

Experimentelles Erzählen in der polnischen Postmoderne der neunziger Jahre

Schlott, Wolfgang

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schlott, W. (1996). *Experimentelles Erzählen in der polnischen Postmoderne der neunziger Jahre*. (Arbeitspapiere und Materialien / Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, 13). Bremen: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-436257>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA BREMEN

Arbeitspapiere und Materialien

Nr. 13

POLEN

Januar 1996

**Experimentelles Erzählen in der polnischen Post-
moderne der neunziger Jahre**

**von
Wolfgang Schlott**

Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen

Universitätsallee GW 1 * 28359 Bremen

Telefon 0421/218-3687 * Fax 0421/218-3269

Inhaltsverzeichnis

I.	Die polnische Literaturlandschaft nach der politischen Wende	3
I.1.	Auf der Suche nach anderen ästhetischen Mustern.....	3
I.2.	Die Schaffung literarischer Märkte	11
I.3.	Neue fiktionale Weltwahrnehmungen	14
II.	Experimentelles Erzählen in der polnischen Prosa der	
	neunziger Jahre. Methodologische Vorbemerkungen	18
III.	Revolution als kosmisches Happening. Krzysztof Bieleckis	
	<i>End&Fin Company</i>	22
III.1.	Heldenprojektion am Ende der Zeit	22
III.2.	Das Zitat im Zitat als burleskes Spiel mit Texten.....	25
IV.	Semantik des blinden Sehens. Tomasz Sęktas' Erzählverfahren.....	28
IV.1.	Die <i>narratio</i> von der abwesenden Welt	28
IV.2.	Theater mit einem Zuschauer	30
IV.3.	Mythologische Rekonstruktion des „Helden“	32
IV.4.	Das Nichtereignis als Domäne der Freiheit	33
V.	Das <i>Metaphysische Kabarett</i> der Manuela Gretkowska.....	35
V.1.	Vorbemerkungen.....	35
V.2.	Die jungfräuliche Stripperin Beba	36
V.3.	Das groteske Spiel mit maskulinen und feministischen Weltbildern	38
V.4.	Die Befreiung vom Diktat der Erzählung	39
V.5.	Poetik der kulturologischen Versatzstücke.....	41
VI.	Zersplitterte Erzählwelt in hybriden Kulturen.	
	Natasza Goerkes <i>Fractale</i>	42
VI.1.	Vorbemerkungen.....	42
VI.2.	Die Leichtigkeit der Inspiration.	43
VI.3.	Die Diskrepanz zwischen Motiv und Handlung	45
VII.	Postmoderne narrative Muster in der polnischen Erzählliteratur	
	der 90er Jahre.....	47

Die Meinungen, die in diesen "Arbeitspapieren und Materialien" der Forschungsstelle Osteuropa (Bremen) geäußert werden, geben ausschließlich die Auffassungen der Autoren wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung - auch auszugsweise - nur mit vorheriger Zustimmung der Forschungsstelle sowie mit Angabe des Verfassers und der Quelle gestattet.

Experimentelles Erzählen in der polnischen Postmoderne der neunziger Jahre

I. Die polnische Literaturlandschaft nach der politischen Wende

I.1. Auf der Suche nach anderen ästhetischen Mustern

Die Diagnose des gegenwärtigen Zustands der polnischen Literatur ist sechs Jahre nach dem politischen Umbruch von einer eigenartigen Widersprüchlichkeit gekennzeichnet. Einerseits klagen angesehene Literaturwissenschaftler und Publizisten darüber, daß die Entstehung eines demokratischen Staates bislang noch kein thematischer Gegenstand der nationalen Literaturszene geworden sei. Im Gegensatz zum historischen Umbruch von 1918, der einen schnellen Aufschwung des literarischen Lebens im unabhängigen Polen bewirkt hatte, habe nämlich die politische Krisensituation der achtziger Jahre keine bedeutsame ästhetische Ausdrucksform in den Neuerscheinungen der neunziger Jahre hervorgebracht.¹ Andererseits korrigiert der wertende Blick der Fachleute auf die literarische Produktion das Bild von der angeblichen ästhetischen Dürre. Nach Ansicht des Literaturwissenschaftlers Tadeusz Drewnowski hat vor allem die ältere und mittlere Generation eine Reihe von Erzählwerken, Gedichtbänden und Theaterstücken vorgelegt, die in der literarischen Öffentlichkeit Polens großes Aufsehen erregt hätten. Es handelt sich dabei um folgende Prosa- und Essaybände wie auch um eine weltweit rezipierte Reportage: Władysław Terlecki (*Zabij cara*, dt. *Töte den Zaren*), Janusz Krasiński (*Na stracenie*, dt. *Abgeschrieben*), Tadeusz Konwicki (*Czytadło*, dt. *Schmöker*), Paweł Huelle (*Opowiadania na czas przeprowadzki*, dt. *Erzählungen für den Umzug*) und Ryszard Kapuściński's großen Reisebericht über den Zerfall des sowjetischen Imperiums (*Imperium*). Auch in den Gattungsbereichen Lyrik und Drama habe es bedeutende Texte gegeben, unter welchen vor allem Czesław Miłosz's *Dalsze okolice* (*Fernere Umgebung*), Tadeusz Różewicz's *Płaskorzeźba* (*Flachrelief*) und *Słowo po słowo* (*Wort für Wort*), Zbigniew Herbert's *Elegia na odejście* (*Elegie auf den Abgang*) und *Rodrigo*, Wisława Szymborska's *Koniec i początek* (*Ende und Anfang*) Jarosław Marek Rzymkiewicz's *Moje dzieło pośmiertne* (*Mein Nachlaß*) in der Lyrik und Janusz Głowacki's Theaterstücke *Antygona w Nowym Jorku* und *Karaluchy* (*Küchenschaben*) sowie Sławomir Mrożek's Satire *Miłosz na Krymie* (*Liebe auf der Krim*) hervorzuheben seien.²

In den meisten Texten der oben genannten Autoren, die in den vergangenen zwanzig Jahren in Polen und in der westlichen Emigration gelebt haben, spielen die brennenden Probleme der polnischen Umbruchgesellschaft keine Rolle. Eine sicherlich vorläufige Ursachenbeschreibung für dieses auf den ersten Blick erstaunliche Phänomen liefert der Literaturwissenschaftler und Prosaautor Stefan Chwin. In einem Essay stellte er die These auf, daß die Mehrheit der polnischen Schriftsteller insofern von dem Ende der kommunistischen Herrschaft überrascht wurde, als sie mit dem

¹ Vgl. Drewnowski, Tadeusz: Dość urodzajny kryzys, in: *Polityka* (1994) Nr. 44. - Błoński, Jan. Bezdładne rozważenia starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polskiej Ludowej, in: *Teksty drugie* (1990), Nr. 1, 24.

² Vgl. Drewnowski, loc.cit.

Gefühl und der Einsicht gelebt hätten, daß das herrschende Regime noch lange am Ruder bleibe.³ Sie hätten sich in den verschiedenen literarischen Produktionskreisläufen eingerichtet, ohne sich weiterhin ernsthaft mit den Krisenerscheinungen der spätkommunistischen Gesellschaft zu beschäftigen. Die zu Beginn der neunziger Jahre in der literarischen Öffentlichkeit Polens stark beachtete, und auch angegriffene These gilt es im Hinblick auf den Zustand der polnischen Literatur, resp. ihrer erzählerischen Gattung, Mitte der neunziger Jahre noch einmal zu überprüfen. Zu diesem Zweck sind bestimmte Funktionsweisen der polnischen Literatur in der Nachkriegszeit in Betracht zu ziehen. Ihr wesentliches Merkmal besteht in der gewaltsamen Aufspaltung des kommunikativen Prozesses nach 1947/48. Sie war bis zur Mitte der siebziger Jahre von zwei voneinander getrennten Bereichen gekennzeichnet: dem durch Zensur und Publikationsverbote kontrollierten und finanziell geförderten Staatsverlagssektor und den breit gefächerten, in finanzieller Hinsicht auf sich selbst gestellten Exilliteraturszenen. Trotz der politischen Zensur durch die Staatsmacht erfreute sich die einheimische Literatur nicht zuletzt aufgrund ihrer von spätromantischem Pathos erfüllten Inhalte und ihrer "zwischen den Zeilen" versteckten oppositionellen Botschaften einer hohen Anerkennung bei den meisten polnischen Lesern. Eine der wesentlichsten Ursachen für die Beliebtheit belletristischer Texte war deren pragmatische Rolle in der polnischen Gesellschaft. Sie übernahmen die Aufgabe, Informationen über den Zustand Polens zu vermitteln, die andere staatliche Institutionen (Wissenschaft, Publizistik, Behörden) aus ideologischen Erwägungen nicht oder nur sehr eingeschränkt liefern durften.

Ein weiterer Faktor für die reduzierte Wahrnehmung von Realität innerhalb und außerhalb Polens war der bis Mitte der siebziger Jahre stark eingeschränkte Zugang zur Exilliteratur.⁴ Erst der 1976 entstehende sogenannte "zweite Umlauf" (*drugii obiegi*) schuf die Grundlage für das im Westen bewunderte polnische kulturelle Gegenmodell. Die im "zweiten Umlauf" produzierenden Untergrundverlage brachten bis 1989 mehr als 1500 Buchtitel mit einer durchschnittlichen Auflage von 3000 Exemplaren auf den Markt.⁵ Sie konzentrierten sich dabei vorwiegend auf Titel aus den polnischen Exilliteraturen, die nach 1947/48 in den Staatsverlagen aus ideologischen Erwägungen nicht mehr aufgelegt wurden. Außerdem druckten sie fiktionale Texte, die sich mit dem aktuellen Kräfteverhältnis zwischen Staat und Gesellschaft beschäftigten. Eine solche Art von Literatur erwies sich nach Einschätzung des Schweizer Slawisten German Ritz "sehr rasch als literarisch unvorbereitet für die neue Renaissance ihrer alten Rolle als Führerin der Nation."⁶ Die im "zweiten Umlauf" gedruck-

³ Vgl. dazu Chwin, Stefan: *Dlaczego upadek komunizmu zaskoczył literaturę polską?* In: *Teksty drugie* (1994) Nr. 1, 5-28. Deutsche gekürzte Fassung "Warum die polnische Literatur vom Zusammenbruch des Kommunismus überrascht wurde", in: "Stint" (Bremen), 7 (1993) 14, 95-109.

⁴ Der Zugang zur polnischen Exilliteratur und der westlichen Moderne war in den Jahren von 1955 bis 1960 infolge des kulturpolitischen "Tauwetters" für die polnische literarische Öffentlichkeit insofern leichter geworden, als eine Reihe von bedeutenden Erzählwerken veröffentlicht wurde (vgl. dazu Beyrau, Dietrich, Bock, Ivo (Hg.): *Das Tauwetter und die Folgen. Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956*. Bremen 1988).

⁵ Vgl. dazu Schlott, Wolfgang: *Zehn Jahre unabhängige polnische Literatur*, in: *Orientierung* 54 (1990), Nr. 5/6, 50-52, 68-72.

⁶ Ritz, German: *Literarische Kongruenzen und Inkongruenzen. Rußland, Polen, Tschechien*. Vortragsmanuskript Loccum (Januar 1995). Polnische Fassung unter dem Titel

te Gebrauchsliteratur sei nicht zuletzt aufgrund der in ihr erzeugten einfachen Feindbilder und der Alltagspublizistik von den Lesern abgelehnt worden. Ihre Folge sei eine Krise der Literatur, die in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre und vor allem in den neunziger Jahren die wichtigsten Exponenten der polnischen Nachkriegsliteratur mit einer überraschenden, schier unaufhaltsamen "fremden" Kraft von der literarischen Bühne weggefegt habe.

Von der fehlenden Attraktivität der Literatur der achtziger und neunziger Jahre geht auch der Krakauer Literaturhistoriker Włodzimierz Maciąg in seiner Abhandlung "Unser 20. Jahrhundert. Leitlinien der polnischen Literatur"⁷ aus. Er geht bei seiner Ursachenfindung von zwei Quellen aus. Er verweist auf eine globale Kulturkrise, die auch die polnische Nationalliteratur am Ende des 20. Jahrhundert erfaßt habe. Der geistige Zustand der Kultur bilde sich in Texten ab, in denen eine Unbeweglichkeit im Massenbewußtsein und ein Mißtrauen gegenüber Begriffen zu beobachten sei, die die praktische Erfahrung des Alltäglichen überschritten. Außerdem habe die Literatur den Kontakt zur Lebenserfahrung verloren, sie sei nicht vorbereitet auf das, was passiert ist, das heißt: es gebe keine Sprache für die Unberechenbarkeit der Welt, in der wir uns befänden.⁸

Die These von der andauernden Krise der Literatur, die teils nationale Ursachen habe, teils auf die allgemeine Krise der Kultur vor allem in den westlichen Industrieländern zurückzuführen sei, wird von einer Reihe renommierter polnischer Literaturwissenschaftler geteilt. Wir wollen zunächst einige dieser Stimmen im Hinblick auf die nach 1989 publizierte Erzählliteratur zitieren. In einem zweiten Schritt widmen wir unsere Aufmerksamkeit jenen Positionen, die in dem ästhetischen Repertoire der jungen Prosaiker eine Chance für die Schaffung eines neuen Kanons erzählerischer Texte sehen. Anschließend geben wir einen Überblick über die in den neunziger Jahren vorherrschenden erzählerischen Richtungen, in denen experimentelle Erzählweisen ihren Standort suchen.

Zu den schärfsten Kritikern der polnischen Prosa der neunziger Jahre gehört der Breslauer Literaturkritiker Mieczysław Orski. In seiner Rezension zu Jan Paweł Krasnodębskis "Wielki Nic"⁹ schreibt er:

"Die zeitgenössische polnische Prosa durchlebt eine Krise. Sie holt die Verspätung gegenüber der Weltliteratur auf, die nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs in einem breiten Strom ins Land geflossen ist, und widmet gegenwärtig die allergrößte Aufmerksamkeit den Problemen ihres künstlerischen Laboratoriums, so als ob die pragmatischen Aufgaben vernachlässigt worden wären oder einfach zu wenig an den Leser gedacht worden sei."¹⁰

"Postmodernizm w polskiej literaturze - spojrzanie z daleka?", in: *Nowa Res Publica* (1994) Nr. 7/8 (70/71), 76-82.

⁷ "Nasz XX. wiek. Przewodnie idee literatury polskiej". Krakau 1993. Dort S. 374-381.

⁸ Loc.cit., 381.

⁹ Orski, Mieczysław: ..., in: *Tygodnik Powszechny* (1994) Nr. 9, 256.

¹⁰ Orski, Mieczysław. Rez. zu: Krasnodębski, Jan Paweł. *Wielki nic* (Das große Nichts), in: *Tygodnik Powszechny* (1994) Nr. 9, 256.

Auch seine Einschätzung der ästhetischen Wirkung, die von der erzählenden Literatur seines Landes ausgeht, fällt negativ aus:

„Fünf Jahre unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen mit der dominierenden Herausforderung des freien Marktes haben keinerlei - was zu unterstreichen ist - aufsehenerregenden Umbruch des literarischen Schaffens bewirkt (die neue Poesie blüht wie selten zuvor). Aber er hatte eben eine schockierende Verarmung in dem Bereich der Bücher zur Folge, der anspruchsvollen Prosaliebhavern als Freizeitgestaltung dient - solche Titel werden in den Bibliotheken gesucht. Es mangelt also auf dem Markt einfach an guter einheimischer zeitgenössischer Leseliteratur.“¹¹

In seiner Bewertung fallen zwei disparate Aussagen auf. Die Vermutung, die jüngeren Autoren hätten einen Nachholbedarf gegenüber der westlichen Postmoderne, der sich in dem Wunsch nach Experimenten äußere. Und die Klage darüber, daß die erzählende Literatur ihre Aufgabe nicht erfülle, weil sie zu wenig lesbare Texte anbiete. Beide Aussagen verweisen auf einen Funktionsverlust von Erzählliteratur. Sie wird aufgefordert, auf die Zeichen der Zeit zu reagieren, ohne ihr die Möglichkeit einzuräumen, mit experimentellen Verfahren auf den Zustand der polnischen Gesellschaft in den neunziger Jahren zu antworten. Außerdem wird der literarische Text mit Aufgaben betraut, die er in einer gesellschaftlichen Umbruchsituation mit Hilfe der zur Verfügung stehenden Verfahren noch nicht leisten kann.

Im Gegensatz zur Position von Mieczysław Orski verweist Tadeusz Drewnowski auf die große ästhetische Bereicherung der polnischen Prosa nach 1989. Aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungsmuster der nach 1945 exilierten, in den siebziger und achtziger Jahren emigrierten und den in Polen gebliebenen Autoren seien komplexere semantische Schichtungen in Wort- und Satzbedeutungen entstanden; die vielfältigen Kontakte der Exilautoren mit den jeweiligen nationalen Literatursprachen schlugen sich in überraschenden narrativen Verfahren nieder. Neben der inneren sprachlichen Differenzierung der künstlerischen Texte seien auch andere Verarbeitungsmuster bei der Beschreibung von geschichtlichen Ereignissen zu beobachten. Sie seien auf die Erfahrungen in unterschiedlichen staatlichen Systemen zurückzuführen.

„Die polnische Literatur erfaßte in ihrer Gesamtheit also zwei totalitäre Systeme und diese in ihren neuralgischen Besonderheiten und Unterschieden. Die sibirische Literatur, die 'Lagerliteratur' begann sich bei uns mit Mickiewicz, und diese Tradition spürt man in ihren gegenwärtigen Symptomen. (Erinnerungen von Józef Czapki *Auf unmenschlicher Erde*, die Prosa von Gustaw Herling-Grudziński *Andere Welt*) Die mit den hitlerischen Konzentrationslagern in Verbindung stehende Lagerliteratur war etwas ganz Neues und zweifelfrei (besonders in *Abschied von Maria* von Tadeusz Borowski und in *Medaillions* von Zofia Nałkowska) traf sie in den gleichen Kern des Bösen. Ist nicht eine kompetente Untersuchung beider Systeme ebenso faszinierend wie die Aufzeichnung der bislang noch nicht vorgenommenen wirklichen Parallele zwischen beiden?“¹²

¹¹ Loc.cit., 256.

¹² Drewnowski, Tadeusz: *Dość ...*, loc.cit.

Drewnowski verweist auf weitere ästhetische Erfahrungsmuster, die sich in der nationalen polnischen Literatur aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit dem kommunistischen Regime abbildeten. Er bezieht sich dabei auf Marek Hłasko (*Cmentarze*, dt. *Friedhöfe*), Adam Ważyk (*Poemat dla dorosłych*, dt. *Poem für Erwachsene*), Wiktor Woroszyński (*Dziennik Węgierski*, dt. *Ungarisches Tagebuch*)¹³, Kazimierz Brandys (*Matka królów*, dt. *Mutter der Könige*; *Nierzeczywistość*, dt. *Irrealität*), Tadeusz Różewicz (*Wyszedł z domu*, dt. *Er hat das Haus verlassen*), Jerzy Andrzejewski (*Apelacja*, dt. *Bittschrift*, *Miazga*, dt. *Brei*), Tadeusz Konwicki (*Mała apokalipsa*, dt. *Kleine Apokalypse*, *Kompleks polski*, dt. *Polnischer Komplex*), Zbigniew Herbert (*Raport z oblężonego miasta*, dt. *Bericht aus der belagerten Stadt*) und Wiktorija Kraśniewska (Prof. Barbara Skarga). Ein hoher Prozentsatz dieser meist in nichtstaatlichen Verlagen publizierten Texte ist mit Hilfe der Untergrundverlage publiziert worden bzw. erst nach 1989 in unzensurierten Auflagen den polnischen Lesern zugänglich gemacht worden.

Angesichts der Fülle von unterschiedlichen narrativen und ästhetischen Mustern, die nach dem politischen Umbruch in die Massenrezeption einbezogen worden sind, ist nach Meinung von Drewnowski die These von der Krise der Literatur wohl nicht zu halten oder zumindest übertrieben. Trotz der in sich überzeugenden Argumentationskette, in der wesentliche Traditionslinien der einzelnen Bereiche der polnischen Nationalliteratur bis zum Ende der achtziger Jahre aufgenommen wurden, bleibt Drewnowski unsicher in seiner Bewertung der polnischen Literatur der neunziger Jahre. Zwei Fragen bewegen ihn, ohne daß er sie explizit benennt. Wird die Gegenwartsliteratur mitbestimmt von der Haltung eines Massenlesers, der immer mehr von den Angeboten der Medienindustrien in seiner Freizeit angelockt wird und der sich stärker einer Trivialliteratur hingibt, die in großen Auflagen und bunten Aufmachung den Büchermarkt überschwemmt? Zeichnen sich neue ästhetische Bedürfnisse in einem Massenkonsumenten ab, der möglicherweise auf der Suche nach anderen fiktionalen Bewältigungsmustern für seine Realität ist?

In einer Skizze zur Situation der polnischen Prosa zu Beginn der neunziger Jahre geht Dariusz Nowacki solchen Fragestellungen nach, indem er sowohl die Erzählliteratur von arrivierten Autoren der älteren Generation als auch die Debütarbeiten von jüngeren Schriftsteller(n)/innen untersucht.¹⁴ Er sieht in der "um Herz und Verstand der Leser" ringenden Literatur von Autoren wie Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz und Jan Kokołka gewichtige Konkurrenten der *newcomers* auf dem polnischen Markt. Ein gemeinsames Anliegen verbinde die drei Generationen der Nachkriegszeit: das Aufspüren geschichtlicher Stränge im Umkreis großer Persönlichkeiten, die Analyse geheimnisvoller Ereignisse in Familiengeschichten und das Interesse an der Aufklärung mythischer Versatzstücke in den Biographien längst verstorbener Polen. Vorbildtexte für die mehr oder weniger geglückte Aufarbeitung solcher Problemfelder seien die drei Werke der obengenannten Autoren: *Miazga*, *Dolina Issy* und *Ucieczka do nieba*. In ihnen trafen archaische, dokumentarische, modernistische und spätmodernistische Erzählstrukturen aufeinander. Sie erwiesen sich als Bestand-

¹³ Die kommentierte polnischsprachige Ausgabe "Dziennik Węgierski 1956-1981 (wraz z glosami 1976, 1981, 1986)" erschien im (West)-Berliner Verlag Veto 1987.

¹⁴ Nowacki, Dariusz: Bez zmian. Szkic o współczesnej polskiej prozie, in: Fa-Art (1992) Nr. 4(10), 62-67.

teile einer mythographischen Prosa, die in der literarischen Öffentlichkeit der neunziger Jahre eine wachsende Bedeutung erhielt.¹⁵

Nowacki ordnet auch einige Romane, große Erzählungen und Reportagen aus den späten siebziger und den frühen achtziger Jahren der mythographischen Prosa zu. Es handelt sich dabei um Texte, die vorwiegend Stilelemente des grotesken Realismus aufweisen und sich dokumentarischer und reportagehafter Verfahren bedienen. Die Romane *Kompleks polski* und *Mała apokalipsa*¹⁶ von Tadeusz Konwicki; die große Erzählung *Moc truchleje*¹⁷ von Janusz Głowacki, eine Parodie auf die ideologische Wandlung eines Arbeiters in den August-Streiks auf der Lenin-Werft in Danzig, Kazimierz Orłoś' *Cudowna melina* (*Das wundervolle Diebesnest*), eine sozialkritische Abrechnung mit dem kommunistischen Regime, und die Reportagen aus dem Kriegszustand von Marek Nowakowski¹⁸ gehören aus der Perspektive der neunziger Jahre zum Kanon der Abrechnungsliteratur.

