Eine gängige Praxis war darüber hinaus, in den Konzertprogrammen die modernen Kompositionen mit romantischen oder klassischen Stücken anderer, bevorzugt slawischer Komponisten abwechselnd zu präsentieren.²⁹⁹ Zusätzlich wurden auch Werke westlicher Komponisten in die Konzertprogramme aufgenommen, wobei die jüngsten von ihnen aus der Zeit der Romantik

²⁹⁷ Schaefer, Hansjürgen, *Konsequenz und Klarheit*, in: Musik und Gesellschaft (5. Jan. 1975), S. 82.

²⁹⁸ Vgl. Finke, H. W., *Lutosławski dirigierte Lutosławski: im 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden*, in: Sächsische Neueste Nachrichten (Dresden) 29, Nr. 49 (27. Feb. 1980), S. 6.

²⁹⁹ Vgl. Herman, Vasile, *Witold Lutoslawski. Concert pentru orchestră*, in: Programmheft der Filarmonica de Stat Cluj vom 1. Dez. 1962, S. 10-11 (Im Programm auch: A. Pascanu, *In Memoriam*, F. Schubert, *7. Sinfonie C-Dur* und A. Glazunov, *Konzert für Bratsche und Orchester a-moll*); vgl. auch: *Einführung*, in: Programmheft des Städtischen Berliner Sinfonie-Orchesters vom 30. Sept. 1957 (Im Programm auch: F. Chopin, *Konzert für Klavier und Orchester f-moll* und F. Mendelssohn-Bartholdy, *Ouvertüre „Die Hebriden“*); vgl. auch: *Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Tage der Polnischen Theaterkunst vom 20. – 22. Okt. 1975, Volkstheater Rostock; Beneš, Jiří, in: Programmheft der Staatsphilharmonie Brno (Státní Filharmonie Brno) vom 7./8. April 1960 (Im Programm auch: R. Schumann, *2. Sinfonie*, Op. 61 und R. Strauss *Tod und Verklärung*, Op. 24).

stammten.³⁰⁰ Auf diese Weise spiegelt die Auswahl des Repertoires der Konzerte in den ehemaligen Ostblockländern die herrschende politische Ideologie wider: Anerkannt waren ausschließlich ältere, meist romantische oder klassische westliche Kompositionen, und die Neue Musik wurde nur dann gespielt, wenn der Komponist aus einem „befreundeten“ sozialistischen Land stammte.

Noch 1986 erschien im Zusammenhang mit der Aufführung der Werke polnischer Komponisten in der DDR eine Zeitungskritik, die als ein Paradebeispiel für die immer noch bestehende politische Ordnung gelten kann.³⁰¹ Bereits im ersten Satz beschreibt der Autor den Einsatz eines ostdeutschen Musikers in einem polnischen Orchester als „das beste Zeugnis für die Gemeinsamkeit der Kulturschaffenden Polen und der DDR.“³⁰² Im Rahmen der „Tage der Kultur der Volksrepublik Polen“ wurden unter anderem Werke von Penderecki, Moniuszko, Szymanowski und Lutosławski (*Konzert für Orchester*) aufgeführt. Von Beschwerden über den Experimentalcharakter der Musik Pendereckis oder Lutosławskis ist hier keine Spur zu finden – dies würde nicht in das vorgeschriebene „Freundschaftsklima“ zwischen den beiden Ländern passen. Dafür widmet Klingbeil besonders viel Raum der besonders „erfolgreichen“ Arbeit der Musiker beider Nationen, den auch im westlichen Ausland mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Werken und bekräftigt damit den Erfolg der vom Sozialismus vorgeschriebenen Völkerverständigung.

Die Organisation von Veranstaltungen wie „Tage der Kultur der Volksrepublik Polen“ gehörte im Allgemeinen zur politischen Strategie der kommunistischen Machthaber und diente der Stärkung des von ihnen verordneten Zusammenhalts zwischen den sozialistischen Ländern.³⁰³

Ganz alltägliche Gastspiele der Orchester aus anderen Ostblockländern, die stets mit großem Applaus und großer Begeisterung aufgenommen wurden, dienten als politische Demonstrationen des herrschenden Systems³⁰⁴:

³⁰⁰ Vgl. *ibid.*

³⁰¹ Klingbeil, Klaus, *Krakówer Philharmonie unter Józef Radwan mit Spitzenleistungen*, in: Bauern-Echo 39, Nr. 128 (2. Juni 1986), S. 26.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Vgl. *Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Tage der Polnischen Theaterkunst vom 20. – 22. Okt. 1975 (Volkstheater Rostock); Klingbeil, Klaus, *Krakówer Philharmonie unter Józef Radwan mit Spitzenleistungen*, in: Bauern-Echo 39, Nr. 128 (2. Juni 1986), S. 26 (Tage der Kultur der Volksrepublik Polen in der DDR); Weichenhain, Gode, *Internationale Konzerte. Gastspiele der Philharmonie Krakow und der Budapester Philharmonie im Berliner Schauspielhaus*, in: Morgen 42, Nr. 129 (3. März 1986), S. 4 („Reihe „Musik der Nationen“).

³⁰⁴ Weichenhain, Gode, *Internationale Konzerte. Gastspiele der Philharmonie Krakow und der Budapester Philharmonie im Berliner Schauspielhaus*, in: Morgen 42, Nr. 129 (3. März 1986), S. 4.

„Es war ein großartiger Abend mit zeitgenössischer Musik, mitreißend vorgetragen und von einem begeisterten Publikum stürmisch gefeiert“³⁰⁵

1980 spielte die Staatskapelle Dresden drei Werke Lutosławskis: *Jeux vénitiens*, *Les espaces du sommeil* und das *Konzert für Orchester*, und die letzte Komposition wurde ohne jegliche Einwände als ein Stück behandelt,

„das der Komponist auch heute noch zu seinen wesentlichsten Schöpfungen rechnet, ein Werk von hinreißender elementarer Vitalität, ein Paradestück für Orchester vom Klange der Dresdner Staatskapelle, das diese mit unnachahmlicher Virtuosität über die Runden brachte.“³⁰⁶

Die *Jeux vénitiens* erzeugen dagegen Unverständnis beim Publikum, bereiten „der Aufnahmebereitschaft des Hörers Schwierigkeiten“ und

„trotz seiner äußerst subtilen Farbreize hinterläßt das rhythmisch sehr freizügig gestaltete und formal nicht ohne weiteres überschaubare Stück einen leicht artifiziellen Eindruck, der wohl das Interesse des Kenners erweckt, ohne jedoch das Gefühl anzusprechen.“³⁰⁷

Das frühe *Konzert für Orchester* ist der eindeutige Sieger im Vergleich zwischen den drei Werken. Die aleatorischen Kompositionen stoßen dagegen auf keine große Sympathie beim ostdeutschen Publikum. Es kann dabei nur wundern, dass im Programmheft dieses Konzerts Worte Lutosławskis zitiert werden, nach denen das *Konzert für Orchester* ganz und gar nicht zu seinen bedeutendsten Kompositionen gezählt werden konnte:

„Daß ich jedoch zugleich eine ganze Serie von „Gebrauchsmusik“ schrieb, die auf volksmusikalischen Themen beruht, wurde mir ungewollt zu einer Gelegenheit, einen gewissen, zwar engen und einseitigen, aber recht charakteristischen Stil zu erarbeiten.“³⁰⁸

Für den Kritiker ist das Werk stattdessen:

³⁰⁵ Streller, Freidbert, *Gefeierter Abend mit zeitgenössischer Musik: Staatskapellenkonzert mit Witold Lutosławski*, in: Sächsische Zeitung 35, Nr. 48 (26. Feb. 1980), S. 6.

³⁰⁶ Vgl. Finke, H. W., *Lutosławski dirigierte Lutosławski: im 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden*, in: Sächsische Neueste Nachrichten (Dresden) 29, Nr. 49 (27. Feb. 1980), S. 6.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Lutosławski, Witold, *Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Staatskapelle Dresden vom 21./22. Feb. 1980; Vgl. auch: ders., *Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Deutschen Staatsoper Berlin vom 28./29. Feb. 1980.

„der End- und Höhepunkt seiner Beschäftigung mit der polnischen Volksmusik, ein selbst für ihn damals überraschendes „Nebenprodukt“ einer Serie von Gebrauchswerken aus diesem Bereich, zugleich der Beginn seines eigentlichen Weges.“³⁰⁹

Ein anderer Autor lehnt die Meinung des Komponisten direkt ab:

„Lutoslawski hat diese Komposition selbst als am Rande seines Stils stehend gekennzeichnet, ich bin mir allerdings nicht sicher, ob dies so ganz treffend ist.“³¹⁰

Die volksmusikalischen Elemente, sowie der Bezug zur musikalischen Tradition werden anschließend entsprechend aufgewertet:

„Volkstümliches im platten Sinne wird man hier vergebens suchen, obwohl es überall im Material lebendig ist. Aber völlig eingeschmolzen in einen Musizierstil, der uns an Bartók oder Strawinsky erinnert.“³¹¹

Die behandelten ostdeutschen und sowjetischen Veröffentlichungen belegen, dass die Rezeption der Musik in den ehemaligen Ostblockländern viel stärker an die kommunistische Ideologie gebunden war, als das in Polen selbst der Fall war. Auch lange nach dem Ende des Stalinismus sind dessen Richtlinien in der Sowjetunion und der DDR eindeutig zu identifizieren. Die besondere Aufgeschlossenheit bei der Behandlung der zeitgenössischen Musik ab 1956 war nur für Polen charakteristisch, was auch ein Hinweis auf die Wirkung der herrschenden politischen Ideologie sein kann: Dadurch konnte die kommunistische Regierung die Öffnung gegenüber dem Westen, die Freiheit und den Fortschritt in der sozialistischen Kunst zeigen, und die Kritiker des Systems sollten zugleich ein Argument gegen das Regime verlieren.

³⁰⁹ Hübner, Wilhelm, *Die Kunst des kalkulierten Zufalls: Witold Lutoslawski dirigierte eigene Werke im 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle*, in: *Union* (Dresden) 35, Nr. 52 (1/2 März 1980), S. 4.

³¹⁰ ek, *Lutoslawski-Konzert: 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle*, in: *Sächsisches Tageblatt* (Dresden) 35, Nr. 49 (2. Feb. 1980), S. 5.

³¹¹ *Ibid.*

3.3.7. Zusammenfassung der Rezeption des *Konzerts für Orchester* in Polen

Das *Konzert für Orchester* wurde in Polen sowohl rein musikalisch als auch in Abhängigkeit von der kommunistischen Ideologie gedeutet. Bei den politischen Interpretation des Werkes lassen sich zwei mögliche Bereiche unterscheiden: die Kritik am in Polen herrschenden Sozialistischen Realismus, was den Widerstand gegen die kommunistische Ideologie bedeutet, und die Bindung des Stückes an die Kunst des Sozialistischen Realismus als einer Komposition, die dessen Forderungen erfüllt. Dadurch unterscheiden sich die polnischen Veröffentlichungen untereinander, auch wenn die ideologiekritischen Texte aus politischen Gründen nicht direkt formuliert werden. In einem polnischen musikwissenschaftlichen Artikel wird eine pseudo-wissenschaftliche theoretische Basis für die Kunst des Sozialistischen Realismus geschaffen, um direkt im Anschluss das *Konzert für Orchester* als dessen wichtigste Errungenschaft zu behandeln.³¹² Als ein kompositionstechnisch gelungenes Werk war es besonders gut geeignet, nicht nur den breiten Massen der polnischen sozialistischen Gesellschaft präsentiert zu werden. Durch die scheinbar leicht nachweisbare Nähe zum Sozialistischen Realismus konnte das Stück schnell in den staatlichen Kulturbetrieb aufgenommen werden, sodass es bald auch im westlichen Ausland ohne Einschränkungen gespielt werden durfte. Es wurde als ein Produkt der Kunst des Sozialistischen Realismus behandelt, das der westlichen Welt den Anspruch und die künstlerische Freiheit der osteuropäischen Musik beweisen sollte. Nach dem Ende des Stalinismus in Polen wurde das *Konzert für Orchester* zwar immer noch häufig aufgeführt – es geriet aber immer mehr in den Schatten der neuartigen aleatorischen Werke Lutosławskis, die mit der musikalischen Avantgarde beinahe zur Pflicht wurden. Unter den neuen kulturpolitischen Bedingungen, die vor allem die Suche nach neuen, oft experimentellen kompositorischen Mitteln charakterisierte, blieb das *Konzert für Orchester* ein Beispiel für eine nicht ganz ausgereifte und nach 1956 nicht mehr zeitgemäße Kompositionstechnik.

Eine ganz andere politisch kulturelle Situation herrschte in den anderen Ostblockländern. Am Beispiel der DDR und der Sowjetunion konnte gezeigt werden, dass das politische Tauwetter

³¹² Vgl. Łobaczewska, Stefania, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia* (Ein Versuch, den Sozialistischen Realismus auf der Basis der Musik des Jahrzehnts zu analysieren), in: *Studia Muzykologiczne* 5, (1956), S. 7-196; und: Lissa, Zofia, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego* (Konzert für Orchester von Witold Lutosławski), in: *Studia Muzykologiczne* 1 (1955), S. 196-299.

1956, das zu einer begrenzten politischen und künstlerischen Freiheit in Polen führte, außerhalb Polens kaum zustande kam, und dass sich die Rezeption des *Konzerts für Orchester* auch noch Jahrzehnte nach Stalins Tod nach den Regeln des Sozialistischen Realismus richtete. In Polen wurde das *Konzert für Orchester* nach 1956 meist als Beispiel des frühen und noch unreifen Stils Lutosławskis dargestellt, in der DDR, ungeachtet der jüngeren aleatorischen Kompositionen, als eines seiner wichtigsten Werke. Es fällt immer wieder auf, dass die Texte aus der DDR von der kommunistischen Ideologie durchdrungen sind, indem sie z. B. immer wieder auf die Freundschaft zwischen den sozialistischen Völkern hinweisen, was den Eindruck erweckt, bei den Konzerten handle es sich um politische Propagandaveranstaltungen.

3.4. Rezeption des *Konzerts für Orchester* im Westen

3.4.1. Welterfolg eines sozialistischen Werkes

Das *Konzert für Orchester* von Lutosławski wurde im Gegensatz zur *I. Sinfonie* über Jahrzehnte regelmäßig von namhaften westeuropäischen und US-amerikanischen Orchestern³¹³ aufgeführt und als wichtigster Vertreter der frühen Schaffensperiode des Komponisten in die Programme mehrerer Musikfestivals aufgenommen.³¹⁴ Dabei wurde es einer bereits seit Chopin existierenden Tradition zugeschrieben und dem nicht näher bestimmten Begriff der „polnischen Schule“ zugeordnet, die

„nicht mehr wie in Zeiten Chopins auf eine kreative Auswertung der einheimischen Folklore beruht, sondern auf eine allgemeine „Atmosphäre, die zwar schwer zu definieren ist, sich aber trotzdem mitteilt.“³¹⁵

³¹³ Vgl. Anhang: Aufführungen des *Konzerts für Orchester* im Westen, S. 318.

³¹⁴ Vgl. Festival International de Musique 'Le Septembre Musical de Montreux', (6. Sept. 1961), Skrowaczewski, Orchestre du Concertgebouw Amsterdam; 'Wiener Festwochen' (18. Juni 1964), Hans Schmidt-Isserstedt, Wiener Symphoniker; Pfluger, Rolf, *Luzerner Festwochen 1980: Polen in der Musik*, in: Österreichische Musikzeitung 35 (Nov. 1980), S. 611f; Pennanen, Ainomaija, *Helsinki Biennale 1993*, in: Finnish Music Quarterly, Nr. 2 (1993), S. 57-59; Johnson, Lawrence, B., *At Indiana State, new music speaks for itself. Annual contemporary festival reveals a new warmth and humanism*, in: Hi Fidelity/Musical America 30 (Jan. 1980), S. MA 28-29, 31.

³¹⁵ Pfluger, Rolf, *Luzerner Festwochen 1980: Polen in der Musik*, in: Österreichische Musikzeitung 35 (Nov. 1980), S. 611.

Obwohl das *Konzert für Orchester* in Polen als Paradebeispiel des Sozialistischen Realismus in der Musik galt, wurde es ungeachtet aller ideologischen Vorbehalte schnell im Westen populär und sogar für „one of the most important works in the cultural reawakening of post-War Poland“³¹⁶ gehalten. Diese paradoxe Behandlung des Werkes ist auf verschiedene Faktoren zurückzuführen, zu denen die politisch-kulturelle Lage der Kunst in Polen vor, während und nach der Entstehung des Stückes, die Abwesenheit eines anderen bedeutenden Werkes Lutosławskis im Konzertrepertoire – der *1. Sinfonie* – im polnischen Musikleben seit 1949, die Verwendung der heimischen Folklore, der wachsende internationale Ruhm und die Haltung des Komponisten in Hinblick auf die kompositionstechnischen und stilistischen Aspekte seiner Musik gehören.

Für die Rezeptionsgeschichte des Konzerts im Westen erwies sich dessen Anerkennung seitens der politischen Machthaber in Polen als besonders wichtig. Ein Kunstwerk musste im eigenen Land zuerst anerkannt oder vielmehr freigegeben werden, damit es überhaupt eine Rolle im öffentlichen Kulturbetrieb spielen durfte. Das Beispiel der *1. Sinfonie* Lutosławskis hat deutlich gezeigt, dass eine Komposition in einem kommunistischen Regime für Jahre aus den Konzertprogrammen verbannt werden kann, wenn sie nicht auf Akzeptanz seitens der politischen Führung stößt. Das *Konzert für Orchester* entsprach dagegen den von der kommunistischen Ideologie festgelegten Kunstrichtlinien und wurde als Vorzeigeprodukt der Musik des Sozialistischen Realismus anerkannt und entsprechend im Inland verbreitet. Die politische „Freigabe“ des Werkes ermöglichte wiederum dessen Verbreitung in den westlichen Ländern.³¹⁷

Zum Erfolg des Stückes im Westen und vor allem in den USA ab 1958 trug das Engagement des polnischen Dirigenten und Freundes Lutosławskis Stanisław Skrowaczewski bei, der das Werk regelmäßig in seine Konzertprogramme aufnahm³¹⁸:

³¹⁶ Burkat, Leonard, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Indianapolis Symphony Orchestra vom 16./17. Jan. 1987, S. 45.

³¹⁷ Vgl. Anhang: Aufführungen des *Konzerts für Orchester*, S. 318.

³¹⁸ Vgl. Sabin Robert, *Skrowaczewski Conducts Lutoslawski Concerto*, in: Musical America 81 (Feb. 1961), S. 43 und Ericson, Raimond, *A guest conducts Philadelphians. Skrowaczewski presents a concerto by countryman*, in: New York Times (3. Dez. 1969), S. 62. Skrowaczewskis persönliche Begeisterung für das *Konzert für Orchester* von Lutoslawski belegen Briefe an den Komponisten: „Ich kam gerade aus London, wo ich mit London Symphony für BBC dein Konzert für Orchester aufgenommen habe (immer frisch und begehrt).“, in: Brief von Stanisław Skrowaczewski an Witold Lutosławski vom 17. Juni 1972, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

„It is not just that Skrowaczewski and Lutoslawski were friends or even that, having experienced the political conditions in Stalinist Poland, the conductor is aware of the constraints his colleague was working under when he wrote his Concerto for Orchestra.“³¹⁹

Als Musikdirektor der Minneapolis Symphony Orchestra und Gastdirigent bei zahlreichen amerikanischen Orchestern leitete Skrowaczewski die US-amerikanische Erstaufführung des Stückes.³²⁰ Die Freundschaft und die gemeinsame vom Stalinismus geprägte Jugend der beiden Musiker waren immer wieder ein Thema in den Musikkritiken, wodurch vor allem die amerikanischen Journalisten verstärkt Interesse an den in Polen im Stalinismus herrschenden Lebens- und Arbeitsbedingungen zeigten:

„Witold Lutoslawski, like all Polish artists of his generation (...) has had a career full of peril and uncertainty. He succeeded in preserving not only his life but his creative independence, for his Concerto for Orchestra [...]“³²¹

Durch die Einbeziehung der persönlichen Lebensgeschichte der beiden Künstler wurde politische Kritik am kommunistischen System geübt. Durch die Anwesenheit von zwei bekannten Persönlichkeiten gewann die politisierende Aussage an Überzeugungskraft.

3.4.2. Journalistische Veröffentlichungen — Umgang mit den Merkmalen des Sozialistischen Realismus in der Musik

3.4.2.1. Direkte politische Kritik

Das Interesse der westlichen Musikjournalisten am *Konzert für Orchester* steht häufig im engen Zusammenhang mit den politischen Verhältnissen in Polen und ist für eine Vielzahl der Veröffentlichungen, unabhängig von deren Entstehungszeit, charakteristisch. Das Werk dient den Autoren als eine Grundlage, die politischen Umstände im kommunistischen Polen ausführlich darzustellen und zu kritisieren, sodass die Musik als Mittel im politischen Kampf gegen die kommunistische Ideologie eingesetzt wird. Manche Autoren gehen detailliert auf die

³¹⁹ Larner, Gerald, *Concerts: Witold Lutoslawski remembered*, in: Times (23. März 1994), S. 35.

³²⁰ Vgl. Roy, Klaus G., *Concerto for Orchestra by Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Cleveland Symphony Orchestra vom 4./6. Dez. 1958, S. 266.

³²¹ Sabin Robert, *Skrowaczewski Conducts Lutoslawski Concerto*, in: Musical America 81 (Feb. 1961), S. 43.

Merkmale des Sozialistischen Realismus in der Kunst ein, und nutzen die Gelegenheit, den Kommunismus zu beschreiben und anzuprangern:

„Als er [Lutosławski] nach Kriegselend und Zerstörung des polnischen Rundfunks kam und Musik für Hörspiele und Filme sowie Kinderstücke und Bühnenmusiken komponierte, wurde das geschundene Volk von einer neuen Kulturdoktrin überrollt. Diesmal aus dem Osten. Stalins Kulturkommissar Schdanow prägte die feinsinnige Formulierung 'Dissonanzen sind volksfeindlich' und deutete damit allen Komponisten an, wie man sich in der Zentrale Moskau die Musik des 'Sozialistischen Realismus' vorstellte. Die Parteibonzen lieferten dabei keine lebendige Theorie, sondern lediglich einen Katalog von Geboten und Verboten. Musik sollte erstens 'volkstümlich' sein und zweitens an das 'klassische Erbe' anknüpfen. Auch Lutosławski war im Zuge dieser vom Zentralkomitee durchgesetzten 'Kultur'-Politik gezwungen, auf seine Weise einen Beitrag zum Dienst an den werktätigen Massen zu leisten. Sein Konzert für Orchester (1954) beschäftigte ihn vier Jahre lang. Es folgt in seiner Verarbeitung von folkloristischen Melodien, den volkstümlichen Wendungen, den tänzerischen Rhythmen, den effektvollen Bläserchorälen und den prunkenden Klangfarben noch den von Bartók vorgegebenen Bahnen, läßt aber auch Radikales erkennen, wenn es surrealistische Hintergründe erschließt und bis zum Klanggeräusch vorstößt.“³²²

Die Verbindung zwischen der Musik und den politischen Anforderungen an die Kunst, die ihren Ursprung in der Sowjetunion hatten, kommt hier besonders stark zur Geltung. Die Autoren bauen ein weites Netz aus politisch-musikalischen Gegebenheiten auf, um die ganze Bandbreite der Schwierigkeiten und Gefahren des kommunistischen Systems darzustellen, von denen nicht nur Lutosławski betroffen war:

„For Lutoslawski, Shostakovitch represented a major composer responding, through his music, to a political crisis – a concern he understood only too well. In 1948, Lutoslawski's First Symphony was banned by the Polish Government: the music written during the next years, culminating in the Concerto for Orchestra, was his response.“³²³

Das *Konzert für Orchester* wäre damit als ein folkloristisches Werk eine Antwort im Sinne des Sozialistischen Realismus auf die Verbannung der *1. Sinfonie* gewesen. Durch den Vergleich mit Schostakowitsch, der in der Sowjetunion unter viel schwierigeren Bedingungen leben musste, wird die Bindung Polens an das Sowjetsystem betont.

Ähnlich direkt in Hinsicht auf die schwierige Lage der Kultur in Polen in der Zeit der Entstehung des *Konzerts für Orchester* äußert sich ein anderer Autor, der auch eine durch das politische Regime erzwungene Wendung zur Folklore vermutet:

³²² Kraemer, Uwe, Schallplatten-Begleitheft, Philips (412 377-4), 1964.

³²³ Huscher, Phillip, in: CD-Begleitheft, Erato Disques S.A. 1993, S. 8.

„During the years 1949-1955, Polish composers, while being given material support and encouragement by the State, were also under strong pressure to produce nationalistic music, rooted in folk sources. They were also expected to compose in a retrogressive style that would have popular appeal.“³²⁴

3.4.2.2. Das *Konzert für Orchester* und die musikalische Tradition

Das *Konzert für Orchester* stammt aus einer Zeit, in der ein großes Spannungsverhältnis zwischen der Kunst in West und Ost herrschte: Während im Westen längst die modernen Kompositionstechniken in der Musik angewendet wurden, waren diese in Polen und im gesamten ehemaligen Ostblock verboten oder zumindest unerwünscht. Die angespannte politische Lage wirkte sich auf die Interpretationen des *Konzerts für Orchester* in den westlichen journalistischen Veröffentlichungen aus, indem dessen traditioneller Kompositionsstil als Merkmal des Sozialistischen Realismus und damit als ein Zugeständnis an das kommunistische Regime gedeutet wurde.

Der Bezug zur musikalischen Tradition im *Konzert für Orchester* ist offensichtlich und steht für zahlreiche westliche Musikjournalisten im Mittelpunkt ihrer Beschäftigung mit diesem Stück. Er wird auch ohne politische Bezüge als einer der Einwände gegenüber der Komposition formuliert:

„Concerto ne se réclame pas d'avant-garde extrémiste: si la language tonal se montre très élargi, les éléments de folklore polonais procèdent d'une stylisation, d'une auto-réflexion qui en prouvent toute la maturité.“³²⁵

Ein wichtiger Aspekt der Interpretation des Stückes ist dabei die Verknüpfung mit den kritischen Aussagen des Komponisten, der das *Konzert für Orchester* zur „Gebrauchsmusik“ zählte und lieber die Bedeutung des „aleatorischen Kontrapunkts“ – seiner reifen Kompositionstechnik – betonte.³²⁶

³²⁴ Lawton, Edward, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 9, 10. und 11. Feb. 1966.

³²⁵ Rieder, Jean-Luc, *Witold Lutoslawski affranchir son langage*, in: Programmheft des Orchestre de la Suisse Romande vom 21. März 1986.

³²⁶ Vgl. Fabbri, Franco, *Witold Lutoslawski: Necessità del caso*, in: Programmheft des Teatro alla Scala vom 3, 4. und 5. Nov. 1988, S. 5: „Il Concerto per orchestra (commissionato nel 1950 e terminato nel 1954), il lavoro 'bartokiano' per cui Lutoslawski era principalmente noto in quel fatidico 1961, era in realtà una sintesi conclusiva di un interesse quasi forzoso al patrimonio folclorico, originato dalle composizioni 'd'uso' alle quali

Mit der Zeit, die nach der Uraufführung des *Konzerts für Orchester* verging, wurde die Kluft zwischen diesem Stück und den nachfolgenden Kompositionen immer größer, sodass Feststellungen wie: „Lutoslawski's Concerto for Orchestra speaks an old language but in an original voice“³²⁷ regelmäßig anzutreffen sind. Trotz der stilistischen Einwände wurde das Werk weiterhin regelmäßig aufgeführt. Dabei wies man auf Merkmale der Komposition hin, die sie zu einem spannenden und gelungenen Werk machen:

„It is a well-constructed piece, almost conservative by today's terms, and its effectiveness lies in its brilliant, not to say gaudy, orchestration.“³²⁸

Manche Erklärungen für die große Popularität des *Konzerts für Orchester* liefern dagegen keinerlei aussagekräftige Argumente wie das Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra:

„The Concerto for Orchestra is, of course, a work of the period of nationalist inclination, but by common consent the most successful. And Lutoslawski himself has emerged as one of the most significant European composers of his generation.“³²⁹

Das Werk enthält in der Tat einige publikumswirksame Eigenschaften, wie klar erkennbare Themen, keine allzu moderne Klangsprache und die von vielen Kritikern gelobte brillante Instrumentierung, die auch beim westlichen Publikum auf Zuspruch stieß. Das *Konzert für Orchester*, obwohl 1954 abgeschlossen, geht scheinbar auf das Bedürfnis des breiten Publikums im Westen ein. Dies erleichterte dem Stück den Weg in zahlreiche Konzertsäle unabhängig davon, ob es in West- oder in Osteuropa gespielt wurde. Ein ähnliches Phänomen ist auch in der bildenden Kunst zu beobachten. Die in den westlichen Ländern etablierte Pop-Art zeigt verblüffende Parallelen zu den Kunstwerken des Sozialistischen Realismus, obwohl beide Stilrichtungen völlig verschiedene politische und gesellschaftliche Hintergründe hatten.

Lutoslawski si era dedicato nel primo dopoguerra. Così, infatti, Lutoslawski lo descrive: „Ne venne fuori un lavoro che non ho potuto fare a meno di includere tra le mie composizioni più importanti, come risultato della mia simbiosi episodica con la musica folclorica, e in un modo piuttosto inatteso per me... mi sembra che le mie possibilità di utilizzare temi folklorici si siano completamente esaurite in questa partitura.“

³²⁷ Holland, Bernard, *Manhattan Philharmonia*, in: New York Times (7. Mai 1991), S. 14.

³²⁸ Ericson, Raimond, *A guest conducts Philadelphians. Skrowaczewski presents a concerto by countryman*, in: New York Times (3. Dez. 1969), S. 62.

³²⁹ Lawton, Edward, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 9. und 11. Feb. 1966.

Trotzdem ist ihnen das Ziel, die breiten Massen der Gesellschaft zu erreichen und für diese verständlich zu sein, gemeinsam.³³⁰

Zu einem festen Bestandteil der Interpretationen des *Konzerts für Orchester* wurde die Schilderung der Rückständigkeit der Kunst des Sozialistischen Realismus als Ergebnis der politischen Isolation Polens und Beweis für die Auswirkungen der kommunistischen Ideologie:

„It was also in 1950 that Lutoslawski began the Concerto for Orchestra, which he finished four years later. The work synthesized all his musical tendencies up to that time. Poland was still isolated musically from the West, and Lutoslawski's personal involvement with contemporary music remained influenced primarily by such relative old-timers as Stravinsky, Bartók, and Hindemith. On the other side of the ledger, the Concerto for Orchestra is filled with material of a folk origin.“³³¹

1950 war es nicht mehr zeitgemäß, wie Strawinsky, Bartók oder Hindemith zu komponieren. Die erst nach 1956 mögliche Übernahme der zeitgenössischen kompositorischen Entwicklungen aus dem Westen war ein Phänomen in der polnischen Musik, das die westlichen Autoren stark beeindruckte. Diese Verfahren wurden nicht nur der künstlerischen Freiheit gleichgesetzt, sondern sie bestimmten auch über den Wert der Musik, die fortschrittlich zu sein hatte. Das *Konzert für Orchester* konnte allerdings sowohl aus zeitlichen als auch aus kompositionstechnischen Gründen nicht dazugehören.

Die zahlreichen westlichen Artikel belegen eine paradoxe Interpretationsweise des *Konzerts für Orchester*: Das Stück gilt als eine besonders gut gelungene Komposition, obwohl es traditionell und dadurch offensichtlich in Anlehnung an die Regeln des Sozialistischen Realismus in einem feindlichen politischen Regime komponiert wurde. Es wird nicht versucht, die große Popularität des Konzerts mit mehr oder weniger belegten Behauptungen über die kompositorische Neuartigkeit des Stückes zu begründen. Es steht vielmehr fest, dass es ein konservatives, auf musikalischer Tradition basierendes Werk ist. Trotzdem bleibt es für die westlichen Musikkritiker beinahe ausnahmslos interessant und wird nur ganz selten negativ

³³⁰ Vgl. Beke, László, *Das sonderbare Nachleben des Sozialistischen Realismus: die Soz-Art*, in: Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, hrsg. von Péter György und Hedvig Turai, 1992, S. 117-124.

³³¹ Marcus, Leonard, *Witold Lutoslawski. Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Boston Symphony Orchestra vom 8. und 9. Dez. 1967, S. 532.

beurteilt.³³² Das *Konzert für Orchester* ist damit eine Komposition, die etwas Besonderes leistet: Sie erfüllt nicht nur die Forderungen des Sozialistischen Realismus in den ehemaligen Ostblockländern, sondern wird auch von den westlichen und sogar den US-amerikanischen Musikjournalisten als wertvolle und spielenswerte Musik anerkannt.

3.4.2.2.1. Negation des Traditionsbezugs nach 1956 – Loslösung vom Sozialistischen Realismus und Anpassung an westliche „Standards“

Die große Zahl der Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester* im Westen steht mit den zahlreichen und vor allem sehr frühen Aufführungen in Verbindung. Diese Tatsache ist wiederum auch auf die politischen Umstände der Mitte der 1950er Jahre in Polen zurückzuführen. Das politische Tauwetter und die Entstehung der musikalischen Avantgarde in Polen zogen das Interesse der westlichen Welt auf die polnische Kunst. Die westlichen Autoren freuten sich, dass

„Instead of numerous ‘peace’ cantatas and political songs, composers are assimilating western techniques and styles. Even electronic music is being produced in Warsaw.“³³³

Von der neuen politischen Lage profitierten nicht nur die jüngeren Kompositionen Lutosławskis, sondern paradoxerweise auch die, die noch vor 1956 entstanden waren, also auch das *Konzert für Orchester*. In zahlreichen Artikeln aus dieser Zeit herrscht deswegen ein großes Spannungsverhältnis zwischen der traditionellen Klangsprache des Stückes und der Wendung des Komponisten zu den modernen Kompositionstechniken nach 1956:

„Witold Lutoslawski, like all Polish artists of his generation (...) has had a career full of peril and uncertainty. He succeeded in preserving not only his life but his creative independence, for his Concerto for Orchestra (...), is obviously uninhibited in its reaction to contemporary influences and its use of modern technical devices. It is a big, virtuosic piece in three movements, neo-classical in formal organization but thoroughly romantic in content.“³³⁴

³³² Vgl. A. S., *N. Y. Phil.*, *Peter Serkin (Ozawa)*, in: *High Fidelity – Musical America* 21 (Juni 1971), S. MA 29. In dieser Kritik wird das *Konzert für Orchester* mit dem Westernfilm „Gun fight at the O.K. Corral“ verglichen: „This proved to be a Hollywood spectacular, with borrowings, most of them noisy, from this composer and that. The Polish Lutoslawski certainly knows how to orchestrate, but a better title for his piece might have been ‘Shootout at the Cracow Corral.’“

³³³ Parsons, Arrand, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Chicago Symphony Orchestra vom 25. Okt. 1964, S. 23.

³³⁴ Sabin, Robert, *Skrowaczewski Conducts Lutoslawski Concerto*, in: *Musical America* 81 (Feb. 1961), S. 43.

Einerseits soll Lutosławski in seinem Werk gegenüber den zeitgenössischen Einflüssen und Techniken besonders aufgeschlossen sein, andererseits soll das Stück neoklassizistisch hinsichtlich der Formanlage und inhaltlich romantisch sein. Der Autor des Artikels beschreibt die angeblichen zeitgenössischen Tendenzen im Werk nicht genauer – er würde in Erklärungsnot geraten, wenn im *Konzert für Orchester* tatsächlich die neuesten westlichen Entwicklungen bewiesen werden sollten.

Um welche neuartigen Eigenschaften es sich dabei handelt, ist nach dem Vergleich mit den jüngeren Kompositionen Lutosławskis nicht schwer festzustellen:

„Das in drei Sätzen angelegte *Konzert* zeigt eine formale Eigenart, die in Lutosławskis späterer Musik häufig auftreten sollte: Das dramatische Hauptgewicht lastet auf dem Ende, statt auf dem Anfang des Werks.“³³⁵

Trotzdem gehört dieses Merkmal des Stückes keineswegs zu den neuesten kompositorischen Verfahren.

Das *Konzert für Orchester* wurde nach Jahren der Isolation der osteuropäischen Länder als erstes Zeichen der sich anbahnenden politischen Entspannung gesehen und manchmal sogar als ein Produkt dieser künstlerischen Freiheit verstanden. Vor allem US-amerikanische Autoren gehen auf die politischen Veränderungen Mitte der 1950er Jahre ein, um erst anschließend das *Konzert für Orchester* zu besprechen, als ob es erst nach dem politischen Tauwetter komponiert worden wäre:

„What is the state of music in Poland today? A new, Western orientation appears as a saving grace to the prestige of serious art life in the Soviet belt. No longer do the Soviet-bred ideologies of ‘populism’ and ‘realism’ (as the Russians call it) determine the course of the performing and visual arts in Poland.“³³⁶

Im Anschluss an diesen freiheitlichen und fortschrittlichen Kommentar erscheint das *Konzert für Orchester* als ein Zeichen der neuen politischen und kulturellen Entwicklungen in Polen. Durch eine zeitliche Umstellung der Ereignisse rückt das Stück auch in den prowestlichen Kontext. Das Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“, das als das wichtigste

³³⁵ Ravens, Simon, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: CD-Begleitheft, Chan 9421, 1996, S. 7.

³³⁶ Dorian, Frederic, *Concerto for Orchestra. Musical Life in Poland*, in: Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 10. und 11. Okt. 1970, S. 151.

Ereignis der neuen Freiheit im Bereich der Kunst galt, sollte helfen, die westlichen Errungenschaften in andere Ostblockländer zu übertragen:

„Music profits from the relative freedom which most Polish composers seem to enjoy. The Annual Warsaw Autumn Festival helps to raise the prestige of the Polish art scene, and gives hope to progressive artists living in the other satellite countries.“³³⁷

Der amerikanische Journalist stellt das *Konzert für Orchester* in den neuen politischen Zusammenhang, der aus dem politischen Tauwetter von 1956 hervorging, und lässt die Tatsache völlig außer Acht, dass dieses Werk, obwohl es als gelungen galt, die Forderungen des feindlichen kommunistischen Systems in vieler Hinsicht erfüllte. Als „saving grace“, eine erlösende und Freiheit bringende Kraft erscheint dem Autor der Einzug der westlichen Kompositionstechniken in die polnische Musik. Die Problematik dieser Freiheit, die in Wirklichkeit keine war, sehen die meisten Autoren nicht. Stattdessen zeigen sie sich von der kontrollierten und hauptsächlich auf eine Kunstform begrenzten Öffnung sehr erfreut und beinahe siegessicher. Die Vorgehensweise der kommunistischen Machthaber in Polen war kulturpolitisch so wirksam, dass sogar die US-amerikanischen Musikkritiker sich von ihr täuschen ließen und das vermeintliche Ende des Regimes feierten:

„The overthrow of the Stalinist regime in Poland in 1956 led to a rebirth in the cultural life as well as the political life in Poland. One of those instrumental in this renaissance was Lutoslawski, who, along with other Polish musicians and artists, established the Warsaw Autumn Festival, one of the most influential European centres for the development of contemporary art.“³³⁸

Eine kleine Geste des kommunistischen Regimes gegenüber der Musik in Polen hatte eine große Wirkung auf die westlichen Publikationen: Die Werke wurden teilweise ohne Rücksicht auf ihre tatsächlichen kompositorischen Eigenschaften als fortschrittlich und westlich interpretiert, wobei auch die älteren Stücke davon betroffen waren. Das Jahr 1956 wird als die „Wiedergeburt“ des Kulturlebens in Polen gefeiert, als ob es vorher kein Kulturleben gegeben hätte. Dorian versucht das *Konzert für Orchester* weiter auch kompositionstechnisch vom sowjetischen Modell des Sozialistischen Realismus zu lösen:

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Thow, John, *W. Lutoslawski. Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 6., 7. und 8. März 1991, S. 19.

„The style of the Concerto reveals the search for an expression that is independent from the Russian kind of populism. And the acceptance of Lutoslawski's art in the West is due to the reconciliation of aesthetics. Folk music and art music are amalgamated.“³³⁹

Besonders wichtig ist dem Autor die Trennung zwischen dem neuartigen polnischen Werk und der sowjetischen Kunst – der Kunst des politischen Gegners. Deswegen gilt Lutosławskis Komposition als von der Ideologie befreit. Sogar die Verwendung der Folklore wird umgedeutet: Sie ist nicht mehr ein Merkmal des Sozialistischen Realismus, sondern durch die Verschmelzung mit der „art music“ zur wahren Kunst geworden. Ähnlich wie Dorian feiern zahlreiche Autoren den Siegeszug der westlichen Kompositionstechniken in Polen und setzen ihn einer entscheidenden politischen Wende gleich, ohne zu beachten, dass weder der kulturelle noch der politische Wandel so groß waren, wie oftmals behauptet.

Einige westliche Musikjournalisten entwickeln eine bemerkenswerte Strategie im Umgang mit dem Traditionsbezug des *Konzerts für Orchester*, um bei der Interpretation des Stückes der westlichen Ideologie gerecht zu werden. Diese Autoren umgehen die traditionellen Merkmale des Werkes, indem sie es in den Kreis der zeitgenössischen Kompositionen stellen. Dies ist zwar im Stück nicht zu belegen, macht es aber fortschrittlich und westlich.

Beim Vergleich des kompositorischen Stils Lutosławskis und Bartóks weist ein US-amerikanischer Autor auf Eigenschaften des Konzerts hin, die „über das Bekannte hinausgehen, um Neues zu erforschen“, ohne diese Merkmale näher zu benennen:

„Lutoslawski's main influence in the Concerto for Orchestra is Bartók, but the originality and authority with which the Polish composer handles his material, and the mastery of formal organisation, preclude slavish imitation. (...) In certain moments the listener can even detect the straining effort to break from the pre-existent mold, to go beyond into uncharted territory.“³⁴⁰

Die Formulierungen „über das Bekannte hinausgehen“ und „unerforschtes Terrain betreten“ müssen in Verbindung mit dem traditionell komponierten *Konzert für Orchester* Verwunderung hervorrufen. Wie so oft wird auch hier auf die später entstandenen Werke und Techniken Lutosławskis Bezug genommen, wodurch das Stück fälschlicherweise in den Kreis

³³⁹ Dorian, Frederic, *Concerto for Orchestra. Musical Life in Poland*, in: Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 10 und 11. Okt. 1970, S. 153.

³⁴⁰ Ringo, James, in: Schallplatten-Begleitheft, EMI IC 063-02118 (mit *Sinfonietta* von Leoš Janaček), 1971.

der auf modernen Verfahren basierenden Kompositionen gerät. Eine solche Vorgehensweise wird im folgenden Text besonders deutlich – nach einem kurzen Kommentar über das *Konzert für Orchester* fährt der Autor übergangslos fort:

„In subsequent music, Lutoslawski did just that, exploring techniques of today instead of yesterday. One of his latest investigations, within the past decade, is in the field of aleatoric, or chance, music, inspired by works of John Cage.“³⁴¹

Der direkte Übergang zur Aleatorik und zu John Cage, obwohl es auf dieser Aufnahme keine aleatorischen Stücke gibt, ist ein Versuch, der unbequemen Deutung der Folklore im *Konzert für Orchester* auszuweichen und direkt auf die im Westen gängigen Verfahren einzugehen. Durch eine solche Vorgehensweise wird das kompositionstechnisch im Westen nicht besonders neuartige Stück interessanter gemacht, der Autor bezieht sich außerdem auf einen amerikanischen Komponisten, ohne zu erklären, welche Rolle er für Lutosławskis Musik spielte. Ein besonders deutliches Beispiel für eine falsche Interpretation musikalischer Merkmale des Stückes liefert der folgende Artikel:

„The Concerto for Orchestra is indeed based on folk-song-like material. But under the disguise the way in which Lutoslawski uses and relates his themes is not dissimilar from that of a serialist composer. Moreover, while not denying the work the illusion of a tonal centre, he allows his harmonic imagination much scope in the colouring of the music.“³⁴²

Zwar steht die Verwendung der Folkloreelemente im Werk fest, es handelt sich aber nicht um deren bloße Existenz, sondern um die Art und Weise, wie sie bearbeitet werden. Es werden überraschend serielle Verfahren festgestellt. Durch das vermeintliche Vorkommen dieses westlichen Kompositionsverfahrens wirkt das Stück fortschrittlicher und an die westlichen Erwartungen angepasst. Es entsteht ein völlig neues Bild der Musik: Ein mitten im Kalten Krieg in einem kommunistischen Land komponiertes Werk weist neuartige und ausdrücklich westliche Merkmale auf. Mit solchen unbewiesenen Behauptungen wird die Interpretation des Stückes manipuliert. Der Komposition werden Eigenschaften zugeschrieben, die sie gar nicht besitzt, damit sie ungeachtet ihrer musikalischen Aussage auch der westlichen Weltanschauung entspricht.

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Larner, Gerald, *Witold Lutoslawski`s Concerto for Orchestra*, in: Schallplatten-Begleitheft, The Decca Record Company (CS 6665), 1970.

Manche Autoren wollen zwar keinen Vergleich mit dem Serialismus wagen, interpretieren das *Konzert für Orchester* aber in Opposition zum Sozialistischen Realismus und stets im Spiegel der gerade stattfindenden politisch-kulturellen Veränderungen:

„In Polen vollzieht sich zur Zeit eine mit viel Freimut ausgetragene Auseinandersetzung zwischen dem „Schreckbild des Formalismus und dem Köder des sozialistischen Realismus“ – so die Formulierung von Tadeusz Marek in einem 1957 in Warschau erschienenen Pamphlet. Für den „sozialistischen Realismus“ werben besonders die Parteitheoretiker und Kulturtheoretiker, aber die jungen Musiker, unter ihnen auch der 1913 geborene Lutoslawski, neigen mehr zum „Schreckbild des Formalismus“. (...) Der Titel umschreibt das musikalische Geschehen. Bisweilen geht es noch etwas drunter und drüber; dann gesellt sich frommer Choralton nach „Mathis der Maler“-Art zu Klangentladungen à la „Sacre“, mischen sich Vitalismus und linearer Kontrapunkt, klopfen dem Komponisten Szymanowski, Ravel und Bartók auf die Schulter.“³⁴³

Die Behauptung, das *Konzert für Orchester* sei das „Schreckbild des Formalismus“, ist aufgrund seines Traditionsbezugs und volksmusikalischer Merkmale kaum nachzuvollziehen. Diese widersprüchliche Deutung des Stückes kam höchstwahrscheinlich durch die 1956 begonnene Entspannung der politischen Situation in Polen und die ihr folgende Welle experimenteller Kompositionen zustande.

Ein Vergleich mit den osteuropäischen Interpretationen dieses Stückes bringt an dieser Stelle weitere spannende Erkenntnisse. Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa sah in den neuartigen Aspekten des *Konzerts für Orchester* ein besonders wertvolles Verfahren auf der Basis der Folklore, das die Musik des Sozialistischen Realismus aufwertete und sie dadurch auf die gleiche Ebene mit der anspruchsvollen „echten“ Kunst stellte.³⁴⁴ In den westlichen Publikationen macht der gleiche Aspekt das *Konzert für Orchester* paradoxerweise westlich und frei von der kommunistischen Ideologie. In beiden Fällen wird die musikalische Interpretation durch die jeweilige Ideologie manipuliert: Mal ist die Musik westlich, frei und fortschrittlich, mal ist sie realistisch, für beinahe jeden Konzertbesucher gut verständlich und trotzdem immer noch besonders anspruchsvoll.

Missverständnisse dieser Art in Bezug auf das *Konzert für Orchester* und die politisch-kulturellen Entwicklungen 1956 in Polen sind relativ verbreitet. Die westlichen Autoren unterstreichen gerne, dass das politische Tauwetter nicht nur die Entstehung der musikalischen

³⁴³ Schmidt-Garre, *Skriabin – Janacek – Lutoslawski*, in: NZfM (122), 1961, S. 111f.

³⁴⁴ Vgl. Lissa, Zofia, *Konzert für Orchester*, in: *Studia Muzykologiczne* (1956), S. 247f.

Avantgarde in Polen ermöglichte. Die Wende von 1956 brachte überraschend auch ein großes Interesse an Werken aus der Zeit des Stalinismus mit sich:

„It is a striking irony, in the minds of many, that some of the most advanced yet most successful music written in Europe within a generation after the Second World War has come from Poland in the socialist East. It is well known that the music of the Soviet Union, though often vital and even important, with few exceptions remains firmly based on traditional materials and methods of musical composition. There is no equivalent (...), of the eruption of fresh musical thought, and the resultant splendid compositions that followed new political and cultural developments in Poland in 1955 and 1956.“³⁴⁵

Das *Konzert für Orchester* sei aus der Explosion des neuen musikalischen Denkens hervorgegangen, obwohl es alleine aus zeitlichen Gründen nichts mit den politischen und kulturellen Veränderungen von 1956 zu tun haben kann. Trotzdem gilt es als: „one of the most important works in the cultural reawakening of post-war Poland.“³⁴⁶ Um die große Bedeutung der zeitgenössischen Neuen Musik des Westens hervorzuheben, werden historische Tatsachen manipuliert, ein Musikwerk wird in einen falschen Kontext gestellt, ausschließlich um die Richtigkeit der eigenen Denkweise zu belegen. Ein besonderer Wert wird auf die Differenzierung zwischen der freiheitlichen Entwicklung in Polen und der in der Tradition verankerten sowjetischen Musik gelegt. Die polnische Musik scheint sich, wie eine politische Macht gegen den großen Nachbarn im Osten aufzulehnen, als ob Polen, zumindest musikalisch, die Mitgliedschaft beim Warschauer Pakt gekündigt hätte und ein Verbündeter der USA geworden wäre. Die politischen Bestrebungen in Polen um 1956 bestätigen diese Haltung nur ansatzweise. Das Streben nach politischer und wirtschaftlicher Unabhängigkeit war zwar stets das Hauptziel der polnischen politischen Opposition bis 1989. Trotzdem blieb eine solche Wendung nicht nur politisch, sondern auch kulturell für Jahrzehnte nur eine Wunschvorstellung. Eine weitere falsche Behauptung ist, dass erst nach dem Öffnen gegenüber dem Westen ernst zu nehmende Entwicklungen in der Musik des Ostens gemacht werden konnten, als ob nur die musikalische Avantgarde nach 1956 wahre Kunst hervorgebracht hätte. Besonders in den US-amerikanischen Veröffentlichungen sind ähnliche Widersprüche und nicht selten falsche Behauptungen zu finden. Einerseits könnte dies auf die Unkenntnis der jenseits des Eisernen Vorhangs herrschenden Verhältnisse zurückgeführt

³⁴⁵ Burkat, Leonard, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Houston Symphony vom 13. und 15. März 1977, S. 27 (abgedruckt auch im Programmheft des Houston Symphony vom 12. und 13. Okt. 1985).

³⁴⁶ Ibid., S. 28.

werden. Wahrscheinlicher ist es aber, dass die Veränderung der politischen Umstände durch die kurzfristige Liberalisierung des politischen Lebens in Polen und die sich damit bietende Möglichkeit, die kommunistische Ideologie anzugreifen, dazu geführt haben, auch die Interpretation der musikalischen Werke ins „rechte Licht“ zu rücken.

3.4.2.3. Die Rolle der polnischen Folklore

Die polnische Folklore ist neben dem allgemeinen musikalischen Traditionsbezug das Element des *Konzerts für Orchester*, das starke politisch-ideologische Auseinandersetzungen sowohl unter den osteuropäischen als auch den westlichen Autoren hervorgerufen hat. Sie wird zusammen mit dem Traditionsbezug als Beweis für die Anpassung Lutosławskis an die Forderungen des Sozialistischen Realismus gesehen. Unabhängig von den ideologischen Aspekten ist die Anwesenheit der volksmusikalischen Wendungen in dieser Komposition beinahe allgegenwärtig, sodass die meisten westlichen Musikjournalisten nicht über dieses „kommunismuskonforme“ Merkmal des Werkes wegsehen können und sie in den meisten im Westen erschienenen Texten unabhängig von deren Art angesprochen werden.³⁴⁷

Die Problematik der Beschäftigung mit der polnischen Folklore liegt unter anderem darin, dass Lutosławski, wie auch zahlreiche andere polnische Komponisten, bereits vor der Einführung des Sozialistischen Realismus Interesse an der polnischen Volksmusik zeigte³⁴⁸, und dass diese erst im Stalinismus gern politisch als ein besonderer Einsatz für den Sozialistischen Realismus gedeutet wurde.

Die Folklore war in Polen bereits im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts in der Kunst präsent. Sie wurde zur Betonung der polnischen, damals noch nicht offiziell

³⁴⁷ Vgl. A. P., *Witold Lutoslawski (geb. 1913). Konzert für Orchester*, in: Programmheft der 'Wiener Festwochen' vom 18. Juni 1964; Willfort, Manfred, *Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: Programmheft des Städtischen Orchesters Essen vom 2. Okt 1964; Klein, Rudolf, *Witold Lutoslawski, Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Wiener Konzertgesellschaft vom 2. April 1981; Parsons, Arrand, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Chicago Symphony Orchestra vom 25. Okt. 1962, S. 20-27; Schmidt-Garre, Helmut, *Konzert für Orchester von Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Münchner Philharmoniker (Musica Viva) vom Feb. 1961, S. 12-13.

³⁴⁸ Vor der Einführung des Sozialistischen Realismus komponierte Lutosławski z. B. *Volksmelodien für Klavier* (1945), *Zwanzig polnische Weihnachtslieder und Kinderlieder* (1947). Die Anlehnung an die polnische Folklore ist auch bei anderen Komponisten vorhanden: bei Chopin in der Klaviermusik (z.B. Mazurkas), in den Liedern und Opern Stanisław Moniuszkos (*Halka*) und in den Werken Karol Szymanowskis (u.a. Ballett *Harnasie*). Zu den wichtigsten Kompositionen mit Elementen der polnischen Folklore nach 1949 bei Lutosławski gehören neben zahlreichen Liedern und Klavierkompositionen *Kleine Suite* (1951) und *Schlesien Tryptychon* (1951).

existierenden Nationalität eingesetzt. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, als wieder ein unabhängiger polnischer Staat gegründet wurde, diente die Volksmusik der Hervorhebung der wieder erlangten politischen Freiheit. Der bereits existierende Bezug zur heimischen Folklore lieferte daher eine willkommene Basis für die Forderungen der kommunistischen Partei in Polen, von der er zusammen mit dem Bezug zur Tradition als die einzig erwünschte Stilrichtung 1948 vorgeschrieben wurde. Die letztgenannten Argumente gestalten die Entscheidung über die Gründe für die Anwendung der Folklore bei Lutosławski schwierig. Die Meinungen der Autoren sind deswegen entsprechend geteilt. Folgende Tatsachen müssen dabei festgehalten werden: die politische Ideologie in Polen ließ zu dieser Zeit eine einzige Stilrichtung zu. Diese nicht zu beachten hätte höchstwahrscheinlich das Berufsverbot bedeutet, was Lutosławski 1949 nach der Uraufführung der *1. Sinfonie* beinahe erlebt hätte.

Durch die Einbeziehung der polnischen Folklore wird die Zugehörigkeit des Komponisten zur musikalischen Tradition bekräftigt und das *Konzert für Orchester* wird als ein Werk dargestellt, dessen Wurzel „in traditional techniques and Polish folk music“ liegen.³⁴⁹ Manche Journalisten haben starke volksmusikalische Assoziationen, sodass sie sogar den Dudelsack-Effekt im Stück hören wollen.³⁵⁰

Dass die Verwendung der Folkloreelemente von großer Bedeutung bei der Beschäftigung mit dem *Konzert für Orchester* war, bestätigt die Vorgehensweise der Autoren, die sich mit der polnischen Volksmusik ausführlicher auseinandersetzen, um sie dem westlichen Konzertpublikum näher vorzustellen. Besonders ausführlich wird sie im Programmheft der Erstaufführung des Werkes in den USA besprochen.³⁵¹ Klaus G. Roy zieht eine Parallele zum *Orchesterkonzert* von Bartók und weist auf Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken hin, die vor allem auf der Benutzung der Folklore beruhen. Es gebe aber auch Eigenschaften im Lutosławskischem Stück, die es einzigartig machen. Zu ihnen gehöre die eben erwähnte besonders anspruchsvolle Instrumentierung, die ein großes Interesse des Komponisten an der Sonorität vermuten lasse.³⁵² Es gebe vereinzelt Hinweise auf die volksmusikalische Herkunft

³⁴⁹ Lutzky, Zmira, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Israel Symphony Orchestra vom März 1977.

³⁵⁰ Golding, Robin, *Lutoslawski, Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Royal Philharmonic Orchestra vom 19. Mai 1968.

³⁵¹ Roy, Klaus G., *Concerto for orchestra*, in: Programmheft von The Cleveland Orchestra, 1958, S. 265-279.

³⁵² Vgl. Kapitel: Analyse des *Konzerts für Orchester*, S. 92ff.

mancher Themen, wie im Arioso, das ein „very Slavic theme“ enthalte, oder in der Toccata, deren Thema „goes almost too quickly to be felt as the folk-dance tune it really is“.³⁵³

Bei der Analyse der Texte ergeben sich verschiedene Muster des Umgangs mit den Folklorelementen, die von völlig neutral, wenn die Verwendung der Volkslieder nur festgestellt wird, und das Stück einfach nur „folkish atmospherically“³⁵⁴ klingt, bis hin zu einer eindeutigen politischen Stellungnahme, wenn die Folklore als ein Beweis für die Zusage an die Regeln des Sozialistischen Realismus behandelt wird, reichen. Schließlich wird die Bedeutung der Volksmusik im Werk vernachlässigt, sodass auch die Anlehnung an den Sozialistischen Realismus in den Hintergrund gerät.

3.4.2.3.1. Abschwächung der Bedeutung der Folklore

Eine bemerkenswerte Vorgehensweise mancher westlichen Autoren kommt zum Einsatz, wenn die Rolle der Volksmusik im Stück abgeschwächt wird, während die individuellen Merkmale des kompositorischen Stils Lutosławskis – mithilfe seiner eigenen Worte – in den Vordergrund gestellt werden:

„Wie der Komponist später einmal ausgeführt hat, benutzte er in seinem ‚Konzert für Orchester‘ entgegen offizieller kulturpolitischer Ideale Melodien masurischer Volksmusik nur als Rohmaterial, mit dem er artifizielle Formen schuf, die in ihrer endgültigen Form nichts mehr mit Volksliedern oder –tänzen zu tun haben.“³⁵⁵

Die besondere kompositionstechnische Behandlung der Volksmusik, die nur als Ausgangspunkt für weitere modernere Kompositionsverfahren von Bedeutung sein soll, dient hier der Rechtfertigung und Entlastung des Komponisten gegenüber dem Vorwurf, er sei dem kommunistischen Regime entgegengeronnen.

Die Abschwächung der Rolle der Volksmusik im Werk ist als Argument relativ oft anzutreffen, und es ist möglich, dass dadurch versucht wird, das Stück im Sinne der westlichen ideologischen Ansprüche kompositionstechnisch an die westlichen ideologischen

³⁵³ Roy, Klaus G., *Concerto for orchestra*, in: Programmheft von The Cleveland Orchestra, 1958, S. 277f.

³⁵⁴ Kastendieck, Miles, *Invasion by Musical Poles*, in: Christian Science Monitor (14. Jan. 1961), S. 10.

³⁵⁵ Wörner, Felix, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Basel Sinfonietta vom 3. Apr. 2001, vgl. auch: Harsh, Melvin, *Concerto for Orchestra. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft vom 13. und 14. März 1987, S. 13.

Standards anzupassen. Es ist spannend, an dieser Stelle einen Teil der osteuropäischen Konzertinterpretationen zu berücksichtigen, in denen ausgerechnet die Verwendung der polnischen Folklore verbunden mit der traditionellen Kompositionstechnik als die wichtigsten Merkmale des Stückes hervorgehoben werden. In den westlichen Texten darf das Werk zwar einige volksmusikalische Elemente enthalten, doch es dürfen nicht allzu viele oder zu bedeutende sein, damit nicht der Eindruck entsteht, es sei zu „sozialistisch“. Das *Konzert für Orchester* wäre auf diese Weise nicht ein im Sinne des Sozialistischen Realismus komponiertes Stück, sondern ein Beweis des kreativen Umgangs mit der Volksmusik seitens einer großen und von der politischen Ideologie unabhängigen musikalischen Persönlichkeit. Die ohnehin zweitrangigen volksmusikalischen Wendungen seien dagegen ein Beispiel für eine in dieser Zeit notwendige künstlerische Überlebensstrategie eines Komponisten:

„Though no folk tune is quoted verbatim, the work draws much from folksong, expanded by the composer in a personal idiom and recreated for the orchestra in an original and masterful way.“³⁵⁶

Die Autoren berufen sich in dieser Hinsicht auch gern auf die nicht selten widersprüchlichen Aussagen des Komponisten:

„It is hardly surprising then, that in an interview given in 1973, Lutoslawski expressed surprise at the continuing interest in his early Concerto for Orchestra: ‘I do not like this work of mine very much, but apparently it has preserved some freshness.’ Even so, he admitted that it is ‘the only serious piece among the folk-inspired works’ (...).“³⁵⁷

Trotz des Unverständnisses des Komponisten, der sich über das lang andauernde Interesse an seinem folkloristischen Stück wunderte, und ungeachtet der auf der Hand liegenden Merkmale des Sozialistischen Realismus konnten die westlichen Journalisten diesem Werk nicht einen über die Entstehungszeit hinausgehenden Wert absprechen:

„The Concerto for Orchestra was the climax of this nationalistic, folk-based music – the work that not only spoke to a politically overrun people, but that continues to touch musicians of many lands today.“³⁵⁸

³⁵⁶ Thow, John, *Witold Lutoslawski: A Biographical Note*, in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 6, 7. und 8. März 1991, S. 19.

³⁵⁷ Huscher, Phillip, in: CD-Begleitheft, Erato Disques S.A. 1993, S. 9.

³⁵⁸ Ibid.

Der Widerspruch zwischen der klar erkennbaren Volkstümlichkeit und damit der Annäherung an die kommunistische Ideologie sowie der großen Popularität dieses Werkes im Westen bildet den zentralen Aspekt zahlreicher Artikel. Es scheint, dass ein Musikstück aus dem politisch verfeindeten kommunistischen Lager etwas Unmögliches erreichte: Als ein Vorzeigestück des Sozialistischen Realismus wurde es nicht nur in die Repertoires der größten westlichen Orchester aufgenommen, sondern hatte dabei auch einen großen Erfolg.

3.4.2.3.2. Parallelen zum *Orchesterkonzert* Bartóks – Lutosławskis *Trauermusik* und der Ungarn-Aufstand

Bei den Vergleichen des *Konzerts für Orchester* mit anderen Kompositionen die Parallele zum *Orchesterkonzert* von Béla Bartók von Bedeutung: beide Werke weisen die traditionelle Form des Konzerts und die Verwendung von Folklorelementen auf. Der kompositorische Stil Lutosławskis wird dabei als mit Bartók verwandt charakterisiert:

„Lutoslawski's path of stylistic development has taken him naturally from his nationalistic beginnings, through a period in the early fifties, when the influence of Bartok was strong.“³⁵⁹

In der großen Vielfalt der Interpretationen gibt es solche, die Ähnlichkeiten nicht nur mit dem *Orchesterkonzert*, sondern auch mit den langsamen Sätzen des 2. und 3. *Klavierkonzerts*³⁶⁰ des ungarischen Komponisten nahe legen und die kompositorische Verwandtschaft der Stücke besonders hervorheben:

„Lutoslawski macht auch keinen Hehl aus seiner Verehrung dem großen 'Klassiker der Moderne' gegenüber, dessen Gedächtnis er später auch seine oben erwähnte 'Trauermusik' widmet. Wie bei Bartók, so wird auch hier nicht einzelnen Instrumenten, sondern dem ganzen Orchester Gelegenheit geboten, sein Können unter Beweis zu stellen, indem jeder seiner Gruppen große und dankbare Aufgaben gestellt werden.“³⁶¹

Romansky erweitert allerdings den Bartók-Bezug Lutosławskis um die nach dem *Konzert für Orchester* komponierte *Trauermusik*, die er auch in einem politischen Kontext deutet:

³⁵⁹ Lawson, Stephen Peter, *First performances. Lutoslawski's Cello Concerto*, in: *Tempo*, No. 95 (Winter 1970-1971), S. 34-36.

³⁶⁰ M. F., *Witold Lutoslawski: Concert voor orkest*, in: Programmheft des Concertgebouworkest vom 30. Jan. 1960, S. 69.

³⁶¹ Romansky, Ljubomir, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Volksbühne Hannover vom 29. Sept. 1961.

„Dann aber orientiert sich der Komponist noch einmal um und schafft in der 1957 nach dem Zusammenbruch des ungarischen Aufstandes verfassten ‚Trauermusik‘ eines der stärksten und aufregendsten Werke für Streichorchester, das die Regel der Zwölftonmusik befolgt und überzeugend die großen Ausdrucksmöglichkeiten dieser Musik beweist.“³⁶²

Das *Konzert für Orchester* wird dadurch in ein breiteres politisch-musikalisches Umfeld eingefügt und gerät durch die Verwendung der Folklore, die stilistische Nähe zu Bartók und die Komposition der dem ungarischen Komponisten gewidmeten *Trauermusik* nach dem gewaltsamen Ende des ungarischen Aufstands wiederholt in den kommunismuskritischen Kontext.³⁶³

Trotz klarer Gemeinsamkeiten zwischen den Werken Lutosławskis und Bartóks entgehen den Autoren allerdings nicht deren kompositionstechnische Unterschiede:

„Wegen des starken Volksliedelementes gerät man leicht in Versuchung, sich vorzustellen, daß Lutosławskis *Konzert für Orchester* stark von Bartóks Werk gleichen Titels beeinflusst wurde. Tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen den Werken eher kosmetischer als inhaltlicher Natur, und der Einfluss Bartóks ist weniger ausschlaggebend als bei Lutosławskis früheren Werken. Während Bartók generell bemüht war, dem Charakter seiner musikalischen Vorlagen treu zu bleiben, hat Lutosławski nach eigenem Eingeständnis Volksmusikthemen ‚nur als Rohmaterial zum Aufbau einer großen musikalischen Form‘ benutzt.“³⁶⁴

3.4.2.4. Auswirkungen der späteren politischen Ereignisse auf die Interpretationen des *Konzerts für Orchester*

3.4.2.4.1. Die 1970er Jahre

Der politische Bezug des *Konzerts für Orchester* ist so ausgeprägt, dass dieses Werk auch bei Besprechungen anderer Kompositionen Lutosławskis als eine Art Beweis gern hinzugezogen

³⁶² Ibid.

³⁶³ Die *Trauermusik* von Lutosławski ist Béla Bartók gewidmet. Romansky ist nicht der einzige Autor, der dieses Stück in einen politischen Kontext stellt. Wilfried Brennecke setzt sich mit diesem Werk in Hinsicht auf die politischen Umstände – insbesondere den Ungarn-Aufstand - auseinander. Siehe: Brennecke, Wilfried, *Die „Trauermusik“ von Witold Lutosławski*, in: Festschrift Friedrich Blume, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel, 1963, S. 60-73.

³⁶⁴ Ravens, Simon, *Witold Lutosławski: Konzert für Orchester usw.*, in: CD-Begleitheft, Chan 9421, 1996, S. 8.

wurde, wenn diese ebenso im politischen Kontext behandelt wurden.³⁶⁵ Das Stück diente als ein wichtiger Anhaltspunkt bei der Auseinandersetzung mit dem frühen Kompositionsstil Lutosławskis sowie den aktuellen und früheren politischen Umständen. Dies geschah verstärkt dann, wenn spätere politische Ereignisse und Aufführungen anderer Werke des Komponisten in einen Zusammenhang gebracht wurden, wie zum Beispiel das *Cellokonzert*³⁶⁶ in den 1970er Jahren, das kurz nach den dramatischen politischen Unruhen vom Dezember 1970 abgeschlossen wurde:

„Lutoslawski, although over 60, has only recently come into his time. Prevented before the mid-fifties from writing the sort of music to which he was drawn, he is now composing a young man`s music: fresh, mellifluous, exploratory.“³⁶⁷

Erst als wieder „Freiheit“ herrschte, durfte der Komponist „frische, schmeichelhafte und experimentelle“ Musik schreiben. Das *Konzert für Orchester* wird hier in einen negativen Kontext gestellt, weil seine Kompositionstechnik als erzwungen und ungewollt gilt: Es repräsentiere demnach das Gegenteil von Fortschritt und Freiheit, beides Eigenschaften, die der westlichen Kunst vorbehalten waren.

3.4.2.4.2. 1981: Einführung des Kriegsrechts in Polen

Fast dreißig Jahre nach der Uraufführung des *Konzerts für Orchester* spitzte sich die politische Lage in Polen erneut zu: Nach wiederholten politischen Demonstrationen und Streiks wurde im Dezember 1981 das Kriegsrecht verhängt. Diese dramatische Wendung gab wieder den Anlass, die Interpretation des Stückes verstärkt mit den aktuellen und den vergangenen politischen Ereignissen zu verknüpfen.

³⁶⁵ Vgl. Kenyon, Nicholas, *20th century*, in: *Music and Musicians* 24 (März 1976), S. 56-57; Lawson, Stephen Peter, *First performances. Lutoslawski`s Cello Concerto*, in: *Tempo*, No. 95 (Winter 1970-1971), S. 34-36; Rockwell, John, *Lutoslawski – A Polish Innovator Rediscovered*, in: *The New York Times* (7. März 1982), S. 2, 17; Porter, Andrew, *Musical events: Ripples (N.Y. Philharmonic programs contemporary music)*, in: *New Yorker* 58 (7. Feb. 1983), S. 108-112.

³⁶⁶ Kenyon, Nicholas, *20th century*, in: *Music and Musicians* 24 (März 1976), S.56-57; Lawson, Stephen Peter, *First performances. Lutoslawski`s Cello Concerto*, in: *Tempo*, No. 95 (Winter 1970-1971), S. 34-36; Porter, Andrew, *Musical events: Ripples (N. Y. Philharmonic programs contemporary music)*, in: *New Yorker* 58 (7. Feb. 1983), S. 108-112.

³⁶⁷ Kenyon, Nicholas, *20th century*, in: *Music and Musicians* 24 (März 1976), S. 56-57.

„One hopes that the music of Lutoslawski and his fellow Poles will make that comeback, soon. And if the recent events in Poland hasten the day, then at least we will be able to say something good about those events. For this music tells us much not only about Poland and cultural expression under Soviet hegemony, but also about the way the best composers mediate between the traditions of the past and the excitement of the future, and between the desire to communicate widely and the need to reach as deeply as possible within oneself.“³⁶⁸

Die Aufführung des *Konzerts für Orchester* Anfang 1982 wird mit den dramatischen politischen Ereignissen in Polen Ende 1981 verknüpft: Die Musik sage vieles über ein Land aus, das sich im politischen Einflussbereich der Sowjetunion befindet. Dadurch wird sie selbst zum Spiegelbild der politischen Verhältnisse.

Ausführlich und zugleich regimekritisch schreibt Andrew Porter über das *Konzert für Orchester* 1983 in New York. Die politische Lage in der stalinistischen Zeit wird bei dieser Gelegenheit besonders scharf kritisiert – die Einführung des Kriegsrechts in Polen lag 1983 noch gar nicht weit zurück, und die Lebensumstände der Bevölkerung mit der Wiedereinführung des Polizeistaates, Tausenden politischen Häftlingen und der Verschärfung der Zensur ähnelten dem Stalinismus sehr. Vor diesem Hintergrund strahlt das *Konzert für Orchester* umso stärker als der einzige Lichtblick aus der „dunklen stalinistischen Ära“:

„The early Concerto for Orchestra wears extremely well. During Poland’s dark Stalinist years – before new music and new ideas poured in from the West, and Polish composers took them up with a readiness that in a less charged situation might be deemed almost unseemly – Lutoslawski created from folk materials a work so rich, so chivalrously cultivated, so intelligently and finely musical that in the history of nations written by their composers his pages can stand beside pages of Chopin, Moniuszko and Szymanowski.“³⁶⁹

Die schwierige und zeitweise dramatische politische Lage in Polen trug dazu bei, dass besondere Tendenzen in der gesamten polnischen Musik am Beispiel des *Konzerts für Orchester* festgestellt wurden:

„thick moroseness, its heavy-handed cries of pain and anxiety and its overhanging air of unavoidable doom.“³⁷⁰

³⁶⁸ Rockwell, John, *Lutoslawski – A Polish Innovator Rediscovered*, in: The New York Times (7. März 1982), S. 2, 17.

³⁶⁹ Porter, Andrew, *Musical events: Ripples (N.Y. Philharmonic programs contemporary music)*, in: New Yorker 58 (7. Feb. 1983), S.108-112.

³⁷⁰ Holland, Bernard, *Philharmonic: Witold Lutoslawski’s Birthday*, in: New York Times (9. Jan. 1983), S. 1: 45.

Die Musik wird auf diese Weise zum Spiegelbild der äußeren gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse. Dadurch nähert sie sich interessanterweise der Widerspiegelungstheorie der kommunistischen Kunstideologie in der entgegengesetzten Richtung: Da im Westen die Lage im kommunistischen System als negativ beurteilt wurde, musste auch in der Musik dieses negative Bild zu erkennen sein. Das *Konzert für Orchester* musste einige politische Schwierigkeiten überstehen und soll als ein „großes“ Werk der polnischen Musik daraus die Kraft schöpfen, um als eine „intelligente und feine“ Antwort auf die kommunistische Kunstideologie die stalinistische Kulturdoktrin zu besiegen. Vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse von 1981 verändert sich die Deutung des *Konzerts für Orchester*: Wichtige Merkmale des Werkes werden umgedeutet oder ganz ausgeblendet und gegen die seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges herrschende kommunistische Ideologie eingesetzt. Die polnische Musiktradition – bei Chopin angefangen, über Moniuszko, Szymanowski bis Lutosławski – wird in die Auseinandersetzung miteinbezogen und scheint sich gegen die kommunistische Kulturdoktrin aufzulehnen.

3.4.2.4.3. 1989: Musikalischer Sieg über das kommunistische Regime

Der Zerfall des kommunistischen Systems 1989 war ein weiteres wichtiges Ereignis, das zum Auslöser für eine neue Interpretation des *Konzerts für Orchester* wurde. Dieser neue erfreuliche politische Kontext bestätigte die Deutung des Stückes, das zum Ausdruck der Hoffnung wurde, einer Kraft, die ihren Ursprung in den politischen Repressalien hatte:

„In the Concerto, we can feel the release of an abundant energy from its long political repression. There is no mistaking a message of human hope, expressed so vividly in the composer's richly-imagined folk-theme settings. Extraordinary also is the implicit homage to a parallel work, Bartok's great Concerto for Orchestra of ten years earlier, written by another Eastern European in exile from his homeland.“³⁷¹

1990 werden dem *Konzert für Orchester* passend zur neuen politischen Lage ganz neue Eigenschaften zugeschrieben, sodass die Konzertbesucher im Werk die Befreiung von der jahrzehntelangen politischen Unterdrückung spüren können. Das Stück drücke die Hoffnung der unter politischen Repressalien leidenden Menschen aus, und dies geschehe überraschend

³⁷¹ J. H., in: Programmheft der New England Conservatory Select Series 1990-1991 vom 29. Okt. 1990.

mithilfe der von den osteuropäischen Kommunisten in den 1950er Jahren so beliebten Folklore, deren Verwendung völlig umgedeutet wird: Die bis dahin mit dem Sozialistischen Realismus in Verbindung stehende Volksmusik wird als Hoffnung auf Freiheit oder sogar als Symbol des politischen Widerstandes gegen das kommunistische Regime interpretiert.

Nach der Erlangung der politischen Unabhängigkeit wurde das *Konzert für Orchester* als ein im Kontext der politischen Entwicklungen stehendes Werk interpretiert, und die kritische Abrechnung mit dem kommunistischen System wurde noch deutlicher:

„Selbst im Rückblick fällt es schwer, etwas anderes als Abscheu zu empfinden bei dem Gedanken an ein politisches System, das die individuelle Stimme des Komponisten zu unterdrücken bestrebt ist und statt dessen einen verbindlichen Stil des „sozialistischen Realismus“ fördert. (...) Ein wesentliches Paradoxon von Lutoslawskis Musik besteht darin, daß es ihm selbst in früheren Werken, bei denen ihm der Druck von außen stilistische Beschränkungen auferlegte, dennoch gelang, ehrlich, persönlich und eindrucksvoll zu komponieren. Das Konzert für Orchester ist ein vorzügliches Beispiel dafür.“³⁷²

Das Spannungsverhältnis zwischen der herrschenden kommunistischen Kulturdoktrin und dem in dieser Zeit komponierten Werk steht stets im Mittelpunkt der Texte:

„Das *Konzert* (...) entstammt den frühen fünfziger Jahren, einer Zeit, als Lutoslawski vom Regime genötigt wurde, eine Reihe von Werken auf der Grundlage polnischer Volksweisen zu schreiben. (...) Heraus kam ein Stück, das schon bei der Uraufführung 1954 als zukunftsträchtig erkannt wurde und heute eines der bekanntesten Werke Lutoslawskis ist.“³⁷³

Die politisierende Deutung des Werkes wurde über Jahrzehnte transportiert, um schließlich zu einer festen Interpretation Stückes zu werden:

„Zweifelsohne ist Lutoslawskis Werk eine Hommage an Bartók, (...). Der Komponist selbst hat sich ausdrücklich zu seiner Orientierung an Mustern masurischer Volksmusik bekannt. Wem dergleichen angesichts der Entstehungszeit des Werkes eher konservativ, ja, am Ende ‚rückständig‘ vorkommen mag, der sei auf die kulturpolitische Situation Polens zu Beginn der 50er Jahre verwiesen. Auch am Ende des Zweiten Weltkrieges war das Land nicht frei, sondern ein Vasall der von Stalin regierten Sowjetunion, hatte sich dessen kulturpolitischen Diktat eines ‚sozialistischen Realismus‘ unterzuordnen. Noch 1948 waren prominente Komponisten, unter ihnen Prokofjew und Schostakowitsch, wegen ‚volksfremdem Formalismus‘ öffentlich gemäßigelt worden.“³⁷⁴

³⁷² Ravens, Simon, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester usw.*, in: CD-Begleitheft, Chan 9421, 1996, S. 7.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Das „andere“ *Konzert für Orchester – Witold Lutoslawskis Pendant zu Béla Bartóks berühmten Werk*, in: Programmheft der Musikalischen Akademie Mannheim vom 9. Nov. 1998, S. 17.

Nicht selten wird der Text deutlich kürzer formuliert, sodass die entsprechenden Informationen ohne den nötigen Kommentar wie eine Art Etikett dem Stück anhaften:

„Das ‚Konzert für Orchester‘ schafft der Komponist unter schweren Bedingungen, holt das Beste aus unzumutbaren Einschränkungen heraus und triumphiert am Ende, indem er sich selbst treu bleibt. Obwohl er gezwungen wurde, seine Musik von Volksweisen abzuleiten, sind die Melodien in einem ganz persönlichen Stil verarbeitet.“³⁷⁵

3.4.2.5. Rezeption des Konzerts und der Aufführungsort

Die Behandlung des *Konzerts für Orchester* in den musikalischen Veröffentlichungen hängt stark vom Ort seiner Aufführung ab. Die bereits besprochenen US-amerikanischen Veröffentlichungen³⁷⁶ sind gegenüber den europäischen Texten deutlicher von der politischen Ideologie beeinflusst, wodurch sie selbst stärker in den Kreis der westlichen Gegenideologie geraten. Die Vorgehensweise der amerikanischen Autoren zeichnet sich durch eine direkte Kritik der politischen und gesellschaftlichen Charakteristika des kommunistischen Regimes und deren Einbeziehung in die musikalische Interpretation des *Konzerts für Orchester*:

„The Concerto for Orchestra is Lutoslawski’s finest achievement in the difficult period between 1949, when his first Symphony was censored and officially removed from the repertory of Polish compositions sanctioned to be played in Poland, and the mid 1950s, after the death of Stalin, when Lutoslawski was reinstated as a central figure in Polish musical life. The Concerto was, in fact, awarded two state prizes in 1955. (...) this work is, in both its orchestral sonority and its musical form, a real prediction of the music he would write after 1960.“³⁷⁷

Die europäischen Autoren sehen die Problematik des Stückes in der Regel differenzierter: Die Interpretationen des Werkes sind vielfältiger und reichen von einer rein musikalischen

³⁷⁵ Seal, Victor Red, *Witold Lutoslawski, Concerto for Orchestra*, in: CD-Begleitheft, BMG Music, 1993, S. 9.

³⁷⁶ Vgl. Porter, Andrew, *Musical events: Ripples (N.Y. Philharmonic programs contemporary music)*, in: *New Yorker* 58 (7. Feb. 1983), S.108-112; Rockwell, John, *Lutoslawski – A Polish Innovator Rediscovered*, in: *The New York Times* (7. März 1982), S. 2, 17; Kenyon, Nicholas, *20th century*, in: *Music and Musicians* 24 (März 1976), S. 56-57; Lawson, Stephen Peter, *First performances. Lutoslawski’s Cello Concerto*, in: *Tempo*, No. 95 (Winter 1970-1971), S. 34-36; Thow, John, *Witold Lutoslawski: A biographical note*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 6., 7. und 8. März 1991, S. 19; Lawton, Edward, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 9., 10. und 11. Feb. 1966.

³⁷⁷ Thow, John, *Witold Lutoslawski: A biographical note*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 6., 7. und 8. März 1991, S. 29.

Analyse³⁷⁸ bis zur politischen Deutung des Werkes, wobei diese sich sowohl gegen das kommunistische Regime³⁷⁹ wenden als auch Anzeichen der Sympathie mit dem sozialistischen Nachbarland beinhalten kann. An letzteres knüpft Heinz-Klaus Metzger in seinem 1980/1981 erschienenen Artikel an, bei dem es sich um einen „Vorschlag zur Annäherung“ an die polnische Kultur der Nachkriegszeit handelt.³⁸⁰ Das Schaffen Lutosławskis stehe stellvertretend mit dem *Konzert für Orchester* für die Musik und Kultur eines Nachbarlandes, das in Deutschland trotz der räumlichen Nähe weitgehend unbekannt bleibe. Bei dem Wunsch nach gegenseitiger Verständigung spielt sicher die persönliche links sympathisierende Haltung des Autors eine wichtige Rolle. Die Musik Lutosławskis ermögliche nicht nur das Kennenlernen der polnischen Kultur und der Gesellschaft, sondern auch eine politische Annäherung, bei der die Kunst die Rolle eines Mediums spielen solle. Die Musik wird in diesem Artikel nicht als Mittel des ideologischen Kampfes gegen das kommunistische Regime eingesetzt, sondern als ein Vermittler beim Versuch, die andere Seite besser zu verstehen und die seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sowieso schwierigen politischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern zu normalisieren.

Bei der Betrachtung der vorhandenen westlichen Zeitungsartikel und musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester* ergibt sich kein einheitliches Bild: die europäischen Autoren, insbesondere die deutschsprachigen, sind zurückhaltender als ihre englischsprachigen und besonders die US-amerikanischen Kollegen. Bedingt durch die räumliche Nähe und jahrhundertelange von Konflikten gekennzeichnete Nachbarschaft sind die Westeuropäer stärker um eine diplomatische Vorgehensweise bemüht. In den US-amerikanischen Texten ist dagegen der Einfluss des westlichen ideologischen Denkens viel stärker zu spüren, was dem Bild der politischen Verhältnisse zwischen Ost und West entspricht.

³⁷⁸ Vgl. Sannemüller, Gerd, *Das 'Konzert für Orchester' von Witold Lutoslawski*, in: Schweizerische Musikzeitung (107/1967), S. 259. Rieder, Jean-Luc, *Witold Lutoslawski affranchir son langage*, in: Programmheft des Orchestre de la Suisse Romande vom 21. März 1986; Wörner, Felix, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Basel Sinfonietta vom 3. Apr. 2001.

³⁷⁹ Vgl. Schmidt-Garre, *Skriabin – Janacek – Lutoslawski*, in: NZfM (122), 1961, S. 111f; Romansky, Ljubomir, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Volksbühne Hannover vom 29. Sept. 1961; Stucky, Steven, *Lutoslawski and his music*, Cambridge, 1981, S. 49.

³⁸⁰ Metzger, Heinz-Klaus, *Komponist zwischen Auschwitz und Venedig. Eine Hommage an Witold Lutoslawski und ein Vorschlag zur Annäherung*, in: Neue Musikzeitung (Dez./Jan. 1980/81), S. 3.

3.4.2.6. *Konzert für Orchester* als ästhetischer Kompromiss mit den Richtlinien des Sozialistischen Realismus

In einigen Interpretationen des *Konzerts für Orchester* wird regelmäßig die Möglichkeit eines kompositorischen Kompromisses mit den kulturellen Regelungen des kommunistischen Regimes behandelt:

„His (Lutoslawskis) musical career has been marked by considerable degree of flexibility which, it now appears, was politically motivated. Until 1956 he developed along prescribed semi-nationalist lines, keeping his 'modernity' within the limits set down by Stalinist dogma. With the political disruption of 1956 and the greatly increased artistic freedom which followed, Lutoslawski entered upon a second period of development, during which it had shown up to the time, and openly identified itself with the avant-garde of the post-war generation.“³⁸¹

Mit der „besonderen Flexibilität“ im Zusammenhang mit den politischen Entwicklungen erhebt der Autor einen Vorwurf gegen den Komponisten, er hätte sich in den 1950er Jahren an die ideologischen Anforderungen des kommunistischen Regimes angepasst.

Ein US-amerikanischer Autor sieht die Haltung des Komponisten zwischen Opportunismus und einer Zwangssituation, während er sich mit der „folkloristischen Phase“ seines Schaffens auseinandersetzt:

„After world war II, he moved into the more overtly folkloristic idiom. This might be seen as either realistic or opportunistic – a way for a composer to keep writing music that would be performed and heard in a regime that was under the direct influence of Soviet Socialist realism.“³⁸²

Die angebliche Anpassung an die Forderungen des kommunistischen Regimes in Polen wird hier eher gerechtfertigt als kritisiert. Rockwell sieht Lutosławski als einen unterdrückten Künstler, als ein Opfer des Systems, das keine andere Wahl hatte, als sich dem Druck des Regimes zu beugen, um den Beruf als Komponist weiterhin ausüben zu dürfen: „so as to

³⁸¹ D. J., *Concerto for Orchestra. Witold Lutoslawski. Born 1913*, in: Programmheft des Bournemouth Symphony Orchestra vom Dez. 1969, S. 2.

³⁸² Rockwell, John, *Lutoslawski – A Polish Innovator Rediscovered*, in: The New York Times (7. März 1982), S. 2,17.

survive both artistically and practically“.³⁸³ Welche Gefahr sonst entstanden wäre, wird im folgenden Artikel erklärt:

„Having had his ‘formalistic’ First Symphony (1947) banned from performance, Lutoslawski was naturally unwilling to allow another major orchestral work suffer the same fate. So, in the course of time and inspired by the same example of Bartók, Lutoslawski developed a very satisfactory compromise.“³⁸⁴

Die Autoren liefern eine genaue Erklärung, worin der Kompromiss bestand:

„In dieser Situation wandte sich Lutoslawski wie zahlreiche andere Künstler in dieser Lage der Volksmusik zu und komponierte einerseits leicht zugängliche Stücke für verschiedene Besetzungen und andererseits Instrumentalmusik, die mit den neuen kulturpolitischen Idealen konform ging.“³⁸⁵

Im Mittelpunkt steht hier die zwiespältige Lage des Komponisten, der zwischen kompositorischer Arbeit im Sinne des Sozialistischen Realismus oder einem wiederholten Aufführungsverbot seiner Werke entscheiden musste und sich in dieser Situation für die Anpassung entschied.

Eine andere, von einigen Journalisten vertretene Möglichkeit, bietet die Interpretation des *Konzerts für Orchester* als eines Werkes, das das „künstlerische Überleben“ des Komponisten in einer politisch angespannten Zeit sicherte:

„Lutoslawski survived by composing arrangement of folk melodies and by writing film scores and other functional music, though he never conceded to writing a kind of official music that would have promoted his career during this period. Poland was effectively shut off from musical developments in Europe and America, though Lutoslawski, as a promising representative of Polish culture, was allowed infrequent trips abroad. His endurance and growth as a composer during these bleak times is most evident in (...) Concerto for Orchestra.“³⁸⁶

Manche Autoren weisen auf den nicht zu unterschätzenden persönlichen Vorteil des Komponisten durch eine vermeintliche Zusage an das Regime hin, die es dem Komponisten

³⁸³ J. H., Programmheft von The Conservatory Symphony Orchestra, New England Conservatory, 29. Okt. 1990.

³⁸⁴ Larner, Gerald, *Witold Lutoslawski's Concerto for Orchestra*, in: Schallplatten-Begleittext, CS 6665, The Decca Record Company, 1970.

³⁸⁵ Wörner, Felix, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Basel Sinfonietta vom 3. Apr. 2001.

