

Hans-Peter Hoelscher-Obermaier

Andrzej Kuśniewicz'  
synkretistische Romanpoetik

---

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 227

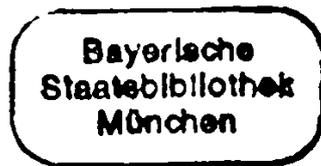
VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

HANS-PETER HOELSCHER-OBERMAIER  
ANDRZEJ KUŚNIEWICZ'  
SYNKRETISTISCHE ROMANPOETIK



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1988

*Meinen Eltern*



ISBN 3-87690-396-3  
© Verlag Otto Sagner, München 1988  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

## Vorbemerkung

Die vorliegende Untersuchung wurde von der Philosophischen Fakultät für Altertumskunde und Kulturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München im Wintersemester 1987/88 als Dissertation angenommen. Ihr Entstehen verdankt sie vor allem der - noch im Ruhestand - tatkräftigen Unterstützung durch Herrn Prof. Dr. H. Kunstmann, der meine polonistischen Studien stets selbstlos gefördert hat. Mein Dank gilt auch Frau Prof. Dr. H. Schmid und Herrn Prof. Dr. P. Rehder für die freundliche Übernahme der Korrekturen.

Herr A. Kuśniewicz hat das Entstehen dieser Arbeit über seine Romane mit großem Interesse verfolgt und mir mit vielen wertvollen Informationen weitergeholfen; Auszüge aus seinen Briefen finden sich im Dokumentarischen Anhang (Kapitel 6). Für sachdienliche Hinweise danke ich weiterhin Herrn Prof. Dr. W. Schamschula sowie Herrn Prof. Dr. J.-U. Peters, die während meiner vierjährigen Assistentenzeit an der Universität Bamberg immer Rücksicht auf den Fortgang der Arbeit genommen haben, außerdem Frau D. Olszewski, Herrn Dr. A. Lawaty und nicht zuletzt Herrn Dr. habil. W. Koschmal.

Schließlich gilt mein Dank den Mitarbeitern der Universitäts- und der Staatsbibliothek Bamberg für ihre Geduld bei der nicht immer einfachen Literaturbeschaffung.

Darmstadt, März 1988

Hans-Peter Hoelscher-Obermaier

## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	9
1.1.	Andrzej Kuśniewicz - ein biographischer Abriß.....	10
1.2.	Forschungsstand und Problemstellung.....	14
2.	Zum Aufbau literarischer Erzähltexte.....	17
2.1.	Die drei Schichten des literarischen Werkes.....	17
2.2.	Die Ebenen der thematischen Schicht von Erzählwerken.....	22
2.2.1.	Die Konstitution historischer und literarischer Erzähltexte im Vergleich.....	22
2.2.2.	Die Ebene des 'Geschehens'.....	26
2.2.3.	Die Ebene der 'Geschichte'.....	27
2.3.4.	Die Ebene der 'Erzählung'.....	31
2.3.	Die Instanzen des literarischen Erzählwerkes.....	34
2.3.1.	Senderinstanzen.....	35
2.3.2.	Erzählerwahrnehmbarkeit und Erzählweisen.....	35
2.3.3.	Haupt- und Nebenerzähler.....	38
2.3.4.	Erzählform und Typen der Ich-Erzählung.....	39
2.3.5.	Empfängerinstanzen.....	42
2.3.6.	Erzählperspektiven.....	43
2.4.	Die 'symbolische Dimension' des literarischen Werkes.....	47
3.	Andrzej Kuśniewicz' frühe Romane.....	49
3.1.	"Korupcja".....	51
3.1.1.	Schwache Erzählerwahrnehmbarkeit.....	52
3.1.2.	Dominanz der Nebenerzähler und der personalen Erzählhaltung des Haupterzählers.....	58
3.1.3.	Erkenntnisskepsis und Subjektivität.....	61
3.1.4.	Vier politisch-ideologisch-moralische Grundpositionen.....	65
3.1.5.	Umfassender Relativismus.....	68

3.2.	"Eroica".....	70
3.2.1.	Schwache Erzählerwahrnehmbarkeit.....	70
3.2.2.	Dominanz der Nebenerzähler und der personalen Erzählhaltung des Haupterzählers.....	73
3.2.3.	Subjektivität, Erkenntnisskepsis, Relativismus....	74
3.2.4.	Drei Wege zur Kollaboration.....	75
3.2.5.	Der Werdegang eines Kriegsverbrechers.....	78
3.2.6.	Äquivalenzen und Oppositionen innerhalb der Figurenkonstellation.....	82
3.2.7.	Objektivierende Gestaltung und implizite Autorenwertung.....	88
3.2.8.	"Korupcja" und "Eroica" als Varianten des 'Erinnerungsmonologs'.....	92
3.3.	"W drodze do Koryntu".....	98
3.3.1.	Deutliche Erzählerwahrnehmbarkeit bei vage gehaltener Erzählsituation.....	98
3.3.2.	Eros, Macht und Familientradition.....	101
3.3.3.	Erinnerung und Werkgestaltung.....	104
3.3.4.	Phantasie und Werkgestaltung.....	106
3.3.5.	Symbolik und Werkgestaltung.....	111
3.3.6.	Gattungssynthese.....	116
3.3.7.	"W drodze do Koryntu" als kreative Variante der 'autobiographischen Erzählung'.....	120
3.4.	"Strefy".....	123
3.4.1.	Die Hauptfigur als Wahrnehmungszentrum polnischer Geschichte.....	123
3.4.2.	Mehrfach gebrochene Wahrnehmung.....	130
3.4.3.	Der 'interkontinentale Dialog' als Montage des kreativen Haupterzählers.....	133
3.4.4.	Der verschwommene Status des Haupterzählers.....	138
3.4.5.	Erinnerung und Werkgestaltung.....	143
3.4.6.	Phantasie und Werkgestaltung.....	145
3.4.7.	Symbolik und Werkgestaltung.....	148
3.4.8.	Literarische Bezugnahmen.....	157
3.4.9.	Die "Strefy" als variable und kreative 'Mischformerzählung'.....	161

4.	Grundelemente Kuśniewicz'scher Romanpoetik.....	166
4.1.	Neutralisierung der Erzählformopposition.....	167
4.1.1.	Dominanz der Ich-Erzählung.....	167
4.1.2.	Explizite Mischung der Grundformen.....	170
4.1.3.	Deformation der Er-Erzählung.....	175
4.2.	Neutralisierung der Erzählertypen.....	178
4.2.1.	Deutlich wahrnehmbare Haupterzähler.....	179
4.2.2.	Das Prinzip Erinnerung.....	186
4.2.3.	Phantasie und Kreativität.....	189
4.2.4.	Souveräner Ich- und eingeschränkter Er-Erzähler...	191
4.3.	Umfassender Relativismus.....	194
4.4.	Umfassende Symbolisierung.....	201
5.	Synkretismus als Prinzip.....	213
6.	Dokumentarischer Anhang.....	218
7.	Literaturverzeichnis.....	222
7.1.	Andrzej Kuśniewicz' Romane, Lyrik- und Essaybände.	222
7.2.	Zitierte Artikel und Enquêteaussagen von Andrzej Kuśniewicz.....	222
7.3.	Zitierte Interviews und Diskussionen mit Kuśniewicz.....	223
7.4.	Zitierte Literatur zu Andrzej Kuśniewicz.....	225
7.5.	Weitere zitierte Literatur.....	235
8.	Register.....	243
8.1.	Andrzej Kuśniewicz' Romane, Lyrik- und Essaybände.	243
8.2.	Personen.....	244

## 1. Einleitung

Es ist keine Übertreibung, wenn Wacław Sadkowski in einer Werbebroschüre der Warschauer Autorenagentur schreibt, Andrzej Kuśniewicz sei *einer von Polens hervorragendsten modernen Prosaschriftstellern* ("one of Poland's most outstanding modern prose writers"; 1974:5)<sup>1</sup>. Schon 1971, nach dem Erscheinen von nur vier seiner bisher elf Romane, hatte ihn Jan Brzękowski für *den neben Gombrowicz wohl besten und interessantesten polnischen Prosaiker in der Nachkriegszeit* ("chyba najlepszym i najciekawszym obok Gombrowicza, prozaikiem polskim w okresie powojennym"; 1971:36) gehalten. Für Barbara Kazimierczyk gehört sein Schaffen zu den *originellsten Erscheinungen* ("jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk"; 1982:5) der polnischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg. Ewa Kraskowska-Lange schließlich nennt ihn einen *Klassiker*; davon zeugten *das Schicksal seiner Bücher, die Zahl der über sie geschriebenen Arbeiten, der Einfluß, den das Schaffen des Autors auf die jüngeren Prosaikergenerationen ausübt* ("losy jego kolejnych książek, ilość prac napisanych na ich temat, wpływ, jaki twórczość autora wywiera na młodsze pokolenia prozaików"; 1980:9). Und nicht zuletzt zeugt davon die Tatsache, daß Kuśniewicz bereits in ein Gymnasiallehrbuch zur *Polnischen Gegenwartsliteratur* ("Polska literatura współczesna" Matuszewski 1984:176-179) eingegangen ist.

Nichtsdestoweniger betrachtet der Autor seine literarische Tätigkeit als bloßes "hobby" (Interviews 1972a:1; 1973a; etwas abgeschwächt: 1977:6; 1985:7), dem er sich erst spät, im Alter von fünfzig Jahren zuwandte, hatte er doch *wichtigere und interessantere Dinge im Leben zu tun als Schreiben* ("ważniejsze i ciekawsze rzeczy w życiu do zrobienia niż pisanie"; Interview 1971b; vgl. a. 1972a:1). Was jedoch nicht bedeutet, daß die reichen Erfahrungen seines Lebens ohne Einfluß auf die Thematik seiner Werke geblieben wären.

---

<sup>1</sup> Zu den in der Arbeit grundsätzlich verkürzten bibliographischen Angaben vergleiche das Literaturverzeichnis (Kapitel 7). - Die (stets kursiven) Zitatübersetzungen, auch aus literarischen Texten, sind lediglich als Verständnishilfe gedacht und deshalb möglichst originalgetreu. Sie stammen ausnahmslos

## 1.1. Andrzej Kuśniewicz - ein biographischer Abriß

Schon seine Herkunft mutet exotisch an. Er wurde am 30. November 1904 in Kowenice bei Sambor, südwestlich von Lemberg am Fuße der Waldkarpaten, im damaligen österreichischen Ostgalizien geboren, einem Gebiet, in dem sich die Kulturen von Polen, Ukrainern, Juden, Armeniern und Deutschen mischten und das im Gefolge des Zweiten Weltkriegs Bestandteil der Ukrainischen Sozialistischen Sowjetrepublik geworden ist (vgl. seine Romane "W drodze do Koryntu", "Strefy", "Mieszaniny obyczajowe" und "Nawrócenie"). Der Sohn des Gutsbesitzers Bolesław Kuśniewicz und der Witwe eines k. u. k. Beamten (Interview 1976b:95)<sup>2</sup> lebte zeitweise in Wien, besuchte die Volksschule in Graz, das Gymnasium in Zakopane und zwischenzeitlich bei den Jesuiten in Bąkowiec nahe dem ostgalizischen Chyrów; 1923 folgte das Abitur in der heimatlichen Kreisstadt Sambor (MHL:10f., 48, 108; Interviews 1974a; 1975:25; 1984:120f.; 1986:487; Kuśniewicz 1974). Er brach die Ausbildung an einer Handelsschule in Lemberg ab. Nach dem Tod der Eltern besaß er die Mittel, seiner Autoleienschaft, u. a. durch Teilnahme an Rallyes, zu frönen (Interview 1976:1; vgl. a. 1970:213; 1972a; 1974a; 1974b; MHL:55f.; Bereza 1966); von 1925 bis 1928 arbeitete er als Vertreter einer Autofirma, was ihm häufige Reisen nach Frankreich, Italien und Österreich ermöglichte. Er verkehrte in literarischen Kreisen, etwa im Hause Żeleński (Boy) in Warschau, wo er u. a. mit Stanisław Ignacy Witkiewicz in Kontakt stand; auf dessen Anregung hin studierte er ab 1929 an der Akademie der Schönen Künste (Akademia Sztuk Pięknych) in Krakau, wechselte aber 1931 an die juristische Fakultät der Jagiellonen-Universität sowie die ihr angeschlossene Schule der Politischen Wissenschaften (Szkoła Nauk Politycznych) über (Interviews 1974a:8; 1976; MHL:161-168).

---

von mir, auch wo informationshalber die entsprechenden Fundstellen anderweitiger Übersetzungen (nach einem =-Zeichen) angeführt werden. Längere Zitate aus Kuśniewicz' Werken sind vom laufenden Text abgesetzt und durchnummeriert, so daß auf sie durch "Z. + Ziffer" verwiesen werden kann. Hervorhebungen durch Fettdruck in Zitaten stammen von mir; meine Zusätze innerhalb von Zitaten stehen zwischen eckigen Klammern.

<sup>2</sup> Der biographische Abriß stützt sich auf Loth (1977:570) sowie Bartelski (1970a), Kazimierczyk (1982) und Maciąg (1984). Zusatzinformationen werden gesondert belegt.

Noch vor dem zweiten Magister-Abschluß (Jura) im Jahre 1935 praktizierte er für einige Monate am Krakauer Finanzamt (Interview 1985:7; vgl. N I:18), nach diesem Examen am polnischen Konsulat in Użhorod (Karpato-Ukraine; vgl. MHL:150), wohin er 1936, nach einem Diplomaten-Kursus in Warschau, zurückkehrte; im April 1939 als Konsular-Attaché nach Toulouse versetzt (vgl. "Witraż"), arbeitete er nach Kriegsausbruch im Rekrutierungsbüro der polnischen Armee in Paris, wo er u. a. Julian Tuwim kennenlernte (MHL:63-65,109-114). Nach Frankreichs Niederlage kehrte er nach Toulouse zurück und begann alsbald im Büro für die Betreuung der Polen in Frankreich und zugleich im französischen Widerstand zu arbeiten (vgl. "Korupcja"), wofür ihm der Grad eines Leutnants der französischen Armee und die "Médaille de la Guerre" verliehen wurden. Am 8. Januar 1943 von der Gestapo verhaftet, wurde Kuśniewicz zum Tode verurteilt, saß einige Zeit im Gefängnis von Fresnes bei Paris (vgl. "Eroica"), um schließlich mit dem Vermerk "Rückkehr unerwünscht" in die Konzentrationslager Neue-Bremm bei Saarbrücken und Mauthausen bei Linz eingewiesen zu werden (Interviews 1974b; 1976; 1985:7). Nach der Befreiung am 5. Mai 1945 wurde er Konsultssekretär in Toulouse, von Januar bis Oktober 1946 Konsul in Straßburg, anschließend Generalkonsul in Lille und stellvertretender Botschaftsrat in Paris.

Im Januar 1950 kehrte Kuśniewicz nach Polen zurück und lebt seither in Warschau (vgl. "Strefy"); schon im Konzentrationslager war er der konspirativen Kommunistischen Partei Frankreichs, im Dezember 1945 der Polnischen Arbeiterpartei beigetreten. Er arbeitete nun im Zentralvertrieb für Volkskunst und Kunstgewerbe "Cepelia", im Kunstverlag "Sztuka", im Wissenschaftlichen Archiv der Polnischen Akademie der Wissenschaften und in der Technischen Zentrale, einem Versorgungsunternehmen für Betriebe (Interview 1985:7). Ab 1955 war er in der Rundfunkstation "Kraj" tätig, die Programme für Auslandspolen sendete. Nach deren Auflösung im Jahre 1958 wechselte er als Leiter der Kulturabteilung zum Auslandsprogramm des Polnischen Radios, dem er bis 1970 angehörte (Interview 1970a; Dąbrowski 1986a). 1959 wurde er Mitglied des Schriftstellerverbandes, 1970 des Pen-Clubs. Von dessen Gründung im Jahre 1966 an Redaktionsmitglied des

"Miesięcznik Literacki", ab 1972 stellvertretender Chefredakteur, leitete er bis zu seinem Ausscheiden im Jahre 1982 (Dąbrowski 1986a) die Abteilung Dichtung.

Debütiert hatte Kuśniewicz im Jahre 1955 in der Zeitschrift "Nowa Kultura" (Nr. 22 vom 29. 5. 1955) mit Auszügen aus seinem Gedichtzyklus "Słowa o nienawiści" (*Worte vom Haß*), der dem polnisch-ukrainischen Gegensatz galt; 1956 wurde er als eigener Band veröffentlicht. 1959 folgte die Lyriksammlung: "Diabłu ogarek" (*Dem Teufel einen Stummel*), 1962 der Band "Czas prywatny" (*Privatzeit*), der Gedichte enthielt, die dort keinen Platz gefunden hatten (Interview 1986:455); 1975 folgte schließlich eine um neue Gedichte vermehrte Auswahl seiner Lyrik unter dem Titel "Piraterie" (*Piraterien*). So namhafte Kritiker wie Kazimierz Wyka (1956), Jerzy Kwiatkowski (1959), Tadeusz Nowak (1959), Jarosław Iwaszkiewicz (1959) oder Jan Józef Lipski (1962) machten auf seine Gedichtbände aufmerksam.

Bald jedoch wandte sich das Interesse von Kritikern und Lesern Kuśniewicz' Romanen zu. Schon 1961 war sein Erstling "Korupcja. Kryminał heroiczny" (*Korruption. Ein heroischer Krimi*) erschienen, 1963 waren "Eroica" und 1964 "W drodze do Koryntu" (*Unterwegs nach Korinth*) gefolgt. Spätestens dieses Buch, für das ihm 1965 der Literaturpreis II. Grades des Ministers für Kultur und Kunst verliehen wurde, begründete seinen Ruf als Prosaiker, wie ein Dutzend Rezensionen und erste Syntheseversuche belegen (vgl. z. B. Błoński 1967; Nowicki 1971 [zuerst 1969]). "W drodze do Koryntu" war der erste von fünf Romanen, die in der Zeitschrift "Twórczość" als *Buch des Monats* ("Książka miesiąca"; vgl. Bereza 1965; Sprusiński 1971; Zaworska 1974; Zaworska 1980; Zaworska 1986) herausgestellt wurden. "Korupcja" (1968) und "Eroica" (1966) wurden erneut aufgelegt, letztere ins Slovakische übersetzt (Eroica. Prel. Rudolf Turňa. Bratislava 1967).

"Król Obojga Sycylii" (*König beider Sizilien*; 1970) und "Strefy" (*Zonen*; 1971) - für letztere erhielt Kuśniewicz 1971 den Literaturpreis I. Grades - sicherten ihm die Position eines der führenden zeitgenössischen Romanciers. Die Rezensionen, die nun in großer Zahl erschienen, beschränkten sich nicht mehr auf die Kulturpresse; Interviews mit dem Autor häuften sich; zunehmend wurden Versuche unternommen, das Gesamtwerk

zu charakterisieren (vgl. z. B. Wyka 1970; Sadkowski 1974; Fornalczyk 1974). Auf dieser Basis konnten alle weiteren Romane - "Stan nieważkości" (*Zustand der Schwerelosigkeit*; 1973), "Trzecie królestwo" (*Das dritte Reich*; 1975), "Lekcja martwego języka" (*Lektion in einer toten Sprache*; 1977), "Witraż" (*Mosaikfenster*; 1980) und "Mieszaniny obyczajowe" (*Vermischte Sittenbilder*; 1985) - von vorneherein auf großes Interesse bei Kritik und Lesern rechnen. Ähnliches ist der Ende 1987 erschienenen Buchausgabe der in "Twórczość" (1985, 7-10) vorabgedruckten "Nawrócenie" (*Umkehr; Bekehrung*) zu prophezeien.

Ab 1972 begannen sich die Neuauflagen von Kuśniewicz' Romanen zu häufen; 1974 erhielt er den angesehenen Staatspreis I. Klasse sowie einen Preis der New Yorker Jurzykowski-Stiftung (vgl. *The Polish Review* 1974, 1:105-117);<sup>3</sup> 1978 erschien mit der französischen Übersetzung von "Król Obojga Sycylii" (siehe Rawicz 1978), die mit dem Prix Séguier ausgezeichnet wurde (*Kultura*. Paris 1978, 9:134; *Interview* 1980:5f.), sein erster Roman im westlichen Ausland; bald folgten eine schwedische (*Kungen av Bägge Sicilierna*. Stockholm 1979), amerikanische (*The King of the Two Sicilies*. New York 1980) und deutsche Übersetzung desselben Romans (*König beider Sizilien*. Deutsch von Klaus Staemmler. Hamburg-Luzern: Hoffmann und Campe - Edition Reich 1981).<sup>4</sup>

Seit Mitte der siebziger Jahre intensivierte sich die kritische Auseinandersetzung mit Kuśniewicz' Werk: Es wurden zahlreiche übergreifende Analysen seines Romanschaffens versucht, aber auch Einzelaspekte eingehender analysiert; schließlich erschien mit Barbara Kazimierczyks *Wiedererweckung toter Reiche* (*Wskrzeszanie umarłych królestw*. Kraków 1982) die erste selbständige Buchpublikation zu Kuśniewicz - wenn man von Wacław Sadkowskis (1974) Werbebroschüre für die Autorenagentur einmal absieht.

<sup>3</sup> Der Grund für eine heftige Attacke des Emigrationsdichters Józef Łobodowski (1974) auf den 'Kollaborateur' Kuśniewicz - sowie auf Marian Czuchnowski - anlässlich dieser Preisverleihung ist möglicherweise auch darin zu suchen, daß Kuśniewicz einst Pamphlete gegen den 'Faschisten' Łobodowski verfaßt hatte (Kuśniewicz 1956; 1956a).

<sup>4</sup> Dasselbe 1983 als Fischer-Taschenbuch 5758. 1985 erschien "König beider Sizilien" in der Übersetzung von Caesar Rymarowicz auch in der DDR. 1987 hat Klaus Staemmler die "Lektion in einer toten Sprache" vorgelegt (*Bibliothek Suhrkamp* 963).

## 1.2. Forschungsstand und Problemstellung

Allerdings erhebt die Autorin mit ihrem *essayistischen Spaziergang* ("eseistyczny spacer"; 1982:16) durch Kuśniewicz' Schaffen nicht den Anspruch einer systematischen Aufarbeitung des untersuchten Materials im Sinne einer wissenschaftlichen Monographie, wie schon Stanisław Tomala in seiner Besprechung des Buches unterstrichen hat (1983:152). Barbara Kazimierczyk, die - abgesehen von eigenen literarischen Werken - bereits eine *Erzählung über das Werk von Maria Kuncewiczowa* mit dem beziehungsreichen Ober-titel *Monddiligence* (Dyżurni księżycowy. Opowieść o twórczości Marii Kuncewiczowej. Warszawa 1977) veröffentlicht hatte, versucht hier vielmehr, ein Psychogramm des Autors auf der Basis seines Schaffens und seiner Biographie zu erstellen, wie sie in der Einleitung darlegt (1982:9-21). Ihre Interpretationen berufen sich auf Arbeiten von Archetypen- und Mythenforschern wie C. G. Jung, M. Eliade und R. Caillois. Die an dieser übergreifenden Fragestellung orientierten Einzelanalysen - es handelt sich um neun ansonsten eigenständige und auf frühere Veröffentlichungen (1974; 1980) zurückgreifende Essays, die Kuśniewicz' Lyrik und dem Romanwerk von "Korupcja" bis "Lekcja martwego języka" gewidmet sind - fördern nicht selten literaturwissenschaftlich relevante Gesichtspunkte zutage, die allerdings Gefahr laufen, im präventösen Stil des Buches unterzugehen.

Anders Jerzy Jarzębski. Der Krakauer Literaturhistoriker stellt in seiner Abhandlung "Andrzej Kuśniewicz - historia Fausta" (*Andrzej Kuśniewicz - die Geschichte eines Faust*; 1984 - erweiterte Fassung eines Zeitschriftenaufsatzes von 1976) auf weniger als fünfzig Druckseiten die Zentralprobleme von Kuśniewicz' Romanschaffen so präzise wie umfassend dar. Nach Einführung und Kurzcharakteristik der Werke bis einschließlich "Witraż" (1984:227-239) diskutiert er deren philosophische Basis, einen umfassenden Werterelativismus, der zu stetem Objektivitätsstreben führe (1984:242-249), spürt der psychologischen Thematik der Romane nach, die vor allem in deformierter Erotik zum Ausdruck komme (1984:249-264), skizziert die Rolle der Erinnerung (1984:264-267) und gelangt so zur Frage nach den Antriebsmomenten für Kuśniewicz' Schriftstellerei, als deren wichtigstes ihm - ähnlich wie Barbara Kazimierczyk - die Auseinandersetzung mit

den Konsequenzen seines Werterelativismus erscheint (1984:267 bis 274; vgl. a. 239-242).

Interessante Gedanken finden sich auch in Syntheseversuchen aus anderer Feder; genannt seien an dieser Stelle nur Feliks Fornalczyk (1974), Tadeusz Błażejowski (1981), Cezary Rowiński (1982), Stanisław Burkot (1984) und Włodzimierz Pawłowski (1987). Wichtiger erscheinen aber die wenigen Aufsätze, die speziellen Aspekten von Kuśniewicz' Romanschaffen gewidmet sind. So hat Jan Błoński Analyse (1967) der psychologischen Probleme die in "Korupcja", "Eroica" und vor allem in "W drodze do Korynt" zum Tragen kommen, seit dem Erscheinen nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt. Ähnliches gilt für Kazimierz Wykas (1970) Feststellungen zu Erzählerstatus, räumlicher und zeitlicher Perspektive sowie zur Gesamtkomposition der bis dahin publizierten Romane. Dem für Kuśniewicz' Schaffen wichtigen Androgyne- bzw. Faust-Motiv gelten schließlich zwei detaillierte Arbeiten von Mieczysław Dąbrowski (1981; 1986).

Für die Mehrzahl der Aufsätze und vor allem der in die Hunderte gehenden Einzelbesprechungen trifft jedoch Tadeusz Błażejowskis Einschätzung zu: "Pokaźnej ilości wypowiedzi krytycznych i recenzji zbyt często nie towarzyszy troska o wniknięcie w problematykę powieści czy przyjrzenie się warsztatowi [...]" (*Die ansehnliche Zahl kritischer Aussagen und Rezensionen ist allzu häufig nicht von dem Bemühen begleitet, in die Problematik der Romane einzudringen oder ihre Technik unter die Lupe zu nehmen [...]*; 1981:27). Ähnlich äußert sich Cezary Rowiński: "W interpretacjach utworów autora 'Stref' wyczuwa się często atmosferę niedopowiedzeń i dwuznaczności." (*In den Interpretationen von Werken des Autors der 'Zonen' ist häufig eine Aura von Unklarheit und Zweideutigkeit zu spüren*; 1982:64) Auch der Autor selbst beklagt sich über die mangelnde Sorgfalt vieler Kritiker, insbesondere bei der Besprechung seiner frühen Romane (Interview 1986:460).

An diesem Punkt versucht die vorliegende Arbeit anzuknüpfen. Sie will die bisherigen Thesen der Forschung, die oft nur sehr pauschal begründet worden sind, durch eingehende und genau belegte Analysen absichern und darüber hinaus einige bisher zu wenig beachtete Aspekte von Kuśniewicz' Romanschaffen untersuchen. Der genannten Absicherung bedarf das ideale Problem-

feld Relativismus, das - vielfach nuanciert - in allen Romanen eine wichtige Rolle spielt; systematisch aufzuarbeiten sind ebenfalls die für Kuśniewicz' Schaffen wie für die Literatur des 20. Jahrhunderts insgesamt so grundlegenden Fragen der Erinnerung auf der einen, der Phantasie und Kreativität auf der anderen Seite. Neu ins Gesichtsfeld der Literaturwissenschaft zu rücken wäre hingegen die seit Wyka (1970) kaum beachtete, doch für Kuśniewicz' Romane ungemein wichtige Erzählerproblematik in all ihren Aspekten. Gleiches gilt für die reiche Symbolik der meisten seiner Werke, ein Desiderat, auf das schon Bogdan Owczarek hingewiesen hat (1980:127).

Da alle genannten Bereiche untereinander und mit der konkreten Thematik des jeweiligen Romans gekoppelt sind - 'Form' und 'Inhalt' bedingen sich gegenseitig, wie Andrzej Kuśniewicz mehrfach zum Ausdruck gebracht hat (Interviews 1965:8; 1970:215; 1971:4; 1972a:6; 1977a) -, werden sie zunächst exemplarisch im Zusammenhang von vier Einzelwerken, den 'frühen' Romanen des Autors, betrachtet (Abschnitt 3); über die Art ihrer Darstellung entscheidet dabei das Gewicht, das ihnen in diesen Romanen zukommt. Die vier Analysen berücksichtigen von Fall zu Fall weitere Aspekte, deren Untersuchung für das Verständnis dieser Werke oder für Kuśniewicz' Poetik im allgemeinen wichtig erscheint. Die so erzielten Ergebnisse werden anschließend - nun isoliert betrachtet - auf das gesamte Romanschaffen projiziert (Abschnitt 4). Am Schluß der Arbeit steht der Versuch einer zusammenfassenden Charakterisierung von Kuśniewicz' Romanpoetik auf höherem Abstraktionsniveau (Abschnitt 5). Zunächst soll jedoch über die methodischen Voraussetzungen der Werkanalysen Rechenschaft abgelegt werden.

## 2. Zum Aufbau literarischer Erzähltexte

Es gibt keinen 'unmittelbaren' Zugang zu einem literarischen Text. Jede Aussage beruht auf einer bestimmten Fragestellung, die von außen an ihn herangetragen wird. Fragestellungen werden nach ihrer angenommenen Relevanz ausgewählt, setzen also bereits einen Begriff von Wesen und Aufbau eines literarischen Textes voraus, auch dort, wo dies unausgesprochen bleibt. Gleiches gilt für die bei Aussagen über einen literarischen Text verwendete Terminologie.

Im folgenden skizziere ich die theoretischen Prämissen, die den konkreten Untersuchungen in dieser Arbeit zugrunde liegen. Es wird dabei versucht, sinnvoll erscheinende Kategorien aus unterschiedlichen Quellen zu einem möglichst geschlossenen Modell des Aufbaus literarischer Erzähltexte zusammenzufassen. Im Rahmen dieses Modells werden die in der Arbeit verwendeten Termini und mögliche Analyseansätze entwickelt, denn nur im systematischen Zusammenhang lassen sich sinnvolle Definitionen literaturwissenschaftlicher Begriffe und die Basis für legitime Fragestellungen gewinnen. Dies bedeutet nicht, daß alle aufgezeigten Möglichkeiten in jeder Textanalyse im gleichen Umfang realisiert werden müßten. Das heuristische Modell hat sich vielmehr den Gegebenheiten der literarischen Wirklichkeit anzupassen, auch wenn es immer den ersten Zugang zum Text vermitteln wird.

### 2.1. Die drei Schichten des literarischen Werkes

Wohl in Anlehnung an Husserls Triade Ausdruck-Bedeutung-Gegenstand (<sup>2</sup>1913:42-50; vgl. dazu Konstantinović 1973:72-75, 85) hat Roman Ingarden seine Theorie über den Schichtenaufbau literarischer Texte in der 1931 erschienenen Untersuchung "Das literarische Kunstwerk" (<sup>4</sup>1972) entwickelt. Er unterscheidet eine "Schicht der sprachlichen Lautgebilde", eine der durch die Lautgebilde bezeichneten "Bedeutungseinheiten" und eine von dieser sprachlichen Doppelschicht hervorgebrachte "Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten".

Diese "im Werk dargestellten Gegenstände verschiedener Art" (1968:10), d.h. physische wie psychische, gelangen laut Ingarden in bestimmten "schematisierten Ansichten" zur Erscheinung (\*1972:281-293). Grundsätzlich ist jedem Gegenstand - einem realen wie einem literarisch entworfenen - eine Mannigfaltigkeit von "Ansichtenschemata" zugeordnet, "in welchen diese Gegenstände überhaupt zur Gegebenheit kommen können"; damit jedoch die vom Autor dafür vorgesehenen "Ansichten" aus dieser Mannigfaltigkeit bei der Lektüre aktualisiert werden können, müssen sie im literarischen Werk auf bestimmte Weise "paratgehalten" werden (\*1972:282).

Kann man dieser erkenntnistheoretisch wohlbegründeten (\*1972:271-280) Konzeption grundsätzlich zustimmen, so erscheint es dennoch überflüssig, mit Ingarden eine eigene, vierte "Schicht der schematisierten Ansichten" anzusetzen. Denn einerseits ist, wie er selbst postuliert, mit jedem Gegenstand die Mannigfaltigkeit 'seiner' potentiellen "Ansichten" automatisch verbunden; beide Kategorien lassen sich also problemlos der gleichen Werkschicht zuordnen (ähnlich Markiewicz 1972:314 = 1974:233 und 1975:170, teilweise in Anlehnung an Makota 1964:210-216). Andererseits aber werden laut Ingarden die aus dieser Mannigfaltigkeit zur Aktualisierung bestimmten "Ansichtenschemata" dadurch "paratgehalten", daß die sprachliche Doppelschicht in bestimmter Weise gestaltet wird (\*1972:283-285), die "Ansichten" also zugleich mit den in ihnen zur Erscheinung gebrachten Gegenständlichkeiten bei der Verbalisierung des Textes (vgl. u.) entworfen werden, so daß eine Untersuchung der Verfahren zur "Parathaltung" kaum von der allgemeinen sprachlichen Komposition des Werkes zu trennen ist (vgl. hierzu auch Markiewicz 1980:77).

Aus den genannten Gründen erscheint es angebracht, die beiden nichtsprachlichen Schichten Ingardens zu einer einzigen 'thematischen' Schicht zusammenzufassen und von einem dreischichtigen Modell des Aufbaus literarischer Texte auszugehen.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Einen ähnlichen Ansatz hat Jan Mukařovský schon im Jahre 1928 seiner (stark vom russischen Formalismus beeinflussten) systematischen Untersuchung von Máchas "Máj" zugrunde gelegt. Er unterscheidet eine lautliche ("zvuková"), eine semantische ("významová") und eine thematische ("tema-

Der zeichentheoretisch begründete Versuch Janusz Sławińskis, einer thematischen Schicht die Existenzberechtigung abzusprechen und diese *höheren semantischen Gefüge* als *Konzentrationen von Bedeutungen* innerhalb der Bedeutungsschicht anzusiedeln (1967:17-19 = 1975:91f.), vermag nicht zu überzeugen, da so - wie Henryk Markiewicz zu Recht feststellt - die *prinzipiellen Unterschiede zwischen dem eindeutig geordneten Bedeutungsgehalt des Textes als einer Folge von Sätzen und den höheren semantischen Strukturen, die in diesen Satzbedeutungen nur potentiell gegeben sind*, verwischt werden (1972:315 = 1974:234).<sup>6</sup> Zudem erweist sich das Dreischichtenmodell für die Analysepraxis als übersichtlicher und leichter zu handhaben.

Diese Schichten des literarischen Werks - so heterogen sie sind und so verschiedene Rollen und Funktionen sie auch übernehmen - sind nicht nur eng aufeinander bezogen und wirken bei der Konstituierung des Werkganzen zusammen (Ingarden 1972:54-61, 196-229, 294-326), der Schichtenaufbau ist auch untrennbar mit der zweiten grundlegenden "Dimension" des Werkes seiner Linearität und Phasenhaftigkeit, verbunden (Ingarden 1972:27, 326-336).

Diese Aufeinanderfolge der einzelnen Werkelemente führt in einem komplizierten Akkumulationsprozeß zum "Bedeutungs-

---

tická") Seite ("stránka") oder *Komponente* ("složka") des literarischen Werks (1948:7-202; vgl. besonders S. 9-13). Auch Felix Vodička geht in seiner 1948 erschienenen Studie "Počátky krásné prózy novočeské" von einem ähnlichen Modell aus (vgl. dazu Striedter 1976:LXXII-LXXVIII), und in einem von ihm herausgegebenen Lehrbuch wird eine zweigeteilte (*Lautorganisation* vs. *Bedeutungsorganisation*) sprachliche Ebene ("plán jazykový") einer *thematischen Ebene* ("plán tematický") gegenübergestellt (1967:27-38). Logisch kaum zu rechtfertigen scheint allerdings die hier parallel zu den genannten zusätzlich postulierte *kompositionelle Ebene* ("plán kompoziční"). Gestattet es nämlich das Konzept der *Schichten*, einen 'Querschnitt' durch das Werkganze zu legen, wobei zunächst idealtypisch von der Linearität des Textes abstrahiert wird, so ist die *Komposition* des Werkes gerade Produkt dieser Linearität, die die einzelnen Schichten dynamisch vereinigt (vgl. u.).

<sup>6</sup> Diese höheren semantischen Strukturen *entstehen hingegen durch Selektion, Kondensierung sowie durch gleichzeitige und in verschiedene Richtungen verlaufende Integration zu vielfältigen und nichtsequentialen semantischen Gebilden* (Markiewicz 1972:315 = 1974:234). Ähnlich argumentiert Miroslav Červenka (1978:116; vgl. dazu auch Szczepańska 1975:257f. (Anmerkung 12) sowie Schmid 1977:67-69).

aufbau des literarischen Werks" (Červenka 1978; vgl. auch Schmid 1977:70-79). Es werden bei dieser dynamischen Vereinigung von Einzelementen zunehmend stärker determinierte Bedeutungskomplexe erzeugt (z.B. Ereignisse, Schauplätze, Figuren, Erzählinstanzen). Auf den hierarchisch höchsten Stufen des Bedeutungsaufbaus sind nach Červenka Gesamtkomposition und Gattungsspezifität sowie schließlich die Gesamtbedeutung des Werkes anzusiedeln (1978:116-183). Anders als die zuletzt genannten übergreifenden Bedeutungskomplexe, deren adäquate Erfassung nur durch eine dynamische Zusammenschau aller Werkschichten möglich ist, können die niedrigeren Einheiten in der praktischen Textanalyse durchaus im Rahmen einzelner Schichten betrachtet werden: Die bereits konstituierten Bedeutungskomplexe lassen sich innerhalb der thematischen, die sprachlichen Prozesse, die sie konstituieren, durch systematische Analyse der sprachlichen Doppelschicht erfassen.

Diese drei Schichten des literarischen Werks stellen allerdings keine völlig homogenen Einheiten dar. So müssen im Rahmen der Lautschicht oder der Ausdrucksschicht, wie ich sie umfassender nenne, da neben der lautlichen u.U. auch die graphische Seite des Textes funktionalisiert werden kann (Markiewicz 1980:76f.), zwei phonologisch begründete Komponenten unterschieden und untersucht werden. Es sind dies - auf der Grundlage der *prosodischen* distinktiven Merkmale einer Sprache (Ton, Stärke, Quantität) - eine *rhythmisch-intonatorische* Komponente und - auf der Basis der *inhärenten* (oder phonematischen) Merkmale - eine *lautliche* Komponente im engeren Sinne (vgl. zum phonologischen Aspekt: Jakobson/Halle 1971:478f. = 1974:71f.). Eine Sonderstellung nimmt das komplexe Phänomen des Reimes ein, der sowohl eine lautliche als auch rhythmisch-intonatorische Funktion erfüllt (und darüber hinaus - wie alle anderen Werkelemente - untrennbar mit den übrigen Schichten verbunden ist; vgl. Lotman 1970:149-169 = 1973:187-212).

Innerhalb der *Bedeutungsschicht* lassen sich ebenfalls zwei grundlegende Komponenten unterscheiden: die der rein *relationellen* oder *grammatischen* (d.h. morphologischen und syntaktischen) und diejenige der *materiellen*

oder lexikalischen Elemente (Jakobson 1981:87 = 1974: 247; vgl. dazu auch Lotman 1970:194-219 = 1973:245-273 sowie Vaňko 1984:468).

Beruhet die sekundäre poetische Organisation des Kommunikats in der Lyrik vor allem auf den beiden sprachlichen Schichten (insbesondere der Ausdrucksschicht), so wird bei dramatischen und narrativen Texten vor allem die thematische Schicht zusätzlich organisiert (ähnlich Schmid 1977: 88-91 sowie - auf der schon angesprochenen modifizierten Ausgangsbasis - Sławiński 1967:20f. = 1975:94f.). Aus diesem Grunde erübrigt sich hier eine genauere Betrachtung möglicher Gestaltungsweisen der sprachlichen Doppelschicht, zumal diese aus der traditionellen Poetik im Prinzip bekannt sind, wenn sie auch oft in unsystematischer Weise abgehandelt werden.

Die thematische Schicht in den an dieser Stelle näher zu betrachtenden Erzähltexten konstituiert sich nach Seymour Chatman (1978:31f.) wiederum aus zwei grundlegenden Komponenten: aus Aussagen mit dynamischem und solchen mit statischem Charakter ("process statements" bzw. "stasis statements").<sup>7</sup>

Erstere evozieren Ereignisse, die sich entweder als (aktive) Handlungen oder als (passive) Geschehnisse darstellen; letztere konstatieren die Existenz bzw. schildern Eigenschaften und Situationen von Figuren oder stellen diese und die mit ihnen verbundenen Ereignisse in einen raumzeitlich-kausalen Rahmen, d. h. sie schaffen die Schauplätze, auf denen diese agieren. Indirekt werden Figuren außerdem durch die mit ihnen verbundenen Ereignisse charakterisiert, und auch die Gestaltung der Schauplätze beruht nicht nur auf statischen Sachverhalten. Figuren müssen nicht notwendigerweise menschliche Wesen (Personen) sein, werden in diesen Ausnahmefällen jedoch anthropomorph gestaltet.

---

<sup>7</sup> Dabei können mit Walter Breu die statischen Verbalbedeutungen unterteilt werden in solche, die eine "Relation" (gehören - wiegen) und solche, die einen "Zustand" ausdrücken. Dynamisch, d. h. nichtstatisch, wären entsprechend alle "terminativen" Verbalbedeutungen (sterben - finden) sowie solche, die "Aktivitäten" (arbeiten) bezeichnen (Breu 1985:14-21).

Die Konstruktionsachse eines Erzählwerks bildet ein übergreifender Ereigniszusammenhang, dem alle anderen thematischen Elemente zugeordnet sind. (Unter Umständen können auch mehrere selbständige Ereignisstränge relativ unverbunden nebeneinander stehen.) Auf der Basis dieser dynamischen Grundgegebenheit läßt sich für die thematische Schicht erzählender Werke eine weitere dichotomische Struktur ansetzen: die Ebenen des Ereigniszusammenhangs in seinem chrono-logischen Verlauf ('Fabel', 'Geschichte') und in seiner erzählerischen Darbietung ('Sujet', 'Diskurs'). Zum Gesamtkomplex dieser Fragen vergleiche Volek 1977; Hansen-Löve 1978:238-273; Chatman 1978:19-22, 31-33,43-45; Červenka 1978:118-124.

## 2.2. Die Ebenen der thematischen Schicht von Erzählwerken

Dieser Ansatz wurde von Karlheinz Stierle (1975) und schließlich von Wolf Schmid (1982:83-101; 1984:477-486) weiterentwickelt, vor allem indem sie die Ebene der Geschichte durch die elementarere Stufe des "Geschehens" ergänzten und den Diskurs deutlich in eine vorsprachliche und eine verbali-sierte Ebene schieden. Neben einem semiotischen formuliert Schmid ein generatives Modell, das im folgenden ausführlicher diskutiert wird, da es das Grundgerüst für die Textanalysen in dieser Arbeit liefern soll. Dieses "ideal-genetische" Aufbaumodell will wohlgermerkt keine realen Produktions- oder Rezeptionsprozesse darstellen, sondern die sich überlagernden und simultan gegebenen Ebenen beschreiben, aus deren komplexem Zusammenwirken sich die Gesamtbedeutung eines literarischen Erzählwerks aufbaut (Schmid 1982:96).

### 2.2.1. Die Konstitution historischer und literarischer Erzähltexte im Vergleich

Die starken Affinitäten, die zwischen erzählender Literatur und Geschichtsschreibung bestehen (vgl. Koskimies 1935:99-104; Stempel 1973; Stierle 1979), lassen es gerechtfertigt erscheinen, zum Zwecke der Modellbildung das Vorgehen des Erzählers mit dem des Historikers zu vergleichen, der einen realen Geschehensausschnitt darstellen und interpretieren will.

Geschehen als solches ist kontinuierlich in zeitlicher und räumlicher Dimension, d.h. es erfüllt das gesamte Universum in ununterbrochener Folge. Geschehen ist somit identisch mit der Totalität des Seins. Aus diesem Gesamtgeschehen wählt der Historiker einen Ausschnitt, und zwar nach Maßgabe bestimmter Kriterien (Relevanz für die aktuelle Lebenssituation; geeignetes Material zur Veranschaulichung vermeintlicher übergreifender historischer Gesetze oder - umgekehrt - ganz spezieller Entwicklungen; usw.). Ein solcher Wirklichkeitsausschnitt wird einerseits raumzeitlich eingegrenzt, andererseits werden ein oder mehrere (im Extremfall alle) der miteinander notwendig verflochtenen Aspekte dieses Geschehenskomplexes zur Darstellung ausgewählt, wobei diese Aspekte enger oder weiter gefaßt sein können (Staats-, Geistes-, Wirtschafts-, Sozial-, Technik-, Medizingeschichte etc. einer bestimmten Region in einem bestimmten Zeitraum; geistige, politische etc. Biographie einer oder mehrerer Personen, usw. Zur Systematik vgl. Diemer 1964:186-190).

