

CONSTANZE SEEHAFFER (Leipzig / Deutschland)

## **Eine Analyse von Czesław Niemens Album *Enigmatic* im Kontext der nationalen und internationalen Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts<sup>1</sup>**

Gliederung:

Einleitung	4
1. Zur Person Czesław Niemens	6
2. Das Album <i>Enigmatic</i>	8
2.1 Die Entstehung des Albums <i>Enigmatic</i>	8
2.2 Musikalische und textliche Analyse der Stücke des Albums <i>Enigmatic</i>	9
2.2.1 <i>Bema pamięci żałobny rapsod</i>	9
2.2.2 <i>Jednego serca</i>	12
2.2.3 <i>Kwiaty ojczyście</i>	14
2.2.4 <i>Mów do mnie jeszcze</i>	15
2.3 Gesungene Poesie ( <i>Poezja śpiewana</i> )	16
3. <i>Bema pamięci żałobny rapsod</i> – Das Herzstück des Albums <i>Enigmatic</i>	17
3.1 <i>Bema pamięci żałobny rapsod</i> – Trauerhypsodie zum Gedächtnis Bems	17
3.2 Die Rolle von politisch engagierter Kultur in Polen	18
3.3 Literaturvorlagen Cyprian Kamil Norwids	23
3.4 Kulturtransferforschung: <i>Bema pamięci żałobny rapsod</i> als Produkt des Kulturtransfers	26
4. Die Neuheit von inszenierten Konzeptmusikvideos	31
5. <i>Enigmatic</i> in Polen der 1970er Jahre	33
5.1 Politische kulturelle, gesellschaftliche Lage der Volksrepublik der 1970er Jahre	33
5.2 Rezeption des Albums <i>Enigmatic</i>	36
Fazit	40
Literaturverzeichnis	42
Anhang	45
Literaturvorlagen: Originaltexte der vier Stücke des Albums <i>Enigmatic</i> mit Übersetzungen	45
Originalzitate in polnischer Sprache	48

---

<sup>1</sup> Der nachfolgende Text folgt dem Wortlaut der Bachelorarbeit von Constanze Seehafer (Kernfach: Musikwissenschaft, Wahlfach: Polonistik, Betreuer der Bachelorarbeit: Prof. Dr. Stefan Keym), die 2020 an der Universität Leipzig eingereicht wurde.

## Einleitung

Ich bin viel durch die Welt gereist, aber nie war ich im Stande fernzubleiben, immer kehrte ich zu meinen Wurzeln zurück, an den Ort, wo ich herkomme, zurück zu dieser Kultur.<sup>2</sup>

Mit diesen Worten von Czesław Niemen soll sein Empfinden zum kulturellen Erbe seines Heimatlandes Polen eröffnet und die vorliegende Bachelorarbeit eingeleitet werden.

Czesław Niemen (1939–2004) war Musiker und wird als größter polnischer Popstar des 20. Jahrhunderts gesehen. Er galt als die erste Persönlichkeit der kulturellen Öffentlichkeit Polens, die den Status eines ‚Superstars‘ erlangte.<sup>3</sup> Ab Beginn seiner musikalischen Karriere in den 1960er Jahren bis zu seinem Tod im Jahre 2004 war Czesław Niemen ein fester Bestandteil der polnischen Kulturszene der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In dieser Arbeit soll durch Untersuchungen und Erläuterungen eine Analyse von Niemens Album *Enigmatic* im Kontext der nationalen und internationalen Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts konstruiert werden.

Hierfür dient zunächst ein einleitendes Kapitel zur Person Niemens, welches die Biografie des Künstlers beinhaltet. Im nachfolgenden Abschnitt wird das behandelte Album *Enigmatic* aus dem Jahre 1970 durch eine musikalische und textliche Analyse der Stücke *Bema pamięci żałobny rapsod* (dt.: Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems), *Jednego serca* (dt.: Ein Herz), *Kwiaty ojczyste* (dt.: Blumen meiner Heimat) und *Mów do mnie jeszcze* (dt.: Sprich mit mir weiter) sowie eine kurze Darstellung der Entwicklung und Rolle der gesungenen Poesie näher beleuchtet.

Das darauf folgende Kapitel widmet sich dem Herzstück des Albums *Enigmatic*, der *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* (pl.: *Bema pamięci żałobny rapsod*). Da angenommen werden kann, dass es sich bei diesem Stück um ein Werk von politisch engagierter Kultur handelt, soll die Rolle jener polnischen Kultur des 20. Jahrhundert und besonders des 19. Jahrhunderts dargestellt werden. Der polnische romantische Literat Cyprian Kamil Norwid, der im 19. Jahrhunderts künstlerisch agierte, ist in dieser vorgelegten Arbeit ebenso von Interesse, da seine Texte von großer Bedeutung, nicht nur für die heutige polnische Kultur, sondern auch die des 20. Jahrhunderts waren. Hierbei kommt es zur Beschreibung des Einflusses Norwids auf Czesław Niemen. Im letzten Abschnitt, welchem der *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* gewidmet ist, soll eine Untersuchung des Stückes als ein Produkt des Kulturtransfers im Zeichen der Kulturtransferforschung mit einer Darstellung der nationalen Rezeption der Rockmusik und internationaler Einflüsse verknüpft werden.

---

<sup>2</sup> Czesław Niemen: *nauczyłem się w życiu niczego nie chcieć*, 2020; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 51.

<sup>3</sup> Mazierska, 2016, S. 243f.

Im Anschluss werden die inszenierten Konzeptmusikvideos des Albums *Enigmatic* zum Gegenstand der Betrachtung. Hierbei erfolgt ein kurzer Exkurs zur internationalen Entwicklung von Musikvideos ab den 1960er Jahren.

Das abschließende Kapitel dieser Bachelorarbeit beleuchtet die Bedeutung des Albums *Enigmatic* in Polen der 1970er Jahre. Um dies zu verdeutlichen, ist eine Darstellung der politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Lage der Volksrepublik der 70er Jahre erforderlich. Um zudem die Rezeption des Albums *Enigmatic* aufzuzeigen, werden zwei historische Kritiken diskutiert, die einen Einblick in die Aufnahme des Albums durch die polnische Gesellschaft geben.

Das Album *Enigmatic* soll durch die Verwendung literarischer polnischer Texte, als ein Werk der politisch engagierten Kultur, im Zusammenhang mit der Kulturgeschichte Polens des 19. und 20. Jahrhunderts, ergründet werden. Die jahrhundertelange Besetzung Polens und die damit verbundene besondere Rolle eben dieser Kultur waren eng mit den politischen Ereignissen des Landes verbunden. Das zwangsläufige ständige Streben der Polen nach Freiheit und Unabhängigkeit sowie die Unzufriedenheit der Bevölkerung unter politischen Systemen wurde und wird bis heute in politisch engagierten Werken ihrer Kultur ausgedrückt.

Czesław Niemens Karriere wurde durch das politische System der 1952 gegründeten Volksrepublik Polen beeinflusst. Er drückte in seinem künstlerischen Schaffen eine Rebellion aus, welche häufig für große Kontroversen sorgte. So sang er zum Beispiel bei Auftritten in der Sowjetunion *Moja piosenka [II]* (dt.: Mein Lied II) und *Moja ojczyzna* (dt.: Mein Vaterland) zu den Worten Norwids.<sup>4</sup> Cyprian Kamil Norwids Texte, die zu Zeiten eines geteilten Polens, während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, entstanden sind, beschreiben die Sehnsucht nach der Befreiung der polnischen Heimat.

Niemen rebellierte bei seinen Auftritten, und diese Rebellion war bei der sozialistischen Regierung der Volksrepublik Polen unerwünscht. Obgleich es schien, dass er durch Auftritte bei ideologisch anerkannten Veranstaltungen das sozialistische Regime unterstützte, können anhand der Abhandlungen seiner Auftritte und musikalischer Veröffentlichungen diese Gesten als Scheingesten gesehen werden.<sup>5</sup> Mit diesem Beispiel von Niemens Verhalten soll ein erster Blick auf den Verlauf der vorliegenden Arbeit gebracht werden.

Für die Recherche waren besonders Texte von Dariusz Michalski, Joanna Stolik und Piotr Chlebowski hilfreich. Des Weiteren konnte die Verfasserin dieser Arbeit durch die Mithilfe von Mitgliedern der Facebook-Gruppe *Czesław Niemen* authentische Texte und Zeitungsartikel erhalten, die die Untersuchungen vervollständigten.

Die verwendeten zitierten Passagen wurden, falls nicht anders gekennzeichnet, von der Autorin aus dem Polnischen übersetzt und befinden sich in polnischer Originalform im Anhang.

---

<sup>4</sup> Stolik, 2015, S. 104.

<sup>5</sup> Ebd., S. 104.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit die männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven verwendet. Dies soll jedoch keine Benachteiligung des weiblichen Geschlechts darstellen, sondern ist als sprachliche Vereinfachung und somit als geschlechtsneutral zu verstehen.

## B. Hauptteil

### 1. Zur Person von Czesław Niemen

Czesław Niemen, mit bürgerlichem Namen Czesław Juliusz Wydrzycki, wurde am 16. Februar 1939 in Stare Wasiliszki (heute bialorus. Stryk Wasyliscki) geboren.<sup>6</sup> Das Dorf in den Gebieten des ehemaligen Polens im heutigen Weißrussland (Bialorus) zählt zu der Region der *Kresy* (dt.: Grenzen, Grenzland), eine Bezeichnung für die östlichen Grenzregionen von Polen-Litauen. Für die polnische Kultur gelten diese östlichen Grenzgebiete als besonders bedeutend, da die großen polnischen Dichter und Künstler, wie zum Beispiel der polnische Nationaldichter Adam Mickiewicz (1798–1855) oder der ‚Vater der polnischen Nationaloper‘ Stanisław Moniuszko (1819–1872) von dort stammen.<sup>7</sup>

1962 entschied sich Czesław Wydrzycki als Hommage an seine Herkunft und auf den Vorschlag einer Freundin (die Ehefrau von Franciszek Waliszki, der in dieser Arbeit später noch erwähnt wird), *Niemen* als Künstlernamen zu übernehmen. Der Niemen (dt.: Memel) ist ein weißrussisch-litauischer Fluss, der durch seinen Heimatort fließt. Dieser Künstlernamen war nicht nur einfacher für nicht-polnische Muttersprachler auszusprechen, sondern diente auch als eine, womöglich noch unbewusste, Weisung des späteren künstlerischen Wegs Czesław Niemens.<sup>8</sup>

Die Familie Wydrzycki entschied 1958, von Stare Wasiliszki in den Westen Polens umzusiedeln. Der damals neunzehnjährige Czesław studierte an der Musikschule in Danzig (pl.: Gdańsk) Fagott. Seinen ursprünglichen Wunsch, Orchestermusiker zu werden, musste er jedoch durch den plötzlichen Tod des Vaters 1960 aufgeben. Um seine Familie finanziell zu unterstützen, begann er, als Sänger und Gitarrist mit kommerzieller Musik in zahlreichen Danziger Kabarets, Bars und Lokalen aufzutreten.<sup>9</sup> Die Küstennähe Danzigs sowie der polnische Oktober 1956, der für Lockerungen im politischen Klima der Volksrepublik sorgte,<sup>10</sup> ermöglichte das Aufleben einer Jugendkultur.

Diese Jugendkultur wurde durch ein neues Genre des Pop-Rocks belebt, dem sogenannten Big-Beat. Der Big-Beat (oder auch pl. Big-Bit), ein national akzeptiertes Pendant zu dem damals zwar nicht verbotenen, aber doch un-

<sup>6</sup> Michalski, NIEMEN. Czy go jeszcze pamiętasz?, 2009, S. 12.

<sup>7</sup> Mazierska, 2016, S. 243f.

<sup>8</sup> Stolik, 2015, S. 97.

<sup>9</sup> Michalski, NIEMEN. Czy go jeszcze pamiętasz?, 2009, S. 16f.

<sup>10</sup> Dybicz, 2016.

beliebten Rock'n'Roll des Westens, begann sich bereits in den 1950er Jahren an der polnischen Küste zu entwickeln.<sup>11</sup>

Bei seinen ersten Auftritten sang Czesław Niemen überwiegend latein-amerikanische Lieder, da es bis dato für die polnische Jugend untypisch war, auf Polnisch zu singen. Der bekannte Musikjournalist und Begründer der ersten Big-Beat-Bands Franciszek Walicki beabsichtigte, mit einem Talentwettbewerb junge polnische Künstler zusammen zu bringen, die Big-Beat-Hits auf Polnisch singen würden.<sup>12</sup> Niemen, der an diesem Talentwettbewerb teilnahm, ging als einer der fünfzehn Gewinner des *Festiwal Młodych Talentów* (dt.: Festival der jungen Talente) hervor und wurde Mitglied der Big-Beat-Gruppe *Niebiesko-Czarni* (dt.: Die Blau-Schwarzen). Mit den *Niebiesko-Czarni* konnte er erste Erfolge verbuchen.

Mitte der 1960er Jahre gründete Czesław Niemen seine erste eigene Band *Akwarele* (dt.: Wasserfarben, Aquarelle). Mit *Akwarele* gelang ihm der große Durchbruch in der polnischen Kulturszene. Das erste Album von 1967 *Dziwny jest ten świat* (dt.: Seltsam ist die Welt) erhielt die erste goldene Schallplatte, die in Polen je verliehen wurde. Von den zwei folgenden Alben *Sukces* (dt.: Erfolg) (1968) und *Czy mnie jeszcze pamiętasz?* (dt.: Erinnerst du dich noch an mich?) (1969) wurden hunderttausende Tonträger verkauft. Durch die drei Big-Beat-Alben wurde Niemen zum meistverkauften Künstler der 1960er Jahre in Polen.<sup>13</sup>

Mit dem Aufkommen des Progressiven Rock in den USA und Großbritannien zum Ende der 1960er Jahre wandte sich auch Niemen auf seine ganz eigene Art dem Progressiven Rock zu. Im Januar 1970 wurde das Album *Enigmatic* veröffentlicht.<sup>14</sup> Dieses Album erhielt 1971 wiederum eine goldene Schallplatte, blieb achtzehn Wochen auf Platz eins in den Charts der *Studia Rytm* (dt.: Rhythmusstudien) und wird bis heute als eines der besten polnischen Rockalben gesehen.<sup>15</sup>

Bis 2001 veröffentlichte Niemen fünfzehn weitere Studioalben. Im Verlauf der Jahre verschloss er sich immer mehr in seiner eigenen Welt der Musik und Poesie. Seine späteren Alben wurden musikalisch und textlich für die Allgemeinheit unverständlicher, sodass sich Fans seiner ‚leichten‘ Big-Beatmusik von ihm abwandten. Nichtsdestotrotz blieben jene Fans von Niemen, die die musikalische Vollkommenheit und die inhaltlich tiefgründigen vermittelten Inhalte seiner Texte schätzten.<sup>16</sup>

Obwohl er für fast vierzig Jahre ein fester Bestandteil der polnischen Kulturszene war, bedeuteten die drei *Akwarele*-Alben und *Enigmatic* den Höhepunkt

---

<sup>11</sup> Mamczur, 2017, S. 83.

<sup>12</sup> Michalski, NIEMEN. *Czy go jeszcze pamiętasz?*, 2009, S. 18ff.

<sup>13</sup> Vgl. Mazierska, 2016, S. 245.

<sup>14</sup> Discogs, o. J.

<sup>15</sup> Gnoiński & Skaradziński, 1997.

<sup>16</sup> Stolik, 2015, S. 105.

seiner musikalischen Karriere.<sup>17</sup> Nach einem Krebsleiden verstarb Czesław Niemen 2004 im Alter von 65 Jahren.<sup>18</sup>

## 2. Das Album *Enigmatic*

### 2.1 Die Entstehung des Albums *Enigmatic*

Im Januar 1970 erschien die Long Play (LP) Schallplatte *Enigmatic* bei dem Musiklabel *Polskie Nagranie Muza*.<sup>19</sup> Sieben Monate zuvor, im Juli 1969, änderte Czesław Niemen den Namen seiner Musikgruppe zu *Niemen Enigmatic*. Aber nicht nur der Name änderte sich, sondern auch die Struktur der Ensembles. Aus einem Solisten und den restlichen Bandmitgliedern sollte nun ein gleichberechtigtes musikalisches Ensemble werden: *Jestem odpowiedzialny również za to, co TY grasz* (dt.: Ich bin genauso verantwortlich für das, was DU spielst).<sup>20</sup>

Der Name des Albums und der Band kann auf die Geisteshaltung Niemens zwischen der Wende der 1960er und 70er Jahre zurückgeführt werden. Das Wort *Enigmatic* stammt aus dem Englischen und steht für ‚etwas Mysteriöses‘ und/oder ‚unmöglich vollkommen zu Verstehendes‘.<sup>21</sup> Erst später wurde ersichtlich, dass die Rätselhaftigkeit, die Niemen und seine Musik umgab, zu seinem Markenzeichen wurde.

Die Musiker, die mit Niemen (Gesang, Hammondorgel) gemeinsam am Album *Enigmatic* arbeiteten, waren bekannte polnische Jazzmusiker, darunter Zbigniew Namysłowski (Altsaxophon, künstlerischer Leiter des Ensembles), Czesław Bartkowski (Schlagzeug), Tomasz Jaśkiewicz (Gitarre), Janusz Zieliński (Bassgitarre), Michał Urbaniak (1. Tenorsaxofon, Flöte), Zbigniew Sztyc (2. Tenorsaxofon), sowie die Vokalgruppe *Alibabki* unter der Leitung von Romuald Miazga.

Die Besonderheit der Long-Play-Schallplatte *Enigmatic* ist, dass es sich bei den vier Stücken um ‚gesungene Poesie‘ handelt. Des Weiteren ist die Schallplatte in zwei Abschnitte gegliedert. Auf der A-Seite der Schallplatte befindet sich das sechzehnminütige pathetische Stück *Bema pamięci żalobny rapsod* (dt.: Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems), das auf der literarischen Vorlage von Cyprian Kamil Norwids (1821–1883) epischem Gedicht mit dem gleichen Titel aus dem Jahre 1851 basiert.<sup>22</sup> Auf der B-Seite befinden sich die drei ‚leichteren‘ Stücke des Albums *Enigmatic: Jednego serca*<sup>23</sup> (Ein Herz), mit dem Text eines Sonetts von Adam Asnyk (1838–1897) aus dem Jahre 1869, *Kwiaty ojczyste* (Blumen meiner Heimat) von Tadeusz Kubiak (1924–1979), ein zeitgenössisches

<sup>17</sup> Mazierska, 2016, S. 243f.

<sup>18</sup> Sienkiewicz, 2010.

<sup>19</sup> Discogs, o. J.

<sup>20</sup> Michalski, NIEMEN. Czy go jeszcze pamiętasz?, 2009, S. 159.

<sup>21</sup> Cambridge Dictionary, o. J.

<sup>22</sup> Bema pamięci żalobny rapsod, o. J.

<sup>23</sup> Sonet, o. J.

Gedicht, das 1969 geschrieben wurde, sowie das vierte Stück *Mów do mnie jeszcze* (Sprich weiter mit mir) mit einer Textvorlage von Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) aus dem Jahre 1894.<sup>24</sup>

## 2.2 Musikalische und textliche Analyse der Stücke des Albums *Enigmatic*

### 2.2.1 *Bema pamięci żałobny rapsod*

*Bema pamięci żałobny rapsod* (dt.: Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems) ist in der Komposition Niemens eine sechzehnminütige dreiteilige Rocksuite. Der Text ist ein episches Gedicht von dem bereits mehrfach erwähnten Cyprian Kamil Norwid, der 1851 im Gedenken zum einjährigen Todestag des polnischen Generals Józef Bem (1794-1850) die Trauerrhapsodie verfasste.<sup>25</sup> Józef Bem leitete Aufstände, kämpfte in den Kriegen gegen die Teilungsmächte Polens und verstarb an Kriegsverletzungen 1850 in Aleppo, Syrien. Die Trauerrhapsodie preist die Figur des berühmten nationalen Helden. Norwid schrieb das epische Gedicht in Form eines polnischen Hexameters auf sechs Versfüßen (Daktylus und Trochäus).<sup>26</sup> Des Weiteren sind die sechs Strophen mit römischen Zahlen (durch)nummeriert.