³⁸⁶ Thow, John, *W Lutoslawski. Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 6., 7 und 8. März 1991, S. 19.

ermöglichen sollte, internationalen Ruhm zu erlangen. Das *Konzert für Orchester* markiert den kompositorischen Durchbruch im Schaffen Lutosławskis und den Beginn einer großen internationalen Karriere:

„While he searched for a way forward, he found it safer to cultivate a politically acceptable idiom based on Polish folk music, mainly in functional, educational forms such as children’s songs and piano pieces. The culmination of this phase, however, was the Concerto for Orchestra. This imposing and dynamic work (...), was the ‘breakthrough’ that won Lutoslawski the respect of authorities and made him internationally famous.“³⁸⁷

Der kompositorische Erfolg Lutosławskis ist damit auf die Anerkennung seitens der politischen Führung in Polen zurückzuführen. Lutosławski musste sich auf diesen Kompromiss einlassen, und es entstanden dabei nicht nur kleinere Werke³⁸⁸, sondern auch das *Konzert für Orchester*, das später auch die westlichen Hörer und Kritiker beeindrucken sollte. Der Vorwurf der Anpassung an die Forderungen des Regimes muss den Komponisten zumindest zeitweise intensiv beschäftigt haben, sodass er sich gezwungen fühlte, seine Vorgehensweise zu rechtfertigen:

„... after my First Symphony, I realized that I was writing in a style that was not leading me anywhere. So I decided to begin again – to work from scratch on my sound language. Obviously, I could not immediately begin writing concert works, so I wrote functional music – children’s music, easy piano pieces and small ensemble works. I did it with pleasure, because Poland was devastated after the war, and this educational music was necessary.“³⁸⁹

Der Kompositionsstil der *1. Sinfonie*, der nach der Meinung des Komponisten keine Zukunftsperspektiven bot, spielte bei dieser stilistischen Wende eine entscheidende Rolle. Für die Verwendung der polnischen Volksmusik ist allerdings die schwierige Lage Polens in den ersten Nachkriegsjahren verantwortlich und die Notwendigkeit, etwas gegen das zerstörte Bildungssystem zu tun. Ende der 1940er Jahre musste dem Komponisten auch noch nicht ganz bewusst sein, dass das Schreiben von Stücken für Kinder und Jugendliche mit Einbeziehung der Volksmusik dem sich gerade formierenden kommunistischen Regime entgegen kam. Spätestens aber Anfang der 1950er Jahre, als das ganze Ausmaß der Unterdrückung in allen

³⁸⁷ MacDonald, Calum, Programmheft der BBC Proms vom 31. Juli 2002, S. 16.

³⁸⁸ In den Jahren nach 1949 komponierte Lutosławski: *Kleine Suite* (1951), *Schlesien Tryptychon* (1951), *Zehn polnische Volkslieder über Soldatenthemen* (1951) und einige Kinder- sowie Massenlieder.

³⁸⁹ MacDonald, Calum, Programmheft der BBC Proms vom 31. Juli 2002, S. 8f.

Lebensbereichen in Polen erkennbar wurde, konnte Lutosławski es nicht entgangen sein, auf welchem fragwürdigem Terrain er sich bewegte, und gerade in dieser Zeit arbeitete er an seinem *Konzert für Orchester*, das 1954 zum größten Erfolg des Sozialistischen Realismus in der polnischen Musik erklärt wurde.

Einige Autoren geraten wegen der stilistischen Nähe der *1. Sinfonie* und des *Konzerts für Orchester* beinahe in Erklärungsnot. Die in Polen und in den anderen Ostblockländern herrschenden politisch-kulturellen Umstände und die Tatsache, dass das Konzert vermutlich aufgrund der Verbannung der *1. Sinfonie* ideologisch angepasst komponiert wurde, hatten zur Folge, dass es schwer war, es dem westlichen Konzertbesucher als hörenswert darzustellen; es wurden daher verschiedene Argumente eingesetzt, um dieses Ziel zu erreichen:

„(...) Lutosławski's Symphony of 1947 was placed under ban by the Polish authorities the following year, on grounds of 'formalism', and it was stated at that time that the validity of Polish music rested on its being readily assimilable to the average listener and whenever possible, the use of folk material. The Concerto for Orchestra may be regarded as a step in the direction of satisfying those requirements – but a step in which Lutosławski yielded nothing in the way of his individuality or integrity.“³⁹⁰

Das sieben Jahre nach der *1. Sinfonie* komponierte *Konzert für Orchester* sollte eine Antwort auf die verbannte *1. Sinfonie* sein und sich den Forderungen des Sozialistischen Realismus durch Verwendung der Volksmusik anpassen. Wie ist es also möglich, dass ein solches Werk einen so großen Erfolg auch in den Konzertsälen des Westens errang? Dieses vermeintliche Zugeständnis des Komponisten an das Regime erklärt Freed mit dem hohen kompositorischen Anspruch des Stückes:

„The combination of factors proved to be a most happy one, for the work has established itself not only as Lutosławski's most successful major work, but by now as a staple of the international repertory as well.“³⁹¹

Die Anpassung an ein feindliches Regime musste also im Westen – wenigstens auf dem Gebiet der Kunst – gar nicht negativ aufgefasst werden. Freed begründet seine Meinung mit der Gesamtheit der Faktoren, die im Werk zusammenwirken und die zu seiner Popularität

³⁹⁰ Freed, Richard, *Concerto for Orchestra. Witold Lutosławski*, in: Programmheft des Saint Louis Symphony Orchestra vom 1. und 2. April 1977, S. 345.

³⁹¹ Ibid.

beigetragen haben. Die Wendung zum Sozialistischen Realismus im *Konzert für Orchester* wird hier gar nicht negiert oder gerechtfertigt, sondern im Sinne der westlichen Ideologie als Kritik des kommunistischen Systems formuliert.

3.4.2.7. Das *Konzert für Orchester* und die *1. Sinfonie*

In zahlreichen im Westen erschienenen Texten werden das *Konzert für Orchester* und die *1. Sinfonie* Lutosławskis in einen engen Zusammenhang gestellt.³⁹² Die Idee der Gegenüberstellung der beiden sich zeitlich und kompositionstechnisch³⁹³ nahe stehenden Werke ist besonders spannend, da deren Rezeptionsgeschichte nicht unterschiedlicher sein könnte und besonders stark von den Widersprüchlichkeiten der politischen Ideologie betroffen war. Letzteres belegen zahlreiche osteuropäische Veröffentlichungen, in denen die *1. Sinfonie* gar nicht erwähnt wird, weil sie durch die Verbannung 1948 nicht nur zeitweise aus dem Konzertrepertoire verschwand, sondern beinahe ganz in Vergessenheit geriet. In zahlreichen westlichen Veröffentlichungen wird allerdings ausgerechnet auf die kompositorische Nähe der *1. Sinfonie* und des *Konzerts für Orchester* hingewiesen, was sowohl zeitlich als auch kompositionstechnisch nachvollziehbar ist:

„Mit der Stalinistischen Ära begann eine neue unglückselige Art der Unterdrückung in Polen, die selbst die Kunst nicht verschonte und zum Aufführungsverbot der Sinfonie führte. Auf Einladung des polnischen Staatsverlages erhielt Lutoslawski den Auftrag für die Komposition eines Zyklus von Stücken unter Verwendung folkloristischer Elemente. (...) Das Orchesterkonzert (1954) stellt vielleicht den Höhepunkt dieser Periode dar.“³⁹⁴

³⁹² Vgl. Thomas, Adrian, *A Deep Resonance: Lutoslawski's Trois Poèmes d'Henri Michaux*, in: Soundings (Jan. 1970), S. 59; Larner, Gerald, *Witold Lutoslawski's Concerto for Orchestra*, in: Schallplatten-Begleittext, CS 6665, The Decca Record Company, 1970; Thomas, Adrian, *A Deep Resonance: Lutoslawski's Trois Poèmes d'Henri Michaux*, in: Soundings (Jan. 1970), S. 59; Freed, Richard, *Concerto for Orchestra. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Saint Louis Symphony Orchestra vom 1. und 2. April 1977, S. 345; gae, *Witold Lutoslawski. Sensibler Ausdruck und zielstrebige Logik*, in: Programmheft des Tonhalle Orchesters Zürich vom 24. Juni 1986; Fabbri, Franco, *Witold Lutoslawski: Necessità del Caso*, in: Programmheft des Teatro alla Scala vom 3. 4. und 5. Nov. 1988, S. 10; Rowe, Hans H., *Følsom og fargerik samtidskomponist*, in: Programmheft des Bergen Filharmoniske Orkester vom 3. Dez. 1987; *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Anne-Sophie Mutter Festivals vom 18- 27. Okt. 1990, Stuttgart.

³⁹³ Vgl. Kapitel: *1. Sinfonie*-Analyse, S. 48ff und Analyse des *Konzerts für Orchester* S. 92ff.

³⁹⁴ Witold Lutoslawski, in: Programmheft vom 18. Okt. 1990 (Anne-Sophie Mutter Festival vom 18- 27. Okt. 1990, Stuttgart; vgl. auch: „Lo stalinismo succesivamente segnò un periodo di nuove repressioni nei confronti del mondo delle arti in Polonia. Per Lutoslawski questo significò la messa al bando della sua Prima Sinfonia. È in questo periodo, inoltre che l'Editore di Stato polacco gli richiede la composizione di un ciclo musicale basato su materiale folclorico: tuttavia Lutoslawski considera secondario questo incarico ed altri consimili che ne verranno.“

Das *Konzert für Orchester* wird als das Nachfolgestück der *1. Sinfonie* und als Höhepunkt der folkloristischen Schaffensphase dargestellt und dadurch nicht als ein völlig neues Werk verstanden, sondern in einer Linie mit der Sinfonie interpretiert. Ungeachtet der dramatischen Geschichte der *1. Sinfonie* und des sich dabei vollziehenden ästhetischen Wandels zum Vorteil der kommunistischen Ideologie findet das *Konzert für Orchester* auch eine große Beachtung im Westen.

Die kompositionstechnischen und stilistischen Gemeinsamkeiten der beiden Werke – Merkmale, die in den osteuropäischen staatlich kontrollierten Veröffentlichungen weitgehend unbeachtet blieben, spielen in der Auseinandersetzung mit der frühen Schaffensperiode regelmäßig eine wichtige Rolle:

„Die Kompositionen, die ab 1945 neben verschiedenen Tätigkeiten für den kulturellen Wiederaufbau Polens entstehen, bestimmen sich durch neoklassizistische und folkloristische Merkmale. Diese spielen in der weiteren persönlichen Entwicklung keine Rolle mehr; Werke wie die *1. Sinfonie* (1947) und das *Konzert für Orchester* (1954), die in ihrem vitalen Gestus und ihrer beweglichen Klangphantasie noch heute ihre überzeugende Substanz beweisen, weiten die formalen und tonmaterialen Elemente dieses Stiles so aus, dass die Problemstellung für Lutoslawski völlig ausgewertet erscheint.“³⁹⁵

Die kompositionstechnische Ähnlichkeit der beiden Werke, wenn man von der ausgeprägten Verwendung der Folklore im *Konzert für Orchester* absieht, ist in der Tat leicht erkennbar.³⁹⁶ Zu Recht weist der Schweizer Autor darauf hin, ohne allerdings auf die unterschiedliche Behandlung dieser Stücke im öffentlichen Musikleben in Polen näher einzugehen. Dadurch wird die Willkür in der Beurteilung dieser Kompositionen durch das kommunistische Regime bestätigt, von denen die erste wegen nicht näher definierter Merkmale aus dem Musikleben ausgeschlossen und die zweite durch den Einbeziehung der polnischen Folklore seitens des Regimes gefördert wurde.

Auf den neoklassizistischen Bezug weist auch Adrian Thomas 1970 in *Soundings* hin:

„An exact contemporary of Britten, up to 1956 was similarly eclectic in his musical style, Bartók, Debussy and Strawinsky being strong influences. In works such as his „Symphony

Fabbri, Franco, *Witold Lutoslawski: Necessità del Caso*, in: Programmheft des Teatro alla Scala vom 3, 4. und 5. Nov. 1988, S. 10.

³⁹⁵ gae, *Witold Lutoslawski. Sensibler Ausdruck und zielstrebige Logik*, in: Programmheft des Tonhalle Orchesters Zürich vom 24. Juni 1986.

³⁹⁶ Vgl. Kapitel: Analyse des *Konzerts für Orchester*, S. 92ff.

No.1" (1947) and the „Concerto for Orchestra" (1950-4), he showed as keen sense of instrumental colour and a sure grasp for symphonic development which he moulded into a vein of brittle neo-classicism."³⁹⁷

Auffallend ist hier die Gleichstellung der *1. Sinfonie* mit dem *Konzert für Orchester* in Hinsicht auf die stilistischen Züge der beiden Werke. Das Gegenteil davon ist in den polnischen, besonders den aus den 1950er Jahren stammenden Texten zu lesen, die meistens eine große musikalische Überlegenheit des *Konzerts für Orchester* gegenüber allen bisherigen Werken Lutosławskis, also auch der *1. Sinfonie*, zu beweisen versuchen. Eine Distanz zwischen dem Verbotenen und dem zu Bewundernden existiert hier nicht. Beide Werke werden als „eclectic" in ihrem musikalischen Stil beschrieben.

Auch dieser Autor geht auf die politischen Gegebenheiten der stalinistischen Zeit ein und charakterisiert die erste Hälfte der 1950er Jahre folgendermaßen:

„In the same way that many Polish writers and poets led both public and private creative live during the years 1945-56, and were thus able to publish hitherto subversive material almost as soon as the thaw began, so one suspects that some composers, while providing the required Gebrauchsmusik, were at the same time working independently along new lines."³⁹⁸

Lutosławski wird zu den im schöpferischen „Untergrund" arbeitenden Künstlern gerechnet, die ihre eigentlichen Werke erst nach dem Beginn des politischen Tauwetters veröffentlichen durften. Der Autor nennt allerdings keine Beispiele von Werken, die im musikalischen Untergrund entstanden sein sollen. Das *Konzert für Orchester* wird eindeutig zur „Gebrauchsmusik" gezählt, wodurch es künstlerisch nicht besonders hoch bewertet wird. Damit schließt sich Thomas der Meinung anderer westlichen Autoren an und stellt das *Konzert für Orchester* und die *1. Sinfonie* in den bereits existierenden politischen Kontext des Sozialistischen Realismus mit den politischen Repressalien gegenüber der Kunst und deren Schöpfern.

Im Laufe der Zeit scheinen die beiden Werke stilistisch immer näher aneinander zu rücken:

„Die Auseinandersetzung mit dem ‚Neoklassizismus', also der beherrschenden Stilrichtung der dreißiger und vierziger Jahre, brachte auch Lutoslawski erstes gewichtiges

³⁹⁷ Thomas, Adrian, *A Deep Resonance: Lutoslawski's Trois Poèmes d'Henry Michaux*, in: *Soundings* Nr. 1 (Autumn 1970), S. 58-70.

³⁹⁸ *Ibid.*, S. 59.

Orchesterwerk hervor: die 1947 vollendete 1. Sinfonie, ein Brennspegel seiner bisher gewonnenen kompositorischen Erfahrungen. Die distanzierte Haltung dem „Neoklassizismus“ gegenüber macht sich bemerkbar durch Übertreibungen, ja Ironisierungen der musikalischen Gesten und Formeln. Diese Tendenz schlägt in dem zwischen 1950 und 1954 komponierten Konzert für Orchester um in blendende Virtuosität und in eine sehr abwechslungsreiche Musik, die geradehin zum virtuosen „Paradestück“ avancierte. Vertraute musikalische Gesten werden gewissermaßen ‚überbelichtet‘.“³⁹⁹

Auch nach dem politischen Tauwetter von 1989 wurden die *1. Sinfonie* und das *Konzert für Orchester* aus politischen Gründen als zusammenhängende Kompositionen behandelt. Die Gegenüberstellung der beiden Werke wurde im Laufe der Jahrzehnte zu einem festen politisch bedingten Interpretationsmuster und auch lange nach der Perestroika durch die Kritik der politischen und gesellschaftlichen Zustände im ehemaligen Ostblock bestimmt:

„Mit der stalinistischen Ära begann eine neue unglückselige Art der Unterdrückung in Polen, die selbst die Kunst nicht verschonte und zum Aufführungsverbot der *1. Sinfonie* führte. Auf Einladung des polnischen Staatsverlags erhielt Lutoslawski den Auftrag für die Komposition eines Zyklus von Stücken unter Verwendung folkloristischer Elemente, und obwohl er diesen Auftrag und ähnliche, die ihm folgten, als sekundär zu der von ihm angestrebten Entwicklung betrachtete, gewann diese Arbeit allmählich doch an Bedeutung. Das *Orchesterkonzert* (1954) stellt vielleicht den Höhepunkt dieser Periode dar. Obwohl es bei seiner Uraufführung einen großen Erfolg errang, war der Komponist bereits zu diesem Zeitpunkt auf der Suche nach einem neuen Ausdrucksmittel – was er so beschrieb: ‚Ich konnte nicht komponieren, wie ich wollte, also komponierte ich eben, wie ich konnte.‘“⁴⁰⁰

3.4.3. Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Musikwissenschaftliche Texte liefern meist im Gegensatz zu den oft unzureichend belegten Behauptungen der Musikjournalisten eine ausführliche Antwort auf die Frage nach den musikalischen Eigenschaften sowie der Rolle der Tradition und der polnischen Volksmusik im *Konzert für Orchester* in Form einer gründlichen musikalischen Analyse. Auch die Frage nach

³⁹⁹ Holland, Dietmar, Witold Lutosławski. *Konzert für Orchester*, in: CD-Begleitheft (425 694 DDH), 1990, Decca, S. 14.

⁴⁰⁰ Witold Lutoslawski, in: Programmheft des Anne-Sophie Mutter Festivals vom 18. – 27. Okt. 1990. Vgl. auch: Wörner, Felix, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Basel Sinfonietta vom 3. Apr. 2001. „Erst wurde die 1. Sinfonie in Katowice uraufgeführt und vom Publikum und Kritik mit viel Beifall aufgenommen. Die staatliche Kulturpolitik kontrollierte jedoch auch in Polen im Windschatten des grossen Bruders Sowjetunion immer stärker das künstlerische Leben, und im Zuge der Durchsetzung der in der UdSSR bereits realisierten Direktiven Stalins und seines Kulturpolitikers Andrej Schdanow wurde Lutoslawskis 1. Sinfonie in seinem Heimatland 1949 als „formalistisch“ gebrandmarkt und weitere Aufführungen des Stückes verboten. Bis zum Beginn politischer Reformen und der geduldeten intellektuellen Öffnung nach Westen, die sich im Musikleben mit der Gründung des Internationalen Festivals für Neue Musik, dem „Warschauer Herbst“, im Jahr 1957 nachhaltig manifestiert, komponierte Lutoslawski nur ein sinfonisches Werk, sein „Konzert für Orchester“.

den Auswirkungen der politischen Lage im ehemaligen Ostblock auf die Gestalt und Aussage des Stückes wird von manchen Musikwissenschaftlern ausführlich behandelt.

In diesen Veröffentlichungen gilt das *Konzert für Orchester* sowohl als eine Komposition, in der „die Behandlung der Orchestergruppen zur vollen Meisterschaft gelangt“⁴⁰¹, als auch ein Werk, das gewisse kompositionstechnische Mängel aufweist:

„the gratuitous resolutions of the last harmony in the first movement to a tonic major seventh chord, which seems as out of place here, (...) the design of the finale is carried out imperfectly“ (...) the two developments of the toccata (...) may well be too long and too sectional (...) convincing the necessary acceleration after rehearsal number 92.“⁴⁰²

Die Behandlung der polnischen Folklore nimmt einen wichtigen Platz ein, wobei auch auf andere Elemente wie die Klangsprache und die Formanlage eingegangen wird:

„Der Folklorismus steht im Orchesterkonzert in Verbindung mit einer freien harmonischen Sprache erweiterter Tonalität. Chromatische Aufsplitterung und tonaler Bezug klanglicher Schwerpunkte ergeben Ordnungszusammenhänge, die grundlegend für eine kraftvolle und intensive musikantische Äußerung sind.“⁴⁰³

Sannemüller bestätigt die Äußerung des Komponisten, die Verwendung der Folklore hätte es ihm ermöglicht, einen „charakteristischen Stil“ zu erarbeiten, der

„in der Verbindung einfacher, diatonischer Motive mit chromatischen nichttonalen Kontrapunkten sowie einer nichtfunktionellen, vielfarbigen Harmonik“

besteht.⁴⁰⁴ Zu diesem Stil gehören auch:

„die rhythmischen Umgestaltungen dieser Motive sowie die Polymetrie, die aus ihrer Verbindung mit den begleitenden Elementen entstand.“⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Häusler, Josef, *Einheit in der Mannigfaltigkeit – Skizze über Lutoslawski*, in: NZfM 134 (1973), Nr. 1, S. 25.

⁴⁰² Stucky, Steven, *Lutoslawski and his music*, Cambridge, 1981, S. 57f.

⁴⁰³ Sannemüller, Gerd, *Das 'Konzert für Orchester' von Witold Lutoslawski*, in: Schweizerische Musikzeitung (107/1967), S. 259.

⁴⁰⁴ Ibid., op. zit. nach: Lutoslawski, W., *Konzert für Orchester*, in: Programmheft des NDR vom 15./16. Nov. 1964.

⁴⁰⁵ Ibid.

Steven Stucky setzt sich mit der Behandlung der Folklore im *Konzert für Orchester* und dem Einfluss von Bartóks Musik auf Lutosławski auseinander und sieht deutliche Unterschiede gegenüber der Kompositionsweise des Ungarn, da bei Lutosławski

„folk songs and dances are mere raw material from which he fashions not only themes but also the tiny motivic fragments of which to build up an elaborate contrapunctual edifice. Folk tunes are never simply quoted: they are radically transformed, manipulated, made to serve the composer's artistic vision.“⁴⁰⁶

Dadurch wird Lutosławskis Stück fern des Folklorismus interpretiert und teilweise vom Vorwurf der politischen Anpassung befreit. Stucky definiert den kompositorischen Stil des *Konzerts für Orchester* als einen Kompromiss zwischen den beiden scheinbar unvereinbaren Polen – dem Sozialistischen Realismus und dem Streben Lutosławskis nach einem persönlichen kompositorischen Stil:

„demonstrably 'national' as to be politically unassailable, yet modern enough and personal enough to burst the bounds of so-called realism. It permits the composer to be master, not slave, of folklore.“⁴⁰⁷

Auch wenn das Werk als persönlich, individuell, kreativ und gelungen bezeichnet wird, wird es von Stucky schließlich doch als ein zum Sozialistischen Realismus gehörendes dargestellt, indem er es im Kapitel „The dark years: 1949-54“ behandelt.⁴⁰⁸ Damit macht der Autor deutlich, dass der Komponist keine andere Wahl hatte, als sich der herrschenden Ideologie zumindest teilweise anzupassen. Trotz dieser Zusage an das Regime weist Stucky auf eine Reihe zukunftsweisender Merkmale hin: die Verschiebung des Schwerpunktes der Komposition auf den letzten Satz, die formbildende Rolle der Klangfarbe und des Registers, große Sensibilität gegenüber den instrumentalen und harmonischen Klangfarben sowie Bildung großer Formanlagen durch Verschmelzung kleinster motivischer Einheiten.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Stucky, Steven, *Lutoslawski and his music*, Cambridge, 1981, S. 49.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, S. 49.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, S. 34-60. Die politische Ideologie beeinflusste auch andere musikwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dieser Schaffenszeit Lutosławskis: Charles Bodman Rae beschäftigt sich mit dem *Konzert für Orchester* im Kapitel „Functional Music and Formalism“. Vgl. Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutoslawski*, London, 1994, S. 19-48.

⁴⁰⁹ Stucky, Cambridge, 1981, S. 58.

3.4.4. Zusammenfassung der westlichen Rezeption des *Konzerts für Orchester*

Die Auswertung der zahlreichen westlichen Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester* ergibt eine große Vielzahl von Interpretationen dieses Stückes, die von rein musikalisch und neutral bis stark von der westlichen Ideologie beeinflusst reichen. Die ersteren sind vor allem in den musikwissenschaftlichen Publikationen anzutreffen. In den Programmheften und Kritiken, die in den USA erschienen sind, wird die Deutung des Werkes dagegen verstärkt an die gerade herrschenden politischen Umstände gebunden. Es fällt vor allem die große Verbreitung und Popularität dieses Werkes auf. Diese Tatsache überrascht zuerst: Das Stück stammte aus einem vom Stalinismus beherrschten Land und erfreute sich dort auch bei den kommunistischen Machthabern größter Beliebtheit. Trotzdem wurde es ebenso gern in den westlichen Ländern aufgeführt und in der großen Mehrzahl der Veröffentlichungen sehr positiv beurteilt. Dabei wurden in den jeweiligen Publikationen verschiedene Interpretationsstrategien angewandt, um sich mit der kommunistischen Ideologie auseinanderzusetzen.

Die Aufführungen des *Konzerts für Orchester* im Westen boten regelmäßig Gelegenheit, die politischen Umstände, die während der Entstehungszeit dieses Werkes in Polen herrschten, darzustellen und zu kritisieren. Dabei wurden die kompositorischen Merkmale des Konzerts dem Ziel des Textes entsprechend betont oder abgeschwächt, um die beabsichtigte Wirkung zu erreichen. Aus diesem Grund wird teilweise nicht auf die Bedeutung der Folklore in der Komposition eingegangen, damit das Stück nicht mit dem Sozialistischen Realismus in Verbindung gebracht wird. Dadurch wird der Stalinismus kritisiert, aber nicht das Werk selbst, das im Westen mit Erfolg aufgeführt werden sollte. In einigen Artikeln ist die Verwendung der polnischen Volksmusik ein Beweis eines künstlerischen Kompromisses, den Lutosławski mit der herrschenden Ideologie eingehen musste, um als Komponist weiterhin arbeiten zu können. Als Beleg für diese Gefahr gilt das Schicksal der *1. Sinfonie*, die nach der Kritik bei der Uraufführung aus dem polnischen Musikbetrieb verbannt wurde.

Die Rezeption des *Konzerts für Orchester* veränderte sich im Laufe der Jahrzehnte und passte sich der jeweiligen politischen Lage an. Nach dem politischen Tauwetter von 1956 wird das Stück von manchen Journalisten in einem völlig falschen Kontext dargestellt. Es galt sogar als Beispiel für die neue politische und künstlerische Freiheit, und die sozialistischen Merkmale

des Werkes, die gerade noch als Ausdruck eines Kompromisses mit dem kommunistischen Regime gedeutet wurden, wurden jetzt aus seinen Interpretationen ganz weggelassen.

Die politisch bedingte Deutung des *Konzerts für Orchester* festigte sich im Laufe der Zeit und blieb auch nach dem Zerfall des ehemaligen Ostblocks ein fester Bestandteil der Deutung dieser Komposition bestehen. Dabei kommt es vor, dass ihre musikalischen Merkmale in einem völlig neuen Kontext behandelt werden. Der vielfältige und nicht selten widersprüchliche Umgang mit der Volkstümlichkeit im Stück bekommt dabei eine neue Wendung: 1989 wird die Folklore zum Ausdruck der Hoffnung und der wieder erlangten politischen Freiheit.

Die verschiedenen Interpretationen des *Konzerts für Orchester* bestätigen die These von der Einflussnahme der äußeren Umstände sowie der sowohl im Osten als auch im Westen herrschenden politischen Ideologien auf die Rezeption der musikalischen Werke. Die Deutung des Stückes ist keineswegs fest und unveränderlich – sie ist vielmehr flexibel und von außermusikalischen Faktoren beeinflussbar.

3.5. Zusammenfassung der Rezeption des *Konzerts für Orchester* in Osteuropa und im Westen

Die Untersuchung der westlichen Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester* ergibt eine große Vielfalt an Auffassungen und interpretatorischen Ansätzen, die nicht selten widersprüchlich sind. Sie umfassen eine ganze Bandbreite möglicher Deutungen und Verbindungen zu politischen, gesellschaftlichen und musikalischen Ereignissen und Phänomenen und passen sich der jeweiligen politischen Situation, dem Ort und Anlass der Aufführung an.

Die Widersprüchlichkeit zahlreicher westlicher Interpretationen des *Konzerts für Orchester* ergibt sich einerseits aus der besonderen Zusammensetzung musikalischer Merkmale des Werkes sowie der Wechselwirkung mit den politischen Ideologien des Westens und des Ostens. Der traditionelle Aufbau, die relativ konservative Kompositionstechnik und vor allem die Verwendung der polnischen Folklore wurden als Anlehnung an den Sozialistischen Realismus gedeutet und stehen mit der im Westen geforderten Neuartigkeit der Musik im Konflikt. In zahlreichen Artikeln wird das *Konzert für Orchester* zum Anlass, Kritik am kommunistischen Regime in Polen und im gesamten ehemaligen Ostblock, insbesondere in der Sowjetunion, zu üben. Andererseits versuchen zahlreiche westliche Autoren trotzdem, die

unbestritten große Popularität dieses Stückes zu erklären oder zu rechtfertigen, indem sie manche Merkmale der Komposition hervorheben, andere dagegen weglassen.

Das *Konzert für Orchester* von Lutosławski gehört zu den frühen und besonders häufig sowohl in Osteuropa als auch im Westen aufgeführten Werken. Im Zusammenhang mit seiner großen Popularität erschienen besonders viele Publikationen, die sich mit diesem Stück auseinandersetzen. In Anbetracht der in Polen und in ganz Osteuropa Anfang der 1950er Jahre herrschenden politischen Lage ist diese große Beliebtheit des Stückes auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs verwunderlich. Das *Konzert für Orchester* scheint eine zeitgenössische Komposition zu sein, die sowohl die Erwartungen der westlichen Welt, als auch die Forderungen des Sozialistischen Realismus erfüllte. Dabei erweisen sich zahlreiche Interpretationsansätze sowohl im Westen als auch im Osten als besonders flexibel, wenn es um die Anpassung der Interpretation des Stückes an die eigene Ideologie geht. Verschiedene Eigenschaften des Werkes werden je nach Bedarf betont, nur am Rande behandelt oder ganz weggelassen. Die osteuropäischen regimetreuen Autoren sehen in diesem Stück dank der darin verwendeten polnischen Folklore ein Paradebeispiel für die Kunst des Sozialistischen Realismus und damit einen Beweis für die Überlegenheit der sozialistischen Kunst über das unverständliche und experimentelle Kunstschaffen im Westen. Die westlichen Autoren gehen dagegen zwei Wege: Entweder betonen sie die kompositorische Neuartigkeit in der Behandlung der Folklore, die auf Individualität und keineswegs Anpassung an die in Polen herrschende kommunistische Ideologie hinweisen soll, oder sie lassen die Folkloreelemente aus ihren Veröffentlichungen ganz weg, um einen umstrittenen, kommunistusverdächtigen Aspekt der Komposition zu beseitigen. In den übertrieben modernen Deutungen des Konzerts gehen manche westliche Journalisten so weit, dass sie auch nicht vorhandene musikalische Merkmale dem Stück zuschreiben, um es dadurch für den westlichen Konzertbetrieb tauglich zu machen. Sollte die Verwendung der polnischen Folklore doch in die westliche Interpretation des Werkes einbezogen werden, dann dient sie der Kritik der kommunistischen Ideologie, weil sie als Beweis für einen unumgänglichen Kompromiss mit dieser Ideologie steht. Dadurch wird die Volkstümlichkeit des Konzerts zum Ausdruck künstlerischer Abhängigkeit von den Bestimmungen des politischen Systems in Polen und eine willkommene Gelegenheit, die politische Ordnung im ehemaligen Ostblock zu kritisieren. Sowohl in Polen als auch im Westen sind erwartungsgemäß zahlreiche musikwissenschaftliche

Veröffentlichungen über das Konzert zu finden. Sie sind meistens umfangreicher als die journalistischen Artikel, die wiederum zahlreicher und differenzierter in Hinsicht auf die möglichen Deutungen des Stückes sind. Regimekritische Texte in Polen sind seltener, indirekter und mit bestimmten Autoren verbunden, die ihre Meinung trotz der drohenden Gefahr, bei den kommunistischen Machthabern in Ungnade zu geraten, öffentlich äußern. Nach dem politischen Tauwetter von 1956 wird das Werk in Polen vor allem als Beispiel des frühen Kompositionsstils Lutoslawskis gesehen. Trotzdem bleibt seine große Popularität erhalten und es wird keineswegs von den aleatorischen Kompositionen in den Hintergrund verdrängt.

Eine ganz andere Situation herrscht in den anderen Ostblockländern, wo die Regeln des Sozialistischen Realismus in der Kunst bestehen bleiben: Das *Konzert für Orchester* gilt dort auch Jahrzehnte nach dem Ende des Stalinismus als das wichtigste Stück des Komponisten.

Der Vergleich der westlichen und osteuropäischen Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester* ergibt, dass die gleichen Eigenschaften des Werkes auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs gegensätzlich interpretiert werden, um die jeweils gegnerische Ideologie anzuprangern. Auf beiden Seiten erweisen sich die Mittel der musikalischen Analyse als anpassungsfähig, sodass sie sich je nach Aufführungszeit, -ort und der Herkunft des Schreibenden verändern. Die kommunistische Führung in Polen erkannte das Werk als ideologiekonform an und gab es für den Kulturbetrieb nicht nur in Polen frei, sondern auch für die Verbreitung jenseits des Eisernen Vorhangs als ein erfolgreiches Produkt des Sozialistischen Realismus. Die westlichen Konzertveranstalter und Autoren zahlreicher Veröffentlichungen ließen sich von den sozialistischen Merkmalen der Komposition nicht davon abhalten, das Werk regelmäßig aufzuführen. Sie setzten es vielmehr dazu ein, das kommunistische System und dessen Ideologie mit den gleichen Mitteln zu kritisieren. Die Deutung der Komposition geriet dadurch häufig in den Kontext der politischen Entwicklungen und wurde als Mittel im Kampf gegen den politischen Gegner eingesetzt.

4. Die neue musikalische Freiheit: Die Idee des „aleatorischen Kontrapunkts“ in *Jeux vénitiens*

4.1. Lage der polnischen Musik um 1956: Entstehung der polnischen Avantgarde und das Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“

Die Rezeption der *Jeux vénitiens* ist untrennbar mit der Geschichte der polnischen Avantgarde verbunden. Das mithilfe der Technik des „aleatorischen Kontrapunktes“ komponierte Werk kann in dieser Hinsicht stellvertretend für viele andere polnische Kompositionen vom Ende der 1950er und der 1960er Jahre im Spiegel der politischen Verhältnisse in Polen betrachtet werden. Besonders spannend ist die Tatsache, dass *Jeux vénitiens* und die „polnische Avantgarde“ alleine durch ihre Entstehung einen Beweis für die ungeheure Willkür des kommunistischen Systems bilden. Es sind nur wenige Jahre nach den Verboten und Verbannungen der stalinistischen Zeit vergangen, als plötzlich alles in der polnischen Kunst vom gleichen Regime erlaubt wurde, was bis dahin als absolut unerwünscht galt. Die Machthaber versuchten die neuen Kunstwerke vielmehr für die eigene Propaganda einzusetzen, und sie als Produkte einer freien und demokratischen Gesellschaft zu präsentieren. Der Sommer 1956 brachte eine bis dahin undenkbbare Wendung mit sich, ein politisches „Tauwetter“ ohnegleichen, das vor allem im Bereich der Musik eine Öffnung gegenüber den neuesten künstlerischen Errungenschaften aus dem Westen ermöglichte.⁴¹⁰ Der Auslöser für diese politischen Veränderungen waren Studenten- und Arbeiterunruhen, die im Juni 1956 in Poznań ausgebrochen waren und schließlich zur Kursänderung bei der kommunistischen Regierung führten. Die politischen Veränderungen in Polen wirkten sich auch auf die Kultur und Kunst aus, in der eine Liberalisierung der kompositorischen Verfahren bis hin zu den Kontakten mit westlichen Künstlern ermöglicht wurde.⁴¹¹ Dazu zählte auch die Aleatorik, der sich Lutosławski in *Jeux vénitiens* bediente, und die er durch das *Klavierkonzert* von John Cage kennenlernte. 1961 wurde Lutosławski zum Festival für zeitgenössische Musik

⁴¹⁰ Vgl. Kapitel: Politik, Kunst und Kultur in Polen zwischen 1945 und 1989, S. 19ff und 24ff.

⁴¹¹ Krzysztof Baculewski sieht die ersten Anzeichen der Liberalisierung der Kulturpolitik in Polen noch vor dem Jahr 1956 und weist auf die für polnische Verhältnisse sehr moderne Zusammenstellung der Konzertprogramme der neueröffneten Warschauer Philharmonie unter der Leitung von Bohdan Wodiczka hin, wo bereits vor 1956 Werke von Strawinsky, Bartók, Messiaen und Hindemith aufgeführt wurden. Vgl. Baculewski, Krzysztof, *Historia muzyki polskiej, Współczesność* (Geschichte der polnischen Musik, Gegenwart), Bd. 7, Warszawa, 1996, S. 78-79.

in Zagreb eingeladen, wo er am 19. Mai einen Vortrag über die Sprache der modernen Musik hielt. Im Sommer 1962 besuchte der Komponist auf Einladung von Aaron Copland zum ersten Mal die Vereinigten Staaten und hielt dort weitere Vorträge. Die politische Führung in Polen wechselte ihre Einstellung gegenüber der Neuen Musik völlig und ermöglichte die Entstehung einer musikalischen Avantgarde. Aus diesem Grund war die musikalische Avantgarde in Polen im gewissen Sinne ein Resultat dieser Wende, da sie ohne das politische Tauwetter und die Zustimmung der kommunistischen Machthaber vermutlich gar nicht zustande gekommen wäre. Zu den wichtigsten Ergebnissen dieses politischen Wandels zählten die Gründung des Festivals für zeitgenössische Musik „Warszawska Jesień“ (Warschauer Herbst), wo *Jeux vénitiens* 1961 aufgeführt wurden, und die Beendigung der kulturellen Isolation Polens sowie die Aufnahme des Landes in den Musikrat der UNESCO. Im Mai 1957 erschien wieder nach einer achtjährigen Pause die Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny*, die kurz nach der Versammlung in Łągow 1948 eingestellt wurde, und es entstand das erste Studio für elektronische Musik.⁴¹² Auch die nach 1948 in Polen verbotene Gesellschaft für zeitgenössische Musik durfte ihre Tätigkeit wieder aufnehmen. Die kommunistischen Machthaber ließen die Liberalisierung des politischen Lebens bis zu einem gewissen Grad zu, und es kam auf dem Gebiet der Musik zu einer viel weiter reichenden Veränderung als in den anderen Künsten. Dabei ist der Verdacht nicht unberechtigt, dass die kommunistische Führung die bisher verbotenen Erscheinungen in der Musik in ihr eigenes Programm einfügte, um davon selbst zu profitieren und dem Westen zu beweisen, wie liberal ein kommunistisches Regime sein kann. Obwohl die bis vor kurzem vom Regime verbotenen Verfahren und Phänomene als westlich galten, sollten sie nun als dessen wichtigste Errungenschaften und Erfolge präsentiert werden. Zahlreiche polnische Komponisten und ihre Werke wurden im kommunistischen Regime nach 1956 immer noch zu Propagandazwecken eingesetzt. In der wichtigsten polnischen Arbeiterzeitung – *Trybuna Ludu* (Volkstribune) – erschienen regelmäßig Artikel über Kunst und Kultur und dabei auch Texte über Lutosławski.⁴¹³ Der Autor beschäftigt sich in seinem 1977 erschienenen Artikel mit dem

⁴¹² Erlaubt war nicht nur die zeitgenössische „klassische“ Musik sondern auch andere moderne Erscheinungen wie z. B. der moderne Jazz, was durch die Gründung des Jazzfestivals „Jazz Jamboree“ zum Ausdruck kam.

⁴¹³ Jankowski, Bogdan, M., *Talent, praca, bezkompromisowość. Muzyka Witolda Lutosławskiego*, in: *Trybuna Ludowa* Nr. 82 (7. Sept. 1979), S. 8. 1978 erschien ein Interview mit Lutosławski, in dem er über *Präludium und Fuge* und *Mi-Parti* spricht. Der Komponist soll nationale Eigenschaften in der modernen polnischen Musik benennen, und versucht den Fragen des Journalisten auszuweichen. Unabhängig davon, was Lutosławski sagen will, werden seine Worte manipuliert, und die nicht näher bestimmten „nationalen Aspekte“ seiner Musik zum

Titel „Talent, praca, bezkompromisowość. Muzyka Witolda Lutosławskiego“ (Talent, Arbeit, Kompromisslosigkeit. Die Musik von Witold Lutosławski) mit den Werken Lutosławskis und legt einen besonderen Wert auf die Beschreibung seiner konsequenten, jahrelangen kompositorischen Arbeit und seines individuellen Stils, der entscheidend die große Bekanntheit des Komponisten auf der ganzen Welt beeinflusst hätte. Die wichtigsten Aspekte bilden die Verbreitung der Musik Lutosławskis auf der ganzen Welt, seine Reisen und die Auszeichnungen aus West und Ost. Die kommunistischen Machthaber würdigten gerne die besten Künstler für ihre Arbeit mit staatlichen Auszeichnungen – im Juli 1962 erhielt auch Lutosławski einen Preis des polnischen Kultusministeriums. Zu den großen Erfolgen des sozialistischen Systems zählte auch das „Warschauer Herbst“-Festival, das als eine vom Staat unterstützte Veranstaltung die internationalen Erfolge einzelner Komponisten, wie z. B. Krzysztof Penderecki, sowie den musikalischen Austausch zwischen Ost und West ermöglicht hatte.⁴¹⁴ Das totalitäre Regime erlaubte eine gewisse Liberalisierung der Kunst, um von den Ergebnissen dieser Politik höchstwahrscheinlich selbst zu profitieren. Ein solches Zugeständnis an die Musik in Polen ist verwunderlich, da es in den anderen Ostblockländern trotz des anfänglichen politischen Tauwetters zu keiner vergleichbaren Entwicklung kam, und die „polnische Schule“ in der Musik eine Ausnahmeerscheinung jenseits des Eisernen Vorhangs blieb. In der Sowjetunion änderte sich die Kulturpolitik im Allgemeinen bis Ende der 1980er Jahre nicht.⁴¹⁵ Die Parteifunktionäre nahmen immer wieder verstärkt Einfluss auf die Kunst, was auch noch in den 1970er und 1980er Jahren zu feindlichen Pressekampagnen, Ausschlüssen aus den Künstlerverbänden und der Entziehung der Arbeitsmöglichkeiten sowie schließlich zur Zwangsemigration führte.⁴¹⁶ Der große Unterschied in der Behandlung der

Aushängeschild des ganzen Artikels gemacht. Siehe: Jankowski, Bogdan, M., *Witold Lutosławski. U źródeł – cechy narodowe* (An den Quellen – nationale Eigenschaften), in: Trybuna Ludu Nr. 170 (20. Juli 1978), S. 6.

⁴¹⁴ Skrzypiec, Józef, *Polityka kulturalna Polski Ludowej. Osiągnięcia, słabości, problemy* (Kulturpolitik der Volksrepublik Polen. Errungenschaften, Schwächen, Probleme), Warszawa, 1985, S. 147ff. Skrzypiec sieht den Ausgangspunkt für diese wunderbare Entwicklung bereits früher: Als Vorbereitung dieses bemerkenswerten Aufschwungs in der polnischen Musik sieht er sogar die verheerende Komponistenversammlung in Łagów im August 1949, weil es bereits dort eine große Gruppe junger und talentierter Komponisten gab, die nur dank der staatlichen Fürsorge ihr Talent weiterentwickeln konnten.

⁴¹⁵ Vgl. Kretzschmar, Dirk, *Die sowjetische Kulturpolitik 1970-1985*, Bochum, 1993.

⁴¹⁶ Ibid. Nach dem Tode Stalins 1953 und der Rede Chruschtschows von 1956 entspannte sich die Lage der Kunst in der Sowjetunion ein wenig, was anfangs zur Lockerung der Isolation führte und die Veranstaltung des Moskauer Weltjugendfestivals ermöglichte. Manche unabhängige sowjetische Künstler durften in den 1960er Jahren ihre Werke im Westen ausstellen und wurden in der sowjetischen Presse kritisiert. Diesen Zustand wollten die Parteifunktionäre nicht akzeptieren: Der Ruf nach größeren Kontrollkompetenzen der Partei wurde immer wieder laut besonders nach der Intervention der Streitkräfte des Warschauer Paktes in der Tschechoslowakei im

Kunst in Polen und in den übrigen Ostblockländern wird besonders deutlich bei der Betrachtung der sowjetischen Veröffentlichungen über die zeitgenössische polnische Kunst und Musik, deren Autoren regelmäßig in Erklärungsnot geraten, wenn sie die dort auftretenden Phänomene mit der herrschenden kommunistischen Ideologie zu verbinden versuchen.⁴¹⁷ Die plötzliche Wendung in der polnischen Kunst blieb im Westen nicht unbemerkt. Vielmehr waren die Beobachter von dieser Entwicklung beeindruckt, dass

„the newest scores already show more than perfunctory traces of a profound western influence. Twelve-tone technique is applied freely – even its ‘punctual’, pointillistic, traits – by several younger composers who have the right to act like ‘angry young men’.“⁴¹⁸

Plötzlich waren alle früheren Verbote und Ungerechtigkeiten vergessen, und es zählte nur das, was der westliche Beobachter bei seinen Besuchen auf dem „Warschauer Herbst“ zu sehen bekam. Prieberg lobt ausgewählte polnische Komponisten, wie Andrzej Markowski, Włodzimierz Kotoński, Jan Krenz, Henryk Górecki und nicht zuletzt Witold Lutosławski, als sehr talentiert und nicht auf Nachahmung westlicher Tendenzen ausgerichtet. Die ideologischen Verbote und Vorschriften seien schnell und ohne Probleme verschwunden: „Without a word, old taboos were invalidated“.⁴¹⁹ Der Autor stellt die Frage nach dem Umfang und der Dauer dieser Entwicklungen, und während er sich freut, dass die polnischen Exilkomponisten wie Roman Palester wieder gespielt werden, kann er noch nicht wissen, dass die Aufführung der *4. Sinfonie* Palesters auf dem „Warschauer Herbst“ 1958 für Jahrzehnte

März 1968. Durch eine striktere Kulturpolitik sollten ähnliche Entwicklungen verhindert werden. Im Januar 1972 wurde schließlich der ZK-Erlass zur Effektivierung der ideologischen Kontrolle der Kunst „Über die literarisch-künstlerische Kritik“ verabschiedet, in dem ein kompromissloser Umgang mit unerwünschten Entwicklungen in der Kunst festgelegt wurde. Vgl.; *ibid.*, S. 42ff, 71, 271f.

⁴¹⁷ Lidia Rappoport setzt sich mit einer Reihe von aleatorischen Werken auseinander, die in dieser Zeit einen sowjetischen Komponisten mit Sicherheit in große Schwierigkeiten gebracht hätten. Rappoport spricht aber ganz offen über die „polnische Schule“, die neuen avantgardistischen Kompositionstechniken und das Festival „Warschauer Herbst“. Sie geht auf die *Jeux vénitiens* ein, als ein Stück, das eine besonders moderne Schaffensperiode des Komponisten einleitet. Statt die in der Sowjetunion verbotene zeitgenössische Musik zu kritisieren, weist sie auf deren Fortschrittlichkeit hin, die auch im Sozialismus von Bedeutung sei und unterstreicht, dass Lutosławski bei seiner Suche nach neuen kompositorischen Mitteln ein Klassiker der Moderne geblieben ist, wodurch zahlreiche für die sozialistische Kunst wertvolle Stücke entstanden sind. Dadurch bleibt der „aleatorische Kontrapunkt“ ein positives und für den Fortschritt der sozialistischen Kunst wichtiges Phänomen. Vgl. Rappoport, Lydia, *Witold Lutoslawskij*, Moskau, 1976, S. 54f.

⁴¹⁸ Prieberg, Fred K., *Poland’s Musical Live Today*, in: *Musical America*, Feb. 1959/79, S. 30.

⁴¹⁹ *Ibid.* Als andere Anzeichen der neuen Ära in der polnischen Kulturpolitik erwähnt Prieberg den Beitrag in der Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny*, die „attacks ‘Social Realism’ and Soviet esthetics and propagates the western avant-garde music of Webern’s followers, electronic compositions and artistic experiment without regard to the ‘needs of the public’“ sowie die Entstehung des Studios für elektronische Musik in Warschau.

die letzte bleibt.⁴²⁰ Die Frage nach den Gründen dieser plötzlichen Wendung und den möglicherweise noch existierenden Richtlinien des Regimes von vor 1956 taucht gar nicht auf.⁴²¹ Unumstritten ist allerdings, dass durch diese Wende die polnischen Komponisten am meisten profitiert haben. Ihre auf Fortschritt ausgerichtete Entwicklung konnte durch nichts mehr gebremst werden und führte zur Entstehung der „polnischen Avantgarde“.

Vor diesem Hintergrund muss auch die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Jeux vénitiens* von Lutosławski betrachtet werden. Erst nach den politischen Veränderungen von 1956 wurde ein Werk wie dieses möglich: Hätte diese Wende nicht stattgefunden, wäre Lutosławski vermutlich gar nicht auf die Idee des „aleatorischen Kontrapunkts“ gekommen, weil er das *Klavierkonzert* von Cage möglicherweise nie gehört hätte. Unter den neuen politischen Umständen durfte er dann seine neue Idee in die Praxis umsetzen. Die Geschichte des Festivals „Warschauer Herbst“ und der „polnischen Avantgarde“ sowie ihre politischen Verwicklungen bilden bei der Auseinandersetzung mit dem Stück Lutosławskis einen unverzichtbaren musikalischen, politischen und historischen Hintergrund.

4.1.1. Das Festival der zeitgenössischen Musik „Warschauer Herbst“: Entstehung und Ziele

Das Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“ begann am 10. Oktober 1956 und gehörte zu den wichtigsten Anzeichen der politischen Entspannung auf dem Gebiet der Kultur in Polen.⁴²² Den Namen „Warszawska Jesień“ (Warschauer Herbst) bekam die Veranstaltung erst 1958.⁴²³ Das Festival wird seitdem jährlich im September organisiert und dauert im Schnitt 10 Tage.⁴²⁴ Die Gründung des „Festivals für zeitgenössische Musik“ 1956

⁴²⁰ Vgl. Baculewski, Krzysztof, *Historia muzyki polskiej, Współczesność* (Geschichte der polnischen Musik, Gegenwart), Bd. 7, Warszawa, 1996, S. 63.

⁴²¹ Ibid. Immerhin sind Prieborg die politischen Abhängigkeiten und die Labilität der Situation Polens bekannt. Er schreibt zum Schluss seines Artikels: „Unfortunately, Poland has remained part of a political strategy of a far wide scope, and there can be no doubt that, with the slightest trace of danger, the Soviet Union instantly would repattern musical affairs in Poland.“

⁴²² Vgl. Gwizdalanka Danuta, *Muzyka i polityka* (Musik und Politik), 1999, S. 230ff; Kaczyński, Tadeusz, *Dwie prawdy o festiwalu* (Zwei Wahrheiten über das Festiwal), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 22, 15-30. Nov. 1963, S. 3-4.

⁴²³ „Warschauer Herbst“ war nicht das einzige Musikfestival, das in Polen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges organisiert wurde. 1951 fand das „Festival der polnischen Musik“ statt, auf dem auch zeitgenössische polnische Musik gespielt wurde. Mit viel mehr Aufwand wurde dieses Festival 1955 wiederholt - diesmal allerdings zum 10. Jahrestag der Gründung des sozialistischen Volkspolens. Das Festival dauerte vier Monate, und es gab etwa 250 Veranstaltungen. Die Musik selbst war oft weit weniger beeindruckend, da sie nach den Vorschriften der politischen Ideologie komponiert, schablonenhaft und konservativ war.

⁴²⁴ Eine Ausnahme war das Jahr 1957, in dem das Festival nicht stattfand.

kam dem Wunsch der Komponisten und Musiker nach zeitgenössischer Musik und neuen Kompositionsverfahren entgegen und war eine Idee von zwei Komponisten – Kazimierz Serocki und Tadeusz Baird.⁴²⁵ Die Organisation einer solchen Veranstaltung war natürlich mit einigen formalen Schwierigkeiten verbunden, da sie bereits seit ihrer Gründung 1956 im Schatten der Politik stand. Wie für alle wichtigen Ereignisse, die in einem kommunistischen Land organisiert wurden, war auch für die Gründung eines Musikfestivals die Erlaubnis des polnischen Premierministers – Boleslaw Bierut – nötig. Ohne seine Zustimmung wäre nicht nur die Organisation der Veranstaltung verboten worden, sondern es hätte auch keine finanziellen Mittel dafür gegeben.⁴²⁶

Die Besonderheit des Festivals lag in der Absicht, die Musik aus West und Ost gegenüberzustellen. Selbstverständlich war damit der Gedanke einer siegreichen Auseinandersetzung mit der westlichen Musik verbunden. Die Idee einer West-Ost-Auseinandersetzung war also auch für die politische Führung interessant, weil sie dem Westen dadurch ihre eigene Überlegenheit beweisen konnte. Bereits 1959 schrieb Stefan Kisielewski über das Festival:

„Die richtige Linie des Festivals (ist) die Konfrontation: Westen – Osten, sowohl im Bereich der Komposition als auch der Musikaufführung (...). Polen liegt zwischen zwei Welten, und Polen ist besonders gut geeignet für die Rolle des Vermittlers zwischen diesen Welten und es hat die Möglichkeit eine Synthese zu schaffen. (...) Ich denke, dass es mit seiner Bedeutung weit über die Musik hinaus reicht: es ist eine Brücke zwischen Webern und Schostakowitsch oder Palester und Cilenschek, zwischen einem amerikanischen Quartett und dem Leningrader Orchester. Es ist eine nicht nur künstlerische, sondern auch eine psychologische, politische und historische Brücke.“⁴²⁷

Gleichzeitig waren im Westen stets Berichte zu lesen, die auf die schwierigen Lebensumstände der Bevölkerung in Polen eingingen, was das Bild des Festivals trübte und es unmöglich machte, den Schein der kommunistischen Idylle zu wahren.⁴²⁸

⁴²⁵ Vgl. Gwizdalanka Danuta, *Muzyka i polityka* (Musik und Politik), S. 229.

⁴²⁶ Vgl., *ibid.*, S. 230.

⁴²⁷ Stefan Kisielewski, in: *Tygodnik Powszechny*, Okt. 1958 (Programmheft des 3. Internationalen Festivals für zeitgenössische Musik, 12. - 20. Sept. 1959, Warszawa, S. 237.

⁴²⁸ In den Artikeln westlicher Journalisten sind wiederholt Berichte über das schwierige Alltagsleben in Polen zu lesen mit den Einzelheiten über die Unterbringung der Hotelgäste aus dem Westen: „As we delegates were whisked to concerts in a fleet of state-owned cars that were at our constant disposal, we saw the Poles struggling like animals to board buses already packed beyond bursting point. But though the streets were gray and the people on them weary and down-at-heel, the big columned foyers of the rebuilt Philharmonic were packed with an elegant, hand-kissing crowd, more like a Roman cocktail party than a gathering of Marxist intellectuals.“;

Ein polnischer Kritiker bemerkt schon 1963 gewisse Mängel bei der Organisation des Festivals.⁴²⁹ Es seien zu wenige bekannte Künstler aus dem westlichen Ausland eingeladen worden, wie z. B. Luigi Nono, der bis dahin immer das Festival besucht hat, weil vermutlich die finanziellen Mittel dazu fehlen, die andererseits für die unnötige „Verpflegung der Festivalgäste“ ausgegeben wurden. Ein anderer Einwand galt der fehlenden Werbung für diese wichtige musikalische Veranstaltung und die daraus resultierende unzureichende Verbreitung der Informationen über das Festival.

4.1.1.1. Das Festival im Spiegel der Politik

Trotz der Bemühungen der kommunistischen Partei und ihres Propagandaapparates um eine möglichst positive Darstellung des „Warschauer Herbstes“, wurde es besonders in der nordamerikanischen Presse stets im Spiegel der politischen Ereignisse in Osteuropa gesehen. Dieser einseitigen Sichtweise kamen zweifellos politische Unruhen in Polen zu Hilfe, von welchen gleich der erste „Warschauer Herbst“ 1956 überschattet wurde. Wie gefährlich die Situation war, zeigt der Vergleich mit dem Aufstand in Ungarn, der nur einige Wochen später stattfand, und von sowjetischen Streitkräften niedergeschlagen wurde.⁴³⁰ Ein amerikanischer Journalist konstruiert seinen Bericht über den „Warschauer Herbst“ parallel zu diesen politischen Unruhen:

“Day by day tension mounted. Students demonstrated, effigies were burned, until a head-on collision, such as two weeks later in Hungary with such tragic results, seemed inescapable. Two days before the end of the Festival, Gomulka returned to power, and early of the following morning, unannounced and uninvited, Khrushchev arrived, at the head of one of the most formidable delegations that has ever left the Soviet Union, to put an end to all this counterrevolutionary activity on his exposed Western frontier.”⁴³¹

Und: „At long tables in the cavernous dining room of the Bristol we delegates sat babbling like excited parrots. Only the Czechs and East-Germans – who gradually formed a glum little group on their own – sat silently, hearing, speaking, and seeing no (Stalinist) evil, while the Russians, for reasons I never discovered, were cloistered in a separate hotel.” Heyworth, Peter, *A Thorn grows in Warsaw*, in: *Hi Fidelity/Musical America* 15 (1965), S. 6.1.

⁴²⁹ Kaczyński, Tadeusz, *Dwie prawdy o festiwalu* (Zwei Wahrheiten über das Festiwal), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 22, 15-30. Nov. 1963, S. 3-4.

⁴³⁰ Siehe Kapitel: Politik, Kunst und Kultur zwischen 1945 und 1989, S. 17f.

⁴³¹ Heyworth, Peter, *A Thorn grows in Warsaw*, in: *Hi Fidelity/Musical America* 15 (1965), S. 6.1.

Stets wird das Bild der polnischen Hauptstadt vom Symbol der sowjetischen Herrschaft geprägt:

„The gift of the Soviet Union to the People’s Republic of Poland, this huge Stalinist edifice stands as the symbol of Russian domination. Rarely can a gift have been less welcome – or less tactful.“⁴³²

Der Artikel stammt aus dem Jahre 1965 und macht deutlich, dass sich seit der politischen Wende 1956 an der Art und Weise, wie Polen aus amerikanischer Sicht betrachtet wurde, nicht viel geändert hat. Die US-amerikanischen Texte machen fast den Eindruck, als ob die Herausforderung zu einer musikalischen Auseinandersetzung „Ost gegen West“ von den Amerikanern besonders gerne aufgenommen worden wäre, um der Welt die Überlegenheit der westlichen Kunst und damit des westlichen Systems zu beweisen. Die plötzliche Öffnung gegenüber den zeitgenössischen Kompositionsverfahren aus dem Westen wird hier besonders hervorgehoben und sei sogar mit einem Märchen vergleichbar, als ob jemand „had kissed the sleeping beauty and she had awoken unaware of any changes in the world.“⁴³³

Für die westlichen Beobachter war das Festival auch eine Vorzeigeveranstaltung, welche die Möglichkeit des friedlichen Zusammenlebens des östlichen und westlichen politischen Lagers beweise: „The peaceful coexistence is possible at least in the field of music“.⁴³⁴ Auf dem Festival gab es

„a great variety of styles were heard by visitors from both East and West. Despite strong differences of opinion, there were no casualties and nobody went away mad.“⁴³⁵

Der Kontakt zur osteuropäischen Musik war auch im Jahr der polnischen Erstaufführung der *Jeux vénitiens* von Lutosławski etwas Besonderes, sodass der Autor die Möglichkeit, die anderen aus dem Osten Europas stammenden Stücke zu hören, besonders hervorhebt und als Überschreitung des „Ost-West-Triumphbogens“ bezeichnet.⁴³⁶ Die Koexistenz der osteuropäischen und westlichen Kunst war allerdings nicht so friedlich, wie sie die Journalisten sehen wollten, und viele Aspekte des Festivals und seines Programms wurden

⁴³² Ibid.

⁴³³ Ibid., S. 62.

⁴³⁴ Helm, Everett, *Autumn Music*, in: *Musical America* 81 (Nov. 1961), S. 23; Vgl. auch Helm Everett, *Nine-day festival: East and West mingle in 'Warsaw Autumn'*, in: *New York Times* 110 (8. Okt. 1961).

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Lindlar, Heinrich, *Konzert, Polonia Nova*, in: *Musica* 15 (1961), S. 688-689.

von der politischen Ideologie begleitet. Ein Dorn im Auge der Machthaber in Polen musste damals die Polnische Gesellschaft für zeitgenössische Musik gewesen sein, die 1956 gegründet und bereits 1959 wieder verboten wurde.⁴³⁷ Die Organisation vereinigte ausschließlich Anhänger der neuen Musik, war also ausgesprochen pro-westlich orientiert, und das konnte von der Regierung nicht geduldet werden. Das gleiche Schicksal ereilte die Krakauer Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny*, die ausführlich über zeitgenössische Musik informierte, und 1959 ebenfalls verboten wurde. Bald erschien *Ruch Muzyczny* wieder, diesmal aber mit einer neuen Redaktion in Warschau.

Die allmähliche Entspannung im Bereich der Musik nahm trotzdem ihren Lauf: 1959 wurde Zbigniew Turski Vorsitzender des Polnischen Komponistenverbandes, ein Komponist, dessen *Olympische Symphonie* wenige Jahre zuvor als „formalistisch“ verbannt worden war. Die polnischen Komponisten hielten sich nach den Erfahrungen des Stalinismus von der Politik fern. Die künstlerische Öffnung gegenüber dem Westen war dagegen eine Tatsache, die sie selbstverständlich in ihrem Schaffen ausnutzten.

Die Organisatoren bemühten sich, dem „Warschauer Herbst“ einen ausschließlich musikalischen Charakter zu verleihen, was oft nicht zu verwirklichen war. Besonders dann, wenn sich die politischen Umstände zuspitzten, wie es wieder 1968 durch die Besetzung der Tschechoslowakei der Fall war. Viele westliche Interpreten und Komponisten beschlossen die Veranstaltung zu boykottieren, was Lutosławski, als damaliger Vorsitzender des Festivalkomitees durch Absagen der Interpreten zu spüren bekam.⁴³⁸

4.1.1.2. Das Repertoire des Festivals als Politikum

Die neue musikalische Freiheit erwies sich nicht nur auf den ersten Festivals alles andere als vollkommen: 1956 wurden teilweise eigenartige Werke präsentiert, wenn man den geplanten Charakter der Veranstaltung – die Ausrichtung auf die zeitgenössische Musik – bedenkt. Es erklang Tschaikowskis *5. Sinfonie*, und die Wiener Symphoniker spielten die *4. Sinfonie* von Brahms, was von einer gewissen Unentschlossenheit oder vielleicht Kompromissbereitschaft der Organisatoren zeugt, die immer wieder Zugeständnisse bei der Auswahl des Repertoires

⁴³⁷ Gwizdalanka, Danuta. „Meyer, Krzysztof, Witold Lutosławski. Droga do mistrzostwa (Weg zur Meisterschaft), Kraków, 2004, S. 8.

⁴³⁸ Vgl. Briefe an Witold Lutosławski, Sammlung Witold Lutoslawski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

machen mussten, um die kommunistischen Machthaber nicht allzu sehr zu verärgern. Bald hat sich das eigentliche Ziel der Veranstaltung, deren Schwerpunkt die Neue und neueste Musik war, herauskristallisiert; solche romantischen Abweichungen blieben nur dem ersten Festival vorbehalten.

Bei den folgenden Festivals mussten sich die Veranstalter um ein gewisses Gleichgewicht bei den aufzuführenden Stücken aus Ost und West bemühen. Bei aller Freiheit in Polen selbst war das Land unter allen anderen Ostblockstaaten nicht alleine, und dort beäugte man solche Experimente noch jahrzehntelang mit einem kritischen Blick.⁴³⁹ Die Veranstalter mussten sich auch bei der Anzahl der geladenen Gäste um Gleichgewicht kümmern. Dieser Drahtseilakt war eine große Herausforderung, da die überwiegende Zahl der avantgardistischen Komponisten aus den ideologisch „verfeindeten“ Ländern wie Westdeutschland und den USA stammten. Dazu gehörten natürlich auch die der zeitgenössischen Musik positiv gesonnenen Verleger, Konzertveranstalter, Medienvertreter und andere Interessierte. Es war nicht einfach, viele Besucher aus dem Westen einzuladen und gleichzeitig einen Ausgleich aus dem Osten zu schaffen, da die „befreundeten“ Ostblockstaaten über kaum interessante Stücke oder Komponisten im Sinne des Festivals verfügten.⁴⁴⁰

Die auf dem Festival präsentierten Stücke und Kommentare der Aufführungen waren sehr wohl im Sinne der politischen Umstände zusammengestellt. 1956 wurden *Les Offrandes oubliées* von Olivier Messiaen gespielt, ein religiöses Werk wie zahlreiche andere dieses Komponisten, dessen Sätze folgende Untertitel tragen: *La Croix*, *La Pêché* und *L'Eucharistie*. Bei der Aufführung wurde dieses Stück allerdings als ein „symphonisches Fragment“ angekündigt, ohne dass auf den religiösen Aspekt eingegangen wäre: Der Grund für diese Vorgehensweise war die Haltung gegenüber der katholischen Kirche, die stets in Opposition zum kommunistischen Regime stand.⁴⁴¹ Bereits Mitte der 1960er Jahre sollte die polnische religiöse Musik in den Mittelpunkt des Konflikts geraten. Die 1966 organisierten Feierlichkeiten zum 1000jährigen Bestehen des Christentums in Polen, für die Krzysztof

⁴³⁹ Witold Lutosławski sprach 1976 mit Tadeusz Kaczyński über „Programmfehler“, die den Veranstaltern unterlaufen, und meinte falsch gewählte Interpreten oder Musikwerke oder vielleicht die „zugewiesenen“ Stücke, die die Verwirklichung der Idee des Festivals verhinderten: Vgl. Kaczyński, Tadeusz, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig; 1976, S. 89.

⁴⁴⁰ Vgl. Gwizdalanka Danuta, *Muzyka i polityka* (Musik und Politik), 1999, S. 239f.

⁴⁴¹ Vgl. Ibid., S. 230. Das Verhältnis zwischen dem polnischen Staat und der katholischen Kirche in Polen war in der ganzen Zeit bis 1989 angespannt, und gerade in den 1950er Jahren wurden Kirchenvertreter von den staatlichen Organen regelrecht schikaniert, wie der polnische Bischof Stefan Wyszyński, der jahrelang inhaftiert war.

Penderecki seine *Lukas-Passion* schrieb, nutzte auch die Regierung, um offizielle Zeremonien zu veranstalten. Pendereckis Stück wurde zum Auslöser für eine Reihe religiöser Werke, was sich im Programm des Festivals widerspiegelte. Diese Wendung trug zur Stärkung der Oppositionsbewegung in Polen bei, die eng mit der katholischen Kirche verbunden war.

Im Rahmen des Festivals wurde eine Reihe von Werken uraufgeführt, die in Polen vor dem Zweiten Weltkrieg aus meist finanziellen und danach aus politischen Gründen noch nicht gespielt worden waren. Am 16. Oktober 1956 fand die polnische Erstaufführung des *Klavierkonzerts* (1932) von Arnold Schönberg statt. Auf dem ersten Festival wurden auch Kompositionen von Bartók (*Orchesterkonzert* und *5. Streichquartett*), Schostakowitsch (*10. Sinfonie*), Strawinsky (*Petruschka*, *Feuervogel*), Honegger, Martinu, Ravel, Ibert, Janaček, Britten und zahlreiche Werke von polnischen zeitgenössischen Komponisten aufgeführt.⁴⁴² Auf einem der folgenden Festivals wurde auch zum ersten Mal in Polen Strawinskys *Sacre du printemps* gespielt. In den ersten Jahren wurden zudem die in Polen noch unbekannt Stücke Bartóks *Der wunderbare Mandarin* (1919) und sein *5. Streichquartett* (1934), das *5. Klavierkonzert* Prokofjews (1932), die meisten Werke Bergs und Weberns und ältere Stücke wie Prokofjews *2. Sinfonie* (1924) oder die *Kammermusik* von Hindemith (1925) aufgeführt.⁴⁴³ Der Nachholbedarf nach bereits älteren aber in Polen immer noch nicht gespielten Werken bestand auch auf den folgenden Festivals. 1963 freute sich ein Musikkritiker über die Aufführung des *1. und 3. Klavierkonzerts* von Bartók und bemerkte die traurige Tatsache, dass das polnische Publikum

„die wichtigsten und repräsentativsten Werke der ersten Hälfte des Jahrhunderts, deren Platz eigentlich neben der klassischen und romantischen Literatur ist, erst auf diesem Festival zu hören bekam.“⁴⁴⁴

Die westlichen Interpreten und Komponisten wurden für den „Warschauer Herbst“ nach künstlerischen Kriterien ausgesucht, die osteuropäischen dagegen nach den Vorgaben eines Kulturprogramms, das vom Kultusministerium erstellt wurde und einen internationalen Austausch zwischen den Ostblockländern vorsah. Aus diesem Grund gab es im Festivalprogramm immer wieder Werke, die in keiner Weise zu den Zielen der Veranstaltung

⁴⁴² 1956 wurden *Kleine Suite* und *Konzert für Orchester* von Lutosławski gespielt.

⁴⁴³ Vgl. Programmheft des Festivals für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“, 1956.

⁴⁴⁴ Zieliński, Tadeusz, A., *Utwory kompozytorów zagranicznych na festiwalu* (Werke ausländischer Komponisten auf dem Festival), in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 22, 15.-30. Nov. 1963, S. 8-10 (Übersetzung I. Antulov).

passten. Ein solches Missverständnis infolge der Kulturplanung auf der internationalen Ebene musste der Auftritt des Balletts aus der „befreundeten“ Volksrepublik China sein:

„The Ballet of Peking proved to be a disappointment. Instead of sticking to their own legitimate tradition, the Chinese have „gone Western”, and the result is neither fish nor fowl.“⁴⁴⁵

Manche hervorragende Künstler wurden Opfer dieser Kulturplanung, wie z. B. das Moskauer Radiosymphonieorchester mit Gennadij Roschdestvenskij, als es auf dem „Warschauer Herbst“ Prokofjews Glückwunschkantate zu Stalins 60. Geburtstag *Zdravica* und *Osornyje Tschastuschki* von Rodion Schtschedrin spielte. Bei solchen Konzerten blieben die Konzertsäle leer, und für organisierte Ovationen sorgte das durch die „Gesellschaft für polnisch-sowjetische Freundschaft“ bezahlte Publikum.⁴⁴⁶ Ereignisse dieser Art entgingen auch den westlichen Beobachtern nicht:

„The East Berlin Municipal Orchestra under Kurt Sanderling came to town with a decidedly tame program which evoked scant enthusiasm: Michel Spisak's *Symphonie concertante* No.1, Gerhard Rosenfeld's *Concerto for Violin and Orchestra*, and Shostakovich's *Sixth Symphony*. The public stayed away in droves. The Lithuanian String Quartet (U.S.S.R.) made a similarly poor choice of programming.“⁴⁴⁷

Erst in den 1970er Jahren gelang es den Veranstaltern des Festivals mit den osteuropäischen Künstlern zu verhandeln, um solche Missverständnisse zu vermeiden.

Es gibt auch Beispiele einer direkten politischen Einmischung in die Gestaltung des Festivals. 1972 musste das Festivalkomitee nach der Anweisung aus dem Kultusministerium ein „in Ungnade“ gefallenes Werk von Edison Denisov aus dem Programm nehmen. Anstelle dieses Stückes sollte ausgerechnet eine Komposition von Tichon Chrennikov gespielt werden. Aus Protest zogen die Mitglieder des Komitees ihre Namen aus dem Programm. Ein Stück von Denisov wurde trotzdem gespielt, allerdings unter dem Geburtsnamen seiner Frau – Galina Varvarin.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Helm, Everett, *Autumn Music*, in: *Musical America* 81 (Nov. 1961), S. 24.

⁴⁴⁶ Vgl. Gwizdalanka, Kraków, 1999, S. 241.

⁴⁴⁷ Helm, Everett, *Adventure in Poland*, in: *Hi Fidelity/Musical America* 15 (1965), S. 185.

⁴⁴⁸ Pisarenko, Olgierd, *Warszawska Jesień* (Warschauer Herbst), in: *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, Warszawa 1995, S. 188, zit. nach: D. Gwizdalanka, Kraków, 1999, S. 241.

Das Schicksal des Festivals war in der Zeit um 1972 unsicher. Es gab erhebliche Kritik aus der Sowjetunion, wie die Artikel der *Sovetskaja Muzyka* belegen.⁴⁴⁹ Im polnischen Kultusministerium wurde die Abschaffung der Veranstaltung überlegt; die Situation rettete angeblich Aram Chatschaturjan, der, obwohl musikalisch selbst überhaupt nicht mit der Avantgarde verbunden, ein Gespräch im Zentralkomitee der Partei führte und es vermutlich durch seine große musikalische Autorität schaffte, die Verantwortlichen über die Richtigkeit eines solchen Festivals zu überzeugen.⁴⁵⁰

Zur gleichen Zeit wurden auf dem „Warschauer Herbst“ je nach politischer Stimmung Werke osteuropäischer Komponisten aufgeführt, die zu den Zielen des Festivals sehr gut passten. Man konnte unter anderem Stücke von Sofija Gubajdulina, Alfred Schnittke und Edison Denisov hören, die zum Teil dort uraufgeführt wurden, wie 1965 *Musik für Klavier und Kammerorchester* und 1967 *Dialog für Cello und sieben Instrumente* von Alfred Schnittke. Bereits auf dem zweiten Festival wurde die in Polen als einzigem Ostblockland zugängliche Musik von Ligeti gespielt.⁴⁵¹

4.1.1.3. Das Festival aus der Sicht anderer Ostblockländer

Die Verbreitung und vor allem die Akzeptanz der musikalischen Avantgarde seitens der kommunistischen Führung in Polen stießen in den anderen kommunistischen Ländern, wo zeitgenössische Kunst noch Jahrzehnte lang verboten war, auf Ablehnung und teilweise scharfe Kritik. Ein sowjetischer Musikkritiker schrieb für *Sovetskaja Muzyka* über den „Warschauer Herbst“ 1958:

⁴⁴⁹ Die starke Ablehnung gegenüber dem Festival ist auch 1973 in den Artikeln der *Sovetskaja Muzyka* zu spüren. Den meisten jungen, mit experimentellen Verfahren arbeitenden Komponisten wird Eklektizismus, Entfremdung vom Menschen und der Gesellschaft, mangelnde Emotionalität und Ausdruck der Musik vorgeworfen. Vgl. Leman, A., *Varschavskij dnevnik*, in: *Sovetskaja Muzyka* (1969) S. 103-118. Dieser Text steht im scharfen Kontrast zu Artikeln aus *Sovetskaja Muzyka* 1970, die zum 25-jährigen Bestehen des polnischen Staates geschrieben wurden. Die polnische Musik, die Komponisten und Interpreten und auch der „Warschauer Herbst“ werden dort ausgesprochen positiv dargestellt. Vgl. Leman, A., *Polša. Prasadnik družby*, S. 100-102; Levtonova, O., *Pesni chudožnika – partiota*, S. 119-121; Slonimskij, S., *Varšavskaja Osien*, in: *Sovetskaja Muzyka*, 1969/1970, S. 125-134.

⁴⁵⁰ Vgl. Gwizdalanka, 1999, S. 241f.

⁴⁵¹ *Ibid.*, S. 242. Ligeti verließ Ungarn 1956, und seitdem wurden seine Stücke in ehemaligen Ostblock nicht mehr gespielt.

„(Das Festival) könnte ein Gegengewicht zu den westlichen extrem modernistischen Tendenzen bilden und den Zusammenschluss der führenden Musikkräfte im Kampf um den allgemeinen Fortschritt, den Realismus und die Volkstümlichkeit in der Kunst ermöglichen. (...) Abgesehen von vielen interessanten und inhaltsreichen Werken muss die grundlegende Linie des Festivals auf begründeten Widerspruch stoßen. Im Festivalbuch wird angekündigt, dass das Festival eine Art Anthologie der zeitgenössischen Musik sei. Wenn ein Festivalgast versuchen würde, die wichtigsten Tendenzen in der zeitgenössischen Musik und ihrer Gattungen zusammenzustellen, würde sich dabei ein einseitiges und subjektives Bild ergeben. (...) Ich weiß nicht aus welchem Grund, aber die Musik der demokratischen Länder wurde auf dem Festival nur sehr schwach präsentiert. Es gab kein einziges rumänisches oder ungarisches Stück, obwohl die ungarische Kunst gerade eine blühende Phase erlebt. (...) Es gab auf dem Festival keine Beispiele der sich stark entwickelnden Musik aus der Volksrepublik China. Es besteht kein Zweifel, dass, wenn man diesen Ländern ihren verdienten Platz auf dem Festival gegeben hätte, ein völlig anderer Eindruck von dieser Veranstaltung entstanden wäre.“⁴⁵²

Es folgt eine Besprechung der Werke ostdeutscher Komponisten, die allesamt höchstes Lob des Autors verdient haben. Es ist bezeichnend, dass die *Trauermusik* von Lutosławski einseitige und unbegründete Kritik erntete – ein Stück, das andererseits aufgrund seiner großen kompositorischen Qualität sehr geschätzt wurde.⁴⁵³

Werke westlicher Komponisten konnten vor den Augen osteuropäischer Kritiker nur dann bestehen, wenn sie mit ihrer eigenen politischen Ideologie übereinstimmten. Ein tschechischer Autor schreibt über die Aufführung der Kantate *A survivor from Warsaw* von Arnold Schönberg am 28. September 1958, sie gehöre zu den Werken,

„die bei uns bis vor kurzem zu Unrecht außer Acht gelassen wurden. Nicht deshalb zu Unrecht, weil man ihnen musikalisch nichts vorwerfen könnte, insbesondere, dass dies ein Werk ist, das über keine selbständige musikalische Logik in der Durchkomposition des Textes verfügt (...).“⁴⁵⁴

Das Werk besitze vielmehr eine zeitlose, programmatische Bedeutung

⁴⁵² Keldysch, J., Sowetskaja Muzyka, 1959, Nr. 1/2, abgedruckt im Programmheft des 3. Internationalen Festivals für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“, 12. Sept. – 20. Sept. 1959, Warszawa, S.135ff. (Übersetzt von I. Antulov)

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Jiranek, Jaroslav, in: Hudebni Razhledy Nr. 20, Nov. 1958, abgedruckt im Programmheft des 3. Internationalen Festivals für zeitgenössische Musik vom 12. Sept. – 20. Sept. 1959, Warszawa, S. 141. (Übersetzt von I. Antulov).

„dank seines ‚übermusikalischen‘, (...) programmatischen Ausdrucks (...) eines tief menschlichen, antifaschistischen Protestes sind die illustrierenden musikalischen Elemente sowie die dodekaphonische Musiksprache für den Hörer zweitrangig.“⁴⁵⁵

Der Grund für eine solche Haltung des Autors gegenüber der Kantate von Schönberg war ausgesprochen politisch: Die Bundesrepublik stand im Zentrum der Kritik als Quelle des Nationalsozialismus, und es wurden auch Werke sonst unerwünschter Komponisten akzeptiert, wenn die Aussage ihrer Stücke der kommunistischen Ideologie entsprach. Als Ausgleich zum *Überlebenden von Warschau* – das Stück wurde schließlich vom Vater der Dodekaphonie komponiert – spielte das Leipziger Orchester *Hirseanbau* von Paul Dessau, ein Stück über einen kasachischen Kolchosarbeiter, das im Sinne des Sozialistischen Realismus geschrieben war und vom Festivalpublikum ausgelacht und mit Klatschen übertönt wurde.⁴⁵⁶

Die Presse in den ehemaligen Ostblockländern berichtete entweder nur über Aufführungen der im Sozialismus anerkannten Musik oder sie verglich solche Werke vorsichtig mit den zeitgenössischen Kompositionen und kritisierte die letzteren aufs Schärfste. In einer bulgarischen Zeitschrift wurden die „exzentrischen Neuigkeiten“ der westlichen Komponisten einem Konzert des Leningrader Orchesters gegenübergestellt, wobei das Festival

„der Welt die Hoffnungslosigkeit und den Zerfall der westlichen ‚Musikerneuerer‘, die die Verbindung mit der echten Musik verloren haben, bewiesen hat. Die Aufführungen der Neuen Musik seien dort nur ein Hintergrund gewesen, auf dem die Größe der wahren Kunst unserer Zeit, mit solchen sowjetischen Meistern wie Prokofjew und Schostakowitsch noch deutlicher wurde.“⁴⁵⁷

Eine interessante Tatsache ist dabei, dass alle diese ideologischen Texte im Programmheft des dritten „Warschauer Herbstes“ (1959) abgedruckt wurden. Aus welchem Grund diese „fragwürdigen“ Beiträge über das Festival in seinem eigenen Programm, das von dem meist sehr kritisch eingestellten Publikum gelesen wurde, erschienen sind, kann nur vermutet werden. Möglicherweise wollten die Autoren nicht nur die Musik selbst, sondern auch die musikalischen Schriften aus Ost und West und damit die Meinungen und Ideologien miteinander konfrontieren.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Vgl. Gwizdalanka, Kraków, 1999, S. 235f.

⁴⁵⁷ Sovetskaja Muzyka, 1959, Nr. 1/2; abgedruckt im Festivalbuch des 3. Festivals für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“, Warszawa, 1959, S. 135-137. (Übersetzt von I. Antulov)

4.1.2. Die musikalische Avantgarde in Polen wird zur Pflicht

Die Zeit des Stalinismus und das Verbot der Zwölftontechnik haben das Interesse an diesem Verfahren und anderen neuartigen Kompositionstechniken besonders gesteigert. Durch die jahrelange Propaganda konnte der Eindruck entstehen, die Neue Musik oder abstrakte Malerei gefährdeten den Weltfrieden und stellten eine Quelle des Bösen dar. Die politische Lage erwies sich für das Interesse der polnischen Komponisten an den neuesten Entwicklungen in der westlichen Kunst höchst förderlich. Das Publikum in Polen sehnte sich nach Experimenten und Neuigkeiten in der Musik; man hat Ende der 1950er Jahre so viele zeitgenössische Musikstücke aufgeführt wie noch nie zuvor und eigentlich nicht mehr danach.⁴⁵⁸ Auch auf die Arbeit der Komponisten hatte dieses Phänomen starke Auswirkungen. Krzysztof Meyer beschrieb 1987 die ersten „Warschauer Herbst“ Festivals und das Ende der 1950er Jahre als eine Zeit, in der „das Schreiben oder Nicht-Schreiben in der Zwölftontechnik beinahe das (...) Komponist-Sein oder Nicht-Sein bedeutete.“⁴⁵⁹ Die musikalische Avantgarde gewann so stark an Bedeutung, dass sich ein Wechsel von einem Extrem ins andere abzeichnete und sie regelrecht zur Pflicht wurde, sodass alle Komponisten, die sich nicht daran hielten, ins künstlerische Abseits zu geraten drohten. Durch die politischen Entscheidungen wurde die polnische Avantgarde möglich, diese wiederum dominierte die polnische Musik dieser Zeit so stark, dass sich kaum andere Stilrichtungen durchsetzen konnten. Manche Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von der „Diktatur der Avantgarde“.⁴⁶⁰

Der Erfolg des „Warschauer Herbstes“ und das Interesse an der Neuen Musik wuchsen in Polen stetig sowohl bei den Musikern als auch beim Publikum, sodass in den folgenden Jahren mehrere Musikfestivals für zeitgenössische Musik in verschiedenen Städten gegründet wurden: „Festival der modernen polnischen Musik“ in Wrocław (1962), „Posener Musik-Frühling“ (1960), „Krakauer Musik-Frühling“, Festival „Jeuness Musicales de Pologne“, „Pro musica“ in Częstochowa (1965) und Internationales Jazz-Festival „Jazz-Jamboree“ in Warschau (1957).

⁴⁵⁸ In der polnischen Literatur sah die Lage völlig anders aus: 1959 fand die Versammlung des Polnischen Schriftstellerverbandes statt, auf dem sogar ein Versuch unternommen wurde, den Sozialistischen Realismus zu rehabilitieren.

⁴⁵⁹ Meyer, Krzysztof, *Wokół pierwszych festiwali* (Über die ersten Festivals), in: *Ruch Muzyczny* 31, Nr. 19 (3. Sept. 1987), S. 4.

⁴⁶⁰ Vgl. Gwizdalanka, Kraków, 1999, S. 238.

Dabei dürfen die Einschränkungen nicht vergessen werden: In Polen gab es anfangs nur ein einziges „Festival für zeitgenössische Musik“, bis 1989 nur einen Musikverlag, und das Musikleben stand stets unter staatlicher Kontrolle, nicht zuletzt durch die Vergabe der finanziellen Mittel, die den Musikern zur Verfügung standen, wenn sie sich an die offiziellen Vorgaben hielten. Ein politisches System, das noch wenige Jahre zuvor jede Kreativität in der Musik dämpfte, wurde damit zu ihrem größten Förderer, und wieder einmal hatten die Künstler so gut wie keine freie Wahl, welchen stilistischen Weg sie in ihren Werken einschlagen konnten: die Avantgarde war vorgeschrieben.

4.1.2.1. Ende der 1960er Jahre: Krise der polnischen Avantgarde

Einen umfangreichen Beitrag schrieb Zofia Lissa 1969 über das Repertoire der dreizehn „Warschauer Herbste“, die bis 1969 stattgefunden haben.⁴⁶¹ Das Besondere an diesem Artikel ist die Wiedergabe der zu diesem Zeitpunkt herrschenden politischen Teilung der Welt am Beispiel des Festivals: In den Statistiken werden die aufgeführten Stücke, die Komponisten, die Interpreten oder einfach die Festivalbesucher nach ihrer Herkunft aus den kommunistischen bzw. den westlichen Ländern geteilt. Die Autorin weist darauf hin, dass diese Veranstaltung in einem sozialistischen Land stattfindet, der Staat seine Zustimmung für sie erteilte und diese finanzierte, was auch für die „experimentelle“ Musik gilt, die von der kommunistischen Partei nicht nur akzeptiert, sondern auch gefördert wird. Sie unterstreicht die gesellschaftliche Bedeutung eines solchen Festivals und ist sich sicher, dass der „Warschauer Herbst“:

„eine Konsequenz der schwierigen Situation in der polnischen Musik der Jahre 1945-55 ist, und andererseits als Ausdruck der Überwindung dieser Schwierigkeiten in den nachfolgenden Jahren zu deuten ist.“⁴⁶²

Auch in den folgenden Jahren spiegelte die Zusammenstellung des Repertoires des „Warschauer Herbstes“ die politischen Ereignisse wider. 1968 könne von einem „Schrumpfen

⁴⁶¹ Lissa, Zofia, *Analiza repertuaru „Warszawskich jesien” (Repertoireanalyse der „Warschauer Herbste”)*, in: *Muzyka* Nr. 3 (1969), S. 40-66.

⁴⁶² *Ibid.*, S. 40ff.

der Veranstaltung” die Rede sein, was „besondere organisatorische Ursachen” hatte⁴⁶³, was aber in Wirklichkeit auf Absagen der westlichen Musiker zurückgeführt werden musste, die das Festival nach der Besetzung der Tschechoslowakei durch die Streitkräfte des Ostblocks boykottierten. Damit stellt die Autorin eine Krise der polnischen Avantgarde fest. Diese Tatsache entgeht auch anderen Autoren nicht. Tadeusz Kaczyński schreibt 1970 in *Melos* einen Artikel mit dem Untertitel: *Die polnische Avantgarde tritt auf der Stelle*, in dem er beklagt, dass auf dem Festival:

„eine eher im traditionellen Sinne ‘gute’ Musik, eine hübsche Vorführung der Invention und des Metiers in längst bekannten und anerkannten Konventionen, ohne jeden Versuch, aus den typischen kompositorischen Normen unserer Epoche herauszutreten”

präsentiert wäre.⁴⁶⁴ Die Ursache dafür sieht er in der Krise der gesamten zeitgenössischen Musik:

„Denn beim diesjährigen 11. ‘Warschauer Herbst’ – jenem Festival zeitgenössischer Musik, das einst so vehement neue Wege in die Zukunft einschlug – hatte Einzug gehalten, was besorgte Beobachter der Musikbörse die Krise der Neuen Musik nennen.“⁴⁶⁵

Die einzigen „Rosinen im Kuchen” kämen dagegen aus den musikalisch weniger bekannten Ländern wie Rumänien, der Slowakei und der Sowjetunion durch ihre „unübliche Spiel- und Anschlageffekte” sowie „Elemente des musikalischen Happenings”.⁴⁶⁶ Über diese Krise sprach Lutosławski mit Kaczyński einige Jahre später, und bezog sie auch auf eine allgemeine Tendenz in der zeitgenössischen Musik.⁴⁶⁷

Die Analyse der Festivals von Zofia Lissa bestätigt die Entstehung und Ausbreitung der polnischen Avantgarde, die sich einerseits auf dem „Warschauer Herbst” präsentieren konnte und andererseits erst durch diese Veranstaltung bekannt wurde. Ein Anstieg der Zahl der Stücke polnischer Komponisten zeichnet sich Anfang der 1960er Jahre ab, in einer Phase also, als auch *Jeux vénitiens* uraufgeführt wurden. Seit dieser Zeit wird auch deutlich, dass die auf

⁴⁶³ Ibid., S. 47.