Ein Geschehensausschnitt existiert somit nicht per se; er wird von einem - notwendigerweise subjektiven - Beobachter durch eben diesen Abgrenzungsakt erst konstituiert. Dieser Akt wiederum ist sinnbestimmt. Es ist nicht möglich, den so selektierten Geschehensausschnitt in seiner Totalität darzustellen, da Geschehen keine "Schwelle der Zerkleinerung" nach unten kennen (Simmel 1922:168; vgl. Stierle 1975:50), es also immer noch feiner gliederbar ist. Eine 'totale' Darstellung wäre zudem nicht wünschenswert, da die Auswahl auch auf dieser Ebene untrennbar mit Interpretation verbunden ist (Typisches, Wichtiges, usw.). Der Historiker selektiert also - idealtypisch - zweimal in sinnbestimmter und sinnbestimmender Weise: aus der Seinstotalität einen raumzeitlich und aspektuell abgegrenzten Geschehensausschnitt und aus diesem das von ihm explizit Dargestellte, das in einem letzten Schritt - nach Maßgabe verschiedener Ausdruckskonventionen (Komposition, Sprachmittel, etc.) - tatsächlich formuliert wird.

Die Konstitution eines literarischen Erzählwerks kann in analoger Weise vorgestellt werden. Allerdings schöpft der Historiker aus einer zwar subjektiv erfaßten, jedoch objektiv nachprüfbaren, 'realen' Seinstotalität, und sein Ziel ist die mög-

lichst adäquate Darstellung eines Ausschnitts dieser Wirklichkeit, während für den Autor eines literarischen Werkes diese Beschränkungen nicht gelten. Er kann reale und fiktive Geschehensmomente zu einem Geschehenskomplex kombinieren, wobei die innere Verknüpfung auch der realen Elemente nicht präjudiziert ist. Der Autor eines literarischen Erzählwerks selektiert also den darzustellenden Geschehensausschnitt aus einer umfassenderen Seinstotalität, die nicht nur die reale Welt, wie im Falle des Historikers, sondern auch fiktive Welten ersten (genuin geschaffene Unwirklichkeit) und zweiten Grades (schon literarisch präformierte Unwirklichkeit)\* in sich schließt. Diese umfassendere (Bewußtseins-)Totalität, die objektiv nicht nachprüfbar ist, stellt kein kontinuierliches Gesamtgeschehen dar, weshalb im Falle des literarischen Werkes erst das Konglomerat der vom Autor aus diesen verschiedenartigen Welten selektierten und kombinierten Elemente als Geschehen im eigentlichen Sinne bezeichnet werden kann. Denn erst auf dieser Ebene wird die 'Wirklichkeit' des Werkes aus einer Vielzahl möglicher 'Wirklichkeiten' konstituiert.

Doch ähnlich wie der darzustellende Geschehensausschnitt aus dem ja notwendigerweise 'reduzierten' historischen Werk als solchem prinzipiell nicht vollständig erschlossen werden kann - allenfalls die Konfrontation mit der objektiv gegebenen Wirklichkeit mag den Anschein einer solchen Möglichkeit erzeugen -, ist auch das Geschehen in einem literarischen Werk nicht vollständig erfaßbar; und dies eben nicht nur aus dem Grunde, daß Geschehen eine "unendlich feingliederbare Totalität" (Schmid 1982:94) darstellt, sondern auch, weil auf der gleichen Abstraktionsebene anzusiedelnde Elemente bei der Darstellung - je nach Relevanz - berücksich-

---

\* Diese fiktiven 'Welten' zweiten Grades sind in einem wichtigen Aspekt der realen Welt näher verwandt als diejenigen ersten Grades: Sie stellen zumindest in ihrer materiellen (sprachlichen) Basis ein objektiv gegebenes und damit nachprüfbares Faktum dar und können deshalb ebenso Gegenstand historischer Betrachtung werden wie die übrige reale Seinstotalität. - Nicht zu vermengen mit dieser 'genetischen' Klassifizierung der Werkelemente ist die kommunikativ bestimmbare "Fiktionalität" eines literarischen Textes als solchem (vgl. Landwehr 1975:180-183). In ähnlicher Weise unterscheidet Wolfgang Iser dem "Akt des Fingierens" von den ihm zugrundeliegenden Komponenten des "Realen" und "Imaginären" (1983:121 bis 128).

tigt werden oder auch nicht. Demnach sind lediglich Teile - und der Intention des Autors entsprechend natürlich die wesentlichen Teile - des Geschehens erschließbar, vor allem durch die in die dargestellte Welt, die Geschichte, übernommenen Elemente, d.h. durch die explizit selektierten und qualitativ konkretisierten Ereignisse, Schauplätze und Figuren.<sup>9</sup> Daneben verweisen die (auf der Basis dieser Komponenten) logisch implizierten Elemente auf die darzustellende Welt, der sie konsequenterweise ausschließlich zuzurechnen sind und nicht etwa auch der Ebene der Geschichte, wie es bei den expliziten Elementen der Fall ist.<sup>10</sup>

Die durch sinnbestimmte und sinnbestimmende Reduktion gewonnene Geschichte wird abschließend formuliert, und dies in zwei deutlich zu trennenden Schritten: Die in 'natürlicher Ordnung' vorliegende Geschichte wird zur Darstellung in eine 'künstliche Ordnung', die Erzählung (Schmid 1982: 94), transformiert und abschließend verbalisiert. Mit dieser Präsentation der Erzählung (ebd.) wird demnach die (doppelte) Sprachschicht des Werkes generiert, die die Ebenen im thematischen Bereich für den Rezipienten erst zugänglich und rekonstruierbar macht.

Im folgenden ist zu skizzieren, welche sinnvollen Fragestellungen sich aus dem diskutierten Modell für die praktische Werkanalyse ergeben können.

---

<sup>9</sup> Eine "Segmentierung der Handlungsstränge", gedacht als "Setzen von Anfang und Ende", wie Wolf Schmid (1982:94) an dieser Stelle zusätzlich postuliert, erscheint mir überflüssig, da sich unter den Bedingungen der 'chrono-logisch' determinierten Ebene der Geschichte die selektierten Ereignisse automatisch zu geordneten Ereignisketten anordnen sowie Anfang und Ende bilden (das zeitlich-kausal erste bzw. letzte Ereignis).

<sup>10</sup> Unter 'explizit' fasse ich die Kategorien 'ausdrücklich dargestellt' und 'angedeutet' zusammen (Bezeichnungsebene  $\neq 0$ ), unter 'implizit' verstehe ich ausschließlich logisch - nach Maßgabe der Gesetze der dargestellten Welt - erschließbare Elemente (Bezeichnungsebene = 0). 'Ausdrücklich dargestellt' wäre z.B. die grundsätzliche, also vergangene oder gegenwärtige Existenz der Eltern einer Figur durch einen Satz der Art: "Seine Eltern lebten in der gleichen Stadt"; 'angedeutet' wäre sie etwa durch einen Brief an die Figur, der mit der Anrede "Unser lieber Sohn" beginnt; 'impliziert' wäre sie - ohne jede Erwähnung im Text - in jeder dargestellten Welt, die von einer zweigeschlechtigen Fortpflanzung des Menschen ausgeht. - Die grund-

## 2.2.2. Die Ebene des 'Geschehens'

Der Ansatz dieser elementaren Werkebene lenkt den Blick auf die interessante Frage, welcher Art denn das darzustellende Geschehen sei und nach welchen Kriterien es konstituiert wurde. Da sich das Geschehen nur unvollständig rekonstruieren läßt, sollte sich die Charakterisierung der darzustellenden 'Wirklichkeit' auf einem relativ abstrakten Niveau bewegen, um neben dem explizit Dargestellten möglichst viele der durch dieses logisch implizierten (meist ebenfalls nur sehr abstrakt faßbaren) Gegebenheiten sowie des nicht erschließbaren 'Restes' automatisch miteinbeziehen zu können.

So bietet sich als erster Schritt die Einordnung des Geschehens in ein raumzeitliches Koordinatensystem an. Da Raum und Zeit - von eventuellen speziellen darzustellenden Welten abgesehen - als kontinuierlich anzusetzen sind, genügt zu ihrer Bestimmung eine (nur annähernd mögliche)<sup>14</sup> Rekonstruktion ihrer allgemeinen Grenzen. Neben ihrer raumzeitlichen Situierung läßt sich - analog zu den Wirklichkeitsaspekten des Historikers - nach der Zugehörigkeit der darzustellenden Geschehensmomente zu charakteristischen

---

legend unterschiedliche Bedeutung von Explizitem und Implizitem für den Werkaufbau unterstreicht auch Felix Martinez-Bonati, der "Genanntes und Implizites als wahre Schichten des literarischen Werkes" bezeichnet (1976:180).

<sup>14</sup> Aus genetischer Sicht ist die darzustellende Welt sehr wohl eindeutig abgegrenzt (vgl. o.); die Rekonstruktion dieser Grenzen aus den Gegebenheiten der dargestellten Welt bringt jedoch Unschärfemomente in zweifacher Richtung: Einerseits können im Rahmen des Reduktionsvorganges bei der Darstellung die Grenzen an einzelnen Stellen verengt worden sein (gerne z.B. am chronologischen Ende der Geschichte), andererseits werden durch die Geschichte Gegebenheiten logisch impliziert sein, die außerhalb des selektierten Geschehens liegen (Raumzeitkontinuum; notwendige Kausalitäten wie Vorfahrenkette, Tod, etc.). Da aber von dem Axiom auszugehen ist, daß alles Wesentliche in die Geschichte selektiert worden ist, wird sich - bei genügend abstraktem Analyseniveau - eine pragmatische Lösung für diese Aporie finden lassen. (Einem eventuellen Einwand, warum nicht von vorneherein die Raumzeit der explizit dargestellten Welt, d. h. der Geschichte, zu analysieren sei, wäre entgegenzuhalten, daß die dort nicht kontinuierlichen Raumzeitsegmente ja erst vor dem abgegrenzten Kontinuum des Geschehens ihre gestalterische Funktion erhalten.)

Wirklichkeitsbereichen fragen.<sup>12</sup> Diese Abgrenzung kann je nach Bedarf auf sehr verschiedenen Abstraktionsniveaus erfolgen (Natur vs. Kultur; gesellschaftliches vs. privates Leben; Arbeits- vs. Freizeitwelt; Militär- vs. Zivilleben; soziale Schichtungen etc.; ähnlich Schwarze 1982:148).

Ist das darzustellende Geschehen raumzeitlich und qualitativ klassifiziert, kann schließlich nach der Herkunft der einzelnen Momente gefragt werden: Welche Elemente entstammen der realen, welche einer fiktiven Welt (ersten oder zweiten Grades)?<sup>13</sup>

### 2.2.3. Die Ebene der 'Geschichte'

Die Ergebnisse der vorgeschlagenen Analyseschritte werden erste sehr allgemeine Gestaltungsintentionen des Autors erkennen lassen; sehr viel deutlichere Signale kann eine Untersuchung derjenigen Prinzipien geben, denengemäß das darzustellende Geschehen in die explizit dargestellte Geschichte transformiert wird. Dies gilt für die konkrete Ausgestaltung der räumlichen und zeitlichen Struktur ebenso wie für die quantitative Besetzung der Seinsbereiche in der dargestellten Welt. Entscheidend aber ist die Umformung des kontingenten Geschehens zu einem oder mehreren Ereignissträngen, deren Zielrichtung die Auswahl der einzelnen Ereignisse, Schauplätze und Figuren aus dem Geschehen sowie ihre Konkretisation bestimmt und ihnen einen spezifischen Sinn verleiht.

Für die Textanalyse bedeutet dies die Herausarbeitung und funktionale Charakterisierung der "ein sich selbst tra-

---

<sup>12</sup> Bei der Rekonstruktion der Geschehensbereiche ergeben sich ähnliche Probleme wie bei den raumzeitlichen Grenzen des Geschehens. Es kann jedoch auch hier von dem Axiom ausgegangen werden, daß alle Geschehensbereiche, die der Autor als charakteristisch für den von ihm konstituierten Geschehenskomplex betrachtet, auch in die dargestellte Welt eingegangen sind. Der unerschließbare 'Rest' wäre hier also wohlgerne nicht als Vorhandensein zusätzlicher Geschehensbereiche zu interpretieren sondern als Nicht-Dargestelltes innerhalb der rekonstruierten Sphären. (Die quantitative Besetzung der einzelnen Bereiche mit explizit dargestellten Elementen ist erst auf der Ebene der Geschichte zu untersuchen.)

<sup>13</sup> Zur Rekonstruktionsproblematik vergleiche analog die Anmerkungen 11 und 12.

gendes Stoffgerüst" aufweisenden (Lämmert '1980:44)<sup>14</sup> Ereignisstränge sowie ihres hierarchischen Verhältnisses untereinander (Beiordnung vs. Über-/Unterordnung in der Kommunikationsstruktur des Erzähltextes; Hauptstränge vs. Nebenstränge; vgl. für das Drama Pfister '1982:285-307) und ihres zeitlichen Verhältnisses zur dargestellten 'Gegenwart' des Werkes (Gegenwartskomponente vs. Vorzeitigkeits- bzw. Nachzeitigkeitskomponenten des jeweiligen Stranges).

Zu diesem Zweck muß jedoch zunächst nach Art und Rolle der Einzelereignisse gefragt werden, die der Gesamtgeschichte bzw. den Ereignissträngen zugrunde liegen. Nach Roland Barthes eröffnen Ereignisse entweder grundlegende Alternativen für den weiteren Verlauf der Geschichte ("noyaux"; Kerne), oder aber es sind nur Hilfselemente, die die Zeitspanne zwischen dem Auftreten zweier solcher sukzessiver Angelpunkte ausfüllen (Barthes 1966:6-11).

Die Summe aller Kerne bildet das logische Gerüst der Geschichte, an das sich die - logisch entbehrlichen - Satelliten (ich übernehme Chatmans Begriff "satellite"; 1978:54) anlagern. Der Grundverlauf einer Geschichte bzw. ihrer Ereignisstränge muß demnach in der Weise rekonstruiert werden, daß die Ereigniskerne auf der Basis ihrer logischen Interrelationen aus dem Textkörper herausgeschält werden. Dabei vermag das quantitative Verhältnis von Kernen und Satelliten erste Hinweise auf die Dynamik des Ereignisverlaufs zu geben: Diese steigert sich proportional zum Anteil an Erzähleinheiten, die als Kerne klassifiziert werden können. Noch aussagekräftiger ist jedoch der Anteil statischer Elemente am Erzähltext, die entweder zur Figurencharakteristik beitragen oder Schauplätze konstituieren.

---

<sup>14</sup> Diese stoffliche Selbständigkeit wird von Reingard M. Nischik - ähnlich wie bei Lämmert - vor allem an den drei Parametern Personen, Ort und Zeit festgemacht, die in verschiedenen Teilen des Werks variieren oder aber mehr oder weniger konstant bleiben können. Ergeben sich bei allen drei Komponenten keine wesentlichen Veränderungen, so kann von Einsträngigkeit der Handlungsführung ausgegangen werden; variieren ein, zwei oder im Extremfall alle drei Parameter, so steigt die Wahrscheinlichkeit mehrsträngiger Handlungsführung proportional an, wobei allerdings die Dominanz des Parameters Personenwechsel zu beachten ist, der sich in den allermeisten Fällen für die Konstituierung weiterer Stränge als unabdingbar erweist. Alterniert daneben mindestens eine weitere Komponente, kann von Mehrsträngigkeit

Die Charakterisierung von Figuren kann direkt oder indirekt erfolgen. Direkt durch explizite Zuordnung bestimmter äußerer und innerer Eigenschaften, und zwar seitens der Erzählinstanz, anderer Figuren oder der zu beschreibenden Figur selbst. Direkte äußere Charakterisierung kann zu indirekter innerer führen. Indirekt charakterisiert werden Figuren jedoch in erster Linie durch die Ereignisverläufe, in die sie involviert sind, sowie durch Situationen, in denen sie sich befinden, und Schauplätze, auf denen sie agieren.

Neben der Entstehungsweise von Figurencharakteristiken lassen sich Art und Umfang der konstituierten Charakteristiken untersuchen. Dazu kann Manfred Pfisters für das Drama entwickelte (1982:240-250) Typologie von "Figurenkonzeptionen" herangezogen werden, die folgende Kategorien bereitstellt: statisch (Unveränderlichkeit) vs. dynamisch (Entwicklung), eindimensional (wenige und homogene Merkmale) vs. mehrdimensional (viele und differenzierte Merkmale), geschlossen (vollständig erklärbar) vs. offen (nicht vollständig erfaßbar und/oder widersprüchlich; rätselhaft), transpsychologisch (Bewußtseinsstand unrealistisch hoch) vs. psychologisch (Bewußtseinsstand auf plausiblen Niveau), Identität (der Figur mit sich selbst) vs. Identitätsverlust (Aufspaltung einer Figur in mehrere oder Vereinigung mehrerer zu einer bzw. ununterscheidbares Aufgehen in einer Gruppe).

Da Figuren im allgemeinen interagieren, darf sich die Textanalyse nicht auf ihre isolierende Betrachtung beschränken; auch die Interrelationen zwischen ihnen müssen einbezogen werden. Nach Pfisters - hier adaptiertem - Vorschlag (1982:225-240) kann das "Personal", d.h. die Gesamtheit aller dargestellten Figuren, hinsichtlich seines Gesamtumfanges, des quantitativen Anteils der einzelnen Figuren am Gesamttext sowie deren qualitativer Kontrast- und Korrespondenzrelationen (statische Merkmalmatrix) untersucht werden. Pfister scheidet hiervon die dynamischen Interakti-

---

ausgegangen werden. In besonderen Fällen müssen laut Nischik weitere Kriterien den Ausschlag geben, die u. U. scheinbar eindeutige Ergebnisse des Parametermodells auch korrigieren können (1981:66-95).

onsstrukturen innerhalb des Personals, d.h. ihre wechselseitigen Beziehungen (oft) auf der Grundlage ihrer Handlungsfunktionen, und nennt sie "Figurenkonstellation". Neben der Gesamtheit aller Figuren, dem Personal, kann auch die jeweils präsente Teilmenge ("Konfiguration") betrachtet werden, und zwar nach Umfang (Anzahl der Figuren) und Dauer (Länge der Konfiguration). Eine Zusammenschau aller Konfigurationen läßt erkennen, welche Figuren mit welchen anderen wie oft in Berührung kommen (Extrembeispiele: "konkomitante" vs. "alternative" Figuren), was Aufschluß über den Stellenwert einer bestimmten Figur im Handlungsgefüge geben kann.

Zu differenzieren ist in all diesen Fällen nach dem Grad der *Figurhaftigkeit* ("characterhood"; Chatman 1978:141), der durch Verknüpfung mehrerer Kriterien bestimmt werden kann: biologischer Status; Namensnennung; Wichtigkeit für den Ereigniszusammenhang; Art der Präsenz (direkt von der Erzählinstanz dargestellt; indirekt durch Figurenrede oder -denken evoziert; etc.).

Der dargestellte Raum, in dem Figuren und Ereignisse anzusiedeln sind, läßt sich ebenfalls in quantitativer und qualitativer Hinsicht charakterisieren, zunächst nach der Anzahl der Schauplätze im Erzählwerk insgesamt und in seinen einzelnen Teilen, nach der Verweildauer an diesen Orten sowie nach deren Seinsweise (Innenraum vs. Außenraum; Stadt vs. Land; etc.). Setzt man die so erzielten Ergebnisse in wechselseitigen Bezug, lassen sich Haupt- und Nebenschauplätze, bevorzugte und vernachlässigte Bereiche, gleichmäßige oder ungleichmäßige Selektion aus dem Raumkontinuum des Geschehens feststellen (vgl. a. Hoffmann 1978:587). Die Verknüpfung der einzelnen Schauplätze untereinander kann nach Gerhard Hoffmann (zufällig-)additiv sein, auf kausaler bzw. konsekutiv-finaler Grundlage eine "teleologische Struktur" begründen oder schließlich durch "Parallelisierung und Kontrastierung der einzelnen Orte" ein korrelatives Gesamtgefüge hervorbringen (1978:588).

Unlösbar mit dem dargestellten Raum ist die Zeit verbunden, in der die Figuren agieren. Auch die dargestellte Zeit kann auf ihr Verhältnis zum Zeitkontinuum der Geschehensebene hin untersucht (Ellipsen), die Anzahl und das

wechselseitige Verhältnis der selektierten Ausschnitte sowohl in ihrem diachronischen Verlauf (Zeitpunkte) als auch in ihrer jeweiligen Zeitdauer analysiert werden. Noch interessantere Zeitprobleme ergeben sich aus der Relation von Erzählzeit vs. erzählter Zeit, die aber im Zusammenhang mit der Transformation der Geschichte in die Erzählung zu betrachten sind.

#### 2.2.4. Die Ebene der 'Erzählung'

Hatte schon die skizzierte Transformation des darzustellenden Geschehens in die dargestellte Geschichte sinndeterminierend gewirkt, so wird eine weitere Präzisierung der Autorenintention mit der (sinnbestimmten) Umformung der Geschichte in die 'künstliche' und 'künstlerische' Ordnung der Erzählung erreicht. Der Analyse bieten sich hier so interessante Phänomene wie die Linearisierung gleichzeitig verlaufender Begebenheiten, die "zum Nacheinander des Erzählens in einer besonderen Spannung" stehen (Lämmert 1980:85), die Eingliederung der zeitlich unbestimmten (achronischen) und damit relativ<sup>15</sup> freien Elemente der Geschichte in die Darstellung sowie insbesondere das Verhältnis von "Erzählzeit" zu "erzählter Zeit" (Müller 1974a; 1974b). Letzteres kann mit Gérard Genette hinsichtlich *Anordnung* ("ordre"), *Dauer* ("durée") und *Häufigkeit* ("fréquence") beschrieben werden (1972:77-182).

Stimmt die Reihenfolge der Darstellung nicht mit der des Dargestellten überein (Anachronie), so lassen sich, bezogen auf eine erzählte 'Gegenwart', zwei Gestaltungsmöglichkeiten unterscheiden: die Rückwendung (23145; Analepsis) und die Vorausdeutung (12534; Prolepsis; vgl. a. Lämmert 1980:100-194). Diese können nach ihrer Zeitdistanz

---

<sup>15</sup> Gewisse Affinitäten lassen sich durchaus feststellen, deren Beachtung bzw. Nichtbeachtung funktionalisierbar und damit auch interpretierbar ist. So erscheint es im allgemeinen näherliegend, den Schauplatz eines Ereignisses vor diesem darzustellen sowie Situationen und Eigenschaften von Figuren vor den davon kausal abhängigen Ereignissen einzuführen. Starke Abweichungen von solchen Prinzipien vermögen ähnliche Wirkungen zu zeitigen, wie die im folgenden besprochenen Anachronien. Ähnliches kann sogar für die Länge und Häufigkeit der Beschreibung von Zuständen gelten.

("portée") zur 'Gegenwart' und ihrem eigenen zeitlichen Umfang ("amplitude") charakterisiert werden. Genette bezeichnet sie als *extern*, wenn sie in ihrem ganzen zeitlichen Umfang außerhalb des zeitlichen Rahmens der jeweils aktualisierten 'Gegenwarts'-Komponente eines Ereignisstranges liegen, als *intern*, wenn sie sich ganz innerhalb dieses zeitlichen Rahmens befinden, und als *gemischt*, wenn sie seinen Beginn bzw. sein Ende überschneiden (1972:89-91,106).

Das Verhältnis der Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit kann quasi 'real' bestimmt werden, indem man die Zeit des Erzählens bzw. der Lektüre, die objektiv am genauesten nach Seiten- und Zeilenzahl erfaßbar ist (vgl. Müller 1974a:257), zur Dauer des erzählten Ereignisses in Bezug setzt. So kann die Erzählzeit kürzer ("Zeitraffung", "sommaire";  $Ez < eZ$ ), gleich ("Zeitdeckung", "scène";  $Ez = eZ$ ; potentiell exakt bei Wiedergabe direkter Rede) oder länger sein ("Zeitdehnung", "scène ralentie"<sup>16</sup>;  $Ez > eZ$ ) als die erzählte Zeit.

Die Erzählzeit, die für einen bestimmten Abschnitt erzählter Zeit aufgewandt wird, kann jedoch auch mit derjenigen verglichen werden, die für die Darstellung gleichlanger erzählter Zeit an anderer Stelle benötigt wird. Die Beschränkung auf ein solches rein relationales Verfahren ist logisch stringenter, begibt sich aber der praktischen Möglichkeiten, die der nicht exakt durchzuführende 'reale' Vergleich von Erzählzeit und erzählter Zeit bietet.

Die beiden innerhalb dieses Verhältnisses möglichen Sonderfälle, "Ellipse" ( $Ez = 0$ ;  $eZ > 0$ ) und "Pause" ( $Ez > 0$ ;  $eZ = 0$ ) seien aus Gründen der Übersichtlichkeit mitangeführt, gehören aber strenggenommen nicht hierher. Ellipsen beschreiben in unserem Modell kein Verhältnis von Geschichte

---

<sup>16</sup> Diesen Fall vernachlässigt Genette mit der Begründung, daß es gewöhnlich keine Verlängerung der Darstellung, sondern nur Anreicherungen mit *extranarrativen Elementen* gebe und nur experimentelle Ausnahmefälle vorkämen, die Darstellungsweise also nicht *kanonisch* sei (1972:130). Zu Recht weist Chatman diese Argumentation zurück, da sich hier der modernen Literatur besonders bei Bewußtseinsdarstellungen vielfältige Möglichkeiten böten (1978:68f. (Anm. 31), 73; vgl. auch Schwarze 1982:168).

und Erzählung, sondern von Geschehen und Geschichte, sind also im Zusammenhang mit den Selektionsvorgängen der vorhergehenden Transformationsstufe zu analysieren. Nichtsdestoweniger erweist sich auch in unserem Modell Genettes Differenzierung der Ellipsen einerseits in *explizite* und *implizite* (sowie *hypothetische*), andererseits in zeitlich *bestimmte* und *unbestimmte* (1972:139-141) als hilfreich. In einer Pause werden achronische Elemente (z. B. Situationsbeschreibungen und Erzählerkommentare) dargeboten, die per se keine Zeiterstreckung besitzen, sondern von vorneherein nur Erzählzeit aufweisen. Doch kann hier u. U. die Abweichung der absoluten Zeitdauer der Diskursabschnitte von einer erwartbaren Norm (vergleichbare Fälle innerhalb oder außerhalb des Textes) semantisierbar sein (vgl. o. Anm. 15).

Analoges bezüglich der achronischen Elemente läßt sich sogar für die Kategorie der *Darstellungshäufigkeit* feststellen. Doch ist auch hier in erster Linie das Verhältnis von erzählten Ereignissen und ihrer Wiedergabe interessant. Genette unterscheidet folgende Möglichkeiten: Ein Ereignis wird so oft wiedergegeben, wie es auftritt (*singulatives* Erzählen; im Regelfall: Ein Ereignis wird einmal erzählt.). Ein Ereignis wird öfter erzählt, als es auftritt (*repetitives* Erzählen; im Regelfall: Ein Ereignis wird mehrfach erzählt.). Mehrere ähnliche Ereignisse werden einmal erzählt (*iteratives* Erzählen).

Eine Serie ähnlicher Ereignisse, die iterativ zusammengefaßt werden, kann erfaßt werden hinsichtlich ihres diachronen Anfangs- und Endpunktes (*Determination*), des Rhythmus in der Wiederkehr der Ereignisse (*Spezifikation*) sowie des zeitlichen Umfangs der Einzelereignisse (*Extension*). *Determination* und *Spezifikation* können *bestimmt* oder *unbestimmt* sein, die *Extension* *punktuell* oder *durativ*. Iterationen längerer *Extension* bedürfen gewöhnlich der erzählerischen Ausgestaltung und Auflockerung durch interne *Determination* und *Spezifikation* (Genette 1972:145-178).

## 2.3. Die Instanzen des literarischen Erzählwerkes

Das literarische Werk insgesamt ist Glied eines - zeitlich und räumlich unterbrochenen - Kommunikationsprozesses. Idealtypisch vereinfacht, ist es eine Nachricht, die von einem Sender, dem realen Autor, einem Empfänger, dem jeweiligen realen Leser, beim Lektürevorgang übermittelt wird (vgl. Kahrmann/Reiß/Schluchter 1977:32-38). Die hierarchische Relation Sender/Empfänger vs. von ihnen gesendetes/empfangenes Kommunikat wiederholt sich im inneren Aufbau eines Erzählwerkes, wobei die Anzahl dieser Relationen nach oben theoretisch unbegrenzt ist ('Verschachtelungen'). Das in Abschnitt 2.2. diskutierte Modell hatte die Verhältnisse auf einem beliebigen werkimernen Kommunikats-Niveau beschrieben, die Relation zum jeweils nächsthöheren Sende-/Empfangs-Niveau, das wiederum selbst Kommunikat sein kann, aus Gründen der Übersichtlichkeit jedoch vernachlässigen müssen. Die hierarchische Anordnung der theoretisch möglichen Kommunikationsniveaus (d.h. der Kommunikats- und/oder Sender-/Empfänger-Niveaus) innerhalb eines Erzählwerks wird im folgenden skizziert, wobei ich der Anschaulichkeit halber vom Minimalfall dreier Niveaus ausgehe (zum folgenden vgl. insbesondere Schmid 1973:20-38 und 1974 sowie Okopień-Sławińska 1971 = 1975).

Hierarchisch am tiefsten steht ein Niveau, das nur Kommunikat ist, auf dem aber keine (Erzähl-)Kommunikate gesendet oder empfangen werden. Selbst ist es das Produkt eines fiktiven Erzählers, und es wird einem fiktiven Leser mitgeteilt. Man kann - produktionsorientiert - dieses Niveau als erzählte Welt bezeichnen. Der Erzähler und der fiktive Leser wiederum sind dem impliziten Autor bzw. dem impliziten Leser hierarchisch untergeordnet, d. h. bestimmten werkimmanenten Manifestationen des realen Autors und des realen Lesers. Das Kommunikats-Niveau, das neben der erzählten Welt auch die fiktiven Instanzen umfaßt, läßt sich als dargestellte Welt bezeichnen. Die impliziten Instanzen hingegen bilden zusammen mit der dargestellten Welt das Niveau des Werkganzen.

Die angeführten Kategorien sind bei der praktischen Textanalyse vor allem unter zwei Gesichtspunkten verwertbar:

Zum einen erlaubt die strenge Scheidung der Kommunikationsniveaus die Einordnung jedes Kommunikats in eine hierarchische Struktur von Aussageintentionen. Jede Instanz kann die rangniedrigeren Niveaus nach den ihr eigenen Prinzipien gestalten. Die Herausarbeitung dieser jeweiligen Prinzipien erlaubt zudem in einem zweiten Schritt den Vergleich der einzelnen Instanzen untereinander und damit die Präzisierung ihrer Funktion im Werkganzen.

### 2.3.1. Senderinstanzen

Die - formale und inhaltliche - Spitze der Hierarchie bildet immer der *implizite Autor* ("implied author"; Booth 1973:70-76, 151). Er ist gleichsam das dem Werk eingeschriebene *Bild* des außerhalb des Werkganzen existierenden Autors ("obraz avtora"; V. V. Vinogradov; vgl. dazu Čudakov 1980: 309-315), der sich nicht in seiner - historisch wandelbaren - Bewußtseinstotalität, sondern nur in je verschiedenen Teilaspekten in seine Werke einbringen kann und zudem nicht bewußter Schöpfer aller Implikationen seines Textes sein muß. Dieses *Werksubjekt* ("podmiot utworu"; Okopień-Sławińska 1971: 118-120 = 1975:137-139) ist rekonstruierbar als Bedeutungssumme aller Werkelemente der drei Textschichten in allen ihren Interrelationen (vgl. Červenka 1978:169-172, der zur Bezeichnung dieser Instanz den Terminus "Persönlichkeit" verwendet).

Für die Textanalyse ist diese oberste Werkinstanz nutzbar zu machen, indem hier nach den übergreifenden Organisationsprinzipien gefragt wird, die das Zusammenwirken aller Aussagen bestimmen. Besondere Bedeutung kann dabei das Verhältnis zum fiktiven Erzähler gewinnen, vor allem dann, wenn sich Diskrepanzen etwa moralischer und intellektueller Art oder hinsichtlich des Wissens über die erzählte Welt ergeben, kurz, wenn sich der Erzähler als *unzuverlässig* erweist ("unreliable narrator"; Booth 1973:156-159; vgl. auch Okopień-Sławińska 1971:116-118 = 1975:134-136).

### 2.3.2. Erzählerwahrnehmbarkeit und Erzählweisen

Diese Komplikation kann allerdings nur auftreten, wenn eine *Erzählerfigur* im Text relativ **deutlich** erkennbar wird. Mit

Seymour Chatman (1978:196-253) läßt sich die Wahrnehmbarkeit eines Erzählers nach Maßgabe der im Text realisierten Erzählweisen charakterisieren, deren Möglichkeiten von 'reiner' Mimesis (Zeigen) bis zu 'reiner' Diegesis (Erzählen) reichen. Der *Grad der Erzählerwahrnehmbarkeit* ("degree of narratorhood") bestimmt sich dabei nach dem Ort des Textes bzw. Textabschnittes innerhalb dieses Kontinuums. Erzählweisen, die dem Negativpol der Mimesis benachbart sind, lassen eine Erzählerfigur kaum in Erscheinung treten ("nonnarrated" oder genauer "minimally narrated"); im Extremfall gibt sich ein Erzähler nur durch Auswahl und Anordnung vorgefundener Dokumente oder mimetisch dargestellter Szenen kund. Mit zunehmender Nähe zum Positivpol der Diegesis erhöht sich die Wahrnehmbarkeit eines zuerst *verborgenen* ("covert"), schließlich *offen auftretenden* ("overt") Erzählers.<sup>17</sup>

Das Spektrum der möglichen Erzählweisen - zum Zwecke der Erzählercharakteristik umfassender verstanden - kann etwa folgendermaßen skizziert werden (ich vereinfache und modifiziere Chatmans Vorschlag; vgl. dazu Schwarze 1982:176-188):

Tabelle 1: Erzählweisen

- 1 Übernahme vorgefundener Dokumente (Briefe, Tagebücher)
- 2 freie direkte Rede- und Gedankenwiedergabe (letzteres auch als 'innerer Monolog' bekannt, genauer: 'direkter innerer Monolog')
- 3 direkte Rede- und Gedankenwiedergabe
- 4 freie indirekte Rede- und Gedankenwiedergabe ('erlebte Rede')
- 5 indirekte Rede- und Gedankenwiedergabe
- 6 Erzählerbericht von Sprechen und Denken
- 7 Erzählerbericht von Ereignissen und Beschreibung von Schauplätzen und Figuren durch den Erzähler
- 8 Erzählerkommentar zur Geschichte
- 9 Erzählerkommentar zum Erzählvorgang
- 10 explizite Erzählerkommunikation mit dem Rezipienten des Werks
- 11 explizite Selbstdarstellung des Erzählers

<sup>17</sup> Dem Chatmanschen Kontinuum der Erzählweisen entspricht im Prinzip der von Wolf Schmid vertretene Ansatz, ein Gesamttext konstituiere sich durch Elemente "reinen Personentextes" (= Mimesispol) bzw. "reinen Erzählertextes" (= Diegesispol) sowie durch verschiedene Interferenzerscheinungen zwischen beiden (Schmid 1973:39-66).

Die Bandbreite der durch die einzelnen Begriffe abgedeckten und sich in der Praxis überschneidenden Phänomene ist zu beachten. Verschiedene Gestaltungen der noch zu diskutierenden Erzählperspektiven, insbesondere die Erzählhaltung und die Zeitperspektive, stehen in engem Zusammenhang mit dem Grad der Wahrnehmbarkeit eines Erzählers, werden durch diesen jedoch nicht vollständig determiniert.

Nach Wolf Schmid muß innerhalb der 'erlebten Rede' zwischen der im Deutschen dominierenden "gemischten Rede" (Verwendung der 3. Person und der Vergangenheits- bzw. Konjunktivformen) und der im Deutschen seltenen "uneigentlichen Rede" (Verwendung der 3. Person, aber des originalen Tempussystems) unterschieden werden. Im Russischen spielt hingegen die "uneigentliche Rede" eine wichtigere Rolle, und die "gemischte Rede" weist keine Konjunktivformen anstelle des originalen Futurs auf (Schmid 1973:51f., 57f.). Dasselbe gilt für die tschechische "polopřímá řeč" (vgl. hierzu Doležel 1973:27f.) und die "mowa pozornie zależna" im Polnischen, wie die zahlreichen Zitate bei Kazimierz Wóycicki (1946) belegen (vgl. auch Głowiński/Okopień-Sławińska/Sławiński 1967:349-351 und Chrzastowska/Wysłouch 1974:288-292).

Wird in der Ich-Form erzählt, ist die 'erlebte Rede' (vgl. hierzu Cohn 1969; Steinberg 1971:316-337) schwerer erkennbar, da - außer im seltenen Fall der Wiedergabe von fremder Rede - das Kriterium 'Person' entfällt. So ist die "gemischte Rede" nur im Deutschen anhand der konjunktivischen Formen für das originale Futur äußerlich eindeutig erkennbar, im Russischen, Tschechischen und Polnischen müssen hingegen immer inhaltliche Kriterien (Aktualisierung des erzählenden oder erlebenden Ichs) den Ausschlag geben. Die "uneigentliche Rede" ist in allen genannten Sprachen am originalen Tempussystem äußerlich zu erkennen, sofern nicht auch der Erzähler in präsentischer Orientierung kommentiert oder das historische Präsens verwendet; in solchen Neutralisierungsfällen müssen wiederum inhaltliche Argumente herangezogen werden (vgl. Schmid 1973:60-62, 245f.). Zwar ist demnach die "uneigentliche Rede" auch in der Ich-Form vom Erzählertext unterscheidbar, doch fällt sie hier andererseits formal mit dem 'direkten inneren Monolog' zusammen (1. Person und originales Tempussystem). Eine theoretisch denkbare Unterscheidung nach dem Grad der Wahrnehmbarkeit des vermittelnden Erzähler-Ichs

ist in der Praxis so schwer durchführbar, daß bei Ich-Erzählungen die einfache Subsumierung der "uneigentlichen Rede" unter eine etwas breiter verstandene Kategorie 'innerer Monolog' angebracht scheint.

Sind also in der Er-Form 'direkter innerer Monolog', 'uneigentliche Rede' und 'gemischte Rede' im Prinzip auseinanderzuhalten, so empfiehlt sich der fließenden Übergänge wegen in der Ich-Form die Reduktion des Systems auf einen 'inneren Monolog' (einschließlich der 'uneigentlichen Rede') und die 'gemischte Rede', die in diesem Fall auch einfach als 'erlebte Rede' bezeichnet werden kann. (Lediglich bei Wiedergabe fremder Äußerungen muß auch hier die 'gemischte Rede' besonders behandelt werden.)

Bei allen Formen der Wiedergabe von Bewußtseinsinhalten ist zu beachten, daß diese entweder quasi-verbalisierte Überlegungen ("cognitions") oder aber Empfindungen und Wahrnehmungen ("perceptions") sein können, die in einem vorsprachlichen Zustand verbleiben. Wie Seymour Chatman überzeugend darlegt, wird dieser Unterschied bei der literaturspezifischen Verbalisierung der 'Erzählung' jedoch neutralisiert, so daß auch die Wiedergabe von Empfindungen und Wahrnehmungen als 'innerer Monolog' bzw. 'erlebte Rede' ('erlebter Eindruck'; vgl. Steinberg 1971:29-31) gestaltet werden kann, und hier nicht von vorneherein weitgehende Erzählervermittlung, also diegetische Gestaltung, angesetzt werden muß, um psychologische Glaubwürdigkeit zu erzielen (Chatman 1978:181f., 187f., 203f.).<sup>10</sup>

### 2.3.3. Haupt- und Nebenerzähler

Neben dem bisher betrachteten Haupterzähler kann eine theoretisch unbegrenzte Zahl von sekundären Erzählern auftreten, wodurch sich die Anzahl der Kommunikationsniveaus mindestens um

---

<sup>10</sup> Dorrit Cohn legt in diesem Zusammenhang 'realistischere' Maßstäbe an und gelangt dadurch zu einer etwas anderen Abgrenzung der Wiedergabeformen von Bewußtseinsinhalten: Sie geht grundsätzlich von stärkerer Erzählervermittlung insbesondere im Bereich der 'Perzeptionen' aus und räumt daher der "psychonarration" ein breiteres Spektrum ein (1978:11f., 21-57, bes. 46-57). Es ist dies ihr Terminus für den 'Erzählerbericht vom Denken', der notabene im angelsächsischen Bereich u. a. auch als "internal analysis" figuriert (vgl. Bowling 1950:343-345).

eines erhöht. Strenggenommen stellt jede verbale Äußerung einer Figur ein zusätzliches Kommunikat dar (Teil der "zitierten Welt"; Schmid 1973:27). Sinnvoll ist jedoch von einer Etablierung neuer Niveaus der Erzähl-Kommunikation nur dann zu sprechen, wenn durch die Aussage einer Figur eine weitere erzählte Welt konstituiert wird, wobei diese durchaus Teil der primären erzählten Welt sein kann, wenn die Äußerung also narrativen und nicht situativen, diskursiven, etc. Charakter hat und ihr damit potentiell wiederum erzählte oder zitierte Welten untergeordnet sein können.<sup>19</sup> Bezüglich der Instanzenhierarchie innerhalb der dargestellten Welt kann deshalb im Extremfall von einem Haupterzähler und Nebenerzählern ersten, zweiten, dritten, usw. Grades gesprochen werden, wobei auf der gleichen hierarchischen Ebene auch mehrere solcher sekundären Erzähler angesiedelt sein können.

Für die Textanalyse interessant ist hier das äußere Verhältnis der (hierarchisch gleich- oder untergeordneten) Erzähler zueinander ebenso wie ihre Unterschiede hinsichtlich Ideologie, Intellekt, Zuverlässigkeit, etc. Analoges gilt für die Beziehung zwischen Erzähler und (ihm formal stets untergeordneter) Figur.

#### 2.3.4. Erzählform und Typen der Ich-Erzählung

Ein Spezialfall des Verhältnisses zwischen dem Erzähler und einer seiner Figuren ergibt sich dann, wenn ersterer nicht grundsätzlich außerhalb der erzählten Welt steht, wie beim 'Er-Erzähler' der Fall, sondern in reale Beziehungen zu dieser

---

<sup>19</sup> Unter 'zitierter Welt' wird hier - anders als bei Schmid (1973:27,29-31) - die jeweils letzte Stufe eines kommunikativen Hierarchiestranges verstanden, die keine narrativen Äußerungen mehr enthält. Es kann in einzelnen Texten solche zitierten Welten auf unterschiedlichen Niveaus geben, je nach der Anzahl der übergeordneten Niveaus der Erzählkommunikation. - Wolf Schmid scheint von einer Etablierung neuer Kommunikationsniveaus nur bei direkter Wiedergabe von Figurenrede und -gedanken, d. h. bei eindeutigem "Personentext" auszugehen (1973:27,39-43,47f.). Diese Einschränkung läßt sich aber kommunikationstheoretisch nicht rechtfertigen, da es nur eine Frage der Darstellungstechnik ist, in welcher Form die als autonom existierend anzusetzenden (vgl. Okopień-Sławińska 1971:119 = 1975:137f.) äußeren und innerlichen Verlautbarungen der Figuren wiedergegeben werden.

getreten ist ('Ich-Erzähler').<sup>20</sup> Dabei kann er sich entweder im Zentrum des Geschehens (Hauptfigur) oder am Rande befunden haben (Nebenfigur als Beobachter, etc.; vgl. hierzu Romberg 1962: 58-63). Zwar steht auch der Ich-Erzähler bei der Wiedergabe seiner Erlebnisse und Beobachtungen meist außerhalb der erzählten Welt ('erzählendes Ich'), doch ist sein Verhältnis zum 'erlebenden Ich' aufgrund der vorausgesetzten personellen Identität ein qualitativ anderes, auch wenn dieses für ihn formal gesehen eine Figur darstellt, wie sie auch von einem Er-Erzähler betrachtet werden könnte. Die Erzählung in der Ich-Form charakterisiert gleichzeitig erlebendes und erzählendes Ich (vgl. Romberg 1962:117-119);<sup>21</sup> damit gewinnt der Ich-Erzähler als Gesamtperson automatisch "Leiblichkeit", während die Er-Form hinsichtlich des Erzählvorgangs eindimensional bleiben muß und aufgrund der Tatsache des Erzählens allein keine Erzähler-Personalität mit entsprechender Vorgeschichte, sondern nur ein funktional charakterisiertes Erzählmedium hervortreten läßt (Petersen 1977:175-179; Stanzel 1982:123-134). Ich-Erzähler treten deshalb als Gesamtperson grundsätzlich offen in Erscheinung, wobei allerdings ihre 'Leibhaftigkeit' beim autobiographischen Typus stärker ausgeprägt ist als beim Beobachter-Typus und die Wahrnehmbarkeit des 'erzählenden Ichs' stark variieren kann. Er-Erzähler hingegen können grundsätzlich ein breites Spektrum der Möglichkeiten vom offen auftretenden bis zum kaum mehr wahrnehmbaren 'Medium' beschreiben.

