

Beata Kornatowska

# Chopins Musik in der zeitgenössischen polnischen Lyrik: zwischen Mythos und Medien

Die bloße Nennung des Namens Chopin ruft nicht nur ein vielfältiges Spektrum an Assoziationen und affektiven Konnotationen hervor, sondern markiert zugleich das, was Burdorf als „poetischen Stich“ (2019, 169) bezeichnet – einen Moment, der die fiktionale Ordnung des Gedichts unterläuft. Als realer Eigenname wirkt *Chopin* im literarischen Kontext als „Signal der Nichtfiktionalität“ (Burdorf 2019, 166) und aktiviert ein dichtes Netz kultureller Bedeutungen und Erinnerungen, das sich um die biografischen, ästhetischen und rezeptionsgeschichtlichen Dimensionen von Chopins Leben und Werk entfaltet. In diesem Spannungsfeld überlagern sich historische Fakten und mythisierende Zuschreibungen, wodurch eine intertextuelle Dynamik entsteht, in der die Grenze zwischen Wirklichkeit und dichterischer Konstruktion zunehmend porös erscheint (vgl. Samson 1992, 1–8).

Die Präsenz Frédéric Chopins in der polnischen Poesie ist eng mit seiner kulturhistorischen Bedeutung für Polen verknüpft. Der alle fünf Jahre ausgetragene Internationale Chopin-Wettbewerb in Warschau zieht ein großes Publikum an, sowohl vor Ort als auch über digitale Plattformen. Sein Geburtstag wird jährlich vom 22. Februar bis zum 1. März mit Konzerten, Ausstellungen und Festivals begangen – sowohl in Warschau als auch in seinem Geburtsort Żelazowa Wola. Chopins Werk ist zudem integraler Bestandteil der schulischen Bildung in Polen und wird insbesondere in den Fächern Polnisch, Musik und Geschichte behandelt. Auch über den Bildungsbereich hinaus ist Chopins Musik präsent: Sie findet Verwendung in Film- und Dokumentarfilm-Soundtracks, in Werbespots sowie bei staatlichen Feierlichkeiten. Zahlreiche Institutionen und öffentliche Einrichtungen tragen seinen Namen, darunter der Warschauer Flughafen, die Danziger Philharmonie, Schulen, Straßen, Wohnsiedlungen, ein Hochgeschwindigkeitszug, ein Segelschiff, eine Wodkamarke sowie der wichtigste polnische Musikpreis. Die filmischen Repräsentationen Chopins unterliegen einer kontinuierlichen Aktualisierung, etwa im Dokumentarfilm *Pianoforte* (2023), in der Anime-Serie *Forest of Piano* (2018–2019) oder im angekündigten Biopic *Chopin, Chopin!* (2025). Außerdem erfährt Chopins Musik auch auf digitalen Plattformen wie Spotify und YouTube große Aufmerksamkeit und erscheint dort häufig in thematisch kuratierten oder stimmungsbezogenen Playlists, etwa zur Entspannung oder Konzentration.

Diese vielgestaltige Präsenz Chopins im kulturellen Alltag spiegelt sich nicht zuletzt in aktuellen literarischen Auseinandersetzungen wider – insbesondere in der zeitgenössischen Lyrik. Moderne Lyriker:innen greifen dabei nicht nur auf vertraute Deutungsmuster seiner Musik zurück – etwa auf die mit seinen Werken assoziierte Melancholie oder die Polonaise als heroisch-patriotisches Musikstück –, sondern nutzen Chopins Werk und seine kulturelle Symbolik zunehmend auch als Ausgangspunkt für neue poetische Reflexionen. Diese reichen von lyrischen Spiegelungen individueller Gefühlslagen wie Trauer, Fremdheit oder Identitätssuche, in denen Chopins Musik als Projektionsfläche fungiert, bis hin zu zeitkritischen Kommentaren zur Rolle klassischer Musik im digitalen Alltag. In solchen Kontexten erscheint Chopins Musik etwa als Gegenentwurf zur Reizüberflutung oder als imaginierter Raum innerer Sammlung. Die jüngsten lyrischen Annäherungen an Chopin sind daher nicht nur als Fortsetzung einer langen literarischen Tradition zu verstehen, sondern vor allem als Ausdruck einer gegenwärtigen Neuverhandlung der Beziehung zwischen Musik, Poesie und kultureller Erfahrung.

Künstlerische Werke zu Chopin entstehen oft als „result of specific external stimuli, such as a competition for a monument, painting, poster or screenplay“ (Tomaszewski 2015, 818). Ein solcher Impuls war der fünfte landesweite Chopin-Poesiewettbewerb, der 2019 anlässlich von Chopins 210. Geburtstag vom *Wielkopolskie Centrum Chopinowskie – Antonin* (Chopin-Zentrum Großpolen – Antonin) und dem *Instytut Literatury* (Institut für Literatur) in Polen ausgerichtet wurde und eine außergewöhnlich hohe Zahl an Einsendungen verzeichnete. Ein Kommentar von einem Jurymitglied, Wojciech Gawłowski, nach der Lektüre der 460 Texte gibt Einblick in deren thematische Vielfalt und die Herausforderungen, die bei der Auswahl der Preisträger:innen auftraten:

Fortbestehende Stereotype und Szenerien mit Trauerweiden, der Masowischen Ebene und ihrer Melancholie bleiben weiterhin lebendig. Auch die Vorstellung des genialen kleinen Frédéric, der sich mit dem Volk verbrüdert, ist nach wie vor präsent. Hinzu kommt die Topografie der Orte, die mit Chopins Leben und Wirken in Verbindung stehen [...]. Dabei lässt sich beobachten, dass patriotische Überhöhung und unverhohlene Anspielungen auf nationalen Pathos mitunter mit einem Mangel an historischer Sensibilität, oberflächlicher Symbolverwendung oder fehlender Kontextkenntnis einhergehen. Das ist genau das, was ich als Juror dieses Wettbewerbs nicht ausstehen kann und dennoch durchstehen muss, um jene Gedichte auszuwählen und auszuzeichnen, die zwischen dem Phänomen der Musik und der Poesie oszillieren – Gedichte, die von Metaphysik oder gar Eschatologie geprägt sind. (Gawłowski 2020, 39)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Alle Übersetzungen aus dem Polnischen stammen von der Autorin des Beitrags.

Die folgenden Überlegungen basieren auf dreizehn prämierten Gedichten, von denen neun aus dem Wettbewerbsjahrgang 2020 und vier aus den Jahren 2016 bis 2019 stammen. Während der Chopin-Nacht am 22. Februar 2020 in Warschau wurden sie von den Preisträger:innen vorgetragen, zu denen sowohl etablierte als auch jüngere, aufstrebende Lyriker:innen gehörten. An fünf parallelen Veranstaltungsorten in der Stadt vereinte das Programm unterschiedliche Formate – von der Bekanntgabe der Wettbewerbsergebnisse über Lyriklesungen bis hin zu Chopin-Recitals. Da die Aufzeichnungen von Lesungen mit musikalischer Begleitung während des Festivalabends entstanden und nicht vollständig einstudiert waren, zeichnen sie sich durch eine besondere Unmittelbarkeit aus. Die preisgekrönten Texte wurden zwischen dem 19. März und dem 11. Juni 2020 im polnischen Online-Kulturmagazin *Nowy Napis Co Tydzień*<sup>2</sup> veröffentlicht. Sie erschienen in schriftlicher Form sowie als audiovisuelle Lesungen mit direkter Verlinkung zu YouTube.

Im Mittelpunkt dieses Aufsatzes steht die Frage, auf welche Weise zeitgenössische Lyrik mit der Musik Chopins intermediale Verbindungen eingeht. Dabei werden zwei zentrale Aspekte untersucht: Zum einen, wie die neuen Chopin-Gedichte Bezüge zu seiner Musik herstellen, zum Beispiel indem sie tradierte Semantisierungen und kulturelle Codes aufgreifen. Zum anderen, wie die Kombination aus Autor:innenlesungen dieser Gedichte und der musikalischen Begleitung die Interpretation der Texte beeinflusst. Diese Aspekte werden anhand ausgewählter Gedichte beleuchtet, die sowohl die Rezeption von Chopins Musik als auch die Verbindung zwischen Musik, Identität und zeitgenössischen Erfahrungen greifbar machen.