Die erste Strophe (siehe Anhang, S. 48f.) beginnt mit einer Ansprache an den Schatten beziehungsweise an den Toten und mit der Darstellung eines Begräbnisses großer römischer Krieger. Das Schwert des Helden ist von einem Lorbeerkranz umgeben (siehe Vers 4: pl.: *Miecz wawrzynem zielony...*; dt.: *Dein Schwert mit Lorbeerkranz, grün...*), der ein Zeichen der Unsterblichkeit und des Sieges ist.<sup>27</sup> In der folgenden Strophe wird die Prozession, der Marsch der trauernden Mädchen beschrieben, die auf unterschiedliche Weise ihrer Trauer Ausdruck verleihen. Durch die von den Mädchen zerschlagenen Krüge und die Stille der Nacht wird die Atmosphäre der Trauer verstärkt.<sup>28</sup> Die dritte Strophe beschreibt eine weitere Prozession, den Marsch der jungen Männer, die ein Gefolge junger Krieger bilden. Über der Prozession der jungen Krieger weht zwischen Rauch und den Spitzen der Speere eine riesige Flagge. In der vierten Strophe nähert sich der Autor dem eigentlichen Höhepunkt des epischen Gedichts. Die Prozession schreitet im Mondlicht in eine Bergschlucht. Es erfolgt die Beschreibung der nächtlichen Stille, die nur von Gesängen unterbrochen wird, die kurzweilig verstummen und wieder ertönen. Die Dunkelheit der Nacht, das Mondlicht sowie die Gesänge schaffen eine Atmosphäre wehmütiger Traurigkeit.<sup>29</sup> Die fünfte Strophe schildert die Dimension der endzeitlichen Reflexion über den Tod und das Ausmaß der ehrenvollen Taten des Helden auf

---

<sup>24</sup> *Mów do mnie jeszcze* – Kazimierz Przerwa-Tetmajer, o. J.

<sup>25</sup> *Bema pamięci żałobny rapsod*, o. J.

<sup>26</sup> *Bema pamięci żałobny rapsod* (C. K. Norwid), o. J.

<sup>27</sup> Vgl. Rzehak, 2019, S. 75f.

<sup>28</sup> Vgl. Ebd., S. 75f.

<sup>29</sup> Vgl. Ebd., S. 75f.

die Nachwelt. In der sechsten und abschließenden Strophe kommt es zur Verheißung der Beständigkeit der Idee, welcher Józef Bem sein Leben widmete. Das Zerschlagen der Mauern Jerichos ist ein Sinnbild für die Verwirklichung dieser Ideale, die durch die Prozession und die Erinnerung an die ehrenvollen Taten und moralischen Tugenden des Generals vermögen, andere Menschen und Nationen zu erwecken.<sup>30</sup>

Die Trauerrhapsodie in der Komposition von Niemen beginnt mit einer Einführung und einer Art Rondo und endet mit einer Orgelüberleitung. Diese führt zu einem ausschließlich instrumentalen, mit Orgel- und Schlagwerkimprovisationen versehenen, zweiten Teil der Rocksuite. Der dritte und abschließende Teil der Trauerrhapsodie ist ein Instrumental- und Vokalteil, der mit einer A-cappella-Einführung beginnt, dann in Form eines Marsches erklingt und mit einem Abschlusschoral endet.<sup>31</sup>

Der erste Abschnitt, der circa fünf Minuten andauert, beginnt mit einer Einführung, bei der Glocken und Orgeln erklingen. Diese Klänge imitieren Kirchenorgeln und -glocken, sodass sich der Hörer bereits nach den ersten Takten in einer „sakralen Wirklichkeit“ wiederfindet.<sup>32</sup> Der Chor setzt nun mit dem Motto des epischen Gedichts der Trauerrhapsodie mit den Worten *Iusurandum, patri datum, usque ad hanc diem ita servavi*“ (dt.: Diesen Eid, den ich meinem Vater gelobt habe, habe ich bis in dieses Alter treu gehalten) ein, das vom bedeutenden karthagischen Befehlshaber Hannibal stammt.<sup>33</sup> Die Rondoform kann wegen des Aufbaus in wiederholenden und abwechselnden Orgel- und Glockenabschnitten mit dem Chor begründet werden. Sie ist in der Abfolge ABACA aufgebaut (A – Refrain: Chor | B – Couplet: Glocken und Orgel | A | C – Couplet: Orgel | A). Der Chor wiederholt das Motto Hannibals mehrmals, welches dadurch ein Wegweiser und Leitfaden des Stückes wird.<sup>34</sup> Der mehrstimmige Chorgesang, der wie ein gregorianischer Choral erklingt, erinnert gemeinsam mit den Kirchenglocken und -orgeln an die religiöse und sakrale Atmosphäre einer Messe.

Des Weiteren legen das altertümliche Motiv des Mottos und die mehrmalige Wiederholung dessen im Rondo die Verbindung zum Titel des Stückes wieder: die *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* und die damit verbundene Wichtigkeit der Erinnerung an den gefallenen General Józef Bem.<sup>35</sup>

Der instrumentale zweiminütige Orgel- und Schlagwerkabschnitt kann als Bindeglied zum dritten, abschließenden Vokalteil gesehen werden. Der zweite Abschnitt ist recht chaotisch und dynamisch konzipiert und weist kompositorisch

---

<sup>30</sup> Vgl. Ebd., S. 75f.

<sup>31</sup> Vgl. Chlebowski, *Bema Pamięci Żołobny Rapsod – Rockowa Suita Niemena do wiersza Norwida*, 2017, S. 36.

<sup>32</sup> Ebd., S. 21.

<sup>33</sup> Ebd., S. 20.

<sup>34</sup> Ebd., S. 20.

<sup>35</sup> Ebd., S. 22.



Tendenzen der Zwölftontechnik und des Sonorismus auf.<sup>36</sup> ‚Sonorismus‘, ein Begriff der polnischen Musikwissenschaft, hat seine Ursprünge in der polnischen Neuen Musik der 1960er Jahre. Sonorismus bedeutet, dass die Klangfarbe das bestimmende musikalische Element darstellt, dem alle anderen Elemente untergeordnet sind.<sup>37</sup> Merkmale für den Sonorismus sind unter anderem eine zunehmende Bedeutung der Schlaginstrumente, eine freie Rhythmik und Metrik sowie Cluster.<sup>38</sup> Dies ist im zweiten instrumentalen Abschnitt der Trauerrhapsodie zu vernehmen. Des Weiteren erfolgt eine stufenweise Erhebung der Musik durch eine Verdichtung der Klänge, welche durch harmonische und tonale Instabilität den Anschein des Zufalls und der Willkür geben.<sup>39</sup> Dieser Teil wird abrupt nahezu ‚unterbrochen‘ und durch eine Orgelüberführung in den dritten und damit abschließenden vokalen Abschnitt der Rocksuite geleitet.

Im neunminütigen Vokalteil der Trauerrhapsodie wird der Text des epischen Gedichts in der Form eines Marsches zum Ausdruck gebracht. Die erste und längste Strophe beginnt ruhig und mit solistischem Gesang in Begleitung der Orgel und des Schlagzeugs. Besonders ist hierbei die Zweiteilung der ersten Strophe (ab Vers 5), die durch eine dynamische und rhythmische Veränderung und das Einsetzen des Chores realisiert wird. Im fünften Vers erklingt *Wieżą, wieją proporce i zawiewają na siebie* (dt.: Es wehen und wehen die Fahnen und legen sich übereinander), wobei Niemen das Wort *wieżą* als *wieeEEją* überbetont, damit ein Sinnbild wehender Flaggen suggerierend.<sup>40</sup> Wenige Sekunden später beginnt die zweite Strophe, die, ebenso ruhig beginnend, die trauernden Mädchen beschreibt. Ab Vers 15, in welchem die trauernden Mädchen Tonkrüge auf der Erde zerschlagen, kann eine Verstärkung des Ausdrucks und Betonung der Anfangssilben vernommen werden. Mit einer scheinbar übergangslosen Passage beginnt die dritte Strophe, die die jungen Krieger beschreibt. Diese Strophe wird konstant im Forte die ersten Silben betonend gesungen. Zwischen der dritten und vierten Strophe kommt es zu einem Einschnitt. Die vierte Strophe beschreibt die nächtliche Prozession in der Bergschlucht und ist dementsprechend musikalisch ruhig und langsam angelegt. Eine Besonderheit der vierten Strophe ist der letzte Vers (Vers 24) *Chorał ucichł był nagle i znów jak fala wyplusnął...* (dt.: Und plötzlich erstarb der Choral, und wie eine Welle schlug er erneut hinauf...), der einer kurzen Stille folgt.<sup>41</sup> Niemen spricht den Anfang dieses Verses. Der Sprechgesang entwickelt sich zu einem melodischen Gesang und schafft den Übergang zur nachfolgenden Strophe, textlich metaphorisch vom verstummenden Choral zu den anschließend sich aufbäumenden Wellen. Die fünfte Strophe beginnt als Höhepunkt der vorhergehenden vierten Strophe mit

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 23.

<sup>37</sup> Seehafer, 2009, S. 161f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 161f.

<sup>39</sup> Chlebowski, Bema Pamięci Żałobny Rapsod – Rockowa Suita Niemena do wiersza Norwida, 2017, S. 23f.

<sup>40</sup> Ebd., S. 27.

<sup>41</sup> Ebd., S. 25.

den betonten Worten *Dalej – dalej* (dt.: Weiter – weiter) und schildert die besungenen ehrenvollen Taten Józef Bems. Bei dieser Strophe erfolgt eine ähnliche Verarbeitung des Textes wie bei der dritten Strophe, das heißt die Betonung der ersten Silben eines jeden Verses. Die letzte und inhaltlich bedeutsamste sechste Strophe beginnt erst nach einem circa einminütigen Zwischenspiel der Gitarre, des Schlagwerks und einer Überleitung durch die Orgel. Die inhaltliche Bedeutsamkeit der Strophe wird des Weiteren durch eine andersartige Führung des ersten Verses verdeutlicht, der im Vergleich mit den ersten Versen der vorhergehenden Strophen deutlich schneller gesungen wird.<sup>42</sup> Außerdem betont Niemen die erste Silbe des vorletzten Verses dieser Strophe *Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody* (dt.: So dass Jerichos Mauern zerfallen wie Stümpfe von Holz) mit einem Intervallabstand einer Quinte (vom b<sup>1</sup> auf f<sup>2</sup>). Mit dem Ende des gesanglichen Solos Niemens setzt der Chor, in Form eines Abschlusschorals, erneut ein. Der Chor fungiert in der Komposition als ein musikalischer und inhaltlicher Rahmen.

### 2.2.2 *Jednego serca*

Das zweite Stück des Albums *Enigmatic* trägt den Titel *Jednego serca* (Ein Herz), welches als Textgrundlage ein Sonett von Adam Asnyk aus dem Jahre 1869 hat (siehe Anhang, S. 50). Adam Asnyk (1838–1897) lebte in der literarischen Übergangszeit der polnischen Romantik und der Epoche des polnischen Positivismus, dies ist auch in seinen Werken ersichtlich. Er wurde zeitlebens als herausragender Dichter des Positivismus angesehen, (dabei sei zu beachten, dass die meisten Literaturerzeugnisse des Positivismus in epischer Form erschienen), heute hingegen wird er von Literaturkritikern vermehrt als ein Dichter der zweiten Generation der Romantik eingeordnet.<sup>43</sup> Zu der Zeit, als *Jednego serca* entstanden ist, kann in seiner Poesie die Dominanz eines weitreichenden Pessimismus und die Betonung der Vereinsamung der Welt gesehen werden. Dies kann für den politisch sehr aktiven Adam Asnyk vor allem durch den Verlust des Januaraufstands 1863 und der damit verbundenen politischen Niederlage Polens begründet werden (siehe 3.2. Die Rolle von politisch engagierter Kultur in Polen).<sup>44</sup>

Im polnischen Original ist das Sonett *Jednego serca* in typischer Sonettform in zwei Quartette und zwei folgende Terzette aufgebaut, die jeweils aus elfsilbigen Versen bestehen.

Das ‚lyrische Ich‘ beschreibt seinen Aufruf nach Liebe, der bereits im ersten Vers des Sonetts erklingt. Mit einer konstruierten Metapher und zahlreichen Hyperbeln bezieht sich das ‚lyrische Ich‘ auf die Person, die Gegenstand seiner Sehnsucht ist. Die Sehnsucht wird durch die Beschreibung der einzelnen

<sup>42</sup> Ebd., S. 35.

<sup>43</sup> Vgl. Mościcki, 2016.

<sup>44</sup> Vgl. Marek, o. J.

Körperteile oder -organe (Herz, Lippen, Augen und Hände) der erträumten Person symbolisiert, denen heilsame Tätigkeiten zugewiesen werden.<sup>45</sup>

Die erste Strophe beschreibt das Herz, nach dem sich das lyrische Ich sehnt, welches vermag, das Herz des lyrischen Ich schlagen zu lassen und gleichzeitig zu beruhigen (Vers 3–4). In der zweiten Strophe werden die Lippen, nach denen das lyrische Ich verlangt, durch eine Hyperbel der Ewigkeit gleichgesetzt. Damit beteuert das lyrische Ich die Standhaftigkeit seiner Sehnsucht und seines Verlangens (Vers 5). Des Weiteren verleiht das lyrische Ich den Augen der erträumten Person die Fähigkeit, Gegenstände mit seinen Blicken zu segnen (Vers 7–8).<sup>46</sup> In der dritten Strophe, das heißt dem ersten Terzett, werden die Hände besprochen, durch welche das lyrische Ich schöne Träume erlangen kann (Vers 10–11). Die letzte Strophe, das zweite Terzett beschreibt die Reflexion und Einsicht des lyrischen Ich, das sich dem Versagen und der Unzugänglichkeit seiner Träume bewusst wird.<sup>47</sup>

*Jednego serca* in der Komposition von Niemen ist ein fast achtminütiges Stück, das offiziell nicht dem Blues zugeordnet wird, aber trotzdem bemerkenswert an Bluesmusik erinnert.<sup>48</sup>

Die Einleitung erfolgt durch die Hammondorgel. Die ersten zwei Verse der ersten Strophe (Vers 1–2: „*Jednego serca! tak mało, tak mało, Jednego serca trzeba mi na ziemi!*“; dt.: Ein Herz! so wenig, so wenig, Ein Herz wünsche ich auf Erden!) werden solistisch von Niemen in der fortlaufenden Begleitung der Hammondorgel gesungen. Mit dem Beginn des dritten Verses (Vers 3.: „*Coby przy mojej miłością zadrżało!*“; dt.: so dass meine Liebe schwingen) setzt die E-Gitarre ein. Nach der ersten Strophe beginnt das ganze Ensemble aus Hammondorgel, Schlagzeug, E-Gitarre und Saxofon zu spielen. Der Gesang der zweiten Strophe wird mit dem gesamten Ensemble begleitet. Mit dem Beginn der zwei letzten Strophen kommt es zu einem instrumentalen und harmonischen Aufbau, der zum ersten musikalischen Höhepunkt führt. Das Saxofon spielt bei diesen Strophen, den zwei Terzeten, eine vordergründige Rolle. Am Ende der letzten Strophe setzen die Frauenstimmen des Chores ein, die gemeinsam mit Niemen, den vokalen Höhepunkt durch einen musikalischen und auch inhaltlichen ‚Aufschrei‘ erklingen lassen. Bei diesem ‚Aufschrei‘ tritt vor allem Niemens Stimme hervor, die eine Oktave (in der dritten Oktave) über den weiblichen Chorstimmen zu hören ist. Dieser Höhepunkt wird durch einen von den zweistimmigen Frauenstimmen geleiteten Abschnitt abgelöst.

Im Anschluss erfolgt ein ausschließlich instrumentales ‚Intermezzo‘, in welchem zunächst die Gitarre solistisch spielt. Dieses Solo wird nach circa einer Minute von dem Tenorsaxofon übergangslos abgelöst. Dieser instrumentale Abschnitt beinhaltet ebenso einen clusterartigen Höhepunkt, der mit allen

<sup>45</sup> Vgl. Adam Asnyk, „*Jednego serca*“ – interpretacja i analiza wiersza, o. J.

<sup>46</sup> Vgl. Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. Ebd.

<sup>48</sup> Jaśkiewicz & Górka, 2014, S. 97.

beteiligten Instrumenten gestaltet wird. Nun setzen die Frauenstimmen erneut ein, die eine Überleitung zum zweiten, gesanglich solistischen Abschnitt bieten. Im zweiten Gesangsteil wiederholt Niemen die ersten zwei Verse der ersten Strophe sowie die letzten zwei Strophen (die zwei Terzette), um ein zweites Mal den vokalen Höhepunkt zu erreichen. Dieser vokale Höhepunkt wird erneut mit den weiblichen Gesangsstimmen, Niemens ‚Übertönen‘ und dem gesamten instrumentalen Ensemble gestaltet und anschließend langsam ausgeblendet.

### 2.2.3 *Kwiaty ojczyste*

Das dritte Stück des Albums *Enigmatic* trägt den Titel *Kwiaty ojczyste* (dt.: Blumen meiner Heimat). Beim Text handelt es sich um ein zeitgenössisches Gedicht, welches 1969 von Tadeusz Kubiak geschrieben wurde (siehe Anhang, S. 50). Tadeusz Kubiak (1924–1979) war Dichter, Satiriker, Kinderbuchautor und Radiosprecher. In seinen Gedichten verwendet er hauptsächlich einfache Worte, die häufig symbolisch zu deuten sind. Heutzutage ist Tadeusz Kubiak in Polen zuweilen als Kinderbuchautor bekannt.<sup>49</sup>

Das Gedicht ist in zwei Strophen mit jeweils acht Versen gegliedert, dabei ist kein Reimschema zu erkennen. *Kwiaty ojczyste* kann als eine patriotische Ode an die polnische Heimat bezeichnet werden, denn es wird die Liebe zur Natur in den polnischen Städten und an den Flüssen beschrieben.

In der ersten Strophe werden die blühenden Blumen der polnischen Hauptstadt Warschau und an der durch Warschau fließenden Weichsel beschrieben. Im weiteren Verlauf der ersten Strophe wird die Natur im Westen Polens, an der Oder in Stettin (pl. Szczecin), Breslau (pl. Wrocław) und Opole beschrieben. In der zweiten Strophe erfolgt eine Aufzählung verschiedener Blumen des östlichen Polens in Białystok, Lublin, Zamość und Kazimierz (dolny).

Ab Vers 14 ist eine Zusammenfassung des Gedichts zu vermerken. Es kommt zur Rückbesinnung auf den erstgenannten Fluss, der Weichsel, und deren angrenzende Flüsse Narew und Bug. In den letzten zwei Versen des Gedichts offenbart das ‚lyrische Ich‘ seine Liebe zu den Blumen seiner Heimat, die in den polnischen Städten und an den Flüssen blühen.

In der Komposition von Niemen beginnt *Kwiaty ojczyste* mit einem sehr rauen Gitarrenklang, der, obgleich unabhängig vom nachfolgenden musikalischen Verlauf klingend, als Einleitung dient. Nachfolgend spielen Schlagzeug, Hammondorgel und die Bassgitarre eine Überleitung zum solistischen Gesangeinsatz. Beide Strophen von *Kwiaty ojczyste* sind instrumental und musikalisch sehr ähnlich aufgebaut. Die ersten zwei Verse werden jeweils solistisch in Begleitung der Hammondorgel, des Schlagzeugs und der Bassgitarre gesungen. Ab dem dritten Vers der ersten Strophe beginnen die Gitarre solistisch zu spielen sowie die Frauenchorstimmen begleitend zu singen. Die

<sup>49</sup> Tadeusz Kubiak – biografia, życiorys, o. J.

Frauenstimmen übernehmen ebenso eine leitende Funktion beim Übergang der ersten zur zweiten Strophe. Bei diesem Zwischenspiel erklingt ebenso eine Flöte, die dem Ensemble hinzutritt. Mit dem Ende der zweiten Strophe beginnt ein instrumentales ‚Intermezzo‘, welches ein zweiminütiges improvisatorisches Saxofonsolo beinhaltet. Mit dem Einsatz der Frauenstimmen endet das instrumentale Intermezzo, und es beginnt der letzte Abschnitt des Stücks, in welchem die zweite Strophe von *Kwiaty ojczyste* wiederholt solistisch gesungen wird. Der musikalische und instrumentale Aufbau ist identisch zu den ersten beiden Strophen. Nach dem Sologesang übernehmen erneut die weiblichen Chorstimmen, die in Begleitung des gesamten instrumentalen Ensembles bis zur Ausblende singen.