Zu Recht verweist Dorrit Cohn darauf, daß in den Kanon der selbständigen Ich-Formen auch der 'autonome', d. h. nicht in eine narrative Umgebung eingebettete 'innere Monolog' samt seinen Übergangsvarianten einzubeziehen ist (1978:15-17). Sie unter-

---

<sup>20</sup> Gérard Genette verweist zu Recht darauf, daß die Unterscheidung der beiden Erzählertypen nach der Form der Personalpronomina irreführend ist, da auch der 'Er-Erzähler' die 1. Person Singular verwenden kann, und schlägt die präziseren Begriffe *homodiegetisch* und *heterodiegetisch* vor (1972:251f.). Es erscheint jedoch überflüssig, die eingebürgerten Termini zu ersetzen, sofern nur deren Bedeutung klar definiert wird. Zum Problemfeld Ich- und Er-Erzähler vergleiche auch Staffhorst 1979:9-22.

<sup>21</sup> Bei der Textanalyse ergeben sich oft Schwierigkeiten, beide Komponenten der Erzählerfigur auseinanderzuhalten, wie es insbesondere für die Untersuchung der Erzählperspektiven erforderlich ist. Auch die Charakterisierung der Erzählweisen wird durch den Zusammenfall von Erzähler und Figur ('ich') erschwert. Es emp-

scheidet einerseits die chronologisch geordnete und als schriftliche bzw. mündliche Erzählung ausgegebene traditionelle Form, die sie "autobiographical narrative" nennt, von einer achronologischen Variante, die den natürlichen Erinnerungsprozeß getreuer zu imitieren sucht ("memory narrative"). Dem stellt sie auf der anderen Seite die Bewußtseinsvorgänge direkt wiedergebenden Formen des Monologs gegenüber, allen voran den 'autonomen (inneren) Monolog'. Dieser vermag u. U. seine typische präsentische Orientierung aufzugeben und sich den 'Erzähl'-Formen durch Ausrichtung auf die Vergangenheit anzunähern, die wiederum in chronologischer Folge ("autobiographical monologue") oder erinnerungstypisch achronologisch ("memory monologue") ins Bewußtsein gerufen werden kann (Cohn 1978:173-185).

Der zuletzt genannte 'Erinnerungsmonolog' ist laut Dorrit Cohn zusätzlich dadurch charakterisiert, daß der Erinnerungsvorgang durch eine an letzter Stelle der erinnerten Geschichte anzusiedelnde Episode ausgelöst und angeregt wird ("generating episode"), die im Gegensatz zu den übrigen Erinnerungsbruchstücken gewöhnlich in chronologischer, wenn auch nicht zusammenhängender Abfolge erscheint (Cohn 1978:247-255).

Wie die vorliegende Analyse der Kuśniewicz-Romane zeigt, kann eine solche 'Anregungsepisode' jedoch auch in einer 'Erinnerungs-Erzählung' auftreten, weshalb ich diese Spezifizierung der größeren Systematik halber in deren Definition miteinbeziehe (vgl. u. Abschnitt 4.1.1.). Andererseits ist es ebenso gut denkbar, daß beide genannten Erinnerungskonstruktionen auch ohne eine solche "generating episode" auftreten können, ein Typus, der sich als 'freier Erinnerungsmonolog' bzw. 'freie Erinnerungserzählung' bezeichnen ließe. Schließlich erweist es sich, daß umgekehrt Formen möglich sind, die zwar eine (chronologisch geordnete) 'Anregungsepisode' aufweisen, jedoch die Basis der (achronologischen) Erinnerungsbruchstücke aus der Erzählgegenwart in diese "generating episode" verlagern, also gewissermaßen eine Kombination von 'autobiographischer' und 'Erinnerungs'-Form darstellen. Zwar verweist Dorrit Cohn zu Recht darauf, daß durch derartige Gestaltungen der typische Erinne-

---

fieht sich in diesen Fällen, die Ich-Form durch die Er-Form zu ersetzen, um sich durch eine solche 'Transformationsprobe' die Analyse der verschleierte Textstrukturen zu erleichtern.

rungscharakter der Gattung strenggenommen verlorengelassen (1978: 185f., 252f.), doch üben beide Typen eine durchaus vergleichbare Wirkung auf den Rezipienten aus, da sich die Vergangenheitsebenen in der Ich-Erzählung generell stark verwischen und zudem der Status der Erinnerungen im klassischen "memory monologue" kaum je zweifelsfrei bestimmbar ist, wie Dorrit Cohn selbst einräumt (1978:253). Seines Mischcharakters wegen spreche ich in diesem Falle von einem 'eingeschränkten Erinnerungsmonolog' bzw. einer 'eingeschränkten Erinnerungserzählung' (vgl. u. Abschnitt 3.2.8.).

Die hier postulierte Systematik der Ich-Formen veranschaulicht folgende Zusammenstellung:

#### Tabelle 2: Typologie der Ich-Formen

1. gegenwartsorientiert: autonomer (innerer) Monolog
2. vergangenheitsorientiert
  - 2.1. kommunikativ ausgerichtete Formen ('Erzählung')
    - 2.1.1. chronologisch dargeboten: autobiographische Erzählung
    - 2.1.2. nichtchronologisch dargeboten
      - 2.1.2.1. ohne Anregungsepisode: freie Erinnerungserzählung
      - 2.1.2.2. mit Anregungsepisode
        - 2.1.2.2.1. Erinnerungsbasis in der Erzählgegenwart: Erinnerungserzählung
        - 2.1.2.2.2. Erinnerungsbasis in der Anregungsepisode: eingeschränkte Erinnerungserzählung
  - 2.2. nichtkommunikative Formen ('Monolog')
    - 2.2.1. chronologisch dargeboten: autobiographischer Monolog
    - 2.2.2. nichtchronologisch dargeboten
      - 2.2.2.1. ohne Anregungsepisode: freier Erinnerungsmonolog
      - 2.2.2.2. mit Anregungsepisode
        - 2.2.2.2.1. Erinnerungsbasis in der Erzählgegenwart: Erinnerungsmonolog
        - 2.2.2.2.2. Erinnerungsbasis in der Anregungsepisode: eingeschränkte Erinnerungsmonolog

#### 2.3.5. Empfängerinstanzen

Dem sich mehr oder weniger deutlich kundgebenden (Haupt-) Erzähler entspricht auf der Empfängerseite des gleichen Kommunikationsniveaus eine in seiner konkreten Faßbarkeit ebenfalls abgestufte fiktive Leserfigur (explizit als 'geneigter Leser', etc.), an die das Kommunikat gerichtet ist und die in bestimmter Richtung gelenkt werden soll. Auch ein untergeordneter Erzähler kann sich an einen Hörer wenden, in die-

sem Fall an eine - hierarchisch gleichgeordnete - Figur der erzählten Welt (Okopień-Sławińska 1971:122f. = 1975:141f.).

Direkter auf den realen Leser zielt hingegen in letzter Konsequenz Wolfgang Iser's "Gesamtheit der Vororientierungen", die ein Text insgesamt "als Rezeptionsbedingungen anbietet". Der Leser aktualisiert diese Rezeptionsvorgaben der Textstruktur in angemessener Weise, wenn er sich am Ende des Lektürevorgangs (bei dem die komplizierte "Aktstruktur der Leserrolle" zum Tragen kommt) den Blickpunkt des impliziten Autors angeeignet hat, der das grundlegende Organisationsprinzip für alle Werkelemente, wozu auch die Instanz des fiktiven Lesers gehört, in ihren komplizierten Interrelationen verkörpert. In analoger Weise zum impliziten Autor kann als Verkörperung der dem Text eingezeichneten "Rezeptionsbedingungen" ein "impliziter Leser" angesetzt werden (Iser 1976:60-67).

Dieser "wirkungstheoretische" Ansatz (Iser 1976:8), der in der konkreten Textanalyse als Frage nach der Funktion jedes Einzelelements hinsichtlich der Lenkung des Leserverhaltens nutzbar gemacht werden kann, darf nicht mit einer "rezeptionsästhetischen" Fragestellung im weiteren Sinne (vgl. z.B. Grimm 1977) gleichgesetzt werden, die historische Verhaltensweisen realer Leser zum Hauptgegenstand hat und damit vor allem in den Bereich der Literatursoziologie fällt.

### 2.3.6. Erzählperspektiven

Läßt sich das bisher Erörterte unter die Leitfrage "Wer spricht (und wer wird angesprochen)?" subsumieren, so ist abschließend das für die Textanalyse nicht weniger wichtige Problemfeld "Wer sieht?" oder genauer: "Wer nimmt wahr?" zu skizzieren. Erst Genettes ausdrückliche Unterscheidung dieser beiden Fragenkomplexe hat eine klare Trennung der Erzählperspektive von der jeweiligen Sprecherinstanz erlaubt (1972:203-206; vgl. auch Bal 1977:25; Bronzwaer 1981:195). Das von Genette vorgeschlagene dreigliedrige Konzept der "focalisation" vermag jedoch nicht zu überzeugen, da es heterogene Elemente miteinander verquickt. Dieses Konglomerat wird von Mieke Bal dadurch entflochten, daß sie eine Trennung von Perspektive-Subjekt ("focalisateur": Erzähler oder Figur) und Perspektive-Objekt ("foca-

lisé") vornimmt, wobei letzteres entweder nur äußerlich oder auch innerlich wahrnehmbar sein kann (1977:28f., 36-39). In ähnlicher Weise differenziert Jürgen H. Petersen diese beiden Kategorien, ergänzt sie aber durch die Frage nach dem räumlichen Blickpunkt des Perspektive-Subjekts (1977:180-192). Genauso kann schließlich nach dem Zeitpunkt gefragt werden, von dem aus das Geschehen betrachtet wird (vgl. Genette 1972:228 bis 234; Uspenskij 1970:89-108 = 1975:79-94), so daß die vollständige Frage nach den verschiedenen Erzählperspektiven folgendermaßen zu formulieren wäre: "Wer nimmt was aus welcher räumlichen und zeitlichen Position wahr?"

Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß das Perspektive-Subjekt mit der jeweiligen Erzählinstanz identisch ist, auch wenn deren Standpunkt nicht durch explizite Wertungen deutlich gemacht wird. Diese auktoriale Erzählhaltung wird nur dann von einer personalen abgelöst, wenn die Instanz zur Darstellung des Geschehens - quasi als zwischen-geschobenes Prisma<sup>22</sup> - die Optik einer der erzählten Figuren (einschließlich des erlebenden Ich) wählt.<sup>23</sup> Beide Erzählhaltungen sind mit einem breiten Spektrum von Erzählweisen kombinierbar; lediglich extrem diegetische Darbietungsformen können naturgemäß nicht zu personaler Gestaltung dienen.

---

<sup>22</sup> Dies wird besonders sinnfällig, wenn die Erzählinstanz die Wahrnehmung als solche explizit einführt ('er sah', 'sie hörte'), die erst sekundär auf das indirekt abgebildete Geschehen verweist. Unabhängig davon ist Wahrnehmung als solche jedoch primär selbst Geschehen, das auktorial gesehen wird, erst sekundär personales Prisma für ein qualitativ anders geartetes Geschehen. Dies bedeutet im übrigen, daß jede Gedankenwiedergabe auktorial erfolgt, und nur der Teil dieser Gedanken, der Wahrnehmungen beinhaltet, zusätzlich personal genutzt werden kann. - Diese Frage nach der Perspektive, aus welcher die Wahrnehmungen der Figur ihrerseits wahrgenommen werden, stellt wohlgerne keinen Widerspruch zur oben (2.3.2.) als weitgehend mimetisch interpretierten Erzählweise des 'inneren Monologs' bzw. des 'erlebten Eindrucks' dar. Diese Wahrnehmungen werden zwar auktorial betrachtet, aber - konventionsgemäß - in der 'Formulierung' der Figur wiedergegeben.

<sup>23</sup> Wenig überzeugend ist in diesem Zusammenhang Jürgen H. Petersens Versuch, den von Franz K. Stanzel stammenden, inzwischen von diesem aber aufgegebenen (<sup>2</sup>1982:193 (Anm. 7)) Ansatz einer "neutralen Erzählsituation" wiederzubeleben. Petersen postuliert ein solches Erzählverhalten, wenn weder eine auktoriale noch eine personale Haltung erkennbar sei (1977:187-191). Er verkennt damit die Tatsache, daß allein schon die Auswahl und Anordnung

Nicht zu vermengen mit der Erzählhaltung ist der räumliche Blickpunkt des jeweiligen Perspektive-Subjekts. Sowohl auktorialer als auch personaler 'Beobachter' können dem Geschehen nah oder fern stehen und besitzen dementsprechend die Fähigkeit zu mehr oder weniger detaillierter Wahrnehmung. In unmittelbarer Nähe zum Geschehen kommen neben visuellen auch andere Sinneseindrücke zum Tragen, mit zunehmender Entfernung können sich u.a. akustische Wahrnehmungen ('stumme Szene') und schließlich auch Teile der visuellen verlieren ('Vogelperspektive'). Der Beobachter kann immer dort anwesend sein, wo eine bestimmte Figur(engruppe) sich jeweils befindet, oder aber er kann seinen Blick von einer Figur(engruppe) zur anderen schweifen lassen. Die Möglichkeiten eines auktorialen Perspektive-Subjekts sind in allen diesen Fällen sehr viel weniger eingeschränkt als die eines personalen Mediums, das den Logikgesetzen der jeweiligen erzählten Welt unterliegt (vgl. Uspenskij 1970:78-88 = 1975:69-78; Petersen 1977:180f.).

---

der dargestellten Werkelemente einen Erzählerstandpunkt voraussetzt. Sein Konzept könnte allenfalls bei reinen Dialogpartien eine gewisse Plausibilität erlangen, da tatsächlich weder auktoriale noch personale Elemente, wie er sie versteht, im Dialogtext selbst erkennbar sind. Doch muß auch ein Dialog von jemandem wahrgenommen werden, wenn nicht von einer Figur, was im übrigen sehr wohl denkbar ist (Kontext!), so eben vom offensichtlich anwesenden Erzähler. Petersens Konzept, das zudem große Abgrenzungsprobleme bei der Textanalyse aufwirft, erweist sich besonders dann als wenig überzeugend, wenn er bestimmte Wahrnehmungen des erlebenden (!) Ichs als "neutrale" Sichtweise etikettiert (1977:190) und wenn er - von seinem Ansatz her folgerichtig - beim 'inneren Monolog', einer der bevorzugten Darstellungsweisen personaler Sicht des Geschehens, überlegen muß, ob hier "nicht eigentlich neutrales Verhalten" vorliege (1977:191). - Eher vertretbar scheint zunächst Jaap Lintvelts sehr viel begrenzterer Ansatz eines *neutralen Erzähltypus* ("type narratif neutre"), der - nur in der Er-Form - dann verwirklicht sei, wenn es kein *individualisiertes Orientierungszentrum* gebe und das Geschehen wie durch eine Kamera wahrgenommen werde (1981:38; ähnlich auch Eile 1977:125). Doch ist auch hier zu entgegen, daß der - wie auch Lintvelt selbst explizit postuliert (1981:26) in jedem narrativen Werk grundsätzlich vorhandene Erzähler das einzig mögliche Orientierungszentrum darstellt, wenn kein deutlich erkennbares Figurenbewußtsein zwischengeschaltet wird (vgl. auch Ingarden 1972:243f.). Lintvelts Ansatz eines *neutralen Erzähltypus* ist ebenso überflüssig wie Petersens "neutrales Erzählverhalten" und vermag allenfalls gewisse Analyseprobleme, die bei der "camera-eye"-Technik auftreten können (Stanzel 1982:294-299), zu verdecken.

Hinsichtlich der zeitlichen Position, aus der das erzählte Geschehen betrachtet wird, ist ebenfalls zwischen beiden Ausprägungen des Perspektive-Subjekts zu unterscheiden: Ein auktorialer Betrachter sieht das Dargestellte meist aus einer späteren Situation; durch ein personales Medium (einschließlich des erlebenden Ich!) wird vor allem Ereignisgegenwart betrachtet, auch wenn der dahinterstehende Erzähler eine retrospektive Position innehat. In selteneren Fällen können jedoch auch der auktoriale Betrachter einen 'synchronen' Blickpunkt einnehmen (Uspenskij 1970:94-97 = 1975:83-86)<sup>24</sup>, bzw. etwas (aus der Perspektive der erzählten Gegenwart) Vergangenes durch ein personales Bewußtsein reflektiert werden.<sup>25</sup> Beide vermögen zudem Künftiges (bezüglich der erzählten Gegenwart) vorwegzunehmen, wobei allerdings zwischen den grundsätzlich "zukunftsgewissen", wenn auch nicht notwendig "bestimmten" Vorausdeutungen des (das gesamte Geschehen vom Ende her überblickenden) auktorialen und den notwendig "zukunftsungewissen" Ahnungen etc. des personalen Perspektive-Subjekts unterschieden werden muß (Lämmert 1980:139-192). Aus diesem Grunde kann der Wechsel beider Erzählhaltungen eine interessante zeitliche Doppelperspektivierung bewirken, indem die Wahrnehmung der Handlungsgegenwart (mit all ihren Unwägbarkeiten) von der - potentiell 'allwissenden' - Rückschau des auktorialen Betrachters überlagert wird (vgl. dazu auch Ingarden 1972:254).

---

<sup>24</sup> 'Synchron' im eigentlichen Sinne ist nur die - sehr seltene - Darstellung einer Gegenwartshandlung im 'echten' Präsens. Ein ähnlicher Eindruck wird jedoch auch bei Vergangenheitsdarstellung durch den Gebrauch des 'historischen' Präsens hervorgerufen (vgl. hierzu auch Scheljakin/Schlegel 1970:154-157), sowie bei grammatischer Vergangenheitsform dann, wenn vergangene Zeitphasen durch "szenische" Erzählweise "gegenwärtig" gemacht werden (Ingarden 1972:255f.). In beiden Fällen überschneiden sich gleichsam retrospektive und synchrone Sichtweise. In den slavischen Sprachen kann hierbei der Aspektgebrauch signifikant werden (Uspenskij 1970:98-101 = 1975:86-90; Scheljakin/Schlegel 1970:149-151).

<sup>25</sup> Allerdings nur, sofern dadurch nicht ein neues Kommunikationsniveau etabliert und die Figur zu einer sekundären Erzählinstanz wird, die selber wiederum auktorial oder personal erzählen kann. Ähnliches gilt für die im folgenden angesprochene futurische Narration.

Unabhängig von Erzählhaltung und raumzeitlichem Blickpunkt sind schließlich die Gestaltungsmöglichkeiten der psychologischen Perspektive<sup>26</sup> zu betrachten. Jedes Perspektive-Subjekt besitzt Innensicht bezüglich seiner selbst; hinsichtlich der betrachteten Figuren jedoch kann sie ein auktorialer Beobachter fakultativ besitzen, ein figuraler "focalisateur" hingegen bleibt gewöhnlich auf die Außensicht beschränkt. Bei personaler Haltung muß die Erzählinstanz zumindest über Innensicht der Reflektorfigur verfügen.

Zwischen den angeführten Perspektivierungskomplexen lassen sich, wie gezeigt, gewisse immanente Affinitäten feststellen. Diese sind aber wiederum nicht so stark ausgeprägt und einheitlich, daß eine Vermengung der einzelnen Kategorien zulässig wäre. Die konkrete Textanalyse wird auf ein differenziertes Instrumentarium zur Erfassung der Perspektivierungsverfahren ebensowenig verzichten können wie auf die Scheidung der elementaren Schichten und Ebenen des literarischen Erzählwerks und die Erfassung der kommunikativen Instanzen, die den Text real oder fiktiv produzieren und rezipieren.

#### 2.4. Die 'symbolische Dimension' des literarischen Werkes

Ebenso große Aufmerksamkeit muß der Rezipient schließlich einer Eigentümlichkeit schenken, durch die literarische Werke im engeren Sinne als solche erst definiert werden: Allen bisher besprochenen Elementen, Relationen und Gestaltungsweisen auf allen Ebenen des Werkaufbaus kann neben ihrer primären, denotierten Bedeutung eine sekundäre zugeordnet werden, die mit jener entweder auf konventionelle, d. h. sprachlich bzw. kulturhistorisch vorgegebene, oder aber auf individuelle, im Rahmen eines Einzelwerks, des Gesamtschaffens eines Autors (vgl. z. B. Koschmal 1984:3) oder einer literarischen Schule festgelegte Weise konnotiert ist.

---

<sup>26</sup> Den Begriff übernehme ich von Boris A. Uspenskij (1970: 109-134 = 1975:95-116), der die Außensicht-Innensicht-Problematik allerdings mit der Erzählhaltung verquickt, wodurch seine Analysen an Klarheit verlieren.

Ein gutes Beispiel hierfür sind Zeitphänomene, die über sich hinauszuweisen vermögen, indem bestimmte Mengen von Zeiteinheiten (Stunden, Tage, Monate, Jahre, etc.) oder Relationen zwischen diesen sowie bestimmte Zeitpunkte (Daten; Tages- und Jahreszeiten; etc.) zusätzlich semantisiert werden. Ebenso können räumliche Gegebenheiten (bestimmte Typen von Orten) einschließlich ihrer makrostrukturellen (Korrelation von Schauplätzen, etc.) und mikrostrukturellen Interrelationen (oben - unten, links - rechts, geschlossen - offen, etc.; vgl. hierzu Lotman 1970:265-279 = 1973:327-347 sowie van Baak 1983:55-78) zu Trägern von 'symbolischen' Konnotationen werden. Das Bedeutungsgefüge, das auf diese Weise die primär gegebenen räumlichen und zeitlichen Daten überlagert, kann mit Walter Koschmal als "sekundär modellierende Raumzeit" erfaßt werden (1980:398f.).

In ähnlicher Weise wie Raum und Zeit vermögen auch die anderen Konstitutionselemente der erzählten Welt, die Figuren als solche sowie in ihren Interrelationen und Interaktionen<sup>27</sup>, ebenso wie alle mit ihnen verbundenen oder von ihnen unabhängigen Ereignisse und Situationen, über sich hinauszuweisen und ein sekundär modellierendes System zu bilden. Analoges gilt für bestimmte Gestaltungsweisen auf der Ebene der 'Erzählung' (vgl. Abschnitt 2.2.4.) und der 'Präsentation der Erzählung' (Lautphänomene, sprachliche Metaphorik, etc.) wie für die kommunikativen Relationen eines Erzählwerks (vgl. Abschnitt 2.3.).

Die Gesamtheit aller konnotierten Bedeutungen eines Textes läßt sich als 'sekundär modellierende' oder einfacher als 'symbolische Dimension' bezeichnen, die von allen drei Schichten generiert wird und diese gleichsam überlagert. Der Bedeutungsaufbau eines literarischen Werkes kann in hohem Maße durch diese Dimension determiniert werden, wie sich anhand der Mehrzahl der nun folgenden konkreten Textanalysen leicht belegen läßt.

---

<sup>27</sup> Dies gilt in besonderem Maße auch für sprachliche Interaktionen, wie Michał Głowiński deutlich macht (1973:41-43).

### 3. Andrzej Kuśniewicz' frühe Romane

Eingehender untersucht werden in diesem Abschnitt die vier frühesten der bislang elf Romane von Andrzej Kuśniewicz. Bereits hier finden sich die Grundcharakteristika auch der späteren Werke ausgeprägt, wie Kapitel 4 zeigen wird. Das Debüt des Autors in 'reifem' Alter ist möglicherweise eine der Ursachen dafür, daß keine deutliche Entwicklung oder gar ein Bruch innerhalb seines Schaffens feststellbar ist. So kommt denn auch dem hier gebrauchten Begriff der frühen Romane nur bedingte Bedeutung zu. Dennoch erscheint es sinnvoll, die vier zuerst entstandenen Prosawerke zu einer solchen Gruppe zusammenzufassen, wie im folgenden mit zwei Argumenten belegt werden soll - einem äußerlichen und einem gewichtigeren inneren.

Anders als die Publikationsdaten nahelegen, ist "Strefy" (1971) vor "Król Obojga Sycylii" (1970) entstanden, doch von der Zensur zwei Jahre blockiert worden (siehe Abschnitt 3.4.). Den zweiten, ursprünglich selbständigen Teil dieses Romans ("Skansen") hatte der Autor im Anschluß an "Korupcja" verfaßt, dann aber liegengelassen. Erst nach Abschluß von "Eroica" und "W drodze do Koryntu" hatte er sich an den ersten und dritten Teil der "Strefy" gemacht und "Skansen" - erheblich gekürzt - in diesen Rahmen integriert (Brief des Autors vom 4. 3. 1987 - siehe Anhang; vgl. auch Interview 1965:3 sowie Kuśniewicz 1966). Im Frühjahr 1968 war der Roman endgültig fertiggestellt; im Sommer desselben Jahres begann die Arbeit an "Król Obojga Sycylii" (Interview 1986:456).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Ähnlich komplizierte Verhältnisse sollten sich auch später ergeben. So unterbrach der Autor die 1969 begonnene Arbeit an "Trzecie królestwo" (vgl. Kuśniewicz 1969; 1971a; Interview 1976b:96 sowie den Vorabdruck eines Fragments im "Miesięcznik Literacki" 5, 1970, 3:3-30), um im Verlauf von nur vier Monaten "Stan nieważkości" niederzuschreiben (Interview 1986:483), das 1973, "Trzecie królestwo" hingegen erst 1975 erschien. Schließlich wurden die 1982 entstandenen "Mieszaniny obyczajowe" ähnlich den "Strefy" von der Zensur über zwei Jahre zurückgehalten (Interview 1985:7); sie erschienen erst nach dem Vorabdruck der späteren "Nawrócenie" Ende 1985.

Diese Tatsache bietet ein äußerliches Argument für die Abtrennung der ersten vier Romane: Mit den "Strefy", deren Entstehung sich über viele Jahre hingezogen hatte, waren die literarischen Pläne der Anfangsphase verwirklicht und das liegengebliebene Rohmaterial des "Skansen" verarbeitet. "Król Obojga Sycylii" und "Trzecie królestwo" bedeuteten einen völligen Neuansatz.

Dieser äußere Neuansatz geht jedoch mit einer Veränderung im thematischen Bereich einher. Waren bisher nur historische Formationen behandelt worden, die dem Autor aus eigener Anschauung gut bekannt waren (vgl. oben Abschnitt 1.1.) - in "Strefy" verzichtete er sogar auf die direkte Darstellung des Warschauer Aufstandes, weil er diese Zeit im Ausland verbracht hatte -, so schrieb er mit "Król Obojga Sycylii" nach eigenem Bekunden seinen ersten *historischen Roman* ("powieść historyczna"; Kuśniewicz 1969); ähnliches gilt für "Stan nieważkości" und "Lekcja martwego języka".

Doch auch in "Trzecie królestwo" wurde mit der Bundesrepublik Deutschland der sechziger und beginnenden siebziger Jahre ein Bereich thematisiert, den sich der Autor mit speziellen Aufenthalten zum Zwecke weiterer Recherchen erst erschließen mußte (vgl. Interview 1972). Zudem war ihm die Hauptfigur dem Herkommen nach vollkommen fremd (Interviews 1976:9; 1979; 1986:482-484), anders als etwa Ottokar von Valentin in "Eroica", der einer ähnlichen Kulturformation wie der Autor entstammt.

Erst in seinen 'späten' Romanen "Witraż", "Mieszaniny obyczajowe" und "Nawrócenie" wandte sich Andrzej Kuśniewicz wieder Bereichen zu, die ihm aus eigener biographischer Erfahrung bestens vertraut waren (vgl. oben Abschnitt 1.1.).

### 3.1. "Korupcja"

Der 1961 erschienene *heroische Krimi* ("Kryminał heroiczny") mit dem Titel *Korruption* wird in der Ich-Form dargeboten,<sup>29</sup> und zwar von Herrn Karol, dem Mitarbeiter einer im unbesetzten Frankreich der Jahre 1940-1942 tätigen polnischen Geheimdienstgruppe. Dieser ist Akteur in der erzählten Gegenwart des Werkes, spielt allerdings eine weitgehend passive Rolle: Er beobachtet und überwacht aus einem Nebenraum, wie der abtrünnige Agent January durch Karols Komplizin Elise in deren Wohnung bewußt betrunken gemacht wird. Durch dieses Vorgehen will er erreichen, daß January zum einen im Gespräch mit Elise eventuelle Rechtfertigungsgründe für sein Verhalten liefert (K:52, 141)<sup>30</sup> und zum anderen elegant außer Gefecht gesetzt wird (K: 242f.). Die Gegenwartskomponente dieses Hauptereignisstranges umfaßt nur etwa sieben Stunden, von einem Mittwochabend ca. 20 Uhr bis zum Donnerstagmorgen ca. 3 Uhr (K:14,228f.) Anfang Oktober 1942 (vgl. K:180,196), und wird dadurch abgeschlossen, daß der Erzähler zusammen mit Elise den nun völlig betrunkenen January in das mit den anderen Agenten Ludwikowski und Gaston wartende Auto verfrachtet (K:248-250).

Aber auch in die durch umfangreiche Rückwendungen im Verlauf der 'Erzählung' nachgeholten Vorzeitigkeitskomponenten der 'Geschichte' ist der Erzähler involviert: So gehört er dem Spionagenetz etwa seit dessen Übernahme durch Oberst Adam im Jahre 1940 an (K:18-27) und spielt eine zentrale Rolle in der January-Affäre seit dessen Auftauchen ca. Ende März 1942 (K:62f.). Die Darbietung dieser zurückliegenden Ereignisse erfolgt vor allem in den immer wieder die Gegenwart verdrängenden Erinnerungen Karols, die weitgehend chronologisch geordnet sind, so daß die Zeitdistanz graduell abnimmt und die Rückwendungen gegen Ende der 'Erzählung' in die 'Gegenwart' münden.

---

<sup>29</sup> Auf einige Besonderheiten der erzählerischen Konstruktion von "Korupcja" haben schon vor Kazimierz Wyka (1970) die ersten Rezensenten Włodzimierz Maciąg (1961), Maria Szpakowska (1961) und Jerzy Putrament (1962) sowie hinsichtlich der Verwendung von Techniken des Kriminalromans Tomasz Burek (1962: 124-126) verwiesen.

<sup>30</sup> Dieses Motiv wird von Maria Szpakowska (1961) übersehen, weshalb sie ungerechtfertigterweise eine angebliche Unwahr-

Von den Vorgeschichten der restlichen Figuren, die man als ergänzende, nur schlaglichtartig erhellte Hilfsstränge zum Hauptereignisstrang ansehen kann, erfährt der Erzähler hingegen zum größten Teil indirekt aus den Erzählungen der Betroffenen selbst oder aus denen anderer Figuren.

### 3.1.1. Schwache Erzählerwahrnehmbarkeit

Obwohl Herr Karol aufgrund seiner intensiven Verwobenheit in den Hauptereignisstrang und einiger zusätzlicher expliziter und impliziter Informationen zu seiner Person als erlebendes Ich recht plastisch vor dem Auge des Lesers ersteht, bleibt doch das auf all diese Ereignisse zurückblickende erzählende Ich auffallend undeutlich, wie eine Untersuchung der im Text verwendeten Erzählweisen zeigt (vgl. hierzu Abschnitt 2.3.2.): Weder werden eindeutige Erzählerkommentare zum Erzählvorgang gegeben noch direkter Kontakt zu einem fiktiven Rezipienten geknüpft oder gar eine Erzählergegenwart explizit gestaltet. Ein einziges Mal gibt sich das erzählende Ich (fast) zweifelsfrei durch einen Kommentar zur Geschichte deutlicher zu erkennen, und dies an bezeichnender Stelle; Karol muß mitanhören, welche abschätzige Meinung January über ihn äußert, dem er sich immer noch in gewisser Weise verbunden fühlt:

- (1) "Otóż, między nami mówiąc, on, człowiek niewątpliwie prawy, ale co tu ukrywać - prochu nie wymyśli i na ludziach się nie zna, na to trzeba więcej inteligencji i kultury [...]" (K:87)

*(Also, unter uns gesagt, er ist zweifellos ein rechtschaffener Mensch, aber - wozu es verheimlichen - er hat das Pulver nicht erfunden, kennt sich mit den Menschen nicht aus, dazu ist mehr Intelligenz und Kultur nötig [...])*

Die Betroffenheit über das Gehörte findet nun sogar in die Erzählergegenwart Eingang, wie die emphatische Bekräftigungsformel zeigt:

- (2) "Ubodło mnie, nie zaprzeczę, to, co o sobie usłyszałem." (K:88)

scheinlichkeit dieser Konstruktion moniert. Auch Kazimierz Wyka scheint der eigentliche Sinn des Belauschens entgangen zu sein, da er - an zwei Stellen - von einer *unbeabsichtigten, unfreiwilligen* Situation Karols ausgeht, der sich angeblich *nicht mehr entfernen konnte* (1970:6).

(*Ich leugne es nicht, das, was ich über mich hörte, kränkte mich.*)

Die Erregung des Erzählers setzt sich über einige Textseiten mit scheinbar anderem Thema in der mehrfach wiederholten, ähnlichen Formel "przyznam" (*ich bekenne*) fort. Diese exzeptionelle Gestaltung<sup>11</sup> unterstreicht deutlich die Wichtigkeit (und Richtigkeit) von Januarys Aussage, die letztlich die Zuverlässigkeit des Erzählers hinsichtlich seiner Interpretationen und Wertungen des Wahrgenommenen in Zweifel zieht. Karol ist ein naiver, der Situation intellektuell nicht gewachsener Beobachter; der Autor zeichnet ihn als etwas hinterwäldlerischen Durchschnittsmenschen, wie allein schon seine verklemmten und zugleich voyeuristischen Erwägungen zur sexuellen Freizügigkeit der Franzosen auf eben diesen Seiten des Buches (K:88-91) zeigen, was aber auch zahlreiche andere Passagen sowie sein Sprachduktus belegen (vgl. Kazimierczyk 1982:46,50f.,54).

<sup>11</sup> Einige wenige gleiche und ähnliche Formeln ("przyznać muszę" *ich muß gestehen*; "można powiedzieć" *man kann sagen*; "wstyd powiedzieć" *man schämt sich, es zu sagen*; "nie mogę powiedzieć" *ich kann nichts dagegen sagen*; "przyznam się" *ich gestehe*; "nie przeczę" *ich leugne es nicht*; K:34,71f.,82,162) lassen sich nicht eindeutig der Erzählgegenwart des Werkes zuordnen. Sie können ebensogut in den inneren Monolog des erlebenden Ichs integriert sein und damit auf einer Ebene mit dem häufig verwendeten "[nie] pamiętam" (*ich erinnere mich [nicht]*; z. B. K:15,18,24,47,68,81,143,178,208) des sich während des Lauschens erinnernden Karol liegen. - Diese und andere dem *Plauderei*-Charakter des ganzen Werkes entspringenden Formulierungen - Kuśniewicz spricht in einer Vorbemerkung zum Roman ausdrücklich von "gawęda" - passen im übrigen schlecht zur Darbietungsform des inneren Monologs, da dieser ja die 'authentischen' Bewußtseinsprozesse wiedergeben will, wohl aber kaum jemand im Plauderton denken wird. Eine genauere Analyse dürften im übrigen die offensichtlichen Bezüge vieler Kuśniewicz-Romane zur erwähnten Gattung der "gawęda" lohnen; manche stilistischen und kompositionellen Eigenheiten ließen sich wohl zu einem Gutteil auf diese Traditionslinie zurückführen (vgl. auch Sternawachowiak 1977; Błażejowski 1981:37; 1986; Lewandowska 1982:152; Zaworska 1986:91; Nasiłowska 1986:97). Daß sich der Autor dessen bewußt ist, zeigt neben der genannten Charakterisierung von "Korupcja" u. a. auch die explizite Bezugnahme auf Henryk Rzewuskis "Mieszaniny obyczajowe" im späteren gleichnamigen Roman; ja er ruft diesen Autor - unter seinem Pseudonym Jarosz Bejła - sogar zweifach als *Patron dieser Plauderei* an ("patronie tej gawędy"; MO:116,247; vgl. auch MHL:7-9). Es ist wohl kein Zufall, daß hier auch ein moderner Fortsetzer dieser Tradition, Ksawery Pruszyński, eine wichtige Rolle spielt (MO:17,31,187-200,241f.; vgl. auch W:261).

Doch wird, wie gesagt, vor allem das erlebende Ich aktualisiert. Selbst die Ereignisberichte des Erzählers sind im wesentlichen auf die wenigen äußeren Aktivitäten Karols beschränkt, der zu Beginn des Textes seinen Horchposten eingenommen hat, dort nun lauscht und manchmal durch das Schlüsselloch späht sowie am Ende January gemeinsam mit Elise abführt. Dabei wird zudem häufig offengelassen, ob es sich wirklich um einen retrospektiven Bericht über die realen Ereignisse oder um die in verschiedener Weise dargebotenen Wahrnehmungen und Gedanken des erlebenden Ich handelt, zumal diese Textabschnitte sehr stark mit Reflexionen durchsetzt sind, die eindeutig auf die erlebende Figur zurückgehen. Dies sei am Beispiel des Romaneingangs gezeigt:

(3) "Musiałem bardzo uważać, bo podłoga trzeszczała. Tak więc, ledwo klamkę z ręki puściłem, ledwo się od drzwi odsunąłem, już czas był najwyższy, tamten właśnie wchodził i w drzwiach się witał z Elizą, więc szybko nachyliłem się do dziurki i usiłowałem zajrzeć, ale tam nic i nic, wciąż jeszcze byli w przedpokoju. (K:7)

*(Ich hatte sehr achtgeben müssen, denn der Fußboden knarrte. So war es also schon höchste Zeit, kaum daß ich die Klinke losgelassen hatte, kaum daß ich von der Türe ein Stück weggetreten war: Gerade kam jener herein und begrüßte Elise in der Türe; also beugte ich mich schnell zum Schlüsselloch hinunter und versuchte hindurchzusehen, aber dort gab es einfach nichts, sie waren immer noch im Vorzimmer.)*

So kann schon der erste Satz des Buches kaum als objektiver Bericht von außen verstanden werden; er gibt eher die Gedanken Karols nach dem Überqueren des zum Knarren neigenden Fußbodens in Form einer erlebten Rede (oder eventuell eines Erzählerberichts) wieder, worauf insbesondere das Modalwort verweist. Dieser Satz stellt - ebenso wie die beiden Nebensätze des folgenden - eine gedankliche Rückwendung Karols dar, der feststellt, daß er es gerade noch geschafft habe, da January (wie er wohl aus seinen akustischen Wahrnehmungen schließt) bereits den Schauplatz betrete. Jetzt erst wird ein kurzer Ereignisbericht eingeflochten, der Karols Verhaltensweise aus der Rückschau und von außen wiedergibt. Der Satz endet mit der Wiedergabe von Karols optischen Wahrnehmungen und seiner daraus resultierenden Schlußfolgerung (erlebte Rede), wie es - verkürzt - auch bei den erwähnten, akustisch begründeten Reflexionen der Fall war.

Bereits der kurze analysierte Textabschnitt illustriert, daß ein Teil der wenigen als Ereignisberichte des Erzählers erscheinenden Stellen durch den Kontext uneindeutig werden kann oder gar als Gedankenwiedergabe gedeutet werden muß. Ganz ähnlich sind auch die im direkten Diskurs des Haupterzählers seltenen Beschreibungen von Figuren und insbesondere Schauplätzen meist nur schwer dem erzählenden bzw. dem erlebenden Ich eindeutig zuzuordnen. Ein gutes Beispiel ist der auf den zitierten Text unmittelbar folgende Satz:

- (4) "Słyszałem każde słowo wyraźnie, bo drzwi nie były szczelne, takie białe, dwuskrzydłowe, całe w ornamenty, wieńce i girlandy, gałązki i owoce, jakieś paskudne gruszki czy coś takiego." (K:7)

*(Ich hörte deutlich jedes Wort, denn die Tür schloß nicht richtig, so eine weiße Zweiflügeltüre, ganz verziert mit Ornamenten, Kränzen und Girlanden, Zweigen und Früchten, irgendwelchen scheußlichen Birnen oder etwas Ähnlichem.)*

Läßt schon der erste Satzteil Zweifel offen, ob es sich hier um eine Reflexion des akustisch wahrnehmenden Karol oder doch eher um eine retrospektiv zusammenfassende ("każde", "wyraźnie") Feststellung des Erzählers handelt, so ist die folgende Beschreibung der Flügeltür sowohl interpretierbar als erste Wahrnehmung der sich in ihrem Versteck orientierenden Figur wie auch eventuell als nachträglich vom subjektiv urteilenden ("paskudne") Erzähler an der assoziativ passenden Textstelle eingeschobene Information für den Leser.

Keine explizite Selbstdarstellung des Erzähler-Ichs und keine explizite Lesereinbeziehung, keine Kommentare zum Erzählvorgang, allenfalls einige wenige, hinsichtlich ihres kommunikativen Status meist fragliche Kommentare zur Geschichte, selten eindeutige Erzählerberichte von Ereignissen und Beschreibungen von Figuren und Schauplätzen, all dies verweist auf die relative Ferne der Erzählung vom Diegesispol.

Stattdessen bedient sich der Erzähler fast ausschließlich mimetischer Darstellungsmittel: Er gibt das siebenstündige Gespräch zwischen January und Elise in direkter Form wieder und vermittelt auch die meisten Reflexionen und Erinnerungen Karols auf direkte Weise: als direkte Gedankenwiedergabe (fast nur zu Beginn des Textes graphisch durch Anführungsstriche markiert: K:9,12f.), meist aber als inneren Monolog. Seltener wird die erlebte Rede (vgl. Z: 3

und z.B. K:141f., 159), kaum jemals die indirekte Gedankenwiedergabe verwendet (vgl. K:61, 81) oder ein Erzählerbericht vom Denken Karols gegeben, wobei dieser allerdings nicht immer eindeutig von der erlebten Rede abzugrenzen ist (vgl. Z. 3).

Der innere Monolog der "Korupcja" ist grundsätzlich stärker geordnet und durchgeformt als die klassisch gewordene freie direkte Gedankenwiedergabe eines James Joyce, der den assoziativ-chaotischen Charakter der Bewußtseinsvorgänge stärker betont:<sup>32</sup>

(5) "Na szczęście zdołałem w ostatniej chwili, gdy już usłyszałem jego kroki na schodach, swój płaszcz wcisnąć byle jak, w pośpiechu, za skrzynię, co tam stoi w przedpokoju, wymnie się ten płaszcz pewnie, zakurzy, no, ale trudno, byle go tamten nie zauważył, nie poznał, on taki bystry, spostrzegawczy, zauważy byle co, a tam i rękawiczki moje irchowe, może Eliza zdołała je schować, choćby kopnąć pod wieszak, chyba je spostrzegła." (K:7f.)

