

WITOSŁAWA FRANKOWSKA

DIE MUSIK IM PROZESS DER RELIGIÖSEN, ETHNISCHEN UND KULTURELLEN IDENTITÄTS- BILDUNG DER KASCHUBEI, SCHLESIENS UND GROSSPOLENS VOM 16. BIS ZUM 20. JAHRHUNDERT

Die Tatsache, dass Kaschuben, Großpolen und Schlesier Gebiete bewohnten, die aus historischen Gründen mehrmals ihre Staatlichkeit wechselten (im Falle der Schlesier kommt noch die frühere Zugehörigkeit zur böhmischen Krone hinzu), hatte zur Folge, dass sie zu einer sogenannten Grenzlandbevölkerung wurden,¹ die in unterschiedlichem Maße den Einflüssen der jeweils dominierenden Kulturen unterlagen. Dafür war die besondere Lage der Regionen ausschlaggebend, die schon seit dem Mittelalter starken Impulsen von außen ausgesetzt waren – politisch, kulturell wie ethnisch. Diese Gebiete, die in Anbetracht ihrer Situierung Gegenstand von Rivalitäten zwischen verschiedenen Staaten und größeren nationalen Gemeinschaften waren, wurden in den Sozialwissenschaften als kulturelle Grenzräume bezeichnet.² Der Soziologie zufolge konstituieren diesen Begriff drei wesentliche Dimensionen:

„[...] die räumliche [...] (das Grenzgebiet als Territorium), die gesellschaftskulturelle (das Grenzgebiet als Ergebnis von Kontakten mindestens zweier ethnisch und kulturell unterschiedlicher Gruppen über einen längeren Zeitraum) sowie die persönlichkeitskulturelle (das Grenzgebiet als Ort, an dem sich ein neuer Mensch und seine Kultur ausbildet).“³

¹ Vgl. MAREK S. SZCZEPAŃSKI, Na peryferiach systemu światowego? Socjologiczna refleksja wokół miejsca pogranicza kulturowego w układzie globalnym, in: *Pogranicza etniczne w Europie. Harmonia i konflikty*, hg. v. KAZIMIERZ KRZYSZTOFEK / ANDRZEJ SADOWSKI, Białystok 2001, S. 35–49.

² CEZARY OBRACHT-PRONDZYŃSKI, Kaszubi. Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością, Gdańsk 2002, S. 19.

³ Ebd.

Mochte Schlesien dem Modell des sogenannten „ethnischen Grenzraums“ näher sein, fanden sich Pommerellen und Großpolen in der Gruppe des „harten Grenzraums“ wieder, der auf dem Zusammenstoß der Sprache der Autochthonen und der Sprache der jeweiligen Teilungsmacht beruhte.⁴

Obschon die geografisch voneinander entfernten Gesellschaften der Kaschubei, Großpolens und Schlesiens auf längere Zeit die Erfahrungsgemeinschaft der Teilung Polens verband, hatte diese Tatsache keinen grundsätzlichen Einfluss auf die Gestalt der in der jeweiligen Region gespielten Musik. Sie leitete sich in großem Maße aus dem gesellschaftlichen Engagement der Einwohner ab, ihrem Temperament und der bestehenden kulturellen Rahmenbedingungen. Die Summe dieser Aspekte wirkte sich wesentlich auf die Ausbildung eines patriotischen Bewusstseins aus. Es gilt allerdings hervorzuheben, dass, obgleich dieser Prozess in den meisten Fällen sich vom ethnischen zum regionalen Bewusstsein entwickelte, dies nicht der einzige Weg zur Stiftung kollektiver Identität war.

Musik zwischen den Konfessionen

Einer der wichtigeren Faktoren, die zur Schaffung einer regionalen Gemeinschaft beitrugen, war die Konfession, die keineswegs immer der populären Lesart „lutherischer Deutscher, katholischer Pole“ entsprach. Dies belegt die Geschichte Schlesiens, dessen Einwohner, obwohl in Protestanten und Katholiken aufgeteilt, jahrhundertlang eine in sich geschlossene, starke Gemeinschaft blieben.

Wie gestaltete sich der gemeinsame religiöse Raum nach der Reformation? Eine Antwort auf diese Frage geben zum Teil gedruckte Musikstücke. Vergleicht man etwa den Inhalt pommerscher Hymnare und katholischer Gesangbücher aus dem 16. Jahrhundert, fällt eine große Konvergenz des Repertoires auf, was, Friedhelm Hinze zufolge, „vom gemäßigten Charakter der Reformation im slawischen Pommern zeugen konnte.“⁵ Beispiele solcher Sammlungen sind die „Geistlichen Lieder D.

⁴ PIOTR DAHLIG, Tradycje muzyczne mniejszości narodowych w Polsce, <http://muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/artykuly/articles/muzyka-mniejszosci-narodowych-w-polsce> (Zugriff: 10. September 2016).

⁵ Zitiert nach: HANNA POPOWSKA-TABORSKA, Szkice z kaszubszczyzny, Wejherowo 1987, S. 37.

Martin Luthers und anderer frommer Männer. Aus dem Deutschen in die slawische Sprache übersetzt von Szymon Krofey im Dienste des Wortes des Herrn in Bütow. Gedruckt in Danzig von Jacob Rhode. Im Jahre des Herrn 1586⁶ (Abb. 1–2). Neben Texten protestantischer Provenienz enthält dieses Hymnenbuch eine Reihe von Liedtexten römisch-katholischer Tradition. Die Rechtmäßigkeit der Koexistenz so unterschiedlicher Strömungen artikuliert Andreas Hünefeld im Vorwort zum „Danziger Hymnar“ von 1619, indem er schrieb: „Die gottesfürchtigen Menschen forderten, dass die alten üblichen Lieder aus dem Krakauer und Wilnaer Hymnar, die auch der gewöhnliche Mensch singen kann, etwas berichtigt erneut gedruckt würden.“⁷

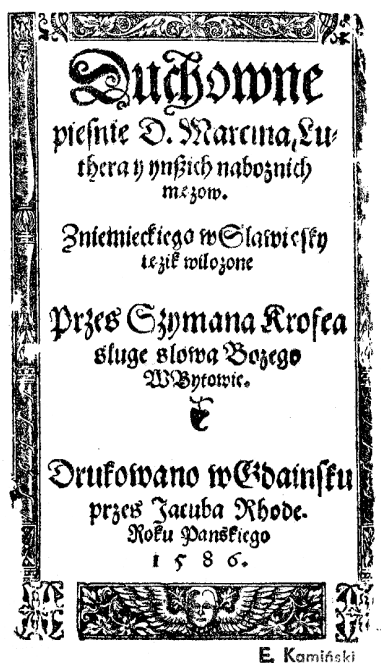


Abb. 1: Szymon Krofey, Geistliche Lieder D. Martin Luthers (*Duchowne piesnie D. Marcina Luthera*), 1586

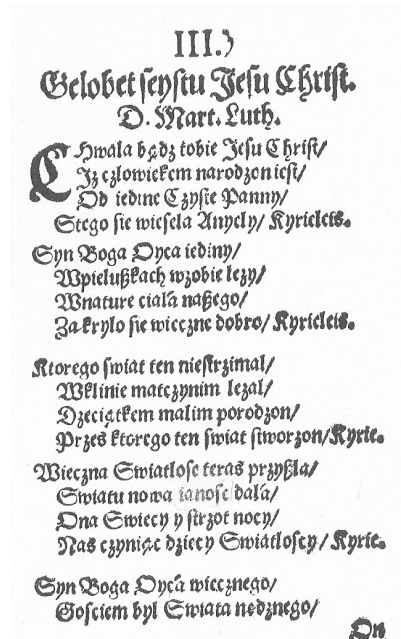


Abb. 2: „Gelobt sei Jesus Christus“ (Gelobet seystu Jesu Christ; *Chwała bądź tobie, Jezu Chryste*), 1586

⁶ Duchowne piesnie D. Marcina Luthera y ynŝich naboznych męzow. Z niemieckiego w Sławięsky ięzyk wilozone Przes Szymaana Krofea sluge słowa Bozego w Bytowie. Drukowano w Gdainsku przez Jacuba Rhode. Roku Panskiego 1586.