Die audiovisuellen Aufzeichnungen lassen eine Ästhetik erkennen, die an die von Charles Bernstein beschriebene Nähe zum „Armen Theater“ Jerzy Grotowskis erinnert (vgl. Bernstein 1998, 10; siehe auch Grotowski 1994 [1968]). Die Inszenierung ist bewusst minimalistisch gehalten: Aufwändige Kulissen, visuelle Effekte und selbst das mit Lyriklesungen assoziierte Wasserglas fehlen. Die Kameraarbeit bleibt statisch und der visuelle Rahmen wird durch ein Werbebanner bestimmt, das eine städtische Silhouette bei Nacht unter einem sternbedeckten Himmel und den Schriftzug „CHOPIN 210“ auf einem Flügeldeckel zeigt. Diese Reduktion lenkt den Fokus auf den sprachlichen Ausdruck und die Feinheiten der stimmlichen

---

<sup>2</sup> Der Titel lässt sich nicht exakt ins Deutsche übersetzen: „Napis“ verweist auf Zbigniew Herberts Gedichtband *Inscription*, während „Co Tydzień“ die wöchentliche Erscheinungsweise der Online-Ausgabe gegenüber dem gedruckten Quartalsheft kennzeichnet. Das digitale Magazin *Nowy Napis Co Tydzień* war Teil des Online-Portals *NowyNapis.eu*, das bis zum 31. Mai 2024 vom Institut Literatury herausgegeben wurde. Nach der Einstellung bleibt das Archiv des Portals mit allen veröffentlichten Materialien aus den Jahren 2019–2024 weiterhin zugänglich.

Darbietung. Ähnlich wie es Henrik Wehmeier in Bezug auf die technische Qualität von Poetry Slam-Aufnahmen auf YouTube beschreibt, steigert ästhetische Beschränkung die Intensität der medialen Erfahrung (vgl. 2024, 243). So entsteht eine Atmosphäre, die die auditive Wahrnehmung in den Mittelpunkt rückt und das gesprochene Wort besonders intensiv erfahrbar macht.

Wie Anja Utler hervorhebt, ist „das Hören von Texten [...] etwas, das Verstehensbedingung und Verstehenshindernis zugleich ist“ (2016, 12). Vor diesem Hintergrund bildet die Lektüre der Gedichttexte die wesentliche Grundlage dieser Analyse. Gleichzeitig bietet *Nowy Napis* die Möglichkeit, den Text und „die Klarheit des gesprochenen Gedichts [zu] erleben“ (Utler 2016, 14). Für die Untersuchung stellt sich somit die Frage, wie sich das geschriebene und das gesprochene Gedicht zueinander verhalten und welche spezifischen Qualitäten das Gesprochene hervorbringt (vgl. Utler 2016, 14). Beide Formate – das schriftliche wie das mündliche Gedicht – sind als gleichwertig zu betrachten (vgl. Bernstein 1998, 10–11), da sie unterschiedliche und einander ergänzende Perspektiven auf die intermedialen Verknüpfungen zwischen Lyrik und Musik eröffnen.

Das Format der Chopin-Nacht stellt eine Form der Medienkombination dar, definiert als „punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien“ (Rajewsky 2002, 157), bei der Musik und Gedichtvortrag in einem gemeinsamen ästhetischen Rahmen interagieren. Während der Lesungen erklingt Chopins „Ballade As-Dur“, die – live gespielt – sämtliche Gedichte begleitet, mit Ausnahme von Łukasz Pawłowskis „Sonata“. Die Komposition vereint zwei prägende Themen: ein gesanglich-erzählendes erstes Thema, durchzogen von subtiler Vorahnung, und ein tänzerisch-verspieltes zweites Thema, das sich durch kokette Leichtigkeit und synkopierte Rhythmen auszeichnet (vgl. Tomaszewski 2025a [2000]). Der zweite Themenkomplex wird häufig mit literarischen Stoffen wie der Loreley-Sage oder Mickiewiczs Ballade „Świtezianka“ [Die Wassernixe vom Switez-See] assoziiert, in denen mythische Figuren durch ihren Gesang als Auslöser schicksalhafter Verführungen erscheinen. Trotz solcher dunklen Anklänge erzeugt die Ballade eine lichte, atmosphärisch dichte Klangwelt und wird häufig als exemplarisches Werk romantischer musikalischer Erzählkunst und emotionaler Nuanciertheit bezeichnet (vgl. Tomaszewski 2025a [2000]). Sie bleibt überwiegend im Hintergrund und dient als diskreter Verweis auf Chopins Werk, kann jedoch die emotionalen Nuancen der Texte verstärken, hervorheben oder konterkarieren (vgl. Berndt und Tonger-Erk 2013, 192). Die Analysen der Gedichte „Sonata“, „Sonet w b-moll“ [Sonett b-Moll], „Fryderyk: słuchanie świata“ [Frédéric: Lauschen der Welt] und „Open Space Music“ in diesem Aufsatz gehen insbesondere der Frage nach, inwiefern zwischen Textvortrag und Musik „ein semantischer

Mehrwert“ oder „eine gegenseitige Intensivierung [...], die über ein reines Nebeneinander der Medien hinausgeht“, entsteht (Berndt und Tonger-Erk 2013, 191).

## Chopins Werke in Gedichten

Die meisten Chopin-Gedichte nutzen „die kürzeste Form der Thematisierung von Musik, [...] die Erwähnung eines bestimmten Komponisten oder Musikers, eines musikalischen Stücks oder Songs“ (Berndt und Tonger-Erk 2013, 195). Diese Form der intertextuellen Einzelreferenz knüpft an eine lange Tradition der Literarisierung von Werktiteln und der Semantisierung von Chopins Musik an – ein Prozess, der bereits zu seinen Lebzeiten einsetzte. So versah George Sand alle Präludien Chopins für private Zwecke mit poetischen Titeln, während sich Chopin selbst ausdrücklich gegen solche Zuschreibungen wehrte und seinen Londoner Verleger für „stupid titles [...] in spite of my forbidding“ kritisierte (Brief an Fontana, Nohant, 9. Oktober 1841, zit. nach Tomaszewski 2015, 719). Dennoch wurden in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts „semantic readings of Chopin’s music [...] quite simply fashionable“ (Tomaszewski 2015, 721), da der postromantische und positivistische Kunstansatz verlangte, expressive Interpretationen durch Bedeutungsanalysen zu ergänzen. Die von Robert Schumann, Heinrich Heine und Franz Liszt angestoßene Rezeption von Chopins Musik fand in Polen ihre Fortsetzung durch die frühen Monografien von Marcelli Antoni Szulc (1873), Moritz Karasowski (1877) und Jan Kleczyński (1879). Diese Texte, so Tomaszewski, „slipped undetected – for better or for worse – into cultural circulation“ (2015, 721) und prägten das kollektive Verständnis von Chopins Werk nachhaltig. Wie Małgorzata Sokalska betont, spielte die Literatur, insbesondere die Poesie, eine zentrale Rolle bei der Herausbildung des Mythos Chopin als „einer der wichtigsten Faktoren, der den populären, kollektiven Aspekt der Rezeption des Komponisten und seines künstlerischen Schaffens prägt“ (2014, 168). Viele Chopin-Gedichte greifen dabei tradierte Semantisierungen seiner Musik auf. Die bloße Erwähnung von Werktiteln oder Gattungen aktiviert kulturelle Codes und historische Konnotationen (vgl. Berndt und Tonger-Erk 2013, 192). Im polnischen Kontext spielen dabei insbesondere die melancholischen und heroischen Dimensionen von Chopins Musik eine zentrale Rolle (vgl. Tomaszewski 2011, 18). Sie wird entweder als Ausdruck „der elegischen Betrachtung des persönlichen und nationalen Unglücks“ (Tomaszewski 2011, 18) oder als musikalische Entsprechung eines heroischen Aufstands verstanden: „Dem nachdenklichen Grübeln steht der Wille zum Handeln gegenüber“ (Tomaszewski 2011, 18). Eng mit der melancholischen Dimension verbunden ist das unübersetzbare, Chopins Schaffen

prägende Wort *żal*, das Liszt – offenbar in Anlehnung an Chopins eigene Erklärung – als untröstlichen Kummer nach einem unwiederbringlichen Verlust beschreibt (vgl. Tomaszewski 2011, 20).

