

Musikalische Nachbarschaften:

Frankreich – Deutschland – Polen

Frank Schneider

Die diesjährigen Frankfurter Festtage realisieren die so interessante wie naheliegende Idee, Musik aus drei Ländern erklingen zu lassen, die in West-östlicher Richtung aneinander grenzen und daher in langer geschichtlicher Bewegung nachbarschaftliche Beziehungen auch in der Sphäre dieser Kunst ausgeprägt haben sollten. In der Tat liegt es nahe, gerade an diesem Ort, in dieser Stadt solche Verbindungen zu akzentuieren, wenn jetzt endlich in politischer Hinsicht die letzten Barrieren der unheilvollen Trennlinie zwischen einem »westlichen« und einem »östlichen« Europa verschwinden werden. Andererseits bedeutet die Zusammenstellung von Musik aus unterschiedlichen kulturellen Regionen nicht nur ein unverzichtbares Element der ästhetischen Horizonsweiterung als Voraussetzung wechselseitigen Verständnisses, sondern auch die Fortsetzung einer tief in der Geschichte gegründeten Praxis des internationalen kulturellen Austauschs, ohne dessen beständige produktive Wechselwirkungen – oft ungeachtet politischer Ranküne – wir heute den großartigen Reichtum und die staunenswerte Vielfalt der europäischen Kunstmusik nicht besitzen würden. Daß die Kenntnis fremder Leistungen die schöpferische Eigenart nicht lähmt, sondern beflügeln kann, wußte beispielsweise schon der musikalische Genius Loci Carl Philipp Emanuel Bach, wenn er in seiner Selbstbiographie ausdrücklich vermerkt, er habe in Berlin »ausser den grossen Meistern unsers Vaterlands, das vortreffliche von aller Art hören« können, »was die fremden Gegenden uns nach Deutschland herausschickten, und ich glaube nicht, daß ein Artikel in der Musik übrig sey, wovon ich nicht einige der größten Meister gehört habe.« Die Erkenntnis, daß immer auch anderswo ebenbürtige Meister am Werke sind und hochrangige Kunstleistungen entstehen, gehört zu den wichtigsten Heilmitteln gegen die Gefahren des produktiven Eigendünkels und der nationalen Selbstüberschätzung, die zur Problematik europäischer Musikgeschichte leider auch gehören und vor denen – wenngleich auf literarischem Feld – zu warnen, bereits Goethe, der große Jubilar dieses Jahres, begründeten Anlaß hatte: »Ich sehe immer mehr«, zitiert ihn Eckermann im Januar 1827, »daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt.... aber freilich, wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinaus blicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.«

Für die nähere Charakteristik musikalischer Wechselwirkungen zwischen den drei Ländern kann uns Goethe – auf Grund seiner diesbezüglich mangelhaft ausgebildeten Interessen – leider nicht dienen, obwohl wir wissen, daß er die Deutschen für das musikliebendste Volk hielt, einiges von französischer Opernmusik kannte (aber die italienische höher schätzte) und sein Kontakt zu polnischer Musik sich wahrscheinlich auf die Bewunderung der pianistischen Talente (und körperlichen Reize) einer Maria Szymanowska beschränkte. Überhaupt müssen wir uns die unausweichliche Frage, ob im verwirrenden, widersprüchlichen Gefüge der translokalen und überregionalen Musikbeziehungen mit ihren wechselnden Dominanzen und Präferenzen im Verhältnis zwischen französischen, deutschen und polnischen Entwicklungen besondere Qualitäten zu erkennen und zu benennen sind, ohne vordenkerische Hilfe selbst beantworten. Denn im Gegensatz zur Überfülle an Fakten, die solche bi- und trilateralen Kontakte dokumentieren – etwa die Kenntnis fremder Werke, private Reisen, Freundschaften unter Komponisten über den kommerziellen Verkehr in der interpretatorischen Sphäre bis hin zu den öffentlichen Debatten über die musikalischen Zustände in den jeweils anderen Ländern –, fehlt es an methodischer Klarheit, um die Qualität dieser Beziehungen im Hinblick auf individuelle künstlerische Konsequenzen zu bestimmen oder gar mit Blick auf ein kollektives Bewußtsein von wechselseitigen Einflußnahmen festzulegen. Würde man – jenseits fachspezifischer theoretischer Debatten um die heute ohnehin obsolet gewordene Problematik des Nationalcharakters von artifizieller Musik – in Deutschland oder Frankreich irgend einen gebildeten Musikfreund nach seiner Vorstellung von polnischer Musik fragen, dürften spontan bestenfalls »Polonaise« und »Chopin« als Schlüsselbegriffe fallen, ohne daß der Rhythmus des Stücks oder die Genialität der Person in Rücksicht auf irgendwelche nationalen Verbindlichkeiten noch von Interesse sind oder gar von daher erklärt werden könnten. Auch wenn wir uns nur auf ein paar besonders markante Grundzüge der grenzüberschreitenden Anregungen im kompositorischen Denken einlassen – und zwar in den anderthalb Jahrhunderten seit der Französischen Revolution, in denen das politische und kulturelle Denken gerade der Ausprägung nationaler Prioritäten galt –, bleiben genug Unsicherheiten der generellen Bewertung bei der gleichzeitig sicheren Überzeugung, daß Offenheit gegenüber anderen kulturellen Regionen und der internationale Austausch andersartiger Erfahrungen immer sowohl dem musikgeschichtlichen Fortschritt als auch dem jeweiligen nationalen Prestige-Anspruch gedient haben. In der Genugtuung darüber, daß dies heute endlich in der produzierenden Sphäre kein ernsthaftes Thema mehr zwischen den europäischen Völkern ist, seien einige rückwärtige Marginalien erinnert:

Bevor das Thema überhaupt brisant wurde, im 17. und 18. Jahrhundert, war ganz Europa vom Export italienischer Opern- und Konzertsmusik dominiert. Die Aristokraten, in allen übrigen kulturellen Belangen dem Geschmack des französischen Königshofs folgend, sparten nicht in dem Bemühen, einander die prominentesten Komponisten oder Kapellmeister, Gesangs- oder Instrumentalvirtuosens abzujagen und an ihre Residenzen zu binden. Insofern befanden sich

die einheimischen Musiker unserer drei Regionen in einer vergleichbar defensiven Position, und sie mußten sich stilistisch die »welschen« Attitüden aneignen, wenn sie Karriere machen wollten. Nur das starke, zentralistisch geeinigte Frankreich entwickelte einen entsprechend markanten, ästhetischen Widerstand und schrieb der eigenen Musik Eigenschaften zu, die nach 1750 zu einem politisch fundierten, öffentlichen Streit um die angebliche Überlegenheit der französischen gegenüber der italienischen Musik führte. In Deutschland dagegen, das es nicht als Staat, sondern nur als Reich aus einem Konglomerat von hunderten kleinerer und größerer Verwaltungseinheiten gab, war die Bereitschaft zur Assimilation der italienischen und französischen Musik mehr ausgeprägt, was damals zum Begriff des »vermischten Geschmacks« führte und andeuten sollte, daß trotz hochstehender Musikpflege und genialer Begabungen von einem einheitlichen Stil-Bewußtsein in deutschen Landen zunächst nicht die Rede sein konnte. Man mußte schon, wie Glucks oder Mozarts Beispiel belegt, italienisch geschult sein und in Paris Erfolg haben, um daheim etwas zu gelten. Auch im Königreich Polen, nicht nur in der Zeit der sächsischen Oberherrschaft, lag das reiche Musikleben in der Residenz und auf vielen Adelssitzen teils in französischer, teils in italienischer Hand, während ein polnischer Stil, den Ausländern wie Telemann, Hasse oder Mattheson durchaus wahrnahmen, noch nicht von überragenden Komponisten geprägt wurde und daher bestenfalls als pittoreske »Polonaise« im europäischen Konzert figurieren konnte. Demgegenüber zeigt sich im 19. Jahrhundert ein völlig verändertes Bild nach den stürmischen Umwälzungen durch die Französische Revolution und die napoleonischen Aggressionen, durch die Befreiungskriege und die restaurative Neuordnung Europas durch die neuen Siegermächte. Nun erstarken in Deutschland mit der Sehnsucht nach einer geeinten Nation die musikalischen Kräfte, die sich der nationalen Wurzeln entsinnen, patriotische Eigenwilligkeit hervorkehren und, gestützt auf die stilistischen Normen der »Wiener Klassik«, eine Idee von genuin deutscher Musik entfalten, die ausländischen Einfluß (vor allem aus der Richtung des französischen »Erbfeindes«) zunehmend verächtlich, aber dafür ihre eigene Vorbildrolle für andere Musikkulturen zwingend findet. Paradoxerweise laborierte die französische Musik im 19. Jahrhundert permanent an ihrer Identität und litt – nicht zuletzt angesichts der liberalen Weltoffenheit der Musikhauptstadt Paris – an der Furcht vor Überfremdung, besonders aus deutscher Richtung. Aber gerade in den Jahrzehnten nach 1870, befangen in antideutschen Affekten auf Grund der demütigenden Niederlage eines verlorenen Krieges und des gestärkteeinten Deutschen Reichs, gelingt ihr in der produktiven Auseinandersetzung gerade mit einem sehr deutschen Kulturphänomen – nämlich der übermächtigen europäischen Wirkung von Richard Wagners Musik – der Schritt zu einer selbstbewußt erneuerten, klanglich kühnen *Ars Gallica*. Noch einmal anders stellt sich im 19. Jahrhundert die Lage der polnischen Musik dar, die es überhaupt erst zu schaffen galt als Ferment nationaler Selbstvergewisserung in einer langanhaltenden Situation, da Polen nach seiner Dritten Teilung 1795 als Staat praktisch von der Landkarte verschwunden und den Territorien der drei Großmächte Rußland,