⁴⁶⁴ Kaczyński, Tadeusz, *Berichte aus dem Ausland. Die polnische Musik tritt auf der Stelle*, in: *Melos* 2/1970, S.61.

⁴⁶⁵ Lück, Hartmut, *Xenakis und Lutosławski setzen Maßstäbe. Eindrücke vom 11. ‘Warschauer Herbst’*, in: *NZfM* 128 (1967), S. 443-444.

⁴⁶⁶ Ibid., S. 443.

⁴⁶⁷ Vgl. Kaczyński, Tadeusz, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig; 1976, S.90ff.

dem Festival gespielten Werke immer jünger werden – es gab keine Kompositionen mehr aus der Romantik und auch keine neoklassizistischen oder fröhndodekaphonischen Stücke, was auf eine Radikalisierung des Repertoires hinweist. Letztere sei, wie Lissa bemerkt, auch ein Ausdruck der Liberalisierung der Kulturpolitik in Polen der 1960er Jahre.⁴⁶⁸ Sie unterstreicht darüber hinaus, dass immer mehr Künstler aus der Sowjetunion den „Warschauer Herbst“ besucht hätten, was ein wachsendes Interesse an Neuer Musik und Anerkennung sowohl seitens der Musiker als auch der politischen Führung im Land beweise.⁴⁶⁹ Damit könnte der Eindruck entstehen, dass die kommunistische Regierung in Polen sich wie ein großzügiger Wohltäter gegenüber der zeitgenössischen Kunst verhalten hat, was gewiss nicht der Fall war. Die polnische Avantgarde wurde schließlich auch in der Sowjetunion bekannt und übte einen Einfluss auf die Werke der dort lebenden Komponisten. Die zeitgenössische Musik – vor allem die aus dem Westen – war dort zwar verboten, nicht aber das Studium der Partituren der zeitgenössischen polnischen Musik. Das Notenmaterial von diesen Stücken war ganz legal im Musikhandel in der Sowjetunion dank den internationalen Abkommen erhältlich. Unerwünscht war es allerdings in den sowjetischen Musikzeitschriften über die neuen Strömungen zu schreiben, sodass es kaum Dokumente über diese Entwicklung gibt.⁴⁷⁰ Im Laufe der Jahre verschwanden allmählich die politischen Emotionen, die im Zusammenhang mit dem „Warschauer Herbst“ entstanden. Die kommunistische Regierung verlor immer mehr das politische Interesse an dieser Veranstaltung und ihrer Kontrolle, und damit wurden auch eventuelle politische Anspielungen in den Werken weniger interessant:

„Früher war die avantgardistische Musik wie die ‚verbotene Frucht‘, das Komponieren von zeitgenössischen Stücken konnte beinahe einem Kampf um politische Ziele gleichgesetzt werden. Jetzt ist alles vorbei: Die Regierung erlaubt alles (ein Mal ist sie klug gewesen) und die ganze Sache ist zu einer Spielerei ohne Bedeutung geworden.“⁴⁷¹

Immer seltener wurden Aufführungen zeitgenössischer Musik zu Anlass, die in Polen herrschenden Zustände zu kritisieren. 1988 erschien der Artikel „Der Hort des ästhetischen

⁴⁶⁸ Lissa, Zofia, *Analiza repertuaru „Warszawskich jesien” (Repertoireanalyse der „Warschauer Herbstes”)*, in: *Muzyka* Nr. 3 (1969), S. 45ff.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, S. 58

⁴⁷⁰ Vgl. Nikolska, Irina, *Rosjanie i muzyka polska (Die Russen und die polnische Musik)*, in: *Ruch Muzyczny* 12 (16. Juli 1996), S. 7-8.

⁴⁷¹ Fijałkowska, B. *Politycy i twórcy (Politiker und Künstler)*, Warszawa, 1985; Op. zit. nach: Gwizdalanka, 1999, S. 243 (Übersetzt von I. Antulov).

Widerstands“ über das 31. Festival.⁴⁷² Den Anlass zu diesem Titel gab die polnische Erstaufführung von Luigi Nonos *Diario polacco* (1982), einem Stück mit Texten des polnischen Dichters Czesław Miłosz, des Ungarn Endre Ady und der russischen Dichter Alexander Blok, Boris Pasternak und Velemir Chlebnikov. Die Komposition schrieb Nono 1982 gegen die Verhängung des Ausnahmezustands in Polen. Die Worte der kritischen Dichtungen, in denen die Rede von „orthodoxen Wölfen“ ist oder die wiederholte Frage Chlebnikows „Moskau – wer bist du?“ vorkommt, wurden dem Publikum ohne Schwierigkeiten präsentiert. Obwohl das Stück eindeutig politisches Potenzial bot, blieb seine Aufführung in einer Zeit, in der das nahe Ende des Kommunismus schon zu spüren war, ohne größere Resonanz.

In den 1980er Jahren ging es nicht mehr darum, die Überlegenheit des Ostens über dem Westen zu zeigen, sondern darum, in den westlichen Medien den Eindruck zu erwecken, das Leben in Polen sei trotz der Einführung des Kriegsrechts und der Krise in allen Bereichen des öffentlichen Lebens normal.

4.2. Die Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“

In *Jeux vénitiens* machte Lutosławski zum ersten Mal von „gewissen Elementen der aleatorischen Technik“ Gebrauch:

„Die Lockerung (Lösung) der Zeitverbindungen zwischen den Klängen ist, wie mir scheint, keine große Neuerung. Und doch können ihre Konsequenzen eine enorme Bedeutung für die Arbeit des Komponisten haben. Ich denke sowohl an die Möglichkeit einer bedeutenden Bereicherung der rhythmischen Seite des Werkes (ohne daß die Schwierigkeiten der Wiedergabe wachsen), als auch an das erleichterte, freie und individuelle Spiel im Part des einzelnen ausführenden innerhalb der Zusammenarbeit eines Ensembles. (...) Andererseits bin ich nicht daran interessiert, den Faktor „Zufall“ als den führenden anzusehen, der die Form einer Komposition bestimmt oder der ein Element der Überraschung ist für den Hörer, den Interpreten und noch mehr den Komponisten selbst bei jeder neuen und unvorhersehbaren Darstellung des Werkes. In meiner Musik bleibt der Komponist noch der bestimmende Faktor, und die Einführung des ‚zufälligen‘ Elements in einem genau fixierten Bereich ist lediglich eine Verfahrensweise.“⁴⁷³

⁴⁷² Lesle, Lutz, *Hort des ästhetischen Widerstands*, 31. „Warschauer Herbst“, in: NZfM 149 (1988), S. 38-39.

⁴⁷³ Lutosławski, Witold, *Witold Lutosławski über seine Kompositionen*, *Jeux vénitiens*, in: Programmheft der Staatskapelle Dresden vom 21. und 22. Feb. 1980. Der erste Artikel über den „aleatorischen Kontrapunkt“ verfasst von Lutosławski erschien mit dem Titel: *O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku* (Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung), in: Res facta 1

Lutosławski weist in dieser Aussage auf einige wichtige Aspekte seiner neuen Kompositionstechnik hin. Der „aleatorische Kontrapunkt“ sei vor allem nicht das einzige Element dieser Technik. Das neuartige Verfahren beruhe auf der Einbeziehung des Zufalls in die Kompositionen, seine Rolle beschränke sich allerdings auf bestimmte Abschnitte der Stücke und diene der Bereicherung der rhythmischen und harmonischen Ebene der Werke.

Die Idee des „aleatorischen Kontrapunkts“ beruht auf der „Zerschlagung der gemeinsamen Zeiteinteilung“ in einem musikalischen Ensemble, was als ein gruppenweise *ad libitum*-Spiel bezeichnet wird. In der Praxis bedeutet das, dass nach einem Zeichen des Dirigenten „mehrere Interpreten gleichzeitig ‚ad libitum‘ spielen“, d. h., die einzelnen Musiker spielen so, als ob sie Solisten wären, ohne auf die metrische Übereinstimmung ihrer Partien mit den anderen Spielern zu achten. Wenn ein Musiker seinen Abschnitt zu Ende gespielt hat, wird dieser bis zu einem weiteren Zeichen des Dirigenten wiederholt.⁴⁷⁴ Der Einsatz der aleatorischen Elemente bezieht sich in der Tat nur auf ausgewählte Aspekte der Komposition, wodurch die „begrenzte Aleatorik“ nicht mit den aleatorischen Verfahren bei Komponisten, wie z. B. John Cage verglichen werden kann, da sie nur einen begrenzten Einfluss auf das endgültige Klangergebnis der Musik hat. Lutosławski betont immer wieder, dass seine Kontrolle über die Komposition durch die Anwendung des Zufalls keineswegs vermindert wird:

„(...) das Fehlen der gemeinsamen Zeiteinteilung (...) betrifft lediglich solche Erscheinungen, die innerhalb der Grenzen der einzelnen Formabschnitte auftreten. Die Unterteilung in Abschnitte (...) bleibt für das ganze Ensemble gleich und ist ein für alle Mal determiniert. Somit ist also die Form eines Werkes (...) vom Komponisten vollständig festgelegt.“⁴⁷⁵

(1967) S. 35-38; Und: Lutosławski, W., *O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku*, in: *Spotkania muzyczne w Baranowie, Muzyka w kontekście kultury*, Kraków, 1976, S. 76-87. Die deutsche Fassung: Lutosławski, Witold, *Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung*, in: Witold Lutosławski, *Musik-Konzepte 71/72/73*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 1991, S. 3-32.

⁴⁷⁴ In Stücken wie *Jeux Vénitiens* wird der nächste Abschnitt mit einem bestimmten Ton oder Akkord markiert. Die Einzelheiten in der Anwendung der „begrenzten Aleatorik“ – insbesondere ihre Notation und der Umfang der Abschnitte – unterlagen im Laufe der Jahre einigen Veränderungen, die Hauptidee dieser Technik, das gruppenweise *ad libitum*-Spiel, blieb jedoch gleich.

⁴⁷⁵ Lutosławski, Witold, *Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung*, in: *Musik-Konzepte 71/72/73* Witold Lutosławski, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger et al., Juli 1991, S. 4.

Damit nähert sich die Auffassung dieser Technik der bekannten Aleatorikdefinition von Werner Meyer-Eppler, auf die der Komponist in seiner ersten Aussage über die begrenzte Aleatorik ausdrücklich hingewiesen hat:

„Aleatorisch nennt man Vorgänge, deren Verlauf im Groben festliegt, im Einzelnen aber vom Zufall abhängt“.⁴⁷⁶

Meyer-Eppler bezieht sich dabei auf den elektroakustischen und informationstechnischen Bereich. Er unterscheidet aleatorische Strukturen bei den Klangfrequenzen sowie im Bereich der Tonhöhen, Lautstärken und bei der Abfolge der Töne. Der Aleatorikbegriff Meyer-Epplers wurde von Karl-Heinz Stockhausen und Pierre Boulez übernommen und bei den Darmstädter Kursen für Neue Musik Ende der 1950er Jahre verwendet. 1958 erschien der Artikel „Alea“ von Boulez, in dem der Begriff der Aleatorik, die er als „Chance“ bezeichnet, übernommen und erweitert wird.⁴⁷⁷ Boulez sieht verschiedene Möglichkeiten für die Verwendung der Aleatorik in der Musik, und er stellt fest, dass diese „Freiheit“ in Form des Rubato- bzw. ad libitum-Spiels bereits seit langem in der Musik existiert. Seiner Meinung nach könnten diese Spielweisen um die Möglichkeit modifiziert werden, das Tempo im Laufe eines bestimmten Abschnitts zu oszillieren, d.h. nach Belieben zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Eine solche Idee könnte auf das Ensemble- und Orchesterspiel übertragen werden, was die vertikale Struktur der Kompositionen vielschichtiger machen würde. Sollte ein Werk dirigiert werden, müssten Signale vereinbart werden, damit das Spiel koordiniert werden kann und im Falle einer Orchesterkomposition, „wenn die Musiker sich individuell vom Tempo lösen“, der Dirigent die einzelnen Stimmen „zentralisieren“ kann.⁴⁷⁸ „Diese Freiheit – oder Befreiung – des Ausführenden ändert nicht am Begriff der Struktur. (...) Sie bietet nur unverächtliche Möglichkeiten die Interpretation zu durchlüften und zu befreien.“⁴⁷⁹ Es ist bemerkenswert wie viele gemeinsame Ansatzpunkte Lutosławskis Aleatorik mit den Ideen von Boulez hat. Auch

⁴⁷⁶ Meyer-Eppler, Werner, *Statistische und psychologische Klangprobleme*, in: Reihe I, hrsg. von Herbert Eimert, Wien, 1955, S. 22-28.

⁴⁷⁷ Boulez, Pierre, *Alea*, in: Darmstädter Beiträge für Neue Musik, hrsg. von Wolfgang Steinecke, Mainz, 1958, S. 44-56 (Aus dem Französischen übersetzt von Heinz-Klaus Metzger).

⁴⁷⁸ Ibid., S. 55. Boulez spricht über die Möglichkeiten für die Verwendung der Aleatorik bei verschiedenen Elementen der Musik, wie z. B. den Tonhöhen, wenn der Komponist in einer Tonreihe die einzelnen Töne ohne die genauen Oktavregister festlegen würde. In einem solchen Fall wäre das Klangergebnis auch in einem bestimmten Umfang vom Zufall bestimmt.

⁴⁷⁹ Ibid., S. 50f.

der polnische Komponist ermöglicht dem Interpreten eine gewisse Freiheit der Interpretation in Hinsicht auf die Tempogestaltung in bestimmten Abschnitten seiner Kompositionen, was eine Auswirkung auf den Zusammenklang der Stimmen hat. Lutosławskis Begriff der Aleatorik bezieht sich auf die Ensemble- und Orchestermusik und da ist es auch notwendig, wie es zuvor Boulez gemerkt hat, dass sich der Dirigent bestimmter Signale bedient, um einen Abschnitt anzufangen oder abzuschließen. Anders als Boulez es vorgeschlagen hatte, überträgt Lutosławski das aleatorische Verfahren nicht auf die Tonhöhenorganisation, die in seinen Werken stets genau festgelegt ist. Lutosławski bestimmt die Einteilung des Stückes in Abschnitte und den Inhalt aller Partien innerhalb dieser Abschnitte. Dem Zufall überlässt er im gewissen Sinne das Ergebnis des Zusammenspiels, da das gemeinsame Tempo für alle Stimmen fehlt. Die einzelnen aleatorischen Phasen im Verlauf der Werke sind mit Anwendung mathematischer Formeln komponiert, sodass das Zusammenspiel einzelner Stimmen eine möglichst große rhythmische Vielfalt ergibt und dadurch verhindert wird, dass unterschiedliche Stimmen erkennbare Klangmuster bilden. Im Laufe der Jahre veränderte sich Lutosławskis „begrenzte Aleatorik“. In den 1960er und 1970er Jahren spielte das Verfahren in den Werken Lutosławskis eine viel größere Rolle als in der Zeit danach. Die Gestaltung der großen beweglichen Flächen auf der Basis stark dissonierender Akkorde mithilfe dieser Technik wurde mit der Zeit seltener und der Umfang dieser Abschnitte kleiner. Anstelle der aleatorischen Strukturen erschienen ausgeprägte lineare Strukturen und größerer Einsatz der Instrumentalfarben.

4.3. *Jeux Vénitiens* – Werkanalyse

Jeux vénitiens ist das erste Werk Lutosławskis, in dem die Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“ eingesetzt wurde. Durch dieses neuartige Verfahren bildet dieses Stück einen Wendepunkt im Schaffen des Komponisten.⁴⁸⁰ Nach einer mehrjährigen Suche nach einem geeigneten Kompositionsverfahren stieß der bereits fast fünfzigjährige Lutosławski, nachdem

⁴⁸⁰ Steven Stucky bezeichnet *Jeux vénitiens* als eher „evolutionary“ und nicht „revolutionary“. Seiner Meinung nach bildet eine andere Komposition – *Drei Postludien* (1958) – den eigentlichen Wendepunkt im Schaffen Lutosławskis und *Jeux* muss als ein Übergangsstück zum ersten Werk der reifen Periode – *Trois poèmes* (1963) – angesehen werden. Vgl. Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1981, S. 133.

er 1958 das *Klavierkonzert* von John Cage gehört hatte, auf eine Technik, die seitdem seine ganze weitere Arbeit bestimmen sollte:

„My new style dates from my ‘Jeux Vénitiens’, which was done last year at the Warsaw Festival. That makes considerable use of the techniques of chance, or aleatoric music, and now I am working solely in that direction. My early works, even that one that have been played in the United States, I have now come to regard as passé.“⁴⁸¹

Das Stück muss durch seine Entstehungszeit sowie die kompositionstechnische Neuartigkeit als Ergebnis des „politischen Tauwetters“ 1956 und der damit einhergehenden kulturellen Öffnung Polens gegenüber dem Westen angesehen werden. *Jeux vénitiens* wurden auf dem Festival „Venedig Biennale“ am 24. April 1961 uraufgeführt. Das Stück war dabei nicht komplett, da der dritte Satz erst später abgeschlossen wurde. Es gilt als das erste Werk der reifen Schaffensperiode Lutosławskis und ist für ein Kammerorchester mit 7 Holzbläsern, 3 Blechbläsern, 4 Schlagzeugern, Harfe, Klavier (vierhändig) und 12 Solostreichern geschrieben. Der Zyklus beinhaltet vier Sätze, von denen die ersten drei kürzer und weniger gewichtig sind sowie einem längeren und gewichtigeren Finale.

Bei der Bildung der formalen Kontraste in *Jeux* spielt die Instrumentierung eine bedeutende Rolle: der erste und der zweite Satz basieren auf der Gegenüberstellung der Streicher und der übrigen Instrumente, der dritte ist eigentlich ein Solosatz für Flöte mit Begleitung des Ensembles. Erst im Finale wird das ganze Ensemble gleichberechtigt eingesetzt. Es gibt sowohl *ad libitum* als auch traditionell dirigierte Abschnitte: Im ersten Satz kommen beide vor, der zweite Satz wird *a battuta* mit Ausnahme eines kleinen Fragments für Klavier gespielt. Der dritte Satz wird wiederum vollständig durch das *ad libitum*-Spiel beherrscht; der vierte besteht aus einer Mischung beider Techniken.

Einen großen formbildenden Kontrast im ersten Satz bildet der unterschiedliche Aufbau der Sektionen A, C, E und G gegenüber den Abschnitten B, D und F.⁴⁸² Die ersteren sind meist mit Holzbläsern besetzte aus beweglichen Motiven bestehende Abschnitte, die sich stark von

⁴⁸¹ Zit. nach: Rich, Alan, *Poland's far-out is finding an audience*, in: New York Times 111 (12. Aug. 1962), S. 2-9.

⁴⁸² Siehe Musikbeispiel 6, *Jeux vénitiens*, 1. Satz. S. 184.

den statischen, durch Streicher gespielten B, D und F Sektionen unterscheiden. Die einzelnen Abschnitte haben folgende Besetzung⁴⁸³:

A: Holzbläser

B: Streicher

C: Holzbläser und Pauken

D: Streicher

E: Holzbläser, Pauken und Blechbläser

F: Streicher

G: Holzbläser, Pauken, Blechbläser und Klavier

H: Streicher

Coda: Schlagzeug

Der Kontrast besteht hier auf verschiedenen Ebenen: Der Rhythmus der Bläser ist äußerst zerkleinert, und durch das *ad libitum*-Spiel wird die Beweglichkeit noch gesteigert. Die Vielfalt der Motive, die sich zwar wiederholen aber von verschiedenen Bläsern gespielt nicht überlappen, bezeichnet Martina Homma als „bunte Kantilene“.⁴⁸⁴ Die Streicher spielen dagegen lange Notenwerte, und ihre Sektionen sind dynamisch sehr zurückhaltend mit *sfp* und *pp*. Damit ergibt sich ein grundlegender Kontrast von agogischer Vielfalt und Beweglichkeit kombiniert mit *f* und *ff*, der völlige Statik mit langen linearen legato gespielten Strukturen gegenübergestellt wird. Diese strukturelle Abwechslung besteht auch auf der harmonischen Ebene der Komposition, da die Holzbläsersektionen auf einem Zwölftonakkord (*g-a-c-d-e-fis-h-cis-es-f-as-b*) und die Blechbläser auf einem anderen Zwölftonakkord (*h-dis-c-e-g-as-a-b-cis-eis-h-dis*) aufgebaut sind, die Streicherabschnitte (B, D, H) dagegen aus Clustern bestehen und vertikal angelegt sind.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Martina Homma vergleicht die Formanlage des ersten Satzes der *Jeux vénitiens* durch das Vorkommen der Episoden und Refrains als ein Rondo. Vgl. Homma, Martina, Witold Lutosławski, Zwölfton-Harmonik – Formbildung „aleatorischer Kontrapunkt, Köln, 1998, S. 153.

⁴⁸⁴ Vgl. Ibid., S. 267f.

⁴⁸⁵ Eine genaue Analyse der Zwölftonakkorde führt Stucky durch: Vgl. Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1981, S. 134f. Stucky betont die Bedeutung der Zwölftonakkorde für den Kompositionsstil Lutosławskis. Sie prägten die meisten später komponierten Stücke nicht weniger als die Technik des „aleatorischen Kontrapunktes“. Da beide Verfahren in *Jeux* zum ersten Mal vorkommen, muss das Stück als das erste Werk der reifen Schaffensperiode des Komponisten angesehen werden; Vgl. Stucky, Steven, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego* (Kontinuität und Veränderung: das Westen des Stils Lutosławskis), in:

Der Beginn jeder Sektion wird durch einen Schlag des Schlagzeugs markiert – diese Idee wird Lutosławski später als Motto in seinem *Streichquartett*, in der 2. und 3. *Sinfonie* und dem *Cellokonzert* weiterverfolgen. Im Verlauf des ganzen ersten Satzes, der einige Eigenschaften der Rondoform aufweist, zeichnet sich eine Steigerung ab, weil jede weitere Sektion durch zusätzliche Holzblas- und Schlagzeuginstrumente verstärkt und verlängert wird. Die isolierte Schlagzeugsektion zum Schluss wirkt wie eine Art Coda und schließt diesen Satz ab.

Der zweite Satz hat den Charakter eines Scherzos. Seine feine filigrane Instrumentierung erinnert an den zweiten Satz des *Konzerts für Orchester* (1950-54), mit seinen „Sommernachtstraum“-Effekt.⁴⁸⁶ Seine Formanlage kann man als a b a' b' a'' b'' beschreiben (a Abschnitte werden von Streichern, b von Blasinstrumenten, Schlagzeug und Harfe gespielt). Ähnlich wie der erste basiert auch dieser Satz auf dem Kontrast von zwei verschiedenen Abschnitten. Die Phasen a und b werden nicht einfach aneinandergereiht, sondern in den jeweiligen Abschnitten erweitert. Es zeichnet sich eine deutliche Steigerung ab, die ihren Höhepunkt im T. 83 erreicht. Der zweite Satz wird mit Ausnahme einer kurzen Passage traditionell dirigiert. Der kurze aleatorische Abschnitt, der sich aus dem freien Zusammenspiel des Klaviers mit dem Ensemble ergibt, gehört zum Kulminationspunkt dieses Satzes. Der letzte a''-Abschnitt ist der kürzeste von allen. Die folgende letzte b''-Sektion wird vor allem vom Schlagzeug mit einem kurzen Einwurf der Bläser gestaltet und besitzt einen codaartigen Charakter.

Der dritte Satz ist ein Solostück für Flöte mit Begleitung von drei Instrumentalgruppen, zu denen andere Bläser mit Harfe, Streichern und Klavier gehören.⁴⁸⁷ Dieser Satz ist schlicht aufgebaut und zugleich durch seinen rezitativähnlichen Charakter besonders ausdrucksstark. Der Solopart folgt einem klaren Prinzip, nach dem er im tiefen Register des Instruments beginnt und am Schluss die höchste Lage erreicht. Auf diese Weise entsteht ein großer aufsteigender Bogen, dessen Entwicklung durch ein kontinuierliches *crescendo* und am Schluss ein kurzes *decrescendo* verstärkt wird. Die drei begleitenden Instrumentengruppen

Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego (Ästhetik und Stil Witold Lutosławskis), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 158ff.

⁴⁸⁶ Vgl. Kap.: Analyse des *Konzerts für Orchester*, S. 92ff.

⁴⁸⁷ Siehe Notenbeispiel 7, S. 185. Der Flötenpart wird *ad libitum* gespielt.

I

Kolejność wykonania A B C D E F G H

Odcinki A C E G:

A – gra grupa instrumentów dętych drewnianych i perkusji;

C – instrumenty dęte drewniane, koloj i perkusja;

E – instrumenty dęte drewniane i blaszane, koloj i perkusja;

G – instrumenty dęte drewniane i blaszane, koloj, perkusja i fortepiano.

Przebieg „skrajki saksofonu” ze znakami caturp oznaczają caturp o dowolnym czasie trwania. Zakończenie i długość caturp zależą brzmienia będące bardziej smutna lub bardziej rozradowana.

Czas trwania poszczególnych odcinków: A = 12”, C = 18”, E = 6”, G = 24”.

Długotrajny dźwięk znak na rozpoczęcie i zakończenie każdego odcinka znak na zakończenie odcinka A jest równocześnie znakem na rozpoczęcie odcinka B, koniec odcinka C to zarazem początek odcinka D itd.

Przy znaku na zakończenie odcinka muzyka powinna natychmiast przerwać grę. Jeżeli muzyk ukochany jest swoim

partie wczelny, powinien je powstrzymać od początku. Na

skrajce odcinku oznaczone kolorem literami C, E, G, nie

powinno być grane od początku, poszczególni wykonawcy

muszą czekać na znak, który będzie im wyznaczał dłu-

ższe rozpoczęcie.

Każdy muzyk wykonuje swoją partię tak samodzielnie, jak

by grał sam.

Warianty rytmiczne są podane orientacyjnie, tempo pod-

stawione tylko w big między 140 a 150 = J.

Odcinki B D F H:

Różni taktem, wartości rytmiczne i metrum mają zna-

czenie jedynie orientacyjne. Skrajka ma być odmierzona

jak najsamodzielnie. Niech mu w miarę możności podlegać do

2 taktu i skrajki (B) zabrzni od silny początkiem tempo-

tema temporektem skrajnym lub raczej ciężejtema. W od-

czniku D partia skrajnie powinna być wykonana niez-

ależnie od dźwięku i wraży tempota.

Order of performance: A B C D E F G H

Sections A C E G:

A is played by the wood winds and percussion group;

C by the wood winds, kettle drums, and percussion; E by

the wood winds, brass, kettle drums, and percussion; G by

the wood winds, brass, kettle drums, percussion, and piano.

The broken “bar lines” with a caesura above call for

a caesura of optional length; on the length of the cae-

sure will depend the density of the texture.

Duration of the particular sections: A = 12”, C = 18”

E = 6”, G = 24”.

The conductor gives the sign for the

beginning and end of each section (the bar showing

the end of section A also indicates the beginning of sec-

tion B, the bar showing the end of C, the beginning

of D, etc.). When the sign for the end of each section is

given, the performers must interrupt playing immedi-

ately. If by this time a player has already played his part to

the end, he should repeat it from the beginning of the

section. In the following sections, which are indicated by

the letters in the order C, E, G, the individual parts

Bsp. 6, *Jeux vénitiens*, 1. Satz.

Copyright © 1961 by Ricordi & Co. Bühnen und Musikverlag GmbH, München (MMV) 5012. Reproduced by permission of MGB Hal Leonard, Italy.

The musical score is divided into four sections: A, B, C, and D. Section A begins with a tempo marking of *♩ ca 60*. The woodwind parts include Flute I (fl. I), Flute II (fl. II), Clarinet I (cl. I), Clarinet II (cl. II), and Bassoon (ar.). The string parts include Violin I (vl. I), Violin II (vl. II), Viola (vi.), Cello (cl.), and Double Bass (ar.). Section B features a *pp sempre* dynamic for the Flute II part. Section C includes a *pp quasi impercettibile* dynamic for the Flute II part and a *mf* dynamic for the Bassoon part. Section D features a *pp sempre* dynamic for the Clarinet II part and a *mf* dynamic for the Bassoon part. The score concludes with a section for 4 violins (4 vni.), 3 violas (3 vln.), 3 cellos (3 vc.), and 2 double basses (2 cb.).

fl. I *solo*
mp a piacere
mp

cl. I
pp sempre

ar. *L. vibr. al segno **
p
mp

fl. II
pp sempre

cl. II
pp sempre

ar. *rcb, ml f, la f*
p
pp quasi impercettibile
mf

vl. I
sf p sf p
sf p sf p
p

vl. II
pp sempre

cl. I
pp sempre

cl. II
pp sempre

ar. *mf*
mf
mf

4 vni.
p

3 vln.
p

3 vc.
p

2 cb.
p

Edition Moeck - 5012

Bsp. 7, *Jeux vénitiens*, 3. Satz.

Copyright © 1961 by Ricordi & Co. Bühnen und Musikverlag GmbH, München (MMV) 5012. Reproduced by permission of MGB Hal Leonard, Italy.

unterscheiden sich voneinander und vom Solopart grundlegend. Die Bläser bilden einen statischen durch lange Notenwerte geprägten Hintergrund, die Streicher spielen meist einen kurzen Akkord oder antworten dialogisierend dem Soloinstrument. Dieser Satz wurde als ein *ad libitum*-Abschnitt gestaltet, und nur der Anfang der jeweiligen Phase soll durch den Dirigenten gesteuert werden. Die Dauer der Abschnitte ist nur annähernd bestimmt. Die Gestaltungsfreiheit ist in den verschiedenen Instrumentengruppen unterschiedlich stark ausgeprägt. Das Zusammenspiel der Bläser, der Harfe und des Klaviers ist rhythmisch frei voneinander zu gestalten. Der Streicherpart wird dagegen stets dirigiert.⁴⁸⁸

Keiner der drei ersten Sätze der *Jeux vénitiens* besitzt den Umfang oder entwickelt eine Steigerung seiner musikalischen Mittel, die wirklich einen symphonischen Charakter hätte. Erst im Finale setzt der Komponist alle Möglichkeiten des musikalischen Spannungsaufbaus ein – eine Tatsache, die auf die wichtigste Eigenschaft der Großform bei Lutosławski hinweist, und die teilweise bereits in seiner *1. Sinfonie* entwickelt wurde. Die Technik der „begrenzten Aleatorik“ beschäftigte den Komponisten genauso intensiv wie das Formprinzip:

„In den letzten Jahren habe ich recht intensiv daran gearbeitet, für die geschlossene große Form eine Gestalt zu finden, die die im Laufe der Zeit gewachsenen Ansprüchen an das Musikhören und das Musiks Schreiben würde erfüllen können. Ich bin – wenn ich einmal so sagen darf – bei einer Form gelandet, die in gewissen Varianten seit einiger Zeit in meiner Musik wiederkehrt. Diese Form beruht auf Zweiteiligkeit, die man allerdings nicht zu starr verstehen darf. Denn als zweiteilig möchte ich auch die „Jeux venitiens“ bezeichnen, die im Grunde aus vier Sätzen bestehen: Die drei ersten bilden mehr oder weniger eine Waagschale, auf der anderen befindet sich das Finale – es bestehet also Gleichgewicht zwischen drei kurzen Sätzen und einem längeren.“⁴⁸⁹

Im letzten Satz der *Jeux vénitiens* mit den fünf Abschnitten: Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Ausklingen nach dem Höhepunkt und Coda realisiert Lutosławski die Idee der „zweiteilig-endbetonten“ Form. In der Einleitung wird das Material, das aus kontrastierenden Elementen besteht, präsentiert. Die Grundlage dieses Abschnitts bilden ein statischer Zwölftonakkord der Streicher und eine bewegliche Fläche, die zuerst in den Holzbläsern vorkommt und auf vielschichtigen rhythmischen Strukturen basiert. Der Rhythmus wird

⁴⁸⁸ Vgl. Bsp. 7, Lutosławski, Witold, *Jeux vénitiens*, 3. Satz, S. 185.

⁴⁸⁹ Lutosławski, Witold, *Witold Lutosławski über seine Kompositionen, Jeux vénitiens*, in: Programmheft der Staatskapelle Dresden vom 21. und 22. Feb. 1980.

The musical score is a complex orchestral arrangement. It consists of multiple systems of staves, each containing different parts of the orchestra. The notation includes various rhythmic values, dynamics (such as *ff*, *f*, *mf*, *ffz*), and articulation marks. The score is organized into sections labeled A, B, C, D, and E, with some sections marked 'rit.' (ritardando). There are also numerical markers like '5' and '10' indicating measures. The score is presented in a complex, multi-staff format typical of a full orchestral score.

The original score is an early stage between A and C. This is a reproduction of the score with changes in the score. The original score is an early stage between A and C. This is a reproduction of the score with changes in the score. The original score is an early stage between A and C. This is a reproduction of the score with changes in the score.

The original score is an early stage between A and C. This is a reproduction of the score with changes in the score. The original score is an early stage between A and C. This is a reproduction of the score with changes in the score. The original score is an early stage between A and C. This is a reproduction of the score with changes in the score.

Bsp. 8, *Jeux vénitiens*, Finale.

Copyright © 1961 by Ricordi & Co. Bühnen und Musikverlag GmbH, München (MMV) 5012. Reproduced by permission of MGB Hal Leonard, Italy.

immer komplexer gestaltet: Das Tempo bleibt bei 60 Schlägen gleich, allerdings werden die Notenwerte immer weiter in zwei, drei, vier und fünf Werte geteilt, was den rhythmischen Verlauf immer mehr verdichtet. Das Klavier markiert in a' den Beginn einer neuen Phase – der Steigerung. Ab diesem Moment beginnt das eigentliche Finale. Alle vier Instrumentengruppen nehmen am Geschehen in dieser Sektion teil: Holz- und Blechbläser, Klavier und Streicher, und sie überlappen sich immer mehr in der augmentierten Bewegung. Jede Sektion wird *ad libitum* gespielt und der Dirigent zeigt nur den jeweiligen Einsatz. Es entsteht eine „Vielschichtigkeit“ wie Lutosławski diese Erscheinung nannte, eine äußerst komplexe Klangentwicklung, die im weiteren Verlauf stets einer Steigerung unterliegt.⁴⁹⁰ Die Dauer der Sektionen wird kontinuierlich gekürzt, sodass sie in D und E nur noch einen Bruchteil der Sekunde lang sind. Dieser Steigerung folgt in G der Kulminationspunkt des Satzes, der einen relativ kleinen *ad libitum*-Abschnitt mit fff-Ausbrüchen aller Instrumente markiert.⁴⁹¹ In der folgenden, wieder *a battuta* gespielten Phase kommen nur das Schlagzeug mit Harfe und Klavier zum Einsatz, und die Spannung des vorherigen Abschnitts wird zurückgenommen. Im Epilog kehren die übrigen Instrumente des Ensembles zurück, um mit ihren motivischen Strukturen an den Anfang des vierten Satzes zu erinnern und diesen abzuschließen.

4.4. Rezeption der *Jeux vénitiens* in Polen

Die Anwendung der zeitgenössischen Kompositionstechniken mit der „begrenzten Aleatorik“ wurde seit ihrem Erscheinen in Polen als ein selbstverständliches Phänomen behandelt, als ob es gar keine andere Möglichkeit für den weiteren Verlauf der musikalischen Entwicklung im Land gegeben hätte. Man beschäftigte sich fast ausschließlich mit der technischen und strukturellen Neuartigkeit, ohne eventuelle außermusikalische Kontexte zu verfolgen.⁴⁹² Im

⁴⁹⁰ Siehe Notenbeispiel. 8, *Jeux vénitiens*, Finale, S. 187.

⁴⁹¹ Martina Homma wies auf die Schwächen des „aleatorischen Kontrapunkts“ in *Jeux* hin: das Verfahren noch nicht ausgereift, und der Komponist verwendete noch keine arithmetischen Verfahren, um Wiederholungen und Überlappungen des Materials zu vermeiden. Vgl. Homma, Köln, 1998, S. 269.

⁴⁹² Siehe: Pocij, Bohdan, *Gry weneckie. Nowy utwór Witolda Lutosławskiego (Jeux vénitiens. Ein neues Werk von Witold Lutosławski)*, in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 10 (15 – 31 Mai 1961), S. 4; Jarociński, Stefan, *Indywidualność Lutosławskiego (Individualität von Lutosławski)*, in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 21 (1/15, Feb. 1961), S. 5-6. Piotrowska, Maria, *Aleatoryzm Witolda Lutosławskiego na tle genezy tego kierunku w muzyce współczesnej (Aleatorik bei Witold Lutosławski auf dem Hintergrund der Entstehung dieser Stilrichtung in der zeitgenössischen Musik)*, in: *Muzyka* 3 (1969), S. 67-86.

Laufe der Zeit wurde das Phänomen in verschiedenen musikalischen Veröffentlichungen behandelt, und es entstanden Untersuchungen, die die „begrenzte“ Aleatorik und *Jeux vénitiens* vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Musik, und insbesondere der Aleatorik im Allgemeinen einzuordnen versuchen.

Die ersten Publikationen über *Jeux vénitiens* sind informativ-analytischer Natur.⁴⁹³ Stefan Jarociński zitiert als Motto zu seinem Artikel einen Abschnitt aus *Die Fliegen* des Existenzialisten Jean Paul Sartre, um die Idee der Freiheit und ihrer Probleme zu charakterisieren und die Situation in der zeitgenössischen polnischen Musik darzustellen. Durch die neu erlangte Freiheit müssten die Komponisten demnach die ganze Last der Verantwortung für ihre Kunst übernehmen, was die eigentliche Schwierigkeit der Kompositionsarbeit in der Gegenwart bedeute.⁴⁹⁴

Ein anderer polnischer Musikwissenschaftler ordnet *Jeux* in seinem musikhistorischen Artikel kurz nach der polnischen Erstaufführung des Werkes – 1961 – der europäischen Avantgarde zu und meint, das Werk stehe im „Verhältnis des unabhängigen Parallelismus“ zu westlicher zeitgenössischer Kunst, es habe also Gemeinsamkeiten mit ihr, es sei aber unabhängig entstanden.⁴⁹⁵ Über die Aufführungen der *Jeux* und zahlreicher anderer polnischer Werke wurde in den polnischen Musikzeitschriften regelmäßig genau berichtet. Es erschienen kurze Notizen oder auch ausführliche Artikel und schon bald wurde die Komposition in die musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen über den Komponisten und sein Werk aufgenommen.⁴⁹⁶ Der große Bekanntheitsgrad, der Erfolg und nicht zuletzt die Neuartigkeit des Stückes verursachten, dass es zum Gegenstand der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung in Polen wurde. Piotrowska beschäftigt sich ausführlich in ihrer Magisterarbeit und in einem in *Muzyka* erschienenen Artikel mit den Ursprüngen der Aleatorik in der Musik und sucht nach ihnen in den Entwicklungen auf dem Gebiet der Naturwissenschaften besonders der Physik, um die verschiedenen Aspekte des Verfahrens zu

⁴⁹³ Pocij, Bohdan, *Gry weneckie. Nowy utwór Witolda Lutosławskiego (Jeux vénitiens)*. Ein neues Werk von Witold Lutosławski, in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 10 (15 – 31 Mai 1961), S. 4; Und: Jarociński, Stefan, *Indywidualność Lutosławskiego* (Individualität von Lutosławski), in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 21 (1/15, Feb. 1961), S. 5-6.

⁴⁹⁴ Jarociński, Stefan, *Indywidualność Lutosławskiego* (Individualität von Lutosławski), in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 21 (1/15, Feb. 1961), S. 5-6.

⁴⁹⁵ Pocij, Bohdan, *Gry weneckie. Nowy utwór Witolda Lutosławskiego (Jeux vénitiens)*. Ein neues Werk von Witold Lutosławski, in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 10 (15 – 31 Mai 1961), S. 4.

⁴⁹⁶ Jarociński, Stefan, *Witold Lutosławski*, in: *Polish Music* 1965, S. 191- 199.

vergleichen und zu erklären.⁴⁹⁷ Das Interesse am Zufallsprinzip erklärt sie mit dem im 20. Jahrhundert stark gewachsenen Interesse an den mathematischen Wissenschaften und allen voran der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Lutosławski studierte in seiner Jugend Mathematik, was seine Neigung, mathematische Verfahren in der Musik einzusetzen, erklären würde.

Jeux vénitiens wurden 1971 als Ballettmusik aufgeführt. Bei dieser Gelegenheit erschien im Programmheft ein Artikel, der sich mit diesem Stück in ästhetischen Kategorien auseinandersetzt.⁴⁹⁸

In den polnischen Veröffentlichungen über *Jeux vénitiens* ist eine Tatsache besonders auffällig: Die polnischen Musikkritiker und Musikwissenschaftler äußern sich niemals kritisch über irgendeinen Aspekt der Komposition. Sie interpretieren sie auf unterschiedliche Art und Weise, sie sehen darin aber niemals problematische Eigenschaften. Sie schreiben über *Jeux* als ein vorbehaltlos avantgardistisches Stück, ohne anzumerken, dass es einen sehr kontrollierten Gebrauch von der Aleatorik macht und insgesamt starke Verbindungen zur musikalischen Tradition aufweist. Die polnischen Autoren vertreten die Meinung über einen revolutionären Charakter dieses Werkes und unterstreichen seine große Bedeutung in der Musikgeschichte. Sie bewundern die neue Kompositionstechnik und unterstützten sie aus diesem Grund vorbehaltlos.

4.4.1. Rezeption der *Jeux* in anderen Ostblockländern

Ganz anders gestaltete sich die Rezeption der *Jeux vénitiens* in den anderen ehemaligen Ostblockländern, wie z. B. in der DDR. Die Einstellung der Autoren ist dort in vieler Hinsicht mit der in der Sowjetunion vergleichbar. Das vielleicht deutlichste Beispiel der Einbindung der Musik in die kommunistische Ideologie und ihre Prinzipien ist ein Text aus *Musik und Gesellschaft* von 1975, in dem die wichtigsten Werke Lutosławskis, darunter auch *Jeux vénitiens*, besprochen werden und dabei die Musik als Mittel zur Stärkung der Freundschaft

⁴⁹⁷ Piotrowska, Maria, *Aleatoryzm Witolda Lutosławskiego na tle genezy tego kierunku w muzyce współczesnej* (Aleatorik bei Witold Lutosławski auf dem Hintergrund der Entstehung dieser Stilrichtung in der zeitgenössischen Musik, in: *Muzyka* 3 (1969), S. 67-86.

⁴⁹⁸ Pociąg, Bohdan, *Kompozytor* (Der Komponist), in: Programmheft des Teatr Wielki in Warschau vom 15. Dez. 1971.

zwischen den beiden Ländern eingesetzt wird.⁴⁹⁹ Lutosławski sei hier „einer der bedeutenden Komponisten unseres befreundeten Landes.“ Nach einer ausführlichen Einleitung über das Leben des Komponisten, seine Arbeit beim Polnischen Komponistenverband, die Organisation des „Warschauer Herbstes“, werden seine „Schöpferische Arbeit und gesellschaftliches Engagement“ als Eigenschaften betont, die es dem Komponisten ermöglichten, einen wichtigen Beitrag zur „neuen Gesellschaftsordnung“ in seiner Heimat zu leisten. Erst nach dieser ideologischen Einführung geht der Autor kurz auf die Werke des Komponisten ein.⁵⁰⁰

In *Jeux vénitiens* beginne

„die Einbeziehung der aleatorischen Verfahren, die Ausbildung der ‚begrenzten Aleatorik‘ oder des ‚aleatorischen Kontrapunktes‘, wie es Lutosławski selbst formuliert hatte.“⁵⁰¹

Soweit der ganze Kommentar zum vielleicht wichtigsten bisherigen Werk des Komponisten, das den Ausgangspunkt für sein ganzes weiteres Schaffen darstellt. Die ostdeutschen Musikkritiken schätzen anders als der Komponist und die Mehrheit der Musikwissenschaftler das folkloristische *Konzert für Orchester* viel höher ein als *Jeux vénitiens*.⁵⁰² Unabhängig von der Bewertung der Stücke, die oft vor allem wegen der Anwendung der zeitgenössischen Kompositionstechniken nicht besonders positiv ausfällt, enthalten die in der DDR erschienenen Artikel immer lobende, den Wert der Werke und die Bedeutung des Komponisten für die sozialistische Gesellschaft betonende Passagen.⁵⁰³

4.4.2. Zusammenfassung der osteuropäischen Rezeption der *Jeux vénitiens*

Das neuartige Werk Lutosławskis wurde in Polen ausnahmslos mit großer Begeisterung empfangen. Sowohl die Musikwissenschaftler als auch Musikjournalisten äußerten sich über *Jeux vénitiens* stets sehr positiv. Zu dieser Haltung hat die politische und kulturelle Wende von 1956 entscheidend beigetragen. In der stalinistischen Zeit in Polen sehnten sich viele

⁴⁹⁹ Schaefer, Hansjürgen, *Konsequenz und Klarheit. Bemerkungen zum Schaffen Witold Lutoslawski*, in: Musik & Gesellschaft 1975, S. 82-86.

⁵⁰⁰ Ibid., S. 82.

⁵⁰¹ Ibid., S. 83.

⁵⁰² ek, 9. *Sinfoniekonzert der Staatskapelle. Lutoslawski-Konzert*, in: Sächsisches Tageblatt (Dresden) 35, Nr. 49 (2. Feb.1980), S. 5.

⁵⁰³ Vgl. ibid., vgl. auch: Streller, Friedbert, *Gefeierter Abend mit zeitgenössischer Musik: Staatskapellenkonzert mit Witold Lutoslawski*, in: Sächsische Zeitung 35, Nr. 48 (26. Feb. 1980), S. 6.

Komponisten nach den modernen Kompositionsverfahren aus dem Westen. Nach der kulturellen Öffnung nutzten sie die neuen Möglichkeiten daher besonders intensiv. Paradoxerweise war es das gleiche kommunistische Regime, das diese Veränderungen, die in Wirklichkeit gar nicht so radikal waren, erlaubte. Diese Tatsache scheint allerdings für die Autoren keine Bedeutung gehabt zu haben. Die Komponisten durften über ihren Kompositionsstil frei entscheiden, und die „polnische Avantgarde“ entwickelte sich zu einer besonders einflussreichen Kraft, sodass diesmal andere, vor allem konservative Künstler mit ihren nicht mehr aktuellen Werken ins Abseits gerieten. Die Avantgarde wurde in Polen zur Pflicht. Lutosławskis *Jeux vénitiens* werden zu den wichtigsten Erscheinungen dieser neuen Entwicklung in der polnischen Musik gezählt, obwohl das Werk gar nicht so neuartig ist, wie die frühen experimentellen Kompositionen anderer polnischer Komponisten, wie z. B. Krzysztof Penderecki. Für die polnischen Autoren bleiben *Jeux vénitiens* trotzdem eine „revolutionäre“ Erscheinung, die mit den neuesten westlichen Entwicklungen gemessen werden kann.

Die Musikjournalisten aus anderen Ostblockländern geraten bei der Beschäftigung mit dem Werk Lutosławskis dagegen in große Schwierigkeiten. Einerseits ist die in Osteuropa neuartige Technik des „aleatorischen Kontrapunktes“ immer noch unerwünscht, andererseits brachte sie ihrem Schöpfer einen großen internationalen Erfolg. Die Autoren versuchen einen Ausweg aus dieser widersprüchlichen Lage zu finden, indem sie eine genauere Auseinandersetzung mit *Jeux vénitiens* – auch wenn das Stück im Rahmen des jeweiligen Konzerts gespielt wurde – vermeiden, und stattdessen auf die besonders „gelungenen“ folkloristischen Kompositionen wie das *Konzert für Orchester* eingehen.

4.5. Zwischen Begeisterung und Kritik: Rezeption der *Jeux vénitiens* im Westen Europas

Zahlreiche westliche Programmhefte über *Jeux vénitiens* konzentrieren sich auf ihre informative Funktion und gehen z. T. sehr ausführlich auf kompositionstechnische und formale Eigenschaften der Musik ein, ohne sich mit den außermusikalischen Hintergründen des Werkes zu befassen.⁵⁰⁴ Zahlreiche Programmheftverfasser berufen sich direkt auf die

⁵⁰⁴ Vgl. *Jeux vénitiens*, in: Programmheft des Minnesota Symphony vom 14. Dez. 1962, S. 289-93; Roy, Klaus G., *Jeux vénitiens*, in: Programmheft der Cleveland Orchestra vom 29. und 31. Dez. 1966, S. 440-443; *Jeux vénitiens*, in: Programmheft des Boston Symphony Orchestra vom 3. und 4. Dez. 1966; W. L., *Jeux vénitiens*, in:

Äußerungen Lutosławskis zu seinem neuen Kompositionsverfahren, was nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass diese Technik als eine Erfindung des Komponisten galt.⁵⁰⁵ Die große Zahl der Veröffentlichungen und Konzerte belegt das Interesse der Konzertveranstalter und Autoren am neuen Werk des Komponisten, die mit Sicherheit auch mit der kulturellen Öffnung Polens gegenüber dem Westen zusammenhängt.⁵⁰⁶

Neben den neutralen und rein musikalischen Artikeln über das Stück gibt es eine ganze Reihe von Texten, die sich mit den politischen und kulturellen Verhältnissen im kommunistischen Polen auseinandersetzen. Die polnische Erstaufführung der *Jeux vénitiens* wurde sowohl in Polen als auch im westlichen Ausland meistens enthusiastisch aufgenommen.⁵⁰⁷ Everett Helm, ein US-amerikanischer Musikjournalist, berichtete in *Musical America* vom „Warschauer Herbst“ 1961 über *Jeux*:

„This fascinating composition, perhaps the most impressive of the entire festival, makes use of aleatoric elements (elements of chance) within a strictly controlled framework.“⁵⁰⁸

Der Autor ist vom Werk so beeindruckt, weil das Stück nicht nur Elemente der Aleatorik einbezieht, sondern weil es dabei alle Eigenschaften eines Kunstwerkes behält und nicht bloß ein technisches Experiment ist:

„The result is a kind of music that is indeed new, but which remains music and does not give the impression of mere experimentation.“⁵⁰⁹

Ähnlich beeindruckt waren manche Musikjournalisten noch über zwanzig Jahre nach der Uraufführung des Stückes, als es hieß:

„Jeux vénitiens makes of some of his juniors (Lutoslawskis) sound like child's if not horse-play. The score daunting to the eye is magical to the ear.“⁵¹⁰

Programmheft des St. Paul Chamber Orchestra vom 18. und 19. Jan. 1985; Thomason, Geoffrey, *Jeux vénitiens*, in: Programmheft der London Sinfonietta vom 22. Mai 1993.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Siehe Anhang: Aufführungen der *Jeux vénitiens*, S. 323ff und Kapitel: Polnischer Oktober 1956, S. 19f.

⁵⁰⁷ Helm, Everett, *Autumn Music*, in: *Musical America* 81 (Nov. 1961), S. 23.

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ Aprahamian, Felix, *Modern master*, in: *Sunday Times* (28. Jan. 1973), S. 37.

Jeux vénitiens wurden mit der politischen Wende Mitte der 1950er Jahre und mit der Entstehung der musikalischen Avantgarde in Polen verknüpft:

„It was one of the fruits of the new awareness of Western techniques which followed the cultural thaw of the late fifties, and if some of the ideas in the first movement seem now a little pale, there is no denying the new-found enjoyment of uninhibited sound in the gloriously cacophonous finale.“⁵¹¹

An der Kritik an *Jeux*, die in diesem Artikel hörbar ist, sollte sicherlich die seit der Uraufführung vergangene Zeit berücksichtigt werden: Zweifel an der Richtigkeit des neuen Stils bei Lutosławski werden bei Stanley Sadie nach einer Londoner Aufführung des Stückes noch deutlicher:

„I hope soon to hear something to convince me that Lutoslawski’s music has depth as well as surface brilliance.“⁵¹²

Stanley Sadie ist nicht der einzige Autor, der am Sinn der Verfahren in *Jeux* zweifelt:

„The intercutting blocks of *Jeux* appear as a mechanical imposition which is not necessitated by the material.“⁵¹³

Damit meint der Musikwissenschaftler vermutlich die rondoartige Gestaltung der Streicher und Bläser-Abschnitte im ersten Satz des Stückes.⁵¹⁴ In einem anderen Artikel hat Stanley Sadie sogar den Eindruck von einem „stock of ideas being treated in accordance with the latest stylistic fashion.“⁵¹⁵ Der Verdacht des Opportunismus, der als letztes in Hinsicht auf *Jeux* formuliert wurde, könnte auch als eine logische Überlegung in Bezug auf die ganze polnische Avantgarde betrachtet werden. Sie war in der Tat ein ganz ungewöhnliches Phänomen, bei dem sich beinahe von einem Tag auf den anderen eine ganze Komponistengeneration kompositorische Verfahren aus dem Westen aneignete. Hätten diese Komponisten das nicht getan, wären ihre Werke wie die Aufführungen der realistischen Stücke aus anderen Ostblockländern höchstwahrscheinlich unbeachtet geblieben. Für Lutosławski wäre die hier

⁵¹¹ Payne, Anthony, *Proms. First Prom proper*, in: *Music & Musicians* 16 (16. Sept. 1967), S. 38.

⁵¹² Sadie, Stanley, *Musical ‘Games’ from Poland*, in: *Times* (24. July 1967), S. 6c.

⁵¹³ Griffiths, Paul, *Music in London. Lutoslawski*, in: *Musical Times* 114 (März 1973), S. 285.

⁵¹⁴ Vgl. *Jeux vénitiens* – Werkanalyse, S. 180ff.

⁵¹⁵ Sadie, Stanley, *Music in London. The Proms*, in: *Musical Times* 108 (Sept. 1967), S. 820.

erwähnte Anpassung an „the latest stylistic fashion“ bereits zum zweiten Mal ein Vorwurf des künstlerischen Konformismus: Das wenige Jahre zuvor komponierte *Konzert für Orchester* wurde als ein Ergebnis des Kompromisses mit der Richtlinien des Sozialistischen Realismus dargestellt.⁵¹⁶ Auf dieses Problem ging 1965 Peter Heyworth ein:

„Paris had entirely failed to regain its position as a musical mecca: Instead, all eyes returned to West Germany, where the period of total serialism had just about reached its climax. (...) All this was not without ludicrous aspect: more than one composer, who in 1956 served up a piece of square Honnegerian neoclassicism, appeared two years later tricked out in the latest neo-Weberian costume jewelry, pointilliated down to the last detail.“⁵¹⁷

Heyworth glaubt nicht an den Opportunismus der polnischen Komponisten und erklärt diese plötzliche und schwer zu erklärende Veränderung als

„an understandable result of a desire to escape at all cost the bonds of socialist realism and to put to use the freedom that for the first time stretched before them.“⁵¹⁸

Das letzte Argument wäre auch ein nachvollziehbarer Grund für das große Interesse an den zeitgenössischen Kompositionstechniken. Für die Komponisten aber auch für das Publikum, das besonders zahlreich die Konzertsäle füllte, wenn zeitgenössische Musik gespielt wurde, verbarg sich in diesen Verfahren die Aura des Verbotenen, und solche Musik zu schreiben oder zu hören, bedeutete immer noch an der Freiheit, die man im Westen Europas und in Nordamerika zu finden glaubte, teilzuhaben. Die US-amerikanischen Kritiker weisen zu Recht darauf hin, dass die aleatorischen Verfahren in *Jeux* noch nicht ausgereift seien. Auf diese Tatsache macht auch Steven Stucky in seiner Lutosławski-Monografie aufmerksam, indem er das Stück als „evolutionary“ und nicht „revolutionary“ beschreibt.⁵¹⁹ In der Tat ist hier die Anwendung der Aleatorik noch nicht konsequent, und erst in *Trois poèmes d'Henri Michaux* (1963) und den darauffolgenden Werken wird sie in der Kompositionstechnik Lutosławskis ein festes und einheitliches Merkmal bilden.

Auch in den deutschen Musikzeitschriften wurde über den „Warschauer Herbst“ 1961 und *Jeux vénitiens* berichtet: „Gleich im Eröffnungskonzert hörte man ein neues, faszinierendes

⁵¹⁶ Vgl. Kapitel: *Konzert für Orchester* als ästhetischer Kompromiss mit den Richtlinien des Sozialistischen Realismus, S. 142ff.

⁵¹⁷ Heyworth, Peter, *A thorn grows in Warsaw*, in: *Hi Fidelity/Musical America* 15 (1965), S. 61.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ Vgl. Stucky, Cambridge, 1981, S. 133.

Werk: *Jeux vénitiens* von Witold Lutosławski.⁵²⁰ Der Artikel aus der NZfM bleibt nicht ohne politische Akzente. In der Kompositionstechnik Lutosławskis sei das Experiment nie Selbstzweck, sondern ein Mittel, um das auszudrücken, was seiner „hochentwickelten Phantasie“ vorschwebt. Um das Ausmaß der Neuerungen in der polnischen Musik zu unterstreichen, vergleicht dieser Journalist das „ausverkaufte Eröffnungskonzert“, und die enthusiastische Aufnahme durch das Publikum mit dem leeren Konzertsaal beim folgenden Konzert mit zeitgenössischer bulgarischer Musik, gespielt vom Philharmonischen Orchester aus Sofia:

„Man wurde in eine andere ästhetische Welt versetzt – eine Welt, in der man noch mit den Klängen und Gesten der Romantik operiert. (...) So weit gehen die östlichen und westlichen Auffassungen über die zeitgenössische Musik auseinander.“⁵²¹

Im weiteren Verlauf des Festivals würden die „extremsten“ Werke aufgeführt, zu denen die *Threnodie für die Opfer von Hiroshima* Pendereckis und nicht zuletzt *Jeux vénitiens* gehörten. Zum Schluss stellt der Autor fest, dass ein solches Festival „für den Osten nur in Polen denkbar“ sei, und betont die Ausnahmestellung Polens innerhalb des ehemaligen Ostblocks:

„Kein Wunder, daß man in Moskau dieses liebenswürdige, gastfreundliche Land den ‚wilden Westen des Ostens‘ nennt.“⁵²²

Dadurch steht der „Warschauer Herbst“ zusammen mit *Jeux vénitiens* wieder inmitten des ideologischen Kampfes zwischen den beiden Gegnern aus Ost und West, und der westliche Gegenpol in dieser Auseinandersetzung befindet sich wieder auf der US-amerikanischen Seite. Auch andere westliche Autoren betrachten den „Warschauer Herbst“ 1961, als die *Jeux* in Polen zum ersten Mal aufgeführt wurden, unkritisch, ohne zu fragen, warum auf einmal alles erlaubt ist, was noch bis vor Kurzem nicht erwünscht war:

„Es sind jetzt gerade etwa fünf Monate her, daß man zum ersten Mal polnische Musik hörte, die – das war die Überraschung – den Anschluß an das Radikale des Westens gefunden hatte.(...) Der Hintergrund dieses neuen Weges sind einmal die Musikalität des polnischen Volkes und die große Breite des Musiklebens, zum anderen die Konsequenz, mit der man

⁵²⁰ Helm, Everett, *Warschauer Herbst 1961 – Die neue polnische Schule*, in: NZfM 122, Nr. 11 (Nov. 1961), S. 467-68.

⁵²¹ Ibid., S. 468.

⁵²² Ibid.

hier sich zum Neuen fand. Mittlerweile hat eine ganze Reihe von Werken den Eingang ins internationale Konzertleben gefunden. Damit ist der 'Warschauer Herbst' ein Bindeglied zur Musik der Welt."⁵²³

Der Bezug zum politischen Tauwetter von 1956 steht immer wieder im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Festival und dem neuen Stück von Lutosławski:

„Man kennt die sogenannte Tauwetterperiode in Polen, bewundert jedoch mit jeder neuen Begegnung die mit der 'Weltmusik' kommunizierende Haltung, die hinter der großen Mauer nicht ihresgleichen hat.“⁵²⁴

Obwohl die große Mauer immer noch existiert, bewundert der Journalist die neue Freiheit, die die polnischen Komponisten genießen durften. Er hegt keine Zweifel am politischen System in Polen, weil er ausschließlich die „große“ Wende zum Besseren sehen will. Auf diese Weise hat aber ausgerechnet dieses System sein Ziel erreicht: Der Kommunismus wird – zumindest im Bereich der Musik – ins neue, positive Licht gestellt. Und die Parteigenossen in Polen können hoffen, dass das Gesamtbild des Systems davon profitiert.

Trotz mancher kritischer Stimmen verbreiteten sich die Werke der polnischen Avantgarde sehr schnell; man kann dieses Phänomen fast wie einen musikalischen „Siegeszug“ in der westeuropäischen Presse verfolgen. *Jeux* wurden nach dem „Warschauer Herbst“ 1961 in Deutschland in der Reihe „Musik der Zeit“ in Köln beim WDR zusammen mit Werken von Grażyna Bacewicz, Karol Szymanowski und Tadeusz Baird aufgeführt:

„Das Strukturelle, gleichwohl Spontane, ist Lutosławskis Vorzug vor ähnlich lautenden Arbeiten seiner Kommilitonen der westlichen Komponistenfront. Sein zu Venedig uraufgeführtes Dreizehn-Minuten-Spiel blieb das Kühnste im Kölner Programm.“⁵²⁵

Die Meinung über den nicht besonders avantgardistischen Charakter dieses Stückes wird hier nicht geteilt, was möglicherweise am Vergleich mit Szymanowski und Baird liegt.

In den ersten Jahren nach der Uraufführung wurden *Jeux vénitiens*, bedingt durch ihre Neuartigkeit oder das, was man dafür hielt, in vielen europäischen und amerikanischen

⁵²³ Wörner, Karl H. *Musikalisches Panorama von Ost und West*, in: *Musica* 15 (1961), S. 604-605.

⁵²⁴ E? (Thomas, E. ?), *Polnische Komponisten im Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks*, in: *Melos* 28 (Dez. 1961), S. 412.

⁵²⁵ Lindlar, Heinrich, *Konzert, Polonia Nova*, in: *Musica* 15 (1961), S. 688-689.

Konzerthäusern gespielt.⁵²⁶ 1964 wurde die Komposition in Wien aufgeführt, wo im Programmheft neben einer ausführlichen Analyse des Stückes auch ausdrücklich auf die Vorgeschichte der Avantgarde in Polen eingegangen wird:

„Obwohl eine halbe Generation älter als die übrigen Musiker der polnischen Avantgarde, hat Lutosławski die durch die Ereignisse von 1956 ermöglichte Wandlung vom betont nationalen, folkloristischen und ‚realistischen‘ Musikideal zu einer kompromißlos freiheitlichen, allen technischen Neuerungen aufgeschlossenen Ästhetik mitvollzogen und steht heute, wie seine jüngsten Werke beweisen, in einer Reihe mit so avancierten westlichen Komponisten wie Stockhausen, Boulez oder Ligeti.“⁵²⁷

Die wichtigsten Eigenschaften von Lutosławskis Musik und Leben werden auf eine für den westeuropäischen Zuhörer spannende Weise zusammengestellt: Es wird eine Verknüpfung mit dem Kommunismus aufgezeigt und dann die Loslösung vom Sozialistischen Realismus sowie die Öffnung gegenüber der westlichen Kunst, die Lutosławskis Werke endlich als „befreit“ und gleichwertig mit den westlichen Kompositionen erscheinen lässt. Das Stück wird hier durch seine neuartige und „freiheitliche“ Kompositionstechnik beinahe zum Symbol der kulturellen und politischen Freiheit.

Bedingt durch die große Popularität bleiben *Jeux vénitiens* nicht nur ein Stück absoluter Musik für Orchester. 1970 wurde ein Ballett mit der Musik Lutosławskis inszeniert.⁵²⁸ Das Werk wurde mit der Zeit zu einer Art „Klassiker“ der Avantgarde, und man konnte es in Bildungsprogrammen im Radio hören, wo es als ein repräsentatives Beispiel aleatorischer Verfahren vorgestellt wurde.⁵²⁹ Für die meisten Journalisten und Musikhistoriker markiert das Stück einen Wendepunkt im Schaffen Lutosławskis, der in keiner Abhandlung über die Kompositionstechnik des Komponisten fehlen darf.⁵³⁰

Die westlichen Autoren berichteten auch über die Aufführungen der *Jeux* in den osteuropäischen Ländern und betonten dabei, welche Ausnahmestellung die zeitgenössische

⁵²⁶ Vgl. Anhang: Aufführungen der *Jeux vénitiens*, S. 323.

⁵²⁷ Programmheft der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, 26. Mai 1964.

⁵²⁸ Limmert, Erich, Hannover. *Lutosławskis venezianische Spiele als Höhepunkt eines Ballettabends*, in: *Melos* 37 (Feb. 1970), S. 56.

⁵²⁹ Rogge, Wolfgang, *Die „Jeux Vénitiens“ von Witold Lutoslawski im Schulfunk. Ein Beitrag zum Thema „Öffentliche Konzerte für Schüler“*, in: *Musik und Bildung* 5, Nr. 1 (Jan. 1973).

⁵³⁰ Vgl. Metzger, Keinz-Klaus, *Komponist zwischen Auschwitz und Venedig*, in: *Neue Musikzeitung* (Dez./Jan. 1980/1981), S. 3-4; Sadie, Stanley, *Musical 'Games' from Poland*, in: *Times* (24. July 1967), S. 6c und: Stucky, Steven, *Lutoslawski and his music*, Cambridge, 1981, S. 133; Limmert, Erich, Hannover. *Lutosławskis venezianische Spiele als Höhepunkt eines Ballettabends*, in: *Melos* 37 (Feb. 1970), S. 56.

Musik in Polen eingenommen hatte und dass die Möglichkeiten, Neue Musik in den anderen Ostblockländern zu hören, sehr eingeschränkt waren. Peter Várnai schreibt in *Nuova Rivista Musicale Italiana* über das Festival der zeitgenössischen Musik in Budapest und die Aufführung der *Jeux vénitiens* als einem Stück, das „bis dahin schon rund um die Welt gespielt wurde, aber noch nicht in Ungarn zu hören war“.⁵³¹ Das Privileg, eine eingeschränkte, nur auf dem Gebiet der Musik existierende Freiheit zu genießen, war in der Tat nur den Polen vorbehalten. Die Situation in den anderen osteuropäischen Ländern glich in dieser Hinsicht immer noch der stalinistischen Zeit mit ihrer Isolation und kommunistischer Propaganda.

4.5.1. Zusammenfassung der westeuropäischen Rezeption der *Jeux vénitiens*

In den westlichen Veröffentlichungen ist eine ganze Breite von Interpretationen der *Jeux vénitiens* festzustellen. Es gibt darunter neutrale, rein musikalische und stark politisierende Texte. Unter den letzteren gibt es solche, die dieses Werk in den Kontext der vergangenen und aktuellen politischen Verhältnisse in Polen stellen, und solche, die den avantgardistischen Charakter dieses Stückes infrage stellen. Die Entstehung der polnischen Musikavantgarde wird wie ein großer politischer Erfolg behandelt, ein musikalischer Sieg über den Sozialistischen Realismus. Manche Autoren sehen in der Entstehung der polnischen Avantgarde dagegen opportunistische Hintergründe. Vor allem die US-amerikanischen Artikel zeichnen sich aus durch starke politische Bezüge, durch die das musikalische Geschehen beeinflusst wird. In den letzteren wird die politische Teilung der Welt durch den Eisernen Vorhang wiedergeben und der Konflikt Ost-West nicht nur bestätigt, sondern als eine Herausforderung verstanden. Die Neue Musik und ihre Veranstaltungen werden auf diese Weise zu Mitteln gegen die östliche Ideologie umgewandelt, was wiederum das Bestehen einer westlichen Ideologie bestätigt. *Jeux vénitiens* als ein mithilfe moderner Kompositionsverfahren geschriebenes Werk, wird zum Symbol der im Westen existierenden Freiheit und Demokratie, die durch die politische Wende von 1956 auch nach Polen gelangte. Erst dadurch werden Stücke wie *Jeux* der „freien“ Kunst aus dem Westen ebenbürtig. Die westliche Ideologie, die durch diese neuartigen Kompositionen repräsentiert wird, scheint

⁵³¹ Várnai, Peter, *Da Budapest*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1 (Jan.-März 1975), S. 126.

durch den Einzug in das osteuropäische Lager auch einen politischen Sieg über das kommunistische Regime errungen zu haben.

4.6. *Jeux vénitiens* aus osteuropäischer und westlicher Sicht

Die Entstehung und die Rezeption der *Jeux vénitiens* wurden entscheidend von den politischen Ereignissen in Polen beeinflusst. Das politische Tauwetter 1956 ermöglichte die kulturelle Öffnung Polens gegenüber den modernen Strömungen aus dem Westen und damit auch die Entstehung der polnischen Avantgarde in der Musik. Die Rezeptionsgeschichte dieser Komposition muss daher im Zusammenhang mit diesen Entwicklungen betrachtet werden.

Die Auswirkungen der politischen Ideologie sind auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs deutlich, und es ist bemerkenswert, dass sie jeweils anderen Regelmäßigkeiten unterliegen. *Jeux vénitiens* werden in Ost und West unterschiedlich interpretiert, und die Vorgehensweise der Autoren spiegelt die politischen Verhältnisse wider. In den polnischen Texten bleibt der direkte politische Bezug meist ausgespart. Der Einfluss der politischen Situation ermöglichte aber einer ganzen Komponistengeneration, derartige Stücke zu schreiben und dabei zeitgenössische Kompositionsverfahren anzuwenden. Diese, wie es zuerst scheint, unglaubliche kulturelle Öffnung wurde seitens des kommunistischen Regimes nicht uneigennützig zugelassen, da die Parteiführung sie als einen Beweis für die Fortschrittlichkeit und Freiheit des eigenen Systems einsetzte. Das Werk Lutosławskis wurde, ungeachtet der Tatsache, dass es deutlich mit der musikalischen Tradition verbunden ist, stets zu den größten Errungenschaften der polnischen Avantgarde gezählt.

In den westlichen Ländern verbanden die Autoren ihre Interpretationen der *Jeux vénitiens* häufig direkt mit der politischen Situation in Polen und in Osteuropa und bezogen ihre Berichte über die Musik auf diese außermusikalischen Umstände. Es gibt zahlreiche Artikel, die sich überhaupt nicht mit den musikalischen Aspekten der Kompositionen befassen, sondern nur auf das alltägliche Leben der Menschen im Kommunismus, die politische Lage und die polnische Geschichte eingehen, um bei der Gelegenheit des Festivalbesuches die im ehemaligen Ostblock herrschende politische Ideologie zu kritisieren. Die „realistischen“ Werke werden durch die westliche Kritik bloßgestellt. In den Kompositionen dagegen, die von den zeitgenössischen Kompositionstechniken Gebrauch machen, wie *Jeux vénitiens*, sehen

diese Autoren ein Zeichen einer neu gewonnenen Freiheit, die ihren Ursprung in der westlichen Welt hat. Auf diese Weise wird versucht, die Überlegenheit der westlichen Systeme zu beweisen. Musikstücke wie *Jeux vénitiens* werden dabei zum Mittel in der Auseinandersetzung der westlichen Ideologie mit dem kommunistischen System.

Die polnischen Autoren lassen sich auf politische Diskussionen gar nicht ein. Es herrscht Begeisterung über das neue Stück Lutosławskis, das schnell in die musikalischen Veröffentlichungen aufgenommen wird. Die Freiheit, die im Bereich der Musik in Polen herrschte, war allerdings eine Ausnahmeerscheinung im ehemaligen Ostblock. Nach 1956 war es in den anderen kommunistischen Ländern immer noch nicht möglich, zeitgenössische westliche Musik offiziell aufzuführen. Aus den anderen Ostblockländern außerhalb Polens stammen daher zahlreiche ideologisch geprägte Veröffentlichungen über *Jeux vénitiens*. Die „begrenzte Aleatorik“ und das Werk werden stets nur am Rande der Texte behandelt, auch wenn sie im Mittelpunkt des Konzerts standen. Sie gehören zu den neuen und unverständlichen Erscheinungen in der Musik, und der Komponist hätte sich lieber auf seine frühen folkloristischen Stücke besinnen sollen. Die letzteren Kompositionen werden dagegen zum Aushängeschild für das Schaffen des Komponisten und zum Beweis für die bedingungslose Verständigung und Freundschaft zwischen den kommunistischen Völkern.

5. Vom Kampf des Individuums gegen das Kollektiv: Das *Cellokonzert* in Polen und im Westen

5.1. *Cellokonzert* – Analyse

Im *Cellokonzert* verbindet Lutosławski zwei Ideen, die des klassischen Solokonzerts mit seiner Gegenüberstellung von einem Soloinstrument und Orchester und das Prinzip des *ad libitum*-Spiels neben dem traditionell rhythmisch-koordinierten Spiel. Das aleatorische *ad libitum*-Verfahren, das den einzelnen Musikern eine gewisse rhythmische Freiheit der Ausführung ermöglicht, tritt im Verlauf des ganzen Werkes abwechselnd mit den rhythmisch koordinierten Phasen auf. Das Prinzip des „aleatorischen Kontrapunkts“ oder der „begrenzten Aleatorik“, wie Lutosławski sein Verfahren bezeichnete, kam zum ersten Mal in *Jeux vénitiens* vor und wurde in den darauffolgenden Stücken verwendet, wobei sich im Laufe der

Zeit ein steter Wandel innerhalb dieser Technik abzeichnet.⁵³² Gegenüber den *Jeux vénitiens*, in denen es verschiedene Varianten aleatorischer Verfahren gibt, und dem *Streichquartett* (1964), in dem der „aleatorische Kontrapunkt“ deutlich überwiegt, wurde dieses Verfahren im *Cellokonzert* abwechselnd mit dem traditionellen durch ein vorgegebenes Metrum gesteuertem Spiel verwendet.

Das *Cellokonzert* ist ein einsätziges Stück, in dem sich drei große pausenlos ineinander gehende Abschnitte, die nach dem Modell schnell-langsam-schnell aufgebaut sind, unterscheiden lassen. Der erste Abschnitt, dem eine umfangreiche Introduction des Soloinstruments vorangeht, dauert bis zur Partiturziffer 62.⁵³³ Der mittlere Abschnitt verläuft ab Ziff. 63 bis 82 und der letzte ab Ziff. 83 bis 139⁵³⁴.

Partiturziffer

Bis 9 Introduction des Cellos

7 - 9 1. Intervention

1. Satz

10-25 1. Episode

23-25 2. Intervention

26-39 2. Episode

37-39 3. Intervention

40- 49 3. Episode

48-49 4. Intervention

49-63 4. Episode

61-63 5. Intervention

⁵³² Martina Homma setzt sich ausführlich mit den verschiedenen Stadien und Ausprägungen des „aleatorischen Kontrapunkts“ in den Werken Lutosławskis auseinander, darunter auch mit dem *Cellokonzert*. Vgl. Homma, 1998, S. 311ff, 349.

⁵³³ Da Lutosławski in den aleatorischen Abschnitten seiner Werke auf die Takteilung verzichtet, kann die Analyse des *Cellokonzerts*, sowie aller anderen mit der Technik der „aleatorischen Kontrapunkts“ komponierten Stücke nicht mit Taktzahlen, sondern ausschließlich mit Hilfe von Partiturziffern durchgeführt werden.

⁵³⁴ Das Schema des formalen Aufbaus des Stückes ist bereits im Brief Lutosławskis an Rostropowitsch sowie in zahlreichen Artikeln über das *Cellokonzert* zu finden: Vgl. Brief von Witold Lutosławski an Mstislaw Rostropowitsch, Sammlung Witold Lutoslawski, Paul Sacher Stiftung, Basel; Vgl. auch: Huber, Alfred, *Witold Lutosławski: Cellokonzert*, in: Melos 40, 1973, Nr. 4, S.230ff.

2. Satz (Kantilena)**63-68****65-69** A**70-75** B**76-80** A'**81-83** 6. Intervention**3. Satz****83-134****135-137** dolente**137-** Coda

Die drei Phasen im Verlauf des Werkes unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht voneinander. Vor allem der mittlere Abschnitt hebt sich von den schnelleren, kontrastreicheren und dichterem äußeren Sätzen durch das langsamere Tempo, das Fehlen der Blechbläser und eine zurückhaltendere Dynamik ab. Durch diese Dreiteilung nähert sich die Formanlage des *Cellokonzerts* einem dreisätzigen klassischen Solokonzert. Gleichzeitig erhält das Werk als Ganzes durch ähnliche Ton- und Motivwahl, durch die sich abwechselnden mal freien, improvisatorischen mal signalartigen Einschübe, die auf bestimmtem Tonmaterial und fester Instrumentierung basieren, einen Zusammenhalt, der wiederum die Einsätzigkeit des Stückes bestätigt. Diese Tendenz wird durch eine Steigerung und einen Spannungsaufbau, der im letzten der drei Abschnitte kulminiert und dann in einer codaähnlichen Phase gelöst wird, immer deutlicher.

Der erste Abschnitt des *Cellokonzerts* beginnt mit einer langen, taktstrichfreien Soloeinleitung des Cellos, die sich durch eine große Konzentration des Materials auszeichnet. Fünf Mal setzt der Solist indifferent mit den Repetitionen des *d* ein. Der Ton *d* ist der Ausgangspunkt für die variationsartige Entwicklung des jeweiligen Soloeinsatzes. Beim ersten Einsatz handelt es sich um Sechzehntelgruppen, die aus fünf Tönen bestehen und zuerst ab- und dann aufsteigend verlaufen. Die Differenzierung innerhalb der Gruppen passiert auf der Ebene der Tonwahl, der

The image displays a page of a musical score for a cello concerto, specifically measures 3 through 9. The score is written for three cellos (labeled Ir. 1, Ir. 2, and Ir. 3) and includes a V.C. solo part. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). There are several performance instructions, including "AD LIB." (ad libitum) and "ca." (circa) followed by a number, indicating approximate measures. The score is divided into sections by double bar lines. The first section starts at measure 3 and ends at measure 4. The second section starts at measure 5 and ends at measure 6. The third section starts at measure 7 and ends at measure 9. The fourth section starts at measure 8 and ends at measure 9. The score is printed on a white background with black ink.

Bsp. 9, *Cellokonzert*, Ziff. 3-9.

© Copyright 1970 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

Artikulation (anfängs staccato, dann staccato und legato innerhalb jeder Gruppe) und schließlich anderer Artikulations- und Spielarten, die in diesem kurzem Abschnitt von indifferente, über *grazioso* bis *un poco buffo* reichen. Lutosławski wollte den Solopart in der Soloeinleitung seines *Cellokonzerts* möglichst differenziert gestalten. Die Vielfalt der Artikulationsmittel, der dynamischen Abstufungen, der Tonerzeugungstechniken mit dem Einsatz der Vierteltöne und den vielfältigen Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, tragen dazu bei, dass die Partie des Soloinstruments ständigen Veränderungen und einer kontinuierlichen Entwicklung unterliegt. Diese innovative Gestaltung wird in den folgenden drei Abschnitten fortgesetzt.

Drei Sekunden nach dem Ende des fünften Einsatzes des Cellos setzt der Solist piano die Tonrepetitionen fort, doch sie werden in Abständen von jeweils wenigen Sekunden in Ziff. 2 und 3 von drei heftigen Trompeteneinsätzen unterbrochen, bis das Cello nach dem vierten Einsetzen der drei Blechbläser seine Tonwiederholungen unterbricht.⁵³⁵ In Ziff. 7 erklingen alle drei Trompeten wieder, wie schon zu Beginn fortissimo und mit den ihnen jeweils zugeschriebenen Tönen: 1. Trompete: *cis* und *a*, 2. Trompete: *as* und *d* und 3. Trompete: *g* und *es*. Das von den Trompeten realisierte Rhythmusmuster ist für alle drei Instrumente sehr ähnlich: Er unterscheidet sich jeweils um ein Sechzehntel, was im Zusammenspiel ein dichtes Klangergebnis ermöglicht. Alle Einsätze der Blechbläser und des Cellos erfolgen hier *ad libitum*, wobei der Einsatz bei Ziff. 7 am längsten und am kräftigsten ist. Der starke Kontrast, der zwischen dem Solocello und den Trompeten entsteht, ist hier nicht nur das Ergebnis der dynamischen und klanglichen Unterschiede zwischen den Instrumenten, sondern er beruht auf der von Lutosławski bereits in seinen früheren Werken erarbeiteten Methode der Ton- und Intervallauswahl. Bei den Blechbläsern werden hier *cis*, *d*, *es*, *g*, *as* und *a* verwendet, die kleine Sekunden und Tritonus im Zusammenspiel ergeben und dadurch den stark dissonierenden Charakter des Blecheinsatzes erzeugen. Die Einwürfe der Trompeten an dieser Stelle und alle weiteren Motive dieser Art basieren auf dem gleichen terzlosen Hexachord, den Lutosławski bereits im *Streichquartett* und dann in der *2. Sinfonie* verwendete.⁵³⁶ Da alle

⁵³⁵ Siehe Bsp. 9, *Cellokonzert*, Ziff. 3-9, S. 204. Die Solointroduktion wird in Ziff. 3 von der dritten Intervention der Trompeten begleitet. In Ziff. 7 folgt der stärkste Einsatz der Blechbläser. Damit ist die Introduktion zu Ende.

⁵³⁶ Vgl. Stucky, Cambridge, 1981, S. 173. Über die detaillierte Struktur der Blechbläsereinwürfe im *Cellokonzert* und deren mögliche Bedeutung schreibt Cadenbach einen umfangreichen Artikel: Vgl. Cadenbach, Rainer, *Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im Cellokonzert von Witold Lutosławski*, in: Festschrift Siegfried Kross, Hg. Reinmar Emans u. Matthias Wendt, Bonn, 1990, S. 423-442.

weiteren Blechbläsereinsätze nach dem gleichen oder ähnlichen Ordnungsprinzip aufgebaut sind, wird hier deren strukturierende Funktion deutlich: Das Auftreten des Blechs beendet oder leitet immer einen Abschnitt ein.

Bei Ziff. 10 verändert sich das Klangbild des *Cellokonzerts* durch die Einführung aller anderen Instrumente mit der Ausnahme der Blechbläser. Das Cello spielt gelegentlich die Repetitionen aus seiner Soloeinleitung, und es beginnt eine neue Phase, die auch als der erste Satz des Konzerts bezeichnet werden kann. Das Prinzip der abwechselnden Einsätze der Blechbläser und anderer Instrumente mit dem Cello wird hier beibehalten, sodass sich formale Bezugspunkte und damit vier Phasen ergeben, die jeweils von Cello begonnen und vom Orchester ohne Blech begleitet werden und immer vom Einsatz der Blechbläser – hier von Trompeten und Posaunen – abgeschlossen werden. Diese einzelnen, geschlossenen Abschnitte umfassen die Partiturnummern: 10-25, 26-38, 39-48 und 49-62 und werden vom Komponisten als Episoden bezeichnet.⁵³⁷ Die Schlussphasen jeder Episode (jeweils zwei letzte Nummern), die von heftigen Einwüfen der Blechbläser bestimmt werden, bezeichnete Lutosławski als „Interventionen“.⁵³⁸ Den ruhigen Anfangsabschnitt (Ziff. 10-16) beendet der Einsatz der Streicher in Ziff. 17. Ab diesem Punkt werden die Instrumentierung, die Klangdichte sowie die rhythmische Struktur immer differenzierter. Die Ton- und Motivwahl, der nach mathematischen Verteilungsmustern gestaltete Rhythmus und der sich daraus ergebende Zusammenklang wurden für jede Instrumentengruppe festgelegt. Durch die Vorweg- oder Übernahme einzelner Motive sowie Verzahnungstechniken werden die einzelnen Phasen dieses Abschnitts zusammengehalten. Das Wiederkehren bestimmter Strukturen ergibt noch vor dem Einsatz des Blechs eine innere Organisation, die nach dem Muster a (Ziff. 10-16) – b (Ziff. 17-18) – a (Ziff. 19-20) – b (Ziff. 21-22) verläuft. Der Einsatz der Blechbläser erfolgt in diesem Abschnitt zwei Mal. Ab Ziff. 26 beginnt die zweite Phase des ersten Satzes des Konzerts. Zwischen Ziff. 26 und 28 wird noch einmal das Material aus dem Abschnitt von Ziff. 10 bis 16 verarbeitet. Neu sind hier die Sechzehntelfiguren des Cellos (Ziff. 28), die von Holzbläsern, Harfe und Klavier direkt übernommen werden und später bis Ziff. 39 die motivische Grundlage bilden. Die Klangdichte wächst in jedem neuen Einsatz des Orchesters,

⁵³⁷ Vgl. Lutosławski, Witold, Brief an Mstislaw Rostropowitsch, Sammlung Witold Lutoslawski, Paul Sacher Stiftung, Basel; Übersetzung in: Kapitel 5.2. Lutosławskis und Rostropowitschs Beitrag zur politisierenden Rezeption des *Cellokonzerts*, S. 213.

⁵³⁸ Ibid.

bis in den sechzehn Takten zwischen Ziff. 35 und 36 ein Höhepunkt erreicht wird. Die Komplexität seiner Struktur wird durch das zeitlich minimal verschobene Einsetzen der einzelnen Instrumente mit ihren kleinen Notenwerten und speziellen Tonwahlverfahren erreicht. Es entsteht ein dichtes motivisches Netz, das sich wie ein fluktuierendes Klangfeld verhält. Bei Ziff. 37 wird die Spannung des vorhergehenden Abschnitts aufgelöst.

Der kürzere Abschnitt von Ziff. 39 bis 48 wird durch die konsequente Zweiunddreißigstelbewegung aller Stimmen immer lebhafter, und es zeichnet sich wieder eine deutliche Tendenz zur Steigerung ab. Die Instrumentierung wird immer weiter verstärkt, und das Schlagzeug spielt eine immer größere Rolle.

Der nächste, vierte Abschnitt beruht auf einer Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelbewegung. Ab Ziff. 59 wird der Dialogcharakter des Stückes deutlich: Die drei Trompeten setzen wieder ein, während das Cello weiter spielt. Bald beginnt das Orchester seinen Part, um bei Ziff. 61 ganz vom Blech – diesmal zwei Trompeten und zwei Posaunen – abgelöst zu werden. Zum ersten Mal kommt der Wechsel zwischen den Blechbläsern, dem Cello solo und dem Orchester so kurz hintereinander, dass der Kontrast zwischen den Blechbläserinsätzen im fortissimo und den Cello- oder Orchestereinsätzen im piano noch stärker wird. Die vierte und letzte Episode des ersten Satzes des *Cellokonzerts* wird mit der stärksten Intervention des vierstimmigen Blechbläsersatzes abgeschlossen.

Der zweite, langsame Satz des *Cellokonzerts* – Cantilena – umfasst Ziffern 64 bis 80, und er lässt sich in weitere drei Phasen untergliedern: A (Ziff. 64-69), B (Ziff. 70-75) und A' (Ziff. 76-80). Der dreiteilige Aufbau der Cantilena erinnert an das traditionelle Formprinzip der Arie da capo.⁵³⁹ Dem zweiten Satz wird eine kurze Einleitung des Soloinstruments mit den bereits aus der Solointroduktion bekannten Repetitionen des *d* und zwei kleinen Motiven, die sich aus dem *d* entwickeln und zum *e* führen, vorangestellt. Der Ton *e* bildet die Grundlage des folgenden Abschnitts. In harmonischer Sicht entstehen hier fast tonale Verhältnisse: Das Cello spielt eine lang gedehnte Melodie, deren Basis das *e* bildet, um dann auch noch um das *gis* erweitert zu werden.⁵⁴⁰ Die B-Phase des mittleren Satzes des *Cellokonzerts* beginnt in Ziff. 70. Sie unterscheidet sich vom vorangegangenen Abschnitt vor allem durch ihre Materialwahl,

⁵³⁹ Vgl. Stucky, Cambridge, 1981, S. 175.

⁵⁴⁰ Ibid.

durch die häufigen Tonrepetitionen in allen Orchesterstimmen, die einheitlich nach mathematischen Verteilungsmustern angeordnet sind, und einen vibrierenden Hintergrund für das Soloinstrument bilden. Den Abschluss dieses Teils bildet in Ziff. 75 ein völlig neu mit Holzbläsern, Celesta, Harfe und Klavier instrumentierter Abschnitt, der zum Einsatz des A'-Teils (Ziff. 76-80) führt. Ab Ziff. 77 schließen sich die Streicher dem Solocello an und spielen unisono den Part des Soloinstruments bis sie in Ziff. 81 von einem fortissimo Schlag unterbrochen werden, der den Übergang zum dritten Satz des *Cellokonzerts* markiert.