*(Zum Glück habe ich im letzten Moment, als ich schon seine Schritte auf der Treppe hörte, meinen Mantel irgendwie, in aller Eile, hinter den Schrank zwängen können, der dort im Vorzimmer steht, der Mantel zerknittert, verstaubt sicher, doch was kann man machen, Hauptsache jener bemerkt, erkennt ihn nicht, er ist so scharfäugig, scharfsichtig, bemerkt alles, und dort sind auch noch meine Sämischhandschuhe, vielleicht hat Elise sie verstecken, sie wenigstens unter den Kleiderständer kicken können, sie hat sie wohl bemerkt.)*

Das Zitat läßt die präsentische Orientierung, die in der Ich-Form das wichtigste Unterscheidungskriterium des inneren Monologs von der gemischten Rede darstellt, besonders deutlich erkennen, da hier das polnische Tempussystem einschließlich des Futurs voll ausgeschöpft wird. Die futurisch ausgedrückten Vermutungen werden denn auch folgerichtig am Ende des Romans im abschließenden retrospektiven Ereignisbericht als zutreffend bestätigt:

(6) "[...] ja wyciągnąłem z za skrzyni moje palto, zmięte było, wygładziłem je jakoś, szukałem na podłodze rękawiczek." (K:249)

*([...] ich zog hinter dem Schrank meinen Mantel hervor, er war zerknittert, ich glättete ihn notdürftig, suchte auf dem Fußboden nach meinen Handschuhen.)*

Gewöhnlich dominiert in Karols innerem Monolog allerdings das Präteritum, da die meisten Reflexionen in ausführ-

<sup>32</sup> Der Grund hierfür mag im Bestreben des Autors zu suchen sein, die Lesbarkeit seiner Texte sicherzustellen (vgl. Interview 1979a:3f.).

liche Erinnerungen mit narrativem Charakter übergehen, wie auch mehrere explizite Aussagen des Erzählers deutlich machen:

- (7) "Tak sobie myślałem, tak mi chodziły po głowie te wspomnienia i wracały, i oddalały się, kiedy to było? a kiedy znów tamto? [...]" (K:25) "Nadstawiłem uszu, bo tak sobie wspominając straciłem czujność i nie słuchałem." (K:50) "Przypomniały mi się teraz te słowa, gdy tak słuchałem słów Żyrafy [= Januarego]." (K:61) "Zacząłem znowu słuchać, co tam za drzwiami." (K:159) "Jakże to było, żeśmy tutaj trafili?" (K:229)

*(So dachte ich hin und her, so gingen mir diese Erinnerungen durch den Kopf, kamen zurück und entfernten sich wieder, wann war das gewesen, und wann wiederum jenes? [...] - Ich spitzte die Ohren, denn so beim Erinnern war ich unaufmerksam geworden und hatte nicht zugehört. - Mir kamen jetzt diese Worte wieder in Erinnerung, während ich so den Worten der Giraffe [= Januarys] lauschte. - Ich begann wieder zu lauschen, was da hinter der Türe los war. - Wie ist denn das gekommen, daß wir hierher gerieten?)*

Solche Äußerungen sind erzähltechnisch insofern kaum entbehrlich, als die vom Autor beabsichtigte Integration oft sehr langer narrativer Passagen in den inneren Monolog auf erhebliche psychologische Probleme stößt, zumal diese Passagen noch stärker durchgeformt sind als schon die reflexiven Abschnitte im engeren Sinne. Die Unglaubwürdigkeit der Konstruktion (vgl. hierzu auch Anmerkung 31 sowie Szpakowska 1961) muß durch wiederholte Erzählereingriffe kompensiert werden, was nur zum Teil gelingen will, wie ein beliebiges Textbeispiel veranschaulichen kann: January erzählt Elise von seinen (angeblichen?) Erlebnissen zur Zeit des spanischen Bürgerkriegs und erwähnt das Internierungslager Gurs (K:79). Nach Beendigung von Januarys Geschichte knüpft Karol explizit an das zwei Seiten vorher (!) erwähnte Lager an und gibt seine mit dem Namen Gurs verbundenen Erinnerungen in zwar lebendigem Stil, aber eben doch in wohlgeordneter narrativer Form wieder:

- (8) "A mnie, gdy wspomniał obóz w Gurs, przypomniało się, że przecież tam w grudniu trzydziestego dziewiątego jeździłem i z tymi spaniolami gadałem. Wysłał wówczas nasz konsul do Gurs swego urzędnika Barańskiego rozdzielać paczki świąteczne, które nowy minister opieki społecznej nadesłał z Paryża. Nastąpiła wtedy demokracja i bardzo się nagle wszyscy o los Polaków z hiszpańskiej wojny zatroskali. Ze społecznego ramienia pojechaliśmy z tym Barań-

skim - Mioduszewski i ja. Barański personalia wpisywał na arkusze ewidencyjne, Mioduszewski przemawiał, ja się przysłuchiwałem." (K:81)

*(Und ich erinnerte mich, als er das Lager in Gurs erwähnte, daß ich dorthin ja im Dezember neununddreißig gefahren war und mit diesen 'Spaniern' geredet hatte. Damals sandte unser Konsul seinen Beamten Barański nach Gurs, um Weihnachtspäckchen zu verteilen, die der neue Sozialminister aus Paris geschickt hatte. Die Demokratie hatte damals angefangen und alle kümmerten sich plötzlich sehr um das Schicksal der Polen aus dem spanischen Krieg. Im nationalen Namen fuhren Mioduszewski und ich mit diesem Barański mit. Barański trug die Personalien in die Kontrollbögen ein, Mioduszewski hielt Ansprachen, ich hörte zu.)*

In dieser Art führt Karol die Erzählung fort und beschließt sie sogar mit einer hübschen 'Moral':

(9) "Každy ma swoją rację, gdy się tak zastanowić. Może i oni?" (K:82)

*(Jeder hat auf seine Weise recht, wenn man es sich so überlegt. Vielleicht auch sie?)*

Nun wird nicht etwa das Gespräch January-Elise wieder eingebildet, sondern ein mehrere Seiten vorher (K:77) unterbrochener Hilfsstrang weitergeführt, von der vorausgehenden Gurs-Geschichte durch einen psychologisch nicht zu motivierenden Absatz getrennt (man vergleiche dagegen etwa Molly Blooms 'stream of consciousness'; Joyce 1984:1634-1727). Zudem gibt Karol sofort nach Beginn dieser Erzählung das Wort an den Nebenerzähler January weiter, der seinen Bericht über den Fallschirmabsprung in Frankreich fortsetzt.

### 3.1.2. Dominanz der Nebenerzähler und der personalen Erzählhaltung des Haupterzählers

Karol selbst fungiert in diesem und vielen ähnlichen Fällen nicht als Haupterzähler, der sich, wie gezeigt, außer in seiner grundlegenden Vermittlerfunktion (episches Präteritum!) nur selten kundgibt, sondern als Nebenerzähler ersten Grades, da die meisten seiner narrativen Äußerungen ja als Gedankengänge des erlebenden Helden ausgegeben werden. So weisen seine 'sekundären' Erzählungen komplexe Kommunikationsstrukturen auf, weil in ihnen, wie etwa im zuletzt erwähnten Fall, wiederum Nebenerzähler auftreten können, die somit bereits 'tertiäre' erzählte Welten hervorbringen. Die zahlreichen Nebenerzähler

in "Korupcja" führen zu einer extremen Zersplitterung der Informationsgewinnung und -vermittlung, was eine deutliche Schwächung der Position des Haupterzählers mit sich bringt.

Zu solchen selbständigen Informanten können die unterschiedlichsten Figuren werden, die in ihrer Mehrzahl allerdings der Agentengruppe angehören. Diese erzählen - meist sehr kurz - von ihrer eigenen Vorgeschichte im weitesten Sinne (Adam K:27f.; Gaston K:90; Kociałkiewicz K:184-186,222 bis 224) oder der anderer Personen (Pollux über Adam K:17f.; Germaine, Adam, Jańcio, Kociałkiewicz über January K:62,97f., 134f.,174f.,188-190; Gaston über Elise K:90; Jańcio über Kociałkiewicz K:180f. bzw. über Ludwikowski K:210f.) sowie über die aktuelle eigene Lage (Jańcio K:138; Germaine K:158) bzw. aktuelle Handlungen oder Situationen anderer (Jańcio über Germaine K:136f. bzw. über Adam K:197f.; Gaston über January K:146,231f.). Daneben berichten Karols unbeteiligte Bekannte Skarlet über January (K:133,168f.) und Mioduszewski über polnische Zustände und Aktivitäten (K:144,170-172).

Am wenigsten mit dem January-Strang verflochten ist schließlich die Kollaborantenfamilie René und Suzanne Compans d'Esterel, ebenfalls Bekannte Karols, deren allmähliche - aus der militärischen Lage Deutschlands resultierende - politische Wandlung einen eigenen Nebenstrang darstellt. Auch diese beiden werden zu Nebenerzählern, vor allem hinsichtlich der Kriegsergebnisse (K:24f.,199-201).

Der weitaus wichtigste dieser Nebenerzähler ist allerdings January, der als zu enträtselnde "Gegenfigur" (Weber 1975:25f.) naturgemäß auch Hauptobjekt der Berichte anderer ist. Vor allem erzählt er über seine unmittelbare Vorgeschichte seit der Verhaftung in Paris (K:65-68,72-74,76f.,82-85, 96f.,100-108), aber auch von weiter zurückliegenden Erlebnissen im Bürgerkriegsspanien (K:123f.) und in Marokko (K:161) sowie von seinem Vorleben allgemein (K:88,122), berichtet über Adam, Kociałkiewicz und Castex (K:121f.,127f.) und von seinen aktuellen Aktivitäten (K:145f.).

Handeln diese durch den Nebenerzähler Karol vermittelten narrativen Äußerungen der 'tertiären' Instanz January ganz überwiegend von dessen unmittelbarer Vorgeschichte und den aktuellen Ereignissen, so berichtet January in seinem

vom personalen Medium Karol wahrgenommenen Gespräch mit Elise, hier also auf 'sekundärem' Kommunikationsniveau, von verschiedenen weiter zurückliegenden Erlebnissen, vor allem im spanischen Bürgerkrieg (K:26f.,35-39,55f.,74f.,78-81) und im Marokko der zwanziger Jahre (K:159-161,226f.,237), daneben in Hamburg (K:139-141) sowie in Polen und im Vorkriegsspanien (K:58-60). Sind es dort also vorwiegend echte oder vermeintliche Informationen, die für das Verständnis des Hauptereignisstranges unabdingbar sind, so handelt es sich hier um exotische Versatzstücke, die Elise beeindrucken sollen und im Rahmen des an sich schon bezeichnenden Gesprächs indirekt ein Bild von Januarys Charakter (oder wie er sich gerne sehen will) entstehen lassen.

Insgesamt gewinnt January, dessen direkt dargebotene Rede, also seine narrativen und reflexiven Äußerungen, ca. 30 Prozent des Gesamttextes ausmachen, als einzige Figur schon rein quantitativ eine dem Erzähler Karol vergleichbare Position. Zudem ist er nicht nur Nebenerzähler zweiten Grades wie die übrigen Figuren, sondern eben auch primärer Nebenerzähler, wodurch er dem überwiegend ebenfalls als Nebenerzähler ersten Grades und nicht als Haupterzähler fungierenden Karol in noch größerem Maße gleichgestellt wird, zumal dieser ja als Nebenerzähler - anders als January - nur 'still' in Erscheinung tritt.

Eine weitere Schwächung der Position des Haupterzählers ergibt sich aus der Tatsache, daß dann, wenn er sich nicht der sekundären Erzähl-Instanz Karol bedient, durch die ständige Aktualisierung des erlebenden Ich eine fast durchgängig personale Haltung hinsichtlich der erzählten Gegenwart eingenommen wird. Das vom Erzähler in Gestalt des erlebenden Karol vorgeschobene Medium ist dabei fast völlig auf akustische Wahrnehmungen beschränkt; durch Karols Ohren hört der Leser, was im anderen Raum vor sich geht, vor allem das Gespräch zwischen January und Elise. Das komödientypische Lauschen an der Türe (Wyka 1970:6) schließt hingegen visuelle Wahrnehmungen fast gänzlich aus, der Blick durchs Schlüsselloch läßt kaum etwas erkennen:

(10) "Pilniej przez dziurkę spojrzalem, co tam oni, ale niczego nie dojrzałem, tylko różowawopomarańczowy półmrok od klosza czy abażuru lampki, która w rogu, pod oknem, nad kanapką." (K:8) "Nic nie widać przez dziurkę, raz tylko, a może mi się zdawało, jakby coś ciemnego przesunęło się z prawa w lewo. To ona." (K:14f.)

*(Eifriger spähte ich durchs Schlüsselloch, was sie dort machen, aber ich konnte nichts sehen, nur das rosig-orangefarbene Zwielficht von der Glocke oder dem Schirm der Lampe, in der Ecke, am Fenster, über dem Kanapee. - Es ist nichts zu sehen durch das Schlüsselloch, einmal nur, vielleicht habe ich mich getäuscht, war es, als hätte sich etwas Dunkles von rechts nach links vorbeibewegt. Das ist sie.)*

Die zunächst rein äußerliche Komik eines solchen Schlüssellochguckens gewinnt ihren tiefergehenden Aspekt eben durch die Tatsache, daß das aktuelle Geschehen vom Beobachter Karol wie vom Leser nur aus den relativ detaillierten Gehörseindrücken rekonstruiert werden kann, was aber nicht durchweg eindeutig gelingt (K:9-11,14f.,39,177f.,228f.,236-238,248). Selbst das rückschauende Erzähler-Ich dürfte in dieser Hinsicht kaum über ein umfangreicheres Wissen verfügen, da Elise aufgrund ihres angetrunkenen Zustands als zuverlässige Zeugin wohl nicht in Betracht kommt. Insgesamt hat also Krzysztof Nowicki sicher recht, wenn er davon spricht, in "Korupcja" werde geradezu die Idee des Erzählers als solche kompromittiert (1971:277).

### 3.1.3. Erkenntnisskepsis und Subjektivität

Die in der geschilderten Weise durchgängig gestaltete beschränkte Wahrnehmungssituation Karols kann im Kontext der die Thematik beherrschenden philosophischen Fragestellungen als große Metapher für die notwendigerweise eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit und die allesbestimmende Subjektivität des Menschen gelesen werden.<sup>33</sup> In die gleiche Richtung weisen die anderen bereits analysierten Konstruktionselemente des Textes: Der Erzähler wird der Gegenfigur January teilweise sogar in der Kommunikationshierarchie gleichgestellt und ist als Figur der er-

<sup>33</sup> Die Lauschszene, die sich "im Ich-Roman immer einer gewissen Beliebtheit erfreut" hat, wie Franz K. Stanzel darlegt (<sup>2</sup>1982:274), ist hier also keineswegs als "Verlegenheitslösung" (ebd.) zu werten, sondern als bewußt eingesetztes Gestaltungsmittel für eine erst im modernen Roman auftretende Problematik.

zählten Wirklichkeit gegenüber den anderen Figuren keineswegs privilegiert, im Gegenteil, er ist ein weniger kompetenter Beobachter als manche andere. Nur zu seinem eigenen Inneren hat der Ich-Erzähler naturgemäß Zugang, so daß lediglich (der erlebende) Karol voll durchschaubar wird. Ganz im Gegensatz dazu bleibt die zweite Hauptfigur des Romans, January, trotz intensiver Durchleuchtung weitgehend rätselhaft, worauf schon sein Name verweist, der auf den 'doppelgesichtigen' Gott Janus zurückgeht.<sup>34</sup> Weder ist Genaueres über seine Herkunft zu erfahren (vergleiche lediglich K:58-60, 78, 88) noch können seine ausführlicher berichteten Erlebnisse im spanischen Bürgerkrieg, in Marokko und in Hamburg als gesicherte Informationen betrachtet werden. Ihre Glaubwürdigkeit wird von Karol mit gutem Grund mehrfach in Zweifel gezogen:

(11) "Co w tym prawdy było, kto tam wie [...] On różne rzeczy o swoim pobycie na Półwyspie mówił, raz tak, raz inaczej, zmieniał, sam się z tego śmiał, dawał do zrozumienia, że to, co opowiada, to tak sobie, bo taki jego właśnie pański humor, a kto głupi, niech wierzy." (K:34f.; vgl. a. K:62, 88, 161)

*(Was daran wahr war, wer weiß das schon [...] Er sagte verschiedene Dinge über seinen Aufenthalt auf der Halbinsel, mal so, mal anders, änderte ab, lachte selber darüber, gab zu verstehen, daß das, was er erzähle, nicht so ganz ernstzunehmen sei, denn das sei eben gerade seine herrschaftliche Laune, und ein Dummer möge es glauben.)*

Januarys bewußtes Spiel mit seinen Erzählungen fügt sich nahtlos in sein durchgehend schauspielerhaftes Verhalten, seine Selbstinszenierung,<sup>35</sup> wodurch er für Leser und Erzähler so undurchsichtig wird:

(12) "Czy był zresztą kiedykolwiek naprawdę szczery? Zdawało mi się, że zawsze kogoś odgrywa, jakąś rolę, nie siebie." (K:177)

<sup>34</sup> Der Autor selbst gibt heute an, diese Namenssymbolik nicht beabsichtigt zu haben (Brief vom 22. 10. 1985 - siehe Anhang), der Rezipient wird auf eine sich so unmittelbar aufdrängende Gelegenheit sekundärer Semantisierung der Romanwirklichkeit nicht verzichten wollen. - Im übrigen verwendet Kuśniewicz das Bild des 'doppelgesichtigen' Gottes Janus explizit in seinem späteren Roman "Stan nieważkości" (SN:105) und erwähnt in "Eroica" den Orden des hl. Januarius, der in Sizilien verliehen wurde (E:186), also in eben jenem zwitterigen Königreich (KOS:36), das aufgrund seiner 'Doppelgestalt' eine wichtige Symbolfunktion im "Król Obojga Sycylii" erhält (vgl. u. Abschnitt 4.4.).

<sup>35</sup> Jan Błoński spricht vom Aufbau innerer Wunschtraumwelten durch den Hochstapler January (1967).

*(War er im übrigen irgendwann einmal wirklich aufrichtig?  
Es schien mir, daß er immer irgendwen spielt, irgendeine  
Rolle, nicht sich selbst.)*

Rätselhaft bleiben nicht nur weitere Vorgeschichte und Charakter Januarys, nicht vollständig aufklärbar ist auch die kriminalistische Kernfrage des Romans, in bezeichnender Abweichung von den Normen des Genres (vgl. Nowicki 1971:276f.; Janota 1974:22).<sup>36</sup> Zwar läßt sich mit einiger Sicherheit feststellen, daß January die bedeutende Geldsumme, die er bei seiner Ankunft in Frankreich mitführte, nicht verloren (K:84f.), sondern unterschlagen hat (K:168f., 188f., 221), doch bleibt die zentrale Frage offen, warum er seine geplante Tätigkeit nicht aufgenommen hat und sich stattdessen im Gebiet von Karols Agentengruppe verborgen hält.

Vor allem läßt sich nicht eindeutig klären, ob er der Gestapo in Paris wirklich entkommen ist, wie er behauptet (K:104-108), oder ob er freigelassen wurde, nachdem man ihn unter erpresserischer Drohung verpflichtet hatte (K:216f.), für die Deutschen zu arbeiten (K:189-192). Denn die stark auf letztere Variante deutenden - nach Karols Ansicht ausnahmsweise ehrlich gemeinten (K:177) - Äußerungen Januarys im Gespräch mit Elise über Feigheit und extreme Angstzustände (K:176-180, 196, 226f.) lassen sich eventuell auch in dem Sinne interpretieren, daß er wirklich geflohen sei, aber jetzt bei Antritt der riskanten neuen Unternehmung plötzlich seine gewohnte Kühnheit verloren habe. Ebenso wenig ist Januarys in Trunkenheit unternommener Versuch, mit dem bei Familie Compans wohnenden bayerischen Major zu sprechen (K:178f.), und die eventuelle Suche der Gestapo nach January (K:231f.) ein eindeutiger Beweis für seinen Verrat. Daß es keinerlei endgültige Beweise gibt, räumen auch seine Verfolger Karol gegenüber ein (K:192, 217f.).

<sup>36</sup> Volker Neuhaus spricht bei letztlicher "Undurchschaubarkeit des Falles" im Detektivroman sogar von einer "Parodie" oder "Kontrafaktur" der fest eingebürgerten Gattung (1971: 115), wodurch - wie bei Kuśniewicz - eine grundlegende Erkenntniskepsis zum Ausdruck gebracht werden kann (vgl. 1971:117). - Die Bedeutung dieses 'Erkenntnis'-Komplexes für den Roman führt im übrigen dazu, daß neben der - unvollständigen - 'erfahrenen Geschichte' auch die 'Erfahrungsgeschichte' und damit neben der 'Gegenfigur' January auch die 'Beobachterfigur' Karol einen hohen Stellenwert erlangt (zur Terminologie vergleiche Weber 1975:39-41 bzw. 25f.).

So bleiben mehrere Möglichkeiten offen, Januarys Abtrünnigkeit zu erklären: Entweder ist er - nach wirklicher Flucht - bei der Ankunft in Frankreich plötzlich unschlüssig und ängstlich geworden (K:217f.) oder aber er scheut sich, endgültig zum Verräter zu werden, indem er den Auftrag der Gestapo ausführt (K:217). Vielleicht aber hat er ganz einfach genug von diesen Dingen, vielleicht langweilen ihn die Spionageaffären und er fühlt tatsächlich nur noch ein großes Ruhebedürfnis in sich, wie er mehrfach äußert (K:11,25f.,108,142,159,207f.,221f.,227,232).<sup>37</sup> Das psychologische Rätsel January ist nicht endgültig lösbar, worauf dieser in ironischer Durchbrechung der Fiktion selbst hinweist:

(13)"[...] pragnę tylko czuć przy sobie żywego człowieka, który mnie pojmie, zrozumie, nie będzie doszukiwać się we mnie psychologicznych zagadek, czort bierz psychologię!" (K:227)

([...] ich möchte nur einen lebendigen Menschen neben mir fühlen, der mich begreift, versteht, in mir kein psychologisches Rätsel sucht, zum Teufel mit der Psychologie!)

Offen bleibt nicht nur Januarys Vorgeschichte, auch sein weiteres Schicksal wird in der Schwebe gehalten; zur unaufgelösten 'Geheimnis-' oder 'Rätselspannung' tritt - in der Terminologie von Ulrich Suerbaum (1971:230) - erhebliche 'Zukunftsspannung', die ebensowenig befriedigt wird. Wie nämlich den Aussagen von Kociałkiewicz, Ludwikowski und Jańcio zu entnehmen ist, droht ihm entweder die Verschleppung nach Großbritannien oder aber die Liquidation (K:188,192,214), möglicherweise abhängig von seinem weiteren Verhalten (K:218f.).<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Ähnlich, wenn auch etwas vereinfacht werden die Alternativen von Jan Błoński (1967), Wojciech K. Janota (1974:22), Mieczysław Dąbrowski (1981:51) und Barbara Kazimierczyk (1982:51f.) gesehen. Tomasz Burek hingegen (1962:125) glaubt, eine Lösung des gar nicht so großen Rätsels January in der letztgenannten Richtung gefunden zu haben: Dieser wolle sich ein schönes Leben machen, alles andere sei nur Maske. Burek übersieht jedoch, daß eben auch andere Erklärungsmöglichkeiten für Januarys aktuelles Verhalten offenbleiben. Außerdem läßt sich dem Text keineswegs eindeutig entnehmen, daß die von January für sein Handeln selbst angeführten Motivationen (freie Entscheidung, Mut, Abenteuerlust) niemals reale Bedeutung gehabt hätten und nur dem Bereich der Phantasie zuzurechnen seien, wie Burek voraussetzt (vgl. hingegen K:20,90f.,156), so daß seine oben genannte These auf jeden Fall zeitlich stark einzuschränken wäre.

<sup>38</sup> Daß January *umkommt*, wie Jan Błoński (1967) und Barbara Kazimierczyk (1982:54) meinen, ist dem Text nicht eindeutig zu entnehmen.

### 3.1.4. Vier politisch-ideologisch-moralische Grundpositionen

Die schon durch seinen Namen angedeutete 'Doppelgesichtigkeit' Januarys läßt sich nicht nur auf sein rätselhaftes Wesen und Verhalten beziehen, sie symbolisiert auch den Kern seiner Lebensphilosophie: Man muß jede Sache von zwei Seiten sehen [...] alles ist relativ (K:78,74; vgl. auch K:56,75). Objektive Wahrheiten gibt es nicht, *Vaterland, Menschheit, Religion, Ideale* sind leere Worte, die zur Kaschierung realer Interessen dienen (K:77,84; vgl. auch K:159,162,246) und dem Menschen das ihm ureigene Recht auf freie Entscheidung zu nehmen suchen (K:78,84,117,141f.,219f.).<sup>39</sup> Das wahre Leben liegt für January nicht in der Aufopferung für eine fragwürdige Ideologie, sondern im intensiven Auskosten aller nur möglichen Erfahrungen, wozu der einzige ihm absolut erscheinende Wert, *der Mut* ("odwaga"), Voraussetzung ist (K:61,84,117,142,164).

Januarys Relativismus werden drei andere politisch-ideologisch-moralische Grundhaltungen gegenübergestellt: der stramme konservativ-bürgerliche Patriotismus von Karols Vorgesetzten und in seinem polnischen Umfeld, der kommunistische Internationalismus der polnischen Bergarbeiter in Cagnac-les-Mines und der in Gurs internierten ehemaligen Spanienkämpfer sowie das Kollaborantentum der Familie Compans und ihrer Umgebung.

---

<sup>39</sup> Manche Gedankengänge Januarys erinnern stark an Gombrowiczsche Probleme, insbesondere aus "Trans-Atlantyk", das ebenso wie "Korupcja" polnisches Emigrantenleben - in Argentinien - auf ironisch-groteske Weise gestaltet. Darauf wird auch durch einige äußerliche Anspielungen hingewiesen: "[...] jakaś w nim była prawdziwa Europa i Ameryka, a nie nasz tu-tejszy zaścianek." ([...] in ihm war irgendwie ein echtes Europa und Amerika, und nicht unser Krähwinkel hier; K:51; vgl. Burek 1962:124); außerdem deutet January eine mögliche Übersiedlung nach Argentinien an (K:108). Wichtiger aber sind die inhaltlichen Parallelen etwa zwischen Januarys Befreiungsversuch von all den angeführten übermächtigen Normen und Gombrowicz' These "Do diabła z ojcem i ojczyzną!" (*Zum Teufel mit Vater und Vaterland!* 1985:63; zu "Trans-Atlantyk" vgl. Kowalska 1980). Wie schon die ersten Rezensenten bemerkten (Szpakowska 1961; Maciąg 1961), gehen die grotesken Züge und die sprachliche Gestaltung der "Korupcja" zu einem Gutteil auf Gombrowicz zurück ("gawęda"-Parodie! Vgl. Anm. 31). Dies wurde von Andrzej Kuśniewicz nachträglich bestätigt und durch den Hinweis auf Zbigniew Uniłowski's "Żyto w dżungli" (1936) ergänzt (Interview 1977:6; vgl. auch 1979a:4).

Letztere Haltung steht der Januarys insofern am nächsten, als hier ebenfalls keine von vorneherein festen Positionen eingenommen werden, sondern man sich der jeweiligen Situation anpaßt, hier allerdings diktiert von der äußeren persönlichen Interessenlage, wie der ganze Compans-Strang zeigt (K:24f., 111-117, 165f., 197-203), während January - dem eigenen Konzept zufolge - seine jeweilige Position in freier Entscheidung eines freien Menschen sucht, als bewußter Spieler mit allen Möglichkeiten.

So negativ das Kollaborateurs-Milieu gezeichnet wird,<sup>40</sup> so positiv fällt - wenig verwunderlich - das Bild der wackeren Kommunisten Szymaniak und Wrona sowie der polnischen Angehörigen der ehemaligen internationalen Brigaden in Spanien aus. Auf nur wenigen Textseiten (K:61, 81f., 220f., 234) wird ihre gesunde Einstellung zu verschiedenen politischen Problemen gezeigt. Sehr viel interessanter, weil differenzierter und kritischer, ist die diametrale Gegenposition im Bereich ideologisch fester Wertsysteme gestaltet: Der konservative polnische Patriotismus in der Färbung der Zwischenkriegszeit wird durch so unterschiedliche, mehr oder weniger ironisch gezeichnete Gestalten repräsentiert wie etwa die Farmersfamilie Sikora (*Meise*; K:40-45), den Herrn Kaplan Karaś (*Karausche*; meist in alliterierender und assonierender Fügung: "Książdz kaplan Karaś"; K:40-45, 91, 162-165), den Lehrer Rączka (*Händchen*; K:91, 225) und den *Agronomen und Patriot* Mioduszewski (K:20-22, 40-45, 91, 143f., 170-172, 225) oder die *Militärs* Kociałkiewicz (K:121f., 126, 180-195), Ludwikowski (K:210 bis 215, 250) und vor allem Karols ersten Chef, Oberst Adam, dem dieser folgendermaßen charakterisiert:

(14)"[...] szorstki, kanciasty, huknął na człowieka nieraz, sponiewierał jak rekruta, ale porządny chłop, uczciwy, szczerzy patriota, oddany Sprawie." (K:125f.)

([...] *rauh, kantig, donnerte einen des öfteren an, stieß einen wie einen Rekruten herum, aber ein anständiger Kerl, ein ehrlicher, aufrichtiger Patriot, der SACHE treu ergeben.*)

---

<sup>40</sup> Auch hier werden sprechende Namen verwendet: "Compans" wird mit den "Compagnons de France" (vgl. MHL:84) zusammengestellt (K:111), und auch der "abbé Pou" macht seinem Namen (frz. *Laus*) alle Ehre.

Ähnlich wird Adam auch von Pollux und Jańcio eingeschätzt (K:17f., 175). Der bieder-unbedarfte Erzähler Karol sieht sich hilflos diesen verschiedenen ideologisch-moralischen Positionen ausgeliefert. Selbst dem französischen Kollaborantentum gegenüber findet er in seiner ganzen Naivität keine eigene Haltung: Er ist ein neutraler Beobachter (und hierbei auch nur ein halb-bewußtes Spionagewerkzeug Adams; K:116), der die von Familie Compans vertretenen Auffassungen in ihrer Tragweite nicht erkennt. Allenfalls wird ihm klar, daß sich seine Interessen als Pole damit nicht unbedingt in Einklang bringen lassen (K:114f., 166, 224). Etwas deutlicher macht er sich schon den Konflikt zwischen den Ansichten der polnischen Kommunisten und den anderen zur Diskussion stehenden Einstellungen bewußt (K:61, 82, 220f.). Auch wenn der Text die optimistische Zukunftsaussicht zu suggerieren scheint, Karol werde vielleicht doch noch in die Arme der Partei finden (K:220, 234), deren politisches Programm ihm allerdings völlig unbekannt ist, so steht im Mittelpunkt des Romans doch eindeutig<sup>41</sup> Karols Hinundhergerissensein zwischen Januarys brillant formuliertem, intellektuell anziehendem Relativismus und der ihm durch seine ganze Sozialisation natürlich zugewachsenen, wenig reflektierten national-konservativen Einstellung, als deren repräsentativster Vertreter und geistiger Hauptkontrahent Januarys der alte, ehrliche Patriot Oberst Adam (ironisch) gezeichnet wird. Dessen geistige Unbeweglichkeit deutet Pollux mit den gleichen Worten an, wie es January im Falle Karols tut: "Ale prochu to on nie wymyśli!" (K:17; vgl. Z. 1).

January und Adam stehen sich nicht nur als ideelle Repräsentanten dieser beiden Grundhaltungen gegenüber, wie sie in direkter Auseinandersetzung selbst formulieren (K:108f.);

---

<sup>41</sup> Dem Komplex 'kommunistische Ideologie' wird denn auch in der polnischen Sekundärliteratur kaum Beachtung geschenkt (vgl. lediglich Kazimierczyk 1982:58). Ins Zentrum rückt dieses Randproblem hingegen die haarsträubend inkompetente Rezension der tschechischen Übersetzung von "Korupcja" durch Jiří Damborský (1977). - Der Konflikt zwischen altbackenem Patriotismus und Januarys Schlaumeierei ("spryciarstwo") wird im übrigen von Kuśniewicz selbst in einem Interview herausgestellt (1971:8; vgl. auch Mętrak 1964:5).

ihre gegenseitigen Attacken machen überdies deutlich, daß sich mit den kontroversen Einstellungen auch eine völlige Unverträglichkeit der Charaktere verbindet (K:50-52,109f.,121,147-158). In diese Auseinandersetzung wird Karol vor allem von January hineingezogen, der ihn mit einigem Erfolg (K:56,112,162-165,219) von der Person und der Ideologie Adams zu lösen und auf seine Seite zu ziehen versucht, was von Karol bildhaft als *Kampf um meine Seele* empfunden wird:

(15)"[...] jakby między nami trwała walka o moją duszę, moje sumienie, a ja w tym boju - zarazem przedmiot, ale i partner raz tej, raz znów tamtej strony, raz z diabłem, raz z aniołem." (K:52)

([...] gleichsam währte zwischen uns ein Kampf um meine Seele, mein Gewissen, und ich war in diesem Gefecht zugleich Objekt, aber auch Partner, mal der, mal wieder jener Seite, mal mit dem Teufel, mal mit dem Engel.)

Dabei bleibt für Karol lange in der Schwebe, ob nun January ein Teufel oder ein Erzengel sei, wie dieser sich selbst anlässlich seines Fallschirmabsprungs spöttisch-parodistisch bezeichnet (K:83; vgl. auch K:76). Zwar kann sich der Erzähler dem suggestiven Einfluß Januarys schließlich wieder bis zu einem gewissen Grade entziehen (K:61,146f.,226), doch gewinnt er damit seine einstige unreflektierte Selbstgewißheit keineswegs zurück: Er legt sich deutlich Rechenschaft darüber ab, daß ihm einerseits von der 'patriotischen' Seite *Korruption* durch January vorgehalten wird, er für die Kommunisten wiederum von der bürgerlichen Exilregierung *korruptiert* ist; January schließlich spreche von einer allgemeinen *Korruption* der Menschen durch die traditionellen Gebote und Moralgesetze (K:219f.), also durch die Grundlagen der beiden anderen angeführten Ideologien.

### 3.1.5. Umfassender Relativismus

Karol ist im Netz sich gegenseitig ausschließender Lebenshaltungen gefangen, er erfährt an sich die *Korruption* aller Wertesysteme (vgl. auch Z. 9) und wird so zu einem Repräsentanten des modernen Menschen mit seiner Erkenntnis-skepsis und dem Bewußtsein einer allesumfassenden Subjektivität. Diese als Titel des Romans stark exponierte und im Gegen-

satz zu Jerzy Jarzębski (1984:231) wohl durchaus wertneutral zu verstehende *Korruption* aller scheinbaren Gewißheiten findet darüber hinaus ihren Ausdruck in der gesamten schon skizzierten erzählerischen Gestaltung des Werks: in der analytisch-detektivistischen Anlage der 'Erzählung', die jedoch in bewußter Durchbrechung des Gewohnten ohne eindeutige Lösung bleibt, in der komplizierten Kommunikationsstruktur und der damit einhergehenden Zersplitterung der Informationsgewinnung und -vermittlung, in der höchst subjektiv gestalteten und intellektuell beschränkten, 'unzuverlässigen' Perspektive des Haupterzählers sowie in seiner fast völligen Gleichberechtigung mit den anderen Figuren, insbesondere mit der interessantesten und für die philosophische Problematik zentralen Gestalt des January.

Dieser liefert zwar auch nur eine der zur Diskussion gestellten Lebenshaltungen, zudem eine sehr problematische, als deren Vertreter im Roman er denn auch scheitert - äußerlich wie innerlich. Doch auf einer grundsätzlicheren Ebene ist es eben dieses Gedankengebäude, das den Gesamtaufbau des Romans organisiert: *Alles ist relativ*, alles kann man von zwei Seiten sehen. Und dies gilt - gemäß dem Prinzip des Selbsteinschlusses der pyrrhonischen Skepsis - eben auch für die Philosophie des Relativismus selbst; ja, letztlich stellt sich der ganze 'Roman' selbst in Frage (vgl. dazu auch Burek 1962:125 und insbesondere 1964:76f.).

### 3.2. "Eroica"

Eine der "Korupcja" sehr ähnliche erzählerische Gestaltung weist Kuśniewicz' zweiter, 1963 erschienener Roman "Eroica" auf. Wiederum wird die 'Gegenwart' des Werkes durch einen direkt am Geschehen beteiligten Ich-Erzähler vermittelt: Der aus Österreich stammende Sturmbannführer SS Graf Ottokar von Valentin verbringt Anfang September 1944 (vgl. E:204f. in Verbindung mit E:31f. und E:5) nach der Einnahme von Paris durch alliierte Truppen vier Tage (vgl. die drei Morgendämmerungen E:90f., 202, 266) zusammen mit dem Luxemburger Anton K. (E:221) sowie den Franzosen Zibou und (vermutlich) Baron Stanislas de M. in Zelle 456 eines französischen Gefängnisses.

Die räumliche und zeitliche Eingrenzung der Gegenwarts-komponente des Hauptereignisstranges ist demnach ähnlich rigoros durchgeführt wie in "Korupcja". Als Informationsquellen können wiederum nur die vom Ich-Erzähler wahrgenommenen Äußerungen der drei Mithäftlinge und seine eigenen Reflexionen, Erinnerungen und Halluzinationen (sowie das Verhalten aller vier Gefangenen) dienen. Der Werdegang der vier Insassen von Zelle 456, der in ausgedehnten Rückwendungen sukzessive nachgeholt wird, ist somit notwendigerweise durch subjektive Prismen gebrochen: Im Falle Zibous und des Herrn K. bringen nur deren eigene Erzählungen direkte Hinweise, die Geschichte des unzugänglichen Barons hingegen glaubt der Erzähler durch frühere Beobachtungen rekonstruieren zu können.

Weitaus am wichtigsten sind die Erinnerungen Ottokars an seine eigene Vergangenheit; viel stärker als der Erzähler Karol in "Korupcja" steht er selbst im Mittelpunkt des Interesses, da er dieses nicht mit einer zweiten Hauptfigur teilen muß, und gewinnt sehr facettenreiche Konturen, soweit dies die subjektive Sichtweise des Ich-Erzählers zuläßt.

#### 3.2.1. Schwache Erzählerwahrnehmbarkeit

Nichtsdestoweniger bleibt auch in "Eroica" das rückblickende Erzähler-Ich auffallend undeutlich; es werden dem Mimesis-

Pol mehr oder weniger benachbarte Erzählweisen bevorzugt: Die umfangreichen verbalen Äußerungen in der erzählten Gegenwart des Werkes sind direkt wiedergegeben, die relativ wenigen nichtverbalen Gegebenheiten als ständiges, oft schwer abgrenzbares Ineinandergreifen von schwach diegetischem Erzählerbericht und erlebter Rede ('erlebtem Eindruck') des wahrnehmenden Ich gestaltet. Eine repräsentative Verbindung aller angeführten Erzählweisen findet sich etwa in folgendem Textabschnitt:

(16) "Uniosłem głowę i wsparty na łokciu, popatrzyłem w tamten kąt pod oknem. Na tle szarzejącej już ściany rysował się wyraźnie ciemny, skulony kształt. Baron owinięty w pled, jakby w burnus, nieruchomy i dziwaczny. Ponad jego głową spływały z okna ostatnie, jaśniejsze promienie gasnącego dnia. Wielka, mleczna tafla szyb podzielona na równe prostokąty sztabami krat. Patrzyłem przez chwilę, po czym położyłem się znowu, wygodnie wyciągając nogi aż po betonowy sedes.

- Cholernie nudny dzień! - mruknął Zibou. Stał oparty plecami o drzwi i drapał się kciukiem w koniec nosa. Ledwo widziałem go w mroku. - Cholernie nudny dzień! - powtórzył, a potem podszedł do łóżka i trącił w plecy tamtego na literę K.

- A może byśmy się tak przed snem wybrali na maleńki spacer? Co pan na to?" (E:46f.)

*(Ich hob den Kopf und blickte, auf den Ellenbogen gestützt, in die andere Ecke beim Fenster. Vor der schon grau werdenden Wand zeichnete sich deutlich eine dunkle, zusammengekauerte Gestalt ab. Der Baron, in eine Decke gehüllt, wie in einen Burnus, unbeweglich und seltsam. Über seinem Kopf ergossen sich die letzten helleren Strahlen des verlöschenden Tages vom Fenster herab. Die große Milchglastafel der Scheiben durch die Gitterstäbe in gleiche Rechtecke geteilt. Ich spähte eine Weile, dann legte ich mich wieder hin und streckte die Beine bequem aus bis zur Klobrille aus Beton.*

*"Ein verflucht langweiliger Tag!" knurrte Zibou. Er stand mit dem Rücken an die Tür gelehnt und kratzte sich mit dem Daumen am Nasenende. Kaum daß ich ihn in der Dämmerung erkennen konnte. "Ein verflucht langweiliger Tag!" wiederholte er, und dann ging er zum Bett und stieß den dort mit dem Anfangsbuchstaben K. in den Rücken.*

*"Vielleicht könnten wir uns vor dem Schlaf noch auf einen kleinen Spaziergang machen? Was sagen Sie dazu?"*)

Seltener werden äußere Gegebenheiten der erzählten Gegenwart auch in präsentischer Form vermittelt, wobei meist schwer zu entscheiden ist, ob es sich um einen Erzählerbericht im historischen Präsens oder um einen inneren Monolog des erlebenden Ich handelt (wie es im Gegensatz hierzu in 'Korupcja' fast immer eindeutig der Fall ist). Unabhängig

jedoch von allen Klassifizierungsproblemen wirken solche Gestaltungen durchwegs personalisierend und lassen ein erzählendes Ich kaum erkennen:

(17) "Ktoś biegnie z głuchym tupotem bosych nóg. Narzucają na mnie jeszcze jeden pled. Zakłopotany, stroskany głos Zibou: - Może by i szlafrok starszego pana?"

Dochodzą mnie ich głosy, bieganina. Każdy krok odbija się w mojej czaszce bolesnym echem. - No, lepiej panu?

Milczę. Zaciskam powieki. Przepływają na ukos jakieś smugi. Snopy iskier. Obserwuję je drżąc. Kolana dygocą, słyszę wyraźnie bicie pulsów w skroniach, szum w uszach. Zupełna ciemność. Zęby mi dzwonią. Dygocę. - Herri - mówię. - Daj mi rewolwer, tyś dobry chłopak." (E:235f.)

*(Jemand läuft mit dem dumpfen Stampfen nackter Füße. Man wirft noch eine Decke auf mich. Die besorgte, bekümmerte Stimme von Zibou: "Vielleicht auch den Morgenmantel des älteren Herrn?"*

*Es erreichen mich ihre Stimmen, die Lauferei. Jeder Schritt hallt in meinem Schädel schmerzvoll wieder. "Nun, ist Ihnen besser?"*

*Ich schweige. Zwicke die Lider zusammen. Es fließen schräg irgendwelche Streifen vorbei. Funkenähren. Ich beobachte sie bebend. Die Knie zittern, ich höre deutlich das Pochen des Pulses in den Schläfen, ein Sausen in den Ohren. Völlige Dunkelheit. Die Zähne klappern. Ich bebe. "Herri", sage ich. "Gib mir den Revolver, du bist ein guter Junge."*)

Auch die Reflexionen, Erinnerungen, Träume und Fieberphantasien des Grafen von Valentin, die über die Hälfte des Textes einnehmen, sind naturgemäß mehr oder weniger mimetisch gestaltet, wobei allerdings die indirekte, besonders die freie indirekte Gedankenwiedergabe die direkten Formen überwiegt, soweit diese Opposition - im häufigen präteritalen Ereignisbericht des Nebenerzählers v. Valentin - nicht von vorneherein neutralisiert ist.

Stärker diegetische Erzählweisen werden hingegen weitgehend vermieden; lediglich im Kontext von Träumen und Halluzinationen des SS-Offiziers bleibt manchmal offen, ob hier nicht doch Überlegungen oder Erläuterungen aus der Perspektive der Erzählergegenwart einfließen (E:62,69f.,155-160,240,243 bis 245,278f.), was diese stärker hervortreten ließe, als es bei reinen Ereignisberichten zur erzählten Gegenwart des Werkes der Fall ist. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß keine Erzählergegenwart explizit gestaltet wird, der Bezugspunkt der Rückschau (episches Präteritum!) also wie in "Korupcja" im Unklaren bleibt.

### 3.2.2. Dominanz der Nebenerzähler und der personalen Erzählhaltung des Haupterzählers

Zur eigentlichen Erzählsituation wird demnach auch in "Eroica" die erzählte Gegenwart des Werkes, zumal die umfangreichen und bedeutungsmäßig dominierenden Rückwendungen der verschiedenen Nebenerzähler (vor allem Ottokars in seiner Funktion als erlebendes Ich) ihre Basis eben hier haben.

Unterstrichen wird dieser Befund durch die Tatsache, daß der Haupterzähler hinsichtlich der dargestellten Gegenwart eine fast durchgehend personale Erzählhaltung einnimmt, wie es bei weitgehend mimetischer Gestaltung des Textes bei nahe zwangsläufig der Fall ist, sofern der Ich-Erzähler - wie in "Eroica" - am Schauplatz anwesend ist. Die mit personaler Haltung untrennbar verbundene Subjektivität der Wahrnehmung wird dabei - ähnlich dem Schlüssellochgucken in "Korupcja" - durch die streckenweise 'Unzuverlässigkeit' des an Malaria leidenden (E:5-7,17, usw.) erlebenden Ich besonders deutlich hervorgehoben. Aus diesem Grunde ist z. B. keine letzte Gewißheit darüber zu erlangen, ob Herr K. oder gar Zibou wirklich als Spitzel in die Zelle eingeschleust wurden (vgl. E:274-287). Doch auch als Nebenerzähler (bei seinen wie in "Korupcja" 'stillen' Erinnerungen) ist von Valentins Glaubwürdigkeit durch eine Fieberattacke eingeschränkt, weshalb Identität und Vorgeschichte des französischen Barons nicht mit letzter Sicherheit erschlossen werden können, wie der Erzähler selbst mehrfach einräumt (E:30-38,125).

