

## FRANZ XAVER SCHARWENKA - KOMPONIST AUS POSEN

von  
Michael Wittmann  
(Berlin)

Der Pianist und Komponist Franz Xaver Scharwenka hat in den letzten Jahrzehnten sowohl im Konzertsaal wie seitens der Musikwissenschaft weniger Beachtung erfahren, als dies angesichts seiner historischen Bedeutung wie auch der musikalischen Substanz seiner Werke wohl angebracht wäre. Niemand, weder die deutsche noch die polnische Musikforschung, scheint sich für diesen Komponisten zuständig zu fühlen. Und tatsächlich ist in seinem Falle, wie gleich noch aus eigener Erfahrung zu berichten sein wird, die Frage nach der Zuständigkeit 'von Amts wegen' gar nicht so einfach zu beantworten<sup>1</sup>.

Meine eigenen Erfahrungen in dieser Hinsicht datieren in die späten 1960er Jahre und damit bis zum Beginn meines Interesses an klassischer Musik zurück. Damals muß es beim Süddeutschen

[Auch noch die jüngste Ausgabe des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, nennt Scharwenkas 1921 entstandene Autobiographie als letzten wissenschaftlichen Beitrag zur Scharwenkaforschung. - Etwas anders verhält es sich mit der Präsenz von Scharwenkas Musik auf Tonträger: seit Ablauf des Gemaschutzes 1994 sind (vor allem durch die Aktivitäten der Pianistin Seta Tanyel) eine Reihe von Scharwenka-CDs erschienen, so mittlerweile seine vier Klavierkonzerte, seine gesamte Kammermusik sowie eine repräsentative Auswahl seiner Soloklavierwerke greifbar sind. Eine Einspielung seiner einzigen Sinfonie c-moll, op. 60, sowie seiner Oper *Mataswintha* steht allerdings noch aus. - Die genannten Einspielungen machen ohrenfällig, daß im Falle Scharwenkas das Diktum vom reinen 'Salonromatiker' und kompositorisch dilettierenden Klaviervirtuosen nicht zutrifft; insbesondere seine Klavierkonzerte - das 1. Klavierkonzert b-moll, op. 32, gehörte vor dem 1. Weltkrieg zu den meistgespielten zeitgenössischen Klavierkonzerten überhaupt - dürfen hinsichtlich formaler Anlage und Entwicklung des virtuosen Klaviersatzes sogar gattungsgeschichtliche Relevanz beanspruchen.

Rundfunk einen Musikredakteur gegeben haben, der ein ausgemachter Liebhaber von Salonstücken war: Jedenfalls war Scharwenkas *Polnischer Tanz* as-moll, op. 3 Nr. 1, der einstens ebenso beliebt war wie Anton Rubinsteins *Melodie* F-Dur, op. 3 Nr. 1, oder Sergej Rachmaninoffs *Prelude* cis-moll, op. 3, Nr. 2, mit schöner Regelmässigkeit im Rundfunk zu hören, wenn es galt, zwei, drei Sendeminuten bis zur vollen Stunde zu überbrücken. Als Alternative dazu diente der *Bolero* op. 12, Nr. 5 von Scharwenkas Freund und Kollegen Moritz Moszkowski. Da beide Stücke mir gefielen, griff ich zum *Ullstein-Musiklexikon*, das sich im Haus meiner Eltern befand und lernte daraus, daß Scharwenka 1850 in Samter bei Posen, Moszkowski 1854 in Breslau geboren worden seien. Damit war die Sache für mich klar: bei Scharwenka müsse es sich um einen polnischen, bei Moszkowski um einen deutschen Komponisten handeln. Denn Breslau, so lernte man es damals im Geographieunterricht, war die Hauptstadt Schlesiens, das man im zweiten Gymnasialjahr behandelte, als es um 'Deutschland und seine Länder' ging. Posen fand dagegen im dritten Jahr Erwähnung, als 'Europäisches Ausland' auf dem Lehrplan stand.

Verunsichert wurde ich indessen als ich, um mich etwas genauer über diese Komponisten zu informieren, in der Stadtbücherei meiner Heimatstadt das *Riemann-Musiklexikon* konsultierte. Dort galt Scharwenka als deutscher, Moszkowski als polnischer Komponist. Nun leuchtete mir natürlich ein, daß man Scharwenka -trotz seines für süddeutsche Ohren exotischen Namens - als deutschen Komponisten auffassen konnte, wenn man auf die Grenzziehung zum Zeitpunkt seiner Geburt sah. Warum aber galt das dann nicht erst recht für Moritz Moszkowski? Daß es sich dabei sehr wahrscheinlich um eine Nachwirkung jener glorieichen zwölf Jahre handelte, in denen man in Deutschland auf jüdische Komponisten keinen besonderen Wert mehr legte, kam mir damals noch nicht in den Sinn.

