

„... eine Brücke schlagen ...“

Deutsch-polnische Musikbeziehungen in den 1960er Jahren

R u t h S e e h a b e r

Es mag auf den ersten Blick vielleicht nicht weiter verwundern, wenn ein westdeutscher Musikredakteur im Jahr 1972 schreibt: „Die polnischen avantgardistischen Musiker und ihre Arbeiten sind den Hörern des Hessischen Rundfunks vielfach bekannt. Die faszinierende Entwicklung neuer Musik in Polen ist oft dargestellt worden.“¹ In der Tat nahm die aktuelle polnische Musik zu diesem Zeitpunkt bereits seit Jahren einen festen Platz im westdeutschen Konzertprogramm ein. Ins Nachdenken gerät man jedoch, wenn man sich vor Augen führt, dass 1972 auch das Jahr war, in dem die Bundesrepublik Deutschland und die Volksrepublik Polen erstmals diplomatische Beziehungen zueinander aufnahmen. Bis dahin hatten auf offizieller Ebene keine Kontakte zwischen den beiden Staaten existiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie es überhaupt möglich war, dass schon zuvor über die Blockgrenzen des Kalten Krieges hinweg in der musikalischen Welt solch enge Verbindungen bestanden. War die Kultur der Politik voraus oder hat sie gar dem politischen „Wandel durch Annäherung“ mit den Weg geebnet?

Die politischen Rahmenbedingungen waren in den 1960er Jahren alles andere als ideal und das Verhältnis zwischen den beiden Staaten mehr als gespannt. Die Volksrepublik Polen bekundete zwar schon ab 1955 ihr Interesse, diplomatische Beziehungen zur BRD aufzunehmen zu wollen, doch die Bundesregierung hatte trotz zunehmender Bereitschaft, das deutsch-polnische Verhältnis schon aus moralischen Gründen verbessern zu wollen, ein solches Angebot vor allem aufgrund der strittigen Grenzfrage immer wieder abgelehnt. Erst 1961 kamen u. a. mit dem Entschluss des Bundestages, die Beziehungen zu den osteuropäischen Ländern ohne Preisgabe lebenswichtiger Interessen der Nation zu verbessern, neue Impulse in die Ostpolitik, deren erstes sichtbares Ergebnis 1963 die Errichtung der ersten Handelsmission in Warschau war. Zu einer weiteren Annäherung auf offizieller Ebene kam es jedoch nicht. Nach dem Tübinger Memorandum von 1961, in dem führende evangelische Laien und Theologen die deutsche Ostpolitik kritisierten und eine Aufgabe des Souveränitätsanspruches auf die Gebiete jenseits der Oder-Neiße-Grenze forderten, war die öffentliche Diskussion allerdings kaum mehr einzudämmen. Ein denkwürdiges Ereignis bildeten hierbei vor allem der Brief der polnischen Bischöfe an ihre deutschen Amtsbrüder sowie die „Ostdenkschrift“ der Evangelischen Kirche Deutschlands im Jahr 1965.

Mit der großen Koalition begannen ab 1966 Bestrebungen der Bundesregierung, mit den osteuropäischen Staaten nicht mehr nur auf dem Umweg von Memoranden und Pressekommentaren zu kommunizieren, sondern direkte politische Kontakte zu suchen. 1968 deutete Willy Brandt – damals noch Außenminister – an, dass durch eine spezielle Gewaltverzichtserklärung die augenblicklichen polnischen Grenzen bis zu einer endgültigen Friedensregelung anerkannt werden könnten. Mit der Unterzeichnung des „Warschauer Vertrages“ von 1970 wurde dies schließlich

¹ Heinz Enke: „Aus Polen für Frankfurt: 1475 Minuten Musik. Eine ‚Polnische Woche‘ im Hessischen Rundfunk“, in: *Polish Music / Polnische Musik* 7 (1972), Nr. 2, S. 33.

umgesetzt und, zusammen mit der Aufnahme diplomatischer Beziehungen, eine Wende im politischen Verhältnis herbeigeführt. 1976 folgte das deutsch-polnische Kulturabkommen, das den offiziellen Rahmen für die Kulturbeziehungen schuf und zu institutionellen Neugründungen, wie Städtepartnerschaften, deutsch-polnischen Gesellschaften und Wissenschaftsprogrammen, führte.