Wie bereits im ersten Satz gibt es auch hier einen Blechbläserinsatz, der in diesem Fall am stärksten angelegt ist: Nach dem zweiten Satz, in dem Blechinterventionen fehlten, wirkt diese plötzliche fortissimo Blechunterbrechung umso effektvoller. Die Anordnung der Stimmen der Blechblasinstrumente (drei Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen und eine Tuba) ist strengen Verteilungsmustern untergeordnet, wobei eine eingeschränkte Zahl an rhythmischen Figuren für die Stimmen gilt und diese zeitlich verschoben eingesetzt werden. Noch einheitlicher ist das Klangmaterial innerhalb der Orchesterstimmen organisiert, da jedem Instrument zwei Töne zugeordnet werden, sodass sich fast die ganze Zwölftonskala mit Ausnahme von h und b ergibt. Obwohl sich in Ziff. 83 ein radikaler Klangfarbenwechsel vollzieht, ist dies eine notengetreue Wiederholung des vorangegangenen Blechbläserinsatzes. Die radikale Klangveränderung entsteht durch die Uminstrumentierung des Blecheinsatzes für Holzbläser mit Bratschen und Celli. Den zwei kurzen Übergangsabschnitten in Ziff. 85 und 85a folgt der Höhepunkt des *Cellokonzerts* in Ziff. 86, der durch den Einsatz der „begrenzten Aleatorik“ die komplexesten Strukturen und äußerst vielschichtige Kompositionsprinzipien aufweist. Die rhythmische Anordnung wird durch eine überraschende Vereinheitlichung charakterisiert, die wiederum eine große Klangdichte ermöglicht, da alle Werte auf Sechzehntelnoten bzw. -pausen reduziert werden, die wie in Ziff. 82 sieben rhythmische durch Pausen voneinander getrennte Formationen bilden und nach unterschiedlichen Verteilungsprinzipien organisiert werden. Eine sehr große Vielfalt herrscht dagegen auf der Ebene der Klangverteilung. Jeder Instrumentengruppe sind drei Töne zugeordnet (Flöten: *as-des-c*, Oboen: *h-b-c*, Klarinetten: *ges-f-e*, usw.), sodass die ganze Zwölftonskala zum Einsatz kommt. Die konsequente Verbindung der Klangverteilungsprinzipien mit den sieben rhythmischen Mustern, die in keiner der Instrumentengruppen ein identisches Klangbild erzeugen, ergibt eine große Vielfalt

86
Lo stesso tempo
1/4 = 120

fl. 1
fl. 2
ob. 1
ob. 2
cl. 1
cl. 2
fag. 1
fag. 2
fag. 3
tr. 1
tr. 2
tr. 3
cr. 1
cr. 2
cr. 3
cr. 4
tn. 1
tn. 2
tn. 3
tb.
batt. I xlf.
II tom.
batt.
III imb. a. c.
III imb. a. c.
Gr. c.
pf.
vni I
vni II
vle
vc.
cb.

Bsp. 10, *Cellokonzert*, Ziff. 86.

© Copyright 1970 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

der Struktur und eine Einheit und Geschlossenheit des Klangbildes zugleich. Durch die Anwendung der „begrenzten Aleatorik“ wird gleichzeitig verhindert, dass es zur Bildung von deutlicheren rhythmischen Regelmäßigkeiten und Überlappungen der einzelnen Muster kommt. Dieser Abschnitt wirkt dadurch wie eine oszillierende, von gleichmäßig verteilten Impulsen gekennzeichnete Klangfläche. Ab Ziff. 86 macht sich auch eine andere Eigenschaft bemerkbar, die durch die Materialauswahl und seine Verteilung eine insgesamt fallende Tendenz ergibt.⁵⁴¹ Die Instrumente haben den Abschnitt mit *as'''* (1. Piccolo), *h''* (1. Oboe), *ges'''* (1. Klarinette) und *es* (1. Fagott) begonnen, zum Schluss spielen sie deutlich tiefer jeweils: *a'*, *f'*, *b* und *As*. Erst nach den Orchesterschlägen in Ziff. 87, in denen diesmal alle Stimmen rhythmisch vereinheitlicht sind, hat das Cello solo wieder – nach einer Pause seit Ziff. 82 – einen kurzen floskelartigen und nur auf Sechzehnteln basierenden Einsatz. Die Orchesterschläge von Ziff. 87 und 89 sind auf der Basis von ausgewählten Tönen einer chromatischen Skala (*a*, *b*, *h*, *c*, *cis*, *d*, *e* und *fis*) aufgebaut. Sie setzen wieder in Ziff. 89 gleichzeitig in allen Stimmen mit der gleichen rhythmischen Formation ein und werden traditionell dirigiert. Der gleichmäßig durch die Anwendung der „begrenzten Aleatorik“ erreichte oszillierende Effekt des vorangegangenen Abschnitts wird durch einen klaren, schlagartigen und kontrollierten Puls abgelöst. Das rhythmische Element gewinnt auf diese Weise gegenüber der intervallischen Vielfalt der Bewegung an Bedeutung. Der Kontrast zwischen Ziff. 86 und dem Abschnitt von Ziff. 87 bis 89, obwohl sie mit ähnlichem, auch zwölfkönnigem Material aufgebaut sind, könnte nicht größer sein. Aus einem kontrollierten Durcheinander der Orchesterstimmen entwickelt sich hier plötzlich eine einzige völlig durchrhythmisierete Stimme, die um ein Vielfaches verstärkt klingt. Der zweite Einsatz des Soloinstruments in Ziff. 90 ist viel länger als der in Ziff. 88. Sein Material ist eindeutig mit den rhythmischen Formeln des Abschnitts in Ziff. 86 verwandt und basiert überwiegend auf der Sechzehntelbewegung. Zum ersten Mal übernimmt das Solocello die kraftvollen Motive des Orchesters und beteiligt sich damit am kontrastreichen musikalischen Dialog. Zwischen Ziff. 91 und 95 folgen mehrere Solo- und Orchestereinwürfe, wobei die rhythmischen Muster aus Ziff. 86 weiterhin das Geschehen bestimmen und ein starres Repetitionsschema bilden. Da sie im Solopart und Orchester vorkommen, macht dieser Abschnitt den Eindruck eines heftigen Dialogs zwischen den beiden Beteiligten. Die mechanische Anordnung der Schläge

⁵⁴¹ Siehe Notenbeispiel 10, *Cellokonzert*, Ziff. 86, S. 209.

und der dadurch entstandene Eindruck des Primitiven und Ursprünglichen lassen eine Ähnlichkeit mit *Sacre du printemps* von Igor Strawinsky entstehen.⁵⁴² In Ziff. 96 entzieht sich das Cello den durchrhythmisierten Orchesterschlägen mit langen aus kleineren Intervallen und Vierteltönen bestehenden Zweiunddreißigstellläufen. Das Soloinstrument übernimmt den konfliktreichen Charakter des vorangegangenen Abschnitts, in dem es *sempre furioso* spielt und setzt den schlagkräftigen Dialog mit dem Orchester fort. Das Cello wird nur von wenigen Schlagzeuginstrumenten und dem Kontrabass begleitet, sodass es in diesem Abschnitt seinen solistischen Part ungehindert entwickeln kann. In Ziff. 103 werden die Zweiunddreißigstellketten des Cellos von einem erneuten Schlag der Bläser unterbrochen. Nach einer kurzen Pause kehrt das Soloinstrument zu seinen schnellen Läufen zurück und erweitert seinen solistischen Spielraum immer mehr. Die einzelnen Schläge der gesamten Bläser und des Streicherquintetts in Ziff. 127 und 129 kündigen einen längeren Einsatz des Orchesters an, der von Ziff. 130 bis 135 dauert, und in dem wieder eine deutliche Steigerung erreicht wird. Nach einer Reihe von einzelnen, kurz aufeinanderfolgenden Schlägen der gesamten Bläser, spielen alle einen langen, 12-13 Sekunden dauernden Akkord, dessen stark dissonierende Wirkung durch das Einsetzen von fast allen Tönen der chromatischen Skala – mit Ausnahme von b, c und cis – und ein zusätzliches Gegeneinandertreffen von kleinen Sekunden in ausgewählten Stimmen zustande kommt.⁵⁴³ Erst nach dieser Steigerung setzt das Solocello wieder mit dem charakteristischen, bereits aus Ziff. 124 bekannten Motiv, ein. Nur in den Streichern entwickeln sich aus dem Kulminationsakkord kleine bewegliche Zweiunddreißigstellfiguren, die jeweils einen Halbton tiefer beginnen, sodass der ganze Abschnitt in Ziff. 135 eine fallende Tendenz erhält und damit den *rubato* und *dolente* Charakter des Soloparts wirksam verdeutlicht. Bei Ziff. 137 beginnt das Cello mit einer neuen Aufwärtsbewegung, die bis Ziff. 138 zwischen *C* und *c* verläuft, am Ende von Ziff. 138 in die nächste höhere Oktave steigt, um dann schließlich das *a''* zu erreichen. Vor dem Ende des Konzerts steigert sich das ganze Orchester zu einem neuen Höhepunkt, diesmal aber mit Beteiligung des Soloinstruments, das während die Orchesterinstrumente auf Terzen und Sekunden basierende fallende Motive spielen, lang gedehnte und langsam aufsteigende

⁵⁴² Vgl. Huber, Alfred, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Philharmonischen Orchesters der Stadt Nürnberg vom 17. Nov. 1978.

⁵⁴³ Siehe Notenbeispiel 11, *Cellokonzert*, Ziff. 134-135.S. 212.

134 12-15''

135

fl. 1
ob. 1
cl. 1
fg. 1
tr. 1
tr. 2
tr. 3
tr. 4
cr. 1
cr. 2
cr. 3
cr. 4
tr. 1
tr. 2
tr. 3
tr. 4
b. 1
b. 2
b. 3
b. 4
batt. I imp.
lomb.
lomb. i.c.
vc. solo
ca 3 f/sec. rubato
poco f. dolente
vni I
vni II div. in 4
vle div. in 4
vcl. div. in 4
cb.

Bsp. 11, *Cellokonzert*, Ziff. 134-135.

© Copyright 1970 Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM, Kraków, Copyright renewed 1985 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne – PWM Edition, Kraków. Rights transferred to Chester Music Limited for the World (Except Poland, Albania, Bulgaria, China, the Czech and Slovak Republic, the former Yugoslavian States (Bosnia & Herzegovina, Croatia, Kosovo, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia) Cuba, North Korea, Vietnam, Rumania, Hungary and the former USSR). All Rights Reserved. International Secured.

Tonrepetitionen auf e'' , f'' und g'' präsentiert. Der Unterschied in der Richtung der Bewegung zwischen dem Solo und dem Orchester verdeutlicht noch einmal den zwischen ihnen seit Anfang des Konzerts bestehenden Kontrast. In den verwobenen chromatischen Strukturen des Orchesters setzt sich das Cello mit seiner aufsteigenden Linie und schließlich den einzelnen Tonwiederholungen durch. Die abschließenden Tonrepetitionen des a'' gehen eindeutig auf die Anfangsrepetitionen des d in der Solointroduktion zurück. Auffallend ist das Wiederauftreten der Repetitionen um eine Quinte höher – wenn man die Oktave unberücksichtigt lässt – die viel heller und kräftiger, *tutta forza* und in längeren Notenwerten gespielt werden. Durch die Repetitionen des a'' ergibt sich zusammen mit den Wiederholungen des d im ersten und des e im zweiten Satz wieder eine beinahe tonale Behandlung des Tonmaterials im Werk.⁵⁴⁴ Mit der Wiederkehr dieses Anfangsmotivs der Solo-Introduktion wird für das ganze *Cellokonzert* zusätzlich ein formaler Rahmen geschaffen.

Die ausgeprägten Kontraste zwischen den Soloeinsätzen des Cellos und den Blecheinwürfen, sowie den großen Steigerungen der Kulminationspunkte und den folgenden ruhigeren Phasen sind das prägende Element des *Cellokonzerts*. Durch die unterschiedliche Gestaltung dieser beiden Ebenen hat der Komponist tatsächlich eine musikalische Grundlage für eine besonders konfliktbeladene Deutung des Stückes geschaffen, und es ist nicht verwunderlich, dass sich zahlreiche Musikjournalisten und Musikwissenschaftler dieser Deutung angeschlossen haben.

5.2. Lutoslawskis und Rostropowitschs Beitrag zur politisierenden Rezeption des *Cellokonzerts*

Die Arbeit am *Cellokonzert* schloss Lutosławski im Juli 1970 ab.⁵⁴⁵ Dies ist ein Werk, zu dem der Komponist seine politische Meinung ausnahmsweise selbst deutlich zu verstehen gab und damit weitere außermusikalische Interpretationen veranlasste. Zwei Tatsachen trugen dazu bei: erstens die Wahl des ersten Solisten und zweitens die Hinweise, die der Komponist für die Aufführung des Stückes gab. Lutosławski schrieb das *Cellokonzert* für den Cellisten Mstislaw

⁵⁴⁴ Steven Stucky erklärt diese Tatsache mit dem rein expressiven Bedürfnis des Komponisten die offenen Seiten des Soloinstruments besonders intensiv einzusetzen, sodass das a'' weder tonisch noch als Dominante verstanden werden kann. Vgl. Stucky, Cambridge, 1981, S. 177.

⁵⁴⁵ Vgl. Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2004, S. 127.

Rostropowitsch, der das kulturpolitische Engagement des sowjetischen Nobelpreisträgers Alexander Solschenizyn unterstützte und dadurch selbst in Konflikt mit dem kommunistischen Regime in der Sowjetunion geriet.⁵⁴⁶ Wenige Jahre nach der Uraufführung des *Cellokonzerts* wurde Rostropowitsch wegen seiner politischen Überzeugungen gezwungen, die Sowjetunion zu verlassen, und kurz darauf entzog man ihm die sowjetische Staatsbürgerschaft. Seit der Zusammenarbeit mit Lutosławski am *Cellokonzert* verband die beiden Musiker eine langjährige Freundschaft, von der ein Briefwechsel und weitere musikalische Zusammenarbeit zeugen.⁵⁴⁷ Die Entstehungsgeschichte des *Cellokonzerts* geht allerdings in die 1950er Jahre zurück, als Lutosławski Rostropowitsch kennenlernte und dieser vorschlug, ein *Cellokonzert* für ihn zu schreiben. Erst 1968 nahm Lutosławski den Auftrag der Londoner Royal Philharmonic Society an und begann die Arbeit am neuen Werk. Als Solist wurde Rostropowitsch vorgesehen.⁵⁴⁸ Die Uraufführung des *Cellokonzerts* fand am 14. Oktober 1970 in London statt. Das Konzert wurde am 15. und 16. Oktober in Bournemouth und in Exter wiederholt. Bei der Uraufführung bekam Rostropowitsch die Goldmedaille der Royal Philharmonic Society, eine Auszeichnung, die als Andenken an den Auftrag der Gesellschaft für die *9. Symphonie* Beethovens verliehen wurde. Rostropowitsch hielt diese Medaille bereits zum zweiten Mal in den Händen: 1966 nahm er sie für seinen Landsmann Schostakowitsch

⁵⁴⁶ Alexander Solschenizyn war ein sowjetischer Schriftsteller und Autor des stalinismuskritischen Romans *Der Archipel Gulag*. Er sollte im Oktober 1970 in Stockholm den Nobelpreis entgegennehmen. Aus Angst vor Ausbürgerung verzichtete er auf die persönliche Teilnahme an der Preisverleihung und ließ stattdessen eine Rede verlesen, in der er die in seiner Heimat herrschenden Zustände und insbesondere die Menschenrechtsverletzungen stark anprangerte. Daraufhin wurde eine Pressekampagne gegen ihn in Gang gesetzt, und er verlor seine Wohngenehmigung in Rjasan und in Moskau. Msitilaw Rostropowitsch nahm ihn in seiner Datscha auf und schrieb an die wichtigsten sowjetischen Zeitungen *Prawda*, *Iswjestija* und *Sowjetskaja kultura* einen offenen Brief mit der Forderung nach der Zurücknahme dieser Restriktionen. Der bis dahin beliebte und von der Partei geschätzte Virtuose Rostropowitsch musste ab diesem Zeitpunkt mit Schikanen kämpfen, die ihn im Mai 1974 zur Emigration zwangen. Auch Solschenizyn musste die Sowjetunion verlassen: Nachdem er am 12. Feb. 1974 verhaftet worden war, wurde er vom KGB des Landesverrats angeklagt, verlor die sowjetische Staatsbürgerschaft und wurde am 13. Feb. 1974 nach Deutschland abgeschoben. Dieses strenge Vorgehen der Partei gegen den Regimekritiker Solschenizyn ist teilweise auf den ZK-Erlass zur Effektivierung der ideologischen Parteiarbeit vom Januar 1972 zurückzuführen, in dem eine solche Behandlung der systemabweichenden Künstler festgelegt wurde. Zu einer erneuten Verhärtung der Kulturpolitik in der Sowjetunion kam es nach dem ZK-Erlass vom April 1979. Die Sowjetische Führung bekämpfte die unabhängige und systemkritische Kunst zu Propagandazwecken, weil u. a. der Einmarsch der Sowjettruppen in Afghanistan (Dez. 1979) kurz bevor stand. Vgl. Kretschmar, Dirk, *Die sowjetische Kulturpolitik, 1970-1985*, Bd. 4, Bochum, 1993, S. 55f, 59ff, 104.

⁵⁴⁷ Rostropowitsch bestellte bei Lutosławski ein anderes Werk – *Novelette* (1979) – für das National Symphony Orchestra (Washington), dessen Leiter er 1977 wurde.

⁵⁴⁸ Vgl. Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutoslawski*, Stockholm, 1994, S. 51f; Eine andere Version der Ereignisse um die Auftragsvergabe ist bei K. Meyer und D. Gwizdalanka, *Lutoslawski. Droga do dojrzałości*, 2004, S. 125f, zu finden. Es handelt sich dabei um eine Differenz von zwei Jahren. Danach hätte die Royal Philharmonic Society schon 1966 den Auftrag für das *Cellokonzert* vergeben.

entgegen, der damals die Sowjetunion nicht verlassen durfte. Rostropowitsch war auch lange unsicher, ob er die Ausreisegenehmigung aus der Sowjetunion für dieses Konzert bekommen würde. Schließlich gelang es ihm, bei der Uraufführung mitzuwirken, doch für die folgenden Konzerte durfte er sein Land nicht mehr verlassen.

In einem Brief an den Solisten beschrieb Lutosławski seine Vorstellung von diesem Werk. Er stellte seine Interpretation vor als einen Konflikt zwischen dem Orchester und dem Soloinstrument, mit Verständigungsversuchen zwischen dem Cello und der Interventionsfunktion der Blechbläser⁵⁴⁹:

„Lieber Slawa!

Während ich Dir den Rest des Konzerts (die Partitur und die Solostimme) schicke, möchte ich Dir ein paar Worte über das Stück schreiben. Es besteht aus vier attacca zu spielenden Sätzen: Introduction (vom Anfang bis zur Pause, 5 Sekunden Pause nach Ziffer 9), 4 Episoden (bis Ziffer 63) und Kantilene, der (wie jedem der Episoden) eine kurze Einleitung vorausgeht, die eigentlich noch vor dem Ende des vorangegangenen Satzes mit der Note E pizz. ff vor Ziffer 63 beginnt. Die Kantilene ist bei Ziffer 81 zu Ende, wo sie ins Finale übergeht. (Die Introduction, jede der 4 Episoden und die Kantilene werden am Ende immer von der Gruppe der Blechbläser unterbrochen, die Motive spielen, die den Charakter einer zornigen, strafenden Ermahnung haben.) Die anfänglichen Ermahnungen sind noch verhältnismäßig...(...) vom Charakter eines heftigen 'parlando' – deren Intervention einen ziemlich heftigen Charakter hat. Die letzte solche Intervention (nach der Kantilene – Ziffer 81) ist dann sehr heftig und breit angelegt. Das ganze Orchester kommt hier zu Wort.)

Introduction:

Die sich in Sekundenabständen wiederholende Note re, die ohne jegliche Expression gespielt wird (ind. [ifferente]), verstehe ich als einen Moment der völligen Entspannung, beinahe Gedankenlosigkeit. Der Solist verlässt diesen 'gedankenlosen' Zustand, sobald etwas anderes geschieht und er kehrt zu ihm während der Introduction noch mehrmals zurück.

Die Übergänge vom Zustand der 'Konzentration' zur 'Gedankenlosigkeit' und umgekehrt geschehen immer plötzlich. In der Introduction kommen verschiedenste Motive vor, die nicht weiter entwickelt werden. Ihr Charakter ist an der mäßigen, meist zurückhaltenden Dynamik und Bezeichnungen wie: 'grazioso', 'un poco buffo ma con eleganza', 'flautando' etc. erkennbar. Sogar 'marziale' soll im übertragenen Sinne verstanden werden, dies ist ein 'unechter' Marsch. Der letzte Moment der 'Gedankenlosigkeit' (Noten re – indifferente) unterscheidet sich von den früheren. Es gibt dynamische Unterschiede, Verzierungen etc., es ist so, als ob ein Mensch, der gezwungen wurde, eine sinnlose, monotone Tätigkeit auszuüben, versuchen würde, diese abwechslungsreicher zu gestalten. Er tut es auf etwas naive, dummliche Art und Weise. In diesem Augenblick schreiten die Trompeten ein. Nach

⁵⁴⁹ Lutosławski, Witold, Brief von Witold Lutosławski an Mstislaw Rostropowitsch, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel, (Übersetzung I. Antulov). Lutosławski skizzierte die meisten Briefe, bevor er sie verschickte. Dieser Text ist eine Übersetzung des Briefentwurfs an Rostropowitsch aus dem Polnischen vom Sommer 1970.

deren ersten Note kehrt das Cello (quasi zur Vernunft gebracht) zur früheren monotonen Art, die Note re zu spielen, zurück. Den Trompeten 'geht es aber nicht darum', sie intervenieren heftiger (5-6), um das Cello am Ende zum Schweigen zu bringen, ihren zornigen Kommentar herauszubrüllen (7-8) und wegzugehen (9). Nach einer 5-Sekunden langen Pause beginnt das Cello die 1. Episode, indem es die Orchesterinstrumente (Harfe, Klarinetten, etc.) zu einem Dialog 'einlädt'. Dies sind quasi gesprochene, zarte Phrasen, die zu einer gewissen Belebung und schließlich einer liedhaften Phrase abwechselnd mit einem lebhaften Motiv führen (22). Die Episode wird von einer Trompete, dann von zwei Trompeten und einer Posaune mit den schon bekannten 'zornigen' Motiven unterbrochen (Achtung: Fehler in der Partitur – 23 – statt batt. soll dort trba. stehen). Einen ähnlichen Verlauf haben die Episoden II, III und IV. Deren Charakter ist stets 'grazioso', 'espressivo' oder 'scherzando'. Auch 'espressivo' nach Ziff. 35, Seite 13 ist 'nicht ernst gemeint', 'amüsiert'. Ernst sind hier nur die Interventionen der Blechbläser. Das Cello soll gegenüber dem Blech mit seiner 'Leichtigkeit', 'Vergnügtheit' und 'Kindlichkeit' einen Kontrast bilden. Zum ersten Mal wird das Cello 'ernst', wenn es die Einleitung zur Kantilene beginnt (*pizz. ff* vor 63) und so bleibt es bis zum Schluss – wenn man die Rückkehr zum 'gedankenlosen' re nach 63 außer Acht lässt. Der *buffo*-Charakter, *con eleganza, grazioso* wird bis zum Ende des Stückes nicht mehr vorkommen. Die Kantilene ist dann eine ganz ernst gemeinte Sache und deswegen reichen die drei Trompeten nicht mehr aus, um sie am Kulminationspunkt (81) zu unterbrechen. An dieser Stelle schreitet das ganze Blech nicht nur 'zornig', sondern auch mit einem echten 'Streit' ein. Zum Blech gesellen sich bald andere Gruppen, das Orchester demonstriert in *tutti* seine ganze Kraft (86). Es folgt 'ein Konflikt – eine Konfrontation' des Cellos und des Orchesters, danach kommt eine 'wütende Verfolgung' (98), in der das Orchester das Cello angreift. Es kommt ein Moment, in dem die heftigen 'Schreie' des Cellos und des Orchesters völlig unabhängig voneinander vorkommen. Das Orchester gewinnt in diesem 'Konflikt' in *tutti* von 133 bis 135 die Oberhand. Danach stimmt das 'besiegte' Cello eine 'schmerzliche' Phrase an (*dolente*).

An diesem Punkt könnte das Stück eigentlich zu Ende sein. Statt eines 'melancholischen' Zurückgehens, das man erwarten könnte, folgt eine kurze schnelle Coda (137, *Presto*), deren triumphales Ende außerhalb des vorhin gespielten Dramas liegt.

Alles, was ich hier geschrieben habe, klingt etwas geheimnisvoll, albern, aber ich denke, dass es trotzdem einen an die Musik näher bringt. [...]

Sind der 17. und 18. September wirklich die einzigen Tage, an denen Du kommen kannst? Gerade dann haben wir den 25. Jahrestag unseres Verlages, und ich soll dann als dessen Vorsitzender nach Krakau fahren. Vielleicht könntest Du noch vor Bukarest kommen? Wenn das nicht möglich ist, bleibe ich in Warschau und werde auf Dich am 17. warten. Lass mich bitte wissen, mit welchem Flugzeug Du kommst und ob ich ein Hotel reservieren soll.

Ich grüße Dich herzlich WL.⁵⁵⁰

Dieser Brief sollte eine entscheidende Rolle bei der Interpretation des *Cellokonzerts* nicht nur durch Rostropowitsch selbst, sondern auch in der gesamten Rezeption des Stückes spielen.

⁵⁵⁰ Lutosławski gab dem Solisten noch einige technische Hinweise: „1) Die Partitur ist in dirigierte Abschnitte gegliedert, die traditionell gespielt werden, (z. B. Coda / von 137 bis zum Ende) oder der Abschnitt von 42 bis 44 und *ad libitum*-Abschnitte, die mit Pfeilen gekennzeichnet sind, und die nicht dirigiert werden. Die letzteren entsprechen in der Aufführung natürlich nicht präzise dem, was geschrieben ist, weil die Noten, die in der Partitur untereinander stehen gar nicht gleichzeitig gespielt werden müssen. 2) Vierteltöne sind im Solopart so gedacht, dass die Noten nicht *glissando*, sondern einzeln gespielt werden. Ich stelle mir das so vor, dass z. B. die Quintole auf der zweiten Linie, Seite 1 folgenden Fingersatz haben könnte: (Notenbeispiel) [...]“ Lutosławski, Witold, Brief an Mstislaw Rostropowitsch, Sammlung Witold Lutoslawski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Lutosławskis Deutung des Werkes mit der „Konfrontation des Cellos und des Orchesters“, „dem zornigen Blech“ und dem „besiegten Cello“ muss den ersten Solisten sehr beeindruckt haben, weil er sie nicht nur musikalisch verinnerlichte, sondern bei jeder Gelegenheit mit großem Eifer verbreitete, indem er dem jeweiligen Konzert eine kurze Werkeinführung voranstellte. Rostropowitsch erweiterte die ohnehin schon konfliktbeladene Deutung Lutosławskis um eine eindeutige außermusikalische und in der damaligen politischen Situation höchst aktuelle Gegenüberstellung eines Individuums (Soloinstrument) und des Kollektivs (das Orchester und vor allem die Blechbläser) und die Darstellung einer heftigen Auseinandersetzung zwischen den beiden. Der Beitrag Rostropowitschs zur politischen Deutung des Stückes und seine Schwierigkeiten bei den Aufführungen in der Sowjetunion waren immer wieder ein Thema in der westlichen Presse. Bezeichnenderweise wurde die erzwungene Emigration des Ehepaares Rostropowitsch u.a. mit der Aufführung eines umstrittenen *Cellokonzerts* 1972 in der Sowjetunion in Verbindung gebracht:

„It happend two years ago, when Rostropovich played an avant-garde cello concerto written expressly for him by a contemporary Polish composer. The piece was so far out by Moscow's conservative standards that both Rostropovich and the conductor who was to conduct the piece feared it might be banned here. So instead of rehearsing it openly they conducted two clandestine rehearsals just before the performance.“⁵⁵¹

Die Deutung des Komponisten blieb aber nicht nur dank des Solisten kein Geheimnis. Lutosławski äußerte sich mehrmals bereits 1971 in Polen zu seinem Werk anlässlich seiner Uraufführung und zitierte dabei den Brief an Rostropowitsch.⁵⁵² Auf diese Weise wurde die außermusikalische Interpretation des Stückes bekannt. Bald wurde sie auch von zahlreichen Kritikern und Musikwissenschaftlern übernommen.⁵⁵³ Der Kampf eines unterdrückten

⁵⁵¹ Kaiser, Robert, *Rostropovich: Departing for the West*, in: The Washington Post (3. Mai. 1974), S. C8, Col.4; Dieser Artikel war im Besitz Lutosławskis und befindet sich in der Paul Sacher Stiftung in Basel. Es handelt sich darin um die Geschichte der Ausreise der Familie Rostropowitsch aus der Sowjetunion und ihren politischen Hintergrund.

⁵⁵² Vgl. Marek, Tadeusz, *Violoncellokonzert von Witold Lutosławski*, in: Polish Music 3 (1971), S. 4f. Auch in späteren Programmheften wird der Brief an Rostropowitsch zitiert: Lutosławski, W., *Koncert na violonczelę i orkiestrę*, in: Programmheft der Krakauer Philharmonie vom 11. und 12. Jan. 1974, S. 6f.

⁵⁵³ Auch noch nach vielen Jahren bestätigte der Komponist die besondere Haltung von Rostropowitsch gegenüber dem *Cellokonzert*: „Pourtant Rostropovich prétend que votre concerto pour violoncello est comme un petite opéra? – Ca, c'est l'interprétation de Rostropovich. Les interprètes sont ainsi qu'ils veulent voir ou entendre quelque chose d'extramusical. Et Rostropovich s'identifiait avec la partie de solo. Ce qu'il en dit convient pour lui! Une fois il m'a avoué. Cette phrase, je ne la comprends pas, comment dois-je l'interpréter? Je lui ai répondu:

Individuums gegen das übermächtige Kollektiv wurde in zahlreichen Artikeln hervorgehoben, und die Parallelen zur politischen Realität in den Ländern jenseits des Eisernen Vorhangs verliehen dieser Deutung eine besondere Aktualität und Attraktivität. Lutosławski schätzte seinerseits die Interpretation von Rostropowitsch sowohl mit Blick auf deren herausragende musikalische Qualität als auch auf die außermusikalischen Aspekte ihrer Darbietung:

„Rostropovich’s interpretation of my concerto is typical not only of his musical mentality, but also of the Russian mentality in general, with extra-musical associations playing a significant role in the process of perception of music. I remember a concert in Moscow in December 1972. My concerto with Rostropovitch (solo) and Gennady Rozhdestvensky (conducting). After the concert Rostropovich’s sister, Veronika Leopoldova, who had just been playing with the orchestra, was very excited. She came running up to her brother and exclaimed: ‘You must tell me the content!’ She regarded it unthinkable that there was no plot in this composition. – But it is interesting that Rostropovich too, applied a certain plot to the music. Identifying himself and all his life, whereas the part of trumpets and trombones embodies his enemies, those who were prosecuting him, those whose intention was to spoil his live. Why, indeed: the solo part is more than once interrupted by the brass, so that the soloist is, as it were, compelled to reconstruct his part now and again.“⁵⁵⁴

Lutosławski schreibt die politisierende Interpretation des Konzerts alleine Rostropowitsch zu, obwohl er selbst der Urheber dieser Deutung war, und sie durch den weltbekannten kommunistuskritischen Musiker zusätzlich an Stärke und Glaubwürdigkeit gewann. Im Gespräch mit Irina Nikolska zitiert der Komponist wieder den sowjetischen Cellisten und seine hochemotionale und zugleich politisierende Deutung des Werkes:

„Slava’s word: ‘The Central Committee at full strength.’ Immediately before the coda of the Concerto there is a plaintive phrase. ‘Whenever I play it’, he said, ‘I cry.’ My question: ‘But why?’ ‘Because that’s the moment I die.’ ‘But in the coda there is your triumph, doesn’t it?’ He philosophically: ‘Yes, but that’s already in the next world.’“⁵⁵⁵

Lutosławski zitiert hier die Aussagen des Solisten über den Feind – das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei – der durch die Blechbläser verkörpert wird. In keiner weiteren programmatischen Deutung des *Cellokonzerts* wird dies so ausdrücklich formuliert. Für die späteren Autoren bildeten die Aussagen Rostropowitschs und Lutosławskis die wichtigste Interpretationsbasis des Konzerts.

Fais la comme sit u te disais: Jouons d’abord, nous verrons ensuite. – Fantastique, a-t-il trétendu: j’ai compris!”, Tetaz, Myriam, Interview mit dem Komponisten, in: 24heurs, 1988.

⁵⁵⁴ Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 51.

⁵⁵⁵ Ibid.

Der Komponist unterstrich immer wieder ausdrücklich, dass die politische Deutung des Werkes von dem Solisten stammt und dass er sich immer gegenüber einer solchen Deutung distanziert hätte. Dies klingt allerdings nicht überzeugend, weil er zugleich auf den heftigen „Konflikt“, „eine Konfrontation des Cellos und des Orchesters“, „zornige Kommentare“ und das Orchester, das „interveniert und das Cello zum Schweigen bringt“, besteht:

„Das Werk ist ein typisches Violoncellokonzert, obgleich es in der Form nicht viel mit dem traditionellen Konzert gemein hat. Die herkömmliche Rolle des Orchesters im Solokonzert ist die Begleitung oder der Dialog, oder Orchestertutti teilen die Passagen ab, wo der Solist spielt. In meinem Werk haben Orchester und Solist eine etwas andere Funktion. Bei ihrer Konstruktion habe ich mich bemüht, an gewisse Analogien zu anderen Kunstgattungen, besonders zum Theater, anzuknüpfen. Es handelt sich dabei um ein Konfliktverhältnis. Dem Hörer sollte diese Situation vom ersten Orchestereinsatz an klar sein, denn das Orchester ist ein Faktor, der interveniert, unterbricht oder beinahe stört. Dann folgen ‚Verständigungsversuche‘ – Dialoge. Aber diese werden durch eine Gruppe von Blechblasinstrumenten unterbrochen, denen in dem Werk die „Interventionsfunktion“ zufällt. Es war mein Grundsatz, tiefere Motivationen zu finden für den Einsatz zweier gleichsam von Natur aus sich widersprechender Elemente, wie es Soloinstrument und Orchester sind. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Elementen verändert sich im Verlauf des Werkes, bis es sogar zu ihrer völligen Übereinstimmung kommt (Kantilene), was aber gerade die Gelegenheit zu der vehementesten Intervention bietet, die diesmal schon von einer großen Gruppe des ‚Blechorchesters‘ ausgeführt wird (...).“⁵⁵⁶

Lutosławski benutzt hier ähnlich, wie im Brief an Rostropowitsch, Ausdrücke wie „ein Konfliktverhältnis“, „Verständigungsversuche“, „Intervention“, „Dialog“, usw. – Formulierungen, die gerade Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre wegen der äußerst angespannten politischen Lage in Polen als eine eindeutige Anspielung auf die aktuellen Ereignisse im Land verstanden werden konnten.⁵⁵⁷ Der Komponist äußert sich dadurch selbst politisierend über sein *Cellokonzert* und bietet weitgehende Interpretationsmöglichkeiten, in diesem Stück einen Konflikt zwischen einem im Kommunismus unterdrückten Individuum und dem Kollektiv zu sehen. Musikalisch besteht der Konflikt tatsächlich zwischen den Blechbläsern und dem Soloinstrument zusammen mit dem Rest der Orchesterinstrumente.⁵⁵⁸ Die schlagartigen Einschübe des Blechs kommen mit der Ausnahme des mittleren, langsamen Abschnitts in immer gesteigerter Form im ganzen Werk vor. Das Cello scheint sich der direkten Auseinandersetzung mit den Blechbläsern im ersten Satz zu entziehen, und, obwohl

⁵⁵⁶ Kaczyński, Tadeusz, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig, 1976 (polnische Ausgabe: Kaczyński, Tadeusz, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków, 1973), S. 66ff.

⁵⁵⁷ Vgl. Kapitel: 1970er Jahre: Entstehung der politischen Opposition, S. 25ff.

⁵⁵⁸ Vgl. Kapitel: *Cellokonzert*-Analyse, S. 201f.

seine Abschnitte abrupt vom Blech unterbrochen werden, verfügt jede der Parteien über ihr eigenes, kontrastierendes Tonmaterial. Im mittleren Satz, den Lutosławski Kantilene nennt, werden die kraftvollen Blecheinsätze ganz ausgespart – und da scheint musikalischer Frieden zu herrschen. Danach kommt es jedoch zu den heftigsten Auseinandersetzungen, wo das Cello das Material der Blechbläser, der „Interventionen“ übernimmt, und sich dadurch auf die gleiche konflikthafte musikalische Ebene begibt. Das Soloinstrument beteiligt sich mit den gleichen Mitteln am heftigen Dialog zwischen den beiden Kontrahenten, was der Auflehnung eines Einzelnen, eines „Individuums“ nach einer langen Phase der Unterdrückung durch die stärkere Mehrheit, das „Kollektiv“, sicher nahe liegt.⁵⁵⁹ Die Bezeichnungen „Kollektiv“ und „Individuum“ wurden sowohl von Rostropowitsch als auch von Lutosławski weiterverbreitet, und sie hinterließen ein Echo einer solch politischen Interpretation bei zahlreichen nachfolgenden Aufführungen und der musikwissenschaftlichen und journalistischen Auseinandersetzung mit dem Konzert.

Nach seiner Ausreise aus der Sowjetunion hatte Rostropowitsch keinen Grund mehr, seine Vorstellung vom *Cellokonzert* zu verbergen. Seine schwierige private und berufliche Situation in der Heimat, die baldige Emigration und der Entzug der sowjetischen Staatsbürgerschaft verliehen seinen Aussagen eine große Glaubwürdigkeit und ließen ihn selbst zu einer Verkörperung eines solchen politisch unterdrückten Individuums werden. Nach der Ausreise aus der Sowjetunion sprach Rostropowitsch mit dem polnischen Musikwissenschaftler Tadeusz Kaczyński über das *Cellokonzert* und betonte zum wiederholten Male sein Verständnis des Stückes als einen

„Konflikt zwischen einem Individuum und dem Kollektiv, in dem das Individuum an einer Stelle seine Niederlage beweint, um bald darauf zu siegen.“⁵⁶⁰

Wie stark sich der Solist persönlich mit dem unterdrückten Individuum identifizierte, belegt folgende Aussage:

„Als am Ende nach dem Orchesterhöhepunkt das Cello wieder das Wort ergreift (letzte fünf Noten), bin ich glücklich, dass Lutosławski mir die Möglichkeit gab, das letzte Wort zu sagen.“⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Vgl. *ibid.*

⁵⁶⁰ Kaczyński, Tadeusz, *Rostropowicz o Lutosławskim* (Rostropowitsch über Lutosławski), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 21 (25. Sept. 1977), S. 7-8.

Die musikalische Interpretation des *Cellokonzerts* von Rostropowitsch galt als besonders emotional und kontrastreich, was sie stark von der Interpretation durch Heinrich Schiff – dem zweiten Solisten – unterschied, und seine besondere persönliche Beziehung zu diesem Stück bestätigte. Der Russe versäumte keine Gelegenheit, seine Vorstellung von diesem Werk zu verkünden, und berief sich auch auf seine Frau Galina Wischnewskaja, Sopranistin am Moskauer Bolschoi Theater, die das *Cellokonzert* als die „Geschichte des Don Quichote des 20. Jahrhunderts“ bezeichnete.⁵⁶²

Die Aussagen Lutosławskis über das *Cellokonzert* sind dagegen widersprüchlich. Einerseits lieferte der Komponist eine feste Grundlage für die politisierende Interpretation dieses Stückes, andererseits unterstrich er wiederholt, dabei nichts Politisches gemeint zu haben:

„Im Brief an Mstislaw Rostropowitsch, in dem ich kurz die Formanlage meines Cellokonzerts beschrieb, bediente ich mich eher der literarischen als der musikalischen Sprache. Ich tat es absichtlich, um gewisse ‚musikalische Situationen‘ in der Partitur klarer und suggestiver zu machen. Das heißt aber nicht, dass mein Stück irgendwelche literarische oder außermusikalische Inhalte besitzt. Solche Inhalte gibt es darin nicht, auch wenn von ‚fröhlichem Cello‘ oder ‚wütenden Trompeten‘ die Rede ist.“⁵⁶³

Der Musikwissenschaftler Tadeusz Kaczyński ging als erster auf die Frage nach der musikalischen Berechtigung der Ausdrücke, wie „wütende Phrasen“, „Interventionen des Blechs“, „Attacken verschiedener Instrumentengruppen gegen das Cello“ und das „wimmernde Cello“ ein, worauf der Komponist entschlossen reagierte:

„Mit Bestürzung stelle ich fest, wohin meine unvorsichtige Bemerkung über den Konflikt zwischen dem Solopart und dem Orchester führen kann. Ich muß hier Ihrer Phantasie, die Sie das Werk als musikalische Illustration irgendeines düsteren Schauspiels sehen läßt, aufs allerenergischste Zügel anlegen; denn nichts dergleichen war meine Absicht.“⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Ibid., S. 9. Der Vergleich des *Cellokonzerts* mit der Geschichte des Don Quichote wurde in einigen Artikeln übernommen: vgl. *Concerto for Cello and Orchestra (1969-1970)*, in: Programmheft des Hallé Orchestra vom 23. Jan. 1986, S. 15; Lequeux, Marcel, *Witold Lutoslawski. Cellokoncerto (1970)*, in: *Muziek & Woord* Nr. 66 (März 1980), S. 5.

⁵⁶² Ibid., S. 8.

⁵⁶³ Vgl. Lutosławski, Witold, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 30. Sept. 1973, S. 190 und in: Programmheft des Festivals für zeitgenössische polnische Musik in Wrocław vom 19.-24. Feb. 1974, S. 102-104. Lutosławski beschrieb das *Cellokonzert* 1973 auf eine ähnliche Weise auch in einem Interview mit Tadeusz Kaczyński: Vgl. Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutoslawski o swoim „Koncercie wiolonczelowym“* (Witold Lutosławski über sein „Cellokonzert“), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 18 (16.-30. Sept. 1973), S. 3-5.

⁵⁶⁴ Kaczyński, Leipzig, 1976, S. 70.

Lutosławski korrigierte die Aussagen des Musikwissenschaftlers, dementierte die politischen Bezüge und betonte seine rein musikalischen Absichten:

„Ich wollte damit gewisse musikalische Situationen in der Partitur klarer und suggestiver machen, aber das impliziert keine literarische oder außermusikalische Bedeutung meines Werkes. Eine solche gibt es gar nicht, auch wenn ich von einem „fröhlichen“ Cello oder „ärgerlichen“ Trompeten spreche. Es ist einfach eine etwas bildliche Art, die kontrastierenden Abschnitte zu bezeichnen, damit die Interpreten leichter den rechten Zugang zu ihnen finden.“⁵⁶⁵

Mit diesem Kommentar versah Lutosławski seitdem die meisten seiner Aussagen über das *Cellokonzert*. Das Gespräch des Komponisten mit Kaczyński war nicht der erste Artikel in Polen, in dem das *Cellokonzert* von Lutosławski besprochen wurde. Bereits 1971 erschienen zwei ausführliche Beiträge in *Polish Music* und im Programmheft des 15. „Warschauer Herbst“-Festivals, in denen der Komponist die gleiche Auffassung seines Stückes vertrat.⁵⁶⁶ Er benutzte die gleichen Formulierungen in Bezug auf das konflikthafte Element im Werk und sicherte sich genauso vor eventuellen außermusikalischen Interpretationen ab. Kaczyński war der erste Autor, der versucht hatte, den Widerspruch in Lutosławskis Aussagen zu klären und ist dabei auf einen heftigen Widerstand gestoßen. Das Echo der Diskussion mit dem Komponisten über die außermusikalischen Aspekte des *Cellokonzerts* ist in seinem kurz darauf in einer Musikzeitschrift erschienenen Interview mit Lutosławski noch zu hören.⁵⁶⁷ Kaczyński sichert sich jetzt selbst ab und beginnt den Text mit der folgenden Einleitung:

„Um Missverständnissen vorzubeugen, wollen wir den Lesern bekannt geben, dass der vorliegende Text kein Abdruck unseres Gesprächs über das Cellokonzert ist, das im Buch veröffentlicht wurde. Dies ist weder ein Gespräch noch ein Interview, weil – im Gegensatz zu dem anderen Text – hier die Kontroverse zwischen uns hinsichtlich meiner spezifischen und subjektiven Interpretation dieses Stückes außer Acht gelassen wurde. Diesmal haben wir beschlossen, uns auf eine rein musikalische Beschreibung des Werkes zu konzentrieren.“⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Ibid., S. 67.

⁵⁶⁶ Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutosławski o swoim „Koncercie wiolonczelowym“* (Witold Lutosławski über sein „Cellokonzert“), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 18 (16.-39. Sept. 1973), S. 3-5 und: Marek, Tadeusz, *Violoncellokonzert von Witold Lutosławski*, in: Programmheft des 15. „Warschauer Herbstes“, 1971. Rostropowitsch konnte zu diesem „Warschauer Herbst“ nicht kommen, sodass die polnische Erstaufführung des Stückes am 19. September 1971 abgesagt werden musste.

⁵⁶⁷ Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutosławski o swoim „Koncercie wiolonczelowym“* (Witold Lutosławski über sein „Cellokonzert“), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 18 (16.-39. Sept. 1973), S. 3. Kaczyński bezieht sich hier auf sein Buch *Gespräche mit Witold Lutosławski*, das in Polen bereits 1972 erschien.

⁵⁶⁸ Ibid.

Im Gespräch verwendete der Komponist, wie gewohnt, seine festen konfliktbeladenen Formulierungen wie „Intervention“, „Provokation“, „Ermahnung“, „Schreie“, „Flucht“ usw. neben dem ausdrücklichen Hinweis darauf, dass das Werk keine Programmmusik sei und nicht in einem außermusikalischen Sinne interpretiert werden dürfe.⁵⁶⁹ Kaczyński vertrat weiterhin konsequent eine programmatische Position bei der Interpretation des *Cellokonzerts*, und es entwickelte sich eine Art Polemik zwischen den beiden, die noch Jahrzehnte andauern und die die Berechtigung der Frage nach der politisierenden Aussage des Werkes ungeachtet des Widerstandes seitens des Komponisten bestätigen sollte.

Trotz aller späteren Beteuerungen des Komponisten, im *Cellokonzert* nichts Außermusikalisches gemeint zu haben, wurden seine frühen Aussagen über dieses Stück immer wieder aufgegriffen und musikalisch begründet. Durch das vehemente Abstreiten der politischen Anspielungen und die in Bezug auf den Brief an Rostropowitsch geäußerte Absicht, dem Interpreten nur den Zugang zum neuen Werk erleichtern zu wollen, könnte tatsächlich der Eindruck entstehen, dass die Ideen, die in diesem Text formuliert wurden, keine größere Rolle in der Komposition gespielt haben und dass der Komponist unabsichtlich und durch ein besonderes Zusammenspiel der äußeren Umstände den Anlass für die außermusikalische Interpretation des *Cellokonzerts* gab. Das Gegenteil scheint aber der Fall zu sein, da die gleiche konfliktbeladene Vorstellung von diesem Stück bereits dem Kompositionsprozess zugrunde lag. Die Skizzen des *Cellokonzerts* enthalten nicht nur rein musikalische Ideen, sondern auch kurze Kommentare des Komponisten über die Aussage des Werkes.⁵⁷⁰ Die Notizen des Komponisten, die während der Komposition des *Cellokonzerts* entstanden, sind in einigen Punkten noch zugespitzter formuliert als im Brief an Rostropowitsch. Die Motive des Soloparts direkt nach dem Höhepunkt im Finale (ab Ziff. 90) beschreibt Lutosławski als „Stimme eines Ferkels, das gerade geschlachtet wird“.⁵⁷¹ Der Komponist gestaltet den Kontrast zwischen dem Solopart und dem Tutti sehr präzise und bewusst: Den musikalischen Konflikt bezeichnet er bereits hier konsequent als „Interventionen“, „Einschreiten“ und „Unterbrechungen“ und stattet das Orchester passend mit Tritonusmotiven aus; das Cello dagegen wird „verscheucht“, „zum Schweigen gebracht“

⁵⁶⁹ Ibid.

⁵⁷⁰ Vgl. Lutoslawski, Witold, *Skizzen des Cellokonzerts*, Sammlung Witold Lutoslawski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

⁵⁷¹ Vgl. Kapitel: *Cellokonzert-Analyse*, S. 201f.

und, wenn es sich dagegen wehrt, dann „tobt es vor Wut“, und „nach einer kurzen Pause bereitet es sich auf den Kampf vor“. In der Coda, nach dem Kampf, „entwickelt sich das Ganze in Richtung eines himmlischen Triumphes“.⁵⁷² Mit diesen Äußerungen im Hintergrund scheint der Brief an Rostropowitsch, der auf verschiedenen Wegen und mit dem Einverständnis und der Mitwirkung des Komponisten an die Öffentlichkeit gelangte, eine deutlich gemäßigte Version der eigentlichen Vorstellung Lutosławskis über sein *Cellokonzert* zu sein. Damit wird auch die Rolle des Komponisten bei der Herausbildung der politisierenden Deutung des Konzerts in ein ganz anderes Licht gerückt. Es war bereits während des Kompositionsprozesses zweifellos seine Absicht, das Werk als einen dramatischen, möglicherweise auf die aktuelle politische Lage in Polen bezogenen Konflikt, zu gestalten, und es kam zusätzlich dazu, dass als Solist der beste mögliche Vertreter einer solchen Idee gewählt wurde.

Beinahe die gesamte weitere Rezeption des *Cellokonzerts* wurde von den Aussagen des Komponisten begleitet, sodass sie im Laufe der Zeit zu einem festen Bestandteil der Werkinterpretation wurde. Das Beispiel des *Cellokonzerts* zeigt, dass durch die Zusammenarbeit mit einem im ehemaligen Ostblock umstrittenen Solisten, der die politisierende Interpretation des Werkes vertrat, eine große Verbreitung und Überzeugungskraft der politischen Aussage des Stückes entstand. Auch wenn der Komponist seine politischen Absichten später verneinte, wurden sie von zahlreichen Interpreten in Ost und West übernommen und sogar als Beweis für die Lutosławski drohenden Schikanen verstanden, oder als Anlass zu Kritik an seiner politischen Zurückhaltung genommen.

Einen Grund für die vorsichtigen Aussagen des Komponisten konnte möglicherweise die Rücksicht gegenüber dem aus der Sowjetunion stammenden Solisten sein, dem er nicht noch mehr schaden wollte. Rostropowitsch, der als „heroic and generously emotional protagonist“ galt⁵⁷³, erhielt in den Jahren nach der Uraufführung des Stückes keine Ausreisegenehmigung aus der Sowjetunion, und aus diesem Grund trat der junge Heinrich Schiff als Solist in den zahlreichen westlichen Aufführungen auf. Der österreichische Cellist spielte auch die polnische Erstaufführung des Konzerts am 30. September 1973 in Warschau in der Nationalphilharmonie während des 17. „Warschauer Herbstes“. Rostropowitsch hoffte zu

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ Porter, Andrew, *Musical Events*, in: *New Yorker* 58 (7. Feb. 1983), S. 110 (108-112).

diesem Konzert kommen zu dürfen, was ihm aber nicht gelang.⁵⁷⁴ Die Moskauer Erstaufführung des *Cellokonzerts* kam dagegen bereits im Dezember 1972 zustande. Man spielte das Werk auch am 10. und 11. März 1973 in Moskau mit Mstislaw Rostropowitsch als Solisten.⁵⁷⁵ Meyer und Gwizdalanka schreiben über die beinahe abenteuerlichen Umstände der Organisation der Moskauer Uraufführung des Konzerts, das ohne große Vorbereitungen veranstaltet wurde.⁵⁷⁶ Dies ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, welchen Ruf der Solist und mit ihm sicherlich auch das politisch belastete Werk genoss und dass eine frühere für den 21. Mai 1971 in Moskau geplante Aufführung des *Cellokonzerts* wenige Tage vor dem Konzert abgesagt wurde. Nach langen Konflikten und Schikanen seitens des kommunistischen Regimes verließ Rostropowitsch 1974 die Sowjetunion zusammen mit seiner Frau und wurde Leiter des National Symphony Orchestra in Washington. 1978 wurde den beiden Künstlern die sowjetische Staatsbürgerschaft aberkannt. Das *Cellokonzert* wurde bis 1978 nicht mehr in der Sowjetunion gespielt, wodurch deutlich wird, dass es 1972 nur dank des Engagements und der Risikobereitschaft des systemkritischen Musikers gespielt werden konnte. In den folgenden Jahren fand sich in der Sowjetunion niemand, der dieses Risiko noch einmal eingegangen wäre. Interessanterweise wurde das Werk wieder im Jahr der Ausbürgerung des Ehepaares Rostropowitsch aufgeführt, zu einem Zeitpunkt also, als der „gefährliche“ Unruhestifter dem Regime zumindest vor Ort keinen Schaden mehr zufügen konnte. Möglicherweise wollte das Sowjetregime damit ein Zeichen setzen und das politisch belastete Stück in einer neuen Besetzung – Natalia Gutman spielte den Solopart – präsentieren, und es dadurch von der schwierigen politischen Deutung befreien.

Die Zurückhaltung Lutosławskis in Hinsicht auf die politisierende Aussage des *Cellokonzerts* verwundert auch wegen seiner Bekanntschaft mit Rostropowitsch: Als Lutosławski das *Cellokonzert* schrieb, kannte er den Cellisten Rostropowitsch und dessen politische Überzeugungen sowie die kritische Haltung gegenüber dem kommunistischen Regime schon länger. Wie konnte er also in seinem Werk politische Zurückhaltung anstreben, wenn ausgerechnet Rostropowitsch der erste Solist und Widmungsträger seines Werkes werden sollte? Möglicherweise hat er die politisierende Haltung des Solisten mitberücksichtigt und

⁵⁷⁴ Vgl. Briefe von Rostropowitsch an Lutoslawski, Sammlung Witold Lutoslawski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

⁵⁷⁵ Vgl. Programmblatt der Konzerte am 11. und 12. März 1973, Sammlung Witold Lutoslawski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

⁵⁷⁶ Meyer, Gwizdalanka, Kraków, 2004, S. 127f.

eine solche Aussage des Stückes geplant, ohne sich selbst direkt regimekritisch äußern zu müssen. Schließlich hat Rostropowitsch bereits Jahre zuvor Lutosławski gebeten, für ihn ein *Cellokonzert* zu schreiben. Diese Komposition ist auch Rostropowitsch gewidmet – es war also ein persönlicher Auftrag, und der Solist konnte sich mit dem Werk mit Recht identifizieren. Lutosławski lieferte durch seinen Brief einen wichtigen Impuls für die politisierende Deutung des Werkes und konnte den weiteren Verlauf der Auseinandersetzung mit dem *Cellokonzert* dem ersten Solisten, den Konzertbesuchern und den Autoren der unzähligen Artikel überlassen, die seine Interpretation unter den gegebenen politischen Umständen gerne übernahmen. Die Freundschaft und die musikalische Zusammenarbeit Lutosławskis mit Rostropowitsch überstand alle politischen Hürden: 1977 und 1980 wurde das *Cellokonzert* mit Rostropowitsch als Solisten unter der Leitung Lutosławskis aufgeführt.⁵⁷⁷ Die Antwort auf die Frage nach dem Gesinnungswandel Lutosławskis im Hinblick auf die Deutung des Werkes könnten vielleicht auch seine Reaktionen auf politisierende Fragen insgesamt liefern, die stets von Distanz und Zurückhaltung geprägt waren. Nur selten ließ er sich dazu bewegen, direkte politische Kritik zu äußern, wie auf der Versammlung des Polnischen Komponistenverbandes 1957, als er mit dem Sozialistischen Realismus abrechnete⁵⁷⁸, oder in den 1980er Jahren, als er sich dem Boykott der staatlich kontrollierten Medien und Veranstaltungen aus Protest gegen die Einführung des Kriegsrechts in Polen anschloss. Er scheint keine Person gewesen zu sein, die sich gerne in Konfliktsituationen mit den kommunistischen Machthabern in Polen begeben hat.⁵⁷⁹ Auch die stilistische Anpassung an die Forderungen des Sozialistischen Realismus im *Konzert für Orchester* bestätigt diese Haltung, obwohl dabei berücksichtigt werden muss, dass die nicht konformen Künstler Anfang der 1950er Jahre – anders als in den 1970ern – tatsächlich mit Repressalien des Regimes rechnen mussten.

⁵⁷⁷ Siehe Anhang: Aufführungen des *Cellokonzerts* in Osteuropa und im Westen, S. 325.

⁵⁷⁸ Vgl. Lutosławski, Witold, *Zagajenie dyskusji...*, in: *Ruch muzyczny* 1 (1. Mai 1957), S. 2-3.

⁵⁷⁹ Eine regimekritische Haltung konnte auch nach dem Ende des Stalinismus unangenehme Konsequenzen haben. Die Schikanen konnten unterschiedlich sein und sich auf verschiedene Bereiche des Lebens beziehen. Auch prominente Personen konnten davon betroffen sein. Im Winter 1975/76 unterzeichnete Lutosławski einen Protestbrief gegen eine geplante Verfassungsänderung nicht, weil ihm mit dem Bau eines Kindergartens in der Nähe seines Hauses gedroht wurde. Der Komponist brauchte aber beim Komponieren absolute Ruhe. Dem Stiefsohn Lutosławskis, der in Norwegen lebte, wurde jahrelang ein Einreisevisum nach Polen verweigert. Vgl. Gwizdalanka, Danuta, *Trzy postawy wobec totalitaryzmu* (Drei Haltungen gegenüber dem Totalitarismus), in: *Muzyka i totalitaryzm*, Poznań, 1996, S. 174ff.

5.3. Rezeption des *Cellokonzerts* in Polen

5.3.1. Aufführungen des *Cellokonzerts*

Das *Cellokonzert* wurde sowohl im westlichen Ausland als auch in den ehemaligen Ostblockländern und in Polen regelmäßig und erfolgreich gespielt.⁵⁸⁰ Trotz der schwierigen politischen Umstände, von denen es begleitet wurde, wurde es bereits 1972 in Moskau, 1973 in Bukarest und 1973 sowie 1979 in Budapest gespielt.⁵⁸¹ Die polnische Erstaufführung fand erst 1973 statt, dafür aber wurde das Stück danach in den wichtigsten Zentren – Warszawa, Kraków und Wrocław – in einer relativ kurzen Zeit gespielt. Spannend ist die Tatsache, dass die polnische Erstaufführung des Konzerts auf dem „Warschauer Herbst“ 1971 abgesagt werden musste, weil der Solist Mstislaw Rostropowitsch keine Ausreisegenehmigung aus der Sowjetunion bekommen hatte. Der Cellist befürchtete eine solche Entscheidung bereits vor der Uraufführung des Stückes 1970 in London. Dieses Problem ist erst ein Jahr später in Polen eingetreten, und die Entscheidung muss relativ kurzfristig gefallen sein, da Lutosławskis Werk noch im Programmheft des Festivals angekündigt wurde.⁵⁸² Die sowjetische Parteiführung wollte durch diesen Schritt höchstwahrscheinlich die Weiterverbreitung der im Osten umstrittenen Deutung der Komposition verhindern: Rostropowitsch geriet zu diesem Zeitpunkt immer mehr in politische Schwierigkeiten in seiner Heimat, und auch seine kommunistuskritische Deutung des *Cellokonzerts* war immer bekannter. Bei der polnischen Erstaufführung des Konzerts am 30. September 1973 durfte Rostropowitsch deswegen nicht auftreten und den Solopart übernahm Heinrich Schiff.⁵⁸³

⁵⁸⁰ Vgl. Anhang: Aufführungen des *Cellokonzerts* in Osteuropa und im Westen, S. 325ff.

⁵⁸¹ Vg. Sbarcea, George, *Concertul pentru violoncel si orchestra*, in: Programmheft der Orchestra Simfonica a Filharmoniciei „George Enescu“ vom 23. und 24. Feb. 1973, S. 12-13; Breuer, János, *Luigi Nono et Witold Lutosławski à Budapest*, in: Guide Musical de Hongrie, Nr. 14 (1979), S. 30-32; *Zur Einführung*, in: Programmheft der Hallescher Philharmonie vom 9. Feb. 1976; Konzertblatt vom 10. und 11. März 1973, Gorki; Lewtonowa, O., *Koncert dlja violonceli s orkestrom*, in: Programmheft der Moskauer Staatsphilharmonie vom 29. Nov. 1978; Rappoport, Lidia, Programmheft der Leningrader Philharmonie vom 2. Dez. 1978.

⁵⁸² Vgl. Programmheft des 15. „Warschauer Herbst“-Festivals, Konzert am 19. Sept. 1971.

⁵⁸³ Vgl. Anhang: Aufführungen des *Cellokonzerts*, S. 325.

5.3.2. Polnische Veröffentlichungen über das *Cellokonzert*

Die politisierende Interpretationslinie des *Cellokonzerts*, die Lutosławski mit seinem Brief an Rostropowitsch in Gang gesetzt hatte, wurde in zahlreichen polnischen Veröffentlichungen über dieses Werk weiterverfolgt und teilweise erweitert.⁵⁸⁴ Die Äußerungen des Komponisten waren einerseits für die Herausgeber der Texte von großem Wert und wurden als Informationen „aus erster Hand“ gerne zitiert. Andererseits fand gerade die außermusikalische Deutung des Werkes in einer politisch immer wieder sehr angespannten Lage in Polen einen fruchtbaren Boden und wurde gerne in die musikalischen Veröffentlichungen aufgenommen.⁵⁸⁵ Die Kommentare zu den Aussagen des Komponisten sind regelmäßig auch in kurzen Zeitungsnotizen zu finden, in denen über Aufführungen des *Cellokonzerts* im Ausland berichtet wurde und dabei über das „interventionsartige Verhalten des Orchesters“ gesprochen wurde.⁵⁸⁶

Der erste Musikwissenschaftler, der sich der politisierenden Interpretation des Werkes anschloss, war der bereits erwähnte Tadeusz Kaczyński, der 1973 ein Interview mit Lutosławski führte.⁵⁸⁷ Der Schwerpunkt des Gesprächs sollte auf den Äußerungen des Komponisten liegen, Kaczyński lenkt jedoch die Antworten des Komponisten geschickt auf die politischen Aspekte der Interpretation des *Cellokonzerts*, betont Ausdrücke wie „Provokationen der Blechbläser“, „Ermahnungen des Orchesters“, „wütendes fortissimo“, „Intervenieren und Unterbrechen von jeder Episode“, „Parallelen zu menschlichen Gestalten“ und „Kräftemessen zwischen dem Orchester und dem Cello“, um Lutosławski zu direkten politischen Aussagen zu bewegen. Der Komponist wehrt sich entschieden gegen jede außermusikalische Verdeutlichung seiner Interpretation. Obwohl die außermusikalischen Verbindungen vom Komponisten immer wieder entschieden abgelehnt werden, bleibt der

⁵⁸⁴ Vgl. Anhang: Westliche und osteuropäische Veröffentlichungen über das *Cellokonzert* von Witold Lutosławski. S. 354ff.

⁵⁸⁵ Vgl. Lutosławski, Witold, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie vom 30. Sept. 1973, Warszawa, S. 190f; Lutosławski, Witold, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*, in: Programmheft der Krakauer Philharmonie vom 11. und 12. Jan. 1974, S. 6-7; Lutosławski, Witold, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*, in: Programmheft des 10. Festivals der zeitgenössischen polnischen Musik, Wrocław, 19.- 24. Feb. 1974, S. 102f;

⁵⁸⁶ *Koncerty Lutosławskiego w Los Angeles* (Lutosławskis Konzerte in Los Angeles), in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 9 (1. Mai 1983), S. 4.

⁵⁸⁷ Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutosławski o swoim Koncercie wiolonczelowym* (Witold Lutosławski über sein *Cellokonzert*), in: *Ruch Muzyczny* 17, Nr. 18 (16. Sept. 1973), S. 3-5.

Eindruck eines politischen Bezugs des Werkes bestehen. Die persönliche Haltung Tadeusz Kaczyńskis trug wesentlich dazu bei, die programmatische Deutung des *Cellokonzerts* aufrechtzuerhalten. Der Musikwissenschaftler vertrat diese Interpretationslinie des Stückes in zahlreichen weiteren Texten:

„Der für dieses Werk charakteristische Konflikt zwischen dem Solo und dem Orchester zeichnete sich in dieser Aufführung durch die Einseitigkeit des gemeinschaftlichen Angriffs auf das glanzvolle und hochmütige Individuum aus, das den ungleichen Kampf nicht aufnehmen wird.“⁵⁸⁸

Die Formulierungen Kaczyńskis über das *Cellokonzert* blieben über Jahrzehnte konstant, und auch nach der politischen Wende von 1989 sind darin die ursprünglichen Merkmale einer dramatischen Auseinandersetzung zwischen zwei ungleichen Gegnern zu erkennen, wobei die Beteiligten des Kampfes – das Cellosolo und das Orchester – eindeutig menschliche Eigenschaften aufweisen:

„Der dritte Teil ist beinahe ein Liebesdialog zwischen dem Cello und dem Orchester, das plötzlich von einer 'fremden Intervention' unterbrochen wird. Der vierte Teil beinhaltet einen Kampf zwischen zwei Kräften: einer individuellen und einer gemeinschaftlichen, der mit dem Sieg der letzteren zu Ende geht. Der Sieg ist jedoch scheinbar. Nach dem Triumph des Orchesters über das Solocello erwacht dieses Instrument mit einem deutlichen Ruf wieder zum Leben.“⁵⁸⁹

In seinem 1994 herausgegebenen Buch über Lutosławski geht Kaczyński wieder auf die politischen Hintergründe im Schaffen des Komponisten ein.⁵⁹⁰

Die relativ große Zahl der Aufführungen des *Cellokonzerts* und der das Werk begleitende Ruf eines politischen Stückes brachten eine Vielzahl an musikalischen Veröffentlichungen mit sich. Vor allem die Programmhefte der zahlreichen Aufführungen boten ausreichend Raum, um sich mit seinem außermusikalischen Inhalt auseinanderzusetzen, als einer Komposition, in der

⁵⁸⁸ Kaczyński, Tadeusz, *Lutosławski w Prowansji* (Lutosławski in der Provence), in: *Ruch Muzyczny* 24, Nr. 19 (21. Sept. 1980), S. 12-13.

⁵⁸⁹ Kaczyński, Tadeusz, *Koncert wiolonczelowy*, in: CD- Begleitheft, Polskie Nagrania (PNCD 042), 1989.

⁵⁹⁰ Vgl. Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutosławski*, Warszawa, 1994. Zu diesem Buch bemerkt Martina Homma bereits im Titel ihres Artikels: *Einführend und patriotisch. Neue Bücher über Witold Lutosławski*, in: *Musiktexte* (1995) 61, S. 55-57.

„die dramatische Deutlichkeit, die scharfe Gegenüberstellung des Solo- und Orchesterparts zu einer symbolischen oder sogar programmatischen Interpretation des Werkes, die in den Begriffen des Spiel-Kampfes zwischen einem ‚Einzelnen‘, einem ‚Individuum‘ und dem ‚Kollektiv‘“

deutlich wahrgenommen werden können.⁵⁹¹ Bohdan Pocij gliedert den Verlauf des Kampfes im *Cellokonzert* in:

„(1) ersten Schlag – Anfangsphase; (2) ‚Verlockungen‘ und ‚Angriffe‘, also die volle Spiel-Kampf-Dialektik; (3) die größte Verdichtung der Schläge – Kulmination; (4) abschließende ‚Verfolgung‘ und ‚die Flucht‘.“⁵⁹²

Die Darstellung des Konflikts wird erweitert und verdeutlicht, sodass die Szene einer militärischen Auseinandersetzung ähnelt, und die einzelnen Instrumentengruppen sich wie gegnerische Kräfte bekämpfen:

„Das Spiel wird mit einer langen Einleitung, durch Sich Einspielen, in Aktion kommen des Solisten begonnen. In einem Moment beginnt der eigentliche Kampf, und der Solist wird von verschiedenen Seiten ‚attackiert‘: Eröffnung – mit scharfen Schlägen, Aufblitzen des Blechs, Hieben des Schlagzeugs und des Klaviers und dann noch hinterlistiger durch verführerische, sanfte Klänge der Streicher, glitzernde und flimmernde Töne des Holzes, der Harfe und Celesta. Die ‚Angriffe‘ und ‚Verführungen‘ werden immer häufiger und intensiver... Irgendwo in der Mitte des Stückes gibt es eine Stelle – quasi ein traditionelles Adagio –, an der sich der Kampf beruhigt, und es herrscht für einen Augenblick Einklang: das Cello ‚singt‘ unisono mit den Streichern. Dies ist aber nur eine kurze Episode, nach der das Spiel vom Neuen mit doppelter Schärfe und Kraft aufgenommen wird. Der Kampf wird hier durch eine ständige Steigerung der Bewegung, des Klanges, des Glanzes und der Energie bestimmt. Und ähnlich wie in der 2. Sinfonie oder in *Livre* erreicht die Temperatur des Stückes hier den Siedepunkt. Mit voller Stimme ruft das ‚dionysische‘ Element; es zeigt sich die ‚orgiastische‘ Seite der Musik – die Neigung des Komponisten zum ‚klanglichen Wahn‘. Im Augenblick der größten Intensität geht der Kampf abrupt zu Ende: auf dem höchsten Ton des Cellos. Der Solist entkommt den tobenden Mächten: er steigt in die Luft und fliegt fort.“⁵⁹³

Die bildhafte Sprache dieses Textes bezieht sich auf den ausgesprochen dramatischen Konflikt im musikalischen Geschehen. Durch die menschlichen Eigenschaften wie die Fähigkeit zum „Attackieren“, Verwandtschaft der Musikinstrumente mit Waffen wie „Aufblitzen des Blechs“ und „Hieben des Schlagzeugs“ und schließlich die Flucht des Solisten vor den „tobenden

⁵⁹¹ Pocij, Bohdan, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Filharmonia Narodowa vom 30. Sept., 1. und 2. Okt. 1976.

⁵⁹² Ibid.

⁵⁹³ Ibid.

Mächten“, die den musikalischen Kontrahenten zugeschrieben werden, entzieht sich die Deutung Pocięjs der rein musikalischen Ebene. Die dramatischen Ereignisse werden verdeutlicht, sodass die außermusikalische Aussage des Stückes keine Zweifel an aktuellen politischen Bezügen der Musik zulässt.⁵⁹⁴ Pocięj sieht die Tradition der Gattung des Solokonzerts als eines Wettstreits als Grundlage für die konfliktreiche Idee des Konzerts von Lutosławski, mit dem Unterschied, dass in den Klavierkonzerten Beethovens das „concertare“ im Mittelpunkt steht, und bei Lutosławski der Wettstreit in einen Kampf verwandelt wurde.⁵⁹⁵ Eine weitere musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *Cellokonzert* in Polen stammt von 1977 und wurde von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska verfasst.⁵⁹⁶ Ihr Aufsatz lässt nicht-musikalische Aspekte des Stückes zuerst weitgehend aus. Die Autorin versucht die traditionellen und neuartigen kompositorischen Verfahren im Werk auszumachen, und damit zwei Ebenen im Konzert aufzuzeigen. Interessanterweise benutzt sie konsequent die Bezeichnungen der Abschnitte von Lutosławski, sie nennt sie also „Episoden“ und „Interventionen“ und sie weist ausdrücklich auf den scharfen Kontrast zwischen den einzelnen Instrumentalgruppen hin, insbesondere zwischen dem Orchester und dem Solo, was sie mit Notenbeispielen und exemplarischen Analysen belegt. Schließlich kommt sie nicht ohne Bezeichnungen aus, die außermusikalisch gedeutet werden müssen, wie die drastische Beschreibung: „Das Cello bewaffnet nur mit einem Dur-Moll-Akkord, spielt ein ungleiches Spiel mit dem kräftigen und dissonierenden Tutti“, wodurch sie auch die musikalischen Grundlagen des Konflikts identifiziert.⁵⁹⁷ Nach einer genauen musikalischen Analyse kommt sie zur Feststellung, dass eine bestimmte, gleichbleibende und den Dramatismus steigernde Instrumentierung und der musikalische Aufbau der Interventionen eindeutig auf einen außermusikalischen Inhalt des Konzerts hinweisen, und damit den Aussagen des Komponisten über den nicht-programmatischen Charakter des Stückes widersprechen. Sie sagt allerdings nicht, welchen Inhalt sie damit meint, weil sie es wahrscheinlich unter den gegebenen politischen Bedingungen gar nicht darf. Außerdem stellt sich hier die Frage, ob eine solche

⁵⁹⁴ Diese Interpretation des *Cellokonzerts* als eines Kampfes ist in erweiterter Form in einem von Pocięj im gleichen Jahr veröffentlichten Buch zu finden, wo er genau die einzelnen Phasen dieser Auseinandersetzung bestimmt: (1) Anfangsphase: Ziff.1-2; (2) 'Verführungen' und 'Angriffe': Ziff. 56-61; (3) Höhepunkt: Ziff. 91-96 und (4) 'Verfolgung' und 'Flucht': von der Ziff. 137 bis zum Ende. Vgl. Pocięj, Bohdan, *Lutosławski a wartość muzyki* (Lutosławski und der Wert der Musik), Kraków, 1976, S. 122f.

⁵⁹⁵ Ibid., S. 122.

⁵⁹⁶ Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę Witolda Lutosławskiego*, in: *Spotkania muzyczne w Baranowie*, 1977, S. 232-245.

⁵⁹⁷ Ibid., S. 236.

Deutlichkeit überhaupt nötig gewesen wäre, wenn viele Musiker und Musikwissenschaftler bereits das Gemeinte kannten. Auf diese Weise bestätigt Tarnawska-Kaczorowska die Verbreitung der außermusikalischen Deutung des *Cellokonzerts*. Auf die Interpretation Tarnawska-Kaczorowskas wurde von einer anderen polnischen Musikwissenschaftlerin hingewiesen.⁵⁹⁸ Andere Autoren beschäftigen sich vordergründig mit der Rolle des Solisten als eines allein gegen die Übermacht kämpfenden Individuums und gehen dabei auf die besondere Haltung des Cellisten Rostropowitsch ein:

„Es genügt festzustellen, dass Rostropowitschs Interpretation sich von der Wiedergabe durch andere hervorragende Cellisten – z. B. Roman Jabłoński – durchaus unterscheidet. Der Künstler unterstrich hier den Kampf von der Art des Kampfes „David gegen Goliath“, der in dem ansteigend feindlichen (freilich nicht programmatischen) Dialog zwischen dem Cello und den Kräften des Orchesters zur Sprache kommt. Inmitten der immer stärker werdenden Spannungen setzten sich jedoch auch manche humorvolle Momente des Solisten durch; zu Beginn des Concertos waren wütende Attacken der sprühenden Blechinstrumente, dann kamen auch leidenschaftliche, rhapsodische Ballade der Streicher (...), rivalisierende explosive Konflikte zwischen dem Solo und den tutti, des Cellos geistreicher Ansturm und die beschließenden hochstrebenden Aufrufe.“⁵⁹⁹

Besonders eindrucksvoll ist der Vergleich des Werkes mit dem Kampf „David gegen Goliath“, der eine bildhafte Parallele zum Kampf eines schwachen Individuums gegen die übermächtige Gemeinschaft bildet. Die Besonderheit an diesem in Polen veröffentlichten Text ist, dass sein Autor ein Brite ist. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass die Deutung des Werkes politisierend wirkt. Ein aus dem Westen stammender Musikwissenschaftler unterlag nicht den Einschränkungen des kommunistischen Systems. Auf diese Weise sollte möglicherweise auch die politische Aufgeschlossenheit und Meinungsfreiheit im kommunistischen Regime nach außen demonstriert werden, ohne dass diese Privilegien in anderen Lebensbereichen existiert hätten. Die Beispiele der Veröffentlichungen zeigen ohnehin, dass auf der polnischen Seite weiterhin die politisierende Interpretationslinie, die mit den Aussagen des Komponisten und der Haltung des ersten Interpreten des Stückes verbunden war, verstärkt verfolgt wurde. Auch die polnischen Musikwissenschaftler setzten sich intensiv mit dem Problem der außermusikalischen Interpretation des *Cellokonzerts* auseinander und schlossen sich dieser Interpretation des Stückes teilweise sehr deutlich an.

⁵⁹⁸ Paja, Jadwiga, *Spotkania muzyczne w Baranowie*, in: *Muzyka* 26, Nr. 3-4 (1981), S. 130f (127-133).

⁵⁹⁹ Murray, Bain, *The Lutosławski's Novelette Premiere. Report from Washington*, in: *Polish Music* 15, Nr. 1-2 (1980), S. 27-30.

5.3.3. Rezeption des *Cellokonzerts* in den osteuropäischen Nachbarländern Polens

Die von den politischen Ereignissen im ehemaligen Ostblock beeinflusste Interpretationslinie des *Cellokonzerts* verbreitete sich auch in den anderen kommunistischen Ländern. Allein die frühen Aufführungen dieses politisch „belasteten“ Werkes in der Sowjetunion mit einem nicht minder umstrittenen Solisten müssen Verwunderung hervorrufen. Über die dortigen Konzerte berichtete in der polnischen Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny* Irina Nikolska.⁶⁰⁰ Die Autorin schreibt ausführlich über spieltechnische Einzelheiten des Stückes und die stets sehr freundliche oder sogar begeisterte Reaktion des Publikums. Sie unterstreicht die große Bedeutung solcher Konzerte für die Verbreitung polnischer Musik in der Sowjetunion. Von politisierenden Gedanken ist hier nichts zu spüren, die Bemerkungen über die Notwendigkeit der Verbreitung der polnischen Musik im Nachbarland gehen dagegen eindeutig auf die noch im Stalinismus verordnete gegenseitige Popularisierung der Kunst innerhalb des ehemaligen Ostblocks sowie die vorgeschriebene Freundschaft der beiden Völker. Die Zurückhaltung Nikolskas ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, mit welchen Schwierigkeiten Rostropowitsch aufgrund seines politischen Engagements zu kämpfen hatte, bevor er die Sowjetunion verließ. Die Beteiligung Rostropowitschs an der Moskauer Uraufführung des *Cellokonzerts* belegt daher sein großes Engagement für das Werk, da er zu diesem Zeitpunkt bereits mit politischen Schikanen zu kämpfen hatte, und trotzdem die außermusikalischen Ideen im Konzert persönlich vertrat und verbreitete.

Die Texte in den Programmheften der Moskauer und Leningrader Aufführung des *Cellokonzerts* sind dagegen hinsichtlich der politisierenden Bezüge des Stückes weniger zurückhaltend.⁶⁰¹ Obwohl direkte Anspielungen auf einen möglichen außermusikalischen Kontext im Werk fehlen, übernimmt Lydia Rappoport die Bezeichnungen Lutosławskis über ein Musikalisches „Drama“ mit seinen scharfen Kontrasten, den „Interventionen“, den Ausbrüchen des Orchesters und dem katastrophischen Finale.⁶⁰² Noch deutlicher politisierend ist die Interpretation des *Cellokonzerts* einer anderen sowjetischen Autorin in einem ganz

⁶⁰⁰ Nikolska, Irina, *Koncerty Lutosławskiego w ZSRR* (Lutosławskis Konzerte in der Sowjetunion), in: *Ruch Muzyczny* 23, Nr. 3 (11.Feb. 1979), S. 2-5.

⁶⁰¹ Lewtonowa, O., *Koncert dla violonceli s orkestrom*, in: Programmheft der Moskauer Staatsphilharmonie vom 29. Nov. 1978; und: Rappoport, Lidia, Programmheft der Leningrader Philharmonie vom 2. Dez. 1978.

⁶⁰² Vgl. Rappoport, Lidia, Programmheft der Leningrader Philharmonie vom 2. Dez. 1978.

Lutosławski gewidmeten Artikel aus *Muzykalnaja Žizn*.⁶⁰³ Bei der Besprechung des Schaffens des Komponisten verweist Zverjeva auf das *Cellokonzert* mit seinem „ungewöhnlichen Konzept eines Konfliktes zwischen dem Cello und Orchester“. Direkt nach dieser Einleitung zitiert sie einen Abschnitt aus dem Kommentar Lutosławskis, in dem es heißt, der Konflikt verwandle sich in ein „Drama“.⁶⁰⁴ Diese Interpretation wird verständlicherweise nicht fortgesetzt, sie liefert aber einen Beweis für die große Tragfähigkeit solcher politisch-musikalischer Deutungen, wie die aus dem Brief Lutosławskis an Rostropowitsch. Trotz der Zensur und der Schwierigkeiten mit dem Austausch der Informationen gelangte diese in Osteuropa umstrittene Interpretation des *Cellokonzerts* bis nach Moskau und Leningrad. Lutosławskis Äußerungen wurden zudem teilweise oder vollständig in den Programmheften in anderen Ostblockländern zitiert.⁶⁰⁵ Die Autorinnen der in der Sowjetunion veröffentlichten Artikel sind allerdings viel vorsichtiger, als dies in den polnischen Texten der Fall war. Diese Haltung ist höchstwahrscheinlich auf die Verschärfung der sowjetischen Kulturpolitik vom Anfang der 1970er Jahre zurückzuführen, was unter anderem im Erlass des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei vom April 1972 zum Ausdruck kam.⁶⁰⁶ Seitdem mussten systemkritische Künstler und Autoren verstärkt mit feindlichen Pressekampagnen und Zwangsemigration rechnen.

Politisch „entschärft“ wirken dagegen die Kommentare des *Cellokonzerts* in der DDR.⁶⁰⁷ Es wurden zwar einzelne Formulierungen Lutosławskis aus dem Brief an Rostropowitsch zitiert – alle problematischen Bezeichnungen wurden allerdings konsequent weggelassen oder durch musikalische Umschreibungen ersetzt. Es fehlen völlig die vom Komponisten stammenden

⁶⁰³ Zverjeva, J., *Witold Ljutoslawskij*, in: „Muzykal`naja Žizn“ 5 (1973), S. 18-20.

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Vgl. ?, *Zur Einführung*, in: Programmheft der Halleschen Philharmonie, 9. Feb. 1974; und: Sbarcea, George, *Concertul pentru violoncel si orchestra (1970)*, in: Programmheft der Orchestra Simfonica a Filharmoniciei „George Enescu“, 23. und 24. Feb. 1973, S. 12-13.

⁶⁰⁶ Der neue ZK-Erlass trat zur Verstärkung der ideologischen Kontrolle der Kunst in der Sowjetunion 1972 in Kraft. Den politisch nicht konformen Personen drohten Verlust der Arbeitsstelle, Ausgrenzung, Kriminalisierung und Gefängnisstrafen. Die kommunistische Partei erlaubte oder verbot Auslandsauftritte und Aufführungen sowjetischer Musik im westlichen Ausland. 1978 kam z. B. eine Inszenierung der Oper *Piq Dame* von Tschaikowsky an der Pariser Nationaloper nicht zustande, weil die Parteiführung Einwände gegen die ihrer Meinung nach zu großen Veränderungen im Werk erhob und kurzerhand den beteiligten Musikern die Ausreiseerlaubnis entzog. Vgl. Kretzschmar, Dirk, *Die sowjetische Kulturpolitik 1970-1985*, 1993, Bochum, S. 95f.

⁶⁰⁷ Vgl. Zimmermann, Udo, *Witold Lutoslawski – ein zeitgenössischer Klassiker. Zu den Werken*, in: Programmheft der Dresdner Staatskapelle vom 2. Oktober 1975; L. M. Berlin, *Lutoslawski dirigierte eigene Werke*, in: Musik & Gesellschaft 24 (Juni 1974), S. 71 (371-372); Sramek, Christoph, Leipzig, *Lutoslawski dirigierte eigene Werke*, in: Musik & Gesellschaft 37 (1987), S. 51.

Bezeichnungen der Blechbläserensätze – die Interventionen: „Die Trompeten schalten sich ein, um ihre ‚ärgerliche‘ Phrase herauszuschreien“, während die „Episoden“ übernommen werden.⁶⁰⁸ Die Kulmination des Konfliktes im dritten Satz⁶⁰⁹; verliert ihren Dramatismus und ihre Bedeutung – ein wichtiger Abschnitt des Stückes wird mit nur einem Satz abgehandelt er sei „der allmähliche, grandiose Aufbau“; der „in das stille Ausmusizieren des Satzendes“ mündet.⁶¹⁰ In anderen Artikeln sind die Trompeten nicht mal „ärgerlich“, sondern sie treten mit „Ermahnungen“ und „schrillen Dissonanzen“ den „hartnäckigen Repetitionen“ des Cellos entgegen.⁶¹¹ Die große Steigerung im Finale wird völlig verharmlost als ein „spannungsgeladenes Wechselspiel mit den alle Register ziehenden Orchestermusikern“⁶¹² und ausschließlich auf das musikalische Geschehen bezogen als „eine dramatische Ergänzung“, die im „konflikthaft aktivierten Konzertieren von Solo und Tutti“ besteht.⁶¹³

5.3.4. Zusammenfassung der Rezeption des *Cellokonzerts* in Osteuropa

Die Rezeption des *Cellokonzerts* in Polen und z.T. in den anderen osteuropäischen Ländern wurde entscheidend von den politisierenden Formulierungen Lutosławskis aus seinem Brief an den Cellisten Rostropowitsch beeinflusst. Nach den Arbeiterunruhen in Danzig 1970 in Polen, die vom Militär blutig niedergeschlagen wurden, wirkte eine solche Deutung des Stückes besonders überzeugend. Der dramatische Konflikt zwischen einem Individuum und einem übermächtigen und brutalen Kollektiv wird auf eine mehr oder weniger direkte Weise in den meisten Veröffentlichungen angesprochen. Einen weiteren wichtigen Impuls bei der politisierenden Haltung der Autoren spielte der Cellist Mstislaw Rostropowitsch, der mit seinem von politischen Schikanen geprägten Schicksal und der persönlichen kritischen Haltung dem kommunistischen Regime gegenüber entscheidend zur Entstehung und Festigung der politischen Deutung des *Cellokonzerts* beigetragen hatte. Auch wenn die Autoren der polnischen Artikel selbst bei direkten politisch-kritischen Aussagen zurückhaltend sind,

⁶⁰⁸ Zimmermann, Udo, *Witold Lutoslawski – ein zeitgenössischer Klassiker. Zu den Werken*, in: Programmheft der Dresdner Staatskapelle vom 2. Oktober 1975.

⁶⁰⁹ Siehe: Kapitel: *Cellokonzert-Analyse*, S. 201ff.

⁶¹⁰ Zimmermann, Udo, *Witold Lutoslawski – ein zeitgenössischer Klassiker. Zu den Werken*, in: Programmheft der Dresdner Staatskapelle vom 2. Oktober 1975.

⁶¹¹ L. M. Berlin. *Lutoslawski dirigierte eigene Werke*, in: *Musik & Gesellschaft* 24 (Juni 1974), S. 71 (371-372).

⁶¹² Sramek, Christoph, Leipzig. *Lutoslawski dirigierte eigene Werke*, in: *Musik & Gesellschaft* 37 (1987), S. 51.

⁶¹³ L. M. Berlin. *Lutoslawski dirigierte eigene Werke*, in: *Musik & Gesellschaft* 24 (Juni 1974), S. 371 (371-372).

berufen sie sich verstärkt auf den Komponisten und zweifeln dessen spätere Verneinung der außermusikalischen Interpretation des Werkes an. Möglicherweise wäre eine regimekritische Deutung für die Schreibenden selbst riskant gewesen – ihre Zurückhaltung deutet jedenfalls darauf hin. Die Bestätigung von einem Komponisten vom Weltrang brachte der Aussage des Werkes eine viel größere Wirkung und Glaubwürdigkeit. Einen anderen Grund für die verhältnismäßige Zurückhaltung der polnischen Autoren könnte ein anderes Phänomen sein. Die polnische Bevölkerung hat sich an das Leben im kommunistischen Regime mit seinen Schikanen, der Zensur der Veröffentlichungen und der Medien sowie der allgegenwärtigen Präsenz der kommunistischen Ideologie gewöhnt und Strategien entwickelt, die unerwünschten Inhalte zu verbreiten und zu verstehen. Die letzteren beinhalteten Fähigkeiten, unauffällige Zeichen in den Werken wahrzunehmen und die Kunst des „zwischen den Zeilen Lesens“ in den Texten zu beherrschen. Es ist davon auszugehen, dass sich die politisierende Interpretation des *Cellokonzerts* schnell verbreitet hatte und bald so bekannt war, dass es nicht mehr nötig war, darüber direkt zu schreiben. Ähnlich wie im Falle der *1. Sinfonie* Lutosławskis wurde die regimekritische Aussage des Stückes schnell zu einem „bereits ausgiebig diskutierten Problem“.⁶¹⁴ Die Haltung der polnischen Autoren bestätigt die Ausnahmestellung Polens innerhalb des ehemaligen Ostblocks. Die sowjetischen Musikwissenschaftlerinnen übernehmen zwar die Formulierungen Lutosławskis, was unter den gegebenen politischen Umständen mutig wirkt, sie wagen aber keine politisch-kritischen Aussagen. In den Texten aus der DDR ist dagegen über die politisierende Aussage des Werkes gar nichts zu lesen.