Österreich und Preußen gewaltsam einverleibt worden war. Es sollte sich erst nach langen ästhetischen Auseinandersetzungen zeigen, daß eine Erneuerung der polnischen Musik nicht allein aus dem nationalen Fundus gelingen konnte, sondern einer geistigen Öffnung gegenüber internationalen Entwicklungen bedurfte, um auch international beachtet und ernst genommen zu werden. Der Rekurs auf deutsche und französische Musik spielte hier gleichermaßen eine befreiende Rolle.

Frédéric Chopin war der erste polnische Komponist (und er war Pole aus patriotischem Gefühl und politischer Überzeugung), der sehr klar erkannte, daß das nationale Attribut nicht durch emotional veredelten oder virtuos aufgeputzten Folklorismus, sondern nur durch eine neuartige Verbindung von spezifischem Ton und technischem Raffinement ohne ideologisches Vorurteil zu verdienen sei. Deshalb ging er – nach ersten Erfolgen in Warschau und Wien – für immer nach Paris, wo ihn die modernsten Standards des Musikdenkens zur Auseinandersetzung reizten und der Dialog mit den bedeutendsten Musikern der Zeit – unter ihnen Berlioz, Liszt und Mendelssohn – seine eigene Position schärfer erkennen helfen konnten. So sei er, charakterisierte ihn Heinrich Heine unnachahmlich, ein Mensch vom ersten Range »und ein Liebling jener Elite« geworden, »die in der Musik die höchsten Geistesgenüsse sucht. Sein Ruhm« sei »aristokratischer Art«, er sei »parfümiert von den Lobsprüchen der guten Gesellschaft« und »vornehm wie seine Person«. Das, was nach Heines Meinung diese »Persönlichkeit zu einer höchst merkwürdigen Erscheinung« mache, sei die Aneignung des Besten, wodurch sich drei Völker auszeichnen: »Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn«. Aber als Musiker in Aktion, improvisierend am Klavier, sei er allerdings »weder Pole noch Franzosen noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Phantasie.«

Nach seinem Tode verklärte Polen Chopins subtil-welthaltige Kunst zum unverrückbaren Maßstab nationaler Kunst, so daß zahlreiche Talente nach ihm, in konservatorischer Verkennung der weiteren Entwicklung außerhalb des Landes, die internationale Aufmerksamkeit verfehlten. Karol Szymanowski, einer der genialen Wegbereiter Neuer Musik in Polen nach der Jahrhundertwende, kritisierte diese unfruchtbare Situation, weil die Komponisten nach Chopin »keine wesentlichen, mit der Kunst organisch gewachsenen Probleme« aufwarfen, »keine eindeutig klaren Bekenntnisse« ablegten, »aber die problematische 'Polnische Musik' hätschelt(en), liebkost(en) und vergeblich aus dem Nichtsein heraufzubeschwören versucht(en), um uns deren wahres Gesicht zeigen zu können. Sie stellt nämlich von vornherein gewisse Bedingungen, die heute bereits unannehmbar geworden sind, zittert in Furcht vor dem bösartigen Gespenst des Futurismus, verflucht die Atonalität, baut eine Schutzmauer gegen die Einflüsse von 'Ost und West', lächelt jedoch nostalgisch, mit gewisser Scham, aber deutlicher Sympathie in Richtung der guten alten deutschen Musik, um sich schließlich ... allein im Tē-