Auf nichtoffizieller Ebene existierten im kulturellen Bereich jedoch bereits wesentlich früher Beziehungen zwischen Polen und der BRD. Nachdem die Kontakte bis 1956 weitgehend unterbunden waren, kam es im Zuge der „Tauwetterperiode“ und der Lockerung der Grenzen für beide Seiten zu Überraschungen und Neuentdeckungen in der Kunst des jeweiligen Nachbarn. Bereits 1956 besuchte Heinrich Böll Polen, und im darauffolgenden Jahr erschien dort eine einmalig große Anzahl von 60 Literaturübersetzungen aus dem Deutschen, darunter von vielen westdeutsche Autoren. Mit wesentlich größerer Vehemenz verbreitete sich jedoch die polnische Kunst in der BRD, so dass in einigen Publikationen sogar von einer „polnischen Welle“ gesprochen wird:

„Die ‚polnische Welle‘ der sechziger Jahre in der Bundesrepublik war keine Massenbewegung, hatte teilweise sogar einen recht elitären Charakter. Entscheidend war jedoch, daß die moderne polnische Kultur in Deutschland wohl zum ersten Mal derartig intensiv wahrgenommen wurde und hoch geschätzt wurde.“²

Ab 1957 gab es Ausstellungen mit bildender Kunst aus Polen³, 1959 erschien die erste Sammlung polnischer Lyrik in der Übersetzung von Karl Dedecius, die bundesdeutschen Theater spielten Stücke von Stanisław Witkiewicz, Witold Gombrowicz und Sławomir Mrożek, und das Fernsehen zeigte polnische Filme. Das Ungleichgewicht im kulturellen Austausch liegt einerseits im größeren wirtschaftlichen Potential der BRD begründet, andererseits ist es jedoch auch auf politische und ideelle Gründe zurückzuführen:

„Die hohe Qualität des kulturellen Angebotes aus Polen hat auch das Bedürfnis gesteigert, das Defizit an Informationen über die polnische Kultur zu verringern. Außerdem war das Engagement für die polnische Kultur auch ein Ausdruck des Bemühens um die nationale Versöhnung und um die Überwindung des kalten Krieges. Das geographisch dezentralisierte bundesdeutsche Kulturleben hat sich dabei als besonders aufnahmefähig erwiesen. [...] Nicht zuletzt hat aber auch die aktive Haltung der polnischen Kultur selbst zu dem zahlenmäßigen Übergewicht beigetragen. Das Bedürfnis, am europäischen Kulturgeschehen teilzunehmen, sich dort zu behaupten, ist einmal ein Ausdruck der traditionellen kulturellen Bindung an Westeuropa, zum anderen aber auch ein Akt der kulturellen Selbstbehauptung und Emanzipation.“⁴

Besonders großes Interesse wurde der polnischen Neuen Musik entgegengebracht.⁵ In Folge des „Kongresses polnischer Komponisten und Musikkritiker“ 1949 in Łagów Lubuski, auf dem die künstlerische Doktrin des sozialistischen Realismus für die polnische Musik postuliert worden war, waren die Kontakte zum westlichen

² Andreas Lawaty, „Chance zur Verständigung. Die Geschichte der deutsch-polnischen Kulturbeziehungen“, in: *Deutsche und Polen 1945-1995. Annäherungen – Zbliżenia*, hrsg. vom Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Düsseldorf 1996, S. 131.

³ Vgl. Jürgen Weichardt, „Polnische Kunst in Deutschland – westdeutsche Kunst in Polen. Eine Bilanz der wechselseitigen Ausstellungsbeziehungen“, in: *Erlebte Nachbarschaft. Aspekte der deutsch-polnischen Beziehungen im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jan Pieter Barbian, Wiesbaden 1999, S. 253.