5.4. Westliche Veröffentlichungen über das *Cellokonzert*

5.4.1. Musikalische Grundlagen des Konflikts im *Cellokonzert* und direkte politische Kritik in den musikwissenschaftlichen Artikeln

Die musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen über das *Cellokonzert* beinhalten eine umfangreiche Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten des Werkes. Die Grundlage dieser Veröffentlichungen bildet meist eine ausführliche musikalische Analyse, wie die von

⁶¹⁴ Vgl. Kapitel: Rezeption der *1. Sinfonie*: 2.2.2.5. Musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen, S. 67f.

Alfred Huber.⁶¹⁵ Der Musikwissenschaftler behandelt die starken Kontraste zwischen dem Solo und dem Orchester vor allem auf der rein musikalischen Ebene und an einer Stelle im Verlauf des *Cellokonzerts*, zwischen Ziffer 91 und 94, stellt er fest:

„Wenn die harten rhythmischen Orchesterschläge die fast melodische Entwicklung des Cellos dialogisierend abschneiden, entsteht der Eindruck einer Auseinandersetzung zwischen Linie und Fläche.“⁶¹⁶

Außerdem bezeichnet er die Sechzehntelbewegung, die den Solopart begleitet, als „konfrontierend gegensätzlich“. Huber konzentriert sich auf die musikalischen Aspekte des Werkes und deutet den darin bestehenden Konflikt auf der musikalischen Ebene, obwohl er dabei die Bezeichnungen wie „Auseinandersetzung“ und „konfrontierend“ benutzt. Ähnlich wie bei Huber sind zahlreiche Programmhefte gestaltet: Die Autoren kommen nicht ohne einen gewissen konflikthaften Wortschatz aus und sie übernehmen Formulierungen des Komponisten wie „Interventionen“ und „Attacken“⁶¹⁷, oder sie berufen sich auf Hubers musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *Cellokonzert*⁶¹⁸.

Zu den wichtigsten Veröffentlichungen über Lutosławski der beginnenden 1980er Jahre gehört die Monografie von Steven Stucky, die zugleich die erste so umfangreiche Arbeit über den Komponisten im Westen ist.⁶¹⁹ Stucky bespricht die Werke des vorangegangenen Jahrzehnts – als jüngstes davon *Mi-parti* (1975-76), und beschäftigt sich mit dem *Cellokonzert* als einem Werk der reifen Schaffensperiode. Obwohl der Autor kein Befürworter der außermusikalischen Interpretation des *Cellokonzerts* ist, setzt er sich mit diesem Problem als erstes auseinander. Er zitiert eine Aussage der Ehefrau von Mstislaw Rostropowitsch, Galina Vischnevskaja, die das Werk als „the story of a twentieth-century Don Quixote“ bezeichnete,

⁶¹⁵ Huber, Alfred, *Witold Lutosławski: Cellokonzert*, in: *Melos* 40, 1973, Nr.4, S. 229-236.

⁶¹⁶ *Ibid.*, S. 235.

⁶¹⁷ Vgl. Willis, Thomas, Feldman, Mary, Ann, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Minnesota Symphony vom 13. Jan. 1972, S. 152f; Rea John, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Orchestre Symphonique Montreal vom 8. und 9. Apr. 1980; C. A., *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 15. Nov. 1973; Witold Lutosławski, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29. Okt. 1976; Ch., M., *Konzert für Violoncello*, in: Programmheft des Basler Kammerorchesters vom 24. Sept. 1977; Huber, Alfred, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Philharmonischen Orchesters der Stadt Nürnberg vom 17. Nov. 1978; Briner, Andres, Programmheft des Tonhalle Orchesters vom 5. März 1981, St. Gallen.

⁶¹⁸ Vgl. Berger, Gregor, *Cellokonzert*, in: Programmheft der Düsseldorfer Symphoniker vom 20. und 21. Dez. 1973.

⁶¹⁹ Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1981.

und spricht sich trotzdem für Lutosławskis rein musikalische Auffassung aus.⁶²⁰ Er will ausschließlich die musikalischen Aspekte des Werkes betrachten, obwohl die außermusikalischen Deutungen bei den Hörern sehr populär und, wie er zugibt, verlockend seien.⁶²¹ Trotz seiner politischen Zurückhaltung weist Stucky auf dieses Problem geradezu hin und bestätigt damit dessen Berechtigung. Er selbst kann sich, wie es scheint, diesem Aspekt des *Cellokonzerts* nicht entziehen und setzt sich damit musikwissenschaftlich auseinander. Bei der Analyse des Kulminationspunktes ab der Partiturziffer 86, die einen besonders großen musikalischen Konflikt beinhaltet⁶²², zitiert er sogar den Wortwechsel zwischen dem Komponisten und M. Rostropowitsch:

„The battle resumes, and the orchestra, apparently victorious, reaches a climax at 133-4, delivering a series of eleven ferocious blows. Vanquished, the cellist replies with whimpering sounds. So deeply did Rostropovich identify with the dramatic persona of the solo part that before the première he confessed to the composer that he always wept during this passage. 'It is my death,' he said. Lutoslawski replied 'But Slava, you will triumph in the end!' So he shall. For in the short coda (from 137) the soloist rises, indomitable, ascending brilliantly from low C to a² to end the work alone, *tutta forza*, with insistent repetitions of the final pitch.“⁶²³

Die politisierende Interpretation des *Cellokonzerts* wird damit endgültig zum Gegenstand der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Komposition. Das Interesse am politischen Zusammenhang des Werkes sollte sich bald noch steigern. Der ungarische Autor – István Balázs, der einen Artikel für die *Neue Zeitschrift für Musik* schrieb, beweist gründliche Kenntnisse der politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge in Polen und setzt sich damit mithilfe des *Cellokonzerts* auseinander.⁶²⁴ Der Autor verfügt über ein umfangreiches Wissen über die „polnische“ Psychologie und steht manchen gesellschaftspolitischen Erscheinungen in Polen sehr kritisch gegenüber. Balázs nimmt den politischen Zusammenhang des *Cellokonzerts* als selbstverständlich an und geht auf die Frage ein, warum

⁶²⁰ Der Vergleich mit dem „Don Quixote des 20. Jahrhunderts“ war für die Autoren der Artikel über das *Cellokonzert* recht attraktiv, sodass viele auf ihn zurückgegriffen haben: Vgl. Fanning, David, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Hallé Orchestra vom 21. und 23. Jan. 1986, S. 15; Wender, Julius, *Lutosławski, Witold, Concerto for Cello and Orchestra (1970)*, Kommentar zur CD: BIS-CD-937, 1998.

⁶²¹ *Ibid.*, S.172.

⁶²² Siehe: Kapitel: *Cellokonzert-Analyse*, S. 201.

⁶²³ Stucky, Steven, Cambridge, 1981, S. 177. Diese Textpassage ist auch in einem Programmheft zu finden. Vgl. Stucky, Steven, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft von The Los Angeles Philharmonic vom 9. Aug. 1989.

⁶²⁴ Balázs, István, *Macht und Ohnmacht der Musik. Witold Lutosławskis Cellokonzert und seine gesellschaftlichen Zusammenhänge*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1986, Nr.7/8, S. 40-47.

Lutosławski stets seine politisierenden Aussagen über die Konfliktsituation im Werk korrigierte. Damit meint er das Problem an der Quelle zu untersuchen und keine Kritik am Verhalten des Komponisten ist ihm dabei zu scharf. Obwohl der Komponist seine früheren politisierenden Aussagen über das *Cellokonzert* zurücknahm, geriet das Werk eindeutig in einen politischen Kontext. Die große Vorsicht des Komponisten sei möglicherweise auf seine „aristokratische Zurückhaltung“ zurückzuführen. Es sei auch möglich, dass er vom „falschen Bewusstsein“ betäubt sei oder ein Versteckspiel mit den kommunistischen Machthabern spiele. Vielleicht sei der Komponist aber einfach „ein schlauer Taktiker, der die Macht überlistet und dadurch seine künstlerische Freiheit behauptet?“⁶²⁵

In dem nicht begrifflichen, abstrakten Charakter der Musik sieht Balázs eine ständige Gefahrenquelle für die politische Macht. Hier wird auf die politischen Umstände hingewiesen, in welche dieses Werk geraten ist. Seit 1968, bzw. seit dem Überfall auf die Tschechoslowakei, entfaltete sich die „polnische Krise“. Genau zwei Monate nach der Uraufführung des Konzerts gab es eine Reihe von Streiks und Unruhen in der Danziger Werft, bei denen das Hauptquartier der Kommunistischen Partei niedergebrannt wurde und bei dem Eingreifen der Sicherheitskräfte einige Arbeiter erschossen wurden. Der damalige Erste Sekretär der Partei musste daraufhin seinen Posten verlassen und wurde durch einen Reformisten ersetzt. In diesem politischen Kontext ist - so Balázs - die Interpretation des Konzerts zu verstehen. Das Kunstwerk und seine Aussage seien stärker als Lutosławskis Abneigung gegen die Politik. Balázs zitiert einige Formulierungen des Komponisten, um zu zeigen, wie verkrampt er sich gegen jegliche politischen Zusammenhänge des *Cellokonzerts* wehrte, und bezeichnet dies als Berührungängste vor der Realität:

„Mit Bestürzung stelle ich fest, wohin meine unvorsichtige Bemerkung über den dramatischen Konflikt zwischen dem Solopart und dem Orchester führen kann. Ich muß hier Ihrer Phantasie, die Sie das Werk als Illustration irgendeines düsteren Schauspiels sehen lässt, aufs allerenergischste die Zügel anlegen, denn nichts dergleichen war meine Absicht.“⁶²⁶

Zu den Vorwürfen gegenüber Lutosławski gehören auch Unentschlossenheit und Mangel an Konsequenz:

⁶²⁵ Ibid., S.41.

⁶²⁶ Kaczyński, Tadeusz, *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig, 1976, S. 70.

„Obendrein kann ich nicht einmal entscheiden, was ich mit meinem Werk sagen wollte. (...) Für mich ist eben die Unübersetzbarkeit der Musik eine ihrer wichtigsten Eigenschaften.“⁶²⁷

Laut Balázs ist das *Cellokonzert* eine politische Stellungnahme mit klaren Positionen:

„Das konzertante Stück ist in seinem Ablauf so strukturiert, dass die für die Lutosławskischen Werke durch und durch charakteristische Alterierung von Spannungs- und Erschlaffungsfeldern, von Klangflächen und Melodiebündeln, von Farbenpracht und Ausdruck, von lyrischen und dramatischen Elementen diesmal keine abstrakte Schönheit hervorbringt, sondern dass das Werk die Möglichkeit einer intellektuell-gedanklichen Interpretation quasi aufzwingt. Und zwar in einem Interpretationsfeld, das mit ziemlicher Eindeutigkeit umrissen ist.“⁶²⁸

Zugleich gelänge es Lutosławski, einen Beitrag zum Verhältnis zwischen Musik und Realität zu leisten, ohne in die Falle der Eindeutigkeit zu geraten.⁶²⁹ Balázs betont die Verbindung des Konzerts zum Theater, die

„eine furchtbare Spannung zwischen Ton und Wort ermöglicht, (...) ohne genau zu nennen, wovon die Fabel erzählt, aber auch ohne nachträgliche Projektionen, – davon handelt, was sich in Polen der anbrechenden achtziger Jahre ereignet hat.“⁶³⁰

Die politische Aussage des Stückes komme durch die gestikulierende und agierende Sprache und vor allem durch die expressive und differenzierte Gestaltung des Soloparts besonders gut zur Geltung. Dabei leisten die Blechbläser auch einen wichtigen Beitrag⁶³¹:

„Die akustische Rolle der destruktiven Kraft (der Blechbläser) gegenüber dem einen Dialog anstrebenden Soloinstrument schließt jeden Zweifel aus; die immer wieder eingreifenden Unterbrechungen bestimmen eindeutig das Interpretationsfeld des ganzen Konzerts. Das instrumentale Konzertstück wird zu einem Symbol der Gegenüberstellung der zu Bewusstsein erwachenden Individualität und der als höhere Kraft auftretenden, illegitimen Kraft.“⁶³²

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ Balázs, 1986, S. 41.

⁶²⁹ An dieser Stelle vergleicht Balázs das *Cellokonzert* mit dem *Solidarność* - Film Andrzej Wajdas „Der Mensch aus Eisen“, in dem die politische Kritik am Regime direkt und damit künstlerisch nicht sehr wertvoll ausfiel.

⁶³⁰ Balázs, 1986, S. 41.

⁶³¹ Damit meint der Autor die Interventionen der Blechbläser. Vgl. Kapitel: *Cellokonzert*-Analyse, S. 201ff.

⁶³² Balázs, 1986, S. 41.

Lutosławski gehe sogar noch weiter, indem er die Kraftlinien des Konzerts von der Hoffnungslosigkeit, die er als die anfänglichen Repetitionen verstehe, bis hin zum organisierten Widerstand im letzten Satz des Konzerts spanne. Dieser komme nach dem großen Kulminationspunkt zum Ausdruck (Ziff. 138), als das Cello wieder zum „Leben erwacht“ und die bereits bekannten Repetitionen eine Quinte höher als am Anfang fortsetze.

Balázs macht in seiner Analyse die sozial-psychologischen Wurzeln der polnischen Gesellschaft, die sich im Hintergrund der polnischen Geschichte verbergen, sichtbar. Dazu gehören der vom romantischen Utopismus gekennzeichnete Heldenmut und das kritische Potenzial, das nicht stark genug war, um die politische Lage zu beeinflussen und sich oft im harmlosen Jammern erschöpfte. Das Beispiel dafür liefere die Introdution des Cellos, in der die Repetitionen des *d* der Ausdruck der Ohnmacht des Individuums seien.⁶³³ Durch die folgende Bewegtheit äußere sich ein Versuch des Ausbruchs aus der Ohnmacht, eine Phase des Widerstands, die in Fragmente, Hilferufe und Schreie zerfalle. Nach der ersten Unterbrechung durch die Blechbläser würde es dem Hörer erst klar, was sich bis jetzt abspiele – es sei ein Abbild einer unterdrückten Persönlichkeit.

Die dramatische Entwicklung im Konzert als Ganzem steht im Mittelpunkt des 1990 erschienenen Aufsatzes von Rainer Cadenbach „Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im *Cellokonzert* von Witold Lutosławski“, in dem auch die politischen Zusammenhänge aufgegriffen werden.⁶³⁴ Die Idee der dramatischen Entwicklung im Rahmen einer Verlaufsform, die auf dem Gegensatz zwischen Orchester und Solopart basiert, wird von Cadenbach übernommen. Das Wechselspiel zwischen dem Cello und dem Orchester, und die sich daraus ergebenden Kontraste gehören zu den stärksten, die Lutosławski jemals auskomponiert hat. Im Verlauf des Stückes werden immer neue Möglichkeiten der strukturellen Organisation ausprobiert, sodass sich am Ende nur noch das Chaos ergibt, in dem sie alle zugleich erscheinen, und das Ganze zum Kollaps führt. Die beiden Schichten charakterisiert Cadenbach als einen Gegensatz von traditioneller Kompositionsweise (Interventionen) und Erfindung (Cellopartie) mit seiner freien Gestaltung. Die Interventionen seien immer nach einem strengen Muster aufgebaut: Bestimmten Instrumenten werden nur bestimmte Töne und eine begrenzte Anzahl an rhythmischen Konstellationen zugeordnet.

⁶³³ Vgl. Kapitel: *Cellokonzert-Analyse*, S. 204f.

⁶³⁴ Cadenbach, Rainer, *Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im Cellokonzert von Witold Lutosławski*, in: Festschrift Siegfried Kross, Hrsg. Reinmar Emans u. Matthias Wendt, Bonn, 1990, S. 423-442.

Cadenbach sieht darin sogar den historischen Bruch zwischen der ausdruckslosen Atonalität – die Akkorde der Interventionen sind immer terzfrei – gegen die Erweiterung der Dur-Moll-Tonalität. Diese strukturelle Organisation bestimmt die Form des *Cellokonzerts*. Die Dialektik der Struktur bildet ein Kräftespiel zwischen der expansiven Dynamik und der „kristallin“ anorganisierten Statik.⁶³⁵

5.4.2. Politische Kritik in den journalistischen Veröffentlichungen

In den westlichen Ländern gab es eine Vielzahl von Veröffentlichungen mit einer ganzen Bandbreite an Interpretationen des *Cellokonzerts*, darunter natürlich auch solche, die vor allem auf die rein musikalischen Aspekte des Werkes eingehen.⁶³⁶ Zahlreiche Autoren beziehen sich auf den Brief Lutosławskis an den Cellisten Rostropowitsch, wodurch sie die Interpretation des Stückes zuerst dem Komponisten überlassen.⁶³⁷ Da aber die Formulierungen Lutosławskis

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Vgl. Simmons, David, *London Music*, in: Musical Opinion 94 (Dec. 1970), S. 119 (119-120); Heyworth, Peter, *Three Outlooks from Three Moderns*, in: New York Times (6. Dec. 1970), Blyth, Alan, *Witold Lutoslawski*, in: Times (9. Feb. 1971), S. 10. Reé, John, *Cello Concerto*, in: Programmheft der Orchestre symphonique de Montréal vom 25./26. Nov. 1986, S. D 37; Rye, Matthew, *Lutoslawski Festival*, in: Musical Times 130 (1989), S. 225; Kenyon, Nicholas, 20th century, in: Music & Musician 24 (1976), S. 57 (S. 56-57); Willis, Thomas, Feldman, Mary Ann, *Concerto for Cello and Orchestra. By Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Minnesota Orchestra vom 14. Jan. 1972, S. 152-153; Rea, John, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Orchestre symphonique de Montreal vom 8. und 9. April 1980; *Witold Lutoslawski. Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29. Okt. 1976; Huber, Alfred, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Philharmonischen Orchesters der Stadt Nürnberg vom 17. Nov. 1978; Ch., M., *Konzert für Violoncello*, in: Programmheft des Radio-Sinfonieorchesters Basel vom 21. Okt. 1977; Programmblatt des Tonhalle Orchesters, St. Gallen, 5. März 1981; Ewen, David, *Concerto for Cello and Orchestra. Witold Lutoslawski, Born 1913*, in: Programmheft des Polnischen Nationalen Radio-Sinfonieorchesters (Carnegie Hall) vom 30. Sept. 1976; JW, *Philharmonia's Lutoslawski Festival*, in: Musical Opinion 112 (Jan. 1989), S. 210 (209-210).

⁶³⁷ Klein, Rudolf, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft der Wiener Symphoniker vom 8. Apr. 1976; Hul, van der, Dick, *Cellokonzert*, in: Preludium Nr. 1, 35. JG. (Sept./Okt. 1976), S. 28; Freed, Richard, *Concerto for Cello and Orchestra. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des National Symphony Orchestra vom 29. Jan. 1980, Washington; Wood, Hugh, *Lutoslawski. Concerto for cello and orchestra*, in: Programmheft des BBC Symphony Orchestra vom 3. Dez. 1975, S. 5; R. K., *Lutoslawski: Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft der Wiener Konzerthausgesellschaft vom 30. Nov. 1973; Klier, Heinz, *Einführung, Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Mozarteum Orchesters vom 13. Jan. 1984, Salzburg; Lutoslawski, Witold, *Lutoslawski. Celloconcerto*, in: Programmheft des Guildhall Symphony Orchestra vom 11. Mai 1989; Ramey, Phillip, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft der New York Philharmonic vom 6., 7. und 11. Jan. 1983, S. 12f; Lutoslawski, Witold, Programmheft des California Institute of Arts vom 3. März 1983; Lutoslawski, Witold, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft der Los Angeles Philharmonic vom 3., 4. und 6. März 1983, S. 8; *Witold Lutoslawski b. 1913. Concerto for Violoncello and Orchestra*, in: Programmheft des London Symphony Orchestra vom 5. Nov. 1987.

stark politisierend wirken, muss die Übernahme seiner Aussagen ein Einverständnis mit der politisch-kritischen Deutung des Werkes bedeuten.

In zahlreichen Veröffentlichungen kurz nach der Uraufführung des Stückes war die politisierende Aussage der Komposition möglicherweise noch nicht sehr verbreitet.⁶³⁸ Trotzdem wird auf den kontrastreichen Aufbau des Werkes hingewiesen, der zwischen zwei musikalischen „Klangträgern“ bestehe, womit das Soloinstrument und das Orchester gemeint sind:

„Aus ihren mitunter dramatisch aufgerissenen Gegengewichten resultiert stellenweise eine fast unerbittliche Kraftentfaltung, zu der sich, trotz abweichender Diktion, ein Vergleich mit den Violinkonzerten von Beethoven und Brahms aufdrängt.“⁶³⁹

Doch auch in den letzteren Artikeln ist die dramatische Vision der Ereignisse präsent, und das Stück wird als „dramatic conflict (in the spiritual, as opposed to the theatrical sense) between cello and orchestra“ und als eine „‘camouflage’ of musical means“ verstanden.⁶⁴⁰ Es wird auf die Beteiligten an diesem Konflikt hingewiesen – das Cello, das

„murmelnd, plaudernd, vorschlagend zu einem D zurückkehrt, bis es von ungeduldigen Einwüfen des Orchesters immer wieder unterbrochen zu einem Disput, ja einem erbitterten Zweikampf zwischen dem Einen und den Vielen“

gezwungen wird.⁶⁴¹ Die Komposition scheint manchen Autoren durch „ineinander verspannte Bläserfanfaren, zusammengesetzte Metren und ein diatonisches Unisono am Schluss des langsamen Teils“ dem Ungarn Bartók verwandt, während die „verschieden metrisierten Vierteltonskalen der Streicher an Kompositionen Ligetis erinnern.“⁶⁴²

In manchen Artikeln wird der dramatische Konflikt bereits im Titel angekündigt: „Schlagabtausch mit dem Orchester“, ohne dass die Hintergründe des Geschehens genauer

⁶³⁸ Crichton, Ronald, *Lutoslawski*, in: *Musical Times* 111 (Dez. 1970), S. 1239; Lawson, Stephen Peter, *Lutoslawski's Celloconcerto*, in: *Tempo* Nr. 95 (Winter 1970-1971), S. 34-36.

⁶³⁹ Huber, Alfred, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Philharmonischen Orchesters der Stadt Nürnberg vom 17. Nov. 1978. Vgl. Auch: T. D. S. *The Strad. Concert Notes*, in: *Strad* 81 (Dez. 1970), S. 383.

⁶⁴⁰ Bradshaw, Susan, *Lutoslawski for Cello*, in: *Music & Musicians* (Dez. 1970), S. 34.

⁶⁴¹ RAD, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des NDR Sinfonieorchesters vom 11. Feb. 1972.

⁶⁴² Baucke, Ludolf, *Witold Lutoslawskis Cellokonzert und Jörg Baur's „Musik mit Schumann“*, in: *Musica* 26 (1972), S. 259.

erklärt wären⁶⁴³, oder er wird kurz angedeutet, indem das Werk als „a distinctively Polish voice in the wilderness“ bezeichnet wird.⁶⁴⁴ Die journalistischen Veröffentlichungen bieten normalerweise weniger Raum für ausführlichere Informationen über das Werk als die musikwissenschaftlichen Artikel oder Programmhefte, und deswegen fallen manche Formulierungen über das musikalische Geschehen im Konzert sehr knapp aber stets von einem großen Konflikt geprägt aus:

„his cello goes adventuring, encounters some interesting characters (notably some tough guys in the brass section), gets lost in the crowd, suffers some bruises in combat but emerges triumphant.“⁶⁴⁵

In zahlreichen Texten wird politische Kritik am in Polen bis 1989 herrschenden kommunistischen Regime geübt, wodurch sich diese Artikel ähnlich wie zahlreiche musikwissenschaftliche Publikationen der politisierenden Interpretationsrichtung des Konzerts anschließen. Die ersten Kritiken stammen von 1970 als das Werk uraufgeführt wurde. Bereits im Programmheft der Uraufführung des Stückes am 14. Oktober 1970 wurde der Brief Lutosławskis an Rostropowitsch ausführlich zitiert.⁶⁴⁶ Damit beriefen sich die Herausgeber auf die programmatischen Aussagen des Komponisten und trugen entscheidend zur Verbreitung der politisierenden Interpretation des Stückes bei. In den zahlreichen nachfolgenden Artikeln wiederholte sich diese Vorgehensweise.⁶⁴⁷ Zu den frühen kritischen Texten gehört die Kritik von E. M. Webster:

⁶⁴³ S. M., *Berliner Philharmonisches Orchester. Schlagabtausch mit dem Orchester. Boettcher spielte Lutoslawski*, in: *Das Orchester* 22 (Feb. 1974), S. 113-114.

⁶⁴⁴ Dreyer, Martin, *Reports. Glasgow. Musica nova*, in: *Musical Times* 122 (Nov. 1981), S. 766.

⁶⁴⁵ McLellan, Joseph, *The Rush Of 'Events'. Swept Away With the NSO & Lutoslawski*, in: *Washington Post* (30. Jan. 1980), S. B 1, 3.

⁶⁴⁶ Lutosławski, Witold, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Bournemouth Symphony Orchestra vom 14. Okt. 1970.

⁶⁴⁷ Vgl. Lutosławski, Witold, *Konzert für Cello und Orchester*, in: Programmheft der Wiener Symphoniker vom 29. Nov. 1973; W., L., in: Programmheft der Komischen Oper Berlin vom 24. März 1974; Jacobs, Rémi, Kommentar zur CD EMI CDC 7 49304 2, 1975; Lutosławski, Witold, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des 2. „musica viva“-Konzertes vom 17. Jan. 1986; Lutosławski, Witold, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft von The New York Philharmonic vom 6., 7. und 11. Jan. 1983; Programmheft des California Institute of the Arts, School of Music vom 3. März 1983; Programmheft der Los Angeles Philharmonic vom 3., 4. und 6. März 1983; Programmheft des Philadelphia Symphony Orchestra vom 3. März 1988, S. 40c; Programmheft des Guildhall Symphony Orchestra vom 11. Mai 1989; Programmheft des Orchestre de Paris vom 12. und 13. Okt. 1988; Programmheft der Düsseldorfer Symphoniker vom 3., 5. und 6. Sept. 1999.

„There are some ravishing sounds, and some terrifying ones. But the intention remains clear. That still small voice of truth is always apparent, and in spite of every defeat, it always survives. No one could represent this clear small voice better than Rostropovitch.“⁶⁴⁸

Der Autor bezieht sich also bereits 1970 direkt auf die politische Aussage des Stückes und zugleich auf die wichtige Rolle von Mstislaw Rostropowitsch in der politischen Deutung des Konzerts, indem er ihn als die „Stimme der Wahrheit“ darstellt. Die westliche Presse berichtete ausführlich über die Ausreise der Familie Rostropowitsch aus der Sowjetunion, weil sie sich für den beim Regime in Ungnade gefallenem Schriftsteller Solzhenitzyn eingesetzt hatte. Dabei wies man auf Rostropowitschs künstlerische Schwierigkeiten bei der Aufführung des *Cellokonzerts* 1972 in seinem Heimatland hin:

„It happened two years ago, when Rostropovich played an avant-garde cello concerto written expressly for him by a contemporary Polish composer. The piece was so far out by Moscow's conservative standards that both Rostropovich and the conductor who was to conduct the piece feared it might be banned here. So instead of rehearsing it openly they conducted two clandestine rehearsals just before the performance.“⁶⁴⁹

Auch in Deutschland wurde dem Solisten eine besondere Rolle zugesprochen, wobei diese in Verbindung mit der Technik des „aleatorischen Kontrapunkts“ stand:

„Lange Ad-Libitum-Passagen, die sich vorübergehend auch auf das Orchester erstreckten, ließen Rostropowitsch als einen überragenden Musiker erkennen. Sie bildeten (...) Anlaß für das intuitive Entfalten einer Idee und die Betonung der individualistischen Statur des Solisten gegenüber der Gemeinschaft des Ensembles und erreichten zeitweise tatsächlich die Form eines erbitterten Zweikampfes, den Rostropowitsch mit Verbissenheit durchführte und aus dem beide Parteien als Sieger hervorgingen. Selbst durch Geste, Attitüde und Gesichtsausdruck unterstrich der Solist den Aspekt des Wettstreits (...).“⁶⁵⁰

Die Interpretation des ersten Solisten Rostropowitsch blieb für Jahrzehnte eine feste Größe in der Aufführungsgeschichte des *Cellokonzerts*, und jeder weitere Cellist wurde mit ihm verglichen.⁶⁵¹ Als Rostropowitsch 1972 keine Ausreisegenehmigung mehr aus der Sowjetunion erhielt, übernahm der junge Österreicher Heinrich Schiff den Solopart, der einem

⁶⁴⁸ Webster, E., M., *London: Lutoslawski, Gerhard and Tippett – communication clear and confused*, in: *Musical Opinion* 94 (Nov. 1970), S. 64-65.

⁶⁴⁹ Kaiser, Robert, *Rostropovich: Departing for the West*, in: *The Washington Post* (3. Mai. 1974), S. C8, Col. 4.

⁶⁵⁰ Schiffer, Brigitte, *London hört Lutoslawskis neues Cellokonzert*, in: *Melos* 38 (Feb. 1971), S. 74-75.

⁶⁵¹ Die Spielweise des Polen Roman Jabłoński unterschied sich von der von Rostropowitsch sehr. Er wurde als „aristocratic and arresting young performer“ wahrgenommen. Vgl. Porter, Andrew, *Musical Events*, in: *New Yorker* 58 (7. Feb. 1983), S. 110.

britischen Kritiker durch ein elegantes Spiel aber auch bravouröse Technik auffiel.⁶⁵² Ein anderer britischer Kritiker schätzte die Interpretation Schiffs mehr als die von Rostropowitsch, weil der erstere „played with a more civilized strain than did Rostropovich at the London premiere“.⁶⁵³ Die Russin Natalia Gutman schien die Haltung Rostropowitschs geteilt zu haben, weil sie „gestured, mimicked and sang with such style and energy (...)“.⁶⁵⁴ Auch die Tatsache, dass Rostropowitsch das *Cellokonzert* nach dessen Uraufführung zuerst nicht weiter spielen durfte, wurde Gegenstand musikalischer Veröffentlichungen:

„Rostropowitsch brachte es [das Cellokonzert] im Oktober 1970 in der Londoner Festival-Hall zur Uraufführung, konnte es dann jedoch kaum weiter spielen, da die Sowjetunion ihm bekanntlich mehrere Jahre hindurch die Ausreise verweigerte.“⁶⁵⁵

Das *Cellokonzert* muss eine große Wirkung auf die Zuhörer gehabt haben: Nach der deutschen Erstaufführung 1972 schrieb ein Kritiker:

„[die] Suggestionkraft [des Cellokonzerts] ist ungemein nachhaltig, seine dynamischen Zumutungen, Geheimnisse und Aggressionen haben die Macht, den Hörer bis in die Träume zu verfolgen.“⁶⁵⁶

Dieser große Eindruck, den das Stück auf die Zuhörer machte, ist vermutlich auch auf seine dramatische außermusikalische Interpretation zurückzuführen, die durch die kontrastreiche Gestaltung des musikalischen Materials verstärkt wurde. Eine spannende Idee, die bereits Lutosławski nahe legte, ist die Deutung des Geschehens im *Cellokonzert* in Theaterbegriffen, wenn das Cello und das Orchester als agierende, miteinander kommunizierende oder sich bekämpfende Personen dargestellt werden:

„The second movement consists of four episodes, each begun by the soloist, who now attempts with the various orchestral groups, only to be rejected each time by the brass in

⁶⁵² Mann, William, *Odd but enjoyable. BBC SO/ Lutoslawski/ Boult. Festival Hall*, in: Times (4. Dez. 1975), S. 13.

⁶⁵³ Griffiths, Paul, *New Music*, in: Musical Times 117 (Feb. 1976), S. 157 (157-158).

⁶⁵⁴ Johnson, Stephen, *Short and Sweet. Guildhall SO/Lutoslawski. Barbican*, in: Times (13. Mai 1989), S. 39.

⁶⁵⁵ H. V. *Zu den Werken*, in: Programmheft des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart vom 17. Okt. 1975, Mannheim.

⁶⁵⁶ Limmert, Erich, *Tiefenperspektive neuer Musik, Erstaufführung von Lutoslawskis Cellokonzert in Hannover*, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung (14. Feb. 1972).

much the same manner as at the end of the cadenza. (...) This time it takes far more than the brass to crush the soloist, and there follows a huge climax for the full orchestra.”⁶⁵⁷

Die musikalische Interpretation des Konzerts von Mstislaw Rostropowitsch beeinflusste die Auseinandersetzung mit dem Werk so stark, dass der Solopart als „musical portrait of its mercurial dedicatee“ beschrieben wurde⁶⁵⁸. Die Entstehung des *Cellokonzerts* wurde mit den beiden Namen – Lutosławski und Rostropowitsch – in Artikeln wie „Rostropovitch – Lutoslawski: Naissance d'un Concerto“ in Zusammenhang gebracht.⁶⁵⁹ Der Protagonist „attacked by different groups of instruments“ wurde immer wieder in ein musikalisch-militaristisches Szenario verwickelt, in dem „the trumpets intervene to stop the soloist and burst out with their irascible phrase“⁶⁶⁰, oder „the trumpets angrily burst in with an attempt, eventually successful, to silence the cello“⁶⁶¹. Immer wieder wird der „unusually personal dramatic character of the Concerto“⁶⁶² betont, wobei sich die Autoren auf die gesellschaftlichen Verhältnisse im kommunistischen Regime beziehen:

„The conflict between the soloist and the orchestra might be interpreted as the struggle of the individual against the society (...)”.⁶⁶³

Auch im Artikel von John Warnaby 1989 wird der Part des Cellos auf besondere Weise hervorgehoben, indem es mit einem „(Anti)helden“, der gegen eine Menge kämpft und aus diesem Kampf als Überlebender hervorgeht, verglichen wird:

„The soloist certainly has a virtuoso role, but he emerges as an 'anti-hero', in line with some of the finest literature of recent times. The cello is portrayed as a 'dreamer', proceeding absent-mindedly through gathering tumult, but at the end of the work it is still here, a genuine

⁶⁵⁷ Rayment, Malcolm, *Witold Lutoslawski. Cello Concerto*, in: Programmheft der BBC Proms vom 30. Aug. 1983, S. 3.

⁶⁵⁸ Jacobson, Bernard, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Philadelphia Symphony Orchestra vom 3. März 1988, S. 40a.

⁶⁵⁹ Rostropowitsch, M. Lutosławski, W., in: *Echos de l'orchestre* (Feb. 1980), Nr. 15.

⁶⁶⁰ Jacobson, Bernard, *Cello Concerto*, in: Programmheft der Philadelphia Orchestra vom 19., 20. und 21. März 1987, S. 32A.

⁶⁶¹ Rayment, Malcolm, *Witold Lutoslawski. Cello Concerto*, in: BBC Symphony Orchestra vom 30. Aug 1983, S. 2-3.

⁶⁶² Jacobson, Bernard, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Philadelphia Orchestra vom 19., 20. und 21. März 1987, S. 32A.

⁶⁶³ Rayment, Malcolm, *Witold Lutoslawski. Cello Concerto*, in: BBC Symphony Orchestra vom 30. Aug 1983, S. 2-3.

'survivor', forcing the listener to reflect that it had established its remarkably strong personality in the opening bars with the minimum of gestures."⁶⁶⁴

Häufig stützen sich die Journalisten auf die Formulierungen des Komponisten oder auf die anderen aus früheren Veröffentlichungen stammenden Interpretationen. Auf diese Weise entstehen kurze Zusammenfassungen der Aussage des Stückes als

„the struggle of an individual against the society, or (...) a kind of a parallel to Hamlet with the cello taking the title-role.“⁶⁶⁵

Das musikalische Geschehen wird dann konsequent mit dem Vokabular einer kriegerischen Auseinandersetzung umschrieben, wobei nicht die Musik selbst im Vordergrund steht, sondern der Solist und die „gegnerische Partei“, nämlich das Orchester:

„Here, indeed, the soloist achieves his aim though only temporarily, for he eventually joins all the orchestral strings in a mighty passage. To crush him now requires more than a handful brass instruments, and there follows a huge orchestral climax.“⁶⁶⁶

Im Mittelpunkt des Interesses der Journalisten stehen der Höhepunkt und der Schlussabschnitt des Konzerts. Letzterer bildet den Moment für die „resolution of differences“ zwischen dem Cello und dem Orchester, wo

„the orchestra builds to a grand climax, disregarding the cello's objections. The soloist undertakes a renewed attack (...). That leads to an urgent contest between soloist and orchestra. The cellist refuses to succumb to the overwhelming power of greater numbers, though the orchestra tries one last attempt through sheer power, but the cellist asserts his defiance, repeatedly playing *tutta forza* a high A, the hard won conquest from the dull low D that opened the work. The orchestra yields up the victory.“⁶⁶⁷

Vor allem in den nordamerikanischen Texten sind Interpretationen zu finden, die den Eindruck eines wirklichen Kampfes erwecken:

⁶⁶⁴ Warnaby, John, *London: Lutoslawski, Gerhard and Tippett - communication clear and confused*, in: *Musical Opinion* 112, (Jan. 1989), S. 209-10.

⁶⁶⁵ Rayment, Malcolm, Programmheft des Edinburgh National Orchestra vom 5. Sept. 1979.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ Ledbetter, Steven, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Boston Symphony Orchestra vom 5. März 1987, S. 12.

„Now the entire orchestra joins in the savagery, as if to attack the cellist and rebuke him for everything that has come before. At this point a dramatic, even programmatic view of the Concerto's virtually forces itself upon participants and listeners alike. The cellist begins to reply in kind, mounting a vigorous countercharge, and a series of skirmishes follows in which various small groups of instruments taunts und assail him. Ultimately, the orchestra, apparently victorious, delivers a series of eleven vicious blows. Vanquished, the cellist replies with whimpering sounds.“⁶⁶⁸

Die Person des berühmten Cellisten kehrt in den Artikeln über das *Cellokonzert* immer wieder zurück. Obwohl bei dieser Aufführung des Werkes Lynn Harell den Solopart spielte, beruft sich der Autor des Programmheftes auf den ersten Solisten und seinen Beitrag für die Deutung des Stückes. Durch seine Lebensgeschichte und die programmatischen Aussagen über das Werk wurde der sowjetische Musiker zu einem Bestandteil seiner Interpretation. Bezeichnend ist hier die starke Betonung des Sieges des Individuums über das mächtige Kollektiv, was vielleicht eine Anspielung auf die politische Befreiung – die Perestroika ist, die mit den Gesprächen am „runden Tisch“ 1989 in Polen begann. Ein Artikel über die Aufführung des *Cellokonzerts* 1980 in Washington wurde mit solchen politisch-historischen Informationen eingeleitet:

„When the Nazis were destroyed, Poland felt the heavy hand of Russia, but it made its own adjustments and by the mid-1950s Polish artists began to feel a freedom that is still absent in the Soviet Union.“⁶⁶⁹

Der US-amerikanische Journalist erweitert den politisch-historischen Kontext:

„Stalinism never took deep root in Poland, and the stifling canons of „Socialist Realism“, which still support mediocrity in Russia (aided by tightly-controlled composers` union), were discarded in Poland nearly a quarter century ago. The result is that not a single composer of international stature has been born and trained in Russia since the Revolution, while Poland has produced many.“⁶⁷⁰

Der Stalinismus wurde auch in Polen für fast ein Jahrzehnt zur führenden Doktrin, was die Geschichte der *1. Sinfonie* Lutosławskis und zahlreicher anderer Stücke polnischer Komponisten belegt. Später setzte zwar das politische „Tauwetter“ ein, es dauerte allerdings

⁶⁶⁸ Stucky, Steven, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft der The Los Angeles Philharmonic vom 9. Aug. 1989.

⁶⁶⁹ McLellan, Joseph, *The Composer Everyone Wants: Lutoslawski, The Revolutionary*, in: Washington Post (21. Jan. 1980), S. 1-2.

⁶⁷⁰ Ibid., S. 1.

nicht lange, und die staatliche Kontrolle sowie die Zensur machten sich erneut bemerkbar, sodass die Bezeichnung „politische Wende“ in Polen für die Zeit nach 1956 mit größter Vorsicht verwendet werden muss. Eine solche Einführung über die osteuropäische Musik der Jahre 1939-1955 ist darüber hinaus falsch. Es stimmt zwar, dass die Kultur in der Sowjetunion viel strenger und noch jahrzehntelang durch den Sicherheitsapparat kontrolliert wurde, was die Beschäftigung mit den zeitgenössischen Kompositionstechniken in der Musik unmöglich machte. Der Autor scheint allerdings zu übersehen, dass anspruchsvolle Werke auch ohne diese neuartigen Verfahren in der Sowjetunion komponiert wurden und dass es sehr wohl namhafte sowjetische Komponisten seit der Oktoberrevolution gab. Eine eindeutige Ablehnung gegenüber dem östlichen Nachbarn Polens ist in diesem Artikel deutlich spürbar, und der Widerstand gegen den Kommunismus ist die Ursache dieser Haltung. Polen galt als das einzige Ostblockland, das sich durch seine zumindest teilweise im Bereich der Kultur erreichte Freiheit vom kommunistischen Regime distanzierte. In den Augen dieses amerikanischen Journalisten war dies ein Schritt in Richtung Freiheit, Demokratie und ein Zugeständnis an die westlichen Werte, auch wenn das Leben in Polen weit von der Freiheit und Demokratie entfernt war.

Das *Cellokonzert* von Lutosławski stieß im Westen nicht nur auf positive Reaktionen. Manche Journalisten wollten in diesem Werk sogar einen „Hauch Sozialismus“ sehen.⁶⁷¹ Ein anderer Kritiker warf dem Stück Akademismus vor – anders als im Text von Brunner nicht im Sinne einer Verbindung zur Tradition und dadurch zum Sozialistischen Realismus, sondern als Vorwurf der unnötigen und uninteressanten Manipulationen am musikalischen Material, mit welchen unter anderem die „begrenzte Aleatorik“ gemeint ist:

“The concerto is rather academic. It combines some dissonant avant-garde effects, including aleatory, with tonal passages close to the bridge. There are moments of brilliance, but these do not compensate for the dogged manipulation of material that is not very interesting to begin with.”⁶⁷²

Kompositionstechnische Mängel stehen im Mittelpunkt einer anderen Kritik: „Konventionell ertüftelte Unterhaltsamkeit“ und „munter konfuse Unartikuliertheit“, dargeboten vom Spezialisten für Unspielbares Siegfried Palm, wirft dem Konzert ein Journalist der

⁶⁷¹ Brunner, Gerhard, *Das Weltmusikfest der IGMM*, in: *Musica* 27 (1973), S. 34.

⁶⁷² Schonberg, Harold, *Music: A Century in Polish Perspective*, in: *The New York Times* (1. Okt. 1976), S. C16.

Süddeutschen Zeitung vor.⁶⁷³ Insbesondere die Tonrepetitionen in der Soloeinleitung des Cellos, die nur langsam mit Affekten aufgefüllt werden, seien „ein beklemmend schlichtes Strukturgeschehen“.⁶⁷⁴ Diese Art Kritiken sind allerdings sehr selten, und die Mehrheit der Autoren sieht die „begrenzte“ Aleatorik und das *Cellokonzert* in einem deutlich positiveren Licht.

Nach der politischen Wende 1989 veränderten sich die musikalischen Interpretationen des *Cellokonzerts* nicht wesentlich. Die Autoren sind dann meist davon ausgegangen, dass der außermusikalische Kontext des Werkes allgemein bekannt ist, und sie beschränkten sich auf kurz gefasste politische Anspielungen, die aber nicht weniger aussagekräftig waren. Das Bestehen eines dramatischen Konflikts in diesem Stück bleibt eine unbestrittene Tatsache: Der Cellopart „est brusquement coupé par l’irruption des trompettes <coléreuses>, und nach dieser „véritable agression“ entwickelt sich ein Dialog des Soloinstrumentes mit dem Orchester.⁶⁷⁵ Auf die „nouvelle et violente intervention“ antwortet das Cello mit „agressivité adéquate, – livrant un combat dans lequel il est <attaqué par différents petits groupes d’instruments>.“⁶⁷⁶ Edward Greenfield stellt nach einer Londoner Aufführung des Konzerts, bei der die russische Cellistin Natalia Gutman den Solopart spielte, fest, wer der Sieger im Wettstreit zwischen dem Soloinstrument und dem Orchester ist:

„Lutoslawski denied beforehand that the piece had a program, but in the way Miss Gutman brushed orchestral interruptions aside, it clearly represented the victory for the cello.“⁶⁷⁷

Joanne Talbot bezieht das musikalische Geschehen direkt auf ein brutales Regime:

„(...) although Lutosławski claimed there was no musical meaning to the work, one could easily interpret such anguish as a hidden message against a brutal regime.“⁶⁷⁸

Der Satz reflektiert eine jahrelange musikkritische und musikwissenschaftliche Diskussion über das Werk Lutosławskis. Nicht nur der ausdrücklich politische Charakter der Komposition

⁶⁷³ Kaiser, Joachim, *Laute(r) Effekte, lustig und leer. Gielen, Lutoslawski und Ligeti im Musica-viva-Konzert*, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 254 (1976).

⁶⁷⁴ Ibid.

⁶⁷⁵ *Concerto pour violoncello et orchestre*, in: Programmheft des Orchestre Symphonique de RTL vom 25. Juni 1989, S. 114.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ Greenfield, Edward, *Lutoslawski/Wiggelsworth*, in: Guardian (10. Aug. 1991), S. 21.

⁶⁷⁸ Talbot, Joanne, (Concert review), in: Strad (Aug. 1995), S. 831.

wird hier deutlich hervorgehoben, sondern auch die Aussage des Komponisten darüber wird negiert, was z. B. an die Auseinandersetzung des Ungarn Balázs mit dem *Cellokonzert* anschließt.⁶⁷⁹ Damit ist diese Formulierung die Fortsetzung einer Linie von politisch-kritischen Interpretationen des *Cellokonzerts*, die bei der Londoner Uraufführung des Stückes begann. In einem anderen Artikel wird die Quelle der programmatischen Interpretation des Stückes direkt auf den Brief Lutosławskis zurückgeführt:

„Together with the manuscript Lutoslawski also supplied an extra-musical explanation of the work, mapping out a dramatic scenario in which the solo cello and the orchestra were cast as adversaries, and in which the cello appears as to be vanquished, only to rise again in the final pages.“⁶⁸⁰

Die Präsenz des Cellisten Rostropowitsch als ersten Interpreten des *Cellokonzerts* bleibt ein fester Bestandteil der politisierenden Deutung des Stückes:

„Doubtless Rostropovich identified strongly with such a heroic protagonist, especially in a time when he himself was in direct conflict with the Soviet authorities because of his public support for Alexander Solzhenitsyn. (Shortly after the premiere he was to find himself removed from his position at the Moscow Conservatoire and banned from foreign travel.)“⁶⁸¹

5.4.3. Zusammenfassung der Rezeption des *Cellokonzerts* im Westen

In der Untersuchung der westlichen Veröffentlichungen über das *Cellokonzert* von Witold Lutosławski wird eine verstärkt politisierende Rezeption dieses Werkes deutlich, was einerseits auf die Tatsache zurückgeht, dass es im Westen möglich war, Interpretationen aller Art, sowohl neutrale und rein musikalische als auch programmatisch-politische Beiträge zu veröffentlichen. Andererseits ist eine politisierende Deutung des Stückes auf die westliche und kommunistuskritische Ideologie zurückzuführen. Die große Anzahl der außermusikalischen Deutungen des Stückes geht auf die Aussagen des Komponisten zurück und hängt mit der Person des ersten Solisten des Werkes – Mstislaw Rostropowitsch – und seinen vom politischen Regime gezeichneten Schicksal in der Sowjetunion zusammen. Der persönliche

⁶⁷⁹ Vgl. Balázs, István, *Macht und Ohnmacht der Musik. Witold Lutoslawskis Cellokonzert und seine gesellschaftlichen Zusammenhänge*, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1986, Nr.7/8, S. 40-47.

⁶⁸⁰ Clements, Andrew, *Cello Concerto*, in: Programmheft des BBC Symphony Orchestra vom 8. Aug. 1991, S. 10.

⁶⁸¹ Ibid.

Einsatz Rostropowitschs bei der Verbreitung der außermusikalischen Interpretation des Stückes war dabei von besonderer Bedeutung.

Bemerkenswert ist die stark politisierende musikwissenschaftliche Deutung des *Cellokonzerts*. Mit wissenschaftlichen Mitteln wird die Berechtigung der außermusikalischen Interpretation des Werkes belegt, wodurch sich die Musikwissenschaftler an der politischen Auseinandersetzung beteiligen. Bei der Verteilung der programmatischen Interpretationen des Konzerts zeichnet sich eine Steigerung in Richtung Westen ab, sodass die meisten stark politisierenden Deutungen in den USA erschienen sind. Diese Tendenz steht mit den politischen Konstellationen des Ost-West-Spannungsfeldes im Zusammenhang: Die USA bildeten stärker als die westeuropäischen Länder den eigentlichen politischen Gegenpol zur ehemaligen Sowjetunion, und von dort aus ging die meiste westlich-orientierte, also kommunismuskritische Propaganda aus. Die politisch bedingte Deutung des *Cellokonzerts* im Westen blieb keineswegs eine vorübergehende Erscheinung: Auch nach der Wende von 1989 änderte sich die Art der Interpretation des Stückes nicht wesentlich, und die Autoren legten nach wie vor einen großen Wert auf seine politischen Bezüge.

5.5. Zusammenfassung der osteuropäischen und westlichen Rezeption des *Cellokonzerts*

Der Vergleich der polnischen und westlichen Veröffentlichungen sowie der Aufführungsdaten des *Cellokonzerts* zeigt ein großes Interesse der Konzertveranstalter und der Herausgeber der musikalischen Veröffentlichungen an diesem Werk. In Osteuropa fanden etwas weniger Aufführungen des *Cellokonzerts* statt, was nicht auf einen Aufführungsboykott, sondern auf die allgemeine Ablehnung der Neuen Musik in den kommunistischen Ländern zurückzuführen ist. Diese Tatsache hatte ein geringeres Interesse der osteuropäischen Konzertveranstalter und auch eine niedrigere Zahl der musikwissenschaftlichen und musikkritischen Veröffentlichungen über das Stück außerhalb Polens zur Folge. In Polen selbst wurde das Stück dagegen mit größter Begeisterung aufgenommen.

In der Rezeption des Stückes im Osten und im Westen ergeben sich Ähnlichkeiten, weil es auf beiden Seiten verstärkt politisierend interpretiert wurde. Die politisch-kritischen Aussagen über das Werk sind auf die Formulierungen Witold Lutosławskis in seinem Brief an den ersten Interpreten – den sowjetischen Cellisten – Mstislaw Rostropowitsch zurückzuführen. Der

Komponist initiierte eine Interpretationslinie des Konzerts, die Rostropowitsch mit großer Hingabe weiter verbreitete und mit seiner eigenen Lebensgeschichte verkörperte, sodass sich schließlich kaum ein Autor in West oder Ost der vorbestimmten Deutung des Stückes entziehen konnte. Das *Cellokonzert* wurde auch in den osteuropäischen Ländern regelmäßig aufgeführt und trotz seiner politisierenden Aussage auch in der Sowjetunion gespielt. Die osteuropäischen Artikel über das Stück sind zwar etwas zurückhaltender im Hinblick auf die politische Kritik, es gibt jedoch Autoren, die ungeachtet der möglichen zu erwartenden Repressalien auch kritische Formulierungen wagen und ausdrücklich Unterstützung in den Aussagen des Komponisten suchen oder dessen Aussagen anzweifeln. Die Veröffentlichungen polnischer Autoren, besonders die von Tadeusz Kaczyński, lassen durch das wiederholte Nachfragen nach dem außermusikalischen Inhalt des Werkes keinen Zweifel, dass sie die Möglichkeit einer regimekritischen Interpretation zulassen, und es sinnvoll ist, solche Deutung zu kennen und darüber zu schreiben. Aufgrund der in Polen erschienenen Kritiken werden auch die Sonderstellung des Landes und seine größere politische Freiheit innerhalb der ehemaligen Ostblockstaaten sichtbar. Die polnischen Autoren deuten die politische Kritik immerhin an – für die sowjetischen Musikwissenschaftler darf dieser Aspekt der Interpretation des *Cellokonzerts* gar nicht existieren. Stattdessen wird das Werk als Mittel zur Festigung der Freundschaft zwischen dem polnischen und sowjetischen Volk eingesetzt. Diese Vorgehensweise erinnert stark an die stalinistische Zeit und ist auf die strenge und effektiv funktionierende Zensur in der Sowjetunion zurückzuführen, deren Macht sich bis nach Warschau erstreckte und es der sowjetischen Autorin unmöglich machte, jenseits der Sowjetunion frei über ein Musikwerk zu berichten.

Eine große Zahl an westlichen Kritiken bezieht sich dagegen direkt auf die politische Situation im ehemaligen Ostblock, und die Autoren nehmen bei der musikalischen Besprechung des *Cellokonzerts* auch allgemeine politisch-historische Entwicklungen in Osteuropa verstärkt wahr. Sie kritisieren die dortigen politischen und gesellschaftlichen Zustände mithilfe des scheinbar weit von der Politik entfernten Mediums der Musik und spannen auf diese Weise die Kunst in den Kampf gegen die kommunistische Ideologie ein.

In den im Westen erschienenen musikwissenschaftlichen Abhandlungen über das *Cellokonzert* sind ähnlich wie in Osteuropa alle möglichen Interpretationsformen des Stückes vertreten. Es finden sich darunter rein musikalische Analysen, Texte mit politischen Deutungen des Stückes

und solche, die sich gegen die zurückhaltende Haltung des Komponisten gegenüber einer politischen Aussage seines Werkes wenden und schließlich solche, die die außermusikalischen Bezüge des Konzerts für selbstverständlich erklären. Zahlreiche Autoren setzen sich ausschließlich mit den musikalischen Aspekten dieses Werkes auseinander, andere gehen auf die außermusikalische Aussage des Stückes direkt ein. Letzteres belegt die Tatsache, dass auch die wissenschaftlichen Artikel sich dem Einfluss der äußeren, in diesem Fall politischen Umstände nicht entziehen können und von ihnen entscheidend manipuliert werden. Dadurch beteiligen sich die Musikwissenschaftler an einer politischen Diskussion – sie werden in den politischen Kampf zwischen zwei entgegengesetzten Ideologien miteinbezogen.

Die programmatische Interpretation des *Cellokonzerts* wurde im Laufe der Jahre zu einem festen Bestandteil der musikalischen Analyse dieses Stückes und verschwand keineswegs nach der politischen Wende 1989. Obwohl sich die politische Lage nach 1989 entspannte und die Kritik der kommunistischen Ideologie an Aktualität verlor, ist eine moderne Auseinandersetzung mit dem *Cellokonzert* ohne Verweise auf den darin bestehenden Konflikt, seine Ursprünge und Rezeption nicht denkbar. Das Stück wird immer wieder mithilfe der von Lutosławski verwendeten Begriffe wie „Interventionen“, „Lamento des Cellos“, „Ausbrüche des Orchesters“, die „Gestalt eines Helden der seine Widersacher besiegt“, der „Triumph“ usw. charakterisiert und zusätzlich mit der Geschichte des Don Quixote oder beim Abschnitt ab Ziff. 86 – dem Höhepunkt des Stückes – mit anderen bildhaften Parallelen wie „Orpheus und Furie“ verglichen.⁶⁸²

⁶⁸² Vgl. Whittal, Arnold, *Między polaryzacją a syntezą. Nowoczesny paradygmat w Koncercie wiolonczelowym oraz Koncercie fortepianowym Lutosławskiego* (Zwischen Polarisierung und Synthese. Modernes Paradigma im Cellokonzert und im Klavierkonzert von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, Zbigniew Skowron (Hrsg.), S. 289-314 (hier S. 292, 294f).

6. „Stimme einer Tragödie“: Rezeption der 3. *Sinfonie* in Osteuropa und im Westen

6.1. Entstehungsgeschichte und erste Aufführungen der 3. *Sinfonie* im Spiegel der politischen Ereignisse in Polen Anfang der 1980er Jahre

Die Entstehungsgeschichte der 3. *Sinfonie* wird durch eine lange Kompositionsarbeit gekennzeichnet. Die ersten Skizzen zu diesem Stück stammen von 1972.⁶⁸³ In den folgenden Jahren wurde der Hauptsatz komponiert, der jedoch verworfen wurde, sodass das Werk erst am 31. Januar 1983 fertiggestellt war. In der Zwischenzeit entstanden andere Kompositionen wie *Les Espaces du Sommeil für Bariton und Orchester* (1975), *Mi-Parti für Orchester* (1975/76), *Novelette für Orchester* (1978/79), *Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Kammerorchester* (1979/80) und andere kleinere Stücke wie *Grave* (1981) oder *Epitaph* (1979). Durch die Komposition dieser Werke verzögerte sich die Arbeit an der 3. *Sinfonie*, die erst nach der *Novelette* (1980) komponiert wurde.⁶⁸⁴ Das Stück war ein Auftrag des Chicago Symphony Orchestra, den Lutosławski im Juni 1974 in Chicago bekam, als er den Ehrendokortitel an der Northwestern University in Evanston erhielt. In dieser Zeit plante er ein Werk mit vier Sätzen: Invokation, Etüdenzyklus, Toccata und Hymne.⁶⁸⁵

⁶⁸³ Lutosławski, Witold, *Wypowiedź Witolda Lutosławskiego przed prezentacją 'III Symfonii'* (Aussage Witold Lutosławskis vor der Präsentation der 3. Sinfonie), in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Werk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 140; Marek, Tadeusz, Die 3. Sinfonie Witold Lutosławskis. Gespräch mit dem Komponisten, in *Polish Music* 3/4, 1983, S. 4-7(4).

⁶⁸⁴ Vgl. *ibid.* Es ist bemerkenswert, dass in den 1970er und Anfang der 1980er Jahre im Vergleich mit den früheren Phasen des Schaffens Lutosławskis relativ viele Werke entstanden. Der britische Musikwissenschaftler Charles Bodman Rae führt dies auf die in dieser Zeit schon reifere Kompositionstechnik Lutosławskis zurück, die es ihm ermöglicht haben sollte, schneller zu arbeiten. Vgl. Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutosławski*, London, 1994, S. 148.

⁶⁸⁵ Vgl. Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutosławski*, London, 1994, S. 165. Diese verworfene Formanlage des Stückes ist in seiner endgültigen Fassung der 3. Sinfonie zu finden. Die Einleitung könnte ohne Probleme als eine einführende Invokation gelten, der Zyklus von Etüden entspräche den Episoden und Refrains des ersten Satzes, und die abschließende Hymne wäre in der Sinfonie am Anfang des Epilogs in Ziff. 81 zu finden, wo die Stimmen parallel eine einzige Melodielinie spielen. Lutosławski verwarf den ersten Entwurf des Hauptsatzes der Sinfonie, er scheint aber auf die Idee des Ganzen nicht verzichtet zu haben. Vgl. Kapitel: 3. *Sinfonie*: Werkanalyse, S. 260ff.

Die Uraufführung der Sinfonie fand am 29. September 1983 in Chicago unter George Solti, dem das Werk gewidmet ist, und der Chicago Symphony statt und wurde in vielen Ländern Westeuropas im Radio übertragen.⁶⁸⁶

Die Umstände, die die letzte und intensivste Phase der Kompositionsarbeit und die polnische Erstaufführung der 3. *Sinfonie* am 26. August 1984 begleiteten, waren äußerst dramatisch. Die Komposition wichtiger Abschnitte des Werkes fand während der ersten Monate des Jahres 1982 statt, in einer besonders schwierigen Zeit direkt nach der Einführung des Kriegsrechts in Polen am 13. Dez. 1981, als das Land von der Außenwelt abgeschnitten war und die Bevölkerung unter den Schikanen des kommunistischen Regimes besonders zu leiden hatte.⁶⁸⁷

In Briefen von besorgten Freunden und Bekannten des Komponisten wird deutlich, wie problematisch die Lage war:

„It seems such a long time since we met in Glasgow at Musica Nova and after months of waiting to write to you, I have at last taken the initiative and asked Sheila for your Norwegian address. I believe that you are there at the moment so I hope that letter reaches you before you leave for Warsaw. Until a few days ago, we had not heard from any of our Polish friends and we correctly assumed that the mail was not getting through. Several phone calls to Sheila did, however, let us know that you and Danuta were well.“⁶⁸⁸

Von den politischen Entwicklungen in Polen Ende 1981 und 1982 waren alle Bevölkerungsschichten betroffen. Die Verhaftungen zahlreicher Oppositioneller, die Zensur aller Veröffentlichungen und der Post, der mangelnde Kontakt zum Ausland sowie zu anderen Regionen des Landes durch die Abschaltung des Telefonnetzes und Unterbrechung der Transportwege bildeten für alle Polen eine unerträgliche Situation. Diese schwierigen äußeren Bedingungen gaben Anlass dazu, die 3. *Sinfonie*, die Umstände ihrer Entstehung und die Aussage des Werkes im Spiegel dieser Ereignisse zu interpretieren.

⁶⁸⁶ Aus den Briefen an das Management des Chicago Symphony Orchestra mit den Verhandlungen über die 3. *Sinfonie* geht hervor, dass sie sich gegen den Betrag von 25000 US-Dollar das Uraufführungsrecht sicherte. Darüber hinaus enthielt der Vertrag das Recht für die New Yorker Uraufführung in der Saison 1984/85, das Recht für die erste kommerzielle Aufnahme bis Mai 1985, die erste Fernsehübertragung bis Mai 1985 und die Uraufführungsrechte in Europa bis Mai 1985. Vgl. Brief von John Edwards, General Manager, Chicago Symphony Orchestra an Lutosławski, 6. Mai 1983 und Brief von Robin Boyle an John Edwards vom 16. Mai 1983, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

⁶⁸⁷ Vgl. Kapitel: Politik, Kunst und Kultur in Polen zwischen 1945 und 1989, S. 32ff.

⁶⁸⁸ Brief von John Casken an Witold Lutosławski vom 9. Juni 1982, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Die Geschichte der ersten Aufführungen des Stückes in Polen bot zusätzliche Anhaltspunkte für politisch bedingte, fast konspirative Spekulationen. Bevor das Stück in Polen zum ersten Mal erklang, wurde es zuerst durch eine Aufnahme von der Uraufführung in Chicago bekannt. Der Lutosławski-Kenner Tadeusz Kaczyński schrieb 1984:

„Die vom Komponisten aus Amerika mitgebrachte Kasette von der Uraufführung (...) hörten kurz darauf gerade ein paar Menschen, aber das hat ausgereicht, damit sich die Nachricht über das neue Werk im Land verbreitete. Eine etwas größere Gruppe von Hörern hatte die Gelegenheit, die Aufnahme der 3. *Sinfonie* am 17. April 1984 im Sitz des Polnischen Komponistenverbandes in Warschau zu hören (...).“⁶⁸⁹

Der Anlass der eigentlichen polnischen Erstaufführung des Stückes, die den Rang eines Konzerts hatte und im Rahmen einer Veranstaltung mit dem Namen „Danziger August `84“ stattfand, war ausgesprochen politisch. Das Werk wurde nicht in einem Konzertsaal, sondern in einer Kirche in Sopot (Zoppot) über Lautsprecher am Jahrestag der „Danziger Vereinbarungen“ von 1981 abgespielt.⁶⁹⁰ Es handelte sich dabei um die Aufnahme der Londoner Uraufführung der Sinfonie, die am 23. März 1984 stattfand. Das Werk wurde dadurch mit diesem politischen Ereignis in Verbindung gebracht. Darüber hinaus fand diese Veranstaltung in einer Kirche statt, eine Tatsache, die in Polen in dieser von Spannungen erfüllten Zeit zu einer politischen Demonstration wurde.

An der persönlichen Einstellung des Komponisten gegenüber dem kommunistischen Regime konnten zu diesem Zeitpunkt keine Zweifel bestehen. Nach der Einführung des Kriegsrechts in Polen haben die meisten Intellektuellen die staatlich kontrollierten Medien boykottiert und u. a. keine Interviews gegeben sowie keine öffentlichen Auftritte vorgenommen. Diesem Boykott schloss sich auch Lutosławski an. Die politische Situation in Polen war in den privaten Kreisen um den Komponisten sicher ein geläufiges Thema. Seine Freunde, Verleger sowie andere Musiker, die er während seiner Reisen traf, waren über die aktuellen Entwicklungen gut informiert und drückten oft ihre Betroffenheit aus. Kompliziert gestaltete sich die Organisation des 70sten Geburtstags Lutosławskis in Form eines Konzerts, das im Jahre 1983 gefeiert werden sollte, der Komponist jedoch nach der Einführung des Kriegsrechts in Polen jegliche Beteiligung an öffentlichen Veranstaltungen strikt ablehnte.

⁶⁸⁹ Kaczyński, Tadeusz, *III Symfonia po raz pierwszy w Polsce* (III. Sinfonie zum ersten Mal in Polen), in: *Ruch Muzyczny* 28, Nr. 21 (14. Okt. 1984), S. 6.

⁶⁹⁰ Vgl. Kapitel: Politik, Kunst und Kultur zwischen 1945 und 1989: 1970er Jahre, S. 32ff.

Robin Boyle, der Managing Director des Chester Music Verlags, erklärte dieses „extremely delicate and sensitive problem“ dem bekannten Sänger Peter Pears folgendermaßen:

„Since the declaration of Martial Law on 13. December 1981, Witold has studiously avoided any contact whatever with the 'authorities' in Poland. For example he has done everything he can to avoid appearing on television, or even to have his works performed on television, because this medium is associated with the regime, and he does not wish to appear to be giving his approbation of the regime via television. Recently, he was approached by the National Philharmonic Orchestra who wished to give a concert to celebrate his seventieth birthday. Once again, Witold refused to get involved with any planned celebration for the same reasons as I have given above. Having made this refusal, he cannot allow the young American who has approached him to go ahead with a 'rival' celebration, and for this reason he does not wish to appear publicly in Warsaw in any birthday celebration.“⁶⁹¹

Die polnische Erstaufführung der 3. *Sinfonie* muss auch 1984 ein besonderes Ereignis gewesen sein. Im Rahmen der Veranstaltung „Danziger Herbst“ fanden zudem keine gewöhnlichen öffentlich organisierten Konzerte statt – an einem solchen hätte Lutosławski nicht teilgenommen.⁶⁹² Schließlich war nicht nur der Anlass der Veranstaltung für die Rezeption des Stückes entscheidend, sondern auch der Komponist selbst, der bei dieser Gelegenheit sein Werk auch noch richtungweisend kommentierte und dadurch wichtige Impulse für eine außermusikalische Deutung des Werkes gab.

6.2. 3. *Sinfonie* – Werkanalyse

Lutosławski vereinte in seiner 3. *Sinfonie* alte und neue Elemente seiner Kompositionstechnik. Das Werk ist nach Meinung zahlreicher Musikwissenschaftler Vertreter des späteren Kompositionsstils Lutosławskis, und seine wichtigsten Merkmale sind:

„simpler, more transparent harmony using fewer than twelve notes; twelve-note chords and chord-aggregates reserved for significant staging posts in the form, restraint in the use and extent of aleatory technique; greater rhythmic pace and energy achieved by writing a larger proportion of each work in conventional metre (...) and above all lyrical, expressive melody projected as thematic foreground material, a feature that is facilitated, in turn, by the simplification of harmony.“⁶⁹³

⁶⁹¹ Boyle, Robin, Brief an Peter Pears vom 30. März 1983, Sammlung Witold Lutosławski, Paul-Sacher-Stiftung, Basel.

⁶⁹² Lutosławski lehnte es ab, bei der Uraufführung der *Novelette* auf dem „Warschauer Herbst“ 1983 aufzutreten.

⁶⁹³ Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutosławski*, London, 1994, S. 147.

Wie bereits Anfang der 1960er Jahre zum ersten Mal in *Jeux vénitiens* setzt Lutosławski hier den „aleatorischen Kontrapunkt“ ein und stellt rhythmisch freie Abschnitte (*ad libitum*) den dirigierten Phasen (*a battuta*) des Stückes gegenüber. Zwei Eigenschaften fallen in diesem Werk besonders auf: die Verkürzung der aleatorischen Abschnitte und die Einführung von Themen und ausgeprägten melodischen Strukturen, mit einem prägnanten emotionalen Ausdruck, die im bisherigen Schaffen des Komponisten eine untergeordnete Rolle spielten. Die Themen treten nach Meinung einiger Autoren in einem besonderen Zusammenhang auf: Sie gehören zur Sonatenform und bilden eine Exposition, Durchführung und Reprise, was in der Musikgeschichte zwar nichts Neues ist, bei Lutosławski aber auf traditionelle Formgestaltung hinweisen würde – ein Prinzip, das er in seinen früheren Werken vermeiden wollte.⁶⁹⁴ Die formale Struktur des ganzen Stückes entspricht gleichzeitig der Vorstellung Lutosławskis über die „zweiteilig-endbetonte“ Form, in der der erste Satz eine Art Präsentation verschiedener Ideen beinhaltet und der zweite eine Steigerung, einen Höhepunkt aller Entwicklungen darstellt, sodass die beiden eine unzertrennliche Einheit bilden und am besten die Erwartungen der Hörer erfüllen. Dieses Prinzip modifiziert der Komponist in seiner 3. *Sinfonie*, indem er sie am Schluss um einen Epilog erweitert. Erst dort gibt es den eigentlichen Kulminationspunkt der ganzen Komposition. Eine solche Formanlage erklärt Lutosławski folgendermaßen:

„Die Form der III. Symphonie ist das Ergebnis meiner langjährigen Erfahrung als Musikhörer, speziell der groß angelegten Symphonie. In dieser Hinsicht hat mich Beethoven immer in besonderem Maße fasziniert. (...) Trotzdem liegt für mich die Vollendung der großen Symphonieform in der Vor-Beethoveenschen Zeit, besonders bei Haydn. Ich liebe Brahms' große Werke, seine Symphonien, Konzerte, Kammermusikwerke; aber ich kann nicht leugnen, daß ich mich nach dem Anhören solcher Stücke erschöpft fühle, was wahrscheinlich daran liegt, daß sie zwei Hauptsätze (den ersten und den letzten) enthalten. Von diesen Überlegungen ausgehend suchte ich nach anderen Möglichkeiten und kam schließlich auf die zweisätzliche Symphonieform, in der der erste Satz den zweiten vorbereitet; er soll den Zuhörer interessieren, ihn fesseln, aber unter keinen Umständen akustisch befriedigen.“⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Vgl. Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutosławski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte, Nr. (13. Feb. 1986), S. 9. Diese traditionelle Formanlage ist z. B. in der *I. Sinfonie* (1947) zu finden. In den späteren Werken versuchte Lutosławski einen solchen Aufbau zu vermeiden.

⁶⁹⁵ Lutosławski, Witold, *Symphonie Nr. III*, in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 5. und 6. Nov. 1985.

Auf die Formanlage der 3. *Sinfonie* gehen auch einige Musikwissenschaftler ausführlich ein.⁶⁹⁶ Der erste Satz, der als Vorbereitung, als eine Phase, in der beim Hörer Erwartungen auf das Kommende geweckt werden sollen, wird als ein Abschnitt beschrieben,

„der in seiner formalen Grundstruktur, in seiner von metrumfreien Refrains der Holzbläser begrenzten Reihungen von spannungslos immer wieder in Generalpausen mündenden Episoden direkt auf den Einleitungssatz der 2. *Sinfonie* verweist, in dem solche kleineren Abschnitte aber zahlreicher und ausgedehnter waren“.⁶⁹⁷

Die 3. *Sinfonie* besteht aus drei *attaca* gespielten Sätzen und einer kurzen Einleitung. Ihr Aufbau wird konsequent von signalartigen Einwüfen des aus vier Achtelnoten bestehenden Mottos gestaltet: Seine repetierten *e*-Noten werden in verschiedenen Oktaven gespielt und dienen der Trennung der folgenden Abschnitte von den vorangegangenen sowie der Bildung des formalen Zusammenhalts des ganzen Werkes, da sie nicht nur zwischen den kleineren Einheiten, wie den Episoden vorkommen, sondern auch zwischen den Sätzen der Sinfonie eingesetzt werden. Die Formanlage des Werkes kann schematisch folgendermaßen dargestellt werden⁶⁹⁸:

	Ziffer
Motto (1)	
	Einleitung
A	1
B	2
Motto (2)	
A´	
B´	
Motto (3)	3

⁶⁹⁶ Michaely, Aloyse, *Lutoslawskis III. Sinfonie*, in: Musik-Konzepte 71/72/73 Witold Lutosławski, Juli 1991, S. 54ff; Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutoslawski*, London, 1994, S. 168ff; Marek, Tadeusz, *III Symfonia Witolda Lutoslawskiego*, in: Ruch Muzyczny 27, Nr. 16 (7. Aug. 1983), S. 3; Harley, James, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutoslawskiego* (Die Bedeutung der symphonischen Form in der Musik von Lutosławski), in: Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 221.

⁶⁹⁷ Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutoslawski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte, (13. Feb. 1986), S. 9.

⁶⁹⁸ Ein vergleichbares Schema geben mehrere Autoren an. Die wichtigsten Unterschiede treten in den verschiedenen Analysen im zweiten Satz der 3. *Sinfonie* auf, der mit oder ohne Elemente der Sonatenform interpretiert wird. Vgl. Michaely, Aloyse, *Lutoslawskis III. Sinfonie*, in: Musik-Konzepte 71/72/73 Witold Lutosławski, Juli 1991, S. 55, und: Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutoslawski*, London, 1994, S. 168.

	1. Satz	
	1. Episode	
	1. Refrain	nach 10
Motto (4)		11
	2. Episode	
	2. Refrain	18
Motto (5)		19
	3. Episode	
	Adagio und 3. Refrain	24
	Intermezzo	vor 30
Motto (6)		31
	2. Satz	
	1. Abschnitt (Exposition):	32-36
	1. Themengruppe	32
Motto (7)		36,7
	2. Abschnitt, 2. Thema (Durchführung)	37-40 40,4
	3. Abschnitt (Reprise ab Ziff. 65)	40-73
	1. Themengruppe	65,3
	2. Thema	73
Überleitung		6 vor 81
	Epilog	81
	Coda	99
Motto (8)		
Schlusstakt		

Als erstes erklingt in der 3. *Sinfonie* das Motto, ein aus vier Achteln bestehendes signalartiges Motiv, das im weiteren Verlauf insgesamt noch sieben Mal erscheinen wird. Anhand der

Gliederung wird deutlich, dass es eine ausgeprägt strukturierende Funktion hat.⁶⁹⁹ Es trennt die einzelnen Sätze, wie auch kleinere Einheiten wie Refrains und Episoden voneinander. In der 3. *Sinfonie* tritt es mit Ausnahme vom letzten Mal immer *fortissimo* auf, der Ambitus dieser Einsätze wird immer kleiner – dafür aber variiert die Instrumentenzusammensetzung stark. Die Häufigkeit seiner Auftritte weist eine interessante Regelmäßigkeit vor: Das Motto kommt im ersten Satz des Stückes viel häufiger vor als im zweiten. Diese Eigenschaft ist mit dem Prinzip der „zweiteilig-endbetonten-Form“ verbunden, deren erster Teil hier – wie bereits in den früheren Werken Lutosławskis – stark von Pausen und Unterbrechungen gekennzeichnet ist. Erst im zweiten Abschnitt, im Hauptteil der Komposition, kommen eine ausgeprägte Geschlossenheit und Kontinuität des Verlaufs zum Vorschein. Den zweiten und wichtigeren Grund dafür bildet eine neue Funktion des Mottos im Hauptteil der Sinfonie, das in das Hauptthema des Sonatensatzes integriert wird (Ziff. 31). Es erscheint an dieser Stelle zuerst rhythmisch um weitere Achtelgruppen erweitert und dann zusätzlich melodisch belebt. Diese rhythmische Gruppe, bestehend aus vier Achtelnoten bildet die Grundlage des ersten Themas. In den beiden letzten Auftritten verliert das Motto seine gliedernde Funktion und wird in die motivische Arbeit des zweiten Satzes eingebunden.

Die formale Grundlage der Einleitung bildet die Gegenüberstellung des *ad libitum*-Spiels und der traditionell dirigierten *a battuta*-Abschnitte, die abwechselnd jeweils zwei Mal vorkommen (nach dem ersten Motto und nach Ziff. 1) und völlig unterschiedlich aufgebaut sind. Der Kontrast beginnt bereits bei den jeweils eingesetzten Instrumenten und Tempi: An den schnellen *ad libitum*-Abschnitten (*Vivo*) sind Flöten, Oboen und Hörner beteiligt, in den langsamen *a battuta* (*Lento*) spielen dagegen Klarinetten, Fagotte, zwei Harfen und Klavier. Das wichtigste Konstruktionsprinzip dieser Abschnitte zielt auf die größtmögliche Vielfalt und Unregelmäßigkeit des Klangergebnisses. Aus diesem Grund verwendet der Komponist in jeder der Gruppen (Flöten, Oboen und Hörner) möglichst viele unterschiedliche Notenwerte.⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Ein solches Element benutzte Lutosławski zum ersten Mal im *Streichquartett* (1964), und dann auch in weiteren Stücken wie der 2. *Sinfonie* oder im *Cellokonzert* in Form der Einwüfe der Blechbläser. Vgl. Analyse des *Cellokonzerts*, S. 205ff; Siehe Notenbsp. 12, *Cellokonzert*, Ziffer 3, das Motto, S.264.

⁷⁰⁰ Bei den Flöten gibt es sieben rhythmische Werte, die von der Achtelnote, über eine Viertelnote, Viertelnote mit Punkt, eine Halbe, Halbe mit Punkt, Halbe mit Punkt verlängert um eine Viertelnote mit Punkt bis zur Ganzen reichen. Eine detaillierte Analyse der rhythmischen Struktur dieser Abschnitte erstellt: Michaely, Aloyse, *Lutosławskis III. Sinfonie*, in: *Musik-Konzepte* 71/72/73 Witold Lutoslawski, Juli 1991, S. 59.

3 *Vivo* (♩ = 108)

cl. 1
cl. 2
fg. 1
fg. 2

trbe
trbn I
trbn II
tuba
tmp.

ar.
pt.

vln I
vln II

vle
vc.
cb.

3
2 *Stesso movimento* (♩ = ca 108) 4
2

Bsp. 12, 3. *Sinfonie*, Ziff. 3.

© Copyright 1983 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland. Transferred to Chester Music Limited. © Copyright by Chester Music Ltd. for the World except Albania, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, China, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, Macedonia, North Korea, Poland, Rumania, Serbia and Montenegro, Slovakia, Slovenia, Ukraine, Vietnam and the Commonwealth of Independent States (CIS). All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Auch die Tonhöhenorganisation der *ad libitum*- und der *a battuta*-Abschnitte unterscheidet sich voneinander stark: Durch eine gezielte Tonauswahl und Bindung der Töne an bestimmte Instrumentengruppen bilden die ersten eine Zwölftonskala, die traditionell dirigierten Phasen sind dagegen nicht so streng organisiert. In der gesamten Einleitung zeichnet sich eine kontinuierliche absteigende Tendenz ab – jeder Abschnitt verliert gegenüber dem vorangegangenen an Höhe und Ambitus.

Trotz der zerteilten Materialverteilung und -Behandlung muss die 3. *Sinfonie* in drei Sätze, die ohne Pause verlaufen, gegliedert werden. Der erste Satz ist in drei Episoden geteilt, die jeweils von einem Refrain unterbrochen werden. Es ist ein Aufbau, der durch allgemeine Spannungslosigkeit und zugleich eine ausgeprägte Diskontinuität des Verlaufs geprägt wird. Diesen Effekt erreicht der Komponist vor allem durch die Einführung der Generalpausen mit Fermaten.⁷⁰¹ Die Refrains in der 3. *Sinfonie* werden kontinuierlich länger und ihr Ambitus größer; Ihr Tempo und ihre Beweglichkeit lassen dagegen kontinuierlich nach. Ein solcher Aufbau garantiert, dass sich diese Abschnitte aufeinander beziehen.

Der erste Satz der 3. *Sinfonie* besteht aus einer Abfolge von drei Episoden (E': Ziff. 3-10, E'': Ziff. 11-17, E''': Ziff. 19-23) und drei Refrains, die durch das Motto voneinander getrennt werden. In einer frühen Aussage über die 3. *Sinfonie* skizzierte Lutosławski die formale Struktur des ersten Satzes und verglich sie mit der 2. *Sinfonie*, wobei sich die Ähnlichkeit besonders auf die Einteilung des ersten Satzes bezieht.⁷⁰² Die Differenzen in den Episoden der 3. *Sinfonie* werden ausschließlich durch unterschiedliche Notenwerte beim gleich bleibenden Grundtempo erreicht. Die Phrasen sind nicht miteinander verbunden und beginnen jedes Mal neu nach einer Fermate. Diese Art Musik nennt der Komponist „Einleitungsmusik“, der

⁷⁰¹ Dieses Prinzip kommt hier nicht zum ersten Mal vor und es gehört im Werk von Lutosławski zu häufigeren Erscheinungen, deren Beispiele es auch im 1. Satz der 2. *Sinfonie* oder im 1. Satz des *Cellokonzerts* gibt.

⁷⁰² Vgl. Marek, Tadeusz, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 16 (7. Aug. 1983), S. 3-4; Vgl. auch: Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 96; und: Lutosławski, Witold, *Wypowiedź Witolda Lutosławskiego przed prezentacją 'III Symfonii'* (Aussage Witold Lutosławskis vor der Präsentation der 3. Sinfonie), in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Werk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 140. Die 3. *Sinfonie* beinhaltet drei Episoden, die etwas länger sind und in Hinsicht auf das Tempo größere Differenzen aufweisen als die in der 2. *Sinfonie*: die erste ist am schnellsten, die mittlere etwas langsamer und die dritte am langsamsten. In der 2. *Sinfonie* gibt es dagegen mehrere stärker differenzierte Episoden. Vgl. Marek, Tadeusz, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 16 (7. Aug. 1983), S. 4.

„etwas Wichtigeres und Spannungsvolleres folgen soll.“⁷⁰³ In den Episoden können jeweils drei Teile unterschieden werden, von denen der erste metrisch gebunden ist, und dem ein *ad libitum*-Abschnitt folgt⁷⁰⁴:

1. Episode (Ziff. 3-10):

Abschnitt: a	b (ad lib)	a	c' (ad lib)	c'' (ad lib)	c''' (ad lib.)	c'''' (ad lib.)
Ziffer: 3	4	n. 4	6	7	8	9

Besetzung: Vl. Vl, Fl, Cl, Ar. Vl.-Vc. In c' bis c'''' versch. Instr.

2. Episode (Ziff. 11-17):

Abschnitt: d'	d''	d'''	e' (ad lib.)	e'' (ad lib.)	e''' (ad lib.)
Ziffer: 11	12	13	14	15	16-17

Besetzung: C.ing, Cor, Ar, Pf., in d'' und e'-e''' auch andere Holzbläser

3. Episode (19-23):

Abschnitt: f	g' (ad lib.)	g'' (ad lib.)	g''' (ad lib)
Ziffer: 19	21	22	23

Besetzung: Vl, Vle, Vc, Cb. (kurz am Anfang Harfe)

Die erste Episode wird durch das Fehlen einer ausgeprägten melodischen Entwicklung und durch bewegliche kleine Notenwerte und kleine Intervallschritte (kleine und große Sekunden) charakterisiert, wodurch aber mithilfe verschiedener Orchestrierungstechniken vielfältige Instrumentalfarben erzeugt werden. Der Teil a der ersten Episode besteht aus vier verschiedenen Cluster-Strukturen, die sich durch ständige auf- und absteigende Triolenbewegung (z. B. *g-gis-a*, *gis-a-b*, *d-cis-his*, usw. im ersten Cluster) auszeichnen. Die dichte Chromatik verbunden mit einer großen Regelmäßigkeit der rhythmischen Strukturen erzeugt hier den Eindruck einer sich bewegenden Klangfläche.

⁷⁰³ Marek, Tadeusz, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 16 (7. Aug. 1983), S. 3.

⁷⁰⁴ Vgl. Michaely, Aloyse, *Lutosławskis III. Sinfonie*, in: *Musik-Konzepte* 71/72/73 Witold Lutosławski, Juli 1991, S. 65f.

Die zweite Episode (Ziff. 11-17) bringt größere Vielfalt der musikalischen Gestaltung und eine dunklere Klangfarbe mit sich. In den drei Schichten, die den Abschnitt d' (Ziff. 11) bilden, spielt das Englischhorn ein mehrgliedriges Thema, die Hörner spielen ausgedehnte Liegetöne und die Streicher das dritte Element – schnelle Cluster, wobei die Linie des Englischhorns mit nur drei Intervallen – einer kleinen Sekunde, kleiner Terz und dem Tritonus – das Geschehen dominiert. Außerdem wird das Englischhornthema *espressivo* gespielt, sodass es sich gegenüber den schnellen Clusterfiguren deutlich absetzt, und eine Kontrastbildung zwischen der beweglichen Melodiestimme und der fixierten Schicht aus gehaltenen Tönen entsteht. Aus einer solchen Verwendung der musikalischen Mittel ergeben sich starke Kontraste, die eine neue dramatische Stimmung im Werk erzeugen:

„Bei der III. Sinfonie ist der Komponist auch bei der Wahl seiner Klangmittel weniger zurückhaltend gewesen als gewohnt: ein mit Verdoppelungen, charakteristischen Farbwirkungen und –Mischungen nicht geizender, satter Orchesterklang, weit gefächerte Akkorde; neben den aus früheren Werken vertrauten Stimmbündeln verwandter Instrumente (wofür in der III. Sinfonie die Holzbläserrefrains und die metrumfreien Begleitflächen aus chromatischen Nachbartönen in den Episoden des 1. Satzes als Beispiel gelten können) nun auch einstimmige Linien von charakteristischem Klang (Englisch Horn, Piccoloklarinette, Tuba in der 2. Episode des 1. Satzes – ab Ziffer 11 der Partitur) – und vor allem Themen (!), von denen die etwa 16 Jahre zurückliegende II. Sinfonie ganz frei war.“⁷⁰⁵

Der Hinweis auf die ausgeprägten Melodiestimmen kommt auch vom Komponisten, der sein Kantilene-Element als einfache, einstimmige Linien beschrieb.⁷⁰⁶

Die einzelnen Klangschichten sind miteinander verbunden, sodass der Ambitus des Englischhorns immer bis zum höchsten Ton des Streicherclusters reicht. Zwischen e' und e''' (Ziff. 14-17,4) konzentriert sich das Geschehen auf diesen melodischen Gedanken, der wie bereits in d'' abschnittsweise von anderen Instrumenten übernommen wird.

In der dritten Episode (Ziff. 19) verändert sich das Klangbild noch ein Mal sehr stark. Es wird alleine durch die Streicher und anfangs von der Harfe begleitet und besonders durch die Pizzicati der Celli geprägt. Nach zehn Takten (Ziff. 20) kommt eine absteigende aus Vierteltonschritten bestehende Figur. Erneut kommen Pizzicati der übrigen Streicher hinzu, deren Tonhöhen den vollständigen Zwölftonklang ergeben. Auch die dritte Episode ist

⁷⁰⁵ Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutoslawski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte (13. Feb. 1986), S. 8.

⁷⁰⁶ *Po wysłuchaniu 'III Symfonii'. Rozmowa z kompozytorem* (Nach dem Anhören der 3. Sinfonie. Ein Gespräch mit dem Komponisten), in: *Witold Lutoslawski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutoslawski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Werk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 159f.

zweiteilig und geht in eine aleatorische Phase über. Das verbindende Element der drei Episoden bildet das Tempo, das gleich bleibt. Beim Hören entsteht jedoch der Eindruck, dass die erste Episode die schnellste ist, die zweite dagegen etwas langsamer und die dritte am langsamsten. Dieser Effekt entsteht durch ein rhythmisches Verfahren, in dem die Notendauern in der jeweiligen Episode verlängert werden.

Die drei Episoden werden voneinander von drei kurzen Refrains (nach Ziff. 10, 18 und 26) getrennt, die durch ein langsames Tempo, kleinere Spannungen und motivische Verwandtschaft charakterisiert werden. Nach einem kurzen Übergang beginnt das Intermezzo (Ziff. 29), in dem ähnlich wie in den Refrains des ersten Satzes die Anzahl der Instrumente stark reduziert wird: Oboe, Piccoloklarinette, Bassklarinette und Fagott spielen je eine Stimme und verfügen jeweils über drei Töne: Oboe (*cis, d, es*), Bassklarinette (*e, f, fis*), Piccoloklarinette (*g, gis, a*), Fagott (*ais, h, c*), sodass wiederholt die gesamte Zwölftonskala zum Einsatz kommt.

Der Hauptteil der 3. *Sinfonie* unterscheidet sich deutlich vom ersten Satz des Werkes. Es fehlen hier die im ersten Satz relativ zahlreichen Pausen mit Fermaten und der beinahe kammermusikalische Charakter mit seiner zurückhaltenden häufig solistischen Besetzung und gedämpfter Dynamik. Manche Musikwissenschaftler sehen im Aufbau des zweiten Satzes der Sinfonie unnötige Materialanhäufungen, die die für ein Finale nötige Konsequenz des Verlaufs verhindern:

„(...) the second movement of the Third Symphony contains so many different thematic ingredients that its progress is comparatively disjointed, often impeded. It evolves through several different stages of what the composer has describes, loosely, as ‘toccata-like themes’; but the effect is episodic rather than directional. It is worth noting that it was this movement of his original scheme which has given him so much trouble, and which had caused him to shelve the project several times.”⁷⁰⁷

Der Grund für die formalen Diskontinuitäten, die an der langen Kompositionszeit und ihrer Unterbrechungen liegen sollen, scheint plausibel zu sein. Die Fülle an thematischen Gedanken erzeugt in der Tat einen toccata-ähnlichen Charakter, der vom Komponisten in den ersten

⁷⁰⁷ Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutosławski*, London, 1994, S. 172.