Vertreter der mythographischen Prosa sind nach Einschätzung von Nowacki auch unter den Erzählern der Nach-68er-Generation zu finden. Er verweist auf den aus Danzig stammenden Pawel Huelle (Jg. 1957), der mit dem Roman *Weiser Dawidek*¹⁹ einen spektakulären internationalen Erfolg erzielt hat. Außerdem macht er auf folgende Prosawerke aufmerksam: *Zagłada* (*Auslöschung*) von Piotr Szewc, *Obsesyjne opowiadania bez motywacji* (*Besessene Erzählungen ohne Motivation*) von Anatol Ulman und *Gry policyjne* (*Polizeispiele*) von Tadeusz Koziura. Die nationale Literaturkritik habe diese Erzähltexte gelobt, weil sie noch über assoziative narrative Elemente verfügten, im Gegensatz zu den erzählerischen Fragmente in einer Reihe von Büchern junger Autoren, die augenscheinlich von der amerikanischen Generation X²⁰ beeinflusst sei.

Nowacki setzt sich mit dem Hinweis auf Couplands *Generation X* mit einer neuen Generation von polnischer Erzählliteratur auseinander. Ihre ersten Texte entstanden in der ersten Hälfte der achtziger Jahre. Sie wurden auszugsweise vor allem in der Warschauer Literaturzeitschrift *Twórczość* abgedruckt und zeichneten sich durch "rätselhafte" Stilbrüche aus. Sie verwendeten Steinbruchmaterial aus verschiedenen literarhistorischen Epochen und Richtungen; sie parodierten anerkannte literarische Stile und benutzten sogar Zitate aus wissenschaftlichen Abhandlungen. Ihre ungewöhnlichen Verfahrensweisen blieben Mitte der achtziger Jahren von der nationalen Literaturkritik, mit Ausnahme weniger Rezensionen, unbeachtet.

¹⁵ Ein überzeugendes Beispiel für diesen mythographischen Strang in der polnischen Prosa der neunziger Jahre ist Anna Boleckas "Biały kamień", dt. "Weißer Stein"), 1994 im Warschauer Szpak-Verlag erschienen.

¹⁶ „Mała apokalipsa“ ist in der deutschen Fassung 1982 als "Die polnische Apokalypse" (Übersetzung Gabriele Hanussek) im Suhrkamp Verlag erschienen.

¹⁷ Sie ist 1982 im Züricher Union-Verlag unter dem Titel "Ich kann nicht klagen" (Übersetzung Christa Vogel) publiziert worden.

¹⁸ „Raport o stanie wojennym“ (T. 1,2), Paris 1982, 1983. Deutsche Ausgabe des 1. Teils: "Karpfen für die Miliz. Satiren und Geschichten". Übersetzung Margitta Weber. München 1983.

¹⁹ 1987 in der deutschen Fassung "Weiser Dawidek" im Luchterhand Verlag (Übersetzung Renate Schmidgall) erschienen.

²⁰ Vgl. dazu Coupland, Douglas: *Generation X. Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur*. Roman. (Aus dem Amerikanischen von Harald Riemann). München 1992.

Unter den von Nowacki genannten bedeutenden Prosatexten²¹ fallen die Namen Krzysztof Bielecki und Tomasz Sęktas auf, weil sie in der Zwischenzeit auch in anderen Überblicksdarstellungen der zeitgenössischen Prosa der Gegenstand differenzierter Kritik geworden sind.²² Auch Tadeusz Drewnowski hebt sie in seinem Aufsatz über die Krise der polnischen Literatur²³ als Beispiele für ungewöhnliche experimentelle Schreibweisen hervor. Er erweitert seine Liste bemerkenswerter Autoren um drei Namen: Natasza Goerke, Manuela Gretkowska und Anna Bolecka. Die seit zehn Jahren in Hamburg lebende Goerke stellt in ihren oft epigrammartig verkürzten Texten²⁴ Figuren vor, die aus Kulturen mit in sich widersprüchlichen Elementen stammen. Der Ort ihrer Handlung befindet sich oft in künstlich geschaffenen Welten. Manuela Gretkowska Protagonistinnen zeichnen sich durch provokante Äußerungen über kulturgeschichtliche Traditionen und Bräuche aus, sie brechen mit gewährten Gewohnheiten im Zusammenleben der Geschlechter, die Schauplätze ihrer Aktionen wechseln häufig. Anna Boleckas stille Heldinnen²⁵ begeben sich auf die Suche nach ihren Vorfahren, indem sie sich in deren magische Welten "hineinleben" und den Versuch unternehmen, die Gefühle ihrer Vorfahren zu simulieren. Dabei entwickeln sie Erzählverfahren, die an den magischen Realismus in den Werken von Edward Stachura (1937-1979) und von Wiesław Myśliwski (Jg. 1940) anknüpfen. Die ungewöhnlichen perspektivischen Einstellungen der auftretenden Figuren und deren Versuch, kulturhistorische Schichten "aufzugraben", haben auch die Aufmerksamkeit professioneller Literaturwissenschaftler auf sich gezogen. Anna Nasiłowska, Mitglied des Redaktionskollegiums der angesehenen Fachzeitschrift *Teksty drugie*, hat in einem umfangreichen Essay mit Blick auf die Prosa der drei Autorinnen unter anderem den Abschied vom provinzialistischen Geist²⁶ aus der polnischen Erzähllandschaft mit dem expliziten Hinweis auf eine Reihe von auffälligen Textphänomenen begründet, die vor allem in Natasza Goerkes *Fractale* und in Manuela Gretkowskas *Tarot paryski* und *Kabaret metafizyczny* auftreten: der spielerische Umgang der Protagonisten mit unterschiedlichen Kulturen, die metaphysischen Empfindungen im Alltagsleben ihrer Zeitgenossen und das ironische Spiel mit abendländischen Weltbildern.

Der für die bedeutendste literarische Fachzeitschrift im ostpolnischen Raum, die in Lublin erscheinenden *Kresy*²⁷, schreibende Krzysztof Unilowski spricht in einem Aufsatz zu Beginn der neunziger Jahre von der Notwendigkeit einer deutlichen

²¹ Vgl. Nowacki, Dariusz. loc.cit., 65.

²² Unilowski, Krzysztof: O potrzebie rewizji, in: *Kresy* 21 (1991) Nr. 1 (21), 188. -Vgl. dazu das Interview mit Henryk Berezka im Gespräch mit Krzysztof Szymoniak „Marzę o wtajemniczeniu doskonałym“, in: *Nowy Nurt* (Posen) (1994) Nr. 4, 4-5. - Außerdem die Rezension von Bożena Budzińska zu Henryk Berezkas Publikation „Obrachunek“, in: *Nowy Nurt* (1994) Nr. 3, 3.

²³ „Dość urodzajny kryzys“, loc.cit.

²⁴ Vgl. dazu „Fractale“, Posen 1994.

²⁵ „Leć do nieba“ („Flieg in den Himmel“), Warschau 1989 und „Biały kamień“ („Weißer Stein“) Warschau 1994.

²⁶ Nasiłowska, Anna: Pożegnanie prowincjonalizmu, in: *Polityka* (1994) Nr. 48.

²⁷ Ihr Titel (Grenzlandgebiete) assoziiert jenen geographischen Raum zwischen Wilna und Lemberg (poln: Lwów), in dem bis zum Jahre 1939 vielschichtige Kulturen existierten und eine Reihe von slawischen und baltischen Sprachen einschließlich des Jiddischen gesprochen wurde.

Kurskorrektur bei der Einschätzung der jungen polnischen Prosa.²⁸ Für ihn kristallisieren sich in dem breiten Spektrum der Neuerscheinungen vor allem vier Texte heraus: *End & Fin Company* (Krzysztof Bielecki), *Narracje* (Tomasz Sęktas), *Miasto twarzy* (Jan Witold Suliga) und *Oko* (Zbigniew Batko).

An ihnen lasse sich die Karriere einer postmodernen polnischen Prosa ableiten, die bereits fünfzehn Jahre dauere.²⁹ Das diffuse postmoderne Paradigma habe sich seit Beginn der achtziger Jahren in literaturwissenschaftlichen, publizistischen und kultursoziologischen Fachbereichen entfaltet. Vier wesentliche Textverfahren seien hervorzuheben: die Autoreflexion der Protagonisten, die Generierung der Textsubjekte während des Schreibprozesses, die Darstellung der Textwelt mit Hilfe von diskursiven Mitteln auf verschiedenen Textebenen, der ständige Austausch von Teiltexten und die Verschiebung von isolierten Syntagmen in andere Textabschnitte.³⁰

Ein wichtiges Forum für solche Erzählformen bildete in den späten achtziger Jahren die damals noch inoffizielle Zeitschrift *bruLion*. Sie wurde die publizistische Heimstätte für einige der oben genannten Autorinnen. Seit Beginn der neunziger Jahre hat sich die Bühne, auf der die bunte Schar der "Postmodernen" ihre Literatur zelebriert, beträchtlich erweitert. Mit der Gründung von *Kresy* (Lublin), *Czas kultury* (Posen), *Tytuł* (Gdansk/Danzig), *Ogród* (Warschau), *Nowy Nurt* (Posen) und *Fa-Art* (Warschau) hat sich die Kultur- und Literaturszene auch dezentralisiert. Flankiert von der altbewährten Warschauer Literaturzeitschrift *Twórczość* und dem theoretischen Fachblatt *Teksty drugie*³¹, das sich vor allem mit dem 20. Jahrhundert beschäftigt, hat die literarische Kommunikation im postkommunistischen Polen vielfältigere Formen angenommen. Auffällig ist dabei, daß im Umkreis der genannten Zeitschriften noch keine literarischen Gruppierungen entstanden sind, obwohl die polnische Literaturlandschaft der Nachkriegszeit bis zu Beginn der achtziger Jahre durch eine Reihe von professionellen Literaturkreisen gekennzeichnet war.³² Ist dieses Phänomen darauf zurückzuführen, daß die Zeit der programmatischen Erklärungen und ästhetischen Profilsuche vorbei ist? Oder erweisen sich der härter gewordene Konkurrenzkampf um den Platz in den Spalten der eben entstandenen Literaturzeitschriften bzw. die erste Buchveröffentlichung als Hindernis auf dem Wege zu einer offeneren literarischen Kommunikation? Die auf Auswege aus ihrer schwierigen materiellen Lage drängenden jungen Autoren haben in den neunziger Jahre bei ihrer literarischen Themensuche erste Erfolge zu verzeichnen. Nicht zuletzt unter der Einwirkung des politischen Umbruchs, der eine weitgehende Dezentralisierung in der polnischen Kulturlandschaft brachte, bemühen sie sich um die Aufarbeitung von Geschichte unter regionalen Blickwinkeln.

²⁸ Unilowski, Krzysztof: O potrzebie rewizji, in: *Kresy* (1991) Nr. 1 (21), 188f.

²⁹ Der Begriff *postmoderne* bzw. *postmodernistische* Literatur (in der Fachdiskussion werden beide Adjektiva verwendet) taucht seit den frühen achtziger Jahren im Zusammenhang mit der editorischen Tätigkeit von Henryk Bereza in der Redaktion von "Twórczość" auf.

³⁰ „O potrzebie rewizji“, loc.cit., 189.

³¹ Die Nachfolgezeitschrift der bekannten "Teksty" aus den siebziger und frühen achtziger Jahre.

³² Vgl. dazu Głębińska, Ewa: *Grupy literackie w Polsce 1945-1980*, Warschau 1983. - Außerdem Fleischer, Michael: *Die polnische Lyrik nach 1945*, Essen 1986.

1. 2. Die Schaffung literarischer Märkte

Die Hinwendung zur Kulturgeschichte unter dem Aspekt ihrer Regionalität³³ hat in einer Reihe von Prosa-Subgattungen (Tagebücher, Briefe, Essays, Autobiographien) zu einem erstaunlichen Anstieg der verlegten Titel geführt. Bevor wir diese Strömung auf der polnischen Literaturlandkarte der neunziger Jahre ausführlicher beschreiben, soll ein wertender Blick auf eben entstandene Verlage und deren Produktions- und Vertriebsstrategien die Chancen für die Veröffentlichung von Prosaliteratur verdeutlichen.

Nach der Umstrukturierung der polnischen Staatsverlage und der Entstehung von Privatverlagen, ein schwieriger Prozeß³⁴, der in beiden Bereichen auch im belletristischen Sektor zu einer branchenbedingten Profilierung geführt hat, gilt seit über fünf Jahren das marktwirtschaftliche Prinzip der Kosten-Nutzen-Rechnung. In der Regel hat es eine Handlungsmaxime zu Folge: welcher Buchtitel aufgelegt werden, hängt von dem jeweiligen "Marktwert" seiner Verfasser ab. Wer sich aufgrund von nachgewiesenen literarischen Fähigkeiten trotzdem auf dem engen nationalen Markt durchsetzen will, ist von finanziellen Starthilfen (Kulturfonds, Stiftungen, private Sponsoren) und von der Risikobereitschaft engagierter Verleger abhängig, die mit Hilfe aufsehenerregender Titel ein besonderes Verlagsprofil kreieren wollen. Auf dem sich etablierenden polnischen Büchermarkt hat infolge der Verlagerung des Konsumenteninteresses vom gedruckten Text hin zum bewegten Bild die gezielte Suche nach Leserprofilen begonnen. Es gilt nunmehr, die an traditionelle belletristische Kost gewöhnten Leserschichten (ein hoher Prozentsatz unter ihnen ist über 45 Jahre) meist mit Angeboten der polnischen Exilliteratur zu locken. Jüngere Leser hingegen, die vorwiegend über das Bild zur Information stoßen, sollen mit medialen Mitteln verführt werden. Sie sind in der Zwischenzeit das professionelle Rüstzeug des polnischen Buchhandels geworden: grelle Buchaufmachung, markige Werbesprüche und spektakuläre Fernsehauftritte neuer "Literaturstars". Solche amerikanischen Werbestrategien haben in der polnischen Verlagslandschaft der mittneunziger Jahre ein überraschend breites Spektrum an erzählerischen Genres gefördert. Es enthält neben einer umfangreichen Palette übersetzter Titel aus den Katalogen angloamerikanischer Verlagsgiganten (sex-and-crime stories, science fiction, love stories, encyclopaedia) auch eine wachsende Zahl von polnischen Büchern, die von mittleren und kleineren Verlagsagenturen mit strengem literarischen Profil ediert werden. Sie setzen ihre Hoffnung auf das große Nachholbedürfnis an Literatur, die die alten Staatsverlage entweder aus kulturpolitischen Erwägungen nicht auflegen durfte oder jahrzehntelang überhaupt nicht mehr in irgendwelchen Verlagsprogrammen aufgetaucht war. Es handelte sich dabei um Titel, die einige Untergrundverlage in den siebziger und achtziger Jahren in geringen Auflagen einem eingeschränkten Leserkreis zugänglich machen konnte. Die Verfasser der dokumentarischen und belletri-

³³ Vgl. dazu die schnell anwachsende Anzahl von fiktionalen und nichtfiktionalen Texten in den späten achtziger und frühen neunziger Jahren zu den Bereichen 'östliche Grenzlandkulturen' (Kresy), zu den Masuren und den Ermsländern, der deutschen, ukrainischen, litauischen und weißrussischen Minderheit in Polen wie auch zur Renaissance der aus dem Deutschen übersetzten belletristischen Titel zur nieder- und oberschlesischen Siedlungsgeschichte.

³⁴ Vgl. "Kultur im Umbruch. Polen. Tschechoslowakei. Sowjetunion" (Hg.) Forschungsstelle Osteuropa. Bremen 1992. Dort unter 'Polen', 34-40.

stischen Bücher lebten zu dieser Zeit in Polen und an verschiedenen Exilorten in West- und Südeuropa, in Amerika und in Australien. In thematischer Hinsicht nimmt die Lagerliteratur mit den Erfahrungsberichten aus den deutschen und russischen Konzentrationslagern in dieser Palette einen besonders exponierten Platz ein. Sie weist eine Reihe von Subgattungen einer polnischen Prosa auf, die, wie die russische erzählende Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, die schrecklichen Erfahrungen der zaristischen, der stalinistischen und der nationalsozialistischen Zwangsherrschaft verarbeiten mußte.

Ein zweiter thematischer Bereich umfaßt die Aufarbeitung der kommunistischen Repressionsgeschichte nach 1945. In ihm sind dokumentarische und fiktionale Texte vertreten, die in polnischen Exilverlagen nach dem II. Weltkrieg und seit Mitte der siebziger Jahre in heimischen Untergrundverlagen erschienen sind. Die Wiederauflage solcher Titel wie *Dziennik Węgierski* (*Ungarisches Tagebuch*, W. Woroszyński), *Mala apokalipsa* (*Kleine Apokalypse*, T. Konwicki), *Cmentarze* (*Friedhöfe*, M. Hłasko), *Raport z oblężonego miasta* (*Bericht aus einer belagerten Stadt*, Z. Herbert), *Nierzeczywistość* (*Irrealität*, K. Brandys) stand oft in Verbindung mit ausführlichen Vor- oder Nachworten. In ihnen erläuterten namhafte Literaturwissenschaftler die Bedeutung der vorgelegten Texte für die Wiedergewinnung einer einheitlichen polnischen Nationalliteratur.

In einem dritten Bereich geht es um Publikationen bedeutender exilierter Autoren, deren Originale meist in den achtziger Jahren mit erheblichen Kürzungen in Staatsverlagen abgedruckt wurden. Zwei markante Beispiele sind an dieser Stelle zu nennen; das Werk Witold Gombrowicz, das bis 1986 nur in wenigen Ausschnitten präsent war, und das Oeuvre von Czesław Miłosz, das sowohl im französischen und amerikanischen Exil als auch in den Miniausgaben der Untergrundverlage in den späten siebziger Jahren vertreten war. In den polnischen Staatsverlagen hingegen wurde der Dichter Miłosz erst im Vorfeld der zu erwartenden Nobel-Literaturpreis-Verleihung im Sommer 1980 mit einigen Gedichtbänden geehrt.

Während in den oben genannten drei thematischen Bereichen in der Zwischenzeit ein immer größerer Vorrat an Texten zur Verfügung steht, ist in einem weiteren, eng auf eine Gattung beschränkten Sektor ein Vakuum zu entdecken, in dem sich nunmehr die überstürzte Karriere eines Texttypus abzeichnet, der auch in der Bundesrepublik Deutschland eine überraschende Renaissance erlebt.³⁵ Es sind private Tagebücher, deren verspätete Publikation nach Ansicht von Drewnowski auf ein anderes kulturelles Verständnis von Öffentlichkeit verweist:

„In Polen sind sie neu. Im Verhältnis zur westeuropäischen Kultur, wo sie sich vermehrten und im 18. Jahrhundert zum ersten Mal publiziert wurden, wo etwa 200 intime Tagebücher im ständigen literarischen Umlauf waren, weisen wir in dieser Hinsicht eine Verspätung auf. Ohne die verschiedenen Prototypen aufzuzählen: das erste private Tagebuch - das Tagebuch von Stefan eromski - vom Ende des 19.

³⁵ Vgl. dazu die Herausgabe der Tagebücher von Thomas Mann bei S. Fischer (Hrsg. Inge Jens), die im Cotta Verlag (Stuttgart) erschienenen Tagebücher von Wilhelm Weiblinger und Peter Rühmkorf: TABU 1 (Tagebücher 1989-1991), Rowohlt Verlag Reinbek 1995.

Jahrhunderts erschien erst im Jahr 1953. Eine echte Konjunktur regelmäßig erscheinender Tagebücher entwickelte sich erst in den achtziger Jahren.“³⁶

Die Beweggründe für das wachsende Interesse an dokumentarischen Texten, in denen bekannte Schriftsteller/innen, oft auch Politiker, Wissenschaftler und Publizisten authentische Zeugnisse ihrer Epoche hinterlassen haben, sind nach Ansicht von Drewnowski vor allem auf den Vertrauensverlust der fiktionalen Literatur zurückzuführen, die mit der Maskierung des Bösen und Falschen "Schindluder treibe". Deshalb ziehe es eine größer werdende Leserschaft vor, nur noch unmittelbare, persönliche Bekenntnisse von Menschen vergangener Zeiten zu lesen.

Welchen Zuspruch solche intimen Bekenntnisse bei polnischen Lesern finden, verdeutlichte die begeisterte Rezeption der in den siebziger und achtziger Jahren erschienenen Tagebücher von Maria Dąbrowska (1914-1965). Zwei andere Tagebuch-Editionen haben einen ebenso hohen Zuspruch gefunden: die Publikation der im Pariser Exil-Verlag *Instytut Literacki* bereits in den sechziger Jahren, also zu Lebzeiten der Schriftstellers, erschienenen Tagebücher von Witold Gombrowicz und die erst Mitte der neunziger Jahre abgeschlossene Edition der Tagebücher von Zofia Nałkowska (1899-1954).

Daß das private Tagebuch auch unter den Bedingungen des starken ästhetischen Wandels in den Käuferschichten weiterhin eine große Anziehungskraft besitzt, zeigen die editorischen Vorhaben angesehenen polnischer Verlage. Sie wollen in den nächsten fünfzehn Jahren die Tagebücher der unlängst verstorbenen Romanciers Teodor Parnicki (1908-1988) und Adolf Rudnicki (1912-1990) wie auch die umfangreichen Aufzeichnungen und Skizzen des bereits 1986 verstorbenen Miron Białoszewski herausbringen. Mit der Verwirklichung ihrer editorischen Pläne befriedigen sie ein in breiten Leserschichten zweifellos noch vorhandenes Bedürfnis, hinter die Kulissen einer literarischen Bühne zu schauen, auf der unter dem *Ancien Régime* der Kommunisten das veröffentlichte Wort einer stetigen Verklausulierung ausgesetzt war. Mit Hilfe der Tagebücher³⁷ kann sich der polnische Leser nunmehr in zwei Textversionen einen offensichtlichen Widerspruch anschaulich machen. Es ist die Diskrepanz zwischen verschönerter Darstellung sozialer Realität aufgrund von Zensureinwirkungen unterschiedlicher Art in den Büchern der Staatsverlage und den intimen Bekenntnissen betroffener Autoren, die sich in ihren privaten Texten darüber beklagen, daß ihre Romane und Erzählungen aufgrund von Verfälschungen und Kürzungen verstümmelt worden seien.

Mit der Schaffung einer offenen Informationsgesellschaft haben sich in der jungen polnischen Republik seit Beginn der neunziger Jahre völlig andere Bedingungen für den Zugriff und die Verarbeitung von Informationen herausgebildet. Vor allem die in den achtziger Jahren sozialisierte Jugend, die die repressiven Reglementierungen des kommunistischen Apparates nicht mehr bewußt erlebt hat, erfreut sich eines -

³⁶ Drewnowski, Tadeusz: *Dość ...*, loc.cit.