⁴ Andreas Lawaty, „Die kulturellen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Volksrepublik Polen bis 1975“, in: *Die Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Volksrepublik Polen bis zur Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (Helsinki 1975)*, hrsg. von Wolfgang Jacobmeyer, Braunschweig 1987, S. 183.

⁵ Vgl. ebd., S. 182.

Ausland zunächst unterbrochen und die polnische Abteilung der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) aufgelöst worden, so dass es in Polen wie in den anderen Staaten des sowjetischen Einflussbereiches zu einer vollständigen Isolation von den zeitgenössischen westeuropäischen Strömungen kam wie auch umgekehrt diesseits des Eisernen Vorhangs nichts von der gegenwärtigen Musik Polens zu hören war. Das deutlichste Zeichen der kulturpolitischen Liberalisierung nach 1953 war im Bereich der Musik die Gründung des internationalen Festivals zeitgenössischer Musik „Warschauer Herbst“, das erstmals in den Tagen des politischen Umbruchs im Oktober 1956 stattfand. Die Idee bestand zum einen darin, das Schaffen der polnischen Komponisten im In- und Ausland bekannter zu machen und zum anderen, Musikern und Publikum in Polen einen Überblick über das aktuelle musikalische Weltgeschehen zu ermöglichen.⁶ Das Festival, das ab 1958 jährlich stattfand, war während des Kalten Krieges zeitweilig die einzige Stätte, an der Musiker aus den sozialistischen Staaten Mittel- und Osteuropas mit den zeitgenössischen Entwicklungen der westeuropäischen Avantgarde wie auch umgekehrt die westliche Musikwelt mit dem musikalischen Schaffen im Ostblock in Berührung kamen. Regelmäßig reisten von nun an auch westdeutsche Kritiker und Musiker zum „Warschauer Herbst“.⁷ Die Bedeutung des Festivals als Umschlagplatz für Werke, Kontakte und Informationen in einer ansonsten geteilten Welt ist dabei gar nicht hoch genug zu bewerten. So berichtet etwa der westdeutsche Musikjournalist Albert Karsch von seinem Besuch beim ersten Festival 1956:

„Darüber hinaus soll neben den Konzerten selbst das Gespräch von hervorragender Bedeutung sein, der Gedankenaustausch zwischen den teilnehmenden Gästen und den Komponisten und Interpreten. Und wenn das Programmheft, das uns der polnische Komponistenverband aus Anlaß dieser ersten Festspiele in die Hand gab, in seinem Vorwort dem Gespräch das Attribut ‚völkerverbindend‘ beigab, so scheint dies gerade in der gegenwärtigen Situation von höchstem Wert zu sein.“⁸

Kurz darauf wurden von polnischer Seite auch andere Kontakte zum Ausland wieder aufgenommen. Im Jahr 1957 fuhr zum ersten Mal eine Gruppe von acht polnischen Komponisten zu den „Internationalen Ferienkursen für Neue Musik“ nach Darmstadt, und die polnische Sektion der IGNM wurde, während sie offiziell weiterhin verboten blieb, auf der Ebene des Komponistenverbandes reaktiviert.

Das auslösende Moment für eine breitere Rezeption der polnischen Musik in der BRD war die Uraufführung von Krzysztof Pendereckis Werk *Anaklasis* auf den „Donaueschinger Musiktagen“ 1960, das beim Publikum eine solche Begeisterung auslöste, dass es da capo wiederholt werden musste und bald als eine künstlerische Sensation gefeiert wurde.⁹ Von nun an bildeten die Werke polnischer Komponisten einen festen Bestandteil der westdeutschen Konzertprogramme. Das am meisten beachtete Werk stellte dabei zweifellos eine weitere Komposition Pendereckis dar: Die Uraufführung seiner *Lukas-Passion* anlässlich der 700-Jahr-Feier des Doms zu Münster im Jahr 1966 erweckte nicht zuletzt aufgrund der ungeheuren politischen Symbolkraft dieses Kompositionsauftrages des Westdeutschen Rundfunks internationale Aufmerksamkeit.