Entwürfen der 3. *Sinfonie* geplant war. Dies würde die These über gewisse formale Schwächen im Aufbau des zweiten Satzes bestätigen.⁷⁰⁸

Die meisten Autoren suchen nach Regelmäßigkeiten und einer klaren Struktur im Werk, wie z. B. der vom Komponisten stammenden Idee der Verwandtschaft mit der Sonatenform und damit der Exposition, Durchführung und Reprise.⁷⁰⁹ Eine direkte Übernahme der Interpretation Lutosławskis bei der Analyse der 3. *Sinfonie* wäre sicher problematisch und nicht ohne weiteres möglich. Andererseits wird die Formulierung des Komponisten durch die Existenz von zwei ausgeprägten Themen, die zusätzlich in die motivisch-thematische Arbeit einbezogen werden, bestätigt.

Die formale Gestaltung des zweiten Satzes ist insgesamt kontinuierlich und führt zu einer Reihe von Orchestertutti und schließlich zu einem Kulminationspunkt. Der letztere bildet aber noch keinen Abschluss des Stückes, sondern es folgt noch der Epilog, der ein langsames Tempo hat und trotzdem von starken Spannungen gekennzeichnet wird. Nach Meinung des Komponisten ist dies „ein dramatischer Teil, mit plötzlichen Rezitativen der Streichinstrumente.“⁷¹⁰ Lutosławski maß eine besonders große Bedeutung der melodischen Komponente der 3. *Sinfonie* zu, die im zweiten Satz sehr deutlich zum Vorschein kommt:

„The melodic element in my Third Symphony (...) is the most expressive, the most ‘speaking’ component of this work – I am talking about the phrase of strings (with timpani) that unfailingly undergoes augmentation when being reiterated.“⁷¹¹

Der zweite Satz der 3. *Sinfonie* weist auch andere, bei Lutosławski neuartige Aspekte auf, die von zahlreichen Interpreten angesprochen werden:

„In der III. Sinfonie neu gegenüber allen früheren Werken ist in der Ausprägung der zweiteiligen Endbetontheit von Einleitungs- und Hauptsatz, daß der 2. Satz mit seinen kontrastierenden thematischen Elementen überdies eine Analogie zum Sonatenhauptsatz bildet und daß auf den Hauptsatz noch ein dritter Satz als Epilog folgt, der (und das ist wesentlich neu) nochmals zu einer Kulmination führt.“⁷¹²

⁷⁰⁸ Nach Rae enthielt die erste Idee der 3. *Sinfonie* vier Sätze: Invokation, Etüdenzyklus, Toccata und Hymne. Vgl. Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutosławski*, London, 1994, S. 165; Vgl. auch Kapitel: Entstehung und die ersten Aufführungen der 3. *Sinfonie*, S. 256f.

⁷⁰⁹ Vgl. Michaely, Aloise, *Lutosławskis III. Sinfonie*, in: Musik-Konzepte 71/72/73 Witold Lutosławski, Juli 1991, S. 93ff.

⁷¹⁰ Marek, Tadeusz, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: Ruch Muzyczny 27, Nr. 16 (7. Aug. 1983), S. 4.

⁷¹¹ Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 113.

⁷¹² Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutosławski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte (13. Feb. 1986), S. 9.

Die auf dem traditionellen Sonatenhauptsatz basierende Formanlage des zweiten Satzes ist in der Tat etwas Besonderes, weil sie so ausgeprägt seit der *1. Sinfonie* nicht mehr vorgekommen ist. Um die formale Bindung zu gewährleisten, werden die schon aus früheren Abschnitten bekannten Motive wieder aufgegriffen. Am Ende des zweiten Satzes greift Lutosławski auf das Motiv aus dem Refrain des Einleitungssatzes zurück.

Der Hauptsatz der Sinfonie wird mit vier Achtelschlägen des Mottos (Ziff. 31) eröffnet, das noch ein Mal in Ziff. 36,7 vorkommt und der längste Mottoeinsatz im ganzen Werk ist: Der folgende Bläserakkord markiert den Anfang der Exposition.

Die wichtigsten Elemente der ersten Themengruppe (Ziff. 32) in der Exposition (Ziff. 32-40) sind die einheitliche Instrumentierung, die aus Harfen und Streichern besteht, das durchgehend gleiche 3/2 Metrum und die einheitliche rhythmische Gestaltung, die mit der Achtelfigur des Mottos verwandt ist. Man kann dabei drei Schichten unterscheiden: Das Thema (Bratschen: *h, c, cis*) und die Begleitung, die aus einem neuntönigen Cluster der Streicher und kleinen beweglichen Figuren der Harfen besteht. Die thematische Ebene und die Clusterschicht sind komplementär angelegt, sodass die Töne des Clusters in einer Oktave fixiert und die Töne des Themas dagegen beweglich sind. Der Cluster (*d, es, e, f, fis, g, gis, a, b*) und das Thema (*h, c, cis*) füllen zusammen die Zwölftonskala. Die Themen gehörten nach Lutosławski zu den wichtigsten Elementen dieses Satzes:

„the main movement contains two mutually contrasting themes (the first of which is actually a group of thematic motifs) and what may be described as recapitulation, where both themes undergo an appreciable transformation.“⁷¹³

Ein neues Element erscheint nach Ziff. 33 in Form einer Achtelsextole (Motiv a), die von drei Achteln gefolgt wird. Ab Ziff. 34 gibt es wieder eine motivische Erweiterung: Die Violinen spielen eine Achteltriole zwischen mehreren Viertelnoten (Motiv b). Auch die Cluster der übrigen Streicher werden jetzt mit einer Vierachtelfigur eingeleitet, wobei die Stimmenzahl allmählich verringert wird. Das vierte neue Element bildet das Motiv c, das aus Vierteltriole und überwiegend Sekundenschritten besteht (Ziff. 35, 1. Violinen). Ab Ziff. 35 kommen das

⁷¹³ Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 96; Vgl. auch: Harley, James, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutosławskiego* (Die Bedeutung der symphonischen Form in der Musik von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 221.

Thema und alle drei Motive a, b und c parallel vor.⁷¹⁴ Ab Ziff. 35 kommt es zu einer rhythmischen Auflösung der am Anfang der Exposition aufgebauten Strukturen, die zu einem erneuten und bis auf den Schluss der Sinfonie letzten Auftritt des Mottos führt. Direkt danach beginnt die zweite Phase der Exposition. Mehrere Schichten kommen darin vor: Die Streicher spielen *molto espressivo* eine aufsteigende Melodie, was bemerkenswert ist, weil solche Ausdrucksbezeichnungen bei Lutosławski äußerst selten vorkommen. Begleitet werden sie von Achteltriolen des Klaviers und Spielfiguren der Holzbläser. Der Komponist bestimmte hier darüber hinaus auch besonders präzise die Dynamik und teilte die einzelnen Streicherstimmen zusätzlich auf, um eine besondere Klangqualität zu erzeugen. Auffallend sind bei dem Streicherthema dreiklangähnliche Tonzusammensetzungen in den oberen Stimmen (Ziff. 37): 1. Violine I. solo mit *a'-e'-cis''-gis''* und parallel dazu 1. Violine II. Solo: *b-b-a'-cis''*. Zwei Takte nach Ziff. 38 übernimmt die 1. Oboe das Thema und das Streichquintett begleitet sie mit kräftigen Akkorden. Die einzelnen Akkorde zeichnen sich durch eine auffallende Dynamik aus: *crescendo* von *piano* bis *forte* in kurzen Abschnitten, wobei sich die einzelnen Blöcke verzahnen und bei zusätzlich abnehmenden Dauern zu einer großen Steigerung in dieser Sektion führen. Diese Entwicklung mündet in einem Zitat des Mottos (Ziff. 40,4 und 40,6) als einem kraftvollen *tutti*-Akkord.

Der zweite Abschnitt der Exposition wird von Michaely als Durchführung bezeichnet, obwohl er keine Durchführung im traditionellen Sinne darstellt.⁷¹⁵ Statt der konsequenten motivischen Arbeit mit dem Material der Themen kommen hier vor allem neue Elemente vor. Dies wird auch vom Komponisten bestätigt:

„There is no development, though, – instead of segment developing some motifs of the exposition there is a segment containing some new material.“⁷¹⁶

Die Kommentare des Komponisten müssen auch in Hinsicht auf die 3. *Sinfonie* vorsichtig behandelt werden. Die Vorstellung einer bestimmten Formanlage war für Lutosławski sicher

⁷¹⁴ Michaely weist hier auf die besondere harmonische Struktur in diesem Abschnitt hin: Die drei Motive und das Thema verfügen zusammen über die gesamte zwölfstimmige Skala (Bratschen: *h, c, cis*; 2. Violinen: *d, dis, e*; 1. Violinen (2): *f, fis, g*; 1. Violinen: *gis, a, b*), wobei die drei chromatischen Gruppen im Abstand einer kleinen Terz aufeinander folgen. Es besteht dabei eine Ähnlichkeit mit dem achttönigen 2. Modus von O. Messiaen. Solche modalen Ordnungen befinden sich auch in anderen Stücken Lutosławskis, wie z. B. in der *Ouverture für Streicher*, dem *Cellokonzert*, *Streichquartett* und der 2. *Sinfonie* (1959); Vgl. Michaely, 1991, S. 97ff.

⁷¹⁵ Ibid. S. 120ff.

⁷¹⁶ Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 96.

hilfreich bei der Kompositionsarbeit, aber der endgültige Aufbau des Stückes entsprach dann doch nicht seinen Ausgangsvorstellungen, die vielleicht nur eine Art Impuls für neuartige formale Lösungen waren. Der folgende Abschnitt umfasst die Ziffern 40 bis 64 und besteht aus drei deutlich voneinander getrennten Phasen (ab Ziff. 40,7 bis 47,1), in denen das *ad libitum*- und *a battuta*-Spiel abwechselnd vorkommen. In den beiden *ad libitum*-Abschnitten (Ziff. 41 und Ziff. 43) kommt ein charakteristisches Element in Form eines Soloinstruments vor: Im ersten ist dies die Klarinette und im zweiten die Tuba, beide im Dialog mit dem Klavier. Eigene Schicht bilden hier die Flöten und Oboen mit den ihnen zugeschriebenen Tönen: *e''*, *f''*, *ges''*, *g'*, *as'*. In Ziffer 43 ist Tuba ein Soloinstrument mit den Tönen: *fis*, *h*, *c*, *es*, *f*, *d*, *des* und *c*, während die Fagotte: *fis*, *g*, *gis* und *a* spielen. Dabei bleibt das *fis* der gemeinsame Ton für die beiden Instrumentengruppen. Der dritte *ad libitum*-Abschnitt beginnt in Ziff. 45 ungewohnt, weil *fortissimo*, das bis dahin in der Sinfonie noch nicht vorgekommen ist, weil Lutosławski bis dahin keine so große dynamische Steigerung auftreten ließ. Dabei treten die Holz- und Blechbläser zunächst ohne Streicher gemeinsam auf. Die letzteren erscheinen bei der Überleitung zur Ziffer 46. Die zwei wichtigsten rhythmischen Gruppen des ersten Themas kommen in diesem Abschnitt in zwei gleichzeitig auftretenden Schichten vor: in den hohen Holzbläsern die Vierachtel-Gruppen und in den Fagotten und den Blechbläsern, deren Figuren sich im Gegenteil zu den Flöten und Oboen aufwärts bewegen. Erst beim Übergang zur Ziff. 46 erscheinen die Streicher wieder *piano* mit einer geschlossenen, absteigenden Triolenfigur. Im Klangmaterial dieser Motive sieht Michaely modale Strukturen und eine Verwandtschaft mit dem 3. Modus Messiaens.⁷¹⁷

Der zweite Teil der Durchführung folgt nach einer Überleitung bei Ziff. 49 mit der längsten *a battuta*-Phase im gesamten Werk. Seine Struktur wird von einer Zwölftonreihe und einem rhythmischen Kanon bestimmt. Die Zwölftonreihe besteht aus der großen Sekunde und der reinen Quarte (bzw. Quinte) und beinhaltet folgende Töne: *dis*, *gis*, *cis*, *h*, *fis*, *e*, *a*, *d*, *c*, *b*, *f*, *g*.⁷¹⁸ Sie prägt besonders stark den anfänglichen Abschnitt der Durchführung von Ziff. 49 bis 58. Die Reihe enthält Intervalle der großen Sekunde und der reinen Quinte oder Quarte, die

⁷¹⁷ Vgl. Michaely, Aloyse, *Lutosławskis III. Sinfonie*, in: *Musik-Konzepte 71/72/73*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, Juli 1991, S. 129f.

⁷¹⁸ Vgl. Stucky, Steven, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego* (Kontinuität und Veränderung. Das Wesen des Stils von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Werkes von Lutosławski), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 163. Die Reihe aus der 3. *Sinfonie* ist eine von vielen ähnlichen Tonzusammenstellungen, die im Artikel von Stucky zusammengestellt und besprochen werden.

der Komponist als solche beschrieb, die eine „klare, heitere Atmosphäre“ erzeugen.⁷¹⁹ Das Zwölfton-Verfahren in der 3. *Sinfonie* weist ein wichtiges Merkmal auf: Die angewendeten Transpositionen der Reihe tendieren immer zur vollständigen Chromatisierung des Materials und folgen meist in Halbton-, Quint- oder Quartabständen. In der 3. *Sinfonie* erscheint die Reihe sieben Mal vollständig im Abstand der Quarte in Ziffer 49,1 (*Dis*), 50,4 (*As*), 51,6 (*des'*), 53,3 (*fis'*), 54,6 (*H*), 55,4 (*e'*), 57,1 (*a'*) und in Ziffer 57,6 (*d''*) unvollständig. Bei Ziffer 49,8 treten reihenunabhängige Töne auf, die eine Tendenz zur völligen Chromatisierung des Materials verraten. Gleichzeitig mit der Zwölftonreihe konstruiert Lutosławski zwischen Ziff. 58 und 61 elf Akkorde (Ziff. 58,1; 58,4; 58,6; 59,1; 59,3; 59,5; 59,7; 60,2; 60,5; 60,7 und 61,3)⁷²⁰, die im Gegensatz zur Zwölftonreihe auch Terzen und Sexten enthalten. Zuerst entstehen die Zusammenklänge in der oberen Schicht der Streicher und ab Ziffer 59,3 auch in der unteren. Die motivische Gestaltung dieses Abschnitts richtet sich nach strengen Konstruktionsregeln. Das Basismotiv besteht aus einem längeren Notenwert, dessen Ausdehnung jeweils etwas variiert und einer Achteltriolen, die der langen Note in der gleichen Höhe direkt aber in einer anderen Stimme folgt. Jede von den zwei bis drei Takten dauernden Entwicklungen beginnt in einer Stimme und wird schnell zur Achtstimmigkeit erweitert. Die Einsätze des Motivs in der gleichen Stimme sind gegenüber einander um eine große Sekunde oder eine große Terz verschoben. Aus einer solchen Behandlung des Materials ergibt sich ein dichtes Geflecht, in dem die einzelnen Motive zuletzt nicht mehr erkennbar sind. In diese Struktur fügt sich zusätzlich eine besondere rhythmische Organisation ein, die auf einer immer weiter fortschreitenden Teilung der Halben beruht.

Es gibt insgesamt sechs rhythmische Muster, die in verschiedenen Stimmen gleichzeitig auftreten und der Struktur eines rhythmischen Kanons entsprechen.⁷²¹ Die erste Figur tritt bei Ziff. 49 und besteht aus zwei Halben jeweils von zwei Viertelpausen getrennt. Bei Ziff. 49,5 tritt die zweite Figur auf, die durch drei Halbe ohne Pausen gebildet wird. Die dritte Figur

⁷¹⁹ *An interview with Witold Lutosławski – Interview mit Witold Lutosławski*, in: *Polish Music*, Jg. 23, Nr. 2-3, 1988, S. 3-22. Ähnliche Verwendung der zwei Intervalle ist in der 2. *Sinfonie* zu finden, den *Les espaces du sommeil* und anderen Werken Lutosławskis. In *Les espaces du sommeil* kommt die Reihe aus der 3. *Sinfonie* als Krebs vor. Vgl. *ibid.*, S. 133.

⁷²⁰ Michaely, Aloyse, *Lutosławskis III. Sinfonie*, in: *Musik-Konzepte 71/72/73*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, Juli 1991, S. 136f.

⁷²¹ Vgl. Michaely, 1991, S. 139ff, und: Stucky, Steven, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego* (Kontinuität und Veränderung. Das Wesen des Stils von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Werkes von Lutosławski), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 179f.

folgt bei Ziff. 51 mit vier Vierteln und einer Pause. In der vierten Phase geht die Teilung der Dauern noch weiter und es erscheinen zwei Vierteltriolen (Ziff. 53,1). Auf diese Weise werden schließlich Achteln und Achteltriolen eingeführt. Die musikalische Struktur erreicht durch das Zusammenspiel der linearen und vertikalen Elemente allmählich eine immer größere Dichte.

Der dritte Teil der Durchführung umfasst Ziffern 62 bis 64 und beginnt ähnlich mit den charakteristischen Streicherfiguren *des'''- c'' - h'''*. Die Elemente des Themenkopfes erscheinen in diesem *ad libitum*-Abschnitt im Klavier. Die Tuba und andere Blechbläser übernehmen dieses Motiv, und die weitere Entwicklung strebt nach einem lange nicht mehr erreichten *tutti*. Die Holzbläser schließen sich dem Blech an, während die Streicher zunächst Triolenmotive spielen. Nach der Zurücknahme des Ambitus der Stimmen beginnt die Reprise. Die wichtigsten thematischen Gebilde der Exposition – die 1. Themengruppe Ziff. 65, das Streicherthema Ziff. 73 und das Thema der Holzbläser in Ziff. 75 – werden in der Reprise übernommen. Die erste Themengruppe erscheint in Ziff. 65,4 in einer prägnanten Instrumentierung: Die thematische Stimme wird jetzt mehrfach verdoppelt von Flöten, Oboen, Klarinetten und den Violinen wiederaufgenommen. Die übrigen Orchesterinstrumente begleiten das erste Thema mit einer Ableitung des Streicherthemas – des zweiten Themas der Exposition, das in Ziff. 37 zum ersten Mal zu hören war. Ab Ziff. 66 kommen die einzelnen Motive des Hauptthemas vor: 5 vor Ziff. 66 das Hauptmotiv in den Violinen. In der Reprise gibt es im Gegenteil zur Exposition kein Motto zwischen dem ersten und zweiten Thema, sondern einen durchführungsähnlichen *ad libitum*-Abschnitt (Ziff. 73). Der Durchführungsteil beginnt bereits 6 vor Ziff. 71 mit dem Kopf des ersten Themas zuerst in den Blechbläsern und bei Ziff. 71 in den Holzbläsern mit ständiger Begleitung des Vierachtelmotivs in den Streichern.

Die *ad libitum*-Phase der Durchführung beginnt in Ziff. 71,4. Sie ist auf dem Vierachtelmotiv in allen Stimmen aufgebaut und bildet eine Steigerung. Den einzelnen Instrumenten werden hier bestimmte Töne zugeteilt, die zusammen die Zwölftonskala bilden. Lutosławski ging auf die Mittel der Reprise ein:

„In the recapitulation constitutive of the main movement of the Third Symphony the first thematic group is restated without appreciable alterations, whereas the second theme is augmented, as it were, but not in time – in dynamics.“⁷²²

⁷²² Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 96.

Das zweite Thema kehrt verglichen mit der Exposition eine Quinte tiefer zurück bei Ziff. 73. Diese Quintversetzung gegenüber der Exposition ist wieder eine Anknüpfung an die traditionelle Sonatenform, auch wenn es sich bei der 3. *Sinfonie* um kein in der Dur-Moll-Harmonie geschriebenes Stück handelt. Zwischen den Themenabschnitten, die von den Streichern gespielt werden, erscheinen staccato Motive der Holzbläser, die auf einer besonderen Zwölftonreihe basieren, weil sie ausschließlich aus den Intervallen der kleinen Sekunde und des Tritonus besteht (*cis, g, gis, d, dis, a, ais, e, f, h, c, fis*), und die Lutosławski bereits in der *Trauermusik* (1958) und den *Präludien und Fuge* (1972) verwendete. Ab Ziff. 75 kommt es zu einer weiteren Steigerung des Ausdrucks: Das Hauptmotiv des zweiten Themas wird hier noch langsamer und in verschiedenen Stimmen verdoppelt gespielt (Flöten, Violinen und eine Oktave tiefer Trompeten und Bratschen). In Ziff. 78 bis 80 werden zwei unterschiedlich strukturierte Ebenen gegenüber einander gestellt: hell klingende Holzbläser, die einen Zweiklang spielen und Blechbläser mit einem zwölftönigen Cluster. Das *d'* verbindet die beiden Komplexe. Der Cluster des Blechs kann in drei Schichten (Posaunen, Hörner und Trompeten) geteilt werden, von denen jede über einen bestimmten Tonumfang (eine Quarte) verfügt: Posaunen (*es, e, f, fis, g, gis*), Hörner (*fis, g, gis, a, b, h*) und Trompeten (*a, h, b, c', cis', d'*). Auch die Bewegung innerhalb dieser Gruppen ist streng organisiert, indem sich die oberen drei Töne immer abwärts und die unteren aufwärts bewegen. Sechs Takte vor Ziff. 81 beginnt die Überleitung, die aus einer Abfolge von Akkorden besteht. Insgesamt ergeben sich 24 Zusammenklänge, deren Dauern im Laufe der sechs Takte durch die konsequente Verkleinerung der einzelnen Notenwerte reduziert werden. Bei Ziff. 81 beginnt der Epilog, der eine strukturelle Besonderheit im Werk Lutosławskis bildet und von manchen Interpreten als der dritte Satz gedeutet wurde.⁷²³ Im Epilog kommt noch einmal eine Steigerung vor, in der das Material weiter intensiviert wird. Erreicht wird diese Steigerung durch

„die unbekümmert klingende Pentatonik von Xylo-, Marimba- und Vibraphon, Glocken und Klavier, den abrupten Ausbruch der Blechbläser mit zwei verschränkten verminderten Septakkorden (bei teilweise recht tief liegenden Terzen), das folgende gespannte Crescendo

⁷²³ Vgl. Michaely, Aloyse, *Lutosławskis III. Sinfonie*, in: Musik-Konzepte 71/72/73, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger, Juli 1991, S. 136f; Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutosławski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte, (13. Feb. 1986), S. 12.

des bis dahin kaum bemerkten Streicherhintergrundes und die das Werk mottohaft beschließenden unerbittlich repetierten Achtelschläge.“⁷²⁴

Der Komponist kommentierte dagegen den Aufbau seiner 3. *Sinfonie* als eines zweiteiligen Werkes, wobei er sowohl deren Gemeinsamkeiten mit der 2. *Sinfonie* als auch die Bedeutung des letzten Abschnitts unterstrich:

„But the second part of the Third Symphony, which would be its final – and main – part if its structural conception were the same as that of the Second Symphony, is followed by a large-scale epilogue ‘commenting’ on the events that have taken place in the preceding part.“⁷²⁵

Der Epilog beginnt mit einer charakteristischen Streichersektion, die bereits aus anderen Werken Lutosławskis in ähnlicher Form bekannt ist. Das früheste Beispiel stammt aus dem zweiten Satz des *Cellokonzerts* (1970).⁷²⁶ Kennzeichnend für diese Sektion sind kleine Intervallschritte der parallel in gleichen Notenwerten geführten Stimmen sowie die gleichzeitig auftretenden Vorschlagnoten, häufige *cantando*-Bezeichnungen und eine gemeinsame dynamische Entwicklung.⁷²⁷

Josef Häusler erkennt in diesem Streicher-Rezitativ mit seinem „wiegenden Kleinterzintervall als charakteristischem Kopfmotiv“, aus dem sich „ein veritables Gesangsthema entwickelt“ sogar den Nachhall slawischer Sinfonik.⁷²⁸ Er versteht es als „Streichergesang“ und eine „romantische Kantilene“, die den Abschluss des Werkes entscheidend prägen. Die Streichersektion wird von einer kurzen *vivo*-Phase eingeleitet. Dies geschieht anfangs drei Mal: in Ziff. 81, 82 und 83, wobei die 26-stimmigen *vivo*-Abschnitte jeweils gleich bleiben und die Streichersektionen jedes Mal in veränderter Form vorkommen. Die Streichersektion wird ab Ziff. 84 mit Begleitung der Holzbläser und des Schlagzeugs fortgeführt. Die Ziffern 88, 91 und 92 bilden einen Kontrast zu den Streicherphasen, die eng mit den Cantilena-

⁷²⁴ Vgl. Homma, Martina, 1986, S. 12.

⁷²⁵ Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutoslawski*, Stockholm, 1994, S. 96.

⁷²⁶ Auch in anderen Werken wie im 2. Satz des *Doppelkonzerts* (1980), in *Chain I* (1983), im 3. Satz der *Partita* (1984) oder in *Chain II* (1985) können parallele Abschnitte gefunden werden. Eine Zusammenstellung und Besprechung der Beispiele erstellt Michaely; Vgl. Michaely, 1991, S. 151ff.

⁷²⁷ Siehe Notenbeispiel 13, 3. *Sinfonie*, Ziff. 82, S. 277.

⁷²⁸ Häusler, Josef, *Zu Witold Lutoslawskis „Dritter“*, in: Programmheft der Donaueschinger Musiktage, 21. Okt. 1984, S. 36.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string ensemble. The score is organized into four staves, labeled on the left as *vn I unite*, *vn II unite*, *vle unite*, and *vc unite*. Above the staves, tempo markings are indicated: *Lento* for the first section, *poco acc.* for the second, and *vivo poco rit.* for the third, which is circled in red. Dynamics markings include *cresc.*, *f*, and *ff*. The word *unite* is written at the end of each staff. The score is divided into measures by vertical dashed lines. Measure numbers are written in the center of the staves: 16 for Violin I, 14 for Violin II, 12 for Viola, and 40 for Violoncello. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Bsp. 13, 3. *Sinfonie*, Ziff. 82.

© Copyright 1983 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland. Transferred to Chester Music Limited. © Copyright by Chester Music Ltd. for the World except Albania, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, China, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, Macedonia, North Korea, Poland, Rumania, Serbia and Montenegro, Slovakia, Slovenia, Ukraine, Vietnam and the Commonwealth of Independent States (CIS). All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Abschnitten verbunden sind. Im zweiten Abschnitt treten wieder rhythmische Elemente der ersten Themengruppe auf (Ziff. 91, die 1. und 2. Klarinette). Im letzten dieser drei Abschnitte greift der Komponist auf die Elemente des Intermezzos zurück. Die Entwicklung erinnert hier an das langsame Auflösen der ganzen Struktur bis hin zum völligen Verklingen der letzten Stimme aus dem Quartett der Holzbläser vor Ziff. 93. Der nachfolgende Abschnitt wird durch das bisher langsamste Tempo, eine fließende Bewegung, lange Notendauern und die sich daraus ergebende überwältigende Ruhe charakterisiert. Eine andere Besonderheit erzeugen hier die Zusammenklänge, die überwiegend aus reinen Intervallen (Oktaven, Quinten und Quarten) in den begleitenden, den Orgelpunkt bildenden Stimmen bestehen. Themen und Motive werden in der ganzen 3. *Sinfonie* immer erkennbarer. Damit gerät die Gestaltung durch verschiedene Instrumentenzusammenstellungen in den Hintergrund. Abschnitte des Epilogs zeichnen sich durch eine charakteristische Klangorganisation, die terz- bzw. quintbetonten Akkorden nahe kommt. Lutosławski lehnte aber eine dem Dur-Moll-System nahestehende Interpretation dieser Klangorganisation als falsch ab:

„Hier tritt ein Mißverständnis auf, das sprachlichen Mißverständnissen nahe kommt. Kennen wir beispielsweise eine Sprache nicht, greifen wir ein Wort heraus, das wir verstehen. Es kann etwas anderes bedeuten in der Sprache, die wir nicht kennen und in den Sprachen, die wir sprechen. Solche Ähnlichkeiten oder sogar völlig zufällige Identitäten kommen vor. Ähnlich ist es mit diesen atonalen Anspielungen. (...) Auf solche Weise müßte man wohl alle Erscheinungen verstehen, die in der tonalen Musik auftreten und gleichzeitig in der Musik, die mit der Tonalität nichts gemein hat. Wir finden in diesem Werk ebenfalls Dur- und Mollklangklänge oder Erscheinungen, die mit der tonalen Musik verwandt sind, und die dennoch keine tonale Bedeutung haben. (...) Es gibt in diesem Werk bestimmte Abschnitte, in denen man eine Absicht zur Rückkehr zur Tonalität vermuten kann. Solche Absicht hatte ich nicht.“⁷²⁹

Das Erscheinen der Kantilena wird in Ziff. 96 durch eine Steigerung unterbrochen, die durch die Parallelführung der Stimmen in *tutti* zum Kulminationspunkt des ganzen Werkes führt (Ziff. 97-98). In der letzten spielen die Violinen und die hohen Bläser gemeinsam das Kantilena-Motiv, das in einem zwölftönigen Akkord mündet und zugleich den Anfang der Coda markiert. In der Coda wird dieser Akkord, der sich über sechs Oktaven ausstreckt und

⁷²⁹ Lutosławski, Witold, *Wypowiedź Witolda Lutosławskiego przed prezentacją 'III Symfonii'* (Aussage Witold Lutosławskis vor der Präsentation der 3. *Sinfonie*), in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Werk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 145f.

zweiundzwanzig Tonhöhen umfasst, dann allmählich verdünnt (ab Ziff. 100), sodass am Ende nur noch sieben Tonhöhen in einem Umfang von etwa zwei Oktaven übrig bleiben. Zur Klangreduktion tragen auch die immer länger werdenden Pausen. Neben dieser Schlusstendenz fügt Lutosławski in verschiedenen Stimmen Reminiszenzen des Themenkopfes ein und schließt die 3. *Sinfonie* mit dem letzten Auftritt des Mottos ab.

6.3. Rezeption der 3. *Sinfonie* in Polen

Das Interesse an der 3. *Sinfonie* von Witold Lutosławski war in Polen schon vor ihrer Uraufführung sehr groß. Die mit den politischen Ereignissen verbundene Entstehung des Werkes zusammen mit den besonderen Umständen der polnischen Erstaufführung unterstützt durch überraschende Aussagen des Komponisten, verursachten schließlich, dass das Stück als Ausdruck einer Tragödie verstanden wurde.

Im August 1983 erschien in Polen der erste Artikel in Form eines Interviews mit dem Komponisten über das kürzlich vollendete Stück.⁷³⁰ Darin wurde über mehrere Details bezüglich der Entstehung des Werkes berichtet, und der Komponist sprach zum ersten Mal über die langwierige Kompositionsarbeit am Hauptsatz und über die anderen, in dieser Zeit entstandenen Stücke. Dieser erste Text über die 3. *Sinfonie* geht typischerweise für Lutosławski nicht über die musikalischen Aspekte des Stückes hinaus. Der Autor interessiert sich für die Formanlage und als Letztes für die in Chicago geplante Uraufführung der 3. *Sinfonie* und die Person des Dirigenten – George Solti.⁷³¹ Ein weiterer Artikel erschien in Polen im Dezember 1983, wobei es sich wieder um ein Interview mit dem Komponisten handelt, das am 30. September 1983 in Chicago durchgeführt wurde.⁷³² Auch hier spricht Lutosławski ausschließlich über die musikalischen Aspekte des Stückes, über seine Entstehung und die Konzertpläne in Polen. Zahlreiche in Polen erschienene Programmhefte stützen sich direkt auf Lutosławskis Kommentar zur 3. *Sinfonie*, der auf dem Festival

⁷³⁰ Marek, Tadeusz, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego. Rozmowa z kompozytorem* (3. Sinfonie von Witold Lutosławski. Ein Gespräch mit dem Komponisten), in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 16 (7. Aug. 1983), S. 3-4. Fast zeitgleich erschien eine ausführlichere Fassung dieses Gesprächs. Siehe: Marek Tadeusz, *Die 3. Sinfonie Witold Lutosławskis. Gespräch mit dem Komponisten*, in: *Polish Music* 3/4, 1983, S. 4-7.

⁷³¹ Ibid.

⁷³² Burzawa, Ewa, *O III Symfonii na gorąco. Wywiad z Witoldem Lutosławskim przeprowadzony 30 września w Chicago* (Aktuelles über die 3. Sinfonie. Interview mit dem Komponisten vom 30. September in Chicago), in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 25 (11. Dez. 1983), S. 4-5.

„Warschauer Herbst“ 1984 erschien und eine Absage an die außermusikalische Deutung des Werkes enthält und dennoch von einem musikalischen Drama spricht:

„[Die] 3. Sinfonie hat kein Programm, keine außermusikalischen Inhalte; ihre Grundlage bildet ausschließlich die Musik, ein Drama, das sie selbst in der Zeit entwickeln kann.“⁷³³

6.3.1. Lutosławskis politisierende Aussagen über die 3. *Sinfonie* und politische Umstände der polnischen Erstaufführung des Werkes

Nicht alle Kommentare des Komponisten waren so zurückhaltend wie die bisher besprochenen. Im April 1984 fand in Warschau ein musikwissenschaftliches Symposium statt, auf dem Lutosławski seine neue Sinfonie vorstellte und anschließend mit den versammelten Musikwissenschaftlern über das Werk diskutierte.⁷³⁴ Im Laufe der Diskussion erwähnte er die Worte eines Musikkritikers aus Chicago, nach denen die 3. *Sinfonie* ein Werk sei, „das von einem polnischen Komponisten und gerade jetzt geschrieben werden konnte“.⁷³⁵ Im Anschluss erklärte Lutosławski, dass der Kritiker damit die Erlebnisse der Menschen in Polen gemeint habe und dass er sich davon distanzieren, da die Musik eine abstrakte Kunst sei. Dann aber bestätigte der Komponist die These des Journalisten:

„Der Mensch hat nur eine Seele und das, was er erlebt, muss irgendeinen Einfluss auf ihn haben. (...) Obwohl die musikalische Klangwelt einen autonomen Charakter hat, ist sie mit der Psyche (des Komponisten) verbunden. Starke Erlebnisse können die Ergebnisse der kompositorischen Arbeit beeinflussen. (...)“⁷³⁶

Als Schlussfolgerung fügt Lutosławski hinzu:

⁷³³ Parsons, Arrand, *Witold Lutosławski, III Symfonia*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie, 1. Okt. 1984; Vgl. auch: Lutosławski, Witold, *III Symfonia*, in: Programmheft der Krakauer Philharmonie, 8, 9. Jan. 1993.

⁷³⁴ Lutosławski, W., *Wypowiedź Witolda Lutosławskiego przed prezentacją 'III Symfonii'* (Aussage Witold Lutosławskis vor der Präsentation der 3. Sinfonie) und: Lutosławski, Witold, *Po wysłuchaniu 'III Symfonii'. Rozmowa z kompozytorem* (Nach dem Anhören der 3. Sinfonie. Ein Gespräch mit dem Komponisten), in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Werk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 139-161.

⁷³⁵ Ibid., S. 152.

⁷³⁶ Ibid., S. 153.

„Aus diesem Grund verbleibe ich bei einer recht unklaren Feststellung, dass dies sicher kein Zufall gewesen ist, wenn der Schlussteil (der Epilog) einen großen Eindruck durch die starken Spannungen hinterlassen hat.“⁷³⁷

Am 26. August 1984 fand schließlich die Präsentation der Londoner Aufnahme der 3. *Sinfonie* in Sopot statt, bei der Lutosławski öffentlich eine Rede hielt, die entscheidend zur Rezeption der Komposition beitragen sollte.⁷³⁸ Bereits am Anfang seiner Einführung zum neuen Werk wies er auf den politischen Anlass der Veranstaltung hin, indem er seine Dankbarkeit beteuerte, dass sein Stück im Rahmen der Feierlichkeiten zu den „Danziger Vereinbarungen“ erklingt.⁷³⁹ Dies sei für ihn eine Ehre und ein Grund zugleich, stolz zu sein. Der Komponist zeigte damit seine Verbundenheit mit der politischen Opposition in Polen. Direkt danach nahm Lutosławski mögliche politische Deutungen des Stückes zwar zurück, sein politisches Bekenntnis blieb jedoch weiterhin gültig:

„(...) am künstlerischen Schöpfungsakt, an der alltäglichen Kompositionsarbeit sind sicher all diese Angelegenheiten beteiligt, die die Psyche des Komponisten beeinflussen. Deshalb hoffe ich, daß das alles, was wir in diesem Land erleben, nicht ohne Einfluss darauf bleibt, was ich als Komponist schreibe. Als Bestätigung dieser Hoffnung soll ein Satz dienen, den ich in einer Chicagoer Zeitung nach der Uraufführung der 3. *Sinfonie* gelesen habe. Der Kritiker schrieb einen umfangreichen Bericht, aus dem sich eine Formulierung besonders stark in mein Gedächtnis einprägte und mich mit großer Freude erfüllte. Er schrieb: 'Ich verstehe, dass ein solches Werk gerade jetzt und in Polen entstehen konnte'. Was er damit gemeint hatte, habe ich nicht gefragt, obwohl ich diese Person kenne. Aber dies lässt mich mit einem gewissen Optimismus daran denken, dass vielleicht alle unsere gemeinsamen Erlebnisse – mit 'alle unsere' meine ich alle Polen – nicht ohne Einfluss darauf geblieben sind, was wir alle erlebt haben, obwohl dies nicht meine unmittelbare Absicht war. Ich empfinde auch einen gewissen Optimismus durch die Tatsache, dass jemand in einem Musikstück fühlen konnte, dass der Mensch, der es komponiert hatte, nicht ein gesellschaftlich isoliertes Wesen ist, sondern, daß es ein Mitglied dieser Gesellschaft ist und daß er mit dieser Gesellschaft eine tiefe Solidarität empfindet.“⁷⁴⁰

Lutosławski ließ mit diesen Worten eindeutig die Beeinflussung der Musik durch nicht-musikalische Ereignisse und damit die außermusikalische Deutung der Kunst öffentlich zu. Unter den damals in Polen herrschenden Umständen konnten diese Ereignisse natürlich nichts anderes als die prekäre politische Lage nach dem monatelang herrschenden Kriegsrecht und

⁷³⁷ Ibid.

⁷³⁸ Diese Rede wurde abgedruckt in: *Ruch Muzyczny* Nr. 28 (14. Okt. 1984), S. 6-7.

⁷³⁹ Vgl. Kapitel: Politik, Kunst und Kultur in Polen zwischen 1945 und 1989, S. 32ff.

⁷⁴⁰ Lutosławski, W., Einführung des Komponisten vor der polnischen Erstaufführung der 3. *Sinfonie* in: *Ruch Muzyczny* Nr. 28 (14. Okt. 1984), S. 6-7.

die Hoffnung auf deren baldiges Ende bedeuten. Die Einführung des Komponisten über die 3. *Sinfonie* erschien zusammen mit dem Kommentar Tadeusz Kaczyńskis in der Musikzeitschrift „Ruch Muzyczny“ im Oktober 1984, wodurch das Ereignis in ganz Polen bekannt wurde.⁷⁴¹ Der Artikel enthält auch die Aussage des Komponisten über seine Verbundenheit mit den Feierlichkeiten in Sopot im August 1984 und über eine mögliche außermusikalische Deutung seines Werkes. Damit äußert er sich zum ersten Mal öffentlich kritisch über die herrschende politische Lage in Polen.

Nach Jahren sprach der Komponist mit Irina Nikolska über die 3. *Sinfonie*; dabei ging er noch einmal auf dieses Problem ein. Die Frage der Musikwissenschaftlerin lautete:

„As a listener, I remembered having unwittingly associated your Third Symphony with the dramatically aggravated atmosphere in Poland in the early eighties (in reference to the Solidarność, etc.). Were you in a state of excitement while composing the symphony? Or in a state of piece of mind?“⁷⁴²

Lutosławski erklärte und ergänzte daraufhin den vermuteten politischen Hintergrund seines Stückes:

„(...) following the première of the symphony in Chicago (...), one local critic wrote in a newspaper that such a dramatic piece of music could only be composed by a Pole – and only in a current period of time. That was an allusion to the events in Poland, namely, the suppression of the Solidarność movement and the imposition of martial law in the country.“⁷⁴³

Die Interviewerin teilt die Meinung des Komponisten vorbehaltlos, worauf er noch ergänzt:

„But all of it is indemonstrable. (...) It appears to me, that the only acceptable answer to the question you have raised is this: a composer is a human being, with his psyche being indivisible. In other words, this psyche will in somehow react to what is going on in the outside world and some reaction or other may manifest itself in the music this or that composer is producing, though I have never been aware of all these things.“⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Kaczyński, Tadeusz, *III Symfonia po raz pierwszy w Polsce* (Die 3. *Sinfonie* zum ersten Mal in Polen). *Wypowiedź Witolda Lutosławskiego przed odtworzeniem nagrania III symfonii w Sopocie* (Kommentar des Komponisten vor der Wiedergabe der 3. *Sinfonie* in Sopot), in: *Ruch Muzyczny* 28, Nr. 21 (14. Okt. 1984), S. 6-7.

⁷⁴² Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski*, Stockholm, 1994, S. 96f. Die in diesem Band gesammelten Gespräche wurden meist vor 1989 durchgeführt.

⁷⁴³ Ibid.

⁷⁴⁴ Ibid.

Die ursprüngliche Äußerung Lutosławskis verdient auch aus einem anderen Grund große Aufmerksamkeit: Sie war die erste öffentliche politische Aussage dieses bis dahin so zurückhaltenden Komponisten. Dadurch rief sie verstärkt Reaktionen hervor und verursachte stärkere Auswirkungen auf die Interpretationen der *3. Sinfonie*. Eine weitere spannende Tatsache ist, dass sich der Komponist dabei auf die Meinung eines Musikkritikers über sein Stück berief und diese im Nachhinein als kompositorisch plausibel, „obwohl nicht beabsichtigt“ bestätigte. Wollte er damit etwa sagen, dass es im Prozess der Komposition gewisse Aspekte gibt, die sich der Kontrolle des Komponisten entziehen, oder wollte er sich auf diese Weise seiner alleinigen Verantwortung für die Aussage des Stückes entziehen? Diese Frage kann im Falle der *3. Sinfonie* nicht eindeutig geklärt werden. Eine solche Möglichkeit scheint hier aber naheliegend. Lutosławski plante vermutlich keine derartige Aussage in seinem Werk, was nicht nur seine später formulierten Kommentare, sondern auch die Skizzen des Werkes bestätigen, die frei von Hinweisen auf außermusikalische Kompositionsabsichten sind.⁷⁴⁵

6.3.2. Journalistische Artikel über die *3. Sinfonie*

Die polnische Erstaufführung der *3. Sinfonie* stieß auf ein vielleicht noch größeres Interesse als die im Westen. Eine große Bedeutung für zahlreiche Herausgeber hatten die Kommentare des bereits über 70-jährigen Komponisten über seine neue Sinfonie, sodass in mehreren in Polen erschienenen Artikeln und Programmheften Aussagen Lutosławskis direkt zitiert werden.⁷⁴⁶ In den erwähnten Texten handelt es sich allerdings um reinmusikalische Kommentare über die Entstehungsgeschichte und die Formanlage des Stückes. Gleichzeitig spielten die Umstände, die die polnische Uraufführung der *3. Sinfonie* in Sopot begleiteten, zusammen mit dem politisierenden Kommentar des Komponisten eine besondere Rolle bei der journalistischen Auseinandersetzung mit diesem Werk.

⁷⁴⁵ Lutosławski, Witold, Skizzen zur *3. Sinfonie*, Lutosławski Sammlung, Paul Sacher Stiftung, Basel. Im Fall des *Cellokonzerts* belegen die Skizzen die programmatische Aussage des Stückes, Vgl. Kap. 5.2. Lutosławskis und Rostropowitschs Beitrag zur politisierenden Rezeption des *Cellokonzerts*, S. 213ff.

⁷⁴⁶ Vgl. Programmheft des Festivals „Warschauer Herbst 1984“, S. 236-238; Lutosławski, Witold, *III Symfonia*, in: Programmheft des 15. Festivals der polnischen zeitgenössischen Musik 1986, S. 15-16; Lutosławski, Witold, *III Symfonia*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie vom 1. Okt. 1990; Lutosławski, Witold, in: Programmheft der Staatsphilharmonie Krakau vom 8. und 9. Jan. 1993.

Einer der ersten Autoren, die sich über diese Komposition äußerten, war Tadeusz Kaczyński, der nach der polnischen Erstaufführung des Stückes bedauerte, dass das polnische Publikum dieses Werk erst nach fast einem Jahr nach seiner Uraufführung zu hören bekam.⁷⁴⁷ Kaczyński beschrieb den Weg der 3. *Sinfonie*, bis sie in einer Konzertaufführung in Polen präsentiert werden konnte, sehr detailliert. Eine etwas größere Gruppe von Personen durfte die Aufnahme am 17. April 1984 im Sitz des Polnischen Komponistenverbandes während eines wissenschaftlichen Symposiums hören.⁷⁴⁸ Diesmal war es aber die Londoner Aufnahme der Sinfonie vom 23. März 1984 unter der Leitung des Komponisten. Diese Präsentation kann allerdings nicht als eine öffentliche Aufführung des Werkes anerkannt werden, da wieder nur eine kleine Gruppe von Personen dabei anwesend war. Die eigentliche polnische Erstaufführung des Stückes fand während der bereits besprochenen Veranstaltung „Danziger August `84“ statt, wo noch einmal die Londoner Aufnahme abgespielt wurde.⁷⁴⁹ Kaczyński beschäftigt sich nach dem informativen Teil seines Berichts mit den Reaktionen des Publikums, die sich ungewohnt nicht nur auf die musikalische Qualität der neuen Komposition bezogen, sondern auch in außermusikalischen Ereignissen ihren Ursprung haben konnten. Die Umstände der Aufführung des Stückes hätten solche Visionen sicherlich begünstigt, und wenn sie vom Komponisten nicht beabsichtigt waren, seien sie berechtigt gewesen, weil er sie in seiner Aussage zugelassen hätte. Kaczyński stellt fest, dass die Sopotter Aufführung der 3. *Sinfonie* gegenüber dem Londoner Konzert um einen Aspekt reicher war. Die Vollkommenheit der Konstruktion dieses Werkes mit dem „intellektuellen Anfang, dem dramatischen Mittelteil und dem emotionalen Finale“ wurde in der polnischen Erstaufführung um eine andere Dimension, die unterbewusst bereits früher empfunden wurde, erweitert: ihre ungeheure Kraft und die Fähigkeit, Hoffnung zu stiften.⁷⁵⁰ Warum hier über Hoffnung gesprochen wird, war den Besuchern des Konzerts in Sopot und dann in Łódź, wo das Werk zum zweiten Mal in Polen gespielt wurde, durchaus verständlich. Bereits in den

⁷⁴⁷ Kaczyński, Tadeusz, *III Symfonia po raz pierwszy w Polsce* (III. Sinfonie zum ersten Mal in Polen), in: *Ruch Muzyczny* 28, Nr. 21 (14. Okt. 1984), S. 6-7.

⁷⁴⁸ Lutosławski berichtete ausführlich über die 3. *Sinfonie* auf diesem Symposium. Vgl. Lutosławski, W., *Wypowiedź Witolda Lutosławskiego przed prezentacją 'III Symfonii'* (Aussage Witold Lutosławskis vor der Präsentation der 3. Sinfonie), in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Schaffen), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 139-142.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*, S. 7.

Anfangssätzen des Artikels heißt es, die Hörer hätten auch außermusikalische und politische Assoziationen beim Hören der 3. *Sinfonie* gehabt. Kaczyńskis Formulierungen werden am Ende seines Artikels noch deutlicher. Er vergleicht die mottoartigen Repetitionen des *e* mit dem „Schicksalsmotiv“ aus der 5. *Sinfonie* Beethovens und verbindet die Dramaturgie des Stückes mit dem vergangenen und vielleicht auch mit dem zukünftigen Schicksal des polnischen Volkes.⁷⁵¹ Mit dieser Deutung des Mottos widersprach Kaczyński eindeutig der Aussage Lutosławskis über dieses Element der Sinfonie, in der es als „zufällig“, also ohne Bezüge zu anderen Werken, bezeichnet wird.⁷⁵² Ermutigt durch die politischen Bekenntnisse Lutosławskis, erweitert der Musikwissenschaftler die außermusikalische Deutung der 3. *Sinfonie* und sieht sie nicht nur als das Abbild der aktuellen und vergangenen politischen Ereignisse, sondern auch als einen Blick in die Zukunft. Dass die Äußerungen des Komponisten von entscheidender Bedeutung für die Rezeption der 3. *Sinfonie* in Polen waren, bestätigen die ersten Veröffentlichungen über das Werk: In einem der ersten Programmhefte ist der Autor noch sehr vorsichtig, was die Rolle der dramatischen Elemente im Werk angeht, und schreibt über den Epilog: „man könnte die Feststellung riskieren, dass dies ein dramatischer Teil mit heftigen Rezitativen der Streicher“ ist.⁷⁵³

In den folgenden Jahren wurde die 3. *Sinfonie* in einigen größeren Städten in Polen gespielt, und jedes Mal wurde ihre Aufführung als ein wichtiges Ereignis aufmerksam verfolgt. Bis 1988 war es allerdings ohne Beteiligung des Komponisten als Dirigenten der Fall, da er nach der Einführung des Kriegsrechts 1981 jegliche öffentliche Auftritte ablehnte. Bei Tadeusz Kaczyński hinterließ die Londoner Aufführung einen tiefen Eindruck, sodass er sich immer wieder auf dieses Konzert berief.⁷⁵⁴ Kaczyński gehörte eindeutig zu den großen Anhängern

⁷⁵¹ Ibid., S. 7. Vgl. auch: Kap. 3: *Sinfonie*-Werkanalyse, S. 258. Auch andere Autoren setzten sich mit dem Problem dieses Motivs und seiner Deutung auseinander. Gwizdalanka und Meyer sind nicht der Meinung, dass es mit dem „Schicksalsmotiv“ aus der 5. *Sinfonie* Beethovens verglichen werden kann, weil es die musikalischen Kriterien einer ausreichenden Ähnlichkeit nicht erfüllt. Vgl. Meyer, Krzysztof, Gwizdalanka, Danuta, Lutosławski. *Droga do mistrzostwa* (Lutosławski. Der Weg zur Meisterschaft), Kraków, 2004, S. 318.

⁷⁵² Das *e* aus dem Motto war, nach Aussage des Komponisten, der Ton, der in seiner tiefsten Lage gut von Kontrabässen gespielt werden kann. Vgl. Lutosławski, Witold, *Po wysłuchaniu 'III Symfonii' Rozmowa z kompozytorem* (Nach dem Anhören der 3. Sinfonie. Gespräch mit dem Komponisten), in: Witold Lutosławski: *prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Gesamtwerk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 147.

⁷⁵³ Witold Lutosławski, *III Symfonia*, in: Programmheft des Orchesters und Chors der Krakauer Philharmonie, 21. Sept., 1984, S. 4.

⁷⁵⁴ Kaczyński, Tadeusz, *Inauguracja sezonu WOSPRiT* (Inauguration der Saison des Großen Orchesters des Polnischen Radio), in: *Ruch Muzyczny* 31, Nr. 25 (6. Dez. 1987), S. 13.

Lutosławskis, und es gibt kaum einen Text über den Komponisten von ihm, der nicht seine große Verehrung sowie eine besondere subjektive Auffassung seiner Werke beinhalten würde. Seiner Initiative war es zu verdanken, dass Lutosławski Anfang 1984 für seine 3. *Sinfonie* den Kunstpreis des Kulturkomitees der „Unabhängigen Sich Selbst Verwaltenden Gewerkschaft ‘Solidarność’“ erhielt.⁷⁵⁵ 1988 schrieb er nach einem Konzert in Wrocław:

„Manchmal hat man den Eindruck, an einem historischen Ereignis teilzunehmen. Zum ersten Mal ist es mir passiert beim Konzert mit Werken von Witold Lutosławski auf dem Schloss in Warschau, und jetzt fühlte ich mich genauso in Wrocław.“⁷⁵⁶

Allein die Person des damals bereits 75-jährigen Komponisten hinterließ einen großen Eindruck bei Kaczyński. Bei dieser Veranstaltung wurde der Musikwissenschaftler auch vom Publikum nicht enttäuscht: Die stehenden Ovationen nach Abschluss des Konzerts wollten nicht enden. In diesem Fall gab es für die Begeisterung des Publikums noch einen anderen Grund. Das Abschlusskonzert des in Wrocław 1988 veranstalteten Festivals „Musica Polonica Nova“ leitete Lutosławski selbst, und es war sein erster öffentlicher Auftritt seit der Einführung des Kriegsrechts in Polen im Dezember 1981. Die Bedeutung seines Erscheinens ging damit über das Musikalische hinaus und wirkte symbolisch: Er beendete seinen beinahe sechsjährigen Boykott der öffentlichen Medien und Auftritte in Polen und tat dies im Zeichen der sich anbahnenden politischen Veränderungen mit einem seiner bedeutendsten Werke. Damit wurden Lutosławskis Auftritt und die Aufführung der 3. *Sinfonie* zu einer politischen Kundgebung, auf die das Publikum und die Konzertkritiker entsprechend euphorisch reagierten.

Trotz der Begeisterung bei den polnischen Musikwissenschaftlern wurden nicht alle Aufführungen der 3. *Sinfonie* in Polen so positiv aufgenommen. Der Empfang eines zeitgenössischen Werkes war sicher anders, wenn es auf dem „Warschauer Herbst“ gespielt wurde, wo die Besucher ohnehin an zeitgenössischer Musik interessiert waren. Bei den „normalen“ philharmonischen Konzerten dauerte die Phase des Kennenlernens eines neuen Stückes länger, und es fehlte hier die Aura des Verbotenen, die ohne Rücksicht auf die Schwierigkeiten beim Verstehen der Werke zahlreiche Zuhörer in die Konzertsäle lockte.

⁷⁵⁵ Vgl. Gwizdalanka, Danuta, Meyer, Krzysztof, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa* (Lutosławski. Weg zur Meisterschaft), Kraków, 2004, S. 332.

⁷⁵⁶ Kaczyński, Tadeusz, *Wspomnienie z teraźniejszości* (Erinnerung aus der Gegenwart), in: *Ruch Muzyczny* 32, Nr. 8 (10. Apr. 1988), S. 7.

Kaczyński ging auf dieses Problem bereits 1984 nach der dritten polnischen Aufführung der 3. *Sinfonie* ein:

„Der Dirigent Tadeusz Strugała platzierte die populäre Haydn Sinfonie am Ende des Konzerts, weil es vielleicht für ihn einfacher ist, bei einem solchen Werk als Interpret zu glänzen als beim Stück von Lutosławski, die den polnischen Hörern noch nicht so bekannt ist. Wie weit die Unkenntnis reicht, konnte ich mich nach der Aufführung der 3. *Sinfonie* durch den sehr zurückhaltenden Applaus selbst überzeugen.“⁷⁵⁷

Die insgesamt positive oder sogar begeisterte Aufnahme dieses Stückes überwiegt trotz seiner Neuartigkeit, und die meisten Autoren schließen sich der programmatischen Deutung der 3. *Sinfonie* an. Die außermusikalische Interpretation des Werkes überdauerte die politische Wende von 1989, nach der sie erst recht direkt angesprochen werden durfte. Die besonders starke Expressivität des Stückes war demnach die Ursache dafür, dass

„das polnische Publikum im Jahre 1984 in diesem Werk ein Abbild der sie umgebenden Realität sehen wollte.“⁷⁵⁸

Manche Autoren zweifeln die Aussagen des Komponisten über die rein musikalische Anlage des Stückes an, und obwohl Lutosławski „häufig die Partitur als eine autonome Schöpfung verteidigte“, sei die Musik mit „den Ereignissen dieser Zeit, mit dem Ethos der Solidarität verbunden“.⁷⁵⁹ Ergänzt wird diese Feststellung durch die politische Haltung des Komponisten, der am Kongress der Polnischen Kultur im Dezember 1981 teilnahm und die Auflösung dieser Veranstaltung durch die Einführung des Kriegsrechts unmittelbar erlebte.⁷⁶⁰ Ryszard Gabryś weist auf eine weitere spannende Verbindung zwischen der 3. *Sinfonie* und einem viel früheren, durch politische Ereignisse geprägten Werk – der *Trauermusik* – hin. Ausgegangen von den Aussagen Lutosławskis, dass „der Mensch nur eine Seele besitzt, und dass das, was er erlebt, einen Einfluss auf ihn haben muss“, kommt er zu der Feststellung, dass diese beiden

⁷⁵⁷ Kaczyński, Tadeusz, „Klasyczny koncert“ FN (Klassisches Konzert der Nationalphilharmonie), in: Ruch Muzyczny, 28, Nr. 24 (25. Nov. 1984), S. 21.

⁷⁵⁸ Pisarenko, Olgierd, *Witold Lutosławski. III Symfonia*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie, 27, 28. Feb. 1998, S. 18.

⁷⁵⁹ Gabryś, Ryszard, III Symfonia, in: Programmheft der Schlesischen Staatsphilharmonie Katowice, 22. Nov. 1991.

⁷⁶⁰ Ibid.

Werke aus einem polnisch-ungarischen nationalen Protest hervorgegangen seien.⁷⁶¹ Dabei wird der Aufsatz von Tarnawska von 1985 über die programmatische Idee in der *Trauermusik* hinzugezogen.⁷⁶²

6.3.3. Musikwissenschaftliche Rezeption der 3. Sinfonie

Bald nach der Uraufführung der 3. Sinfonie erscheinen in Polen die ersten musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen über diese Komposition.⁷⁶³ Bohdan Pocij beschäftigt sich 1985 mit der Bedeutung dieses neuen Werkes im Schaffen Lutosławskis und betrachtet es als „eine Summe des sinfonischen Stils“ bei Lutosławski sowie einen neuartigen Vertreter der Gattung der zeitgenössischen Sinfonie.⁷⁶⁴ Der Musikwissenschaftler untersucht verschiedene Aspekte des Werkes und er bedient sich dabei der Begriffe der Zeit und der Bewegung sowie des musikalischen Ereignisses und des Raumes, um schließlich festzustellen, dass diese Komposition als eine „dramatische Sinfonie“ bzw. „ein sinfonisches Drama“ bezeichnet werden kann, da sie auf großen formalen aus der romantischen Tradition stammenden Spannungen, vielfältigen, kontrastreichen Zusammenklängen und weitläufigen musikalischen Bögen basiert.⁷⁶⁵ Damit bestätigt der Autor mit den Mitteln der musikalischen Analyse die starken Kontraste, die von manchen Hörern deutlich wahrgenommen und auf programmatische Weise gedeutet wurden. Das Schaffen Witold Lutosławskis und damit die 3. Sinfonie war im Laufe der Jahre immer wieder Gegenstand der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung in Polen.⁷⁶⁶ Dabei wurden verschiedene rein musikalische

⁷⁶¹ Vgl. *ibid.*

⁷⁶² Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna, Supplement, in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Gesamtwerk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 92-117.

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ Vgl. Pocij, Bohdan, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego. Dramaturgia symfonicznej formy* (3. Sinfonie von Witold Lutosławski. Dramaturgie der sinfonischen Form), in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Gesamtwerk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 162-173. Vgl. auch: Pocij, Bohdan, *Symfonia. Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 14 (5. Juli 1987), S. 7-8.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, S. 173.

⁷⁶⁶ Siehe: Astriab, Jan et al. (Hrsg.), *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku* (Witold Lutosławski. Die Person und das Werk in der Perspektive der Musikkultur des 20. Jahrhunderts), Poznań, 1999; Skowron, Zbigniew (Hrsg.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Schaffens von Witold Lutosławski), Kraków, 2000.

Fragestellungen dieses Stückes untersucht wie die Tonauswahlverfahren, die thematische Transformation, die Technik des Kontrapunktes⁷⁶⁷, die formalen Besonderheiten der Sinfonie auf der Basis des gesamten Schaffens des Komponisten⁷⁶⁸ oder der Verwendung der Mikrotöne⁷⁶⁹. Das Problem der politisierenden Aussage des Werkes wird in diesen Abhandlungen kaum angesprochen. Die programmatische Deutung dieser Komposition hat Jahre nach dem Ende des kommunistischen Regimes in Polen vermutlich ihre Aktualität verloren. Möglicherweise war auch die Zeit nach der Uraufführung der *3. Sinfonie* und der Entstehung ihrer außermusikalischen Interpretation bis zum Fall der kommunistischen Regimes in Osteuropa zu kurz, damit sich diese Deutung in den musikwissenschaftlichen und musikjournalistischen Artikeln festigen konnte. Es ist auf jeden Fall eine Tatsache, dass in zahlreichen musikwissenschaftlichen Beiträgen mit der Ausnahme der frühen Veröffentlichungen von Pocij und Kaczyński⁷⁷⁰ kaum Aussagen politisierender Art zu finden sind.

Eine andere Sichtweise vertreten Autoren der umfangreichen Arbeit über das Leben und Werk Lutosławskis „Lutosławski. Weg zur Meisterschaft“.⁷⁷¹ Der politische Kontext bildet hier ein unverzichtbares Element in der Auseinandersetzung mit der *3. Sinfonie*, und er wird ausführlich in einem gesonderten Kapitel besprochen.⁷⁷² Dem Kapitel über die *3. Sinfonie* wird eine politisch-historische Auseinandersetzung mit der Zeit unmittelbar vor der Entstehung des Stückes mit dem Titel: *Die Zeit der Hoffnung, der Unruhe und des Widerstandes* vorangestellt und mit einem ausführlichen Hinweis auf die politische Deutung

⁷⁶⁷ Stucky, Steven, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego* (Kontinuität und Veränderung: das Wesen des Stils von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Schaffens von Witold Lutosławski), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 151-196 (163, 171, 179).

⁷⁶⁸ Harley, James, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutosławskiego*, in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Schaffens von Witold Lutosławski), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 197-233 (218ff).

⁷⁶⁹ Petersen, Peter, *Mikrotony w muzyce Witolda Lutosławskiego* (Mikrotöne in der Musik von Witold Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Schaffens von Witold Lutosławski), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 371-405 (375).

⁷⁷⁰ Vgl. Pocij, Bohdan, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego. Dramaturgia symfonicznej formy (3. Sinfonie von Witold Lutosławski. Dramaturgie der sinfonischen Form)*, in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Gesamtwerk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 162-173. Vgl. auch: Pocij, Bohdan, *Symfonia. Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 14 (5. Juli 1987), S. 7-8.

⁷⁷¹ Gwizdalanka, Meyer, Kraków, 2004, S. 299-316.

⁷⁷² Ibid.

des Stückes und die Rolle des Komponisten bei deren Entstehung versehen.⁷⁷³ Bereits der Titel dieses Kapitels hebt die politische Dimension der *3. Sinfonie* hervor, in dem es auf die Zuspitzung der politischen Lage durch die Verhängung des Kriegsrechts, den Widerstand gegen das kommunistische Regime und die Hoffnung auf Besserung der politischen Lage hinweist. Dadurch schließen sich diese Autoren der Interpretationslinie, die vom Komponisten selbst und in den frühen Werkdeutungen vertreten wurde. Eine solche Haltung hat hier auch einen Grund: Es wäre in der Tat eine schwierige Aufgabe, sich mit dem ganzen Leben und Schaffen Lutosławskis zu beschäftigen, ohne dabei die angespannte politische Lage und die schwierigen Lebensumstände der Menschen in Polen anzusprechen. Damit geraten aber auch die Werke des Komponisten in den jeweiligen politischen Kontext.

6.3.4. Rezeption der *3. Sinfonie* in anderen osteuropäischen Ländern

Eindeutig weniger positiv wurde die *3. Sinfonie* in den anderen Ostblockländern aufgenommen. Für manche Kritiker bildet dieses Werk nur „eine interessante Erfahrung“ oder immerhin „eine Herausforderung für die zeitgenössischen Komponisten“.⁷⁷⁴ In einer Leipziger Kritik zur Aufführung der *3. Sinfonie* und des *Cellokonzerts* freut sich die Journalistin zwar über die relativ verständliche Klangsprache der beiden Stücke, es entgeht ihr aber nicht, dass das Interesse an Neuer Musik nicht unbedingt beim Publikum zu merken ist⁷⁷⁵:

„Diese atonale Musik befriedigt auch den Anspruch unserer ästhetischen Gefühle, sie vermittelt Hoffnung, dass Werke posttonaler Epochen tatsächlich auch schön klingen – freilich noch lange nicht für jeden, auch nicht ohne Hörübung.“⁷⁷⁶

Die Klangsprache der Werke Lutosławskis sei zu kompliziert für den durchschnittlichen Konzertbesucher und nur durch die zurückhaltende Verwendung der kompositorischen Mittel der zeitgenössischen Musik verdiene sie Beachtung. Für diese Autorin sind die relativ gute Verständlichkeit der musikalischen Sprache und der Verzicht auf kompositorische

⁷⁷³ Ibid., S. 331ff.

⁷⁷⁴ Sramek, Christoph, *Leipzig: Lutoslawski dirigierte Lutoslawski*, in: *Musik und Gesellschaft* 37 (Jan. 1987), S. 51.

⁷⁷⁵ Richter, Renate, *Mit und von Lutoslawski. Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchester*, in: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten* (Leipzig) 35, Nr. 245 (18/19. Okt. 1986), S. 7.

⁷⁷⁶ Ibid.

Experimente bei der Beurteilung des Stückes entscheidend. Diese Einstellung stammt aus einer längst vergangenen Zeit und trotzdem ist das Echo der Verbote des Stalinismus in diesem Artikel nicht zu überhören. In einer weiteren zunächst scheinbar positiven Zeitungskritik wird die Ablehnung gegenüber der Neuen Musik wiederholt bestätigt.⁷⁷⁷ Die Formulierung im Titel „Lutoslawski faszinierte mit eigenen Werken“ ist nur ein Etikett und entspricht nicht der Behandlung der Stücke im Text selbst. Die vielen musikalisch-formalen Details lassen keinerlei Begeisterung von der Komposition Lutosławskis erkennen, und einer der Schlusssätze über alle in diesem Konzert aufgeführten Werke und insbesondere die 3. *Sinfonie* lenkt diese Interpretation in eine völlig andere Richtung:

„Und doch drängt sich die Frage auf, ob in dieser bezwingenden Synthese vieler kompositorischer Möglichkeiten nicht das Melodische und der Entwicklungsgedanke zu kurz kommen. Ob Witold Lutosławski noch zu einer weitergehenden Synthese zwischen dem in dieser Sinfonie Erreichten und dem in seinem Orchesterkonzert und seiner Trauermusik für Bartók Ausgeprägten finden mag?“⁷⁷⁸

Der Autor möchte den melodisch-folkloristischen Gedanken wieder beleben, er sehnt sich nach einer Kompositionsweise, die der Vergangenheit angehört und vom Komponisten längst verworfen wurde. Der Ursprung dieser Forderung liegt im Sozialistischen Realismus, in dem klare für die Massen verständliche Strukturen eingesetzt wurden, wie in Lutosławskis *Konzert für Orchester* mit seinen Folklorelementen. Die Rezeption des *Orchesterkonzerts*, das sich noch nach Jahrzehnten nach seiner Uraufführung größter Beliebtheit erfreute, bestätigt diese Tatsache im vollen Umfang. An diesem Punkt ergänzen sich auch die beiden Autoren. Erstaunlich ist hier nur, dass ein solcher Satz Jahrzehnte nach dem Ende dieser von politischen Repressalien gekennzeichneten Zeit geschrieben wurde. So kurz vor der politischen Wende 1989 waren jedoch die kulturpolitischen Richtlinien in der ehemaligen DDR immer noch sehr streng.

⁷⁷⁷ Wolf, Werner, *Lutoslawski faszinierte mit seinen eigenen Werken. Anspruchsvolles Konzert mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester*, in: Leipziger Volkszeitung 41, Nr. 246 (18/19. Okt. 1986), S. 1:6.

⁷⁷⁸ Ibid.

6.3.5. Zusammenfassung der Rezeption der 3. *Sinfonie* in Osteuropa

Die Rezeption der 3. *Sinfonie* in Polen weist einige Besonderheiten auf. Die wichtigste davon bildet die Tatsache, dass das Werk direkt bei seiner polnischen Erstaufführung mit dem aktuellen politischen Kontext verbunden wurde. Ausschlaggebend waren dafür folgende Gründe. Zum ersten wurde es im Rahmen einer politischen Veranstaltung aufgeführt, und zum zweiten bekannte sich auch der Komponist persönlich zur Idee dieser Veranstaltung. Schließlich wies Lutosławski auf die Möglichkeit einer Einflussnahme der politischen Ereignisse auf sein Werk hin und verriet, dass er die Idee einer dramatischen Aussage des Stückes von einem Musikkritiker erhielt. Der Komponist übernahm auf diese Weise die programmatische Deutung seines Werkes von einem Musikjournalisten. Diese Impulse prägten seitdem die Rezeption der 3. *Sinfonie* und wurden im Laufe der Zeit zum Ausgangspunkt der politisierenden Interpretationslinie dieses Stückes. Die politisierenden Aussagen des Komponisten, die anfänglich mehrfach abgedruckt oder zitiert wurden, hatten einen starken Einfluss sowohl auf die journalistischen Artikel als auch auf die musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen. Die Haltung des Komponisten ist auch aus einem anderen Grund bemerkenswert: Lutosławski äußerte seine kommunistuskritische Meinung nicht nur zum ersten Mal so deutlich öffentlich, sondern er tat es auch in einer Zeit, in der er sich dem Boykott der staatlichen Medien aus Protest gegen die Einführung des Kriegsrechts in Polen angeschlossen hatte. Eine so deutliche politische Stellungnahme des Komponisten musste einen großen Eindruck auf die Hörer und Musiker gemacht haben. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die außermusikalische Interpretation der 3. *Sinfonie* von zahlreichen Autoren übernommen und musikalisch begründet wurde.

Gleichzeitig gibt es sowohl bei den journalistischen als auch den musikwissenschaftlichen Artikeln Beispiele für eine völlig unpolitische Haltung der Autoren. Sie ist möglicherweise auf die jeweilige Art der Auseinandersetzung mit dem Werk zurückzuführen, wenn es sich alleine um die Untersuchung einer formalen oder technischen Fragestellung in der Komposition handelt. Dadurch ergibt sich ein vielfältiges Bild der Rezeption der 3. *Sinfonie* in Polen: Es gibt sowohl kommunistuskritische, politisierende Interpretationen des Werkes als auch unpolitische Deutungen dieser Komposition.

Bei der Analyse der osteuropäischen Veröffentlichungen wird dagegen deutlich, dass eine politisierende Interpretation der 3. *Sinfonie* Lutosławskis ausschließlich in Polen möglich war. Diese Tatsache bestätigen die Kritiken aus der DDR, in denen das Stück wegen seiner neuartigen Kompositionsverfahren auf Ablehnung stieß.

6.4. Rezeption der 3. *Sinfonie* im Westen

6.4.1. Journalistische Artikel und Berichte

Die Rezeption der 3. *Sinfonie* von Lutosławski im Westen gestaltete sich vom Anfang an sehr vielseitig. Ähnlich wie in Polen wurde das Werk auch jenseits des ehemaligen Ostblocks mit großem Interesse erwartet. Die Komposition wurde bald nach ihrer Uraufführung in Chicago in den meisten nordamerikanischen und europäischen Musikzentren und auf zahlreichen Musikfestivals gespielt: „Warschauer Herbst“ (1984), „Musiktage Donaueschingen“ (1984), „Musica Viva“ München (1985) und „Musik- Biennale Berlin“ (1987) u. a.⁷⁷⁹ Der Komponist leitete die Aufführungen seines Werkes oft selbst, was das Interesse an diesem Stück noch steigerte.

Obwohl die 3. *Sinfonie* meist sehr positiv aufgenommen wurde, sodass sie 1985 mit dem hoch dotierten Grawmeyer Award ausgezeichnet wurde⁷⁸⁰, gab es auch negative Reaktionen, in denen anders als in den ostdeutschen Kritiken kompositorische Zurückhaltung beanstandet wurde:

„Mag sein, dass die 3. *Sinfonie* nicht gerade Lutosławskis stärkstes Werk ist, weil sie stellenweise an der glatt polierten Oberfläche bleibt.“⁷⁸¹

⁷⁷⁹ Vgl. Anhang, S. 329ff, Aufführungen der 3. *Sinfonie* im Westen: 1984 – London, Aspen, Donaueschingen; 1985 – Kopenhagen, London, Louisville, Berlin, München; 1986 – Zürich London, Huddersfield, San Francisco; 1987 – Philadelphia, Bern, Sydney, Brisbane, Melbourne, Stockholm, Bergen; 1988 – Mailand, Cleveland, Tel Aviv; 1989 – London, Basel, Wien, Bamberg, Luxemburg, Southampton, Düsseldorf, Rotterdam, Haag, usw.

⁷⁸⁰ Barron, James, *Lutoslawski Receives Music Prize in Louisville*, in: New York Times (26. Sept. 1985), S. C: 17. Lutosławski wurde erster Preisträger dieser Auszeichnung, die erst ein Jahr zuvor von Charles Grawmeyer gestiftet wurde. Bei der Verleihung verkündete der Komponist, mit dem Geld eine Stipendienstiftung für junge polnische Komponisten, die ein Auslandsstudium absolvieren wollen, gründen zu wollen.

⁷⁸¹ Hoffmann, Stephan, *Eigenwilliges und Eintöniges bei den Musiktagen in Donaueschingen*, in: Musica 39 (1985), S. 45.

Ein anderer Kritiker wirft dem Stück kompositionstechnische Schwächen und gewisse Längen vor:

„Insgesamt ist das Werk zu lang geraten, die Effekte nützen sich ab, und auch die wirkungsvolle Schlussapotheose kann mit dieser intellektuellen Kompositionsweise nicht mehr versöhnen.“⁷⁸²

Ein Werk, das von den DDR-Kritikern als zu fortschrittlich eingestuft wurde, erscheint im Westen wiederum als zu wenig neuartig oder bereits überholt. Diese Gegenüberstellung spiegelt die unterschiedliche Ausrichtung der kulturpolitischen Richtlinien in Osteuropa und der ästhetischen Forderungen nach Fortschritt und Neuartigkeit im Westen wider.

6.4.1.1. Verbindungen zur musikalischen Tradition

In einer ganzen Reihe von Kritiken wurde die 3. *Sinfonie* in Hinsicht auf mögliche außermusikalische Deutungen völlig neutral und ausschließlich in Bezug auf ihre musikalischen Eigenschaften behandelt.⁷⁸³

Bereits im Februar 1983 wurde als Ankündigung des neuen Stückes ein kurzes am Telefon durchgeführtes Interview mit dem Komponisten abgedruckt, in dem sich dieser zu seiner neuen Komposition äußert.⁷⁸⁴ Es handelt sich dabei um einige Informationen bezüglich der Uraufführung und der Entstehung der 3. *Sinfonie*. Die Uraufführung 1983 in Chicago wurde in besonders vielen Zeitungskritiken besprochen.⁷⁸⁵ Es befinden sich darunter Vergleiche mit

⁷⁸² Danler, Karl-Robert, *Witold Lutoslawski dirigierte eigene Werke. Ein Konzert in Münchens Musica Viva*, in: *Orchester* 34 (März 1986), S. 303, auch: „Konzerte (München)“, in: *Oper und Konzert* 24, Nr. 4 (Apr. 1986), S. 23.

⁷⁸³ Stucky, Steven, *Chicago*, in: *Musical Times* 124 (Dez. 1983), S. 764; Morrison, Richard, *Concerts: Philharmonia/Lutoslawski/Loughran. Festival Hall. Radio 3*, in: *Times* (9. Okt. 1986), S. 11; Felber, Gerald, *Neues in bester Qualität geboten: der BSO eröffnete die XI. Musik-Biennale Berlin*, in: *Berliner Zeitung* 43, Nr. 39 (16. Feb. 1987), S. 1: 5; Tétaz-Gramegna, Myriam, *Concerts Lutoslawski à Ba*, in: *Dissonance* 20, (Mai 1989), S. 23-25; Oehrlein, Josef, *Ungewohnte Klänge in der alten Bischofsstadt: Neue Musik in Bamberg mit den Symphonikern und Witold Lutoslawski*, in: *Neue Musikzeitung* 38 (Juni/Juli 1989), S. 46.

⁷⁸⁴ Cariaga, Daniel, *Witold Lutoslawski: at 70, still a revolutionary*, in: *Los Angeles Times* (27. Feb. 1983), S. Calendar 52.

⁷⁸⁵ Vgl. Griffiths, Paul, *London Sinfonietta / Lutoslawski. Queen Elisabeth Hall*, in: *Times* (5. Okt. 1983), S. 7. Stucky, Steven, *Chicago*, in: *Musical Times* 124 (Dez. 1983), S. 764; Stucky, Steven, *Debuts & Reappearances. Chicago Symphony: Lutoslawski Symphony No. 3 (premiere)*, in: *Hi Fidelity* 34 (1984), S. 20; Griffiths, Paul, *BBCSO/ Lutoslawski. Festival Hall*, in: *Times* (24. März 1984), S. 6; Casken, John, *Masterly control*, in: *Listener*

anderen zeitgenössischen oder schon etwas älteren Kompositionen: „(...) there is a certain affinity with another American-inspired work, Tippett's Fourth Symphony (...)“.⁷⁸⁶ In einer weiteren Kritik schreibt der Autor, dieses Stück würde ihn an die Musik Bela Bartóks erinnern:

„In doing so, it reopens his debts to Bartók; the start of development is a moment of canonic desperation akin to the chase in *The Miraculous Mandarin*. It is, however, a source of strenght and not of weakness that Lutoslawski should not be remoulding the elements of a diverse career.“⁷⁸⁷

Casken will dagegen eine Paralle zu Prokofjews Kompositionsstil sehen:

„The main part is launched by the four-note signal, elongated, and begins boldly with a moto perpetuo of which Prokofiev would have been proud.“⁷⁸⁸

Auch Vergleiche mit anderen Werken der ferneren Vergangenheit sind zu finden:

„The final section emerges from the darkness with a more than a hint of Ravel's *Daphnis et Chloe* before a very curious of high jinks prompts him to pick up steam and hurtle towards the close on board a marvellously authentic and exciting Balinese gamelan texture of pitched percussion, and 'upbeat' finale of which he has become increasingly fond in recent years.“⁷⁸⁹

Es ist bezeichnend, wie viele westliche Journalisten eine Verwandtschaft der 3. *Sinfonie* mit der Musik vom Anfang des 20. Jahrhunderts sehen, einen Hinweis also auf die Verbindung zur musikalischen Tradition. Dies wären auch Merkmale der 3. *Sinfonie* von Lutosławski, welche die ostdeutschen Autoren sicher begrüßen würden, wenn sie sie nur entdeckt hätten. Die Erwartungshaltung der westlichen Journalisten geht dagegen in eine völlig andere Richtung: Sie schätzen kompositorische Experimente und einen ungebremsten Fortschritt der musikalischen Mittel und werden von Lutosławski in dieser Hinsicht nicht selten enttäuscht. An diesem Punkt wird die Tatsache noch ein Mal bestätigt, dass die Interpretation eines Musikstückes ein subjektiver Vorgang ist: Sie ist von vielen auch außermusikalischen Faktoren abhängig und lässt sich auch von politischen Einflüssen nicht trennen.

(15. März 1984), S. 32; Griffiths, Paul, *London Sinfonietta / Lutoslawski*. Queen Elisabeth Hall, in: *Times* (5. Okt. 1983), S. 7.

⁷⁸⁶ Griffiths, Paul, *London Sinfonietta / Lutoslawski*. Queen Elisabeth Hall, in: *Times* (5. Okt. 1983), S. 7.

⁷⁸⁷ Griffiths, Paul, *BBCSO/ Lutoslawski. Festival Hall*, in: *Times* (24. März 1984), S. 6.

⁷⁸⁸ Casken, John, *Masterly control*, in: *Listener* (15. März 1984), S. 32.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

6.4.1.2. Ein musikalisches Drama

Die Musikjournalisten weisen regelmäßig auf den ungewohnt kontrastreichen und stellenweise dramatischen Charakter der 3. *Sinfonie* hin:

„Lyrical themes and sonorous string writing share the stage with vehement brass bursts and slightly acidic wind textures, and traditionally scored structures surround sections that allow the players some improvisational leeway.“⁷⁹⁰

Die in der 3. *Sinfonie* deutlich ausgeprägten musikalischen Kontraste werden auch in den rein musikalischen Interpretationen hervorgehoben, ohne dass ein außermusikalischer Aspekt angesprochen wird:

„Einerseits findet eine direkte Konfrontation von auskomponierten und aleatorischen Elementen statt, andererseits geraten die verschiedenen Orchestergruppen in eine zunehmend sich belebende 'Debatte' (...). Eine Reihe von Höhepunkten bestätigt, daß das epische Potenzial der Musik voll ausgeschöpft ist, und ein breiter Unisono-Gesang der Streicher und Bläser kündigt von der Beilegung des Konflikts.“⁷⁹¹

Der erwähnte Konflikt nimmt in einer amerikanischen Kritik nicht zuletzt durch den Vergleich mit dem Schicksalsmotiv aus der 5. *Sinfonie* Beethovens besonders dramatische Züge an:

„Hearing this 32-minute work was an experience as electrifying as it must have been for the audience that heard that famed Vienna premiere of Beethoven's Fifth Symphony in 1808.“⁷⁹²

Der Vergleich mit Beethovens Werk reicht dem Autor nicht aus, und er fährt mit einer Steigerung der dramatischen Deutung der 3. *Sinfonie* auf eine eigenartige Weise fort:

„The intensity, the strenght and, above all, the wonderous, concentrated energy than flowed from Lutoslawski's symphony left the thrill of being in the center of a nuclear fusion reactor. Or sitting in the cocpit when the space shuttle rockets are fired.“⁷⁹³

⁷⁹⁰ Kozinn, Allan, *Brooklyn Philharmonic*, in: New York Times (9. März 1993), S. C 17.

⁷⁹¹ Warnaby, John, *Symphonie Nr. 3*, in: Programmheft des ORF Symphonieorchesters, Wiener Konzerthaus, 10. März 1989.

⁷⁹² Cunningham, Carl, *Witold Lutoslawski*, in: Houston Post (6. Okt. 1985), S. 4F.

⁷⁹³ Ibid.

Deutlich wird in dieser Kritik vor allem der Ort der Aufführung in Houston, dem Zentrum der US-amerikanischen Raumfahrt, in deren Einflussbereich sich jetzt auch die 3. *Sinfonie* Lutosławskis befindet. Die musikalischen Spannungen im Werk werden damit nicht mehr auf die politischen Entwicklungen in Polen bezogen, sondern mit den lokalen Gegebenheiten verknüpft. Diese sind allerdings auch Träger einer politisch und wirtschaftlich wirksamen Botschaft. Parallel dazu gibt es auch Texte, die sich ausschließlich auf die musikalischen Eigenschaften dieser Komposition beziehen und dadurch „das Drama“, das allein in der Musik entsteht, erklären:

„He (der Komponist) uses many dramatic-musical means, such as contrasts of loudness and tempo, variety in the density of the musical material, frequent changes of instrumental colours and of orchestration. All these are used to create dramatic tension and to emphasise as many varieties of sound as possible.“⁷⁹⁴

Das Drama entsteht hier durch Anwendung bestimmter musikalischer Mittel, und es gibt keine weiterreichenden Folgen oder Deutungen der musikalischen Kontraste. Die Idee eines musikalischen Dramas verfolgt auch Arnold Whittall, indem er sich auf die starken Materialkontraste im Werk beruft:

„Whereas the Symphony No.2 concerned the progression from ‘hesitant’ to ‘direct’, No.3 – taking its initial cue from a similar opposition – explores the drama that can result from differences between focused and unfocused pitch procedures. The drama is symphonic because it affects small- and large-scale structures. In the introduction to the first main section, the sustained E’s in the strings appear to have no useful or necessary harmonic relation to the animated textures for woodwind, horns, harps and piano that are superimposed on them. Here, as in the ensuing first section, it is the principle of the cluster that keeps the plain octaves to a purely punctuating role, and the composer employs a resourcefulness that might seem almost desperate in keeping the lure of these instinctive reiterations at bay. The assumption that work can only proceed by bringing the two types of material together could be so inescapable that its actual working-out might be merely tedious. But Lutosławski’s inventiveness makes of this bringing-together an enthralling and challenging argument.“⁷⁹⁵

Der musikalische Konflikt in der 3. *Sinfonie* beruhe demzufolge auf der Gegenüberstellung von den lang gehaltenen Noten der Streicher – hier wird als Beispiel die Einleitung der 3. *Sinfonie* bis Ziff. 2 angegeben – und den beweglichen, kleinen Motiven der Bläser.⁷⁹⁶ Laut

⁷⁹⁴ Schoenberg, Esther, *Witold Lutoslawski. Symphony no. 3*, in: Programmheft des Israel Philharmonic Orchestra, Tel Aviv, 988.

⁷⁹⁵ Whittall, Arnold, *Lutoslawski, Witold, Symphony No. 3: score*, in: *Music & Letters* 68, Nr. 3 (1987), S. 309.

⁷⁹⁶ Vgl. Kapitel: 3. *Sinfonie*-Werkanalyse, S. 259s.

Whittall bestehen keine harmonischen Bezüge zwischen diesen beiden Schichten, und dadurch wird der starke Kontrast hervorgerufen, der sich auf alle Elemente der musikalischen Struktur erstreckt. Das in vielen Oktaven lang gehaltene *e* übernimmt hier die Aufgabe eines modernen Orgelpunktes, einer Basis für die Entwicklungen, die in den Bläsern stattfinden. In der Tat wird die Kontrastwirkung hier durch den fehlenden harmonischen Zusammenhalt zwischen den beiden Schichten noch verstärkt. Trotz zahlreicher Texte, die sich auf die viel beachtete Kritik von Bowen mit der Bezeichnung der 3. *Sinfonie* als „Stimme einer Tragödie“⁷⁹⁷ beziehen, lässt Whittall alle außermusikalischen Vermutungen außer Acht und beschäftigt sich ausschließlich mit dem rein musikalischen Drama, das er mit der starken Kontrastbildung in der Komposition begründet.

6.4.1.3. Ein menschliches Drama

Spannend in Hinsicht auf die spätere Entwicklung der Rezeption des Werkes sind einige Texte, die direkt im Zusammenhang mit der Uraufführung erschienen sind, wie das Programmheft vom 29. September 1983.⁷⁹⁸ Grundlegend für diesen Werkkommentar ist die Aussage des Komponisten, die relativ unklar ist, obwohl bereits von einem Drama die Rede ist: „There is no program. The work is involved only with music and the drama that music is capable of unfolding in time.“⁷⁹⁹ An dieser Stelle wird eine Parallele zu den Aussagen des Komponisten über das *Cellokonzert* deutlich, in dem es sich um einen Konflikt im theatralischen Sinne handeln sollte. Die Erweiterung einer solchen harmlosen Deutung des Werkes auf die außermusikalische Realität war im Angesicht der in Polen herrschenden politischen Umstände vorprogrammiert. Auf eine Aussage Lutoslawskis stützt sich auch ein anderer Autor, der ausgerechnet dessen politische Zurückhaltung bei der Besprechung der Uraufführung der 3. *Sinfonie* erwähnt:

„Like most Polish composers Lutoslawski is staunchly apolitical. ‘Politics is a sort of nightmare that poisons all of us Poles’, he said grimly. Yet he vividly recalls the events of Dec. 13,

⁷⁹⁷ Bowen, Meiron, *Voice of tragedy*, in: Guardian, 3. Okt. 1983, S. 42.

⁷⁹⁸ Parsons, Arrand, *Symphony No. 3*, in: Programmheft des Chicago Symphony Orchestra vom 29. Sept. 1983, S. W9-W17.

⁷⁹⁹ Ibid., S. W 15. Diese Formulierung erscheint in einer ganzen Reihe von Veröffentlichungen. Vgl.: Programmheft des Detroit Symphony Orchestra vom 9., 10. und 11. Jan. 1986; Programmheft des New York Philharmonic Orchestra vom 7. Nov. 1985; Programmheft des „Warschauer Herbst“ – Festivals 1984.