Da der Werdegang der beiden anderen Mithäftlinge nur in deren eigenen, aufgrund gegenseitigen Mißtrauens notgedrungen vorsichtigen Erzählungen (vgl. Fornalczyk 1974:209; Wygodzki 1964) und indirekt durch ihr aktuelles Verhalten zum Ausdruck kommt, ergeben sich schließlich auch in dieser Hinsicht viele Unsicherheitsfaktoren, insbesondere im Falle des Herrn K.

Die Authentizität der ausgiebig dargebotenen Gedankengänge v. Valentins selbst kann zwar - nach gültiger literarischer Konvention - nicht angezweifelt werden, doch sind hier kräftige Verdrängungs- und Beschönigungsmechanismen sowie spezifische Wertungskriterien in Rechnung zu stellen, wie noch zu zeigen sein wird.

Somit tritt v. Valentin als nur beschränkt 'zuverlässiger' Zeuge der Ereignisgegenwart und vor allem als ein 'stiller' Nebenerzähler (ersten Grades) in Erscheinung, dessen Aussagen mit fast ebenso großer Vorsicht zu genießen sind wie die der ihm hierarchisch gleichgeordneten Nebenerzähler Anton K. und Zibou (sowie des als Erzähler kaum in Erscheinung tretenden Barons).

### 3.2.3. Subjektivität, Erkenntnisskepsis, Relativismus

Insgesamt wird demnach die Position des wissensvermittelnden Erzählers ganz ähnlich wie in "Korupcja" stark deformiert: Alle Erkenntnis ist subjektiv und nur bruchstückhaft zu gewinnen, keiner kann den anderen vollkommen durchschauen. Mit dieser Erkenntnisskepsis verbindet sich auch in "Eroica" die grundlegende Problematik eines allesumfassenden Relativismus, hier allerdings nicht nur aufgeworfen durch eine auf diese Basis gegründete Lebensphilosophie (vgl. January) und exemplifiziert an der dem modernen Menschen schwierig gewordenen Wahl zwischen verschiedenen politisch-ideologisch-moralischen Grundhaltungen (vgl. Karol), sondern auch umgekehrt an den völlig unterschiedlichen Werdegängen, die zur - unterschiedlich gearteten - Anbindung an ein bestimmtes, in sich wiederum heterogen gestaltetes politisch-ideologisches System, hier des Nationalsozialismus, führen können (vgl. Brief vom 4. 12. 1985 - siehe Anhang).

Sehr konkret wird eine solche nur auf den ersten Blick gleich erscheinende und auf gänzlich verschiedene (äußere und innere) Ursachen zurückzuführende Lage durch die räumliche Gestaltung der erzählten Gegenwart des Werkes symbolisiert: Vier Männer, die kaum etwas miteinander gemein haben, sitzen als Helfershelfer des Faschismus in einer Gefängniszelle, einer Art Sartreschem "Huis clos" (Neveux 1963:147), und warten auf Verhör und Urteil (vgl. auch Pawłowski 1987:25).

Dieses in "Korupcja" allenfalls gestreifte Problem (vergleiche die verschiedenen Typen der 'Patrioten') gewinnt in "Eroica" einen sehr viel höheren Stellenwert und wird zum grundlegenden Ansatzpunkt für die Grobstrukturierung des Romanganzen (vgl. auch Mętrak 1964:11; Janota 1974:22; Nawrocki

1977). Deshalb muß der Fragenkomplex 'Relativismus der Werdegänge' (oder konkreter: die Verschiedenheit der subjektiv begründeten Wege zum Faschismus) im folgenden eingehender untersucht werden. Im Rahmen dieses Grundrasters werden dann die bereits aus Kuśniewicz' Erstling wohlbekannten, doch in "Eroica" sehr viel anspruchsvoller und konkreter gestalteten Relativismus-Probleme an den ihnen jeweils zukommenden Stellen abgehandelt.

### 3.2.4. Drei Wege zur Kollaboration

Von den Mithäftlingen Ottokars äußert sich am offensten und vermutlich auch am zuverlässigsten,<sup>42</sup> wie nicht anders zu erwarten, der unter erpresserischer Drohung zum Eintritt in die "Légion Tricolore" gezwungene Zibou (E:133). Er erzählt ausführlich von seiner Vergangenheit als Zuhälter und Ganove (E:8-10, 19-21, 49f., 127-130), schildert, wie er sich an den Hinterlassenschaften von mit seiner Hilfe 'untergetauchten' französischen Juden bereichert, schließlich erwischt wird und - vor die Wahl gestellt - dem KZ die SS-Division "Charlemagne" vorzieht (E:130-133), als ihr - wenig kämpferischer - Angehöriger am Rußlandfeldzug mit all seinen schrecklichen Ereignissen teilnimmt (E:17, 95, 114f., 139-152) und schließlich in Paris im Rahmen der Kollaborantenjagd festgenommen wird (E:206-210).

Ähnlich unkompliziert, doch in ihren moralischen Implikationen und konkreten Folgen sehr viel schwerwiegender erscheint die Vorgeschichte, die dem Baron zugeschrieben wird. Um seinen von der Gestapo verhafteten Neffen zu befreien, dem er innig - wohl auch homoerotisch<sup>43</sup> - zugetan ist, verrät er dessen Résistance-Kollegen (E:31f., 38f., 41-43, 119-124), womit er gleichzeitig - jedenfalls nach der psychologischen

---

<sup>42</sup> Doch auch Zibou wird gewisser Inkonsequenzen in seinen Berichten überführt (E:20).

<sup>43</sup> Vgl. u. a. Christians Anspielung auf den ebenfalls Homosexualität mit verfeinertem Ästhetizismus verbindenden Baron de Charlus (E:39, 41) aus Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu" (z.B. 1977:296-311, 815-829). - In ähnlicher Weise vergleicht Ottokar ein Mädchen aus seiner Kindheit mit Gilberte Swann (E:169).

Interpretation des Erzählers - diese 'Nebenbuhler', die seinen Einfluß auf Roger zu unterminieren drohen, aus dem Wege zu räumen hofft (E:43f.).<sup>44</sup> Ins Ungewisse getaucht wird dieser leicht durchschaubare Akt der - wie bei Zibou rein äußerlich veranlaßten - Kollaboration allerdings dadurch, daß nicht mit völliger Sicherheit geklärt werden kann, ob der Urheber der geschilderten Affäre, mit der v. Valentin einige Monate vorher zufällig in Berührung gekommen war, tatsächlich identisch mit dem sich kindisch gerierenden und kaum etwas äußernden Zelleninsassen ist (vgl. E:30-38,118-125). Trifft dies zu, so bleibt immer noch offen, ob das aktuelle Verhalten des Barons (E:96-100,121-124,203) Ausdruck seiner fortgeschrittenen Senilität oder - in Anbetracht seiner Schuld - taktische Vorsichtsmaßnahme ist.

Als durchaus erzählfreudig erweist sich hingegen Herr Anton K. aus Diekirch (!) in Luxemburg, der einen ausführlichen Bericht über seinen Werdegang abgibt (E:213-223). Einer Pastorenfamilie entstammend, wird er (nicht zuletzt aufgrund sexueller Schuldkomplexe; E:222f.) zum wandernden Bußprediger und schließlich Mitglied einer Sekte, die im Gefolge des Joachim von Fiore nach den Zeitaltern des Vaters (Altes Testament) und des Sohnes (Neues Testament) nun den Anbruch einer dritten Phase der Menschheitsgeschichte, des paradiesischen *goldenen Zeitalters* des Heiligen Geistes, erwartet (E:100,214,218; zum historischen Hintergrund vgl. Lea 1985: 398-403).

Relevanz für die Fragestellung der "Eroica" gewinnt dieser zunächst seltsam unmotiviert erscheinende Komplex dadurch, daß sich auf dieselbe Denktradition in gewissem Grade Arthur Moeller van den Bruck in seinem 1923 erschienenen Buch "Das Dritte Reich" stützte. Diese nationalistisch-utopische Programmschrift der 'Konservativen Revolution' repräsentierte eine Ideenwelt, die zum wichtigen Nährboden für den Nationalsozialismus wurde, weshalb dieser die Schrift zeitweilig propagandistisch ausgeschlachtet hat (v. Stegmann 1974:2874f.).

---

<sup>44</sup> Wie viele stoffliche Elemente in "Eroica", etwa die Figur des Zibou (Brief vom 22. 10. 1985 - s. Anhang), scheint auch die Affäre Roger auf reale Ereignisse zurückzugehen, wie eine identische Stelle in "Strefy" nahelegt (S:416).

So kann es nicht verwundern, daß der religiöse Fanatiker Anton K. die Expansion des nationalsozialistischen Dritten Reiches in engem Zusammenhang mit seiner Erwartung des *Goldenen Zeitalters* sieht (E:214), zumal ihn auch deutscher Kulturchauvinismus und extremer Antisemitismus, beides religiös gefärbt, mit dem Nationalsozialismus verbinden (E:101-106, 133,221,224-230). Herr K. repräsentiert, gerade wegen seines absonderlichen Werdeganges, besonders deutlich jenes irrational-nationalistische Ideenkonglomerat, das zu einer wichtigen Quelle des Nationalsozialismus und seiner Wirkungskraft wurde, auch wenn er sich der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge möglicherweise gar nicht bewußt ist (vgl. die Briefe des Autors vom 22. 10. 1985 und 2. 12. 1985 - s. Anhang).

Daß sein Verhältnis zu Hitler-Deutschland auf der praktischen Ebene nicht ungetrübt ist, hängt einerseits mit seinen religiösen Aktivitäten (E:218), andererseits mit seinem - wie viele seiner Ansichten und wie sein Verhalten in der Zelle durchaus unchristlichen - Hang zu Gaunereien zusammen (E:215f.,218,220). Möglicherweise wegen krimineller Vergehen - ähnlich wie Zibou - erpreßt, wurde er vermutlich zum Gestapo-Spitzel und arbeitet nun, um seine Haut zu retten, für die Franzosen, wie Zibou behauptet (E:107-114) und worauf einige Indizien verweisen (E:71,103,135,200f.,210f.).

Diese Möglichkeit stellt nun wiederum viele Aussagen K.s, etwa seine antisemitischen Ansichten, in Frage, da sie ja als Provokation gedacht sein könnten (vgl. E:228). Unter diesem Vorzeichen würde auch seine erstaunliche Gesprächigkeit plausibler erscheinen.

Insgesamt bleiben also Herr K. ähnlich wie der Baron, in geringerem Maße auch Zibou, sowohl für den Erzähler wie für den Leser letztlich undurchschaubare Gestalten<sup>45</sup> und verweisen, unter diesem Aspekt betrachtet, auf die grundlegende Erkenntnisproblematik des Romans. Unabhängig hiervon

---

<sup>45</sup> Herrn K.s Lebensbericht weist im übrigen eine - vom Autor beabsichtigte? - starke zeitliche Unstimmigkeit auf: Der Beginn der *Neuen Ordnung* in Deutschland wird in unmittelbarem Zusammenhang mit dem erst 1938 erfolgten 'Anschluß' Österreichs gebracht (E:218f.).

aber werden durch die ihnen zugeschriebenen Geschichten sehr unterschiedliche Möglichkeiten einer Verstrickung in die nationalsozialistische Ideenwelt (Herr K.) bzw. Herrschaftspraxis (Herr K., Zibou, Baron) aufgezeigt.“

### 3.2.5. Der Werdegang eines Kriegsverbrechers

Weit komplizierter ist allerdings der Fall der eindeutigen Hauptfigur des Romans, des Ich-Erzählers Ottokar v. Valentin, gelagert. Der Leser wird mit dessen interessanter Psyche direkt konfrontiert, wodurch nicht nur viele Fakten offenbar werden, die von einem Außenstehenden sonst kaum zu erkennen wären; auch der Bewußtseinsprozeß selbst bietet größere Möglichkeiten der indirekten Personencharakterisierung, als es das stärker pragmatischen Zwängen unterliegende 'laute' Erzählen eines Zibou und Anton K. oder gar die wenigen unge-reimten Aussagen des Barons vermögen.

Dies zeigt sich besonders deutlich an den hochsignifikanten Verdrängungsmechanismen, die dafür sorgen, daß die größte konkrete Schuld, die dem SS-Offizier persönlich anzulasten ist, der Befehl zur Erschießung einer größeren Zahl von sowjetischen Kriegsgefangenen, nur ganz versteckt gegen Ende des Textes Erwähnung findet, und zwar im Rahmen einer Fieberhalluzination, die vom denkenden Subjekt am wenigsten steuerbar ist (E:243,276-278). In den ebenfalls nur beiläufig auftauchenden Erinnerungen an die in Rußland unter Leitung Arthur Nebes operierende SS-Einsatzgruppe B wird seine eigene Beteiligung an konkreten Liquidationsaktionen kaum deutlich; in den Vordergrund schiebt sich hingegen die Erinnerung an sein wachsendes Ekelgefühl (Pfefferminzbonbons!), das schließlich zur 'Flucht' an die Front führt (E:151-154, 232f.,243-245).

Daneben vermag die direkte Bewußtseinsdarstellung gerade auch jene Eindrücke besonders gut herauszuarbeiten, die sich trotz gezielter Bemühungen letztlich nicht verdrängen

---

“ Elżbieta Dzikowska und Bernard Wengerek sehen ihre Funktion im Romanganzes darin, daß der aus ideellen Gründen handelnde SS-Offizier v. Valentin durch den Kontrast zu diesen gewöhnlichen Kriminellen *größere Sympathie beim Leser erwecken soll* (Honsza/Kuczyński/Dzikowska/Wengerek 1978:249).“

lassen, wie etwa das Ottokar mehrfach - auch losgelöst vom konkreten Erinnerungskontext - zusetzende Motorengedröhn der Vergasungsautos (E:152f.,201f.,262).

Schließlich kann der gesamte Prozeß der Rekonstruktion seines Lebenswegs von den ersten Jahren an als Rechtfertigungsversuch und Aufbau eines 'Alibis' betrachtet werden (vgl. Burek 1964:78; Fornalczyk 1974:212f.): In oft schwer durchschaubarer assoziativer Weise erinnert sich der jetzt 35jährige (E:15,169,248) Graf v. Valentin an seine frühe Kindheit auf den angestammten Besitztümern im mährischen Holešany (E:34f.,62f.,240) und in der Garnison Stockerau bei Wien (E:61-63,87-90,166-168), an seine soziale Deklassierung nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns (E:168-172), der ihn auch emotional tief berührt hat (E:15,34), und seinen frühen Eintritt in die österreichische SS (E:193-195,252-255), an sein Psychologie(?) - Studium in Graz (E:28f.,239-241) und sein Jura-Studium in Göttingen (E:36f.,54f.,75,77,80-86), an seine Agententätigkeit unter den österreichischen Emigranten nach dem 'Anschluß' in Paris (E:11-15,164,195f.), an seine Teilnahme am Rußlandfeldzug im Rahmen der Waffen-SS und der Einsatzgruppe B (E:151-154,163-166,232-234,237f.,243-245,276-278), schließlich an seine erneute Tätigkeit in Paris (E:8,22-24,27-29,38-46,84-86,128,164,174-183,231) bis zur Gefangennahme und Einlieferung in das Gefängnis, in dem er nun sitzt (E:5-7,31-33,70-72,204f.).

Den Angelpunkt seiner geistigen Entwicklung bildet Oswald Spenglers 1918-22 erschienenes epochemachendes Werk "Der Untergang des Abendlandes", in dem das Ende der westlichen Kulturentwicklung und der Übergang in den erstarrten Endzustand einer jeden Kulturformation, in die materialistisch-unethisch orientierte Massen-"Zivilisation" diagnostiziert wird (Spengler 1919:43-55). Der junge Graf von Valentin identifiziert den offenkundigen Niedergang seiner Klasse, wie er in der Degenerierung der mit ihm verwandten Grafen Artems plastisch zum Ausdruck kommt (E:191f.),<sup>47</sup> und

---

<sup>47</sup> Auf den Hermaphroditismus des Grafen Franz Artems verweist im übrigen bereits sein Familienname, der Assoziationen an die Göttin Artemis weckt, die bei Kuśniewicz allerdings meist als Diana auftritt (s. hierzu Abschnitt 3.3.5.) Daß

das betrauerte Ende seines Österreich-Ungarn mit dem von Spengler postulierten Verfallsprozeß, versucht sich selbst jedoch diesem zu entziehen, in bewußter Auflehnung gegen die These des Kulturphilosophen von der Unumkehrbarkeit dieses historischen Vorgangs ('1919:53-57; vgl. Pawłowski 1987:25).

Dem Spenglerschen Pessimismus setzt er seine *neue Vision des Menschen* (E:59) in der Art Gottfried Benns entgegen, der sich ja ebenfalls - zumindest zeitweise - dem Nationalsozialismus näherte. Benn postulierte zur Überwindung des "Nihilismus" einen (nachnietzscheanischen) Übermenschen, der eine "neue Moral und Metaphysik der Form" schaffen werde (Benn 1968: 721-723). Auf ähnliche Weise hofft v. Valentin, Spenglers These vom Untergang der "faustisch"-abendländischen Kultur zu konterkarieren und verjüngt *wiedergeboren zu werden wie Goethes symbolhafte Faust-Figur*, und sei es auch um den Preis, den diese zahlen mußte (E:59,84).<sup>40</sup> Er will sich verjüngen durch Abwerfen des gesamten *sentimentalen Gepäcks* (E:55), das sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt hat, und durch Rückbesinnung auf die rein formalen (vgl. Benn!), inhaltlich unbestimmten ideellen Werte seiner Klasse, allem voran einen bedingungslosen *Heroismus* und eine antimaterialistische *Uneigennützigkeit der Antriebe* ("Bezinteresowność bodźców"; E:241). In der Eliteorganisation der SS sieht er eine Möglichkeit, seine Bestrebungen zu verwirklichen:

(18)"[...] SS to nie zwyczajna bojowa formacja - myślałem - to szkoła nowego typu człowieka, stworzonego do walki i tylko do walki, zbuntowanego przeciwko zastanym prawom, bezlitosnego w swym osamotnionym męstwie. Takimi mogli być członkowie straceńczej załogi jakiejś korsarskiej brygantyny, sprzysiężeni dla wyjątkowych zadań, ludzie

---

dieser Name bewußt semantisiert wurde, läßt sich im übrigen aus der Tatsache schließen, daß er an anderer, symbolisch unmarkierter Stelle in seiner vermutlichen Originalform "Attems" auftritt (N II:24).

<sup>40</sup> Die von Spengler ständig beschworene Deutung der Faustgestalt als Urbild des abendländischen Menschen ('1919:146,190, 204,218-220,254ff.) findet insofern Eingang in Ottokars Begriffswelt (E:37), als er sich gerade die von Spengler diesem Menschentypus zugeschriebenen Eigenschaften um der *Wiedergeburt* willen antrainiert: Er will einer jener faustischen "Menschen von Granit" werden. "Leben heißt für ihn kämpfen, sich durchsetzen". "Tat, Wille, Überwindung ist alles." (Spengler '1919:478,467,480). Dem entscheidenden Unterschied zu Spengler, der diesen Menschentypus ja auch in der Phase der "Zivilisation" am Werke sieht ('1919:

pogardzający życiem osiadłym wraz z jego uciechami i słabostkami, malutkimi smutkami i malutkimi ambicjami. Czuję się nowicjuszem zakonu, którego reguły i stylu życia należałoby szukać w czasach i epokach odległych, gdy ludzie byli podobni kamiennym bryłom o ostrych krawędziach, nie startych jeszcze przez niwelujące działania cywilizacji." (E:254)

([...] die SS ist keine gewöhnliche Schlägerformation, dachte ich, das ist die Schule eines neuen Menschentypus, der für den Kampf und nur den Kampf geschaffen ist, der gegen die bestehenden Gesetzmäßigkeiten rebelliert, mitleidlos in seiner vereinsamten Tapferkeit. Von dieser Art konnten die Mitglieder der selbstmörderischen Besatzung einer Korsaren-Brigantine sein, zu außerordentlichen Aufgaben verschworen, Leute, die das seßhafte Leben mit seinen Freuden und Schwächen, den winzig kleinen Be-trüb-nissen und den winzig kleinen Ambitionen verachten. Ich fühlte mich als Novize eines Ordens, dessen Regeln und Lebensstil in fernen Zeiten und Epochen zu suchen wären, als die Leute Steinbrocken mit scharfen Kanten ähnelten, noch nicht durch die nivellierende Tätigkeit der Zivilisation glattgerieben.)

In dieser Aura findet denn auch Ottokars bewußter Ablösungsprozeß von allen kulturell aufgebauten Hemmnissen emotionaler und moralischer Art statt: Er versucht, die gefühlsmäßigen Bindungen an seine glückliche Kindheit und weniger glückliche Jugend zu kappen, sich überhaupt von allem ihm Liebgewordenen zu lösen und keine neuen Emotionen aufkommen zu lassen, gesellschaftliche und moralische Bedenken systematisch zu ersticken, um durch eine solche dauernde Selbstüberwindung schließlich zum erstrebten absoluten Ich (E:61, 78, 194) zu gelangen, das uneingeschränkt und ohne jede Rücksichtnahme über sich und andere verfügen kann (E:15, 23, 27f., 33, 54-56, 60f., 167f., 192-194; vgl. hierzu auch Żurek 1975; Dąbrowski 1986:56f.).

Um den "nihilistischen" Relativismus der von Spengler analysierten "Zivilisation" überwinden zu können, bedarf es für Ottokar also paradoxerweise eines absoluten ethischen Relativismus: Alles ist subjektiv, ein objektives Gutes gibt es nicht, Gesetze sind nur ein Schutz der Schwachen vor den Starken, das Gewissen ist lediglich ein Widerhall solcher Traditionen (E:242f.; vgl. auch E:104f.).

479f.), bildet dessen These, daß dadurch der Alterungsprozeß der "Kultur" keineswegs gehemmt werde. - Zum Faust-Motiv in "Eroica" vergleiche im übrigen Dąbrowski 1986:55-57.

Auf dieser philosophischen Basis - zwar an den Geist der SS, doch an die konkreten politischen Programme des Nationalsozialismus und seines 'Führers' kaum gebunden (E:194f., 254; vgl. Interview 1986:452 sowie Błażejowski 1981:31f.; Dąbrowski 1986:55f.) - geht er an die Verwirklichung seiner Vorstellung vom 'Übermenschen', dem gefühl- und bedenkenlosen Kämpfer, der auf den Trümmern, in die er die bestehende Welt legt, seine (verschwommene) Zukunftsvision in die Tat umsetzen will.“

### 3.2.6. Äquivalenzen und Oppositionen innerhalb der Figurenkonstellation

Gerade dieser optimistische Zukunftsglaube fehlt v. Valentins intemem Freund und in vieler Hinsicht seinem 'Gegenbild' Christian Graf Rohna v. Laubitten (ca. 1905-1944; vgl. E:70f., 74f.), wie Ottokar der symbolische letzte Sproß eines alten (ostpreußischen) Adelsgeschlechtes (E:73-77), der ebenfalls Spenglers Diagnose auf seine eigene Situation projiziert und während des gemeinsamen Studiums in Göttingen gewisse heroisch-elitäre Spielereien mit Ottokar teilt (George-Kult, "Urfaust"-Schwärmerei, Selbstüberwindung; E:54f., 57, 81-84). Doch Christian reagiert auf eine ähnliche Ausgangslage und Herausforderung (Äquivalenz) letztlich in völlig anderer Weise als Ottokar, weshalb ihm innerhalb der Figurenkonstellation des Romans eine wichtige Oppositionsrolle hinsichtlich des 'Helden' wächst. Obwohl er nur in dessen Erinnerung lebendig wird und nicht als Person der erzählten Gegenwart auftritt, ist er die zweite Hauptfigur, und nicht etwa Zibou oder Anton K., denn er zeigt als eine Art 'Doppelgänger' Ottokars einen möglichen alternativen Entwicklungsgang für diesen auf.

---

\* Keineswegs ist der gebildete Aristokrat v. Valentin, wie es auf den ersten Blick scheinen mag (so Błański 1967), eine unrealistische 'Papier'-Gestalt. Das Korps der SS-Offiziere wies durchaus differenziert denkende, nicht selten adlige Intellektuelle auf (vgl. Höhne 1976:127f.; dazu Wyka 1970a). Im übrigen entspricht der äußere Verlauf der SS-Karriere v. Valentins durchaus den realen Gegebenheiten, wie auch durch historisch korrekte Einführung authentischer Personen unterstrichen wird (Nebe, Abetz, Knochen, Röthke, Hausser, Dietrich; vgl. Höhne 1976).

Rohna v. Laubitten bleibt im entscheidenden Punkt Oswald Spenglers Geschichtspessimismus treu und glaubt nicht an eine Umkehrung der von diesem postulierten Gesetzmäßigkeiten durch ein wie auch immer geartetes 'Übermenschentum':

(19) "A ja ci [= Ottokarowi] powiem: przegrasz, już przegrałeś. Starzejemy się i na to nie ma żadnej rady. Zgadzam się, że nadchodzą czasy ohydy, ale ja ich i tak nie dożyję. Poczciwy stary Spengler miał jednak rację. Ty, mój kochar Bubi, możesz najwyżej odegrać rolę Samsona. Masz mocne bary. Jak dobrze potrząśnięcie światem, ty i tobie podobni, to się może zawali ten zmurszały kram. Tym lepiej, tym lepiej. Ale nie ty i nie ja odrodzimy się z tych popiołów, które zostaną na tym gnojowisku. Tak, mój ty Rzymianinie. (E:60; vgl. auch E:54f., 58f., 72, 181)

*(Und ich sage dir [= Ottokar]: Du wirst verlieren, du hast schon verloren. Wir altern und dagegen gibt es kein Mittel. Ich stimme zu, daß Zeiten der Niedertracht im Anbruch sind, aber ich werde sie so und so nicht erleben. Der gute alte Spengler hatte doch recht. Du, mein lieber Bubi, kannst höchstens die Rolle eines Samson spielen. Du hast kräftige Schultern. Wenn ihr die Welt gut durchschüttelt, du und solche, die dir ähnlich sind, dann wird dieses morsche Gerümpel vielleicht zusammenfallen. Um so besser, um so besser. Aber nicht du und nicht ich werden aus der Asche wiedererstehen, die auf diesem Misthaufen zurückbleibt. Tja, mein alter Römer.)*

Christian nimmt seine 'Dekadenz' an und lebt sie voll aus, angefangen bei der (vermutlich) inzestuösen Beziehung zu seiner Schwester (E:74-76) über sein homoerotisch angehauchtes Verhältnis zu Ottokar (Symbol der gemeinsamen 'dekadenten' Ausgangsbasis; E:84) und seine päderastischen Neigungen (E:80, 257)<sup>90</sup> sowie seinen - für ihn wohl sinnlosen - Kampf um des Kampfes willen in der Legion Condor und im Afrika-Korps Rommels als Luftwaffenoberst (E:57f., 76)<sup>91</sup> bis hin zum Dasein eines seine Zeit als Kunstliebhaber und Harsardeur totsschlagenden Invaliden mit *halbtotem Gesichtsausdruck*, der schließlich den überfälligen Tod sucht und dabei nur noch auf die *Wahrung seines Gesichts* bedacht ist (E:70 bis 73, 77, 85f.).

<sup>90</sup> Weniger kultur- und geistesgeschichtlich als individualpsychologisch versucht Jan Błoński die sexuellen Verhaltensweisen Christians (und Ottokars) zu interpretieren (1967). Die gilt in ähnlicher Weise für Jerzy Jarzębski (1976:87f.; 1984:250f.), der jedoch auch auf die *historisch-kulturellen Implikationen sexueller Perversion* verweist (1976:92; 1984:263).

<sup>91</sup> Wohlgermerkt nicht als SS-Offizier, wie Michał Sprusiński schreibt (1971b).

Der vollkommene Spötter und Skeptiker bleibt sich und seinem Pessimismus treu; er glaubt weder an die Zukunftsvisionen v. Valentins noch an die etwas weniger unrealistischen Vorstellungen der Nationalsozialisten, wie durch eine weitere Opposition verdeutlicht wird: Der wissenschaftlich exakt und emotionslos arbeitende Rassenforscher und Theoretiker der Judenvernichtung Helmuth Diebitsch (E:174-183) stellt dem Skeptiker seine 'Vision' entgegen:

(20)"- A my - powiedział szybko Diebitsch - cokolwiek by, tak między nami, szczerze, powiedzieć, mamy jednak naszą wielką ideę. My naprawdę burzymy po to tylko, by na miejscu pustym i oczyszczonym z gruzów - budować nowe.

Christian poklepał go po ramieniu: - Daj no spokój, kochany, daj spokój!" (E:181)

*("Und wir", sagte Diebitsch rasch, "was auch immer, so unter uns, offen, zu sagen wäre, wir haben doch unsere große Idee. Wir zerstören wirklich nur deshalb, um an der leeren und von Trümmern befreiten Stelle ... das Neue aufzubauen.")*

Christian klopfte ihm auf die Schulter: "Schon gut, mein Lieber, schon gut!"

Durch diese indirekte Äquivalentsetzung mit Diebitsch werden im übrigen die Gefahren angedeutet, die in Ottokars Denken automatisch angelegt sind, auch wenn er sich gerade mit der 'Endlösung der Judenfrage' nicht eindeutig identifiziert (E:167f., 172, 246). Christians Zukunftspessimismus hingegen macht Anfechtungen dieser Art von vorneherein unwahrscheinlich. Als Offizier aus Familien- und preußischer Standestradition (E:73f.; vgl. Kazimierczyk 1982:75) wird er zwar in Hitlers Eroberungskrieg hineingezogen, doch steht er den damit verbundenen ideologischen Implikationen fern. Er betäubt mit diesen Abenteuern wohl vor allem seine existentielle Langeweile. Bezeichnenderweise erfährt er - im Gegensatz zu Ottokar - auch im Kampf allenfalls kurzzeitig Befriedigung, und dies zudem nur im romantisch verklärten Zweikampf (E:57f.). So manches an Christians Werdegang muß denn auch dem in der Nietzsche-Tradition stehenden Ottokar als wagnerianische Dekadenz erscheinen (E:53, 73; vgl. dazu Kazimierczyk 1982:79-81).

Ottokars 'alter ego' wird zum traditionellen Wehrmachtsoffizier ohne Überzeugung; er selbst hingegen verfolgt zielstrebig seinen Weg in der SS bis hin zum Kriegsverbrecher und

an der 'Endlösung' Beteiligten, nachdem er sich dem Einfluß des wohl einige Jahre älteren (!) Christian entzogen hat, ganz ähnlich wie es dem Baron de M. gegenüber der junge Roger tut, dem sich Ottokar explizit vergleicht (E:44f.). Der französische Baron wird auf diese Weise einerseits dem ihm in vielen Zügen nahe verwandten ostpreußischen Junker äquivalent gesetzt;<sup>52</sup> andererseits identifiziert ihn Ottokar in seinen Wachtraumphantasien mit seinem Großvater, einem Hauptrepräsentanten der großen, doch inzwischen versunkenen Vergangenheit seines Geschlechtes, was durch einen Vergleich sowohl des Großvaters wie des Barons mit Don Quijote, dem lächerlichen Epigonen großer Ritterzeiten, unterstrichen wird (E:32).

Die gesamte oppositive Personenkonstellation Ottokar-Roger vs. Christian-Baron-Großvater wird so zum makrostrukturellen Ausdruck von Ottokars emotionalem Verhaftetsein in der genannten Traditionssphäre, von der er sich jedoch lösen will, um ihrer fortgeschrittenen Dekadenz zu entgehen, wird also zum Symbol für das bereits dargelegte Grundproblem der Hauptfigur des Romans (zum Komplex Baron-Roger vgl. auch Kazimierczyk 1982:67).

Durch ähnliche Konstellationen werden auch die anderen Figuren in das Gesamtgefüge des Bedeutungsaufbaus einbezogen und erfahren auf diese Weise eine zusätzliche Motivierung. So wird v. Valentin durch seine Tätigkeit als Agent des Auslands-SD dem ebenfalls in Frankreich aktiven mutmaßlichen Gestapo-Spitzel Anton K. deutlich äquivalent gesetzt. Dadurch erfährt Ottokars Einschätzung seiner eigenen Umtriebe eine negative Relativierung, kann doch Herr K. gewiß nicht als Ehrenmann angesehen werden.<sup>53</sup> Eine weitere Parallelisierung der beiden erfolgt durch die Tatsache, daß sie die einzigen Vertreter des 'Deutschtums' und von ideologisch bestimmten Lebenshaltungen in Zelle 456 sind, wodurch Ottokars Zukunftsvisionen - mittelbar - zusätzlich qualifiziert werden: Das

---

<sup>52</sup> Zudem schafft der Baron in seinen ungereimten Aussagen eine homoerotische Aura (ohne reale Grundlagen) zwischen sich und Ottokar (E:123f.).

<sup>53</sup> Jerzy Żurek sieht eine solche Relativierung von Ottokars intellektuellem Anspruch allein schon durch die Tatsache gegeben, daß er sich schließlich in der gleichen Lage wie Herr K. und die beiden anderen faschistischen *Schurken* befindet (1975; ähnlich Dąbrowski 1986:57).

von K. ersehnte Zeitalter des Heiligen Geistes ist nicht zufällig ein ideeller Vorläufer des "Dritten Reiches"; Ottokars vermeintlich rationalistisches 'Übermenschentum' ist wie jede eschatologische Heilserwartung ein irrationales Phänomen, letztlich eine pseudoreligiöse Ideologie, wodurch seine Anschauungen dem Wesen des Nationalsozialismus näher kommen, als er selber glauben mag. Auch Herr K. ist somit ein 'alter ego' Ottokars, allerdings mit umgekehrter Entwicklungsrichtung als sie bei Christian festzustellen war: Er ist aus gänzlich anders gearteten Ursachen in eine vergleichbare geistige Situation geraten.

Ebenfalls in zweierlei Richtung läßt sich die Äquivalentsetzung Zibou-Ottokar semantisieren: Zum einen akzentuiert beider Teilnahme am Rußlandfeldzug die oben aufgeworfene relativistische Fragestellung nach den völlig unterschiedlichen Gründen, die in eine ähnliche Situation führen können, und kontrastiert insbesondere Ottokars Verhalten in der Sowjetunion mit dem des harmlosen französischen Drückebergers. Vor allem aber dient Zibou als Bindeglied zur eigenen Tradition (E:163f.), hier allerdings nicht zur dekadent angehauchten, die vom folgerichtig mit dem Baron assoziierten Großvater repräsentiert wird, sondern zur 'ritterlichen' Phase seines Geschlechts, verkörpert durch den Urahn Ferdinand, dessen Teilnahme am Rußlandfeldzug Napoleons er bewußt als Vorbild für sich selbst interpretiert (E:160-166). Diese Rückversetzung ist ebenso wichtiger Teil seiner 'Verjüngungsstrategie' wie der Bezug zu noch entfernteren 'Jugendphasen' seiner Familie bis zurück ins Mittelalter (E: 34-37, 155f.).

Die schärfste ideelle Opposition zu v. Valentin manifestiert sich im bürgerlich-humanistischen Denken von dessen ehemaligem Grazer Psychiatrie-Dozenten, Professor Maurer, obwohl dieser äußerlich nur als episodenhafte 'erinnerte' Figur in Erscheinung tritt. Er hatte einen geistigen Kontrahenten seiner Jugend abgegeben (E:28f., 242-247) und ist ihm trotz aller Gegensätze eine wichtige Autoritätsperson geblieben, so daß er gegen Ende des Buches in Ottokars Fieberphantasien - professionsgemäß - als psychoanalytischer

Interpret seines Werdegangs (vgl. dazu Kazimierczyk 1982: 66f.) und allgemeiner als verhörende Instanz auftreten kann, der dieser volle Rechenschaft abzulegen bereit ist (E:239 bis 247, 261-266, 269, 276-278). Der SS-Offizier verteidigt seine Auffassungen erfolgreich gegen Maurers Kritik aus der Warte traditioneller Wertvorstellungen; sein ethischer und historischer Relativismus ist in seinem inneren Gefüge mit logischen Argumenten nicht zu widerlegen.<sup>54</sup>

Doch bleibt es seinem 'alter ego' Professor Maurer vorbehalten, Ottokar zur Formulierung der letzten Konsequenz zu bringen, die in seiner Philosophie immanent angelegt ist: War er bei der erwünschten Ablösung von allem überkommenen Ballast zunächst ins andere Extrem verfallen und hatte seine neuen Ideen verabsolutiert (Selbstüberwindung, Heroismus), was einen inneren Widerspruch im Rahmen seines relativistischen Denkens darstellt, so konnte er nach einigen *Pendelschwankungen*<sup>55</sup> sein eigentliches Ziel, den absoluten *Nullpunkt* der *vollkommensten Gleichgültigkeit* gegenüber allen Autoritäten und Werten, also tatsächlich eine Art von 'Übermenschentum' erreichen. Doch entkleidet ihn dies zugleich aller sozialen Beziehungen - Professor Maurer spricht von völliger *Einsamkeit* (E:265f.; vgl. auch E:233). Er ist vollkommen auf sich selbst und letztlich eine rein vegetative Existenz zurückgeworfen, denn völlige Gleichgültigkeit und Bedürfnislosigkeit schließen geistige Auseinandersetzung von vorneherein aus. Der *Betonbunker* wird ihm zum Bild für diesen positiv empfundenen und willig akzeptierten Endzustand, der sich aus seinem geistigen System zwangsläufig ergibt:

---

<sup>54</sup> Da es sich bei dieser Diskussion nur um eine (subjektive) Halluzination Ottokars handelt, erscheint es plausibel, daß gar kein ernsthafter Angriff auf dessen Denksystem zustande kommt. Ein Ausbruch aus dem Teufelskreis rein subjektiver Betrachtungsweise hin zur Einbeziehung übergreifender sozialer Gesichtspunkte (Notwendigkeit von gesellschaftlichen Regulativen, etc.) ist v. Valentin gedanklich nicht möglich (vgl. zu diesem Themenkomplex auch Nowicki 1971:279, 341; Jarzębski 1976:83f., 95; 1984:243f., 269; Sadkowski 1974:14f.; 1980).

<sup>55</sup> Ein Beispiel für den Pendelausschlag in Richtung des 'überkommenen Ballasts' stellt seine Schwäche bei einer Liquidationsaktion der Einsatzgruppe B dar: Er vermeidet es, der Aufforderung eines SS-Kameraden nachzukommen, sich das alles *genau anzuschauen*, und benützt eine sich bietende Gelegenheit, um sich abzusetzen. Am Zeugen seiner Schwäche rächt er sich bezeichnenderweise später (E:232-234, 261f.).

(21) "Jak okiem sięgnąć - biało, wiedziałem doskonale, że już nikogo w życiu nie spotkam, ani Christiana, ani Oskara, ani Herriego, nikogo w ogóle. Zamknę się w mojej kryjówce. Betonowy bunkier z wąziutką strzelnicą. Widzę tamtędy malutki wycinek świata, jakąś gałąź kołysaną wiatrem, chłodnym powiewem, jakiś cień na murze. Przytykam wargi do wąskiej szpary w betonie, piję strumień chłodu jak wodę. To mi wystarczy. Potwierdzenie istnienia. Po co mi więcej? Baron jeszcze nie zrozumiał doskonałości tej formy bytu - więc boi się." (E:270)

*(Soweit das Auge reicht, ist es weiß, ich wußte sehr gut, daß ich im Leben niemanden mehr treffen würde, weder Christian noch Oskar noch Herri, überhaupt niemanden mehr. Ich werde mich in mein Versteck einschließen. Ein Betonbunker mit einer ganz schmalen Schießscharte. Durch sie sehe ich einen winzigen Ausschnitt der Welt, einen vom Wind, von einem kühlen Luftzug gewiegten Zweig, einen Schatten an der Mauer. Ich drücke meine Lippen an die enge Spalte im Beton, trinke den Hauch der Kühle wie Wasser. Das genügt mir. Eine Bestätigung meines Daseins. Wozu brauche ich mehr? Der Baron hat die Vollkommenheit dieser Existenzform noch nicht verstanden, deshalb fürchtet er sich.)*

Letztlich führt ihn die Verwirklichung seines 'Übermenschtums' zum absoluten Nichts, wie die Schlußseiten des Romanes deutlich machen:

(22) "Zupełna pustka. Nic. Leniwa, beznamiętna myśl: punkt zerowy. Nic się już nie stanie. Przeszedłem na drugi brzeg. Szedłem gzymsem zawieszonym nad przepaścią, uczeplony pionowej, gładkiej ściany, której wymiary określa nieskończoność. I oto trafiłem na malutkie, ukryte w murze przejście. Po drugiej stronie - to samo: gładka, pionowa ściana. Nie ma we mnie nawet zdziwienia. Ani lęku. Ani nawet poczucia zawodu. Tak być powinno." (E:285)

*(Völlige Leere. Nichts. Ein träger, leidenschaftsloser Gedanke: der Nullpunkt. Nichts wird mehr geschehen. Ich bin an das andere Ufer gelangt. Ich ging das Gesimse über dem Abgrund entlang, an der senkrechten, glatten Wand festgeklammert, deren Ausmaße unendlich sind. Und da stieß ich auf einen winzigen, in der Mauer verborgenen Durchgang. Auf der anderen Seite das gleiche: eine glatte, senkrechte Wand. Ich empfinde nicht einmal Verwunderung. Noch Angst. Und nicht einmal Enttäuschung. So muß es sein.)*

### 3.2.7. Objektivierende Gestaltung und implizite Autorenwertung

Wie aus den aufgezeigten Äquivalenzen und Oppositionen erhellt, sind die Romanfiguren in extremer Weise auf den 'Helden' hin ausgerichtet. Alle diese Bezüge unterstreichen die dominierende Rolle, die dem Ich-Erzähler im vorliegenden

Werk zukommt, auch wenn er in der kompositionellen Makrostruktur des Textes nur einen von vielen 'Werdegängen' repräsentiert. War in "Korupcja" das Leserinteresse annähernd gleichgewichtig auf Karol und January verteilt, so konzentriert sich "Eroica" auf die intensive Ausleuchtung einer einzigen, hochinteressanten Psyche.

Kuśniewicz wählt die authentischste und eindringlichste Möglichkeit, den geistigen Werdegang eines Menschen aufzuzeigen, indem er diesen selbst in einer entscheidenden Krisensituation 'stille' Bilanz ziehen läßt (vgl. Ignatov 1973:214 bis 216; Fornalczyk 1974:209). Zudem weist der Text keine leicht erkennbare 'moralische Instanz' auf, d. h., es wird keine Figur gestaltet, deren Wertungen mit denjenigen des impliziten Autors vollkommen übereinstimmen würden: Der am ehesten in Frage kommende Professor Maurer kann v. Valentins Argumente weder logisch entkräften noch selbst ein widerspruchsfreies System anbieten (vgl. hierzu auch Jarzębski 1976:84,95; 1984:243f.,268f.). Somit wird insgesamt ein hoher Grad an Objektivität der Darstellung erreicht, der es dem Leser überläßt, sich ein Urteil über den vom Betroffenen selbst dargebotenen 'Fall' zu bilden.

Daß dies keineswegs ganz einfach ist, ergibt sich nicht nur aus der differenziert gestalteten Persönlichkeit Ottokars, sondern auch aus der komplizierten Figurenkonstellation, die ihn in ein Geflecht von - wiederum zu wertenden - Parallelen und Alternativen einbindet. Das Problem, eindeutige Bewertungsmaßstäbe für verschiedene Denksysteme und Lebenshaltungen zu finden, vor dem Karol in "Korupcja" stand, wird hier der aus der Romanwirklichkeit (Beobachterfigur!) verlagerten Rezeptionsinstanz, dem jeweiligen Leser, unmittelbar aufgebürdet.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Daß sich der Autor seiner Darbietungsweise und der daraus resultierenden Folgen durchaus bewußt ist, zeigen seine Äußerungen in einem Interview: *Ich habe die Darstellung in der ersten Person gewählt. Ich biete keine Schwarz-Weiß-Bilder in moralischer Hinsicht, denn das ist sehr gefährlich. Der innere Monolog hingegen führt den gleichen Menschen in den verschiedenen Perioden seines Lebens in unterschiedlicher Weise vor. Und da können sogar Vorwürfe auftauchen, daß der Held zeitweise begreifbar und sympathisch ist.* (1986:452; vgl. auch Interview 1974 sowie Kuśniewicz' Artikel 1966 und 1975:164-166; dazu Kuncewicz 1988)

Damit erhebt sich die interessante Frage, ob der im Zentrum stehenden Relativismus-Problematik entsprechend wirklich eine völlig wertneutrale implizite Leserinstanz im Text angelegt ist. Hält der implizite Autor keinerlei Angebote für eine Wertung differenziert gesehener und logisch nachvollziehbarer Werdegänge sogar von Kriegsverbrechern bereit?

Der Gesamtanlage des Textes entsprechend können solche Hinweise nur indirekt gegeben werden, und zwar durch symbolische Semantisierung von Elementen der Romanwirklichkeit, wie es denn auch wirklich geschieht, beispielsweise im Falle des *winzigen Rost- oder vielleicht Blutfleckens* auf Ottokars Kleidung (E:205; vgl. Ignatov 1973:225).