Wie Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk erläutern, dienen Medienzitate dazu, „eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen oder eine Figur zu charakterisieren – ebenso wie Musik zu reflektieren, zu kommentieren, zu kritisieren oder zu parodieren“ (2013, 195). In Chopin-Gedichten wird der Komponist häufig als romantisches Genie stilisiert, das sich nach der Heimat sehnt, in seiner Kunst nach Vollkommenheit strebt und als (bisweilen überstrapazierter) Inbegriff des Polnischen gilt (vgl. Cieśla-Korytowska 2009, 193). Gleichzeitig gibt es auch Gedichte, die „Chopins Diskretion, seine Abneigung gegen kunsttheoretische Erörterungen und seinen Widerwillen gegen romantische Exaltation“ (Cieśla-Korytowska 2009, 194) thematisieren.

Das deutlichste Kriterium für die Systematisierung scheinen die Bezüge der Gedichte zu den von Chopin praktizierten musikalischen Formen zu sein. Dies nutzt beispielsweise Irena Poniatowska in ihrer umfassenden Monografie *Chopin w poezji* [Chopin in der Poesie] (2020), in der das ausführlichste analytische Kapitel den Titel „Gatunki i formy muzyczne Chopina w poetyckich ujęciach“ [Gattungen und Formen Chopins in poetischen Darstellungen] trägt. Es widmet sich jenen Werken, die auf Mazurken, Polonaisen, Préludes, Nocturnes, Balladen sowie Fantasien und Scherzi, Walzer sowie Impromptus und Lieder, Konzerte und Etüden Bezug nehmen. Die folgende Übersicht dient dazu, die in den neuen Gedichten erkennbaren musikalischen Bezüge systematisch darzustellen und in ihrer Relation zu den jeweiligen Formen kurz zu analysieren.

Die Mazurken, evozieren mit ihrem „ludowy ton“ [volkstümlichen Ton] (Poniatowska 2020, 165) sowie rhythmischen und melodischen Elementen eine klangliche Erinnerung an die polnische Identität und assoziieren sich mit „patriotic duty“ (Tomaszewski 2015, 388). Eine solche Verknüpfung von Musik mit biografischen Erfahrungen und nationalen Bezugsebenen zeigt sich in mehreren Gedichten, die sich auf Chopins Mazurken beziehen. Zum Beispiel inszeniert Przemysław Krajewskis Gedicht „Peregrynacja“ [Peregrination] (2020) Chopins Musik als Alternative zu Realität und Trost nach einer enttäuschenden Reise auf den Spuren des Komponisten in Paris. Mazurken und Walzer erscheinen dabei als Stationen einer existenziellen Reise: „Peregrination | von der Mazurka zum Walzer | von der Mutter zur Heimat“ (Krajewski 2020, o. S.).<sup>3</sup> Während die Mazurka in Krajewskis Gedicht symbolisch für polnische Identität steht, wird der Walzer in der Rezeption häufig mit Eigenschaften wie „lightness, airiness, eth-

---

<sup>3</sup> „peregrynacja / od mazura do walca / od matki do Ojczyzny“.

reality, intensified motion“ (Tomaszewski 2015, 401) assoziiert – eine ästhetische Aufladung, die in Anna Piliszewskas Gedicht „niedopalek“ [Zigarettenstummel] eine andere Wendung nimmt: Dort verstärken Walzer die emotionale Intensität des Brandes der Krakauer Philharmonie (vgl. 2020b).

Zwei Gedichte befassen sich mit Chopins Etüden, die allgemein als paradigmatische Verbindung von technischer Virtuosität und künstlerischem Ausdruck gelten. Jedes Stück stellt ein spezifisches pianistisch-technisches Problem in den Mittelpunkt, das – „enhanced, sublimated and rendered more complex“ (Tomaszewski 2015, 432) – zugleich Träger musikalischer Aussage wird. Dadurch entsteht ein charakteristisches Ausdrucksprofil, das weit über die Funktion bloßer Übungswerke hinausreicht. Tomaszewski beschreibt sie als in sich geschlossene lyrische Formen von hoher Dichte und Konzentration – Stücke, in denen sich technische Raffinesse und expressive Gestaltung auf kleinstem Raum vereinen (vgl. 2015, 431–432). Auch Poniatowska hebt hervor, dass diese Werke in der Rezeptionsgeschichte sowohl als Übungsformen wie auch als poetisch aufgeladene Miniaturen gelesen wurden – als Musterbeispiele für die Verbindung von virtuoser Gestaltung und musikalischer Ausdruckskraft (vgl. 2020, 313). In Wojciech Roszkowskis Gedicht „Nella Miseria“ (2020), in dem Chopin kurz vor seinem Tod Etüden für Delfina Potocka spielt, erscheinen diese Stücke als Ausdruck künstlerischer Beharrlichkeit und technischer Brillanz. Thematisiert werden Chopins Bemühen, sein pianistisches Können und seine technische Meisterschaft trotz körperlicher Schwäche und des nahenden Lebensendes zu bewahren. Mariusz Baryłas „Chopin II“ (2020) verweist implizit auf die „Etüde c-Moll“ Op. 10 Nr. 12 („Revolutionsetüde“), die mit der ungewissen Zukunft nach dem gescheiterten Novemberaufstand 1830/31 assoziiert wird. Die Szene, in der Chopin „ze szkicem etudy“ [mit dem Entwurf der Etüde] (Baryła 2020, o. S.) seinen Vater und die Offiziere begleitet, verknüpft Chopins Musik mit der kollektiven Tragödie seiner Heimat.

Małgorzata Tomczyk-Jadachs Gedicht „Preludium e-moll“ [Präludium in e-Moll] (2020) knüpft an den Charakter des referenzierten Werkes an, das durch „dark, even sombre colours“ (Tomaszewski 2025c [2000]) geprägt ist. Es greift „the insistent repetition of a ‘seconds’ motif (in this instance a minor second)“ (Tomaszewski 2025c [2000]) auf und verweist in Systemreferenz auf das westliche Dur-Moll-System. Dabei dienen die reine Quinte und die kleine Sekunde als Metaphern für das menschliche Leben: Die Quinte symbolisiert harmonische und ausgewogene Momente, während die dissonante kleine Sekunde die Spannungen und Konflikte des Daseins widerspiegelt: „das Leben ist keine Explosion der Har-

monie | wenn die Quinte in unerreichbarer Ferne liegt | wenn jede Sekunde zu klein verrinnt | zwischen zu kurzen Versen“ (Tomczyk-Jadach 2020, o. S.).<sup>4</sup>

Auf ähnliche Weise knüpft Paweł Podlipniak im Gedicht „Państwo Łazienkowscy – latem“ [Familie Łazienkowski<sup>5</sup> – im Sommer] (2020) an die Merkmale des Nocturnes an, wo Chopins „chłodny nokturn“ [kühles Nocturne] und „oszroniony nokturn“ [bereiftes Nocturne] (2020, o. S.) synästhetisch<sup>6</sup> für Abkühlung an einem heißen Warschauer Sommertag, während einer Chopin-Matinee im Freien, stehen. Chopins Nocturnes werden in literarischen und musikwissenschaftlichen Deutungen meistens mit Nachtstimmungen assoziiert (vgl. Poniatowska 2020, 229–258; Tomaszewski 2015, 482). Podlipniaks Text greift diese Assoziationskette von Nocturne – Nacht – Kühle auf und transformiert sie in einen sommerlichen Kontext, indem er die metaphorische Kühle der Musik als Kontrast zur Hitze des Tages und als Symbol für Erfrischung einsetzt.

In diesen Gedichten wird der Mythos des überhöhten Nationalkomponisten und leidenden Exilanten nicht vollständig aufgelöst, sondern mit subjektiven Perspektiven überblendet, die individuelle Erfahrung inszenieren und zugleich kollektive Vorstellungen variiieren. So entsteht eine Spannung zwischen Tradition und Gegenwart, zwischen institutionalisiertem Kulturerbe und urbaner Realität. Chopins Musik wird dabei zu einer Projektionsfläche für poetische Auseinandersetzungen mit Vergangenheit und Gegenwart – einem Ort, an dem vertraute Bedeutungen aufgenommen, umgeformt und in zeitgenössische Lebenszusammenhänge überführt werden.

## Verbal Music

Zwei der untersuchten Gedichte beziehen sich bereits in ihren Titeln auf Chopins Sonate Nr. 2 in b-Moll, Op. 35 – seine bekannteste Klaviersonate –, indem sie den musikalischen Intertext wie Werktitel, Gattungsbezeichnung oder Tonart explizit

---

<sup>4</sup> „życie nie jest eksplozją harmonii / gdy do kwinty niedosięźnie daleko / kiedy każda sekunda przecieka za mała / między zbyt krótkimi wersami“.

