

ZEITSCHRIFT FÜR SLAVISCHE PHILOGOLOGIE

Begründet von M. VASMER

Fortgeführt von
M. WOLTNER und H. BRÄUER

Herausgegeben von
T. BERGER, P. BRANG, H. KEIPERT
und W. KOSCHMAL

Band LVI (1997) Heft 2

SONDERDRUCK

UNIVERSITÄTSVERLAG C. WINTER HEIDELBERG

tisch aus der Forderung nach ästhetisch-kritischer Wertung ergibt), trübt sich sein Blick. Das sollte zu denken geben. Denn dieser Imperativ hat zwar als Reaktion auf eine Kritik, die der Anstrengung des ästhetischen Urteils ausweicht, eine gewisse Berechtigung. Doch kann ein solches Urteil immer nur auf einem differenzierten Verständnis des lebendigen Einzelfalls gründen. Wo die Alternative von Gut oder Schlecht zur Herrschaft gelangt, wird jede wahrhaft ästhetische Wertung zuverlässig im Keim erstickt. Die Skylla hat es längst nicht mehr nötig zu bellen wie eine junge Hündin, wenn sie ihre Beute faßt. Sie verspeist sie vor laufender Kamera, ein Bonmot auf den Lippen.

Bonn

URS HEFTRICH

Toter Dichter, in die Bewegung verliebt

Tadeusz Różewicz's Gedichtzyklus *Twarz* (1964)¹

1. Zur Einführung in das Thema

Das Thema „Gedichtzyklus“ stand lange Zeit am Rand unserer literaturwissenschaftlichen Interessen². Die Gründe dafür sind vielfältig, sie ausführlich darzulegen wäre Anlaß für eine eigene Untersuchung.

¹ Der Beitrag ist als Teil eines Projekts über die Wandlungen der Gattungsform des Gedichtzyklus in der polnischen Poesie gedacht. Vorarbeiten dazu sind: R. F., „Vates Janus Cochranovius. Bemerkungen zum ‚literarischen Autobiographismus‘ in Kochanowski's polnischen und lateinischen Schriften“, in: idem (Hg.) *Jan Kochanowski - Ioannes Cochranovius 1530-1584. Materialien des Freiburger Symposiums 1984*, Freiburg/Schweiz 1987, S. 11-44 (u. a. zu den *Elegiarum libri IV*); „Franciszek Dionizy Kniaźnins *Żale Orfeusza*“ (im Druck); „Quelques remarques sur les fonctions des allusions baroques dans les *Sonnets d'Odessa* (1826) d'Adam Mickiewicz“, in: M. DELAPERRIÈRE (Hg.), *Le baroque en Pologne et en Europe*, Paris 1990, S. 381-404; „Poesie in kritischer Phase. Cyprian Norwid's Gedichtzyklus *Vade-mecum* (1866)“, in: CYPRIAN NORWID, *Vade-mecum 1866*, München 1981, S. 22-67. – Die Zitate aus *Twarz* (1964) folgen der Erstausgabe TADEUSZ RÓŻEWICZ, *Twarz*, Warszawa 1964 und werden nachfolgend nicht weiter nachgewiesen; andere Gedichte werden nach der Ausgabe T. R., *Poezja* 1, 2, Kraków 1988 zitiert (*Poezja*, Bandnummer, Seitenzahl). Weitere Różewicz-Zitate sind dem Band T. R., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977 (*Przygotowanie* und Seitenzahl) entnommen. Nicht wenige der dort enthaltenen Texte sind deutsch verfügbar in dem Band T. R., *Vorbereitung zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch*. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Peter Lachmann, München 1979; bei Zitaten mußte jedoch auf einen Nachweis vorhandener deutscher Übersetzungen grundsätzlich verzichtet werden. Die in [] gesetzte Zählung der Gedichte des Zyklus *Twarz* (1964), sämtliche deutschen Übersetzungen polnischer Zitate sowie allfällige Hervorhebungen in den Gedichtzitaten stammen von R. F.

² In der Polonistik der letzten Jahrzehnte war der Gedichtzyklus gewiß kein vordergründig aktuelles Thema einer kohärenten längeren Debatte – ebenso wenig wie in anderen Literaturwissenschaften. Am bekanntesten wurde I. OPAKCI, „Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie“ in: M. GŁOWIŃSKI (Hg.), *Studia z teorii i historii poezji. Seria II*, Wrocław 1970, S. 71-128; KRYSZYNA JAKOWSKA, selbst Spezialistin für den Novellenzyklus, ver-

Der Gedichtzyklus als explizit präsentierte, große Form wurde gewohnheitsmäßig mit Stilformationen wie der Neuromantik oder dem Symbolismus assoziiert und leicht als Ausdruck poetischer Sympathie mit dem „unwahren Ganzen“ (Adorno) empfunden. In der post-symbolistischen, „modernen“ Poesie, die unsere Sensibilität für Lyrik geprägt hat, ist das Prinzip des Gedichtzyklus zwar nicht verschwunden, aber es hat sich gern ins Verborgene zurückgezogen, nicht mehr auf sich aufmerksam machen wollen.

Ein weiterer Grund für das lange Desinteresse am Zyklus sind mancherlei Schwierigkeiten, die mit der literaturwissenschaftlichen Darstellung einer Zyklus-Interpretation verbunden sind³. Am einen Ende lauert hier die Gefahr einer bloßen Aneinanderreihung von Analysen der Einzeltexte mit ihrer Vieldeutigkeit⁴, am anderen Ende – die Gefahr der Herstellung eines langfädigen Zykluskommentars, der mit seinem Hang zum Deuten und Nacherzählen Verfasser und Leser gleichermaßen langweilt. Überdies sind die Zeiten vergangen, da Interpretationen einzelner Werke mit generellem Interesse der Zunft rechnen durften, und in einem gewissen Sinne ist ein Gedichtzyklus

danke ich die Kenntnis von WIESŁAWA WANTUCH, „O poetyce cyklu lirycznego“, in: E. BALCERZAN, S. WYSŁOUCH (Hg.), *Miejsca wspólne*, Warszawa 1985, S. 42–62. TOMASZ CHACHULSKI (IBL, Warschau) hat Ideen und unveröffentlichte Projekte zum Gedichtzyklus des Sentimentalismus und der frühen Romantik. Es ist zu erwarten, daß das Magdeburger Projekt von R. IBLER „Literarische Zyklen in den slawischen Literaturen“ auch die polonistische Zyklusforschung stimulieren wird.

Die marginale Bedeutung der Zyklusdiskussion reflektiert sich auch im Różewicz-Schrifttum. In der gesamten mir zugänglichen Literatur bin ich bisher lediglich bei drei Autoren auch nur auf die Bezeichnung „Zyklus“ für R.sche Gedichtgruppen gestoßen: bei R. MATUSZEWSKI (*Rocznik Literacki* 1961, S. 30, mit Bezug auf *Zielona róża*); H. OLSCHOWSKY, *Lyrik in Polen. Strukturen und Traditionen im 20. Jahrhundert*, Berlin 1979 (Serie Literatur und Gesellschaft), S. 162 (mit Bezug u. a. auf „Spadanie“) und S. 228 (mit Bezug auf *Gałązka oliwna*), sowie bei T. DREWNOWSKI, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, S. 35 (mit Bezug auf *Zabawki*), S. 100 (mit Bezug auf *Głosy*); S. 115 („cykl wierszy o obrazach“). Keiner dieser Autoren untersucht in irgendeiner Weise die Komposition der betreffenden Gedichtgruppen.

³ Wie der Literaturwissenschaftler in Tat und Wahrheit zu seiner Interpretation gelangt (oder die Kollegin zu ihrer), ist eine Sache; eine andere Sache ist die wissenschaftliche Fingierung oder Darstellung eines intersubjektiv beschreitbaren methodischen Weges, der zu einer derartigen Interpretation führt.

⁴ Dies scheint mir die Gefahr der ansonsten ungemein eindrucksvollen Interpretationen in ANNA MAJMIESKUŁOW, *Peredelkino B. Pasternaka* (Razbor cikla), Bydgoszcz 1994 zu sein.

ein Einzelwerk. Andererseits befindet sich die Erforschung von Theorie und Geschichte dieses Gattungsbereichs in einem offenkundigen Rückstand gegenüber anderen Gebieten, und daher sind zunächst einmal zahlreiche Einzelinterpretationen mit dem Ziel der Erarbeitung und Überprüfung einer für gattungsgeschichtliche Zwecke praktikablen Theorie des Gedichtzyklus notwendig.

Różewicz's Gedichtband *Twarz* (1964) ist das Beispiel eines modernen Gedichtzyklus, dessen zyklischer Charakter sich dem Leser nicht auf den ersten Blick aufdrängt, sondern entdeckt sein will. Er nimmt in der Entwicklung von Różewicz's Poesie offensichtlich eine Sonderstellung ein, denn der Dichter hat ihn nach der ersten Veröffentlichung in zwei recht erheblich veränderten Versionen publiziert: 1966 unter demselben Titel und 1968 unter dem Titel *Twarz trzecia*⁵; die Sache hat ihn also besonders nachhaltig beschäftigt. Ein Grund hierfür ist sicherlich das Thema des Zyklus, nämlich die Frage eines neuen Ausgleichs zwischen der Todesfixierung seiner bisherigen Lyrik und einer Öffnung zur Welt und zum Leben⁶. Dabei kommt – namentlich in dem Langgedicht „Spadanie“ – ein neues Weltgefühl zu lyrischem Ausdruck, das wir nachträglich als eine der frühen (1964) Manifestationen der polnischen Postmoderne identifizieren können⁷.

⁵ Für die Zusendung von Kopien der Versionen von 1966 und 1968 bin ich Małgorzata Czermińska, Danzig, sehr zu Dank verpflichtet.

⁶ Wie jeder Versuch eines Ausgleichs zwischen widersprüchlichen Tendenzen stößt auch dieser nicht sofort auf das entsprechende Verständnis der Kritik – vgl. Z. BIEŃKOWSKIS einigermaßen „engagierte“ Diagnose einer angeblichen Erstarrung, poetischen Programm-, Rat- und Folgenlosigkeit der Różewicz'schen Lyrik in Z. B., *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, S. 104–106; weitaus unterschiedener äußern sich in diesem Geist über Różewicz A. ZAGAJEWSKI/J. KORNHAUSER, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, S. 58 (Nachweis laut K. WYKA, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, S. 12).

⁷ Gedacht ist hier an die Postmoderne, wie sie zuerst in den USA um 1960 diskutiert wurde, vgl. W. WELSCH, „Einleitung“, in idem (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 9 f., und wie sie in I. HAB HASSANS Merkmalreihe („Postmoderne heute“, a. a. O., S. 47–56) charakterisiert wird. Der Ausdruck „Postmoderne“ ist heute sicherlich verhänglich, weil er besonders in den postkommunistischen Ländern ausschließlich mit einer ganz rezenten Wende von Kunst und Literatur zum Grellen, Schrollen, Verdrehten und Parodistischen identifiziert wird. Dagegen ist im Grunde von allen Beobachtern wahrgenommen worden, daß R. sich kritisch mit der klassischen Moderne und Avantgarde auseinandersetzt und eine neue, späte Phase der Moderne anvisierte. M. DŁUSKA bezeichnet R.'s Vers als „powangardowy“ (M. D., *Próba teorii wiersza polskiego*, S. 281f., 298; zitiert nach

Die Zyklisierung der Gedichte des Bandes von 1964 ist offenbar kein künstlerischer Zufall. Das läßt sich gerade daran ablesen, daß der Autor die späteren Versionen von *Twarz* zu stark erweiterten Textarrangements umgestaltet, die nicht mehr den Regeln der Gattung Gedichtzyklus folgen, wohl aber offenkundig kompositorisch durchdachte Textanordnungen darstellen. In der Gattungsgeschichte des Gedichtzyklus sind derartige „dezyklisierenden“ oder auch „rezyklisierenden“ Um- und Neugruppierungen von Gedichten nichts Ungeöhnliches. Das Verhältnis zwischen zyklischen und nicht-zyklischen Formen komponierter Textanordnungen bedarf freilich noch weiterer grundsätzlicher Überlegungen.

Die zyklische Komposition von *Twarz* „*pierwsza*“ kann einerseits mit Różewiczs ständiger Arbeit an der Großform des „poetischen Theaters“⁸, andererseits mit seinem Interesse für Kunstformen wie „Environment“ und „Installation“ in Zusammenhang gebracht werden, die auf der 30. Biennale in Venedig (1960), die Różewicz besucht hat, gezeigt und in der bildenden Kunst, insbesondere aber auch in der künstlerischen Bühnengestaltung immer neu aufgegriffen wurden.

Im Folgenden werden zunächst in knapper Form allgemeine Überlegungen zu den Regeln und Prinzipien der Gattung des Gedichtzyklus notiert; diese sind nicht alleiniges Ergebnis der Untersuchung von Różewiczs Zyklus, sondern knüpfen an Zyklusinterpretationen aus mehreren Epochen an⁹. Dem schließt sich die Interpretation ausgewählter Aspekte des Zyklus *Twarz* (1964) an: zuerst werden die Zyklussignale gemustert, dann ein Subzyklus vollständig vorgestellt und schließlich die Frage des zyklischen Grundmythos besprochen.

DREWNOWSKI, a. a. O., S. 122; DREWNOWSKI selbst verweist mehrfach auf R.s Verbindungen zur Pop-Art und spricht sich für die Bezeichnung „Neo-Avantgarde“ aus (S. 130–137).

⁸ Auf die Verbindung zwischen *Kartoteka* und „dem lyrischen Helden“ von R.s Poesie verwies bereits 1960 MARTA PIWIŃSKA, „Różewicz a Teatr Dramatyczny“, in *Współczesność*, 1960, nr. 10 (laut DREWNOWSKI, a. a. O., S. 142). OLSCHOWSKY, a. a. O., S. 162, verbindet das R.sche Interesse an „zyklischen Formen“ mit einem allmählichen Funktionsverlust seiner poetischen Schreibweise und mit seiner Hinwendung zur Prosa.

⁹ Vgl. Anm. 1.

2. Zu den Regeln der Gattung Gedichtzyklus

Die Prinzipien oder Regeln der Gattung des Gedichtzyklus waren von alters her eine Sache der praktizierten, immanenten Poetik und nicht der Poetik- oder Rhetorik-Handbücher. Die Forschungen, die zu diesem Thema jetzt in größerem Umfang einsetzen, werden wohl die Vermutung bestätigen, daß diese Gattung gleichwohl über ihre Konstanz und Kontinuität verfügt und sich jedenfalls nicht heftiger und „regelloser“ verändert als andere Gattungen auch. So lassen sich an Rózewiczs *Twarz*-Zyklus Gattungseigenschaften nachweisen, die auch schon in polnischen Zyklen der Renaissance, des Rokoko, des Sentimentalismus und der Romantik eine zentrale Rolle spielen, nämlich die Gliederung in Subzyklen und das Vorhandensein eines kohärenzbildenden zyklischen Grundmythos.

2.1. Signalisierung des Gedichtzyklus

Eine der Bedingungen, die man an jeden Zyklus knüpfen möchte, ist das Vorhandensein von Signalen beliebiger Art, die uns erkennen lassen, daß der Autor sein Arrangement tatsächlich als Zyklus verstanden wissen wollte¹⁰. Es ist vorstellbar, daß solche Signale klassifiziert werden können, etwa in andeutende und in explizite Signale. Zu den andeutenden Signalen läßt sich z. B. die Verwendung eines oder mehrerer Motti zählen, zu den expliziteren die Numerierung der Teiledichte und die Verwendung von Zwischenüberschriften zwecks Gliederung des zyklischen Haupttexts. Zyklussignale sind mitunter schwer unterscheidbar von den kompositorischen Eigenschaften eines Gedichtbandes, die eine gewisse Deutlichkeit und klare Umrissenheit der Gestalt der Gesamtanordnung aufweisen sollten.

¹⁰ Ob dies eine obligatorische Bedingung für das Vorliegen eines Zyklus ist, bleibt zu erwägen. Es ist immerhin denkbar, daß eine Sammlung von Gedichten die Eigenschaften eines Zyklus aufweist, aber in so verborgener Weise, daß man eine Absenz von Zyklus-Signalen konstatieren müßte.

2.2. Nah- und Distanzbeziehungen zwischen den Gedichten; Bildung von Subzyklen

Jedes Einzelgedicht ist in seiner präzisen Position innerhalb des Zyklus doppelt oder dreifach motiviert. Es unterhält Nahbeziehungen zu seinen direkten Nachbartexten, es kann mit einigen seiner benachbarten Texte besondere Subzyklen bilden, deren Abgrenzungen gegeneinander mehr oder weniger eindeutig oder fließend sind. Unter den Gliedern des Subzyklus können sich dann Beziehungen eigener Art herstellen. Auch zwischen den Subzyklen sind noch spezifische Beziehungen denkbar. Schließlich unterhält jedes Einzelgedicht Distanzbeziehungen zu weiter entfernten Gedichten des Zyklus. Die Beziehungen zwischen den Gedichten können in all diesen drei Fällen (Nahbeziehungen, Beziehungen innerhalb des Subzyklus, Distanzbeziehungen) auf nichtzeitlichen Verklammerungen beruhen, poetischen und thematischen Äquivalenzen der Ähnlichkeit oder des Kontrasts¹¹, sie können sich aber auch aus ihrem (direkten, metaphorschen, metonymischen, allegorischen oder anderen) Beitrag zur Projektion einer zeitlich und räumlich charakterisierten Situation und eines zyklischen Subjekts ergeben, d.h. aus ihrem Beitrag zur zyklischen Diegese bzw. zum zyklischen Grundmythos¹².

2.3. Hierarchie des Einzeltexts, Hierarchie des Zyklus und das Gebot der Relationsvariierung

Die vielfältigen zyklischen Beziehungen zwischen den Einzelgedichten führen notwendigerweise zu einem Konflikt zwischen der Hierarchie der Komponenten und Wertqualitäten des Einzelgedichts und der Hierarchie der Komponenten und Wertqualitäten des Zyklus. Die Regel der Herstellung zyklischer Beziehungen zwischen direkt be-

¹¹ Mit dieser Terminologie beziehe ich mich auf W. SCHMID, „Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs“, in: R. GRÜBEL (HG.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz*. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert, Amsterdam 1984 (Studies in Slavic Literature and Poetics, vol. VI), S. 79–118.

¹² W. WANTUCH, a. a. O., S. 46 ff., regt nach dem Vorbild vieler anderer Zyklustheoretiker eine Klassifizierung charakteristischer Gesamtgestalten des Gedichtzyklus an: Kranz, Kette, assoziativ.

nachbarten Gedichten wird selten in der Weise befolgt, daß die dominanten Merkmale zweier oder dreier direkt aufeinanderfolgender Texte eine Äquivalenz der poetischen und thematischen Similarität bilden und zugleich auch noch an der Herstellung eines diegetischen Kontinuums mitwirken. Derartig massive Verbindungen werden in ambitionierten Gedichtzyklen aller Epochen vielmehr vermieden, im Sinne einer Zusatzregel, die man das Gebot der Relationsvariierung nennen könnte.