Ein ähnliches implizites Wertungsangebot erscheint in Ottokars Erinnerungen an Spielereien mit Christian:

(23) "Kiedyś w Getyndze, siedząc przy drewnianym, nie zasłanym stole w winiarni ocienionej dzikim winem czy chmielem, mówiliśmy na przemian wersetami z *Urfausta*, bawiąc się dostosowywaniem ich do wymyślonych ad hoc, stwarzanych na oczekaniu fikcyjnych postaci i sytuacji. ("Ihr heiligen Engel, bewahret meine Seele!" - a on na to: "Sie ist gerichtet!") - Kto? - spytałem, jakbym nagle zapomniał, kogo i za co osądzono." (E:81)

*(Einst in Göttingen, als wir an einem blanken Holztisch in einer von wildem Wein oder Hopfen beschatteten Weinstube saßen, sprachen wir abwechselnd in Versen aus dem "Urfaust", wobei wir uns damit vergnügten, sie auf ad hoc erdachte, spontan geschaffene fiktive Gestalten und Situationen umzumunzen. ("Ihr heiligen Engel, bewahret meine Seele!" - darauf er: "Sie ist gerichtet!") "Wer?", fragte ich, als hätte ich plötzlich vergessen, wer und wofür gerichtet wurde.)*

Das an sich unverfängliche Zitat aus dem "Urfaust" (Goethe 1962:65) wird durch Ottokars Schlußfrage - unbeabsichtigt - zum Denkanstoß für den Leser, zumal wenn dieser zwei Seiten später Christians kontrastierenden Wunsch nach *Erlösung* wahrnimmt (E:83).

Vergleichbare Mechanismen werden in Gang gesetzt, wenn Herr Diebitsch meint, daß ganze *Generationen* über seine *schwere Arbeit* (Judenvernichtung!) *urteilen* werden (E:177) oder wenn gleich zu Beginn des Romans von Zibou der Name "Valentin" mit einer Lausart in Verbindung gebracht wird (E:15; noch direkter war Kuśniewicz mit dem abbé "Pou" in "Korupcja" verfahren). "Valentine" ist schließlich auch der Name einer von Zibous Prostituierten (E:18f.). **Gegen Ende**

des Textes setzt Ottokar sich selbst und einen anderen SS-Mann unbewußt Ratten gleich, wenn er beide Gruppen von Lebewesen in *alten, verlassenen Bunkern* ansiedelt (E:286).

Besonders symbolträchtig werden seine Begegnungen mit Christian u. a. am Kap Finisterre (*Ende des Landes oder der Erde!*)<sup>37</sup>: Wenn hier ein Kreuz, *das den Heiligen Geist darstellte, so tief geneigt war, daß es mit einem seiner steinernen Arme die Erde berührte* (E:52), so drängt sich unweigerlich die Assoziation mit dem zum Scheitern verurteilten Goldenen Zeitalter (des Heiligen Geistes!) von Herrn K. und mittelbar demjenigen Ottokars auf.

In eine Aura des Todes werden Christian und Ottokar durch wiederholte Anspielung auf das "Deutsche Requiem" von Johannes Brahms (E:53,180) und - vermutlich - Chopins b-moll-Sonate ("Marche funèbre"! E:67-70; vgl. auch E:62f.) gehüllt.<sup>38</sup> Nahtlos in diesen Zusammenhang fügt sich schließlich die titelgebende "Eroica". Sie symbolisiert die heroische Aufbruchsstimmung des jungen v. Valentin (und anderer), zugleich aber auch den in mehreren Richtungen ausdeutbaren 'Tod', in den sein geistiger Weg führt (E:195,252,255,265f.), bildet doch das zweite Gravitationszentrum von Beethovens Symphonie eine gewichtige "Marcia funebre", ganz ähnlich wie in Chopins erwähneter Klaviersonate.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Dieses wird vom Autor fälschlicherweise nicht in Nordwestspanien, sondern in der Bretagne angesiedelt. Dort gibt es lediglich ein Département namens Finistère.

<sup>38</sup> Die in "Król Obojga Sycylii" beschworene Musik in b-moll (KOS:39) bezieht sich wohl ebenfalls auf Chopins "Marche funèbre", wie der sich anschließende Vergleich mit dem *Leichenträger eines Beerdigungsrituals* nahelegt. Ein direkter Zusammenhang des b-moll mit dem an gleicher Stelle erwähnten *Nocturne* läßt sich dem Text hingegen nicht entnehmen, da dieses sich eindeutig nur auf die tiefe Schwärze und nicht auf die ebenfalls *musikalischen silbernen Zickzacklinien* ("srebrne zygzaki również muzyczne"; KOS:39) bezieht, so daß Sylvain Patrice Liebermans Verweis auf Chopins b-moll-Nocturne (1983:280; 1985:13) nicht überzeugt. - Gestützt wird die 'Trauermarsch'-These zudem durch die Tatsache, daß im selben Roman explizit auf Beethovens "Marcia funebre" verwiesen wird, und zwar ebenfalls im unmittelbaren Zusammenhang mit silbernen Trauerdekorationen (KOS:128). Die angeführten Fakten bestätigen im übrigen die vorliegende Interpretation der musikalischen Sphäre in Kuśniewicz' "Eroica".

<sup>39</sup> Nach Cezary Rowiński symbolisiert Beethovens "Eroica" das *Doppelgesicht* ("podwójne oblicze"; 1982:63) des Deutschtums

### 3.2.8. "Korupcja" und "Eroica" als Varianten des 'Erinnerungsmonologs'

Ob auch der reale Lebensweg des Grafen v. Valentin im baldigen Tod enden wird, sei es, daß er der Malaria erliegen (E: 268f.) oder man ihn zum Tode verurteilen wird, eventuell auf die Aussagen des Herrn K. (und Zibous?) hin, falls sich diese tatsächlich als Spitzel erweisen sollten und die richtigen Schlüsse aus Ottokars zum Teil möglicherweise laut geäußerten Fieberphantasien ziehen würden (E:280f., 285), oder ob dieser schließlich im Zuchthaus endet, wie er zumindest sich selbst durch seine *Bunker*-Visionen zu suggerieren scheint (E:166, 270 bis 272), wird vom Autor bewußt offengelassen. Dasselbe gilt für Ottokars nicht weniger wichtige Schlußüberlegung:

(24) "A tamci już nadchodzą. Słyszę ich kroki. Jaki wyrok przynoszą? Przekleństwo pamięci czy amnestię zapomnienia?" (E:286)

*(Und jene sind schon am Kommen. Ich höre ihre Schritte. Welches Urteil bringen sie? Den Fluch der Erinnerung oder die Amnestie des Vergessens?)*

Neben der 'Rätselspannung' bezüglich Ottokars drei Zellenengenossen bleibt also - wie in "Korupcja" - auch eine erhebliche 'Zukunftsspannung' unaufgelöst. Das 'fehlende Ende' stellt jedoch sicher kein Manko des Romans dar, wie Włodzimierz Maciąg (1963) in traditioneller Sichtweise meint. Durch Kuśniewicz' Konstruktion soll gerade der Rezipient dazu angeregt werden, den ihm aufgezwungenen beschränkten Erkenntnishorizont des erlebenden Ich durch eigene Überlegungen zu sprengen, auch wenn dies zu keinen endgültig verifizierbaren Lösungen führen kann.

Die formale Erzählsituation ist hier nur beschränkt hilfreich, da sie kaum ausgestaltet ist, wie oben gezeigt wurde. Allenfalls die bloße Tatsache einer rückschauenden Zeitperspektive - die wenigen synchron gestalteten Abschnitte sind als historisches Präsens oder innerer Monolog in die präteritale Erzählung eingebettet, der ebenfalls präsentische Schluß kommt als Erzählsituation nicht in Betracht - könnte gewisse Vermutungen nahelegen: Ein Zuchthausaufenthalt gäbe eine plausible Situation für eine derartige Erinnerungsleistung ab, wodurch auch die Frage nach der *Amnestie des Vergessens* (negativ) beantwortet würde.

Doch dürfen solche formalen Überlegungen nicht verabsolutiert werden: Denn in "Korupcja" ist die Erzählsituation ganz ähnlich zu einem nicht näher bezeichneten Zeitpunkt nach den letzten erzählten Ereignissen (dem Abtransport Januarys) angesiedelt, ohne daß sich daraus irgendwelche Folgerungen für den weiteren Verlauf des unvollständig erzählten 'Geschehens' ergäben.

Dies wird bestätigt durch eine vergleichende Einbeziehung ähnlicher Gestaltungen bei anderen Autoren. Der Typus von Werken, denen "Korupcja" und "Eroica" hinsichtlich ihrer erzählerischen Konstruktion nahestehen, wird von Dorrit Cohn treffend als 'Erinnerungsmonolog' bezeichnet und folgendermaßen charakterisiert (vgl. o. Abschnitt 2.3.4.): Eine Erzählgegenwart ist nicht gestaltet; die Erinnerungen des Erzählers werden achronologisch - dem natürlichen Mechanismus des Erinnerns entsprechend - dargeboten und durch eine besonders herausgehobene, an letzter Stelle der 'Geschichte' stehende Situation ("generating episode") angeregt, die selbst aber chronologisch wiedergegeben wird. Als Musterbeispiele für solche Gestaltung führt Dorrit Cohn (1978:247 bis 249) die ersten beiden Teile von William Faulkners "The Sound and the Fury" aus dem Jahre 1929 sowie zwei Werke des Nouveau-Romanciers Claude Simon an, u. a. "La route des Flandres" (1960).

Gerade diese beiden Autoren werden von Andrzej Kuśniewicz in einem Interview aus dieser Zeit (1965:8; vgl. auch Kuśniewicz 1977 und Interview 1986:450) als bemerkenswerte Erscheinungen der modernen Literatur hervorgehoben, so daß es möglicherweise kein Zufall ist, wenn sowohl "Korupcja" wie auch "Eroica" in ihrer Grundstruktur viele Gemeinsamkeiten mit dem Typus des 'Erinnerungsmonologs' aufweisen:<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Eine auffällige inhaltliche Parallele zwischen "Eroica" und "La route des Flandres" besteht im übrigen darin, daß in beiden Romanen 'aktuelle' Figuren zu mythisierten Vorfahren in Bezug gesetzt werden: So der 1940 bewußt den Tod suchende Rittmeister de Reixach zu einem Urahnem, der als Offizier in den französischen Revolutionskriegen Selbstmord begangen hatte (Simon 1960:56-59, 73f., 80-90, 186-202, 214f., 222, 225-227, 312f. ähnlich wie Sturmbannführer v. Valentin zu seinem Urahnem Ferdinand, der am Rußlandfeldzug Napoleons beteiligt gewesen war wie er an demjenigen Hitlers (E:160-166). Zudem reißt sich Ot-

In einer nicht näher definierten Situation erinnern sich Karol bzw. Ottokar an zurückliegende Ereignisse; diese Erinnerungen entzündeten sich an einer entscheidenden Krisensituation ihres Lebens (tiefgreifende Verunsicherung in ihren jeweiligen Weltbildern), wobei diese 'Anregungssituationen' (die sieben Stunden bei Elise bzw. die vier Tage in der Gefängniszelle) in sich streng chronologisch dargeboten werden, die Rückwendungen aber in einer für die spontane Erinnerungstätigkeit charakteristischen Weise assoziativ ungeordnet aufeinanderfolgen.

Allerdings haben diese ihre Basis - anders als anscheinend bei Faulkner und Simon (vgl. Cohn 1978:250-255) - ganz eindeutig in eben jenen "generating episodes", denen bei Kuśniewicz eine dominierende Rolle innerhalb der Gesamtkonstruktion zufällt; die formale Erzählsituation verliert damit ihren spontanen Erinnerungscharakter an die 'Anregungs-episode' und dient nur noch zu deren chronologischer Wiedergabe einschließlich der an diese geknüpften Rückwendungen. Es handelt sich bei Kuśniewicz' Romanen demnach um eine Kombination des eigentlichen 'Erinnerungsmonologs' mit dem traditionelleren absolut chronologisch geordneten 'autobiographischen Monolog'. Dabei verweisen aber die charakteristischeren und bei der Rezeption stärker ins Auge springenden Faktoren auf den ersteren Typus, weshalb ich Kuśniewicz' Konstruktionen als 'eingeschränkte Erinnerungsmonologe' bezeichnen möchte (vgl. oben Abschnitt 2.3.4.).<sup>61</sup>

Trotz der etwas anderen Funktion der Erzählsituation im eigentlichen 'Erinnerungsmonolog' vermögen diese Gestaltungen doch den Befund für "Korupcja" und "Eroica" zu bestätigen, daß die Tatsache der Retrospektive als solche noch nichts über spätere Phasen des 'Geschehens' aussagt, die in

---

tokar nach seiner Gefangennahme ebenso wie jener Urahn de Reixachs die Uniform vom Leibe als ein *Symbol von etwas, an das er geglaubt hatte und dessen Sinn er jetzt nicht mehr sah* ("les symboles de quelque chose en quoi il avait cru et à quoi maintenant il ne voyait même plus de sens"; Simon 1960:202; vgl. E:204f.). - Den Namen "Simon" trägt übrigens einer der französischen Gefängnisaufseher (E:268).

<sup>61</sup> Genaugenommen ist "Korupcja" gewisser stilistischer Eigentümlichkeiten wegen im Unterschied zu "Eroica" als 'eingeschränkte Erinnerungs-Erzählung' aufzufassen (siehe unten Abschnitt 4.2.1.).

die 'Geschichte' nicht selektiert wurden. Die Erinnerung endet in all diesen Fällen mit der 'Anregungsepisode', wo auch immer die Erzählsituation zeitlich anzusiedeln sein mag. Besonders deutlich erhellt dies aus der Tatsache, daß man Quentins Monolog in "The Sound and the Fury" (1974:74 bis 178) auch als den eines Toten interpretieren kann (vgl. Sartre 1947:72), ganz parallel übrigens zum eindeutigeren Fall der Addie aus Faulkners Roman "As I Lay Dying" (1962: 157-165).<sup>62</sup>

Für Kuśniewicz' Romane erhebt sich nun allerdings die Frage, warum unter diesen Umständen überhaupt eine solche formale Erzählsituation gestaltet und als Erzählzeitpunkt nicht einfach die im Vergleich zu Faulkner und Simon an sich schon stärker akzentuierte erzählte Gegenwart der Werke gewählt wird, was keine größeren technischen Probleme aufwerfen dürfte (synchrone anstelle retrospektiver Betrachtungsweise).

Eine erste Antwort mag darin zu suchen sein, daß durch die rückblickende Konstruktion, die gewöhnlich ein Überschauen aller für die Geschichte relevanten Fakten garantiert, gerade die bewußte Unaufgelöstheit der Zukunftsspannung unterstrichen wird, eine Tatsache, die bei synchroner Gestaltung - da notwendig impliziert - weniger ins Auge fallen würde.

Eine zweite Interpretationsmöglichkeit eröffnet die Überlegung Dorrit Cohns, daß die vollkommen unbestimmte Erinnerungssituation bei derartigen Gestaltungstypen vielleicht auch als *ewig wiederholbares* ("eternally repetitive"; 1978: 248) Präsens gedeutet werden kann.<sup>63</sup> Bei Kuśniewicz finden sich Hinweise auf eine solche Möglichkeit besonders in "Eroica", die eine deutliche Ringkomposition aufweist: Ist zu

---

<sup>62</sup> Ein neueres Beispiel für einen vermutlich postmortalen ('autobiographischen') Monolog in der polnischen Literatur stellt etwa Tadeusz Konwickis Roman "Mała apokalipsa" aus dem Jahre 1979 dar. Der Ich-Erzähler läßt seinen letzten Lebenstag bis hin zur demonstrativen Selbstverbrennung Revue passieren.

<sup>63</sup> Dasselbe Phänomen konstatiert Hanns Grössel (1986) in Claude Simons Romanen: "[...] die Erzählbewegung kehrt zum Anfang zurück - am Ende könnte alles wieder von vorn beginnen."

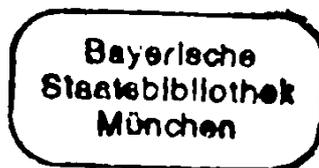
Beginn des Romans die erste Malaria-Phase gerade am Abklingen, so hat am Ende die zweite ihren Höhepunkt erreicht und alles kann von vorne beginnen. (Die Parallelität beider Anfälle wird durch mehrere Details unterstrichen; z.B. werden Ottokar in dieser Situation die Decken der anderen und der Morgenmantel des Barons abgetreten; E:5,235; vgl. Z. 17.) Weiterhin glaubt sich Ottokar zu Beginn des Romans die Militärstiefel, die er im Fieberwahn des Textendes (!) vermeintlich angezogen hat, wieder ausziehen zu müssen (E:5,286). Zu Beginn wie zum Schluß wird schließlich *i h r* (der verhörenden Instanz) Kommen befürchtet (E:5f.,274,276,282f.,286f.).

Die anscheinende Kreisbewegung des Erinnerungten bietet den direkten Ansatzpunkt für einen realen, zwanghaft durchlebten Wiederholungsprozeß des Erinnerns,<sup>64</sup> womit zugleich eine Antwort auf die Schlußfrage *Fluch des Erinnerns oder Amnestie des Vergessens?* (Z. 24) erteilt wäre (vgl. auch Zantuan 1967). Der *Fluch des Erinnerns* bedeutet aber zugleich, daß der logische End- und Zielzustand von Ottokars geistigem System, der *Nullpunkt absoluter Gleichgültigkeit* (E:265f.; vgl. o.), für ihn in der Praxis letztlich doch nicht erreichbar ist. Die Verwirklichung seines Traums, einsam und unbeschwert im *Betonbunker* zu vegetieren, scheint ihm ebenso verwehrt zu sein, wie dem in mancher Hinsicht geistig verwandten Caligula aus Camus' gleichnamigem Drama. Dieser sehnt sich ganz ähnlich nach *wahrer Einsamkeit*, nach *Schweigen und dem Zittern eines Baumes* (Camus 1962:59; vgl. den *gewiegten Zweig* in Ottokars Vision; Z. 21), doch weiß er, daß er nicht, wie v. Valentin vermeint, über *irgendeinen Schatten an der Wand* (Z. 21) würde meditieren können, sondern daß seine Einsamkeit von den 'Schatten' seiner Vergangenheit vergiftet ist und bleiben wird ("cette solitude empoisonnée de présences"; Camus 1962:59).

---

<sup>64</sup> Vgl. das faulknertypische "Verfolgtwerden von der Vergangenheit" (Weber 1969:13). - Unter diesem Vorzeichen könnte sogar Wacław Sadkowskis allenfalls mit der Parallele zu Adrian Leverkühn (Mann 1980:675-682) begründbare These, Ottokar verfalle schließlich dem Wahnsinn (als letzte Stufe seines Abhärtungsprogrammes, medizinisch gerechtfertigt durch Malaria; Sadkowski 1966; 1967:165; 1974:14; 1974a:5), eine gewisse Plausibilität gewinnen.

Als wiederholtes geistiges Durchlebenmüssen einer entscheidenden Lebenssituation könnte vielleicht auch die Ringkomposition in "Korupcja" gedeutet werden, wo sich Karol - wie kurz vor Beginn der erzählten Gegenwart - wieder in Elises Wohnung hinaufbegibt (K:7,250).



### 3.3. "W drodze do Koryntu"

Obwohl auch Andrzej Kuśniewicz' dritter, 1964 erschienener Roman in der Ich-Form dargeboten wird, weist er eine deutlich andere erzählerische Gestaltung als "Korupcja" und "Eroica" auf. Die erzählte Gegenwart dieses Werks stellt keinen kleinen, räumlich und zeitlich scharf abgegrenzten Ausschnitt dar, von dem aus bilanzierend zurückgeblickt wird, sondern verschiebt sich sukzessive entlang einer ausgedehnten zeitlichen wie auch räumlichen Achse. Dies korrespondiert mit dem durchgängigen, parodistisch gefärbten und schon im Titel *Unterwegs nach Korinth* zum Ausdruck kommenden 'Reise-' und zugleich 'Entwicklungs'-Charakter des pikaresk angehauchten Romans (vgl. auch Przyboś 1965:134; Neveux 1965:158; Wiegandt 1985:137f.). Die formale Erzählsituation muß in "W drodze do Koryntu" deshalb folgerichtig einige der Funktionen übernehmen, die in den Erstlingsromanen der statischen erzählten Gegenwart zukamen, wodurch das Werk insgesamt stärker diegetischen Charakter gewinnt.

#### 3.3.1. Deutliche Erzählerwahrnehmbarkeit bei vage gehaltener Erzählsituation

Die Annäherung an den Diegesis-Pol wird - neben häufigen Formeln, die den Erzählvorgang plastisch gestalten ("pamiętam", "przypominam sobie" *ich erinnere mich*; "przyznam (się)" *ich gestehe*; "nie (za)przeczę" *ich leugne es nicht*; etc.) - vor allem durch zahlreiche Erzählerkommentare zur Geschichte und insbesondere zum Erzählvorgang erreicht, die im weiteren Verlauf der Arbeit genauer analysiert werden müssen, da sie wichtige Grundfragen des Romanaufbaus zum Gegenstand haben ('Autothematik'; vgl. Bereza 1966; Kazimierczyk 1982:100f.).

Zu diesen indirekt auf den Rezipienten zielenden Erzählerkommentaren treten einige explizite Wendungen an den fiktiven Leser, die ihm eine angemessene Rezeption des komplexen Werks erleichtern sollen:

(25) "Gdyby więc ktoś wraz ze mną - ale swoim ufnym umysłem zechciał oceniać Jewhena, jego postawę, charakter, jak również jego stosunek do mnie, a także mój do niego,

nasze podejmowane wspólnie decyzje oraz wiele postaci i półpostaci towarzyszących nam w różnych okresach - mógłby łatwo, ulegając pozorom, znaleźć się w sytuacji kogoś naiwnego, kto dał się nabrać. Nie powinno, jak sądzę, być mowy o czymś podobnym! Istnieje tylko problem dystansu. Kątu patrzenia. Półtonów. Może i nieco niezbędnej tolerancji. Chodzi przede wszystkim o właściwe proporcje. Myślę o proporcjach odpowiednich do spraw, które wymagają, by być należycie zrozumianymi. To chyba wszystko." (WK:51f.; vgl. auch WK:8,73)

*(Wenn also jemand mit mir zusammen, aber in seinem eigenen vertrauensvollen Geist Jewhen beurteilen wollte, seine Haltung, seinen Charakter, wie auch sein Verhältnis zu mir, und auch meines zu ihm, unsere gemeinsam getroffenen Entscheidungen sowie viele Gestalten und Halbgestalten, die uns in verschiedenen Zeitabschnitten begleiteten, könnte er leicht, wenn er dem äußeren Anschein erliegt, in die Situation eines Naiven geraten, der sich auf den Arm nehmen ließ. Von etwas Derartigem sollte jedoch, wie ich meine, keine Rede sein! Es besteht lediglich das Problem der Distanz. Des Blickwinkels. Der Halbtöne. Vielleicht auch von etwas unumgänglicher Toleranz. Es geht vor allem um die wahren Proportionen. Ich denke an die Proportionen, die den Sachverhalten, die richtig verstanden werden müssen, angemessen sind. Das ist wohl alles.)*

Solche stark diegetischen Abschnitte finden sich gehäuft im ersten Fünftel des Romans (WK:7-75), meist zu Beginn und Ende eines Kapitels (WK:7-12,25-29;30-33,51f.;53,72;73-75,141;143f.;208f.,217f.;347f.), besitzen also makro- wie mikrostrukturell eine gewisse Rahmenfunktion, zumal der Romanschluß besonders deutlich als Erzählerkommentar gestaltet ist, der die einleitenden Reflexionen wiederaufnimmt und verdeutlichend zu Ende führt (WK:347f.). Auf ähnliche Weise wie der Gesamttext werden die beiden besonders stark poetologisch befrachteten und der verklärten Kindheit gewidmeten Einleitungskapitel in einer Ringkomposition verbunden und von den folgenden abgehoben ("I to byłoby chyba wszystko", "To chyba wszystko" (*Und*) das wäre wohl alles; WK:7,52).

In diese Rahmungen fügen sich schwächer diegetische Erzählerberichte und -beschreibungen, die meist eindeutig auktorial gefärbt sind, so daß die erzählte Welt anders als in Kuśniewicz' Erstlingen seltener personal gesehen wird, sowie mehr oder weniger mimetische Erzählweisen, insbesondere direkte Redewiedergabe, relativ selten gemischte (z.B. WK:20,160,210,322f.) und uneigentliche Rede (bei fremden Äußerungen; WK:132) oder freie direkte Rede- und Gedankenwiedergabe (z.B. WK:27,

29,164,215f.,235,322). Insbesondere die zweite Hälfte des Romans weist bei deutlichem Zurücktreteten der diegetischen Abschnitte einen erheblichen Anteil direkter Rede auf, besonders hervorgehoben in den langen Partien, die (auch graphisch eindeutig) als eine Art Drama gestaltet sind (WK:178-200,220-224,227f.,231f.,242-272,307f.; vgl. u. Abschnitt 3.3.6.).

So deutlich allerdings der Sprecher in "W drodze do Koryntu" insgesamt auch wahrnehmbar ist, wird doch die Sprechsituation selbst kaum gestaltet. Der Text enthält lediglich vage Hinweise darauf, daß es sich wahrscheinlich um schriftliches Erzählen handelt ("księga"! ) und daß die letzten erzählten Ereignisse schon weit zurückliegen:

(26) "Wycinek z tygodnika z notatką prasową o skandalu na via Veneto wrzuciłem dawno temu [por. WK:338] do kosza na śmieci, a list z zawiadomieniem, że Salo Grynszpan i Dora Jaskier dopłynęli szczęśliwie do brzegów odległego kontynentu, gdzie zawarli związek małżeński, zaginął w niewiadomych okolicznościach. Tak więc zamknęła się księga mówiąca o ludziach znad Obu Rzek i z Trójkąta Wielkich Łąk." (WK:347f.)

*(Den Zeitungsausschnitt mit der Pressenotiz über den Skandal in der Via Veneto habe ich vor langer Zeit [vgl. WK:338] in den Abfallkorb geworfen, und der Brief mit der Benachrichtigung darüber, daß Salo Grynszpan und Dora Jaskier die Ufer des fernen Kontinents glücklich erreicht haben, wo sie ihren Ehebund schlossen, ist unter unbekanntem Umständen verloren gegangen. Somit hat sich also das Buch geschlossen, das von den Menschen aus dem Gebiet der BEIDEN FLÜSSE und des DREIECKS DER GROSSEN WIESEN sprach.)*

Wie dem angeführten Zitat weiterhin zu entnehmen ist, wird der Roman vom Erzähler selbst als 'Erinnerungsbuch' charakterisiert, das die Geschichte mehrerer Gestalten aus seiner Kindheitswelt nachzeichnet. Doch geschieht dies nicht um ihrer selbst willen; alles ist auf den Werdegang des Erzählers (Gustaw-)Adolf bezogen, und zwar auf die eng miteinander verflochtenen Zentralprobleme seiner Reifungsphase, jener - wie er selbst sagt - *Jahre des Übergangs und der Unsicherheit* ("lat przejściowych i niepewnych"; WK:347): zum einen die recht eigentümliche Entwicklung seiner Sexualität, zum anderen das Verhältnis des deklassierten Adligen zu seiner Familientradition und zur 'Macht' im allgemeinen (vgl. auch Jarzębski 1984:233).

### 3.3.2. Eros, Macht und Familientradition

Den Beginn erotischer Phantasien verbindet der Erzähler mit seiner Kindheitswelt des erinnerungsverklärten *WIESENDREIECKS*, das im ersten Kapitel des Buches beschworen wird. Schrittweise erfolgt die Annäherung an den Kernbereich des Erotischen: Das zunächst dominierende Interesse an tierischer Fortpflanzung (WK:13-16) wird allmählich abgelöst von der (theoretischen) Beschäftigung mit menschlichen Objekten, die zu Macht- und Sadismusphantasien einerseits (WK:17-26), zu Beschützerinstinkten andererseits Anlaß geben (WK:25f.). In diesen Rahmen früher Eindrücke fügt sich schließlich der ganze *ausgedehnte und geheimnisvolle Bereich der männlichen und reifen Aktivität* von Adolfs Lehrer Bogaczewicz und die *Fleischlichkeit* von dessen Geliebter (WK:81; vgl. auch WK:78-80, 121-123, 208, 221-224, 240-274).

Die benachbarte Stadt ohne Namen (des zweiten Kapitels)<sup>65</sup> lenkt die Phantasie des Gymnasiasten auf das *verbotene Viertel* der Prostituierten, Bettler und Gauner (WK:31-33, 36-41) und ermöglicht nun schon deutlichere Beobachtungen aus der Sphäre erotischer Beziehungen (WK:50f.).

Zum kollektiven Lustobjekt seiner Studienzeit (WK:65, 306) im Zwischenkriegs-Wien werden die Straßenbahnschaffnerinnen, deren Verbrauchtheit und *Lächerlichkeit* (WK:55) wiederum einerseits sadistisch angehauchten Voyeurismus (WK:56-58), andererseits Beschützerinstinkte und Phantasien huldvoller Herablassung auslösen (WK:55, 59-69, 89f.), was schließlich zur ersten der im Roman vielfach beschworenen und geradezu kultisch überhöhten Erektionen führt:

(27) "Więc zaczęło we mnie, w carze, dojrzewać i wykwić nagle, i piąć się w górę jak szkarłatny kwiat hibiskusa, gorący, na długiej i chwiejnej łodydze, w wyczekiwaniu i napięciu, naprężony Stock im Eisen - [...]" (WK:70; vgl. auch WK:77f., 82, 86f., 95f., 98f., 103f., 106, 192, 224f., 272-274)

(Also begann es in mir, dem Zaren, zu reifen und plötzlich aufzublühen, und emporzuklettern wie eine scharlachrote Hibiscus-Blüte, heiß, auf langem und schwankendem Stiel, in Erwartung und Spannung, ein gestraffter Stock im Eisen - [...])

<sup>65</sup> Wie den stofflich eng mit den Anfangskapiteln von "W drodze do Koryntu" verbundenen "Strefy" und "Mieszaniny obyczajow" zu entnehmen ist, handelt es sich um das Lwow der Zwischenkriegszeit (vgl. S:128-131; MO:99f.).

Doch dienen alle diese wenig konkreten Präliminarien nur der Hinführung auf das zentrale erotische Objekt Adolfs, dem er vier der neun Kapitel seines Erinnerungsbuches fast ausschließlich widmet ("Inicjacje", "Weronia I-III") und auch darüber hinaus einen wichtigen Platz einräumt (WK:11,47,156, 190-192,320f.,337f.,347). Die Deutsche Gerda Richter wird zum Hauptgegenstand seines Voyeurismus und vor allem seiner diversen erotischen Phantasien, die bruchlos aus den vorhergehenden gedanklichen Erfahrungen erwachsen.

Gerdas Anziehungskraft beruht zum einen auf ihrem zunächst völlig vernachlässigten Zustand sowie ihrem burschikosen Äußeren und Verhalten, einer Mischung *ausschließlich für Feinschmecker* (WK:225), die Adolf auf ähnlich unorthodoxe Weise fasziniert, wie es früher insbesondere bei den Straßenbahnschaffnerinnen der Fall war. Treffend spricht Waclaw Sadkowski in diesem Zusammenhang von einer Art *Turpismus* (1971; vgl. auch Kujawski 1971:25), in dem Adolfs Unreife zum Ausdruck komme, eine Unreife, die er erst am Ende des Romans überwindet (vgl. u. Abschnitt 3.3.5.).<sup>66</sup> Zum anderen entstammt Gerda ebenfalls Adolfs Heimat in Ostgalizien und wird von ihm nachträglich<sup>67</sup> in den Bewußtseinskomplex 'väterliche Herkunftswelt' integriert (WK:77), die durch die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs unerreichbar geworden ist. Diese Äquivalentsetzung erfolgt parallel zu derjenigen der Wiener Straßenbahnerinnen zu seiner 'mütterlichen Kindheitswelt' (WK: 53,61f.; vgl. auch Abschnitt 3.3.5.).

---

<sup>66</sup> In "Lekcja martwego języka" fühlt sich der Held zwar ebenfalls recht 'turpistisch' zu einer Eisenbahnschaffnerin (!) hingezogen, doch ist hier die Faszination genau umgekehrt motiviert: Sie beruht nicht auf sadistischem Unterdrückungsdrang, sondern auf dem (gedanklichen) Versuch, an der Wollust vermeintlicher ekstatischer Hingabe Anteil zu nehmen (LMJ:104-106).

<sup>67</sup> Adolf hatte die jüngere Gerda dort nicht mehr erlebt (WK: 208f.,217f.,226). Jerzy Jarzębski irrt demnach, wenn er Jehen und Adolf auf der ewigen Jagd nach der erotischen Faszination ihrer Kindheit, Gerda (1984:234) sieht. Ebensowenig bietet der Text eine Grundlage für seine Deutung des Romanschlusses, die Helden würden eine groteske Katastrophe erleiden, als sie zur Überzeugung gelangen, daß sie mit Gerda ein Phantom verfolgen, das überzeitlich und ungreifbar ist, während sie sterblich sind (ebd.). Es wird im letzten Romankapitel vielmehr auf allegorische Weise das Ende der pubertären Reifungsphase im Leben Adolfs dargestellt.

All diese erotisch geprägten Erinnerungen und Phantasien Adolfs sind somit eng verbunden mit der Identitätssuche des deklassierten Gutsherrensprosses, dessen katastrophale Lebenssituation immer wieder beschworen wird (WK:101,125, 137-146,278,287,294,302f.,316,318,321-347). Er sucht sich ständig der großen Traditionen seiner Familie zu versichern, um seiner kläglichen Existenz wenigstens ein ideelles Stützkorsett einzuziehen, muß aber schließlich in jedem Falle sein Scheitern feststellen (vgl. besonders die Kapitel "Zamek w Górach" und "Riwiera, czyli Wybrzeże").

Wie bereits angedeutet, ist in die Erotiksphäre aber nicht nur die konkrete Suche nach statuserhöhenden Familientraditionen innig verwoben, sondern auch das allgemeine Streben nach (fiktivem) Machtgefühl. In besonderer Weise gilt dies für die erotischen Phantasien, die um Gerda kreisen. Dieses passive, gleichgültige Mädchen erscheint Adolf als das Urbild des dümmlichen, faulen, rein objekthaften Weibchens (vgl. u. Abschnitt 3.3.5.) und somit als idealer Gegenstand seines schwächlichen 'Willens zur Macht' (WK:88-91; vgl. auch Burek 1965:7; 1971:97f.).

Als ihm sein (stets nur fiktives!) Objekt, das sich von der gedemütigten Stripperin schließlich zum werdenden Film-Star hochgearbeitet hat, völlig zu entgleiten droht, versucht er folgerichtig, es durch ständigen Rückgriff auf ihre Anfänge wieder auf seine Ebene 'herabzuziehen', wobei in diesen explizit als *Vorgeschichte* bzw. *Antigeschichte* betitelten Kapiteln reale und fiktive Elemente in Adolfs Vorstellungswelt eine enge Verbindung eingehen (WK:208-275).

Doch endet dieser geistige Unterjochungsversuch mit einem ähnlichen Fiasko wie Adolfs Traditionssuche im engeren Sinne, denn das Mädchen aus einfachsten Verhältnissen dreht den Spieß um und eignet sich ironischerweise gerade dessen feudale Vergangenheit an:

(28) "Zawładnęła i moim Zamkiem, i moimi Łakami, ukradła całą moją przeszłość, co się tylko dało zagarnąć, zachłanna i mimo pozorów obojętności czy nawet tępoty sprytna na swój sposób, cwana. Stroiła się w nie swoje piórka. Podśluchiwała nasze rozmowy z Jewhenem, wyłapała, co się tylko dało, ze wspomnień brata i zużytkowała dla siebie."  
(WK:316)

(Sie bemächtigte sich sowohl meines SCHLOSSES wie auch meiner WIESEN, stahl meine ganze Vergangenheit, was sich nur immer in Beschlag nehmen ließ, raffgierig und - trotz der scheinbaren Gleichgültigkeit oder sogar Stumpfheit - auf ihre Weise schlau, gerissen. Sie schmückte sich mit fremden Federn. Sie hatte meine Gespräche mit Jewhen belauscht, soviel als nur möglich aus den Erinnerungen ihres Bruders aufgefangen und sich dies für ihre Zwecke zunutze gemacht.)

### 3.3.3. Erinnerung und Werkgestaltung

Der Prozeß des um die genannten Themenbereiche kreisenden Erinnerns bedingt wichtige Eigentümlichkeiten der Werkgestaltung, über die der Erzähler zum Teil explizit Rechenschaft ablegt.

An erster Stelle ist hierbei die Tatsache anzuführen, daß die in die 'Geschichte' selektierten raumzeitlichen Segmente in "W drodze do Koryntu" durch mehr oder weniger große Lücken getrennt sind, die meist völlig unspezifiziert bleiben; lediglich beim raumzeitlichen Übergang Verona-Paris ist andeutungsweise die Rede von einem Zwischenaufenthalt in Livorno (WK:319,325,328) und einer Eisenbahnfahrt (WK:327), ohne daß diese aber chronologisch näher bestimmt würden. Anlässlich des besonders auffälligen zeitlichen Bruchs zwischen dem dritten und vierten Kapitel begründet der Erzähler diese Besonderheit der Werkgestaltung folgendermaßen: Beim Erinnerungsvorgang würden für den thematischen Zusammenhang unwesentliche Geschehensabschnitte unwillkürlich und ohne Spuren zu hinterlassen einfach übersprungen, so daß sich (raum-)zeitlich auseinanderliegende Ereignisse durch *scheinbar unlogische Verkürzungen* zu subjektiv als ununterbrochen empfundenen Ketten fügten (WK:73f.).

Dieses Prinzip der 'verkürzten Erinnerung' kann als theoretische Grundlage auf die diskontinuierliche Reihung auch der anderen Raumzeitsegmente in "W drodze do Koryntu" bezogen werden: Stets an den miteinander verwobenen Themenkomplexen Eros, Macht und Familientradition orientiert, bieten die ersten drei Kapitel Erinnerungen an die Kindheit im WIESENDREIECK, die Schülerzeit in der benachbarten Stadt und die Studienzeit im Wien der zwanziger oder dreißiger Jahre dar, wobei sich diese meist an einem besonders *typischen und dem Gedäch-*

nis tief eingepprägten Ereignis kristallisieren. Analoges gilt für die folgenden Abschnitte, in denen sich - nach dem großen Sprung in die fünfziger oder sechziger Jahre und jeweils einige Monate voneinander getrennt - einzelne Episoden aus dem Emigrantendasein in Wien und Pechau, in Verona und schließlich in Paris aneinanderreihen.

Die untergeordnete Bedeutung der realen raumzeitlichen Verhältnisse für den Erinnerungsvorgang wird dadurch unterstrichen, daß sich das erinnernde Subjekt diesbezüglich in Widersprüche verwickelt: Muß der Leser zunächst davon ausgehen, daß - nach Gerdas Verschwinden aus Wien Ende November (WK:125) - Adolf und Jewhen sich im folgenden Dezember nach Pechau aufmachten (WK:145), von dort aber nach Wien zurückkehrten, da sie hier angeblich im Februar oder März des nächsten Jahres Gerdas Karte aus Mailand zu Gesicht bekamen (WK:135), und schließlich im August in Verona eintrafen (WK:265, 293), so verweist eine Äußerung Jewhens im letzten Kapitel eher darauf, daß sie aus Pechau direkt nach Italien gelangt sind (WK:328), was auch geographisch plausibel wäre.

Die Eigentümlichkeiten des Erinnerungsprozesses machen sich jedoch nicht nur im makro-, sondern auch im mikrostrukturellen Bereich bemerkbar: Gewisse Bilder haben sich dem Gedächtnis dauerhaft eingepragt (WK:112,149), andere sind ihm entfallen, so daß sich wiederum Lücken ergeben können, die nur künstlich zu beseitigen wären:

(29) "Jechałem z poranka wprost w późny wieczór, gdyż moja pamięć utrwaliła obok siebie: poranny widok wysokiego mostu i - przeskoczywszy południe - wieczór mego zbliżania się. Nie było więc południa, musiałbym stwarzać je sztucznie i kłamliwie, budować z niczego ten cały nie zauważony dzień letni między rankiem i zmierzchem." (WK:11f.)

*(Ich ritt aus dem Morgen direkt in den späten Abend, denn meiner Erinnerung hat sich nebeneinander der morgendliche Anblick der hohen Brücke und, den Mittag überspringend, der Abend meiner Annäherung eingepragt. Es gab also keinen Mittag, ich müßte ihn erst künstlich und verlogen schaffen, müßte aus dem Nichts diesen ganzen nicht wahrgenommenen Sommertag zwischen dem Morgen und der Abenddämmerung aufbauen.)*

Weitere Komplikationen ergeben sich daraus, daß den Erzähler bei bestimmten, länger zurückliegenden Tatsachen oder Ereignissen möglicherweise die Erinnerung trügt oder deren Charakter zumindest wichtigen Veränderungen unterliegt wo-

rauf er selbst mehrfach explizit hinweist (WK:7-9,13,29,72,80). Dazu treten naturgemäß zahlreiche Unsicherheiten, die dem notwendigerweise eingeschränkten Wissenshorizont des konsequent gestalteten Ich-Erzählers entspringen (z. B. WK:7,18,30,55,140,211,233,298).

Implizite Hinweise auf die trügende Erinnerung des Erzählers liefert etwa die Tatsache, daß dieselben Versatzstücke bei je verschiedenen Gelegenheiten auftauchen, so etwa Spuren von Wespenstichen am Arm mehrerer Mädchen (WK:154f.,225f.; und als Metapher: WK:346), Indianerspiele (WK:229f.,247) oder das fiktive Alter von 24 Jahren (WK:175,332); umgekehrt kann aber auch das gleiche Ereignis in mehreren Versionen dargestellt werden, wie z.B. die Vorgeschichte von Gerdas Engagierung als Striptease-Tänzerin (WK:100-103,225,290f.).

### 3.3.4. Phantasie und Werkgestaltung

Der Prozeß des Erinnerns führt jedoch in "W drodze do Koryntu" nicht nur zu naturgegebenen Lücken sowie Unsicherheiten hinsichtlich des 'realen' Geschehens, sondern auch zu einer intensiven Durchdringung von *Wahrheit und Dichtung*,<sup>66</sup> wessen sich der Erzähler durchaus bewußt ist und wie er mehrfach explizit formuliert:

(30) "Zgarnąłem wszystko, co miałem, czerpiąc z różnych stron, wszystko, co tylko ogarnia zawodna pamięć spraw i obrazów, pamięć podkładająca przekornie w miejsce rzeczywistości fakty zmyślane, przetykając autentyczne fotografie podstępnie podsuniętymi fotomontażami, mieszając wszystko tak, że ani domy, ani obie rzeki zbiegające się poza horyzontem pamięci nie są prawdziwe. [...] Zgromadziłem rozsypane. Z różnych stron. Z różnego czasu nawet. Istnieje bowiem świat realniejszy w smaku i barwach od rzeczywistego, prawdziwszy i trwalszy, ten, który wyrósł i dojrzał w pamięci, zróśł się z faktów i ich interpretacji, ze strzępów krajobrazu i fragmentów rozmów, świat utkany z prawdy i zmyślenia, gdzie części zmyślane bywają trwalsze i cenniejsze, wydają się rzetelniejsze od rzeczywistości przeżytej, która służy im tylko za kanwę i tło." (WK:8; vgl. hierzu auch WK:347!)

<sup>66</sup> Zur Rolle der Phantasie in "W drodze do Koryntu" vgl. a. Termer 1965; Bukowska 1965:45f.; Sadkowski 1965; 1974:17; Bereza 1966; Wegner 1967:6; Kazimierczyk 1982:90f.; Jarzębski 1984:233 sowie Kuśniewicz 1971:4 und Interviews 1977b:3; 1979a:3.

(Ich habe alles, was ich besaß, zusammengerafft, indem ich aus verschiedenen Gegenden schöpfte, alles, was die trügerische Erinnerung an Sachverhalten und Bildern nur erfassen kann, die Erinnerung, die eigensinnig anstelle der Wirklichkeit erdachte Fakten einschleibt, indem sie authentische Fotografien mit listig untergeschobenen Fotomontagen durchwirkt und alles so vermischt, daß weder die Häuser noch beide Flüsse, die sich jenseits des Horizonts meines Gedächtnisses vereinigen, wahrhaftig sind. [...] Ich habe das Zerstreute versammelt. Aus unterschiedlichen Gegenden. Aus unterschiedlicher Zeit sogar. Es gibt nämlich eine im Geschmack und den Farben realere Welt als die wirkliche, eine wahrhaftigere und dauerhaftere, diejenige, die in der Erinnerung emporgewachsen und gereift ist, die zusammengewachsen ist aus Fakten und ihrer Interpretation, aus Landschaftsfragmenten und Gesprächsfetzen, eine Welt, gewebt aus Wahrheit und Dichtung, in der die erdachten Teile gewöhnlich dauerhafter und wertvoller sind und realer als die erlebte Wirklichkeit erscheinen, die ihnen nur als Rahmen und Hintergrund dient.)