Nun, kurze Zeit später wurde der Warschauer Vertrag geschlossen; aus Breslau wurde Wroclav und aus den 'zur Zeit unter polnischer Verwaltung' stehenden Gebieten wurde echtes Polen. Das *Riemann-Lexikon* hatte also in Sachen Moszkowski a parte post recht bekommen. Im Jahre 1980 erschien dann die neue Ausgabe von *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, die diesen gewandelten politischen Gegebenheiten Rechnung trug, insofern beide, Moszkowski ebenso wie Scharwenka, als polnisch-deutsche Komponisten ausgegeben wurden. Eine salomonische Lösung, die überdies auf elegante Weise das Problem ausklammert, ob denn nun die Geographie oder die kulturelle Identität entscheidend für die nationale Zuordnung eines Komponisten sein soll.

Mit dieser Lösung konnte ich prima leben, bis ich vor nicht allzulanger Zeit mit einer polnischen Kollegin ins Gespräch kam, dabei die Namen Moszkowski und Scharwenka erwähnte, deren mangelhafte Rezeption in Deutschland bedauerte und anfragte, ob es sich damit in deren polnischer Heimat wohl besser verhielte. Die Antwort war verblüffend: Während die Bewältigung von Moszkowskis exorbitant schwierigen *Etuden*, op. 72, zum festen Bestand eines polnischen Konzertexamens im Fach Klavier gehöre, sei Franz Xaver Scharwenka in Polen gänzlich unbekannt. Auch sei, so fügte sie rasch hinzu, dies ja auch gar kein polnischer Name.

Damit war mein Interesse neuerlich erwacht, insofern es hier eben nicht mehr nur um die periphere Frage der Etikettierung, sondern um die Einvernehmung bzw. Ausgrenzung eines ganzen Komponistenoeuvres geht.

Denn in der Tat ist aus dem zunächst sehr ähnlichen Lebenslauf von Moszkowski und Scharwenka dieser gänzlich unterschiedliche Rezeptionsverlauf nicht ableitbar. Beide wurden in der preußischen Provinz geboren, erhielten ihren ersten Musikunterricht an ihrem Heimatort und zogen in die Kapitale, d.h. nach Berlin, als man ihnen in ihrer Heimatstadt nichts mehr beibringen konnte. Beide studierten an der Kullak'schen Klavierakademie, beide starteten daraufhin eine Karriere als Virtuosenpianisten, beide entwickelten kompositorisches Talent, beide traten sodann als Lehrer in Kullaks *Neue Akademie der Tonkunst* ein, wo sie auch eine lebenslange persönliche Freundschaft schlossen. Ihre Wege trennten sich erst in den 1890er Jahren, als Scharwenka, der bereits 1881 in Berlin ein eigenes Konservatorium gegründet hatte, sich 1891 für sieben Jahre in New York niederließ, wo er eine sehr erfolgreiche Dependence seines Konservatoriums eröffnete. 1898 kehrte er nach Berlin zurück, um wieder die Leitung des dortigen Konservatoriums zu übernehmen, das inzwischen mit demjenigen von Karl Klindworth fusioniert hatte. Als Direktor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums war er bis 1918 eine der zentralen Figuren des Berliner Musiklebens, dem bei seinem Tode 1924 von der Stadt Berlin ein Ehrengrab gestiftet wurde<sup>2</sup>. Erst in der Zwischenkriegszeit begann dann sein Ruhm allmählich zu verblassen<sup>3</sup>. Moszkowski seinerseits hatte Berlin 1897 verlassen,

<sup>2</sup>Es befindet sich auf dem Alten Matthäikirchhof in Berlin-Schöneberg, wo übrigens auch Max Bruch seine letzte Ruhestätte fand.