Wohl kein Zyklus verzichtet im Sinne dieses ungeschriebenen Gebots auf die Möglichkeit, die obligatorische Verbindung zwischen zwei benachbarten Gedichten A und B z. B. durch das In-Beziehung-Setzen dominanter Komponenten von A mit regressiven Komponenten von B herzustellen¹³. Ferner können Kontrastbeziehungen hergestellt werden, wo Similaritätsbeziehungen erwartet werden durften; auch ist es durchaus möglich, daß Beziehungen zwischen direkt benachbarten Gedichten nur aufgrund regressiver Merkmale beider Textpartner gestiftet werden, und dergleichen mehr. Das Spiel der zyklischen Beziehungen aufgrund dominanter und regressiver Merkmale ist mit einer starken Dynamik der Hierarchisierung, Dehierarchisierung und Rehierarchisierung verbunden; man kann auch von einer ausgeprägten Neigung zur Umkodierung sprechen. Im Fall der zyklischen Verbindung aufgrund regressiver Merkmale wird der Konflikt zwischen der Hierarchie des Einzeltexts und der zyklischen Gesamtanordnung besonders stark, und die regressiven Momente beanspruchen unter dem Aspekt der zyklischen Anordnung eine dominante Funktion. Das bringt an Einzelgedichten mitunter verborgene Bedeutungspotentiale und lyrische oder andere Gattungseigenschaften an den Tag, die einer „Erleuchtung“, einer „Revelation“ gleichkommen können. Dieser Aspekt hat besonders die Romantiker interessiert, ist aber auf spezifische Weise auch in Różewiczs *Twarz* anzutreffen. Nicht selten bringt der zyklische Zusammenhang den heimlichen Sinn hinter dem scheinbaren Unsinn (oder umgekehrt), gelegentlich auch das Wort un-

¹³ Im Anfangsgedicht [1.] „Śmiech“ von *Twarz* spielt der Vogel im Käfig eine motivische Hauptrolle, in [2.] *Asyż gniazdo*:

Asyż gniazdo / na spēkanej skale / białe ptasie / jaje // Niosłem ten krajobraz / różowiejący / do mojego miasta

Assisi Nest / auf geborstenem Fels / weiße Vogel- / Eier // Ich trug diese Landschaft / die rosig schimmerte / zu meiner Stadt

sinkt die „Vogel-Sphäre“ in den regressiven Bild- oder Vergleichsbereich ab und stellt dennoch eine deutliche assoziative Verbindung zu [1.] her.

ter dem Wort¹⁴, das „im Gedicht verborgene Gedicht“¹⁵ samt seiner gattungsmäßigen Andersartigkeit zur Geltung. Różewiczs Zyklus kennt die gattungstypische Mischung lyrischer und narrativer Elemente, insbesondere aber – und das wird in der nachfolgenden Darstellung zu kurz kommen – den Anklang an Hörspiel, Theater, Show und Kino. Seine Einzelgedichte zeichnen sich ohnehin immer schon durch eine erhebliche Labilität und Inkohärenz des Bedeutungsaufbaus und der Gattungsgestaltung aus; gern fügt er die Strophen seiner kurzen oder längeren Gedichte so, daß sie nicht ganz zusammenpassen, locker aufeinanderzuliegen scheinen. Der zyklische Zusammenhang mobilisiert die Labilität und Beweglichkeit dieser Fügungen, erhebt die hybriden Züge der Einzeltexte einschließlich ihrer oft komplexen und polyvalenten Gattungsgestalt zum Kompositionsprinzip. Die Hybridisierung in vielen Bereichen und Dimensionen des Bedeutungsaufbaus ist eine offenkundige, generelle Begleiterscheinung zyklischer Komposition.

¹⁴ Różewicz arbeitet nicht selten mit mehr oder weniger leicht durchschaubaren Paradoxen, so in

[14.] Wśród wielu zajęć

Wśród wielu zajęć / bardzo pilnych / zapomniałem o tym / że również trzeba / umierać // lekkomyślny / zaniedbywałem ten obowiązek / lub wypełniałem go / powierzchownie // od jutra / wszystko się zmieni / zacznę umierać starannie / mądrze optymistycznie / bez straty czasu

[14.] Über den vielen Tätigkeiten

Über den vielen Tätigkeiten / alle sehr dringend / vergaß ich / daß man ja auch / sterben muß // leichtsinnigerweise / habe ich diese Pflicht vernachlässigt / oder nur oberflächlich verrichtet // ab morgen / wird das alles anders / da werde ich mich daranmachen und sterben und zwar sorgfältig / weise optimistisch / ohne Zeitverlust

wo das Verbum „sterben (umierać)“ paradoxerweise das Wort „dichten (tworzyć)“ verdeckt oder überschreibt. Diese Tendenz zum Wort unter dem Wort kann durch die zyklische Komposition verstärkt werden.

¹⁵ Diesen Ausdruck verwendet R. in seinem Nachruf auf Zdzisław Hierowski „Zamknięcie“ (1970) (*Przygotowanie*, S. 69). Erwähnenswert ist in diesen Zusammenhängen Olschowskys Beobachtung, daß bei R. die Alltagswelt als tief, die gewöhnliche Sprache als poetisch entdeckt werden kann (OLSCHOWSKY, a. a. O. 1979, 139–144).

2.4. Raum- und Zeitbehandlung und die zyklische Diegese

2.4.1. Zyklische Diegese oder zyklischer Grundmythos

Eines der wichtigsten offenen Probleme einer Theorie des Gedichtzyklus ist sicher die Frage nach der spezifisch zyklischen Diegese oder dem spezifisch zyklischen „Mythos“. Hier sei die Hypothese zur Diskussion gestellt, daß der idealtypische Gedichtzyklus das zyklische Subjekt mit seiner Position in Zeit und Raum samt allfälligen Transformationen auf eine besondere Weise darstellt; das Denotat dieser Darstellung darf auch als Diegese bzw. als Mythos bezeichnet werden¹⁶. Die besondere Weise der Darstellung beruht vor allem auf einer prinzipiellen Umformung der Idee von Anfang, Mitte und Ende der betreffenden Diegese: die zyklische Kompositionsform projiziert das Ende auf den Anfang, den Anfang auf das Ende, und die Mitte bezieht sich gleichermaßen auf Anfang und Ende. Dies führt im Zyklus – tendenziell auf allen Ebenen seines Bedeutungsaufbaus – zu einer Deformation der Kohärenzvorstellungen, die in anderen Gattungen gang und gäbe sein mögen. Die vielfältigen Weisen zyklischer Deformation von Kohärenz lassen sich unter dem oben bereits eingeführten Stichwort der Hybridisierung zusammenfassen. Hybridisierungsphänomene kommen in Gedichtzyklen im Bereich der Gattungsgestaltung der einzelnen Gedichte, im Bereich der Diegese, der Konstruktion des zyklischen Subjekts sowie in der Darstellung von Zeit und Raum vor. Was die nicht selten auftretende Hybridisierung von nichtmythischer und mythischer zyklischer Diegese betrifft, so ist sie weitgehend von der Konstruktion des zyklischen Subjekts abhängig.

2.4.2. Zur Konstruktion des zyklischen Subjekts

Man mag von einem Gedichtzyklus – nicht völlig zu Unrecht – erwarten, daß sich in den einzelnen Gedichttexten ein und dasselbe lyrische Subjekt zum Ausdruck bringt¹⁷. Diese Erwartung wird indessen

¹⁶ W. WANTUCH, a. a. O., setzt sich ebenfalls mit dem Problem einer kohärenzbildenden Diegese bzw. eines kohärenzbildenden „Hyperthemas“ im Zyklus auseinander.

¹⁷ Dies wird z. B. von T. KOSTKIEWICZOWA, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław etc. 1971, S. 71, postuliert. W. WANTUCH, a. a. O., schließt sich einem derartigen Postulat mit der interessanten, wenngleich sehr angreifbaren Formulierung an: „Unerläßlich ist die Möglichkeit, die Gliedtexte derart umzufor-

in der großen Mehrzahl der Fälle auf mitunter dermaßen paradoxe Weise erfüllt, daß bei der Formulierung einer Regel für das Subjekt des Gedichtzyklus entsprechende Umsicht angezeigt ist. Es gibt Gründe für die Annahme, daß man der gattungsgeschichtlichen Realität des Gedichtzyklus näher kommt, wenn man eine begriffliche Unterscheidung zwischen dem zyklischen Ich (das trotz seines auktorialen Charakters nicht vollauf mit dem realen Autor identifiziert werden kann¹⁸) und dem lyrischen Ich des einzelnen Gedichttexts trifft. In zyklischem Zusammenwirken konstituieren die unterschiedlichen lyrischen Subjekte der Einzeltexte das zyklische Subjekt. Es gibt in vielen Zyklen einzelne Übersetzungen anderer Dichter; das zyklische Subjekt vollzieht in solchen Fällen einen Akt der Identifikation mit dem Subjekt des fremden Texts. Ähnliches gilt für zum Zyklus gehörende Rollengedichte aller Art, deren fiktionale Subjekte sich in der allerunterschiedlichsten Weise zeichenhaft auf das zyklische Ich beziehen können, während zugleich in jedem Einzeltext das zyklische Ich als das Subjekt spürbar wird, welches dem jeweiligen Rollen-Ich die Worte in den Mund legt. Hinzu kommen sehr unterschiedliche Arten und Grade der Fiktionalisierung und Mythisierung des auktorialen lyrischen Ich in unterschiedlichen Einzelgedichten. Ein sehr auktorial angelegtes lyrisches Ich eines Einzelgedichts kann in vermeintlich unproblematischer Weise auf das zyklische Ich verweisen und sich mit diesem dadurch identisch machen, ein auktoriales lyrisches Ich eines anderen Einzelgedichts kann aber auch aus einer stark fiktionalisierten, mythischen Situation heraus sprechen; man könnte dann ein nichtfiktionalisiertes auktoriales lyrisches Ich und ein mythopoetisches auktoriales lyrisches Ich unterscheiden. Beides kann in einem und demselben Zyklus vorkommen und ein charakteristisches Nebeneinander zwischen nichtmythischer Diegese und mythischer Diegese anzeigen.

mulieren, daß das Ganze zum Kommunikat eines einzigen Senders an einen einzigen Empfänger über ein definierbares Thema (Hyperthema) wird“ (S. 61).

¹⁸ Vgl. zu dieser Problematik zuletzt DOMINIQUE COMBE, „La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie“, in: D. RABATÉ (Ed.), *Figures du sujet lyrique*, Paris 1996, S. 39–63. Im vorliegenden Beitrag wird kein Unterschied zwischen „Ich“ und „Subjekt“ gemacht.

2.4.3. Zur Raum- und Zeitbehandlung

Die erwähnte Hybridisierung läßt sich im Bereich der Gattungs-gestaltung an der Zeitbehandlung im Zyklus festmachen, durch die es zu einer spezifischen Hybridisierung des Lyrischen und des Epischen kommt. Während das lyrische Einzelgedicht durch eine gattungsimmanente Tendenz zur Neutralisierung des Zeitmoments gekennzeichnet sein kann, aktiviert das zyklische Gesamtarrangement der lyrischen Texte das Zeitmoment allein schon durch Herausbildung einer besonders deutlichen „quasi-zeitlichen“ (Ingarden) Struktur, innerhalb deren die oben postulierten Subzyklen als „Phasen“ fungieren können. Diese Phasen sind nicht als Segmente einer linearen zeitlichen Entwicklung zu verstehen, sondern als Segmente zirkulärer, zyklischer Zeitgestalten. Es gibt darüber hinaus auch durchaus Phänomene und Gestalten einer dargestellten Zeit in einem Gedichtzyklus, und gerade in diesem Bereich ist sehr häufig ein Hybridisieren verschiedener Zeitverläufe und damit notwendigerweise auch unterschiedlicher Räume festzustellen.

2.5. Der Zyklus als Projekt eines literarischen Wandels

Diesen knappen Notizen über die Gattungsregeln des Gedichtzyklus sei eine Reflexion über das spezifische Verhältnis der Form des Zyklus zur literarischen Evolution nachgeschickt. In ihrer großen Masse sind Gedichtzyklen gewiß nicht innovatorischer als andere Gattungen; dennoch eignet sich gerade die Kompositions- und Gattungsform des Zyklus wegen ihrer Neigung zur Hybridisierung von Zeitdarstellungen in besonderem Maße dazu, literarischen und gattungsgeschichtlichen Wandel anzuzeigen oder sogar zu projektieren.

Betrachten wir jetzt Różewiczs Zyklus *Twarz* (1964) selbst, von dem man durchaus sagen kann, er indiziere und gestalte einen Wandel in der modernen Lyrik der polnischen Nachkriegszeit.

3. Die Zyklussignale von *Twarz*

Wie bereits gesagt, sind die Zyklussignale von *Twarz* anfänglich eher andeutender Natur. Das Titelwort „Gesicht“, auf dem Umschlag der Originalausgabe durch eine Abbildung der furchterregenden ar-

chaischen Bas-Relief-Skulptur „bocca della verità“ von der römischen Kirche S. Maria in Cosmedin stark hervorgehoben, wird in den allermeisten Einzeltexten auf die eine oder andere Weise evoziert. Dies beginnt bei dem Rilke-Motto

O sein Gesicht war diese ganze Weite, die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt¹⁹ –,

das dem Band vorangestellt ist und das auf seine Weise ebenfalls Zyklizität signalisiert. In [1.] „Śmiech“ vertritt das „Gelächter“ des Titelwortes metonymisch das „Gesicht“²⁰, in [2.] *Asyż gniazdo* ist es das Lächeln der Sterbenden (in den Zeilen *twój uśmiech / zaczął się psuć; oczy usta*), [3.] „Talent“ nennt das Gesicht des Toten („z twarzą / zwróconą do słońca“), [4.] *O świecie światło* das Gesicht der verstorbenen Mutter („ziemistą twarz / matki“), in [5.] „Kolebka“ spielt der „Mund“ der Vergleichsebene auf das Titelwort an („od życia oderwani / jak usta“), [6.] „Sen Jana“ nennt es wörtlich („z twarzą Judasza“), in [7.] „Kamieniołom“ wird es durch das „Schweigen“ von Kathedrale und fossilem Gott vertreten, in [8.] „Dziewczyna odpowiada na ankietę“ durch die „Wange“ („z odrobiną światła / na policzku“), in [9.] „Buduję“ durch Yoricks Schädel, in [11.] „Perła“ durch den „Mund“ („W miłości / usta otwierają się / z trudem“), in [15.] „Głos z Croisset“ durch die Stimme (Schreien und Weinen) Flauberts, in [16.] „Szkic do erotyku współczesnego“ durch die „Wimpern“ und den „Mund“ („rzęsy“; „usta nocą“), in [17.] „W teatrze cieni“ durch den Nahkampf, den der Dichter „Auge um Auge“ mit der Poesie ausficht („walcząc oko za oko“), in [18.] „Opowiadanie o starych kobietach“ wieder durch das „Lächeln“ („kiedy umierają / z oka wypływa / łza / i łączy się / na ustach z uśmiechem / młodej dziewczyny“), in [19.] „Larwa“ durch die „Kiefer“ („szczęki moje tak się zwarły“), [21.] „Za przewodnikiem“ nennt es wieder wörtlich („wyraz bólu / wyraz twarzy matki“), [22.] „Spadanie“ nennt es ebenfalls, aber auf Deutsch, kennt aber auch vertretungsweise Anspielungen darauf („Mondo Cane ein Faustschlag ins Gesicht“; „oblicze sztuki / usta milionerów usta ich kobiet“; „wargi jedzących / czerwone wargi w Mondo Cane / świecące“), [23.] „Non-Stop-shows“ nennt das Titelwort mehrfach, ebenso wie die eng verwandten Wörter „Augen“ und „Mund“ („Nie

¹⁹ Das Motto entstammt Rilkes Gedicht „Der Tod des Dichters“ (Neue Gedichte), s. R. M. RILKE, *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main 1962, S. 251 f.

²⁰ Auch kann das Käfigmotiv als Allegorie des Dichtermundes gelesen werden.

mamy czasu nie mamy czasu na opis tapety / sukni oczu ust drzewa domu kanapy nogi“; „bez twarzy“, „zobaczyłem twarz wroga pysk psa“, „zakryłem twarz“, „twarz mojego niemieckiego przyjaciela“; „jeszcze wczoraj / nie brakowało mi odwagi / żeby opisywać morze twarz umarłego“; „łagodnie promienna twarz“, „zamknąć oczy i usta zalepić usta woskiem“). Nur in drei Gedichten ([12.] *Ciało moje*, [13.] „Od jakiegoś czasu“ und [14.] „Wśród wielu zajęć“ kommt das Titelwort gar nicht vor.

Der Übergang zwischen Zyklus-Signalen und Zyklus-Eigenschaften liegt gerade hier auf der Hand. So zeigen das Wort „twarz“ und seine engere wie weitere lexikalische Verwandtschaft über die äußere Signalfunktion hinaus einen zentralen thematischen Komplex in diesem Zyklus an; das gilt *mutatis mutandis* auch für die expliziten Zyklus-Signale, die in besonderer Weise mit der kompositorischen Funktion und dem inneren Aufbau des Schlußgedichts „Non-Stop-shows“ verbunden sind.

Es hat ferner den Charakter eines expliziten Zyklus-Signals (und zugleich einer auffälligen Zykloseigenschaft), daß das kürzeste Gedicht (8 Zeilen) des Bandes am Anfang und das längste (308 Zeilen) am Schluß steht. Diese rein formale Konstellation hat die Funktion eines paradoxen Signals für eine zyklische Verbindung zwischen beiden Gedichten; die Funktion wird verstärkt durch den verbindenden Kontrast zwischen dem Käfigmotiv von [1.] „Śmiech“ und dem Reisehorizont der [23.] „Non-Stop-shows“. Überhaupt enthält gerade das Schlußgedicht die stärksten Signale für den zyklischen Charakter des Bandes. Es schafft durch motivische Anspielungen, Quasi-Zitate oder wörtliche (hie und da etwas modifizierte) Zitate ganzer Textpartien Rückverbindungen zu zahlreichen Gedichten des Zyklus; es handelt sich insgesamt um die Gedichte [1.], [2.], [5.], [12.], [13.], [16.], [17.], [20.], ganz zu schweigen von den engen Verbindungen zu den Gedichten [21.] „Za przewodnikiem“ und [22.] „Spadanie“, die ihm unmittelbar vorangehen. Daß in *Twarz* das Schlußgedicht die massivsten Signale für die zyklische Komposition enthält, kann als Besonderheit gerade dieses Gattungsexemplars verbucht werden, als explizite Aufforderung zu erneuter Lektüre des Bändchens, aber diesmal unter dem Aspekt der spezifischen zyklischen Zusammenhänge zwischen seinen Texten.

4. ‚Das Gottfossil, die Kunst und der Körper‘ Der Subzyklus [6.] – [12.]

Twarz enthält zwar keine Zwischenüberschriften, aber die 23 Gedichte des Zyklus lassen sich gleichwohl in vier Subzyklen untergliedern, zwischen denen die Übergänge freilich fließend und mehrdeutig sind. Den Anfang macht eine Gruppe von fünf kürzeren Texten, die sich im Ergebnis einer Gesamtinterpretation als Proömium oder Ouvertüre des Gesamtzyklus identifizieren lassen und bereits die wichtigsten Bewegungen des Zyklus enthalten. Ihre wechselseitigen kompositorischen Nahbeziehungen erfahren eine zusätzliche Motivation durch den Bezug auf die Gesamtanordnung des Zyklus. Die zweite Gruppe umfaßt sieben Gedichte ([6.] – [12.]), deren Thematik mit den Stichwörtern „Das Gottfossil, die Kunst und der Körper“ umschrieben werden kann. Die anschließende dritte Gruppe ist ein besonderer Subzyklus über die Kondition des Dichters und des Dichtens ([12.] – [20.]), die dann in den drei Finalgedichten in einen poetischen Kommentar zur Kondition des Menschen in einer Welt der „unbegrenzten Möglichkeiten“ münden. Im vorliegenden Abschnitt soll nun die zweite Gruppe exemplarisch als einer der vier Subzyklen von *Twarz* vorgestellt werden.

Das Gedicht [6.] „Sen Jana (*Jerzemu Nowosielskiemu*)“ erschließt sich erst aufgrund einer längeren Interpretationsbemühung als Beginn eines eigenen Subzyklus zum Thema der Kunst²¹. Denn im Vordergrund des Gedichts steht zunächst einmal das Thema des metamorphotischen, austauschbaren Subjekts. Johannes, der Lieblingsjünger des Herrn, träumt, er sei Judas, der Verräter des Herrn; und als er erwacht, sieht er, daß Liebe und Haß unterschiedslos organisch zu ihm selbst gehören, wie seine linke Hand:

²¹ R. hat sich wohl von jeher für Malerei und Graphik interessiert und Freundschaften mit bildenden Künstlern gepflegt, darunter Jerzy Tchórzewski, A. Kobzdej, Andrzej Wróblewski, u. v. a. Über seine Beziehungen zur klassischen italienischen Kunst informiert u. a. WYKA, a. a. O. (die Kapitel „Podróżnictwo i temat włoski“, S. 19–24 und „Arkadia potępiona?“, S. 25–35); besonders viele Informationen zu R.s Interesse an der westlichen Kunst der Gegenwart bringt die Monographie von DREWNOWSKI, a. a. O.; darin auch der Verweis auf die unveröffentlichte Arbeit MAŁGORZATA GAWLIK, *Związki twórczości Różewicza z plastyką*, Praca mag. pod kier. M. Porębskiego, UJ, Wydział Filozoficzno-Historyczny, 1980. Zu den nachfolgenden Bemerkungen über die Verbindungen R.scher Gedichte mit bildender Kunst bin ich insbesondere von Hilde Fieguth inspiriert und beraten worden.