Die Popularität der polnischen Neuen Musik in der BRD war neben der hohen künstlerischen Qualität der Werke ebenfalls im Reiz des bis 1956 fast vollständig Unbekannten begründet. Denn tatsächlich war es so, dass bis

⁶ Vgl. Tadeusz Baird, „Die Anfänge des ‚Warschauer Herbstes‘“, in: *Polish Music / Polnische Musik* 16 (1981), Nr. 3-4, S. 11.

⁷ Während 1956 noch keine westdeutschen Musiker mitwirkten, fand auf dem zweiten „Warschauer Herbst“ 1958 beispielsweise unter der Leitung von Karlheinz Stockhausen erstmals ein Konzert mit elektronischer Musik statt.

⁸ Albert Karsch: „Warschauer Herbst 1956“, in: *Musica* 11 (1957), Nr. 1, S. 20.

⁹ Vgl. Helmut Lohmüller, „In Donaueschingen musste Penderecki wiederholt werden“, in: *Melos* 27 (1960), Nr. 11, S. 340.

dahin kaum jemand in der BRD eine Vorstellung vom Stand der gegenwärtigen Musiksituation bzw. der Entwicklung der modernen Musik in Polen seit der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg hatte. Daneben könnten, wie in den anderen Kultursparten und unabhängig von der Musik an sich, auch politische Motive eine Rolle gespielt haben:

„Damit wird Polen [nach den Ereignissen 1956] auch für den Westen zum vorläufig einzigen Träger von Hoffnungen auf einen gewandelten, besseren Sozialismus. Insbesondere auf Intellektuelle und Studenten auch in Westdeutschland wirken polnische Filme, polnischer Jazz, polnische Plakate sensationell und faszinierend. Mit erstaunter Aufmerksamkeit registriert man die regimiekritischen Töne in der polnischen Publizistik. [...] Trotz der schrittweisen Wiedereinfügung Polens in die innen- und außenpolitischen Standards der ‚Sozialistischen Staatengemeinschaft‘ blieb dem Land nicht zuletzt in der Bundesrepublik weiterhin unter Intellektuellen eine gewisse Grundsympathie erhalten, die sich mit wachsender genereller Kritik an Abnutzungs- und Alterserscheinungen der konservativen Bonner Regierung verband.“¹⁰

So wurde möglicherweise in der polnischen Musik etwas Dissidentes gesehen, da sie nicht der im Ostblock nach wie vor verbindlichen Doktrin des Sozialistischen Realismus entsprach. Dass die Musik dies aus polnischer Sicht nicht war und von den politischen Machthabern nicht nur gebilligt, sondern auch unterstützt wurde, war hierbei unerheblich.¹¹ Schließlich könnten auch gewisse pädagogische Ambitionen eine Rolle gespielt haben:

„Die Motivation war eher eine missionarische, man wollte den Leuten jenseits des Eisernen Vorhangs ermöglichen, sich mit den Errungenschaften der westlichen Avantgarde vertraut zu machen. Dementsprechend faßte Steinecke 1959 als Resultat des Kontakts zu Polen zusammen: ‚Es ist nicht zuviel gesagt, daß die Anregungen, die durch den Besuch der Darmstädter Ferienkurse gegeben wurden, sich im neuen Musikschaffen Polens bedeutsam ausgeprägt haben.‘“¹²

Die Kontakte nach Polen liefen über Interpreten und andere Personen des westdeutschen Musiklebens, die dank ihrer Funktion oder ihres Einflusses für Aufführungsmöglichkeiten oder Auftragskompositionen für polnische Komponisten sorgten. Hierzu gehörten etwa der Verleger Hermann Moeck, der Leiter der Darmstädter Ferienkurse Wolfgang Steinecke sowie Otto Tomek und Wilfried Brennecke beim Westdeutschen Rundfunk und Heinrich Strobel beim Südwestfunk. Die allgemeine Faszination am polnischen Kulturschaffen, gepaart mit diesem persönlichen Interesse, führte dazu, dass sich westdeutsche Institutionen für die polnische Neue Musik engagierten und zu ihrer Verbreitung in der BRD beitrugen.