³⁷ Betrifft Tagebücher von Schriftsteller(n)/innen, die nach 1945 in der Volksrepublik Polen publiziert haben.

freilich nur scheinbar - ungehinderten Zugangs³⁸ zu Informationen über die polnische Vergangenheit. Ihr Erfahrungshunger wird von einer Informationsflut begleitet, die die jungen Konsumenten vor die "Qual der Wahl" stellt. Bei ihrer Suche nach Leitlinien für ihr alltägliches Handeln und nach Wertvorstellungen in einer unübersichtlichen Welt stoßen sie notwendigerweise auf eine stattliche Anzahl von Büchertiteln, die in bunten Aufmachern mit auffälligen graphischen Darstellungsformen in allen größeren Buchhandlungen ausliegen. Es handelt sich dabei um Erzähltexte meist jüngerer Autoren, die vorwiegend von Kleinstverlagen in geringen Auflagen auf den Markt gebracht werden. Eines der auffälligsten Merkmale in diesen thematisch sehr vielseitigen Texten ist deren Darstellung des polnischen Kulturraumes. Er wird nicht als abgeschlossenes geographisches und kulturhistorisches Territorium betrachtet, sondern als offener diskursiver Textraum, in dem die auftretenden Protagonisten eigenständige Positionen zu entwickeln versuchen. Ein erzählerischer Schwerpunkt ist die Verarbeitung von Emigration als Chance für einen neuen Lebensabschnitt und als mögliche Rückkehr nach Polen.

Es handelt sich dabei um Texte, in denen eine markante Abweichung von den bisherigen Darstellungsweisen des außerpolnischen Kulturraumes zu beobachten ist. Die Ablösung festgelegter Wahrnehmungsmuster in solchen literarischen Subgattungen wie z.B. autobiographische Erzählungen, Tagebücher und Lagerliteratur in der Form von geschlossenen narrativen Strängen beschreibt Anna Nasiłowska in ihrer Überblicksdarstellung neuerer junger Prosa:

"Tatsächlich kann man von einem Bruch mit dem Wesen der Emigration sprechen: jegliche mit ihr in Verbindung gebrachten traditionellen Begriffe von ihrem missionarischen Auftrag werden zurückgewiesen, die Ausreise aus Polen ist die Chance zur Entfaltung, zum Kennenlernen und zum Bruch mit Hierarchien, die kräftig in der polnischen Welt verwurzelt sind."³⁹

1.3 Neue fiktionale Weltwahrnehmungen

Die vorurteilsfreie Haltung gegenüber den anderen Zivilisationen begreifen die Autoren der meist in der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstandenen Erzähltexte ebenso wie ihre Protagonisten als eine große Herausforderung gegenüber einer bis in die jüngste Vergangenheit noch fremden Welt. Sie wollen sich in der kulturellen Vielfalt westeuropäischer und nordamerikanischer Großstädte behaupten, indem sie unter gleich welchen sozialen und beruflichen Bedingungen meist an den Randzonen der westlichen Gesellschaften ihre Träume und ihre realen materiellen Wünsche befriedigen. Aus der Begegnung mit den für sie zunächst ungewöhnlichen soziokulturellen Symbolräumen ist eine Reihe von Schreibweisen entstanden, in denen sich die Erlebniswelt 'Emigration' als bunte Palette von Bewältigungsmustern entfaltet. In ihr wechseln die Handlungsorte beliebig; die auftretenden Figuren schwanken in

³⁸ Wie schwierig auch in der polnischen Republik die ungehinderte Aufarbeitung von Repression, Kooperation mit staatlichem Geheimdienst und der Rolle der kommunistischen Justiz ist, verdeutlicht der Prozeß der sogenannten Lustration, d.h. die juristische Beleuchtung der Rolle von Funktionären im *Ancien Regime*.

³⁹ Nasiłowska, Anna: *Pozegnanie prowincjonalizmu*, loc.cit.

ihrer Darstellungsweise zwischen Schein und Realität; an die Stelle von Werturteilen über bestimmte Personen und Handlungen ist deren Relativität getreten; der linear-gebrochene Handlungsablauf hat der Gleichzeitigkeit der dargestellten Ereignisse Platz gemacht; im Stimmengewirr des Personentextes wechseln die Figuren ebenso schnell wie die im Redefluß bezeichneten Objekte, die nur von flüchtiger Dauer sind.

Auffallend ist, daß unter den auf dem Prosamarkt erscheinenden Produzenten sich einige Autorinnen befinden, die ihre Flucht aus Polen in den 80er Jahren als persönliche Genugtuung betrachten.⁴⁰ Bevor wir uns mit einigen markanten Prosatexten ausführlich auseinandersetzen, wollen wir einige der dort auftretenden inhaltlich-thematischen Merkmale benennen. In Izabela Filipiak's *Tod und Spirale*⁴¹ hausen die Heldinnen an den Randzonen des urbanen Raumes 'New York' und versuchen in der Nachbarschaft von Menschen verschiedener Herkunft und rassistischer Zugehörigkeit sich einzurichten. Sie verweigern Auskünfte über den Zustand ihres Heimatlandes, das sie „ohne Gewissensbisse“ verlassen haben; sie entziehen sich überlieferten Rollenverständnissen. Ähnliche Handlungsweisen kennzeichnen die Protagonistinnen in den episodenhaften Erzählfragmenten *Fractale* von Natasza Goerke.⁴²

„Die Erzählungen von Goerke sind in dem Sinne feministisch, daß sie offen über die Erfahrungen junger Frauen sprechen. Es gibt in ihnen aber keine Revolte, weil es auch keine Struktur gibt, gegen die man sich wenden könnte. Bei Goerke ist die ganze Welt ein großes Kaleidoskop von Möglichkeiten und Abenteuern, selbst die Sprache ist Abenteuer und Gegenstand von schmerzhaften Eingriffen. Goerke ist postmodernistisch - ihre Erfahrungen entstehen an der Schwelle verschiedener Traditionen, von denen keine eigentlich ernst genommen werden kann.“⁴³

Die Goerkeschen Figuren weisen stark differierende kulturelle Einstellungen auf, mit denen sie ebenso ungehemmt umgehen wie mit ihrem stilistischen Repertoire, ohne daß dadurch kommunikative Schwierigkeiten aufzutreten scheinen. Auf diese Weise tauschen sie ihre, nicht mehr an konkrete Personen gebundenen Eigenschaften aus und verwandeln sie in Formen symbolischer Interaktion. Sie erweist sich als Spiel, das die Grundlage für gesellschaftliche Modelle werden könnte, in denen Multikulturalität „programmiert“ wird.

Auch Manuela Gretkowskas Texte⁴⁴ setzen sich mit den Themen 'Emigration' und 'Leben in fremden Kulturen' auseinander. Ihre Erzählerin versieht ihre Heldinnen mit einer wechselnder sexuellen Identität, indem sie, je nach Situation, mit provokanten, oft obszönen Bemerkungen ihr Geschlecht „in Mißkredit“ bringt. Solche verblüffenden Wandlungen vollziehen sich auch in den Körpern von Protagonistin-

⁴⁰ Vgl. Zieniewicz, Andrzej: Babskij przełom, in: Wiadomości Kulturalne (1995) Nr. 29, 11.

⁴¹ Polnische Ausgabe "Smierć i spirala" erschien in Breslau 1992.

⁴² Publiziert im Posener Verlag "Obserwator" (1994).

⁴³ Nasitowska, Anna. Pożegnanie ..., loc. cit.

⁴⁴ My zdies' emigranty"; „Tarot paryski“; „Kabaret metafizyczny“

nen, die Gretkowska in ihrem Prosa-Puzzle *Kabaret metafizyczny* vorführt.⁴⁵ Unter Hinweis auf die nach männlichen anthropologischen Grundmerkmalen gestalteten sakralen Innenräumen von Kathedralen entwirft sie, ausgehend von der größeren anatomischen Vielfalt des weiblichen Körpers ein eigenwilliges metaphysisch begründetes Weltmodell. Es setzt sich mit der Rezeption des in der abendländischen Kulturgeschichte maskulin besetzten Dionysoskultes auseinander. Außerdem verarbeitet es die Freudsche These von der weiblichen Hysterie. Beide Topoi werden von der polnischen Literaturkritik mit einer Mischung aus Neugier, Dialogbereitschaft und Ironie rezipiert.

“Die Schriftstellerei der Gretkowska als Provokation. Provokateure waren sowohl Przybyszewski als auch Witkacy und Gombrowicz. Jeder anders, weil jeder in unterschiedlicher Weise seine künstlerische Botschaft begriff... Die Gretkowska provoziert mit ihrem Text und mit ihren Verhaltensweisen.“⁴⁶

Der Verstoß gegen bestimmte allgemeine literarische Konventionen wird Manuela Gretkowska von ihren meist männlichen Literaturkritikern viel eher „verziehen“ als die Brechung bestimmter kulturspezifischer Verhaltensweisen. Es handelt sich dabei um Tabubereiche, die nicht mehr ausschließlich im literarischen Text als Bestandteil eines zu schaffenden neuen Kanons anzusiedeln sind, sondern den Ort des medien-gerechten Auftritts der Autorin und die dort benutzte Sprache zu ästhetischen Bewertungskriterien machen. Dieser sich hier abzeichnende radikale Bruch mit der auf den Text als solchen bezogenen Sinnkonstitution und die verstärkend an ihre Stelle tretende medienspezifische Präsenz der Autorin verweist zunächst auf eine alterierende (nicht mehr ausschließlich über die verschriftlichte Textgestalt ablaufende) Rezeptionsweise, die durch die physische Präsenz des Schreibenden eine eigenwillige Verstärkung erfährt.

“Heutzutage reicht die Fähigkeit zu schreiben nicht aus. Der Schriftsteller muß seinem Werk etwas hinzufügen. Angesichts der Fülle, mit der die zeitgenössischen Medien präsent sind, muß der Schriftsteller physisch ausdrucksvoller, vernehmbarer und spaßig bis an die Grenze des Sonderbaren sein.“⁴⁷

Mit der Ausreizung eines Provokationspotential, das die literarische Öffentlichkeit Polens der Gretkowska in der Zwischenzeit zugesteht,⁴⁸ könnte die Autorin eine neue Situation in der eben erst begonnenen Diskussion um den Stellenwert der jungen Prosa im aufgebrochenen Kanon der Erzählliteratur auslösen. Die Literaturkritik

⁴⁵ Zu diesem Themenbereich äußerte sich Manuela Gretkowska in einem Interview mit Aneta Górnicka (*„Piszę ciałem“*). In: *Ex libris*. Beilage zur Tageszeitung *„Zycie Warszawy“* (1995) Nr. 67.

⁴⁶ Krassowski, Maciej. *Apokalipsa według Gretkowskiej. Jej prowokacje są reżyserowane ale i niebezpieczne*. In: *Wiadomości Kulturalne* (1995), Nr. 4 (35), 16.

⁴⁷ *Loc.cit.*, *ibid.*

⁴⁸ Czesław Miłosz bescheinigte ihr nach der Lektüre von *„My zdes' emigranty“* ein kräftiges Gespür für die brennenden, noch nicht ausgeloteten Gefühle ihrer Generation, tadelt Gretkowska wegen ihrer *„chaotischen“* stilistischen Bearbeitung von mythischen Figuren (Sophia, Diana, Maria Magdalena) und wegen mangelnder Orthographie-Kenntnisse, die darauf zurückzuführen seien, daß *„Pani Gretkowska“* das sozialistische Schulwesen der VR Polen durchlaufen habe.

ist nämlich erst im Begriff, Diskurse einzuleiten, die Michał Głowiński unter der Überschrift „Literarischer Text und Demokratie“⁴⁹ folgendermaßen beschrieben hat. Es handele sich um die Aufbrechung des decorum, d.h. der Formen, Konventionen und Gattungen, die in einer bestimmten Epoche von dem Literaturbetrieb eingehalten werden. Der Roman bzw. die Erzählung weise dabei die größte Mobilität auf:

„Der moderne Roman hat seit seiner Entstehung literarische Mittel entfaltet, die die Erfahrungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen erlauben zu entwickeln, und die Auswahl dieses Material war eine nicht von vornherein festgelegte Konvention, sondern bildete die Domäne einer freien Entscheidung.“⁵⁰

Im Zusammenhang mit der Entfaltung einer demokratisch legitimierten Pluralität im gesellschaftlichen Raum Polen entsteht die Frage, wie sich diese Polyphonie der Stimmen in literarischen Texten niederschlagen kann bzw. wie die dort etablierten Figuren die Vielfältigkeit von sozialen Positionen und ethisch-moralischen Haltungen zum Ausdruck bringen. Für Michał Głowiński „bildet jene Polyphonie in moderneren Zeiten eine grundlegende strukturelle Ausstattung des literarischen Werkes, die es ihm in gewisser Weise gestattet, an der Demokratie teilzunehmen und auch auf sie einzuwirken. Die so verstandene Polyphonie stellt sich daher jeglichem Fundamentalismus oder ideologischer Vereinnahmung entgegen.“⁵¹

Głowińskis Statement zusammenfassend kann festgehalten werden, daß politische Themen im polyphonen literarischen Schaffen der frühen neunziger Jahre kaum noch eine Rolle spielen. Ästhetische Intentionen hingegen richten sich gegen die Positionen der *Post-Nowa-Fala*-Gruppierungen, die zum Gegenstand der ironischen Betrachtung über deren damaliges soziales und politisches Engagement werden.⁵² Für die nach 1960 geborene literarische Generation sind sie Ausdrucksformen einer pathologischen Gesellschaft, die ihre Krankheiten erst noch auskurieren muß.

Für den Literaturhistoriker Jan Tomkowski steht die polnische Erzählliteratur am Ende des 20. Jahrhunderts vor einer entscheidenden Bewährungsprobe. Sie müsse sich von dem Verlustgefühl freimachen, nicht mehr Träger eines spätromantischen Widerstandsmodells zu sein. Zu ihren Aufgaben gehöre es nunmehr, unterschiedliche Weltmodelle zu entwickeln, in denen die polnische Realität nicht mehr mit dem tradierten Markenzeichen 'Alptraum' versehen ist. Mit dem Verlust des nationalen Literaturzentrums Warschau zugunsten mehrerer literarischer Szenarien verbinde sich auch die Entstehung einer Literaturkritik, die nach dem Abtritt solcher Persönlichkeiten wie Sandauer und Wyka auch einen Profilverlust erlitten habe. Nunmehr seien professionelle Kritiker gefragt, die angesichts der äußerst schwierigen Situation

⁴⁹ Głowiński, Michał. Dzieło literackie wobec demokracji, in: *Polityka* (1992) Nr. 18 (30.4.92).

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Es handelt sich dabei auch um den sog. „dritten Umlauf“, eine subkulturelle Produktions- und Rezeptionsform, die sich Anfang der 80er Jahre herausgebildet hat. Vgl. dazu Fleischer, Michael. *Overground. Die Literatur der polnischen subalternen Subkultur der 80er und 90er Jahre.* (Eine Einsicht). München 1994 (Slawistische Beiträge, Nr. 316).

auf dem Literaturmarkt und der fehlenden zornigen jungen Generation sich mit dem differenzierten ästhetischen Repertoire auseinandersetzen.⁵³

Daß die ältere Generation vermittelnde Positionen gegenüber den Vertretern des dritten Umlaufs der neunziger Jahre und den provokanten Erzählweisen der seit 1990/91 auf dem Literaturmarkt auftretenden Prosaisten einnehmen möchte, signalisierte u.a. die Kulturhistorikerin Marta Wyka. Sie erinnerte in einem Interview mit *Nowy Nurt* daran, daß jene jungen Autorinnen und Autoren „sich auf einem anderen Platz einer gewissen gesellschaftlichen und persönlichen Erfahrung befinden. Ihr Gedächtnis ist kurz. Erst wenn sie ein anderes soziologisches und politisches Gedächtnis haben und auch ein biographisches - dann werden sie sich selbst anders betrachten können.“⁵⁴

Mit welchen Schwierigkeiten mögliche literarische Karrieren verbunden sind, verdeutlicht der Literaturkritiker Henryk Bereza im Hinblick auf die konventionellen Erzählweisen, mit denen die polnische Leserschaft jahrzehntlang aufgewachsen ist. Er konstatiert, daß die jungen Autoren einen schweren Stand auf dem entstehenden polnischen Literaturmarkt haben, denn das Publikum habe sich in seiner Erwartungshaltung auf didaktische Texttypen eingestellt und müsse erst an die Diskursivität der neuen Prosa herangeführt werden.⁵⁵

II. Experimentelles Erzählen in der polnischen Prosa der neunziger Jahre

Methodologische Vorbemerkungen

Ausgangspunkt unserer Überlegungen, den Gegenstand 'Experimentelle polnische Prosa' der neunziger Jahre am Beispiel einiger exponierter Texte darzustellen, bildete eine nicht zufällig zusammengestellte Liste von etwa dreißig Büchertiteln, die seit 1990 in der Verlagslandschaft zwischen Posen, Danzig und Krakau erschienen sind und die Aufmerksamkeit der Literaturkritik erregt haben. Bei der Auswertung der Rezensionen, die nicht nur in literarischen Fachzeitschriften sondern auch in Kulturjournalen und kulturpolitischen Zeitschriften⁵⁶ abgedruckt werden, waren drei Selektionskriterien für uns entscheidend.

1. die Texte sollten nicht im *mainstream* der polnischen Erzählliteratur angesiedelt sein. In ihm wurden bis zur Mitte der achtziger Jahre die Erfahrungen der polnischen Apokalypse in all ihren Dimensionen thematisiert.⁵⁷ Ausläufer des einst brei-

⁵³ Tomkowski, Jan: Literatura polska po 1989 roku. Perspektywy, obawy. In: Współczesna literatura polska osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, Leipzig 1993, 56-65.

⁵⁴ Vgl. „Róbmy swoje.“ Krzysztof Szymaniak rozmawia z profesorem Marta Wyka. in: *Nowy Nurt* (1995) Nr. 4,

⁵⁵ Bereza, Henryk: Marzę o wtajemniczeniu doskonałym. In: *Nowy Nurt* (1994) Nr. 3, 5.

⁵⁶ Aufgrund der Dezentralisierung des polnischen Kulturbetriebs sind in einigen Großstädten auch potente Kulturzeitschriften mit Rezensionsanteilen entstanden. Außerdem haben sich in führenden kulturpolitischen Journalen wie "Polityka", "Wiadomości Kulturalne", "Nowa Res Publica" (alle Warschau) Feuilleton und (oder) Rezensionssparten etabliert.

⁵⁷ Vgl. Schlott, Wolfgang: Von der Darstellung des Holocaust bis zur "kleinen Apokalypse". Fiktionale Krisenbewältigung in der polnischen Prosa nach 1945. Frankfurt/M- u.a. 1996.

ten fiktionalen Stroms, der sich in vergangenen fünfzehn Jahren verzweigt hat und nichtfiktionale Textformen wie Tagebücher, Briefe, Memoiren, Dokumentationen. An den Rändern des Stroms hat sich - oft im Zugriff auf die Verfahrensweisen solcher Autoren wie Tadeusz Konwicki, Julian Strykowski, Andrzej Kuśniewicz, Adam Zagajewski u.a., mehr jedoch durch westeuropäische Impulse - ein postmodernes Spektrum entfaltet, das andere Ausgangsbedingungen und Verarbeitungsmuster aufweist als die der tschechischen postmodernen Prosa.⁵⁸ Im Gegensatz zur polnischen Erzählliteratur der siebziger und achtziger Jahre, die sich mit Hingabe und Nostalgie an die fiktionale Aufarbeitung der Kulturgeschichte der *Kresy* machte⁵⁹, wobei sie sich nur selten verfremdender Verfahren bediente, operierte zum Beispiel die Poetik von Milan Kundera mit den Mitteln der Groteske und der Destruktion narrativer Sequenzen, in denen fiktionale und nichtfiktionale Textphrasen spielerisch verknüpft wurden. Das Merkmal 'verspätete Postmoderne' schließt - mit dem Blick auf das gesamte Spektrum polnischer Erzählkunst - jedoch nicht aus, daß bestimmte literarische "Keime" in den zahlreichen Rinnsalen der neuen Prosa zu finden sind.⁶⁰

Es gehört zu den eigenwilligen Strukturmerkmalen der polnischen Literatur, daß zahlreiche postmoderne Impulse aus der Feder junger Autor(en)/innen meist nur geringen Widerhall in der akademisch orientierten Literaturkritik fanden. Erst der Zusammenbruch hierarchischer (staatsliterarischer) Ordnungen und die Etablierung vieler kleiner Verlagsagenturen legte die Grundlage für die Präsenz einer breiten Textpalette. Auf das stark vergrößerte Angebot reagierte die sich neu formierende, vorwiegend nicht-akademische Literaturkritik mit einem überraschend breiten Angebot an Bewertungskriterien. Sie bediente sich dabei oft komparatistischer Zugänge zu den rezensierten Texten, indem sie vergleichbare Textphänomene aus dem Bereich der westeuropäischen und amerikanischen Postmoderne in ihre Wertungen einbrachten.

Ein weiteres Auswahlkriterium ist die Art der Darstellung von Kulturen und deren Wechselbeziehungen aus dem Blickwinkel der Textsubjekte und einzelner Textfiguren. Ausgehend von der Feststellung, daß ein beträchtlicher prozentualer Anteil unter den seit 1990 in Polen publizierenden Schriftsteller jüngeren und mittleren Lebensalters längere Zeit außerhalb ihrer Heimat gelebt hat, sind wir zu einer weitergehenden Beobachtung gelangt. In vielen Texten, die von dieser Autorengruppe stammt, ist ein kritischer, von westeuropäischen und amerikanischen Einflüssen gelenkter Blick auf das Land zwischen Oder und Bug zu beobachten. Er ist nicht das einzige auffällige Merkmal. Auch der Umgang der Protagonisten mit der materiellen

⁵⁸ Vgl. dazu Ritz, German: Postmodernizm w polskiej literaturze - spojrzanie z daleka, in: Nowa Res Publica (1994) Nr. 7/8 (70/71), 76-79, hier 78.

⁵⁹ Vgl. Hadaczek, Bolesław: Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szczeciń 1993. - Außerdem Jarzębski, Jerzy: Exodus (ewolucja obrazu kresów po wojnie), in: ders.: W Polsce czyli wszędzie. Warschau 1992, 129-147.