atr Wielki bei der Vorstellung der 'Halka' sicher zu fühlen.« Szymanowski selbst fand seinen Weg zum berühmten und heute markant polnischen Komponisten, indem er sich zunächst der »Suggestion der deutschen Musik« – natürlich der damals modernsten eines Richard Wagner, Richard Strauss, Max Reger und Arnold Schönberg – auslieferte dann koloristische Elemente des sogenannten französischen Impressionismus adaptierte, Strawinskys Rhythmik entdeckte und erst spät archaische Schichten der einheimischen Folklore in seinen reifen Personalstil integrierte. Er löste dadurch gegen massive Polemik ein, was er von richtig verstandener, progressiver polnischer Musik forderte – nämlich: »unbedingte Freiheit, völlige Loslösung von der Herrschaft der 'gestern' geschaffenen Normen. Möge sie 'national' in ihrer volkstümlichen Eigenständigkeit sein, jedoch ohne Furcht dorthin streben, wo die von ihr geschaffenen Werte zu allgemeinem menschlichen Werten werden.« Bis heute erhält dieser schöpferische Widerspruch gerade in der polnischen Musik an, denn noch ihre bedeutendsten Repräsentanten der Gegenwart, Witold Lutoslawski und Krzysztof Penderecki, entfalten ihre Eigenart, in dem der eine aus tiefer Verbundenheit mit der französischen, der andere mit der deutschen Kultur und ihren entsprechenden musikalischen Traditionen produktiv wurde.

Aus deutscher Perspektive dürfte umgekehrt schwerlich ein vergleichbares Phänomen zu finden sein. Natürlich haben die genannten großen polnischen Komponisten, allerdings auf Grund ihrer kreativen Eigenarten, zahllose Kollegen in anderen Ländern nachhaltig beeindruckt und beeinflusst. Aber nur in einzelnen Fällen (abgesehen von der salon-wütigen Dauerflut der »Polonaisen« und »Mazurken«) ist von deutschen Musikern zwischen den Zeiten Georg Philipp Telemanns und Fidelio F. F. inkes komplexere Musik auf der Basis polnischer Volksmusik produziert worden. Um vom gelegentlich pittoresken Interesse der deutsch-österreichischen Operette am nachbarschaftlichen Milieu nicht zu reden, wäre jedoch zu erwähnen, daß die politische Geschichte Polens durchaus hin und wieder auch musikalisch thematisiert wurde – wenn man etwa an Richard Wagners Konzert-Ouvertüre »Polonia« von 1836 oder – aus jüngster Zeit – an die Willy-Brandt-Oper »Kniefall in Warschau« von Gerhard Rosenfeld denkt. Alles in allem jedoch blieb die Musik des östlichen Nachbarn für deutsche Komponisten – man muß es so hart sagen – ohne wesentlichen Belang. Dies ließe sich in ähnlicher Weise für das Verhältnis zu Frankreich sagen, zumindest für die Zeit zwischen den Befreiungskriegen und dem 1. Weltkrieg, obgleich sich natürlich die Affinität deutscher Komponisten zur Geschichte und Kultur, zur Literatur und Musik dieser großen westlichen Nachbar-Nation ungleich intensiver und differenzierter entfaltete. Ihre größten Neuerer, Rameau im 18., Berlioz im 19., Debussy, Messiaen und Boulez im 20. Jahrhundert haben in der deutschen Musik wie überall in der Musikwelt prägende Spuren hinterlassen – auch wenn sie sich mitunter in den Formen poliemischer Abwehr manifestieren. Andererseits sind die Stücke ohne Zahl, in denen französische Popular- oder Kunstmusik, Dramen und Gedichte oder Episoden aus der französischen Geschichte die Vorlagen für kompositorische Inspiration bilden.