#### 2.2.4 *Mów do mnie jeszcze*

*Mów do mnie jeszcze* (dt.: Sprich mit mir weiter) ist das letzte Stück des Albums *Enigmatic*. Der Text des Stücks ist ein Gedicht von Kazimierz Przerwa-Tetmajer aus dem Jahre 1894 (siehe Anhang, S. 51). Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940), Dichter, Schriftsteller und Dramatiker, gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der Literaturbewegung des Jungen Polens (pl.: *Młoda Polska*). Seine Poesie steht typisch für das junge Polen im Zeichen der Erotik und des ‚*Dekadentyzm*‘ (dt.: Dekadenzdichtung). ‚*Dekadentyzm*‘ steht für die Überzeugung des Untergangs der Kultur und der Gesellschaft, resultierend aus der Angst vor dem nahenden Ende des Jahrhunderts.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer war einer der ersten Dichter, der diese pessimistische Weltanschauung in der Poesie initiierte. *Mów do mnie jeszcze* ist ein zweistrophiges Gedicht, das aus jeweils vier Versen besteht. In der ersten Strophe spricht das ‚lyrische Ich‘ die geliebte Person an und bittet sie weiterzusprechen, denn es hat Jahre lang gewartet und hofft zumindest für einen Moment die tragische Realität zu vergessen. In der zweiten Strophe wird ein Zustand momentanen Glücks ausgedrückt, das nur zwischen dem lyrischen Ich und der geliebten Person besteht und für andere Menschen nicht hörbar ist. Es erfolgt ein Vergleich der Worte der geliebten Person mit einer Blume, die für die Reinheit, aber auch Zerbrechlichkeit stehen kann. Die Worte der geliebten Person beruhigen das lyrische Ich und erwecken sein Herz. Metaphorisch heilen die Worte das Leiden des lyrischen Ich. In diesem Gedicht wird eine typisch jungpolnische Betrachtungsweise der Liebe dargestellt, in der das Vergnügen als ein Weg, der Realität zu entfliehen, dient.

Auf dem Album *Enigmatic* ist *Mów do mnie jeszcze* mit circa fünf Minuten das kürzeste Stück. Es beginnt mit einer langsamen Einführung der Hammondorgel und der Bassgitarre. Mit dem Einsetzen des Schlagwerks beginnt auch der Sologesang, der anfänglich sehr langsam und ‚gezogen‘ erklingt. Ab dem zweiten Vers ist bereits eine leichte Steigerung des Tempos festzuhalten, welches ab dem dritten Vers in ein schnelleres Tempo kulminiert. Ab dem dritten Vers

beginnt der Chor zu singen sowie der Rest des Ensembles zu spielen, und es erfolgt gesanglich und instrumental eine stufenweise Steigerung, die im letzten Vers (Vers 4) der ersten Strophe mit den Worten *Mów do mnie jeszcze* (dt.: Sprich mit mir weiter) aufgelöst wird. Der instrumentale und gesangliche Aufbau der ersten Strophe wird in der zweiten Strophe wiederholt. Nach der zweiten Strophe erfolgt ein instrumentaler circa einminütiger Abschnitt, der vor allem von einem Gitarrensolo dominiert ist, welches improvisatorisch die musikalische Bearbeitung der Strophen wiedergibt. Im Anschluss wird im solistischen Gesang die erste Strophe des Gedichts im gleichen musikalischen Aufbau wiederholt. Der Abschluss wird von den Saxofonen, der Sologitarre und vor allem vom Schlagzeug gestaltet.

### 2.3 Gesungene Poesie (*Poezja śpiewana*)

Das Phänomen der gesungenen Poesie, wie auf dem Album *Enigmatic*, beginnt in Polen in der ersten Hälfte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Den polnischen Begriff *Poezja śpiewana* (dt.: gesungene Poesie) prägte der polnische Publizist und Journalist Andrzej „Ibis“ Wróblewski (1927-1957).<sup>50</sup> Die gesungene Poesie entstand als eine Antwort auf das damals stark kritisierte Niveau der populären Hits, die auf dem *Festiwal Polskiej Piosenki* (dt.: Festival des polnischen Liedes) in Opole vorgestellt wurden, sowie als ein Versuch der Entwicklung einer ästhetischen Sensibilität des Massenpublikums.<sup>51</sup> Im Gegensatz zur konventionellen Populärmusik ist die Poesie naturgemäß unkonventionell und vermag es, die Stereotypen und Gewohnheiten der Leser zu brechen.

Ab der ersten Hälfte der 1960er Jahre war ein Großteil der Zuhörer der Banalität und Wortwörtlichkeit der Bühnenbotschaften so abgeneigt, dass sich den Musikern neue Möglichkeiten eröffneten.<sup>52</sup> Die bisherigen Liedtexte beinhalteten vorrangig das persönliche Leben, private Probleme oder ‚Belanglosigkeiten‘. Es wurde wenig über gesamtgesellschaftliche beziehungsweise politische Probleme gesungen.

Mit den 1968er Flower-Power-Bewegungen in den USA veränderte sich der Zugang der Künstler zu den Liedtexten,<sup>53</sup> was, in gedämpfter Form, auch in Polen Anklang fand. Texte wurden politisiert und als Ausdrucksmittel gegen Regierungen benutzt. Die Wende der 60er und 70er Jahre stellte sich als eine Zeit heraus, in welcher das Hauptaugenmerk und Ziel der Künstler darin lag, Missionen zu erfüllen. Dies äußerte sich in Wissens- und Bildungsvermittlungen, Appellen und Warnungen in den Texten.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Sobczak, 2012, S. 137.

<sup>51</sup> Ebd., S. 135.

<sup>52</sup> Ebd., S. 135.

<sup>53</sup> Zieliński, 2005, S. 81.

<sup>54</sup> Ebd., S. 84.

Die bekanntesten polnischen Sänger, die Poesie sangen, waren Marek Grechuta zum Beispiel mit *Niepewność* (dt.: Ungewissheit) (1970), einer Ballade vom polnischen Nationaldichter Adam Mickiewicz, Ewa Demarczyk z.B. mit *Karuzela z madonnami* (dt.: Karussell mit Madonnen) (1967) aus dem Poem *Kwiaty polskie* (dt.: Polnische Blumen) von Julian Tuwim, sowie Czesław Niemen mit Texten von Cyprian Kamil Norwid oder Julian Tuwim und selbstverständlich mit dem Album *Enigmatic*. Die gesungene Poesie ermöglichte die Verbindung der Hochkultur mit der populären Kultur und dem gleichzeitig verbundenen Versuch der ‚Entbanalisierung‘ der Unterhaltungsmusik sowie eine weitere Differenzierung des musikalischen Angebots für die Hörer.<sup>55</sup>

Für junge polnische Musiker bedeutete es eine unbegrenzte Textauswahl aus der polnischen Literatur, welche durch die gesungene Poesie den Fans näher gebracht werden konnte. Niemen sah sich zunächst als ein Gegner der gesungenen Poesie, da er die große Poesie nicht für Bühnenauftritte geeignet sah. Erst eine Unterhaltung mit der Vorreiterin der polnischen gesungenen Poesie Ewa Demarczyk und ihr Repertoire überzeugten ihn.<sup>56</sup> Nichtsdestotrotz blieb er der Meinung, dass Poesie nur dann gesungen werden kann, wenn ermöglicht wird, dass die Worte mit der musikalischen Version verbunden werden. Wenn durch die Verbindung von Poesie und Musik ein neuer Wert entstehe, dann erst sei gesungene Poesie gerechtfertigt.<sup>57</sup>

Die Rolle und Charakterisierung der *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems*, die in dieser Arbeit intensiv beleuchtet wird, lässt ebenso darauf schließen, dass die Verwendung eines solch stark national konnotierten Textes über einen polnischen Freiheitskämpfer des 19. Jahrhunderts als Ausdruck des Freiheitsstrebens in der Volkrepublik Polen sowie als ein geschicktes Umgehen der sozialistischen Zensur gesehen werden kann (siehe 5. *Enigmatic* in Polen).

### 3. *Bema pamięci żalobny rapsod* – Das Herzstück des Albums *Enigmatic*

#### 3.1 *Bema pamięci żalobny rapsod* – Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems

Die besondere Rolle der *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* (pl.: *Bema pamięci żalobny rapsod*) im Vergleich zu den drei anderen Stücken des Albums *Enigmatic* wird nicht nur durch die Länge, sondern auch durch die getrennte Platzierung auf der A-Seite der Schallplatte verstärkt.

Wojciech Młynarski, Dichter und Liedermacher, der zahlreiche Songtexte für Niemen schrieb, gab diesem 1967 die Idee, das epische Gedicht Norwids in ein Musikstück zu verwandeln: „Dieses Gedicht bittet ja förmlich um eine musikalische Illustration.“<sup>58</sup> So wurde das Album *Enigmatic* um die Trauer-

---

<sup>55</sup> Sobczak, 2012, S. 137.

<sup>56</sup> Radoszewski, 2004, S. 84.

<sup>57</sup> Stolik, 2015, S. 106.

<sup>58</sup> Michalski, NIEMEN. Czy go jeszcze pamiętasz?, 2009, S. 143; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 51.

rhapsodie konstruiert. Zunächst plante Niemen, das gesamte Album der gesungenen Poesie mit Norwids Texten zu versehen. Jedoch fand er keine zufriedenstellenden, miteinander stimmigen Texte und entschied sich letztendlich für die literarischen Texte von Adam Asnyk, Kazimierz Przerwa-Tetmajer und Tadeusz Kubiak.

Die Uraufführung der Trauerrhapsodie in ihrer noch nicht vollständigen Form fand bereits am 20. Dezember 1968 im Kongresssaal in Warschau in Begleitung von Niemens damaliger Band *Akwarele* statt. Dabei handelte es sich um die Verleihung der Goldenen Schallplatte zum Album *Dziwny jest ten świat* (dt.: Seltsam ist die Welt), die 125.000 Mal verkauft wurde. Die noch unvollständige Version der Trauerrhapsodie (ohne Einleitung und Motto) dauerte circa 10 Minuten. Niemen erinnerte sich an die Reaktion des Publikums, welches von der Andersartigkeit des Stückes inmitten der Balladen und des Big-Beat-Hits verblüfft war, aber trotzdem mit enthusiastischem Applaus antwortete.<sup>59</sup>

### 3.2 Die Rolle von politisch engagierter Kultur in Polen

Wie bereits in 2.3 Gesungene Poesie – *Poezja śpiewana* erwähnt, lässt die Verwendung des stark national-konnotierten Textes sowie die Realisierung der Trauerrhapsodie auf ein Werk politisch engagierter Kultur schließen. Die Rolle von politisch engagierter Kultur in Polen ist bis heute von großer Bedeutung und soll in diesem Unterpunkt genauer erläutert werden.

Polen unterlief in den letzten drei Jahrhunderten zahlreiche politische Wechsel und Wandel und damit verbundene Kulturwendungen, die vor allem durch Fremdherrschaften beziehungsweise Eingriffe der angrenzenden Länder geprägt wurden, angefangen mit den Teilungen Polens und der völligen Nichtexistenz des Landes für 123 Jahre, weiter gehend mit den anschließenden Weltkriegen und den damit verbundenen Zerstörungen auf polnischem Boden sowie als Satellitenstaat der Sowjetunion zu Zeiten der Volksrepublik Polen bis 1989.

In den Jahren 1772, 1793 und 1795 fanden die Teilungen Polens durch die Großmächte Russland, Preußen und Österreich statt. Mit der letzten Teilung 1795 verschwand die ehemalige Großmacht *Respublica (Rzeczpospolita Obojga Narodów – Republik Polen-Litauen)* von der europäischen Landkarte.<sup>60</sup>

Zur gleichen Zeit begann die Zeit des Aufstiegs Napoleon Bonapartes. Die ‚Napoleonlegende‘ hatte einen großen Einfluss auf die polnische Geisteshaltung sowie auf den Verlauf der Teilungen Polens. 1806 nahm Napoleon das von Preußen annektierte Warschau ein, welches mit dem Vertrag von Tilsit zu einem polnischen Rumpfstaat wurde, dem Herzogtum Warschau.<sup>61</sup> Der Wiener Kongress entschied, dass die Gebiete um Warschau ein mit Russland in einer Personalunion vereinigtes Königreich Polen (Kongresspolen) sein sollten.

<sup>59</sup> Radoszewski, 2004, S. 84.

<sup>60</sup> Vgl. Miłosz, 2013, S. 166.

<sup>61</sup> Ebd., S. 166.



Kongresspolen war ein relativ autonomer Staat, der unter dem Zaren Russlands als König Kongresspolens stand. In Kongresspolen gab es bedeutende kulturelle und wirtschaftliche Freiheiten für die Polen, sowie ein stetig sich entwickelndes Bildungssystem, das 1816 mit dem Aufbau der Universität Warschau einherging. Die restlichen Teile Polens außerhalb Kongresspolens wurden an Russland, Preußen und Österreich aufgeteilt.<sup>62</sup>

Der Polizeiterror des neuen Zaren Nikolaus I. sorgte für ständige Unruhen auf den ‚polnischen Gebieten‘, beginnend in der russischen Teilung, welche letztendlich im Novemberaufstand 1830 (pl.: Powstanie listopadowe) mündeten. Dieser Aufstand dauerte bis 1831, endete mit der Niederlage Polens und bedeutete die Beendigung der ‚Selbstverwaltung‘ Kongresspolens. Die Universitäten Warschau und Vilnius als ‚Brutstätten‘ revolutionärer Ideen wurden geschlossen.<sup>63</sup> Kongresspolen wurde aufgelöst, und diese Gebiete nun ebenfalls zwischen Russland (östliche Gebiete einschließlich Warschau), Preußen (westliche Gebiete einschließlich Posen, pl.: Poznań) und Österreich (Galizien, einschließlich Lemberg, ukrain.: L’viv) geteilt. Ausnahme war die ehemalige Hauptstadt Polens Krakau, pl.: Kraków, welche 1815 zum Freistaat ernannt wurde, aber unter der Kontrolle der drei Teilungsmächte verblieb.<sup>64</sup>

Die russischen sowie die preußischen Teile waren zwar wirtschaftlich besser gestellt, jedoch mussten die dort lebenden Polen in germanisierten beziehungsweise russifizierten Gesellschaften leben. Auf dem preußischen Gebiet Polens äußerten sich Germanisierungstendenzen zunächst durch die Aufhebung der geistlichen Schulaufsicht in den drei Provinzen Posen, Oberschlesien und Westpreußen als das wichtigste Element der Eindeutschungspolitik.<sup>65</sup> Es folgten Verordnungen zur Einführung des Deutschen als Unterrichtssprache an Volksschulen, der stufenweisen Abschaffung des Polnischen als Unterrichtsfach an höheren Schulen sowie die Festlegung des Deutschen als alleinige Geschäftssprache in allen Ämtern und Körperschaften.<sup>66</sup> Durch die Zwangsmaßnahmen und die polonophobe Politik Otto von Bismarcks entwickelte sich in den polnischen Gesellschaftsschichten ein aktives polnisches Nationalbewusstsein.<sup>67</sup>

In dem russischen Teil Polens äußerte sich die sogenannte Russifizierung durch ein russifiziertes Gerichtssystem, Russisch als ausschließliche Verwaltungssprache sowie als Unterrichtsfach und später als alleinige Schulsprache (mit Ausnahme des Religionsunterrichtes) und der Übernahme der russischen Sprache als Unterrichtssprache in allen höheren Lehranstalten.<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> Vgl. Miłosz, 2013, S. 166f.

<sup>63</sup> Ebd., S. 167f.

<sup>64</sup> Vgl. Ebd., S. 166.

<sup>65</sup> Hoensch, 1998, S. 232.

<sup>66</sup> Ebd., S. 232.

<sup>67</sup> Ebd., S. 232f.

<sup>68</sup> Ebd., S. 221.

In dem österreichischen Teil herrschte eine weitgehende Autonomie in Verwaltung, Sprache und Kultur.<sup>69</sup> Dies äußerte sich ab den 1860er Jahren durch Polnisch als Unterrichtssprache sowie als Gerichts- und Amtssprache und durch die Polonisierung der Landesuniversitäten Krakau und Lemberg.<sup>70</sup> Nichtsdestotrotz galt dieser Teil, im Vergleich zu den preußischen und russischen Teilen, als wirtschaftlich und sozial unterentwickelt.<sup>71</sup> Die Wirtschaft war vor allem von der Agrarwirtschaft geprägt, die Modernisierung blieb aus und das Leben in dem österreichischen Teil war von Hunger und Armut bestimmt.

Die Teilungen und die gesellschaftlichen sowie kulturellen Einschränkungen durch die Teilungsmächte hatten große Auswirkungen auf die polnische Kultur des 19. Jahrhunderts und folgend des 20. Jahrhunderts. Nach dem Novemberaufstand 1831 und als Folge der Repressionspolitik der Teilungsmächte kam es zur ‚großen Emigration‘ (pl.: Wielka Emigracja). Etwa 9.000 Polen, darunter führende Literaten, Musiker, Historiker, Politiker und Vertreter der Hocharistokratie emigrierten nach Paris, welches zum Zentrum der polnischen Emigration des 19. Jahrhunderts wurde.<sup>72</sup>

Bereits in den 1820er Jahren begann in der polnischen Jugend die literarische Bewegung der Romantik, die eng mit der politischen Situation Polens verbunden war. Die bedeutenden romantischen Dichter Adam Mickiewicz (1798–1855), Juliusz Słowacki (1809–1849) und Zygmunt Krasiński (1812–1859) lebten und schrieben alle im Exil. Sie beabsichtigten in ihren literarischen Werken ihrer geteilten Heimat Mut zu machen und zu Aufständen anzuregen sowie daran zu erinnern, dass Polen noch weiterhin in den Herzen der Polen besteht.

Die polnische Romantik begann mit Adam Mickiewicz's Zyklus *Balladen und Romanzen* (pl.: Ballady i Romanse) aus dem Jahre 1822. Diese Literaturepoche teilte sich in drei Phasen, die frühe Romantik (1822–1829), die Dichtung des Novemberaufstandes (1830–1831) sowie die reife Romantik als letzte Phase (1831–1863).<sup>73</sup> Diese Untergliederung der so bedeutenden Literaturepoche Polens zeigt den starken Einfluss der politischen Ereignisse der geteilten Heimat auf ihre Kultur. Mit dem Novemberaufstand änderten sich die Themen und die Ausrichtung der Dichtung von einer ‚orphischen‘, in die Tiefe gerichteten Romantik zu einer ‚tyrtäischen‘, dynamischen, nach außen drängenden Romantik, die die Wirklichkeit verändern will.<sup>74</sup> Die polnische Romantik entwickelte sich durch die politische Lage der polnischen Nation vom narzisstischen Streben nach individueller Unsterblichkeit zum Ideal kollektiver Unsterblichkeit, sodass das Unglück der Nation über das Unglück des

---

<sup>69</sup> Keym, 2008, S. 22.

<sup>70</sup> Hoensch, 1998, S. 226f.

<sup>71</sup> Keym, 2008, S. 22.

<sup>72</sup> Hoensch, 1998, S. 202f.

<sup>73</sup> Czamota, 2013, S. 113.

<sup>74</sup> Janion, 1998, S. 11.

Individuums gestellt wurde.<sup>75</sup> Die grundlegende Aufgabe dieser Literaturepoche bestand in der Schaffung eines neuen Kulturparadigmas.<sup>76</sup>

Aber nicht nur in der Literatur dominierte das Thema des polnischen Unabhängigkeitskampfes, auch in der Musik zum Beispiel Fryderyk Chopins (1810–1849) erklang der polnische Nationalcharakter.<sup>77</sup> In Chopins Werken, die er als Pianist fast ausschließlich für Klavier schrieb, erscheint dieser Nationalcharakter individualisiert. Der polnische Patriot Fryderyk Chopin ging künstlerisch in seiner Nationalität auf und vermochte es, den poetischen Sinn und Gehalt seines Volkes und seiner Zeit zusammenzufassen und in seinen Schöpfungen darzustellen.<sup>78</sup> Chopin drückte in seinen musikalischen Werken seine Empfindungen unter anderem durch Kompositionen von Polonaisen, Mazurkas und polnischen Liedern aus, die stark mit seiner Heimat verwachsen waren.<sup>79</sup> Am Beispiel des renommiertesten polnischen Musikers des 19. Jahrhunderts kann ebenso wie in der Literatur die enge Verbindung von Kunst und Nation dargestellt werden.