1981 – the day when the martial law was declared in Poland. The imposition of military rule forced him, as one of the organizers of an ambitious Polish cultural congress, to cut short the event after two days. For the participants it was a bitter psychological blow.”⁸⁰⁰

John von Rhein geht stärker auf die politischen Umstände ein, unter denen die 3. *Sinfonie* komponiert und aufgeführt wurde, als auf die musikalische Interpretation des Werkes in diesem Kontext. Der Journalist spricht aus, was der Komponist lange nicht öffentlich äußern wollte, indem er die 3. *Sinfonie* direkt in den Kontext der politischen Ereignisse der 1980er Jahre in Polen stellt. Viele Autoren kritisieren den in Hinsicht auf politische Aussagen vorsichtigen Lutosławski, obwohl dies gerade zu diesem Zeitpunkt nicht ganz stimmt: Ausgerechnet 1984 formulierte Lutosławski seine politische Meinung unmissverständlich und bekräftigte seine regimekritischen Ansichten durch den Boykott der Medien und der öffentlichen Auftritte. John von Rhein meint den Grund der früheren Zurückhaltung unter den angespannten und zuweilen gefährlichen politischen Umständen gefunden zu haben. Die politischen Ereignisse Ende 1981 und 1982 überschatteten auch den „Warschauer Herbst“ im September 1982:

„The annual celebration of Polish composition and performance, an event that attracts international attention, was cancelled in the wake of government efforts to quell the Solidarity labor movement. (...) Warsaw, where Lutoslawski was born, (...), remains – political disruptions and all – one of the world’s major centers of new music activity.”⁸⁰¹

Das musikalische Leben in Polen wird durch die Verbindung mit den Aktivitäten der Freien Gewerkschaft „Solidarität“ zum Mittel des politischen Widerstands erklärt, und Lutosławski, der wichtige Aufgaben bei der Organisation des Musikfestivals erfüllte, galt als einer seiner wichtigsten Anhänger, der an die Kraft und Bedeutung des Kulturlebens in Polen glaubte, obwohl die politischen Unruhen die Nation so dramatisch erschütterten: „The humanitarian spirit at the core of all artists expression can never be quelled.“⁸⁰²

Zahlreiche weitere Kritiken sind ein Beleg dafür, dass die Rezeption der 3. *Sinfonie* vom Anfang an, d. h. seit ihrer Uraufführung von direkten politischen Assoziationen geprägt war. Die besondere Konstellation der Gegebenheiten, bestehend aus einem Musikwerk, das als

⁸⁰⁰ Rhein, John von, *Lutoslawski’s present to Chicago: A symphony 11 years in the making*, in: Chicago Tribune (25. Sept. 1983), S. 15.

⁸⁰¹ Ibid.

⁸⁰² Ibid.

dramatisch interpretierbar war und einem Komponisten, der aus einem politisch instabilen und nicht demokratischen Land stammte, hatte zur Folge, dass die 3. *Sinfonie* im politischen Kontext gesehen wurde. Den entscheidenden Impuls dazu gab schließlich ein britischer Kritiker, der das Werk als *Voice of tragedy* im Titel seines Artikels bezeichnete, nachdem er die Radioübertragung der Uraufführung aus Chicago gehört hatte.⁸⁰³ Zur Erklärung dieser Interpretation sagt er in seiner Kritik nichts. Er kümmert sich auch nicht um die außermusikalischen Gegebenheiten, die ohnehin allgemein bekannt waren. Bowen geht auf die musikalischen Aspekte der Komposition ein, auf ihre Klangsprache und die Formanlage:

„Overall, the symphony struck me as music for a possible unwritten tragedy. It was certainly a mature and very moving synthesis of all that Lutoslawski has accomplished.“⁸⁰⁴

Der Journalist sagt weder, um welche Tragödie es sich hier handeln könnte, noch, dass er irgendeinen politischen Kontext in der 3. *Sinfonie* entdeckt hätte. Trotzdem wurde seine Formulierung zum Auslöser für die wichtigste Interpretationslinie der 3. *Sinfonie*, der sich zahlreiche Autoren anschlossen und die über Jahrzehnte in den unzähligen Veröffentlichungen verfolgt werden kann:

„Meiron Bowen has described the work as ‘music for a possible unwritten tragedy’ (Guardian, 3. Okt. 1983). There is surely a good deal of substance in this, for in summarizing the composer’s oeuvre, the Third Symphony undoubtedly reflects the fact that his career has coincided with the most turbulent epoch in the history of mankind.“⁸⁰⁵

Um welche „Tragödie“ es sich hier handelt, wird durch die politisch-historische Zuordnung „mit der vielleicht turbulentesten Epoche der Menschheitsgeschichte“ präzise formuliert. Diese Aussage ist, ohne dass das Ausmaß der politischen Veränderungen in Polen der beginnenden 1980er Jahre relativiert wird, sicherlich eine Übertreibung. Sie zeigt allerdings, dass ein Musikwerk alleine unter dem Eindruck der aktuellen politischen Ereignisse ohne eine genaue Analyse seiner musikalischen Eigenschaften interpretiert werden kann.

⁸⁰³ Bowen, Meiron, *Voice of tragedy*, in: Guardian, 3. Okt. 1983, S. 42.

⁸⁰⁴ Ibid.

⁸⁰⁵ Warnaby, John, *Lutoslawski’s Third Symphony*, in: Tempo, Nr. 148 (März 1984), S. 21-23.

Die Idee von Bowen beeinflusste weitere Zeitungskritiken. 1985 geht ein Journalist wieder auf die ursprüngliche Aussage von Bowen ein und sieht darin eine geeignete Interpretation des Stückes, die er mit dem „bewegenden Charakter des Werkes“ erklärt:

„Any overt programmatic intent is disavowed, but the symphony is potently moving, and the remark of a London colleague, reviewing the broadcast of the Chicago premiere – ‘music for a possible unwritten tragedy’ – seems apt.“⁸⁰⁶

Allein der bewegende Charakter soll für die politische Aussage des Stückes verantwortlich sein. In manchen Texten wird die „Tragödie“ näher beschrieben und mit dem ganzen Schaffen Lutosławskis verbunden, in dem die 3. *Sinfonie* als eine Art Zusammenfassung seines gesamten Werkes gilt, in welcher der Komponist sowohl die Schrecken der Vergangenheit als auch die gegenwärtigen tragischen Ereignisse verarbeitet:

„It is a work of ripe summation, in which the seventy-year-old Polish composer draws together the threads of his own past and present with serene self-assurance.“⁸⁰⁷

Noch einmal wird an dieser Stelle die charakteristische Vorgehensweise der US-amerikanischen Autoren deutlich: Sie ziehen bevorzugt einen Vergleich zwischen der Nazi-Besatzung im Zweiten Weltkrieg und der in Polen und ganz Osteuropa im kommunistischen Regime herrschenden Situation.

Eine neue Variante für die Verbindung der Musikinterpretation und Politik bietet ein Journalist der *Chicago Tribune* 1985, indem er über ein Land spricht, wo politische Wahrheit offiziell nicht existiert, dafür aber die Musik zum Träger der künstlerischen und menschlichen Wahrheit erklärt wird:

„There is no question that the Lutoslawski Third is one of the most significant orchestral scores to be written in the last decade. It is eloquent proof that in a country where political „truth“ does not officially exist, it is possible to compose music of lasting artistic and human truth.“⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Porter, Andrew, *Musical events: Gentleness and chivalries*, in: *New Yorker* 61 (20. Mai 1985), S. 92-94.

⁸⁰⁷ Stucky, Steven, *Chicago Symphony: Lutoslawski, Symphony No. 3 (premiere)*, in: *Hi Fidelity/Musical America* 34 (Jan. 1984), S. MA20.

⁸⁰⁸ Rhein, John von, *CSO triumphs with new symphony*, in: *Chicago Tribune* (12. Apr. 1985), S. 2: 8.

Die Ausgangsinterpretation der *3. Sinfonie* von Bowen wird hier aufgegriffen und erweitert. Die Musik drückt nicht nur eine „menschliche Tragödie“, sondern auch die „politische Wahrheit“ aus, die in der realen Welt jenseits des Eisernen Vorhangs nicht geäußert werden durfte. Die Kunst übernimmt dadurch eine neue Funktion: Sie wird zum Medium der freien Meinungsäußerung erhoben. Von einem passiven Spiegelbild der Verhältnisse im sozialistischen Polen wird die Kunst selbst zum politisch aktiven Element, das sich gegen das Regime richtet.

Die politischen Deutungen der *3. Sinfonie* im Westen entstanden zuerst unabhängig von den Absichten und Äußerungen des Komponisten. Lutosławski gab sich bis August 1984 noch sehr zurückhaltend, was politische Stellungnahmen angeht, und diese Haltung brachte ihm immer wieder Kritik auch im Zusammenhang mit der *3. Sinfonie* ein:

„Stravinsky on many occasions made music out of what he did not say, but Lutoslawski contrives even to repress the fact of repression and to leave behind him a glistening cocoon still moist with the dew.”⁸⁰⁹

Die Haltung des Komponisten änderte sich 1984 bei der Präsentation der Aufnahme der *3. Sinfonie* in Sopot, als er sich in seiner Rede vor der Aufführung des Werkes auf den politischen Anlass der Veranstaltung, also den Jahrestag der „Danziger Vereinbarungen“, bezog und den politischen Zusammenhang in seinem neuesten Stück nicht ausschloss.⁸¹⁰ Lutosławski übernahm damit die Meinung eines Journalisten über die *3. Sinfonie* und lieferte mit seiner Bestätigung einen zusätzlichen Impuls für die programmatische Interpretation des Stückes. Bemerkenswert dabei ist, dass die Vorstellung des Komponisten durch die Interpretation eines Musikkritikers im Nachhinein beeinflusst wurde. Nach der Bestätigung durch Lutosławski erhöhte sich in den Kritiken die Anzahl der politischen Deutungen der *3. Sinfonie*:

„If any composer today, of whatever generation or persuasion, can present drama in notes, it is Witold Lutosławski. The Philharmonia's Lutosławski festival at the Festival Hall (...) ended with triumph with what are probably his two most memorable works, the Cello

⁸⁰⁹ Griffiths, Paul, London Sinfonietta / Lutoslawski. Queen Elisabeth Hall, in: Times (5. Okt. 1983), S. 7.

⁸¹⁰ Lutosławski, Witold, *Wypowiedź Witolda Lutosławskiego przed odtworzeniem nagrania III Symfonii w Sopocie* (Kommentar Witold Lutosławskis vor der Präsentation der Aufnahme der *3. Sinfonie* in Sopot), in: Ruch Muzyczny 28, Nr. 21 (14. Okt. 1984), S. 7.

Concerto and the Third Symphony, and the composer himself, as in the past, proved to be his own most persuasive advocate.”⁸¹¹

Greenfield scheint hier aber tatsächlich ein musikalisches Drama zu meinen und versucht sich von den politischen Gegebenheiten abzugrenzen – es ist ihm also bewusst, dass auch eine politisierende Interpretationslinie des Werkes bis dahin entstanden ist. Um die politisierende Deutung der 3. *Sinfonie* zu bekräftigen, reicht hier allerdings schon der Vergleich mit dem *Cellokonzert* aus.

Die Autoren beziehen sich jetzt nicht nur auf die anfängliche vage Behauptung eines Musikkritikers, sondern sie zitieren die Aussagen des Komponisten, um die außermusikalische Interpretation des Stückes zu begründen:

„Als dem auch verbal glänzend artikulierenden Komponisten der Schreibende die Frage stellte, ob denn die traurigen Vorgänge der letzten Jahre in seiner polnischen Heimat keinen Einfluss auf sein Schaffen gehabt hätten, antwortete dieser, er sei durch solche Umstände zwar in seiner ‚inspiration‘, nicht aber in seiner ‚invention‘ bewegt. Er macht dabei einen entscheidenden Unterschied zwischen dem Hintergrund einer Komposition und ihrem Niedergang in einer ‚Erfindung‘.“⁸¹²

Das politische Interpretationsmuster der 3. *Sinfonie* ist keineswegs unveränderlich. 1988 schrieb Martina Homma einen Bericht über die Konzerte auf dem „Warschauer Herbst 88“ und über die Aufführung der 3. *Sinfonie* unter der Leitung von Lutosławski, wobei eine neue Auffassung des Werkes zum Vorschein kam.⁸¹³ Ende der 1980er Jahre war eine Zeit, in der sich eine demokratische Wendung und die Notwendigkeit der Gespräche zwischen der sozialistischen Partei und der politischen Opposition in Polen bereits ankündigten⁸¹⁴, und diese Stimmung stellte Homma auch in der „gelösten“ Interpretation der 3. *Sinfonie* fest:

„Lutoslawski hatte in diesem Jahr die Dritte Sinfonie in Warschau einmal selbst dirigieren wollen, nachdem er lange Jahre hindurch den Boykott polnischer Medien besonders beharrlich durchgehalten hatte. Sein jetziger Auftritt mit den jüngsten politischen Ereignissen im Hintergrund signalisierte nicht nur einen subjektiven Sieg persönlicher Konsequenz über objektive Zusammenhänge. Die gerade in ihrer souveränen Gelöstheit packende Interpretation

⁸¹¹ Greenfield, Edward, *Pleasure of the pure and simple*, in: Guardian (14. Feb. 1989), S. 38.

⁸¹² J. von L., *Lutoslawskis Dritte Sinfonie, Erstaufführung in London*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 76 (31. März 1984), S. 46.

⁸¹³ Homma, Martina, *Müde Helden. Der 31. „Warszawska Jesień“*, in: MusikTexte, Nr. 26 (1988), S. 60.

⁸¹⁴ Die Gespräche am „runden Tisch“ begannen im Februar 1989.

der dritten Sinfonie, die Lutoslawski in Warschau gab, hob gleichzeitig das Werk über einen solchen subjektiv empfundenen Zusammenhang weit hinaus.⁸¹⁵

Hier wirkt die Aufführung der 3. *Sinfonie* wie ein Zeichen der bevorstehenden politischen Befreiung sicher nicht zuletzt durch die Haltung des Komponisten, der bei diesem Konzert nach einer langen Pause wieder in der Öffentlichkeit aufgetreten ist. In einer Zeit der politischen Entspannung veränderte sich auch der Charakter der 3. *Sinfonie*. Sie war nicht mehr Ausdruck einer „Tragödie“, sondern wurde im Spiegel der neuen politischen Lage in der „gelösten“ Stimmung der Aufführung gedeutet. Der Interpretationstopos des Werkes passte sich also der politischen Lage in Polen an, und das Werk wurde zum Symbol der sich abzeichnenden Freiheit.

6.4.1.4. Rezeption der 3. *Sinfonie* nach 1989

Das Jahr 1989 markiert einen weiteren politisch bedeutsamen Zeitpunkt, der die gesteigerte Aufmerksamkeit des Westens gegenüber den Ereignissen in Polen und ganz Osteuropa erklärt. Diesmal waren es positive Entwicklungen, die durch die Zusammenkunft der Vertreter der kommunistischen Regierung und der Opposition am „runden Tisch“ in Warschau begannen und zum Zerfall des kommunistischen Systems führten. Auch auf dem Gebiet der Kunst und der Musik wird der Bezug zur Politik wieder deutlicher, und man kehrt verstärkt zur außermusikalischen Interpretation der 3. *Sinfonie* Lutosławskis zurück. In einem Programmheft von 1989 ist eine Zusammenfassung bisheriger Deutungen des Werkes zu finden:

„Bemerkenswert ist schon allein die Tatsache, daß dieses Werk vor allem in seinem Heimatland einhellig als eine Schilderung des ‚polnischen Dramas‘ empfunden wurde. In Warschau konnte man lesen: ‚Die Dramaturgie des Werkes verband sich mir mit den Schicksalen unseres Volkes; mit den jüngsten vergangenen und vielleicht zukünftigen‘ (Übersetzung: Martina Homma). Und Lutoslawski, bekannt für seine Zurückhaltung in politischen Fragen, äußerte zu der Behauptung, daß ein solches Werk nur in Polen habe entstehen können: ‚Das erlaubt mir, mit einem gewissen Optimismus daran zu denken, daß vielleicht all diese Erlebnisse nicht ohne Einfluß bleiben auf das, was aus meiner Feder kam, auch wenn das nicht meine unmittelbare Absicht war. Ebenso erfüllt mich die Tatsache mit Optimismus, daß jemand im musikalischen Werk heraushören konnte, daß der Mensch, der es schrieb, nicht von der Gesellschaft isoliert ist, sondern daß er ein Glied dieser Gesellschaft ist,

⁸¹⁵ Homma, Martina, *Müde Helden. Der 31. „Warszawska Jesień“*, in: MusikTexte, Nr. 26 (1988), S. 60.

das sehr intensiv und tief mit dieser Gesellschaft seine Solidarität empfindet'.“ Kaum zu bezweifeln ist, daß der Anlaß, bei dem die Symphonie erstmals in Polen zu hören war, derlei Interpretationen umso sinnfälliger macht. Es war der Jahrestag der Danziger Vereinbarung über die freie Gewerkschaft Solidarität.⁸¹⁶

Es stimmt natürlich nicht ganz, dass das Stück vor allem in Polen als eine „Schilderung des polnischen Dramas“ empfunden wurde, weil diese Interpretation ursprünglich aus einem im Westen erschienenen Artikel hervorging; dort war diese Deutung der 3. *Sinfonie* mindestens genauso verbreitet wie in Polen. Der Autor dieses Beitrags betont den für die 3. *Sinfonie* entscheidenden Zusammenhang mit der polnischen Erstaufführung, der sich als richtungweisend für fast alle folgenden Interpretationen des Stückes erwies.

Auch nach der politischen Wende von 1989 kam diese Art der Interpretation des Werkes vor, indem man auf die Verbindung zur Freiheitsbewegung der ersten Hälfte der 1980er Jahre hinwies, wobei die Verknüpfung zwischen Musik und Politik hier schon eindeutig als „Aushängeschild“ für die Aussage der 3. *Sinfonie* gebraucht wird:

„The Third Symphony, commissioned by the Chicago Symphony, won the „Solidarity Price“ in Warsaw 7 years ago. It rumbles innervous foreboding as its ideas slowly take shape, then erupts in heroic outbursts of violent, poetic force, then finds transfiguration, of sorts, in a disturbingly mellow, unresolved adagio for the lower strings.“⁸¹⁷

6.4.2. Rezeption der 3. *Sinfonie* in musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen

In der Entwicklung, die an den Zeitungskritiken des ersten Jahrzehnts nach der Uraufführung der 3. *Sinfonie* sichtbar wird, kann besonders anschaulich gezeigt werden, wie eine einzige Formulierung über ein Musikstück mit einem politischen Bezug über Jahre transportiert wird, und wie daraus ein Interpretationsmuster für ein Musikwerk entsteht. Die Autoren benutzen den ursprünglichen Text als einen Ausgangspunkt für ihre Aussagen und erweitern oder verändern ihn. Besonders wichtig ist hier, dass auch der Komponist in den Einfluss dieser nicht mit musikalischen Argumenten begründeten Aussage gerät und sich ihr anschließt. Am Ende dieses Entwicklungsweges steht ein Interpretationstopos. Die Bedeutung solcher

⁸¹⁶ Hiekel, Jörn Peter, *Symphony Nr. III*, in: Programmheft der Düsseldorfer Symphoniker vom 9., 10. und 12. Nov. 1989, S. 164.

⁸¹⁷ Bernheimer, Martin, *Some Healthy Stretching at the L.A. Philharmonic*, in: Los Angeles Times (12. Jan. 1991), S. 1, 5.

Formulierungen ist allerdings stärker, als dass sie sich ausschließlich auf die journalistischen Publikationen erstreckte. 1986 erreicht die politische Rezeption der *3. Sinfonie* eine neue Dimension, indem sie musikwissenschaftlich begründet wird. Martina Homma schreibt einen in Hinsicht auf die politische Rezeption der *3. Sinfonie* bedeutenden Artikel und sie belegt diese Interpretation mit musikalischen Argumenten.⁸¹⁸ Zuerst weist die Autorin ausdrücklich auf die politischen Umstände der polnischen Uraufführung des Werkes hin, die programmatischen Aussagen des Komponisten, und direkt im Anschluss geht sie auf die musikalischen Charakteristika ein, die den ungewöhnlichen Spannungen im Stück zugrundeliegen und ein „polnisches Drama“ im Stück bestätigen sollen:

„Bei der III. Sinfonie ist der Komponist auch bei der Wahl seiner Klangmittel weniger zurückhaltend gewesen als gewohnt: ein mit Verdoppelungen, charakteristischen Farbwirkungen und Mischungen, nicht geizender, satter Orchesterklang, weit gefächerte Akkorde; neben den aus früheren Werken vertrauten Stimmbündeln verwandter Instrumente (wofür in der III. Sinfonie die Holzbläserrefrains und die metrumfreien Begleitflächen aus chromatischen Nachbartönen in den Episoden des 1. Satzes als Beispiel gelten können) nun auch einstimmige Linien von charakteristischem Klang (Englisch Horn, Piccoloklarinette, Tuba in der 2. Episode des 1. Satzes – ab Ziffer 11 der Partitur) – und vor allem Themen (!), von denen die etwa 16 Jahre zurückliegende II. Sinfonie ganz frei war.“⁸¹⁹

Martina Homma zeigt diese Elemente der Musiksprache in der *3. Sinfonie* auf, die den im Vergleich zu früheren Stücken einen kontrast- und ausdrucksreicheren Klang ermöglichen. Dazu gehören die besondere Orchestrierung und die Einführung der Themen, die tatsächlich in den früheren Werken Lutosławskis selten vorgekommen sind. Die Musikwissenschaftlerin sieht einen Zusammenhang zwischen den Gestaltungsprinzipien der *3. Sinfonie* und denen der *1. Sinfonie*, die im Bewusstsein eines jeden Konzertbesuchers in Polen und zahlreicher Musikkenner im Westen als Paradebeispiel für die negative Auswirkung des politischen Systems auf die Musik galt:

„In der Technik eines die Klangfarben auch mischenden Orchestersatzes und in der Analogie zur Sonatenhauptsatzform nähert sich die III. Sinfonie mehr der sinfonischen Tradition (und damit auch der eigenen, während des I. Weltkrieges (!) geschriebenen I. Sinfonie), als den in den Werken der 60er und 70er Jahre selbstentwickelten Konventionen.“⁸²⁰

⁸¹⁸ Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutoslawski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte, (13. Feb. 1986), S. 7-12.

⁸¹⁹ Ibid., S. 8.

⁸²⁰ Ibid.

Allerdings gäbe es in der 3. *Sinfonie* auch neue Elemente, die weit über die Parallelen zur 1. *Sinfonie* hinausgehen und auch gegenüber seinen anderen Werken neuartig seien. Dazu gehört die Verbindung des Prinzips der „zweiteilig-endbetonten Form“ mit den eindeutig thematischen und stark kontrastierenden Gedanken im zweiten Satz des Werkes, die eine Analogie zum Sonatenhauptsatz bilden.⁸²¹ Eine deutliche Steigerung des Dramatismus des Stückes verursache die Einführung des Epilogs, der noch eine Kulmination beinhaltet:

„In der III. Sinfonie neu gegenüber allen früheren Werken ist in der Ausprägung der zweiteiligen Endbetontheit von Einleitungs- und Hauptsatz, daß der 2. Satz mit seinen kontrastierenden thematischen Elementen überdies eine Analogie zum Sonatenhauptsatz bildet, und daß auf den Hauptsatz noch ein dritter Satz als Epilog folgt, der (und das ist wesentlich neu) nochmals zu einer Kulmination führt.“⁸²²

Vor allem die „ganz und gar ungewöhnliche Häufung der krassen Kontraste auf engstem Raum“ in der Coda der 3. *Sinfonie* deutet Homma als besonders „ausdruckshaltig“. Sie geht genauer auf den besagten Abschnitt ein, in dem

„die unbekümmert klingende Pentatonik von Xylo-, Marimba- und Vibraphon, Glocken und Klavier, den abrupten Ausbruch der Blechbläser mit zwei verschränkten verminderten Septakkorden (bei teilweise recht tief liegenden Terzen), das folgende gespannte Crescendo des bis dahin kaum bemerkten Streicherhintergrundes und die das Werk mottohaft beschließenden unerbittlich repetierten Achtelschläge“ sie für die beschriebenen Kontraste verantwortlich“

macht.⁸²³ Die Coda der 3. *Sinfonie* könne dadurch beinahe als „Resümee des ganzen Werkes“ verstanden werden, als

„Komprimierung des Unbekümmerten, locker gefügten ersten Satzes, des pathetisch zur Kulmination und zu Ausbrüchen der Blechbläser führenden zweiten Satzes und des dritten und letzten Satzes, der eine Streicherkantilene zu einer weiteren Kulmination intensiviert, und den die im Werk mehrhaft mottohaft auftretenden Ereignisse auf ein dreifaches fortissimo verstärkt und ihre Wucht auf den Raum von zwei (statt wie zu Beginn sechs) Oktaven zusammendrängt.“⁸²⁴

⁸²¹ Vgl. Kapitel: 3. *Sinfonie*-Werkanalyse, S. 259ff.

⁸²² Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutoslawski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte Nr. 13 (Feb. 1986), S. 9.

⁸²³ *Ibid.*, S. 7.

⁸²⁴ *Ibid.*

Zu weiteren die dramatische Aussage des Stückes bestätigenden Bemerkungen in dieser Abhandlung gehört die Assoziation der mottoartigen Repetitionen des *e* mit dem „Schicksalsmotiv“ aus Beethovens 5. *Sinfonie*. Obwohl Lutosławski – Homma zitiert seine Aussage zu diesem Problem – diesem Motiv keine außermusikalische, sondern eine rein formale Bedeutung zuschrieb, beschäftigt sich die Autorin mit den mottoartigen Motiven in seinen früheren Werken und weist vor allem auf den ersten Satz des *Streichquartetts* und das *Cellokonzert* hin, wo „solche Einwürfe den musikalischen Verlauf, insbesondere das Spiel des Solisten, immer wieder unterbrechen“.⁸²⁵ Sie setzt diese Parallelbetrachtung der 3. *Sinfonie* und des *Cellokonzerts* fort und geht als Nächstes genauer auf die Entstehungsgeschichte des *Cellokonzerts* und die Person seines Widmungsträgers und des ersten Interpreten dieses Werkes – Mstislaw Rostropowitsch – ein, „der das Konzert (...) nicht aufführen durfte, weil er eine Protestnote für Solschenizyn unterzeichnet hatte“.⁸²⁶ Auf diese Weise werde nicht nur der politische Hintergrund des *Cellokonzerts* angesprochen, sondern auch ein vielsagender Hintergrund für die Beschäftigung mit der 3. *Sinfonie* geschaffen. Durch die starken formalen und motivischen Kontraste weisen beide Werke wichtige Gemeinsamkeiten auf – beide seien von den jeweils in Polen herrschenden politischen Umständen beeinflusst worden. Homma unterstreicht mehrmals die ausgeprägte Zurückhaltung Lutosławskis im Hinblick auf jegliche Politikbezogenheit seiner Stücke, wie den Satz über das *Cellokonzert*:

„Aus der zum Teil literarischen Beschreibung könnte man schließen, daß das *Cellokonzert* etwas gemein hat mit programmatischer oder gar illustrierender Musik. Aber nichts ist meinen Absichten ferner.“⁸²⁷

Gleichzeitig übernimmt sie aber die Aussagen des Komponisten über das *Cellokonzert* gegenüber Rostropowitsch, in denen er es als eine „Kraftprobe zwischen dem Solisten und dem Orchester“ bezeichnet und den semantischen Charakter seines Stückes betont. Mit aller Rücksicht gegenüber der Meinung Lutosławskis, ohne ihn selbst des Konsequenzmangels oder übertriebener und grundloser Zurückhaltung zu beschuldigen, wie es im Artikel des Ungarn Balázs über das *Cellokonzert* der Fall war, verfolgt die Autorin dennoch die

⁸²⁵ Ibid.

⁸²⁶ Ibid.

⁸²⁷ Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutosławski o swoim koncercie wiolonczelowym*. Notował Tadeusz Kaczyński, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 18 (1973), S. 5. Die Aussage wurde von M. Homma übersetzt, siehe: Homma, Martina *Unerhörtes Pathos. Witold Lutosławski: III. Sinfonie*, in: *MusikTexte*, Nr. 13 (Feb. 1986), S. 7.

außermusikalischen und manchmal fast illustrativen Interpretationen seiner Stücke. Die Musikwissenschaftlerin spannt einen Bogen zwischen dem *Cellokonzert* und der *3. Sinfonie* in Hinsicht auf ihre formalen und motivischen Eigenschaften ein, und, was auch noch wichtiger ist, auf die dramatischen Hintergründe, die die Entstehung und die Aussage dieser Stücke beeinflusst hatten. Schließlich erweitert sie dieses Spannungsfeld durch den Vergleich der *3. Sinfonie* um ein weiteres, politisch in Mitleidenschaft gezogenes Werk – die *1. Sinfonie*. Damit zeigt sie eine Reihe von Kompositionen mit politisierender Aussage auf, die das ganze Leben des Komponisten umfassen und es damit in eine ständige Wechselwirkung mit den jeweiligen politischen Umständen bringen.

Die Abhandlung von Homma steht in einem besonderen Bezug zu den journalistischen Publikationen, weil hier die politische Interpretation der *3. Sinfonie* aus dem Bereich der populären Veröffentlichungen, d. h. der Konzertkritiken und Programmhefte, auf die musikwissenschaftlichen Interpretationen übertragen wird. Damit findet eine journalistische Deutung, die keine wissenschaftliche Grundlage hatte, den Weg zu einer musikwissenschaftlichen Interpretation. Die erstere verfügte über keinerlei plausible Begründung und war eine reine Behauptung, ein subjektiver Eindruck, der in Verbindung mit den politischen Ereignissen in Polen entstand. Erst im Nachhinein liefert Homma auch dafür eine wissenschaftliche Begründung. Sie zeigt ein ganzes Netz von musikalisch-politischen Beziehungen auf, das von dem Entstehungshintergrund und den Aussagen des Komponisten über die Beziehungen zu anderen durch politische Ereignisse geprägten Werke, wie die *1. Sinfonie* und das *Cellokonzert*, bis hin zur *3. Sinfonie* reicht.

Spätestens nach der Veröffentlichung dieses Textes wurde der politische Aspekt der *3. Sinfonie* in allen Arten von Veröffentlichungen über dieses Werk beinahe unverzichtbar und stellte einen festen Bestandteil seiner Interpretationen dar. Auch in der 1994 in Großbritannien erschienenen Monografie Lutosławskis von Rae, beschäftigt sich der Autor mit diesem Aspekt der Komposition relativ ausführlich.⁸²⁸

⁸²⁸ Rae, Charles Bodman, *Lutoslawski and his Music*, London, 1994, S. 177f.

6.4.3. Zusammenfassung der westlichen Rezeption der 3. Sinfonie

Unter den westlichen Veröffentlichungen über die 3. *Sinfonie* sind Texte unterschiedlicher Art zu finden, d. h. rein musikalische und solche, die von einer außermusikalischen Aussage des Stückes ausgehen. Im Allgemeinen muss festgestellt werden, dass die letzteren überwiegen und die Rezeption des Werkes entscheidend von der politisierenden Interpretation der Komposition beeinflusst wurde. Es ist davon auszugehen, dass der Komponist anders als im *Cellokonzert*, keine programmatische Aussage im Werk geplant hatte, und die Sinfonie erst nach der Uraufführung unter dem Einfluss der dramatischen politischen Ereignisse in Polen in einen außermusikalischen Kontext geriet, der zu einer politisierenden Deutung des Stückes führte. Vor allem die Musikjournalisten brachten das Werk mit der politischen Lage in Polen und Osteuropa in einen Zusammenhang, wodurch sich die Formulierung über die Sinfonie als „Stimme einer Tragödie“ verbreitete. Ab 1984 kamen auch die eindeutig politisierenden Aussagen des Komponisten und die Umstände der polnischen Erstaufführung des Werkes bei den Feierlichkeiten der „Danziger Vereinbarungen“ hinzu, was die politischen Deutungen der Sinfonie bekräftigte. Spannend ist dabei, dass sich der Komponist der Formulierung eines Musikjournalisten über eine mögliche „Tragödie“ im Werk anschloss und diese selbst in seinen späteren Äußerungen vertrat. Schließlich wurde die politisierende Deutung des Werkes auch musikwissenschaftlich bestätigt und zusätzlich mit anderen Stücken Lutosławskis wie die 1. *Sinfonie* und das *Cellokonzert* in Zusammenhang gebracht, sodass das ganze Schaffen des Komponisten nicht von der Wechselwirkung mit den politischen Umständen getrennt werden kann. Es entstanden feste politisierende Interpretationen dieser Werke: die 1. *Sinfonie* wurde zum Inbegriff eines Opfers des Stalinismus, das vom Regime wie ein Systemgegner verbannt wurde und fast in Vergessenheit geriet, das *Cellokonzert*, das den Kampf eines Individuums gegen das übermächtige Kollektiv wiedergibt, und die 3. *Sinfonie*, die als Ausdruck einer menschlichen Tragödie vom Anfang der 1980er Jahre gilt.

6.5. Zusammenfassung der Rezeption der 3. Sinfonie in Osteuropa und im Westen

Die Rezeption der 3. *Sinfonie* von Lutosławski stellt sowohl in Ost- als auch in Westeuropa ein vielschichtiges Bild dar. Beiden Seiten ist gemeinsam, dass die Deutung dieses Werkes

von den politischen Entwicklungen in Polen, der Anfang der 1980er Jahre wachsenden Spannung und der Einführung des Kriegsrechts im Dezember 1981, geprägt wurde. Mit diesen Ereignissen sind sowohl die Aufführungsgeschichte als auch die Rezeption der Sinfonie eng verbunden. Anders als im Fall der früheren Stücke Lutosławskis wurde die politische Interpretation dieser Sinfonie in Polen keineswegs unterdrückt oder verheimlicht. Sie wurde vielmehr mit der aktuellen politischen Lage öffentlich verknüpft und dies sogar seitens des Komponisten selbst, der sich in seinen Aussagen zu diesem Stück einen außermusikalischen Zusammenhang gut vorstellen konnte. Lutosławski äußerte sich zudem zum ersten Mal so offen über die politische Lage in Polen im Zusammenhang mit einem seiner Werke, was eine verstärkte Aufmerksamkeit gegenüber diesem Stück nach sich zog. Die politische Rezeption der 3. *Sinfonie* im Westen und im Osten ist auf eine besondere Weise miteinander verbunden. Ihren Ursprung hat sie in Großbritannien, wo zuerst die Worte über die darin enthaltene „Stimme einer Tragödie“ formuliert wurden. Diese Deutung schien zahlreichen Autoren bei den weiteren Aufführungen dieser Komposition im Angesicht der politischen Lage in Polen so zutreffend, dass sie sie häufig übernahmen, und sie sich zu einer Interpretationslinie dieser Komposition entwickelte, um nach einiger Zeit von diesem Werk nicht mehr zu trennen zu sein. Mit der Unterstützung des Komponisten, der sie als plausibel und denkbar übernahm, fand sie sogar Zugang zu den musikwissenschaftlichen Interpretationen des Stückes und wurde im Nachhinein wissenschaftlich begründet. Es ist sicherlich kein typischer Weg einer musikalischen Interpretation, wenn die Deutung des Werkes in einer journalistischen Veröffentlichung als erstes und zudem noch ohne Begründung erscheint, dann aber durch den Komponisten bestätigt wird, um schließlich von der Musikwissenschaft begründet und übernommen zu werden. Dieses Phänomen kann durch die Tatsache erklärt werden, dass die 3. *Sinfonie* in der Tat starke musikalische Kontraste beinhaltet, die sich in Verbindung mit den dramatischen politischen Umständen in Polen auf die Wahrnehmung der Musik ausgewirkt haben müssen. Ein Stück, das unter solchen Bedingungen komponiert wurde, konnte leicht in den Augen der Kritiker und Zuhörer als Abbild dieser Ereignisse wahrgenommen werden. Seine Interpretation konnte sich der Wirkung der äußeren Ereignisse nicht entziehen, auch wenn die darin bestehenden Kontraste ursprünglich eine rein musikalische Funktion hatten.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Die Untersuchung der Rezeption der *1. Sinfonie*, des *Konzerts für Orchester*, der *Jeux vénitiens*, des *Cellokonzerts* und der *3. Sinfonie* Witold Lutosławskis anhand von einer großen Zahl musikwissenschaftlicher und musikjournalistischer Veröffentlichungen hat einen eindeutigen Einfluss der politischen Ideologie auf die Deutung der Musik sowohl im kommunistischen Polen, wo dies zu erwarten war, als auch in den westlichen Demokratien ergeben. Die Auswirkungen der herrschenden politischen Umstände variieren und hängen von der jeweiligen Zeit und Stärke der politischen Ideologie ab.

Das vielleicht deutlichste Beispiel der Auswirkungen der politischen Ideologie in einem totalitären Regime auf die Musik ist die Verbannung der *1. Sinfonie* in Polen 1949 aufgrund nicht näher bestimmter „formalistischer“ Eigenschaften. Die Sinfonie verschwand für fast ein Jahrzehnt aus den Konzertprogrammen in Polen. Dieses Schicksal verhinderte auch, dass das Werk jemals dauerhaft die Popularität erlangte, die es 1948 hatte. Nach der offiziellen Wiederaufnahme ins polnische Konzertrepertoire, die nur dank einem westlichen Dirigenten zustande kam, konnte es sich auch nicht wirklich im polnischen und internationalen Konzertleben etablieren, und die folgenden unregelmäßigen Aufführungen verdankte es dem Engagement des Komponisten, der es in seine Konzertprogramme als Dirigent aufnahm. Wie wechselhaft das Schicksal der musikalischen Werke unter dem Einfluss der kommunistischen Ideologie sein kann, belegt die Aufführung der Sinfonie im Programm des Konzerts zum 25. Jubiläum des Bestehens Volkspolens 1969, wo sie für die kulturellen Errungenschaften eines politischen Systems stand, von dem sie zuerst aus dem Musikleben verbannt wurde. Die westlichen Musikjournalisten nutzten dagegen die Gelegenheit der ohnehin seltenen Aufführungen dieses Werkes, um direkte Kritik am kommunistischen Regime zu üben. Sie erweiterten dabei nicht selten ihr Beschäftigungsfeld und bezogen sich kritisch auch auf die „Quelle“ des Kommunismus – die Sowjetunion, wodurch sie sich mithilfe der Musik an einem politischen Kampf gegen das gesamte kommunistische System beteiligen.

Ein Vergleich mit dem folgenden Werk Lutosławskis – dem *Konzert für Orchester* – ergibt eine paradoxe Situation. Das folkloristische Stück wurde 1954 abgeschlossen und nicht nur in Polen zum vielleicht größten kompositorischen Erfolg Lutosławskis, sondern auch in den westlichen Ländern, obwohl es als Paradebeispiel des Sozialistischen Realismus in der Musik galt. Die große Popularität des Werkes belegt auch die große Willkür der kommunistischen

Ideologie: Obwohl sich das Konzert kompositorisch nicht bedeutend von der *1. Sinfonie* unterscheidet, feierte es stets größte Erfolge, während die Sinfonie beinahe in Vergessenheit geriet. Im *Konzert für Orchester* fanden die osteuropäischen regimetreuen Autoren ein Werk, das den Anforderungen der kommunistischen Kulturrichtlinien perfekt entsprach: Es enthält Elemente der polnischen Folklore und zeigt einen deutlichen Bezug zur musikalischen Tradition. Nur wenige Kritiker bemerkten, dass diese Kompositionsweise nicht „zukunftssträchtig“ war und Lutosławski seine Technik weiter entwickeln musste. Eine direkte Kritik an einem so erfolgreichen Werk wäre sicher auch riskant gewesen. Die Zurückhaltung der Autoren belegt die Existenz strenger kulturpolitischer Richtlinien, die befolgt werden mussten. Die erwähnten traditionellen Merkmale des Werkes bereiteten den westlichen Autoren dagegen größere Schwierigkeiten. Vielen war das Konzert zu „sozialistisch“, sodass sie die Eigenschaften der Komposition wie die Folkloreelemente und den Traditionsbezug weglassen oder zumindest deren Umfang reduzierten. Es kommt auch vor, dass das ganze Werk umgedeutet wird und z. B. völlig verkehrt im Kontext der neueren aleatorischen Verfahren Lutosławskis erscheint, um für die westliche Welt akzeptabler zu wirken. Diese neueren Kompositionsverfahren waren im Westen besonders erwünscht, und die politische Entspannung, die in Polen für eine kurze Zeit ab 1956 herrschte, ermöglichte den polnischen Komponisten zeitgenössische westliche Kompositionstechniken einzusetzen. Diese plötzliche Wende in der Haltung des kommunistischen Regimes in Polen gegenüber den Musikern ist nicht leicht zu erklären, nicht zuletzt, weil sie eine einzigartige und einmalige Situation in der polnischen Musik ermöglichte, die in keinem anderen Ostblockland zustande kam. Auch Lutosławski nutzte die neue künstlerische „Freiheit“ und komponierte sein erstes Stück, in dem er Elemente der Aleatorik verwendete – die *Jeux vénitiens*. Die meisten polnischen Komponisten begrüßten die neue Wirklichkeit, was zur Entstehung der polnischen Avantgarde in der Musik führte. Ihre Werke konnten auf dem 1956 gegründeten Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“ präsentiert werden. Das Komponieren der neuartigen oder auch experimentellen Werke wurde in Polen zu einer neuen Ideologie, und die Komponisten, die sich nicht daran hielten, gerieten nicht selten ins Abseits des Konzertlebens. Damit wird ein Paradox in der neuen Situation deutlich: Ein politisches Regime, das wenige Jahre zuvor traditionsgebundene Stücke förderte und neuartige westliche Verfahren verbot, erlaubte 1956 unerwartet alle bisher unerwünschten Kompositionsverfahren und förderte sie

finanziell in Form von Festivals, Konzerten, Auslandsstipendien, Besuchen der westlichen Komponisten usw., sodass diesmal die traditionellen Kompositionstechniken als nicht mehr zeitgemäß galten. Diese Tatsache blieb, außer in einigen wenigen Kritiken, unbemerkt. Der Grund dieser neuen Haltung der kommunistischen Machthaber in Polen gegenüber der Musik wird bei der Untersuchung der polnischen Zeitungsartikel deutlich. Nicht nur die Musikkritiker und Musikwissenschaftler in Polen waren von der neuen Kompositionstechnik Lutosławskis begeistert, sondern auch die regimetreuen Journalisten. Die letzteren stellten die Werke, die Preise von Kompositionswettbewerben, Auslandsreisen und Auslandsaufführungen der Kompositionen als große Errungenschaften der zeitgenössischen polnischen Musik und einen Verdienst ihres kommunistischen Landes dar. Damit ließ sich die polnische musikalische Avantgarde vom Regime „täuschen“: Während die Komponisten glaubten, sie würden künstlerische Freiheit genießen, wurden sie in den Dienst für die kommunistische Ideologie eingespannt.

Obwohl die Musik als eine asemantische Kunst gilt, können besondere äußere Umstände dazu führen, dass eine eindeutige außermusikalische Aussage eines Musikwerkes entsteht. Dies war im Fall des *Cellokonzerts* von Lutosławski der Fall. Die Entstehung des Werkes parallel zu den dramatischen und mit Gewalt niedergeschlagenen Ausschreitungen in Polen 1970, die Wahl eines vom Sowjetregime verfolgten Solisten und ein Brief des Komponisten, in dem er erklärt, das Stück stelle einen Kampf zwischen einem Individuum und dem übermächtigen und brutalen Kollektiv dar, führten zur Bildung einer äußerst politisch kritischen Deutung der Komposition, die in den meisten Veröffentlichungen sowohl in Polen als auch in den westlichen Ländern zu finden ist. Dank dem Solisten und Widmungsträger, Mstislaw Rostropowitsch, wurde das politisch „belastete“ Konzert auch in der Sowjetunion aufgeführt, und erstaunlicherweise sind auch in den dortigen Texten Anspielungen auf die politisierende Aussage des Stückes zu lesen. Im Laufe der Zeit festigte sich diese politische Aussage des Werkes, sodass das *Cellokonzert* auch bei den heutigen Aufführungen und Veröffentlichungen als ein dramatischer Konflikt zwischen einem Individuum und einer kollektiven Übermacht verstanden wird. Das Werk wird als eine Auseinandersetzung gedeutet, die es in der konfliktfreien kommunistischen Gesellschaft nicht geben durfte. Die außermusikalische Aussage des Konzerts findet darüber hinaus ihre Grundlagen in der Musik selbst, die von starken Kontrasten in der Gestaltung des Materials geprägt wird. Trotzdem könnte diese

Tatsache alleine ohne die Mitwirkung des Komponisten, des Solisten und der entsprechenden politischen Umstände nicht zur Entstehung einer solch politisch geprägten Aussage des Stückes geführt haben.

Die Komposition des letzten hier behandelten Werkes – der *3. Sinfonie* – wurde wieder von dramatischen politischen Ereignissen in Polen überschattet. Die Einführung des Kriegsrechts im Dezember 1981 in Polen führte dazu, dass das Stück direkt nach seiner Uraufführung von einem Journalisten als „Stimme einer Tragödie“ bezeichnet wurde, ohne dass er Gründe dafür genannt hätte. Diese Formulierung schien auch anderen Autoren plausibel und wurde in weiteren Texten übernommen. Schließlich bekannte sich auch Lutosławski zu dieser programmatischen Deutung der Sinfonie und äußerte sich darüber öffentlich bei einem äußerst politischen Anlass – den Feiern zum 4. Jahrestag der „Danziger Vereinbarungen“, die die politische Opposition 1980 mit der Regierung in Polen unterzeichnete. Mit dem Beitrag des Komponisten zur politisierenden Aussage des neuen Werkes, den er allerdings von einem Musikjournalisten übernahm, war die Grundlage für die politisierende Interpretation seines Stückes endgültig geschaffen. Bald wurde sie auch musikwissenschaftlich belegt und die *3. Sinfonie* wurde bei dieser Gelegenheit als letztes Beispiel, nach der *1. Sinfonie* und dem *Cellokonzert*, in eine Reihe von politischen Werken aufgenommen. Die Entstehung der politisierenden Interpretationslinie der *3. Sinfonie* ist besonders bemerkenswert. Sie stammt aus einer subjektiven Quelle – von einem Journalisten – und wurde zuerst vom Komponisten übernommen, um erst im Nachhinein musikwissenschaftlich begründet zu werden. Sie wurde sowohl in Polen als auch im Westen intensiv verbreitet, was ein Beweis für die kommunistuskritische Haltung der meisten Autoren ist. Vergleichbar war die Haltung der Musikjournalisten und Musikwissenschaftler in Polen und im Westen im Falle der *1. Sinfonie* und des *Cellokonzerts*: Sie schufen und transportierten die politisierenden Deutungen der Stücke, um mithilfe der Kunst Kritik am feindlichen politischen System auszudrücken. Die Verbannung der *1. Sinfonie* wird deswegen von den westlichen Autoren beinahe als eine Auszeichnung für das Werk gefeiert und auch der Kampf des Individuums gegen das Kollektiv in den Interpretationen der *3. Sinfonie* bestätigt die westlichen Vorstellungen über die Ungerechtigkeiten des kommunistischen Systems, die laut angeprangert werden müssen. Die Auseinandersetzung mit der Rezeption des Schaffens von Witold Lutosławski bestätigt die Tatsache, dass die Interpretationen der Musik stets unter dem Einfluss der politischen

Ideologie stehen, und dass dieser Einfluss auch in den demokratischen Ländern besteht, was das Bestehen einer „westlichen“ Ideologie belegt. Dadurch sind die Deutungen der Musikwerke nicht unabhängig und objektiv, sondern sie stehen meist mit den äußeren Umständen wie die politische, gesellschaftliche und kulturelle Lage im Zusammenhang.

Anhang I: Aufführungen der Werke in Osteuropa und im Westen⁸²⁹

1. Sinfonie (1941-47)

Datum	Aufführungen im Westen	Osteuropäische Aufführungen
1. Apr. 1948		Katowice (Übertragung vom Polnischen Radio), Grzegorz Fitelberg, Großes Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks Katowice
6. Apr. 1948		Katowice, (Konzertaufführung), Interpreten: siehe Katowice, 1. Apr. 1948
15. Juni 1948		Krakau, Interpreten: siehe Katowice, 1. Apr. 1948
8. Nov. 1948		Brno, Interpreten: siehe Katowice, 1. Apr. 1948
9. Nov. 1948		Bratislava Interpreten: siehe Katowice, 1. Apr. 1948
15. Nov. 1948		Prag, Interpreten: siehe Katowice, 1. Apr. 1948
14. Febr. 1949	Paris, G. Fitelberg	
2. Okt. 1949		Warschau, G. Fitelberg, (Internationaler Chopin Wettbewerb) Interpreten: siehe Katowice, 1. Apr. 1948
14. Sept. 1949		Warschau, Interpreten: siehe Katowice, 1. Apr. 1948
1955		Krakau, Festival für polnische Musik
Mai 1959		Warschau, Leopold Stokowski, SO der Nationalphilharmonie
16./17. Okt. 1964		Warschau, Jan Krenz, Großes Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks
20./21. Juni 1969		Warschau, Witold Rowicki, SO der Nationalphilharmonie
16. Sept. 1972		Warschau, W. L., SO der Nationalphilharmonie
20. und 21. Dez. 1973	Düsseldorf, W. L., Düsseldorfer Sinfoniker	
5. Mai 1975	Lancaster, W. L.	2. Okt. 1975, Dresden, W. L., Dresdner Staatskapelle
22. und 24. Okt. 1976	Rotterdam, W. L., Amsterdam, Concertgebouw SO.	
20. Mai 1977	London, James Blair, Young Musicians `SO.	
13. Jan. 1978	Dublin, W. L., Dublin PO (Festival of Twentieth-Century Music)	
31. Aug. 1978	Ghent, W. L., PRNSO (Flanders Festival)	
29. Nov. 1978		Moskau, W. L.

⁸²⁹ Diese Tabelle wurde zum Teil nach Angaben von: Będkowski, Stanisław, Hrabia, Stanisław, *Witold Lutosławski. A Bio-Bibliography*, Westport, 2001, S. 37-38, erstellt. Mit einem Fragezeichen werden fehlende Interpreten gekennzeichnet.

2. Dez. 1978		Leningrad, W. L.
8., 9. April 1980	Montreal, W. L., Montreal SO.	
4. März 1981	Berlin, W. L., Berliner Philharmoniker	
6. Aug. 1989	Los Angeles, W. L., Los Angeles PO.	
6. Sept. 1993		Wrocław, W. L.
25. Sept. 1993		Warschau, W. L., O der Nationalphilharmonie

Konzert für Orchester (1950-54)

Datum	Aufführungen im Westen	Osteuropäische Aufführungen
26. Nov. 1954		Warschau, Witold Rowicki, Großes Sinfonieorchester der Warschauer Philharmonie (UA)
17./18. Jan. 1955		Krakau, Bohdan Wodiczko, Orchester der Staatsphilharmonie Krakau (2. Festival der Polnischen Musik)
21. Feb. 1955		Warschau, Konzert bei der Eröffnung der Warschauer Philharmonie, W. Rowicki
7. Dez. 1955		Stalinogród (Katowice), Jan Krenz, Großes Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks
6. Okt. 1956		Warschau, Michael Gielen, Wiener Symphoniker (Festival der zeitgenössischen Musik „Warschauer Herbst“)
18. Dez. 1956	Antwerpen, Fernand Quinet, Symfonie Orkest Van Luik	
20. Juli 1957	Buenos Aires, Juan José Castro, Orquesta Sinfonica Nacional	
30. Sept. 1957		Berlin (Ost), Witold Rowicki, Städtisches Berliner Sinfonie-Orchester
6. Feb. 1958	Göteborg, Sixten Eckerberg, Göteborgs Symfoniorkester	
2./4. Okt. 1959		Warschau, ?, Orchester der Nationalphilharmonie
4./6. Dez. 1958	Cleveland, Stanisław Skrowaczewski, Cleveland SO (USA EA), ? Turin, Skrowaczewski, ? Brüssel, Skrowaczewski, ? (Ankündigungen aus dem Programmheft)	
8./10. Jan. 1960	Pittsburgh, Stanisław Skrowaczewski, The Pittsburgh SO.	
31. Jan. 1960	Amsterdam, Bernard Haitink, Concertgebouworkest Amsterdam	
11. März 1960	Mexico, S. Skrowaczewski, Orquesta sinfónica nacional	
8. Apr. 1960		Brno, Jaroslav Vogel, Staatsphilharmonie Brno

28. Mai 1960	Rom, ?	
29. Juli 1960	Santiago de Chile, S. Skrowaczewski, Orquesta Sinfonica de Chile	
29. Sept. 1960	Kopenhagen, Paul Kletzki, ?.	
29./30. Dez. 1960, 1. Jan. 1961	New York, S. Skrowaczewski, New York PO (Carnegie Hall)	
1961	München, Fritz Riegel, Münchner Philharmoniker (Musica Viva Festival)	
22. April 1961	Tel Aviv, S. Skrowaczewski, The Israel Symphony Orchestra	
17./19./20. Mai 1961	San Francisco, S. Skrowaczewski, San Francisco SO (War Memorial Opera House)	
30. Aug. 1961	Den Haag, S. Skrowaczewski, Concertgebouworkest	
6. Sept. 1961	Montreux, S. Skrowaczewski, Orchestre du Concertgebouw Amsterdam (Festival International de Musique 'Le Septembre Musical de Montreux')	
29. Sept. 1961	Hannover, Ljubomir Romansky, Niedersächsisches Symphonie-Orchester	
13. Okt. 1961	Minneapolis, S. Skrowaczewski, Minneapolis Symphony Orchestra	
15. Okt. 1961	Northfield, Minnesota, St. Olaf College, S. Skrowaczewski, The Minneapolis Symphony Orchestra	
24. Okt. 1961	Rochester, Minnesota, S. Skrowaczewski, Minneapolis Symphony Orchestra	
25. Okt. 1962	Chicago, Chicago SO.	
1. Dez. 1962		Cluj (Rumänien), Remus Georgescu, Filarmonica de Stat Cluj
23. Jan. 1963	Genf, S. Skrowaczewski, Orch. De la Suisse Romande.	
6./7. Feb. 1964	Chicago, Paul Kletzki, Chicago SO.	
24. März 1964		Kraków, Jerzy Gert, Orchester des Polnischen Rundfunks in Krakau.
10. Apr. 1964	Hagen, Pierre Colombo, ?	
18. Juni 1964	Wien, Hans Schmidt-Isserstedt, Wiener Symphoniker (Wiener Festwochen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)	
1. Juli 1964	Stockholm, S. Skrowaczewski, Radioorkestern	
2. Okt. 1964	Essen, Gustav König, Städtisches Orchester Essen	
12. Okt. 1964		Warschau, Jan Krenz, Nationalphilharmonie O.
29. Nov. 1964		Wrocław, Karol Stryja, Państwowa Filharmonia Śląska (Schlesische Staatsphilharmonie), 3. Wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej 25 – 29. Nov. 1964 (3. Wroclawer Festival der Zeitgenössischen Polnischen Musik)
30. Dez. 1964	Detroit, Sixten Ehrling, Detroit SO.	

28./29. Apr. 1965	Stockholm, Paul Kletzki, Stockholm Filharmoniska Orkest	
16. Juni 1965	Mailand, S. Skrowaczewski, Teatro alla Scala	
25. Juni 1965	London, Collin Davies, London SO.	
7. Aug. 1965	Detroit, Sixten Ehrling, Detroit Symphony Orchestra	
9./10./11. Feb. 1966	San Francisco, Hans Schmidt-Isserstedt, San Francisco SO.	
1. März 1966	London, Paul Kletzki, London SO.	
7. März 1966	Dallas, Sixten Ehrling, Dallas SO.	
31. Juli 1966	Hanover (New Hampshire), Mario Di Bonaventura, Dartmouth Symphony Orchestra	
2. März 1967	Rochester, László Somogyi, Rochester PO.	
14. Apr. 1967	Brighton, Witold Rowicki, ?, Brighton Festival	
7./8. Juni 1967,	München, S. Skrowaczewski, ?	
9. Juni 1967		Katowice, Jan Kenz, Großes Orchester des Polnischen Rundfunks WOSPR (EA in Katowice)
8./9. Dez. 1967	Boston, S. Skrowaczewski, Boston SO.	
19. Mai 1968	London, S. Skrowaczewski, Royal PO.	
20. Juni 1968	Philadelphia, Skrowaczewski, Robin Hood Dell Orchestra	
20. Nov. 1969	Tokyo, Willem Van Otterloo, Yomiuri Nipon Orchestra	
Dez. 1969	Bournemouth, ?, Bournemouth Symphony Orchestra	
2. Dez. 1969	New York, S. Skrowaczewski. Philadelphia SO.	
15. April 1970	Rio de Janeiro, M. Henrique Morelenbaum, Orquesta Sinfonica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro	
15. Juni 1970		Havana, Zbigniew Chwedczuk, Orquesta Sinfonica Nacional (Teatro Garcia Lorca)
10./ 11. Okt. 1970	Pittsburgh, Sergiu Comissiona, Pittsburgh SO.	
28./29. Nov. 1970	Philadelphia, S. Skrowaczewski, The Philadelphia Orchestra	
20. Feb. 1971	New York, Seiji Ozawa, New York PO.	
7. März 1971	Toronto, S. Ozawa, ?	
16. Apr. 1971	Rotterdam, ?	
Juni 1971	New York, Seiji Ozawa, New York Philharmonic	
29. Aug. 1971	Aspen, Jorge Mester, Aspen Festival O.	
17. Feb. 1972		Warschau, Bogdan Wodiczko (Staatliche Hochschule für Musik)
13. Mai 1972	Wellington, Vaclav Smetacek, New Zeyland BC Symphony Orchestra	
Sept. 1972	Washington, ?	
25. Jan. 1973	London, S. Skrowaczewski, London Sinfonietta	

30. Mai 1973		Prag, Jan Krenz, Prag SO (Prazské Jaro)
9. Nov. 1973	Wien, ?, nach Information der Gesellschaft der Musifreunde in Wien	
11. Jan. 1974	Göteborg, W. L., Göteborgs Symfoniker	
11. Okt. 1974		Prag, Karlove Vary, Wojciech Rajski, Roman Suchecki, Kosice, Poznan PO.
7./8. Nov. 1974	Oslo, W. L., Philharmonic Society O.	
20./ 21./ 22. Okt. 1975		Rostock, Volkstheater Rostock, „Tage der polnischen Theaterkunst“, Zbigniew Chwedczuk
25. Feb. 1977	Wien, ?, nach Info. der Gesell. der Musikfreunde Wien	
März 1977	Tel Aviv, Eliahu Inbal, The Israel SO.	
15. März 1977	Houston, Jorge Mester, Houston SO.	
1./ 2. Apr. 1977	St. Louis, W. L., St. Louis SO.	
5./6. Mai 1978		Krakau, Jerzy Katlewicz, Krakauer SO.
22. Juni 1978		Poznań, Wojciech Rajski, Sinfonieorchester der Staatsphilharmonie Poznań
8. Nov. 1978	London, David Atherton, BBC SO.	
8./9. Dez. 1978		Warschau, Jan Krenz, Sinfonieorchester der Nationalphilharmonie
1./ 2./3. Feb. 1979	Cleveland, L. Maazel, The Cleveland Orchestra	
25. Apr. 1979	Helsinki, W. L., Radio Sinfonia Orkester	
25. Sept. 1979	Terre Haute, Paul Polivnick, Indianapolis SO.	
24. Nov. 1979	Leeds, Wilfried Boettcher, BBC Northern SO.	
21./22. Feb. 1980		Dresden, W. L., Staatskapelle Dresden
28./29. Feb. 1980		Berlin, W. L., Staatskapelle Berlin
24. Okt. 1980	Stockholm, W. L., Radiosymfonikerna	
Herbst 1980	Luzern, Stanisław Skrowaczewski, Schweizerische Festspielorchester (Luzerner Festwochen)	
30. Okt. 1980	Bergen (Norwegen), W. L., „Harmonien“ O.	
10. Jan. 1981	Stockholm, Wojciech Michniewski, Stockholm SO.	
25. Feb. 1981	Groningen, W. L., Noordelijk Filharmonisch Orkest	
2. Apr. 1981	Wien, W. L., O des Österreichischen Rundfunks	
14. Nov. 1981	Gulidford, Vernon Handley, Guildford PO.	
4./5./6. März 1982	Detroit?, Erich Bergel, Detroit SO.	
25. März 1982	New York, Christopher Keene, Syracuse SO.	
15. Sept. 1982	Paris, W. L., Orchestre de Paris	
21. Okt. 1982		Budapest, W. L., A Magyar Állami Hangversenyzenekar (Budapest PO)
6./7./11. Jan. 1983	New York, Zubin Mehta, New York PO.	

	(Lutoslawskis 70ster Geburtstag)	
4. Jan. 1983	New York, Z. Mehta, New York Philharmonic	
10. Sept. 1983	London, W. L., London Schools S O.	
13. Juli 1984	Denver, Carl Topilow, Colorado PO.	
26. Juli 1984	Aspen (USA), W. L., Jorge Mester, Aspen Festival O.	
23./25. Okt. 1984	Oakland, Richard Buckley, Oakland SO.	
12./13. Okt. 1985	Houston, W. L., Houston SO.	
21. März 1986	Genf, W. L., O de la Suisse Romande	
30. Mai u. 3. Juni 1986		Berlin, Józef Radwan, Krakauer PO (Berliner Schauspielhaus)
26. Nov. 1986	Huddersfield, W. L., BBC SO (Huddersfield Contemporary Music Festival)	
2. Dez. 1986	Hagen, Berthold Lehmann, O. der Stadt Hagen	
16./17. Jan. 1987	Indianapolis, S. Skrowaczewski, Indianapolis Symphony Orchestra	
14./ 15. März 1987	Berea, W. L., Toledo ? Focus Festival O.	
25. Sept. 1987	Dallas, Robert Shaw, Dallas SO.	
15.-17. Apr. 1988	Los Angeles, W. L., Los Angeles PO.	
11. Nov. 1988		Krakau, Tomasz Bugaj, PO Krakau
3./ 4./ 5. Nov. 1988	Mailand, ?, Teatro alla Scala	
27. Okt. 1989	Kopenhagen, W. L., Radiosymfoniorkestret	
1. Nov. 1989		Lübeck, W. L., O der Staatlichen Hochschule für Musik Lübeck
17. März 1990	New York, Hugh Wolf, New Jersey O.	
5./10. Apr. 1990	Washington, Hugh Wolf, National SO.	
5. Sept. 1990	London, Christoph von Dohnányi, Cleveland SO.	
5. Sept., 1990	?, Bryden Thomas, BBC Welsh SO.	
18. Okt. 1990	Stuttgart, W. L., Anne-Sophie Mutter Festival	
15./ 29. Okt. 1990	Boston, Pascal Verrot, New England Conservatory O.	
29. Okt. 1990	New England Conservatory, Pascal Verrot, The Conservatory Symphony Orchestra	
29. Nov. 1990	Luxemburg, Jan Krenz, RTL SO.	
6. März 1991	San Francisco, W. L., San Francisco SO.	
3. Mai 1991	New York, Paul Lustig Dunkel, Manhattan Philharmonia	
7. Feb. 1992		Warschau, W. L., O der Nationalphilharmonie
16.-20. Sept. 1992	Paris, Studioaufnahme, Marek Janowski, Orchestre Philharmonique de Radio France	
1./ 2./ 3. Okt. 1992	Chicago, Daniel Barenboim, Chicago SO.	
1993	Helsinki, W. L., Helsinki PO (Helsinki Biennale)	
7. Jan. 1993	München, W. L., Münchner Philharmoniker	
17. März 1993	Manchester, S. Skrowaczewski, Hallé Orchestra	
23. Juni 1993	Tokyo, Ingo Metzmacher, ?	
7. Okt. 1993		Białystok, Wojciech Michniewski, Orchester der Szczeciner

		Philharmonie (Abschlusskonzert des „Lutosławski“-Festivals)
1994	New York, James de Preist, Julliard SO.	
März 1994	London, S. Skrowaczewski, Hallé O. (Konzert zum Gedenken an W. L.)	
6./ 7. Jan. 1995		Warschau, Antoni Wit, Orchester der Nationalphilharmonie
5. März 1995		Warschau, Wojciech Rajski, Warschauer O des Polnischen Rundfunks
6. Okt. 1995		Wroclaw, Marek Pijarowski, Wroclaw PO.
7. Okt. 1995		Szczecin, Wojciech Michniewski, Szczecin PO (1er Internationaler W. L. Festival der Zeitgenössischen Musik)
12. Okt. 1996		Poznań., Grzegorz Nowak, Poznań PO (11er Internationaler Wieniawski Violinwettbewerb)
9. Nov. 1998	Mannheim, Jun Märkl, Musikalische Akademie Mannheim	
3. April 2001	Basel, Joel Smirnoff, Basel Sinfonietta	
31. Juli 2002	London, ?	

Jeux vénitiens

Datum	Aufführungen im Westen	Osteuropäische Aufführungen
24. Apr. 1961	Venedig, Teatro la Fenice, Andrzej Markowski, Kammerorchester der Krakauer Philharmoniker (Venedig-Biennale)	
16. Sept. 1961		Warschau, Witold Rowicki, NPO.
24. Okt. 1961	Köln, Witold Rowicki, NPO (Konzert des WDR „Musik der Zeit“)	
23. Sept. 1962	Baden-Baden, Südwestfunk	
12. Nov. 1962	Hagen, Berthold Lehmann, ?	
30. Nov. 1962 und /oder 14. Dez. 1962	Minneapolis, Stanisław Skrowaczewski, Minneapolis SO.	
11. Jan. 1963	Stockholm, Sveriges Radio	
1. Feb. 1963	Köln, Westdeutscher Rundfunk	
2. März 1963	Hessischer Rundfunk	
30. Mai 1963	Radio Israel	
10. Juni 1963	München, Bayerischer Rundfunk	
21. und 23. Dez. 1963	Osaka, Yozo Toyama, ?	
20. Jan. 1964	Sveriges Radio	
21. Jan. 1964	Köln, Westdeutscher Rundfunk	
30. Apr. 1964	Dänischer Rundfunk	
10. Apr. 1964	Südwestfunk	
Mai 1964	Sveriges Radio	
20, 21, 22. Mai 1964		Warschau, Nationalphilharmonie
21. Mai 1964	Österreichischer Rundfunk	
26. Mai 1964	Wien, Stanisław Wisłocki, ? (Wiener Festwochen)	
3. Juni 1964	O des Bayerischen Rundfunks	

20. Juli 1964	Stockholm, Sveriges Radio	
20. Aug. 1964	Paris, RTF	
29. Sept. 1964	Oslo, PO Oslo	
26. Nov. 1964		Brno, Staatsphilharmonie Brno
1. Dez. 1964	Südwestfunk	
10. Dez. 1964	Bauerischer Rundfunk	
6. Feb. 1965	Dänischer Rundfunk	
15. Feb. 1965	Südwestfunk	
19. und 20. Feb. 1965	St. Louis, St. Louis Symphony	
1. Apr. 1965	Paris, RTF	
14. Apr. 1965	Hessischer Rundfunk (Konzertaufführung,)	
7. Aug. 1965	Danmarks Radio	
13. Aug. 1965	Boston, Eleazar de Carvalho, Boston Symphony O.	
29. Sept. 1965	O des Hessischen Rundfunks	
26. Nov. 1965	O des Südwestfunks	
3., 4. Dez. 1965	Boston, Eleazar de Carvalho, Boston SO.	
5. Dez. 1965	O des Hessischen Rundfunks	
13. Mai 1966		Katowice, Jan Krenz, Großes Symphonisches Orchester des Polnischen Rundfunks
29., 31. Dez. 1966	Cleveland, Louis Lane, Cleveland O.	
May, 1967	Amsterdam, Bruno Maderna, Slagwerkgroep Amsterdam	
20. Juli 1967	Mexico City, Hilmar Schatz, Orquesta Sinfonica Nacional (Festival de Musica Contemporanea Mexico)	
23. Juli 1967	London, Jan Krenz, PRSO.	
4. März 1968	Rochester, László Somogyi, Rochester PO.	
14. Mai 1968	Basel, W. L. Basel SO.	
Sept. 1969	Buenos Aires, Stanisław Wisłocki, Buenos Aires SO.	
28. Okt. 1969	Paris, Jerzy Katlewicz, Krakauer PO.	
Dez. 1969	Hannover, Yvonne Georgis(Choreographie), Hans Herbert Joeris (Dir.), Hannover Opernhaus	
15. Dez. 1971		Warschau, Mariquita Compe, Jerzy Markowski, Marta Bochenek (Choreogr.), Jerzy Maksymiuk (Dir.)
11.2. 1972		Lublijana, Pro Arte Symphony Orch., Eleazar de Carvahlo (Brief vom 12.2. 1972 an Lut., PPS)
Nov. od. Dez. 1972	Hannover, Willi Steiner, RundfunkO Hannover	
20. Jan. 1973	London, W. L., London Sinfonietta	
22. Feb. 1973	Michigan State University, Bystrik Rezucha. (PSS)	
1974	Katowice, Jan Krenz, Großes Symphonisches Orchester des Polnischen Radios	Budapest, Festival „Music of our Time“.
8. April 1976	Wien, W. L., Wiener Symphoniker („Meister des 20sten Jahrhunderts“)	
20. Sept. 1976		Warschau, Wojciech Michniewski,

		Slovenian PO.
12. Apr. 1978	Berlin, W. L., Berliner Philharmoniker	
25. Feb. 1979	Amsterdam, W. L., Concertgebouw O.	
10. Okt. 1979	Helsinki, Aksel Wellejus	
21., 22. Feb. 1980		Dresden, W. L., Staatskapelle Dresden
28., 29. Feb. 1980		Berlin, W. L. Staatskapelle Berlin
12. Mai 1980	Paris, W. L., Ensemble Intercontemporain	
1980	Salzburg, Leif Segerstam, Salzburger Festspiele	
9. Mai 1983	Evian, W. L., Junge Deutsche Philharmonie (8. Musikfestival)	
30. März 1984	London, Paul Patterson, Manson Ensemble (Witold Lutosławski Festival Week)	
30. März 1984	London, Collin Metters, O der Royal Academy of Music	
10., 11., 12. Jan. 1985		Warschau, Jan Krenz, NPO.
8., 19. Jan. 1985	St. Paul, W. L., St. Paul KammerO.	
27. Juni 1985	Freiburg, W. L., Ensemble des Instituts für Neue Musik	
12. Sept. 1989	London, W. L., London Sinfonietta	
31. Okt. 1989	Hamburg, W. L., O der Musikhochschule für Musik	
1. Nov. 1989		Lübeck, W. L., O der Musikhochschule für Musik
15. Nov. 1989	Rotterdam, W. L., Rotterdam PO (Witold Lutosławski Music Week)	
31. Sept. 1990	Wien, Heinz Holliger, ORF SO (Wien Modern)	
22. Mai 1993	London, W. L., London Sinfonietta	
16. Sept. 1995		Warschau, Ed Spanjaard, Sinfonia Varsovia

Cellokonzert

	Aufführungen im Westen	Osteuropäische Aufführungen
14., 15., 16., Okt. 1970	London, Mstislaw Rostropowitsch, Edward Downes, Bournemouth SO.	
13., 14., Jan. 1972	Minneapolis, Mstislaw Rostropovitsch, Stanisław Skrowaczewski, Minnesota SO.	
11. Feb. 1972	Hannover, Siegfried Palm, György Lehel, NDR O.	
13. Dez. 1972		Moskau, Mstislaw Rostropowtsch, Gennady Rozhdestvensky, UdSSR Radio und Fernsehorchester
17. Okt. 1972	Graz, Heinrich Schiff, Samo Hubad, Radio-Televizija Lubljana SO (ISCM Festival)	
23., 24., Feb. 1973		Bukarest, ? , W. L., George Enescu Bukarest PO.
30. Sept. 1973		Warschau, Heinrich Schiff, W. L.,

		NPO.
13. Okt. 1973		Bratislava, Heinrich Schiff, ?
14. und 15. Okt. 1973	Wien, Heinrich Schiff, W. L., Wiener Philharmoniker	
15. Nov. 1973	Berlin, Wolfgang Boettcher, Jan Krenz, Berlin PO.	
30. Nov. 1973	Wien, Heinrich Schiff, W. L., Wiener Philharmoniker	
20., 21. Dez. 1973	Düsseldorf, Siegfried Palm, W. L., Düsseldorfer SO.	
2. Jan. 1974	Stockholm, Erling Blöndal Bengtsson, W. L., Stockholm PO.	
11.-12. Jan. 1974		Krakau, ?, Jerzy Katlewicz, Krakauer PO.
21. Feb. 1974		Cluj, Roman Jabłoński, W. L., Cluj PO.
19.-24. Feb. 1974		Wrocław, 10. Festival der polnischen zeitgenössischen Musik, W. L., Roman Jabłoński (Cello)
24. März 1974	Berlin, Siegfried Palm, W. L., Komische Oper O.	
Sept. 1974		Poznań, Roman Suchecki, Renard Czajkowski, Posener Staatsphilharmonie
7., 8. Nov. 1974	Oslo, Erling Blöndal Bengtsson, Bengtsson, W. L., Philharmonic Society O.	
17. Okt. 1975	Mannheim, Wolfgang Boettcher, W. L., Mannheim SO.	
2. Okt. 1975		Dresden, Heinrich Schiff, W. L., Staatskapelle Dresden
3. Dez. 1975	London, Heinrich Schiff, W. L., BBC SO.	
7. Feb. 1976		Halle, Roman Jabłoński (Cello), Piotr Warzecha, Hallesche Philharmonie
8. Apr. 1976	Wien, Heinrich Schiff, W. L., Wiener Philharmoniker	
30. Sept. 1976	New York, Roman Jabłoński, Jerzy Maksymiuk, PRNSO.	
1. Okt. 1976		Warschau, Wolfgang Boettcher, W. L., NPO.
22. Okt. 1976	Amsterdam, Heinrich Schiff, W. L., Concertgebouw O.	
29. Okt. 1976	München, Musica Viva, ?	
4. Juli 1977	La Rochelle, Mstislaw Rostropowitsch, W. L., L' Orchestre Philharmonique de la Radio Néerlande	
14. Feb. 1977	München, Siegfried Palm, Michael Gielen, O des BR ?	
Sept. 1977	Lyon, ?, M. Rostropowitsch. (Vgl. Kaczyński, T., Rostropowicz o Lutosławskim, in: Ruch muzyczny (25. Sept. 1977), S. 8.)	
21. Okt. 1977	Basel, Roman Jabłoński, W. L., Sinfonieorchester Basel	
27. Okt. 1977		Tallin, Natalia Gutman, Jurij Nikolajewskij, Estnisches

		Staatssinfonieorchester
13. Jan. 1978	Dublin, Heinrich Schiff, W. L., Dublin PO.	
31. Aug. 1978	Ghent, Roman Jabłoński, W. L., PRNSO.	
16. Sept. 1978		Warschau, Roman Jabłoński, W. L., NPO Warschau
9., 10., Okt. 1978	Budapest, Miklos Perényi, W. L., Hungarian State O.	
29. Nov. 1978		Moskau, Natalia Gutman, W. L., Moskau PO
2. Dez. 1978		Leningrad, Natalia Gutman, W. L.
5., 6. und 7. Dez. 1978	Jerusalem, Uzi Wiesel, Moshe Atzman	
5. Sept. 1979	Edinburgh, Roman Jabłoński, W. L., Scottish National O.	
9. Okt. 1979	Odense, Roman Jabłoński, W. L., Odense Byorkester	
9. Okt. 1979		Budapest, Miklós Perényi, W. L., Ungarisches Staatssinfonieorchester
29. Jan. 1980	Washington, M. Rostropowitsch, W. L., National SO.	
1. Feb. 1980	Manchester, Julia Heard, John Hopkins, Royal Northern College of Music O.	
14, 15. und 16. Feb. 1980	Paris, M. Rostropowitsch, James Conlon, O de Paris	
8. und 9. Apr. 1980	Montreal, Heinrich Schiff, W. L., Montreal SO.	
25. Apr. 1980	Mexico City, Carlos Prieto, Antoni Wit, Orquesta Sinfonica National	
2. Aug. 1980	Aix-en-Provence, Louis Claret, W. L., Nouvelle Orchestre Phillharmonique de Radio France	
12., 13. Sept. 1980		Toruń, Roman Suchecki, W. L., Pomeranian PO.
19. Feb. 1981	Kopenhagen, Uzi Wiesel, Albert Rosen, Radiosymfonieorkestret Kopenhagen	
4. März. 1981	Berlin (West), Roman Jabłoński, W. L., Berliner Philharmoniker	
22. Apr. 1981	Mexico City, Emma Curti, Simon Blech, Orquesta Sinfonica National	
17. Sept. 1981	Glasgow, Roman Jabłoński, W. L., Scottish National O.	
21. Nov. 1981	Rom, ?	
7. Jan. 1982	Folkwang Staatliche Hochschule für Musik Ruhr, W. L.	
6., 7., 11. Jan. 1983	New York, Roman Jabłoński, W. L., New York PO.	
3., 4., 6. März 1983	Los Angeles, Daniel Rothmüller, W. L., Los Angeles PO.	
30. Aug. 1983	London, Roman Jabłoński, W. L., BBC SO.	
7, 8. Okt. 1983	Cincinnati, Yo Yo Ma, M. Gielen, Cincinnati SO.	

28., 29., 31. Okt. Und 3. Nov. 1983	Groningen, Hertogenbosch, Breda, Eindhoven, Tilburg, Raphael Sommer, W. L., Groningen PO.	
13. Jan. 1984	Salzburg, Wolfgang Boettcher, Ralf Weikert, Mozarteum O.	
8. Juni 1984		Katowice, Roman Jabłoński, Antoni Wit, Großes Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks und Fernsehens Katowice
15. und 16 Juni 1984		Warschau, Roman Jabłoński, Kazimierz Kord, NPO.
12. und 13. Okt. 1985	Houston, Heinrich Schiff, W. L., Houston SO.	
7. Feb. 1985	Biel, Mario Rio, Thomas Koncz, O des Konservatoriums Bern	
8. Feb. 1985	Bern, Mario Rio, Thomas Koncz, O des Konservatoriums Bern	
12. und 19. Dez. 1985	München, Heinrich Schiff, W. L., Orchester des Bayerischen Rundfunks	
12. und 19. Jan. 1986	München, ?, W. L., Musica Viva, Bayerischer Rundfunkorchester	
17. Jan. 1986	München, Heinrich Schiff, W. L., Bayerischer Rundfunkorchester	
23., 24. und 25. Jan. 1986	Manchester, Roman Jabłoński, W. L., Hallé O.	
14. Okt. 1986		Leipzig, Roman Jabłoński, W. L., DDR Rundfunkorchester
19., 20. und 21. März 1987	Philadelphia, Yo Yo Ma, W. L., Philadelphia O.	
28. Apr. 1987		Moskau, N. Gutman, Jurij Nikolajewskij, Staatsorchester der Sowjetunion
5. Nov. 1987	London, Mstislav Rostropovitsch, W. L., London SO.	
3., 4. und 5. März 1988	Cleveland, ?, W. L., Cleveland PO.	
12. und 13. Okt. 1988	Paris, Etienne Péclard, W. L., Orchestre de Paris	
12. Feb. 1989	London, Heinrich Schiff, W. L., Philharmonia O.	
22. und 23. Feb. 1989	Basel, ?, W. L., Basel SO.	
11. Mai 1989	London, Louise Hopkins, W. L., Guildhall SO.	
25. Juni 1989	Luxemburg, Heinrich Schiff, W. L., Luxemburg SO.	
6., 7. und 9. Aug. 1989	Los Angeles, Lynn Harell, W. L., Los Angeles PO.	
2. März 1990	Basel, ?, W. L., O der Musikakademie Basel.	
9. März 1990	Oslo, Truls Mork, W. L., Oslo PO.	
31. Okt. 1990	Wien, Heinrich Schiff, Heinz Holliger, Wiener Philharmoniker (Wien Modern)	
18., 19., 20. Jan. 1991	Pittsburgh, Natalia Gutman, W. L., Pittsburgh SO.	
24. Feb. 1991	Berlin, H. Schiff, K. Masur, Gewandhausorchester Leipzig	

	(Musikbiennale Berlin)	
8. Aug. 1991	London, Natalia Gutman, W. L., BBC SO.	
1. Apr. 1992	Stockholm, Torleif Thedéen, W. L., Filharmonikerna Stockholm	
5., 6. und 7. Feb. 1993	Los Angeles, Lynn Harell, W. L., Los Angeles PO.	
8. Okt. 1993		Białystok, Tomasz Strahl, Mirosław Błaszczyk, Białystok Philharmonieorchester
21. May-5.Juni 1994		Dresden, Boris PergamenschNIKow, Antoni Wit, PRNSO.
30. Apr. 1995	London, Raphael Wallfisch, Andrea Quinn, London Philharmonic Youth O.	
29. Okt. 1995		Moskau, Natalia Gutman, Vladimir Ponkin, Staatsorchester
19. Feb. 1996		Wrocław, Andrzej Bauer, Marek Pijarowski, Wrocław Philharmonieorchester

3. Sinfonie

Datum	Westliche Aufführungen	Osteuropäische Aufführungen
29., 30. Sept., 1. Okt. 1983	Uraufführung: Chicago, Sir Georg Solti, Chicago SO.	
		Präsentation der Aufnahme der Uraufführung aus Chicago, Warschau
23. März 1984	London, W. L., BBC SO.	
17. Apr. 1984		Präsentation der Aufnahme des BBC SO (Konzerts vom 23. März 1984) in Warschau
18. Mai 1984	Rotterdam, Simon Rattle, Rotterdams Philharmonisch Orkest.	
25. Juli 1984	Aspen, W. L., Concert Theater O (Aspen Festival)	
26. Aug. 1984		Sopot, Vorführung der Londoner Aufnahme unter der Leitung von Lutosławski in der St. Michael Kirche, inoffizielles Festival „Gdański Sierpień“ (Danziger August) mit einer Einführung von Witold Lutosławski
14. Sept. 1984		Łódź, Andrzej Markowski, Łódź PO.
21. Sept., 1984		Krakau, Tadeusz Strugała, Orkiestra Filharmonii Krakowskiej
30. Sept. 1984		Warschau, Mario di Bonaventura, NPO Warschau, Abschlusskonzert des Festivals „27. Warschauer Herbst“
12., 13. Okt. 1984		Warschau, Tadeusz Strugała, NPO Warschau
21. Okt. 1984	Donaueschingen, W. L., Südwestfunk SO, „Donaueschinger Musiktage“	
29. Okt. 1984	Aarhus (Dänemark), Tamas Vetö, Odense	

	Symphony O.	
29., 30. Nov., 2. Dez. 1984	Los Angeles, Esa-Pekka Salonen, Los Angeles SO.	
19., 20. Jan. 1985	St. Louis, William McGlothin, St. Louis SO.	
2, 3. Feb. 1985	Berlin, D. Barenboim, Berliner Philharmoniker (Deutsche Erstaufführung)	
22. März 1985	Kopenhagen, W. L., Danish Radio O.	
11., 12., 14. April 1985	Chicago, Sir George Solti, Chicago SO.	
11. Apr. 1985	Manchester, James Loughran, Hallé O.	
1. Mai 1985	New York, Sir George Solti, Chicago SO.	
28. Juni 1985	Konstanz, Kazimierz Kord	
10. Aug. 1985	London, W. L., BBC SO.	
27., 28. Sept. 1985	Louisville, W. L., Louisville SO (Verleihung des University of Louisville Grawemeyer Awards an W. L.)	
Okt. 1985	Houston, W. L., Houston SO.	
6., 7. Nov. 1985	Berlin, W. L., Berliner Philharmoniker	
7, 8, 9, 12. Nov. 1985	New York, Zubin Mehta, New York Philharmonic	
30. Nov. 1985	Madrid, Jesús López Cobos, Madrid Orquesta Nacional de España	
12., 19. Dez. 1985	München, W. L. ?, SO des Bayerischen Rundfunks „Musica Viva Festival“	
1985/1986	Israel, ?	
10 -13. Dez. 1985	San Francisco, W. L., San Francisco SO.	
9, 10, 11., Jan. 1986	Detroit, Kazimierz Kord, Detroit Symphony O.	
17. Jan. 1986	München, ?, Bayrischer Rundfunk, Musica Viva	
18. Feb. 1986		Wroclaw, ?
6. März 1986		Warschau, Kazimierz Kord, NPO Warschau
28. Mai 1986		Leningrad, ?, „3. Internationales Musikfestival“
24. Juni 1986	Zürich, W. L., Tonhalle O.	
8. Okt. 1986	London, W. L., Philharmonia O W. Lutosławski erhält Gold Medal of the Philharmonic Society	
14. Okt. 1986		Leipzig, W. L., Leipziger Rundfunksinfonieorchester
2. Dez. 1986	Hagen, Berthold Lehmann, O der Stadt Hagen	
26. Nov. 1986	Huddersfield, W. L., BBC SO, „Huddersfield Contemporary Music Festival“	
10., 12., 13. Dez. 1986	San Francisco, W. L., San Francisco SO.	
Feb. 1987	Berlin, Claus Peter Flor, Berliner Sinfonie-Orchester, „XI. Musik-Biennale Berlin“	
22. Feb. 1987	Wien, Jacek Kasprzyk, Wiener Symphoniker	
19., 20., 21. März 1987	Philadelphia, W. L., Philadelphia SO.	
23., 24. Apr. 1987	Bern, W. L., Berner SO.	

1. Aug. 1987	Sydney, W. L., Sydney SO.	
14. Aug. 1987	Brisbane, W. L., Queensland SO., „Musica Nova“-Festival”	
22. Aug. 1987	Melbourne, W. L., Melbourne SO.	
9. Okt. 1987		Katowice, Antoni Wit, PRNSO.
26., 28. Nov. 1987	Stockholm, W. L., Stockholm SO (W. L. Music Week)	
3. Dez. 1987	Bergen, W. L., Bergen SO.	
20. Feb. 1988		Wroclaw, W. L., PRNSO Abschlusskonzert des Festivals „Musica Polonica Nova”
1, 3. März 1988	Birmingham, London, Simon Rattle, Birmingham SO.	
3, 4, 5. März 1988	Cleveland, W. L., ?	
28. Mai 1988		Leningrad, Janzas Domarkas, Litauisches PO.
25. Sept. 1988		Warschau, W. L., NPO:
3. 4., 5. Nov. 1988	Mailand, W. L., Teatro alla Scala O.	
24, 26. 27., 28., 29., 30. Nov. 1988	Tel-Aviv, Jerusalem, W. L., Israel PO.	
12. Feb. 1989	London, W. L., Philharmonia O., „Philharmonia Witold Lutoslawski Festival”.	
22. 23. Feb. 1989	Basel, W. L., Basler SO.	
10. März 1989	Wien, W. L., SO des ORF	
6. Mai 1989	Bamberg, W. L., Bamberger SymphonieO.	
11. Mai 1989	London, W. L., Guildhall SO.	
25. Juni 1989	Luxemburg, W. L., Luxemburg SO., „Echternach Festival“.	
9, 13, 16. Sept. 1989	Southampton, W. L., Guildhall Concert BSO „International New Music Festival”	
1989 (Herbst)	München, W. L., Münchner Philharmoniker	
9. 10., 12. Nov. 1989	Düsseldorf, W. L., Düsseldorfer SO?	
Nov. 1989	Den Haag, W. L., Rotterdam Philharmonisch Orkest	
17., 18., 19. Nov. 1989	Rotterdam, W. L., Rotterdam PO „Witold Lutoslawski Music Week”	
10. Jan. 1990	Los Angeles, ?	
10. 11., 12. Jan. 1990	München, W. L., Münchner Philharmoniker	
22. Feb. 1990		Minsk, Mario Di Bonaventura, Staatliches Sinfonieorchester der Weißrussischen Republik
9. März 1990	Oslo, W. L., Oslo PO.	
23. März 1990	Brüssel, Th. Sanderling, Orchestre Symphonique de la RTBF, „Ars Musica Festival”	
24. März 1990	Odense, W. L., De Danske Musikkonservatoriers Faellesorkester	
20., 21., 22. Apr. 1990	Madrid, W. L., Madrid NSO.	
28. 29. Apr. 1990	Barcelona, W. L., Orquestra Ciutat de Barcelona	
1. Okt. 1990.		Warschau, Kazimierz Kord, Sinfonieorchester der Nationalphilharmonie Warschau

21. Nov. 1990	Wien, W. L., PRNSO, 3. Festival „Wien Modern“	
17-22. Nov. 1990	Stuttgart, W. L., PRNSO (Tage für Neue Musik)	
10., 12., 13. Jan. 1991	Los Angeles, W. L., Los Angeles PO.	
18., 19., 20. Jan. 1991	Pittsburgh, W. L., Pittsburgh SO.	
1. und 2. Apr. 1991	Stockholm, W. L., Filharmonikerna Stockholm	
4, 5. Nov. 1991	Hannover, W. L., O des Niedersächsischen Staatstheaters	
22. Nov. 1991		Katowice, Jerzy Swoboda, Schlesische Staatsphilharmonie
6,7,10,12. Dez. 1991	Florenz, W. L., Teatro Verdi	
8, 9. März 1992	Stuttgart, W. L., Staatsorchester Stuttgart.	
1., 2., 3. Okt. 1992	Chicago, Daniel Barenboim, Chicago SO.	
17. Okt. 1992	Glasgow, W. L., Royal Scottish SO.	
18. Nov. 1992	Paris, W. L., Opéra-Bastille O.	
8, 9. Jan. 1993		Krakau, Jerzy Katlewicz, Orchester der Krakauer Philharmonie
14. Jan. 1993	Frankfurt am Main, W. L., SO der Musikhochschule Frankfurt a/M.	
14., 18. Feb. 1993	Manchester, W. L., London Sinfonietta, Hallé O „Lutoslawski Live Festival“	
6. März 1993	New York, Jan Krenz, Brooklyn PO.	
22, 23. April 1993	Strassbourg, W. L., O Philharmonique de Strassbourg	
6., Sept. 1993		Wroclaw, W. L., PRNSO „Vratislavia Cantans“ - Festival
21. Mai – 5. Juni 1994		Dresden, Antoni Wit, PRNSO „Dresdner Musikfestspiele“
1. Okt. 1994		Wroclaw, Marek Pijarowski, Wroclaw PO.
31. Juli 1995	London, Tadaaki Otaka, BBC National O of Wales	
27, 28. Feb. 1998		Warschau, Jerzy Maksymiuk, O der Nationalphilharmonie

II Anhang: Literaturverzeichnis

Partituren

I Symfonia (1. Sinfonie), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau, 1948, Chester Music, London.