So nahm der Moeck Verlag in Celle ab 1959 Werke polnischer Komponisten unter Vertrag und gründete damit die Reihe „Zeitgenössische Orchester- und Kammermusik“, welche später auch Komponisten anderer Nationen umfasste. Über 35 Jahre lang stellte Moeck in diesem Verlagszweig, der inzwischen an die Bertelsmann Music Group übergeben wurde, Notenausgaben und Orchestermaterialien her und besaß die Aufführungsrechte für sämtliche

¹⁰ Christoph Royen, „Deutsch-polnische Beziehungen 1945-1990“, in: *Polen und wir. Deutsch-polnische Beziehungen gestern, heute und morgen*, hrsg. von der Evangelischen Akademie Bad Boll, Bad Boll 1999, S. 49.

¹¹ Die polnische Kulturpolitik entsprach der allgemeinen politischen Richtung, einen eigenen „polnischen Weg“ innerhalb des kommunistischen Systems zu finden. Die Förderung Neuer Musik wurde so auch zu einem Ausdruck nationaler Selbstbehauptung.

¹² Inge Kovács, „Die Ferienkurse als Schauplatz der Ost-West-Konfrontation“ in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. B. 1997, S. 138.

nichtkommunistischen Länder. Insgesamt erschienen hier 91 Werke von 16 polnischen Komponisten¹³, darunter vor allem Kompositionen von Kazimierz Serocki (22 Werke), Włodzimierz Kotoński (20 Werke) und Krzysztof Penderecki (15 Werke).¹⁴

Ebenso vergaben westdeutsche Radioanstalten ab 1960 Kompositionsaufträge an polnische Komponisten (Abb. 1). Bis 1975 entstanden auf diese Weise 19 Auftragswerke von Penderecki (9 Werke), Serocki (5 Werke), Kotoński (3 Werke) sowie Henryk Mikołaj Górecki und Zygmunt Krauze (jeweils 1 Werk), die in erster Linie auf die Initiative des Südwestfunks und des Westdeutschen Rundfunks zurückgehen (jeweils 8 Werke). Der SWF wandte sich in diesem Zeitraum ausschließlich an Penderecki und Serocki, wohingegen beim WDR alle fünf Komponisten in Erscheinung traten. Außerdem zeigt sich, dass der SWF vor allem in der ersten Hälfte der 60er Jahre Auftragskompositionen vergab, der WDR hingegen verstärkt Ende der 60er und Anfang der 70er. Insgesamt verteilen sich die Aufträge jedoch recht gleichmäßig über die 15 Jahre, wobei einen Höhepunkt das Jahr 1963 mit vier Vergaben bildet.

Jahr des Auftrags	Komponist	Werk	Sender
1960	Penderecki	<i>Anaklasis</i>	SWF
	Serocki	<i>Segmenti</i>	SWF
1962	Penderecki	<i>Polymorphia</i>	NDR
	Penderecki	<i>Fluorescences</i>	SWF
1963	Górecki	<i>Canticum graduum</i>	WDR
	Penderecki	<i>Sonata per Violoncello e orchestra</i>	SWF
	Penderecki	<i>Lukas-Passion</i>	WDR
	Serocki	<i>Freski symfoniczne</i>	SWF
1966	Kotoński	<i>Klangspiele</i>	WDR
	Penderecki	<i>Capriccio per violino e orchestra</i>	SWF
	Serocki	<i>Forte e piano</i>	WDR
1968	Penderecki	<i>Capriccio per Siegfried Palm</i>	RB
	Penderecki	<i>Utrenja</i>	WDR
1970	Penderecki	<i>Actions</i>	SWF
	Serocki	<i>Fantasia elegiaca</i>	SWF
1971	Kotoński	<i>Konzert für Oboe</i>	SFB
	Kotoński	<i>Aolian Harp</i>	WDR
1973	Serocki	<i>Impromptu fantasque</i>	WDR
1974	Krauze	<i>Idyll für Volksinstrumente</i>	WDR