Diese Mischung von Wahrheit und Dichtung kommt im Roman zum einen dadurch zustande, daß sich dem in Erinnerungen schwelgenden Subjekt Geschehenselemente aufdrängen, die auch in der erinnerten Epoche lediglich Produkte seiner blühenden Phantasie darstellten, in der Rückschau aber nun eine homogene Verbindung mit den als real erinnerten Fakten eingehen (vgl. Fornalczyk 1974:228). So wird etwa Adolfs Großonkel Grzegorz, der diesem nur von einer Fotografie bekannt war, in seiner Imaginationswelt aber immer eine wichtige Rolle spielte, gleichberechtigt mit 'realen' Gestalten in die erinnerte Welt einbezogen (WK:8-10,226-229). Oder die nur aus Erzählungen bekannte Vergangenheit von Jewhens Vater als Dorfpope wird in der jugendlichen Phantasie Adolfs geographisch und chronologisch in seine Welt transferiert und auch vom Jahrzehnte später sich erinnernden 'Heimatvertriebenen' als integraler Bestandteil seines WIESENDREIECKS empfunden (WK:7f.,14; vgl. auch S:23,121). Auf ähnlich phantasievolle Weise entstehen - bereits in der erzählten Gegenwart - Bilder des verbotenen Viertels der Stadt seiner Gymnasialzeit (WK:31-33,37-41), die Vorgeschichte Gerdas (WK:208f.,212-219; vgl. auch Rawicz 1978:17) und die Gerichtsverhandlung über ihren weiteren Werdegang (WK:240-274). Noch signifikanter ist aber die Durchdringung von realen und fiktiven Elementen, die auf der genuinen Phantasie des Erzählers im Augenblick seiner Rückschau beruht. In der Konsequenz entsteht so die eigentümliche Mischung phantastischer Memoiren mit einer Erzählung über die verifizierbare Wirklichkeit (Burek 1965:5).

Am eindeutigsten äußert sich diese Art von Kreativität im Zusammenhang mit Jewhen, der Adolf als dessen Intimus scheinbar durch den ganzen Roman begleitet.“ Daß diese Tatsache ein - bewußt eingesetztes - Phantasieprodukt des Erzählers ist, erhellt am deutlichsten aus dessen Schlußreflexion:

(31) "Pozostała mi jedyna pamiątka: fotografia w płaskim, zużyтым portfelu, podobizna przyjaciela, towarzysza lat przejściowych i niepewnych, przedłużonych w obydwie strony: cofniętych celem uzupełnienia całości we wczesne dzieciństwo, i rozciągniętych ponad miarę realną w lata późniejsze." (WK:347)

*(Es ist mir ein einziges Andenken geblieben: eine Fotografie in der flachen, abgenutzten Briefftasche, das Porträt meines Freundes, des Gefährten der Jahre des Übergangs und der Unsicherheit, die in beide Richtungen verlängert wurden: zurückversetzt in die frühe Kindheit um der Vervollständigung des Ganzen willen, und über das reale Maß hinaus ausgedehnt in die späteren Jahre.)*

Die im Zentrum der Erinnerung stehenden Entwicklungsjahre, die in der 'Realität' (der Romanfiktion) wohl nur eine relativ kurze Lebensphase eingenommen haben, werden also in beiden Richtungen extrem ausgedehnt (vgl. a. Błoński 1967), und mit ihnen eben auch die Anwesenheit jenes *Gefährten der Jahre des Übergangs und der Unsicherheit*. Auf die sich hieraus ergebenden Konsequenzen verweist die bereits zitierte 'Warnung' an den Leser (Z.25) ebenso wie die Charakterisierung beider Freunde als *halb-real* (WK:218). Folgerichtig bereitet auch ihre Altersbestimmung unlösliche, explizit angesprochene Probleme (WK:305f.; vgl. auch WK:30,44,175,343).

Der zweifelhafte Status von Jewhen wird zudem durch einen 'lapsus linguae' des Erzählers (WK:308) angedeutet, findet aber auch in der Gestaltung der erzählten Wirklichkeit seinen Ausdruck: So ist der Freund des öfteren plötzlich verschwunden, ohne daß die dafür angeführten realistischen Motivierungsversuche wirklich zu überzeugen vermöchten (WK: 29,38,304f.; vgl. auch Rawicz 1978:16), und am Ende verwandelt er sich allmählich in einen *Schirm* ("parasol"), der feierlich

---

“ Geradezu rührend mutet Jean B. Neveux' Behauptung an, das zentrale, immer wieder variierte Motiv des ganzen Romans sei die *Einsamkeit in der Freundschaft* ("la solitude dans l'amitié"; 1965:158). Auch Feliks Fornalczyk scheint die Bedeutung des Themas 'Freundschaft' zu überschätzen (1974:220f.).

in den Wellen der Seine begraben wird (WK:342-347; vgl. auch WK:106). Der Leser wird so letztlich im Unklaren darüber gelassen, in welchen Abschnitten der 'Geschichte' Jewhen als 'reale' Person zu verstehen ist und in welchen er lediglich eine allegorische Projektion darstellt, sei es aus der Retrospektive des Erzählers oder auch schon in der Phantasiewelt des erlebenden Adolf (vgl. auch Interview 1977b:3).

Als allegorische Figur verkörpert Jewhen vor allem jenen Teil der gespaltenen Persönlichkeit des Ich-Erzählers, der auf die rationale Durchdringung und zynisch-kalte Bewertung der jeweiligen (um Erotik, Macht und Traditionen kreisenden) 'Erlebnisse' ausgerichtet ist und ein Gegengewicht zur überbordenden 'Fiktionalisierung' der Wirklichkeit durch den 'Adolf'-Teil bildet (WK:43,51,144,216,229,243,320,347; vgl. auch Burek 1965:7; 1971:98; Błoński 1967; Wyka 1970:6; Kazimierczyk 1982:87).

Das imaginative Erschaffen von 'Doppelgängern' ist in "W drodze do Koryntu" allerdings nicht auf Jewhen beschränkt, auch wenn dieser die mit Abstand wichtigste 'Verkörperung' bestimmter Eigenschaften des Erzählers darstellt, weshalb ihm schließlich auch die Rolle eines allgegenwärtigen Begleiters durch die erinnerte Wirklichkeit zufällt. So versetzt sich Adolf etwa auch mehrfach in den angeblich mit seiner Familiengeschichte verbundenen Erzherzog Otto, wodurch er die tief in ihm sitzende Adelstradition und die damit verbundene Machtstellung zu aktualisieren glaubt (WK:42,139,151-156). Ähnliche Herrschaftsillusionen verschaffen ihm seine 'Verkörperungen' als Zar Alexander III. (WK:65-72) und vergleichbare andere Würdenträger (WK:42f.), wobei die altersbedingte Überlegenheit seiner 'Doppelgänger' für den jungen Adolf eine zusätzliche Attraktion darstellt (WK:43f.; vgl. auch Interview 1986:470).

Da sich Adolf auch abwechselnd in Personen mit gegensätzlichen Interessenslagen hineinzusetzen beginnt, gelangt er konsequenterweise zu einem - aus "Korupcja" und "Eroica" wohl-bekanntem - allesumfassenden philosophischen Relativismus, den er selbst explizit formuliert (WK:44-47).

Insgesamt ist somit festzustellen, daß das erzählende Ich eine bruchlose Fortsetzung des erlebenden hinsichtlich der intensiven Vermengung von Phantasie und Wirklichkeit mit allen ihren skizzierten Folgeerscheinungen darstellt (nicht aber hinsichtlich seiner pubertären Obsessionen; vgl. Abschnitt 3.3.5.). Insbesondere bleibt das erinnernde Subjekt dem zumindest aus der Perspektive der Erzählergegenwart allegorisch zu verstehenden Prinzip 'Persönlichkeitsspaltung' ('Adolf' - 'Jewhen'; vgl. a. Mętrak 1965; Kujawski 1971:25) treu, wodurch zwei in mancher Hinsicht gleichberechtigte Subjekte der Ereigniswahrnehmung entstehen, auch wenn nur dem 'Adolf'-Teil der grammatikalische Ich-Status zugebilligt wird.

War der Erzähler (nicht aber notwendigerweise der Leser) in "Korupcja" weitgehend auf die Persönlichkeit eines anderen (January) hin ausgerichtet und hatte sich sein Interesse in "Eroica" auf die eigene Person konzentriert, so geht das erinnernde Subjekt in "W drodze do Koryntu" noch einen Schritt weiter und bespiegelt sich selbst aus der Warte zweier 'Egos', womit ein deutlich konstatierbarer Prozeß der Autozentrierung seinen (kaum mehr überbietbaren) Höhepunkt und Abschluß findet.<sup>70</sup>

Zugleich wird damit aber paradoxerweise eine dritte Variante des - an sich in "Korupcja" und "Eroica" sehr viel intensiver diskutierten - philosophischen Relativismus eingeführt, gewissermaßen eine Kombination des 'objektiven' Relativismus, der sich aus den kontroversen, aber jeweils dezierten Haltungen verschiedener Personen bezüglich eines bestimmten Problems ergibt, mit der 'subjektiven' relativistischen Haltung eines einzigen, ideologisch etc. nicht festgelegten Menschen: Dieser intrasubjektive Relativismus wird in "W drodze do Koryntu" durch die Verschmelzung mit dem intersubjektiven ('Spaltung' des Erzählers in zwei 'Personen') gleichsam potenziert.

---

<sup>70</sup> Die aufgrund ihrer Funktion von Trägern geistig-philosophischer Alternativen zu Ottokars Denkmustern ebenfalls in gewissem Maße 'alter ego'-Charakter besitzenden Christian und Professor Maurer (vgl. o. Abschnitt 3.2.6.) sind keine bewußte Kreation des Ich-Erzählers, sondern vom impliziten Autor in die Romanstruktur eingeschrieben.

### 3.3.5. Symbolik und Werkgestaltung

Die dominierende Kurationsfunktion des Erzählers äußert sich nicht nur in seiner überbordenden Phantasie, sondern auch in einer sekundären Strukturierung des Textes durch vielfältige symbolhafte Bezüge (vgl. Przyboś 1965:135; Wegner 1967:6; Fornalczyk 1974:227; Kazimierczyk 1982:92f.), deren Semantik sich entweder auf kulturelle Konventionen stützen kann oder aber textimmanent generiert wird.

Die Bedeutung dieser symbolischen Werkdimension in "W drodze do Koryntu" wird durch einen - ironisch negierenden und die positive Tatsache auf diese Weise umso stärker betonenden - expliziten Erzählerkommentar unterstrichen:

(32) "Było ciemniej niż poprzednio, zjawisko jednak zupełnie naturalne, bez alegorii, posługiwania się symboliką i tak dalej. Po prostu padał ulewny deszcz, niemal letni, mimo że zaczynał się listopad." (WK:74)

*(Es war dunkler als zuvor, ein jedoch völlig natürliches Phänomen, ohne Allegorie, Verwendung von Symbolik und so weiter. Es regnete ganz einfach in Strömen, fast sommerlich, obwohl es schon Anfang November war.)*

Diese konventionelle Symbolik der Witterungsverhältnisse wird etwa auch bei Adolfs und Jewhens Fahrt zum *SCHLOSS in den BERGEN* verwendet: Als sie genügend Abstand zu Wien, der Stadt der völligen Zerrüttung ihrer Lebensverhältnisse, gewonnen haben, bricht plötzlich die *Sonne* (WK:150,158) ihrer ideellen, vor allem aber materiellen Hoffnungen auf die mythisierten und mit dem heimatlichen *WIESENDREIECK* äquivalent gesetzten (WK:147f.,207) *Glas-, Zauber- oder Goldberge* (WK:143) hervor, um bei der Ankunft ebenso schnell wieder zu verschwinden (WK:162), da sie nun der Realität mit ihren vielfältigen Unsicherheiten ins Auge blicken müssen. Die Wirklichkeit übertrifft ihre bösen Ahnungen bei weitem, wie die sich bald einstellende *Abenddämmerung* (WK:173) versinnbildlicht, und ihre überstürzte Flucht aus "Pechau"<sup>1</sup> geht schließlich in tiefer Nacht vor sich (WK:204-207).

---

<sup>1</sup> Auch für Herrn Leonard Ostroróg, den Vater Gusteks im stofflich eng mit "W drodze do Koryntu" verbundenen I. Teil der "Strefy", bedeutet dieser Ort entschiedenes "Pech", stammt doch seine Frau hierher, von der er sich binnen kurzem wieder trennt (S:155-157).

Nicht nur der Ortsname selbst wird semantisiert; es findet sich in Pechau geradezu eine Ansammlung sprechender Namen, wie die Barone Tarrock (WK:175) und Steckfinger (WK:182) sowie die Herren Förster Maiwald (WK:200) und Poroubanek<sup>12</sup> (WK:177 u. ö.) belegen, ganz abgesehen von der nach klanglichen Gesichtspunkten gestalteten Namenskette: Aurelia - Aurora - Lola. Der Erzähler selbst legt seinem Namen Gustaw-Adolf *ideologische* Bedeutung bei (WK:27; vgl. dazu Kazimierz 1982:90). Gerdas - selbst symbolisch deutbare - Entwicklungsetappen vom einfachen Mädchen aus Kaiserstreu über die Stripperin und Gelegenheits-Prostituierte in Wien und Mailand bis zum angehenden Filmstar in Verona werden mit den drei Namensformen Gerda - Dina - Sonia assoziiert (WK:235f., 276, 307); ihre italienischen Betreuer schließlich tragen wiederum unmittelbar sprechende Namen: So läßt sich Herr Kanappa eindeutig mit dem *Kanapee* ("kanapa"; WK:310) in Bezug setzen, von dem aus Adolf und Jewhen seine erotischen Bemühungen um das junge Starlet beobachten; doch sind auch weitergehende Assoziationen möglich.

Herr Falconi (ital. "falcone" *Falke*) hingegen wird durch seinen Namen zum Glied einer bis zu den kindlichen *Falkenjagden* (WK:13,17,20,25) und dem Voyeurismus Adolfs im heimatlichen Theater "Sokół" (*Falke*; WK:151f.) zurückreichenden Symbolkette erotischer Phantasien. Ein *Falke* ist auch der an den meisten erotischen 'Abenteuern' beteiligte Jewhen (WK:68), ebenso wie er als *Brillenschlange* ("okularnik"; WK:87) der ägyptischen *Uräusschlange* äquivalent gesetzt wird (WK:139), die wie der *Falke* mythologisches Zeichen des Sonnengottes Re ist (vgl. Herder Lexikon Symbole \*1980:48,143f.). Symbolisiert wird auf diese Weise einmal mehr der innige Zusammenhang von Eros und Familientradition: Eben in ägyptischen Pharaonen-Gräbern hatte sich Erzherzog Otto (vgl. Abschnitt 3.3.4.) angeblich seine venerische (!) Krankheit zugezogen (WK:139,145, 148-150).

Doch die *Uräusschlange* ist nur das erste Glied im assoziativen *klanglich-begrifflichen Zyklus auf U* (WK:139), der sich in den Namen Urias und Ursus fortsetzt. Diese werden von Adolf

<sup>12</sup> Vgl. čech. "porubat" *fällen, abholzen*; poln. "porabac" *(Holz) hacken*.

und Jewhen selbst als Symbole ihrer Voyeurismus- bzw. Vergewaltigungsphantasien gedeutet (WK:140f.). Der *Anspielungs- und Symbolzyklus des Buchstabens U* findet seinen natürlichen Abschluß mit dem Wort Uterus und der schon in der graphischen Gestalt des Buchstabens U angelegten Verbindung mit der weiblichen Anatomie (WK:142).

Auf der männlichen Seite entspricht dem eine Reihe von Phallussymbolen, am deutlichsten beim Wiener Straßennamen "Stock im Eisen", der zudem mythisierte Kindheitserinnerungen und Familientraditionen in sich schließt (WK:61f., 70; vgl. Z. 27), ebenso wie es bei den erotikumwobenen Straßenbahnen und vor allem den in diesen amtierenden Schaffnerinnen der Fall ist (WK:20f., 53-71, 77, 90, 97, 100, 292). Aber auch das schon erwähnte Bild des Falken kann unmittelbar phallisch gedeutet werden. Ein ständig verwendetes Symbol dieser Art ist schließlich der wiederum mit Adolfs 'ritterlicher' Traditionssphäre verknüpft *Husar*, der als Begleiter von *Fräulein Olla* Reklame für Präservative macht (WK:48f., 86, 98f., 104, 128, 192).

Zum Hauptrepräsentanten der 'Weiblichkeit' werden in "W drodze do Koryntu" allerdings nicht das Fräulein Olla oder die Straßenbahnschaffnerinnen, sondern die sehr viel konkretere Gestalt der Gerda Richter, um die ein Großteil der Erinnerungen kreist. Sie ist für Adolf das einzige vollgültige *Mädchen* ("dziewczyna"; WK:315), wird den biblisch überhöhten Frauengestalten Eva (Apfel! WK:135, 247) und Sulamith (WK:290; vgl. das Hohelied Salomos 4, 6; 4, 13; 7, 1) ebenso wie dem *Leben* schlechthin äquivalent gesetzt (WK:305) und erscheint Adolf in seinen lüsternen Beobachtungen wie auch in seiner üppigen Phantasiewelt als das Urbild des passiv-gefügigen (WK:84-86, 91-93, 113-120, 244-248, 252-261, 264, 279f., 283), naschhaft-faulen (WK:237, 246f., 281, 290), dümmlichen (WK:220 bis 224), leicht zu unterwerfenden und bedenkenlos mißhandelbaren (WK:77, 93, 116-120, 251f., 261-263, 265f.), insgesamt stark erotisierenden Weibchens (WK:223, 227-230, 272-274, 306), kurz, als das verfügbare Sexualobjekt per se (vgl. hierzu Maciąg 1965; Błoński 1967; Jarzębski 1976:88; 1984:252).

Zu einem solchen wird sie überdies in Verona von Herrn Falconi mit festem *Stundenplan* systematisch aufgebaut, ja geradezu *abgerichtet* (WK:236f., 276-290, 294, 299-301): zum

öffentlichen Objekt als Filmstar (WK:209-211,220,296f.,312f.; vgl. a. Brigitte Helm, WK:272-274,306; dazu Jackiewicz 1965; 1971:295f.), wie zum privaten des Herrn Kanappa (WK:299,301f., 310f.) und wahrscheinlich auch von Mister Gronky (WK:238f., 308,317f.). Die Beziehung Gerda-Kanappa erfährt eine ironische Parallelisierung mit dem tragischen Veroneser (!) Liebespaar Romeo und Julia (WK:217,239,297,299); sogar der Wagen des Herrn Kanappa trägt beider Namen: Giulia Alfa-Romeo (WK:302; vgl. a. WK:120,211,239,297,317). So wird Gerda einmal mehr zur Trägerin mythisch überhöhter Weiblichkeit, zum Zentrum der "Konstellation von Verona" (WK:208) ebenso wie zur Repräsentantin des Aphrodite geweihten und als Romantitel exponierten *Korinth* (WK:49,138f.,346; vgl. Bereza 1965:103f.; 1970:12), unterstrichen schließlich durch ihre Identifizierung mit der Venus von Milo und der Diana von Ephesus (WK:110,142).

Doch ist Gerda in all ihrer mythisierten Weiblichkeit zugleich mit deutlich maskulinen Zügen ausgestattet: hinsichtlich ihrer durch Adolf imaginierten *Vorgeschichte* (WK:216f.,247-249,269-271) ebenso wie in ihrem aktuellen Gebahren und Aussehen (WK:249,292,301,315; vgl. a. WK:118: "wasy" *Schnurrbart*). Folgerichtig setzt sie der Erzähler nicht nur mit der Diana von Ephesus, sondern auch mit der burschikosen *Jägerin Diana* (WK:138,211,213; vgl. a. WK:95 sowie: "Dianabad"; WK:211,250) in ein enges Bezugsgeflecht.<sup>73</sup> Möglicherweise ist auch Gerdas zweite Namensform "Dina" in diesem Zusammenhang zu sehen (vgl. zur Bildungsweise der symbolischen Namen die Parallelfälle "Artems" zu "Artemis" - also Diana! - in "Eroica" sowie "Compans" zu "Compagnons de France" in "Korupcja").

Gerda wird somit insgesamt - entsprechend Adolfs eigenem *geistigen Hermaphroditismus* ("obojnactwo duchowe"; WK:87) - zum androgynen Urwesen stilisiert, das den 'Quellen des Seins' nahesteht.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Auch in den "Strefy" findet der Begriff "Diana-Bad" in erotisch gefärbtem Kontext Verwendung (S:158-165). - In "Lekcja martwego języka" wird die (ephesische) Göttin Diana schließlich zum Symbol ewigen Werdens und Vergehens, das eine unbezwingliche *Faszination* auf den morbiden Helden des Romans ausübt (siehe unten Abschnitt 4.4.).

<sup>74</sup> Diese Bedeutung des Zwittertums wird etwa auch am I. Teil der "Strefy" deutlich, wo *Fisch-Vögel oder vielleicht Spinnen-*

Adolfs eigenen 'Quellen' innigst verbunden ist Gerda nicht nur durch ihre Herkunft aus dem *WIESENDREIECK*, wodurch sie zum originären Teil dieses wichtigen Symbolkomplexes wird (WK:77,110,120,123,156,225,301,313f.; vgl. Abschnitt 3.3.2.); der Erzähler stellt sie auch in engen Bezug zur heimatlichen Stadt ohne Namen, indem er sie mit deren *verbotenen Vierteln* indirekt äquivalent setzt (WK:337f.) sowie die genannte Stadt ebenfalls explizit als Zwitterwesen charakterisiert, da in ihr sein väterlicher und sein mütterlicher Traditionsstrang eine Verbindung eingingen ("hybrydą mieczowo-kądzielną"; WK:31; vgl. a. WK:30,33f.). Ein weiteres Mal wird so die innige Verknüpfung der thematischen Stränge Eros und Familientradition durch symbolische Bezüge unterstrichen.

Doch ist Gerda für den Erzähler nicht nur integraler Bestandteil der Anfangsetappen seiner 'Wanderung' durch die erotische Erfahrungswelt ("W drodze do Koryntu!"), sie markiert durch ihren Tod im "dolce-vita"-Milieu von Rom (WK:337) vielmehr auch deren Ende. Die Ermordung der zentralen Symbolfigur (Psychoanalyse!) wird der Überwindung aller mit ihr assoziierten Obsessionen durch den gereiften Adolf äquivalent gesetzt. Vom Teilkomplex seines 'Machtstrebens' und seiner 'Traditionssuche' löst er sich darüber hinaus durch den symbolischen Ausverkauf seiner (fiktiven) galizischen Güter und anderer Elemente der Vergangenheit (WK:336-340); der Abbau seiner erotomanischen Neigungen wird zusätzlich durch den immer selteneren Ruf der u. a. in dieser Richtung symbolträchtigen (Herder Lexikon Symbole <sup>4</sup>1980:46) *Eselin* versinnbildlicht, bis diese - anders als im zugrundeliegenden

---

-*Pilze, und Fisch-Unkraut, und Vogel-Zweige* die Üppigkeit galizisch-exotischer Flußnatur versinnbildlichen (S:233). Nicht umsonst entstammt Gerda eben dieser geographischen Region und fühlt sich in eben diesem Fluß ganz in ihrem Element (S:118-120). - Auf Gerdas Mischcharakter verweist bereits die 'zweideutige' Art ihrer Zeugung durch den bei dieser Gelegenheit an eine andere Frau denkenden Vater (WK:213f.), genau so wie es später bei Emil R. der Fall sein wird (KOS:21; vgl. hierzu Abschnitt 4.4.). Die Bedeutung des Androgyne-Motivs in Kuśniewicz' Romanen wie auch die spezifische Rolle Gerdas als erotisches Objekt wird von Mieczysław Dąbrowski eingehend untersucht (1981).

Puškin-Gedicht (WK:320; vgl. Puškin 1947:356f.: "Podražanija Koranu. IX") - gänzlich verstummt (WK:320-322; Äquivalenz zu Gerda!).

Als Adolf das *Ufer* (WK:320-322, 325, 329, 343, 346f.; vgl. insbesondere die Kapitelüberschrift "Riwiera, czyli Wybrzeże"! ) seiner Reife erreicht hat, die zugleich das mehrfach beschworene *Ende* (WK:328, 331, 343) seiner *Jahre des Übergangs und der Unsicherheit* (WK:347; vgl. Z.31) wie seiner Erinnerungen und damit des gesamten Romans bedeutet, muß folgerichtig auch die zweite mit seinen Obsessionen verbundene Symbolfigur sterben: Der *Falke* (WK:68) und *Husar* (WK:345) Jewhen verwandelt sich bezeichnenderweise in einen wiederum phallisch ausdeutbaren *Schirm* (WK:342-347) und wird mithilfe einer *Bewohnerin der antiken Stadt Korinth* (WK:346; also einer Prostituierten!) vom Strand seiner imaginativen Riviera (vgl. WK:343), d.h. vom Ufer der Seine aus den Wellen übergeben (WK:346; vgl. Jarzębski 1976:90; 1984:255). Seinen *Jewhen-Teil* ("jewheniczna częśćka"; WK:30) wirft der Erzähler über Bord, soweit dieser mit dem nun überwundenen Obsessions-Komplex Eros, Macht und Familientradition verbunden ist, nicht jedoch als allegorische 'zweite Seele' in seiner Brust, wie die ja später anzusiedelnde Romangestaltung zeigt (vgl. Abschnitt 3.3.4.).

### 3.3.6. Gattungssynthese

Neben der markanten Symbolik, die den Roman als dichtes Bedeutungsgeflecht überzieht, ist die Anreicherung der narrativen Grundstruktur von "W drodze do Koryntu" mit lyrischen und dramatischen Elementen ein besonders charakteristischer Zug der Werkgestaltung.

So werden einzelne, in sich abgeschlossene Szenen als reine Dialogsequenzen mit - allerdings meist ausführlichen - 'Bühnenanweisungen' dargeboten; auch graphisch sind sie eindeutig nach dem Muster von Dramentexten gestaltet. Die Motivation für dieses Verfahren ist darin zu suchen, daß alle diese Szenen entweder von vorneherein ausschließlich der dramaturgischen Phantasie des *Zuschauers und Regisseurs* Adolf (WK:227) entspringen oder zumindest eine vermut-

lich 'reale' Ausgangssituation imaginativ weiterspinnen. Als reine Phantasieprodukte erscheinen die große *Gerichtsverhandlung* über Gerdas Vergangenheit in Form einer schulischen Prüfung (WK:240-272), die Szene mit Gerda als voyeuristisches Objekt des Grzegorz Suchodolski (WK:227f.) bzw. als Gegenstand der Ablehnung durch die um Adolf besorgten Bewohnerinnen des mythischen *SCHLOSSES in den BERGEN* (WK:231f.) sowie einige kleinere Einheiten (WK:229,307f.). Imaginativ ausgedehnt werden hingegen die vermutlich 'realen' Situationen des Abendessens auf dem *SCHLOSS* (WK:178-200) und der Dressurmaßnahmen des Herrn Falconi bezüglich Gerdas (WK:220-224).<sup>75</sup>

Die durch dramatische Gestaltungsweise deutlich hervorgehobenen 'Fiktionen in der Fiktion' weisen zum größten Teil komödientypische Züge auf, besonders deutlich im Falle des Abendessens in Pechau. Hier wird zudem durch die sprachliche Gestaltung eines Fragments sogar direkt auf den fredroschen Komödientypus verwiesen (vgl. "Zemsta", "Dożywocie"; Fredro 1956:5-121; 205-312):

(33) "KSIĄDZ PROBOSZCZ Z PECHAU zacierając ręce, w ptaka  
wpatrzony

A narowy rzecz to zdrożna,  
więc należy użyć różna...

NAUCZYCIEL Z PECHAU niespokojny, w oczekiwaniu, radośnie  
Oczywiście, można, można...

Myśl ta dziwnie mnie podnieca,  
żeby ptaka prosto z pieca... (WK:189; Verseinteilung  
und Hervorhebungen nicht original!)

(*DER HERR PFARRER AUS PECHAU reibt sich die Hände, wäh-  
rend er gebannt auf den Vogel blickt*

*Unarten sind eine lasterhafte Sache, folglich muß man  
den Bratspieß verwenden...*

*DER LEHRER AUS PECHAU unruhig, erwartungsvoll, freudig  
Natürlich, kann man, kann man... Der Gedanke erregt  
mich sonderbar, daß man den Vogel direkt aus dem Ofen...)*

Die zitierte Stelle kann zugleich als erster Beleg dafür dienen, daß in "W drodze do Koryntu" Gestaltungsmittel verwendet werden, die in der neueren Literatur vor allem mit lyri-

<sup>75</sup> Nicht der Kennzeichnung überbordender Phantasie, sondern zur Verdeutlichung der *Theatralität* ("teatralność") des zwischenmenschlichen Zusammenlebens dient dem Ich-Erzähler in Stanisław Dygats Roman "Jezioro Bodeńskie" die vergleichbare dramatische Gestaltung einiger Szenen (1959:233-235,258,264-270). Diese unreife und zu keiner Tat fähige, nur in der Reflexion lebende Gestalt ist Adolf im übrigen nahe verwandt.

schen Konstruktionen verbunden sind, wie Rhythmisierung, Reim, Lautinstrumentierung, etc. Etwas freier werden Elemente dieser Art im folgenden Abschnitt aus dem nichtdramatisierten Erzählerbericht über Adolfs Kindheitswelt verwendet:

(34)"[...] przekraczaliśmy progi dębowe  
pełne płam od smarów,  
pachnące terem czy smolą,  
nieco niżej - rów,  
kilka żab  
skoczyło z pluskiem w wodę,  
płaskie liście lśniły w słabym świetle gwiazd.  
Szliśmy jak co wieczór w łąki na codzienne tarło.  
A tarło - to zaraz - karasie." (WK:14; Verseinteilung  
und Hervorhebungen nicht original!)

*([...] überschritten wir die Eichenschwellen voller  
Schmierflecken, die nach Teer oder Pech rochen, etwas  
tiefer ein Graben, einige Frösche sprangen platschend  
ins Wasser, flache Blätter glänzten im schwachen Licht  
der Sterne.*

*Wir gingen wie jeden Abend in die Wiesen zum täglichen  
Laich. Und Laich, das bedeutet sogleich: Karuschen.)*

Mit Ausnahme der dritten Zeile durchgehende Rhythmisierung (meist Trochäen, aber auch Amphibrachien und Anapäste), moderne ungenaue Reime (dębowe - smolą - wodą; smarów - rów; żab - gwiazd - tarło - karasie), üppiger Gebrauch von Alliterationen und Wiederholung von Lautgruppen, aber auch syntaktische Parallelismen und eine Anadiplose rücken die Gestaltung der sprachlichen Doppelschicht ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die intendierte Poetisierung solcher Textabschnitte erhellt besonders deutlich aus einem Vergleich mit Kuśniewicz' genuiner Lyrikproduktion, etwa seinem thematisch mit dem Kapitel "Polowanie z sokołem" eng verwandten III. Gedicht aus dem Zyklus "Darachów",<sup>76</sup> in dem ganz ähnliche Gestaltungsmittel zum Tragen kommen, eine Rhythmisierung aber im Vergleich zur zitierten 'Prosa' sehr viel unregelmäßiger (!) durchgeführt ist:

(35)"Po koniach spętanych na pastwisku,  
po obłokach jak stada gęsi,  
po drapieźnych, kolczastych ostrężynach,  
za śladem strzały wbitej w chropawy pień,  
  
uciekając oczom ojca  
po dziewczynach,  
ich wstydliwych owocach,

<sup>76</sup> Der Autor ist sich der Verbindungen zwischen seiner Lyrik und seiner Prosa durchaus bewußt; u. a. verweist er in diesem Zusammenhang auf "W drodze do Koryntu" (Interview 1975:25).

poprzez sny gorszące po przebudzeniu,  
 przez dni nagłych pokajań,  
 wzrokiem chłopca,  
 który dorasta mocno,  
 rosnąc głową wprost w upał." (DO:33)

*(Über die gefesselten Pferde auf der Weide,  
 über die Wolken wie Gänseherden,  
 über die raubtierhaften, stacheligen Brombeersträucher hin,  
 der Spur des in den Stamm geschossenen Pfeils nach,  
 den Augen des Vaters entfliehend  
 hinter den Mädchen,  
 ihren schamhaften Früchten her,  
 durch Träume, die nach dem Erwachen Anstoß erregen,  
 durch Tage plötzlicher Reue hindurch,  
 mit dem Blick des Jungen,  
 der sich mächtig entwickelt,  
 mit dem Kopf direkt in die Gluthitze wächst.)*

Besonders auffällig sind die zahlreichen Alliterationen, die den gesamten Romantext überziehen (z. B. WK:30,32,57,58,61,71,142,191,271,273,347) und auf die der Erzähler anlässlich der Beschreibung seiner poetischen (WK:8) Heimat explizit verweist:

(36) "Las był na literę W: wykroty, wąwozy, wertepy, wyrębiska, wszystko to niby widły lub rogi przyczajonego zwierzęcia sterczało w górę. (WK:7)

*(Der Wald war durch den Buchstaben W charakterisiert: entwurzelte Bäume, Schluchten, ausgefahrene Wege, Holzschläge, alles das ragte wie Heugabeln oder die Hörner eines verborgenen Tieres in die Höhe.)*

Die Poetizität gerade des Anfangskapitels wird aber auch durch eine deutliche Anspielung auf das erste von Mickiewicz' Krim-Sonetten unterstrichen ("Stepy akermańskie"; Mickiewicz 1972:17): In beiden Texten wird die ukrainische Wiesen- bzw. Steppenüppigkeit mit einem Ozean (WK:12,29) verglichen, in dem man geradezu versinkt (WK:7,12; vgl. auch SN:33). Adolf hört bei seinem Ritt durch die Wiesen zwar nicht die ziehenden Kraniche, den Schmetterling und die Schlange, wie der Krim-Reisende, sondern das eher prosaische Schmatzen und Schlucken Jewhens (WK:12), doch ist das von Mickiewicz im Bilde des 'Hörens' beschworene Heimweh<sup>77</sup> identisch mit demje-

<sup>77</sup> "[...] tak ucho natężam ciekawie, / Że słyssałbym głos z Litwy. - Jedźmy, nikt nie woła." [...] ich strenge das Ohr so neugierig an, / Daß ich eine Stimme aus Litauen hören konnte. -  
 Fahnen wir, niemand ruft. (Mickiewicz 1972:17, vv. 13f.)

nigen Adolfs, der ja seine lyrische Erinnerungs-'Reise' eben mit dem innigen Bezug auf das Einleitungs-Gedicht von Mickiewicz' poetischer Krim-Reise beginnt.

Vor diesem Hintergrund gewinnt Kazimierz Wykas Charakterisierung von Kuśniewicz' vier zuerst erschienenen epischen Werken, insbesondere von "W drodze do Koryntu" und "Król Obojga Sycylii", als *Balladen-Romane* ("ballado-powieści"; 1970) zusätzliche Berechtigung. Diese Art von Romanen zeichne sich durch Lyrisierung und die untergeordnete Bedeutung eines geschlossenen Ereignisstranges aus, der sich in eine Folge von Einzelbildern auflösen könne (Wyka 1970:4).<sup>78</sup> Berücksichtigt man nun auch die dramatischen Elemente, die eine so auffällige Rolle in "W drodze do Koryntu" spielen, ergibt sich zumindest für diesen Roman eine noch deutlichere Parallelität zur Mischgattung 'Ballade', die ja die "drei Grundarten der Poesie [...] wie in einem lebendigen Ur-Ei" in sich vereint (Goethe 1902:223f.).<sup>79</sup>

Auf die wichtigen literarhistorischen Implikationen des Gestaltungsprinzips 'Gattungssynthese' wird in Abschnitt 5 noch einzugehen sein.

### 3.3.7. "W drodze do Koryntu" als kreative Variante der 'autobiographischen Erzählung'

Insgesamt rücken die Lyrisierung und Dramatisierung des Romans - ähnlich wie die übrigen in den vorhergehenden Abschnitten analysierten Gestaltungsprinzipien - das erzählende Ich eindeutig in den Vordergrund. Auch wenn einzelne Erzählparti-

---

<sup>78</sup> Lange vor Wyka stellt bereits Julian Przyboś (1965) eine Verbindung zwischen dem Roman "W drodze do Koryntu" und der Gattung 'Ballade' her, wobei er den plastisch-poetischen und symbolhaften Charakter des Romans sowie das Zurücktreten einer geschlossenen 'Geschichte' hervorhebt (vgl. auch Kazimierz 1982:98f., 101).

<sup>79</sup> Kuśniewicz ist sich im übrigen der Tendenzen des modernen Romans zur Gattungssynthese wohl bewußt, wie seine Aussage in einem Interview zeigt: *Die literarischen Formen vermischen sich. Die Grenzen zwischen Reportage und Roman, manchmal zwischen Drama und Dichtung, ja sogar Prosa und Dichtung, Film-Drehbuch und Roman beginnen sich zu verwischen.* (1986:458; vgl. auch 1986:474 sowie die Diskussionen 1974d:41 und 1975b:4)

en durchaus personale Elemente aufweisen können (vgl. z. B. WK:308-311), ist doch die Makrostruktur von "W drodze do Koryntu" durch den komplexen Prozeß des Erinnerns und nicht so sehr durch objektivierendes Nacherleben aus der Perspektive eines dann ja paradoxerweise mit fast übernatürlichem Wissen ausgestatteten Erzählers geprägt (die 'Konvention des perfekten Gedächtnisses'; Mendilow 1972:41; vgl. auch Romberg 1962:97f.; Eile 1977:117f.). Das Erinnern, das als solches schon gewisse Besonderheiten der Werkgestaltung impliziert (vgl. Abschnitt 3.3.3.), verbindet sich hier mit einer ausgeprägten Phantasieleistung (3.3.4.), die aber nicht nur als quasi unkontrollierbarer Strom das Grundgerüst der Erinnerungen anreicht, sondern auch absichtsvoll zur Werkgestaltung eingesetzt wird (3.3.5.-3.3.6.).

Der Erzähler erweist sich nicht als nur passives Objekt seiner gedanklichen Assoziationen beim Erinnerungsvorgang, er ist vielmehr bewußter Schöpfer seines 'Erinnerungsbuches', ein *Autokreator* (WK:66) par excellence, wie besonders deutlich die sprechenden Namen und die Poetisierung der sprachlichen Schicht,<sup>80</sup> aber auch die stark markierte dramatische Gestaltung einzelner Partien belegen (vgl. a. Dąbrowska 1965). Zwar scheinen die meisten dieser Szenen inhaltlich der Phantasie des erlebenden Ich zu entspringen, doch geht

---

<sup>80</sup> Im Unterschied zu "Korupcja" und "Eroica" gibt sich der bewußt gestaltende Erzähler des Romans "W drodze do Koryntu" (innerhalb der Fiktion!) explizit als schöpferisches Subjekt zu erkennen, das über sein Material, also auch die Namen der Personen, recht frei verfügen kann (vgl. a. Nowicki 1971:280f. Zwar 'inszeniert' auch Ottokar einige Abschnitte seines 'Bewußtseinsstromes' (E:33-38, 156-163), doch wird dadurch die Gesamtkonstruktion des Werkes in keiner Weise affiziert, da es sich zum einen um scharf abgegrenzte Episoden handelt, vor allem aber nur das erlebende Ich streckenweise bewußt phantasiert (neben seinen Halluzinationen, Erinnerungsbruchstücken und Gegenwartsbeobachtungen). Diese geistigen Aktivitäten werden durch das Erzähler-Ich unverändert referiert, anders als in "W drodze do Koryntu", wo die Phantasien des erlebenden Adolf der umfassenderen Kreationstätigkeit des erzählenden Ich untergeordnet sind (vgl. auch Fornalczyk 1974:213-215, 221f.). - Die Einlage von Verstexten in "Korupcja" (K:93f., 193) und vor allem in "Eroica" (E: 23f., 53f., 82, 212, 257f.), die zudem Zitate darstellen, ist ebenfalls kein schöpferischer Akt des jeweiligen Erzählers, sondern stellt einen Teil der erinnerten Wirklichkeit dar.

die epischen Traditionen fremde Wiedergabeweise eindeutig auf den Formwillen des Erzählers zurück. Dieser schafft aus bewußt eingesetzten heterogenen Elementen ein geschlossenes Kunstwerk, das auch innerhalb der Fiktion als solches gelten will, wie besonders die Schlußseiten des Romans mehr oder weniger explizit formulieren.

Dieser deutliche Unterschied zu Kuśniewicz' Erstlingen wird noch vertieft durch die nicht dem Prinzip des 'Erinnerungsmonologs' wie in "Korupcja" und "Eroica" folgende, sondern im wesentlichen chronologisch geordnete Darbietung der erinnerten 'Geschichte', wobei "W drodze do Koryntu" offensichtlich als schriftliche Erzählung (vgl. Z.26) gelten will. Der Roman stellt somit eine schöpferisch-phantasievolle Abart der traditionellen 'autobiographischen Erzählung' (vgl. Abschnitt 2.3.4.) dar.

### 3.4. "Strefy"

Andrzej Kuśniewicz' vierter und umfangreichster Roman, dessen Titel sich als *Zonen* oder *Sphären* übersetzen läßt, konnte aus Zensurgründen erst 1971 erscheinen, obwohl er im Anschluß an "W drodze do Koryntu" und noch vor "Król Obojga Sycylii" entstanden war (Interviews 1971:3; 1971b; 1986:451,456; Brief des Autors vom 4. 3. 1987 - siehe Anhang). Die "Strefy" weisen eine sehr komplizierte und ungewöhnliche Erzählkonstruktion auf, was sich einerseits aus dem veränderlichen und bewußt in der Schwebelage gehaltenen Status des Haupterzählers, andererseits aus dessen komplexem Verhältnis zu seinen Geschöpfen, insbesondere zu Olek Bogaczewicz ergibt, der Hauptfigur des Romans, die zugleich zum wichtigsten Nebenerzähler wird.

#### 3.4.1. Die Hauptfigur als Wahrnehmungszentrum polnischer Geschichte

Die besondere Bedeutung dieser Gestalt beruht darauf, daß sich das übergreifende Thema des Werks weitgehend durch ihre Vermittlung erschließt: Vor allem aus der Summe ihrer Erlebnisse, Beobachtungen und Nachforschungen sowie ihrer auf Berichte anderer zurückgehenden Erkenntnisse und Phantasien ersteht in den "Strefy" ein Panorama der neueren polnischen Geschichte mit Rückblenden bis ins Mittelalter hinein.

Für diese Aufgabe ist der Dozent Aleksander Bogaczewicz durch seinen geistigen wie auch beruflichen Werdegang geradezu prädestiniert. Historiker und Soziologe aus Neigung (S:90 bis 92,96,147,208,221,271,302-304,364f.) und auch der Ausbildung nach (S:239), steht er mit Problemen und Methoden der Geschichts- und Sozialwissenschaften auf vertrautem Fuße (S:27,87,216,221,313,354,387,389,426,483,499f.,502; vgl. auch Jarzębski 1973:44; 1984:270). So besitzt er den Drang, historische Ereignisse und Epochen miteinander zu vergleichen (S:313,349,358), wobei er sich etwa der Analogie von polnischer Nachkriegsgeschichte und französischer Revolution bedient (S:313f.,358-364,391; vgl. a. S:500). Nichtsdestoweniger ist er sich aber der Problematik einer solchen Vorgehensweise voll und ganz bewußt (S:313,358f.,364).

Das stete Bemühen des Historikers um eine angemessene Urteilsbildung begleitet seinen Lebensweg: Von Jugend auf versucht Olek, alle kontroversen Probleme, die ihn als solche schon immer besonders gereizt haben (S:66,208), möglichst objektiv zu beurteilen, d.h. die jeweiligen subjektiven Argumentationen ("racje subiektywne") aller Konfliktparteien zu verstehen und gerecht gegeneinander abzuwägen (S:66,88f.,127,171,209f.,239-243,285,292-296,319f.,345f.,358,373).

Besonders fruchtbar wird diese Betrachtungsweise bei der Auseinandersetzung mit den sozialen und insbesondere nationalen Widersprüchen Zwischenkriegspolens, die der Autor im I. Teil der "Strefy" am Beispiel der ostgalizischen Verhältnisse plastisch vor Augen führt (vgl. a. Kuśniewicz 1971: 4). Oleks Versuch, sich über die nationalen Chauvinismen zu erheben, wird durch seinen freundschaftlichen Kontakt zu Angehörigen der verschiedenen Volksgruppen erleichtert. Er steht mit dem polnischen Junker Gustaw Ostroróg auf ähnlich vertrautem Fuße wie mit dem ukrainischen Popensohn Jewhen Łuczko und dessen Familie, mit dem deutschen Kolonistensproß Konrad Richter und seiner Schwester Gerda ebenso wie mit dem Sohn einer jüdischen Händlerin Salomon Grynszpan und - mit Einschränkungen - dessen späterer Frau Dorota Rubin-Jaskier.