<sup>3</sup>Das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, dessen Leitung nach Franz Xaver Scharwenkas Tod von seinem Neffen Walter (1881-1960), Sohn von Scharwenkas ebenfalls als Komponist

um sich dauerhaft in Paris anzusiedeln, wo er 1925 in ärmlichen Verhältnissen gestorben ist. Freilich hatte diese Übersiedelung keinerlei politische Gründe, sondern verdankte sich schlicht dem Umstand, daß er nach einer spektakulären Ehescheidung in Berlin gesellschaftlich ruiniert war. Daß er in relativer Armut gestorben ist, war wiederum Folge einer Fehlspekulation, insofern er 1914 sein nicht unbeträchtliches Vermögen in deutschen und österreichischen Kriegsanleihen investiert hatte.

Interessanterweise ist Moszkowski nie in den Vereinigten Staaten aufgetreten, wo ja die nationalpolnische Bewegung seit den 1890er Jahren zunehmende Unterstützung in der Öffentlichkeit genoß und sich viel freier entfalten konnte, als in den zu Rußland, Österreich und Preußen gehörenden Gebieten Polens. Obwohl selbst kein Nationalist und ohnehin primär in der jüdischen Kultur verwurzelt, blieb ihm daher die Notwendigkeit erspart, in der nationalen Frage Partei zu ergreifen, wohingegen Scharwenka in den USA ganz selbstverständlich als Deutscher auftrat. Nimmt man dann noch hinzu, daß Paderewski eine persönliche Wertschätzung für Moszkowski hegte, so wird ohne weiteres verständlich, warum dieser trotz fehlender nationalistischer Bekenntnisse problemlos als polnischer Komponist vereinnahmt wurde, obwohl sich - und das macht die Absurdität dieses Vorganges aus - in dessen Oeuvre weitaus weniger polnische Idiomatik findet, als bei Scharwenka. Dessen polnisches Rezeptionsschicksal hingegen dürfte spätestens mit Erscheinen seiner Autobiographie, *Klänge aus meinem Leben*, 1922 besiegelt worden sein, die da mit dem Satz:

"An dem Schienenweg, der von Stettin nach Breslau führt, liegt im Herzen unserer ehemaligen Provinz die Stadt Samter."<sup>4</sup>

begann. Indem er von "unserer ehemaligen Provinz" spricht, hatte Scharwenka, so scheint es, spätestens damals unmißverständlich für Deutschland und gegen Polen optiert.

Verfolgt man die unterschiedliche Rezeption Moszkowskis und Scharwenkas, so erweist sich also der 1. Weltkrieg bzw. die Gründung der Polnischen Republik als entscheidendes Datum. Dies verdient allgemeinere Beachtung, insofern die Musikwissenschaft ja eher dazu neigt, dieses Datum als Wasserscheide zwischen 19. Jahrhundert und musikalischer Moderne zu betrachten. Und weil das späte 19. Jahrhundert mit dem Schlagwort der 'Nationalen

hervorgetretenen Bruder Philipp (1847-1917), übernommen wurde, hatte als Institution sogar bis 1946 Bestand.

<sup>4</sup>Franz Xaver Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers*, Leipzig 1922, S. 8.

Schulen' besetzt ist, suggeriert diese Unterscheidung zwangsläufig, daß die 'moderne' Musik eben nicht national sondern international ausgerichtet sei. Ein Trugschluß, der nicht einmal für die großen Musiknationen gilt. Denn wie selbstverständlich orientierten sich die unterschiedlichen Neoklassizismen an nationalen Klassikern, wie den Calvecinisten in Frankreich, an den englischen bzw. italienischen Madrigalisten in England und Italien oder an alten Meistern wie Ludwig Senfl und Heinrich Fink in Deutschland.

Wieder anders stellte sich die Situation in jenen mittelosteuropäischen Staaten dar, die im Zuge der Pariser Vorstadtverträge ihre politische Unabhängigkeit gewonnen oder zurückgewonnen hatten und in denen es teilweise allererst galt, eine nationale musikalische Identität zu kreieren. Kein Problem stellte dies in Tschechien dar, wo ein Komponist wie Bohuslav Martinu, nachdem er mit der *Tschechischen Rhapsodie* 1918 sein patriotisches Pflichtstück abgeliefert hatte, guten Gewissens nach Paris übersiedeln und sich der dortigen Moderne anschließen konnte. Sein wenig jüngerer Kollege Eugen Suchon hingegen zog zum Studium nur bis nach Prag und versuchte dann, mit seinem frühen Meisterwerk, dem *Zalm zeme podkarpatskej*, op. 12, so etwas wie ein slowakisches Nationalidiom zu entwickeln. Ganz ähnliche Entwicklungen sieht man im Baltikum, wo sich Komponisten wie Iannis Ivanows und Eduard Tubin um die Entwicklung einer dezidiert lettischen bzw. estnischen Musik bemühten; wobei all diese Komponisten übrigens eher nach Budapest und Kodaly als Vorbilder blickten, als zur westeuropäischen Avantgarde. Die Kehrseite dieser musikalisch relevanten neuen Grenzziehung war jedoch eine Art von künstlerischer Ausgrenzung, der unter anderem Franz Xaver Scharwenka in Polen zum Opfer fiel.