Das von den polnischen Emigranten geprägte Motto *W imię Boga za naszą i waszą wolność* (dt.: Im Namen Gottes für unsere und eure Freiheit), das zum Unabhängigkeitskampf anregen sollte, fand vor allem bei liberal und national gesinnten Europäern Anklang. Die Wiederherstellung Polens und die Beendigung eines geteilten Polens erlangte einen Symbolwert für den europäischen Freiheitskampf.<sup>80</sup>

1863 kam es im geteilten Polen zum zweiten bedeutenden Aufstand, zum Januaraufstand, der eine neue Kulturbewegung ins Leben rief. Der Januaraufstand entwickelte sich um Warschau, in dem russisch besetzten Teil Polens. Diesmal kämpfte jedoch hauptsächlich die polnische Oberschicht. Ein Großteil der Bauern, die beim Novemberaufstand noch mitkämpften, lehnten den Kampf des Januaraufstandes ab, da sie die Enteignung ihrer Böden fürchteten. Der Januaraufstand dauerte bis 1864 an und wurde blutig von den russischen Streitkräften niedergeschlagen.<sup>81</sup>

Mit dem Scheitern des zweiten großen Aufstandes des polnischen Volkes kam es zu einer Wende, die mit der Kulturepoche des polnischen Positivismus einherging. Der polnische Positivismus stand unter dem Zeichen der „Arbeit an der Basis“ (pl.: *Praca u podstaw*), einer Form der Aufklärung der unteren Gesellschaftsschichten durch die gebildeten Oberschichten, der „organischen Arbeit“ (pl.: *Praca organiczna*), welche der Idee nachgeht, dass die Gesellschaft

---

<sup>75</sup> Ebd., S. 12.

<sup>76</sup> Ebd., S. 12.

<sup>77</sup> Hoensch, 1998, S. 204.

<sup>78</sup> Vgl. Mara, 1868, S. 314.

<sup>79</sup> Vgl. Ebd., S. 314.

<sup>80</sup> Hoensch, 1998, S. 203.

<sup>81</sup> Ebd., S. 218.

einem Organismus gleicht, sowie wurde charakterisiert von Bemühungen um die Emanzipation der Frauen und die Assimilation der Juden.<sup>82</sup>

Die romantischen Hoffnungen, durch kämpferische Aufstände die Unabhängigkeit Polens wiederzuerlangen, veränderten sich nun in Hoffnungen für eine Besserung der polnischen Lage durch den Fortschritt von Wirtschaft und Wissenschaft.<sup>83</sup>

Am Beispiel dieser zwei für die polnische Kulturgeschichte entscheidenden Kulturepochen und der Darstellung der polnischen Lage des 19. Jahrhunderts wird das enge, in einer Wechselbeziehung stehende Verhältnis der politischen Situation Polens mit seiner Kultur ersichtlich. Die Rolle der politisch engagierten Kultur blieb im 20. Jahrhundert weiterhin entscheidend und beeinflusste fortan die polnische Gesellschaft. In den 1980er Jahren der Volksrepublik, welche politisch chaotisch und rasant stattfanden, entwickelte sich in der polnischen Gesellschaft ein starkes Verlangen nach echter, freier Kultur.<sup>84</sup>

Bei Streiks im August 1980 vor den Toren der Leninwerft in Danzig wurden Plakate gezeigt, auf denen unter anderem ein anonymes Gedicht aus der Zeit des Novemberaufstands von 1830/1831 stand:

*Pamiętaj ześ Polka,  
o polską sprawę walka.  
obowiązek ją bronić  
to twoja rywalka.*

*Ade, mein Schatz, vergiss mich nicht,  
muss fort, der Kampf für Polen ruft.  
Das ist des treuen Polen Pflicht,  
auch wenn er's Liebchen lassen muss.*<sup>85</sup>

Die Wiederverwendung der damaligen Literatur und die Rückbesinnung der polnischen Gesellschaft spricht für ein Bewusstsein der Polen, sich in einer ähnlichen Situation wie im Jahrhundert zuvor zu sehen. Des Weiteren wurden Lesungen mit Texten der romantischen Dichter Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Cyprian Kamil Norwid von Theatergruppen an sommerlichen Streiktagen abgehalten, und die Reaktion der Streikenden war ergreifend.<sup>86</sup> Der Direktor der Theatergruppe berichtete:

[...] Die Texte wurden wunderbar aufgenommen. Mickiewicz' Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft machten auf die Zuhörer einen Eindruck, als habe der Autor den Text eben erst geschrieben. [...] Doch während der «Vision des Paters Piotr» wurde alles still. Die Leute weinten ungeniert... Man bat uns um Zugaben... Ich habe selbst mit den Arbeitern gesprochen, und es scheint, als bräuchten sie wirklich große Literatur und große Dichtung.<sup>87</sup>

In der *Vision des Paters Piotr* aus dem dritten Teil der *Ahnenfeier* (pl.: *Dziady*) Adam Mickiewicz spricht der Priester Piotr mit Gott und schildert seine Vision,

<sup>82</sup> Czamota, 2013, S. 154.

<sup>83</sup> Miłosz, 2013, S. 231.

<sup>84</sup> Davies, 2000, S. 345.

<sup>85</sup> Ebd., S. 346.

<sup>86</sup> Ebd., S. 346.

<sup>87</sup> Ebd., S. 346.

in der polnische Patrioten nach Sibirien getragen wurden. Unter diesen Patrioten befand sich ebenso der Messias. In dieser Szene der *Ahnenfeier* wird das Konzept des Messianismus Mickiewiczs (siehe 3.3. Literaturvorlagen Cyprian Kamil Norwids) besonders ersichtlich. Das Kreuz, das der Messias in der biblischen Erzählung tragen musste, wird im geteilten Polen des 19. Jahrhunderts mit den Teilungen durch die Großmächte gleichgesetzt.<sup>88</sup>

Die Streikenden der 1980er Jahre fanden sich erneut in der Unfreiheit ihrer Nation, in einer unterdrückten, zensierten Gesellschaft und konnten durch Kultur ihren Empfindungen Ausdruck verleihen. Allerdings gab es nicht nur die Rückbesinnung auf die romantische Literatur Polens, von den zeitgenössischen Künstlern wurde ebenso eine freie, politisch engagierte Kultur verlangt, und sie konnten (im Exil, Untergrund oder chiffriert) diese Erwartungen erfüllen.

Czesław Niemen, der sich auf dem Album *Enigmatic* ebenso der älteren, polnischen Kultur zuwandte, unterstützte beziehungsweise bestätigte die Stimmung der polnischen Gesellschaft, bereits in den 1970er Jahren der Volksrepublik. Der Text der *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* von Cyprian Kamil Norwid und die Geschichte des Freiheitskämpfers Józef Bems ist sehr national konnotiert, repräsentiert die Geschichte der Teilungen und zeigt die damalige Besetzung Polens, die ebenso als auf die damals zeitgenössische Zeit bezogen interpretiert werden konnte. Daher kann die Trauerrhapsodie in der Komposition Niemens als ein politisch engagiertes Werk gesehen werden. Verstärkt wird dies durch die sakrale, kirchliche Bearbeitung des Stückes (Orgel-, Glockenklänge, Chorgesang), die die Religiosität und den Glauben Niemens und der polnischen Gesellschaft, zu Zeiten einer sozialistischen und ‚antireligiösen‘ Regierung Polens, darstellte.

### 3.3 Literaturvorlagen Cyprian Kamil Norwids

Die Trauerrhapsodie ist nur einer von vielen Texten Norwids, die Niemen von ihm vertont hat. Die Faszination Niemens mit Norwid und seinen Texten kann vor allem durch die persönliche Identifikation Niemens mit dem romantischen Dichter erklärt werden.

Niemen machte es sich zur Aufgabe, als teilweise kontemporär missverstandener Künstler die Botschaften eines zweiten missverstandenen Künstlers zu offenbaren. Zunächst scheinen die Welten Norwids und Niemens völlig unterschiedlich. Durch vergleichbare Gemeinsamkeiten bestimmter Erfahrungen, Überzeugungen und Enttäuschungen anderer Menschen sah sich Niemen jedoch in Norwid wieder.<sup>89</sup>

Der romantische Dichter, Prosaist, Bildhauer und Maler Cyprian Kamil Norwid wurde 1821 in Laskowo-Głuchy, nördlich von Warschau geboren und verstarb 1883 in der Nähe von Paris. Die Rolle Norwids in der polnischen

---

<sup>88</sup> Vgl. Redakcja-klp.pl. o. J.

<sup>89</sup> Stolik, 2015, S. 101f.

Romantik wurde anfangs nicht mit den drei „Dichterpropheten“ (pl.: wieszcz) Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Zygmunt Krasiński verglichen, da seine literarischen Schriften erst nach seinem Tod in der polnischen Gesellschaft an Bedeutung gewannen. In der Gegenwart wird Norwid allerdings als der vierte ‚Dichterprophet‘ der polnischen Romantik gesehen.<sup>90</sup> So kam es 2001, 118 Jahre nach dem Tod Norwids, zum symbolischen Begräbnis Norwids in der Krypta der nationalen ‚Dichterpropheten‘ in der Wawel-Kathedrale Krakaus (pl.: Krypta Wieszczów Narodowych na Wawelu).<sup>91</sup>

Norwids Poesie ist vor allem von intellektuellen und aphoristischen Themen geprägt, die durch die typische Melodiösität der polnischen Romantik verstärkt wurden.

Aufgrund politischer Gründe (Norwid borgte seinen Reisepass einem politisch verdächtigen Mann, woraufhin die russische Botschaft ihm seinen Pass gänzlich entzog) wurde er 1846 verhaftet und festgenommen.<sup>92</sup> Er stellte einen Antrag auf Emigrantenstatus in Brüssel und lebte seit seinem 25. Lebensjahr im Exil.<sup>93</sup> Bis zu seinem Tod konnte Norwid nicht nach Polen zurückkehren. Paris, das Zentrum der polnischen Emigration des 19. Jahrhunderts, wurde zu seinem Hauptwohnsitz. Dort lernte er bekannte polnische Emigranten, wie z.B. Fryderyk Chopin, Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki kennen.<sup>94</sup>

Zeit lebens hatte Norwid mit gesellschaftlichen, finanziellen und gesundheitlichen Problemen zu kämpfen. Nur in seinem engen sozialen Umfeld wurden seine Intellektualität und künstlerische Originalität wahrgenommen, in der Öffentlichkeit hatte er den Ruf eines Einzelgängers und Sonderlings. Nichtsdestotrotz bemühte er sich, am zeitgenössischen gesellschaftlichen Leben teilzunehmen, er publizierte Texte zu aktuellen politischen Ereignissen, in denen er progressive Programme der Veränderung formulierte.<sup>95</sup> Besonders während des Januaraufstandes 1863 schrieb er zahlreiche Denkschriften und politische Briefe, die jedoch kaum von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Die zeitgenössischen Leser bewerteten seine literarischen Werke als unverständlich und gekünstelt.<sup>96</sup>

Norwid beförderte mit seiner Kunst eine neue, reifere Phase der polnischen Romantik. Für diese Form der Romantik gab es jedoch keinen Anklang, da diese sehr wichtige nationale Literaturepoche noch immer von Mickiewicz dominiert war. Des Weiteren keimte bereits der polnische Positivismus und die damit verbundene Veränderung der literarischen Konventionen und Problematiken.<sup>97</sup>

---

<sup>90</sup> XIX wiek. Cyprian Kamil Norwid (1821–1883), 2020.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> Miłosz, 2013, S. 220.

<sup>93</sup> Vgl. Cyprian Norwid, o. J.

<sup>94</sup> Vgl. Ebd.

<sup>95</sup> Vgl. Ebd.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd.

<sup>97</sup> Vgl. Ebd.

Norwid wusste die Größe der polnischen romantischen Literatur zu schätzen, dennoch kritisierte er vor allem den polnischen Nationaldichter Mickiewicz für seinen Messianismus. Der Messianismus basierte auf dem Glauben an die Ankunft eines einzigartigen Charakters oder einer Nation (in dem Falle Polen), deren Aktivitäten die Befreiung vom Bösen bringen, das Gesicht der Welt verändern und eine neue Ära einleiten würden.<sup>98</sup> Norwid kritisierte dabei besonders die Verabsolutierung der Nation und die Glorifikation des Leidens.<sup>99</sup>

Norwid litt zeitlebens unter der Entfernung von seiner Heimat, der Sehnsucht, Einsamkeit, Armut und unter dem absoluten Missverständnis seiner Zeitgenossen.

Fast ein Jahrhundert später identifizierte sich Niemen mit der Poesie Norwids, die ihn inmitten seiner persönlichen Unsicherheiten und im Unverständnis seiner Zeitgenossen, bewegte:

Als ich anfing, Poesie zu singen, stellte sich heraus, dass ich Themen berührte, die mich schmerzten, weil sie auch mich betrafen. Ich verstand Norwid, der von den Menschen so ungerecht beurteilt wurde. Ich fühlte mich deswegen dazu berufen, an all das, was der Dichter sagen wollte, zu erinnern. Indem ich mich mit ihm identifiziere, bemühe ich mich bewusst, zu seiner genialen Poesie mit meinen Instrumentalisierungen meine eigenen Überlegungen hinzuzufügen.<sup>100</sup>

In Anbetracht der unterschiedlichen Epochen und Welten, in denen Norwid und Niemen lebten, wird in dieser Aussage Niemens ersichtlich, dass er sich von Norwid angesprochen fühlte und sich verpflichtet sah, durch seine Kunst zu antworten. Des Weiteren sind die Distanzen zu den Heimatorten Norwids (Polen) und Niemens („Kresy“) ein Grund für die Wertschätzung Niemens für den romantischen Dichter.

Ich suchte nach anderen Quellen für meine Musik, hauptsächlich in der Poesie. Tiefe, philosophische, reife Poesie, wie die von Norwid. Dies brachte mich zum Entschluss, dass Musik, wenn sie keine direkte Verbindung mit der Poesie schafft, automatisch ihren Wert verliert. [...] Aber ich, auch wenn ich mich wie ein Dichter fühle, nenne meine Strophen nicht Poesie. Ich bevorzuge Norwid, weil er echt und so aktuell ist, dass seine Gedichte noch heute gegenwärtig sind [...]<sup>101</sup>

Niemen drückt in diesem Zitat seine Affinität für die von Zeitlosigkeit geprägte Poesie Norwids aus, welche im 19. Jahrhundert, in den Zeiten eines geteilten Polens, sowie im 20. Jahrhundert, in Zeiten eines sozialistischen Polens, noch immer aktuell waren.

Die Faszination Niemens mit Norwid und seiner Poesie könnte durch die epochenübergreifenden nationalen Situationen Polens erklärt werden. Niemen und Norwid waren beide Künstler, die zwar in unterschiedlichen Epochen, aber

<sup>98</sup> Mesjanizm, o. J.

<sup>99</sup> Vgl. Cyprian Norwid, o. J.

<sup>100</sup> Stolik, 2015, S. 102f.; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 51.

<sup>101</sup> Stolik, 2015, S. 102; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 51.

im mehr oder weniger unfreien Polen lebten und unter diesen politischen Unfreiheiten künstlerisch agierten.

Niemen vertonte insgesamt 29 Texte von Norwid, angefangen mit der *Trauerhapsodie zum Gedächtnis Bems*. Es folgten weitere Texte Norwids, so zum Beispiel *Aerumnarum Plenus, Italiam, Italiam* (Album: *Niemen*, 1971), *Sariusz* und *Marionetki* (Alben: *Niemen* vol. 1+2, 1973) sowie *Pielgrzym* und *Daj mi wstążkę błękitną* (Album: *Niemen Aerolit*, 1975).

Im Verlauf der künstlerischen Karriere Niemens änderte sich sein Zugang zu Norwids Poesie. Zunächst sang er Norwids Gedichte und drückte damit seinen Widerstand gegen die Welt um ihn herum aus. Er kämpfte sinnbildlich gemeinsam, epochenübergreifend, mit Norwid gegen die Schwächen des Menschen, die nationalen Laster der Polen und den polnischen ‚Verfall‘.<sup>102</sup>

Dies äußerte sich zunächst durch einen Dialog Niemens mit Norwids Poesie, später in einer durch Norwid beeinflussten Sprache und zuletzt in seiner eigenen ‚Niemen’schen‘ Sprache, die auf wenig Zustimmung der Zuhörer stieß.<sup>103</sup>

In Anbetracht des Einflusses Norwids auf Niemen und sein Schaffen kann angenommen werden, dass sich Niemen in der Rolle eines Schülers Norwids sah, der sich verpflichtete, die Botschaften seines Lehrers Jahrzehnte später seinen Zeitgenossen zu vermitteln.

### 3.4 Kulturtransferforschung: *Bema pamięci żalobny rapsod* als Produkt des Kulturtransfers

*Bema pamięci żalobny rapsod* (dt.: Trauerhapsodie zum Gedächtnis Bems) kann in ihrer Form als ein Produkt des Kulturtransfers gesehen werden. Dies soll in diesem Unterpunkt genauer betrachtet werden.

Die Kulturtransferforschung, ein Forschungsgebiet primär der Kultur-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, wurde von Michel Espagne und Michael Werner begründet und untersucht Austauschprozesse zwischen verschiedenen kulturellen Räumen auf interdisziplinärer Basis.<sup>104</sup> Bei der Kulturtransferforschung liegt die Aufmerksamkeit nicht auf der vermeintlich dominanten Kultur, sondern auf jener Kultur, die das transferierte Objekt aneignet. Dabei ist zu bemerken, dass die treibenden Kräfte eines solchen Transfers meist in der Aufnahmekultur liegen.<sup>105</sup> Die transferierten Objekte werden von der Aufnahmekultur nie vollständig übernommen, sondern vollziehen bei ihrer Aneignung eine ‚Übersetzung‘.<sup>106</sup> Im Zuge dessen kommt es zu einer ‚Interpretation aus der Verstehens- und Interessenlage‘ der Aufnahmekultur, wodurch eine Vermischung mit in dieser Kultur bereits entstehenden Konzepten

<sup>102</sup> Stolik, 2015, S. 105.

<sup>103</sup> Ebd., S. 105.

<sup>104</sup> Keym, 2008, S. 11.

<sup>105</sup> Ebd., S. 11.

<sup>106</sup> Ebd., S. 11.



stattfindet.<sup>107</sup> Durch strukturelle und funktionale Veränderungen entsteht letztlich etwas Neues, das nicht selten sogar zur Identitätsstiftung bei der Aufnahmekultur beiträgt.<sup>108</sup>

Dieses Phänomen lässt sich bei der Untersuchung der Trauerrhapsodie von Niemen mit mehreren Songs US-amerikanischer und britischer Rockbands zum Ende der 1960er Jahre, z.B. mit dem 1968 veröffentlichten Song *In-A-Gadda-Da-Vida* der US-amerikanischen Band Iron Butterfly bestimmen. Um dies darzustellen, ist ein kurzer Diskurs zur Rezeption der Rockmusik in Polen sowie ein Überblick ausländischer Einflüsse erforderlich.