⁷ Ebd.

Im Laufe der Zeit wurden diese Verhältnisse allerdings erschüttert. Im 18. Jahrhundert enthielten die in Pommerellen, d. h. in Danzig und Thorn herausgegebenen Gesangbücher bereits weniger Lieder, die sich aus der polnisch-lateinischen Tradition herleiteten. Ihren Platz nahmen Übersetzungen von Texten ein, die bereits deutlich in der deutschen Tradition angesiedelt waren. Der Prozess der Konfessionalisierung reichte auch bis nach Schlesien, wovon die dort verbreiteten Hymnare Adam Dyons (1525), Valentin Trillers (1555), Stanislaus (Stenzel) Bornbachs (1573) und Georg Baumanns (1577) sowie eine Reihe von erhaltenen Manuskripten zeugen.⁸ Die zunehmende Beliebtheit protestantischer Lieder machte es erforderlich, ein entsprechendes Gegengewicht im katholischen Repertoire zu schaffen. Eine große propagandistische Rolle in der Popularisierung von Liedern außerhalb des lutherischen Kreises spielte dabei der Jesuitenorden. Wie Tomasz Jeż feststellt,

„[...] verbreiteten die Jesuiten mithilfe herausgegebener Drucke auf ihren Missionsgebieten ein Repertoire einfacher, für das Volk verständlicher und katechetisch anwendbarer Lieder. Neben ihren seelsorgerischen und liturgischen Funktionen erfüllten diese Lieder die Rolle eines wesentlichen Elements in der symbolischen Welt des Menschen sowie eines Werkzeugs, das der Identifizierung des Menschen mit verschiedenen Gemeinschaften diente: der Bruderschaft, dem Kolleg, der Pfarrgemeinde, der Stadt, dem Fürstentum, der Nationalitäts- und Sprachgruppe, dem Kaiserreich sowie dem gesamten katholischen *Universum*.“⁹

Ihrer ursprünglichen Provenienz zum Trotz wechselten manche Lieder einige Male ihren Konfessionskontext,¹⁰ was von ihrer Bedeutung als musikalische „Waffe“ zeugt. Ein Beispiel für diese eigenartige Verbindung der römisch-katholischen Tradition und der Sprache der lokalen Gemeinschaft sind unter anderem die erhaltenen Fassungen des beliebten Renaissance-Weihnachtsliedes „In dulci iubilo“:

Schlesische Fassung:

In dulci iubilo, Nun singet und seht froh,
Unsers Herten wenne ligt in *praesepio*
Und leuchtet als die Sonne, *matris in gremio*,
Alpha est et o, alpha est et o [...] ¹¹

⁸ TOMASZ JEŻ, Repertuar muzyczny między konfesjami, in: Tradycje śląskiej kultury muzycznej, hg. v. ANDRZEJ WOLAŃSKI u. a., Bd. 13, Wrocław 2015, S. 41–58, hier S. 41 f.

⁹ Ebd., S. 43 (Hervorhebung im Original).

¹⁰ Ebd., S. 47.

¹¹ Ebd., S. 50.

Kaschubische Fassung:

*In dulci iubilo, spiewajce wiesoło,
Wszystka nasza redosc leży w praesepio.
Słoneczną daje jasność, matris in gremio,
Alpha est et o, alpha est et o [...]*¹²

Das Ende des 19. Jahrhunderts wurde zu einer Blütezeit des Cäcilianismus in der Kirchenmusik. Das Wesen dieser Reformen beschränkte sich auf die Pflege des gregorianischen Chorals, polyphonischer und Orgelmusik, des Volksgesangs sowie auf die Unterstützung von Kirchenchören. Die Mehrheit der Geistlichen führte dieses Programm eher selektiv durch, indem sie bestimmte religiöse Lieder in polnischer Sprache pflegte und sie herausgab oder die Kirchenchöre betreute. Aus dieser Zeit stammt die von Pfarrer Szczepan Keller vorbereitete und vom Cäcilienverein (*Towarzystwo Świętej Cecylii*) herausgegebene Pelpliner „Sammlung frommer Lieder zum kirchlichen und häuslichen Gebrauch“ (*Zbiór pieśni nabożnych do użytku kościelnego i domowego*, 1871).¹³ Diese Sammlung wurde in den Familien der Diözese Kulm mit ungewöhnlicher Ehrerbietung aufbewahrt – das Singen der Lieder vereinte nachkommende Generationen und vermittelte ihnen die Sorge um die Sprache, den Glauben und das Gefühl einer territorialen Gemeinschaft.

Von der Wirkungsmacht der Gesangbücher in der Aufrechterhaltung und Festigung der polnischen Identität in Schlesien zeugte unter anderem der Brauch, den Verstorbenen ihr liebstes Gesangbuch in den Sarg zu legen, das sie von der Erstkommunion (oder Konfirmation) bis ins Grab begleitet hatte. Diese Bücher erfüllten mittelbar die Rolle von Polnisch-Lehrbüchern, waren Quellen eines Bewusstseins über Polen und seiner Geschichte und unterstrichen die Idee der Einheit zwischen Schlesien und Polen.¹⁴

Angesichts der 1871 begonnenen Politik des Kulturkampfes, mit der das Ziel einer Schwächung der katholischen Kirche einherging, und die sich nach 1878 zu einer verstärkten Germanisierung auf den Gebieten

¹² WITOSŁAWA FRANKOWSKA, *Kolędowanie na Kaszubach. Dzieje kolęd na Pomorzu od XVI do XXI wieku*, Warszawa 2015, S. 368.

¹³ Der Ausgabe der Sammlung ging die Publikation von Pfarrer Józef Mazurowski voraus: *Melodye do zbioru pieśni nabożnych katolickich dla użytku kościelnego ułożone do grania na organach i śpiewania na cztery głosy*, Pelplin 1870.

¹⁴ FRANCISZEK ANTONI MAREK, *O udziale Śląska w kształtowaniu kultury polskiej*, in: *Tradycje kultury śląskiej*, hg. v. ANDRZEJ WOLAŃSKI u. a., Bd. 6, Wrocław 1992, S. 9–24, hier S. 15.

Großpolens, Schlesiens und Westpreußens entwickelte, gewann der Zweizeiler nach Pfarrer Constantin Damroth (Konstanty Damrot) an Beliebtheit:

Was tapfere Kraftmenschen mit dem Schwert nicht errangen,
werden mit dem Lied erkämpfen uns're frommen Barden.

Czego nie zdobyli mieczem waleczni mocarze,
to wywalczą pieśnią pobożni pieśniarze.¹⁵

Dieses Distichon gab das Wesen des verborgenen Kampfes um den Erhalt der Sprache, der Tradition und des Glaubens der Väter wieder. Die ungeschriebene Linie der „Gesangsfront“ verlief nämlich nicht nur durch die Kirchen, sondern auch durch alle Arten von Pilgerfahrten, die aufgrund ihres gemeinschaftlichen Charakters die lokale Gesellschaft vereinten und ihr eine große Wirkkraft verliehen.¹⁶ Zu wichtigen Zentren der Pflege des polnischen Liedes und der katholischen Tradition wurden in Schlesien der Annaberg (Góra św. Anny), Deutsch Piekar (Piekary Śląskie), Kalwaria Zebrzydowska, in Pommern der Kalvarienberg in Neustadt i. Westpr. (Kalwaria Wejherowska) – ein Wallfahrtsort für alle Kaschuben, und in Großpolen der Pakoscher Kalvarienberg (Kalwaria Pakoska). Diese Zentren gestalteten auf bedeutsame Weise die nationale und konfessionelle Identität der lokalen Bevölkerung.¹⁷

Im Kreise der Volkslieder

Neben den von der Kirche organisierten Aktivitäten war das Volkslied immer schon ein wirkkräftiges Medium gewesen, um sich der Identitätspolitik der jeweiligen Teilungsmacht zu widersetzen. Es blühte nun auf, gleichsam Ausdruck des Protests gegen die Verdrängung der Muttersprache und des Dialekts aus dem öffentlichen und privaten Raum. Gegen

¹⁵ ANTONI GŁADYSZ, Rola ruchu śpiewaczego w rozbudzaniu aktywności kulturalnej, in: *Śpiewaj ludu, śpiewaj złoty... Księga jubileuszowa śpiewactwa śląskiego 1910–1985*, hg. v. MARIAN GRZEGORZ GERLICH, Katowice 1986 (hiernach: *Śpiewaj ludu*), S. 36–67, hier S. 49.