Sen Jana (*Jerzemu Nowosielskiemu*)

Jan zasnął / na sercu Mistrza // widział siebie / z twarzą Judasza / ważył / w
dłoni sakiewkę / całował boskie oblicze // czynił to wszystko / gdyż został wy-
brany // drzewo było okryte / liściem i kwiatami / owoc w ukryciu / dojrzewał
/ i spadał // Przebudzony / ujrzał że miłość i nienawiść / są jak ręka lewa /
która bez ruchu / spoczywa / na łonie

Traum des Johannes (*für Jerzy Nowosielski*)

Johannes schlief ein / am Herzen des Meisters // sah sich / mit dem Gesicht
des Judas / wog / in der Hand den Geldsack / küßte / das göttliche Antlitz //
er tat das alles / denn er war erwählt // der Baum war bedeckt / mit Laub
und Blüten / die Frucht im Verborgenen / reifte / und fiel // Erwacht / sah
er daß Liebe und Haß / wie die linke Hand sind / die ohne Bewegung / ruht /
auf dem Schoß

Die Verwischung der Identitätsgrenzen ist ein zentrales Thema des Zyklus: an vielen Stellen präsentiert sich ein zyklisches Subjekt, welches der Welt ein unendlich wandelbares Gesicht zuwendet, und dem die Welt, nach den im Motto zitierten Worten Rilkes, ihr Gesicht zeigt, „diese ganze Weite, die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt“. Das eigene tief wandelbare Gesicht und das ebenso wandelbare Gesicht der Welt sind offenbar ein und dasselbe. Die Ambivalenz des Subjekts drückt sich auch darin aus, daß hier die 3. Person gewählt wird; einen Bezug zum zyklischen Subjekt herzustellen ist dem Leser als Aufgabe überlassen.

Das andere Thema aber, das dem Gedicht seinen präzisen Platz am Beginn dieses Subzyklus zuweist – die bildende, insbesondere sakrale Kunst –, ist durchaus kein dominantes Thema dieses Texts. Es wird nicht ausdrücklich gesagt, daß die Erwähnung des am Busen des Herrn schlafenden Jüngers Johannes sich auch auf den Bereich der bildlichen Darstellungen dieses Motivs und ihrer unterschiedlichen Traditionen beziehen soll. Zwei Signale deuten den Bezug des Texts auf die „Ikonosphäre“ an: die Widmung an den Maler Jerzy Nowosielski, und die Strophe mit den Zeilen

drzewo było okryte / liściem i kwiatami / owoc w ukryciu / dojrzewał i
spadał
der Baum war bedeckt / mit Laub und Blüten / die Frucht im Verborgenen
/ reifte / und fiel

Diese vierte Strophe bringt das bekannte mittelalterliche Bildmotiv des Lebens- und Kreuzesbaumes so deutlich zur Geltung, daß am Bezug des Gedichts auf die Sphäre der bildlichen Darstellungen religiöser Motive nicht gezweifelt werden kann. Bemerkenswert ist dabei allerdings, daß der „Lebensbaum“ gewöhnlich nicht auf Abendmahlsdarstellungen, sondern auf Marien-Darstellungen, insbesondere

auch auf Verkündigungsdarstellungen zu finden ist, er gehört also eigentlich gar nicht in dieses Gedicht. Die Strophe ist nicht nur thematisch und motivisch ein Fremdkörper im Text des Gedichts, sondern auch im Hinblick auf die lyrische Verdichtung. Die Strophen eins, zwei, drei und fünf geben sich den Anschein lehrhafter Gleichnisrede, deren narratives Moment durch Verbformen des perfektiven Präteritums zum Ausdruck gebracht wird; die Strophe vier dagegen führt durch ihre „Fremdheit“ ein Element dichterischer Verrätselung in das Gedicht ein, und darauf beruht auch ihre hier in Rede stehende Wirkung als Signal für den Zusammenhang des ganzen umgebenden Texts mit der bildenden Kunst.

Der Motivbereich der (sakralen) bildenden Kunst war vorbereitet worden durch das Titelbild auf dem Umschlag des Gedichtbandes (die groteske „bocca della verità“ an der römischen Kirche S. Maria in Cosmedin) sowie durch das sehr verdeckt angedeutete Kirchen-Motiv in [2.] *Asyż gniazdo* („Asyż gniazdo / na pękanej skale / białe ptasie / jaje“). Er umfaßt dabei sicherlich nicht nur die Erzeugnisse der „großen“ Epochen der italienischen Sakralkunst, sondern schließt auch die zeitgenössische Kunst mit ein, wie in diesem Fall die Widmung an den Maler Jerzy Nowosielski verdeutlicht.

Das Thema sakrale Kunst wird nun fortgesetzt in dem eigentümlichen Kathedralengedicht [7.] „Kamieniołom“ auf den toten Gott (das „Gottfossil“) und seine zum sinnentleerten Steinbruch gewordene Wohnung²²:

Kamieniołom

Kamieniołom katedry / milczał / wewnątrz / zawieszony na zworniku / ko-
palny bóg / świecił / białymi zębami // na dnie / przylepione śliną / do opoki
/ modliły się / dziwaczne metafizyczne / ssaki

Steinbruch

Der Kathedralsteinbruch / schwieg / innen / am Schlußstein aufgehängt / das
Gottfossil / glänzte / mit weißen Rippen // am Boden / mit Speichel geklebt
/ ans Gestein / beteten / seltsame metaphysische / Säuger

²² In diesem Zusammenhang sei an ein Gedichtprojekt erinnert, dessen Grundidee R. im Nachwort zu *Twarz „druga“* (1966) mitteilt: „... przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka przyzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. [...]“. Er habe sich in der direkten Nachkriegszeit für Kunstgeschichte immatrikuliert, „um Ziegel für Ziegel in mir diese Kirche zu errichten. Um Element für Element den Menschen zu rekonstruieren“ – T. R., *Twarz*, Kraków 1966, S. 81.

Die Verwandlung der Kathedrale zum Steinbruch impliziert auch eine anti-klassische bildnerische Sicht des Kathedralenthemas, auf der Mitte zwischen den Ruinendarstellungen in der Kunst der direkten Nachkriegszeit und dem Ruinenmotiv der postmodernen Architektur. Mit seiner seltsamen lyrischen Verknappung und Sperrigkeit bildet der Text einen ausgesprochenen Kontrast zum vorangehenden Gedicht. Beachtenswert ist, daß das von beiden Texten verwendete Präteritum gegenüber der narrativen Funktion, die es in [6.] hat, hier in [7.] den Charakter einer lyrischen, nichtaktuellen Vergangenheit annimmt²³.

Die kleine Serie zur sakralen Kunst scheint nun eine bruske Unterbrechung zu erfahren in [8.] „Dziewczyna odpowiada na ankietę“. Explizites Thema und Sujet sind hier die Gedanken eines modernen siebzehnjährigen Mädchens, das in liebloser Zeit zwischen Lebensangst und Liebeshoffnung schwankt.

Dziewczyna odpowiada na ankietę

Czy ja jestem tylko miejscem / które oczekuje na życie / czy jestem jajem czy kwiatem / czy jestem / co jest teraz we mnie / kiedy nie ma miłości / czy tylko oczekiwanie / na zwiastowanie / ucisk wnętrzości / w prowincjonalnym mieście / słuchając niezgrabnych zaczepek / wyrostków / obracana między oczami / starców / uśmiechnięta / zawstydzona // jadę pociągiem / idę ulicą / podbijam piłkę / z odrobiną światła / na policzku / na ankietę / „co mi potrzebne do szczęścia“ / odpowiadam / jestem szczęśliwa / myśl o przyszłym zawodzie / daje mi to szczęście / po długiej walce wewnętrznej / wybrałam prawo / przy tym jestem młoda / mam siedemnaście lat / może spotkam człowieka / którego pokocham / może i on mnie / pokocha

²³ Im Gegensatz dazu scheint das Präteritum in einer früheren Version des Gedichts, die R. in *Przygotowanie*, S. 112 mitteilt, eine narrativ-aktuelle Nuance zu enthalten:

Dwie wieże / wyskoczyły / na powierzchnię / i zawisły / odwrócone (w pustym) / w bladym niebie / nad Chartres / Kamieniołom katedry milczał ...

Der Verdichtungseffekt des *Twarz*-Gedichts „Kamieniołom“ rührt von seinem offenkundigen Fragmentcharakter her.

„Kamieniołom“ steht ferner in Verbindung zu einem etwas längeren R.schen Prosatext über den Steinbruch von Strahov bei Prag als angeblichem Ort der Hinrichtung von KAFKAS Romanfigur Josef K., vgl. *Przygotowanie*, „Strahovski kamieniołom“ (1957), S. 275 f. Zwei Motive daraus sind hier von Interesse: die Brunnengestalt des Strahover Steinbruchs, und der altarähnliche Stein an seiner Sohle („Szliśmy wzdłuż kamieniołomu. W pewnym miejscu skały tworzyły studnię. Na ziemi leżało kilka odłupanych kamieni. Jeden z nich był duży, prostokątny, podobny do małego ołtarza“, a. a. O, S. 275).

Ein Mädchen antwortet auf eine Umfrage

Bin ich nur ein Ort / der auf das Leben wartet / bin ich Ei oder Blume / bin ich / was ist jetzt in mir / wenn es keine Liebe gibt / nur das Warten / auf die Verkündigung / der Druck des Innern / in der Provinzstadt / wenn ich die plumpen Anrempeleien höre / der Halbstarcken / wenn ich gewälzt werde zwischen den Augen / der Alten / verschämt lächelnd // ich fahre Zug / gehe auf der Straße / lasse den Ball springen / mit etwas Licht / auf der Wange / auf die Umfrage / „was brauche ich zum Glück“ / antworte ich / ich bin glücklich / der Gedanke an meinen künftigen Beruf / gibt mir dieses Glück / nach langem innerem Kampf / habe ich Jura gewählt / dabei bin ich jung / bin siebzehn Jahre alt / vielleicht treffe ich einen Menschen / den ich liebhabbe / vielleicht wird auch er mich / liebhaben

Die Wahrnehmung der Gesamtheit dieses Texts wird durch die zweite Strophe dominiert, die den Charakter einer der bei Rózewicz nicht seltenen kurzen lyrischen Sozialschizzen annimmt, insbesondere auch durch die Reproduktion des klischeereichen und in seiner Ungeschicklichkeit rührenden Aufsatzstils der jungen Heldin. Ihre Ausdrucksweise steht in einem gewissen Kontrast zu Stil und Tonfall der ersten Strophe, den man als deutlich lyrisierten Ausdruck der Gedankenwelt und „inneren Stimme“ des Mädchens verstehen mag. Gerade dieser – nicht allzu auffällig gestaltete – Kontrast hat wohl die Wirkung, die Aufmerksamkeit des Lesers zunächst gänzlich auf das Dargestellte zu lenken, eben auf die Gemütslage und die Gedankenwelt der zeitgenössischen Heranwachsenden.

Nur ein einziges Stichwort belehrt uns nachhaltiger über eine ganz andere Seite und Dimension des Gedichts, das Stichwort „zwiąstowanie“ (Verkündigung). Es ist zunächst ausschließlich dieses Signalwort, welches die Verbindung zu den sakralen Motiven der beiden vorangegangenen Gedichte herstellt. Erst kraft dieses zyklischen Zusammenhangs erfolgt nun jene Revelation eines anderen Gedichts unter dem expliziten Gedicht, jene „Umkodierung“ oder Umstürzung der präetablierten Hierarchie dieses Texts, die oben als eine der wichtigsten kompositorischen Funktionen des Gedichtzyklus angedeutet wurde.

Mit einem Wort: der anscheinend so direkt, unverschlüsselt und gelockert sprechende Text enthüllt sich plötzlich als poetisch erstaunlich verdichtete Reaktion auf eine mittelalterliche oder frühneuzeitliche Verkündigungsdarstellung. Eine jugendliche Marienfigur, „uśmiechnięta zawstydzona“, „z odrobiną światła / na policzku“, gibt dem Dichter den Gedanken an ein heutiges Mädchen ein, das sich Sorgen darüber macht, daß es keine Liebe mehr gibt.

Die eigentümliche Wendung „czy jestem jajem czy kwiatem“ erhält neuen Sinn im Zusammenhang mit dem in Mariendarstellungen traditionellen Blumenmotiv und dem dort gelegentlich auftretenden Ei-Motiv (so bei Andrea Mantegna²⁴). Selbst noch die anscheinend so eindeutig gegenwarts- und realitätsbezogene schockierende Textpassage „obracana między oczami / starców“ läßt sich nun zusätzlich auf Marienbilder beziehen, auf denen noch männliche Stifterfiguren oder Kirchenväter als Zeugen des Geschehens abgebildet sind²⁵.

Die seltsam poetisierte Darstellung der „inneren Stimme“ und Gedankenwelt des modernen Mädchens erfährt hier auch eine gattungsbezogene Umkodierung: der anscheinend so ganz moderne lyrische Text erweist sich jetzt als Anknüpfung an sehr alte Formen des Gedichts auf Bilder, Bildsäulen oder Emblemata, die vom Dichter zu einem Sprechen in der ersten Person gebracht werden²⁶. Rózewicz läßt hier offenbar ein Marienbild in der Rolle des jungen modernen Mädchens sprechen. Daß diese angedeutete Verbindung des Marienthemas mit einem zeitgenössischen Jugendthema zugleich auch Charakteristika der Pop-art aufweist, sei am Rande bemerkt.

Das folgende Gedicht

[9.] Buduję

Chodzę po szybie / po lustrze / które pęka // chodzę po czaszce / Yorika /
chodzę po tym kruchym świecie // i buduję dom / zamek na lodzie / wszystko
jest w nim // przygotowane do obłężenia // tylko ja jestem / bezbrony za-
skoczony / na zewnątrz / murów

Ich baue

Ich gehe über die Scheibe / über den Spiegel / der brist // ich gehe über den
Schädel / Yoricks / ich gehe über diese gebrechliche Welt // und baue ein
Haus / ein Schloß auf dem Eis / alles ist in ihm // vorbereitet auf die Belage-
rung // nur ich bin / schutzlos überrascht / außerhalb / der Mauern

²⁴ Andrea Mantegna, Altar von S. Zeno in Verona, 1460, nach *LCI. Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1994, Bd. 1, S. 589.

²⁵ Stifterfiguren sind z. B. auf der Verkündigung des Lippo Lippi (Palazzo Venezia, Rom) abgebildet, s. G. PRAMPOLINI, *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milano 1939/40, Tav. 56; vgl. auch Giovanni d'Alamagna, „Maria mit den vier Kirchenvätern“ (Venedig, Gallerie dell'Accademia), s. *Kindlers Malerei Lexikon im dtv*, Bd. 1, München 1982, S. 35.

²⁶ Vgl. R. FIEGUTH, „Vates Janus Cochanovius ...“, a. a. O., S. 20 f., über Jan Kochanowskis *Foricoenia In columnam* und *In eandem*. In Epigrammen zu Emblemata spricht gelegentlich das wichtigste Bildmotiv in der 1. Person, vgl. A. HENKEL, A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, 1967, S. 186 f. (Taur. F 3; Roll. I, Nr. 15) oder S. 1298 f. (Cov. II, Nr. 54).

ist mit [8.] „Dziewczyna odpowiada na ankietę“ zumindest in seiner ersten Hälfte eben durch das Motiv des zum Sprechen gebrachten Bildes verbunden. Denn das „Ich“, das in [9.] spricht, ist ebenfalls ein Rollen-Ich, ebenfalls ein Bildmotiv: was hier über die Scheibe, den berstenden Spiegel und Yoricks Schädel geht, ist zunächst einmal wohl niemand anderes als die Fliege, die als Vanitas-Motiv (und Symbol der Fäulnis) auf *nature-morte*-Darstellungen sowie auf Darstellungen von Totenschädeln vorkommt²⁷; insofern wird hier der Motiv-Faden „bildende Kunst“ weitergesponnen.

Die folgenden Zeilen „i buduję dom / zamek na lodzie / wszystko jest w nim / przygotowane do oblężenia // tylko ja jestem / bezbronny zaskoczony / na zewnątrz / murów“ erwecken durch ihre syntaktische und grammatikalische Angepaßtheit den Anschein bruchloser Fortsetzung der ersten beiden Strophen, sie passen aber ihrem Inhalt nach gar nicht mehr zur Fliege (*mucha*), sondern eher zur Ameise (*mrówka*), die in vielen Kulturen, darunter auch der christlichen, Symbol einer positiven menschlichen Lebensführung ist.²⁸ Das sprechende Ich dieses Gedichts vollzieht demnach eine komplexe Transformation: es spielt die Rolle des kleinen Insekts, der aus dem Bereich der Fäulnis und des Höllenreiches stammenden Fliege oder der Gott und den Menschen wohlgefälligen Ameise (die implizite Doppeldeutigkeit erinnert an die Verwischung der Grenzen zwischen Johannes und Judas, Liebe und Haß in [6.] „Sen Jana“) und wird zur hybriden Allegorie ‚des Menschen überhaupt‘, der auf der „gebrechlichen Welt“ (Scheibe und berstender Spiegel des Eises) sinnlos hin- und her-eilt, geschäftig sein Haus baut, aber nirgendwo sicher sein kann.

²⁷ Zum Motiv der Fliege auf dem Totenschädel s. das Vanitas-Stilleben von Bartel Bruyn d. Ä. auf der Rückseite des Porträts der Jane-Loyse Tissier, Umschlagillustration zu N. SCHNEIDER, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989, ferner die R. mit Sicherheit bekannte Darstellung von Guerchino (Giovanni Francesco Barbieri) „Et in Arcadia ego“; (Rom, Palazzo Corsini), A. TAPIÉ (Hg.), *Les vanités dans la peinture au 17e siècle* (Exposition conçue ... par le musée des Beaux-Arts de Caen), Paris 1991, S. 199. Vgl. R.s berühmtes Gedicht „Et in Arcadia ego“ (*Poezja 2*, S. 62–85) und dessen Interpretation durch R. PRZYBYLSKI, „Et in Arcadia ego“ T. R.a“ (1966), in ST. BURKOT, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, S. 233–249.

²⁸ Über die bis in die Kindheit zurückreichende Genese dieses Teils von „Buduję“ äußert sich R. in *Przygotowanie*, S. 111 f. („Zamek na lodzie. (Notatka z lutego 1962 roku)“). In der dort mitgeteilten Version ist weder das Vanitas- und Fliegenmotiv noch das Ameisenmotiv enthalten oder vorgeprägt.

Das metaphysische Moment, das Gottesmotiv, ist heimlich präsent in dem Blick, unter dem der Mensch in diesem Gedicht klein wird wie ein Insekt; auf merkwürdige Weise erinnert dieser Blick an die Perspektive des Gottfossils in [7.] „Kamieniołom“, aus der die unten Betenden sich wie mit Schleim am Gestein klebende, schneckenkleine bizarre Säuger ausnahmen.

Die Serie wird fortgesetzt mit den beiden Gedichten [10.] „Ewa“ und [11.] „Perła“, die durch das Motiv der weiblichen Erotik beide auf [8.] „Dziewczyna odpowiada na ankietę“ verweisen. [10.] „Ewa“ beginnt wie ein zeitgenössisches, sehr freizügiges Liebesgedicht –

Wychodisz / z moich oczu rozebrana / szorstkie / muszle kolan / z różowym
środkiem / otwierają się / w nocy
Du gehst / aus meinen Augen ausgezogen / die rauhen / Muscheln der Knie /
mit der rosigen Mitte / öffnen sich / nachts

–, doch dann kommt ein erotisiertes Verkündigungsmotiv dazu –

białe skrzydło / pachwina anioła / zamyka się powoli / i słona rosa miłości /
pokrywa / skórę
der weiße Flügel / Leiste des Engels / schließt sich langsam / und salziger Tau
der Liebe / bedeckt / die Haut

–, welches den Anschluß auch dieses Gedichts an die Sphäre der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sakralkunst herstellt, freilich auf bemerkenswert unfremde Weise.

