

Rede von 1954 zum Ausdruck kam: „Obwohl sich deren unmittelbare Folgen auf ein Jahr beschränkten, besaßen sie entscheidende Bedeutung für die sechziger und siebziger Jahre. Eisler wurde zum Kronzeugen für das offizielle Schönberg-Bild erklärt.“ (S. 186)

Wie sich jenes Bild innerhalb eines guten Vierteljahrhunderts Schritt für Schritt ausdifferenzierte, auf welche Weise Schönberg zu dessen Zentnarfeier (1974), endgültig aber zum 25. Todestag (1976) bei allen nach wie vor üblichen Debatten auch in der DDR öffentlich gefeiert und gewürdigt wurde, welche argumentativen Winkelzüge unternommen wurden, um Schönberg entweder ideologisch zu rechtfertigen oder ihn weiterhin zur persona non grata zu erklären und welche Rolle hierbei einzelne Persönlichkeiten des Musiklebens, Wissenschaftler, Parteifunktionäre und Komponisten spielten – all dies hat Glänzel in ebenso penibler wie umfassender Quellenarbeit und Literaturrecherche bzw. -sichtung herausgearbeitet und anschaulich dargestellt. Dass der Blick ins Detail einzelner Beiträge – neben den bereits häufig fokussierten Schlüsseltexten wie Ernst Hermann Meyers *Musik im Zeitgeschehen* oder dem *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik* der 1950er Jahre sind hier insbesondere die weniger bekannten Aufsätze von Nathan Notowicz und Eberhardt Klemm über Eisler und Schönberg aus den 1960er Jahren zu nennen (vgl. Kap. III, 2.1) – wie stets von einer umfassenden, auch politische Ereignisse einbeziehenden Perspektive ergänzt wird, für die Debatten Relevantes mit sicherem Instinkt von Peripherem unterschieden wird und dabei der jeweilige politisch-ästhetische Standpunkt einzelner Autoren niemals aus dem Blick gerät, macht die Lektüre auf jeder Seite zum Gewinn.

Sämtliche relevanten, teils sehr umfangreichen Bestände des Archivs der Akademie der Künste, des Deutschen Musikarchivs, des Sächsischen Hauptstaatsarchivs (Dresden) u. a. wurden durchgesehen; dass, worauf be-

reits Lars Klingberg hinwies (vgl. *Musiktheorie* 29/3, 2014, S. 286), eine Verwechslung zweier Bestände des Bundesarchivs vorliegt, fällt dabei kaum ins Gewicht. Sowohl das umfangreiche Verzeichnis sämtlicher recherchierbarer „Konzerte mit Werken Arnold Schönbergs in der DDR bis 1989“ (Anlage 2) als auch der Abdruck von Dokumenten zur Diskussion um Harry Kupfers *Moses und Aron*-Inszenierung in Dresden 1975 (Anlage 1) tragen zum Facettenreichtum der Studie bei; hinzu kommt, dass Glänzel mit mehreren ehemaligen Vertretern des DDR-Musiklebens gesprochen hat. Dies und vieles andere lässt den Fußnotenapparat zu einer eigenen Fundgrube werden.

Auch wenn die Hauptstränge des ästhetischen Diskurses in der DDR mittlerweile bekannt sind und man auch bei Glänzel auf vielen Seiten nichts Neues erfährt – es ist gut, dass es diese Studie, die explizit nach Schönberg in der DDR fragt, gibt, nicht zuletzt da mit ihr, etwa mit der Diskussion um *Moses und Aron*, erstmals entscheidende Teilaspekte eines Gesamtpanoramas vertieft werden, das nach wie vor einer umfassenden Darstellung harret. Glänzel ist ein entscheidender Beitrag gelungen, DDR-Musikgeschichte so differenziert und facettenreich erscheinen zu lassen, wie sie ist.