¹⁶ Auf den Wallfahrten nutzte man beliebte Gesangbücher, zu denen in Schlesien „Kalvarienberg-Bücher“ (*Książki kalwaryjskie*), „Die Schatzkammer der Gebete und Lieder“ (*Skarbiec modlitw i pieśni*) sowie das vielfach neu aufgelegte „Der Weg in den Himmel“ (*Droga do nieba*, 1785–1901), das sich in Pommern großer Beliebtheit erfreute.

¹⁷ KRYSZYNA KRAWIEC-ZŁOTOWSKA, Kalwaria Wejherowska. Żywy pomnik kultury barokowej na Pomorzu, Wejherowo 2008, S. 8.

das Volkslied ließ sich nicht gewinnen, was sich am besten an den Worten schlesischer Frauen ablesen lässt: „Vor der Türschwelle herrscht der Kaiser, und hinter der Türschwelle herrsche ich.“¹⁸

Die Bewohner der Kaschubei, Schlesiens und Großpolens verband nicht nur ein starkes Gefühl der kulturellen Identität, sondern vor allem eine ethnisch-konfessionelle Zugehörigkeit, die durch das Verhältnis des Eigenen und Fremden gekennzeichnet wurde, zum Beispiel in den Worten des beliebten Liedes „O du liebe *panna* mein“, einem Dialog zwischen einer Polin und einem Deutschen:

Ich bin gebürt'ge Polin,
Aus adligem Blut gezeugt,
Geh nur, Deutscher, weg von mir,
Sieh mich nicht so lieblich an.

Jam jest Polka rodzona
Z krwi szlacheckiej spółdzona,
Odstąp, Niemcze, ode mnie,
Nie zapatruj się we mnie.

Ach, mein liebe, *panna* (Fräulein) mein,
Müssten nich *tak* (so) böse sein,
Ich *cie kochać* (dich lieben) in den Todt,
Das *wiedzieć* (wissen) mein lieber Gott.

Was nur, Deutscher, radebrichst
Und in den Bart du nuschelst,
Rede Polnisch mit mir, Narr,
Und nicht so hässlich und dumm.

Co ty, Niemce, szwargoczesz,
I pod nosem mamroczesz,
Mów po polsku ze mną, kpie,
Nie tak brzydko i głupie.

Ich *nie umieć po polski* (kann nicht Polnisch),
Bin geboren in *Szląski* (Schlesien),
Und mein Vater *Niemiec bil* (war Deutscher),
Nie sprechen *po polski* (nicht ... in Polnisch) viel.

Ein für alle Mal sag ich,
Denk gut nach in deinem Kopf,
Du bist Deutscher, ich Polin,
Du lutherisch, ich römisch [...]

Raz na zawsze ci mówię,
Pomyśl sobie w swej głowie,
Żeś ty Niemiec, ja Polka,
Tyś luter, ja rzymianka [...]¹⁹

¹⁸ JÓZEF MAJCHRZAK, Zakazy ludowo-plebejskiego muzykowania na Śląsku, in: Tradycje śląskiej kultury muzycznej, hg. v. TADEUSZ NATANSON u. a., Bd. 3, Wrocław 1981, S. 21–43, hier S. 40.

¹⁹ Die polnischsprachige Fassung dieses populären Volkslieds stammt aus dem Beitrag von KRYSZYNA TUREK, Wątki patriotyczne w śląskiej pieśni ludowej, in: Śpiewaj ludu, S. 150–172, hier S. 154. Die kaschubische Fassung befindet sich in: LUDWIK BIELAWSKI / AURELIA MIODUCHOWSKA, Kaszuby, T. 2: Pieśni powszechnie, hg. v. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998, S. 151.

Neben der starken Trennlinie entlang von Ethnizität und Konfession kam im Falle Schlesiens noch eine andere hinzu, nämlich die der ethnischen und Klassenzugehörigkeit: „Pole – Bauer und Arbeiter, Deutscher – Mittelstand, besitzende Klasse, Staatsapparat.“²⁰

Ein die Volkslieder unterstützender Faktor war die Form des kollektiven Musizierens. Lag in Schlesien das Gewicht auf Blasorchestern, Mandolinenspielern und einem energischen Chorwesen, so fand das gemeinsame Musizieren in Pommerellen und Großpolen hauptsächlich in einer stark entwickelten Chorbewegung ihren Ausdruck. Eine ebenso wichtige, wenn auch oft unterschätzte Form der Pflege des kulturellen und regionalen Erbes war die Sorge um den Erhalt des traditionellen Instrumentariums, worin sich insbesondere die großpolnische Bevölkerung hervorhob. Trotz des einfachen Zugangs zu serienmäßig hergestellten Instrumenten griffen die Musiker beharrlich auf lokal gefertigte Geigen, *mazanki*,²¹ Bässe, die *maryna*,²² großpolnische Dudelsäcke, sowie den *koziot weselny* und den *koziot ślubny*²³ zurück – Instrumente, die die großpolnische Musikantentradition auszeichneten.

Im Hinblick auf die Gesangslyrik war eine der Maßnahmen zur Förderung eines nationalen und ethnischen Bewusstseins der Bezug auf die heimatliche Topografie. Namen von Flüssen, Bergen und Ortschaften wurden genannt, damit ihr muttersprachlicher Klang angesichts der deutschsprachigen Kartografie nicht in Vergessenheit geriet. Ein Beispiel für solche Lieder waren die im Oppelner Schlesien verbreiteten *odroki*, also Lieder über die Oder:

Von Oppeln führt der Weg
Tag und Nacht übers Wasser;
Brieg, Ohlau und Alt Breslau,
Eine schöne Stadt auf unserm Weg.

Od Opola droga wiedzie
dniem i nocą po wodzie;
Brzeg, Oława, Stary Wrocław,
piykne miasto po drodze.

Glogau, Crossen, weiter Frankfurt,
bestaunen wir die große Welt,

Głogów, Krosno, dalej Frankfurt,
ogładomy wielki świat,

²⁰ ZDZISŁAW PYZIK, W kręgu przeszłości i teraźniejszości, in: Śpiewaj ludu, S. 7–35, hier S. 10.

²¹ Ein der Geige ähnliches Streichinstrument aus der slawischen Volksmusik [Anm. d. Ü.].

²² Ein volkstümliches, trapezförmiges Saiteninstrument [Anm. d. Ü.].

²³ Ein dudelsackähnliches Instrument, wortwörtlich als „festlicher“ bzw. „hochzeitlicher Ziegenbock“ zu übersetzen – ein Verweis auf das Ziegenleder, aus dem das Instrument angefertigt wurde [Anm. d. Ü.].

bis nach Stettin fahren wir,
Vater, ich, der große Bruder.

Im schlesischen Land
Windet sich die Oder.
Und so lang sie sich wandt',
Geht Schlesien nicht unter.

Soll noch einer meinen,
dass wir Preußen sind.
Wir woll'n's laut verneinen,
da wir doch Polen sind.

do Szczecina dopływamy:
ojciec, jo i starszy brat.²⁴

Na śląskiej krainie
kręta Odra płynie.
A dopóki płynie,
Śląsko nie zaginie.