Koncert na orkiestrę (Konzert für Orchester), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau, 1956, Chester Music, London.

Jeux vénitiens pour orchestre, G. Ricordi & Bühnen- und Musikverlag GmbH (MMV 5012), 1961, MGB Hal Leonard, Mailand.

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (Konzert für Cello und Orchester), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau, 1997, Chester Music, London .

3. Sinfonie, Chester Music, London,

Skizzen und Briefe

Kompositionsskizzen des *Cellokonzerts*, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Skizze des Briefes an Mstislav Rostropowitsch vom Sommer 1969, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Brief von John Casken an Witold Lutosławski vom 9. Juni 1982, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Boyle, Robin, Brief an Peter Pears vom 30. März 1983, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Brief von Stefan Jarociński, 14.11.1948, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Lutosławski, Witold, Brief vom 14. Dez. 1948, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Lutosławski, Witold, *Konzert für Orchester, Skizzen*, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Lutosławski, Witold, *Jeux vénitiens, Skizzen*, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Lutosławski, Witold, *Konzert für Orchester, Skizzen*, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Lutosławski, Witold, *3. Sinfonie, Skizzen*, Sammlung Witold Lutosławski, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Allgemeine Veröffentlichungen über Witold Lutosławski und sein Werk

Astriab, J, Stęszewski (Hrsg.), J, *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, Poznań, 1999.

Będkowski, Stanisław, Hrabia, Stanisław, *Witold Lutosławski. A Bio-Bibliography*, Westport CT, 2001.

Couchoud, Jean-Paul, *La musique polonaise et Witold Lutosławski*, Paris, 1981.

Homma, Martina, *Witold Lutosławski, Zwölfton-Harmonik – Formbildung „aleatorischer Kontrapunkt“*. Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen, Köln, 1996.

Jarociński, Stefan (Hg.), *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, 1967, Warszawa.

Kaczyński, Tadeusz, Varga, Bálint, András, *Gespräche mit Witold Lutosławski, mit einem Anhang von Balint Varga, Neun Stunden bei Witold Lutosławski*, Leipzig, 1976.

Kaczyński, Tadeusz, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* (Gespräche mit Witold Lutosławski) Wrocław, 1993.

Kaczyński, Tadeusz, *Lutosławski. Życie i muzyka* (Lutosławski. Leben und Werk), Warschau, 1994.

Kokoreva, Ludmila, *Musikkultur Polens im 20. Jahrhundert*, Moskau, 1997.

Meyer, Krzysztof, Gwizdalanka, Danuta, *Droga do dojrzałości*, Kraków, 2003.

Meyer, Krzysztof, Gwizdalanka, Danuta, *Droga do mistrzostwa*, Kraków, 2004.

Lutosławski, Witold, Nikolska, Irina, *O moim języku muzycznym* (Über meine Musiksprache), in: Res facta nova 2(11), 1997.

Metzger, Heinz-Klaus, Riehn, Rainer (Hg.), *Witold Lutosławski*, in: Musik-Konzepte, Bd. 71/72/73, München, 1991.

Nikolska, Irina, *Conversations with Witold Lutosławski* (1987-92), Stockholm, 1994.

Nikolska, Irina, *Ot Simanovskogo do Ljutoslavskovo i Pendereckovo* (Von Szymanowski bis Lutosławski und Penderecki), Moskau, 1990.

Nordwall, Ove, *Lutosławski*, Stockholm, 1968.

Paja-Stach, Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny* (Lutosławski und sein Musikstil), Krakau, 1997.

Pociej, Bohdan, *Lutosławski a wartość muzyki* (Lutosławski und der Wert der Musik), Krakau, 1976.

Polony, Leszek, *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości kompozytora* (Witold Lutosławski. Wissenschaftliches Symposium über das Schaffen des Komponisten), Krakau, 24-25. Apr. 1980.

Rae, Charles Bodman, *The Music of Lutosławski*, London, 1994.

Rappoport, Lidia, Grigorevna, *Witold Ljutoslawskij*, Moskau, 1976.

Skowron, Zbigniew (Hg.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Werkes Witold Lutosławskis), Krakau, 2000.

Stucky, Steven, *Lutosławski and his music*, Cambridge, 1981.

Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna (Hg.), *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości kompozytora* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Material eines Symposiums über das Werk), Krakau, 1985.

Veröffentlichungen über polnische Musik nach 1945

Baculewski, Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984* (Polnische Musik zwischen 1945-1984), Kraków, 1987.

Barrand, Henry, *Muzyka francuska* (Französische Musik), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 17 (1949), S. 2-4.

Chomiński, Józef, M., *Przemiany techniki kompozytorskiej w trzydziestoleciu PRL* (Veränderungen der kompositorischen Technik in den 30 Jahren der Volksrepublik Polen), in: *Muzyka* 3 (1975), S. 16-28.

Chomiński, Józef, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne* (Aspekte des Formalismus und ideologische Tendenzen), in: *Ruch Muzyczny* 20 (1948), S. 2-6.

Chomiński, Józef, M., *Problemy harmoniki współczesnej* (Probleme der modernen Harmonie), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 10/9 (1948), S. 2-5.

Chrennikov, Tichon, *O nowe drogi twórczości muzycznej* (Für neue Wege des Musikschaффens), in: *Ruch Muzyczny* (1949) Nr. 18, S. 2-18.

Dziębowska, Elżbieta (Hrsg.), *Polska współczesna kultura muzyczna* (Polnische zeitgenössische Musikkultur), Kraków, 1964.

Goddard, Scott, *Benjamin Britten*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 11 (1949), S. 5-8.

Gwizdalanka, Danuta, *Muzyka i polityka* (Musik und Politik), Kraków, 1999.

Heinsheimer, H.W., *Muzyka Hollywoodu* (Musik des Hollywood), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 2 (1948), S. 15-16.

Jabłoński, Maciej, Tatarska, Janina et al., *Muzyka i totalitaryzm* (Musik und Totalitarismus), Poznań, 1996.

Jarociński, Stefan, *Na drogach współczesnej muzyki polskiej* (Die Wege der polnischen zeitgenössischen Musik), in: *Kuźnica*, Nr. 34-35 (1948).

Libman, Z., *O niektórych tendencjach nowatorskich w muzyce Zachodu* (Über manche neuartige Tendenzen in der Musik des Westens), in: *Ruch Muzyczny* 18 (1949), S. 9.

Lissa, Zofia, *Pierwszy etap. Po zjeździe kompozytorów polskich w Łagowie*. (Erste Etappe. Nach der Versammlung der polnischen Komponisten in Łagów), in: *Muzykologia polska na przełomie* (Polnische Musikwissenschaft im Umbruch), Kraków, 1952, S. 194-203.

Poźniak, Włodzimierz, *Oliver Messiaen*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 12 (1949), S. 7-9.

Ryschkin, Iosif., *Arnold Schönberg likwidator muzyki*, in: *Ruch Muzyczny* 24 (10. Nov.1949), S. 24-31.

Sauerland, Karol, *Literatur- und Kulturtransfer als Politikum am Beispiel Volkspolens*, Frankfurt a/M, 2006.

Skrzypiec, Józef, *Polityka kulturalna Polski Ludowej. Osiągnięcia, słabości, problemy* (Kulturpolitik der Volksrepublik Polen. Errungenschaften, Schwächen, Probleme), Warszawa, 1985.

Swolkień, Henryk, *Apostoł dodekafonii* (Apostel der Dodekafonie), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 7 (1948), S. 2-4.

Thomas, Adrian, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge, 2005.

Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5.VIII do 8.VIII 1949. Protokół (Protokoll der Komponistenkonferenz in Łagów Lubuski vom 5. bis 8. August 1949. Protokoll), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 4, (1949), S. 12-34.

Veröffentlichungen über politische Geschichte und Kulturpolitik in Polen

Heyde, Jürgen, *Geschichte Polens*, München, 2006.

Hoensch, Jörg, K., *Geschichte Polens*, Stuttgart, 1990.

Holzer, Jerzy, „Solidarität“. *Die Geschichte der freien Gewerkschaft in Polen*, München, 1985.

Jaworski, Rudolf, et al., *Eine kleine Geschichte Polens*, Frankfurt a/M, 2000.

Lenk, Kurt, *Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie*, 1976.

Lieber, Hans-Joachim, *Ideologie*, 1985.

Meyer, Enno, *Grundzüge der Geschichte Polens*, Darmstadt, 1990.

Petzelt, Werner J., *Einführung in die Politikwissenschaft*, Passau, 2001.

Roos, Hans, *Geschichte der polnischen Nation 1918-1985*, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, 1986.

Schmidt-Rösler, Andrea, *Polen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, 1996.

Wojciechowski, Aleksander, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Zeit der Traurigkeit, Zeit der Hoffnung. Unabhängige Kunst der 1980er Jahre), Warszawa, 1992

Veröffentlichungen über die 1. Sinfonie

Osteuropäische Veröffentlichungen

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen:

Harley, James, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutosławskiego* (Die Bedeutung der symphonischen Form in der Musik von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 197-235.

Jarociński, Stefan, *Witold Lutosławski*, in: *Polish Music*, hrsg. von Stefan Jarociński, 1965, S. 191-199.

Kaczyński, Tadeusz, *Na tropach systemu Lutosławskiego* (Auf den Spuren des Systems von Lutosławski), in: *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora*, Kraków 24-25.4.1980, S. 51-81.

Negrey, Maciej, *Symfonia Witolda Lutosławskiego* (Symphonik von Witold Lutosławski), in: *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora*, Kraków 24-25.Apr.1980, S. 81-103.

Rae, Charles Bodman, *Świat dźwiękowy Lutosławskiego: świat kontrastów* (Lutosławskis Klangwelt: Welt der Kontraste), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego* (Ästhetik und Stil des Schaffens von Witold Lutosławski), hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 31-53 (38ff.).

Stucky, Steven, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego* (Kontinuität und Veränderung: das Wesen des Stils von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, hrsg. von Zbigniew Skowron, Kraków, 2000, S. 151-197.

Musikkritiken und Zeitungsberichte:

Gąsiorowska, Małgorzata, *Orfeusz trzydziestosześcioletni* (Sechsendreißigjähriger Orpheus), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr.23 (14. Nov.1994), S. 1, 4.

Haubenstock, Roman, *Życie muzyczne w kraju* (Musikleben im Inland), in: *Ruch Muzyczny* 18 (15.9.1948), S. 20-21.

Ignatowicz, Anna, *Co pozostało z tej „Jesieni“* (Was ist von diesem „Herbst“ übrig), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 22 (31.Okt.1993), S. 1, 4-5.

Kaczyński, Tadeusz, *„Jesień“ z oddali* (Der „Herbst“ aus der Ferne), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 22 (31.Okt.1993), S. 4.

Kisielewski, Stefan, *Życie muzyczne* (Musikleben), in: *Tygodnik Powszechny* Nr. 27(172). (4. Dez.1948).

Knittel, Krzysztof, *O „Warszawskiej Jesieni“ słów kilka* (Einige Worte über „Warschauer Herbst“), in: *Ruch Muzyczny* 37 Nr. 22 (31.Okt.1993), S. 5.

Kofin, Ewa, *Vratislavia ma się dobrze* (Wratislavia geht es gut), in: *Ruch Muzyczny* 37, Nr. 21 (13.Okt.1993), S. 1, 3.

Michałowski, Józef, *Życie muzyczne w kraju. Katowice* (Musikleben in Polen. Katowice), in: *Ruch Muzyczny* 4 (15.6.1948), S. 15-18.

Mycielski, Zygmunt, *Najlepsza orkiestra w Polsce* (Das beste Orchester in Polen), in: *Odrodzenie* (11.4.1948), S. 8.

Mycielski, Zygmunt, *Leopold Stokowski*, in: *Przegląd Kulturalny* Nr. 23 (4.Juni 1959).

Mycielski, Zygmunt, *Stokowski in Warsaw*, in: *Polish Perspectives* Nr.10 (Okt. 1959), S. 92-95.

Nikolska, Irina, *Koncerty Lutosławskiego w Związku Radzieckim* (Lutosławskis Konzerte in der Sowjetunion), in: *Ruch Muzyczny* 23, Nr.3 (11.Febr.1979), S. 2-5.

Parsons, Arrand, *The Warsaw Autumn 1972*, in: *Polish Music* 7, Nr. 4 (1972), S. 3-15.

Solińska, Ewa, *„Warszawska Jesień” zakończona Lutosławskim* („Warschauer Herbst” abgeschlossen mit Lutosławski), in: *Życie Warszawy*, Nr.226 (1993), S. 3.

Artikel mit nicht verifizierbaren Autoren

Koncerty kompozytorskie Witolda Lutosławskiego (Konzerte von W. Lutosławski), in: *Ruch Muzyczny* 18 Nr.2 (20.1.1974), S.11.

Programmhefte:

Marek, Tadeusz, *Witold Lutosławski (ur. 1913). I Symfonia*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie, Warschau, 20. und 21. Juni 1969, S. 8-9.

Zimmermann, *Witold Lutosławski – ein zeitgenössischer Klassiker*, in: Programmheft der Dresdner Staatskapelle, Spielzeit 1975/76 (2. Okt. 1975).

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

Witold Lutosławski (1913). Symfonia (1941-47), in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie, Warschau, 22. und 24. Mai 1959, S. 8-11.

Witold Lutosławski (ur. 1913). I Symfonia, in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie, Warschau, 16. und 17. Okt. 1964, S. 7-9.

Westliche Veröffentlichungen über die 1. Sinfonie

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Häusler, Josef, *Einheit in der Mannigfaltigkeit – Skizze über Lutoslawski*, in: NZfM 134, Nr.1, (Jan.1973), S. 23-26.

Sannemüller, Gerd, *Die 1. Sinfonie von Witold Lutoslawski*, in: Musik und Bildung 13 (Dez.1981), S. 767-772.

Szmolyan, Walter, *Neue Musik in Polen*, in: Österreichische Musikzeitschrift 22 (Juli 1967), S. 406-414.

Musikkritiken und Zeitungsberichte

Casken, John, *Masterly control*, in: The Listener (15.3.1984), S. 32.

Cariaga, Daniel, *Music review: Lutoslawski leads Institute Orchestra*, in: Los Angeles Times (11.Aug.1989), S. 6, 10.

Cunningham, Carl, in: The Houston Post (6. Okt. 1985), S. 4F.

Ford, Christopher, *Lutoslawski`s First*, in: Music & Musicians 25 (Mai 1977), S. 4-5.

Gieraczyński, Bogdan, *Comparing notes with Lutoslawski*, in: Los Angeles Times (6.Aug.1989), S. 55.

Ginell, Richard, *Los Angeles. L.A. Philharmonic Institute Orchestra: Lutoslawski Chain III*, in: Musical America 110, Nr.1 (1990), S. 51.

Harrison, Max, *Young Musicians`symphony Orchestra St John`*, in: Times (23.Mai 1977), S. 11.

Klein, Howard, *Notes from Underground*, in: New York Times (7. Aug. 1966), S. 2-13.

Mann, William, *Dublin casts its net wide*, in: Times (13.Jan.1978), S. 9.

Rust, Douglas, *Conversation with Witold Lutoslawski*, in: The musical quarterly, Bd. 79 (1995), Nr. 1, S. 207-223 (213).

Schäffer, Bogusław, *Polen kommt ins Gespräch*, in: Melos 25 (1958), S. 86-88.

Sabbre, Hermann, *Lutoslawski vor Polen*, in: Meins en Melodie 34, Nr.1 (Jan.1979), S. 17-19.

Thomas Adrian, *A Deep Resonance: Lutoslawski`s Trois Poèmes d`Henry Michaux*, in: Soundings (Jan.1970), S. 58-70.

Warnaby, John, *Lutoslawski`s Third Symphony*, in: Tempo Nr. 148 (März 1984), S. 21-23.

Programmhefte

Berger, Gregor, Programmheft der Düsseldorfer Symphoniker vom 20. und 21. Dez. 1973.

Carapezza, Paolo, Emilio, *Libri per orchestra*, in: Programmheft des Orchestra Sinfonica Dell'Ente Autonomo Teatro Comunale Bologna, 21. und 23. März 1979.

Downes, Edward, „*Novelette“ for Orchestra*, in: Programmheft des National Symphony Orchestra, Washington vom 29. Jan. 1980 und in: Programmheft der New York Philharmonic vom 6., 7. und 11. Jan. 1983, S. 10.

Clements, Andrew, Programmheft des Guildhall Sinfonia, London, 14. Jan. 1997.

Dorian, Frederick, *Judith Meibach, Chain 3, Concerto for Cello and Orchestra, Symphony No. 3*, in: Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 18-20. Jan. 1991.

Downes, Edward, „*Novelette“ for Orchestra*, in: Programmheft des National Symphony Orchestra, Washington vom 29. Jan. 1980 und in: Programmheft der New York Philharmonic vom 6., 7. und 11. Jan. 1983, S. 10.

Freed, Richard, *Livre pour Orchestre. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Saint Louis Symphony Orchestra vom 1./2. April 1977, S. 339.

Rae, Charles Bodman, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der London Sinfonietta vom 22. Mai 1993.

Schultz, Klaus, *Witold Lutoslawski. Symphonie Nr. 1*, in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 4. März 1981.

Thow, John, *Witold Lutoslawski: A bibliographical note*, in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 6., 7. und 8. März 1991.

Ree, John, *Symphony No. 1*, in: Programmheft des Orchestre Symphonique Montreal vom 8. und 9. April 1980.

Rohm, Helmut, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Münchner Philharmoniker, München, 10., 11. und 12. Jan. 1990, S. 3.

Thow, John, *Witold Lutoslawski: A bibliographical note*, in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 10. und 12. Dez. 1986.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

Witold Lutoslawski, in: Programmheft des London Schools Symphony Orchestra vom 10. Sept. 1983.

CD- und Schallplattenbegleithefte

Häusler, Josef, *Die Sinfonien Lutoslawskis*, in: Schallplatten-Begleitheft, WER 60044, 1964.

Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester*

Osteuropäische Veröffentlichungen

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Brennecke, Wilfried, *Die „Trauermusik“ von Witold Lutosławski*, in: Festschrift Blume, Kassel 1963, S. 60-73.

Czekanowska, Anna, *Muzyka ludowa z perspektywy jej uwarunkowań i oddziaływań społecznych* (Gesellschaftliche Einflüsse und Hintergründe der Volksmusik), in: *Muzyka 3* (1975), S. 38-49.

Dziębowska, Elżbieta, *Pieśń masowa w twórczości Witolda Lutosławskiego* (Das Massenlied im Schaffen von Witold Lutosławski), in: *Muzyka 5*, 1954, Nr. 7/8, S. 38-44.

Dziębowska, Elżbieta, *Spoleczna funkcja muzykologii w Polsce* (Gesellschaftliche Funktion der Musikwissenschaft in Polen), in: *Muzyka 3* (1975), S. 28-38.

Jarociński, Stefan, *Witold Lutosławski*, in: *Polish Music* (1965), S. 191-199.

Lissa, Zofia, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego* (*Konzert für Orchester* von Witold Lutosławski), in: *Studia Muzykologiczne 1* (1955), S. 196-299; auf Deutsch abgedruckt in: Lissa, Zofia, *Witold Lutosławskis Konzert für Orchester (Analytische Skizze)* in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt, S. 282-322.

Łobaczewska, Stefania, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia* (Ein Versuch den Sozialismus in der Musik auf der Basis der polnischen Musik in den Jahren 1945-1955 zu untersuchen), in: *Muzyka 5* (1956), S. 7-195.

Malinowski, W., Lutosławski i folklor: *Koncert na orkiestrę. Uwarunkowania narodowe i uniwersalne* (Nationale und universelle Gegebenheiten), in: Astriab, J., Stęszewski (Hrsg.), J., *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, Poznań, 1999, S. 203-210.

Schäffer, Bogusław, *Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego* (Polnische Volkslieder im Schaffen von Witold Lutosławski), in: *Studia Muzykologiczne 5* (1956), S. 300-357.

Varga, Ovidiu, *Polska muzyka współczesna w Rumunii w latach 1944-1974* (Zeitgenössische polnische Musik in Rumänien zwischen 1944-1974), in: *Muzyka 3* (1975), S. 83-95.

Valovy, Evzen, *Kilka uwag o wykonaniach polskiej muzyki współczesnej w Czechosłowacji* (Einige Anmerkungen zu Aufführungen der zeitgenössischen polnischen Musik in der Tschechoslowakei), *Muzyka 3* (1975), S. 95-101.

Musikkritiken und Zeitungsberichte

Baculewski, Krzysztof, *Z sal koncertowych. Koncert muzyki Lutosławskiego w FN* (Aus den Konzertsälen. Konzert mit Musik von Lutosławski in FN), in: *Ruch Muzyczny 23*, Nr. 2 (28. Jan. 1979), S. 12.

Böhm, Hans, *Lutoslawski dirigierte eigene Werke*, in: Musik und Gesellschaft 30, Nr. 11-12 (Mai 1980), S. 3.

Casken, John, *Polish Music in England* 8, Nr. 2 (1973), S. 32-33.

Finke, H. W., *Lutoslawski dirigierte Lutoslawski: im 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden*, in: Sächsische Neueste Nachrichten (Dresden) 29, Nr. 49 (27. Feb. 1980), S. 6.

Golianek, Ryszard Daniel, *Wieniawski z Lutoslawskim i Nowakiem* (Wieniawski mit Lutoslawski und Nowak), in: Ruch Muzyczny 40, Nr. 23 (17. Nov. 1996), S. 33-34.

Hübner, Wilhelm, *Die Kunst des kalkulierten Zufalls: Witold Lutoslawski dirigierte eigene Werke im 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle*, in: Union (Dresden) 35, Nr. 52 (1/2 März 1980), S. 4.

Jarociński, Stefan, *Wielka muzyka* (Große Musik), in: Przegląd Kulturalny, Nr. 49, 1954, S. 2.

Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutoslawski w Aspen* (Witold Lutoslawski in Aspen), in: Ruch Muzyczny 28, Nr. 20 (30. Sept. 1984), S. 2.

Kaczyński, Tadeusz, *Lutoslawski, na Podlasiu* (Lutoslawski in Podlasie), in: Ruch Muzyczny 37, Nr. 24 (28. Nov. 1993), S. 4.

Kisielewski, Stefan, *Trójgłos o Festiwalu* (Warszawa 1956). *Utwory polskie na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej* (Drei Meinungen über das Festival (Warschau 1956) Polnische Werke auf dem Internationalen Festival für Zeitgenössische Musik), in: Ruch Muzyczny 1, Nr. 1 (1 Mai 1957), S. 20-22.

Klingbeil, Klaus, *Krakówer Philharmonie unter Józef Radwan mit Spitzenleistungen*, in: Bauern-Echo 39, Nr. 128 (2. Juni 1986), S. 26.

Koszewski, Andrzej, *Witolda Lutoslawskiego Koncert na orkiestrę* (Konzert für Orchester von Witold Lutoslawski), in: Ruch Muzyczny (1. Nov. 1958), S. 15-18.

Kościukiewicz, Kazimierz, *Lutoslawski jako obowiązek* (Lutoslawski als Pflicht), in: Ruch Muzyczny 39, Nr. 24 (26. Nov. 1995), S. 35.

Lutoslawski, Witold, *Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe Związku Kompozytorów Polskich* (Diskussion auf der Hauptversammlung des Polnischen Komponistenverbandes), in: Ruch Muzyczny (1. Mai 1957), S. 2-3.

Markowicz, Roman, *Z nowojorskich przeżyć muzycznych* (Aus den New Yorker Musikerlebnissen), in: Ruch Muzyczny 38, Nr. 13 (26. Juni 1994), S. 6-7.

Müller, Hans-Peter, *Venezianische Spiele und klangfreudige Orchestermusik: Witold Lutoslawski dirigierte die Berliner Staatskapelle*, in: Berliner Zeitung 36, Nr. 55 (5. März 1980), S. 7.

Rottermund, Bogusław, *Festiwal im. Lutoslawskiego w Szczecinie* („Lutoslawski-Festival“ in Szczecin), in: Ruch Muzyczny 39, Nr. 26 (24. Dez. 1995), S. 18-19.

Schaefer, Hansjürgen, *Konsequenz und Klarheit*, in: Musik und Gesellschaft (5. Jan. 1975), S. 82-86.

Schwinger, Eckart, *Mit intellektueller Spiellust musiziert: Witold Lutosławski am Pult der Staatskapelle*, in: *Neue Zeit* 36, Nr. 55 (5. März 1980), S. 4.

Schäffer, Bogusław, *Najnowsze dzieło Lutosławskiego* (Das neueste Werk von Lutosławski), in: *Tygodnik Powszechny* 11, Nr. 1 (492) (1955), S. 10-11.

Schäffer, Bogusław, *Koncerty Filharmonii Krakowskiej*, in: *Muzyka* 6 (1955), S. 99-103.

Schäffer, Bogusław, *Życie muzyczne w kraju: Koncerty Filharmonii Krakowskiej* (Musikleben im Inland. Konzerte der Krakauer Philharmonie), in: *Muzyka* 6, Nr. 5-6 (Mai/Juni 1955), S. 93-103. (Über die Aufführung des *Konzerts für Orchester* im Januar 1955 in Krakau auf dem 2. Festival für Polnische Musik)

Streller, Freidbert, *Gefeierter Abend mit zeitgenössischer Musik: Staatskapellenkonzert mit Witold Lutosławski*, in: *Sächsische Zeitung* 35, Nr. 48 (26. Feb. 1980), S. 6.

Sulek, Andrzej, *Jakie mile bywają niespodzianki* (Wie nett können Überraschungen sein), in: *Ruch Muzyczny* 39, Nr. 7 (2. Apr. 1995), S. 32.

Sulek, Andrzej, *Bralej – po raz pierwszy w Warszawie* (Bralej – zum ersten Mal in Warschau), in: *Ruch Muzyczny* 39, Nr. 3 (5. Feb. 1995), S. 33-34.

Weichenhain, Gode, *Internationale Konzerte: Gastspiele der Philharmonie Kraków und der Budapester Philharmonie im Berliner Schauspielhaus*, in: *Morgen* 42, Nr. 129 (3. März 1986), S. 4.

Zieliński, Tadeusz, *Witold Lutosławski*, in: *Polish Music* 3/4 (1983), S. 10-20.

Zieliński, Tadeusz, *Lutosławski z trzech okresów* (*Lutosławski aus drei Perioden*), in: *Ruch Muzyczny* 36, Nr. 5 (8. März 1992), S. 4.

Artikel mit nicht verifizierbaren Autoren

ek, *Lutosławski-Konzert: 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle*, in: *Sächsisches Tageblatt* (Dresden) 35, Nr. 49 (2. Feb. 1980), S. 5.

Prawykonanie II Symfonii W. Lutosławskiego (Die Uraufführung der 2. *Sinfonie* von W. Lutosławski), in: *Ruch Muzyczny* 11, Nr. 14 (15-31. Juli 1967), S. 2. (Im Programm des Konzerts befand sich auch das *Konzert für Orchester* und *Trois poèmes d'Henri Michaux*).

(s), *Muzyka Lutosławskiego na festiwalu w Paryżu* (Lutosławskis Musik auf dem Festival in Paris), in: *Ruch Muzyczny* 26, Nr. 11 (31. Okt. 1982), S. 2.

Programmhefte

Beneš, Jiří, in: Programmheft der Staatsphilharmonie Brno (Státní Filharmonie Brno) vom 7./8. April 1960.

Cegiełka, Janusz, *Witold Lutosławski (ur. 1913). Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Staatsphilharmonie Posen, 22. Juni 1978, S. 15-17

Herman, Vasile, *Witold Lutoslawski. Concert pentru orchestră*, in: Programmheft der Filarmonica de Stat Cluj vom 1. Dez. 1962, S. 10-11.

Kisielewski, Stefan, *O Festiwalu Muzyki Polskiej* (Über das Festival der Polnischen Musik), in: Programmheft des Festivals der Polnischen Musik vom 17./18. Jan. 1955, S. 6-14.

Lutoslawski, Witold, *Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Deutschen Staatsoper Berlin vom 28./29. Feb. 1980.

Lutoslawski, Witold, *Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Staatskapelle Dresden vom 21./22. Feb. 1980.

Marek, Tadeusz, *Witold Lutoslawski, Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 26. Nov. 1954, S. 26-30.

Marek, Tadeusz, *Witold Lutoslawski, Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 21. Feb. 1955 (Konzert bei der Eröffnung Nationalphilharmonie in Warschau), S. 26-30.

Markiewicz, Leon, *Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft des Großen Orchesters des Polnischen Rundfunks Katowice vom 9. Juni 1967.

Mycielski, Zygmunt, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutoslawskiego*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters Philharmonie Krakau vom 24. März 1964, S. 9-10.

Perten, Hanns Anselm (Hrsg.), *Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Tage der Polnischen Theaterkunst vom 20 – 22. Okt. 1975, Volkstheater Rostock.

Pociej, Bohdan, *Omówienie programu. Witold Lutoslawski* (Besprechung des Programms. Witold Lutoslawski), in: Programmheft des Sinfonieorchesters der Nationalphilharmonie vom 7. Dez. 1978.

Tomaszewski, Mieczysław, *Witold Lutoslawski. Koncert na orkiestrę*, in: Programmheft des Großen Orchesters des Polnischen Rundfunks Katowice vom 7. Dez. 1955, S. 5.

Várnai Péter, *Lutoslawski: Concerto Nagyzenekarra*, in: Programmheft des Ungarischen Nationalorchesters Budapest vom 21. Okt. 1982.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

Witold Lutoslawski. Concierto para Orquesta, in: Programmheft des Orquesta Sinfonica Nacional vom 15. Juni 1970, Teatro Garcia Lorca, Havana.

Witold Lutoslawski. Concierto para Orquesta, in: Programmheft des Teatro Garcia Lorca (Havana) vom 15. Juni 1970.

Einführung, in: Programmheft des Städtischen Berliner Sinfonie-Orchesters vom 30. Sept. 1957.

Witold Lutoslawski, (ur. 1913). Koncert na orkiestrę, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau, vom 2. und 4. Okt. 1959, S. 6-9.

Witold Lutosławski, (ur. 1913). Koncert na orkiestrę, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 2. und 4. Okt. 1959, S. 8.

Programmheft der Schlesischen Staatsphilharmonie (Państwowa Filharmonia Śląska) vom 29. Nov. 1964.

Programmheft des 2. „Festivals für polnische Musik“, Związek Kompozytorów Polskich (Polnischer Komponistenverband), 17 -23. Jan. 1955.

Konzert für Orchester, in: Programmheft der Tage der Polnischen Theaterkunst vom 20. – 22. Okt. 1975 (Volkstheater Rostock).

Westliche Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester*

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen über das *Konzert für Orchester*

Häubler, Josef, *Einheit in der Mannigfaltigkeit – Skizze über Lutosławski*, in: NZfM 134 (1973), Nr. 1, S. 25.

Musikkritiken und Zeitungsberichte

Briner, Andres, *Ein Kompositionsabend der Salle Pleyel*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 217 (19. Sept. 1982), S. 39.

Chapman, Ernest, *RPO/Skowaczewski*, in: Musical Events (London) 23 (Juli 1968), S. 30.

Crankshaw, Geoffrey, *Lutosławski for virtuosos*, in: Music & Musicians 14 (Mai 1966), S. 53.

Ericson, Raimond, *A guest conducts Philadelphians. Skowaczewski presents a concerto by countryman*, in: New York Times (3. Dez. 1969), S. 62.

Holland, Bernard, *Philharmonic: Witold Lutosławski`s birthday*, in: New York Times (1. Jan. 1983), S. 1:45.

Holland, Bernard, *Manhattan Philharmonia*, in: New York Times (7. Mai 1991), S. 14.

Johnson, Lawrence B, *At Indiana State, new music speaks for itself. Annual contemporary festival reveals a new warmth and humanism*, in: Hi Fidelity/Musical America 30 (Jan. 1980), S. MA 28-29, 31.

Kastendiek, Miles, *Invasion by Musical Poles*, in: Christian Science Monitor (14. Jan. 1961), S. 10.

Kenyon, Nicholas, *20th century*, in: Music and Musicians 24 (März 1976), S. 56-57.

Kesting, Hanjo, *Vielleicht ein bisschen Bartók: der polnische Komponist Witold Lutosławski im Gespräch*, in: NZfM 153 (1992) 4, S. 25-29.

Larner, Gerald, *Fitting Polish tribute; Concert*, in: Times (23. März 1994), S. 35.

Metzger, Heinz-Klaus, *Komponist zwischen Auschwitz und Venedig. Eine Hommage an Witold Lutoslawski und ein Vorschlag zur Annäherung*, in: Neue Musikzeitung (Dez./Jan. 1980/81), S. 3.

Mountain, Rosemary, *Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto*, in: Ex Tempore 7 (1994) 1, S. 129-190.

Murray, David, *The Cleveland Orchestra. Royal Albert Hall/Radio 3*, in: The Financial Times (7. Sept 1990), S. 21.

Oestreich, Jamer R., *Review / music; Assorted challenges greet New Jerseyans at Carnegie*, in: New York Times (19. März 1990), S. 18.

Pennanen, Ainomaija, *Helsinki Biennale 1993*, in: Finnish Music Quarterly, Nr. 2 (1993), S. 57-59.

Pfluger, Rolf, *Luzerner Festwochen 1980: Polen in der Musik*, in: Österreichische Musikzeitung 35 (Nov. 1980), S. 611f

Porter, Andrew, *Musical events: Ripples (N.Y. Philharmonic programs contemporary music)*, in: New Yorker 58 (7. Feb. 1983), S. 108-112.

Power, David, *First performances: Huddersfield 1986*, in: Tempo, Nr. 160 (März 1987), S. 53-54.

Rockwell, John, *Lutoslawski – A Polish Innovator Rediscovered*, in: The New York Times (7. März 1982), S. 2, 17

Sabin, Robert, *Skrowaczewski conducts Lutoslawski's Concerto*, in: Musical America 81 (Feb. 1961), S. 42-43.

Sannemüller, Gerd, *Das „Konzert für Orchester“ von Witold Lutoslawski*, in: Schweizerische Musikzeitung (Zürich), Sept./Okt. 1967, Heft 7 (Jg. 107), S. 16.

Satz, A., *New York Philharmonic, Peter Serkin (Ozawa)*, in: Hi Fidelity/Musical America 21 (Juni 1971), S. MA29.

Schmidt-Garre, Helmut, *München. Skriabin – Janacek – Lutoslawski*, in: NZfM 122 Nr. 3 (März 1961), S. 111-112.

Thomas, Adrian, *A Deep Resonance: Lutoslawski's Trois Poèmes d'Henri Michaux*, in: Soundings (Jan. 1970), S. 59.

Artikel mit nicht verifizierbaren Autoren

A. S., *N. Y. Phil., Peter Serkin (Ozawa)*, in: High Fidelity – Musical America 21 (Juni 1971), S. MA 29.

Here & there / U.S.A. Have you heard?, in: Hi Fidelity/Musical America 15 (März 1965), S 86 N.

CD- und Schallplattenbegleithefte

Huscher, Phillip, in: CD-Begleitheft, Erato Disques S.A. 1993, S. 9.

Kraemer, Uwe, Schallplatten-Begleitheft, Philips (412 377-4), 1964.

Larner, Gerald, *Witold Lutoslawski's Concerto for Orchestra*, in: Schallplatten-Begleitheft, The Decca Record Company (CS 6665), 1970.

Ravens, Simon, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester usw.*, in: CD-Begleitheft, Chan 9421, 1996, S. 7.

Ringo, James, in: Schallplatten-Begleitheft, EMI IC 063-02118 (mit *Sinfonietta* von Leoš Janáček), 1971.

Seal, Victor Red, *Witold Lutoslawski, Concerto for Orchestra*, in: CD-Begleitheft, BMG Music, 1993, S. 9.

Schallplatten-Begleitheft, Philips (6500 628, 61).

Programmhefte

Biggs, John, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Philadelphia Orchestra vom 28. und 29. Nov. 1970.

Burkat, Leonard, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Indianapolis Symphony Orchestra vom 16. und 17. Jan. 1987, S. 45, 47.

Dorian, Frederic, *Concerto for Orchestra. Musical Life in Poland*, in: Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 10. und 11. Okt. 1970, S. 151.

Downes Edward, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft der New York Philharmonic vom 29. Dez. 1960, S. 3-5.

Freed, Richard, *Concertrto for Orchestra. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Saint Louis Symphony Orchestra vom 1. und 2. April 1977, S. 345.

Fabbri, Franco, *Witold Lutoslawski: Necessità del caso*, in: Programmheft des Teatro alla Scala vom 3, 4. und 5. Nov. 1988, S. 5

Ferguson, Mary Barbara, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Minneapolis Symphony Orchestra vom 15. Okt. 1961.

Ferguson, Mary Barbara, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Minneapolis Symphony Orchestra vom 24. Okt. 1961

Frankenstein, Alfred, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 17, 19. und 20. Mai 1961.

Golding, Robin, *Lutoslawski, Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Royal Philharmonic Orchestra vom 19. Mai 1968.

Groszek, Pat, *Concerto for Orchestra. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Detroit Symphony Orchestra vom 7. Aug. 1965

Harsh, Melvin, *Concerto for Orchestra. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Toledo Sinfonieorchesters (Berea) vom 13. und 14. März 1987, S. 13-14.

Harvey, John H., *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Minneapolis Symphony Orchestra vom 13. Okt. 1961, S. 21-25.

K.G.R. (Roy, Klaus G.), *Concerto for orchestra*, in: Programmheft des Cleveland Symphony Orchestra, 1958, S. 277.

Klein, Rudolf, *Witold Lutoslawski, Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Wiener Konzertgesellschaft vom 2. April 1981

Konold, Wulf, *Zwischen Folklore und Aleatorik. Der Komponist Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Orchesters der Stadt Hagen vom 2. Dez. 1986, S. 7-9. (Dieser Artikel erschien in: Musica 27, 1973, S. 438-444).

Lawton, Edward, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 9, 10. und 11. Feb. 1966.

Lutoslawski, Witold, *Konzert für Orchester*, in: Programmheft des Norddeutschen Rundfunks vom 15./16. Nov. 1964.

Lutzky, Zmira, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Israel Symphony Orchestra vom März 1977.

MacDonald, Calum, Programmheft der BBC Proms vom 31. Juli 2002, S. 16.

Marcus, Leonard, *Witold Lutoslawski. Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Boston Symphony Orchestra vom 8. und 9. Dez. 1967, S. 532.

M. F., Witold Lutoslawski. *Concert voor orkest*, in: Programmheft des Concertgebouworkest vom 30. Aug. 1961.

M. F., *Witold Lutoslawski: Concert voor orkest*, in: Programmheft des Concertgebouw Amsterdam vom 31. Jan. 1960, S. 204-205. (abgedruckt in: Programmheft vom 16. Apr. 1971, Rotterdam)

Parsons, Arrand, *Concerto for Orchestra*, in: Program Notes des Chicago Symphonie Orchestra vom 25. Okt. 1962, S. 20-27.

Parsons, Arrand, *Concerto for Orchestra*, in: Programnotes des Chicago Symphonie Orchestra vom 6. Feb. 1964, S. 10-13.

Rayment, Malcolm, *Concerto for Orchestra*, in: Programmheft des Hallé Orchestra vom 17. März 1993.

Rieder, Jean-Luc, *Witold Lutoslawski affranchir son langage*, in: Programmheft des Orchestre de la Suisse Romande vom 21. März 1986.

Romansky, Ljubomir, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Volksbühne Hannover vom 29. Sept. 1961.

K.G.R. (Roy, Klaus G.), *Concerto for orchestra*, in: Programmheft von The Pittsburgh Symphony Orchestra vom 8./10. Jan. 1960, S. 17- 20.

K.G.R. (Roy, Klaus G.), *Concerto for orchestra*, in: Programmheft des Cleveland Symphony Orchestra, 1958, S. 265-279. (Abgedruckt auch im Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 8./10. Jan. 1960, S. 17- 20)

Rowe, Hans H., *Følsom og fargerik samtidskomponist*, in: Programmheft des Bergen Filharmoniske Orkester vom 3. Dez. 1987.

Schmidt-Garre, Helmut, *Konzert für Orchester von Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Münchner Philharmoniker vom März 1961, S. 12-13.

Thow, John, *Witold Lutoslawski: A biographical note*, in: Programmheft des San Francisco Symphony Orchestra vom 6, 7. und 8. März 1991, S. 18A-30.

Willfort, Manfred, *Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: Programmheft des Städtischen Orchesters Essen vom 2. Okt 1964.

Wörner, Felix, *Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Basel Sinfonietta vom 3. Apr. 2001.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

A. P., *Witold Lutoslawski (geb. 1913). Konzert für Orchester*, in: Programmheft der Wiener Festwochen vom 18. Juni 1964.

D. J., *Concerto for Orchestra. Witold Lutoslawski. Born 1913*, in: Programmheft des Bournemouth Symphony Orchestra vom Dez. 1969, S. 2.

gae, *Witold Lutoslawski. Sensibler Ausdruck und zielstrebige Logik*, in: Programmheft des Tonhalle Orchesters Zürich vom 24. Juni 1986.

J. H., in: Programmheft der New England Conservatory, Select Series 1990-1991 vom 29. Okt. 1990.

S. K., *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Radioorkestern (Stockholm) vom 1. Juli 1964

Concerto pour Orchestre, im: Programmheft des Orchestre du Concertgebouw Amsterdam vom 6. Sept. 1961, S. 17-20.

Concertrto for Orchestra. Witold Lutoslawski, in: Programmheft des Saint Louis Symphony Orchestra vom 1. und 2. April 1977, S. 345.

Witold Lutoslawski, in: Programmheft vom 18. Okt. 1990, Anne-Sophie Mutter Festival vom 18- 27. Okt. 1990, Stuttgart.

Concerto para orquesta. Lutoslawski, in: Programmheft des Orquesta sinfónica nacional (Mexico) vom 11. März 1960.

Witold Lutoslawski, Concierto para Orquesta, in: Programmheft des Orquesta Sinfonica de Chile vom 29. Juli 1960.

Witold Lutoslawskij, Konsert för orkester, in: Programmheft des Göteborgs Symfoniorkester vom 6. Feb. 1958, S. 5.

Concerto for Orchestra (1956)/ Witold Lutoslawski (B. 1913), in: Programmheft des London SO vom 25. Juni 1965.

Concerto for Orchestra, in: Programmheft des Robin Hood Dell Orchestra (Philadelphia) vom 20 Juni 1968, S. 23.

Konsert for orkester, in: Programmheft vom Radiosymfoniorkestret (Kopenhagen), 27. Okt. 1989, S. 8.

Witold Lutoslawski, in: Programmheft des Anne-Sophie Mutter Festivals vom 18. – 27. Okt. 1990.

Lutoslawski -1913, in: Programmheft des orchestre de Paris vom 15. Sept. 1982, S. 23- 27.

Concerto for Orchestra, in: Programmheft des London Schools Symphony Orchestra vom 10. Sept. 1983.

Concerto for Orchestra (1954) Witold Lutoslawski, in: Programmheft des Dartmouth Symphony Orchestra vom 31. Juli 1966.

Lutoslawski, in: Programmnotiz des Teatro Municipal do Rio de Janeiro vom 15. Apr. 1970.

Witold Lutoslawski. Concierto para Orquesta, in: Programmheft des Orquesta Sinfonica Nacional (Buenos Aires) vom 20 Juli 1957.

Concerto voor Orkest, in: Programmheft des Symfonie Orkest van Luik vom 18. Dez. 1956.

Concerto for Orchestra – Witold Lutoslawski, in: Programmheft des New Zeyland BC Symphony Orchestra vom 13. Mai 1972.

Lutoslawski, in: Programmnotiz des Teatro Municipal do Rio de Janeiro vom 15. Apr. 1970.

Veröffentlichungen über *Jeux vénitiens*

Osteuropäische Veröffentlichungen über *Jeux vénitiens*

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Helman, Zofia, *Intellekt und Phantasie in der Musik von Witold Lutoslawski*, in: Muzikološki zbornik 18, Ljubljana 1982, S.69-82.

Jarociński, Stefan, *Witold Lutoslawski*, in: Polish Music 1965, S. 198f.

Lutoslawski, Witold, *Über das Element des Zufalls in der Musik*, in: Melos 36, 1969, Nr. 11, S. 457-460.

Lutosławski, Witold, *Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung*, in: Musik-Konzepte 71/72/73, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Reiner Riehn, München 1991, S. 3-32.

Meyer, K., *Witold Lutosławski i awangarda lat pięćdziesiątych* (Witold Lutosławski und die Avantgarde der 1950er Jahre), in: *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku* hrsg. von Jan Astriab und Jan Stęszewski, Poznań, 1999, S. 77-88.

Piotrowska, Maria, *Aleatoryzm Witolda Lutosławskiego na tle genezy tego kierunku w muzyce współczesnej* (Aleatorik bei Witold Lutosławski auf dem Hintergrund der Entstehung dieser Stilrichtung in der zeitgenössischen Musik), in: *Muzyka* 3 (1969), S. 67-86.

Pociej, Bohdan, *Gry weneckie*. Nowy utwór Witolda Lutosławskiego (Jeux vénitiens. Ein neues Werk von Witold Lutosławski), in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 10 (15 – 31 Mai 1961), S. 4.

Podhajski, Marek, *Formy aleatoryzmu w „Grach weneckich” Witolda Lutosławskiego – próba typizacji* (Formen der Aleatorik in „Jeux venetiens“ von Witold Lutosławski. Versuch einer Systematisierung), in: *Z dziejów muzyki polskiej* 15, Bydgoszcz 1971, S. 59-77.

Musikkritiken und Zeitungsberichte:

Böhm, Hans, *Dresden: Lutosławski dirigierte eigene Werke*, in: *Musik und Gesellschaft* 30, Nr. 12-13 (Mai 1980), S. 3.

Casken, John, *Polish music in England*, in: *Polish Music* 8, Nr. 2 (1973), S. 32-33.

Finke, H., W., *Lutosławski dirigierte Lutosławski: im 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden*, in: *Sächsische Neueste Nachrichten (Dresden)* 29, Nr. 49 (27. Feb. 1980), S. 6.

Hübner, Wilhelm, *Die Kunst des kalkulierten Zufalls: Witold Lutosławski dirigierte eigene Werke im 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle*, in: *Union (Dresden)* 35, Nr. 52 (1/2. März 1980), S. 4.

Jarociński, Stefan, *Indywidualność Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* 5, Nr. 21 (1/15, Feb. 1961), S. 5-6.

Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutosławski w Paryżu* (Witold Lutosławski in Paris), in: *Ruch Muzyczny* 24, Nr. 13 (29. Juni 1980), S. 2.

Müller, Hans-Peter, *Venetianische Spiele und klangfreudige Orchestermusik: Witold Lutosławski dirigierte die Berliner Staatskapelle*, in: *Berliner Zeitung* 36, Nr. 55 (5. März 1980), S. 7.

Pilarski, Bohdan, *Plon Jesiennej fali – 1961*, in: *Współczesność*, Nr. 1 (1962).

Schaefer, Hansjürgen, *Konsequenz und Klarheit. Bemerkungen zum Schaffen Witold Lutosławski*, in: *Musik & Gesellschaft* 1975, S. 82-86.

Schwinger, Eckart, *Mit intellektueller Spiellust musiziert: Witold Lutosławski am Pult der Staatskapelle*, in: *Neue Zeit* 36, Nr. 55 (5. März 1980), S. 4.

Streller, Friedbert, *Gefeierter Abend mit zeitgenössischer Musik: Staatskapellenkonzert mit Witold Lutosławski*, in: *Sächsische Zeitung* 35, Nr. 48 (26. Feb. 1980), S. 6.

Artikel mit nicht verifizierbaren Autoren

ek, *Lutoslawski-konzert: 9. Sinfoniekonzert der Staatskapelle*, in: Sächsisches Tageblatt (Dresden) 35, Nr. 49 (2. Feb. 1980), S. 5.

(s), *Tydzień Lutosławskiego w Londynie* (Lutosławski Woche in London), in: Ruch Muzyczny 28, Nr. 12 (10. Juni 1984), S. 2.

Programmhefte:

Lutosławski, Witold, *Witold Lutoslawski über seine Kompositionen*, in: Programmheft der Deutschen Staatsoper Berlin vom 28. Feb. 1980.

Pociej, Bohdan, *Kompozytor*, in: Programmheft des Teatr Wielki in Warschau vom 15. Dez. 1971.

Steindorf, Eberhard, *Witold Lutoslawski über seine Werke*, in: Programmheft des Staatstheaters Dresden vom 21. Feb. 1980).

Westliche Veröffentlichungen über *Jeux vénitiens*

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Chłopecki, Andrzej, *Festivals und Subkulturen. Das Institutionsgefüge der Neuen Musik in Mittel- und Osteuropa*, in: Neue Musik im politischen Wandel, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 32, Mainz, 1991, S. 40 (32-44).

Rogge, Wolfgang, *Die 'Jeux Vénitiens' von Witold Lutoslawski im Schulfunk. Ein Beitrag zum Thema 'Öffentliche Konzerte für Schüler'*, in: Musik und Bildung 5, Nr. 1 (Jan. 1973), S. 24-29.

Schmidt, Christian Martin, *Witold Lutoslawski: Streichquartett, Die Musik der sechziger Jahre, Zwölf Versuche*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972, S. 154-162.

Musikkritiken und Zeitungsberichte

Aprahamian, Felix, *Modern master*, in: Sunday Times (28. Jan. 1973), S. 37.

Boucouchiev, André, *Musique contemporaine à Venise*, in: Preuves (Nov. 1964), S. 70-71.

Chapman, Ernest, *The Proms*, in: Musical Events (London) 22, Nr. 9 (Sept. 1967), S. 30-32.

Gaudibert, E., *Paris*, in: Schweizerische Musikzeitung/Reveu Musicale Suisse 110, Nr. 1 (Jan./Feb. 1970), S. 46-47.

Goléa, Antoine, *Paris. Journées Internationales de Musique Contemporaine*, in: Courrier Musical de France, Nr. 28 (1969), S. 222.

Griffiths, Paul, *Music in London. Lutoslawski*, in: Musical Times 114 (März 1973), S. 285.

- Helm, Everett, *Warschauer Herbst 1961 – Die neue polnische Schule*, in: Neue Zeitschrift für Musik 122, Nr. 11 (Nov. 1961), S. 467-68.
- Helm Everett, *Nine-day festival: East and West mingle in 'Warsaw Autumn'*, in: New York Times 110 (8. Okt. 1961).
- Helm, Everett, *Warschauer Herbst 1961 – Die neue polnische Schule*, in: Neue Zeitschrift für Musik 122, 1961, Nr.11, S.467-468.
- Helm, Everett, *Autumn Music*, in: Musical America 81 (Nov. 1961), S. 23-24.
- Heyworth, Peter, *A thorn grows in Warsaw*, in: Hi Fidelity/Musical America 15 (1965), S. 61.
- Jack, Adrian, *Composers*, in: Music & Musicians 21 (Apr. 1973), S. 62-64, 66.
- Limmert, Erich, *Hannover: Lutosławskis venezianische Spiele als Höhepunkt eines Ballettsabends*, in: Melos 37 (Feb. 1970), S. 56.
- Lindlar, Heinrich, *Konzert, Polonia Nova*, in: Musica 15 (1961), S. 688-689.
- Metzger, Keinz-Klaus, *Komponist zwischen Auschwitz und Venedig*, in: Neue Musikzeitung (Dez./Jan. 1980/1981), S. 3-4.
- Millington, Barry, *Celebrating in partnership*, in: Times (24. Mai 1993), S. 29.
- Payne, Anthony, *Proms. First Prom proper*, in: Music & Musicians 16 (Sept. 1967), S. 38.
- Pettitt, Stephen, *Concerts. Lutosławski Festival. Royal Academy of Music*, in: Times (31. März 1984), S. 7.
- Rich, Alan, *Poland's far-out is finding an audience*, in: New York Times 111 (12. Aug. 1962), S. 2-9.
- Sadie, Stanley, *Lutosławski/Queen Elisabeth Hall*, in: Times (22. Jan. 1973), S. 10.
- Sadie, Stanley, *Music in London. The Proms*, in: Musical Times 108 (Sept. 1967), S. 820.
- Sadie, Stanley, *Musical 'Games' from Poland*, in: Times (24. July 1967), S. 6c.
- Simmons, David, *London music*, in: Musical Opinion 96 (Apr. 1973), S. 342-344.
- Standage, Jennifer, *Reperts from abroad. Amsterdam*, Nr. 108 (Juni 1967), S. 537-38.
- Thomas, Ernst, *Polnische 'Musik der Zeit' im Westdeutschen Rundfunk*, in: NZfM 123 (Jan. 1962), S. 27.
- Thomas, Adrian, *Jeux venetiens: Lutosławski at the Crossroads*, in: Contact 1982, Nr. 24, S. 4-7.
- Varnai, Péter P. *Da Budapest*, in: Rivista Musicale Italiana 9, Nr. 1 (1975), S. 125-127.
- Willenbrink, Martin, *Zwischen Zufall und Berechnung*, in: Musica 39, 1985, Nr. 2, S.151-155.

Wörner, Karl H., *Musikalisches Panorama von Ost und West*, in: *Musica* 15 (Nov. 1961), S. 605.

Current chronicle: *Poland*, in: *Musical Quarterly* 48, Nr.1 (1962), S. 109-114.

E?(Thomas, E. ?), *Polnische Komponisten im Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks*, in: *Melos* 28 (Dez. 1961), S. 412.

Programmhefte

Burk, John N., *Jeux vénitiens*, in: Programmheft der Boston SO vom 3. Dez. 1965, S. 526-536.

Jordal, Per, *Lutoslawski. Jeux vénitiens – Tweede symfonie*, in: Programmheft des Concertgebouworkest vom 28. Feb. 1979.

Lutosławski, Witold, *Jeux Venitiens*, in: Programmheft des St. Paul Chamber Orchestra vom 18. und 19. Jan. 1985.

Roy, Klaus G., *Jeux vénitiens*, in: Programmheft des Cleveland Symphony Orchestra vom 29. und 31. Dez. 1966, S. 440-443.

Thomason, Geoffrey, *Jeux vénitiens*, in: Programmheft der London Sinfonietta vom 22. Mai 1993.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

Jeux Vénitiens, Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 12. April 1978.

Jeux Vénitiens, in: Programmheft des Boston Symphony Orchestra vom 3. und 4. Dez. 1966.

Jeux vénitiens, in: Programmheft der Minnesota Symphony vom 14. Dez. 1962, S. 289-93.

Veröffentlichungen über das *Cellokonzert* (1969-70)

Osteuropäische Veröffentlichungen über das *Cellokonzert*

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Marek, Tadeusz, *Cellokonzert von Witold Lutosławski*, in: *Polish Music* 3 (1971), S. 3-9.

Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę Witolda Lutosławskiego* (Cellokonzert von Witold Lutosławski), in: *Spotkania muzyczne w Baranowie*, 1977, S. 232-245.

Whittal, Arnold, *Między polaryzacją a syntezą. Nowoczesny paradygmat w Koncercie wiolonczelowym oraz Koncercie fortepianowym Lutosławskiego* (Zwischen Polarisierung und Synthese. Modernes Paradigma im *Cellokonzert* und im *Klavierkonzert* von Lutosławski), in: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, hrsg. von Zbigniew Skowron, S. 289-314.

Zielińska, Lidia, *Koncert wiolonczelowy a retoryka muzyczna* (*Cellokonzert* und die musikalische Rhetorik), in: Astriab, J, Stęszewski (Hrsg.), J, *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, Poznań, 1999, S. 175-202.

Musikkritiken und Zeitungsberichte

Breuer, János, *Luigi Nono et Witold Lutosławski à Budapest*, in: Guide Musical de Hongrie, Nr. XIV, 1979, S. 30-32.

Bula Karol, *Muzyczne portrety współczesnych Polaków*, in: Ruch Muzyczny 28, Nr.17 (19. Aug. 1984), S. 6-7.

Kaczyński, Tadeusz, *Witold Lutosławski o swoim Koncercie wiolonczelowym* (Lutosławski über sein Cellokonzert), in: Ruch Muzyczny 17, Nr.18 (16. Sept. 1973), S. 3-5.

Kaczyński, Tadeusz, *Rostropowicz o Lutosławskim* (Rostropowitsch über Lutosławski), in: Ruch Muzyczny Nr. 21 (25. Sept. 1977), S. 7-8.

Kaczyński, Tadeusz, *Koncert kompozytorski Witolda Lutosławskiego w Komische Oper* (Konzert mit Werken Lutosławskis in der Komischen Oper), in: Ruch Muzyczny 18, Nr. 9 (28. Apr. 1974), S. 9.

Kaczyński, Tadeusz, *Lutosławski w Prowansji* (Lutosławski in der Provence), in: Ruch Muzyczny 24, Nr. 19 (21. Sept. 1980), S. 12-13.

Murray, Bain, *The Lutosławski`s Novelette premiere. Report from Washington*, in: Polish Music 15, Nr. 1-2 (1980), S. 27-30.

Nikolska, Irina, *Koncerty Lutosławskiego w ZSRR* (Lutosławski-Konzerte in der Sowjetunion), in: Ruch Muzyczny 23, Nr. 3 (11. Feb.1979), S. 2-5.

Paja, Jadwiga, *Spotkania muzyczne w Baranowie* (Musikbegegnungen in Baranów), in: Muzyka 26, Nr.3-4, 1981, S. 127-133.

Pociej, Bohdan, *Fugue and Copernicus*, in: Polish Perspectives 16 (Okt./Nov. 1973), S. 67-68.

Pociej, Bogdan, *Z sal koncertowych. Koncert kompozytorski Witolda Lutosławskiego* (Konzertbericht. Komponistenportrait von Lutosławski), in: Ruch Muzyczny 18, Nr. 12 (9. Juni 1974), S. 12.

Sramek, Christoph, *Lutosławski dirigierte Lutosławski*, in: Musik und Gesellschaft 37 (Jan. 1987), S. 51.

Zverjeva, J., *Witold Ljutosławskij*, in: Muzykalnaja Žisn 5 (1973), S. 18-20.

Artikel mit nicht verifizierbaren Autoren

L. M. Berlin. *Lutosławski dirigierte eigenen Werke*, in: Musik und Gesellschaft 24 (Juni 1974), S. 371 (371-372).

Koncerty Lutosławskiego w Los Angeles, in: Ruch Muzyczny 27, Nr. 9 (1. Mai 1983), S. 4.

Programmhefte:

Programmblatt der Konzerte am 11. und 12. März 1973, Moskau, Gorki.

Lewtonowa, O., *Koncert dla violonceli s orkestrom* (Cellokonzert) in: Programmheft der Moskauer Staatsphilharmonie vom 29. Nov. 1978.

Lutosławski, Witold, Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 30. Sept. 1973, S. 190-192.

Lutosławski, Witold, Programmheft des 10. Festivals der polnischen zeitgenössischen Musik, 19.- 24. Feb. 1974, S. 102-104. (Siehe auch: Lutosławski, Witold, Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 30. Sept. 1973, S. 190-192.)

Lutosławski, W., *Koncert na violonczelę i orkiestrę*, in: Programmheft der Krakauer Philharmonie vom 11.-12. Jan. 1974, S. 6f.

Pociej, Bohdan, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau vom 30. Sept., 1. und 2. Okt. 1976.

Rappoport, Lidia, Programmheft der Leningrader Philharmonie vom 2. Dez. 1978.

Sbarcea, George, *Concertul pentru violoncel si orchestra*, in: Programmheft der Orchestra Simfonica a Filharmoniciei „George Enescu“ vom 23. und 24. Feb. 1973, Bukarest, S. 12-13.

Wallek-Walewski, Marian, Programmheft vom 8. Juni 1984, Programmheft des Großen Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks und Fernsehens (Roman Jabłoński-Cello), Katowice.

Zimmermann, Udo, *Witold Lutoslawski – ein zeitgenössischer Klassiker. Zu den Werken*, in: Programmheft der Dresdner Staatskapelle vom 2. Oktober 1975.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

Zur Einführung, in: Programmheft der Hallescher Philharmonie vom 9. Feb. 1976

Westliche Veröffentlichungen über das Cellokonzert

Musikwissenschaftliche Veröffentlichungen

Balázs, István, *Macht und Ohnmacht der Musik. Witold Lutosławskis Cellokonzert und seine gesellschaftlichen Zusammenhänge*, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1986, Nr.7/8, S.40-47.

Cadenbach, Rainer, *Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im Cellokonzert von Witold Lutoslawski*, in: Festschrift Siegfried Kross, Hrsg. Reinmar Emans u. Matthias Wendt, Bonn, 1990, S. 423-442.

Huber, Alfred, *Witold Lutoslawski: Cellokonzert*, in: Melos 40, 1973, Nr.4, S. 229-236.

Musikkritiken und Zeitungsberichte

Baucke, Ludolf, *Witold Lutoslawskis Cellokonzert und Jürgen Baur <Musik mit Schumann>*, in: Musica 26 (Berichte), Nr. 3 (Mai/Juni 1972), S. 259.

Bradshaw, Susan, *Lutoslawski for Cello*, in: *Music & Musicians* 19 (Oct. 1970), S. 34.

- Brunner, Gerhard, *Das Weltmusikfest der IGMN*, in: *Musica* 27 (1973), S. 34.
- Crichton, Ronald, *Music in London. Lutoslawski*, in: *Musical Times* 111 (Dec. 1970), S.1239.
- Danler, Karl-Robert, *Witold Lutoslawski dirigierte eigene Werke*, in: *Das Orchester* 34 (März 1986), S. 302-303.
- Dreyer, Martin, *Reports. Glasgow. Musica nova*, in: *Musical Times* 122 (Nov. 1981), S. 766.
- Greenfield, Edward, *Lutoslawski/Wiggelsworth*, in: *Guardian* (10. Aug. 1991), S. 21.
- Griffiths, Paul, *BBC/SO/Lutoslawski*, in: *Times* (12. Aug. 1991), S. 16.
- Griffiths, Paul, *New Music*, in: *Musical Times* 117 (Feb. 1976), S. 157 (157-158).
- Heyworth, Peter, *Three outlooks from three moderns*, in: *New York Times* (6. Dec.1970), S. 32.
- Blyth, Alan, *Witold Lutoslawski*, in: *Times* (9. Feb. 1971), S. 10.
- Johnson, Stephen, *Short and sweet. Concerts: Guildhall SO/Lutoslawski. Barbican*, in: *Times* (13 May 1989), S.39.
- Kaiser, Joachim, *Laute(r) Effekte, lustig und leer. Gielen, Lutoslawski und Ligeti im Musica-viva-Konzert*, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 254 (1976).
- Kaiser, Robert, *Rostropovich: Departing for the West*, in: *The Washington Post* (3. Mai. 1974), S. C8, Col.4.
- Kenyon, Nicholas, *20th century*, in: *Music and Musicians* 24 (März 1976), S.56-57.
- Kenyon, Nicholas, *BBCSO/Lutoslawski/Hickox*, in: *Times* (31. Aug. 1983), S. 8.
- Kenyon, Nicholas, *Further events*, in: *New Yorker* 56 (3.Mar. 1980), S. 108-109.
- Lawson, Stephen Peter, *First performances. Lutoslawski's Cello Concerto*, in: *Tempo*, No. 95 (Winter 1970-1971), S. 34-36.
- Lequeux, Marcel, *Witold Lutoslawski. Cellokonzerto (1970)*, in: *Muziek & Woord* Nr. 66 (März 1980), S. 5.
- Libbey, Theodore, *National Symphony: Lutoslawski premiere*, in: *Musical America* 30 (Mai 1980), S. 29.
- Limmert, Erich, *Tiefenperspektive neuer Musik, Erstaufführung von Lutoslawskis Cellokonzert in Hannover*, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* (14. Feb. 1972).
- Mann, William, *Odd but enjoyable*, in: *Times* (4. Dez. 1975), S. 13.
- Mann, William, *Dublin casts its net wide*, in: *Times* (13. Jan. 1978), S. 9.

McLellan, Joseph, *The Rush Of 'Events'. Swept Away With the NSO & Lutoslawski*, in: Washington Post (30. Jan. 1980), S. B 1, 3.

Murray, Bain, *The Lutoslawski's Novelette Premiere. Report from Washington*, in: Polish Music 15, Nr.1-2 (1980), S. 27-30.

Norris, Geoffrey, *Music in London. Orchestral*, in : Musical Times 124 (Nov. 1983), S. 695-696.

Porter, Andrew, *Musical events: Ripples (N.Y. Philharmonic programs contemporary music)*, in: New Yorker 58 (7. Feb. 1983), S.108-112.

Orga, Ates, *Concerts. Premieres. Lutoslawski's Cello Concerto*, in: *Music & Musicians* (Dec. 1970), S. 81.

Schiffer Brigitte, *London hört Lutoslawskis neues Cellokonzert*, in: *Melos* 38 (Feb. 1971), S. 74-75.

Richards, Denby, *The contemporary scene*, in: Musical Opinion 99 (Jan.1976), S. 175-76.

Rye, Matthiew, *Concerts. Lutoslawski Festival*, in: Musical Times 130 (Apr. 1989), S. 225-226.

Schonberg, Harold, *Music: A Century in Polish Perspective*, in: The New York Times (1. Okt. 1976), S. C16.

Simmons, David, *London Music*, in: Musical Opinion 94 (Dec. 1970), S. 119 (119-120).

Talbot Joanne, (Concert review), in: *Strad*, (Aug.1995), S. 831.

Tetaz, Myriam, (Interview mit dem Komponisten), in: *24heurs*, 1988.

Tetaz-Gramegna, Myriam, *Concerts Lutoslawski a Ba*, in: *Dissonance* 20 (May 1989), S. 23-25.

Warnaby, John, *London: Lutoslawski, Gerhard and Tippett- communication clear and confused*, in: Musical Opinion 112 (Jan. 1989), S. 209-10.

Webster, E. M., *London: Lutoslawski, Gerhard and Tippett – communication clear and confused*, in: Musical Opinion 94 (Nov. 1979), S. 64-65.

Artikel mit nicht verifizierbaren Autoren

JW, *Philharmonia's Lutoslawski Festival*, in: Musical Opinion 112 (Jan. 1989), S. 210 (209-210).

S. M., *Berliner Philharmonisches Orchester: Schlagabtausch mit dem Orchester- Boettcher spielte Lutoslawski*, in: *Orchester* 22 (Feb. 1974), S. 113-114.

Rostropowitsch, M. Lutoslawski, W., in: *Echos de l'orchestre* (Feb. 1980), Nr. 15.

Musikalische Neuheiten-Messe: Eindrücke von 46. Weltmusikfest der IGNM in Graz, in: *Musikhandel* 23, Nr. 8 (1972), S. 339-340.

(p), *Warszawska Jesień `1983* (Warschauer Herbst 1983), in: *Ruch Muzyczny* Nr. 17, 21.Aug., 1983, S. 3-5.

Programmhefte:

Berger, Gregor, *Cellokonzert*, in: Programmheft der Düsseldorfer Symphoniker vom 20. und 21. Dez. 1973.

Briner, Andres, Programmheft des Tonhalle Orchesters vom 5. März 1981, St. Gallen.

Clements, Andrew, *Cello Concerto*, in: Programmheft des BBC Symphony Orchestra vom 8. Aug. 1991, S. 10.

Dorian, Frederic, Meibach, Judith, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 18., 19. und 20. Jan. 1991, S. 607.

Ewen, David, *Concerto for Cello and Orchestra. Witold Lutoslawski, Born 1913*, in: Programmheft des Polnischen Nationalen Radio-Sinfonieorchesters (Carnegie Hall) vom 30. Sept. 1976.

Fanning, David, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Hallé Orchestra vom 21. und 3. Jan. 1986, S. 15.

Freed, Richard, *Concerto for Cello and Orchestra. Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des National Symphony Orchestra vom 29. Jan. 1980, Washington.

Huber, Alfred, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Philharmonischen Orchesters der Stadt Nürnberg vom 17. Nov. 1978.

Hul, van der, Dick, *Cellokonzert*, in: Preludium Nr. 1, 35. JG. (Sept./Okt. 1976), S. 28.

Jacobson, Bernard, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Philadelphia Orchestra vom 19., 20. und 21. März 1987, S. 32A.

Jacobson, Bernard, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Philadelphia Symphony Orchestra vom 3. März 1988, S. 40a.

Klein, Rudolf, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft der Wiener Symphoniker vom 8. Apr. 1976.

Jyrkiäinen, Reijo, *Liten svit Violoncellkonsert*, in: Programmblatt des Konzerts in Helsinki vom 20. und 21. Sept. 1989 (Dir. Jan Krenz), Helsinki, S. 3.

Klier, Heinz, *Einführung, Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Mozarteum Orchesters vom 13. Jan. 1984, Salzburg.

Ledbetter, Steven, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft des Boston Symphony Orchestra vom 5. März 1987, S. 12.

Lutoslawski, Witold, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29. Okt. 1976.

Lutoslawski, Witold, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft der New York Philharmonic vom 6., 7. und 11. Jan. 1983.

Lutosławski, Witold, *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des 2. „musica viva“-Konzertes vom 17. Jan. 1986.

Lutosławski, Witold, in: Programmheft der Komischen Oper Berlin vom 24. März 1974.

Lutosławski, Witold, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft der Los Angeles Philharmonic vom 3., 4. und 6. März 1983, S. 8.

Lutosławski, Witold, *Konzert für Cello und Orchester*, in: Programmheft der Wiener Symphoniker vom 29. Nov. 1973.

Lutosławski, Witold, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Bournemouth Symphony Orchestra vom 14. Okt. 1970.

Lutosławski, Witold, *Lutoslawski. Celloconcerto*, in: Programmheft des Guildhall Symphony Orchestra vom 11. Mai 1989.

Rayment, Malcolm, Programmheft des Edinburgh National Orchestra vom 5. Sept. 1979.

Rayment, Malcolm, *Witold Lutoslawski. Cello Concerto*, in: Programmheft der BBC Proms vom 30. Aug. 1983, S. 3.

Rea, John, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Orchestre symphonique de Montreal vom 8. und 9. April 1980.

Reé, John, *Cello Concerto*, in: Programmheft des Orchestre symphonique de Montréal vom 25./26. Nov. 1986, S. D 37.

Stucky, Steven, *Concerto for Cello and Orchestra*, in: Programmheft der Los Angeles Philharmonic vom 9. Aug. 1989.

Willis, Thomas, Feldman, Mary Ann, *Concerto for Cello and Orchestra. By Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Minnesota Orchestra vom 14. Jan. 1972, S. 152-153.

Wood, Hugh, *Lutoslawski. Concerto for cello and orchestra*, in: Programmheft des BBC Symphony Orchestra vom 3. Dez. 1975, S. 5.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

C. A., *Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 15. Nov. 1973.

Ch., M., *Konzert für Violoncello*, in: Programmheft des Radio-Sinfonieorchesters Basel vom 21. Okt. 1977.

Concerto pour violoncello et orchestre, in: Programmheft des Orchestre Symphonique de RTL vom 25. Juni 1989, S. 114.

H. V., *Zu den Werken*, in: Programmheft des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart vom 17. Okt. 1975 in Mannheim.

RAD, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des NDR Sinfonieorchesters vom 11. Feb. 1972.

R. K., *Lutoslawski: Konzert für Violoncello und Orchester*, in: Programmheft der Wiener Konzerthausgesellschaft vom 30. Nov. 1973.

Witold Lutoslawski. Konzert für Violoncello und Orchester, in: Programmheft des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29. Okt. 1976.

Programmblatt des Tonhalle Orchesters, St. Gallen, 5. März 1981.

Concerto for Cello and Orchestra (1969-1970), in: Programmheft des Hallé Orchestra vom 23. Jan. 1986.

Witold Lutoslawski b. 1913. Concerto for Violoncello and Orchestra, in: Programmheft des London Symphony Orchestra vom 5. Nov. 1987.

Programmheft des Guildhall Symphony Orchestra vom 11. Mai 1989.

Programmheft des Orchestre de Paris vom 12. und 13. Okt. 1988.

Programmheft des Philadelphia Symphony Orchestra vom 3. März 1988, S. 40c.

Programmheft des Los Angeles Philharmonic vom 3., 4. und 6. März 1983.

Programmheft des California Institute of the Arts, School of Music vom 3. März 1983.

Programmheft der Düsseldorfer Symphoniker vom 3., 5. und 6. Sept. 1999.

CD und Schallplattenkommentare

Jacobs, Rémi, Begleitheft zur CD EMI CDC 7 49304 2, 1975.

Wender, Julius, *Lutoslawski, Witold, Concerto for Cello and Orchestra*, Begleitheft zur CD, BIS-CD-937, 1998.

Veröffentlichungen über die 3. Sinfonie

Osteuropäische Veröffentlichungen über die 3. Sinfonie

Musikwissenschaftliche Artikel:

Lutoslawski, Witold, *Wypowiedź Witolda Lutoslawskiego przed prezentacją 'III Symfonii'* (Aussage Witold Lutoslawskis vor der Präsentation der 3. Sinfonie), in: *Witold Lutoslawski: Prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutoslawski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Werk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 139-142.

Lutoslawski, Witold, *Po wysłuchaniu 'III Symfonii' Rozmowa z kompozytorem* (Nach dem Hören der 3. Sinfonie. Gespräch mit dem Komponisten), in: *Witold Lutoslawski: prezentacje, interpretacje,*

konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Gesamtwerk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 147.

Marek, Tadeusz, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 16 (7. Aug. 1983), S. 3-4.

Paja, Jadwiga, *Witold Lutosławski. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje (twórczości)* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Gesamtwerk), hrsg. von K. Tarnawska-Kaczorowska. Warszawa 1985 Sekcja Muzykologów ZKP, S. 208 (abgedruckt auch in: *Muzyka* 26, Nr. 1 (1987), S. 91 – 95).

Pociej, Bohdan, *Dramaturgia symfonicznej formy* (Dramaturgie der sinfonischen Form), in: *Witold Lutosławski: prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości* (Witold Lutosławski: Präsentationen, Interpretationen, Konfrontationen. Beiträge des Symposiums über das Gesamtwerk), hrsg. von Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa, 1985, S. 162-173.

Musikkritiken und Zeitungsberichte:

Burzawa, Ewa, *O III SYMFONII na gorąco* (Aktuelles über die 3. *Sinfonie*), in: *Ruch Muzyczny* 27, Nr. 25 (11. Dez. 1983), S. 4-5.

Kaczyński, Tadeusz, *Klasyczny koncert FN* (Klassisches Konzert der Nationalphilharmonie), in: *Ruch Muzyczny*, 28, Nr. 24 (25. Nov. 1984), S. 21-22.

Kański, Józef, *Dwie Trzecie Symfonie* (Zwei Dritte Symphonien), in: *Ruch Muzyczny* 30, Nr. 8 (13. Apr. 1986), S. 18.

Kaczyński, Tadeusz, *III Symfonia po raz pierwszy w Polsce* (III. Sinfonie zum ersten Mal in Polen), in: *Ruch Muzyczny* 28, Nr. 21 (14. Okt. 1984), S. 6-7.

Kaczyński, Tadeusz, *Wspomnienie z teraźniejszości* (Erinnerung aus der Gegenwart), in: *Ruch Muzyczny* 32, Nr. 8 (10. Apr. 1988), S. 7.

Kaczyński, Tadeusz, *Inauguracja sezonu WOSPRI*, in: *Ruch Muzyczny* 31, Nr. 25 (6. Dez. 1987), S. 13-14.

Marek, Tadeusz, *Die 3. Sinfonie Witold Lutosławskis. Gespräch mit dem Komponisten*, in: *Polish Music* 3/4 (1983), S. 4-20.

Pociej, Bohdan, *Symfonia. Symfonia Witolda Lutosławskiego*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 14 (5. Juli 1987), S. 7-8.

Richter, Renate, *Mit und von Lutosławski. Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchester*, in: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten* (Leipzig) 35, Nr. 245 (18/19. Okt. 1986), S. 7.

Sramek, Christoph, *Leipzig: Lutosławski dirigierte Lutosławski*, in: *Musik und Gesellschaft* 37 (Jan. 1987), S. 51.

Wolf, Werner, *Lutosławski faszinierte mit seinen eigenen Werken. Anspruchsvolles Konzert mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester*, in: *Leipziger Volkszeitung* 41, Nr. 246 (18/19. Okt. 1986), S. 1:6.

Programmhefte:

Gabryś, Ryszard, *III Symfonia*, in: Programmheft der Schlesischen Staatsphilharmonie Katowice, 22. Nov. 1991.

Lutosławski Witold, *III Symfonia*, in: Programmheft des Orchesters und Chors der Krakauer Philharmonie, 21. Sept., 1984, S. 4.

Lutosławski, Witold, *III Symfonia*, in: Programmheft der Krakauer Philharmonie, 8, 9. Jan. 1993.

Parsons, Arrand, *Witold Lutoslawski, III Symfonia*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie Warschau, 1. Okt. 1990.

Pisarenko, Olgierd, *Witold Lutoslawski. III Symfonia*, in: Programmheft der Nationalphilharmonie, 27. 28. Feb. 1998.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

Programmheft des Staatlichen Sinfonieorchesters der Weißrussischen Republik, 22. Feb. 1990.

Westliche Veröffentlichungen**Musikwissenschaftliche Artikel**

Homma, Martina, *Unerhörtes Pathos. Witold Lutoslawski: III. Sinfonie*, in: MusikTexte Heft 13 (Feb. 1986), S. 7-12(vgl.: Programmheft der Staatsoper Hannover, Nov.- Dez. 1991, S. 18-20)

Michaely, Aloyse, *Lutoslawskis III. Sinfonie*, in: Musik-Konzepte 71/72/73, 1991, S. 52-197.

Musikkritiken und Zeitungsberichte

Barron, James, *Lutoslawski Receives Music Prize in Louisville*, in: New York Times (26. Sept. 1985), S. C: 17.

Bernheimer, Martin, *Some Healthy Stretching at the L.A. Philharmonic*, in: Los Angeles Times (12. Jan. 1991), S. F1, 5.

Bowen, Meiron, *Voice of tragedy*, in: Guardian (3. Okt. 1983), S. 42.

Cariaga, Daniel, *Witold Lutoslawski: at 70, still a revolutionary*, in: Los Angeles Times (27. Feb. 1983), S. Calendar 52.

Casken, John, *Masterly control*, in: Listener (15. März 1984), S. 32.

Cunningham, Carl, *Witold Lutoslawski*, in: Houston Post (6. Okt. 1985), S. 4F.

Danler, Karl-Robert, *Witold Lutoslawski dirigierte eigene Werke. Ein Konzert in Münchens Musica Viva*, in: Orchester 34 (März 1986), S. 302-303.

Duck Leonard, *The Manchester Scene*, in: Musical Opinion 108 (Juli 1985), S. 273-275.

Felber, Gerald, *Neues in bester Qualität geboten: der BSO eröffnete die XI. Musik-Biennale Berlin*, in: Berliner Zeitung 43, Nr. 39 (16. Feb. 1987), S. 1: 5.

Greenfield, Edward, *Pleasure of the pure and simple*, in: Guardian (14. Feb. 1989), S. 38.

Griffiths, Paul, *London Sinfonietta / Lutoslawski*. Queen Elisabeth Hall, in: Times (5. Okt. 1983), S. 7.

Griffiths, Paul, *BBCSO/ Lutoslawski*. Festival Hall, in: Times (24. März 1984), S. 6.

Henken, John, *Composer Gives Us the Sound of His World*, in: Los Angeles Times (7. Jan. 1991), S. F10.

Homma, Martina, *Einführend und patriotisch: neue Bücher über Witold Lutoslawski*, in: Musiktexte (1995) 61, S. 55-57.

Finch, Hilary, *Fans flutter at Ravel's haze*; BBC Proms, in: Times (2. Aug. 1995), S. 30.

Hoffmann, Stephan, *Eigenwilliges und Eintöniges bei den Musiktagen in Donaueschingen*, in: Musica 39, Nr. 1 (1985), S. 45.

Homma, Martina, *Müde Helden. Der 31. „Warszawska Jesień“*, in: MusikTexte, Nr. 26 (1988), S. 60.

Kozinn, Allan, *Brooklyn Philharmonic*, in: New York Times (9. März 1993), S. C 17.

Morrison, Richard, *Concerts: Philharmonia/Lutoslawski/Loughran*. Festival Hall. Radio 3, in: Times (9. Okt. 1986), S. 11.

Oehrlein, Josef, *Ungewohnte Klänge in der alten Bischofsstadt: Neue Musik in Bamberg mit den Symphonikern und Witold Lutoslawski*, in: Neue Musikzeitung 38 (Juni/Juli 1989), S. 46.

Porter, Andrew, *Musical events: Gentleness and chivalries*, in: New Yorker 61 (20. Mai 1985), S. 92-94.

Power, David, *First performances: Huddersfield 1986*, in: Tempo, Nr. 160 (März 1987), S. 53-54.

Rhein, John von, *Lutoslawski's present to Chicago: A symphony 11 years in the making*, in: Chicago Tribune (25. Sept. 1983), S. 14-15.

Rhein, John von, *CSO triumphs with new symphony*, in: Chicago Tribune (12. Apr. 1985), S. 2: 8.

Rockwell, John, *Symphony: Chicagoans and Solti in New York*, in: New York Times (4. Mai 1985), S. 14.

Schieffer, Hans Hubert, *Düsseldorf. Lutoslawski dirigierte eigene Werke in der Tonhalle. Ständiges Gleiten und Fließen*, in: Orchester 38 (Feb. 1990), S. 157.

Stucky, Steven, *Chicago*, in: Musical Times 124 (Dez. 1983), S. 764.

Stucky, Steven, *Chicago Symphony: Lutoslawski, Symphony No. 3 (premiere)*, in: Hi Fidelity/Musical America 34 (Jan. 1984), S. MA20.

Tétaz-Gramegna, Myriam, *Concerts Lutoslawski à Ba*, in: *Dissonance* 20, (Mai 1989), S. 23-25.

Warnaby, John, *Lutoslawski`s Third Symphony*, in: *Tempo*, Nr. 148 (März 1984), S. 21-23.

Whittall, Arnold, *Lutoslawski, Witold, Symphony No. 3: score*, in: *Music & Letters* 68, Nr. 3 (1987), S. 308-309.

Artikel mit nicht verifizierbaren Autoren

J. von L. *Lutoslawskis Dritte Sinfonie, Erstaufführung in London*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 76 (31. März 1984), S. 46.

Konzerte (München), in: *Oper und Konzert* 28, Nr. 3 (März 1990), S. 35-35.

Konzerte (München), in: *Oper und Konzert* 24, Nr. 4 (Apr. 1986), S. 23.

Programmhefte:

Burzawa, Ewa, *Journee Witold Lutoslawski*, in: Programmheft des Orchestre Symphonique de RTL vom 25. Juni 1989.

Dorian, Frederic, Meibach, Judith, *The Third Symphony: The Composer speaks*, in: Programmheft des Pittsburgh Symphony vom 18-20. Jan. 1991, S. 697-699.

Duck, Leonard, *Symphony No. 3*, in: Programmheft des Manchester Hallé Orchesters vom 11. Apr. 1985.

Eckle, Georg Albrecht, *Dritte Sinfonie*, in: Programmheft des Tonhalle-Orchesters vom 24. Juni 1986.

Fabbri, Franco, *Witold Lutoslawski: Necessità del caso*, in: Programmheft des Teatro Alla Scala vom 3., 4. und 5. Nov. 1988, S. 8-9.

Häusler, Josef, *Zu Witold Lutoslawskis „Dritter“*, in: Programmheft der Donaueschinger Musiktage, 21. Okt. 1984.

Hiekel, Jörn Peter, *Symphony Nr. III*, in: Programmheft der Düsseldorfer Symphoniker vom 9., 10. und 12. Nov. 1989, S. 164.

Lutoslawski, Witold, *Zu meiner Symphonie Nr. 3*, in: Programmheft der Münchner Philharmoniker, 10., 11. und 12. Jan. 1990, S. 9.

Lutoslawski, Witold, *Symphonie Nr. 3*, in: Programmheft des Orchesters der Stadt Hagen, 2. Dez. 1986, S. 6.

Lutoslawski, Witold, *Symphonie Nr. 3*, in: Programmheft des „musica viva“ Festivals, 2. Konzert vom 17. Jan. 1986.

Lutoslawski, Witold, *Musique funébre, Chain II, Sinfonie Nr. 3*, in: Programmheft des Sinfonieorchsters der Musikhochschule Frankfurt a/M, 14. Jan. 1993.

Lutosławski, Witold, *Symphonie Nr. III*, in: Programmheft des Berliner Philharmonischen Orchesters vom 5. und 6. Nov. 1985.

Malloch, Stephen N., *Symphony No. 3*, in: Programmheft des Sydney Symphony Orchestra vom 1. Aug. 1987, „Musica Nova Festivals“, Queensland, vom 9. - 14. Aug. 1987 und in: Programmheft des Melbourne Symphony Orchestra vom 22. Aug. 1987.

Michaely, Aloyse, *3. Sinfonie* „...den Menschen durch meine Musik etwas mitteilen...“, in: Programmheft der Staatsoper Hannover, Nov.- Dez. 1991, S. 17- 18.

Neumann, Rainer, *3. Sinfonie. Von der Erwartung zur Erfüllung*, in: Programmheft der Staatsoper Hannover, Nov.- Dez. 1991, S. 15-16.

Parsons, Arrand, *Symphony No. 3*, in: Programmheft des Chicago Symphony Orchestra vom 29. Sept. 1983, S. W 9-17. (auch in: Programmheft des Detroit Symphony Orchestra vom 9., 10. und 11. Jan. 1986).

Parsons, Arrand, *Symphony No. 3*, in: Programmheft des Chicago Symphony Orchestra vom 1. Mai 1985, S. 11-12.

Pulcini, Franco, *Lutoslawski, maestro dell' alea limitata e controllata. Sinfonia n. 3*, in: Programmheft des Teatro Verdi (Firenze), 6.,7.,10. Dez. 1991.

Rohm, Helmut, *Witold Lutoslawski*, in: Programmheft der Münchner Philharmoniker, 10., 11. und 12. Jan. 1990, S. 3-5.

Rowe, Hans H., *Følsom og fragerik samtidskomponist*, in: Programmheft der Bergen Folharmoniske Orkester, 3. Dez., 1987.

Roy, Klaus G., *Symphony No. 3*, in: Programmheft des Cleveland Orchestra vom 3, 4. und 5. März 1988, S. 53-63.

Sardà, Albert, *Simfonia núm. 3*, in: Programmheft des Orquestra Ciutat de Barcelona, 28. und 29. April 1990.

Schoenberg, Esther, *Witold Lutoslawski. Symphony no. 3*, in: Programmheft des Israel Philharmonic Orchestra vom 24. Nov. 1988.

Thow, John, *The music*, in: Programmheft des San Francisco Symphony vom 10., 12. und 13. Dez. 1986, S. 20, 37.

Warnaby, John, *Symphonie Nr. 3*, in: Programm des ORF Symphonieorchesters, Wiener Konzerthaus, 10. März 1989.

Programmhefte mit nicht verifizierbaren Autoren

WV, Lutosławski: *Derde Symfonie*, in: Programmheft des Rotterdam Philharmonisch Orkest, 17. Nov. 1989, S. 20-21.

Symphony No. 3, in: Programmheft der Los Angeles Philharmonic vom 29., 30. Nov. und 2. Dez. 1984, S. 29-30.

Witold Lutoslawski (born 1913). *Symphony No. 3*, in: Programmheft der BBC Proms vom 10. Aug. 1985.

Witold Lutoslawsky. Sinfonia núm. 3, in: Programmheft des Madrid Orquestra Nacional de España, 30. Nov. 1985.

Symphony No. 3, Witold Lutoslawski (born 1913), in: Programmheft des Philharmonia Orchestra, 8. Okt. 1986.

Symphonie Nr. III, in: Programmheft des Berner Symphonie Orchesters vom 23. und 24. Apr. 1987, S. 17-19.

Die Dritte Sinfonie von Witold Lutoslawski. Ein Gespräch mit dem Komponisten, in: Programmheft des Staatsorchsters Stuttgart, 8. und 9. März 1992.

Witold Lutoslawski, La Troisième Symphonie, in: Programmheft der Opera Bastille, 18. Nov. 1992.

Witold Lutoslawski, Livre pour orchestre, Symphonie n° 3, Chantefleurs et Chantefables, in: Programmheft des Orchestre Philharmonique de Strassbourg, 22, 23. April 1993, S. 81-82.

CD- und Schallplattenbegleithefte

Noelke, Peter, Witold Lutosławski (1913-1994), *Paganini Variationen, Paroles Tissées, Les Espaces du Sommenil, Troisième Symphony*, Naxos (8.553423), 1995.