Die Popularität einer Musikrichtung kann durch drei Faktoren beeinflusst werden: durch Vermarktung, verkaufte Tonträger sowie Ticketverkäufe.<sup>109</sup>

In der Volksrepublik Polen waren diese Faktoren durchaus anders zu betrachten. Bis 1989 gab es praktisch keine Unterhaltungsindustrie. Die Kulturpolitik der Volksrepublik hatte großen Einfluss auf die Vermarktung, die Auferlegung von Alben und die Anzahl der stattfindenden Konzerte.<sup>110</sup>

Erste Anzeichen für die Beliebtheit der Rockmusik, die damals noch als Big-Beat bezeichnet wurde, ereigneten sich bei den zwei Auflagen des *Festiwal Młodych Talentów* (dt.: Festival junger Talente) 1962–1963. Dank dieses Festivals, sowie der musikalischen Tätigkeiten der Bands *Czerwono-Czarni* (dt.: Die Rot-Schwarzen) und *Niebiesko-Czarni* (dt.: Die Blau-Schwarzen) blühte die Popularität der Rockmusik in Polen auf.<sup>111</sup>

Ab 1962 wurde immer mehr über die Jugendszene des Big-Beats berichtet, zunächst in einem ablehnenden Ton, „der Big-Beat sei eine sehr unattraktive Musik im Namen des Geschreis und des Grölens“.<sup>112</sup> Außerdem wurde stets daran erinnert, dass sich bei Big-Beat-Konzerten die Bürgermiliz um Ordnung kümmern musste.<sup>113</sup>

Anfängliche Gegner des Big-Beats wurden spätestens mit den Musikgruppen *Czerwone Gitary* (dt.: Rote Gitarren) oder *Skaldowie* (dt.: Die Skalden) umgestimmt, und in der Volksrepublik Polen begann eine Ära der Faszination der Big-Beat- und Rockmusik. Der Big-Beat, als polnisches Pendant zum Rock'n'Roll, war äußerst gefragt und als Unterhaltungsmusik akzeptiert.<sup>114</sup>

Der erste Höhepunkt der polnischen Rockmusik fand in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, von 1966 bis 1969, statt. Der absolute Höhepunkt der Beliebtheit des Rock war zum Ende des Kriegsrechtes, 1983–1984.<sup>115</sup>

---

<sup>107</sup> Ebd., S. 11.

<sup>108</sup> Ebd., S. 11.

<sup>109</sup> Zieliński, 2005, S. 63.

<sup>110</sup> Ebd., S. 63f.

<sup>111</sup> Ebd., S. 64.

<sup>112</sup> Ebd., S. 66.

<sup>113</sup> Ebd., S. 66.

<sup>114</sup> Ebd., S. 66.

<sup>115</sup> Ebd., S. 72.

Zwei Aspekte, welche die Rezeption der Rockmusik in der Volksrepublik stark beeinflussten, waren auf der einen Seite sozialistische Kulturbehörden und auf der anderen Seite die Medien, bei denen vor allem das Radio eine sehr wichtige Rolle spielte.

Die Kontrolle des Ministeriums für Kunst und Kultur hatte national den größten Einfluss auf die Entwicklung der polnischen Rockmusik. Das Ministerium koordinierte und begutachtete, ob die neuen Kulturergebnisse der Kulturpolitik entsprachen, sodass die Popularität und Verbreitung der Rockmusik von aktuellen Programmen des Ministeriums abhängig wurden.<sup>116</sup> Dazu gehörte ebenso, dass häufig Direktoren staatlicher Institutionen, ebenso staatlicher Künstleragenturen, die Bühnenauftritte kontrollierten, persönlich Entscheidungen zum Programmcharakter der Musik trafen, die häufig nicht im Interesse der Gesellschaft standen.<sup>117</sup> Diese Initiativen verfehlten vielfach den Geschmack der Allgemeinheit und ließen die Zuschauer unbefriedigt. Die Kontrolle und Einschränkung veranlassten nur schwer eine vielschichtige Entwicklung der Rockmusik in der Volksrepublik.

Die nächsten Faktoren, welche die Rezeption der Rockmusik entscheidend beeinflussten, waren die Printmedien und das Radio. Es gab zahlreiche Zeitschriften, wie *Jazz* (befasste sich zu Beginn mit Jazzmusik, später ebenso mit Rockmusik), *Rytm i Piosenka* (dt.: Rhythmus und Lied) sowie *Musycorama* (von Franciszek Walicki initiiert),<sup>118</sup> die gern gelesen wurden, aber nicht vollständig die Interessenbedürfnisse des Publikums stillen konnten. So spielte das Radio zur Verbreitung der Popularität der Rockmusik in der Volksrepublik Polen die wahrscheinlich bedeutendste Rolle.

Während der gesamten Zeit der Volksrepublik gab es nur einen nationalen Radiosender, der die beliebte Jugendmusik spielte: das dritte Programm des polnischen Radios *Trójka*, welches ab 1962 sendete.<sup>119</sup> Einen besonderen Stellenwert hatte die Sendung *Muzyczna lista przebojów Trójki* (dt.: die musikalische Hitliste von *Trójka*), welche bis 2020 von Marek Niedźwiecki geleitet wurde. Vor allem in den 1980er Jahren diente diese Sendung als Maßstab für die Beliebtheit polnischer und ausländischer Musik. Die Bedeutung von Sendungen dieser Art war gewaltig. Für die meisten Hörer wurden sie zum einzigen Kontakt mit ausländischer Musik und auch nationaler Musik, da es vermehrt zu Verknappungen auf dem nationalen Schallplattenmarkt kam.<sup>120</sup>

Der internationale 1960er-Jahre-Rock begann sich zwischen 1968/1969 und 1970 in Londoner und US-Amerikanischen Klubs (hauptsächlich von San Francisco) zu verändern. Aus kurzen Songs mit liedhaftem Charakter entwickelten sich komplizierte längere Musikformen, die aus Verbindungen von

---

<sup>116</sup> Ebd., S. 95.

<sup>117</sup> Ebd., S. 95.

<sup>118</sup> Ebd., S. 116ff.

<sup>119</sup> Ebd., S. 118.

<sup>120</sup> Ebd., S. 120.

Rock und anderen Musikrichtungen wie Jazz, klassischer Musik oder Avantgarde entstanden.<sup>121</sup> Diese Entwicklungen kulminierten im progressiven Rock, der durch lange Musikstücke, ausgebaute Instrumentalabschnitte, umfassende Instrumentalsoli, elektronische Klangexperimente, sowie die Orientierung an ethnischen Instrumenten geprägt war.<sup>122</sup>

Die musikalischen Veröffentlichungen von Bands wie *The Moody Blues*, *Procol Harum*, *Iron Butterfly*, *Pink Floyd* sowie der späten *Beatles* erwecken den Anschein, die Entstehung und Formgebung der *Trauerhapsodie zum Gedächtnis Bems* Niemens beeinflusst zu haben.<sup>123</sup>

Das Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles, das als erstes Konzeptalbum überhaupt bezeichnet wird, ist in seinem Aufbau sehr experimentell, verbindet Elemente unterschiedlicher Musikrichtungen und avantgardistischer Komponente à la Stockhausen.<sup>124</sup> Das Album *Enigmatic* kann in Polen als ein Vorläufer des Konzeptalbums gesehen werden, als erstes Konzeptalbum wird das 1971 erschienene Album *Mrowisko* der Band *Klan* bezeichnet. *Enigmatic* erfüllt im klassischen Sinne nicht die Merkmale eines Konzeptalbums, da nicht alle Lieder miteinander inhaltlich und musikalisch verbunden sind. Jedoch findet sich ein roter Faden zwischen den national konnotierten Texten der Trauerhapsodie und *Kwiaty ojczyzste* (dt.: Blumen meiner Heimat) sowie bei den mit Liebesgedichten versehenen Stücken *Jednego serca* (dt.: Ein Herz) und *Mów do mnie jeszcze* (dt.: Sprich mit mir weiter). Außerdem zieht sich ein roter Faden der gesungenen Poesie durch das gesamte Album.

Die Trauerhapsodie war in Polen ein Novum, doch es scheint deutlich, dass Niemen hörte und wusste, was sich musikalisch hinter dem Eisernen Vorhang abspielte: Die Überleitung zwischen den ersten zwei Abschnitten der Trauerhapsodie erinnert an die kakophonischen Orgel- und Schlagwerkimprovisationen im Song *A Saucerful of Secrets* der britischen Rockband *Pink Floyd* von 1968.<sup>125</sup> Die Einführung mit Glockenklängen der Trauerhapsodie findet sich in ähnlicher Form in der Rocksuite *Ars Longa Vita Brevis* der englischen Rockband *The Nice*.<sup>126</sup>

Etwas genauer soll der siebzehnminütige Song *In-A-Gadda-D-Vida* von der US-Amerikanischen Rockband *Iron Butterfly* betrachtet werden. Das gleichnamige Album erschien 1968, zwei Jahre vor der Veröffentlichung des Albums *Enigmatic*. Bereits die Länge des Stücks erinnert an Niemens Trauerhapsodie. Die Besetzung besteht aus einer männlichen Gesangsstimme, Rhythmusgitarre, Bassgitarre, Schlagzeug und Hammondorgel. Besonders das

---

<sup>121</sup> Chlebowski, Bema Pamięci Żalobny Rapsod – Rockowa Suita Niemena do wiersza Norwida, 2017, S. 11.

<sup>122</sup> Ebd., S. 12.

<sup>123</sup> Ebd., S. 14.

<sup>124</sup> Ebd., S. 14.

<sup>125</sup> Ebd., S. 16f.

<sup>126</sup> Ebd., S. 16f.

wiederkehrende leitende Motiv der elektrischen Orgel und die Rolle als einführendes Instrument ist so auch in der Trauerrhapsodie wiederzufinden.

Die siebzehn Minuten sind bei *In-A-Gadda-Da-Vida* ebenso in mehrere Abschnitte gegliedert: In den ersten zwei Minuten erklingen die Strophen und der Refrain des Songs. Der Text von *In-A-Gadda-Da-Vida* ist sehr kurz und wird mehrmals wiederholt. Bis zur fünfzehnten Minute erfolgen Instrumentalimprovisationen, zunächst ein circa dreiminütiges Gitarrensolo, dem sich ein fast vierminütiges Schlagzeugsolo anschließt. Diese Soli werden bei Überleitungen durch alle beteiligten Instrumente, besonders der Hammondorgel, begleitet.

Eine ähnliche Hervorhebung des Schlagzeugs, wie das vierminütige Schlagzeugsolo bei *In-A-Gadda-Da-Vida*, wird im zweiten instrumentalen Orgel- und Schlagzeugabschnitt der Trauerrhapsodie ersichtlich. Ebenso können in *In-A-Gadda-Da-Vida* durch Bassgitarre und Schlagwerk Abschnitte starker Rhythmisierung vernommen werden. Das Thema der Strophen und des Refrains wird am Ende des Songs wie am Anfang gesungen und von allen beteiligten Instrumenten gespielt und begleitet.

Die Trauerrhapsodie zeigt in ihrer geteilten Form, der Länge und der Besetzung Ähnlichkeiten mit *In-A-Gadda-Da-Vida*. Dabei ist anzumerken, dass die Komposition Niemens durch die Verwendung des historisch-national konnotierten literarischen Textes Norwids eine ganz andere Bedeutung gewinnt als der kurze sich wiederholende Liebestext von *In-A-Gadda-Da-Vida*. Auch in diesem Kulturtransfer spielten sich die treibenden Kräfte beim Vertreter der Aufnahmekultur (Czesław Niemen) ab. Des Weiteren wurde die Trauerrhapsodie als Objekt des Kulturtransfers nicht vollständig übernommen: Dies ist an der differenzierteren Verarbeitung und Struktur erkennbar. *In-A-Gadda-Da-Vida* besteht aus den jeweils gesungenen Anfangs- und Endabschnitten sowie dem Mittelteil der Instrumentalimprovisationen. Die Trauerrhapsodie ist in drei deutlich voneinander getrennte Abschnitte gegliedert. Der Chor, der am Anfang und Ende der Komposition als Rahmen auftritt, ist das einzige Element, das wiederholt wird. Die „Interpretation aus der Verstehens- und Interessenlage“ der Aufnahmekultur, wird in diesem Fall durch die Verwendung des Textes aus der polnischen Literatur, das Erklingen von Glocken- und Kirchenklängen sowie der Inszenierung des Musikvideos der Trauerrhapsodie (siehe 4. Die Neuheit von inszenierten Konzeptmusikvideos) verdeutlicht. Durch strukturelle und funktionale Veränderungen ist die *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* gerade in der polnischen Kultur als etwas komplett Neues entstanden und verhalf zur Rückbesinnung auf nationale Literaturtraditionen, die mit einem nationalen Beiklang verbunden waren. Diese Verarbeitung eines Objektes des Kulturtransfers wurde (größtenteils: siehe 5.2. Rezeption des Albums *Enigmatic*) sehr euphorisch aufgenommen und erfüllte die Erwartungen des polnischen Publikums.

#### 4. Die Neuheit von inszenierten Konzeptmusikvideos

Eine weitere Besonderheit des Albums *Enigmatic* war die Produktion und Inszenierung der vier Stücke als Musikvideos. Die Neuheit inszenierter Konzeptmusikvideos sowie die ersten internationalen Entwicklungen von Musikvideos soll in diesem Unterpunkt näher betrachtet werden. Der Filmregisseur Janusz Rzeszewski arbeitete seit 1958 bei *Telewizja Polska – TVP* (dt.: Fernsehen Polen) und war im Dezember 1968 bei der Uraufführung der *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* im Kongresssaal in Warschau anwesend.<sup>127</sup>

Das Dokumentarfilm-Produktionsstudio Warschau (pl.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych Warszawa) übernahm die Produktion des Kurzfilms *Czesław Niemen śpiewa* (dt.: Czesław Niemen singt), welcher die besagte Trauerrhapsodie und die drei restlichen Stücke beinhaltet. Im September 1969 fanden, unter der Regie von Janusz Rzeszewski, die Dreharbeiten statt.

Die Premiere des Kurzfilms ereignete sich am 1. März 1970 bei einer Veranstaltung der polnischen Jazzgesellschaft (pl.: Polskie Stowarzyszenie Jazzowe) im Kongresssaal in Warschau. Am 1. November des gleichen Jahres wurde *Czesław Niemen śpiewa* das erste Mal beim Produktionssender *Telewizja Polska* ausgestrahlt.<sup>128</sup>

Eine solche Inszenierung von produzierten Musikvideos, die ein gesamtes Album festhalten, gab es bis dato in Polen noch nicht. Auch außerhalb Polens begannen erst Mitte der 1960er Jahre die ersten Produktionen von Musikvideos, angefangen mit den Spielfilmen der Beatles *A Hard Day's Night* (1964) und *Help!* (1965), welche kurze Musikvideos beinhalteten und die Mitglieder der Band in den Hauptrollen zeigten.<sup>129</sup>

1967 erschienen zwei Kurzfilme der (Double-A-Side) Single *Strawberry Fields Forever* und *Penny Lane* unter der Regie von Peter Goldman. Diese kurzen ‚Musikfilme‘ sollten die Organisation häufiger Fernsehauftritte und Konzerttours ersparen sowie als ein Mittel der Vermarktung und Werbung der Musikgruppe dienen.<sup>130</sup> Im selben Jahr wurde der fünfzehn-minütige Musikfilm *Magical Mystery Tour* der Beatles, unter der Regie von Bernard Knowles und Co-Regie der Beatles, veröffentlicht. In diesem Kurzfilm treten die Mitglieder der Beatles erneut in den Hauptrollen auf und unternehmen eine psychedelische Busfahrt.<sup>131</sup>

Die vier Musikvideos des Albums *Enigmatic* wurden in einem länglichen, weißen Raum gedreht. Bei der Trauerrhapsodie ist dieser schlichte Raum mit einem ‚Meer‘ aus Kerzen dekoriert. Die Chorsänger sind sämtlich in weißen

---

<sup>127</sup> Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1948–1973)*, 2014, S. 400.

<sup>128</sup> Ebd., S. 400.

<sup>129</sup> Vgl. Keazor & Wübbena, 2010, S. 225.

<sup>130</sup> Ebd., S. 225.

<sup>131</sup> Ebd., S. 225.

Hemden und schwarzen Hosen gekleidet. Ihre Gesichter sind nur als dunkle Schatten zu erkennen. Die Musikvideoverision der Trauerrhapsodie ist circa dreizehn Minuten lang. Bereits nach vier Minuten Einleitung beginnt der eigentlich dritte Instrumental- und Vokalabschnitt, folglich wurde der zweite, ausschließlich instrumentale Orgel- und Schlagzeugabschnitt nicht eingeschlossen. Niemen trägt in dem Musikvideo ein schwarzes Kostüm und eine silberne Medaille. Die Filmaufnahmen wechseln zwischen Bildern Niemens an der Hammondorgel, Kerzen oder dem Schatten Niemens inmitten der Kerzen. Zum Ende des Musikvideos stehen die Chorsänger, deren Gesichter noch immer im Schatten sind, zwischen den Kerzen. Niemen befindet sich im Vordergrund und singt die letzten Verse der Trauerrhapsodie. In diesen letzten Augenblicken des Videos schwenkt die Kamera nach oben, und die Gesichter aller Beteiligten sind in Schatten gehüllt. Diese ‚Schattenspiele‘ finden auch in den drei anderen Musikvideos Verwendung.

Bei *Jednego serca* (Ein Herz), *Kwiaty ojczyste* (Blumen meiner Heimat) und *Mów do mnie jeszcze* (Sprich mit mir weiter) treten nun auch die Instrumentalisten von Niemen *Enigmatic* auf. Die Musikvideos *Jednego serca* und *Mów do mnie jeszcze* sind sehr ähnlich konzipiert: Alle Mitglieder des Ensembles (Niemen, Instrumentalisten, Sängerinnen der Vokalgruppe *Alibabki*) treten gemeinsam oder abwechselnd im weißen Raum auf, und es gibt mehrere Einstellungen, die durch Schatten verstärkt werden. Des Weiteren trägt Niemen in beiden Musikvideos ein oranges gemustertes Hemd.

Das Musikvideo von *Kwiaty ojczyste* ist etwas anders gestaltet. Niemen trägt ein traditionell slawisches, mit roten Ornamenten besticktes weißes Hemd, das mit dem patriotischen Text von *Kwiaty ojczyste* im Einklang steht. Des Weiteren wehen Blütenblätter durch den Raum, das zu dem Motiv der Blumen passt.

Jerzy Masłowski, ein bekannter polnischer Szenograf, der häufig mit dem Regisseur Janusz Rzeszewski zusammenarbeite, installierte die Szenografie der vier Musikvideos *Enigmatics*. Besonders das Bild des ‚Kerzenmeeres‘ bei der Trauerrhapsodie kann als ein Merkmal des transferierten Objektes des Kulturtransfers gesehen werden (siehe 3.4. Kulturtransferforschung: *Bema pamięci żałobny rapsod* als Produkt des Kulturtransfers).

Kerzen haben, besonders im sakralen Zusammenhang, die Bedeutung des Lichtes und der Offenbarung. Im katholischen Polen sind Kerzen von traditioneller Bedeutung und immer in Kirchen oder auf Friedhöfen präsent. Als Beispiel dient der Brauch des ersten Novembers (pl.: *Wszystkich Świętych*, dt.: Allerheiligen), bei dem die Polen an die Gräber ihrer verstorbenen Verwandten und Bekannten gehen und Kerzen anzünden. Am Abend dieses Gedenktages leuchten im ganzen Land ‚Kerzenmeere‘ auf Friedhöfen. Die Verwendung der Kerzen, als ein Zeichen zur Erinnerung an die Toten und welche stark an die polnischen Traditionen erinnern, verstärkt die sakrale Atmosphäre der Inszenierung und Komposition der Trauerrhapsodie. Dabei ist auch zu beachten, dass der Kurzfilm *Czesław Niemen śpiewa* (Czesław Niemen singt) am besagten

Gedenktag des 1. Novembers das erste Mal im polnischen Fernsehen ausgestrahlt wurde.

Auf dem Schallplattencover des Albums ist eine Bildaufnahme der Drehtage zu sehen: Niemen, sitzend an der Hammondorgel, mit leuchtenden Kerzen, schaut der Kamera entgegen. Sein Gesicht ist nicht vollständig zu erkennen. Dieses Foto spricht zunächst für die Inszenierung der Trauerrhapsodie, aber auch für das Geheimnisvolle, für das *Enigmatic* steht.