Niechaj kto chce twierdzi,
że my tu Prusacy.
My protestujemy,
przecież my Polacy.²⁵

Vergangenheitsbezüge in den Liedtexten sowie Ortsnamen, die insbesondere für die lokale Bevölkerung von Bedeutung waren, dienten dem Aufbau eines Begriffs territorialer Gemeinschaft. In Pommerellen erfreute sich das „Kaschubische Alphabet“ (*Alfabet kaszubski*), auch „Kaschubische Noten“ (*Kaszubskie nuty*) genannt, großer Beliebtheit. Es handelt sich dabei um ein gesungenes Spiel, das auch über die kaschubischen Grenzen hinaus bekannt war, unter anderem in Skandinavien, den Niederlanden, Böhmen, der Slowakei, Österreich und Deutschland.²⁶ In der kaschubischen Fassung halfen die aufgezählten Elemente, den lokalen Wortschatz zu festigen, und stellten gleichzeitig ein Gefühl territorialer Gemeinschaft her.²⁷ So waren auch die in den Liedern vorkommenden Figuren nicht abstrakt, sondern stellten die Einwohner und ihre Berufe dar. In Oberschlesien waren dies Berg- und Hüttenarbeiter, in Niederschlesien Flößer (*matackorze* oder *odrocy*), Müller, Schmiede und Soldaten. In Pommerellen hingegen flossen populäre Berufe in die Namen von Tänzen ein (*ôwczôrz* – Schäfertanz, *miotłôrz* – Besenbindertanz, *szewc* – Schustertanz, *kòwól* – Schmiedtanz, *rëbacczi tunć* – Fischertanz).

²⁴ Der vollständige Liedtext zu „Von Oppeln führt der Weg“ (*Od Opola droga wiedzie*) ist zu finden unter: <http://wroclawnadodra.pl/spiewac-kazdy-moze-nawet-o-odrze/> (Zugriff: 30. Mai 2017).

²⁵ Liedtext zu „Im schlesischen Land“ (*Na śląskiej krainie*), ebd.

²⁶ ROMAN DRZEŹDŹON, To je krótczé, to je długé... Wędrowki szlakiem obrazkowych nut, Gdańsk / Wejherowo 2014.

²⁷ RÓŻA OSTROWSKA / IZABELLA TROJANOWSKA, Bedeker kaszubski, Gdańsk 1974, S. 5. Die Autorinnen des Baedekers beschrieben „Kaschubische Noten“ als ausdrücklich patriotisch: „Obwohl dieses seltsame Lied heute amüsant klingen mag, erfüllte es früher eine außergewöhnliche und wichtige Rolle. Es warnte vor dem Vergessen der heimatlichen Sprache, die der preußische Germanisierer ausmerzte. Es lehrte die Kinder sowohl in der Schule als auch im Alltagsleben kaschubische Namen, die von den fremd klingenden deutschen Worten hartnäckig verdrängt worden waren.“

Ein Beispiel für die „unter Blumen eingesenkten Kanonen“²⁸ ist die volkstümliche Gesangsyrik. Die in ihr vorzufindenden Formulierungen sind weit von einer politischen Färbung entfernt – ihre Rolle beschränkt sich üblicherweise auf eine subjektive Vermittlung von Gefühlen für die Heimat und die in ihr lebenden Menschen. Diese Botschaft gewann angesichts der berufsbedingten Emigration oft an Intensität:

Die Leute sagen,
es sei gut in Preußen,
in Preußen mußt arbeiten,
bis die Haut dir reißt [...]

Bis die Haut dir reißt,
und das Hemd zerfetzt,
wer nach Preußen fährt,
wird's büßen zuletzt.

[...] Auf dass dort in Schlesien
die Fabriken wieder pafften,
damit uns're Hände
nicht mehr bei den Teutschen schafften [...]

[...] Bergmann bin ich, Bergmann,
aus Polen stamme ich.
Vertrieben aus unserm Land
Unter Joch und Hunger [...]

Powiadają ludzie,
że to w Prusach dobrze,
w Prusach trzeba robić,
aż się skórę podrze [...].

Aż się skóra podrze,
koszuła popęka,
kto pojedzie do Prus,
ten se popamięta.²⁹

[...] Żeby tam na Śląsku
fabryki ruszyły,
to by nase rynec
w Miemcach nie robiły [...]³⁰

[...] Górnik ci ja, górnik,
z Polski jestem rodem.
Wypędzony z naszej ziemi
uciskiem i głodem [...]³¹

So weit, so breit wie ein Ahornblatt,
wer wird mich in diesem weiten Land bedauern.
Ach, mein Gott, starker Gott, mein einz'ger Gott,
führ mich aus diesem weit entfernten Land.
Führ mich hinaus, führ mich auf's kaschubische Feld,
dort wird mein trauriges Herz wieder froh.

²⁸ Diese Formulierung wird Robert Schumann zugeschrieben, der es in Bezug auf Chopins Musik geäußert haben soll. TADEUSZ OCHLEWSKI, *Dzieje muzyki polskiej*, Warszawa 1988, S. 64.

²⁹ ROCH SULIMA, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, S. 177.

³⁰ ADOLF DYGAZ, *Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921*, Katowice 1958.

³¹ DERS., *Publikacje polskich pieśni górniczych. Przegląd tytułów i problematyki*, in: *Co wieś, to inna pieśń. Studia folklorystyczne*, hg. v. RYSZARD GÓRSKI / JULIAN KRZYŻANOWSKI, Wrocław u. a. 1975, S. 23–74, hier S. 35.

Tak daleko, tak szeroko jak listek na klonie,
 któż mnie pożałuje w tej dalekiej stronie.
 Ach, mój Boże, mocny Boże, Boże mój jedyny,
 wyprowadźże ty mnie z dalekiej krainy.
 Wyprowadź mnie, wyprowadź mnie na kaszubskie pole,
 tam się rozweseli smutne serce moje.³²

National-ethnische Elemente ließen sich auch in den an Kinder adressierten Werken ausmachen, wovon nicht so sehr volkstümliche, sondern vielmehr regionale Wiegenlieder zeugen, die das Gefühl zugefügten Unrechts durch die Deutschen, Preußen und Kreuzritter aufzeigen. Exemplarisch sei hier das kaschubische Wiegenlied „Schlaf, Töchterlein, schlaf“ (*Żużu, żużu, córulenko*) genannt, das von Tadeusz Tylewski zu einem Text von Hieronim Derdowski komponiert worden war. In einem Gespräch zwischen Mutter und Kind versinnbildlicht es das Massaker der Kreuzritter an der Danziger Bevölkerung von 1308.

In dem schlesischen volkstümlichen Wiegenlied „Hey, prächtiger Roggen schwingt“ (*Ej, dostone żytko się kiwie*) singt die Mutter ihren Sohn mit Erzählungen über die dramatischen Schicksale der männlichen Familienmitglieder in den Schlaf. Das Lied endet mit einer glaubensvollen Botschaft:

Umsonst müht du dein Herz,	<i>Nadaremnie serduszko trudzisz,</i>
schlaf ein, geliebter Sohn,	<i>Uśnij synku kochany,</i>
Vielleicht wird bevor,	<i>Może bydzie zanim,</i>
Vielleicht wird bevor du erwachst,	<i>Może bydzie zanim się zbudzisz</i>
Das geliebte Schlesien wieder frei.	<i>Wolny Ślązek kochany.</i> ³³

Besondere Hervorhebung verdienen die Lieder der schlesischen Aufständischen aus dem 20. Jahrhundert, die im Geiste der Poesie des griechischen Dichters Tyrtaios gehalten sind. Sie wurden in dem von Jan Eichhorn zusammengestellten „Aufständischen Gesangbuch“ (*Śpiewnik powstańczy*, 1921) festgehalten, in der Sammlung „Lieder oberschlesischer Aufständischer“ (*Pieśni powstańców górnośląskich*, 1921) von Pfarrer Jan Rzymek, in einer undatierten Sammlung von Emanuel Imiela, in der vom Ethnomusikologen Adolf Dygacz redigierten Anthologie „Schlesische Aufstandslieder“ (*Śląskie pieśni powstańcze*, 1958) und im „Gesangbuch schlesischer Aufstandslieder“ (*Śpiewnik śląskich pieśni powstańczych*, 1978) von Piotr Świerc. Die Mehrheit der schlesischen Aufstandslieder weist einen optimistischen Charakter und den Glauben an den Sieg auf:

³² BIELAWSKI / MIODUCHOWSKA, S. 159.