Dieser thematische Anschluß bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Gattungsgestalt des Texts. Sie schwankt zwischen dem Liebesgedicht und dem Bildgedicht: das „aus den Augen gehende“ Du wird in uneigentlicher Anrede in der 2. Person besprochen und beschrieben. Różewicz mischt hier möglicherweise Darstellungen der Venus (z. B. von Botticelli) mit solchen der nackten schönen Stammutter des Menschengeschlechts und stellt über das Engelsmotiv, ganz im Sinn mittelalterlicher Allegoriebildung, die Verbindung zum Verkündigungsthema her.

Das Gedicht [11.] „Perła“ ist mit seinen Anfangszeilen „W miłości / usta otwierają się / z trudem / rodzą perłę“ motivisch direkt an das Finale von [10.] „Ewa“ („i słona rosa miłości / pokrywa / skórę“) angeschlossen. Sein voller Wortlaut ist:

Perła
W miłości / usta otwierają się / z trudem / rodzą perłę / zimną dzwoniącą o
zęby // która wypada / topi się / na błonie śluzowej / w ciepłe

Perle

In der Liebe / öffnet der Mund sich / mit Mühe / gebiert eine Perle / die klingt kalt an die Zähne // fällt heraus / schmilzt / auf der Schleimhaut / in der Wärme

Der Gattungscharakter des kurzen Texts schwankt, ähnlich wie bei [10.]. Hinter einem freien Kurzgedicht über die Liebe und über das poetische Sprechen wird die Struktur eines emblematischen Epigramms sichtbar, zu dem man sich die graphische Darstellung des Hervortretens einer Perle aus einem Mund dazudenken mag. Die ‚Perle, die der Mund in der Liebe gebiert‘, steht in unübersehbarer Verbindung zum Ei-Motiv vorangegangener Gedichte, namentlich zu [8.] „Dziewczyną odpowiada na ankietę“ („czy jestem jajem czy kwiatem“). Sie läßt sich als Allegorie des poetischen Wortes identifizieren, welches in geradezu symbolistischer Manier²⁹ mit dem christlichen Motiv des jungfraugeborenen Logos in Verbindung gebracht wird. Hier kündigt sich bereits der Übergang zur nächsten, metapoetischen und poetologischen Serie des Zyklus an.

Der fließenden Übergangszone zwischen den beiden Subzyklen ist auch das Gedicht [12.] *Ciało moje* zuzurechnen, das sich mit gleichem Recht sowohl als Abschlußgedicht der Serie ‚das Gottfossil, die Kunst und der Körper‘ wie auch als Anfangsgedicht der Gruppe von Gedichten über die Kondition des Dichters und seines Dichtens interpretieren läßt:

Ciało moje // to czterdziestoletnie / zwierzę domowe / napełnia zgiełkiem / otwiera / daje niejasne znaki / wiosna / i o zmierzchu kłębią się / we mnie ciężkie / białe ptaki / z okrągłymi ślepymi / piersiami // krzyczą biją skrzydłem

Mein Körper // dies vierzigjährige / Haustier / erfüllt mit Lärm / öffnet / gibt unklare Zeichen / Frühling / und im Morgengrauen ballen sich / in mir schwere / weiße Vögel / mit runden blinden / Brüsten // schreien schlagen mit dem Flügel

Der Text setzt die ausgesprochene Erotik der Gedichte [10.] und [11.] mit dem Motiv der „schweren weißen Vögel / mit runden blinden / Brüsten“ fort, das die morgendlichen sexuellen Regungen des Mannes evoziert³⁰. Auch an nächtliche Angstzustände kann gedacht wer-

²⁹ R.s gelegentliche verborgene Anknüpfungen an die Mythopoetik von Symbolismus und Neuromantik sind sicherlich im Zusammenhang mit seinen allgemein bekannten Beziehungen zu Leopold Staff zu sehen; auch Bolesław Leśmian wird hier eine Rolle spielen.

³⁰ Bezeichnenderweise fehlt gerade diesem Gedicht das Gesicht-Motiv.

den³¹, und zu alledem läßt sich auch noch eine Anspielung auf den Beginn einer poetischen Inspiration vermuten. Die Formulierung „schwere weiße Vögel“ paßt wohl nicht zufällig sowohl auf den Schwan als den Vogel der Poesie, als auch auf die schnatternden Gänse.

Innerhalb des hier kommentierten Subzyklus steht [12.] *Ciało moje* in einer eigentümlichen Verbindung zu dem Kathedralengedicht [7.] „Kamieniołom“: der Innenraum der Kathedrale, der zugleich das leere Körperinnere des Gottfossils ist, steht in einer thematischen Äquivalenz des Kontrasts zu dem in [12.] *Ciało moje* dargestellten erheblich gefüllten Körperinnenraum des Dichters³². Auf diese Weise kann zumindest ein indirekter Bezug des Texts zum Motivbereich der sakralen oder metaphysischen Kunst hergestellt werden. Eine offenkundige weitere Verbindungslinie geht von den „weißen Vögeln“ über den „weißen Flügel / Leiste des Engels“ (białe skrzydło / pachwina anioła; [10.] „Ewa“) zum Verkündigungsmotiv und damit ebenfalls indirekt zum Bereich der sakralen Kunst. Die besagten Vögel lassen sich auch als phantastische Vogelfrauen verstehen, wie sie bei Max Ernst häufig vorkommen³³.

³¹ Man vergleiche das Gedicht „Nic“ in T. R., *Twarcz trzecia*, Warszawa 1968, S. 161:

Nic

W nocy / słowo / nic / rozrasta się krzewi / gwałtownie // w dzień / traci swą / żarłoczność // wślizguje się w życie / jak nóż w mięso

Nichts

Nachts / das Wort / Nichts / wächst sich aus wuchert / heftig // tags / verliert es seine / Gefräßigkeit // rutscht ins Leben / wie das Messer ins Fleisch

³² Unter den mehreren früheren Gedichten auf den eigenen Körper sei hier an das 2. Fragment aus dem Prosa-Gedicht „Nienasycony“ (*Spojrzenia*) erinnert, wo Körperinneres und Bauwerk bereits zusammengedacht sind: „Jestem tak pusty, że można wybudować w moim wnętrzu jedną katedrę gotycką dwa domy towarowe teatr boisko zajezdnię tramwajową (1955), *Poezja* 1, S. 444; vgl. auch die Zeile „ciało staje się bogiem“ (aus dem Gedicht „Kara“, *Rozmowa z księciem* 1960, *Poezja* 1, S. 482), vgl. auch DREWNOWSKI a. a. O., S. 164. – Innerhalb des Zyklus *Twarcz* wird die Korrespondenz zwischen dem Gottfossil und dem erstarrenden Dichter später noch bekräftigt: „Jestem martwy; ja stygnący“ wird es in dem poetologischen Gedicht [19.] „Larwa“ heißen.

³³ Vgl. die Reproduktionen von Gemälden Max Ernsts mit phantastischen Vogelmotiven in UWE M. SCHNEEDE, *Max Ernst*, Stuttgart 1972; Max Ernst fand im Osteuropa der ersten Tauwetterzeit große Beachtung.

Das Gedicht kann als kompositorisch „ironischer“, mehrdeutiger Abschluß der Gedichtgruppe [6] – [12] gelten, deren thematischer Zusammenhalt vor allem durch den gemeinsamen Bezug zum Bereich der sakralen Kunst konstituiert ist und die hier im Körperinnern des Dichters endet. Vor allem aber bildet es genau das Zentrum des 23 Texte umfassenden Zyklus: im Mittelpunkt steht der Text auf den Körper des Dichters mit seinen elementaren Antrieben, flankiert von dem ebenfalls sehr körperlichen Gedicht [11.] „Perła“ mit dem allegorischen Bezug auf das poetische Wort, das der „Mund“ mühevoll in der Liebe gebiert, und dem Gedicht [13.] „Od jakiegoś czasu“ über das gegenwärtig beschleunigte Sterben der Poesie³⁴.

5. Der Mythos vom toten Dichter und seinem Zweitleben

Das Gedicht [13.] „Od jakiegoś czasu“ tritt aus der fließenden Übergangszone zwischen zwei Subzyklen heraus und geht einer weiteren, bis zu [20.] „Streszczenie“ reichenden Serie innerhalb des Zyklus voran, für deren zyklischen Zusammenhang das poetologische oder metapoetische Thema konstitutiv ist. Die zyklischen Nahbeziehungen zwischen diesen Texten gestalten sich im Prinzip ähnlich wie in der soeben besprochenen Serie [6.] – [12.]. Statt die hier aufeinanderfolgenden Gedichte systematisch und einläßlich eines nach dem anderen in ihrer unmittelbaren kompositorischen Verkettung zu kommentieren, sollen einige von ihnen im vorliegenden Abschnitt – zusammen mit anderen Gedichten des Bandes – unter dem Aspekt ihres Beitrags zu dem für den ganzen Zyklus konstitutiven Mythos vom ersten Tod und zweiten Leben des Dichters betrachtet werden.

Um die Darstellung übersichtlich zu halten, sollen hier zunächst die Grundzüge dieses Mythos dargelegt werden. Der Mythos ist in Różewiczs *Twarz* aus zwei unterscheidbaren Komponenten zusammengesetzt: a) dem Motiv der Identifikation des Überlebenden mit

³⁴ Wie so vieles andere in diesem Zyklus ist auch der Begriff des Zentrums oder Mittelpunktes mehrdeutig. Wir sprechen hier vom Zentrum des Zyklus, gerechnet nach der bloßen Anzahl der 23 Gliedtexte des Zyklus. Dagegen liegt nach der Seitenzahl (54 in der Erstausgabe, S. 5–58) der rechnerische Mittelpunkt der Komposition an anderer Stelle: er umfaßt die Seiten 30 und 31, die fast das gesamte Gedicht „*Larwa*“ enthalten. Diese Mehrdeutigkeit des zyklischen Zentrums oder Mittelpunktes ist eines der Argumente für die Bewegung, die durch die spezifische Gestaltung dieses Zyklus zum Ausdruck gebracht wird.

den Toten des 2. Weltkriegs; b) dem alten poetologischen Motiv vom Dichter als dem Mittler und Wanderer zwischen Tod und Leben.

Die erste dieser Komponenten ist im Zusammenhang mit Różewiczs Poesie schon von jeher wahrgenommen worden: der Überlebende des 2. Weltkriegs identifiziert sich mit den Toten, und sein Überleben wird zu einer Existenz zwischen dem eigenen imaginierten Gestorbensein und dem Empfinden, ein Leben nach dem Tod zu führen. In einem Gedicht zwischen Nachdenklichkeit und sozialistischem Aufbauoptimismus hatte Julian Przyboś 1956 eben diesem Lebensgefühl des Erstorbenseins eine Absage erteilt:

Jeszcze o poległym poecie

Wołam cię, obcy człowieku, / co kości odkopiesz białe: / Kiedy wystygną
już boje, / szkielet mój w rękę będziesz miał, / sztandar ojczyzny mojej

Krzysztof Baczyński

Ja jego wiersza nie chcę – nie zapomnę. / Choć jest zły – jest ogromny. // Już „wystygły“ – jak pisał nieporadnie – „boje“ / i już murarz ociera nie krew dawną z czoła, // lecz pot, rosę żyjących, i wznosi spod cegły / nie kość, jak sztandar kłęski, ale żywe swoje / ciało, a w ciele – / szkielet...//...jakby on wstawał z martwych, na mnie gniewnie wołał / i podnosząc się z gruzów opierał się o mnie ... // Nie! Nie patrzeć jego oczami! Zapomnieć / Cieniu, nikt cię nie woła! Twój gniew pokorny zgasi łatwa łza. / Ty – śród dwustu tysięcy poległych – bardziej, niżli oni, za – / najbardziej za – / (za co?) poległy. (1956)³⁵

Noch einmal vom gefallenen Dichter

Ich rufe dich, fremder Mensch, / der du die weißen Knochen ausgräbst: /
Wenn schon erkaltet sind die Gefechte, / wirst mein Skelett du in Händen
halten, / Standarte meines Vaterlandes

Krzysztof Baczyński

Ich will sein Gedicht nicht – kann es nicht vergessen. / Obwohl es schlecht ist – ist es riesig. // „Schon sind erkaltet“ – wie er hilflos schrieb – „die Gefechte“, / und schon wischt der Maurer nicht verjährt Blut von der Stirn, // sondern Schweiß, den Tau der Lebendigen, und führt aus dem Ziegel nicht auf / den Knochen als Standarte der Niederlage, sondern seinen lebendigen / Leib, und im Leib – / das Skelett...//...als auferstünde er von den Toten, rief zornig mich an / und stützte sich auf mich, sich aus Ruinen erhebend...// Nein! Nicht mit seinen Augen schauen! Vergessen! Schatten, niemand ruft dich! Deinen demütigen Zorn wird eine bereitwillige Träne löschen. / Du, unter zweihunderttausend Gefallenen – mehr, als jene, ver – / am meisten ver – / (für was?) gefallen. (1956)

Różewicz macht nun in *Twarz* den Widerspruch zwischen der Identifikation mit den Toten und der Lebenspraxis gleichfalls zum Thema, schmiedet ihn jedoch nicht wie Przyboś zum melancholiefähigen Auf-

³⁵ JULIAN PRZYBOŚ, *narzędzie ze światła*, Warszawa 1958, S. 18 f.

bauwillen um, sondern beschreibt ihn als dilemmatischen Zustand, als spätmoderne Paradoxie. Sein toter Dichter kennt Anwandlungen von elementarer Lebensgier, kennt die Freude an Bewegung, Reisen, Betrieb und Show, in die sich moralischer Zweifel und Schuldgefühle mischen. Das Nachleben des Überlebenden, die Hektik des Erstorbenen wird zum spätmodernen Empfinden vom Gebrauchtleben, vom unheimlich leichten Leben aus zweiter Hand. Dies mag Ausdruck einer Schaffenskrise des Lyrikers Różewicz gewesen sein, ist aber zugleich seine poetische Entdeckung eines allgemeinen spätmodernen Lebensgefühls.

Die andere Komponente des Mythos wird in der Różewicz-Forschung erst seit kurzem bemerkt – es ist die poetologische Tradition der Auffassung vom Dichter als dem Wanderer zwischen dem Reich des Todes und dem Reich des Lebens. Diese Tradition geht auf die Legenden um Orpheus zurück und ist in der europäischen Poesie über lange Jahrhunderte auf vielfältige Weise fortgesponnen worden. In besonderer Weise gilt dies für die polnische Poesie, in der Mickiewicz mit seiner Dichterfigur des Gustaw-Konrad einen besonders suggestiven modernen Mythos vom Pilger zwischen dem Jenseits und dem Diesseits geschaffen hat³⁶. Różewiczs Mythos vom Tod des Dichters hat dabei stellenweise auch etwas mit der persönlichkeitsvernichtenden Wirkung der poetischen Inspiration und deren aggressiver Abwehr zu tun, wird also auch zum Ausdruck einer Art von Ekstase. Seine Version eines lyrischen Ich zwischen Tod und Leben steht im Zusammenhang mit dem, was man das Różewiczsche Projekt einer mystischen und metaphysischen Poesie der radikalen Diesseitigkeit nennen könnte. Hiermit verbindet sich auf das engste auch das Motiv vom Tod der Poesie, bzw. von der wesenlosen Poesie nach dem Tod der Poesie.

³⁶ Z. MAJCHROWSKI, *«Poezja jak otwarta rana»*. (*Czytając Różewicza*), Warszawa 1993 stellt diese Verbindung R.s zur romantischen Tradition her (nachdem zuvor bereits OLSCHOWSKY, a. a. O. S. 139 ff. darauf hingewiesen hatte). Eine besondere Verbindung des Dichters zum Tod arbeitet KWIRYNA ZIEMBA auch bereits für Kochanowski heraus (K. Z., *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji*, Warszawa 1994).

5.1. Das Gedicht „Larwa“

Klar, schlicht und in denkbar unmythischer Atmosphäre wird der Mythos vom ersten Tod und zweiten Leben des Dichters in [19.] „Larwa“ formuliert:

Larwa

Jestem martwy / a nigdy nie byłem / taki przywiązany do życia / szczęki moje
tak się zwarły / na ciepłych gardziółkach / na przegubach / na pulsach na
źródle / moje palce / zakrzywiły się / zacisnęły / w ciepłych / w ciepłym //
jestem martwy / a nigdy jeszcze / nie mówiłem tyle / o przyszłości / o
przyszłości która idzie / o przyszłości bez której życie jest / podobno
niemożliwe // a przecież przywykłem // Ja stygnący / pokochałem ruch /
pragnę ruchu przenoszę się / z miejsca na miejsce rozpięty / między Paryżem
i Pekinem / Rzymem i Moskwą / Warszawą i Hamburgiem / rozkładałem się /
coraz szybciej okazałem / ogłuszony słucham / równocześnie muzykę
wszystkich epok / wszystkich dźwięków oślepiony oglądam / równocześnie
obrazy wszystkich szkół / ja martwy stwarzam / w pośpiechu / nowe formy /
które wpadają na siebie / i zmiażdżone tworzą nowy kształt / ja martwy / nie
kocham milczenia // cenię jadło i napoje / przywiązuję wagę / do rozkładu
zajęć / żyję pełnią życia / jestem tak żywy / że nie mogę sobie wyobrazić /
śmierci drugiej / ja martwy / tak bardzo zajęty / piszę ciągle / choć wiem że
odchodzi się / zawsze / z fragmentem / z fragmentem całości / czego / czy je-
stem larwą nowego

Larve

Ich bin tot / und niemals habe ich / so am Leben gehangen / haben meine Kie-
fer sich so festgebissen / an warmen Kehlchen / an Gelenken / an Pulsen am
Quell / haben meine Finger / sich gekrümmt / sich verkrallt / in Wärme / in
Warmes // ich bin tot / und habe noch nie / so viel geredet / von der Zukunft
/ von der Zukunft die kommt / von der Zukunft ohne die das Leben / anschei-
nend unmöglich ist // und habe mich doch gewöhnt // Ich Erstarrender / habe
mich in die Bewegung verliebt / begehre Bewegung reise / von Ort zu Ort aus-
gestreckt / zwischen Paris und Peking / Rom und Moskau / Warschau und
Hamburg / zersetze ich mich / immer schneller immer prächtiger / höre be-
täubt / gleichzeitig die Musik aller Epochen / aller Klänge betrachte geblen-
det / gleichzeitig die Gemälde aller Schulen / ich Toter schaffe / in Eile / neue
Formen / die übereinander einstürzen / und zerschmettert eine neue Gestalt
bilden / ich Toter / liebe das Schweigen nicht // ich schätze Essen und Ge-
tränke / lege Gewicht / auf Termine für Tätigkeiten / lebe die Fülle des Le-
bens / ich bin so lebendig daß ich mir nicht vorstellen kann / einen zweiten
Tod / ich Toter / so sehr Beschäftigter / schreibe andauernd / obwohl ich weiß
daß man abgeht / immer / mit einem Bruchstück / mit dem Bruchstück von
einem Ganzen / wovon / bin ich Larve von etwas Neuem

Die wichtigsten Elemente des Mythos sind hier deutlich benannt: „Ich bin tot“, sagt der Dichter, und „ich bin so lebendig, daß ich mir nicht vorstellen kann / einen zweiten Tod“.

Różewicz unternimmt es in diesem Gedicht (und auch in anderen Gedichten des Zyklus), vor sich selbst und vor seinem Publikum ein neues Verhältnis zu jener „Todesvergiftung“ (zarażenie śmiercią) und Todesverfallenheit zu gewinnen, für die gerade seine Nachkriegslyrik sprichwörtlich geworden war, eine Verbindung zu schaffen zwischen Todeszugehörigkeit und Lebenszuwendung. „ich bin tot / und habe noch nie / so viel geredet / von der Zukunft / von der Zukunft die kommt / von der Zukunft ohne die das Leben / anscheinend unmöglich ist // und habe mich doch gewöhnt“, schreibt er hier. Die thematische Beziehung von [19.] „Larwa“ zu [12.] *Ciało moje* unter dem Aspekt der vitalen, körperlichen Lebenszugewandtheit ist deutlich.