<sup>5</sup> Der Name im Titel des Gedichts ist eine Anspielung auf den Łazienki-Park in Warschau, wo seit 1959 von Mai bis September die Chopin-Sonntagskonzerte am Denkmal des Komponisten stattfinden.

<sup>6</sup> Synästhesie wird hier aus literaturwissenschaftlicher Perspektive verstanden, wobei es sich um „die Verdichtung und Kontamination zweier Wahrnehmungen zu einer Metapher“ (Kremer 2007, 557) handelt.

angeben. Sie repräsentieren unterschiedliche Formen von *verbal music*,<sup>7</sup> bei denen literarische Texte musikalische Werke oder das Musikerlebnis selbst reflektieren. Christine Lubkoll betont in diesem Zusammenhang, dass solche Texte oft zeigen, „wie das Subjekt das musikalische Kunstwerk wahrnimmt und was es in ihm auslöst“ (2017, 85) – ein Zugang, der auch den beiden hier analysierten Gedichten zugrunde liegt. Es resultiert daraus ein fließender „Übergang von telling zu showing, vom Erzählen zur Evokation“ (vgl. Lubkoll 2017, 85). Berndt und Tonger-Erk verorten *verbal music* zwischen Referenz – verstanden als expliziter Verweis auf ein Musikstück, etwa durch Nennung von Komponist, Titel oder formalen Merkmalen – und Performanz, also der literarischen Inszenierung musikalischer Strukturen, Wirkungen oder Stimmungen im Text selbst (vgl. 2013, 194).

Lukasz Pawłowskis „Sonata“ (2020) besteht aus vier Strophen mit jeweils drei Versen und knüpft damit formal an die vier Sätze von Chopins „Klaviersonate b-Moll“ an. Das Gedicht semantisiert das Werk als musikalische Umsetzung von Chopins Todesahnung und inszeniert es als Ausdruck eines existenziellen Pulses. Rhythmisiche Elemente werden dabei mit der Metaphorik von Herzschlag, Blutfluss und musikalischem Takt verknüpft: „rytm gonią palce ślepe a jednak bezbłędne“ [der Rhythmus, den die Finger jagen, blind und doch fehlerfrei], „puls pomyłony serca“ [der verwirzte Puls des Herzens], „metronom krwi“ [das Metronom des Blutes] und „tętni życiem“ [er pulsiert mit Leben] (Pawłowski 2020, o. S.). In dieser *verbal music* wird Chopins Werk als unmittelbarer Ausdruck des Lebens des Komponisten in seiner Fragilität und Intensität erlebt.

Die Fragen „Co to za rytm“ [Was ist das für ein Rhythmus?] zu Beginn der ersten Strophe und „Co to za puls“ [Was ist das für ein Puls?] (Pawłowski 2020, o. S.) zu Beginn der zweiten Strophe erzeugen einen rhythmischen Effekt. In den Zeilen „Tętni życiem i teskni chorobą choć za życiem | teskni a chorobą tętni“ [Er pulsiert vor Leben und sehnt sich nach Krankheit, obwohl er sich nach Leben | sehnt und mit Krankheit pulsiert] (Pawłowski 2020, o. S.) entstehen durch die Alliteration der Silbe „tę-“ sowie durch die spiegelbildliche Anordnung der Verben „tętni“ [pulsiert] und „teskni“ [sehnt sich] klangliche Echos und rhythmische Strukturen. Die sprachliche Gestaltung hebt die thematische Reflexion von Leben, Krankheit und Vergänglichkeit akustisch hervor. Es ist ein Beispiel für eine „doppelte Intermedialität“ (Lubkoll 2017, 85), durch welche beschrieben wird, wie beim Musikhören innere Bilder entstehen, die dazu beitragen, die Wirkung der Musik zu erfassen. Das

---

<sup>7</sup> Der Begriff *verbal music* wurde von Steven Paul Scher (1968) geprägt und hat sich auch in der deutschsprachigen intermedialitätsbezogenen Forschungsliteratur etabliert. Eine adäquate deutsche Übersetzung hat sich nicht durchgesetzt.

Gedicht strebt nicht nur danach, die Musik darzustellen, sondern versucht, das subjektive Hörerlebnis sowie die emotionale Resonanz zu rekonstruieren, die die Musik im Inneren der Rezipient:innen auslöst. Diese Kombination aus Beschreibung und emotionaler Nachbildung reflektiert die transformative Wirkung der Musik auf die Wahrnehmung und das Empfinden der Hörer:innen.

Im Vortrag des Gedichts schwingen Entschlossenheit und ein Aufbegehren gegen die thematisierte Vergänglichkeit mit, was den Text zusätzlich als ein Beispiel auf subjektive Empfindungen ausgerichteter *verbal music* legitimiert. Pawłowski präsentiert ihn mit tiefer Stimme, geringer Modulation und einem etwas harten, unnachgiebigen Timbre, was seiner Darbietung stellenweise eine kantige, abgehackt wirkende Klangstruktur verleiht. Dies steht im auffälligen Kontrast zur musikalischen Untermalung: Im Hintergrund erklingt ein Ausschnitt aus Chopins „Mazurka in e-Moll“ Op. 41 Nr. 1,<sup>8</sup> deren nostalgischer Tonfall (vgl. Tomaszewski 2025b [2000]) eine klangliche Gegenbewegung zum Vortrag schafft. Das Zusammenspiel von *verbal music* und gespielter Musik basiert auf einem Wechselspiel von Kontrast und Ergänzung. Während Pawłowskis Vortrag durch rhythmische Strenge und ein beschleunigtes Tempo geprägt ist – besonders in der Passage „rytm gonią palce ślepe a jednak bezbłędne“ [der Rhythmus, den die Finger jagen, blind und doch fehlerfrei] (Pawłowski 2020, o. S.) –, entfaltet sich die Mazurka im gemessenen Fluss des *Andantino*. Dieser Gegensatz verstärkt die innere Spannung des Vortrags, indem er die Dringlichkeit der sprachlichen Gestaltung mit der melancholisch fließenden Bewegung der Musik konfrontiert. Darüber hinaus evoziert das Gedicht durch die explizite Nennung von Chopins Sonate und deren berühmtestem Satz, dem Trauermarsch, eine bestimmte musikalische Erwartung. Doch stattdessen erklingt im Hintergrund eine Mazurka – ein Werk, das sich sowohl von der Sonate als auch von der expressiven Direktheit des Vortrags klanglich abhebt und die Schwere des poetischen Vortrags aufbricht.

Der Titel von Andriej Kotins Gedicht „Sonet w b-moll“ [Sonett b-Moll] (2020) verweist direkt auf Chopins „Sonate b-Moll“ Op. 35 Nr. 2. Durch die Ersetzung der „Sonate“ durch das „Sonett“ signalisiert der Autor, dass sein Text nicht die musikalische Struktur von Chopins Komposition nachahmen möchte. Stattdessen ordnet er jeder Strophe seines Gedichts einen Satz der Sonate zu, übernimmt deren Bezeichnungen und überführt sie in eine erzählende Struktur, wobei sich die Assoziationen zu den einzelnen Teilen der Sonate an populären Vorstellungen von Chopins Persönlichkeit und Musik orientieren. Dadurch wirkt diese *verbal music* zugleich als literarische Hommage an den Komponisten, poetische Auseinander-

---

<sup>8</sup> Die Mazurka trägt die Nr. 1 in der Pariser Edition, die Tomaszewski in seiner Beschreibung referenziert, in der Leipziger Edition steht sie unter Nr. 2 (vgl. 2025b [2000]).

setzung mit seinem Leben und persönliche Impression über seine „Sonate b-Moll“. Die Wahl der Sonettform ist dabei bemerkenswert, da traditionelle Gedichtformen in der zeitgenössischen polnischen Lyrik nur noch selten verwendet werden.

Die Strophen reflektieren verschiedene Aspekte von Chopins Existenz: von der jugendlichen Entdeckung der Musik und der Vaterlandsliebe im „Grave; Doppio movimento“, über die Suche nach einem individuellen Stil und die Rückbesinnung auf die Volksmusik als Inspirationsquelle im „Scherzo“, bis hin zur kreativen Reife, dem Widerstand gegen Schicksalsschläge und der Trostfindung in der Musik im „Marche funèbre“. Schließlich thematisiert das „Finale: Presto“ die Hoffnung auf die Unsterblichkeit seines künstlerischen Erbes. Kotins Gedicht ist eine assoziative Interpretation von Chopins Werk, das die musikalischen Stimmungen aufgreift und sie literarisch transformiert.