Nach der Premiere der Musikvideos kaufte der polnische Fernsehsender den Kurzfilm. Jedoch wurden die Aufnahmen bei der Überspielung von Filmrollen auf Magnetband beschädigt, sodass die Musikvideos schneller abspielen. Dazu äußerte sich Niemen:

Mir hat dieser Film überhaupt nicht gefallen, weil es eine Lüge des Audiomaterials ist. Der Film wurde mit einer Filmrolle gedreht und auf die Fernsehausrüstung überspielt, was dazu führte, dass die Aufnahmen um einen halben Ton schneller sind... und das klingt einfach so grotesk, dass ich mir das einfach nicht anhören kann!<sup>132</sup>

Bis heute konnte dieser Schaden nicht behoben werden. Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass es die meisten Zuschauer bis heute nicht stört. Auf YouTube haben die Musikvideos des Albums *Enigmatic* 7,7 Millionen Aufrufe.<sup>133</sup>

## 5. *Enigmatic* in Polen der 1970er Jahre

### 5.1 Politische, kulturelle, gesellschaftliche Lage der Volksrepublik der 1970er Jahre

Das Album *Enigmatic* erschien 1970, in den Zeiten der Volksrepublik Polen. Für ein tieferes Verständnis, in welcher politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Situation das Album erschienen ist, ist ein Umriss des Verlaufs der Volksrepublik nach dem 2. Weltkrieg zum Beginn der 1980er Jahre erforderlich. 1944 nahm die Rote Armee das Territorium der Republik Polen ein und begann zunächst, die polnischen Städte und Dörfer von ‚antisozialistischen Elementen‘ zu säubern.<sup>134</sup> Da die sowjetischen Behörden kein Vertrauen in die polnischen Kommunisten hatten, ‚bearbeiteten‘ sie Polen anfänglich durch eigene Sicherheitsdienste.

In den Jahren nach dem Kriegsende gab es zahlreiche Wechsel der polnischen Regierungen, die häufig provisorisch aufgestellt wurden.<sup>135</sup> Władysław Gomułka, der seit 1943 der Sekretär der kommunistischen Partei PPR (Polska Partia Robotnicza – Polnische Arbeiterpartei) war und dem nachgesagt wurde, seinen eigenen Kopf zu haben, wurde kurzerhand entlassen und verhaftet. 1948 wurde

<sup>132</sup> Michalski, NIEMEN. *Czy go jeszcze pamiętasz?*, 2009, S. 149; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 52.

<sup>133</sup> Vgl. Czesław Niemen – *Bema pamięci rapsod żałobny*, 2011; Czesław Niemen – *Jednego serca*, 2007; Czesław Niemen – *Kwiaty ojczyste*, 2007; Czesław Niemen – *Mów do mnie jeszcze*, 2007.

<sup>134</sup> Davies, 2000, S. 4.

<sup>135</sup> Ebd., S. 4f.

er gezwungen öffentlich sein Amt zu widerrufen. Damit konnte im Dezember 1948 der Weg für den Gründungsparteitag der *Vereinigten Polnischen Arbeiterpartei* (pl.: Polska Zjednoczona Partia Robotnicza – PZPR) bereitet werden. Bolesław Bierut, Gegenspieler Gomułkas, erhielt das Amt des ersten Sekretärs der PZPR und fungierte in der polnischen Volksrepublik als Abbild Stalins.<sup>136</sup>

Am 22. Juli 1952 wurde die Verfassung der Volksrepublik Polen (pl.: Polska Rzeczpospolita Ludowa – PRL) in Kraft gesetzt. Allerdings war diese angepriesene Volksdemokratie, wie in den anderen sozialistischen Ländern, eine rechtliche Fiktion.<sup>137</sup> Die Macht lag ausschließlich in den Händen des Politbüros der Partei, des Ersten Sekretärs und der von ihm ernannten privilegierten Elite.<sup>138</sup>

Aus Angst vor einem Angriff des imperialistischen Westens kam es in Polen zu einer hektischen Wiederaufrüstung. In der Wirtschaft dominierten die Schwerindustrie (Kohle, Eisen, Stahl) und die Rüstungsindustrie.<sup>139</sup> Die Landwirtschaft wurde zwangsweise kollektiviert. Die römisch-katholische Kirche wurde öffentlich attackiert, um die traditionelle Bindung der polnischen Bürger zur Religion zu lockern. Des Weiteren kam es zur Konfiszierung sämtlichen Besitzes der Kirche. Ein Konformismus in der Bekleidung sowie zum kollektiven Denken der Gesellschaft wurde versucht durchzusetzen.<sup>140</sup>

In der Kultur herrschte bereits seit 1949 die einzig geduldete Kunstform des sozialistischen Realismus (pl.: socrealizm, realizm socjalistyczny),<sup>141</sup> bei welchem Schriftsteller in Romanen Arbeiter priesen, den Anschein von Optimismus darstellen sollten und Künstler Gemälde von Betonfabriken malten. Der Stalinismus erreichte in der Volksrepublik nicht das Ausmaß der Grausamkeit wie in den Nachbarländern: Die Mittelschicht und die *Inteligencja* (dt.: Intelligenz) wurden zwar schikaniert, aber nicht liquidiert, die Kirche wurde nicht verboten und die Kollektivierung fand nur sehr schleppend statt.<sup>142</sup> Mit dem Tod Stalins 1953 endete die Phase des Stalinismus in der Volksrepublik Polen.

1956 wurde Władysław Gomułka, zuvor aus dem Gefängnis entlassen, Erster Sekretär der PZPR, und der polnische Oktober (pl.: odwilż, dt.: Tauwetter) begann.<sup>143</sup> Das sogenannte ‚Tauwetter‘ beziehungsweise der polnische Oktober äußerte sich in der Kultur durch das bereits erwähnte Aufleben der Jugendkultur des Big-Beats, der Erlaubnis der Veröffentlichungen von Büchern zuvor verbotener Autoren (z.B. William Faulkner, Albert Camus, Jean-Paul Sartre usw.),<sup>144</sup> und Bibliotheken konnten bisher verbotene Drucke sammeln,

<sup>136</sup> Ebd., S. 6.

<sup>137</sup> Ebd., S. 6.

<sup>138</sup> Ebd., S. 7.

<sup>139</sup> Ebd., S. 7.

<sup>140</sup> Ebd., S. 8.

<sup>141</sup> 70 lat temu wprowadzono w Polsce socrealizm jako programowy kierunek sztuki, 2019.

<sup>142</sup> Davies, 2000, S. 8f.

<sup>143</sup> Ebd., S. 9.

<sup>144</sup> Vgl. Miłosz, 2013, S. 364.



katalogisieren und für offizielle Zwecke zur Verfügung stellen. Des Weiteren kam es zur Verkündung einer offiziellen „Meinungsfreiheit in Literatur und Kunst“.<sup>145</sup>

Władysław Gomułka gelang es mit Erlaubnis aus der Sowjetunion drei Besonderheiten in der Volksrepublik durchzusetzen: eine unabhängige katholische Kirche, ein freies Bauerntum sowie ein politischer Scheinpluralismus. Durch diese Bedingungen war es möglich, dass die katholische Kirche zur einzigen wirklich unabhängigen Kirche des Ostblocks wurde.<sup>146</sup>

Der Versuch der sozialistischen Regierung, die privaten Bauern zu schwächen, führte zu katastrophalen politischen Folgen. Die Bauern reagierten, und dies führte zu einer nationalen Hungersnot und Lebensmittelrationierungen. Dadurch sah sich der Erste Sekretär Władysław Gomułka gezwungen, die Preise von Konsumgütern drastisch zu erhöhen. Diese Preiserhöhung führte an der polnischen Ostseeküste im Dezember 1970 zu Unruhen und letztendlich zum Sturz Gomułkas.<sup>147</sup>

Ende 1970 wurde Edward Gierek Nachfolger Gomułkas. Zu Beginn seines politischen Amtes als Erster Sekretär der PZPR konnte er sich großer Beliebtheit erfreuen. Mit der Absicht, die polnische Industrie wieder zu verbessern, veranlasste er milliardenschwere Auslandskredite und die Bestellung neuer Produktionsmaschinen.<sup>148</sup> Den Plan, durch Zinsen des Absatzes der Erzeugnisse diese Auslandskredite zu begleichen, scheiterte. Edward Gierek erzeugte mit seiner Politik eine Scheinblüte der polnischen Wirtschaft und sah sich, wie sein Vorgänger Gomułka, gezwungen, eine drastische Preiserhöhung zu veranlassen. Im Jahr 1980 stieß diese Preiserhöhung nicht nur auf Unruhen in der polnischen Gesellschaft wie 1970, sondern veranlasste den Widerstand eines geeinten Volkes in Form der *Solidarność* (dt.: Solidarität).<sup>149</sup>

Die Kultur in der Volksrepublik stand unter dem Schatten der Zensur. Auch wenn von jungen Künstlern nicht erwartet wurde, Parteimitglieder zu sein, wurden ihre Texte sorgfältig zensiert, und die Behörden hatten Einfluss auf das künstlerische Image der Darsteller.<sup>150</sup> Häufig kam es zum Austausch zwischen Künstlern und der Regierung: Für einen Auftritt im Fernsehen verantwortete sich der Künstler, bei ideologisch anerkannten Veranstaltungen aufzutreten. Alle Tonaufzeichnungen, die in der Volksrepublik Polen aufgenommen wurden, mussten einer offiziellen Zensur sowie einem strengen Ausleseverfahren unterzogen werden, bevor sie in den öffentlichen Medien erscheinen konnten.<sup>151</sup>

Ab den 1960er Jahren fand eine Wende der kulturellen Richtlinien des sozialistischen Realismus statt und eliminierte die karikierte Überspitzung der

---

<sup>145</sup> Odwilż 1956 r. w polskiej kulturze i życiu społecznym, 2017.

<sup>146</sup> Davies, 2000, S. 10f.

<sup>147</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>148</sup> Ebd., S. 14.

<sup>149</sup> Ebd., S. 15.

<sup>150</sup> Idzikowska-Czubaj, 2020, S. 38.

<sup>151</sup> Ebd., S. 38.

Strenggläubigkeit des sozialistischen Realismus als alleinige Kulturform. Offiziell blieb der sozialistische Realismus jedoch als eine Funktion der nationalen kulturellen Richtlinien bestehen.<sup>152</sup>

Auf dem Schriftstellerkongress in Łódź 1972 forderten die Beteiligten mehr Meinungsfreiheit und bessere Informationsverbreitung. Diesen Forderungen wurde 1974 durch die Abschaffung der präventiven Vorzensur für einige Presseorgane sowie der Restrukturierung der politischen Sendungen im Fernsehen etwas entgegengekommen.<sup>153</sup> Włodzimierz Sokorski, der von 1952 bis 1956 Kulturminister und später Präsident des Komitees von Radio und Fernsehen war, beschrieb die Haltung der Regierung zur Kultur wie folgt:

Nach 1956 änderte sich unsere Haltung zur zeitgenössischen Kunst und Musik. Ich kam zur Überzeugung, dass die zeitgenössische Kunst nicht im Kampf gegen den Sozialismus sein sollte, sondern ihm dienen sollte.<sup>154</sup>

Diese Aussage porträtierte sehr gut das kulturelle Klima der Zeit.<sup>155</sup> Ein weiterer wichtiger Aspekt der polnischen Gesellschaft der 1970er Jahre war die Rolle der Kirche. Der katholischen Kirche wurden nach 1970 größere Freiheiten eingeräumt, was sich in einer Erleichterung beim Bau neuer Kirchen, bei der Ausbildung des theologischen Nachwuchses und der Arbeit der kirchlichen Hilfsorganisationen äußerte.<sup>156</sup> Die katholische Kirche Polens hatte trotz äußerer Machtlosigkeit eine überragende Stellung im öffentlichen Leben. Edward Gierek äußerte die Bereitschaft zur Intensivierung des Dialogs zwischen Staat und Kirche, um den Verfall der Sitten, die beängstigend hohen Scheidungszahlen und den Alkoholmissbrauch zu bekämpfen.<sup>157</sup>

Die Wahl des Krakauer Kardinals Karol Wojtyła 1978 zum Papst Johannes Paul II. stärkte das Selbstbewusstsein der katholischen Bevölkerungsmehrheit gegenüber dem Machtanspruch der Partei.<sup>158</sup>

Das Alltagsleben der polnischen Gesellschaft erschwerte sich stetig, sodass eine kritische Distanz zur Partei- und Staatsführung wuchs,<sup>159</sup> die in den 1980er Jahren kulminierte (angefangen mit der *Solidarność* und dem Kriegsrecht) und im Ende der Volksrepublik 1989 mündete.

## 5.2 Rezeption des Albums *Enigmatic*

Das Album *Enigmatic* wurde im Januar 1970, ein Jahr nach der politischen Wende, veröffentlicht: Zum Ende dieses Jahres kam es zu Unruhen an der

<sup>152</sup> Vgl. Ebd., S. 39.

<sup>153</sup> Hoensch, 1998, S. 330.

<sup>154</sup> Idzikowska-Czubaj, 2012, S. 8; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 52.

<sup>155</sup> Idzikowska-Czubaj, 2020, S. 39.

<sup>156</sup> Vgl. Hoensch, 1998, S. 329.

<sup>157</sup> Vgl. Ebd., S. 333.

<sup>158</sup> Vgl. Ebd., S. 333.

<sup>159</sup> Vgl. Ebd., S. 333.

polnischen Küste sowie zum Sturz des Ersten Sekretärs Władysław Gomułka. *Enigmatic*, das mit dem Stück der *Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems* als ein Werk der politisch engagierten Kultur gesehen werden kann, wurde in der Volksrepublik Polen unterschiedlich aufgenommen. Besonders die besagte Trauerrhapsodie stand im Mittelpunkt der Diskussionen.

Die eine Seite beschuldigte Czesław Niemen, die ‚große Poesie‘ für seine eigenen Zwecke zu verwenden und damit die nationalen Heiligkeiten zu verunstalten, ja sogar zu zerstören.<sup>160</sup> Die andere Seite der Kritiker befürwortete die Verwendung der polnischen Literatur, da besonders die junge Generation Niemens *Enigmatic* hörte, die Texte las und rezitierte.<sup>161</sup>

Andrzej „Ibis“ Wróblewski, Journalist und Musikkritiker, schrieb 1970 über *Enigmatic*:

[...] Niemen wurde erneut das Ziel und Objekt der extravagantesten Anklagen. [...] In der „Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems“ definierte Niemen seinen ganz originellen Interpretationsstil, der zwar nicht direkt von unserem kulturellen Boden stammt (sondern eher von dunkelhäutigen Rhythm & Blues Musikern), aber doch viele der eigenen polnischen und slawischen Merkmale enthält, die bereits in seiner Interpretation des Gedichts von Tuwim „Wspomnienie“ zu finden waren. [...] Niemen singt Gedichte. Daher kommen die Vorwürfe. Kritiker sagen, er tue es für Werbung, für Geld und aus Prinzip, um seine Andersartigkeit hervorzuheben. Was für ein Unsinn! Wenn es um Werbung und Geld ginge, würde er anerkannte Unterhaltungshits singen, die immer Applaus garantieren, weil es dem Publikum gefällt. Man beachte jedoch, dass Niemen gegen das Publikum singt, ihm eine schwierige Sache vorschlägt, weil sie einer Kantate oder Ballade näher ist als ein Lied, weil sie sich nicht mit den sprichwörtlichen Reizen von „Maryna“ befasst, sondern mit Fragen des Überlebens der Nation nach dem Tod eines Helden. Anscheinend schade es den Dichtern, ihre Gedichte zu singen. Ja, es ist ein irreparabler Schaden. Ihre Strophen in zehntausenden Exemplaren gingen an junge Leute, die sie auswendig lernten (die Texte sind auf der Schallplattenhülle abgedruckt). Radio- und Fernsehzuschauer setzen die Trauerrhapsodie und „Jednego Serca“ seit zwei Monaten ganz oben auf die Charts. Es ist irreparabler Schaden, dass diese Poesie keine Elite mehr ist... [...] Wir erleben einen wirklich originellen Künstler auf dem Gebiet, das von angesehenen Kritikern verspottet wird, dem Gebiet der Unterhaltungsmusik. Und gerade wenn der Künstler etwas Bemerkenswertes schreibt, werden alle möglichen Argumente erfunden, um zu beweisen, dass es sich um „Schund“ handelt. Ich bin mir sicher, dass die Trauerrhapsodie oft ein Vorwand für beißende Bemerkungen ist, da es sich um ein vielschichtiges Lied mit einer so hohen Emotionalität handelt, dass es den Hörer nicht gleichgültig lassen kann [...]<sup>162</sup>

Andrzej Wróblewski, der anfänglich Czesław Niemens hysterischen Gesang unter anderem bei *Dzwinny jest ten świat* (dt.: Seltsam ist die Welt) und seine Art der Expressivität negativ beurteilte, änderte seine Meinung mit der Trauerrhapsodie.<sup>163</sup>

Diese Kritik von 1970 ist in einem sehr ironischen Stil geschrieben, durch den vor Allem die Kritiker des Albums *Enigmatic* verurteilt werden. Besonders die

<sup>160</sup> Stolik, 2015, S. 105.

<sup>161</sup> Ebd., S. 105.

<sup>162</sup> Wróblewski, 1970, S. 21; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 52.

<sup>163</sup> Vgl. Wróblewski, 1970, S. 21.

Verwendung und Verarbeitung des literarischen Textes Norwids heißt Andrzej Wróblewski für sehr gut, da demzufolge ein bedeutsamer literarischer Text Polens erneut in die Hände junger polnischer Hörer gelangte, die einen anderen Zugang außerhalb der Schule zu ihren eigenen Literaturtraditionen bekamen.

In anderen Quellen findet sich zudem, dass die Trauerrhapsodie in der Komposition Niemens im polnischen Literaturunterricht verwendet wurde und die Jugend vermehrt dazu animierte, sich mit der nationalen Poesie zu beschäftigen.<sup>164</sup> Zahlreiche Kritiker und Journalisten wertschätzten die Verwendung dieser Werke der polnischen Literatur sehr.<sup>165</sup>

1975 schrieb die polnische Dichterin, Übersetzerin und Schriftstellerin Mieczysława Buczkówna über die Trauerrhapsodie und die gesungene Poesie:

[...] Sie [die polnischen Sänger] singen nun gern immer mehr Gedichte, ja, ja sie singen. Sogar Czesław Niemen. Vor nicht allzu langer Zeit wurde im Fernsehen eine „poetisch-musikalische“ Vorstellung von Niemen gezeigt. Die Szenerie war extravagant, prächtig. Man muss wohl sagen, dass man dieses Bild nicht vergessen kann. Die „Trauerrhapsodie zum Gedächtnis Bems“ wurde angekündigt, und ich wartete gespannt. In der Dunkelheit des kleinen Bildschirms blitzten Kerzen auf – Lichter, Lichter, Lichter wie Blätter, die im Wind wehen – ein ganzes Tal aus Kerzen, [...] ich hörte zu, hörte und schaute. Niemen erschien auf dem Bildschirm mit wehenden Haaren, in einem exzentrischen Outfit, wahrlich übertrieben und zusammen mit einer kraftvollen Stimme – weder die Worte des Hexameters der Trauerrhapsodie, noch die Worte der Norwidschen Rhapsodie konnten auf diese Art und Weise irgendwie erkannt werden. Die Rhapsodie erklang lautstark, sogar ergreifend (seine Stimme brach immer wieder ab, wie es sich bei trauernder Verzweiflung gehört), aber es hatte wenig mit Norwids Gedicht zu tun, einem der Meisterwerke der polnischen Poesie. Solche Lieder zerstören die Poesie, vernichten sie [...]. Leider haben wir es gegenwärtig immer mehr mit Eingriffen der Zerstörungen des Wortes auf unterschiedlichen Weisen audiovisueller Feten zu tun. Endlich will man sagen – veto!

Dies kann (nicht immer) von einem Autor getan werden, Norwid zum Beispiel ist wehrlos. Und schon stelle ich mir einen Brief vor, der an die Fernsehadresse gesendet wird, einen Brief voller unterdrückter Wut, ausgeführter Sätze und Betonungen, wie es oft getan wurde. [...]

Ein Brief Norwids an Czesław Niemen könnte wie folgt aussehen:

Gnädiger Herr Niemen,

Sie sagen meine Meinung entschlossen und unbedacht, und deswegen bin ich im Kampf mit der gesamten Kunst. [...] Auf diese Weise könnte Kunst wieder mit dem Dichtersolo und den Chören beginnen, wie einst in Griechenland (–) eine neue Tragödie konstruiert wurde – aber nichts wird in der Geschichte blind und mechanisch wiederholt! Das liegt daran, dass besonders die Worte des Schriftstellers so ausgedrückt werden sollten, wie der Geist des Schriftstellers sie begonnen hat. Es ist eine Sache, ein Lied zu singen, aber eine andere, ein WORT zu singen.