Wie vielschichtig, ironisch und auch aggressionsbereit Różewicz's Versuch eines Ja zu dem eigentümlich wesenlosen Leben nach dem ersten Tod ausfällt, wird noch zu untersuchen sein. Zunächst gilt es zu erkennen, daß der Tod des Dichters hier eine weitere Motivationsmöglichkeit erfährt: „bin ich Larve von etwas Neuem“ fragt der tote lebenszugewandte Dichter am Ende. Der Mythos vom Tod des Dichters bezieht sich also nicht ausschließlich auf den Tod Gottes, den Tod des Menschen³⁷ und den Tod der Ästhetik im 2. Weltkrieg, sondern er bezieht sich auch auf das Schicksal des Dichters, absterbende Larve für etwas Neues zu sein. Dieses Motiv ist immerhin durch den Titel des Gedichts „Larve“ hervorgehoben: der Tod des Dichters kann auch ein mythopoetischer Tod sein, ein Tod in der Auseinandersetzung mit der Poesie.

5.2. Das Gedicht „Talent“

Die Todesnähe des Dichters in mythopoetischer Auseinandersetzung mit der Entstehung von Poesie ist – mehr oder weniger heimlicher – Gegenstand von zwei Gedichten des Zyklus, [3.] „Talent“ und [17.] „W teatrze cieni“. In [3.] „Talent“ läßt sich der tote Dichter als Opfer des Kampfs mit der Poesie identifizieren; in dem dunklen und labyrinthischen [17.] „W teatrze cieni“ ist eines der widerstreitenden

³⁷ Vom Tod Gottes und vom Tod des Menschen spricht R. in [18.] „Opowiadanie o starych kobietach“:

umiera bóg / stare kobiety wstają jak co dzień [...] / umiera człowiek / stare kobiety / myją zwłoki

Motive das des Mordes, den der Dichter an der entstehenden Poesie verübt und der einem Anschlag auf das eigene Leben gleichkommt.

[19.] „Larwa“ ist mit [3.] „Talent“ in einer mehrfachen zyklischen Distanzbeziehung verbunden, durch eine thematische und grammatische Ähnlichkeitsäquivalenz (in beiden Texten spricht der tote Dichter in der ersten Person) und durch eine poetische Kontrastäquivalenz („Larwa“ gibt sich als unverrästeltes, „Talent“ als dunkles Gedicht). „Larwa“ gehört zu der Gruppe von Texten im Zyklus *Twarz*, die auf eine besondere Weise den Eindruck der zwar durch Paradoxien markierten, aber gleichwohl direkten Darstellung und Aussage machen wollen. Der Text will den Anschein erwecken, daß hier der Dichter Tadeusz Różewicz, das zyklische Urheber-Subjekt, in Form einer lockeren lyrischen Brief- oder Tagebuchaufzeichnung, vielleicht sogar in Form eines Bekenntnisses, auf anscheinend leicht durchschaubare Art und Weise Auskunft über sich selbst, seine Befindlichkeit, sein Verhältnis zum Tod, zum Leben und zum Schreiben gibt.

Dagegen gibt sich [3.] „Talent“ als dunkles Gedicht:

Talent

Siedziałem pod murem / z oczami zamkniętymi / z twarzą / zwróconą do
słońca / z zaciśniętymi w jedną pięść / rękami // w dzieciństwie sielskim / ani-
elskim diabelskim / dawałem zebrakom / grosiki / kromki chleba / oni po-
kazywali kikuty / od pnia odrąbane / puste rękawy / otwarty japy / strupy
// odginasz palec za palcem / dwie puste dłonie / wywracasz wnętrze /
odwijasz powieki nic // kiedy podważono / mi zęby / pod językiem / znale-
ziono czarny / grosik / jałmużnę od boga / słońca

Talent

Ich saß an der Mauer / die Augen geschlossen / das Gesicht / zur Sonne ge-
wandt / zu einer einzigen Faust geballt / die Hände // in der Kindheit der
ländlichen / seligen teuflischen / gab ich Bettlern / kleine Groschen / Krumen
Brot / sie zeigten ihre Stümpfe / vom Stamm abgeschlagen / leeren Ärmel /
nässenden Goschen / Verschorfungen // du biegst Finger um Finger auf / zwei
leere Hände / du drehst die Gedärme um / klappt die Lider auf nichts // als
mir die Zähne / aufgebrochen wurden / fand man unter / der Zunge einen klei-
nen schwarzen / Groschen / Almosen vom Gott / der Sonne

Man muß sich fragen, wer hier spricht, und zu wem. Im Unterschied zu [19.] „Larwa“, wo der Bezug auf das zyklische Ich und Urheber-Subjekt von großer Klarheit ist, äußert sich in „Talent“ ein uneigentliches und mehrdeutiges lyrisches Ich, dessen Beziehung zum zyklischen Ich aufklärungsbedürftig ist. Eine denkbare Erklärung ist, daß hier, wie offenbar in [8.] und [9.], ein Bild zum Sprechen gebracht wird. Die erste und teilweise auch die letzte Strophe imaginieren ein – vielleicht expressionistisches – Gemälde, dessen Hauptfigur eine an

grell sonnenbeschiedener Mauer sitzende blinde oder tote Bettlergestalt mit dramatisch geballter Faust ist. Dieser Gestalt wird die Rede des Bildes in den Mund gelegt, und das kann als Akt der Identifizierung des zyklischen Ichs und Urheber-Subjekts mit dem Bettler verstanden werden. Der tote Bettler hat seinerseits Attribute des Dichters, er trägt „unter der Zunge“ sein „Talent“, nämlich den „kleinen schwarzen Groschen“, das Bettelgeschenk des Sonnengottes. Die Hände, Augenhöhlen und das Körperinnere des Mannes sind leer; das bringt eine gewaltsame Öffnung des Körpers an den Tag, gleichsam eine zweite Tötung, die man als sarkastische Allegorie auf gewaltsame Deutungsakte des Lesers und Kritikers deuten mag.

Auffällig ist hier Oszillation und Ambivalenz der Tempora. Das Präteritum der ersten Strophe mag man zunächst als nichtaktuelles, lyrisch beschreibendes Präteritum identifizieren; unter dem Einfluß der zweiten, in die Vorvergangenheit der Kindheit verweisenden Strophe verstärkt sich aber rückwirkend das Moment des aktuellen, narrativen Präteritums. In der dritten Strophe redet der Tote ein Du – den Leser? – im Präsens an, in der vierten wechselt er mit den perfektiven Präteritums-Formen „kiedy podważono“, „znaleziono“ zur eindeutigen aktuellen narrativen Vergangenheit, und es ist diese Tempus-Form und -Funktion, die schließlich dominiert. Hat hier der Dichter eine seiner abgestorbenen Larven hinterlassen, auf die er aus anderer Warte im Präteritum zurückblicken kann? Diese Vermutung ist durch die Möglichkeit eines zyklischen Bezuges auf das Motiv der „Larve“ sowie des ein ‚zweites Leben‘ implizierenden „zweiten Todes“ ([19.] „Larwa“) begründbar. Einen höheren Gewißheitsgrad gewinnt sie aus dem Rekurs auf zwei Różewicz-Texte, die nicht dem Zyklus *Twarz* angehören.

Der eine ist das Gedicht „Walka z aniołem“ (1959) aus dem Band *Zielona róża*, das in seiner Darstellung biblisch-mystischer „theomachischer“ Inspiration und Ekstase und dem aggressiven Beharren auf der unpathetischen Müllwirklichkeit des Menschen eine der wichtigsten poetologischen Selbstaussagen des Dichters ist und zugleich die evidente Vorstufe zu „Talent“ bildet:

Walka z aniołem

Cień skrzydeł rósł / anioł zapiał zanucił / a jego wilgotne / nozdrza dotykały
 / moich oczu ust / walczyliśmy na ziemi / ubitej z gazet / na śmietniku gdzie
 / ślina krew i żółć / leżała wymieszana / z gnojem słów // cień skrzydeł rósł
 / a były to skrzydła / dwa / od ucha do ucha ogromne / różowe / po obu stronach
 / głowy / wśród chmur / odchody nasze pokryły / boisko / zmógł mnie
 wreszcie / skrzepował oślął oślinił / słowem i gawędząc / optymistycznie /

wstępował w niebo poezji / złapałem go za nogę / spadł na mój śmietnik / pod mur / tu jestem / istota człekokształtna / z wybitymi na światło / oczami (1959; *Poezja 2*, 6 f.)

Kampf mit dem Engel

Der Schatten der Flügel wuchs / der Engel krächte trällerte / und seine feuchten / Nüstern berührten / meine Augen Lippen / wir kämpften auf festgestampfter / Erde aus Zeitungen / auf einem Müllplatz wo / Speichel Blut und Galle / gemischt lag / mit Wörtermist // der Schatten der Flügel wuchs / und es waren der Flügel / zwei / riesig von einem Ohr zum anderen / rosig / zu beiden Seiten des Kopfes / in Wolken / unsere Ausscheidungen bedeckten / den Kampfplatz / schließlich bezwang er mich / fesselte entzückte besabberte mich / mit dem Wort und schwatzend / optimistisch / fuhr er schon ab in den Himmel der Poesie / da packte ich ihn am Bein / er fiel auf meinen Müllplatz / an der Mauer / hier bin ich / menschenförmiges Wesen / mit zum Licht hin ausgeschlagenen / Augen.

„Talent“ erscheint wie ein neugefaßtes Fragment und wie eine Fortsetzung dieses Texts; der Tod des lyrischen Ich von „Talent“ läßt sich nun in einen plausiblen Zusammenhang mit der Entstehung von Poesie bringen, z. B. mit dem tödlichen Kampf mit dem „Engel der Poesie“.

Die auffällig betonte Körperleere des „Bettlers“ in „Talent“ führt aber noch auf eine andere Spur: auf die Spur des Körpers, der aus einem Körper austritt und ihn dadurch verheert und vernichtet wie eine Larve oder Hülle. Dieses Motiv kommt in dem Text eines unvollendeten Gedichts offenbar älteren Datums besonders deutlich zur Geltung, den Rózewicz in kursivem Druck in dem Gedicht „Klatka“ (1974) mitteilt:

rodziłem diabła / na pustyni / włókl się po piasku / rodziłem go odbytem / z niebytu wyłaził / ze mnie / stękając twardziel / żółtoczarny lśniący / ciężki nudny / powleczony śluzem / przemieniał się / w nalane krwią oko / ciało wychodzące z mojego / ciała / opuszczające mnie / pustoszące / przemieniające mnie / w nic / w czarną dziurę (Poezja 2, 346)

ich gebar einen Teufel / in der Wüste / er schleppte sich über den Sand / ich gebar ihn mit dem After / aus dem Nichtsein kroch er / aus mir heraus / ächzend Hartholz / gelbschwarz glänzend / schwer langweilig / von Schleim bedeckt / verwandelte er sich / in ein blutunterlaufenes Auge / Körper der austrat aus meinem Körper / mich verließ / mich verheerte / mich verwandelte / in ein Nichts / ein schwarzes Loch

Ein Zusammenhang dieser teuflischen Geburtsphantasie mit dem Motiv der „Geburt“ von Poesie liegt nahe. Es ist also auch denkbar, daß in „Talent“ die Poesie aus dem Körper des Dichters ausgetreten ist und diesen leer zurückgelassen hat.

5.3. Das Gedicht „W teatrze cieni“

Das Motiv der Geburt der Poesie klang im Zyklus *Twarcz* bereits in dem Gedicht [11.] „Perła“ an; es tritt auch in [17.] „W teatrze cieni“ in Erscheinung. Dieser Text mit seinem Grundmotiv des tödlichen Kampfes zwischen dem Dichter und der Poesie läßt sich ferner gleichfalls auf „Walka z aniołem“ beziehen; namentlich wird hier das Motiv des Mordes an der Poesie in seiner Transformation zum Motiv des Selbstmordes des Dichters sichtbar.

Der Text dieser vielleicht wichtigsten, aber auch dunkelsten Selbstauskunft, die der Dichter in *Twarcz* über das Entstehen von Poesie und sein Verhalten dazu gibt, lautet:

W teatrze cieni

Z pęknięcia / między mną i światem / między mną i przedmiotem / z odległości / między rzeczownikiem i przymiotnikiem / próbuje się wydobyć / poezja // musi wytworzyć / sobie takie narzędzia / ukształtować takie formy / aby zaczepić o mnie / i słowo / jak o dwa brzegi / które oddalają się / bez przerwy // rozdzierana / próbuje jeszcze raz / zbliżyć / porównać / połączyć / wydobywa się / na powierzchnię / rzucamy się na siebie / odchodzę / liżę ranę / którą sobie zadałem / walcząc oko za oko / z cieniem

Im Schattentheater

Aus dem Riß / zwischen mir und der Welt / mir und dem Gegenstand / aus dem Abstand / zwischen Hauptwort und Eigenschaftswort / versucht sich herauszuarbeiten / die Poesie // sie muß sich / Geräte machen / Formen bilden / geeignet / anzudocken an mir / und dem Wort / wie an zwei Rändern / die sich voneinander entfernen / ohne Unterlaß // zum Zerreißen gestreckt / versucht sie noch einmal / zusammenzubringen / zu vergleichen / zu verbinden / arbeitet sich / an die Oberfläche / wir stürzen uns aufeinander / ich gehe ab / lecke die Wunde / die ich mir schlug / da ich Auge um Auge kämpfte / mit dem Schatten

Das „Ich“ dieses Texts präsentiert verglichen mit dem „Ich“ von [19.] „Larwa“ (recht unvermittelter Bezug auf das zyklische Ich und Urheber-Subjekt) und demjenigen von [3.] „Talent“ (sprechendes Bild-Ich) eine Varietät des lyrischen Subjekts, die wir – wie in „Walka z aniołem“ – als „mythopoetisches“ Ich bezeichnen können. Es tritt auffallend prägnant in Erscheinung, jedenfalls kann hier von einer Reduktion des poetischen Ich, wie sie Różewicz seit dem programmatischen Gedicht „Głos anonima“³⁸ nicht zu Unrecht immer wieder

³⁸ Głos anonima

Tak długo kształtowałem / siebie / na kształt i podobieństwo / niczego / formowałem to oblicze / na kształt i podobieństwo / wszystkiego // wreszcie zaciera ją się rysy / moje słowa / nie dziwią się sobie

nachgesagt worden ist, keine Rede sein: das mühsame Entstehen der Poesie geschieht aus dem „Riß / zwischen mir und der Welt / zwischen mir und dem Gegenstand“, und erst dann aus dem anonymen „Abstand zwischen Hauptwort und Eigenschaftswort“.

Der „Riß“ (pęknięcie) ist im Kontext des Zyklus *Twarz* mehrfach beziehbar. Er ist noch vergleichbar mit dem Bild aus [11.] „Perła“, wo in Liebe der Mund die Perle gebiert. In ganz mythopoetischer Manier wird auch hier in [17.] die Vorstellung eines kosmischen „Mundes“ evoziert, der aus der „Welt und mir“, aus dem „Gegenstand und mir“, aus „dem Wort und mir“ gebildet ist und aus dem die Poesie „versucht sich herauszuarbeiten“ (próbuję się wydobyć). Zugleich aber wird die mythische Einheit zwischen „der Welt und mir“ etc. als zerrissene dargestellt, und eben aus der Zerstörung und dem Riß der Einheit zwischen Ich und Welt, Ich und Gegenstand, Ich und Wort, Wort und Wort will die Poesie zum Vorschein, zur Welt kommen – eine Poesie übrigens, die weder mit dem „Wort“ noch mit „mir“ ganz identisch oder ganz unidentisch zu sein scheint.

Die Zerreißung der ursprünglichen mythischen Einheit ergibt freilich nicht einfach die Entstehung eines neuen Geburtsorgans, eines neuen (Mutter-) Mundes der Poesie. Das poetische Bild zerreißt selbst, stellt das Zerreißen in der Diskontinuität katachretischer Bildvorstellungen dar, welche zwischen dem zur Welt strebenden Embryo, dem an die Oberfläche drängenden abenteuerlichen und bedrohlichen Höhlenkletterer oder Froschmann schwanken – und das sind noch nicht alle Gestalten und Rollen, welche die „Poesie“ in diesem Gedicht einnehmen wird.

Eine zusätzliche Lesart des „Risses“ und damit auch der „Poesie“ wird durch den heimlichen zyklischen Bezug zum Motiv des „Loches in der Arche“ suggeriert, das laut [13.] „Od jakiegoś czasu“ die lebenden Dichter in hektischem Auswerfen von Gedichtbüchern gleichsam durch ein Übermaß gedruckten Papiers zu stopfen suchen³⁹.

Stimme des Namenlosen

So lange habe ich / mich / gebildet nach dem Bilde / von Nichts / habe dies
Anlitz / geformt nach dem Bilde / von Allem // endlich verwischen sich die
Züge / meine Wörter / wundern sich nicht über einander

(aus *Zielona róża* 1961, T. R., *Poezja* 2, 1988, S. 58).

³⁹ [13.] Od jakiegoś czasu

Od kilku lat / proces umierania poezji / jest przyśpieszony // Zauważyłem /
że nowe wiersze / ogłaszane w tygodnikach / ulegają rozkładowi / w ciągu
dwóch trzech godzin // umarli poeci / odchodzą szybciej / żywi / wyrzucają

Die Poesie muß, wie das Gedicht weiter sagt, sich ‚Geräte und Formen schaffen‘ (deutlich ist hier die motivische Anknüpfung an die Peipersche und Przybośische Avantgarde), „um an mir / und am Wort / anzudocken / wie an zwei Rändern / die sich voneinander entfernen / ohne Unterlaß“. Zwischen „mir und dem Wort“ wird die Poesie zum Zerreißen gestreckt. Sie kämpft sich an die Oberfläche, versucht noch einmal „zusammenzubringen / zu vergleichen / zu verbinden“; es wird nicht gesagt: was zusammenzubringen, und darum sind wir berechtigt, hier sowohl an ein phantastisches Zusammenzwingen auseinanderstrebender Ränder (Bergspaltenränder? Flußufer?) zu denken, als auch an die beständige Funktion der Lyrik, poetische Äquivalenzen herzustellen, Kompositionen zu stiften, Vergleiche und Metaphern zu erfinden, getrennte Vorstellungsbereiche miteinander zu verbinden, Zyklen zu bilden.

An dieser Stelle ist ein Blick auf die Gattungsstruktur des Texts angebracht. Die ersten beiden Strophen, die hier kommentiert wurden, machen zunächst den Eindruck eines poetologischen Reflexionsgedichts. Die Strophen 3 und 4 erbringen eine Verschiebung der Gattungsgestalt, vom Gedankengedicht hin zur lyrisch-narrativen Schilderung einer „dramatischen“ Szene. Diese Modifikation erfaßt rückwirkend auch die ersten beiden Strophen, und der Leser erinnert sie nun gar nicht mehr als Reflexionslyrik, sondern kodiert sie spontan um zur Vorbereitung auf die phantastisch dramatische Szene, die ihm in den Strophen 3 und 4 vorgeführt wird. Auf der thematischen Ebene sind dementsprechende weitere Metamorphosen der „Poesie“ zu beobachten – zuerst zum gefährlichen Gegner des Dichters, dann zum eigenen Ich des Dichters, schließlich zum „Schatten“.

Der Versuch der Poesie, „zusammenzubringen / zu vergleichen / zu verbinden“, ruft eine hochaggressive Reaktion des Dichters hervor, der sofort den Kampf mit dem Eindringling aufnimmt: „wir stürzen uns aufeinander / ich gehe ab / lecke die Wunde“. Die Passage ist kaum anders zu verstehen denn als Szene eines brutalen Kampfes, als

ze siebie / w pośpiechu / nowe książki / jakby chcieli zapchać papierem /
dziurę // w arce noego / i starego

Seit einiger Zeit

Seit einigen Jahren / ist der Prozeß des Sterbens der Poesie / beschleunigt
// Ich habe bemerkt / daß neue Gedichte / in Wochenblättern gedruckt /
dem Verfall unterliegen / im Lauf von zwei drei Stunden // tote Dichter /
gehen schneller ab / lebende / werfen / eilig / neue Bücher aus / als wollten
sie mit Papier stopfen / das Loch // in der Arche Noë / und alt

Geste des Mordes, den der Dichter an der sich an die Oberfläche kämpfenden „Poesie“ verübt. Sie nimmt hier nicht nur einen narrativen, sondern einen „hochdramatischen“, „theatralischen“ Charakter an, erinnert sogar an bestimmte Sorten von phantastischem amerikanischem oder ostasiatischem Action-Kino. Besonders nahe liegt die Verbindung der angedeuteten Kampfszene zu dem zitierten Gedicht „Walka z aniołem“.