Ein anderes Beispiel, das in diesem Zusammenhang Erwähnung verdiente, wäre Antonio Smareglia, der 1854 in Pola als Sohn eines italienischen Vaters und einer kroatischen Mutter geboren wurde. Die Umgangssprache im Elternhaus war deutsch, worauf dieser seine musikalische Ausbildung natürlicherweise in Wien begonnen hatte, dann in Milano fortsetzte und schließlich in Wien beendete, wo er unter anderem von Brahms und Hanslick gefördert wurde. Gleichwohl zog es ihn nach einigen Jahren wieder in sein heimatliches Istrien zurück. Mit seinem 1895 vorgelegten Hauptwerk, der ganz und gar unnationalistischen *Nozze istriane*, einer *Verismo*-Oper mit istrischem Nationalkolorit, hat er sowohl in Italien wie in Wien große Anerkennung gefunden, die durch die folgende *Falena*-Trilogie noch gefestigt wurde. 1918 hat er dann zwar statt eines ungarischen einen italienischen Paß erhalten, dafür aber gleichsam sein Hinterland verloren. In Österreich

erlosch das Interesse an dem nun zum Ausländer gewordenen Komponisten; in dem neugeschaffenen Jugoslawien hatte man an einer italienischen Heimatoper erst recht kein Interesse und auch der im wesentlichen römisch-thyrrrenisch geprägte italienische Faschismus konnte mit der zwar italienischsprachigen aber vielvölkisch ausgerichteten venezianischen Adriakultur, als deren vorzüglichen Repräsentanten man Smareglia betrachten darf, wenig anfangen, so daß er allmählich zu einer Lokalgröße schrumpfte, derer man sich allenfalls im Abstand von Jahrzehnten einmal in Triest erinnert<sup>5</sup>.

Im Gegensatz zu Smareglia freilich hatte der karrierebewußtere und geschäftstüchtigere Scharwenka seine engere Heimat verlassen und sich in der Kapitale angesiedelt. Und nachdem er ja tatsächlich eine der tragenden Säulen des Berliner Musiklebens der wilhelminischen Ära war, könnte man die Eingangsfrage wohl dahingehend beantworten, daß er wesentlich eben doch Teil deutscher Musikgeschichte sei. Allein damit wird man seiner Persönlichkeit wie seinem Werk nur sehr bedingt gerecht. Seine Autobiographie läßt erkennen, daß die Dinge in Wirklichkeit sehr viel komplizierter liegen:

"Wie aus der Ahnentafel ersichtlich, fließt in meinen Adern gemischtes Blut, jedoch von überwiegend slawischer Färbung. Nur durch meine Großmutter väterlicherseits gelangten einige schwarzweißrot gefärbte Blutkörperchen in die Blutbahnen ihrer Nachkommen. In der preußischen Provinz Posen geboren, aus einer Familie stammend, in der von alters her deutsches Wesen, deutsche Gesinnung und deutsche Kultur gepflegt wurden, fühle ich mich vollkommen als deutscher protestantischer Christ."<sup>6</sup>

Scharwenka bekennt sich zwar zum Deutschtum, doch wird diese Zuordnung nicht völkisch sondern qua Kultur- und Religionszugehörigkeit begründet. Versuche, ihn ob seines Namens zum 'Polen' zu stilisieren, weist er in der Situation von 1921 höflich aber entschieden zurück<sup>7</sup>. Tatsächlich stammte die Familie Scharwenkas (ursprünglich Scherwensky geschrieben) aus dem Prager Raum, von wo sie im Zuge der Rekatholisierung Böhmens 1696 vertrieben wurde und sich - dem großen Kurfürsten sei Dank! - in Frankfurt an der Oder ansiedelte. Erst Scharwenkas Vater August-Wilhelm hatte es zu Beginn seiner Architektenlaufbahn nach Samter verschlagen, wo er 1844 Scharwenkas Mutter Emilie Golisch geheiratet hatte.