³³ DYGAZ, Śląskie pieśni, S. 47.

Es geh'n die Aufständischen in den blut'gen Kampf,
um den ewigen Feind, ihn zu schlagen,
denn weder Ruhm noch Ehre wollen sie,
und nur die Standarte der Freiheit tragen.
Und nur die Standarte der Freiheit tragen.

Idą powstańcy znów na bój, na krwawy,
Z odwiecznym wrogiem, aby go zgnieść.
Nie chcą honorów ani żadnej sławy
i tylko wolności sztandar wznieść.
I tylko wolności sztandar wznieść.

Oder und Neiße werden dann uns're Grenze,
der Norden hilft den Feind zu schlagen.
Polens Gesang laut wird dann ertönen,
um uns'rer Freiheit Ehre zu erweisen.
Um uns'rer Freiheit Ehre zu erweisen.

Odra i Nysa nam granicą będzie,
północ pomoże wroga nam zgnieść.
Śpiew Polski wtedy nam rozbrzmiewać będzie,
wolności naszej niech będzie cześć.
Wolności naszej niech będzie cześć.³⁴

Marsch, marsch, Polen, marsch zur Urne,
stimmt für Polen, genug des Jochs.
Das Plebiszit wird zeigen, dass niemand uns erdrückt,
das heil'ge schlesische Land kehrt zu Polen zurück.

Marsz, marsz, Polacy, marsz do głosowania,
głosy Polsce dajmy, dość już uciskania.
Plebiscyt pokaże, że nas nikt nie zdusi,
święta ziemia śląska Polsce przypaść musi.³⁵

Neben den engagierten Aufstandsliedern enthielten viele Stücke dieser Strömung verschleierte Hohn, um den „Feind“ herabzuwürdigen, die Überzeugung von seiner Kraft und eventuellen Konsequenzen einer bewaffneten Konfrontation abzuschwächen:

Der dumme Kaiser dachte, dass ich ihm dienen werd',
ich aber geh' zum Aufstand, bis es rauchen wird.

³⁴ Liedtext zu „Es geh'n die Aufständischen“ unter: <http://wiadomosci.onet.pl/tablica/ida-powstancy-znow-na-boj-na-krwawy-z-odwiecznym-w,1667,238933,84459809,watek.html> (Zugriff: 22. November 2017).

³⁵ DYGACZ, Śląskie pieśni, S. 38.

Głupi Waluś (cesarz) myślał, że mu byda służyć,
pójdą sobie do powstania, aż się bydzie kurzyć.³⁶

Die Entwicklung der Gesangsbewegung und das Diktat der Zensur

Die Entwicklung der Gesangsbewegung in Schlesien, Großpolen und der Kaschubei hatte ihre Wurzeln in kulturell-patriotischen Botschaften. Zdzisław Pyzik schrieb darüber folgendermaßen:

„Man sang zu Hause, in Gemeinschaftszentren, in der Kirche, wo man auf Polnisch singen durfte. Der Gesang begleitete eine Vielzahl von volkstümlichen Bräuchen, die von der preußischen Regierung unerbittlich bekämpft und verboten worden waren [...]. Jegliche häuslichen Gelegenheiten waren Anlass für gemeinsames Singen. Alte gemeinschaftliche Traditionen hielten sich dort [in Schlesien, W. F.] lange, insbesondere in den Dörfern und Arbeitersiedlungen.“³⁷

Die Gesangstradition dokumentierten beeindruckende, insgesamt einige tausend Volkslieder zählende Sammlungen, die von ganzen Sammlergenerationen zusammengetragen wurden: Józef Lompa, Stanisław Wallis, Józef Ligęza, Jan Tacina, Adolf Dygacz und anderen.³⁸ Unter den Folkloresammlern machten sich auch deutsche Forscher verdient – in Schlesien etwa der Arzt Julius Roger, in Pommerellen Alexander Treichel und Franz Tetzner.

Um die Spezifik dieser in der Vergangenheit unternommenen Schritte zu verstehen, muss man sich kurz auf die damaligen Gegebenheiten beziehen. Die Realität auf dem Gebiet der preußischen Monarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war von dem Gesetz zum Vereins- und Versammlungsrecht vom 11. März 1850 normiert, das auf der Grundlage einer Verordnung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. eingeführt worden war. Dieses Gesetz enthielt

„[...] das Verbot, Frauen, Schüler und Handwerksgesellen in politische Vereine aufzunehmen, Kinder zu polnischen Aufführungen zuzulassen sowie an solchen teilzunehmen, wie auch ein Kontaktverbot zwischen den jeweiligen

³⁶ WERONIKA GÓRKA, Górnoląskie pieśni powstańcze i ich charakterystyka, <http://profesor.pl/publikacja,6020,Artykuly,Gornoslaskie-piesni-powstancze-i-ich-charakterystyka> (Zugriff: 10. Oktober 2016).

³⁷ PYZIK, S. 10 f.

³⁸ Ebd.

Organisationen. Jegliche Theater- und Musikvorstellungen erforderten das Einholen einer polizeilichen Genehmigung (die vorgetragenen Texte mussten von Übersetzern der Regierung autorisiert werden). Die Anmietung von Sälen für Proben und Konzerte wurde erschwert, und den Eigentümern dieser Objekte wurde häufig mit Strafen gedroht. Die Restriktionen betrafen auch Dirigenten, auf die Steckbriefe ausgestellt waren – ein solches Schicksal traf u. a. den Autor der ‚Rota‘, Feliks Nowowiejski [...].³⁹

Es wundert daher nicht, dass mit Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die gesamte vereinigte Gesangsbewegung sowie die massenhaft herausgegebenen und im Haustürverkauf vertriebenen „Taschenliederbücher“ auf dem Index standen. Einige Ausgaben enthielten keine Autorennamen, um eventuellen Strafen zu entgehen, andere wurden unter anderem „Etikett“ veröffentlicht – weshalb eine Weihnachtsliedersammlung auch als „Weihnachtsbaumschmuck“ erscheinen konnte.⁴⁰

Um das Ausmaß dieses Phänomens zu veranschaulichen, reicht es anzugeben, dass sich in der Zeit von 1873 bis 1914 ganze 241 Positionen auf der Liste der verbotenen Lieder befanden.⁴¹ Ganz oben stand die „Dąbrowski-Mazurka“ (*Mazurek Dąbrowskiego*) – die heutige polnische Nationalhymne – und direkt dahinter die 1919 komponierte „Rota“ von Feliks Nowowiejski zu dem gleichnamigen Gedicht von Maria Konopnicka. Trotz des formalen Verbots „sangen die Chöre sie [die ‚Rota‘, Anm. d. Ü.] zu jeder Gesangsstunde, die Bevölkerung gar zu jeder sich bietenden Gelegenheit“.⁴²

Musik im Grenzraum der Kulturen

Das Phänomen der gegenseitigen Stimulierung aneinander angrenzender ethnischer Gruppen ist natürlicher Bestandteil der Geschichte des kulturellen Grenzraumes. In der Tat musste die jahrhundertelange Koexistenz der ethnischen Gruppen, unterschiedlicher Sprachen und Redearten Ein-

³⁹ MAJCHRZAK, S. 34. Die „Rota“ ist ein patriotisches polnisches Lied.

⁴⁰ Ebd., S. 39.

⁴¹ RAJMUND HANKE, *Ruch śpiewaczy a problem kształtowania świadomości narodowej na Śląsku. Refleksje jubileuszowe*, Katowice 1986, S. 173–216, hier S. 192; JADWIGA KUCIANKA, *Pieśni zakazane na Górnym Śląsku w latach 1893–1912*, Katowice 1965, S. 127–182.