Zunächst ist nun nach der Bedeutung des Wortes „Schatten“ zu fragen, das sowohl in der letzten Zeile („da ich kämpfte Auge um Auge / mit dem Schatten“) als auch im Titel „W teatrze cieni“ vorkommt. Wir erfahren am Schluß, der Dichter habe sich von einem „Schatten“ täuschen lassen, statt mit der „Poesie“ mit einem „Schatten“ gekämpft und dabei sich selbst eine Wunde zugefügt. Diese „Täuschung“ ist eine Form der Gleichsetzung von „Poesie“ und „Schatten“. Eine denkbare Lesart dieser Gleichsetzung wäre „Poesie als Schatten ihrer selbst“, eine andere der „Schatten“, den die Vergangenheit des Krieges auf die Poesie wirft. Ist es vielleicht auch der „Schatten“ einer bösen persönlichen Erinnerung, die der Dichter um jeden Preis niederkämpfen möchte?⁴⁰ Die Gleichsetzung signalisiert jedenfalls keine Sinneinheit. Sie bestätigt vielmehr das Bild von der Poesie, die sich an zwei auseinanderstrebende Ränder klammert und dabei zerreißt: die Sinneinheit von „Poesie“ zerreißt genauso wie der ganze katachretische poetische Bildbereich, der in den ersten drei Strophen aufgebaut worden ist.

Bedeutungsaufbau und Gattungsgestalt des Gedichts, die hier nachgezeichnet wurden, erfahren eine weitere Modifizierung durch den Titel des Gedichts „Im Schattentheater“: was im Text der letzten beiden Strophen als Kampf auf Leben und Tod erscheint, wird hingestellt als theatralisch pantomimische Geste, beliebig wiederholbar, und es enthält eine deutliche Referenz auf Rózewiczs eigene Auseinandersetzung mit dem Drama und der Kunst des Theaters. Innerhalb der großen zyklischen Bewegung der Gesamtkomposition vollzieht dieses Gedicht auf seinem eigenen Raum eine lebhaft eigene Bewegung in seinem Bedeutungsaufbau und in seiner Gattungsgestaltung.

⁴⁰ Diese Vermutung wird nahegelegt durch das Motiv der Münchner Begegnung mit dem Polnisch sprechenden gesichtslosen Individuum in der 4. Strophe von [23.] „Non-Stop-shows“, vgl. unten.

Aber trotz solcher Relativierung bleibt das Motiv des Mordes, den der Dichter an der Poesie verübt und der einem Selbstmord nahekommt, schockierend genug. Es wird durch spätere essayistische und poetische Äußerungen des Dichters auch mit aller wünschenswerten Deutlichkeit bestätigt. „Um auferstehen zu können, mußte die Poesie sterben. Auch ich war ein Täter und Zeuge ihres Todes“, schrieb Różewicz in „Sezon poetycki – jesień 1966“⁴¹.

Różewicz präsentiert sich hier also als der Dichter, der seine Poesie beständig aggressiv entpoetisiert. Eine eigentümliche Beziehung verbindet das Motiv des Dichters als Mörders an der eigenen Poesie mit dem satirischen Kommentar zum schnellen Sterben der Poesie in [13.] „Od jakiegoś czasu“.

„W teatrze cieni“ steht in zyklischen Beziehungen zu mehreren vorangegangenen Texten. Außer den schon erwähnten [11.] „Perła“ und [13.] „Od jakiegoś czasu“ ist hier besonders auf [15.] „Głos z Croiset“ zu verweisen, wo Flauberts literarische Arbeit am „klassischen Satzbau“ und an der „untadeligen Form“ mit einer Verletzung des eigenen Körperinneren verbunden wurde:

bez zniczenia / wydierał z wnętrzości / klasyczną budowę / zdań nieskazitelną / formę

ohne Betäubung / entriß er dem Körperinneren / den klassischen Bau / der Sätze die untadelige / Form

Die mehrfachen Verweise auf den Zusammenhang des Dichtens mit der Körperlichkeit des Dichters rufen in zyklischem Rückverweis auch wieder das Gedicht [12.] *Ciało moje* in Erinnerung.

6. Zyklische Einheit und Funktion der drei abschließenden „Poeme“ [21.] – [23.]

Wie bereits mehrfach erwähnt, sind die Grenzen zwischen den Subzyklen von *Twarz* auf spezifische Weise fließend. Das trifft auch für den Übergang von der poetologischen Serie [13.]–[20.] zum Finale des Zyklus zu. [21.] „Za przewodnikiem“ setzt aber am Beginn des vierten und letzten Subzyklus durch die besonders ostentative Rückkehr zur Kunstthematik ein deutliches Zeichen des Rückverweises auf den zweiten Subzyklus ‚Gottfossil, Kunst und Körper‘. Ferner ist es mit

⁴¹ „Aby zmartwychwstać, poezja musiała umrzeć. Byłem i ja sprawcą i świadkiem jej śmierci“ – *Przygotowanie*, S. 104; vgl. DREWNOWSKI, a. a. O., S. 186.

den beiden letzten Texten durch eine auffallende Einheit der Gattungsgestaltung, des Tones und auch der Thematik verbunden.

Die innere Einheit der Finalserie wird in besonderer Weise durch den stark herausgearbeiteten Übergang zum Langgedicht und damit durch einen scharfen Kontrast der Gattungsgestaltung im Vergleich mit den vorangegangenen Gedichten hergestellt. Ein kurzer Blick auf die Umfänge der verschiedenen Subzyklen zeigt es deutlich genug: im ersten Subzyklus [1.] – [5.] schwankt die Länge der Gedichte zwischen 8 und 28 Zeilen; im zweiten [6.] – [12.] zwischen 9 und 34; im dritten [13.] – [20.] zwischen 14 und 85. Zwar läßt sich allein aus diesen Angaben eine allmähliche Zunahme des durchschnittlichen Gedichtumfangs ablesen, aber mit Umfängen von 82 Zeilen [21.], 282 Zeilen [22.] und 308 Zeilen [23.] sprengt die Finalgruppe die zuvor angelegten Umfangstendenzen, auch wenn das Auftaktgedicht [21.] mit seinen 82 Zeilen an das längste vorangegangene Gedicht anknüpft, an [18.] „Opowiadanie o starych kobietach“ mit seinen 85 Zeilen.

Die thematische Einheit der Finalgruppe wird unter anderem durch das Motiv der Beschleunigung, der „Schwerelosigkeit“, des „Fallens“, des unbegrenzten „Reisens“ im Raum, aber auch in den Zeiten hergestellt, das allen drei Finalgedichten gemeinsam ist. Dieses Motiv wird auf das engste verbunden mit dem Motiv der Substanz- und Schwerelosigkeit des Zweitlebens, das der „tote Dichter“ führt. Die enorme Ausweitung des Umfangs der letzten beiden Gedichte, insbesondere des Finalgedichts ist ein wirksames „äußerliches“ poetisches Kunstmittel, um die Idee der anscheinend unbegrenzten Schwere- und Substanzlosigkeit zum Ausdruck zu bringen, die das unheimlich leichte Zweitleben des Dichters „nach dem Tod“ charakterisiert, aber auch die schwache Konsistenz einer Poesie nach dem Tod oder der Ermordung der Poesie kennzeichnet. Das Finalgedicht steigt aus und mit den übrigen Gedichten des Zyklus empor wie eine ballonartig aufgeblähte riesige Papierskulptur, die mit vielen bereits einmal verwendeten Wörtern und Texten beschrieben ist. In den folgenden beiden Abschnitten soll zuerst das Motiv des Fallens und der Schwerelosigkeit, danach die weiteren Modifikationen des poetologischen Grundmythos betrachtet werden.

6.1. Das Motiv des Fallens und der Schwerelosigkeit

Das die Finalserie einleitende Gedicht [21.] „Za przewodnikiem“ besteht aus zwei Strophen, einer allgemeinen satirischen Reflexion über die Beschleunigung des Lebens, und einer zweiten Strophe mit der satirischen Beschreibung einer schnellen Gruppenführung durch den Palazzo Ducale (Venedig oder Urbino), welche die allgemeine Reflexion zu exemplifizieren und zu illustrieren scheint:

prawie galopem przebiegli / wzdłuż / na lewo Bosch Inferno / na prawo Bellini Pietà / na lewo Bosch Paradiso / na prawo / na lewo

fast im Galopp liefen sie durch / entlang / links Bosch Inferno / rechts Bellini Pietà / links Bosch Paradiso / rechts / links

Diese zweite, exemplifizierende Strophe steht jedoch in einem gewissen, übrigens auch durchaus komischen Mißverhältnis zur ersten, die sich weitaus allgemeiner und tiefgründiger darstellt:

Prędzej jeść pić czytać żyć / kochać prędeż / dalej jechać lecieć / więcej szybciej mówić / szybciej żegnać odchodzić zostawiać / więcej słuchać patrzeć / oglądać dotykać wachać / oglądać posiadać smakować / kochać być tu i tam / i gdzie jeszcze / śmiać się głośniej pchać / biec oddychać / Szybciej / więcej / prędeż dalej wyżej niżej głębiej / szybciej szerzej żyć / jeść pić spać / kochać / żyć dłużej

Schneller essen trinken lesen leben / schneller lieben / weiter fahren fliegen / mehr schneller reden / schneller Abschied nehmen abgehen hinterlassen / mehr hören sehen / betrachten anfassen riechen / betrachten besitzen schmecken / lieben hier sein dort sein / und noch wo sein / lauter lachen stoßen / laufen atmen / Schneller / mehr / schneller weiter höher niedriger tiefer / schneller breiter leben / essen trinken schlafen / lieben / länger leben

Das komische Mißverhältnis beruht auch durchaus auf der Disproportion der Stil- und Kunstsphären. Die zweite Strophe evoziert die alten Meister der europäischen Malerei in einem ehrwürdigen Museum, im Kontrast zur schnellen Touristenabfertigung, die dort betrieben wird, während die erste Strophe ganz auf das 20. Jahrhundert und seinen Geschwindigkeitswahn bezogen ist, den zuerst die italienischen und russischen Futuristen besungen hatten und der dann in die Mythologie der sozialistischen Aufbaumoderne übernommen wurde. Das Abschlußgedicht [23.] „Non-Stop-shows“ beginnt ebenfalls mit dem Motiv der Beschleunigung und dem der „unbegrenzten Möglichkeiten des gegenwärtigen Menschen“:

Heute dichtet man ein Ding ohne Anfang und Ende / [...] / heute dichtet man im Fallen im Abgehen / Wir haben keine Zeit keine Zeit [...] / Die Möglichkeiten des gegenwärtigen Menschen / sind unbegrenzt [...]

An dieser Stelle ist erneut an den „klassischen“ polnischen Moderne-Dichter Julian Przyboś zu erinnern, der 1958 seinen berühmten Gedichtband *narzędzie ze światła* herausgab, dessen erste Abteilung „człowiek bez granic“ überschrieben war. Das erste Gedicht dieser Abteilung („Chleb i róże“) schreibt das Motiv der Beschleunigung im Stil eines Majakovskij dem Aufbau einer sozialistischen Moderne gut:

Obracaliśmy koło rozpędowe mowy, / do powstających fabryk wznosiliśmy hymny, / obracaliśmy koło ... / Soliści – chórem / wołaliśmy wesoło: / – Wyżej! Prędzej! Więcej!⁴²

Wir drehten das Antriebsrad der Rede, / brachten den entstehenden Fabriken Hymnen dar, / drehten das Rad.../ Solisten – im Chor / riefen wir fröhlich: / – Höher! Schneller! Mehr!

Die Annahme liegt nahe, daß Różewicz mit seiner Behandlung der Motive ‚Beschleunigung‘ und ‚unbegrenzte Möglichkeiten des gegenwärtigen Menschen‘ sich dem Lehrer und Gegner Przyboś parodistisch widersetzt und zugleich poetisch und thematisch zu einer späteren Phase der Moderne vordringt. Dieser semantische Bereich wird schließlich in dem Gedicht [22.] „Spadanie“ zum Motiv der aufgehobenen Schwerkraft im Leben ausgebaut. Der Text ist von zentraler Bedeutung für den Zyklus, aber da sein Grundgedanke einfach ist, genügt es, ihn in einigen Auszügen vorzustellen und anschließend sehr knapp zu kommentieren.

Spadanie

Czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu współczesnego człowieka

Dawniej / bardzo bardzo dawno / bywało solidne dno / na które mógł się stoczyć / człowiek / [...] // Dno o którym wspominają / nasi rodzice / było czymś stałym / na dnie / było się kimś / określonym / człowiekiem straconym / człowiekiem zgubionym / człowiekiem który / dźwiga się / z dna // z dna też można było / wyciągać ręce wołać „z głębokości“ / obecnie gesty te nie mają większego / znaczenia / w świecie współczesnym / dno zostało usunięte // [...] gdzie są szczyty / gdzie otchłanie / gdzie dno // czasem mam wrażenie / że dno współczesnych / leży płytko tuż pod powierzchnią / życia / ale to chyba jeszcze jedno złudzenie / [...] // spadając uprawiamy nasze ogrody / spadając wychowujemy dzieci / spadając czytamy klasyków / spadając skreślamy przymiotniki // słowo spadanie nie jest / słowem właściwym / nie objaśnia tego ruchu / ciała i duszy / w którym przemija / człowiek współczesny // zbuntowani ludzie / potępione anioły / spadały głową w dół / człowiek współczesny / spada we wszystkich kierunkach / równocześnie / w

⁴² PRZYBOŚ, *narzędzie ze światła*, a. a. O., S. 7.

dół w górę w boki / na kształt róży wiatrów // dawniej spadano / i wznoszono się / pionowo / obecnie / spada się / poziomo

Das Fallen

Oder über die vertikalen und horizontalen Elemente im Leben des gegenwärtigen Menschen

Vor Zeiten / langen langen Zeiten / gab es einen festen Boden / auf den konnte er fallen / der Mensch / [...] // Der Boden von dem / unsere Eltern erzählen / war etwas Festes / am Boden liegend / war man / immerhin jemand / Bestimmtes / ein gescheiterter Mensch / ein verlorener Mensch / ein Mensch der sich / aufrappelte / vom Boden // von seinem Boden aus konnte man auch / die Hände ausstrecken „aus tiefster Not“ schreien / heute haben diese Gesten keine größere / Bedeutung / in der modernen Welt / ist der Boden weggezogen worden // [...] wo sind die Gipfel / wo die Abgründe / wo der Boden // manchmal habe ich den Eindruck / der Boden der modernen Menschen / liegt flach gleich unterhalb der Oberfläche / des Lebens / aber das ist wohl auch bloß eine Illusion / [...] // fallend bestellen wir unsere Gärten / fallend erziehen wir unsere Kinder / fallend lesen wir die Klassiker / fallend streichen wir Adjektive // das Wort fallen ist nicht / das richtige Wort / es erklärt nicht diese Bewegung / von Leib und Seele / in der lebt und vergeht / der moderne Mensch // die aufrührerischen Menschen / verdammten Engel / fielen kopfunter hinunter / der moderne Mensch / fällt in alle Richtungen / gleichzeitig / hinunter hinauf seitwärts / wie die Windrose // früher wurde gefallen / und aufgestiegen / in senkrechter Linie / heute / fällt man / waagrecht

Es handelt sich um einen poetischen Traktat, der zu seiner Zeit als ungerechte, satirische Strafpredigt eines verspäteten Tolstojaners gegen die modernen Zeiten und insbesondere gegen die Westmoderne empfunden wurde. In hier ausgelassenen Passagen geht es u. a. über und gegen Albert Camus' *La chute* und dessen Dostoevskij-Fixiertheit, über Françoise Sagans Entdeckung, daß es weder Erhebung noch Fall und Absturz gebe, sondern alles sich im Geschlechtlichen abspiele, über die Filme *La dolce vita* und *Mondo Cane*, über die Banalisierung des Bösen, der Sünde und des Religiösen. Aber wenn dies eine Zeitkritik ist, so übt der Dichter sie nicht vom sicheren Port fester Moral, sondern gleichfalls im Zustand des waagrechten Falls. „manchmal habe ich den Eindruck / der Boden der modernen Menschen / liegt flach gleich unterhalb der Oberfläche / des Lebens / aber das ist wohl auch bloß eine Illusion“ schreibt der Dichter hier, und knüpft damit an das zentrale Zyklusthema vom Leben nach – also nahe – dem Tod an:

[5.] Kolebka

Ziemia / kolebka pełna popiołów // pełna grobów / jak plaster miodu / grób koło grobu / płytko / pogrzebani // od życia oderwani / jak usta

Wiege

Erde / Wiege voller Aschen // voller Gräber / wie Honigwabe / Grab bei Grab
/ flach / Begrabene // vom Leben gelöst / wie ein Mund

Der Unterschied zwischen Wiege und Grab, Tod und Leben, ist gering, die Toten sind flach begraben, nahe dem Leben, und ebenso flach leben die Lebenden, nahe dem Tod.

6.2. Das Abschlußgedicht und der zyklische Grundmythos

Das Gedicht [23.] „Non-Stop-shows“ hat, wie bereits mehrfach angedeutet, eine wesentliche Funktion für die Komposition des ganzen Zyklus. Dies soll im Folgenden durch eine Kommentierung von Gattungs- und Textgestalt sowie durch eine Betrachtung des spezifischen Beitrags vertieft werden, den das Gedicht zum zyklischen Grundmythos leistet.

Die Gattungsgestalt von [23.] „Non-Stop-shows“ weist in zwei Punkten deutliche Unterschiede zum „Regelfall“ der übrigen Zyklusgedichte auf: es ist überlang, und es besteht zu einem sehr erheblichen Teil aus Komponenten, die den Eindruck von Gebrauchttexten vermitteln, indem sie Bruchstücke fragmentierter Texte zu sein scheinen oder sich gar als im Zyklus bereits einmal verwendete, im Wortsinne re-zyklierte Texte herausstellen. Besonders in der ersten Strophe der „Non-Stop-shows“ sind offenbar Bruchstücke verschiedener Texte zu den Themen Zeitnot, Kindererziehung und unbegrenzte Möglichkeiten des gegenwärtigen Menschen durcheinandergeraten:

Heute dichtet man ein Ding ohne Anfang und Ende / es gibt nicht mehr diese
Verständigungszeichen sie wurden / vergessen / heute dichtet man im Fallen
im Abgehen / Wir haben keine Zeit keine Zeit zur Beschreibung einer Tapete
/ eines Kleides von Augen Mund Baum Haus Sofa Bein / Die Uhren gehen /
jemand erzieht unsere Kinder / noch ist Zeit / wer erzieht unsere Kinder /
noch kann man kämpfen / um die Erziehung eines neuen Menschen / Die Uh-
ren gehen wir lächeln höflich / haben keine Zeit keine Zeit / zur Erziehung
der Kinder / Die Möglichkeiten des gegenwärtigen Menschen / sind unbe-
grenzt für die Erziehung der Kinder / ist es noch nicht zu spät / der zeitgenös-
sische Mensch fliegt durch den Kosmos / Maschinen komponieren Musik / Ma-
schinen schreiben Gedichte / also gibt es Lyrik obgleich es keine Lyriker gibt
/ es gibt junge Lyriker obgleich es keine Lyrik gibt / dachte ich

Schon die kurzen oder kürzeren Gedichte von [1.] – [21.] waren alles andere als in sich homogene, kohärente Texte, doch wird

Różewicz's Prinzip des „Gedichts im Gedicht“⁴³, der hybridisierten Komposition in diesem überlangen Abschlußgedicht auf besonders suggestive Weise verwirklicht. Wesentlich tragen dazu die häufigen Wiederholungen von Formulierungen aus der 1. Strophe, ferner mehrere ausführliche Zitate aus Zeitungsartikeln (darunter eine Rezension von V. Nabokovs *Lolita*) sowie zahlreiche fremdsprachige Passagen bei (vgl. unten), die ebenfalls alle Zitatcharakter haben; darunter ist sogar ein deutscher Werbespruch für den Weinbrand Dubonnet. Den Gebrauchtcharakter des Textes bekräftigen ferner die zahlreichen Verweise auf andere Texte des Zyklus. Abgesehen von Anspielungen auf besonders viele Zyklustexte⁴⁴ enthält das umfangreiche Gedicht drei (teilweise etwas verunstaltete und fragmentarisierte) Texte des Zyklus noch einmal. Es handelt sich – in der Reihenfolge des Auftretens – um die Gedichte [20.] „Streszczenie“, [12.] *Ciało moje*, [16.] „Szkic do erotyku współczesnego“. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an einen metapoetischen Kommentar aus [19.] „Larwa“:

ja martwy stwarzam / w pośpiechu / nowe formy / które wpadają na siebie /
i zmiażdżone tworzą nowy kształt

ich Toter schaffe / in Eile / neue Formen / die über einander einstürzen / und
zerschmettert eine neue Gestalt bilden

Sind es tödlich verunglückte Texte, die hier auf einem Textfriedhof einem zweiten Textleben entgegensehen, werden sie soeben von einem großen Textmaggen verdaut, sind sie im Textkörper das Äquivalent der kreischenden und flügelschlagenden „schweren weißen Vögel“ im Leib des Dichters (vgl. [12.] *Ciało moje*)? Jedenfalls ist das Prinzip der Hybridisierung von anderwärtig bereits einmal gebrauchten Textstücken und Texten in einer Art Text zweiten Grades hier deutlich.