---

5Vgl. hierzu:

6Scharwenka, loc.cit. 12.

7Scharwenka, loc.cit. 48 und 68.

Über deren Familie weiß er folgendes zu sagen:

"Mein Großvater, ein tüchtiger Landwirt und Meister im Müllereifach, war seinem Wesen und seiner Gesinnung nach Pole, jedoch nicht rein polnischer Abstammung. Der Familienname deutet auf die Kassubei oder auf irgendeine andere Gegend mit nationalen Mischformen. Der katholischen Religion gläubig zugetan, fühlte er sich jedoch als Pole und erzog demgemäß die Kinder - fünfzehn an der Zahl, von denen dreizehn ein hohes Alter erreichten. Meine Großmutter, geborene Anna von Zakulewska, war eine waschechte Polin aus gutem Hause, lieb, freundlich und von rührender Güte zu ihren Enkelkindern. Nach ihres Mannes frühzeitigem Tode übernahm ihr obengenannter Sohn, mein Onkel Ludwig, das Gut und brachte das Anwesen zu hoher Blüte."<sup>8</sup>

Dieses Landgut, Ruxmühle genannt, wurde für Scharwenka zum arkadischen Ort:

In der Nähe der Stadt [i.e. Samter], etwa eine Meile von dieser entfernt, lag das Landgut meines Onkels Ludwig. Von den Fluten des breiten Wartestromes bespült, von ausgedehnten Waldungen umgeben, bot es uns Kindern einen herrlichen Tummelplatz für allerlei jugendlich-übermütigen Feriensport, zu dem wir - mein Bruder und ich - in den gleichaltrigen Vettern gar willige Spießgesellen fanden!"<sup>9</sup>

Doch blieb es nicht bei diesen jugendlichen Erfahrungen, denn:

"Sehr oft zog ich mich auch später, von Berlin aus, in die Einsamkeit der polnischen Wälder zurück, wenn ich eine größere kompositorische Arbeit vorhatte oder wenn ich mich auf ein neues Programm vorbereiten wollte [...] und ich bezog Großmutter's Hinterzimmer, wo ich ungestört blieb."<sup>10</sup>

Kein Zweifel, dieses Ruxmühle, war für Scharwenka Heimat im tiefsten Sinne.

Mit seiner väterlichen Verwandtschaft hingegen konnte Scharwenka wenig anfangen:

"Mit den Verwandten meines Vaters hatten wir freundliche Fühlung

---

8Scharwenka, loc.cit. 10f.

9Scharwenka, loc.cit. 10.

10Scharwenka, loc.cit. 27.

nie erhalten können. Mein Großvater in Letschin war ein Mummelgreis, wortkarg, brummig und ohne Interesse für seine Enkel; die Großmutter, ein wenig behender und mitteilbarer, zeigte auch keine rechte Freude bei unserem einmaligen Besuch in ihrem Heim. Auch zu den Geschwistern meines Vaters fühlten wir uns nicht hingezogen, obwohl sie sich nett und freundlich zu uns erwiesen und die guten Onkels und Tanten zu markieren suchten. Aber es fehlte der warme Unterton im verwandtschaftlichen Zusammenklänge. Junge Herzen haben dafür ein recht empfindliches Gefühl. Wie anders war das im Ruxmühler Verwandtenkreise!"<sup>11</sup>

Faßt man diese Ausführungen zusammen, so gewinnt man deutlich den Eindruck, daß Scharwenka sich emotional eher dem polnischen Teil seiner Verwandtschaft nahe und verpflichtet fühlte, auch wenn ihm die Scharwenka'sche Familientradition mit ihrer offenkundig extrem protestantischen Ausrichtung letztlich verwehrt, sich als Pole zu fühlen und er - sehr bezeichnend! - lieber vom 'slawischen' Blut in seinen Adern spricht. Wobei er, nebenbei bemerkt, seinem Aussehen nach über eine typisch polnische Physiognomik verfügte. Übrigens paßt in dieses Bild auch, daß er selbst dann mit einer Russin verheiratet war, wobei die Ehe zwar nach orthodoxem Ritus geschlossen wurde, die Kinder aber protestantisch getauft waren.