(Oktober 2016)

Nina Noeske

DANUTA GWIZDALANKA/KRZYSZTOF MEYER: *Witold Lutosławski. Wege zur Meisterschaft. Aus dem Polnischen von Christina Marie HAUPTMEIER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 415 S., Nbsp.*

Witold Lutosławski ist auch in der deutschsprachigen Musikwelt alles andere als ein Unbekannter. Eine Reihe von Autorinnen und Autoren wie etwa Martina Homma haben sich seiner angenommen, so dass seine Bedeutung auch für einen des Polnischen nicht mächtigen Leserkreis nachvollziehbar ist. Dennoch verdient die

nun vorliegende Übersetzung der umfassenden Studie von Danuta Gwizdalanka und Krzysztof Meyer besondere Beachtung, da sie den deutschsprachigen Leserkreis mit einer bislang nicht gekannten Plastizität und Intensität hinsichtlich Leben, Werk und gesellschaftlichem Umfeld des Komponisten einführt. Die Zusammenarbeit der beiden Autorenpersönlichkeiten erweist sich dabei als glücklicher Umstand: Danuta Gwizdalanka, die auf eine zehnjährige Lehrpraxis als Dozentin an der Musikakademie Bydgoszcz zurückblicken kann und zudem Autorin mehrerer Werke zu verschiedenen Aspekten der Musik (so etwa „Musik und Politik“ oder „Musik und Geschichte“) ist, besitzt die Fähigkeit, selbst komplizierte musikbezogene und musikästhetische Themenkomplexe in einer verständlichen und zugleich differenzierten Sprache auch für ein breiteres Publikum zugänglich zu machen. Krzysztof Meyer, langjähriger Professor für Komposition an der Musikhochschule Köln sowie Schüler Stanisław Wiechowkis, Nadia Boulangers, Krzysztof Pendereckis und Witold Lutosławskis selbst vermag aufgrund seiner fast 30-jährigen Bekanntschaft mit dem Komponisten eine Innensicht zu präsentieren, die sowohl den Werkbetrachtungen als auch den Beschreibungen der biographischen Stationen des Komponisten eine authentische und persönliche Note verleiht. Besonders hervorzuheben ist auch die Leistung der Übersetzerin Christina Marie Hauptmeier, die großes Geschick darin bewiesen hat, das polnische Original in einen angenehm lesbaren, flüssigen, dabei mit großer Selbstverständlichkeit an der Sache orientierten Text übertragen zu haben, der die Lektüre des fertigen Buchs auch unter stilistischen Gesichtspunkten zu einem Vergnügen macht.

Das Buch ist als chronologische Biographie mit eingefügten, sehr ausführlichen und mit zahlreichen Notenbeispielen transparent gemachten Werkanalysen angelegt. Im Vergleich zur zweibändigen polnischen

Ausgabe wurden einige Aspekte, insbesondere zur Spezifik des polnischen Musiklebens und des polnischen kulturellen Kontexts, für die deutsche Leserschaft umgearbeitet. Im Ergebnis kann das Buch auch mit Gewinn als eine Einführung in die polnische Musikgeschichte vor allem der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelesen werden, da insbesondere an den Punkten, an denen sich Lutosławskis Schaffensweg mit politischen Ereignissen überkreuzen, etwas mehr Raum für illustrierende Charakterisierungen des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umfelds gegeben wird. Die in großer Zahl eingestreuten Erinnerungen von Zeitzeugen oder Ausschnitte aus Erlebensdarstellungen ehemaliger Weggefährten erhöhen die Aussagekraft des Buches dabei sehr.

Lutosławski wuchs in einem Umfeld auf, das ganz vom Habitus der kulturellen Elite des traditionellen landadligen Polentums gekennzeichnet war, wurde jedoch zugleich in eine Zeit hineingeboren, in der diese Ideale aufgrund der politischen und militärischen Wirren der Zwischenkriegszeit kaum mehr lebbar waren. Beeindruckend ist die Schilderung seiner Zeit im besetzten Warschau, als der junge Komponist aktiv Anteil am regen kulturellen Leben des Untergrunds nahm und sich dabei eine persönliche Souveränität und künstlerische Eigenständigkeit erwarb, die ihn nach Kriegsende befähigte, im neu entstehenden realsozialistischen Staat als autonome Künstlerpersönlichkeit aufzutreten. Lutosławski konnte in den Jahren zwischen Kriegsende und entstehendem Stalinismus die Grundlagen für seine spätere Position als unangefochtene Autorität im polnischen Musikleben befestigen, der sich auch jüngere Komponisten wie etwa Penderecki unterwarfen, die nach dem Aufbruch gegen Ende der 1950er Jahre Polen als Musikland auch international bekannt machten.