⁶⁰ Postmodernistische Zeiterfahrung (in der polnischen Prosa der achtziger Jahre, W.S.) treffen wir auch besonders häufig an den Rändern der großen Tendenzen der Nachkriegsliteratur an. Die Postmoderne gewinnt in dem Maße an Kraft, wie die hierarchische literarische Ordnung mit den in den Zeitschriften, Verlagen und editorischen Zentren mächtig verankerten Säulen zerfällt." (Ritz, German: Loc.cit., 78).

und ideellen Kultur zeichnet sich durch eine eigenwillige Betrachtungsweise aus. Sie wird häufig benutzt, um einen ständigen perspektivischen Wechsel bei der Bewertung von Erscheinungen des Alltags zu signalisieren und eine rasche Veränderung von Handlungsorten anzukündigen. Mit Hilfe solcher Verfahrenstechniken wird polnische Kulturgeschichte einer Betrachtung ausgesetzt, die sich in der Sujetgestaltung und der Thematik von der "apokalyptischen" Erzählliteratur unterscheidet. Der in diesen Texten einst dominante Widerstandsmythos hat eine funktionelle Wandlung erfahren: er dient meist nur noch als ironisches oder groteskes Versatzstück.⁶¹

Das dritte Auswahlkriterium bezieht sich auf alterierende Darstellungsweisen von Nacktheit und Sexualität in der polnischen Prosa. Der Körper als "kulturtragendes Zeichen" hatte zwar in Erzählungen und Romanen von Tadeusz Konwicki, Andrzej Kuśniewicz, Andrzej Szczypiorski, Julian Strykowski, Marek Nowakowski, Maria Nurowska u.a. seine hetero- und homosexuellen Wünsche und Neigungen zum Ausdruck gebracht. Mit dem Erscheinen junger Prosaschriftstellerinnen wie Manuela Gretkowska, Natasza Goerke oder Izabela Filipiak auf der literarischen Bühne der neunziger Jahre hat sich jedoch die Art der Darstellung von Sexualität wesentlich verändert. Es handelt sich dabei um aus polnischer Sicht provokante Aussagen zur Rolle von Frauen in der europäischen Kulturgeschichte. Wesentlicher Träger dieser Botschaften ist ein sprachliches Mischprodukt: umgangssprachliche Wendungen aus dem Reservoir von Trivialromanen, aus publizistischen Aufsätzen und aus der Werbesprache verknüpfen sich mit Textauszügen aus kulturhistorischen Abhandlungen und aus psychoanalytischen Fachartikeln. Die kontrastreiche Darstellungsweise in den Erzähltexten widerspiegelt sich auch in der ambivalenten ethisch-moralischen Haltung der Autorinnen. Manuela Gretkowska zum Beispiel betont einerseits ihr ironisch-distanziertes Verhältnis zu den Werten der katholischen Morallehre, andererseits bezieht sie sich auf ein, allerdings diffuses christliches Weltbild, als Grundlage für ihr Schriftstellertum. Diese offensichtliche ideologische Widersprüchlichkeit findet sich auch in den Figuren wieder, die Gretkowska in ihrer Prosa verwendet. Ihre Handlungen sind von oft von Momenten der Unbestimmtheit und der Ziellosigkeit gekennzeichnet. Solche Eigenschaften empfinden sie jedoch nicht als Mangel, sondern als Bereicherung ihres Wesens.

Einige der obengenannten Beobachtungen und Erscheinungsformen bilden auch den Tenor von Rezensionen und Überblicksdarstellungen, die das Thema *'Polnische Erzählliteratur am Ende des 20. Jahrhunderts'* bisher nur in einigen Aspekten aufgegriffen haben. Ein wesentliches Merkmal dieser Texte besteht in einem funktionalen Mangel: die Benennung der postmodernen Verfahrensweisen ist nur selten in Verbindung mit dem konkreten Hinweis auf eine Belegstelle im Text erfolgt. Für die Diskrepanz zwischen Bewertung und Konkretion lassen sich zwei Hypothesen anführen. An der Durchsetzung postmoderner literarischer Verfahren sind in den vergangenen zwei Jahrzehnten Vertreter verschiedener Prosa-Generationen beteiligt gewesen. Ihren jeweiligen Anteil an der Einführung neuer Techniken haben die Literaturgeschichtsdarstellungen der neunziger Jahre nur in wenigen Fällen verdeutlicht

⁶¹ Zur Funktion des postromantischen Kulturmodells in der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts, vgl. Janion, Maria: *Wobec zła*. Chomotów 1989. - Janion, Maria: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów. Warschau 1991.

bzw. nur einige Autoren hervorgehoben.⁶² Die vorsichtig-abwartende Einstellung gegenüber der ästhetischen Provokanz von Texten, die in den achtziger Jahren ohnehin nur in Zeitschriften, und dort auch nur in Auszügen publiziert wurden, war auch auf die indifferente Reaktion der wenigen Literaturkritiker zurückzuführen, die im Rahmen des "zweiten Umlaufs" und in den offiziellen Literaturzeitschriften ihrem Gewerbe nachgingen. Sie konzentrierten ihre Aufmerksamkeit vorwiegend auf fiktionale Texte, die sich mit ausgewiesenen Themen (Widerstandsästhetik, Aufarbeitung von polnischer Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts) beschäftigten. Aus diesem Grund nahmen sie die aus dem Umkreis der Krakauer Zeitschrift *bruLion* kommenden unkonventionellen Texten aus den späten achtziger Jahren wie auch zu Beginn der neunziger Jahre mit einer Neugier auf, in der sich Distanz, Abwehr und wohlwollendes Interesse mischten. Sie beklagten vor allem den "respektlosen" Umgang mit der polnischen Literatursprache und die "Stillosigkeit", mit der die meisten Lyriker aus diesem Umfeld kokettierten.⁶³ Gegen diese Stimmen legte sich Widerstand, der aus den Redaktionen der nach 1989 entstandenen Kulturzeitschriften kam. Er artikulierte sich mit dem Hinweis auf die Publikumserfolge von *bruLion*-Debütanten und die Lobeshymnen (aus westlichen polonistischen Kreisen) auf die lyrischen "Stars" Krzysztof Koehler, Jacek Podsiadło, Robert Tekieli, Ewa Sonneberg und Marcin Świetlicki.

Schützenhilfe bei der Aufwertung der polnischen Postmoderne kam auch aus den Reihen einiger Kultursemiotiker. Ihr sicherlich exponiertester Vertreter, Ryszard Nycz, Herausgeber der Literaturzeitschrift *Teksty drugie* und Autor einer Abhandlung über poststrukturalistische Textanalysen⁶⁴, hat mit differenzierten Aussagen über die Einwirkung der Poetiken von Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz und Bruno Schulz auf die polnische Prosa der neunziger Jahre und deren Anleihen bei der westeuropäischen Postmoderne eine Reihe von Anregungen gegeben, auf die wir uns im analytischen Zugriff auf die folgenden experimentellen Texte beziehen wollen.

⁶² Vgl. dazu die ersten literarhistorischen Versuche, Gesamtdarstellungen der nationalpolnischen Literatur nach 1918 anzubieten. Kuśniewicz, Piotr: *Agonia i nadzieja*. T.1-4. Dort T. 4 'Proza polska od 1956'. Warschau 1993-1994. Vgl. dazu die Rezension von Czubaj, Mariusz: *Teczki pisarzy*, in: *Polityka* (1995) Nr. 12. Außerdem Matuszewski, Ryszard: *Literatura polska 1939-1991*. Warschau 1992.

⁶³ Vgl. Kornhauser, Julian: *Barbarzyńcy i wypełniacze*, in: *Tygodnik Powszechny* (1995) Nr. 3, 13. - Außerdem: Klejnocki, Jarosław: "bruLion": drugie wydanie, in: *Polityka* (1994) Nr. 18, V.

⁶⁴ Nycz, Ryszard: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warschau 1993 (Instytut Badań Literackich).

III. Revolution als kosmisches Happening: Krzysztof Bieleckis *End & Fin Company*⁶⁵.

III.1. Heldenprojektion am Ende der Zeit.

Der bereits 1985 entstandene und erst sieben Jahre später in Buchform publizierte Prosatext⁶⁶ zeichnet sich durch den Entwurf einer fiktiven Welt aus, in der, wie der tautologische Titel anzeigt, vom Ende bis zum Ende das Chaos herrscht. Die in dieser Erzählwelt tobende Anarchie verfügt über eine besondere Struktur. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß die häufig auftauchenden Begriffe 'Zeit' und 'Raum' meistens nicht im abstrakten Sinn gebraucht werden sondern, ähnlich wie zwei weitere textstrukturierende Begriffe der *End&Fin Company*, 'Geschichte' und 'Revolution', anthropomorphe Gestalt annehmen und sogar alltägliche Aufgaben übernehmen, die in eigenwillig beschriebenen Lebenswelten der Romanhandlung zu bewältigen sind.

Der vom Erzähler und Chronist auserwählte Held ist der „Sehr Große Freidenker End“. Er ist insofern das ausschließliche Produkt des Autors, als dieser den Titel des Romans und seinen persönlichen Namen in einen engen Argumentationsstrang bringt: „End ist der Hauptheld des neuen ausgezeichneten Romans von Krzysztof Bielecki“⁶⁷ Ihm hat er auf seiner Reise in die Zukunft, eine Stadt im Jahre 1999, alles übereignet: den Kosmos, die kosmische Fiktion und die kosmische Katastrophe. Seine Verortung im fiktionalen Raum beschreibt er so:

„Er befindet sich nämlich auf der Oberfläche der Zukunft und der Chronik - meiner privaten Aufzeichnung vom Ende der Geschichte. End ist zum Greifen nahe. Mehr noch: entgegen dem Schein ist End einfach strukturiert.“⁶⁸

Die an dieser Textstelle auftauchenden Computerdaten, die End charakterisieren, lauten: *0099, ständig geboren; zu 99% lächerlich, Wohnsitz: nirgendwo; besonderes Kennzeichen: Hauptheld*. Daß die Daten neben den Konturen einer karikaturhaften Gestalt abgedruckt sind, verweist auf den burlesken Charakter der Texthandlung, die darüber hinausgehend an mehreren Stellen durch Zeichnungen unterbrochen wird. Ihre Wahrnehmung löst beim Lesen eine Reihe von Assoziationen aus, die auf außerhalb des Textes liegende Bezugfelder verweisen.⁶⁹ Doch die burlesken und komischen Züge, die von den Bildfeldern auf die Texthandlung zurückwirken, führen überraschenderweise noch nicht zur Demontage des Helden. Diese Feststellung läßt sich erhärten. End besitzt nämlich noch eine Reihe anderer Eigenschaften. Er ist der Erfinder von „weltbewegenden“ Apparaturen und von Gefühlszuständen, die das Leben der Menschen im Jahre 1999 erheblich verbessern. Unter den aufgezählten „Wundern“, die End bewirkt hat, sind z.B. ein ferromagnetisches Bett mit

⁶⁵ Der Untertitel des „Romans“ lautet „Fantastyczna powieść dla dorosłych“ und ist im Akapit Verlag (Kattowitz) 1992 erschienen.

⁶⁶ In der Zeitschrift „Twórczość“ Nr. 8 und 9 des Jahrgangs 1986 auszugsweise veröffentlicht.

⁶⁷ Vgl. Bielecki, Krzysztof: *End&Fin Company*, loc.cit., 16.

⁶⁸ Loc.cit.,17.

⁶⁹ Die karikaturhafte Zeichnung als Textelement spielt auch in anderen Textsequenzen eine bestimmte Funktion. Sie verarbeitet Unsinnstopographien, entwickelt schemenhafte Nachbildungen von Raumschiffen oder entwirft Ur-Tiere.

9087 einprogrammierten Träumen á la Freud, in Kapseln kondensierte Gefühle wie Freude, Liebe, Trauer, Nostalgie, Melancholie und ein übertragbarer elektrischer Magen. Das größte Wunder aber habe End nach Meinung seines Erzeugers mit der Abschaffung der Zeit erreicht:

“Es erscheint unbegreiflich, aber unser Held hat es doch zuwege gebracht, daß das ganze Mutmaßen über die Wirklichkeit in Trümmern lag und das, was eben ‘unbegreiflich’ war, Ends Verstand erfaßte ... und die neue Allwelt wie Saft aus den Gedächtnisköpfen herausquetschte. Wie floß sein Reflexionsstrom und was kam dabei heraus? Beim Nachdenken über die Grundlagen der Allwelt kam er eines Tages zu dem Schluß, daß diejenigen, die bis dahin den Versuch unternommen hatten, die zwei großen Einheiten Raum und Zeit in einer zu verschmelzen, von Anfang an in ihren Überlegungen einen Riesenfehler begangen haben.“⁷⁰

In den folgenden Überlegungen des Erzählers geht es um die kosmologische Kardinalfrage, ob die Zeit oder der Raum bleiben soll. Er kommt zu dem Urteil:

“Der Mensch hat aufgehört, irgendeinen Raum zu besetzen. Der Mensch ist kein Ort mehr im Kosmos. Beim Übergang zur nicht festgelegten, nicht garantierten Ewigkeit dehnte er sich in der Zeit, entwickelte sich und wurde träge, existierte als Dauerkaugummi oder als schwarzer Kater.“⁷¹

Die mit Hilfe von Comic-Elementen aufgezeigten Formverwandlungen, denen der Protagonist End ausgesetzt wird, erweisen sich als ein - vom Autor bewußt -inszeniertes Spiel mit typologisierten Bildern. Sie erzeugen in den Imaginationen der Leser bestimmte Projektionen, die im Verlaufe der Texthandlung an verschiedenen Stellen auftauchen. Die sicherlich kühnste Projektion ist die Begegnung von End mit der Revolution, die sich seiner Gedanken und Gefühle bemächtigen will, aber an dem Willen des freiheitliebenden End scheitert.⁷²

Zentrales Thema der *End & Fin Company* ist die Beschreibung der Stadt 1999 und ihrer Bewohner. Sie stellt eine Ansammlung von Menschen dar, deren wichtigstes Konsumtionsmittel das Wort ist. Es bildet „Inhalt und Form des mühseligen und unendlichen Daseins.“⁷³ Seine Benutzer fordern auf Kundgebungen die Wiederkehr der Zeit in ihrem städtischen Raum. Losungen wie ‘Wir wollen jährliche Städte und monatliche Straßen’, ‘Wir fordern die Länge von Tag und Nacht’, ‘Weg mit der Breite’ oder ‘Wir fordern das Gefühl für den Zeitmangel’ überraschen aufgrund ihrer Abstraktheit und ihres Mangels an politischen Inhalten ebenso wie durch den Zeitpunkt der Manifestation. Der Text signalisiert “Heiliger Dezember“⁷⁴, Zeitpunkt des

⁷⁰ Loc.cit., 17f.

⁷¹ Loc.cit., 20.

⁷² Der Text arbeitet an dieser Stelle mit medialisierten Bilderzeugungsstrategien. D.h. auktorialer und Personentext werden nach der Art eines Hypertextes struktuiert. Ein solcher Text konfiguriert seine Topographie im Akt des Lesens selbst (vgl. dazu Bolz, Norbert. Am Ende der Gutenberg Galaxie. München 1993, 199).

⁷³ “End&Fin Company”, loc.cit., 23.

⁷⁴ Die polnische Literaturkritik wertet Bieleckis Revolutionsmotiv als Auseinandersetzung mit dem Kriegszustand von 1981 bis 1983. Vgl. Drzewuski, Janus,: in: *Twórczość* 48, (1992) Nr. 12, 104.

einsetzenden Kriegsrechtes im Polen des Jahres 1981. Doch die zu erwartende Schilderung von Repression und Polizeikontrolle bleibt aus. Nicht die demonstrierenden Anhänger der Gewerkschaftsbewegung „Solidarność“ geraten ins Blickfeld des Erzählers, sondern die Anhänger der „Orangenalternative“. Es sind die niederschlesischen Gartenzwerge der Revolution, die den Sieg und das Ende aller Revolutionen feiern.⁷⁵

Dennoch spielt die Revolution in den folgenden Textsequenzen eine nicht unwesentliche Rolle. Sie führt Dialoge mit der Geschichte, die ihre Aufgabe als „wegweisendes Prinzip“ jedoch zurückweist und sich nur mit der konkreten Geschichte von Hüten oder Pferden beschäftigen möchte. Der respektlose karnevaleske Umgang mit der Geschichte bleibt ein textvorantreibendes Motiv. Es bewegt End, doch es wird vom Erzähler als absurd verworfen, denn die „neue“ Ordnung nach der Revolution erweist sich nur als Verschiebung von altgewohnten Problemen:

„Haha, ich habe auch die Revolution gemacht, jede Ordnung ist zugegebenermaßen gut, aber ob sie besser ist als die vor der Revolution? Jede Revolution muß sich eben wie eine Revolution entwickeln, damit nach einiger Zeit an irgendeinem Ort eine ... neue entsteht. Gab es nun die Große Bürgerliche Revolution? Gab es die Große Oktoberrevolution? Nein, ich begreife nichts, sicherlich sollte ich mich nicht mit diesen Dingen beschäftigen. Ich bin doch nur der Hauptheld des Romans und sollte doch nur mein Herz sprechen lassen. Was für ein lächerliches Duo: Revolution und Herz.“

Eines der wichtigsten kompositionellen Verfahren des Textes ist die ständige diskursive Auseinandersetzung des Erzählers mit seinem Helden. Sie wird in unterschiedlichen Kommunikationsarten geführt. Bei der Lösung der „revolutionären Frage“ zum Beispiel wählt End die Form des Briefwechsels⁷⁶, um die „Klassenfrage“ und „das Herz des Proletariats“ unter die Lupe zu nehmen. Doch er zweifelt an der Fragestellung.

„End verirrt sich beim Versuch, die revolutionäre Frage zu lösen. Kann man sie aber lösen? Liebst du den Vater, der dein Klassenfeind ist? Liebst du den Himmel, der dein Klassenfeind ist?“⁷⁷

Die Lösung des vertrakteten Problems soll der Superdenker (hiperwymiślacz) entwickeln. Er stellt eine in der Textsequenz XIII unvermittelt eingeführte Figur dar, die den Freidenker (wolnomyśliciel) beim Rätselraten um das Wesen der Revolution abgewechselt hat. Doch auch seine Vorschläge werden von End als unsinnig verworfen. In einem heftigen Disput wirft er seinem „Modelldenker“ vor, er habe sein Entwicklungs- und Perfektionskonzept verraten, er sei ein veraltetes Wesen, ein Modell, das sich absolut nicht verwerten läßt.

⁷⁵ Es ist zu vermuten, daß Bielecki auf die frühen karnevalistischen Aktionen der Gruppe „Pomerańczowa oranżada“ unter der geistigen Anregung von Major Fydrych im niederschlesischen Breslau der Jahre 1984/85 anspielt.

⁷⁶ In dem es um die rechtmäßige Anwesenheit von Held und Autor im Text geht.

⁷⁷ Loc.cit., 78.

Noch während der Superdenker von der Textfläche verschwindet, drängt sich das Alter-Ego von End, Fin, ins Bild. Es taucht wie eine Comic-Figur in einem Hypertext auf und läßt sich mit End auf eine Auseinandersetzung um Identität ein. End sieht in seinem Alter-Ego einen Konkurrenten, der die Revolution vorantreiben könnte. Deshalb behauptet er, daß nur er allein das "fortschrittliche" Element der Revolution verkörpere.

"Du willst mich mit deiner vorrevolutionären, sehr vorrevolutionären Erscheinung, vernichten. Du willst mich mit deinen Händen erwürgen", schrie er rot vor Zorn. "Aber meine ja nicht, " schüttelte er sein rechtes schwaches Händchen, " daß ich nachgebe! Ich bin der Fortschrittler! Die Revolution, das bin ich! Der Roman bin ich!"⁷⁸

III. 2. Das Zitat im Zitat als burleskes Spiel mit Texten

Die Offenlegung des Zitats gehört in *End & Fin Company* ebenso wie das Spiel mit dem verdeckten Zitat, das als burleskes Versatzstück benutzt wird, zu den auffälligsten Textverfahren. In der Textsequenz XV läßt Bielecki seine Doppelgänger-Figur End über die Identität des menschlichen Antlitzes reflektieren. Er benutzt dazu als Prototext den Roman von Stanisław Lem *Memoiren, gefunden in der Badewanne*⁷⁹, der sich bei Bielecki in „Der im Roman gefundene Nachtopf“ verwandelt. Die Texthandlung besteht aus Gattungselementen des Tagebuchromans, in dem das erzählende Ich ein verwirrendes Spiel mit Fiktionen inszeniert. Es sind geheimnisvolle Träume von der schönen Fuzia Milostka, die Beschreibung von himmlischen Körpern, Träume von New York, dem „Dach über dem Kopf als Grundlage der menschlichen Existenz“⁸⁰ und die phantasiegeladene Gedankenjagd zwischen einem imaginierten Kosmos und einer nur schemenhaft wahrgenommenen Erde, auf der die dargestellten Figuren scheinbar willkürlich mit immer neuen kulturellen Merkmalen versehen werden. Am Ende der Tagebuchaufzeichnungen angelangt, „erweiterte Fin langsam den Titel des Notizbuches: *Der im Roman gefundene Nachtopf oder die 222 Untergänge von End*.⁸¹

Ein wildes Hin- und Herfluten von Bildströmen, die als gleichsam "gezappte"⁸² Fernsehprogramme (channel-jumping) vor den Augen der Leser erscheinen, signalisiert der Kompilationstext der Sequenz XVI. Er imitiert Teile der spätbarocken Novelle⁸³,

⁷⁸ „Ha, to jedna z tajemnic tej powieści. Nie rozumiesz, czytelniku, istoty tytuły? Nigdy nie zastanawiałeś się, czemu brzmi on End & Fin Company, a nie po prostu End? Przecież żadnego Fina do tej pory nie spotkałeś. Fin nie istniał...“ Loc.cit., 90.

⁷⁹ Deutsche Ausgabe Frankfurt/M. 1974 (Insel Verlag), nach der polnischen Ausgabe "Pamiętnik znaleziony w wannie" (Krakau 1969).

⁸⁰ Vgl. dazu "Die Hauptstadt im Notizbuch". Aus: Michail Bulgakow: Ich habe getötet. Feuilletons und Erzählungen. Gesammelte Werke, Bd. 7. Berlin 1995.

⁸¹ Loc.cit., 121. Vgl. Witkacy, Ignacy Stanisław: Die 622 Zusammenbrüche des Bungo oder die dämonische Frau. (Nähere Angaben zur Entstehung und zum Sujet des Textes, vgl. Anm. 119).

⁸² Vgl. den neudeutschen Begriff für schnelles Springen zwischen den Fernsehkanälen (s.a. channel-switching).

⁸³ Vgl. z.B. Henry Fieldings "The History of the Adventures of Joseph Andrews" (1742).

deren Kapitelüberschriften bereits alle Eskapaden des kühnen Helden vorwegnehmen.