Indessen stand Scharwenka nicht nur emotional seiner polnischen Abkunft nahe, dieser verdankte er auch seine Musikalität:

"Meine Mutter liebte die Musik leidenschaftlich, spielte jedoch kein Instrument, doch sorgte sie dafür, daß bei ihrer Verheiratung ein Klavier angeschafft wurde, das zunächst nur als "hervorragender Zimmerschmuck" Verwendung fand, denn mein Vater war gänzlich unmusikalisch. Weder unter seinen Brüdern, noch in seiner Ahnenreihe fand sich meines Wissens ein Wesen, das in irgendeinem noch so losen Verhältnis zur Musik gestanden hätte. So stammt denn meines Bruders und meine eigene Hinneigung zur Musik unzweifelhaft aus dem natürlichen, reichquellenden Brunnen, der seinen Ursprung in der Familie meiner Mutter hatte."<sup>12</sup>

Scharwenka verdankte jedoch nicht nur seine Veranlagung der Familie seiner Mutter, diese sorgte gleich auch noch für seine frühkindliche Musikerziehung:

"In den freien Stunden, die den zu fleißiger Arbeit in Feld und Wald, in Scheune und Mühle erzogenen Kindern blieb, wurde die

<sup>11</sup>Scharwenka, loc.cit. 29.

<sup>12</sup>Scharwenka, loc.cit. 11.



Musik mit Leidenschaft getrieben. Noten kannte man nicht, und so beschränkte sich das Musizieren - Geige und Klavier - zumeist auf die Wiedergabe von Gehörtem und Überliefertem; meist waren es Tänze, Mazurken, Krakowiaks, Obertas und ähnliche Gebilde nationalen Charakters; sie wurden rhythmisch straff und mit goldreiner Intonation ausgeführt, und in jeder freien Minute griffen die guten Onkels zur Geige; so war das von alters her und so ist es jetzt noch."<sup>13</sup>

Mit anderen Worten: Scharwenka war mit der polnischen Folklore bereits vertraut, bevor er mit klassischer Musik in Berührung kam.

Scharwenka, soviel dürfte klar geworden sein, war ein Mensch, der zu beiden Seiten seiner Abstammung stand ohne darin ein Problem oder einen Widerspruch zu sehen. Dieses gilt auch für seine musikalische Laufbahn. Es scheint signifikant, daß er gerade als Schumann- und Chopininterpret größte Wertschätzung genoß<sup>14</sup>. Und auch sein eigenes kompositorisches Oeuvre ist durch eine Durchdringung der deutschen akademischen Tradition mit polnischer Melodik und Rhythmik gekennzeichnet, wobei er dem Vorbild Chopins folgend sich gemeinhin mit der Stilisierung der ihm persönlich ja bestens vertrauten polnischen Folklore begnügte, ohne auf echtes Volksliedmaterial zurückzugreifen. Dies gilt vor allem für die 28 *Polnischen Tänze* (zumeist Mazurkas), die 5 *Polonaisen* und die *Polnische Rhapsodie*, die schon in ihren Werktiteln eine polnische Färbung erkennen lassen und immerhin ein Fünftel seiner Opusnummern belegen. Gewiß spiegelt sich in der großen Zahl dieser Genrestücke auch die aktuelle Marktsituation mit ihrer Vorliebe für national angehauchte Exotismen. Umso bedeutsamer erscheint daher, daß polnische Thematik oder Ideomatik sich auch in seinen größer dimensionierten Werke (z.B. 2. Klaviertrio, op. 45; 2. und 3. Klavierkonzert, op. 56 und 80) findet. In diesem wohl doch bekenntnishaft zu verstehenden Rückgriff auf polnische Ideomatik unterscheidet sich Franx Xaver Scharwenka übrigens deutlich von seinem älteren Bruder Philipp, der - fester in deutscher akademischer Tradition verwurzelt - von dieser ihm ja gleichfalls zu Gebote stehenden Möglichkeit deutlich seltener Gebrauch macht als sein jüngerer Bruder. Beachtenswert scheint

---

13Scharwenka, loc.cit. 11.

14Scharwenka hat als Pianist einige wenige akustische Aufnahmen und vergleichsweise zahlreiche Welte-Mignon-Rollen hinterlassen, die nicht nur seinen hervorragenden Rang dokumentieren sondern auch erkennen lassen, das sein berühmtester Schüler, Claudio Arrau, dessen Tradition zu einem guten Teil fortgeführt und bewahrt hat.

auch, daß der Zugriff auf nichtpolnische Folkloristik, für die etwa Moritz Moszkowski Spezialist war, bei Xaver Scharwenka nur eine sehr untergeordnete Rolle spielen und meist als direkte Reflexe von Konzert- oder Urlaubsreisenreisen zu werten sind<sup>15</sup>.