⁴² PIOTR ŚWIERC, *Działalność chóralna na Górnym Śląsku w dobie plebiscytu*, in: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, Bd. 3, S. 99–107, hier S. 100.

fluss auf die Gestalt der lokalen Musik ausüben – ihrer Melodik, ihres Rhythmus, Instrumentariums und der in den Liedern verwendeten Sprache. Machten sich in Schlesien diese Einflüsse vor allem in der Instrumentalmusik bemerkbar, so drangen sie in Pommern in die lokale Namensgebung⁴³ ein und trugen zur wachsenden Popularität von Blasorchestern bei, was sich auf den einfachen Erwerb von serienmäßig hergestellten Instrumenten aus dem Deutschen Reich zurückführen lässt. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erfreute sich in Pommern nicht so sehr die deutsche Volksmusik großer Beliebtheit, sondern vielmehr „bekannte Melodien aus Operetten, der Haus- und Kirchenmusik“.⁴⁴

Große Verdienste für den Erhalt traditioneller Lieder sind dem deutschen Arzt Julius Roger zuzuschreiben, dem Autor der 546 Lieder starken Sammlung „Gesänge des polnischen Volkes in Oberschlesien“ (*Pieśni ludu polskiego w Górnych Szląsku*). Pommern hatte in dieser Hinsicht nicht so viel Glück – es reicht, hier an den berühmten Bericht von Pastor Gottlieb Lorek zu erinnern,⁴⁵ der die spätere Wahrnehmung der dortigen Musikkultur stark prägte (*Pomerania non cantat*). Franz Tetzner pflichtete ihm gewissermaßen bei, indem er trotz seiner Veröffentlichung einer Reihe von kaschubischen Liedern mit Melodien⁴⁶ den Standpunkt vertrat, dass sich das pommerellische Repertoire hauptsächlich aus deutschen Texten zusammensetzte, da die Kaschuben bzw. Slovinzen nur wenig eigene Stücke hätten. Erst die Feldforschungen von Jan Patock und Łucjan Kamiński in den 1930er Jahren machten eine Schätzung der realen Bestände der Volkskultur und damit einhergehende Vergleichsstudien möglich, deren Schlussfolgerungen lauteten: *Cassubia cantat polonice*.⁴⁷ In den Nachkriegsjahren war das Problem der gegenseitigen Einwirkung deutscher und slawischer Musik Forschungsgegenstand des

⁴³ Beispiele für die Namen populärer Volkstänze sind etwa der *sédmiétrét* (Siebentritt) oder der *rajlander* (Rheinländer). Muzyka Kaszub, hg. v. WITOSŁAWA FRANKOWSKA, Gdańsk 2005, S. 234.

⁴⁴ LUDWIK BIELAWSKI, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, S. 54.

⁴⁵ GOTTLIEB LEBERECHT LOREK (Lorek z Cecenowa), Zur Charakteristik der Kassuben am Leba-Strome, in: Pommersche Provinzial-Blätter für Stadt und Land, hg. v. JOHANN CHRISTIAN LUDWIG HAKEN, Bd. 2, Treptow a. d. Rega 1821, S. 334–363, 455–477.

⁴⁶ FRANZ TETZNER, *Die Slovinzen und Lebakaschuben*, Berlin 1899; DERS., *Die Slawen in Deutschland*, Braunschweig 1902.

⁴⁷ Zu Deutsch: „Die Kaschubei singt Polnisch.“ Behauptung Łucjan Kamińskis nach zwei Feldforschungsexpeditionen in die Kaschubei in den Jahren 1932 und 1935. ŁUCJAN KAMIŃSKI, Szlakiem pieśni kaszubskiej, cz. V, in: *Kuryer Literacko-Naukowy*, Dodatek do Nru 116 Ilustrowanego Kuryera Codziennego, 27. April 1936, Nr. 17 (Beilage), S. 6.

deutschen Musikwissenschaftlers Walter Wiora,⁴⁸ mit dem der Ethnomusikologe Ludwik Bielawski polemisierte.⁴⁹

Regionalmusik und von regionaler Folklore inspirierte Musik

Wenn von der Rolle der Musik in der Gestaltung des regionalen und ethnischen Bewusstseins die Rede ist, darf nicht vergessen werden, dass über ihre Kraft nicht nur die Verbindung zur Kirche, der volkstümliche Status oder die Kraft der Musikantentradition entschied. Eine gleichwertige, wenn nicht sogar größere Bedeutung ist dem Werk lokaler Künstler bzw. zugereister Komponisten, die sich von der jeweiligen Region inspirieren ließen. Ähnlich wie im Falle der Volkslieder spielte auch hier die Notwendigkeit zur Deklaration einer territorialen, nationalen Kunst, die der Strömung „zur Stärkung der Herzen“⁵⁰ nah war, eine entscheidende Rolle. Viele Stücke verdanken ihr Entstehen der Entfernung des Autors von seiner Heimat. Eines der schönsten kaschubischen Lieder aus der Ferne ist das Stück „Sehnsucht“ (*Teskniaćzka*) von Waclaw Kirkowski – einem kaschubischen Komponisten, der derzeit in Zanow (Sianów) lebt – zu einem Text von Jan Karnowski.⁵¹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hoben sich in Pommerellen zwei Künstlergruppen hervor: die Jungkaschuben (*Młodokaszubi*) – entschieden, eine Regionalkultur basierend auf polnischer Staatlichkeit zu bauen – sowie die Vereinigten (*Zrzeszeńcy*) – Dichter und Komponisten, die sich von Anfang an ihrer regionalen Autonomie bewusst waren und sich auf die Geschichte und ein Gefühl des Stammesstolzes beriefen. In den Zwischenkriegsjahren wurde das künstlerische Schaffen Letzterer oft kritisch beobachtet – vor allem von Regierungskreisen, die in ihnen Konfliktherde des Separatismus suchten. Ohne Rücksicht auf Schikanen wurde das Bedürfnis zur Erweiterung des regionalen Erbes um eigene Werke zur Leitidee der kaschubischen Autoren, weswegen ein bedeutender Teil der

⁴⁸ WALTER WIORA, *Die deutsche Volksliedweise und der Osten*, Berlin 1940; DERS., *Europäischer Volksgefang: Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Köln 1952.

⁴⁹ BIELAWSKI, S. 53–56.

⁵⁰ Diese Strömung war vor allem für Stanisław Moniuszko, Jan Stefani, Maciej Kamiński und Feliks Nowowiejski repräsentativ.

⁵¹ Das Lied ist zugänglich unter: <https://youtube.com/watch?v=PO4B7JkOm5A> (Zugriff: 25. Juni 2017).

regionalen Kultur in der Literatur und Musik ihren Ausdruck fand. So verhält es sich übrigens bis heute.

Besondere Verdienste für die Entwicklung der Musik in Pommerellen und Pommern sind Jan Trepczyk (1907–1989)⁵² zuzuschreiben – einem Dichter und Komponisten der „Vereinigten“, der dank seines Talents und seiner Arbeitsamkeit die kaschubische Kunst zu einer für sie bisher unerreichen Blüte führte und einen Kreis von Nachfolgern nach sich zog.



Abb. 3: Das erste kaschubische Gesangbuch von Jan Trepczyk, 1935.

⁵² JAN TREPCZYK, *Kaszëbskji pjesnjôk*, Rogoźno 1935; DERS., *Lecë choranko*, Wejherowo 1980.

Am Beginn der Forschungen zur Inspiration der klassischen Musik durch die jeweilige Region stand die Frage, in welchem Grad die Aktivität lokaler Künstler auf die musikalischen Bestände und gleichsam auf die Aktivität der dort lebenden Bevölkerung Einfluss nahm. Erwartungsgemäß wurde das Podhale zu der in der musikalischen Literatur Polens präsentesten Region, danach folgten die Kaschubei und Schlesien, was schon eine gewisse Überraschung war. Während in anderen Landesteilen die lokale Kunst zum Ende der 1970er Jahre langsam verschwand,⁵³ zählen Schlesien und die Kaschubei bis heute zu den kulturell aktiven Regionen, in denen nicht nur bereits existierende Musik gepflegt, sondern auch um die Stimme neuer Künstlergenerationen erweitert wird. Es fällt nicht schwer, hierin die Stärke musikalischer Tradition zu erkennen, in der sich ganze Generationen überlagern, die sich rege für den Erhalt der lokalen Sprache und eines breit gefassten kulturellen Erbes einsetzen.