Wertvoll ist die Darstellung von Lutosławskis Verhalten während der Hochzeit des Stalinismus – eine Phase, an die sich auch Lutosławski selbst später aus begreifli-

chen Gründen nur ungerne zurückerinnert. Während sein bisheriges Hauptwerk, die erste Sinfonie, als „formalistisch“ gebrandmarkt wurde und daher aus der Öffentlichkeit verschwand, musste er getreu den Vorgaben der stalinistischen Kulturpolitiker sozialistische Massenlieder komponieren, die ihm, ganz im Gegensatz zu seinen „richtigen“ (wie er es nannte) Kompositionen, das materielle Überleben sicherten und es ihm erlaubten, den Status als offiziell anerkannter Komponist aufrechtzuerhalten. Dabei war es notwendig, Kompromisse zu machen und mit den staatlichen Kulturpolitikern zu kooperieren, und zwar sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in Form der Übernahme von Anfragen und Vorgaben für Kompositionen. Auch heute noch ist die Anerkennung dieses Sachverhalts ein heikles Thema, auch wenn die formelhafte Behauptung der Verweigerung des Komponisten am staatlichen Musikleben kaum noch glaubhaft erscheint. Immer noch tut die Musikwissenschaft sich mit der Beschreibung des Verhaltens der Komponisten in dieser Phase schwer – nicht nur hinsichtlich Lutosławski, sondern auch hinsichtlich anderer polnischer Komponisten der damaligen Zeit. Umso wichtiger ist die Tatsache, dass in dieser Publikation Lutosławskis stilistische Praxis bei der Komposition sozialistischer Massenlieder nicht ausgeklammert, sondern in Detailuntersuchungen dargestellt wird. Die Autoren erliegen hier nicht der Versuchung, aus dem Komponisten einen Widerstandshelden zu machen und ein Narrativ zu übernehmen, das in der polnischen Kulturgeschichte oft nur allzu bereitliegt.

Inwieweit ließ Lutosławski sich auf Kompromisse ein? Ließ er sich durch äußere Zwänge kompromittieren? Bedeutet ein Nachgeben gegenüber derartigen Zwängen eine Minderung des Wertes seiner Kunst? Diese Fragen stehen unausgesprochen, aber dennoch sehr deutlich hinter jeder Beschreibung einer Künstlerbiographie in einem staatssozialistischen Land – auch wenn sie

in einer Betrachtung eines Komponisten aus dem Westen genauso gestellt werden müssen. Bei Lutosławski jedenfalls zeigen die Autoren, dass es trotz Kompromissen letztlich seine künstlerische Autonomie war, die sein Handeln bestimmte – und zwar sowohl in Hinblick auf gesellschaftlich-politische als auch künstlerisch-stilistische Herausforderungen. Das wird am deutlichsten in seinem Verhältnis zur polnischen Avantgarde seit den ausgehenden 1950er Jahre sichtbar. Einerseits fühlte er sich angesichts der neuen, bis dahin ungekannten Möglichkeiten für Komponisten in seinem Heimatland „wie ein Fisch im Wasser“, andererseits beklagte er bald einen „Terror der Avantgarde“, wenn ihm der Zwang zum Neuen nun als ebenso diktatorisch erschien wie die Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus nur wenige Jahre vorher. Zwar komponierte auch Lutosławski Werke im Stile der seriellen Musik (Trauermusik) oder der Aleatorik (*Jeux vénitiens*), er verhielt sich aber den neuen Strömungen gegenüber charakteristisch reserviert: Die unkonventionelle Verwendung traditioneller Instrumente, wie es beispielsweise vor allem Witold Szalonek oder Penderecki praktizierten, lehnte Lutosławski ab. Sein Bestreben war es vielmehr, die Neuerungen aus den bestehenden, traditionellen Instrumenten des Sinfonieorchesters herauszuholen. Die aufkommenden Experimentalstudios und das Feld der elektronischen Musikerzeugung betrachtete Lutosławski mit großer Zurückhaltung. Aufgrund dieser und anderer Eigenschaften seiner Kompositionsweise wurde der Komponist von Kritikern oft als „Klassiker“ bezeichnet, wobei in dieser Bezeichnung oft auch ein bewundernder Unterton mitschwang. Die Autoren arbeiten den Gegensatz zwischen Lutosławskis Begeisterung für die erweiterten Möglichkeiten nach dem Ende des Stalinismus einerseits und seine charakteristisch distanzierte Rolle gegenüber den Neuerungen andererseits differenziert heraus, indem sie ihn selbst zu Wort kommen lassen, Erinnerungen