Das Sonett erzeugt durch sein abab-Reimschema und den gleichmäßigen Silbenfluss einen volksliedhaften Effekt. Dessen Form wird variiert: Es besteht aus vierzehn Versen, die in drei vierzeilige und eine abschließende zweizeilige Strophe gegliedert sind, wobei die aus Chopins Werk übernommenen Satzbezeichnungen nicht in die Verszählung einbezogen werden. Der Text nutzt klangbezogene Bilder wie „kakofonię chmur“ [Kakofonie der Wolken], „rozbite echo dawnych pieśni“ [zerbrochenes Echo alter Lieder] und „wiosennych wiatrów dobra wola zaśpiewa“ [die gute Absicht des Frühlingswindes wird singen] (Kotin 2020, o. S.). Auf diese Weise überträgt er Assoziationen mit der Sonate in drei der vier Strophen auf die auditive Vorstellungsebene.

Der Vortrag des Gedichts durch den Lyriker selbst ist von einem sanften russischen Akzent geprägt, der zur melodischen Kontinuität beiträgt. Diese wird durch Kotins tiefe Stimme verstärkt, die sich durch ein weiches Timbre und einen vokalreichen Klang auszeichnet, wodurch die Nähe zum volksliedhaften Charakter des Textes betont wird. Der regelmäßige, wenn auch unvollkommene Rhythmus des Gedichts wird hervorgehoben, wobei die fallende Intonation am Ende jedes Verses die metrische Struktur des Textes klar markiert. Eine Ausnahme bilden die ersten beiden Verse der dritten Strophe, die durch melodische Variationen auffallen und den Vortrag abwechslungsreicher gestalten. Der im Hintergrund leise erklingende Beginn der „Ballade As-Dur“ (Takte 1–20), gehalten in *Allegretto*, fungiert als subtile musikalische Begleitung. Ihre Klangfarbe ist von hellen, leuchtenden Sonoritäten geprägt, die als „full of lustre, even sparkling“ (Tomaszewski 2025a [2000] o. S.) wirken und damit einen Kontrast zum existentiell ernsten Charakter der von Kotin referenzierten Sonate bilden. Gleichzeitig fügt sich die Ballade in die Vortragsweise des Lyrikers ein, da ihre melodische Führung die weiche, rhythmisch ausgeglichene Gestaltung des gesprochenen Textes spiegelt. Auch ihr „tone of epic narration“ (Tomaszewski 2025a [2000] o. S.),

der sich bereits in den eröffnenden Takt(en) des ersten Themas entfaltet, verstärkt die narrativen Elemente des Gedichts, ohne es in seiner Eigenständigkeit zu überlagern. Die Ballade kommentiert und erweitert die klangliche Dimension des Vortrags, ohne eine direkte semantische Verbindung zum Gedicht herzustellen.

## **Chopins Lauschen und Chopin lauschen**

Zuhören ist in der Lyrik nicht nur ein rezeptiver, sondern ein aktiver Prozess der Bedeutungsbildung. Um es analytisch einzuordnen, bietet der französische Philosoph Jean-Luc Nancy mit seiner Theorie des Zuhörens einen geeigneten Rahmen. Er unterscheidet zwischen dem „Vernehmen“, einem intellektuellen Erfassen von Klang und dem „Zuhören“, einer offenen, intuitiven Wahrnehmung, wobei das Lauschen als gesteigerte, leiblich-räumliche Form des Zuhörens verstanden werden kann (vgl. Nancy 2022, 14–15). Lauschen beschreibt eine offene, prozessuale Wahrnehmung, die zugleich rezeptiv und konstitutiv ist: „Ganz Ohr sein, Lauschen, das ist gleichzeitig draußen und drinnen sein, von außen und von innen offen sein, vom einen zum anderen also, und vom einen im anderen“ (Nancy 2022, 27). Zoë Skoulding betont, dass es dabei nicht allein um die Wahrnehmung von Klang geht, sondern um eine Praxis, die neue Formen lyrischer Subjektivität sowie Beziehungsgeflechte zwischen Körpern und Umwelten hervorbringen kann (vgl. 2020, 1). Hören prägt nicht nur die Rezeption von Gedichten, sondern auch deren Entstehung und ihre formale Struktur. Skoulding argumentiert, dass die musikalischen Aspekte der Poesie nicht isoliert betrachtet werden sollten, sondern im umfassenderen „material context of listening“ (2020, 4) verankert sind. Diese Perspektive erweitert die traditionelle Reduktion poetischer Musikalität auf Metrik und Rhythmus hin zu einem Verständnis, das soziale, technologische und ökologische Hörpraktiken einbezieht. Die innere Stimme, mit der Poesie komponiert wird, sei zunehmend als eine zu begreifen, die durch Prozesse des Zuhörens geformt wird – durch Wiederholung, Echo und Resonanz (vgl. Skoulding 2020, 1). In diesem Sinne kann das Gedicht als akustischer Raum verstanden werden, in dem sich Stimmen, Geräusche und Nachklänge überlagern und eine mehrdimensionale Wahrnehmungsebene schaffen.

Der folgende Abschnitt untersucht, wie das Lauschen als künstlerische Praxis in Gedichten reflektiert wird, die sich mit Chopins Musik und ihrer Wahrnehmung auseinandersetzen. Dabei geht es darum, zu analysieren, wie sich das Lauschen als poetisches Prinzip manifestiert – sei es durch die Darstellung des jungen Chopin, der seine Umgebung akustisch erkundet oder durch das Hörerlebnis eines jungen Menschen, der Chopins Musik in der digitalen Gegenwart rezipiert. Die beiden Ge-

dichte fungieren selbst als ein akustischer Raum, in dem sich unterschiedliche Zeiten, Hörweisen und Technologien manifestieren.

Das Gedicht „*Fryderyk: słuchanie świata*“ [Frédéric: Lauschen der Welt] (2020) von Łukasz Barys verankert die Ursprünge von Chopins musikalischem Schaffen in einer elementaren Hörerfahrung – seinem Lauschen auf die Klänge der Natur während seiner ländlichen Ferienaufenthalte. Es zeigt sich als eine unvoreingenommene Offenheit gegenüber Klängen, die noch nicht mit Bedeutungen überlagert sind: „Er lauscht: das Gekrächze der Krähen, das Zittern | des Glases, das Krächzen“<sup>9</sup> sowie „man lauschte, ob auf dem Ast | ein Rabe landete oder ein Specht sich an die Eiche machte“ (2020, o. S.).<sup>10</sup> Nancy beschreibt diesen Vorgang als ein Lauschen auf „[das] nicht-Kodierte, [das,] was noch nicht in ein System von Bedeutungsverweisen eingepasst ist“, während das Vernehmen nur „das bereits Kodierte, das man dekodiert“ umfasst (2022, 58). Fryderyks Lauschen wird so zu einem Akt der Hingabe an das Unbekannte und Unstrukturierte – einer Vorstufe des künstlerischen Schaffens. Es beschreibt einen Zustand reiner Offenheit, ungetrübt von späteren kulturellen oder biografischen Konnotationen, die mit Chopins Werk verknüpft sind: „damals kannte man nicht die Worte: | Fesseln, Fremdherrschaft und die Pflichten des Künstlers, damals kannte man nicht die Worte: Wien, | Paris, Emigration und Straßenpflaster. Man kannte sie nicht, sondern lauschte nur“ (Barys 2020, o. S.).<sup>11</sup>

Darüber hinaus verschränkt das Gedicht Hören und Sehen zu einer synästhetischen Erfahrung, wobei es auf Codierungen und Formprinzipien der Musik Bezug nimmt: „Er sieht eine Spinne, | die eine Fünflinie webt, er sieht die Melodie des Stammes und der Äste, winziger Äderchen – der Saiten des Waldes, | die ihm die Welt erzählen“ (Barys 2020, o. S.).<sup>12</sup> Die beschriebenen Bilder verbinden die visuelle und auditive Wahrnehmung, indem das Sehen metaphorisch als Hören interpretiert wird. Im Sinne von Nancy „könnnte man von einem visuellen Geräusch sprechen“ (2022, 11), das die beiden Sinneseindrücke zu einer Einheit verschmelzen lässt.

Fryderyk erscheint im Gedicht als eine Figur des Lauschens: in einem Zustand offener Wahrnehmung nimmt er die Welt klanglich auf, um sie später in Musik zu überführen. Seine Finger „wachsen über die Klaviertasten hinaus, um Zeugnis | zu geben: vom Dreschen, dem Webstuhl, dem Korn, der Wiese und dem

<sup>9</sup> „On słucha: skrzek wron, drżenie / szkła, krakanie“.