„Das Kapitel XVI schneidet Haare ab, reist in einen Wäschkorb, dann auf einem Esel, wieder zurück in den Wäschekorb und alles mit dem Ziel, an einem normalen Ausflug des 'B.W. Freidenkers' teilzunehmen.“⁸⁴

Es sind mögliche Handlungen eines Helden, der allerdings nicht selbst aktiv wird, sondern einer Reihe von Figuren den Vortritt läßt, die gleichsam aus dem Speicher eines Personal Computer auf den Bild-Text-Schirm gezaubert werden. Auffälligstes Mittel der Kontamination (d.h. der Verschmelzung von mit ähnlichen inhaltlichen und motivischen Elementen versehenen literarischen Figuren zu einer Vielzahl von Assoziationsketten) ist das Thema 'Haareschneiden'. Anna Czilag, die wild behaarte Gestalt aus Bruno Schulz' Erzählung *Das Buch*⁸⁵ befiehlt Herrn Bodzio, ihr die Haare abzuschneiden. Nach Beendigung der Frisierszene, die End mit Verwunderung in einer Ecke des Salons beobachtet, taucht Francin auf, der als Annas Ehemann vorgestellt wird, tatsächlich aber eine Figur aus Bohumil Hrabals erfolgreich verfilmter Erzählung *Die Schur*⁸⁶ ist. Der an dieser Stelle protestierende End wird vom Autor „zurückgepiffen“, was dazu führt, daß der Text ins nächste literarische Programm springt. Dort taucht F. Scott Fitzgeralds Hauptgestalt Berenika aus *Berenika schneidet Haare* auf. Doch nicht nur der „autorisierte“ Text holt immer neue Figuren in seine Darstellungsebene sondern auch der Held selbst jagt im Galopp mit Oskar Matzerath⁸⁷ durch polnische Städte oder reitet auf einem Esel mit dem Kroaten Bulatović durch erfundene Landschaften.⁸⁸

Die in *End & Fin Company* vorgeführte Welt weist keinerlei stabile Elemente mehr auf. In ihr entfaltet sich die Technik des medialisierten Erzählens. Es vollzieht sich in zwei Bildstrategien: Materiale Objekte gehen in die Gestalt von anthropomorphen Wesen über; die auftretenden Figuren werden mit Hilfe von elektronischen Signalen von der Bildschirmfläche des Textes in das nächste narrative Kurzprogramm geworfen. Es ist zu vermuten, daß solche Textverfahren auf den Zuspruch von jüngeren Lesern treffen werden, die sich ein medialisiertes Verständnis von „Realität“ angeeignet haben. In ihrem Rezeptionsverhalten spielen der schnelle Wechsel von Einstellungen eine wesentliche Funktion bei der Aneignung ihrer Welt. Von dieser Hypothese geht auch Leszek Bugajski in seinem Vorwort zu Bieleckis „Roman“ aus, indem er feststellt, daß sich der Leser in dieser Welt nicht verloren fühle.⁸⁹

⁸⁴ „End & Fin Company“, loc.cit., 121.

⁸⁵ Aus dem Erzählzyklus „Sanatorium zur Todesanzeige“, Deutsch: Bruno Schulz. Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen. Hrsg. v. Mikolaj Dutsch. Aus dem Polnischen von J. Hahn. München 1992, dort 109.

⁸⁶ Deutsche Ausgabe „Die Schur“. Aus dem Tschechischen von Franz Peter Künzel. Frankfurt/M. 1983.

⁸⁷ Vgl. dazu die Hauptfigur Oskar Matzerath aus Günther Graß' Roman „Die Blechtrommel“.

⁸⁸ Vgl. den Roman von Miodrag Bulatović „Der Held auf dem Rücken des Esels“. München 1965.

⁸⁹ Mit Hinweis auf die im Text dargestellte „durch und durch revolutionierte Welt“ stellt Bugajski fest, daß das einzige stabile Element die Abhängigkeit des Lesers vom Willen des Autors sei. Doch „der Leser fühlt sich in ihr nicht verloren, obwohl dort verschiedene Erzähltechni-

Zweifellos geht von der „wilden“ Jagd durch globale Kulturlandschaften ein gewisser Reiz aus. Welches zentrale Motiv aber könnte mögliche Rezipienten an den Text fesseln? Eine weiterführende Hypothese ist an dieser Stelle aufzustellen. Es ist der Topos von der „Zeit der großen Synthese“, der sich durch die gesamte Handlung wie ein roter Faden zieht. Er stellt eine Synthese durch Destruktion dar, die am Ende des 20. Jahrhunderts nach einer bestimmten Zahl von Revolutionen eine unübersehbare Menge von materialen und psychomentalen Bruchstücken hinterlassen hat, die es nach Art von kontaminierten Zitaten auf eine andere, noch nicht bekannte Weise zu verbinden gilt.

„Das Wort Synthese ist hier gewissermaßen das Schlüssel-Wort - weil es nämlich schon zu Beginn der Erzählung zeigt, daß ihr Held eine Synthese von Raum und Zeit anstrebt.“⁹⁰

Daß er dieser Aufgabe ebenso wenig gewachsen ist wie seine Helden, die auf der Folie von realen Ereignissen mit globusbedrohenden Konsequenzen ihr burleskes Spiel mit solchen Makroelementen wie 'Revolution' oder 'Geschichte' treiben und vergeblich deren Abschaffung fordern, verdeutlicht Bielecki in der sog. „Sieben-Trompeten-Sequenz“ am Schluß seines „Romans“. Unter Hinweis auf allmögliche symbolische und reale Bezugsobjekte schränkt er deren Funktionen auf ein ausschließlich subjektives Interesse ein. Er, als Chronist der Zukunftsgeschichte, verkünde seinen Lesern, daß es keine apokalyptischen Trompeten seien, sondern nur die Trompeten des Autors, auf denen er sein Buch „ausgespielt“ habe. Doch bevor es soweit ist, meditiert der Ich-Erzähler als Autor über die Funktion seiner sieben Trompeten, deren musikalische Aussage in der Form von ironischen und sarkastischen Zitaten⁹¹ und tautologischen Figurationen über "das Ende der Enden" ein breites semantisches Feld aufbauen. Auf ihm wird der Gedanke der Finalität in immer neuen Varianten ins Spiel gebracht. Das Ende des Textes *End & Fin Company* wird dabei im Redestrom des Erzählers überlagert von der Vision des endgültigen Untergangs der Welt als Globus. Doch die angekündigte Apokalypse findet natürlich nicht statt. Statt dessen verkündet der Erzähler-Autor augenzwinkernd: "Der Roman stirbt und sein Autor stirbt. Nur noch einmal gibt er dem Wort die Hand und sagt ihm: Mach's gut, Roman, abgeschlossen ist meine fantastische, geliebte Geschichte."⁹²

ken verwendet werden (Tagebuchfragmente, Monologe, Erzählungen in Erzählungen)." Bugajski, Leszek. Koniec końców. In: "End&Fin Company", loc.cit., 12.

⁹⁰ Loc.cit., 11.

⁹¹ So zum Beispiel zitiert der Text aus fiktiven Grabgesängen, intoniert von der fünften Trompete (vgl. loc.cit., 215f.).

⁹² Loc.cit., 217.

IV. Semantik des blinden Sehens. Tomasz Sęktas' Erzählverfahren.

IV.1. Die Narratio von der abwesenden Welt

Die Debütermotiv⁹³ des 1957 in Warschau geborenen Autors, 1986 auszugsweise in *Twórczość* abgedruckt, bereitet ihren Lesern insofern eine Erwartungsenttäuschung, als sie die im Titel angekündigten „Erzählweisen“ sehr vage einlöst. Schon der Einstieg in die „Erzählhandlung“ ist ein Gang ins Dunkle. Ein blinder Ich-Erzähler⁹⁴ beschreibt einen Spaziergang durch eine nicht näher bezeichnete Stadt. Seine Art, Realität zu erfassen, konzentriert sich auf bestimmte Sinnesorgane:

„Geführt von einem weißen Stock besichtigte ich die mich umgebende Welt - wenn ich auch nicht wußte, wie einsam sie war - mittels einer ungegrenzten Menge von Details, die durch Nase und Ohr wie Luftwellen auf mich einstürzten. Ich ging aus dem Haus, um ein wenig auf den Straßen umherzugehen, die mich bei der Erledigung von alltäglichen Dingen mit Schmerz und Ungewißheit beschenkten. Jeder Gang in die Stadt war für mich eine leidvolle Pflicht.“⁹⁵

Der Spaziergang durch die Stadt ist für den Erzähler mit einer schmerzvollen Erkenntnis verbunden. Doch seine Einsicht, daß man „das Sehen verlieren muß, um erst das wahrzunehmen, was nicht sichtbar ist“, ist mit der Freude verbunden, daß er immer tiefer in die intime Welt der Gerüche, der Geräusche und Berührungen eindringen kann. Er erkennt, daß sein weißer Stock, „Symbol der Macht über die Quintessenz-Welten, sich in ein dem Blinden gehorsames Werkzeug verwandelt hatte“.⁹⁶

Diese Erkenntnis löst in ihm Souveränität im Umgang mit seinem visuellen Defekt aus. Er verwandelt sich in eine Gnade, dank derer der Blinde „das Idol der sichtbaren Welt“ nicht vergöttern muß. Er selbst gelangt in die Position desjenigen, der den „Sinn des heiligen Sakraments der Erblindung begriffen hat.“⁹⁷

Die erworbene Feinfühligkeit, ein Nichtsehender-Sehender zu sein, überprüft der Erzähler in dem Eingangskapitel mit der Überschrift „Blindlings“. Sie löst eine doppelte Assoziation aus. Sie signalisiert sowohl eine tastende Bewegung im Dunkeln als auch eine vielschichtige Auseinandersetzung mit der Wortsemantik von 'blind'. Beide Operationen leistet der Erzähler mit einem hohen Aufwand an physischer und kognitiver Energie im Laufe der folgenden sieben Textsequenzen. Er reflektiert zunächst das Wechselverhältnis von Licht und Dunkelheit, die Verwandlung des Buntfilms in einen Schwarz-Weiß-Film, die der Blinde (poln.: *ślepiec*) bei seinem Gang durch die Stadt rekonstruiert:

„Ich, der Blinde, auf einer Parkbank sitzend, beneidete die sehenden Menschen, weil für jeden von ihnen die Möglichkeit, die Spur existiert, einen wahrhaft schönen, er-

⁹³ Vgl. Sęktas, Tomasz: *Narracje*. Kattowitz (Akapi Verlag) 1992.

⁹⁴ Im Text signalisiert durch die Zwischenüberschrift „Na oślepi“.

⁹⁵ Loc.cit., 17.

⁹⁶ Loc.cit., 19.

⁹⁷ Loc.cit., 21.

haben Augenblick zu erleben. Gäbe es doch etwas in der Art eines Opfers für die sichtbare Welt. Dieses Opfer könnte ich schon nicht mehr bringen. In meiner Vorgeschichte brachte ich es vollkommen unbewußt, als ich seine Bedeutung nicht schätzte. Ich hatte begriffen, wie gnädig die Sonne war, die mir erlaubte, der Gnade der Blindheit teilhaftig zu werden.“⁹⁸

Nach der Textsequenz sieben bricht die theoretische Reflexion über die Weltwahrnehmung des blinden Erzählers ab. Eine erste praktische Bewährungsprobe beginnt: die Konfrontation mit der anonymen Macht in der Gestalt von zwei oder drei Geheimpolizisten (der Erzähler vermag die dritte Person wegen seiner Blindheit nicht genau zu orten!).

“Sie suchten einen gewissen Josef K.. Sie sagten jedoch nicht, in welcher Angelegenheit. Als ich ihnen sagte, daß ich keinen Josef kenne und daß, soweit ich wüßte, ein solcher hier nicht wohne, fragte der Ranghöchste nachdrücklich: Ist das auch sicher?“⁹⁹

Der Ich-Erzähler bezeichnet die folgende Befragung als blinde Burleske, in der er gerne den sehenden Blinden gespielt hätte, der der Geheimpolizei Details erzählt, die er nie gesehen hat. Die in der Form eines inneren Monologs vorgetragenen Anmerkungen zur tragiburlesken Rolle des Erzählers brechen plötzlich ab. Eine neue perspektivische Einstellung der gleichen Szene beginnt. Es ist der blinde Held im Zwiegespräch mit Funktionären des Geheimdienstes, in dessen Verlauf er den gesuchten Josef K. in einem Atemzug mit Franz Kafka nennt. Er führt die „Geheimen“ damit auf eine falsche Fährte, denn diese erkundigen sich sofort nach dem derzeitigen Aufenthaltsort des „Doppelgängers“, ja sie drohen ihm sogar, falls er ihnen keine genaueren Informationen liefere... Doch sie müssen erkennen, daß der Blinde ihnen bei der „Dingfestmachung“ ihres Täters nicht mehr behilflich sein kann. Sie verlassen die Szene, ohne daß der Erzähler weiß, ob auch der dritte „Geheime“ aus dem Zimmer gegangen ist. Die einsetzenden Zweifel darüber, ob das, was passiert ist, auch eine bestimmte Realitätsrelevanz besitzt, übertragen sich auf den weiteren Verlauf der Handlung als Rekonstruktion von Wirklichkeit. Es ist die Suche nach dem Ereignis in der Ereignislosigkeit von Existenzweisen, die zum entscheidenden Antriebsmoment der *Narracje* werden. Auf der Darstellungsebene wechselt die Ich-Erzählerperspektive mit der auktorialen Erzählweise ab. Das verdeutlicht die Sequenz „Das Bad“. In ihr versucht der Blinde seine körperliche Gestalt, das Alter-Ego, zu ertasten. Er bricht diesen Versuch mit dem Gefühl von Angst und Verwunderung ab. Auf der auktorialen, streng auf Distanz gehenden Ebene registriert eine Kamera die Bewegungsabläufe des Blinden, ohne tiefere Aufschlüsse über die Handlungsweise des Beobachteten zu gelangen. Im Gegenteil, das technische Hilfsmittel erweist sich als „blind“.

“Der Allsehende (Zuschauer? Regisseur? Drehbuchautor?) ist plötzlich gezwungen, sich tastend, blindlings zu bewegen. Seine objektive, mehr oder weniger nur der Filmerzählung dienende Rolle wird vom Blick nicht erfaßt, nicht begriffen und wird

⁹⁸ Loc.cit., 30f..

⁹⁹ Loc.cit., 33.

(je undeutlicher das Bild wird) zu einer bedeutsamen, in der Dunkelheit aufblühenden Gegenwart.“¹⁰⁰

IV.2. Theater mit einem Zuschauer

Im *Teatr Jednego Widca* begibt sich der Erzähler erneut auf die Suche nach der Person, die die Welt darzustellen vermag. Er gibt ihr Namen, wie z.B. Tarranor oder Raranotr, die „ebenso gute wie verständliche Synonyme der Namenlosigkeit der überhaupt nicht anwesenden Personen sind.“¹⁰¹ Trotzdem tastet sich der Erzähler in vier großen Textsequenzen zu seinem Helden vor, indem er auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen versucht, seinen namenlosen Protagonisten zu rekonstruieren.

Ausgangspunkt seiner erzählerischen Überlegungen ist der Theaterraum, in dem der Held gleichsam schemenhaft auftaucht, ohne daß er „dingfest“ gemacht werden kann. „Ihn gibt es auch noch. Nein, das ist nicht der Akteur. Vielleicht jemand, der sich nachts ins Theater geschlichen hat oder auch jemand, der erst in der Nacht aus seinem Versteck gekrochen ist...“¹⁰²

Erst der auf der beinahe leeren Bühne stehende beleuchtete Sessel dient als Ort der Begegnung mit dem Helden. Er kommt aus der Tiefe der Kulissen, wobei er auf dem Wege ins Licht einige, für den Zuschauer nicht sichtbare Requisiten anrempelt. Dann fällt der erste Satz im leeren Zuschauersaal: „Ich sehe nichts.“ Ohne das Echo seiner Worte abzuwarten, setzt sich der Held in den Sessel und wiederholt seine „Botschaft“: „Ich sehe wirklich nichts.“

Der zweite Rekonstruktionsversuch wird durch einen Szenenwechsel eingeleitet. Die leere Bühne verwandelt sich in einen mit toten Objekten angefüllten Raum, in dem alle bezeichneten Gegenstände auf mythologische Weise¹⁰³ beschrieben werden:

„Aus dem Sand ragen weiße Tier- und Menschenknochen hervor. Ausgedörrte Schädel schauen durch leere Augenhöhlen in die Sonne, und der Himmel blickt mit der Gelassenheit eines gütigen Monarchen auf sie herab. Der Tod legt sich auf Sand und Glut, um die Landschaft ein wenig zu beleben ... Die Form hat den Inhalt durchwachsen, sie unterdrückt sogar die rudimentären Atemstöße (die schüchternen Luftbewegungen, die leere Brise in den Knochenlabirinth der Kiefer, der Augenhöhlen und der vom Knochenmark entledigten stummen Flöten).“¹⁰⁴

¹⁰⁰ Loc.cit., 44.

¹⁰¹ Loc.cit., 102.

¹⁰² Loc.cit., 103.

¹⁰³ Der Begriff 'mythologisch' bezieht sich auf eine analytische, kultursemiotische Betrachtung der Wechselbeziehung von bezeichnetem Gegenstand und dessen verschiedenen signifiant-Elementen, im Gegensatz zu dem Begriff 'mythisch', der in phänomenologischer Weise einen Eindruck von etwas vermitteln möchte, was "unerklärbar" ist.

¹⁰⁴ Loc.cit., 104.

Inmitten der mythischen Landschaft taucht ein „unermüdlicher Demiurg“ auf, der mit der Stimme eines Menschen aus dem OFF einen Dialog führt. Mit einer Handbewegung, die auf einen trockenen Zweig zeigt, um den sich eine Schlange (aus dem verlorengegangenen Paradies?) windet, sagt er:

„Hier wird einst ein Baum wachsen ... ein Symbol ... ich habe vergessen wofür ... Jahrhunderte werden vorübergehen, bis er entsteht.“ Und der Mensch erwidert: „Jahrhunderte ... das ist mir zu lang. Ich werde warten.“¹⁰⁵

Nach dem Scheitern der mythologischen Rekonstruktion des Helden¹⁰⁶ entwirft der Erzähler ein drittes Szenario. Es ist, wie alle potentiellen Erzählversuche in *Narracje*, eine Mischung aus auktorialem Kommentar und den Beobachtungen eines Wir-Erzählers, der grundsätzlich daran zweifelt, ob Handlung möglich sei. Trotzdem bemüht er sich weiterhin um die Klärung seiner Zweifel, indem er weitere Figuren in seinen Text einführt. Zunächst ist es ein Theaterwächter, mit dem der auf die Bühne gestolperte Held ein Gespräch führt. Es enthält jedoch keine Bezugspunkte, auf die sich beide stützen können. Deshalb verirren sie sich im Dschungel ihrer Wörter und brechen ihren Austausch von Lauten ab.

Die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen, einen Gesprächsfaden zu finden, erinnert - bezogen auf einzelne Szenen - an die Beckettschen Figuren Estragon und Wladimir aus *Warten auf Godot*. Die Semantik der Vergeblichkeit dominiert auch auf einer anderen Handlungsebene. Sie kommt in dem Versuch des Erzählers zum Ausdruck, ständig in mögliche Bewegungsabläufe einzugreifen, um den Spuren des von ihm eingeleiteten Erzählens zu folgen. Es ist ein erfolgloses Unternehmen: In dem Augenblick, als der Held an Profil gewinnt und der Leser den Eindruck hat, es könne sich etwas ereignen, verliert sich der Protagonist wieder im Labyrinth der Fiktionen, das ihm der Erzähler gebaut hat.

Der vierte Rekonstruktionsversuch beginnt mit der Markierung von Zeit als innere Uhr. Der Helden soll in irgendeiner sozialen Wirklichkeit angesiedelt werden. Auch in dieser Textfolge erzeugt die minutiöse Schilderung von Bewegungsabläufen den Eindruck der Vergeblichkeit. Die Anweisungen an den Leser zum Beispiel, ein beschriebenes Blatt, das der Held weggeworfen hat,¹⁰⁷ in einer bestimmten Zeit zu lesen, erweisen sich als überflüssig: die *Erzählzeit*, d.h. die Dauer des Leseaktes, und die *erzählte Zeit*, d.h. die Dauer des Geschehens in einer Handlungsrealität, stehen insofern in einem irreversiblen Verhältnis zueinander, als die geforderten 10 Minuten und fünf Sekunden überhaupt kein Gegenstand einer Handlung werden können, da nach Ansicht des Erzählers eine solche Zeit mit viel sinnvolleren Dingen zu nutzen sei.

¹⁰⁵ Loc.cit., 105.

¹⁰⁶ Der Erzähler bekennt, daß der Versuch der Mythologisierung „uns vom Theater mit einem Zuschauer entfernt.“ (loc.cit., 105).

¹⁰⁷ Der Text spielt hier mit der semantischen Vielschichtigkeit des Vorlagetextes „Manuskript in der Badewanne gefunden“ von Stanisław Lem.

IV.3. Mythologische Rekonstruktion des „Helden“

Trotz solcher offensichtlichen Widersprüche, die einen an narrative Abläufe gewöhnten Leser sicherlich verärgern, unternimmt Sęktas' Erzähler immer wieder Versuche, seinen „Helden“ in Szene zu setzen.

„Unser Held (wir benutzen hier die ein wenig abgenutzte rhetorische Figur) hielt sich unter Menschen auf. Zum ersten Mal am heutigen Tag.... bieten wir ihm die Möglichkeit einer Konfrontation ..., eines Versuchs, dessen Ergebnis für uns unklar, ungewiß ist.“¹⁰⁸

Die Versuchsanordnung, die der „Überführung“ des Helden in bestimmte Zeiten (als Handlungseinheiten) dienen soll, sieht das Ausprobieren von Bewegungsabläufen vor. Zunächst schreibt der Erzähler seinem Helden das Futur I vor. Als er die Zeitform ausprobiert, überkommt ihn eine große Unruhe, wenig später fällt er in eine rätselhafte Erstarrung. Nach Beobachtungen des Erzählers sei „der Held“ beim Blick auf die Uhr in eine Art von Ohnmacht gefallen. Erst das Hinweisschild: *Weg zu den nicht mehr aktuellen Ereignissen* habe ihn wiederbelebt.

Im weiteren Verlauf des erzählerischen Versuches wird deutlich, daß der Protagonist nicht auf Signale achtet, die ihn in einen geometrisch strukturierten Raum leiten sollen. Mit seiner Weigerung ist auch die Nicht-Akzeptanz von linearen Handlungen verbunden. Statt dessen bevorzugt er eine Motorik, um Abläufe zu verdeutlichen, die er nicht in Sprache umsetzen kann.¹⁰⁹ Dazu gehört auch die Weigerung des Helden, sich zeitlich begrenzten Operationen auszusetzen. Sie geht soweit, daß der Erzähler seine Leser immer wieder auffordern muß, sich anstelle des „Befehlsverweigers“ der Lektüre von Manuskripten zu unterziehen. Ein Appell, der - abgesehen von seinem perlokutionären Charakter¹¹⁰ - nicht befolgt wird, weil der Erzähler den gewünschten Leseakt von sieben Minuten und 21 Sekunden sowieso in Frage stellt.¹¹¹

Der fiktive Held der vierten Textsequenz ist noch durch ein weiteres auffälliges Merkmal gekennzeichnet: Er reagiert ungewöhnlich empfindsam auf die „unmenschlichen Ausgeburten der Zeit“.¹¹² Die Wörter *Vergangenheit* und *Zukunft* bewirken, kaum daß sie genannt werden, auf der Haut des Protagonisten eine Art von Ekzemen in Verbindung mit Juckreiz. Diese Beobachtung verleitet den Erzähler zu der Aussage, daß alle möglichen Handlungen in der Zukunft keinen wesentlichen Einfluß auf den Helden ausüben werden. Mit der daraus folgenden Einengung des

¹⁰⁸ Loc.cit., 116.

¹⁰⁹ Der Text spielt mehrmals mit dem Syntagma 'Tropy, postoje, niewydarzenia' (Spuren, Aufenthalte, Nichtereignisse) auf einen Subtext an, der insofern an Miron Białoszewskis „Szumy, zlepy, ciągi“ (Geräusche, Verklumpungen, Folgen) erinnert, als es dort um die Aufzeichnung von Kräften geht, die sich als zerstörerisch erweisen im Hinblick auf die Schaffung von Authentizität und die Bindung an Realität.

¹¹⁰ Perlokutionäre Akte bezeichnen nach John L. Austin ("Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with words"), Stuttgart 1972, 117, im Gegensatz zu illokutionären Akten "die Hervorbringung echter Wirkungen."