Noch Haydn, Mozart und vor allem Beethoven hegten lebhaftes Interesse für die musikalischen Innovationen aus Paris und wußten, daß vor allem dort künstlerischer Erfolg begründet werden konnte. Aber während im vorigen Jahrhundert einige große Begabungen aus Deutschland – erinnert sei an Giacomo Meyerbeer und Jacques Offenbach – lebenslang in Frankreich heimisch wurden und erheblichen Einfluß auf das dortige Musikleben gewannen, entwickelte die Mehrheit der Deutschen Komponisten – nicht zuletzt den grassierenden politischen Vorurteilen folgend – doch zunehmend Affekte der Gereiztheit und Verachtung gegenüber andersartigen Tendenzen, denen sie Verflachung des Geschmacks durch Diktatur des Kommerzes vorwarfen und die vermeintlich höherstehende, tieferlotende Ethik deutscher Musik entgegenstellten. In diesem Punkte standen sich Komponisten wie Wagner, Brahms, Strauss, Reger, Schöneberg oder Hindemith weit näher als in den meisten anderen Fragen der Kunst und Kultur. Das hat sich, genau gesehen, bis heute auch nicht wesentlich geändert, und das Erbübel eines gewissen deutschen Dünkels ist längst nicht ausgestorben, selbst wenn man zugestehen muß, daß politische Implikationen dabei keine Rolle mehr spielen und sich die rühmlichen Ausnahmen unter deutschen Komponisten mehren, die eine wirklich intensive Beziehung zur französischen Kultur der Gegenwart und Vergangenheit erkennen lassen – um wenigstens unter den Verstorbenen Werner Egk und Rudolf Wagner-Régeny, unter den Lebenden Siegfried Thiele oder Manfred Trojan zu nennen.

Während deutsche Musiktheoretiker noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Problem beschäftigt waren, ob Deutschland neben Italien und Frankreich der Rang einer führenden Musiknation zukomme, stand für die französische Publizistik diese Frage bestenfalls in Bezug auf das mediterrane Nachbarland zur Debatte. Ihr ästhetischer Stolz pochte auf nationale Superiorität und leistete sich gleichzeitig ein Maß an Generosität gegenüber fremder Musik, das deren Bewunderung uneingeschränkt zuließ. Glucks französische Reformoper, die frühe Begeisterung für Haydns und Mozarts Musik, die erst verzögerte, dann aber umso nachhaltigere Rezeption Beethovens, Schuberts und Webers, schließlich der Siegeszug Bachs bilden die Grundlage für eine bis heute andauernde intensive, wenn auch nicht unkritische Aneignung der großen deutschen Komponisten. In stilistischer Hinsicht wurde vor allem Hector Berlioz durch Beethovens sinfonischen Impetus und Webers romantisches Klangkolorit entschieden geprägt; Camille Saint-Saëns gehörte zu den Verehrern Mendelssohns, Gabriel Fauré fühlte sich Schumann verpflichtet. Einzigartig aber ist in unserem Zusammenhang, wie schon erwähnt, der Einfluß Richard Wagners gewesen, dessen Musik viele französische Komponisten gegen Ende des 19. Jahrhunderts in eine Identitätskrise stürzte, jedoch auch eine heilsame Neubesinnung bewirkte und innovative Kräfte freisetzte. Vor allem Claude Debussy zog aus dem französischen Wagner-Fieber Konsequenzen für einen eigenen Weg, der am Ende, unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges, mit einer militanten Kampfansage gegen die deutsche Kultur verbunden war. »In diesen letzten Jahren,« schrieb er 1915 an Igor Strawinsky, »als

ich es spürte, wie die Austro-Boche-Miasmen sich in der Kunst ausbreiteten, hätte ich mehr Ansehen haben mögen, um meine Bedenken hinaus zu schreien und vor der Gefahr zu warnen, in die wir arglos hineinliefen. Wie konnten wir daran vorbeisehen, daß es diesen Leuten um die Vernichtung unserer Kunst ging, sowie sie auch die Zerstörung unseres Landes vorgesehen hatten?» In den nachfolgenden Jahrzehnten entspannte sich das Verhältnis entschieden und wich einer produktiven Kommunikation zwischen deutscher und französischer Musik. Selbst unter dem Alldruck der Nazi-Okkupation beispielsweise ließ es sich im Paris des Jahres 1940 ein Komponist wie Charles Koechlin nicht nehmen, ein »Offrande musical«, ein großdimensioniertes »Musikalisches Opfer« zu Ehren Bachs zu schreiben – als Huldigung an einen großen, alten Deutschen gegen die neuen Barbareien seiner Nation. Komponisten, wie Milhaud, Honegger, Messiaen oder Boulez errangen bisweilen in den deutschen Musikzentren mehr Aufmerksamkeit und Bewunderung als zu Hause. Und auch im 20. Jahrhundert blieb natürlich Paris eine Kunstmetropole, in der sich deutsche Musik, so gut wie polnische und andere, immer wieder gebührend Gehör verschaffen konnte.