<sup>10</sup> „słuchało, czy na gałęzi / przysiadł kruk, czy dzieciół dobrał się do dębu“.

<sup>11</sup> „nie znało się wtedy słów: / kajdany, niewola i powinności artysty, nie znało się wtedy słów: Wiedeń, / Paryż, emigracja i bruk. Nie znało się, tylko słuchało“.

<sup>12</sup> „On widzi pająka snującego / pięciolinię, widzi melodię pnia i gałęzi, małekich żylek – strun lasu, / które opowiadają mu świat“.

Kuckuck“ (Barys 2020, o. S.).<sup>13</sup> Das Gedicht kündigt an, dass das Gehörte durch Musik neu erfahrbar gemacht werden soll – ein Prozess, der eine Wechselwirkung zwischen Hören und Schaffen voraussetzt und sich mit Peter Szendys Konzept des „doppelten Hörens“ interpretieren lässt. Dieses bezeichnet das bewusste Offenlegen des Gehörten in einer veränderten Gestalt, etwa durch ein Arrangement oder eine Transkription. Szendy beschreibt dies als eine Praxis, bei der Hören nicht nur Wahrnehmung, sondern zugleich eine aktive Umformung ist (vgl. 2008, 36). Indem das Gedicht diesen Transformationsprozess ins Zentrum rückt, verweist es darauf, dass Lauschen nicht nur ein rezeptiver, sondern auch ein kreativer Akt ist, der eine neue, erweiterte Erfahrung des Ursprünglichen ermöglicht.

In Barys’ Gedicht findet die Idee „des doppelten Hörens“ auch in der performativen Umsetzung Ausdruck, in seinem Vortrag mit Musikbegleitung. Aleksandra Kremer beschreibt den Stil, den der Lyriker verfolgt, als eine Haltung, „to foreground the fragile and accidental nature of performance, to limit its melodicity, and to incorporate the poet’s physical state into the poetry“ (2021, 264). Diese Zurücknahme des Autors hinter dem Text spiegelt sich in Barys’ gebeugter Körperhaltung und seiner entspannten, mittleren Sprechstimmlage wider. Die subtile Präsentation bringt selbst kleinste Veränderungen in Intensität, Tonhöhe und Dynamik zur Geltung, verlangt jedoch eine gesteigerte Aufmerksamkeit seitens der Hörer:innen. Der im Vergleich relativ laut erklingende Abschnitt der „Ballade As-Dur“ bildet durch seinen abwechslungsreichen Charakter und die expressive Interpretation einen Kontrast zum konstanten Tempo und zur gemäßigten Lautstärke des Vortrags. Die im Gedicht bloß angekündigte Musik ist im Rahmen der Chopin-Nacht intensiv präsent und zwingt durch ihre Intensität und Vielschichtigkeit zum aktiven Lauschen. Dadurch manifestiert sich in der Aufführung eine zusätzliche Variante des „doppelten Hörens“, bei der die Kombination aus Text, Vortrag und Musikbegleitung das Gedicht in einer neuartigen Form erfahrbar macht.

Gegen Ende des Gedichts wird deutlich, wie vielschichtig Barys Chopins Musik konnotiert: „die Menschen kamen von den Feldern herab, legten | auf ihre Gesichter ein Lied“ (Barys 2020, o. S.).<sup>14</sup> Musik wird hier zur Ausdrucksform, die Landschaft und kulturelle Erfahrung nicht nur einfängt, sondern auch transformiert: „Etwas atmet. Ist es Polen? Was atmet es? Des Jungen Musik – naht | von den Feldern“ (Barys 2020, o. S.).<sup>15</sup> Wie Jim Samson schreibt, „symbolised [Chopin] the national struggle, helping to cement the Polish spirit at a time when the coun-

---

<sup>13</sup> „rosną nad klawiszami pianina, by dać / świadectwo: młocenia, krosna, ziarna, łąki i kukulki“.

<sup>14</sup> „ludzie zeszli z pól, przybrali / na twarze pieśń“.

<sup>15</sup> „Coś oddycha. To Polska? Czym oddycha? To chłopca właśnie – zbliża się / od pól muzyka“.

try was without political status“ (1992, 7). Musik erscheint bei Barys nicht als bloß subjektiver künstlerischer Ausdruck, sondern als Medium, das die Verbindung von Natur, Mensch und Nation artikuliert. In dieser Verschmelzung wird sie zur universellen Sprache, die kollektive Identität trägt und persönliche wie kulturelle Erfahrungen miteinander verwebt.

Daniel Orzadowskis Gedicht „Open Space Music“ (2020) beleuchtet die Spannungen zwischen dem technologisierten Arbeitsalltag und der Sehnsucht nach künstlerischer Tiefe, die in der Musik von Frédéric Chopin ihren Ausdruck findet. Musik wird dabei als ein Medium der Selbstregulation, Identitätsbildung und Reflexion dargestellt, wie es Tia DeNora in ihrem Konzept von „Music as a Technology of Self“ (vgl. 2000, 46–74) beschreibt. Das Gedicht hinterfragt zugleich kritisch die Rolle von Plattformen wie Spotify, die zwar den Zugang zu Musik demokratisieren, jedoch gleichzeitig Konsummuster fördern, die sie auf ein Produkt reduzieren.

Die Sprechfigur des Gedichts, ein Büroangestellter, wendet sich in der hektischen Umgebung des Open-Space-Büros Chopins Musik zu, um Konzentration und innere Ruhe zu finden. Dieses Verhalten entspricht DeNoras These, dass Musik „a device or resource to which people turn in order to regulate themselves as aesthetic agents, as feeling, thinking and acting beings in their day-to-day lives“ ist (2000, 62). Doch die ständigen Unterbrechungen durch berufliche Anforderungen untergraben diesen Prozess: „Ivan Bessonov Skype | Verbindung mit Großbritannien | ich wählte in den Einstellungen, dass Spotify während Anrufen stummgeschaltet wird“ (Orzadowski 2020).<sup>16</sup> „Vertraute Klänge“ können zwar kurzzeitig in den Vordergrund treten, doch werden sie unmittelbar von neuen Anforderungen überlagert: „Ich lausche, doch es dringt hindurch | der nächste Anruf eine Großanfrage nach Mikrotik-Routern“ (Orzadowski 2020, o. S.).<sup>17</sup>

Steven Brown argumentiert, dass Plattformen wie Spotify nur dann zur musikalischen Bildung beitragen können, wenn Nutzer:innen „a greater ability to sort, choose and evaluate“ (2015, 98) entwickeln. Die Sprechfigur enthüllt die Oberflächlichkeit der eigenen Annäherung an Chopins Musik: „Auf Spotify wählte ich aus Millionen von Künstlern | Chopin aus Dutzenden seiner Werke erkannte ich | die Etüde“, die als „die bekannteste sein Werbespot“ (Orzadowski 2020, o. S.)<sup>18</sup> bezeichnet wird. Das auf die Kenntnisse des Chopin-Werks bezogene Pareto-

---

<sup>16</sup> „Ivan Bessonov Skype / połączenie z UK / w ustawniach wybrałem aby Spotify wycisał się podczas połączeń“.

<sup>17</sup> „Znajome dźwięki [...] wsłuchuję się ale przebiją się / kolejne połączenie duże zapytanie o routery Mikrotik“.

<sup>18</sup> „Spotify spośród milionów artystów wybrałem / Chopina spośród dziesiątek jego utworów rozpoznałem / Etiudę [...] najbardziej znana jego spot reklamowy“.

Prinzip (80/20-Regel) verdeutlicht das Effizienzdenken, das die Musikwahl der Sprechfigur vorhersehbar macht.