¹¹¹ Viel besser wäre es, in dieser Zeit sich glücklich zu fühlen, 440 Meter zu gehen, auf angenehme Gedanken zu kommen (vgl. loc.cit., 121).

¹¹² Loc.cit., 124.

zeitlichen Handlungsrahmen auf die Gegenwart ergibt sich zwangsläufig die Frage nach dem eigentlichen Antriebsmoment des Sektas'schen Helden. Nach der Prüfung der langen Liste jener Motive, die für ihn relevant sein könnten, wie z.B. Flucht vor dem eigenen Ich, Revolte und Opposition gegen die „Welt“, Rückkehr zur paradiesischen Unschuld, Rettung auf eine von Umweltgiften nicht belastete Insel, aufopferungsvolle Liebe, der Versuch, sich aus dem Sumpf der alltäglichen Gewohnheiten an den eigenen Haaren herauszuziehen, kommt der Erzähler in *Narracje* zu einem eigenwilligen Befund. Es ist die Poetik des Nichtgeschehens, die er wie folgt begründet:

„Nichtereignisse - nach ihnen kann sich unser Held sehnen, von ihnen träumen, die Wahrheit suchen, sich selbst finden. Doch selbst diese Worte sind wenig flexibel. Sie sind Fallen, in denen sich kein Nichtereignis festhalten läßt. Solche Worte erweisen sich als stumpf und unbeweglich; sie reagieren vegetativ auf den Impuls, die primitiven Ereignisse, die passiert sind, durch die Mühlen der Geschichte gerutscht sind und ... in tausenden Biographien zermahlen werden“.¹¹³

IV.4. Das Nichtereignis als Domäne der Freiheit

In der Erzählliteratur des ausgehenden 20. Jahrhunderts zeichnet sich eine wesentliche Tendenz ab. Sie kommt in der Funktionsüberlastung eines Textsubjektes¹¹⁴ zum Ausdruck, das sich dem Phänomen 'zunehmende Virtualisierung der Lebenswelt' stellen muß. Ein wichtiger Aufgabenbereich des Erzählers besteht in dessen Versuch, Ereignisse der sinnlich wahrgenommenen Realität in die Fiktionalität der Texthandlung einzuordnen. Er wird dabei mit einem unlösbaren Problem konfrontiert. Im Gegensatz zur Geschichtsschreibung, die darlegt, was faktisch geschehen ist, unterliegt die fiktionale Welt ihren eigenen Regeln, die im Verlaufe der Entwicklung des Romans als narrative Gattung zu einer ständigen Erweiterung der Begriffe 'Fakt' und 'Realität' geführt haben. Ihr vorläufiges Ergebnis besteht in dem Verzicht auf die Konvention des allwissenden Erzählers, der sich mit dem Autor identifiziert. An die Stelle der auktorialen Narration tritt immer mehr der subjektive Filter, der den Erzählvorgang kontrolliert. Dies hat zur Folge, daß der Glaube an die subjektive Welt-sicht zur höchsten Stufe der Objektivität wird. Damit zeichnet sich eine inflationäre Ausweitung von Realitätsbereichen ab, die die Literatur bearbeitet.

Die in *Narracje* verwendeten virtuellen Wahrnehmungsmuster von Realität zeichnen sich in der polnischen Prosa des 20. Jahrhunderts bereits in den dreißiger Jahren ab. Vorbilder für die narrative Gestaltung des Sektas'schen Textes sieht der Literaturwissenschaftler Tadeusz Komendant in einer Reihe von Poetiken. Witold Gombrowicz's Roman „Kosmos“ gehöre ebenso dazu wie Marek Sołtysik's „Domiar złego“, die Bruno Schulz' Erzählungen und die Romane Teodor Parnickis. Auch der argentinische Romancier und Lyriker, Jorge Luis Borges, und der griechische Ependichter Homer dienten als Prototypen. Der bei beiden Autoren vorhandene physische Defekt

¹¹³ Loc.cit, 137.

¹¹⁴ Wir fassen unter dem Begriff 'Textsubjekt' alle möglichen Funktionsarten von Erzählern zusammen, um die Organisation der erzählenden Gestaltung eines Textes in seiner Vielfalt zu signalisieren.

der Blindheit wie auch deren metaphorischer Umgang mit dem Phänomen der Blindheit habe Şekta in seiner experimentellen Prosa als Strukturelemente verwendet:

„Der Archetypus des europäischen Romans, der die sichtbare Reise des Odysseus (Fabel) durch den nichtsehenden Homer (Erzähler) beschrieb, führte zur Verdrängung der sichtbaren Fakten durch einen wahrgenommenen, aber blinden Erzähler des Borges'schen Typus...“¹¹⁵

Die extreme Subjektivierung des Erzählvorgangs sei insofern ein Paradoxon, als das im Roman dargestellte Ereignis stets eine intentionale Ausrichtung habe. Alles, was jenseits des streifenden Erzählerblicks liege, existiere nicht. Dennoch sei das vom Erzähler vorgegebene Dasein oder Nicht-Dasein von Realität die Bedingung für die Möglichkeit der Existenz jeglicher Ereignisse.¹¹⁶ Şekta vertieft nach Ansicht von Komendant das Paradoxon, indem er das Nichtereignis als Domäne der Freiheit für sich entdeckt habe. Die theoretische erzählerische Vernunft könne sich mit dem Nichtereignis nicht beschäftigen, weil sie sich in Paradoxien verwickle. Die praktische Vernunft aber, im Kantschen Verständnis das 'Ding an sich', registriere das Nichtereignis, denn im anderen Fall gäbe es weder die Welt noch uns.

Bei dem Versuch, die Şekta'schen Nichtereignisse zu beschreiben, bedient sich Komendant eines poetisch aufgeladenen Bildes:

„Die Eule der Minerva fliegt in der Dämmerung; ihre Beschreibung erfolgt immer danach. Man kann nicht in die Sphäre der reinen Ereignishaftigkeit eindringen, das Kantsche 'Ding an sich' berühren, Gott an den Füßen fassen. Die Şekta'schen 'Nichtereignisse' kann man spüren, wenn man an der Welt in einer unvorstellbar schmalen lichten Höhe vorbeijagt, im Erzählvorgang selbst kann man sie nicht rekonstruieren.“¹¹⁷

Şekta erzählerisches Traktat bewegt sich ungeachtet dessen zwischen der Narratio und der Sphäre des Nichtereignisses. Sein extremer Versuch, das Nichtbeschreibbare „faßbar“ zu machen, provoziert die Frage nach dem Grund seiner literarischen Tätigkeit. Wird er in der Feststellung Komendants ausgelotet, Şekta beschränke sich auf die Produktion eines *methodologischen Romans*, „wo er (seine) erzählerischen Möglichkeiten und Grenzen entdeckte“? Ist es der - von vornherein begrenzte - Versuch, die Grenzen der personalen Erzählweise aufzuzeigen, weil diese ohne die auktoriale Autorität nicht auskommt? Dient die ständige Überschreitung der Gattungsmarkierungen auch der Einsicht, daß das rezeptive Bewußtsein immer nur mit dem Blick auf die andere Darstellungsweise (dramatische, lyrische, epische) funktioniere? Ohne eine abschließende Antwort auf solche methodologischen Fragen zu finden, kann festgestellt werden, daß Şekta's *Narracje* ein wagemutiges literarisches Unternehmen ist, das die extreme Freiheit des Erzählens in einer literarischen Land-

¹¹⁵ Loc.cit.,14.

¹¹⁶ Komendant bezieht sich hier auf Edmund Husserls Idee von der 'epoche', die darauf beruht, daß das Urteil über das Dasein oder Nicht-Dasein der materialen Welt deshalb gefällt wird, um deren subjektiven Sinn zu zeigen.

¹¹⁷ Loc.cit., 15.

schaft ausprobiert, in der narrative Käfige die Leser jahrzehntlang an Gitter gefesselt haben, die von ideologischen Rastern gezeichnet worden waren.

V. Das *Metaphysische Kabarett* von Manuela Gretkowska¹¹⁸

V.1. Vorbemerkungen

Ihr Auftritt auf der experimentellen Studiobühne der polnischen Gegenwartsprosa ist begleitet von akademischem Beifall, versteckten Buhrufen und der vorläufigen Einsicht, daß die schmalen Erzählbände von Manuela Gretkowska eine gehörige Ladung an Gedankendynamit enthalten. Die professionelle Literaturkritik bescheinigt der 31-jährigen Autorin, sie gehe sensibel mit ihrem Wortmaterial um im Hinblick auf die stilistischen Mittel, die eine Grotteske erfordere.

„*Kabaret metafizyczny* - das ist Prosa - ... - über den Verlust des Glaubens, den Zweifel an Liebe und Kunst. Den Glauben kann man auf verschiedene Weise verlieren. Die Gretkowska hat die Grotteske gewählt. Wäre das auch eine Prosa über die Wahl zwischen Liebe und Kunst, dann wäre es nicht so, daß die eine und die andere bei Gretkowska eine eigene Karikatur ist. Eine Wahl zu treffen, ist unmöglich. Alle Werte sind bei ihr, Verzeihung für das Wort, zu einer postmodernistischen Grimasse verzerrt.“¹¹⁹

Die publizistische und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den bislang veröffentlichten drei Erzählbänden¹²⁰ von Manuela Gretkowska findet in Polen auf drei Ebenen statt. In den elektronischen Medien wird die Autorin auf eine ambivalente Weise präsentiert. Ihre medienwirksamen Auftritte (Tätowierung, greller Modeschmuck, attraktive Erscheinung) dienen als Folie für die Bewertung ihrer literarischen Texte. Gegen die medialisierte Darstellung von Autorin und Text setzen die Printmedien im Bereich von Kulturjournalismus auf das ausschweifende Interview und die Beschreibung der kulturellen Atmosphäre, in der eine sogenannte Frauenliteratur entstanden sei. Die literaturwissenschaftlich orientierte Kritik unternimmt den Versuch, die postmodernen Erzählweisen im Umfeld der neunziger Jahre einzuordnen. In dem zuletzt genannten Kontext wird Gretkowska zuweilen auch zu einem Symbol eines neuen Generationsbewußtseins gemacht. Nach Ansicht der Literaturwissenschaftlerin Dorota Pasich ist das eine voreilige Wertung. Sie wehrt sich gegen die Ausrufung der Autorin als Leitfigur der neunziger Jahre und erinnert mit Nachdruck daran, daß seit geraumer Zeit außerliterarische Ausdrucksformen wie Film, Rockmusik und Reklame unter den jungen Polen sich als die entscheidenden Meinungsmacher erwiesen hätten. Auf die großen literarischen Stimmen am Ende unseres Jahrhunderts müßten die Kritiker noch warten.¹²¹ Viel ungeduldiger hingegen erweist sich M. Krassowski, der die literarische Öffentlichkeit auf die Texte der

¹¹⁸ „Kabarata metafizyczny“, Posen 1994.“

¹¹⁹ Lengren, Magda: Proza w blażenskiej czapce (Rez.) zu „Kabaret metafizyczny“, in: *Twórczość* 51 (1995) 1, 113.

¹²⁰ Es handelt sich um „*My zdies' emigranty*“, „*Tarot paryski*“ und „*Kabaret metafizyczny*“.

¹²¹ Pasich, Dorota: Gretkowska koszmarem pokolenia, in: *Wiadomości Kulturalne* (1995) Nr. 9 (40), 15.

Gretkowska im literarhistorischen Kontext der Debüterzählungen von Marek Hłasko und Ireniusz Iredyński in den fünfziger und sechziger Jahren aufmerksam macht. Bei ihnen habe es sich auch nicht um die Eröffnung von literarischen Kabarets gehandelt sondern um die provokante Schaffung anderer ästhetischer Normen.¹²²

Daß durch solche medienwirksamen Schlagworte von Kulturjournalisten die poetologisch verdichtete Erzählstruktur des *Metaphysischen Kabarett* nicht eingehender erfaßt wird, verdeutlichen zwei Hinweise auf Rezeptionslinien, auf denen sich die Texte der Gretkowska bewegen. Es ist Stanislaw Ignacy Witkiewiczs Roman *622 Zusammenbrüche des Bungo oder die dämonische Frau*¹²³ und der Verweis auf die Frauenfiguren in Tadeusz Konwickis Romane der siebziger und achtziger Jahre. Gretkowska Protagonistinnen seien in ihrem erotisch-sexuellen Verhalten Gegenpole zu Konwickis sentimental-nostalgischen Heldinnen. Auf der Grundlage dieser Typologie ist Beba Mazepa, die frivol-mystische Hauptfigur aus dem *Metaphysischen Kabarett* mit einer Erotik ausgestattet, die den Charakter einer konzipierten „Kopfarbeit“ habe und nur selten das vibrierende Gefühl von Sex erzeuge.¹²⁴ Trotz der erotischen Erwartungsenttäuschung entdeckt die Literaturkritikerin Magda Lengren kompositionelles Neuland in dem „Metaphysischen Kabarett“. Es ist das rhythmische Bild von „nicht durchgezogenen Linien“, deren Struktur sich in solchen Figuren wie: Wellenbewegung - Absturz, Gelächter - Furcht, Berg - Tag nachzeichnen lasse.

V.2. Die jungfräuliche Stripperin Beba

Der Auftakt zu den 32 Erzählsequenzen des *Metaphysischen Kabarets* ist spektakulär. Es ist der Blick auf eine Striptease-Szene. Beba Mazepa streift just in dem Augenblick ihren schwarz glänzenden Slip ab, als ein Schlagzeuger leicht vibrierende zischende Geräusche erzeugt. Die Blicke der Gäste richten sich gierig auf den sich windenden Körper der Stripperin, die sich vom Publikum abgewandt hat und solange rhythmische Bewegungen mit ihrem Popo (poln.: pupa) vollführt, bis etwas den Eingang in ihren After gefunden hat, was die Erzählerin zu einem Leitmotiv ihrer Texte macht: das Spiel mit verdoppelten Körperelementen. Die berühmte Beba verfügt nämlich über zwei Eingänge in das Paradies. Sie symbolisieren nach Ansicht der Erzählerin die Zugänge zum Labyrinth in Dantes *Göttlicher Komödie*.

Doch der Eingang in das Labyrinth ist nicht nur ein Symbol für den „Abstieg“ in die unbewußten Bereiche des weiblichen Körpers. Die Erzählerin provoziert mit der Nacktheit Bebas, indem sie vorgibt, daß der Einstieg in das Labyrinth auch die Einweihung in das Ritual des weiblichen Liebesspiels sei. Sie wählt den weiblichen Körper, weil er „nur einen Eingang in das Labyrinth, den Anus, hat“.¹²⁵ Aufgrund

¹²². Krassowski, Marek: Apokalipsa według Gretkowskiej, in: Wiadomości Kulturalne (1995) Nr. 4 (35), 16.

¹²³ „622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta“ entstand in den Jahren 1908-1910 in Paris. Das Werk versah Witkacy 1919 mit einem Vorwort, in dem ein gewisser Genezyp Kapen anmerkt: „Eine wahrhafte Frau ist weder schlecht noch gut, sie ist eine F r a u, das genügt, und schuldig sind immer nur allein die Männer.“ (zit. nach Stanisław Ignacy Witkiewicz: 622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta u.a. . Warschau 1985, 45 (Dzieła wybrane).

¹²⁴ Lengren, Magda: Proza w blażenskiej czapce, in: Twórczość 51 (1995) 1, 113.

¹²⁵ Loc.cit., 7.

dieser Vorauswahl signalisiert der Text einen bestimmten perspektivischen Zugang zur Kulturgeschichte. Er dient der Entblößung überlieferter und verinnerlichter anthropologischer Muster, deren männliche Formen sich in der gesamten abendländischen Sakralarchitektur nach Ansicht der Erzählerin abgebildet hätten.

„In dem Bauplan der Kathedrale (Zu Charles, W.S.) kann man einen Menschen mit ausgebreiteten Oberarmen einzeichnen. Diese menschliche Gestalt ist ein Mann, ein Mann hat nur einen Eingang ins Labyrinth - den Anus. Die mit Anus und Vagina ausgestattete Frau symbolisiert das Labyrinth mit zwei Eingängen, selten aber ist sie auf dem Fußboden von mittelalterlichen Kathedralen eingezeichnet. Eingeweiht in die gnostischen Mysterien bevorzugte man den männlichen Initiationsweg, der nach dem Weg des Feuers, des sonnigen Apolls genannt wurde. Der Weg der Frau - der Weg des Wassers - war kürzer, aber er erforderte von demjenigen, der sich der Initiation hingab, besondere Vorgaben, die Leichtigkeit, in den dionysischen Wahnsinn zu verfallen oder einfach hysterisch zu werden.“¹²⁶

Gegen diese Verinnerlichung männlicher anthropologischer Konstrukte in der Sakralarchitektur wehrt sich die Erzählerin mit dem Hinweis auf das Labyrinth der Kathedrale von Chartres. In ihren weiteren Ausführungen verweist die Erzählerin darauf, daß die Anwendung der esoterischen Initiationsrituale der Frauen „ihre Begründung in der alchemistischen Symbolik finden, was die Verschmelzung dessen ist, was männlich (Sonne, Feuer) und was weiblich (Mond, Wasser) ist. Und das alles zum Zweck der androgynen Vollkommenheit.“ Als Kronzeugin ihrer auf mittelalterlicher Weltsicht beruhenden Konzeption benutzt sie Beatrice, die eine der berühmtesten Jungfrauen des Duocento gewesen sei und Dante durch die Kreise von Hölle, Läuterungsberg und Paradies geführt habe.

„Sie führte ihn durch das Labyrinth der jenseitigen Welten. Dante eilte hinterher und schaute auf ihren leuchtenden Anus, der sich verführerisch unter den gepolsterten Gewändern als eingelöste Erfüllung alchemistischer Rezepte der Androgynität abzeichnete.“¹²⁷

Die geschlechterversöhnende Position der Erzählerin befindet sich im Widerspruch zu den Postulaten der Kirchenväter, die in solchen Verschmelzungssehnsüchten stets eine Gefahr für den Bestand ihrer Institution sahen und jede Abweichung von den Grundsätzen christlicher Moral als Häresie ahndeten. Der Text setzt sich mit diesem Vorwurf auseinander. Das Zeichen 'herezja' ist mit einem Kreuz versehen. Es signalisiert damit eine verweisende Funktion, die der Text in der folgenden Sequenz auf ungewöhnliche Weise einlöst. Der männliche Protagonist, der Deutsche Wolfgang Zanzauer, Romanistikstudent an der Pariser Sorbonne, bezeichnet sich als „Häretiker der Liebe“. Er hat sich gerade in Beba Mazepa verliebt, und er ist eifersüchtig auf den vermeintlichen Nebenbuhler Giugiu, einen sizilianischen Künstler, der mit ihm über den Wert von Kunst, Literatur, Sexualität und die potentiellen Gefahren der Ansteckung durch AIDS streitet. Wolfgang ist deshalb unsterblich in Be-

¹²⁶ Gretkowska, Manuela. *Kabaret metafizyczny*. Warschau 1994, 7.

¹²⁷ *Loc.cit.*, 8.

ba verknallt, weil sie „einmalig ist, mit ihrem ganzen Körper liebt, verspürt, was Kunst ist und meine Poesie versteht.“¹²⁸

V.3. Das groteske Spiel mit maskulinen und feministischen Weltbildern

Der Text spielt in diesen Passagen mit den tradierten Klischees von der Sehnsucht der Frauen, von kreativen Männern begehrt zu werden, weil sie nach deren Tod als Witwen berühmter Künstler in die „Geschichte eingehen“ wollten.¹²⁹ Gleichzeitig entwickelt er den Gegenbegriff der unbefleckten Jungfrau, die in der Gestalt der Stripperin Beba alle Sehnsüchte der Männer befriedigt, in voyeristischer wie auch in körperlicher Hinsicht.

„Ich bin Jungfrau vom Augenblick meiner Empfängnis und Geburt an ... Der Arzt notierte, daß ich Jungfrau bin, obwohl ich kein Jungfernhäutchen habe. Ein solcher Fall passiert nur einmal in 5 Millionen (Fällen).“¹³⁰

Der Text erzeugt auch in den folgenden Sequenzen ein Provokationspotential, das sich in der Form von Übertreibungsmetaphern und Spott über Vorstellungsinhalte ergießt, die die männlich orientierte Psychoanalyse zur Sexualität der Frau entwickelt hat. Er stattet die Stripperin Mazepa mit zwei Kitzlern aus, die sich nach Meinung der Erzählerin schon im embryonalen Zustand herausgebildet hätten und auf „zu viel Hormone“ zurückzuführen seien. Die von ihnen erzeugte doppelte Lust übertrage sich auf den Liebhaber, ein Gefühl, das ihr Liebhaber sofort bestätigt: „Sie sind etwas mehr als eine - Künstlerin, sie sind aus Libido geboren“.¹³¹

Es zeichnet den häufigen perspektivischen Wandel der Gretkowskaschen Prosa aus, daß die Handlungsebene I (Wohnungen, Restaurants im Paris der 1990er Jahre) in regelmäßigen Abständen in andere historische Zeiträume (Handlungsebene II) verlagert wird. In den Textsequenzen 5 und 6 zum Beispiel ist die Rede von dem „am besten erhaltenen Skelett einer Jungfrau“, das sich dadurch auszeichne, daß man ein gut erhaltenes „leicht perforiertes Jungfernhäutchen“ erkennen könne. Es gehöre einer Edelfrau, die auf wertvollen Gobelins dargestellt werde und die den Namen „Dame mit dem Einhorn“ trage. Ausgehend von dem Begriff 'Jednorózec' meandert der Text durch scheinbar willkürlich ausgewählte Symbolfelder der Kunst, indem er durch Kathedralen, Museen und Galerien streift und schließlich an den Küsten von Afrika landet. An dieser Stelle springt er zurück auf die Handlungsebene I, in die kulinarische Atmosphäre eines afrikanischen Restaurants irgendwo im Norden von Paris. Die dort versammelten Protagonisten: Wolfgang, Giugiu und der Besitzer des Restaurants reden über afrikanische Musik, wobei der Text mit den exotischen Vorstellungen von Europäern spielt, die sich der „afrikanischen“ Symbolik und deren Umsetzung in „mystischen“ Speisen bedienen, ohne daß sie in Tiefenschichten einzelner afrikanischer Kulturen vorstoßen wollen. Statt dessen geraten Giugiu und Wolfgang in Streit über bestimmte Verhaltensweisen. Es ist eine begriffliche Ausein-

¹²⁸ Loc.cit., 13

¹²⁹ Gretkowska operiert in diesem Fall mit dem Begriff 'wdowa po chuju Joyca' (Loc.cit., 13).

¹³⁰ Loc.cit., 15.