⁴³ In *Przygotowanie*, S. 69, vergleicht R. die Gegenwart der Toten im Leben der Freunde mit der Gegenwart verborgener Gedichte in manchen Gedichten: „Są wiersze, które nic w sobie nie ukrywają. [...] Ale są inne. Często dochodzą do głosu w mojej twórczości. Są jak ludzie milczący, którzy ukrywają w sobie do końca ... grzech? słabość? nienawiść? prawdę? Boga?“

Są wiersze / wewnętrzne / i wiersze zewnętrzne / są wiersze / uchwytne
pełne zmysłowe / które otaczają tamte / utajone / jak skórka i miąższ /
otaczają i ukrywają / nasienie owocu

⁴⁴ [1.] „Śmiech“, [3.] „Talent“, [5.] „Kolebka“, [10.] Ewa, [13.] „Od jakiegoś czasu“, [19.] „Larwa“, [21.] „Za przewodnikiem“, [22.] „Spadanie“.

Unter all dem Heterogenen und Hybriden macht sich indessen eine kohärenzschaffende moralisierende und didaktische Tendenz bemerkbar, die bereits in den ersten zitierten Textstücken unüberhörbar ist; sie durchzieht das ganze Gedicht. Wir haben es bei den „Non-Stop-shows“ mit einem durchaus irritierenden Kontrast aus anscheinend „hochraffinierten“ Collage-, Montage- und Hybridisierungsverfahren einerseits und andererseits dem offenkundigen Willen zum anscheinend „direkten und einfachen“ satirischen Effekt bzw. zur moralischen und emotionalen Schockwirkung zu tun. Auch können hybridisierte und ganz kohärente Textstücke heftig aufeinanderstoßen.

Dies letztere ist der Fall beim Übergang von der ersten zur zweiten Strophe. Der ersten Strophe, die das Prinzip der textlichen Inkohärenz geradezu demonstrativ verwirklichte, folgt eine Strophe über die Poesie, die es nicht gibt oder auch doch wieder gibt („więc jednak jest poezja / więc jemy pieczeń choć nie ma mięsa“), und über die jungen Poeten, die es erstaunlicher- und wunderbarerweise wider alles Erwarten wieder gibt, wie es auch Kaplane und Kirchen gibt, obwohl es Gott nicht gibt („[...] kapłani choć nie ma boga są / świątynie [...]“). Der Vielstimmigkeit und offenkundigen Inkohärenz der ersten Strophe antwortet hier eine Stimme – die des Dichters Różewicz – und eine evidente thematische Textkohärenz, die als satirische Eindeutigkeit wirken muß. In Auszügen:

Więc jednak są poeci / więc jednak jest poezja / więc jemy pieczeń choć nie ma mięsa / [...] znów są młodzi poeci / to jest wstrząsające [...] / są przecież jeszcze gwiazdy tygrysy / słowiki kotlety kobiety szafy stoły armaty / powieści opaci generałowie sonety raki / politycy kapłani choć nie ma boga są / świątynie to dobrze że są młodzi poeci

Es gibt also trotzdem Lyriker / es gibt also trotzdem Lyrik / wir essen also Braten obwohl es kein Fleisch gibt / [...] / es gibt wieder junge Lyriker / das ist unwerfend [...] / es gibt schließlich noch Sterne Tiger / Nachtigallen Koteletts Frauen Schränke Tische Kanonen / Romane Äbte Generäle Sonette Krebse / Politiker Priester obgleich es keinen Gott gibt gibt es / Kirchen das ist gut daß es junge Lyriker gibt

Man kann nachvollziehen, daß der verletzende Sarkasmus dieser Strophe bei Kollegen und Literaturkritik das Verständnis für das gesamte Gedicht stark behindert hat; wie immer bei der Kritik, die ein Dichter wie Różewicz äußert, muß man jedoch die darin enthaltene Selbstkritik mitbeachten. Die Nicht-Existenz der Lyrik gilt ja keineswegs nur für die Lyrik der anderen und Jüngeren, sondern ganz besonders auch für die eigene. Überdies ist zu bedenken, daß die Kohä-

renz dieses Textstücks die Eigenschaft einer von vielen Komponenten einer betont inkohärenten Assemblage ist.

Der Hybridisierung der Textstücke entspricht eine Hybridisierung der dargestellten Räume und Zeiten. Diese wird besonders deutlich im Zentrum des Texts. Hier stellen die Strophen 4 und 5 die bayerische Metropole München in einer grellen Schilderung ihrer Amüsierbetriebe, Chinarestaurants, Wurst- und Bierparadiese und Alten Pinakothek als das dröhnende, vielstimmige und vielsprachige Modell einer internationalen Welt der „Non-Stop-shows“ dar. Die 4. Strophe braucht im Folgenden nur im Original zitiert zu werden:

Monachium Royal-Theater / Monachium München / Italia Bar Harem-Bar Haremsfrauen / Bongo Bar Tai-Tung / Beste Köche aus Chavgking / La-Boheme Szaszlik Bockwurst Riesenwurst / Intermezzo Striptease à la Paris / Moulin Rouge Bomben-Variétéprogramm / Die Zwiebel Lola Montez Bar Pique Dame / Gast[st]ätte Nür[n]berger Bratwurstglöckl / Weiss und Bratwürste Hühnergustl / Schweinswürstl etc Playboys Bierhalle / Stachelschwein Schwabing / On parle français Eve Schöne Frauen / English spoken kucharze z Czungkingu / München Alte Pinakothek Alte Pinakothek / Alte Pinakothek / Cranach Der Jüngere / Frans Hals Dürer / Vulkan überrascht Venus und Mars / Boucher / Konditorei Bierhalle / bei der Feldherrnhalle Bierhalle / bei der Feldherrnhalle / Feldherrnhalle Feldherrnhalle (vv. 130–153)

Durch das Royal-Theater sind Amerika und Rußland präsent (Stanley Kubricks Verfilmung von Nabokovs *Lolita* wird kurz zuvor erwähnt), China kommt stark zur Geltung⁴⁵, ganz zu schweigen von den Ländern Westeuropas; die Erwähnung der alten Meister der Pinakothek blendet die frühe Neuzeit ein. Das Stichwort „Feldherrnhalle“ leitet eine Nazi-Reminiszenz ein; der zusätzliche Chronotop eines polnischen *hic et nunc* macht sich im Verlauf des Texts immer stärker geltend – von beidem wird noch die Rede sein.

Die oben zitierte München-Impression könnte, so wie sie formuliert ist, einer entpersönlichten, entindividualisierten Erlebnisweise entsprechen. Tatsächlich aber wird sie zu dem durchaus subjektiven Durchleben eines Kulturschocks angesichts des ‚babylonischen‘, apokalyptischen Münchens⁴⁶ gestaltet. Dieser Kulturschock allein und für sich genommen „schlägt“ den Dichter „nieder“, berauscht ihn und erfüllt ihn mit Haß, Tod und Gelächter:

⁴⁵ Hier werden wohl auch Erinnerungen an Reisen in die Mongolei (1956) und nach China (1958) eingeblendet, vgl. DREWNOWSKI, a. a. O., S. 324 f.

⁴⁶ Es sei hier auf die frappierende Verwandtschaft dieser Münchendarstellung mit ADAM MICKIEWICZS Schilderung von Petersburg im epischen Anhang zu *Dziady III* (1832) verwiesen.

Ale już w tej samej chwili / w gwarze i ciepłe w neonowych światłach / w oczach kobiet w uśmiechach / w ciepłym gwarze życia w gównie / w parujących wnętrznościach odchodach / w zapachu piwa i kielbasy w łajnie / w dźwiękach mechanicznej muzyki / w piersiach i pośladvkach w raję w cudzie / Bratwurst Weisswurst Schwein[s]wurst / Wienerwald Czunking / Knuspriges Hendl / echt Münchner Wurstwaren / Pschorr Biere Tanz Bar MADISON / upadłem czołgałem się krwawiłem / czołgałem się rysztokiem / śmiałem się / w neonowych światłach Non-Stop-shows / w dźwiękach murzyńskiej muzyki / w ciemności znów / zakryłem twarz / nienawiść wypełniła mnie śmierć śmiech / śmiech śmierci sen śmiech / śmierć śmiechu śmierć snu

Aber schon im selben Augenblick / im Geschwätz und im Warmen in Neonlichtern / in den Augen der Frauen in ihrem Lächeln / im warmen Geschwätz des Lebens in der Scheiße / in dampfenden Innereien Ausscheidungen / im Geruch von Bier und Wurst im Fladen / in den Klängen der mechanischen Musik / in Brüsten / Hinterteilen im Paradies im Wunder / [...] / fiel ich robbte blutete / robbte in der Gosse / lachte / in den Neonlichtern Non-Stop-shows / in den Klängen der Negermusik / in der Dunkelheit wieder / bedeckte ich mein Gesicht / Haß erfüllte mich Tod Lachen / Lachen des Todes Schlaf Lachen / Tod des Lachens Tod des Schlafs

Diese Mischung aus Lebensgier, Todesnähe und Gelächter ruft unverkennbar Motive aus Gombrowicz's Roman *Trans-Atlantyk* auf⁴⁷. Zugleich verweisen die letzten drei Zeilen sehr deutlich auf das Anfangsgedicht

[1.] Śmiech

Klatka była tak długo zamknięta / aż wylął się w niej ptak // ptak tak długo milczał / aż klatka otwarła się / rdzewiejąc w ciszy // cisza tak długo trwała / aż za czarnymi przętami / rozległ się śmiech

und machen dabei explizit, daß unter dem Titelwort „śmiech“ (Gelächter) des Anfangsgedichts das Wort „śmierć“ (Tod) verborgen war⁴⁸.

⁴⁷ Näherhin handelt es sich um die Retiro-Szenen sowie um das Gelächter-Finale in WITOLD GOMBROWICZ'S Roman *Trans-Atlantyk* (1953). Rózewicz hat Gombrowicz auf das angelegentlichste zur Kenntnis genommen und zitiert ihn heimlich oder offen in vielen seiner Texte. Auf eine systematischere Untersuchung dieser einseitigen literarischen Beziehung dürfte man gespannt sein.

⁴⁸ In seinen Sätzen behauptet der Text von „Śmiech“ lauter Paradoxien. Statt

Klatka była tak długo zamknięta Der Käfig war so lange verschlossen
 aż wylął się w niej ptak daß in ihm der Vogel ausschlüpfte
 wäre zu erwarten gewesen „aż zdechł w niej ptak“ / „daß in ihm der Vogel verendete“, d. h. unter dem Wort „wylął się“ wirkt sein Antonym „zdechł“ mit, und ähnlich verhält es sich mit dem Gelächter des Titels und der Schlußzeile: das lange Eingeschlossenensein und Schweigen des Vogels hätte eher seinen

Der erwähnte Kulturschock mischt sich nun mit dem zusätzlichen Motiv einer – für auswärtige Münchenbesucher fast unausweichlichen – jähren Konfrontation mit der Nazivergangenheit. Diese findet statt als erschreckende Begegnung *mit der polnischen Muttersprache* im fremdsprachigen, vielsprachigen München, als Begegnung mit einem gesichtslosen Individuum, das allen möglichen Nationen angehören und alle möglichen Rollen im 2. Weltkrieg gespielt haben könnte:

Feldherrnhalle Feldherrnhalle / W Monachium / dotknął mnie głos z ciemności / słowa wypowiedziane / w moim języku / wypowiedziane przez nieznanego człowieka / bez twarzy / który trzymał kufel piwa / kto to był ukrainiec serb czech / polak niemiec emigrant gestapowiec / który nauczył się kilkudziesięciu słów / polskich w czasie okupacji / konfident żołnierz oprawca ofiara (vv. 153–165)

Feldherrnhalle Feldherrnhalle / In München / berührte mich eine Stimme aus der Finsternis / Worte gesagt / in meiner Sprache / gesagt von einem unbekanntem Menschen / ohne Gesicht / der einen Bierkrug hielt / wer war das ein Ukrainer Serbe Tscheche / Pole Deutscher Emigrant Gestapomann / der ein paar Dutzend Wörter / Polnisch gelernt hatte während der Besatzungszeit / ein Spitzel Soldat Henker Opfer

Erst einige Zeilen später wird dem gesichtslosen Individuum die „twarz wroga pysk psa / faszysty wodza szczura wroga“ (Gesicht des Feindes Schnauze des Hundes / Faschisten des Führers der Ratte des Feindes) (vv 174 f.) verliehen. Die Begegnung ruft eine ebenso heftige wie paradoxe und erstaunliche Reaktion des Dichters hervor: er imaginiert sich als Leiche auf dem Seziertisch, die ausgeweidet wird, der unter anderem auch Hirn und Herz, „das Nest voller Ermordeter“ herausseziert wird – d. h. er imaginiert sich in dieser Schocksituation als jemand, dem die Erinnerung an den Krieg *genommen* wird:

w mgnieniu oka / znalazłem się na stole sekcyjnym / odkryty związany unieruchomiony / otwarta znów została moja powłoka / cielesna wyjęte moje wnętrzności / mózg serce gniazdo pełne pomordowanych (vv. 167–171)

im Augenblick / befand ich mich auf dem Seziertisch / geöffnet gebunden gelähmt / geöffnet wurde wieder meine Körper- / Hülle herausgenommen meine Innereien / Hirn Herz Nest voller Ermordeter

Erst im direkten Anschluß an diese Szene tritt das oben geschilderte Erlebnis zuerst des Rausches und dann des Hasses ein. Die

„śmierć“ (Tod) zur Folge, als sein „śmiech“ (Gelächter). Auch das Wort *śmiech* deckt also gewissermaßen das Wort *śmierć* zu, ohne es zu beseitigen. Dieser verborgene Zusammenhang von *śmiech* und *śmierć* wird im Schlußgedicht ganz explizit hergestellt.

Szene nimmt direkt teil am zyklischen Mythos vom toten Dichter⁴⁹, sie demythisiert jedoch zugleich auch das Motiv vom Tod des Dichters, indem sie sich zum poetischen Mittel der Veranschaulichung eines tiefen Schocks macht.

Die Konfrontation des Mythos vom toten Dichter mit der unmythischen Version vom krisenhaften Lebensgefühl des Dichters wird im weiteren Verlauf des Textes durch eine zunehmende Verstärkung des Chronotops „Polen hier und jetzt“ weiter dynamisiert.

Dieser Chronotop ist ab der dritten Strophe bis zum Ende des Gedichts präsent, wenngleich über lange Textpassagen hin als kurze Zeilen-Einblendungen. Unter den ohnehin inkohärenten Fragmenten aus allerlei Gebrauchttexten und anderen Textsplintern sind es zunächst besonders unmotiviert Zeilen, die sich jedoch über andere Zeilen hinweg zur lyrischen Zeit- und Ortsangabe der poetischen Äußerung dieses Gedichts zusammenfügen: Die Zeit ist der Sommer, der Ort ist das polnische Land. Die betreffenden Zeilen aus der 3. Strophe sind:

- Opowiadałem synowi Hamleta [v. 60] (Ich erzählte meinem Sohn den Hamlet)
- Ziemia w lipcu pachnie miodem [v. 61] (Die Erde im Juli riecht nach Honig)
- Ziemia otwiera się [v. 62] (Die Erde öffnet sich)
- Ziemia pachnie grzybami [v. 66] (Die Erde riecht nach Pilzen)
- W lesie śpiewają ptaki [v. 75] (Im Wald singen Vögel)
- Obraz pewnego utalentowanego Hiszpana [v. 98] (Das Bild eines begabten Spaniers)
- przypominał do złudzenia krowie łajno [v. 99] (ähnelte täuschend einem Kuhfladen)
- leżące na ziemi na drodze [v. 100] (der auf dem Weg auf dem Boden lag)
- łajno to było popstrzone czarnymi plamami [v. 101] (der Fladen war über und über mit schwarzen Flecken bedeckt)
- muchami [v. 102] (mit Fliegen)

Bei Różewicz's häufig sehr familiärer und intimer Lyrik ist es kein Sakrileg, hierbei an den Ort zu denken, wo der Vater die Ferien mit dem Sohn verbringt, dem er den Hamlet erzählt (und mit dem er

⁴⁹ – und deutet mit dieser offenkundigen Fortführung des Mythos vom toten Dichter auf [17.] „W teatrze cieni“ zurück (die dort geschilderte heftige Reaktion des Dichters auf die sich hocharbeitende Poesie steht in deutlicher Verbindung zur Episode mit der polnischen „Stimme aus der Finsternis“), vor allem aber auf [3.] „Talent“, wo ja der „tote Dichter“ ebenfalls die gewaltsame Öffnung seines völlig entleerten Körpers schildert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das Motiv der Wiederholung des Vorgangs: „otwarta znów została moja powłoka / cielesna“.

Kreuzworträtsel löst, s. unten). Weitere Fragmente dieses Chronotops sind:

Aus der 4. Strophe

tam za lasem jest morze [v.109] (dort hinterm Wald ist das Meer)
 pytam syna czy czytał jakieś moje wiersze [v.112] (ich frage meinen Sohn ob er irgendwelche Gedichte von mir gelesen hat)
 idziemy do lasu [v.113] (wir gehen in den Wald)

Aus der 5. Strophe

jest las za lasem jest morze [v. 215] (da ist der Wald hinterm Wald ist das Meer)
 jest morze [v. 216] (ist das Meer)
 rozwiążemy krzyżówkę [v. 217] (wir lösen Kreuzworträtsel)

Ab der 6. Strophe läßt sich dieser Chronotop nicht mehr nur als Sekundärzusammenhang verstreuter Textfragmente verstehen, sondern als „normales“ Darstellungskontinuum:

Wyjechałem na to pustkowie / przed tygodniem / przez te dni towarzyszyły mi uczucie / że za tym lasem nie ma już świata / Teraz wiem że z naszego świata nie wolno / wychodzić / nie wolno się od niego oddalać [...] wszystko musi być ze sobą połączone

Ich bin in diese Einöde gefahren / vor einer Woche / in diesen Tagen begleitete mich das Gefühl / jenseits dieses Waldes gebe es keine Welt mehr / Jetzt weiß ich daß man aus unserer Welt nicht / hinaus darf / sich von ihr nicht entfernen darf / früher konnte man in die Wüste gehen / jetzt muß man ständig zugegen bleiben / alle sind ständig zugegen / aus unserer Welt darf man nicht hinaus / nicht mal für einen Tag / *alles muß miteinander verbunden sein* [...] (Hervorhebung R. F.)