In Orzadowskis Gedicht dient das Hören von Chopins Werken neben der Selbstregulation auch der Selbstreflexion und Identitätsbildung. DeNora beschreibt Musik als „a device for the reflexive process of remembering/constructing who one is, a technology for spinning the apparently continuous tale of who one is“ (2000, 62). Zu Beginn projiziert die Sprechfigur persönliche Vorstellungen von harter Arbeit und Lebenswidrigkeiten auf einen Pianisten: „Für Cristian Budu entscheidend war sein Gesicht auf dem Cover [...] er hatte es nicht leicht im Leben“ (Orzadowski 2020, o. S.).<sup>19</sup> Diese Projektion ermöglicht eine vorübergehende Identifikation mit der Künstlerfigur. Doch mit zunehmender Reflexion verstärkt sich das Gefühl der unüberwindbaren Distanz zur Welt der großen Chopin-Interpret:innen, wie es an Ivan Bessonov deutlich wird: „Open Space, ich bin bei der Arbeit, was macht jetzt dieser Ivan Bessonov? [...] Er ist | ein freier Mensch und wird gleich | tun, was er will?“ (Orzadowski 2020, o. S.).<sup>20</sup> Schließlich verdichtet sich die Barriere zwischen der Sprechfigur und der Kunst in der kafkaesken Gestalt des Wächters: „Chopin und das Talent des jungen Ivan schöpfen aus einer Quelle, | zu der mich der Wächter nicht zulassen würde“ (Orzadowski 2020, o. S.).<sup>21</sup>

Dennoch erfüllt Chopins Musik ihre Funktion als Unterstützung bei der Identitätsbildung im Sinne DeNoras: „The sense of ‘self’ is locatable in music. Musical materials provide terms and templates for elaborating self-identity – for identity’s identification“ (2000, 67). Indem die Sprechfigur die Existenz des Wächters anerkennt, schafft sie Raum für einen subtilen Akt der Selbstbehauptung. Die Entscheidung, ein Gedicht in einer E-Mail an sich selbst zu verstecken, um nicht beim Verfassen im Open Space entdeckt zu werden, symbolisiert die subversive Kraft der Kreativität. Musik inspiriert den Büroangestellten dazu, sich trotz widriger Umstände einen Raum für Authentizität zu bewahren im Sinne von DeNoras Konzept: „Music provides a virtual reality within which respondents are able to express themselves“ (2000, 56).

Orzadowskis Vortrag des Gedichts „Open Space Music“ verdeutlicht die zentrale Thematik der Entfremdung von Musik und der Fragmentierung der Musikerfahrung in einer beschleunigten Welt. Der Text wird in einem hektischen, fast atemlosen Stil vorgetragen, geprägt durch verschluckte Silben und ein konstant hohes Tempo. Diese Präsentation greift den Rhythmus der modernen Arbeitswelt

---

<sup>19</sup> „Cristian Budu zdecydowała twarz z okładki płyty [...] nie miał łatwo w życiu“.

<sup>20</sup> „Open space jestem w pracy co robi teraz ten Ivan Bessonov? [...] Jest / człowiekiem wolnym i zaraz / uczyni co zechce?“.

<sup>21</sup> „Chopin i talent młodego Ivana czerpią ze źródła / do którego nie dopuściłby mnie Strażnik“.

auf: rastlos, unterbrochen und ohne Raum für Besinnung. Monoton wiederholt werden Schlagworte wie „Spotify“ (sechsmal), „Chopin“ (zwölfmal), „Open Space“ (viermal) und „Skype“ (zweimal), die fast wie Elemente einer automatisierten Sprache wirken und das Multitasking im Büroalltag spürbar machen. Begleitet wird die Darbietung von Chopins „Ballade As-Dur“, deren lyrischer Charakter und komplexe Struktur einen deutlichen Kontrast zur gehetzten wirkenden Sprache bilden. Während der Vortrag die Rastlosigkeit und Zersplitterung der modernen Arbeitswelt betont, evoziert Chopins Musik Ruhe und Besinnung. Doch ihre leise, zurückgenommene Präsenz lässt sie zu einem kaum wahrnehmbaren Hintergrund werden. Die Kombination aus Vortrag und Musik verdeutlicht interpretatorisch die Botschaft des Gedichts: Chopins Musik, die eine Chance zur Entschleunigung bieten könnte, wird durch die Dynamik des beschleunigten Alltags zunehmend verdrängt. Gegen Ende der Präsentation verändert sich das Tempo des Sprechers: Die Worte folgen langsamer aufeinander, gewinnen an Gewicht, und Chopins Musik tritt deutlicher in den Vordergrund. Dieser kurze Moment der Annäherung zwischen Sprache und Musik erzeugt eine flüchtige Atmosphäre von Ruhe und Tiefe, die jedoch nicht von Dauer ist.

## Fazit

Die Präsenz Chopins in der polnischen Lyrik bleibt unverändert, doch die Art und Weise, wie sich zeitgenössische Lyriker:innen auf ihn beziehen, hat sich gewandelt. Während ältere Gedichte oft von einem pathetischen Ton und nationaler Symbolik geprägt waren (vgl. Cieśla-Korytowska 2009, 203), zeigt sich in jüngeren Werken eine stärkere Nähe zum Alltäglichen und eine Reflexion individueller Erfahrungen. Chopins Musik wird zunehmend als Ausdruck universeller menschlicher Erfahrungen eingesetzt – sei es im Zusammenhang mit der Selbstreflexion, Trauer oder der Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit. Der Komponist selbst erscheint in den neueren Gedichten als vielschichtige Figur, in der sich überlieferte Topoi mit einer subjektiven Sensibilität verbinden. Während die ältere Chopin-Lyrik den Klaviervisionär oft mit einer heroischen oder elegischen Aura überhöhte, wagen es heutige Lyriker:innen, seinen Klanghorizont in Bereiche scheinbar prosaischer Erfahrung zu verlegen – sei es in die Bürowelt, an Schauplätze von Naturkatastrophen oder in Orte großstädtischer Freizeitgestaltung.

Die Vielfalt der Herangehensweise an das Phänomen Chopins Musik geht über bloße Nennungen von Musikformen und Werken hinaus: Die meisten Texte knüpfen an Stimmungen und tradierte Semantisierungen seiner bekannten Stü-

cke an – etwa an Anklänge an die polnische Volksmusik in den Mazurken oder die nächtliche Stimmung der Nocturnes. Nur noch wenige suchen nach Analogien zu musikalischen Strukturen, während andere Klangräume entwerfen, in denen Naturgeräusche der mit Chopin assoziierten Landschaften erklingen. Wiederum andere beleuchten Chopins musikalische Qualität, indem sie Alltagspraktiken mit der Tiefe seiner Kompositionen kontrastieren. Viele bauen auf der Überzeugung auf, dass Chopins Musik weiterhin zur kritischen Selbsterkundung und Reflexion über die menschliche Vergänglichkeit anregen kann.

Die zunehmende Subjektivierung der Chopin-Gedichte – also ihre stärkere Fokussierung auf individuelle Wahrnehmungen und Erfahrungen – lässt die auktoriale Lesung zu einer wesentlichen performativen undverständnisfördernden Ergänzung des Textes werden. In Verbindung mit der meistens subtil im Hintergrund erklingenden Klaviermusik entsteht eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Chopin-Gedicht und Chopins Musik. Da diese Musik in den Texten häufig als Alternative zur modernen Wirklichkeit erscheint – als Gegenpol zu Hektik, Lärm und gesellschaftlichen Problemen –, ergibt sich im digitalen Raum eine Ambivalenz. Einerseits ermöglichen digitale Medien eine breite Rezeption von Chopins Musik und einen leichteren Zugang zu poetischen Werken, die sich mit ihr auseinandersetzen. Andererseits führen sie zu einer Kontextverschiebung: In sozialen Netzwerken oder auf Streaming-Plattformen erscheinen Chopins Werke oft in fragmentierter, kommerzialisierter oder gar trivialisierter Form – sei es als Hintergrundmusik für alltägliche Inhalte oder als algorithmisch kuratierte Entspannungsmusik. Die durch digitale Plattformen geprägte Form der Verbreitung steht im Widerspruch zu der in den Gedichten evozierten Idee von Musik als Reflexionsraum und Gegenpol zur Schnelllebigkeit der Gegenwart.

Diese Dynamik zeigt sich deutlich im urbanen Raum: Projekte wie die Chopin-Bänke in Warschau oder der Chopin-Spot am Warschauer Flughafen veranschaulichen die Ambivalenz zwischen Zugänglichkeit und dem Risiko ästhetischer Trivialisierung. Einerseits bringen sie sein Werk einem breiten, oft zufälligen Publikum näher und integrieren es in den öffentlichen Raum. Andererseits droht durch diese Offenlegung eine Entkontextualisierung: Die Musik wird nicht mehr als Kunstwerk wahrgenommen, sondern verkümmert zur akustischen Kulisse, die inmitten urbane Hektik ihre ursprüngliche Ausdruckskraft verliert.