Die Außergewöhnlichkeit regionaler Lieder beruht auf ihrem vereinigenden Charakter. Jede Region hat ein solches Lied, das – selbst, wenn es nicht die Rolle der Hymne erfüllt – ein Symbol der Heimatverbundenheit darstellt, eine Lesart persönlicher Gefühle und Überzeugungen. So wie in Pommerellen „Heimat“ (*Zemia rodno*) von Jan Trepczyk⁵⁴ zur vereinenden Hymne wurde, nicht ohne Grund „Einheitshymne der Kaschuben“ genannt, erfüllt diese Rolle in den polnischen Beskiden das Lied „Es rauscht der Ahorn“ (*Szumi jawor, szumi*), das von Adam und Andrzej Niedoba aus der Stadt Weichsel (Wisła) komponiert wurde.

Es rauscht der Ahorn, es rauscht die Espe,
nie vergeht die Musik der Goralen,
die Musik der Goralen und das Spiel der Goralen,
nie vergeht in den Beskiden der Gesang [...]

Szumi jawor, szumi, i szumi osika,
nigdy nie zaginie góralsko muzyka,
góralstwo muzyka i góralskie grani,
nigdy nie zaginie w Beskidach śpiewani [...]⁵⁵

⁵³ Die lokale Kunst erlosch u. a. in Großpolen, Ermland und Masuren, Kujawien, in der Łowiczer und Rzeszower Region, in der Wojewodschaft Heiligkreuz und in Podlachien. Vgl. WITOSŁAWA FRANKOWSKA, Muzyka inspirowana folklorem regionów, in: Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia, hg. v. ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI, Wrocław 2015, S. 189–216; Anhang: S. 200–215.

⁵⁴ Das Lied ist zugänglich unter: <https://youtube.com/watch?v=tz-J1u19Pr0> (Zugriff: 15. Juni 2017).

⁵⁵ Das Lied gehört u. a. zum Repertoire der regionalen Gruppe „Istebna“: <https://youtube.com/watch?v=2IiUDUs5i4k> (Zugriff: 15. Juni 2017).

Im 20. Jahrhundert stellte die Messlatte der Attraktivität der Region einerseits das kompositorische Schaffen dar, das inspiriert war von der musikalischen Folklore des jeweiligen Gebiets, andererseits aber die stilisierte oder unabhängige Kunst (regionale Musik, Jazz, Folk), die durch die lokalen Medien verbreitet wurde. So wie in der Vergangenheit ist die Musik eine Form der generationellen Identifikation mit einer bestimmten Zeit, einem musikalischen und literarischen Genre sowie einer populären Stilistik. In ihrem Beitrag über die unterschiedlichen Funktionen von Volksliedern unterstrich Krystyna Turek die besondere Bedeutung des Liedes als regionales Zeichen, das einen bestimmten ethnischen und kulturellen Bereich repräsentiert. Die Funktion des Zeichens erfüllen hier die verwendete Sprache bzw. der Dialekt, die Geschichte, die für die jeweilige Region typischen melodiosen Eigenschaften und künstlerischen Mittel. Eine solche Verflechtung von Faktoren führt dazu, dass das Repertoire der betrachteten Region in der Erfüllung seiner gesellschaftlichen Funktion gleichzeitig auch zu ihrem Wiedererkennungszeichen wird.⁵⁶

Die Rolle der Musik in der Formierung des regionalen, ethnischen und nationalen Bewusstseins bleibt für gewöhnlich im Schatten von Aktionen etwas spektakulärerem Ausmaßes. Aufmerksamkeit verdienen allerdings die Ausnahmen, zu denen es interessanterweise in zwei der besprochenen Regionen kam. Eine von ihnen ist der drei Kilometer lange Wanderweg „Pfad der kaschubischen Noten“ in der Stadt Wejherowo, die auch „geistige Hauptstadt der Kaschubei“ genannt wird. Das Ende des Spazierwegs krönt eine Bank, auf der ein Volksmusiker sitzt, der auf seinem Akkordeon die Melodie des „Kaschubischen Alphabets“ spielt (s. Abb. 4, S. 130).

Das zweite Beispiel ist das „Denkmal des Liedes“ des Oppelner Bildhauers Tadeusz Wencel. Es stellt die Helden eines beliebten schlesischen Liedes, Karlik und Karolinka, dar. Das Denkmal befindet sich in Gogolin (dorthin begab sich Karolinka auf Wanderung) und ist eine Form besonderer Ehrung für das Lied.

Die oben genannten Beispiele belegen, dass die Konstituierung der nationalen, regionalen und überregionalen Identität viele Protagonisten hat. Ließen sich in der Vergangenheit vor allem der Klerus und eine Gruppe von Gläubigen, Folkloresammler und das breit aufgefasste Volk, das das Volkslied pflegte, sowie Instrumentenbauer und ihre Abnehmer, die Anführer der vereinten Gesangsbewegung und eine mächtige Gruppe an Chorsängern, Blasorchestermitgliedern und Folkloregruppen zu den

⁵⁶ KRYSZYNA TUREK, Funkcje śląskiej pieśni ludowej, in: Tradycje śląskiej kultury muzycznej, hg. v. ANDRZEJ WOLAŃSKI u. a., Bd. 7, Wrocław 1995, S. 163–169.

gesellschaftlichen Hauptakteuren zählen, so fällt es in der medialisierten Realität des 21. Jahrhunderts schwer, eine eindeutige Gruppe auszumachen. Ob die vordersten Akteure auf der musikalischen Bühne der jeweiligen Region die Komponisten sein werden, die an das traditionelle Erbe anknüpfen, die lokale Gemeinschaft, vereint in unterschiedlichen Musikantenformationen, oder ob ihren Platz die junge Generation einnimmt, die ihren eigenen Weg geht⁵⁷ – das Eine schließt das Andere nicht aus.

Es gilt allerdings dafür zu sorgen, dass die Musik die Möglichkeit erhält, in unterschiedlichen Bereichen zu funktionieren, damit sie vielfältig ist, damit sie der Ästhetik der jeweiligen Generation entspricht, damit sie aber, was am wichtigsten ist, lebendig bleibt. Erst dann kann man von der Hoffnung sprechen, dass „das Lied unverseht davonkommt“.⁵⁸



Abb. 4: Der „Pfad der kaschubischen Noten“ in Wejherowo.

⁵⁷ Ein Weg etwa, die Jugend zu einer aktiven Teilhabe an der Schaffung einer zeitgenössischen regionalen Kultur zu animieren, ist der Wettbewerb „Die Kaschubei sucht den Superstar“ (*Kaszëbsczi Idol*), der vom Verein Putziger Land (*Stowarzyszenie Ziemia Pucka*) unter aktiver Unterstützung von *Radio Kaszëbë* durchgeführt wird.

⁵⁸ ADAM MICKIEWICZ, Konrad Wallenrod, in: *Powieści poetyckie. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, hg. v. WŁADYSŁAW FLORYAN, Bd. 2, Warszawa 1982, S. 67–136, hier S. 101.