¹³¹ Ibid.,15.

andersetzung um Tischsitten, die einen skurrilen Abschluß findet: Giugiu zeichnet das Profil der schönen Schwester Wolfgangs, einer gewissen Hedwig Zanzauer von Sperma, die er nie in seinem Leben gesehen hat.¹³²

Nach dem abrupten Ende der Textsequenz erfolgt ein Enjambement¹³³ mitten in einem Ausrufesatz: „In unsere Verbindung hast du nichts außer Sperma eingebracht!“¹³⁴ schreit die empörte Leila ihrem Liebhaber Giugiu zu, wobei sie Teller an die Wände wirft. Daraufhin verläßt der erschrockene Giugiu die Wohnung. Auffällig bei diesem „Sprung“ des Zeichens 'Sperma' aus der Position unterhalb des Bildes, das nicht zum Erzähltext gehört, hinüber in die Wohnung von Giugiu und Leila, ist der freie, übermütige Umgang mit einer Wortschicht, die noch vor wenigen Jahren in der veröffentlichten polnischen Prosa den Tabuzonen angehörte. Ihr Aufstieg in die akzeptierten und goutierten Bereiche der diskursivfähigen Literatur kennzeichnet auch einen Wandel in der Rezeption von Texten, die sich der Absicherung im Kanon der tradierten Erzählliteratur entziehen.

Es wäre allerdings irreführend, mit Hilfe der Aufzählung der Enjambement-Schlüsselwörter, einen Geno-Text¹³⁵ zu entwickeln, der die willkürlich-organisierte Erzählweise im „Metaphysischen Kabarett“ strukturieren kann. Die Aufzählung der markierten Begriffe ergibt ab Sequenz neun folgende Verbindungen: Sekte der Unberührten, Schwerhörige - taube Kellner, Telefonnummer, König Vater- mein Vater, Cahim Soutine, 1912-1918, Zeit - viel Zeit, tödlich krank - Leben/Tod, Tsimtsum, Kater, Leben nach dem Tod - stinkender Tod, Beba - Bebo, Horizonte des Schlafes - Beschlafen, Steine meißeln - Turm zu Babel, Kabarett - Kabarett.

V.4. Die Befreiung vom Diktat der Erzählung

Die gewollte Zufälligkeit der aufeinandertreffenden semantischen Felder, auf denen sich der gleichsam meandernde Gedankenflug unserer Zeitgenossen in wirren Pirouetten abzeichnet, wird in einer anschließenden narrativen Sequenz ironisiert. Der Protagonist Zanzauer, eine Karikatur auf deutsche Rationalität, macht Schluß mit dem Alltagsgerede: Wer bin ich? Was erwartet mich? Wohin steuert die Welt? Er zieht aus seiner Hosentasche ein Zettelchen, auf dem die von einem Heidelberger Freund entwickelte Weltformel steht, und erläutert sie Giugiu:

„Du mußt von dem vorausseilenden Ereignis ausgehen, den sogenannten Zufall nennen wir Alpha 1. Wenn Alpha 1 Alpha 2 vorausgeht, dann ist ...“ Der Satz bricht an dieser Stelle ab, doch der Leser wird in den weiteren Vorgang der mathematischen

¹³² Das gekürzte Profil, abgebildet auf Seite 25, weist eher geometrisch eigenwillige Krümmungen als Abbildungselemente auf, die an ästhetisch anmutige Formen erinnern.

¹³³ Textgestaltungsverfahren aus der Lyrik. Satzsemantische Elemente werden von der vorhergehenden Verszeile auf die nächste transportiert, wobei der satzlogische Kontext unterbrochen und erst in der nächsten Zeile fortgesetzt wird.

¹³⁴ Loc.cit., 26.

¹³⁵ Vgl. dazu Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmée*. Paris 1974, 83-86, hier 84: Kristeva unterscheidet zwischen Geno- und Phänotext, die das Funktionieren eines Textes ermöglichen. Ein Geno-Text umfaßt alle semiotischen Prozesse wie auch die auftretende Symbolik.

„Operation“ eingeweiht: „Also muß man das Ereignis Alpha 2 durch die Zeit der Dauer desselben Prozesses unter Vakuumbedingungen differenzieren.“

Die entstandene „Weltformel“ kommentiert Jonatan, der jüdische Freund Giugius:

„Die Welt ist so geschaffen, daß kein Ziegelstein, keine Galaxis, noch irgendeine Erscheinung dich zum Glauben zwingen können. Und du hast recht, darin liegt kein Zufall, weil es Freiheit ist.“¹³⁶

Der Begriff 'Freiheit' verweist auf das ungehinderte Fabulieren von Geschichten, die zu Beginn eine bestimmte Erwartung (Entwicklung einer Erzählhandlung) auslösen. Sie wird in den folgenden Passagen nicht erfüllt, stattdessen entsteht eine Art von Dominoeffekt.¹³⁷ Deshalb führen die weiteren Signal-Wörter: Nichtzufällig - Gebet - Regen - Wolfgang - Kabarett durch willkürlich ausgedachte Landschaften (Polarkreis, Toskana, Babylon, Paris), in denen sich mythisierte Menschen und mythische Tiere so bewegen, als ob sie Zeitgenossen aus dem *Metaphysischen Kabarett* sind. In dieser Textpassage zeichnet sich die narrative Struktur deutlicher ab. Sie entwickelt nach Ansicht von Uniłowski „Illusionen der Vorstellung von einer äußeren Realität, und diese Illusion erfaßt sie gleichsam in einer ironischen Klammer.“ Mit ihrer Hilfe schließt Gretkowska ihre Erzählkette ab. Beba macht einen Monat Urlaub, und Wolfgang darf sie Tag und Nacht genießen.¹³⁸

„Wolfgang kniete vor ihr nieder und begann zärtlich ihren anschwellenden Kitzler zu küssen. Mit einem Blick auf die Vorstellungen des Kabarets dachte er nur darüber nach, welcher der Kitzler eine Beigabe sei. Da er jetzt Beba abküßte, hatte er keine Zweifel daran, daß der obere, größere die Beigabe war...“¹³⁹

Die liebevoll ausgemalte, mit allen orgiastischen Ingredienzien versehene Bettszene endet mit dem Bekenntnis, daß, wenn sie nicht Wolfgang getroffen hätte, sie nie zu sich selbst gekommen wäre. Nach dieser sanften Parodie auf das hohe Lied der Selbstfindung kann es kein Happyend geben. Die Verschmelzung der beiden sich liebenden Körper bildet nicht den Abschluß der Prosacollagen. Beba und Wolfgang kehren in das Kabarett zurück, wo er, mit Smoking und Zylinder bekleidet, plötzlich auf die Bühne eilt und singt (auf deutsch): „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, denn das ist meine Welt und sonst gar nichts.“¹⁴⁰

¹³⁶ Loc.cit., 94

¹³⁷ Dominoeffekt bezieht sich auf das Bauen von Erzählsequenzen an bzw. in bereits vorhandene(n) Textabschnitte(n), ohne daß dadurch narrative Ketten gebildet werden. Vielmehr handelt es sich um die Aufforderung an den Leser, Geschichten weiter „zu spinnen“, je nach Gutdünken.

¹³⁸ Uniłowski, Krzysztof: O potrzebie rewizji, in: Kresy 21 (1995) 1, 189.

¹³⁹ Loc.cit., 109.

¹⁴⁰ Loc.cit., 111.

V.5. Poetik der kulturologischen Versatzstücke

Eines der auffälligsten Merkmale des 1995 produzierten Textes¹⁴¹ ist das ständige Anspielen auf Weltmodelle mit sakralen und profanen Merkmalen, die aus anthropologischen Komponenten bestehen. In dieses Spiel werden alle Figuren aus dem *Metaphysischen Kabarett* auf der allgemeinen Handlungsebene einbezogen. Die weibliche Zentralfigur hingegen bewegt sich auf mehreren Ebenen des ludus translatus.

Auf der biologischen Ebene erweist sich Beba Mazepa als anatomisches Wunder, da sie über eine obere und eine untere Klitoris verfügt.¹⁴² Ihr gesteigertes Lustpotential setzt sie in mehrfacher Weise ein:

- a) Ihr orgiastisches Erleben nimmt sie nach eigener Aussage im Stereo-Sound wahr.
- b) Sie erlebt ihren Körper im Wechselspiel von widersprüchlichen Empfindungen: einerseits verfügt sie über das Insignium der Jungfernschaft, andererseits über die langjährige Erfahrung des Bordells.¹⁴³
- c) In der kommentierten Rede spielt der Text im Hinblick auf Bebas anatomische „Wunder“ mit der beschränkten Sichtweise der abendländischen Psychoanalyse. Diese nimmt die Trennung der Geschlechter als gegeben an und bezieht die ursprüngliche Einheit der Geschlechter nicht in ihre Überlegungen ein.¹⁴⁴
- d) Der Text setzt gegen die maskulin strukturierte sakrale Welt des Mittelalters eine weibliche, anthropologisch begründete, metaphysische Welt, die nach Ansicht der Erzählerin von Ausgängen in das Paradies geprägt sei, - im Gegensatz zum männlich geformten „einfachen“ Zutritt ins Paradies. Leitfigur dieses spätmittelalterlichen Weltbildes ist Beatrice aus Dantes *Divina commedia*.
- e) Auch auf der männlichen Imaginationsebene entfalten sich im *Metaphysischen Kabarett* differenzierte Lebensmodelle. Wolfgang, Bebas Liebhaber, erweist sich insofern als Abweichler von maskulinen Identifikationsbemühungen, als er sich als „Häretiker“ der Liebe vorstellt. In dieser Eigenschaft ist er in Beba ohne alle „Einschränkungen verknallt.“¹⁴⁵ Sein Freund und Gegenspieler ist Giugiu. Er ist sizilianischer Abstammung und vertritt ein patriarchalisches Weltbild, das jedoch unter der Einwirkung seiner emanzipierten Freundin kleinere „Risse“ aufweist.

¹⁴¹ Vgl. dazu Anmerkung der Autorin: Paris-Pietrasanta, Sommer 1995.

¹⁴² „Teraz wcalowujac się w Bebę, nie miał wątpliwości, że dodatkowa jest górna, wiekszą...“, loc.cit., 109.

¹⁴³ In diesem widersprüchlichen „Bild“ werden in sarkastischer Weise Mythen der Kirchengeschichte (Unbefleckte Empfängnis der Maria) und der Topos von der 'Heiligen Hure' verarbeitet.

¹⁴⁴ Vgl. dazu S. 41

¹⁴⁵ Als Giugiu, Wolfgangs Freund, diesen an AIDS erinnert, erwidert W. mit - sicherlich vorge-täuschter - Inbrunst, daß Beba doch noch Jungfrau sei. Und sie werde seine Frau, weil „alle Ehefrauen bedeutender Dichter und Schriftsteller Witwen hinterlassen: Borges, Joyce, Las-sandros. Die Ehefrauen fühlen sich genauso genial wie sie...“, loc.cit., 13.

VI. Zersplitterte Erzählwelt in hybriden Kulturen. Natasza Goerkes *Fractale*¹⁴⁶

VI.1. Vorbemerkungen

„Ein fraktales Objekt zeichnet sich dadurch aus, daß sämtliche Informationen, die dieses Objekt bezeichnen, im kleinsten Detailfall eingeschlossen sind. In demselben Sinn können wir heute von einem fraktalen Subjekt sprechen, das in eine Vielzahl von winzigen gleichartigen Egos zerfällt, die sich auf gleichsam embryonaler Ebene vermehren und durch fortdauernde Teilung ihre Umgebung besetzen. Wie das fraktale Objekt bis ins kleinste seinen elementaren Teilchen entspricht, trachtet auch das fraktale Subjekt danach, sich selber in seinen Bruchstücken anzugleichen.... Ein eigen- tümlicher Narziß: er sehnt sich nicht mehr nach seinem vollkommenen Idealbild, sondern nach der Formel einer endlosen genetischen Reproduktion.“¹⁴⁷

Fraktale seien Figuren oder Strukturen, die sich durch ein allgemeines Merkmal auszeichneten: der Ähnlichkeit mit sich selbst. Mit dieser mathematischen Beschreibungsart verbindet der Literaturkritiker Pawel Kempny noch eine psychologische Deutung: „Fraktale - das ist die Angst vor der Tautologie.“¹⁴⁸ In Natasza Goerkes Quasi-Erzählungen wimmelt es in der Tat von Figuren, die aus überschaubaren lebensweltlichen Situationen ständig in globale Kontexte springen, als ob sie in Furcht davor leben, in der Banalität des Alltags vor Langeweile sterben zu müssen. Angst (als Antriebsmoment) vor der wiederholten Benutzung des literarischen Materials vermutet auch Grażyna Borkowska. Sie wertet den experimentellen Charakter von *Fractale* in einem literarhistorischen Kontext. Goerke übertrage die sprachlichen Erfahrungen aus der Lyrik Miron Białoszewskis und die dramatischen Früchte des frühen Sławomir Mrożek und Tadeusz Różewicz in die narrative Gattung. Ein innovatives Moment erreiche sie in ihrer Transposition jedoch nicht, da sie die kommunikative Form des Lesers sehr bewußt zerstöre und damit eine identikative Verbindung mit dem Text auflöse.¹⁴⁹ Leszek Szaruga untersucht narrative Strukturen¹⁵⁰, indem er Fragen nach der ästhetischen Wirksamkeit von *Fractale* und dessen erzählerischer Dimension stellt. Er konstatiert, daß „in unserer Literatur sich ein bislang kaum entwickelter Strang herausbildet.“ Natasza Goerkes Figuren zeichneten sich nicht nur dadurch aus, daß sie sich in verschiedenen Subgattungen der Prosa bewegen, sondern auch ständig in mediale Bereiche (Film, Video-Clip, Fernsehen) gedrängt werden.

„Das sind Erzählweisen mit beträchtlicher Energieladung, mit vitalistischem und kreativem Inhalt. Das Wiederfinden von Transfers von der einen Seite zur anderen

¹⁴⁶ Erscheinungsort Posen 1994 (Obserwator).

¹⁴⁷ Baudrillard, Jean: Videowelt und fraktales Subjekt, in: AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais (Hrsg) Barak, K.H., Gente, P., Paris, H., Richter, St., Leipzig 1990, 252.

¹⁴⁸ „Fractale czyli lekcja (kobiecego) dystansu. In: Kresy 21 (1995) Nr. 1, 203f.

¹⁴⁹ „Natasza, 'gorąca polska ryba'“. In: Kresy 21 (1995) Nr. 1, 202

¹⁵⁰ Vgl. dazu seine Rezension, in: Dekada Literacka (1994) Nr. 4, 16/17.

(wessen?), die Überschreitung von Grenzen (welche?), ist hier ein grundsätzliches Problem, nämlich die Welt in ihrem Reichtum anzunehmen, ihn zu vermehren, die Monotonie zu dynamisieren, eine andere Art des Fühlens aufzuzeigen.“¹⁵¹

VI.2. Die Leichtigkeit der Inspiration

Die Titel der 62 Kurzgeschichten, die in *Fractale* abgedruckt sind, assoziieren wegen der häufigen Verwendung von Eigennamen mit hoher semiotischer Signifikanz und aufgrund der Anspielung auf sehr unterschiedliche Erscheinungsformen von Realität eine große Lesererwartung. Sie entsteht nicht zuletzt im Hinblick auf die Aneinanderreihung von scheinbar unvermittelbaren Phänomenen. Die Beschreibung von psychologischen Räumen ist neben der Darlegung methodischer Verfahren zur Gestaltung von Erzählungen situiert; Naturereignisse folgen auf historische Ereignisse oder auch umgekehrt; die Begegnung mit fremden Kulturen wird zu einer Bewährungsprobe für nationalistisch gesinnte Charaktere; große Politiker plaudern mit religiösen Fanatikern; Geschlechtertausch erscheint ebenso alltäglich wie die Züchtung seltener Pflanzenarten. Es könnte eine Ansammlung von spannenden „Geschichten“ sein, wenn den Leser nicht unmittelbar zu Beginn der Handlung eine Reihe von ungewohnten Erzählelementen erwarten würde. Der Ankündigungstext des Posener Verlages verweist auf diesen Sachverhalt:

„Es sind ungewöhnliche Geschichten, in denen die Leichtigkeit des Stils den Leser unbemerkt aus dem Alltag in eine groteske Welt transportiert. Ironie, Humor, die durch nichts eingeschränkte Grenzüberschreitung verschiedener Kulturen und literarischer Konventionen - das ist die Kraft dieser ungewöhnlichen Erzählungen.“¹⁵²

Es zeichnet die Mehrheit der auftretenden Erzählerinnen und Erzähler¹⁵³ aus, daß sie einen unbekümmerten Umgang mit ihren Figuren pflegen. Er gründet sich auf die unvermittelte Vorstellung der Personen der Handlung und deren häufiges Abgleiten in andere Räume und Zeiten. Zu diesem Zweck steht ihnen ein scheinbar unbegrenzter fiktionaler Handlungsraum zur Verfügung. Sie nutzen ihn, um in irgendwelche europäischen und außereuropäischen Kulturräume zu springen. Ihr freier Flug über kontinentale Räume scheint kein festgelegtes Ziel zu haben, wenngleich zu beobachten ist, daß bestimmte Erzählertypen dann und wann räumliche und zeitliche Koordinaten einführen, die sie nach einer gewissen Erzählzeit plötzlich wieder auflösen.

Das polnische kulturelle Element spielt im Rahmen dieses intertextuellen Spiels eine eher marginale Rolle. Trotzdem ist festzuhalten, daß eine Reihe von Figuren ihre kulturellen und psychomentalen Eigenarten mit dem „polnischen Wesen“ vergleichen. Die dabei entstehende vergleichende Betrachtung ist jedoch kein Gegenstand

¹⁵¹ Loc.cit., 12.

¹⁵² Vgl. Klappentext der Ausgabe „Biblioteka Czasu Kultury“, Posen 1994.

¹⁵³ Das grammatikalisch-syntaktische System des Polnischen weist eine weibliche und eine männliche Signifikanz für das grammatische Geschlecht auf, weshalb die jeweiligen Erzähler markiert sind.

von völkerpsychologischem Interesse. Ein Prototyp, der einige Merkmale solcher Erzählweisen aufweist, nennt sich *Inspiracja*.¹⁵⁴

Eine Erzählerin konstatiert zu Beginn des Textes, daß das Allerwichtigste die gegenseitige Inspiration sei. Dann stellt sie den Hauptprotagonisten vor: „Nigel, ein kalter britischer Fisch, und ich, ein heißer polnischer Fisch.“ In den folgenden Sätzen wird ein „klassisches“ Liebesujet aufgebaut, das überhaupt nicht in tradierte Erzählmuster paßt. Bei der Vorstellung von Nigel beschreibt die Erzählerin den feierlichen Auftritt des Engländers, dessen Bewegungen sie als komisch empfindet. Er tänzelt nämlich im Flamengoschritt auf den „heißen polnischen Fisch“ zu und verschwindet sofort in einer Toilette. Was ihn beim Anblick von Natasza zur unmittelbaren „Erleichterung seiner Natur“¹⁵⁵ bewog, verrät die Erzählerin leider nicht. Ungeachtet der komischen Akzente, die der skurrile Nigel in die Beziehung einbringt, verdichtet sich das Beziehungsgeflecht zwischen beiden. Es ist ihr gemeinsames Interesse an einer Reise nach China. Sie teilen es mit einer bunten Schar von Menschen, die vor der Botschaft der Chinesischen Volksrepublik auf Einlaß warten. Ein Tibetaner, ausgestattet mit einer eleganten westlichen Sonnenbrille, äußert sich abfällig über die Chinesen: „Chinese people not good people.“ Es ist ein Werturteil, das alle in der Schlange stehenden Westeuropäer bestätigen. Die verzögerte Öffnung der Visaabteilung wird zum Anlaß von juristischen (Vor-)Urteilen der Wartenden. „Das ist Vergewaltigung unseres Rechts, des Rechts auf ein Visum.“ Eine Australierin bestätigt die Vergewaltigung des Rechts, woraufhin der Tibetaner auf die Vergewaltigung der Tibetanerinnen durch die Chinesen aufmerksam macht. Das internationale „Rechtskollegium“ fährt mit diesen Betrachtungen fort: „Oh, ja,“ unterstützte sie ein junger Mann mit einem auf seiner Brust tätowierten Kaktus. „Sobald ich nach Neuseeland zurückgehe, werde ich das Amnesty International melden.“ „Kommunistische Bräuche“, bestätigten alle, ein Deutscher unterbrach für einen Augenblick das Putzen seiner Brille und brüllte mit Inbrunst: „Jawohl, richtig.“ Ein Jude betrachtete seine Sandalen und sagte nichts.¹⁵⁶

In der Geschichte, die in sieben Erzählphasen eingeteilt ist, spielt auch der philosophisch tiefsinnige Gedankenaustausch eine essentielle Rolle. Nepal lieben alle, weil sie Berge lieben. Tibet besucht die Erzählerin, „weil sie noch nicht dort war.“ Nigel bewertet Polen als ein komisches Land, weil er in Vancouver eine Menge Russen kennt, die, wie die Slawen, komische Menschen seien. Gegen solche Bewertungen wehrt sich der „heiße polnische Fisch“ nicht, weil er vom „kalten englischen Fisch“ geliebt oder porträtiert werden will. Die vierte Erzählphase besteht aus der Schilderung einer Reise mit dem Jeep zur chinesischen Grenze. Es ist eine Fahrt, die nach wenigen Kilometern wegen Motorschaden zu Ende geht. Nach einem kurzen Streit zwischen den Passagieren, bei dem wesentliche mentale Eigenschaften der Beteiligten benannt werden (wütender Deutscher, naturliebender Australier, verliebter Brite, der seinen „polnischen heißen Fisch“ streichelt, während er von seiner verflochtenen türkischen Frau schwärmt, und ein Tibetaner, der mit Hilfe seines Rosenkranzes den Jeep repariert). An der Grenze werden sie mit Ausdrucksformen chinesischen Men-

¹⁵⁴ Loc.cit., 7-10

¹⁵⁵ vgl. den englischen idiomatischen Ausdruck: relieve one's nature.

¹⁵⁶ Loc.cit., 8.

talität konfrontiert. Die Wächter reißen den Film aus Nigels Fotoapparat und beschlagnahmen dessen Pentax. Sein wütender Protest veranlaßt die chinesischen Zöllner, ihn zu verprügeln. In blutverschmierten kurzen Hosen erkennt er seufzend, daß der Kommunismus in England „anders aussieht“. Nigels Bekenntnis zum British Empire beantwortet der mitreisende Jude aus Israel, indem er mit einem Lächeln auf seine in einem Rucksack gut versteckte Kamera klopft. Hier endet die vierte Erzählphase. Alle weiteren rauschen im Schnellverfahren vorüber, weil die Erzählerin sich mit der Nennung der einzelnen Phasen begnügt. Im letzten Bildraster erscheint Nigel von neuem. Er hat seine Reportage unter dem Titel „Roter Berg“ an eine kanadische Zeitung mit beigefügten Fotos verkauft.