Die Chopin-Bänke in Warschau sind multimediale Denkmäler, die es ermöglichen, Chopins Musik an verschiedenen Orten der Stadt zu hören. Doch der Straßenlärm stört den Musikgenuss. Auch technische Verbesserungen wie leistungsstärkere Lautsprecher und eine erhöhte Lautstärke konnten die akustische Qualität in dieser Umgebung nur bedingt verbessern. Der Geräuschpegel der Stadt bleibt eine Herausforderung, sodass die Musik trotz technischer Aufrüstung nicht in ihrer vollen Klangqualität wahrgenommen werden kann. Dieses Phäno-

men wird auch im Chopin-Spot des Warschauer Flughafens deutlich, wo sowohl menschliche Pianist:innen als auch ein selbstspielender Konzertflügel Chopins Werke inmitten eines der lautesten und geschäftigsten Orte der Stadt erklingen lassen. Der Lärm der Umgebung und die Geschäftigkeit des Alltags schmälern die Wirkung dieser musikalischen Interventionen und machen die in den Gedichten thematisierte Fragilität von Chopins Musik erfahrbar.

Die digitale Welt eröffnet der Chopin-Poesie neue Möglichkeiten: Über Online-Plattformen erreichen Gedichte, die von seiner Musik inspiriert sind, ein Publikum, das nie zu einer gedruckten Fassung greifen würde. Nicht nur der Zugang, sondern auch die Wahrnehmung verändert sich: Chopins Musik und ihre poetischen Spiegelungen tauchen in immer wieder neuen Zusammenhängen auf – zwischen Tradition und Gegenwart, zwischen persönlicher Erfahrung und öffentlicher Inszenierung. Die Präsenz im digitalen Raum verleiht der Chopin-Poesie eine neue Dynamik: Sie bleibt lebendig und wandlungsfähig und wird zugleich Teil eines offenen, sich weiterentwickelnden Diskurses über Chopins Erbe und seine Bedeutung für die Gegenwart.

## Literaturverzeichnis

- Baryła, Mariusz. „CHOPIN II“. *Nowy Napis Co Tydzień* 41 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-41/artykul/chopin-ii> (05. November 2024).
- Barys, Łukasz. „Fryderyk: słuchanie świata“. *Nowy Napis Co Tydzień* 42 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-42/artykul/fryderyk-słuchanie-swiaty> (10. November 2024).
- Berndt, Frauke und Lily Tonger-Erk. *Intertextualität: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2013.
- Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York and Oxford: Oxford Univ. Press, 1998.
- Brown, Steven. „Spotify and the Development of Musical Bildung“. *Digital Media and Learning*. Hg. Jane Doe. Abingdon i.a.: Routledge, 2015. 95–110.
- Burdorf, Dieter. „Die Strahlkraft der Namen: Zu Personennamen in Gedichten und deren Paratexten“. *Grundfragen Der LyrikoLOGIE 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymmer. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 164–179.
- Cieśla-Korytowska, Maria. „To wszystko trwa jak Szopen’ ... w poezji polskiej“. *Chopin w kulturze polskiej*. Hg. Maciej Gołąb. Breslau: Wydawnictwo Uniwersyteckiego Wrocławskiego, 2009. 193–218.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000.
- Gawłowski, Wojciech. „Muzyka, poezja i okoliczności towarzyszące“. *Noc Chopina: Jubileuszowa antologia pokonkursowa V Ogólnopolskiego Poetyckiego Konkursu Chopinowskiego 'Hymn zachwytu'*. Hg. Małgorzata Juda-Mieloch. Krakau und Ostrowo: Instytut Literatury, Wydawnictwo Republika Ostrowska, 2020. 39–40.
- Gier, Albert. „Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien“. *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Hg. Peter V. Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 61–92.

- Grotowski, Jerzy. *Für ein armes Theater*. Übers. Frank Heibert. Berlin: Alexander-Verlag, 1994 [1968].
- Karasowski, Moritz. *Friedrich Chopin: Sein Leben, seine Werke und Briefe*. 2 Bände. Dresden: F. Ries, 1877.
- Kleczyński, Jan. *O wykonywaniu dzieł Szopena: Trzy odczyty*. Warschau: o. V., 1879.
- Kotin, Andriej. „Sonet w b-moll“. *Nowy Napis Co Tydzień* 44 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-44/artykul/sonet-w-b-moll> (10. November 2024).
- Krajewski, Przemysław. „Peregrynacja“. *Nowy Napis Co Tydzień* 45 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-45/artykul/peregrynacja> (10. November 2024).
- Kremer, Aleksandra. *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2021.
- Kremer, Detlef. „Synästhesie“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3: P-Z*. Hg. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar. Berlin und New York: De Gruyter, 2007. 557–559.
- Lubkoll, Christine. „Musik in Literatur: Telling“. *Handbuch Literatur & Musik*. Hg. Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin und Boston: De Gruyter, 2017. 78–94.
- Nancy, Jean-Luc. *Zum Gehör*. Übers. Esther von der Osten. Zürich und Berlin: Diaphanes, 2022.
- Orzadowski, Daniel. „Open Space Music“. *Nowy Napis Co Tydzień* 46 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-46/artykul/open-space-music> (10. November 2024).
- Pawłowski, Łukasz. „Sonata“. *Nowy Napis Co Tydzień* 47 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-47/artykul/sonata> (05. November 2024).
- Piliszecka, Anna. „niedopałek“. *Nowy Napis Co Tydzień* 48 (2020b), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-48/artykul/niedopalek> (10. November 2024).
- Podlipniak, Paweł. „Państwo Łazienkowscy – latem“. *Nowy Napis Co Tydzień* 51 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-51/artykul/panstwo-lazienkowscy-latem> (05. November 2024).
- Poniatowska, Irena. *Chopin w poezji*. Warschau: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2020.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen und Basel: Francke, 2002.
- Roszkowski, Wojciech. „Nella miseria“. *Nowy Napis Co Tydzień* 42 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-42/artykul/nella-miseria> (10. November 2024).
- Samson, Jim (Hg.). *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.
- Scher, Steven Paul. *Verbal Music in German Literature*. New Haven: Yale Univ. Press, 1968.
- Skoulding, Zoë. *Poetry and Listening: The Noise of Lyric*. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2020.
- Sokalska, Małgorzata. „Ideał artysty romantycznego, ideał artysty polskiego, czyli Fryderyk Chopin idealnie wy tłumaczony“. *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*. Hg. Maria Korytowska und Iwona Puchalska. Krakau: Wydawnictwo Uniwersyteckie Jagiellońskiego, 2014. 163–184.
- Szendy, Peter. *Listen: A History of Our Ears*. Übers. Charlotte Mandell. New York: Fordham Univ. Press, 2008.
- Szulc, Marcelli Antoni. *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. Przyczynek do życia i oceny kompozycji artysty*. Posen: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1873.
- Tomaszewski, Mieczysław. „Ballade in A flat major, Op. 47“. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. 2025a [2000]. [https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/110\\_ballada-as-dur](https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/110_ballada-as-dur) (15. Mai 2025).
- Tomaszewski, Mieczysław. „Mazurka in E minor, Op. 41 No. 1“. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. 2025b [2000]. [https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/110\\_ballada-as-dur](https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/110_ballada-as-dur) (15. Mai 2025).
- Tomaszewski, Mieczysław. „Prelude in E minor, Op. 28 No. 4“. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. 2025c [2000]. [https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/110\\_ballada-as-dur](https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/110_ballada-as-dur) (15. Mai 2025).
- Tomaszewski, Mieczysław. *Chopin: The Man, his Work, and Its Resonance*. Übers. John Comber. Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2015.

- Tomaszewski, Mieczysław. „Wokół fenomenu i paradoksu muzyki Chopina“. *Chopin w polskiej szkole i kulturze*. Hg. Zofia Budrewicz, Maria Sienko, Romualda Ławrowska. Krakau: Wydawnictwo Naukowe Uniwersyteckie 2011, 13–21.
- Tomczyk-Jadach, Małgorzata. „Preludium e-moll“. *Nowy Napis Co Tydzień* 52 (2020), <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-52/artykul/preludium-e-moll> (10. November 2024).
- Utler, Anja. „Manchmal sehr mitreißend“: *Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte*. Bielefeld: Transcript, 2016.
- Wehmeier, Henrik. „Professional Amateurship and Haptic Intensity: Poetry Slam on YouTube“. *Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization / Audioliterale Lyrik zwischen Performance und Mediatisierung*. Hg. Marc Matter, Henrik Wehmeier und Clara Cosima Wolff. Berlin und Boston: De Gruyter, 2024. 235–252. <https://doi.org/10.1515/9783111561356-012>.