Hochachtungsvoll,

Cyprian Kamil Norwid (Sätze und Fragmente aus Briefen und Werken des Dichters).

Vielleicht geht dieser Brief an Czesław Niemen, der Norwid erst kürzlich für sich entdeckte und „Daj mi wstążkę błękitną“ und „Źle, źle zawsze i wszędzie“ singt – und mit seiner großartigen Stimme effektiv das feine Gewebe von Norwids Gedichten zerstört – obwohl er das ganz sicher nicht will. Lassen Sie mich noch in Anbetracht unserer Sänger und Komponisten, die nach Gedichttexten greifen, etwas anmerken. Es existiert ein bestimmter

<sup>164</sup> Sobczak, 2012, S. 139.

<sup>165</sup> Stolik, 2015, S. 105.

Raum eines Gedichts, eine Struktur, welche Musik und Gesang verschieben und ungeheuerlich zerstören können, so dass die ursprüngliche Form verloren geht und sich das Gedicht in der fremden Musikschöpfung verliert. [...] Übersetzen wir die Worte der Poesie in Klänge, geben wir ihnen einen neuen Wert, [...] verändern wir das Gedicht selbst. Wir ändern die Substanz, aus der es gemacht wurde. Und dies geschieht klar und deutlich in der von Niemen gesungenen Norwidschen Rhapsodie – der Hexameter der Trauerprozession wird in den Abzweigungen, Überflutungen [...] der Stimme Niemens [...] zer-schlagen, zer-laufen, zer-gossen, zer-teilt. [...].<sup>166</sup>

Mieczysława Buczkówna ist eine entschiedene Gegnerin der gesungenen Poesie und kritisiert deutlich Niemens Interpretation von Norwids epischem Gedicht. Sie verteidigt nachdrücklich die Integrität der Gedichte und kritisiert jegliche Beeinträchtigung des Inhalts, welche durch die Vertonung geschehe. In ihrer Kritik bezieht sich die Autorin ebenso auf die Interpretationen gesungener Poesie von Ewa Demarczyk und Marek Grechuta. Sie beschuldigte Ewa Demarczyk der Änderungen im Gedicht von Julian Tuwim *Przy okrągłym stole* (dt.: Am runden Tisch). Bei der Vertonung Demarczyks wurden die Geschlechter der Protagonisten verändert: Im Original ist das ‚lyrische Ich‘ männlich und richtet sich an eine Frau.<sup>167</sup> Ewa Demarczyk änderte diese Rollen. Solch eine Freiheit ist laut der Kritikerin nicht akzeptabel. Die Fernsehvorstellung, welche Mieczysława Buczkówna in ihrer Kritik beschreibt, ist der Kurzfilm *Czesław Niemen śpiewa* (dt.: Czesław Niemen singt), in welchem die vier Stücke des Albums *Enigmatic* inszeniert wurden (siehe 4. Die Neuheit von inszenierten Konzeptmusikvideos).

Mit dem imaginären Brief Norwids an Niemen kommt es zum zynischen Höhepunkt der Kritik, in welchem der tote Norwid an Niemen schreibt und ihn ‚auffordert‘, mit der Vertonung seiner Texte aufzuhören, da es nicht in seinem Interesse sei. Die Autorin kommentiert die „großartige Stimme“ Niemens und befürwortet seine Musik mit seinen eigenen Texten – aber nicht mit literarischen Texten. Im abschließenden Ausschnitt der zitierten Kritik betont Mieczysława Buczkówna die unveränderliche Struktur und Form eines Gedichtes, das durch Vertonungen ihren Wert verliere. Damit verdeutlicht sie ihre Meinung, dass Musik und Poesie, als unabhängige Kunstformen, voneinander getrennt bleiben sollten.

Diese zitierten Kritiken von Andrzej „Ibis“ Wróblewski und Mieczysława Buczkówna verdeutlichen die zwei konträren Seiten der Kritiker und sind nur ausgewählte Beispiele der zahlreichen Berichte polnischer Journalisten und Musikkritiker, die bezüglich des Album *Enigmatic* Stellung nahmen.

---

<sup>166</sup> Buczkówna, 1975; Originalzitat in polnischer Sprache, siehe Anhang, S. 52f.

<sup>167</sup> Vgl. Buczkówna, 1975.

## Fazit

Czesław Niemen und sein Album *Enigmatic* spielen in der polnischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Das Album verarbeitete nicht nur gegenwärtige Probleme des 20. Jahrhunderts, sondern verknüpfte jene Probleme eines von der Sowjetunion gesteuerten Satellitenstaates mit den nationalen Konflikten und Problemen eines geteilten Polens des 19. Jahrhunderts.

Die Kontroversen und auch die Rätselhaftigkeit, die Niemen umgaben, wurden durch die Veröffentlichung des Albums *Enigmatic* intensiviert. Die Literaturvorlagen der Texte der vier Stücke stammen aus unterschiedlichen Literatur-Epochen: angefangen mit Cyprian Kamil Norwids *Trauerhypsodie zum Gedächtnis Bems* aus der Literaturepoche der Romantik, über *Jednego serca* von Adam Asnyk aus der Übergangszeit der Romantik und dem Positivismus und dem zeitgenössischen Gedicht *Kwiaty ojczyste* und abschließend mit dem jungpolnischen Gedicht *Mów do mnie jeszcze* von Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Die Verwendung literarischer Texte unterschiedlicher Epochen unterstützte das polnische Phänomen der gesungenen Poesie, welches dadurch nicht nur an die Meisterwerke der polnischen Literatur zum Beispiel Mickiewiczs gebunden war.

Die Vertonung der in der Arbeit detailliert untersuchten *Trauerhypsodie zum Gedächtnis Bems* und die damit illustrierte Geschichte des Freiheitskämpfers Józef Bems repräsentiert die Geschichte der Teilungen und zeigt die Besetzungen Polens. So kam es zum geschickten Umgehen der sozialistischen Zensur und der damit verbundenen augenscheinlichen Dechiffrierung der nationalen Realitäten der unterschiedlichen Besatzungsepochen. Die sakrale, kirchliche Bearbeitung des Stücks vertrat die tiefe Religiosität und den Glauben des katholischen Polens auch zu Zeiten einer sozialistischen Regierung. Dabei sei anzumerken, dass die weiterhin starke Rolle der katholischen Kirche Polens während der Volksrepublik ebenso in dieser Arbeit betrachtet wurde.

Das Album *Enigmatic* kann als ein Beispiel der politisch engagierten Kultur Polens des 20. Jahrhunderts gesehen werden und verdeutlicht das enge, in einer Wechselbeziehung stehende Verhältnis der politischen Situation Polens mit seiner Kultur. Darüber hinaus konnte durch die Untersuchung der *Trauerhypsodie zum Gedächtnis Bems* und des Songs *In-A-Gadda-D-Vida* der US-amerikanischen Rockband *Iron Butterfly* bewiesen werden, dass es sich bei der Trauerhypsodie um ein Produkt des Kulturtransfers handelt.

Die Inszenierung der Musikvideos des Albums *Enigmatic* führte zu dem Ergebnis, dass eine derartige Filmproduktion in Polen ein Novum und auch im internationalen Kontext durchaus progressiv war. Die ausgeführten, konträren Rezensionen zu *Enigmatic* zeigen zudem, dass es keine einheitliche Meinung des polnischen Publikums zu Zeiten der Volksrepublik gab und sich die Auffassungen deutlich unterschieden.

Nichtsdestotrotz ist bis heute der Name und das Schaffen Czesław Niemens jedem polnischen Bürger ein Begriff, wohingegen im Ausland der ‚polnische

Superstar‘ größtenteils unbekannt ist. Die bewusste Darstellung Polens und die Verwendung polnischer Literatur verursachten, dass Niemens Musik zuweilen nicht weit über die polnischen Grenzen reichte. Des Weiteren bemühte er sich nicht, die stark-national konnotierten Texte und die Verarbeitung des nationalen Kulturerbes für internationale Zuhörer verständlich zu ‚übersetzen‘.

Ferner wurde die Rolle des Radios während der Volksrepublik Polen zur Maßstabsetzung für die Beliebtheit von nationaler und internationaler Musik erläutert. Der erwähnte Radiosender *Trójka*, der mit der Sendung *Muzyczna lista przebojów Trójki* (dt.: Die musikalische Hitliste von *Trójka*) in den 1980er Jahren hervortrat, wurde bis Mai 2020 von Marek Niedźwiecki geleitet.

Marek Niedźwiecki, eine Ikone des polnischen Radios und Symbol der ‚freien‘ Kultur zu Zeiten der Volksrepublik, kündigte nach über 30 Jahren aufgrund eines Skandals bezüglich des regierungskritisierenden Liedes *Twój ból jest lepszy niż mój* (dt.: Dein Schmerz ist besser als meiner) der Band *Kazik*. In diesem Lied wird der Auftritt von Mitgliedern der Regierungspartei PiS (Prawo i Sprawiedliwość, dt. Recht und Gerechtigkeit), insbesondere Jarosław Kaczyńskis, kritisiert. Trotz geschlossener Friedhöfe während des Covid-19-Lockdowns besuchten Mitglieder der Regierungspartei zum 10. Jahrestag des Flugzeugabsturzes in Smolensk das Grab Lech Kaczyńskis, des ehemaligen polnischen Präsidenten und Zwillingsbruders Jarosław Kaczyńskis. Nachdem das Lied von den polnischen Radiohörern auf Platz 1 gewählt wurde, berichtete der parteigerechte Radiosender, dass ein Lied aufgeführt wurde, das eigentlich nicht in der Liste enthalten war und damit die Hitlistenreihenfolge verfälscht wurde. Infolgedessen spiegelte das Endergebnis nicht die Stimme des Publikums wider.<sup>168</sup> Dies sorgte für Aufruhr und Kontroversen in der heutigen gespaltenen polnischen Gesellschaft, welche sich erneut in einer kontrollierten, unfreien Kulturgesellschaft zu befinden scheint. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Wichtigkeit und Beständigkeit politisch engagierter Kultur in Polen, durch Cyprian Kamil Norwid im 19. Jahrhundert über Czesław Niemen im 20. Jahrhundert bis zur polnischen Gegenwart im Jahr 2020 erkennen.

---

<sup>168</sup> Vgl. Trójka Marek Niedźwiecki odchodzi z radia. „W związku z posądzeniem mnie o nieuczciwość w przygotowywaniu audycji“, 2020.

## Literaturverzeichnis

Abkürzung k. A. = keine Angaben

"*Mów do mnie jeszcze*" – Kazimierz Przerwa – Tetmajer. (k. A.). Abgerufen am 24. Mai 2020 von sciaga:

[https://sciaga.pl/tekst/73115-74-mow\\_do\\_mnie\\_jeszcze\\_kazimierz\\_przerwa\\_tetmajer](https://sciaga.pl/tekst/73115-74-mow_do_mnie_jeszcze_kazimierz_przerwa_tetmajer)

"*Odwilż*" 1956 r. w polskiej kulturze i życiu społecznym. (16. Januar 2017). Abgerufen am 26. Juli 2020 von interia NOWA HISTORIA: <https://nowahistoria.interia.pl/prl/news-odwilz-1956-r-w-polskiej-kulturze-i-zyciu-spolecznym,nId,2353561>

*70 lat temu wprowadzono w Polsce socrealizm jako programowy kierunek sztuki.* (23. Januar 2019). Abgerufen am 26. Juli 2020 von Dzieje.pl: <https://dzieje.pl/artykuly-historyczne/70-lat-temu-wprowadzono-w-polsce-socrealizm-jako-programowy-kierunek-sztuki>

Adam Asnyk „*Jednego serca*” – interpretacja i analiza wiersza. (k. A.). Abgerufen am 26. Juli 2020 von Wypracowania24.pl: <https://wypracowania24.pl/język-polski/4334/adam-asnyk-jednego-serca>

*Bema pamięci żałobny rapsod* (C. K. Norwid). (k. A.). Abgerufen am 23. Mai 2020 von Opracowania : <https://opracowania.pl/opracowania/język-polski/bema-pamieci-zalobny-rapsod-c-k-norwid,oid,424>

*Bema pamięci żałobny rapsod.* (k. A.). Abgerufen am 21. Mai 2020 von Lektury. Gov.pl: <https://lektury.gov.pl/lektura/bema-pamieci-zalobny-rapsod>

Buczówna, M. (1975). Niemen w dolinie świc. In: *Literatura nr. 19/169.*

Cambridge Dictionary. (k. A.). *Bedeutung von enigmatic im Englischen.* Abgerufen am 21. Mai 2020 von Cambridge Dictionary:

<https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/enigmatic>

Chlebowski, P. (2017). *Bema Pamięci Żałobny Rapsod – Rockowa Suita Niemena do wiersza Norwida.* In: P. Chlebowski, & E. Chlebowska (Hrsg.), *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2* (S. 9–40). Lublin.

Chlebowski, P., & Chlebowska, E. (Hrsg.). (2015). *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła.* Lublin.  
Chlebowski, P., & Chlebowska, E. (Hrsg.). (2017). *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2.* Lublin.

Cyprian Norwid. (k. A.). Abgerufen am 07. Juni 2020 von Culture.pl:

<https://culture.pl/pl/tworca/cyprian-norwid>

Czarnota, E. (2013). *Matura 2014 – vademecum: Język polski, zakres podstawowy i rozszerzony.* Gdynia.

*Czesław Niemen – Bema pamięci rapsod żałobny.* (04. August 2011). Abgerufen am 26. Juli 2020 von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=FFNxAfy6dbY>

*Czesław Niemen – Jednego serca.* (04. März 2007). Abgerufen am 26. Juli 2020 von YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=IJmg5\\_ROsJE](https://www.youtube.com/watch?v=IJmg5_ROsJE)

*Czesław Niemen – Kwiaty ojczyste.* (05. März 2007). Abgerufen am 26. Juli 2020 von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=GGMWiDVmpAs>

*Czesław Niemen – Mów do mnie jeszcze.* (05. März 2007). Abgerufen am 26. Juli 2020 von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=44inFm7zqBQ>

*Czesław Niemen: nauczyłem się w życiu niczego nie chcieć.* (17. Januar 2020). Abgerufen am 23. Juli 2020 von PolskieRadio.pl:

<https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2247565,Czeslaw-Niemen-nauczylem-sie-w-zyciu-niczego-nie-chciec>

Davies, N. (2000). *Im Herzen Europas, Geschichte Polens.* München.

Discogs. (k. A.). *Niemen Enigmatic\* – Enigmatic.* Abgerufen am 21. Mai 2020 von Discogs: <https://www.discogs.com/Niemen-Enigmatic-Enigmatic/release/640506>

Dybicz, P. (24. Oktober 2016). *Polski Październik '56.* Abgerufen am 21. Mai 2020 von Tygodnik Przegląd: <https://www.tygodnikprzeglad.pl/polski-pazdziernik-56/>



- Gnoiński, L., & Skaradziński, J. (1997). *Encyklopedia polskiego rocka*. Warszawa: Świat Książki.
- Gradowski, M. (2018). *BIG BEAT. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*. Warszawa.
- Heyde, J. (2006). *Geschichte Polens*. München.
- Hoensch, J. K. (1998). *Geschichte Polens* (Dritte, neubearbeitete und erweiterte Auflage Ausg.). Stuttgart.
- Idzikowska-Czubaj, A. (2012). Rock i polityka w PRL-u. Historia trudnej znajomości. *Komunizm: System – Ludzie – Dokumentacja, Rocznik naukowy (1)*, S. 5–18.
- Idzikowska-Czubaj, A. (2020). Rock and Politics in the People's Republic of Poland. In: P. Galuszka (Hrsg.), *Made in Poland: studies in Popular Music /edited by Patryk Galuszka* (S. 37–49). New York.
- Janion, M. (1998). Vorwort. In H.-P. Hoelscher-Obermaier (Hrsg.), *Polnische Romantik: Ein literarisches Lesebuch* (S. 9–42). Frankfurt am Main.
- Jaśkiewicz, T., & Górka, W. (2014). *Byłem gitarzystą Niemena*. Warszawa.
- Keazor, H., & Wübbena, T. (2010). Music Video. (D. Daniel, S. Naumann, & J. Thoben, Hrsg.) *Audiovisual compendium: see this sound; an interdisciplinary survey of Audiovisual Culture*, S. 223–228.
- Keym, S. (2008). Symphonie-Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918. Leipzig.
- Mamczur, P. (2017). Big beat. Polska odpowiedź na rock and rolla? In: *Piosenka, Rocznik kulturalny*, S. 82–95.
- Mara, L. (1868). Musikalische Studienköpfe. *Westermann's illustrierte deutsche Monats-Hefte. Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart, Band 23*, S. 314.
- Marek, R. (k. A.). *Adam Asnyk*. Abgerufen am 24. Mai 2020 von poezja.org: [https://poezja.org/wz/Asnyk\\_Adam/](https://poezja.org/wz/Asnyk_Adam/)
- Mazierska, E. (2016). Czesław Niemen - Between Enigma and Political Pragmatism. In: E. Mazierska (Hrsg.), *Popular Music in Eastern Europe – Breaking the Cold War Paradigm* (S. 243–264). London.
- Mesjanizm*. (k. A.). Abgerufen am 07. Juni 2020 von PWN Słownik Języka Polskiego: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mesjanizm;3939897.html>
- Michalski, D. (2009). *NIEMEN. Czy go jeszcze pamiętasz?* Warszawa.
- Michalski, D. (2014). *Trzysta tysięcy gitar nam gra. historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*. Warszawa.
- Miłosz, C. (2013). *Geschichte der polnischen Literatur* (Neuaufgabe Ausg.). Tübingen.
- Mościcki, T. (Dezember 2016). *Culture.pl*. Abgerufen am 24. Mai 2020 von Adam Asnyk: <https://culture.pl/pl/tworca/adam-asnyk>
- Mów do mnie jeszcze – Kazimierz Przerwa-Tetmajer*. (k. A.). Abgerufen am 21. Mai 2020 von Wiersze.co: <http://wiersze.doktorzy.pl/mowjeszcze.htm>
- Norwid, C. K., & Gehrisch, P. (2012). *Über die Freiheit des Wortes. Poem. Aus dem Polnischen von Peter Gehrisch*. (P. Gehrisch, Übers.) Leipzig.
- Radoszewski, R. (2004). *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestaną*. Warszawa.
- Redakcja-klp.pl. (k. A.). *Widzenie księdza Piotra w III części Dziadów – interpretacja*. Abgerufen am 28. Juni 2020 von klp.pl: <https://klp.pl/dziady/a-5561.html>
- Rzehak, W. (2019). *Poezja romantyczna z opracowaniem, czyli co poeta miał na myśli*. Kraków.
- Sauerland, K. (1999). Einführung. Kulturtransfer in Ostmitteleuropa als Forschungsaufgabe. In: K. Sauerland (Hrsg.), *Kulturtransfer Polen – Deutschland. Wechselbeziehungen in Sprache, Kultur und Gesellschaft* (S. 7–18). Bonn.
- Seehaber, R. (2009). *Die »polnische Schule« in der Neuen Musik: Befragung eines musikhistorischen Topos*. Köln.
- Sienkiewicz, M. (Juli 2010). *Czesław Niemen*. Abgerufen am 21. Mai 2020 von Culture.pl: <https://culture.pl/pl/tworca/czeslaw-niemen>

Sobczak, P. (2012). Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jak tekst piosenki. Zarys problematyki, przekłady realizacji. *Folia Litteraria Polonica* 2, 16, S. 127–139.

*Sonet*. (k. A.). Abgerufen am 21. Mai 2020 von Adam Asnyk Poezje: <https://literat.ug.edu.pl/asnyk/030.htm>

Stolik, J. (2015). I moja płyta jest cała z Norwida – poetyckie fascynacje Niemena. In: P. Chlebowski, & E. Chlebowska (Hrsg.), *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła* (S. 97–111). Lublin.