Anscheinend wird dieses Kontinuum gleich wieder durchbrochen, indem eine Reihe von vorangegangenen Gedichten des Zyklus in erstaunlich langen Passagen zitiert werden. Es handelt sich dabei, wie schon gesagt, um den etwas variierten Text von [12.] *Ciało moje*, um einen Auszug aus [16.] „Szkic do erotyku współczesnego“ sowie um [20.] „Streszczenie“. Aber die „Wiederkehr“ gerade dieser Texte an dieser Stelle ist nicht unmotiviert, denn [12.] und [16.] thematisieren hier „das Fehlen der Frau“ (brak kobiety) während dieser Ferien, und [20.] reflektiert ein Bildungsgespräch mit dem Sohn. Die *Wiederkehr* dieser Texte steht überdies in einem Zusammenhang mit dem Motiv der *Rückkehr* des verlorenen Sohnes, das mit ebensoviel Sehnsucht wie Sarkasmus in der letzten Strophe angeschlagen wird:

łagodnie uśmiechnięta promienna twarz / wielkie ciepłe czeka cierpliwie na powrót syna / marnotrawnego na mój powrót / Wyruszyłem z domu opuściłem / mój dom moje gniazdo opuściłem łono / teraz mam wrócić i przycisnąć moją

twarz / zamknąć oczy i usta zalepić uszy woskiem / optymistyczny miły / czysty poeta

milde lächelndes strahlendes Gesicht / das große Wärme wartet geduldig auf die Rückkehr des verlorenen / Sohnes auf meine Rückkehr / Ich bin von zu Hause fort verließ / mein Haus mein Nest verließ den Schoß / jetzt soll ich wieder dahin zurück und mein Gesicht hineindrücken / die Augen schließen und den Mund die Ohren verkleben mit Wachs / optimistischer netter / reiner Lyriker

Hier wird die Frage nach einer Aussöhnung des dem Tod zugewandten Dichters mit der Welt, mit der Poesie, die es ja nun doch wieder gibt, nach der Bescheidung, nach der Rückkehr des verlorenen Sohnes ins Wärme, Heimatliche, vom Rauschen der großen Welt Abgeschiedene, erneut gestellt, zwar dann auch gleich mit aggressiver Ironie abgewehrt, aber eben dennoch gestellt. Es handelt sich um dasselbe Dilemma, das mit noch viel größerer Klarheit in [19.] „Larwa“ formuliert worden war:

ja martwy / nie kocham milczenia // cenię jadło i napoje / przywiązuję wagę / do rozkładu zajęć / żyję pełnią życia / jestem tak żywy / że nie mogę sobie wyobrazić / śmierci drugiej

Es geht hier um den Rollenkonflikt zwischen dem „Dichter des Todes“ oder „toten Dichter“ und dem mitten im Getriebe und Betrieb des Lebens stehenden Vierziger, der einen Sohn zu erziehen hat, viele Zeitungen liest, ins Kino geht, Reisen unternimmt, Literaturpreise erhält und nicht immer ein Freund von Traurigkeit ist. Mit schneidender Ironie und Selbstironie war dieser Rollenkonflikt in dem Gedicht [14.] „Wśród wielu zajęć“ formuliert worden, das quasi die Form einer parteilichen Selbstkritik angenommen hatte und überhaupt nichts Mythisches aufwies⁵⁰.

Aber trotz der gerade im Finalgedicht offenbaren Versuchung zur Versöhnung mit dem Leben und der Welt schließt der Zyklus nicht versöhnlich ab; das Motiv der Rückkehr des verlorenen Sohnes in das Wärme der Heimat verweist auf den Beginn des Zyklus zurück, auf das Gedicht [1.] „Śmiech“, das die Verslossenheit des Käfigs zum Gegenstand hat – wobei der Käfig gleichermaßen als Ort des Todes, als Allegorie der prekären Heimat des Vogels, und als poetisches Zeichen des lange verschlossenen Dichtermundes verstanden werden kann.

⁵⁰ Vgl. den Text des Gedichts in Anm. 14.

8. Schluß

Twarz „pierwsza“ beansprucht unser besonderes Interesse als ein Gedichtzyklus, der sich zum Ausdruck und zum poetischen Modell eines lyrischen Paradigmawechsels macht: er markiert in seiner Komposition ganz bewußt den Übergang von einer Lyrik der „harten“, komprimierten und wortkargen Nachkriegsmoderne im Sinne etwa von Julian Przyboś berühmtem Prinzip des „jak najmniej słów“ („möglichst wenig Worte“) zu einer „lockeren“, durchaus auch vulgärerem, dem experimentellen Hörspiel, dem Performance-Theater und der Show nahestehenden lyrischen Neu-, Spät- oder Postmoderne⁵¹. Man vergleiche hierzu noch einmal das außerordentlich komprimierte erste Gedicht des Zyklus

[1.] Gelächter

Der Käfig war so lange verschlossen / daß in ihm der Vogel ausschlüpfte // der Vogel schwieg so lange / daß der Käfig aufging / rostend in der Stille // die Stille dauerte so lange / daß hinter den schwarzen Stäben / das Gelächter ausbrach

mit dem über die Maßen gelockerten und überlangen, volle 308 Zeilen umfassenden letzten Gedicht [23.] „Non-Stop-shows“. Dieses Gedicht und seine unmittelbaren Nachbarn [21.] „Za przewodnikiem“ und [22.] „Spadanie“ (mit satirischen Ausfällen u. a. gegen Albert Camus' *La chute* und Françoise Sagans *Bonjour tristesse*) haben in der veröffentlichten und in der privaten polnischen Öffentlichkeit zu ihrer Zeit sehr provokativ gewirkt, als unnötig gereizte Stellungnahmen eines altbackenen Moralismus zum Firlefanzen der westlichen Moderne. Daß hier ein Lyriker sich nicht „ausgeschrieben“ hatte, sondern nach einem neuen Weltgefühl und einem neuen lyrischen Ausdruck suchte, haben zu seiner Zeit wohl hauptsächlich Leute wie Helmut Kajzar und

⁵¹ Einige Autoren (OLSCHOWSKY, S. 162 DREWNOWSKI, S. 169; auch A. FALKIEWICZ, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, S. 216 bezeichnet das kurze Gedicht [2.] *Asyż gniazdo* als „vorzüglich“, dagegen [22.] „Spadanie“ als „mniej znakomite“) verbinden dieses Phänomen mit einem persönlichen krisenhaften Qualitätsverfall der Rózewiczschen Lyrik; mit Sicherheit erweist sich R. gerade mit dieser Strategie als einer der Akteure der Periode der pop-art und der frühen Postmoderne. IHAB HASSANS Merkmalreihe („Postmoderne heute“, a. a. O. (vgl. Anm.7), S. 47–56: 1. Unbestimmtheit, 2. Fragmentarisierung, 3. Auflösung des Kanons, 4. Der Verlust von „Ich“, von „Tiefe“, 5. Das Nicht-Zeigbare, Nicht-Darstellbare, 6. Ironie, 7. Hybridisierung, 8. Karnevalisierung, 9. Performanz, Teilnahme) wird von R.s *Twarz* in erstaunlich vielen Einzelheiten bestätigt.

Peter Lachmann bemerkt; erst aus der Rückschau wird deutlich, daß wir es hier mit einer frühen polnischen Manifestation postmoderner Lyrik zu tun haben.

Was diesen Wandel ausmacht, ist nicht allein die Hinwendung vom kurzen zum langen Gedicht, die man ja auch bei Przyboś feststellen kann. Ein für den Lyriker Różewicz augenscheinlich besonders wichtiges Moment im Zyklus *Twarz* ist der bewußte Einsatz „schlechter“ Lyrik neben „guter“ Lyrik, die bewußte Verwischung des Unterschiedes zwischen „guter“ und „schlechter“ Lyrik. Dieser Aspekt ist bei der seinerzeitigen heftigen Diskussion über *Twarz*, die ich hauptsächlich aus der Darstellung in den Bänden des *Rocznik Literacki*⁵² kenne, wohl nicht von vornherein und mit ausreichender Deutlichkeit zur Geltung gekommen⁵³, aber von Różewicz selbst nachträglich unmißverständlich klargestellt worden:

Elegia Vršacka (dla Vasco Popy)

sa poci którzy odbierają sobie życie / inni piszą do śmierci // ja odbieram sobie poezję / żeby widzieć jaśniej // Kiedy wybije godzina Nowej Poezji? / spróbuję odpowiedzieć Tobie sobie // Kiedy ostatni poeta / będzie pierwszym poetą / a pierwszy ostatnim / kiedy zły wiersz / będzie dobrym wierszem / a dobry wiersz będzie / złym wierszem / wtedy wybije godzina / nowej poezji. Wrocław 1975⁵⁴

Vršacer [Werschetzer] Elegie (für Vasco Popa)

es gibt Lyriker / die nehmen sich das Leben / andere schreiben bis zum Tod // ich nehme mir die Lyrik // um klarer zu sehen // Wann schlägt die Stunde der Neuen Lyrik? / ich will versuchen Dir mir zu antworten // Wenn der letzte Dichter // der erste Dichter sein wird / und der erste der letzte / wenn das

⁵² In *Rocznik Literacki* 1964, S. 22–28, referiert R. MATUSZEWSKI die Attacken R. Przybylskis und J. Sitos besonders auf „Spadanie“, sowie die Verteidigungsversuche J. Kwiatkowskis.

⁵³ Allerdings hat R. MATUSZEWSKI frühzeitig (*Rocznik Literacki* 1962, S. 34 ff.) das Phänomen der bewußt schlechten Poesie bei R. beschrieben: R.s „Poesieverzicht“ (34) führt den Dichter zu der Ansicht, daß Dichter entweder alle sind, oder niemand („Kto jest poetą“), und zur Verweigerung der Ästhetiker-Unterscheidung zwischen „Poesie“ und „Nicht-Poesie“: „Poesie «sickert aus dem Fleck, aus dem Riß», denn sie ist das Gegenteil von künstlicher Ordnung, der Einteilung in „schöne“ und „häßliche“, „poetische“ und „unpoetische“ Dinge, sie ist genau so gut „auf dem Müll“, wie auf dem Parnas, in den Streifen alter Zeitungen, aus denen R. seine „collages“ ausschnitt, wie in schön gestalteten Strophen, sie ist nicht anders als der gewöhnliche Lauf des Lebens, noch diesem übergeordnet, sie wächst aus den Flecken und Rissen wie das Gras zwischen den Platten eines Gehwegs“ (S. 35).

⁵⁴ *Poezja* 2, S. 340; auf dieses Gedicht verweist DREWNOWSKI, a. a. O., S. 185.

schlechte Gedicht / ein gutes Gedicht / und das gute Gedicht / ein schlechtes Gedicht sein wird / dann wird die Stunde schlagen / der neuen Lyrik

Offenbar hat also der Autor in seinem Zyklus mit Texten wie „Za przewodnikiem“, „Spadanie“ und „Non-Stop-shows“ ganz bewußt auch „schlechte Lyrik“ eingesetzt, um eine wirksame poetische Ausdrucksform für seine lyrische Zeitdiagnose und für seine Diagnose über den Zustand der Lyrik zu finden. Das „Schlechte“ an dieser Lyrik ist sicherlich unter anderem ihre Nähe zum Theater, zum Hörspiel und zur Show. Nicht wenige Passagen der Finalgruppe können als Szenen, als Text für einstimmiges, chorales oder vielstimmiges Sprechen auf der Bühne gelesen werden, und auch vielen anderen Gedichten des Zyklus haftet heimlich etwas „Theatralisches“ an. Selbst an die Möglichkeit der Umsetzung des ganzen Zyklus in ein phantastisch-poetisches Bühnenwerk wäre zu denken. In Hugo Friedrichs oder Julian Przyboś Verstandnis von klassischer Moderne ist eben dies schlechte Lyrik. Der Unterschied zwischen guter und schlechter Lyrik soll aber hier gerade eingeebnet werden. Als zentrales Thema des Zyklus muß ja überhaupt der Gewichtsverlust der wesentlichen Unterschiede angesehen werden: wenig wiegt der Unterschied zwischen dem flachen Todsein und dem flachen Am-Leben-Sein, wenig wiegt der Unterschied zwischen Johannes und Judas, zwischen Liebe und Haß, zwischen Poesie und Nicht-Poesie, und eben zwischen guter und schlechter Lyrik. Man kann sagen, daß den Lyriker Różewicz die Form des Zyklus gerade auch unter dem Aspekt ihrer Eignung für die Hybridisierung von poetischen Werten und poetischen Unwerten interessiert hat.

Daß er die zyklische Komposition von *Twarz* (1964) in der Version von 1966 durch neue Texte erweitert und dabei subtil zerstört, und daß er in *Twarz trzecia* (1968) diesen Überarbeitungsvorgang noch einmal intensiviert hat, zeigt die Bedeutung an, die Różewicz diesem Werk für seine poetische Arbeit beimaß; es deutet aber auch an, daß die den Gattungsregeln in so überraschendem Maß folgende Komposition ihn schon bald wegen ihrer Regelmäßigkeit gestört hat. Die zyklische Regelmäßigkeit von *Twarz* (1964) geht so weit, daß die ersten fünf Gedichte als eine Art subzyklisches Proömium die wichtigsten Themengruppen des ganzen Zyklus vorprägen. [1.] „Śmiech“ ist e contrario mit dem Finalgedicht [23.] verbunden. [2.] *Asyż gniazdo* deutet den Bereich der Italien- und Kunstreisen an, der für den zweiten Subzyklus [6.] – [12.] ‚Gottfossil, Kunst und Körper‘ konstitutiv ist. [3.]

„Talent“ enthält die wesentlichsten Elemente des zyklischen Grundmythos vom toten Dichter und deutet damit auf den poetologischen und metapoetisch bestimmten Subzyklus [13.] – [20.] voraus. Die beiden Gedichte [4.] *O świącie światła* und [5.] „Kolebka“ über die Nähe der „flach begrabenen“ Toten zu den Lebenden stehen, wie sich am Ende einer intensiven Lektüre herausgestellt hat, in engster Verbindung zum Motiv des flachen, schwerelosen Lebens, das im zyklischen Finale [21.] – [23.] zum Ausdruck gebracht wird. Dieser Ouvertürenfunktion des ersten Subzyklus entspricht eine beträchtliche Kohärenz zwischen dem Kunst-Thema des zweiten, dem poetologischen und metapoetischen Thema des dritten und dem Modernitäts-Thema des vierten Subzyklus. Möglicherweise erschien dem Autor der Grundmythos vom toten Dichter, der zwischen dem Käfig, der Kunst und der weiten Welt zirkuliert und eine Lyrik nach dem – von ihm selbst verursachten – Tod der Lyrik schafft, trotz aller darin enthaltenen Paradoxien nachträglich noch allzu kohärent, noch nicht ausreichend katachretisch. Auch deutet der dramatisch zunehmende Textumfang der drei Schlußpoeme zwar mit einfachen kompositorischen Mitteln die Idee einer Sprengung und Zerstörung der klassisch-modernen Kurzlyrik an, verleiht aber der zyklischen Gesamtkomposition noch immer die regelmäßige Gestalt eines Baumes, eines Pilzes oder einer Großexplosion.

Sowohl die oben herausgearbeiteten wesentlichen Eigenschaften der zyklischen Komposition von *Twarz* (1964) als auch die in den späteren Versionen daran verübten subtilen Zerstörungen hängen mit einer Arbeitsweise zusammen, die Różewicz bereits 1961 in dem Band *Zielona róża* drastisch gekennzeichnet hatte:

Utwór / skończony / trzeba złamać / a kiedy się zrośnie / jeszcze raz łamać /
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością / usunąć elementy łączące /
przypadkowe / które pochodzą z wyobraźni / pozostałe powiązać / milczeniem /
lub zostawić rozwiązane / po skończeniu / utworu / usunąć fundament /
na którym się opiera / – ponieważ fundamenty / ograniczają ruch – / wtedy
konstrukcja / uniesie się / i będzie / przez chwilę leciała / nad rzeczywistością /
z którą wreszcie / się zderzy / zderzenie / będzie początkiem życia / utworu
nowego / który jest obcy rzeczywistości / zaskakuje ją / rozbija / przekształca
// i sam ulega / przekształceniu⁵⁵

Ein fertiges / Werk / muß man zerbrechen / und wenn es zusammengewachsen ist /
noch einmal brechen / an den Stellen wo es sich mit der Wirklichkeit berührt /
die verbindenden Elemente beseitigen / die zufälligen Elemente /

⁵⁵ *Poezja* 2, S. 24 f.

die aus der Einbildungskraft kommen / die übrigen verbinden / durch Schwei-
gen / oder auseinander lassen / nach der Fertigstellung / des Werks / muß
man das Fundament beseitigen / auf das es sich stützt / – denn Fundamente
/ behindern die Bewegung – / dann kann die Konstruktion / aufsteigen / und
wird / einen Moment fliegen / über der Wirklichkeit / mit der sie schließlich
zusammenstoßen wird / der Zusammenstoß / wird der Anfang des Lebens /
eines neuen Werks sein / das der Wirklichkeit fremd ist / sie überrascht / zer-
schlägt / umgestaltet // und selbst / umgestaltet wird

Der Stil auch dieses Gedichts repräsentiert indessen noch ein etwas
älteres Stadium der Moderne. Der Zyklus *Twarz* (1964) als eine kunst-
voll ihrer Fundamente beraubte Konstruktion steigt zu einem neuen
Stadium der Moderne auf; den Crash mit der Wirklichkeit werden die
Nachfolgekompositionen von *Twarz* zum Ausdruck bringen.

Freiburg/Schweiz

ROLF FIEGUTH

ПОДОБИЈЕЊЕ ПАМАТЬ СЪТВОРИТИ. *Essays to the Memory of Anders Sjöberg.*

Edited by PER AMBROSIANI, BARBRO NILSSON, LARS STEENSLAND.
Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1995. 204 pp. (= *Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Slavic Studies.* 24).

Das zu besprechende Werk war ursprünglich als Festschrift für ANDERS SJÖBERG geplant, die dem bekannten Stockholmer Slavisten zu seinem 65. Geburtstag gewidmet sein sollte. A. SJÖBERG hat diesen Tag nicht erlebt, er starb überraschend am 30. August 1990 im Alter von 64 Jahren. So ist aus der beabsichtigten Festschrift eine Gedenkschrift geworden, die uns einen Gelehrten in die Erinnerung zurückruft, von dem die Slavistik, insbesondere die diachronische Russistik, noch zahlreiche wichtige Beiträge erwarten durfte.

Den 16 Artikeln des Sammelbandes ist eine Bibliographie der slavistischen Veröffentlichungen SJÖBERGS vorangestellt (S. 7–11). Darauf folgt ein von SVEN GUSTAVSSON und GUNNAR JACOBSSON verfaßter Gedenkartikel „Anders Sjöberg In Memoriam“ (S. 13–18), der einen kurzen Abriss des Lebensweges und des wissenschaftlichen Werdegangs des Verstorbenen enthält. SJÖBERG war ein Schüler von P. ARUMAA. Seine erste Arbeit war dem Verhältnis des Altkirchenslavischen zum Griechischen gewidmet. Aber bereits sehr früh interessierte er sich auch für neue sprachwissenschaftliche Entwicklungen, wie etwa eine Veröffentlichung zum Problem der maschinellen Übersetzung belegt. Allmählich konzentrierte sich das wissenschaftliche Interesse des Gelehrten auf die sprachwissenschaftliche Erforschung der zahlreichen in schwedischen Bibliotheken und Archiven aufbewahrten älteren slavischen Handschriften und Drucke. Von diesem Schwerpunkt zeugen zahlreiche Veröffentlichungen, die SJÖBERG in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens vorgelegt hat. Es ist zu hoffen, daß seine Schüler und Nachfolger nicht nachlassen werden, die hauptsächlich von ihm erschlossene „Goldgrube für Slavisten“ (so der Titel eines Aufsatzes von A. SJÖBERG) weiter auszuheben.

Einen sehr persönlich gehaltenen Nachruf auf SJÖBERG enthält der Gedenkartikel „Remembering Anders“ von HENRIK BIRNBAUM, der seit 1945 gemeinsam mit ihm in Stockholm studiert hat und dann bis 1961 dort sein Kollege gewesen ist.

Die wissenschaftlichen Artikel der Gedenkschrift sind nach den Familiennamen der Verfasser alphabetisch angeordnet. Ein anderes Anordnungsprinzip, das der Sachgruppen, hätte sicherlich dazu beigetragen, den Inhalt des Sammelbandes besser zu strukturieren. Es lassen sich folgende Sachgruppen erkennen: Geschichte der russischen Literatur- bzw. Standardsprache (Artikel von L'. ĐUROVIČ, G. HÜTTL-FOLTER, H. KEIPERT, hierher wollen wir auch den Beitrag von U. BIRGEGÅRD rechnen); Geschichte des Russischen (Artikel von J. I. BJØRNFLATEN, R. ECKERT, G. JACOBSSON, E. LÖFSTRAND, T. MATHIASSEN, I. NORDLANDER und H. SUNDBERG); Russisch der Gegenwart (Artikel von B. ENGLUND DIMITROVA