Eine bedeutsame Ausnahme gibt es, was die Verwendung originaler polnischer Melodien angeht, freilich doch: nämlich den 1880/81 entstandenen *Polnischen Tanz*, op. 58, Nr. 4. In seinem gleichsam naiven und ursprünglichen Zugriff auf polnische Ideomatik bringt Scharwenka es tatsächlich fertig, in diesem Stück im wahrsten Sinne des Wortes mit der polnischen Nationalhymne zu 'spielen':

(Notenbeispiel 1: *Polnischer Tanz*, op. 58, Nr. 4)

Man wird diesem Beispiel ohne weiteres attestieren, daß es sich um ein witziges Stück handelt, das, in der Tradition der lizst'schen Bearbeitung von Nationalmelodien stehend, ein geistreiches Spiel mit der Melodie von "Solange noch die Weichsel fließt" treibt, ohne dabei ins nationale oder pathetische abzugleiten. Mithin ein Bekenntnis zur polnischen Heimat, nicht aber zum polnischen Nationalismus bzw. Nationalstaatsgedanken. Genau darin unterscheidet sich dieses Beispiel in fundamentaler Weise von Werken wie etwa Augusta Holmès Poème symphonique *Pologne* (1883), Edward Elgars *Polonia-Ouvertüre*, op. 76, (1915) oder Boris Lyatoshinskys Sinfonische Dichtung *An den Ufern der Weichsel*, op. 59, (1958), die alle die polnische Nationalhymne für eine chaoralartige Schlußapotheose benutzen und damit eine unmißverständliche Huldigung an den polnischen Nationalstaat abgeben<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup>Als Beispiel seien die *Bilder aus dem Süden*, op. 39, *Prärie-Rose*, op. 53b, oder auch die *Sommertage am Achensee*, op. 89, genannt.

<sup>16</sup>Augusta Holmès (1847-1903) war nicht nur Komponistin sondern auch eine nach heutigen Wortgebrauch emanzipierte Frau, die politisch linksstehend in ihren Werken auch politische Stellung bezog. Dies zeigt sich neben *Pologne* auch in ihrem Poème symphonique *Irlande*, das der zweiten neben Polen im 19. Jahrhundert unterdrückten Nation huldigt. *Pologne* ist eine musikalische Umsetzung von Robert Fleury's Gemälde *Les Massacres de Varsovie* und wurde 1883 zunächst in Angers uraufgeführt, nur um unmittelbar danach in Paris in den Concerts Padeloup übernommen zu werden, wo es sich in den folgenden Jahren großer Beliebtheit erfreute. Die Entstehung ist somit eine direkte Folge der in Westeuropa allgemeinen Enttäuschung über das Ausbleiben einer Wende der rigiden russischen Polenpolitik nach dem Regierungsantritt Alexanders III. (1881). - Elgars *Polonia-*

Wieso aber wählte Scharwenka diese gänzlich unpathetische Verarbeitungsweise dieser Nationalmelodie? War er sich der (auch im Rahmen eines Klavierstückes gegebenen) Möglichkeit einer nationalpatriotischen Verwendbarkeit womöglich nicht bewußt? - Das dürfte keineswegs der Fall gewesen sein. Vielmehr scheint eben dieser spielerische Umgang selbst einer bewußt politisch-unpolitischen Absicht zu folgen. Auch hierüber gibt seine Autobiographie wieder unmißverständlichen Aufschluß:

"Zur Zeit meiner Kindheit lebte die Bevölkerung der Stadt [i.e. Samter], zur Hälfte Katholiken, zur anderen Hälfte Protestanten und Juden, in tiefstem sozialen, politischen und religiösen Frieden, der durch keinen Klassenhaß, durch keine Reibung aus nationalen oder politischen Gründen gestört wurde. Die Einwohner fühlten sich nicht so sehr als Polen, Deutsche, Juden, Katholiken, Protestanten usw., sondern mehr als "Samteraner". Aber es wurde bald anders. Mit dem Polenaufstand anfangs der sechziger Jahre endete der paradiesische Zustand, und die Schlange nationaler und konfessioneller Zwietracht erhob ihr giftgeschwollenes Haupt. Und jetzt - 1921? Daß Gott erbarm!"<sup>17</sup>

Daß es sich dabei nicht erst um die Sicht eines abgeklärten siebzigjährigen Mannes handelt, ergibt sich aus einer anderen Passage:

"In den letzten Jahren unserer Posener Gymnasialzeit wurde der Schulburgfriede unliebsam gestört. Die drei größten Schulanstalten - das deutsche Wilhelmsgymnasium, das polnische Mariengymnasium und die Realschule lagen hart beieinander, nur durch kleinen Raum, den "grünen Platz" getrennt. Auf diesem Platz entwickelten sich zu der Zeit, als die polnische Erhebung begann erbitterte Kämpfe zwischen den Schülern deutscher und polnischer Nationalität. Es kam zu regelrechten Belagerungen und

Ouvertüre von 1915 gehört zur Reihe von dessen im 1. Weltkrieg entstandenen patriotischen Kriegsmusiken und verdankt ihre Entstehung einer Anregung Emil Mlynarskis. Sie wurde im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes zu Gunsten polnischer Kriegssopfer uraufgeführt und ist Ignaz Paderewski gewidmet. - Lyatoschinskys Sinfonische Dichtung *An den Ufern der Weichsel* entstand 1958 als Beitrag zum 1000jährigem Bestehens des polnischen Staates.

(Zugleich kann man sie als musikalische Abbitte für jene *Reunifikations-Ouvertüre*, op 50, verstehen, mit der Lyatoshinsky auf Geheiß der Partei 1950 das zehnjährige Jubiläum der Eingliederung Südostpolens in die ukrainische Volksrepublik im Gefolge des Hitler-Stalin-Paktes feiern mußte).

17Scharwenka, loc.cit. 9.

wütenden Schlägereien, bei denen auch deutsche Lehrer attackiert, beschimpft und mit Steinen beworfen wurden. Die Angriffe geschahen ohne Ausnahme von Seiten der Polen und gar oft mußte die Polizei eingreifen, um den Kämpfen ein Ende zu machen."<sup>18</sup>

Wie es scheint hat Scharwenka als Kind einer polnisch-deutschen Mischehe schon 1862/63 instinktiv die Gefahren erfaßt, die von dem aufkeimenden Nationalismus für eben jenes idyllische Zusammenleben der Religionen und Nationen ausging, die er selbst in Ruxmühle erlebt hatte, die ihm ein ganzes Leben lang verpflichtendes Ideal bleiben sollte und für die er auf seine Weise auch kompositorisches Zeugnis ablegte.

Er vertritt damit einen von der nationalen Geschichtsschreibung gerne ausgeblendeten Standpunkt, der eben kein Problem für das Fortbestehen einer polnischen Identität im Rahmen des preußischen Staates sah und sich demzufolge der Forderung nach Wiedererrichtung eines eigenständigen polnischen Staates nicht anschließen wollte. Ob Scharwenka damit der Lebenssituation der rein polnischen Bevölkerungsteile im Jahre 1862 wirklich gerecht wurde, kann im Abstand von 140 Jahren getrost dahingestellt bleiben. Bedeutsamer erscheint, daß man in ihm eine Person vorfindet, die klug genug war, den aufkeimenden Nationalismus mit seiner Gleichsetzung von Volk und Heimat nicht mitzumachen. Der Ausgang des ersten Weltkrieges war für ihn dann eine bittere Niederlage. Eine Niederlage nicht im Sinne der Deutschnationalen, die den Verlust einer mehr oder weniger preußisch gearteten Provinz beklagten, sondern eine Niederlage in dem Sinne, daß der Nationalismus auf beiden Seiten gesiegt und damit eben jene multikulturelle Identität, die ihm lieb und teuer war, zerstört und für lange Zeit verunmöglicht hatte.

Im Jahre 1921, also zur Zeit der Entstehung seiner Autobiographie, dürfte er damit sowohl auf polnischer wie auf deutscher Seite ziemlich alleine gestanden haben. Heute aber, da wir uns anschicken, Europa wieder zu vereinen, klingt sein Ideal erstaunlich modern!

Die Frage, ob Scharwenka nun ein deutscher, ein polnischer oder ein polnisch-deutscher Komponist gewesen sei, läßt sich noch immer nicht eindeutig beantworten. Aber vielleicht ist sie ja auch nur falsch gestellt. Vielleicht ist die Zeit gekommen, ihn als das gelten zu lassen, was er war und ist: Franz Xaver Scharwenka - ein Komponist aus Posen!

(Copyright 2002 by Michael Wittmann)

---

<sup>18</sup>Scharwenka, loc.cit. 25.