*Tadeusz Kubiak – biografia, życiorys*. (k. A. ). Abgerufen am 24. Mai 2020 von Wypracowania24.pl: <https://wypracowania24.pl/jezyk-polski/8863/tadeusz-kubiak-biografia-zyciorys>

*Trójka. Marek Niedźwiecki odchodzi z radia. "W związku z posądzeniem mnie o nieuczciwość w przygotowywaniu audycji"*. (17. Mai 2020). Abgerufen am 23. Juli 2020 von Gazeta. pl KULTURA: <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114526,25952526,trojka-marek-niedzwiecki-odchodzi-z-radia-w-zwiazku-z-posadzeniem.html>

Wróblewski, A. (1970). Piórkiem Ibis: Niemna świętości zawodny rapsod (felieton dyskusyjny). In: *Synkopa* (Nr. 15), S. 21.

*XIX wiek. Cyprian Kamil Norwid (1821–1883)*. (26. März 2020). Abgerufen am 20. Juni 2020 von Dzieje.pl: <https://dzieje.pl/postacie/cyprian-kamil-norwid-1821-1883>

Zieliński, P. (2005). *Scena Rockowa w PRL. historia, organizacja, znaczenie*. Warszawa.

## Anhang

Literaturvorlagen: Originaltexte der vier Stücke des Albums *Enigmatic* mit Übersetzungen

*Bema pamięci żalobny rapsod* Cyprian Kamil  
Norwid, 1851

„...Iusiurandum, patri datum, usque  
ad hanc diem ita servavi...”

Annibal

I

<sup>1</sup>Czemu, cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na  
pancerz,  
Przy pochodniach, co skrami grają około twych  
kolan? —

Miecz wawrzynem zielony, gromnic płakaniem  
dziś polan,  
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak  
tancerz.

<sup>5</sup> — Wieją, wieją proporce i zawiewają na siebie,

Jak namioty ruchome wojsk, koczujących po  
niebie.

Trąby długie we łkaniu aż się zanoszą i znaki

Poklaniają się z góry opuszczonemi skrzydłami,

Jak włóczęgami przebite smoki, jaszczury i ptaki,

<sup>10</sup>Jako wiele pomysłów, któreś dościgał  
włóczęgami...

II

Idą panny żalobne: jedne, podnosząc ramiona

Ze snopami wonnemi, które wiatr w górze  
rozrywa,

Drugie, w konchy zbierając łzę, co się z twarzy  
odrywa,

Inne, drogi szukając, choć przed wiekami  
zrobiona...

<sup>15</sup>Inne, tłukąc o ziemię wielkie gliniane naczynia,  
Czego klekot w pękaniu jeszcze smętności  
przyczynia.

III

Chłopcy biją w topory, poblękitniałe od nieba,

W tarcze, rude od świateł, biją pacholki służebne,  
Przeogromna chorągiew, co się wśród dymów  
koleba,

Trauerhypsodie zum Gedächtnis Bems Cyprian  
Kamil Norwid, 1851 in der Übersetzung von  
Peter Gehrisch

„...Iusiurandum, patri datum, usque  
ad hanc diem ita servavi...”

Hannibal

I

Weshalb entgleitest du, Schatten, die Hände über  
dem Panzer gekreuzt,  
Bei Fackeln, im Spiel der Funken dir um das  
Knie? —

Dein Schwert mit Lorbeerkranz, grün, und voll  
begossen von tränenden Kerzen,  
Ein Falke springt auf und dein Pferd hebt tänzelnd  
die Hufe.

— Es wehen und wehen die Fahnen und legen  
sich übereinander,

Wie die fliegenden Zelte der am Himmel  
ziehenden Scharen der Krieger.

Schluchzen langer Trompeten, als schlugen sie  
über, Zeichen

Beugen sich tief von der Höhe mit hängenden  
Schwingen,

Wie Drachen, von Speeren durchbohrt, Echsen  
und Vögel...

Wie viele Gedanken, die du heranreichen wolltest  
mit Speeren...

II

Trauernde Mädchen, manche, die Arme erhebend  
Mit duftenden Garben, die der Wind in den  
Lüften zerreißt;

Die nächsten, in Schalen sammelnd die sich vom  
Angesicht lösenden Tränen,

Andere, suchend nach Wegen, obgleich vor  
hundert Jahren geschaffen...

Andere wieder, gegen die Erde zertrümmernd  
großes irdnes Geschirr,

So dass das brechende Knirschen noch trauriger  
stimmt.

III

Die Jungen schlagen gegen die Beile, vom  
Himmelslicht blau,

In die Schilde, rot von den Lichtern, schlagen  
dienstbare Diener,

<sup>20</sup>Włóczy ostrzem o łuki, rzekłbyś, oparta pod-  
niebne...

## IV

Wchodzą w wąwóz i toną... wychodzą w światło  
księżycy

I czernieją na niebie, a blask ich zimny omusnął

I po ostrzach jak gwiazda spaść niemogąca  
prześwieca.

Chorał ucichł był nagle i znów jak fala  
wyplusnął...

## V

<sup>25</sup>Dalej — dalej — aż kiedy stoczyć się przyjdzie  
do grobu

I czeluście zobaczymy czarne, co czyha za drogą,

Które aby przesadzić, ludzkość nie znajdzie  
sposobu,

Włóczy twojego rumaka zepierzem, jak starą  
ostrogą...

## VI

I powleczem korowód, smęcąc ujęte snem grody,

<sup>30</sup>W bramy bijąc urnami, gwizdając w szczyby

toporów,  
Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody,

Serca zmdlałe oczuą, pleśń z oczu zgarną narody.

.....

Dalej — dalej — —

Jednego serca

Adam Asnyk, 1869

<sup>1</sup>Jednego serca! tak mało, tak mało,  
Jednego serca trzeba mi na ziemi!  
Coby przy mojem miłością zadrzało,  
A byłbym cichym pomiędzy cichemi.

<sup>5</sup>Jednych ust trzeba! skądbym wieczność  
całą

Pił napój szczęścia ustami mojemu,  
I oczu dwoje, gdziebym patrzył śmiało,  
Widząc się świętym pomiędzy świętymi.

Die riesige Fahne, in einer Wiege aus Rauch, mit  
der Spitze des Speers,  
Hätt'st du gesagt, gelehnt an die Bögen des  
Himmels...

## IV

Sie dringen ein in die Schlucht und tauchen  
hinunter... gelangen im Mondlicht hinaus, Und  
schwärzen den Himmel, von kühlem Scheine  
gestreift,

Und über die Spitzen wie das Gestirn, das nicht  
hinab fallen kann, leuchtet's hindurch,  
Und plötzlich erstarb der Choral, und wie eine  
Welle schlug erneut er hinauf...

## V

Weiter — weiter — und wenn die Zeit einmal  
kommt, in die Grabstatt zu rollen,

Und die schwarzen Gründe werden uns sichtbar,  
lauernd hinter dem Weg,

Die zu versetzen, die Menschheit keinerlei  
Lösung mehr findet,

Denn wir stoßen dein Ross mit dem Spear, als sei  
er ein alter Sporn...

## VI

Und wir ziehen in Karawanen, vom Traum  
umhüllter Stätten betrübt,

An Tore schlagend mit Urnen und pfeifend  
zwischen die Scharten der Beile hindurch,

So dass Jerichos Mauern zerfallen wie Stümpfe  
von Holz,

ohnmachtsherzen erwachen – von den Augen die  
Völker sich wischen den Schimmel

.....

Weiter — weiter — <sup>169</sup>

Ein Herz

Adam Asnyk, 1869

In der Übersetzung von Constanze Seehafer

Ein Herz! so wenig, so wenig,  
Ein Herz wünsche ich auf Erden,  
das meine Liebe schwingen,  
und mich still inmitten der Stillen ließe.

Ein Mund nur! Wie könnte ich  
der Ewigkeit

Getränks des Glückes mit meinem Mund trinken,  
Und deine Augen, durch die ich kühn schaue,  
den Heiligen zwischen den Heiligen sehe.

<sup>169</sup> (Norwid & Gehrlich, 2012)

Jednego serca i rąk białych dwoje!

<sup>10</sup>Coby mi oczy zasłoniły moje,  
Bym zasnęła słodko, marząc o aniele,

Który mnie niesie w objęciach do nieba;  
Jednego serca! tak mało mi trzeba,  
A jednak widzę, że żądam za wiele!

Kwiaty ojczyste  
Tadeusz Kubiak, 1969

<sup>1</sup>Kwiaty nad Wisłą mazowieckie  
Stokrotki, fiołki i kaczeńce  
Zielone wierchy nad Warszawą  
Kwieciste nad domami wieńce.  
<sup>5</sup>Kwiaty znad Odry, gąszcz, róża,  
Stukolorowe pióra pawie  
W parkach Szczecina i Opola  
W małych ogródkach pod Wrocławiem...

<sup>10</sup>Kaliny, malwy białostockie,  
Lubelskie bujne winograpy,  
Dziewanny złote pod Zamościem  
I w Kazimierzu białe sady.  
Kwiaty nad Wisłą, Narwią, Bugiem,  
<sup>15</sup>Zbierane w słońcu, przy księżycu  
Kocham was kwiaty mej ojczyzny  
Nad Odrą, Wartą i Pilicą...

Mów do mnie jeszcze  
Kazimierz Przerwa-Tetmajer, 1894

<sup>1</sup>Mów do mnie jeszcze... Za taką rozmową  
tęskniłem lata... Każde twoje słowo

słodkie w mem sercu wywołuje dreszcze –  
mów do mnie jeszcze...

<sup>5</sup>Mów do mnie jeszcze... Ludzie nas nie  
słyszą,  
słowa twe dziwnie poją i kotyszą,

jak kwiatem, każdym słowem twem się  
pieszczę –  
mów do mnie jeszcze...

Ein Herz und deine weißen Hände!

Sodass meine Augen bedeckt seien,  
ich hold einschlafe, träumend von einem Engel,

Der mich in seinen Armen in den Himmel brächte;  
Ein Herz! So wenig wünsche ich,  
Und sehe doch, ich verlange zu viel!

Die Blumen meiner Heimat  
Tadeusz Kubiak, 1969  
In der Übersetzung von Constanze Seehafer

Blumen an der masowischen Weichsel  
Gänseblümchen, Veilchen und Dotterblumen  
Grüne Gipfel über Warschau,  
Blumenkränze über den Dächern  
Blumen an der Oder, Dickichte, Rosen,  
Bunte Pfauenfedern  
In den Parks von Stettin und Oppeln, In kleinen  
Gärten bei Breslau ...

Herzbeeren, Bialystok'sche Malven,  
Prächtige Lubliner Reben,  
Goldene Königskerzen bei Zamość  
Und in Kazimierz weiße Apfelmäntel.  
Blumen an der Weichsel, am Narew, am Bug,  
Gesammelt in der Sonne, im Mondschein  
Ich liebe euch, Blumen meiner Heimat  
An der Oder, der Warthe und Pilitza ...

Sprich mit mir weiter  
Kazimierz Przerwa-Tetmajer, 1894  
in der Übersetzung von Constanze Seehafer

Sprich mit mir weiter, jenes Gespräch  
vermisse ich schon seit Jahren, jedes deiner Worte  
die süßen Worte, lassen mein Herz schlagen –  
sprich mit mir weiter...

Sprich mit mir weiter... die Menge hört uns nicht,  
deine Worte beruhigen und wiegen mich  
sonderlich,  
wie eine Blume, lieblose ich jedes Wort von dir –  
sprich mit mir weiter...

## Originalizitate in polnisher Sprache

**Fußnote 2:** „Wiele jeździłem po świecie, ale nie byłem w stanie nigdzie zostać, zawsze wracałem do korzeni, do miejsca skąd pochodzę, do tej kultury.”<sup>170</sup>

**Fußnote 61:** „Ten wiersz aż się prosi o ilustrację muzyczną.”<sup>171</sup>

**Fußnote 103:** „Kiedy zacząłem śpiewać poezję, okazało się, że dotknąłem spraw, które mnie boją, gdyż mnie dotyczą. Zrozumiałem Norwida, którego ludzie tak niesprawiedliwie ocenili, poczułem się więc powołany do przypomnienia i przekazania wszystkiego tego, co poeta chciał powiedzieć. Solidaryzując się z nim, robię to świadomie, do jego genialnej poezji dodając, w moich próbach instrumentalnych, własne refleksje.”<sup>172</sup>

**Fußnote 104:** „Zacząłem szukać innych źródeł dla swojego muzykowania – przede wszystkim w poezji. Poezji głębokiej, filozoficznej, dojrzałej, takiej jak Norwidowska. To pozwoliło mi dojść do wniosku, że jeśli muzyka nie tworzy mariażu z poezją, wtedy automatycznie traci swoją wartość. [...] Ale ja, chociaż czuję się poetą, swoich strof nie nazywam poezją. Wolę Norwida, bo jest prawdziwy, taki aktualny, jego poezja trafia dziś na podatny grunt zrozumienia spraw, o których pisze, bo one jego dotyczą i boją.”<sup>173</sup>

**Fußnote 135:** „Mnie się ten film w ogóle nie podobał, bo to jest kłamstwo audio. Film był zrobiony na taśmie filmowej kamerą filmową i przegrano go na sprzęt telewizyjny, który spowodował, że nagranie było szybsze o pół tonu, więc to brzmi tak groteskowo, że ja po prostu nie mogę tego słuchać.”<sup>174</sup>

**Fußnote 157:** „Po 1956 roku zmienił się nasz stosunek do muzyki i sztuki współczesnej. Doszedłem wtedy do przekonania, że sztuka współczesna nie musi być w walce przeciwko socjalizmowi, ale musi służyć socjalizmowi.”<sup>175</sup>

**Fußnote 165:** „Bo właśnie Niemen stał się znowu celem i obiektem najwymyślniejszych zarzutów. [...]

Właśnie bowiem w „Rapsodzie” Niemen określił swój dosyć oryginalny styl interpretacyjny, który choć nie wyrasta wprost z naszej gleby kulturowej (pierwowzorów trzeba szukać wśród czarnych wykonawców bluesa i rhythm) jednak zawiera wiele cech własnych polskich i słowiańskich, których zapowiedzi można się było doszukiwać już dawno, np. w wykonaniu piosenki do wiersza Tuwima „Wspomnienie”. [...]

Niemen śpiewa utwory poetyckie. Z tego właśnie czyni się zarzut. Przeciwnicy powiadają, że robi to dla reklamy, dla pieniędzy, dla samej zasady dziwaczenia. Cóż za bzdura! Gdyby o reklamę i pieniądze chodziło, to śpiewałby uznane przeboje rozrywkowe, które zawsze gwarantują poklask, bo to publiczność lubi. Proszę jednak zwrócić uwagę na to, że Niemen śpiewa przeciwko publiczności, że jej proponuje rzecz trudną, bo bliższą kantacie lub balladzie niż piosence, bo traktują nie o przysłowiowych wdziękach „Maryny” ale o sprawach przeżyć narodu po śmierci bohatera. Podobno przynosi w ten sposób szkodę poetom, których wiersze śpiewa. Tak, jest to niepowetowana „szkoda”. Ich strofy w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, trafiły do rąk młodych ludzi, którzy się ich uczą na pamięć (teksty są drukowane na obwolucie płyty), słuchacze radia i telewizji od dwóch miesięcy lokują „Rapsod” i „Jednego serca” na czołowych miejscach list przebojów. To niepowetowana szkoda, że ta poezja przestała być elitarna. [...]

Doczekaliśmy się prawdziwie oryginalnego wykonawcy w dziedzinie, traktowanej przez dostojnych krytyków z dużym przekąsem – w dziedzinie muzyki rozrywkowej. I właśnie wtedy, gdy ów wykonawca zapisuje na swoim koncercie rzez godną uwagi, wynajduje się wszelkie możliwe argumenty, aby udowodnić, że to „chała”.

<sup>170</sup> Czesław Niemen: nauczyłem się w życiu niczego nie chcieć, 2020.

<sup>171</sup> Michalski, NIEMEN. Czy go jeszcze pamiętasz?, 2009, S. 143.

<sup>172</sup> Stolik, 2015, S. 201f.

<sup>173</sup> Ebd., S. 102f.

<sup>174</sup> Michalski, NIEMEN. Czy go jeszcze pamiętasz?, 2009, S. 149.

<sup>175</sup> Idzikowska-Czubaj, 2012, S. 8.

Jestem pewien, że Rapsod będzie jeszcze nieraz pretekstem do uszczypliwych uwag, bo jest to utwór wielowarstwowy i o tak dużym ładunku emocjonalnym, że nie może słuchacza zostawić obojętnym.<sup>176</sup>

**Fuśnote 169:** [...] „Też coraz chętniej śpiewają poezję, tak, tak, śpiewają. Nawet sam Czesław Niemen. Nie tak dawno w TV pokazano widowisko „poetycko-muzyczne” w wykonaniu Niemena. Scenografia była wymyślna, bogata, by nie zwłaszcza obrazu długo nie będę mogła zapomnieć. Zapowiedziano „Bema pamięci żałobny rapsod” czekałam w napięciu i oto w ciemności małego ekranu rozbłysły płomyki świec światła, światła, światła jak liście chwiejące się w podmuchu wiatru cała dolina świec [...] – Słuchałam, słuchałam, patrzyłam i oto zjawił się sam Niemen z rozwianym włosom, w ekscentrycznym stroju, olbrzymiejący na ekranie wraz z potężniejącym głosem wysiłki ani słów heksametru żałobnego pochodu, ani słów norwidowego rapsodu żadną miarą rozpoznać w tym wzbierającym żywiole nie mogłam. Pieśń Niemena brzmiała donośnie, miejscami było słychać przemużę (głos mu się raz po raz łamał jak rozpaczy żałobnej przystoi) ale, niewiele to miało wspólnego z poematem Norwida jednym z arcydzieł polskiej liryki.

Taki śpiew zabija poezję skutecznie, unicestwia ją [...] Niestety czynienia z zabiegami niszczącymi słowo w przeróżnego rodzaju imprezach audiowizualnych. Chciałoby się wreszcie powiedzieć – weto!

Lecz może to (i nie zawsze) uczynić autor żyjący, Norwid np. jest bezbronny.

A już wyobrażam sobie list, który przesłałby na adres TV, list pełen tłumionego gniewu, rozstrzelonych zdań i podkreśleń jak to był zwykł często czynić [...]

Można się spodziewać, że list Norwida do pana Czesława Niemena brzmiałby tak:

Łaskawy Panie,

Zwykle mówią zdanie moje stanowczo i nieogłędnie, dlatego że jestem we walce z całym kierunkiem sztuki. [...] Tym sposobem na nowo mogła by była sztuka rozpoczynać od solo poety i chórów, jak w Grecji urabiając (–) nową tragedię – ale nic się ślepo i mechanicznie w historii nie powtarza!

Idzie tu albowiem poszczególnie o to, ażeby słowa pisarza tak wygłosić, jak duch pisarza tego poczynił je.

Co innego pieśń śpiewać co innego SŁOWO śpiewać.

Łączę wyrazy głębokiego szacunku

Cyprian Kamil Norwid (zdania i fragmenty z listów i utworów poety).

Może list ten trafi do Czesława Niemena, który właśnie ostatnio upodobał sobie Norwida i śpiewa a to „Daj mi wstążkę błękitną, a to „Złe, złe zawsze wszędzie...” swoim wspaniałym głosem czuła tkankę poezji Norwida, a przecież nie chce te skutecznie niszczyć go na pewno.

Pozwolę sobie zanotować jeszcze parę uwag pod rozważę naszym piosenkarzom i kompozytorom sięgającym po teksty poezji. Istnieje swoista przestrzeń wiersza, jego struktura, którą muzyka i śpiew może naruszyć i monstrualnie rozbudować lub zmienić tak, że traci kształt pierwotny i zatracą się w obcym sobie tworzywie muzyki. [...] Przekładając zatem słowa poezji na dźwięki, dodajemy nową wartość, [...] zmieniamy zatem sam wiersz. Zmieniamy materię z jakiej został uczyniony. Jaskrawo dzieje się to właśnie w śpiewanym przez Niemena – norwidowskim – heksametr żałobnego pochodu zostaje roz-bity, roz-mazany, [...] roz-lany w odnogi, zalewy [...] głosu Niemena.”<sup>177</sup>

<sup>176</sup> Wróblewski, 1970, S. 21.

<sup>177</sup> Buczkówna, 1975.