Literaturverzeichnis

- BIELAWSKI, LUDWIK: Tradycje ludowe w kulturze muzycznej, Warszawa 1999.
- BIELAWSKI, LUDWIK / MIODUCHOWSKA, AURELIA: Kaszuby, hg. v. Instytut Sztuki PAN, 3 Bde., Warszawa 1997–1998 (Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały 2).
- DRZEŹDŻON, ROMAN: To je krótczé, to je dłudżé... Wędrówki szlakiem obrazkowych nut, Gdańsk / Wejherowo 2014.
- DYGACZ, ADOLF: Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921, Katowice 1958.
- DYGACZ, ADOLF: Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej, Katowice 1966 (Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach 8).
- DYGACZ, ADOLF: Publikacje polskich pieśni górniczych. Przegląd tytułów i problematyki, in: Co wieś, to inna pieśń. Studia folklorystyczne, hg. v. RYSZARD GÓRSKI / JULIAN KRZYŻANOWSKI, Wrocław u. a. 1975, S. 23–74.
- FRANKOWSKA, WITOSŁAWA: Kolędowanie na Kaszubach. Dzieje kolęd na Pomorzu od XVI do XXI wieku, Warszawa 2015 (Dysertacje doktorskie Instytutu Sztuki PAN 3).
- FRANKOWSKA, WITOSŁAWA: Muzyka inspirowana folklorem regionów, in: Etnomuzykologia na przełomie tysięcy: historia, teoria, metodologia, hg. v. ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI, Wrocław 2015 (Musicologica Wratislaviensia 12), S. 189–216.
- GŁADYSZ, ANTONI: Rola ruchu śpiewaczego w rozbudzaniu aktywności kulturalnej, in: Śpiewaj ludu, śpiewaj złoty... Księga jubileuszowa śpiewactwa śląskiego 1910–1985, hg. v. MARIAN GRZEGORZ GERLICH, Katowice 1986, S. 36–67.
- HANKE, RAJMUND: Ruch śpiewaczy a problem kształtowania świadomości narodowej na Śląsku. Refleksje jubileuszowe, in: Śpiewaj ludu, śpiewaj złoty... Księga jubileuszowa śpiewactwa śląskiego 1910–1985, hg. v. MARIAN GRZEGORZ GERLICH, Katowice 1986, S. 173–216.
- JEŹ, TOMASZ: Repertuar muzyczny między konfesjami, in: Tradycje śląskiej kultury muzycznej, hg. v. ANDRZEJ WOLAŃSKI u. a., Bd. 13, Wrocław 2015, S. 41–56.
- KAMIŃSKI, ŁUCJAN: Szlakiem pieśni kaszubskiej, in: Kurjer Literacko-Naukowy, 1936, Nr. 10, S. III f., Nr. 11, S. X f. und Nr. 17, S. 6.
- KRAWIEC-ZŁOTKOWSKA, KRYSZYNA: Kalwaria Wejherowska. Żywy pomnik kultury barokowej na Pomorzu, Wejherowo 2008.
- KUCIANKA, JADWIGA: Pieśni kazane na Górnym Śląsku w latach 1893–1912, Katowice 1965 (Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach. Prace Historyczno-Literackie Katedry Historii Literatury 3), S. 127–182.
- LOREK, GOTTLIEB LEBERECHE (LOREK Z CECENOWA): Zur Charakteristik der Kassuben am Leba-Strome, in: Pommersche Provinzial-Blätter für Stadt und Land, hg. v. JOHANN CHRISTIAN LUDWIG HAKEN, Bd. 2, Treptow a. d. Rega 1821.

- MAJCHRZAK, JÓZEF: Zakazy ludowo-plebejskiego muzykowania na Śląsku, in: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, hg. v. ANDRZEJ WOLAŃSKI u. a., Bd. 3, Wrocław 1981, S. 21–44.
- MAREK, FRANCISZEK ANTONI: O udziale Śląska w kształtowaniu kultury polskiej, in: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, hg. v. ANDRZEJ WOLAŃSKI u. a., Bd. 6, Wrocław 1992, S. 9–24.
- MICKIEWICZ, ADAM: Konrad Wallenrod, in: *Powieści poetyckie. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, hg. v. WŁADYSŁAW FLORYAN, Bd. 2, Warszawa 1982, S. 67–136.
- Muzyka Kaszub, hg. v. WITOSŁAWA FRANKOWSKA, Gdańsk 2005.
- OBRAČHT-PRONDZYŃSKI, CEZARY: Kaszubi. Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością, Gdańsk 2002.
- OCHLEWSKI, TADEUSZ: *Dzieje muzyki polskiej*, Warszawa 1988.
- OSTROWSKA, RÓŻA / TROJANOWSKA, IZABELLA: *Bedeker kaszubski*, Gdańsk 1974.
- POPOWSKA-TABORSKA, HANNA: *Szkice z kaszubszczyzny*, Wejherowo 1987.
- SULIMA, ROCH: *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.
- ŚWIERC, PIOTR: Działalność chóralna na Górnym Śląsku w dobie plebiscytu, in: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, hg. v. TADEUSZ NATANSON u. a., Bd. 3, Wrocław 1981, S. 99–107.
- SZCZEPAŃSKI, MAREK: Na peryferiach systemu światowego? Socjologiczna refleksja wokół miejsca pogranicza kulturowego w układzie globalnym, in: *Pogranicza etniczne w Europie. Harmonia i konflikty*, hg. v. KAZIMIERZ KRZYSZTOFEK / ANDRZEJ SADOWSKI, Białystok 2001, S. 35–49.
- TETZNER, FRANZ: *Die Slovinzen und Lebakaschuben*, Berlin 1899.
- TETZNER, FRANZ: *Die Slawen in Deutschland*, Braunschweig 1902.
- TREPCZYK, JAN: *Kaszëbskji pjesnjôk*, Rogoźno 1935.
- TREPCZYK, JAN: *Lecë choranko*, Wejherowo 1980.
- TUREK, KRYSZYNA: Funkcje śląskiej pieśni ludowej, in: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, hg. v. ANDRZEJ WOLAŃSKI u. a., Bd. 7, Wrocław 1995, S. 163–169.
- WIORA, WALTER: *Die deutsche Volksliedweise und der Osten*, Berlin 1940.
- WIORA, WALTER: *Europäischer Volksgesang: Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Köln 1952.

Internetressourcen

- „Idą powstańcy“, <http://wiadomosci.onet.pl/tablica/ida-powstancy-znow-na-boj-na-krwawy-z-odwiecznym-w,1667,238933,84459809,watek.html> (Zugriff: 22. November 2017).
- „Na śląskiej krainie“, <http://wroclawnadodra.pl/spiewac-kazdy-moze-nawet-odrze/> (Zugriff: 30. Mai 2017).

- „Szumi jawor, szumi“, aus dem Repertoire vom Volksensemble „Istebna“, <https://youtube.com/watch?v=2IiiDU5i4k> (Zugriff: 15. Juni 2017).
- DAHLIG, PIOTR: Tradycje muzyczne mniejszości narodowych w Polsce, <http://muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/artykuly/articles/muzyka-mniejszosci-narodowych-w-polsce> (Zugriff: 10. September 2016).
- GÓRKA, WERONIKA: Górnośląskie pieśni powstańcze i ich charakterystyka, <http://profesor.pl/publikacja,6020,Artykuly,Gornoslaskie-piesni-powstancze-i-ich-charakterystyka> (Zugriff: 10. Oktober 2016).
- KAMIŃSKI, ŁUCJAN: Szlakiem pieśni kaszubskiej, in: *Kurier Literacko-Naukowy*, 1936, Nr. 10, S. III f., <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=19214> (Zugriff: 30. Mai 2017).
- KIRKOWSKI, WACŁAW (Musik) / KARŃOWSKI, JAN (Lyrik): *Teskniaćzka*, <https://youtube.com/watch?v=PO4B7JkOm5A> (Zugriff: 25. Juni 2017).
- TREPCZYK, JAN: *Zemia rodnô*, <https://youtube.com/watch?v=tz-J1u19Pr0> (Zugriff: 15. Juni 2017).

Abbildungen

Abb. 1: Szymon Krofey, *Geistliche Lieder D. Martin Luthers*, 1586.

Foto: Witosława Frankowska (im Besitz W. F.).

Abb. 2: „Gelobt sei Jesus Christus“, 1586.

Foto: Witosława Frankowska (im Besitz W. F.).

Abb. 3: *Das erste kaschubische Gesangbuch* von Jan Trepczyk, 1935.

Foto: Witosława Frankowska.

Abb. 4: *Der „Pfad der kaschubischen Noten“* in Wejherowo.

Foto: Witosława Frankowska.