Abb. 1: Kompositionsaufträge westdeutscher Rundfunkanstalten an polnische Komponisten in den Jahren 1956-1975.¹⁵

Die Kompositionsaufträge des SWF standen außerdem oft in Verbindung mit den „Donaueschinger Musiktagen“, wo die Werke in der Regel uraufgeführt wurden. Darüber hinaus kamen auf diesem Festival in den Jahren 1956-1976 jeweils ein weiteres Werk von Penderecki, Kotoński und Witold Lutosławski zur Aufführung, so dass dort insgesamt elf polnische Werke erklangen (Abb. 2). Zeitlich herrscht eine Ballung von Aufführungen im Zeitraum 1959-1967, in dem außer 1961 jährlich ein polnisches Werk und 1964 sogar zwei Werke im Programm enthalten waren.

¹³ Bacewicz, Bogusławski, Dobrowolski, Kotoński, Krauze, Lutosławski, Matuszczak, Meyer, Penderecki, Z. Rudziński, Schaeffer, Serocki, T. Sikorski, Szalonek, Szymański, Wiszniewski.

¹⁴ Schriftliche Auskunft des Moeck Verlags vom 15.03.2005.

¹⁵ Vgl. Anneliese Betz, *Auftragskompositionen im Rundfunk 1946-1975*, Frankfurt a. M. 1977.

Jahr der Auff.	Komponist	Werk
1959	Kotoński	<i>Muzyka kameralna</i> (DE)
1960	Penderecki	<i>Anaklasis</i> (UA)
1962	Penderecki	<i>Fluorescencje</i> (UA)
1963	Serocki	<i>Segmenti</i> (A)
1964	Penderecki	<i>Sonata per violoncello e orchestra</i> (UA)
	Serocki	<i>Freski symfoniczne</i> (A)
1965	Lutosławski	Streichquartett (DE)
1966	Penderecki	<i>Stabat mater</i>
1967	Penderecki	<i>Capriccio per violino e orchestra</i> (UA)
1971	Penderecki	<i>Actions</i> (UA)
1976	Krauze	Klavierkonzert (UA)

Abb. 2: Werke polnischer Komponisten, die in den Jahren 1956-1976 auf den „Donaueschinger Musiktagen“ aufgeführt wurden (UA = Uraufführung/Kompositionsauftrag, A = Kompositionsauftrag, DE = Deutsche Erstaufführung).¹⁶

Auch die zweite große westdeutsche Veranstaltung, die „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt“, förderte die polnische Neue Musik, indem hier in den Jahren 1956-1966 insgesamt 16 Kompositionen von Kotoński, Penderecki und Serocki (jeweils 3 Werke), Górecki und Bogusław Schaeffer (jeweils 2 Werke) sowie Lutosławski, Witold Szalonek und Zbigniew Wiszniewski (jeweils 1 Werk) aufgeführt wurden (Abb. 3). Außerdem enthalten die Programme der Ferienkurse zwei Vorträge über die polnische Neue Musik von Andrzej Markowski (1959) und Józef Patkowski (1961), die beide 1959 auch als Dozenten in Erscheinung traten. Nachdem 1957 eine Gruppe von acht polnischen Komponisten an den Ferienkursen teilgenommen hatte, reisten in den nächsten Jahren jeweils 14-15 Komponisten an. Ab 1961 ließ die Teilnahme allerdings stark nach, häufig war nun niemand mehr aus Polen anwesend.¹⁷ Diese Schwankungen sind allerdings auch auf politische Gründe zurückzuführen, indem polnischen Musikern etwa die Ausreisegenehmigung verweigert wurde.