Die transnationalen Verbindungen auf kompositorischer Ebene bilden selbstverständlich nur dünne Fäden in unübersehbar dichten Beziehungsgeflechten, wenn man den Blick darüber hinaus auf die interpretatorischen, institutionellen, publizistischen oder gar musiktouristischen Aspekte werfen würde. Damit ginge jedoch zugleich die Frage besonderer Korrespondenzen zwischen den hier in Rede stehenden Ländern in unspezifische Offenheit über, denn beispielsweise die bedeutende Anzahl polnischer Gesangs- und Instrumentalvirtuosen der letzten beiden Jahrhunderte, die nicht selten auch die Musik ihrer komponierenden Landsleute propagierten, waren sowohl in Deutschland und Frankreich, wie auch in allen anderen Musikzentren der Welt willkommen. Daß den Herzen vieler polnischer Musiker (und damit auch ihrem musikalischen Geschmack) die französische Kultur oftmals näher gelegen hat als die deutsche (was auch umgekehrt gilt) hängt wohl letztlich mit den Problemen der überwiegend prekären politischen Geschichte zusammen – mit jenen Bedrohungs- und Aggressionspotential, das Deutschland nach beiden Seiten hin lange Zeit verkörperte und aktivierte und dadurch immer wieder Koalitionen zwischen Polen und Frankreich notwendig machte. Aber als nach dem Zweiten Weltkrieg, in der frühen Phase des Kalten Krieges zwischen den Machtblöcken, Polen bereits Mitte der fünfziger Jahre seine Kulturpolitik gezielt liberalisierte und beispielsweise der »Warschauer Herbst« zu einer im Ostblock einzigartigen Messe der internationalen Neuen Musik wurde, reagierte auch bald die musikalische Szene der Bundesrepublik, allen voran die Rundfunkanstalten, mit einer vorzüglichen Förderung der neuen polnischen Musik – jener »Schule« um Lutoslawski und Penderecki, die mit ihren sonoristischen und aleatorischen Experimenten insbesondere auf jüngere Komponisten aus der DDR einen zeitweilig starken Einfluß ausübte. Dagegen entwickelte die Kulturpolitik der DDR gerade gegen dieses Musikfestival in Warschau anfänglich aggressive Affekte, weil sie zu sehen mußte, daß es vor allem für viele Komponisten schnell zu einem Mekka der

Information und der kollegialen Kontakte wurde, vor denen man sich fürchtete, weil die dort zu hörende avancierte Musik zu den teuflischen Ausgießungen des Klassenfeindes gerechnet worden war.

Dies alles ist lange her, ist fontanisch »weites Feld« und gottlob vorüber. Auch hat die Musik unseres Jahrhunderts einen Grad an Internationalität und Universalität der Klangsprache erreicht, die zwar lokale, regionale oder nationale Unterschiede in Mentalität und Gesinnung weiterhin durchscheinen läßt, aber doch meilenweit entfernt ist von all den historischen Problemen, die aus nationalistischem Ungeist die Musik der verschiedenen Völker gegeneinander auszuspielen versuchte und nationalegoistische Prioritäten zu behaupten versuchte. Was hingegen nicht abgegolten ist und fortgesetzter Kritik bedarf, wäre das Vorurteil, wir wüßten über die Kultur unserer Nachbarn hinreichend Bescheid und würden uns genügend auskennen bei ihren künstlerischen Leistungen. Bisweilen will es sogar scheinen, als lebten wir gerade im neu zusammenwachsenden Europa mit der Tendenz abnehmenden Wissens voneinander und schwindender Bereitschaft zur intensiven Aneignung fremder Kulturgüter. Deswegen sprechen die Intentionen dieses Frankfurter Musikfestes für sich selbst, wenn sie im spannenden Vergleich zwischen Musik aus Frankreich, Deutschland und Polen unsere Neugier wecken und neuartige Erfahrungen möglich machen.

Der Text basiert auf einem unveröffentlichten Festvortrag, den der Verfasser zur Eröffnung der Frankfurter Festtage am 5. 3. 1999 in Frankfurt/Oder gehalten hat.