VI.3. Die Diskrepanz zwischen Motiv und Handlung

Einige der apodiktisch verkürzten Passagen des Eingangstextes in dem Band „Fractale“ verweisen auf narrative Verfahren, die sich in der postmodernen Prosa „eingebürgert haben“. Es handelt sich dabei nicht nur, wie Danuta Sosnowska feststellt¹⁵⁷, um die Umorganisation von sprachlichem Material und den Einsatz von autothematischen Verfahren, sondern auch um die eigenwillige geistig-mentale Ausstattung der auftretenden narrativen Figuren und die Werturteile über kulturelle Erscheinungsformen. Zur Verdeutlichung unserer Beobachtungen sind zwei weitere Texte aus *Fractale* darzustellen. In dem - nur eine halbe Druckseite umfassenden - Text *opowiadania* (*Erzählungen*) werden hypothetische Inhalte von erfundenen Berichten auf einen „kurzen Nenner“ gebracht. Ein männlicher Erzähler präsentiert „seine“ drei Erzählungen:

1. Erzählung I 'Zerfall': ich zerfalle,
2. Erzählung II 'Erinnerung': ich habe mich erinnert,
3. Erzählung III: 'Rückkehr': Ich bin zurückgekehrt¹⁵⁸,

ohne diese auszuführen. Er weigert sich, jegliche inhaltliche Ausführungen zu machen mit der Behauptung, daß die typologischen narrativen Bestandteile 'Zerfall', 'Erinnerung' und Rückkehr' keine tragfähige Erzählung ergeben, da solche Strukturelemente sich zyklisch wiederholen.

Die narrativen Grundmuster einer Handlungsreduktion auf selbstreferenzielle Beziehungen treten in den meisten Kurzerzählungen des Bandes *Fractale* in auffälliger Weise hervor. In *Przed burzą* (*Vor dem Sturm*)¹⁵⁹ führt Madame Pompadour mit ihrem Geliebten Marian kurze Zwiegespräche, in denen nur Hinweise auf Handlungen zu erkennen sind. Äußerungen in der Form von Sprechakten werden von inneren Monologen überlagert. Diese Monologe bestehen aus Repliken, die Marian als nichtartikulierte Gegenrede von sich gibt, und aus der Stimme einer Wahrsagerin (*wróżba*). Sie erläutert die Auswirkung von rätselhaften Gefühlen (wie z.B. Liebe

¹⁵⁷ "Zrzucony płaszcz Konrada", in: *Kresy* 21 (1995) Nr. 1, 205-207.

¹⁵⁸ Vgl. „Fractale“, 36.

¹⁵⁹ Loc.cit., 13ff.

und Haß) und gibt praktische Anweisungen, die kein Bestandteil der beredeten Textrealität werden.

So rätselhaft wie die unvermittelt im Text auftretende mythische Figur ist auch das Motiv, das die Handlung vorantreibt. Wenn zum Beispiel Marian seiner Geliebten ohne erkennbaren Grund empfiehlt, sie solle verreisen, so gehorcht diese in folgender Weise:

„Ich fahre weg, ich entferne mich, und wenn die Sonne dich bescheinen wird, wirst du mich bewundern und verehren, so bewundern, zitieren und lieben, wie du diejenigen zitierst und liebst, welche - in gefahrloser Entfernung - mit dir den abgespachtelten Korridor nicht teilen.¹⁶⁰ Ich fliege weg zum äußersten Rand des Heiligtums, die Entfernung sanktioniert meine Größe und vom grauen Alltag nicht infiziert, werde ich für dich immer glänzend bleiben.“

Bei der Ausführung ihrer Handlung gerät Madame Pompadour schon in der Planungsphase in Schwierigkeiten. Es fällt der Name Mnumbwa, augenscheinlich eine Verballhornung von Lumumba.¹⁶¹ Zu ihm wolle sie fliegen. Marian unterstützt ihre Absichtsbekundung, indem er eine „philosophische“ Begründung findet:

„Wenn du eine Verbindung zu diesem Laut fühlst, solltest du dich zu Mnumbwa begeben. Das Allerwichtigste ist die Determination.“¹⁶²

Eine weitere Motivation für ihre Reise ist die Verteidigung der Bürgerrechte der dortigen Bevölkerung. Ihre Ausführungen aber über „unterdrückte Eingeborene“ und deren juristische Belange geraten zu einer Farce. Sie reißt sich einen überdimensionalen Hut von ihrem Kopf und verkündet mit hysterischem Gelächter, daß es überall Unterdrückte gäbe.

Die bewußte Zerstörung jeglicher handlungslogischer Abläufe signalisiert der Text auch in den folgenden Passagen. Es ist die Erzählerin, die eine Lösung des nicht mehr überschaubaren Beziehungsknäuels ankündigt. Kurioserweise ist es das Gewitter, das die ganze Zeit drohend über dem Beziehungsclich Madame Pompadour/Marian steht und immer näher kommend, gleichsam die Störlinie zwischen beiden aufzeigt. Überraschenderweise fliegt Madame Pompadour nicht zu Mnumbwa. Statt dessen rasiert sie ihre behaarten Waden und wartet mit bangen Gefühlen auf die Rückkehr Marians. Als dieser mit einem eben käuflich erworbenen Malerpinsel die Wohnung betritt, löst sich die Spannung „in Wohlgefallen“ auf: „Bevor wir beide verrückt werden, malen wir den Korridor blau“, ruft Marian. Sprachs und draußen begann es zu donnern.

¹⁶⁰ Zur Verdeutlichung des Textablaufes ist anzumerken, daß Marian zuvor von blauen Korridoren redet, deren Oberflächen gespachtelten werden sollen.

¹⁶¹ Vgl. Patrice Lumumba (1925-1961). Erster Premierminister von Zaire, in den fünfziger Jahren ein in den osteuropäischen Staaten hochgelobter und geehrter Politiker und Symbolfigur der sog. dritten Welt. 1961 ermordet.

¹⁶² Loc.cit, 15.

In Goerkes epigrammartigen Kurzerzählungen, in denen die syntagmatische Achse zugunsten von paradigmatisch angeordneten Textaussagefeldern verschoben ist, werden sehr oft Metaphern durch Objektbezeichnungen ausgetauscht, ohne daß die an dem Tausch Beteiligten ihre Verwunderung darüber äußern... Im Gegenteil, die im Text explizit genannten Figuren gehen mit ihren besprochenen Objekten so um, als ob die wenn/dann-Kausalität ausgeschaltet wird. Der Verlust der Quasi-Kausalität wird im Text durch das Einschleichen von Handlungsmomenten (naturhafte Abläufe, Stimmen aus dem Off, innere Monologe, die die intendierten Handlungen der Protagonisten in Frage stellen) kompensiert. Die sich wiederholenden Begriffe im Kontext von angedeuteten Handlungen verweisen auf die Mechanik von alltäglichen Verrichtungen, die nicht realisiert werden. Auf der kulturologischen Ebene findet dabei ein ständiger Austausch von Wertbezeichnungen statt. Die in diesem Prozeß genannten Gegenstände, Symbole, Symbolträger u.a. werden auf die Kreisbahn des Welttheaters geschickt. In diesem globalen Theater haben sich skurrile Figuren versammelt. Der Politiker Boris (impliziter Verweis auf den russischen Politiker Jelzin), der mit seinem Minister für Etiquette und seiner Ehefrau Lisa die englischsprachigen Begrüßungsformeln für den Besuch der Königin Elisabeth übt, wobei er über die einfachsten grammatisch-syntaktischen Formen stolpert; der Erstbesteiger des Mount Everest nebst Sherpa Tensing. Sie unterhalten sich über den Zustand der Schmerzlosigkeit und entwickeln eine Philosophie des Zähneputzens; iranische Männerfiguren um Schah Reza Pahlewi, die sich im Traum der Erzählerin auf eine Jagd begeben; Safari-Touristen auf der gelenkten Suche nach einer Tierart, die die Bezeichnung 'prety' trägt; der geheimnisvolle Chrystian Pst, der sich lautlos durch das Leben bewegt und „sich niemals nach irgendetwas sehnt“¹⁶³. Diese absolute Feststellung schränkt der Text aber insofern wieder ein, als er von der „einzigen Freundin Chrystian Psts“ zu berichten weiß. Es ist eine gewisse Anna M., die ihn jedoch nur selten besucht. Zum Austausch von Liebesbekundungen kommt es jedoch zwischen beiden nicht, da Anna alles schon erlebt hat und Chrystian sehr sparsam im Umgang mit Worten ist. Er beschränkt sich auf eine rätselhafte Botschaft. Sie setzt sich aus drei Bestandteilen zusammen, die am Ende einer Schnur befestigt sind: Traum über die Richtung, Traum über das Ziel und Traum über den Traum, so lauten sie. Weitere Erläuterungen über den Inhalt der Botschaft wie auch deren Zweck bleiben auch in dieser „Erzählung“ ausgespart.

VII. Postmoderne narrative Muster in der polnischen Prosa der neunziger Jahre

Die dargestellten Inhalte in den vier Erzählbänden aus der polnischen Prosapalette der späten achtziger und des ersten Jahrfünfts der neunziger Jahre verweisen auf einen Teilzustand einer nationalen Literatur, die mit einer Reihe von obsoleten Merkmalen europäischer Kultur abrechnen will. Sie lebt mit dem Bewußtsein der Existenz auf einer narrativen Abfallhalde, auf der Geschichten (als endliche Abfolge von Ereignissen) sich als längst erzählte erweisen und auftretende Formelemente nur noch in ihrer sekundären Funktion (als Metakonstrukte) erzählerische Impulse anbieten. In der polnischen Prosa der späten siebziger Jahre hatte Tadeusz Konwicki

¹⁶³ Loc.cit., 141.

diesen erzählerischen Notzustand unter der Einwirkung der Agonie des "sozialistischen" Staatsgefüges am eindrucksvollsten in seiner *Mata apokalipsa* beschrieben. Die *Kleine Apokalypse* (1979), eine hysterische Groteske, nach Ansicht von German Ritz, "vielleicht eines der besten Vorzeichen der polnischen Postmoderne"¹⁶⁴, entwirft eine Endzeit-Vision, die im Bewußtsein des Protagonisten sich als die Krise des schreibenden Ichs widerspiegelt. Es muß sich im Angesicht seines inszenierten Todes mit der Einsicht begnügen, daß der Versuch, Realität beschreibbar zu machen, deshalb scheitern wird, weil die von der Moderne in Anspruch genommene Ambivalenz kultureller (und anderer) Werte einer "Indifferenz als Vertauschbarkeit der Werte"¹⁶⁵ weichen mußte. Wenn wir unter Verweis auf Zima dessen Periodenmarkierung übernehmen¹⁶⁶, verdeutlicht sich bei der Einschätzung des narrativen Repertoires in der polnischen Erzählliteratur zu Beginn der neunziger Jahre deren ästhetisches Nachholbedürfnis und die in Verbindung damit stehende rasche, oft überstürzte Verarbeitung von literarischen Techniken, die sich im Verlaufe von dreißig Jahren in der westeuropäischen und amerikanischen Prosa entfaltet haben. Die sie reflektierende Literaturkritik hatte bereits in den siebziger Jahren eine "Zunahme an Komplexität hinsichtlich der Bedeutungsstruktur" registriert, die "eine Relativierung der sprachlichen Macht des Subjekts"¹⁶⁷ impliziere. Darum sei das "Ich" des Sprechers selber als Funktion der Sprache zu betrachten.

Das Subjekt als "Fiktion", das sich der Relativierung seiner Macht bewußt ist und aufgehört hat, "den Verlust der auf sie gegründeten Autonomie zu beklagen"¹⁶⁸, bildete auch für Roland Barthes¹⁶⁹ eine folgenschwere Veränderung in der ästhetischen Praxis der späten Moderne. Sie steht in Verbindung mit der Lossagung von bislang vorherrschenden Normen und der Demontage eines von der Moderne praktizierenden Ideals der Authentizität.

Der Angriff auf die anthropologischen Grundlegungen des Subjekts, ausgelöst durch die Strategien des spätkapitalistischen Systems, richtet sich nach Schütze auf die

¹⁶⁴ Literarische Kongruenzen und Inkongruenzen. Rußland, Polen, Tschechien". Vortrag in Loccum 1995.

¹⁶⁵ Zima, Peter V.: Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne. Probleme der Periodisierung, in: Wiener Slawistischer Almanach 1993, Nr. 32, 297-312, hier 307.

¹⁶⁶ Peter V. Zima läßt die Postmoderne um 1950 mit dem Nouveau Roman beginne, weil bereits in ihm "die Indifferenz als Vertauschbarkeit der Wertsetzungen und der Identität dominiert" (ibid., 301). - Vgl. dazu Scheffel, Helmut: Auf der Suche nach dem Subjekt. Die Auflösung des Helden im "nouveau roman". In: Kemper, Peter (Hg.): "Postmoderne" oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Frankfurt/M. 1988, 82-103.

¹⁶⁷ Broekman, Jan M.: "Meaning in the use" oder die praktisch-philosophische Bedeutungslosigkeit der Theorie der Bedeutung. In: Waldenfels; B./ Broekman, J.M./ Pazanin, A. (Hg.): Phänomenologie und Marxismus, Bd. 2, Praktische Philosophie. Frankfurt/M. 1977, 116.

¹⁶⁸ Schütze, Jochen C.: Aporien der Literaturkritik - Aspekte der postmodernen Theoriebildung, in: Huyssen, Andreas/ Scherpe, Klaus R. (Hg.). Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986, 196-218, hier 214.

¹⁶⁹ Vgl. "Lust am Text", Frankfurt/M. 1974, 91f. Dort wird das Subjekt als "Fiktion" und nicht mehr als "Illusion" verstanden.

„unverzichtbaren Voraussetzungen des modernen Denkens“, die Octavio Paz in dem Begriff ‚Sehnsucht nach der wahren Präsenz‘ gebündelt habe.¹⁷⁰ Gegen die „Bestimmung des Seins als Präsenz“ richtete sich Jacques Derridas Kritik an der diesem Begriff innewohnenden Metaphysik.¹⁷¹ Es handele sich dabei um ein „flüchtige(s), transitorische(s), sich selbst nie präsent(e) Sein“, in dem sich sowohl die besondere Erfahrung eines Ichs manifestiere, „das sich als Funktion der Sprache zu thematisieren versteht“¹⁷², als auch die alltägliche Erfahrung geworden sei, die nicht mehr zum Bestandteil der ästhetischen Moderne gehöre. Dieses Erfahrungspotential widerspiegele sich in einem postmodernen Einstellungswandel, in dem das durch die Macht des Systems kolonialisierte Subjekt seine Kreativität unter völlig neuen Bedingungen entfalten müßte.

Auf dem Hintergrund der hier explizierten Aporien der westlichen Literaturkritik ist das Textsubjekt in der sich herausbildenden polnischen postmodernen Prosa einer doppelten Belastungsprobe ausgesetzt. Potentiell stehen ihm bei deren Bewältigung mehrere narrative Möglichkeiten zur Verfügung. In der fiktionalen Auseinandersetzung mit der mythographischen und geschichtlich orientierten Prosa der mittleren und älteren Generation (Adam Zagajewski, Stefan Chwin, Piotr Szewc, Jarosław Marek Rymkiewicz, Andrzej Kuśniewicz, Julian Strykowski u.a.) spielt es mit dem Vorzeichen einer Authentizität, die das auktoriale Ich in die Handlung einbezieht und ihm undankbarerweise aber eine karnevaleske Rolle zuschanzt. Die dabei zum Zuge kommenden erzählerischen Strategien knüpfen an das Repertoire der westlichen Postmoderne an. Es handelt sich, wie zum Beispiel bei Andrzej Bieleckis *End&Fin Company* (vgl. Kapitel III), um autothematische und dekonstruktivistische Verfahren, in deren Verlauf das Subjekt sich immer wieder mit seiner Funktion im Erzählgefüge auseinandersetzt. Dabei demontiert es sowohl seine eigene Position als auch die des auktorialen Ichs. Ergebnis der Autothematisierung der im Text entfalteten Handlungsstrategien ist eine Kompensation. Der „Roman“ wird mit solch abstrakten Begriffen wie ‚Revolution‘, ‚Zeit‘, ‚Kosmos‘, ‚Raum‘ aufgeladen, deren semiotische Dimension insofern nur eingeschränkt zur Entfaltung kommt, als die im Text mit Bedeutung aufgeladenen Zeichen immer wieder ihre Relevanz aufgeben. Sie bewegen sich in den Übergangszonen zwischen dem Verweis auf die objekthafte Welt und einer im Text inszenierten Narrativität, zu deren Verfahren es gehört, *mögliche Welten* hervorzubringen.

Was in den erzählenden Texten der Abschnitte III bis VI ein auffälliges Merkmal der Sujetbildung ist, erregte in der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft seit geraumer Zeit eine nicht geringe Aufmerksamkeit. Wie Umberto Eco¹⁷³ unter Ver-

¹⁷⁰ Zit. nach Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. In: ders.: Kleine politische Schriften I-IV. Frankfurt/. 1981, 447, unter Verweis auf Schütze: Aporien ..., loc.cit., 218.

¹⁷¹ Vgl. Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M. 1976, 424, unter Verweis auf Schütze: Aporien ... , loc.cit., 218.

¹⁷² Zit. nach Schütze: Aporien ..., loc.cit., 214.

¹⁷³ Die Grenzen der Interpretation“. Aus dem Italienischen von Günther Memmert, München 1992, dort vor allem S. 256-281.

weis auf Partee, Hintikka und Doležel¹⁷⁴ hervorgehoben hat, "ist der Begriff der möglichen Welt, so wie er von der Modell-Theorie behandelt wird, eine Metapher, die aus der Literatur kommt (...). Eine mögliche Welt ist das, was von einem ganzen Roman beschrieben wird."¹⁷⁵

Um nun das "seltsame" Phänomen der hybriden Kulturen, in denen die auftretenden Figuren zwischen der Welt der Realobjekte und den fingierten Welten "hin- und herspringen", faßbar zu machen, schlägt Doležel vor¹⁷⁶, im Rahmen einer Theorie der narrativen Gegenstände nicht mehr mit dem Modell von nur einer Welt¹⁷⁷ zu arbeiten, sondern an dessen Stelle mit möglichen Welten zu operieren. Nach Eco können mögliche Welten entweder als "reale" Sachverhalte oder als kulturelle Konstrukte, nämlich als Gegenstand semiotischer Stipulation oder Produktion, betrachtet werden. Seine Begründung, sich für die zweite Hypothese zu entscheiden, lautet¹⁷⁸:

"Ist eine mögliche Welt ein kulturelles Konstrukt, so kann man sie nicht gleichsetzen mit der *linearen Manifestation des Textes*, der sie beschreibt. Der Text, der diesen Sachverhalt oder diesen Ablauf von Ereignissen beschreibt, ist eine sprachliche Strategie, die beim Modell-Leser eine Interpretation auslösen soll. Diese Interpretation stellt (...) die mögliche Welt dar, die im Verlauf der kooperativen Interaktion zwischen Text und Modell-Leser entworfen wird."

Voraussetzung für die Vergleichbarkeit der in den oben dargestellten polnischen Erzähltexten evozierten möglichen Welten ist, daß auch die reale Welt als kulturelles Konstrukt betrachtet wird. Dies bedeutet, daß man nach Eco¹⁷⁹ "über den ontologischen Status des beschriebenen Universums nachdenken" kann. Im Gegensatz zu narrativen möglichen Welten, die von einem Text entworfen werden, und über "denselben ontologischen Status wie jede andere doxastische Welt"¹⁸⁰ verfügen, seien mögliche Welten immer kleine Welten.¹⁸¹

Mit den Statusmerkmalen 'klein', 'gehandicapt', 'unvollständig', 'semantisch nicht homogen' sind auch die narrativen Welten nach Doležel¹⁸² ausgestattet. Aufgrund dieser Eigenschaften erweisen sich die Texte, in denen eine Reihe von möglichen Welten entstehen, nur als unvollständige Konstrukte, die ebenso wie die Konstrukte der realen Welt ein fiktionales Gefüge erhalten, in dem die Koexistenz beider Welten als gegeben angenommen wird. In den meisten der oben dargestellten Erzähltext-

¹⁷⁴ Partee, Barbara Hall: Possible worlds in Model-Theoretic Semantics, in: Allen, Sture (Hg.): Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences, Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin 1989 (de Gruyter). - Hintikka, Jaakko: Exploring Possible Worlds, in: Allen, ... loc.cit.. - Doležel, Lubomir: Possible Worlds and Literary Fiction, in: Allen ..., loc.cit.

¹⁷⁵ Eco, Umberto, Die Grenzen ..., loc.cit., 257.

¹⁷⁶ Vgl. "Possible Worlds ...", loc.cit., 228ff.

¹⁷⁷ Es ist darauf zu verweisen, daß in der strukturalistischen Lotman-Schule stets mit ganzheitlichen Welt-Begriffen operiert wurde.

¹⁷⁸ Eco, Umberto: Die Grenzen ..., loc.cit., 259.

¹⁷⁹ Loc.cit., 260.

¹⁸⁰ Eco ..., loc.cit.

¹⁸¹ Ihre Definition lautet nach Eco (loc.cit., *ibid*): "... eine relative kurze Abfolge von lokalen Ereignissen in irgendeinem Winkel der realen Welt."

¹⁸² Doležel: Possible worlds ..., loc.cit., 233ff.

te (vgl. Abschnitt III bis VI) haben wir es mit einem hohen Grad an schwer vorstellbaren "Sachverhalten" zu tun, die gleichwohl den ästhetischen Reiz der Prosa ausmachen. Um dieses Potential an möglichen Welten zu sichten, ist mit Barbara Hall Partee auf eine Typologie der Vorstellbarkeiten zu verweisen.¹⁸³ Die bei ihr vorgenommene Unterscheidung zwischen 'glaubwürdig', 'unwahrscheinlich', 'unvorstellbare Welten' und 'unmögliche mögliche Welten' kann die Grundlage für die vorläufige Einordnung der Texte bilden. Die bei Bielecki in *End&Fin Company* auftretenden anthropomorphologisierten Abstrakta 'Revolution', 'Geschichte', 'Zeit' würden dann dem Typus 'unvorstellbare Welt' zugeordnet. Şektas blinder Erzähler (vgl. *Narracje*) bringt eine Reihe von narrativen möglichen Welten hervor, die dem Leser insoweit vorstellbar sind, "wie nötig ist, um zu begreifen, daß sie unvorstellbar sind."¹⁸⁴ Es handelt sich hierbei nach Doležel um auto-destruktive Texte und um sich selbst enthüllende Meta-Fiktionen.¹⁸⁵

In Manuela Gretkowskas *Metapysisches Kabarett* hingegen überwiegen die wahrscheinlichen Welten, in die reale Welten montiert worden sind. Gleichwohl gehört ein bestimmtes Provokationspotential in den Bereich der *fantasy*, wo es Bestandteil sarkastischer Aussagen über die biologische Konsistenz des weiblichen Körpers ist.

Natasza Goerkes Figuren schaffen sich, angetrieben von männlichen und weiblichen Textsubjekten, narrative Welten, in denen reale Objekte lediglich die Funktion von geographischen Fixpunkten oder kultursemiotischen Signalwörtern haben. Ihre möglichen Welten erscheinen uns in der Regel nicht glaubwürdig, wenngleich die hohe kulturhistorische und aktuelle Wertigkeit der auftretenden Figuren (Staatsmänner, Sportler, Mätressen) und deren zeitverschobene Präsenz (Madame Pompadour als Zeitgenossin) bestimmte Textaussagen insoweit "glaubhafter" werden lassen, als die beschriebene Figuren - im Widerspruch zu ihrer erwarteten Professionalität - sich meist mit trivialen Dingen des Alltags beschäftigen oder von Schalkhaftigkeit getrieben, unsinnige Aussagen über ihre Welten machen.

¹⁸³ Partee: Possible worlds ..., loc.cit., 118.

¹⁸⁴ Eco ..., loc.cit.

¹⁸⁵ Eco, loc. cit., 273.