Jahr der Auff.	Komponist	Werk
1958	Serocki	<i>Musica concertante</i> (UA)
1959	Kotoński	<i>Musique en relief</i> (UA)
1960	Szalonek	<i>Wyznania</i> (UA)
1961	Schaeffer	Acht Klavierstücke (UA)
	Kotoński	<i>Canto</i> (UA)
	Penderecki	<i>Emanacje</i> (UA)
1962	Penderecki	Streichquartett (UA)
1963	Górecki	Symphonie Nr. 1 1959
	Penderecki	<i>Tren</i> (DE)
	Serocki	<i>Segmenti</i>
	Górecki	<i>Diagram IV</i> (DE)
1964	Kotoński	<i>Monochromie</i> (UA)
	Wiszniewski	Trio für Oboe, Viola und Harfe
	Serocki	<i>Freski symfoniczne</i> (UA)
1965	Schaeffer	<i>Permutacje</i> (UA)
1966	Lutosławski	<i>Trzy postludia</i> (DE)

Abb. 3: Werke polnischer Komponisten, die in den Jahren 1956-1966 auf den „Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt“ aufgeführt wurden (UA = Uraufführung, DE = Deutsche Erstaufführung).¹⁸

¹⁶ Vgl. Josef Häusler, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel 1996.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 136.

¹⁸ Vgl. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Bd. 3, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. B. 1997.

Auffallend ist, dass in all diesen Statistiken die Namen Penderecki, Serocki und Kotoński dominieren, die offenbar in besonders engem Kontakt zur BRD standen. Außerdem lässt sich bemerken, dass die Präsenz polnischer Werke im bundesdeutschen Musikleben Ende der 60er Jahre leicht nachlässt. Dies deckt sich wiederum mit Beobachtungen, die im Bereich der Literatur gemacht wurden und bei denen das abnehmende Interesse auch mit aktuellen politischen Ereignissen erklärt wird:

„Wie für das Zustandekommen der ‚polnischen Welle‘, so war auch für ihr Ende eine Verflechtung literarischer und politischer Faktoren maßgeblich. [...] Der Einmarsch der Warschauer Pakttruppen in Prag 1968 sowie, entscheidender noch, die innenpolitischen Bewegungen bei uns, die sich in einer generell veränderten Bewertung von Literatur überhaupt auswirkten, machten der ‚polnischen Welle‘ den Garaus.“¹⁹

Überdies war Anfang der 1970er Jahre die Zeit der Neuentdeckungen in der Kultur des Nachbarn vorüber. Dafür begann nun mit der Phase der „Normalisierung“ der deutsch-polnischen Beziehungen ein intensiver kultureller Austausch auf offizieller Ebene. So erhielten beispielsweise polnische Komponisten, darunter Kotoński, Szalonek und Górecki, im Rahmen des DAAD-Künstlerprogramms Stipendien für mehrmonatige Aufenthalte in Westberlin. In der Politik wurde zusammen mit dem Warschauer Vertrag „über die Grundlagen der Normalisierung der gegenseitigen Beziehungen“ vom 7. Dezember 1970 vor allem der Kniefall des deutschen Bundeskanzlers vor dem Denkmal der Aufständischen des Warschauer Ghettos zum Symbol der neuen Polenpolitik. Am selben Tag sagte Willy Brandt in seiner Warschauer Fernsehansprache an die Bevölkerung der Bundesrepublik Deutschland, der geschlossene Vertrag solle „eine Brücke schlagen zwischen den beiden Staaten und den beiden Völkern“. Damit holte die Politik nach, was zu diesem Zeitpunkt in der musikalischen Welt bereits seit mehr als einem Jahrzehnt gelebte Realität war.

¹⁹ Rolf Fieguth, „Polnische Literatur in Deutschland zwischen 1956 und 1968“, in: *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung*, hrsg. von Heinz-Dieter Weber, Stuttgart 1978, S. 118 f.