von Zeitzeugen damit kontrastieren und in Werkbeschreibungen der Kompositionen jener Zeit (*Jeux vénitiens, Trois Poèmes d'Henri Michaux*) sein kompositorisches Vorgehen darlegen. In der Vorgehensweise der Autoren, Positionen und Ansichten Lutosławskis nicht in einem separaten Kapitel als abstrakte Manifeste, sondern als Ergebnisse einer konkreten Lebens- und Kompositionssituation heraus deutlich werden zu lassen, liegt ein wesentlicher Vorteil des Buches.

Seit 1959, als der Komponist den Ersten Preis der Tribune Internationale des Compositeurs der UNESCO gewann, erhielt er zunehmend internationale Aufmerksamkeit und wurde weltweit zu Gastaufenthalten eingeladen. Seine exponierte Stellung im polnischen Musikleben ermöglichte ihm die Wahrnehmung von Einladungen aus dem Westen auch zu einem Zeitpunkt, als die Beziehungen Polens zum Westen auf einem Tiefpunkt angelangt waren. So etwa im Jahr 1983, als er Proben mit den New Yorker Philharmonikern aufnahm, obwohl die polnische Regierung wegen ihres Vorgehens gegen die polnische Gewerkschaft Solidarność im Westen geächtet war. Einmal mehr befand sich der Komponist unfreiwillig im Konflikt der Interessen: Da er in den letzten Jahrzehnten eine unverzichtbare Figur im internationalen Musikleben geworden war, erschien es ihm nur natürlich, daran aktiv teilzunehmen – auch wenn er dadurch die Interessen der polnischen Regierung bediente, für die die Entsendung eines Komponisten vom Format Lutosławskis ins westliche Ausland eine Demonstration kultureller „Normalität“ war. Um jedoch seine Opposition zur Politik dieser Regierung auszudrücken, bediente sich Lutosławski eines traditionellen, in Polen bereits im 19. Jahrhundert angewandten Mittels, nämlich des Boykotts öffentlicher Arbeit als Künstler. Er trat seit Einführung des Kriegsrechts im polnischen Musik- und Kulturleben nicht mehr in Erscheinung. Die Kehrseite dieser Haltung zeigte sich, als Mieczysław Tomaszewski vom Posten

des Direktors des Polnischen Musikverlags abgesetzt wurde: Lutosławskis konstante Verweigerung irgendwelcher Kontakte mit Mitgliedern der Militärregierung ließ ihn zu diesem Vorfall schweigen, während Penderecki sich mit Erfolg für Tomaszewski einsetzte – und Lutosławski sich fragen musste, ob seine aufrechte Haltung der polnischen Musik in diesem Fall nicht mehr geschadet als genutzt hatte. Die Autoren zeigen gerade vor dem Hintergrund solcher Dilemmata, mit welchem Verantwortungsbewusstsein Lutosławski mit seiner Stellung als Figur des internationalen Musiklebens im In- und Ausland umging. Auch seine Rolle in der Endphase des Staatssozialismus wird deutlich, als er seine Fähigkeiten dem Aufbau des neuen Staates zur Verfügung stellte. Neben den Hauptlinien der Biographie des Komponisten präsentieren die Autoren noch eine Fülle von Seitenaspekten zur polnischen und internationalen Musikgeschichte und zu ihrer gesamtgesellschaftlichen Einbettung, so dass es sich hier schon fast um eine kleine Kulturgeschichte der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts handelt. All das macht die Lektüre dieses Bandes zu einem Gewinn.

(November 2016)

Rüdiger Ritter

STEPHANIE JORDAN: *Mark Morris. Musician – Choreographer. Binsted: Dance Books 2015. XII, 543 S., Abb., Nbsp.*

Spätestens seit ihrer Publikation *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London 2000) gehört Stephanie Jordan zu den federführenden Vertretern jenes Fachgebiets, das sich seit den frühen 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der angloamerikanischen Musik- und Tanzwissenschaft unter dem Label „choreomusical studies“ oder auch „choreomusicology“ formierte. Mit ihrer Monographie über stilistisch höchst unterschiedliche Choreographien zu Kompositionen von Igor Strawinsky (*Stravinsky Dances*.