Den widerstreitenden Interessen aller von den genannten Personen mitrepräsentierten Parteien sucht Olek möglichst objektiv Rechnung zu tragen, wobei der Schwerpunkt seiner geistigen Auseinandersetzung naturgemäß auf dem besonders brisanten Konflikt zwischen den staatstragenden Polen und der in dieser Region zahlenmäßig dominierenden Gruppe der Ukrainer liegt (hierzu und zum folgenden vgl. a. Bukowska 1971:57f.). Er zeigt Interesse für all diese konkurrierenden kulturellen Formationen, und das nicht nur in der ihm gegenwärtigen Phase der Zwischenkriegszeit, verfolgt er doch die Geschichte des ethnischen Mischterritoriums Ostgalizien bis weit in die Vergangenheit zurück (S:27,41,88f.,126,131,137f.,147-167,185-191,195,218-224,229). So vermag Olek eine aus heutiger Sicht exotisch anmutende Welt in ihrer ganzen, sich

gegenseitig befruchtenden Vielfalt (Kasprowy 1971; Umiński 1974), aber auch in ihren immer deutlicheren Verfallserscheinungen bis hin zur endgültigen Zerstörung unter wechselnder sowjetischer und deutscher Herrschaft vor Augen zu führen (vgl. S:138f.). Diese Umgestaltung der alten Verhältnisse ergibt sich insbesondere aus der tragischen Ausrottung der jüdischen Minderheit, aber auch aus der Umsiedlung der deutschen Kolonisten und der Enteignung der polnischen Grundherren sowie der Emigration von Polen und nationalistischen Ukrainern, unter ihnen Gustek und Olek sowie Jewhens Familie.

Olek behält sein Bemühen um Objektivität auch nach der Rückkehr aus dem französischen Exil in die Volksrepublik Polen im November 1949 (S:243) bei und versucht jetzt, den widersprüchlichen Interessenslagen von Vertretern des Regimes und Teilen der Bevölkerung, aber auch den unterschiedlichen Verhaltensmotivationen innerhalb der Funktionsgruppe gerecht zu werden.

Die besondere Eignung Oleks als Beobachter des polnischen Stalinismus, dessen theoretische Grundlagen und politische Praxis im *Freilichtmuseum* ("Skansen") des II. Teils der "Strefy" dargestellt und diskutiert werden, beruht darüber hinaus auf der Distanz des Neuankömmlings, der bisher nur die völlig anderen Welten des ostgalizischen Zwischenkriegspolens sowie Kriegs- und Nachkriegsfrankreichs kennengelernt hat und nun - im Unterschied zu den im Lande Zurückgebliebenen - übergangslos mit der neuen Realität konfrontiert wird (vgl. Sprusiński 1971a; Burzacka 1972; Szwedek 1978:29). Bei allem hieraus resultierenden praktischen Abstand zum aktuellen polnischen Geschehen steht Olek aber den theoretischen Grundlagen für die sozialistische Umgestaltung des Staatswesens durchaus nahe, was ihm wiederum erlaubt, das System an seinen eigenen Ansprüchen zu messen - und es auf dieser Basis zu kritisieren. Niemand kann ihm somit den Vorwurf machen, er lege falsche Maßstäbe an (*keine irreführenden Vergleiche!* S:264; vgl. auch S:14), zumal er grundsätzlich voller *guten Willens* und mit den *besten Absichten* nach Polen gekommen ist (S:237,263,501; vgl. auch Interview 1972a).

Seine ideologische Vorbildung befähigt ihn weiterhin dazu, immanente Schwachpunkte des Theoriegebäudes und ihre Auswirkungen auf die politische Praxis zu erkennen, etwa die Problematik des Axioms von den guten Grundanlagen und -neigungen des Menschen (S:321), das für Funktionieren und Entwicklungsperspektiven einer sozialistischen Gesellschaftsordnung unabdingbare Voraussetzung ist. Oleks eigenes Geschichtsmodell, mit dem er noch in Paris seine *instinktiven Sympathien* für den Sozialismus zu untermauern suchte (S:315f.), ist zwar in diesem und einigen anderen Punkten nüchterner als das klassische marxistische Konzept, folgt jedoch einem sehr ähnlichen dialektisch-deterministischen Grundmuster. Es geht davon aus, daß sich jede historische Entwicklungsetappe notwendigerweise überleben müsse und in dialektischer Bewegung von einer jeweils andersgearteten abgelöst werde (S:324f., 358, 360). Dieses Denkmuster erlaubt Olek auf der einen Seite, die politische Umgestaltung Polens nach dem Kriege als natürlichen Entwicklungsprozeß voll zu akzeptieren und nicht auf überholten politischen Positionen zu beharren; andererseits aber kann er auf der Basis seines gemäßigten (vgl. S:304) Determinismus, der nicht durch die konkreten Zukunftsprognosen eines dogmatischen historischen Materialismus gefesselt ist, auch einen Umbruch wie den Polnischen Oktober des Jahres 1956 in seinen Grundzügen vorhersehen (S:350, 360) und angemessen interpretieren, ganz im Unterschied zu orthodoxen Denkern, die durch ein solches Ereignis notgedrungen in ihren Grundüberzeugungen erschüttert werden müssen (S:325, 501f.).

Manches von dieser kühl reflektierenden Denkweise, die Olek in ihrer Vielschichtigkeit zu einem idealen Beobachter der komplexen theoretischen und praktischen Probleme des Stalinismus macht,<sup>81</sup> bleibt ihm den eigenen Worten zufolge

---

<sup>81</sup> Eben diese objektivierende Leidenschaftslosigkeit müßte einem Opfer des Stalinismus fehlen, wie es sich Krzysztof Mętrak (1971) als geeigneteres Medium denn Olek wünscht, dessen schuldhaftige Verstrickung er im übrigen zu überschätzen scheint. Es ist höchst zweifelhaft, ob eine emotional so stark engagierte Beobachterfigur die Prozesse jener Zeit rationalisieren und den Stalinismus wirklich verstehen könnte, wie Mętrak hofft.

auch späterhin erhalten und verbindet sich mit einem *gesunden Skeptizismus*, der einem Historiker wohlanstehe (S:502) und der den Dozenten Bogaczewicz zusammen mit einer Portion Realismus ("docent-realista, historyk-sceptyk"; S:505) in der ruhigeren Lebensphase der sechziger Jahre charakterisiert.

Die nunmehr erreichte innere Ruhe gründet zudem auf der nach langem Ringen gewonnenen Überzeugung, daß sein stetes Bemühen um absolute Objektivität einer Fiktion gegolten habe und unfruchtbare theoretische Spekulation bleiben mußte (S:135,142,501f.), da es keine wirklich objektiven Argumentationen geben könne und sich in letzter Instanz nur widersprüchliche subjektive "racje" gegenüberstünden (S:68, 146,209f.,373). Ein konsequentes Beharren auf seinen Objektivierungsversuchen müsse notwendigerweise zur völligen Kriterienlosigkeit bei der Urteilsfindung führen (S:68,307, 482f.,501f.). Olek relativiert seinen eigenen Relativismus weiterhin dadurch, daß er diese Geisteshaltung als historisch bedingt erkennt. Nur in einigen politisch und ökonomisch günstigen Geschichtsperioden könne sich die Menschheit einen *leidlichen Objektivismus der Wertungen*, ein *gewissenhaftes Abwägen der Argumente* leisten, wie es u. a. im 19. Jahrhundert, der Hochzeit des Liberalismus, der Fall gewesen sei (S:143-145). Seine eigene Denkungsart erscheint ihm folgerichtig als Ausdruck einer in dieser Tradition wurzelnden bürgerlich-intellektualistischen Gesinnung (S:369).

Doch ungeachtet seiner nunmehrigen Ablehnung einer in extremer Weise objektivierenden Haltung ist für Olek auch die Alternative einer bedingungslosen Subjektivität nicht annehmbar, wie er mehrfach unter plastischem Verweis auf das rein utilitaristisch-amoralische Denken des Negerjungen Kali aus Sienkiewicz' Roman "W pustyni i w puszczy" darlegt (S:66,68, 209f.,318-320; vgl. Sienkiewicz 1950:96f.).

So bleibt ihm nur ein Lavieren zwischen Scylla und Charybdis: Es gilt die Auflösung aller Bewertungskriterien im Falle eines streng objektivistischen Denkens ebenso zu vermeiden wie einen rein utilitaristisch begründeten Subjektivismus (S:68; vgl. auch Chojnacki 1977). Daß der Geschichtsdozent diesem Ziel schließlich nahekommt, scheint der Erzäh-

ler dadurch anzudeuten, daß er ihn am Ende des Romans - gleichsam mit einer Kompromißformel - als Menschen charakterisiert, der sich seiner *auf gerechte Weise subjektiven Argumente* ("sprawiedliwie subiektywnych racji"; S:504) sicher sei.<sup>82</sup>

Diese somit insgesamt erreichte leidenschaftslose innere Ruhe, die mit der beruhigten Phase der polnischen Geschichte in den sechziger Jahren korrespondiert, geht einher mit dem allmählichen Verlust von Oleks biographisch begründetem und durchaus schmerzlich empfundenem Sonderstatus eines außenstehenden Beobachters (S:260-263, 335, 499f.), nachdem er sich intensiv mit den Verhältnissen im Polen der Stalinzeit auseinandergesetzt sowie im Anschluß daran die versäumten Kriegs- und Nachkriegs-'Lektionen' aufgearbeitet und gleichzeitig die aktuellen Nachwirkungen dieser Ereignisse studiert hat.

War Olek im "Skansen" aufgrund seiner politischen und beruflichen Position vor allem den Denkmustern und praktischen Erfahrungen der sozialistisch inspirierten oder doch zumindest opportunistisch-angepaßten Kreise der polnischen Gesellschaft nahegekommen, so setzt er sich in der im III. Teil der "Strefy" evozierten Phase der späten fünfziger

---

<sup>82</sup> Zum Gesamtkomplex Subjektivismus-Objektivismus vgl. a. die Aussagen des Autors, der diesen Aspekt der "Strefy" mehrfach stark hervorhebt (Kuśniewicz 1971:4; Interviews 1965:3; 1971:4; 1972; 1973a; 1975:25; 1986:453f.; Brief des Autors vom 26. 9. 1986 - siehe Anhang). Die zentrale Bedeutung dieser Problematik unterstreichen zu Recht auch Krzysztof Mętrak (1971) und Piotr Skórzyński (1972). - In diesem Zusammenhang erscheint es verfehlt, die Figur, die im Roman zum Träger dieser komplizierten Überlegungen gemacht wird, als *in jeder Beziehung durchschnittlichen Kerl* und als *sehr unvollkommene Gestalt hinsichtlich der Funktion, die ihr der Autor übertragen hat*, abzuqualifizieren, wie es Barbara Kazimierczyk versucht (1982:152f.). Ein gänzlich anderes Problem ist es, daß Olek auf dieser Basis letztlich keine eindrucksvolle Interpretation der auf ihn einstürzenden historischen Ereignisse bieten kann. Die ihm fehlende feste Wertordnung führt möglicherweise tatsächlich zu einer Banalisierung alles Geschehens, das durch seine Augen wahrgenommen wird, doch ist es gerade dieser Verlust jedes Orientierungsmaßstabes, der den Menschen des 20. Jhs. und damit auch sein Bild in der modernen Literatur prägt, wie J. Maśliński (1971:2) in seiner Entgegnung auf Zbigniew Bieńkowski ähnlich gelagerte Einwände (1971) *überzeugend darlegt*.

Jahre<sup>83</sup> intensiv mit den Motivationen und Traditionen der Gegenseite auseinander, die ihren symbolhaften Kristallisationspunkt im mythisierten Warschauer Aufstand der die Werte Vorkriegspolens repräsentierenden Heimatarmee gefunden hatte (S:481-485,487-489; vgl. auch S:270f.).

Das Eindringen in die Gedankenwelt der den neuen Verhältnissen gegenüber skeptischen Bevölkerungsteile und die gleichzeitige Aufarbeitung der heroischen Phase der polnischen Gegenwartsgeschichte erfolgt in einer psychologisch überzeugend motivierten Liebesbeziehung zu einer Teilnehmerin am Warschauer Aufstand.<sup>84</sup> Durch die Lektüre von Gałczyńskis "Kolczyki Izoldy" (*Isoldes Ohrringe*; 1979, II:67-75) für die Verbindung von vaterländischem Heroismus und anti-kommunistischer Tradition mit der Sphäre von Weiblichkeit und Eros sensibilisiert (S:398f.; vgl. a. S:416f.,442) und zugleich seit längerem in einem Zustand erhöhter sexueller Bereitschaft befindlich (S:398f.,418), identifiziert er das *hethitisch oder vielleicht sogar nubisch* aussehende Fräulein Alicja Karwat, genannt Mirka, sofort mit jener *Schwarzen Isolde* des genannten Poems (S:400-403)<sup>85</sup> und macht sie zur fetischistisch verehrten Symbolfigur der - schon in ihren Namensinitialen AK (Armia Krajowa; S:438) zum Ausdruck kommenden - großen Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs (S:442,493), den Olek im Unterschied zu seinen Landsleuten recht bequem in Frankreich verbracht hatte (S:494).

---

<sup>83</sup> Die Ereignisse setzen im Sommer (S:396) des Jahres 1958 ein, wie u. a. aus der Tatsache hervorgeht, daß seit dem Warschauer Aufstand von 1944 nunmehr 14 Jahre vergangen sind (S:419) und das 1928 geborene Fräulein Karwat (S:406) kurz vor der Vollendung ihres 30. Lebensjahres steht (S:435). Die Affäre zieht sich bis Anfang März 1959 hin (S:478).

<sup>84</sup> Vgl. a. Kuśniewicz' Äußerungen in Interviews (1972a; 1986:452) sowie Bukowska (1971:59), Bieńkowska (1971), Bogusławska (1971), Dolecki (1971), Sprusiński (1971:95), Żurek (1972) und nicht zuletzt Jarzębski (1984:235,259).

<sup>85</sup> Ganz ähnlich werden für Salo Grynszpan die *türkisfarbenen Ohrringe der Schwarzen Frużka* (S:37) zum symbolischen Requisit, hier bezogen auf unabweisbar immer wiederkehrende Kindheitserinnerungen; dasselbe gilt für Frużkas *kirschfarbene Lippen* (S:37), durch die sie - wieder auf hochliterarische Weise - der Angebeteten in Tuwims Gedicht "W" (1955:40f.) äquivalent gesetzt wird (vgl. S:33).

Gierig stürzt er sich auf alle Details aus dem Kriegs- und Nachkriegsalltag, soweit er diese in Erfahrung bringen kann oder sie sich zumindest in seiner Phantasie zurechtlegt, und erfährt gerade durch die schmerzhaftesten und oft unappetitlichen Einzelheiten eine sadistisch angehauchte erotische Stimulierung (S:415-420,432,436-438,449-451,470f.,476f.,491-493,495-497), wie sie in ähnlicher Form schon bei Adolf in "W drodze do Koryntu" zu konstatieren war. Rührte diese 'turpistische' Perversion dort von Adolfs Unreife und seinen Machtphantasien her (Sadkowski 1971; vgl. oben Abschnitt 3.3.2.), so speist sie sich bei Olek nur teilweise aus vergleichbaren Quellen (nämlich einer verspäteten Entwicklung auf sexuellem Gebiet); vor allem ist sie hier Ergebnis von Oleks kompensatorischem Bedürfnis, in Mirka die Verkörperung patriotischen Märtyrertums zu sehen (vgl. auch Abschnitt 3.4.7. sowie Jarzębski 1984:259).

### 3.4.2. Mehrfach gebrochene Wahrnehmung

So intensiv Olek am Beispiel Mirkas und ihrer Umgebung die Psyche und das Denken der polnischen 'Kolumbus'-Generation unter den aktuellen Bedingungen der Volksrepublik kennenlernt, so eingeschränkt ist seine Funktion als Wahrnehmungszentrum polnischer Geschichte, was den Zeitraum von 1940 bis 1949 betrifft. Die fehlende Augenzeugenschaft nötigt ihn zur mühsamen Rekonstruktion des Geschehens auf der Basis so unterschiedlicher Quellen, wie es die beiläufigen und bruchstückhaften Aussagen Mirkas (S:410-414,427,439,449f.,455-461,469f.,479f.,493f.) und ihrer mütterlichen Freundin, der Baronesse Barbara Wittheft (S:406-409), wissenschaftliche Dokumentationen und historische Abhandlungen (S:424,426,435f.,458f.), aber auch andere, zum Teil schon während seiner Zeit im Westen gesammelte Informationen darstellen (S:261,425,487; vgl. Interview 1971:3; Błażejowski 1981:38).

Die durch so heterogene Prismen betrachteten Kriegs- und Nachkriegsereignisse erfahren eine weitere Brechung durch die Tatsache, daß die Mirka-Affäre der Jahre 1958/59 selbst indirekt vermittelt wird, erinnert sich doch Olek aus späterer Warte an sie zurück, was ihm größeren emotionalen und

geistigen Abstand erlaubt, als es dem erlebenden Ich möglich war (vgl. S:447f.). Der Zeitpunkt dieser Erinnerungen und Reflexionen ist recht genau bestimmbar; er muß kurz vor dem vom 7. bis 9. Oktober 1966 in Warschau abgehaltenen *Kongreß der Polnischen Kultur* liegen, wie der erzählerische Rahmen deutlich macht, den der Einleitungsabschnitt dieses Romanteils (S:395) mit dem kurzen Schlußkapitel "Równina spokojnego słońca" (*Ebene der ruhigen Sonne*) bildet, das zugleich zur *Klammer* (S:499) für den gesamten Roman wird. Es ist sicher kein Zufall, daß Olek den dritten Teil seiner historischen Bilanz im Umfeld eben dieses Kongresses zieht, der den feierlichen Abschluß der staatlichen Jahrtausendfeiern in den sechziger Jahren bildete und eine Zusammenchau des gesamten polnischen Kulturerbes unter besonderer Berücksichtigung der zwanzig Jahre Volksrepublik zu geben bemüht war (Wielka Encyklopedia Powszechna. Suplement 1970: 232; vgl. auch Interview 1986:452).<sup>44</sup>

Hingegen bietet der Text keine konkreten Hinweise auf den Zeitpunkt, zu dem sich der Geschichtsdozent seine Erlebnisse während der stalinistischen Periode erinnernd vergegenwärtigt. Doch liegt es nahe, daß dieser zweite Teil seiner historischen Bilanz ebenfalls in die Millenniumszeit fällt, zumal Olek im unmittelbaren Kontext des erwähnten Kultur-Kongresses die Umstände seiner Rückkehr nach Polen vor fast 17 Jahren reflektiert und damit an die im "Skanzen" evozierten Ereignisse anknüpft (S:501).

Das am Ende des Romans stehende *Klammer*-Kapitel "Równina spokojnego słońca" schließt den kompositionellen Ring folgerichtig damit, daß es zuletzt auch die im I. Teil der "Strefy" behandelte Thematik wiederaufnimmt (S:503-508). Die dort beschworene Zwischenkriegsperiode in Ostgalizien wird ähnlich wie die Stalinzeit und die Mirka-Affäre aus der Distanz späterer Erinnerung betrachtet, doch zieht sich in die-

---

<sup>44</sup> Der Autor selbst nimmt bezeichnenderweise diesen Kongreß zum Anlaß, um in einem Artikel im Parteiorgan "Trybuna Ludu" (Kuśniewicz 1966) über die Darstellung zeitgenössischer politisch-historischer Probleme in der Literatur nachzudenken, wobei er einige Thesen aufstellt, die auch in die "Strefy", namentlich deren II. Teil, Eingang finden.

sem Fall der Prozeß der Rekapitulation über viele Jahre hin und ist zudem auf mehrere Subjekte verteilt. Das Darzustellende wird somit in den *Tierkreiszeichen* nicht nur zeitlich, sondern auch perspektivisch gebrochen, vergleichbar allenfalls mit der Evozierung der Kriegs- und Nachkriegsperiode in den *Exorzismen*. Im I. Teil der "Strefy" kann außerdem eine weitere Ebene der Rückwendung hinzutreten, die aus der Zwischenkriegszeit in die ältere Geschichte führt (S:153f., 187-189, 218-222). In allen drei Romanteilen ist andererseits die Ausschaltung jeglicher Brechungsformen möglich, und zwar dann, wenn der Haupterzähler das Geschehen unmittelbar wiedergibt; generell aber läßt sich die Tendenz feststellen, daß die Tatsache einer Perspektivierung umso wahrscheinlicher und die Zahl der vermittelnden Zwischeninstanzen umso größer wird, je weiter die darzustellende Zeit zurückliegt.

Zusätzlich zum bereits aus "Skansen" und "Egzorcyzmy" bekannten Nebenerzähler Olek Bogaczewicz fungieren in den "Znaki zodiaku" auch dessen Jugendfreunde Gustek Ostroróg, den es über London nach Südafrika verschlagen hat, und der nach dem Zweiten Weltkrieg in die USA ausgewanderte und sich nun S. M. Grins nennende Salo Grynszpan als Perspektive-Subjekte; nur ausnahmsweise kommt dessen Frau Dorka hinzu (S:139,141). Sie alle schwelgen in - unabweisbar sich aufdrängenden (Termer 1971) - Erinnerungen an die gemeinsame ostgalizische Kindheits- und Jugendwelt und tragen die ihnen jeweils vertrautesten Elemente zu deren Rekonstruktion bei (vgl. hierzu auch Żurek 1972; Wysłouch 1979:87; Błażewski 1981:38-40; Burkot 1984:253).

So wird etwa das jüdische Milieu Żydaczóws vorzugsweise durch Salos nun *elegante und doktorenmäßige* (S:16,27f.) Brille gesehen (S:37-39,54-61,68-70,72-74,111-116,136f.) und das Leben auf dem polnischen Gutshof Suchodół sowie dessen Umgebung von Gustek und Olek beschworen (S:10f.,20-27,61-63,118-124,168-172,185-191,213f.). Olek zeichnet zudem fast ausschließlich für die Einbeziehung der allgemein-historisch interessanten Fakten verantwortlich, wie im vorhergehenden Abschnitt bereits dargelegt wurde. Neben solchen Ansätzen zu komplementärer Aufgabenteilung können von

den einzelnen Subjekten aber auch verschiedene oder gar divergierende Aspekte eines einzigen Ereigniskomplexes eingebracht werden (S:28-32,93f.,169; 86; 125).

### 3.4.3. Der 'Interkontinentale Dialog' als Montage des kreativen Haupterzählers

Diese den I. Teil der "Strefy" charakterisierenden Erinnerungen und Reflexionen sind in den Jahren 1958 bis 1966 angesiedelt, ohne daß sie in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben würden. So beziehen sich die Anfangsszenen des Romans (S:9-28) vermutlich auf das Jahr 1959, da seit der Trennung der drei Freunde kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs (S:232-234) nunmehr 20 Jahre vergangen sind (S:17) und Gustek bereits über seine Probleme mit Daisy klagt (S:10; vgl. dazu S:214 in Verbindung mit S:409). Zu Beginn des "Benares"-Kapitels erfolgt eine Rückwendung in den Frühsommer 1958, wie sich aus der Tatsache schließen läßt, daß bisher vier Bände der Tuwim-Gesamtausgabe erschienen sind (S:28)<sup>97</sup> und Olek diese im Hochsommer 1958 bereits an Salo geschickt haben muß ("*upalny letni dzień*" *ein heißer Sommertag*; S:396). Auch die nächsten Abschnitte der "Znaki zodiaku" dürften aus der Perspektive des Jahres 1958 gesehen sein, liest doch Salo weiterhin im Tuwim (S:68; zur Chronologie vgl. auch Interview 1971:3).

Mit Beginn des Kapitels "Retoryka" (S:78) verlagert sich die erzählte Gegenwart in die Mitte der Sechzigerjahre, wie aus den Angaben ersichtlich ist, daß seit dem polnischen Aufstand von 1863/64 nunmehr *über hundert Jahre* vergangen seien (S:89) und sich die *Muster-Sowchosa Suchodol-Ganowce* schon im zweiten Jahrzehnt ihres Bestehens befinde (S:182). Explizit wird darüber hinaus an anderer Stelle die Jahreszahl 1966 genannt (S:148). Gegen Ende des I. Romanteils schließt eine Rückwendung ins Jahr 1959 des Beginns den kompositionellen Ring, werden doch erneut Gusteks Probleme mit Daisy angesprochen (S:214).

---

<sup>97</sup> Es handelt sich um die Bände I-1, I-2, II und III seiner "Dzieła". Der Druck von Band III ("*Jarmark rymów*") war laut Impressum im April 1958 abgeschlossen, Band IV (wie Band I in zwei Teilen) datiert erst auf 1959.

Der naturgegebene Mechanismus des Erinnerns, aber auch der lange Zeitraum, über den sich diese Erinnerungen an die gemeinsame Jugend erstrecken, und die Tatsache, daß sie auf mehrere Subjekte verteilt und dem Leser zudem anachronisch vermittelt werden, machen es plausibel, daß auch die erinnerte Zeit nicht systematisch und der realen Chronologie entsprechend, sondern in assoziativer Mischung aufgearbeitet wird (vgl. Sprusiński 1971:96; Burzacka 1972; Wyślouch 1979:86f.). Somit unterscheiden sich die "Znaki zodiaku" nicht nur in der Ausgestaltung des Erinnerungsvorgangs grundlegend von den beiden anderen großen Romanteilen (vgl. o. Abschnitt 3.4.2.), sondern auch in der Darbietung des Erinnerten selbst, erfolgt diese im "Skansen" und den "Egzorcyzmy" doch im wesentlichen chronologisch.

Die Erinnerungen und Reflexionen, denen sich die drei Freunde in den *Tierkreiszeichen* im explizit dargestellten Zeitraum von 1958 bis 1966 hingeben, entzünden sich offenbar häufig an ihrem intensiven, schon bald nach dem Kriege aufgenommenen (S:30,279) Briefwechsel, wie der Text mehrfach erkennen läßt (S:14,17,28f.,213,230; 396f.; 502-508). Allerdings scheint sich die Korrespondenz naturgemäß in erster Linie um die aktuelle Lebenssituation der Beteiligten zu drehen, so daß diese wechselseitig Anhaltspunkte und Informationen erhalten, die es ihnen erlauben, sich die Lage der anderen plastisch auszumalen:

(37) "Doktor S. M. Grins w Worcester również otwiera drzwiczki swego wozu. Jest to Taunus 12 M, kupiony niedawno i na raty. Doktor Grins wygląda na zakłopotanego. Z korespondencji bowiem wynika, iż nie przelewa mu się, że wciąż jeszcze jest na dorobku." (S:14; vgl. auch S:16f.)

*(Doktor S. M. Grins in Worcester öffnet gleichfalls die Türe seines Wagens. Es ist ein Taunus 12 M, unlängst und auf Raten gekauft. Doktor Grins sieht verlegen aus. Aus der Korrespondenz geht nämlich hervor, daß er immer noch dabei ist, sich hochzuarbeiten.)*

Auf diese Weise findet in Kuśniewicz' Geschichtspanorama auch das Nachkriegsschicksal des Auslandspolentums und der aus Polen stammenden Juden exemplarisch Eingang;<sup>88</sup> gerade

<sup>88</sup> Nur indirekt wird hingegen das Los der ukrainischen Emigranten nach dem Kriege einbezogen, macht doch der in diesem Fall zu tief gewordene politische Graben jeden Kommunikationsversuch zunichte (S:49,64-68,131,230f.).

die einträchtige Beschwörung einer gemeinsamen Vergangenheit verdeutlicht die endgültige Zerstörung der ehemaligen Lebensgemeinschaft verschiedener Völker und insbesondere die politisch-kulturelle Spaltung der polnischen Nation (vgl. Kubacki 1971):

(38) "Patrzymy na siebie ponad Europą i Morzem Śródziemnym,  
nad skalistym Maghrebem i piaskami wielkich pustyń,  
nad czasem minionym i ponad dzielącym nas Dzisiaj -  
Ty,  
Ja,  
On. (S:505; vgl. auch S:10f.,213)

*(Wir blicken uns über Europa und das Mittelmeer, über  
den felsigen Maghreb und den Sand der großen Wüsten,  
über die vergangene Zeit und über das uns trennende  
Heute hinweg an - Du,  
Ich,  
Er.)*

Neben den genannten aktuellen Informationen scheinen in den Briefwechsel gelegentlich auch Elemente der erinnerten Zeit einzufließen (vgl. S:213); im allgemeinen aber vollzieht sich der Austausch von Erinnerungen und Reflexionen, sofern ein solcher zustandekommt, in den "Znaki zodiaku" nicht auf dem herkömmlichen, doch umständlichen Postweg, sondern als hochorigineller Kommunikationsprozeß über drei Kontinente hinweg, dessen reale Grundlagen schwer durchschaubar sind und wohl bewußt in der Schwebelage gehalten werden.

Wenig wahrscheinlich ist es, daß uns der Erzähler glauben machen wolle, dieser 'interkontinentale Dialog' gehe auf den Wegen der Telepathie vor sich, auch wenn diese Formulierung einmal fällt (S:143); alle in diese oder eine ähnliche Richtung weisenden Phänomene im Roman, wie ein angeblicher Sechster Sinn der Frauen (S:421f.), aber auch Astrologie (S:18f.,230,232; vgl. a. Abschnitt 3.4.7.) und biblische Prophezeiungen (S:104-106,110,232), werden mit deutlich ironischem Augenzwinkern bedacht.

Eine realistischere Erklärung bietet sich zumindest für die Anfangsszenen der "Strefy" gleichsam von selbst an (S:9-18): Der einleitende Dialog Oleks mit Gustek und dann auch Salo kann problemlos als Imaginationsleistung des Warschauer Dozenten verstanden werden.<sup>9</sup> Für eine solche Ausdeutung spricht neben der anfänglichen Verwendung der Ich-

Form durch Olek auch die Tatsache, daß Salos aktuelles Aussehen auf der Basis des Briefwechsels imaginiert wird (S:14; vgl. o. Z. 37), einer Quelle, auf die der Haupterzähler im Unterschied zu Olek nicht angewiesen sein dürfte, steht er doch (hinsichtlich der erzählten Gegenwart) souverän über seinen Figuren. Dies zeigt sich etwa daran, daß er überlegen kann, ob sich Oleks Rekapitulation der Mirka-Affäre vor oder nach dem Kultur-Kongreß im Oktober 1966 abspielen soll (S:395), sich aber dann doch für ersteren Termin entscheidet (S:499). Daß er über ein größeres Wissen als seine Figuren verfügt, belegen seine vagen Vorausdeutungen auf zukünftige Ereignisse am Ende des Romans, wenn er die drohende neuerliche Beunruhigung des sich seiner nun endlich erreichten *Ebene der ruhigen Sonne* so sicher wägnenden Dozenten durch die antisemitische Kampagne in Polen nach dem Sechstagekrieg vom Juni 1967 und die Märzunruhen der polnischen Studentenschaft im darauffolgenden Jahr anspricht (S:504f.,; vgl. a. N I:44, III:19f. sowie Skórzyński 1972; zum historischen Hintergrund s. Hoensch/Nasarski 1975:121-125) oder wenn er auf die geänderte Lebenslage von Gustek und Salo vermutlich im Jahre 1967 hinweist (S:506f.).<sup>90</sup>

Stellt man das hieraus eindeutig ableitbare spielerische und souveräne Verhältnis des Haupterzählers zu seinen Geschöpfen in Rechnung (vgl. dazu a. M. Wyka 1971), ergibt sich zwangsläufig eine dritte und die für den Großteil der Fälle einleuchtendste Deutung des 'interkontinentalen Dialogs' der Freunde. Es dürfte sich im wesentlichen um eine Montage des Erzählers aus deren eventuell 'realen' Monolo-

---

<sup>90</sup> Auf dieser für die Gesamtheit der "Znaki zodiaku" untypischen Gestaltungsweise der Anfangspartien gründet möglicherweise Barbara Kazimierczyks problematische These, daß Olek der eigentliche Erzähler dieses Romanteils sei, da man ihn weitgehend mit dem Haupterzähler identifizieren müsse (1982:151-153,158). Dieses Argument hält aber einer genaueren Analyse des Verhältnisses beider Instanzen zueinander nicht stand, wie im folgenden zu zeigen sein wird.

<sup>90</sup> Dorka, die 1966 offenbar noch am Leben war (S:135f.,145), ist inzwischen gestorben. Gustek hat nach seiner Scheidung erneut geheiratet und ist Vater geworden; auch sein Alter von ca. 50 Jahren (vgl. S:507) deutet auf die Jahre 1967 oder 1968, da er am 2. 12. 1917 geboren ist (S:156).

gen oder Gedankengängen handeln, die ihrerseits durchaus schon die Partner (einseitig) miteinbezogen haben können, doch kaum als echte Gespräche denkbar sind, wie es der Romantext suggerieren will:

(39) "Gdzie znajdowałem się - ja - o tej porze, tego dnia? Na granicy Prus Wschodnich chyba. A ty? - Ja? Poczekaj chwilę, niechże sobie przypomnę. Aha, już wiem, we Lwowie. I on też. Następnego dnia mieliśmy się koło jedenastej w południe spotkać przypadkiem niedaleko kawiarni Welza. A tak, istotnie." (S:204)

*(Wo ich mich um diese Zeit, an diesem Tag befunden habe? Wohl an der Grenze zu Ostpreußen. Und du? - Ich? Warte einen Augenblick, ich will mich erinnern. Aha, ich weiß schon, in Lemberg. Und er auch. Am nächsten Tag sollten wir uns zufällig etwa um elf Uhr mittags in der Nähe des Café Welz begegnen. Ja, richtig.)*

Zugunsten der These von der kreativen Funktion des Haupterzählers beim Zustandekommen dieses 'Dialogs' läßt sich weiterhin die Tatsache anführen, daß alle drei Freunde auch auf Äußerungen dieser gewiß nicht als 'reale' Figur vorstellbaren Instanz, die meist im Namen des Kollektivs spricht, reagieren:

(40) "No i, prawda, był jeszcze Żydaczów Sala Grynszpana. Jaki smak miała Milka żydaczowska? Jaką barwę?  
Olek Bogaczewicz, obecnie historyk, a od dawna skrupulant, sięga do biblioteki, by sprawdzić i określić, niczego nie zostawiając luzem, na los domysłów, niewiedzy, pomyłki pamięci. Cytuje: "...od roku 1393 Żydaczów rządził się prawem magdeburskim." (S:27; vgl. auch S:19,54-56,63,107,135,171,177)

*(Richtig, da gab es ja auch noch das Żydaczów Salo Grynszpans. Welchen Geschmack hatte die Żydaczów Milka? Welche Farbe?*

*Olek Bogaczewicz, gegenwärtig Historiker und von jeher ein gewissenhafter Mensch, greift auf seine Bibliothek zurück, um nachzusehen und genau festzustellen und nichts unabgesichert dem Zufall von Vermutungen, mangelndem Wissen oder eines Erinnerungsfehlers zu überlassen. Er zitiert: "... seit 1393 stand Żydaczów unter Magdeburger Recht.)*

Der Erzähler macht darüber hinaus deutlich, daß sich den Dialogpartnern die jeweiligen Erinnerungen zu ganz verschiedenen Zeiten aufdrängen (S:51f.) und ein synchroner Gedankenaustausch selbst auf pseudo-telepathischem Wege oft gar nicht zustandekommt (S:92f.,143), alles nur Schein ist (S:230) und vielleicht nur geträumt wird (S:213). Auch gesteht der Erzähler zu, daß er etwa vom Schicksal Salo Grynszpans ohne dessen Wissen und Beteiligung berichtet (S:46).

Insgesamt erscheint es somit über weite Strecken der "Znaki zodiaku" am plausibelsten, den 'interkontinentalen Dialog' der Freunde als Montage des kreativen Haupterzählers zu deuten (vgl. a. Burzacka 1972; Burkot 1984:254). Dabei kann es eben auch als Ausfluß von dessen spielerischem Verhalten gewertet werden, daß die wirklichen Grundlagen dieses eigentümlichen Gedankenaustausches letztlich in der Schwebelage bleiben, ja der Erzähler explizit auf sein Verwirrspiel aufmerksam macht:

(41) "Uśmiechamy się do siebie. Który z nas zdawał z tego wszystkiego relację? Kto opowiadał? Kto pierwszy wypowiedział na głos feralne słowo [= Kakao]? Ty - czy może Ja? Albo też On?" (S:507)

*(Wir lächeln einander an. Wer von uns hat von all dem berichtet? Wer hat erzählt? Wer hat als erster das verhängnisvolle Wort [= Kakao] laut ausgesprochen? Du - oder vielleicht Ich? Oder auch Er?)*

#### 3.4.4. Der verschwommene Status des Haupterzählers

Doch besteht die Aufgabe des Haupterzählers in den "Znaki zodiaku" nicht nur darin, den 'interkontinentalen Dialog' zu komponieren und dem Leser zu vermitteln; er steuert vielmehr auch umfangreiche eigene Berichte über die ostgalizische Vergangenheit bei, der er in ähnlicher Weise emotional verbunden ist wie die von ihm geschaffenen Figuren. Auch sein Wissenshorizont über diese Zeit unterscheidet sich nicht grundlegend von dem seiner Romangestalten, ja er fühlt sich geradezu als Teil von deren 'Erinnerungskollektiv', wie sein ständiger Gebrauch der Formeln 'wir', 'unser', etc. belegt:

(42) "Olek Bogaczewicz, jak również wielu innych, gdyby ich zapytać, który z dwu kolegów: Jewhen czy Gustek Ostroróg, wygląda bardziej na pana z panów, bez wahania odparliby: - Jewhen, jasne, że Jewhen! - Nasz drogi Gucio niczym szczególnym nie odznaczał się w czasie studiów w gimnazjum, Genek zaś to był ktoś.

Przypominając go sobie - Ja i Ty, My wszyscy - a już Salo Grynszpan szczególnie, rozumiemy, że Jewhen stanowił rozdział osobny, sam w sobie i niepowtarzalny w swej specyfic." (S:82)

*(Olek Bogaczewicz wie auch viele andere, wenn man sie fragte, welcher von den beiden Kollegen, Jewhen oder Gustek Ostroróg, eher nach einem großen Herrn aussehe, würden ohne Zögern antworten: "Jewhen, klar, Jewhen!" - Unser lieber Gucio zeichnete sich während der Gymnasia-*

alzeit durch nichts Besonderes aus, Genek aber - das war jemand.

Wenn wir uns an ihn erinnern - Ich und Du, Wir alle - und ganz besonders Salo Grynszpan, verstehen wir, daß Jewhen ein besonderes Kapitel darstellte, für sich allein und unwiederholbar in seiner Spezifik.)

Da der Haupterzähler nirgendwo im Roman als konkrete Figur faßbar wird, sondern stets nur als funktionelle Verkörperung eines 'wir' von wechselnder Zusammensetzung und unterschiedlichem Umfang erscheint, liegt es nahe, dieses Subjekt der Narration mit Jerzy Jarzębski als "kollektives Bewußtsein" der Freundesgruppe zu deuten (1984a:374; vgl. auch Interview 1979; Kujawski 1971:25; Kazimierczyk 1982: 150-152; Burkot 1984:253; Ewertowska-Klaja 1987:216).

Insoweit die Äußerungen dieses 'Erinnerungskollektivs' als diejenigen einer bestimmten Romanfigur identifiziert werden können, also nicht vom Haupterzähler selbst stammen, sind sie zum größten Teil Olek und Gustek zuzuschreiben, die auch im Zentrum des 'interkontinentalen Dialogs' der Figuren stehen (vgl. Jarzębski 1984a:375). Dies scheint kein Zufall zu sein, kann man sie doch als zwei Ausprägungen einer einzigen Person betrachten. Dafür spricht neben der gemeinsam auf dem Gutshof von Suchodół verbrachten frühen Kindheit, an der die anderen Hauptfiguren nicht teilhaben (S:20-22), und ihrer - wie Olek explizit formuliert (S:86) - komplementären Interessensverteilung während der gemeinsamen Jugendzeit vor allem der Vergleich mit dem stofflich eng verwandten Roman "W drodze do Koryntu" (wie auch mit der Biographie des Autors selbst). Olek, der als einzige wichtige Figur in den "Strefy" neu hinzugekommen ist, nimmt hier den Platz von Gustaws 'alter ego' Jewhen ein, der jetzt eine grundlegend andere Funktion erhält (vgl. Interview 1986:454!). Der historischen Zielsetzung der "Strefy" entsprechend fällt die zentrale Rolle allerdings nicht mehr dem depravierten Adelssproß Gustek zu, den die symbolhafte Romanlogik nach dem Kriege in die Emigration verbannen muß, sondern dem in der Volksrepublik akzeptablen sozialen Aufsteiger Olek Bogaczewicz. Auch hätte der weniger zu skrupulöser historisch-politischer Reflexion als zu sinnlichem Lebensgenuß neigende Szlachcic die Funktion

eines 'Wahrnehmungszentrums polnischer Geschichte' kaum in überzeugender Weise übernehmen können - anders als Olek, der seiner skeptisch abwägenden Parallelfigur Jewhen in "W drodze do Koryntu" intellektuell bis zu einem gewissen Grade vergleichbar ist.

Somit hat es den Anschein, daß der Haupterzähler der "Strefy" - ähnlich demjenigen im vorhergehenden Roman - widersprüchliche Grundtendenzen seiner schillernden Gesamtperson auf zwei von ihm geschaffene, in sich geschlossene Figuren verteilt und diese 'Spaltung' durch die äquivalente Figurenkonstellation beider Texte unterstreichen will.<sup>11</sup> Doch geht er noch einen Schritt weiter als sein Vorgänger und bezieht neben den beiden Ausprägungen seiner eigenen 'Person', Gustek und Olek, am Rande auch Salo (sowie Dorka) in sein 'gespaltenes' Kollektivbewußtsein mit ein. Diese Figuren sind aber kaum als weitere 'alter egos' denkbar, so daß der quantitative Unterschied keine höhere Stufe der 'Autozentrierung' im Vergleich zu "W drodze do Koryntu" bedeutet (vgl. o. Abschnitt 3.3.4.), ja nicht einmal die dort konstatierte erreicht, da sich das Interesse in den "Strefy" nicht auf das psychologische Phänomen einer 'gespaltenen' Persönlichkeit konzentriert, die sich selbst aus der Warte mehrerer 'Egos' bespiegelt, sondern in erster Linie dem vergangenen Geschehen gilt, das aus den verschiedenen Blickwinkeln der Erinnernden rekonstruiert werden muß. Weiterentwickelt wird somit durch die komplizierte erzählerische Konstruktion der "Strefy" lediglich die im Abschnitt 3.3.4. für "W drodze do Koryntu" konstatierte 'dritte Variante' des philosophischen Relativismus, verschmilzt hier doch seine intrasubjektive Ausprägung in der Hauptfigur Olek mit einer noch stärkeren intersubjektiven 'Aufspaltung' des (kollektiven) Erzählers, als es dort der Fall war.

---

<sup>11</sup> Hierzu paßt die Tatsache, daß der Autor Kuśniewicz gerade diese Charakterzüge in sich vereinigt, steht doch neben seinen historischen und literarischen Interessen (vgl. etwa MHL!) ein bewegtes Leben u. a. als Rallyefahrer (Interview 1972a). - Jerzy Jarzębski stellt im übrigen vergleichbare Thesen über Kuśniewicz' Verhältnis zur Gesamtheit seiner Romanhelden auf (1984:239-242, 272f.).

Kann "W drodze do Koryntu" als Höhepunkt der Autozentrierung in Kuśniewicz' Schaffen gelten, so "Strefy" als kaum mehr überbietbare erzählerische Ausgestaltung des relativistischen Grundprinzips.

Dies gilt allerdings nur für die Rahmenteile des Romans. Die eingelegten Zonen "Skansen" und "Egzorcyzmy" nehmen zwar nicht das Prinzip der gebrochenen Wahrnehmung als solches (vgl. o. Abschnitt 3.4.2.), wohl aber die geschilderte 'Aufspaltung' des Perspektivesubjekts zurück, fungiert hier doch nur noch Olek Bogaczewicz als Beobachter der Stalinzeit bzw. der Mirka-Affäre. Der Haupterzähler bebraut sich somit jeglicher alternativer Orientierungszentren, ja er verzichtet sogar auf die in den "Znaki zodiaku" häufigen Eigenbeiträge und beschränkt sich auf die stark personalisierte Wiedergabe von Oleks Erlebnissen und Überlegungen, so daß alles Geschehen aus dessen Perspektive wahrgenommen wird. Diese Beschränkung bedeutet zugleich einen Verzicht auf stärker diegetische Erzählweisen, die die Anwesenheit des Haupterzählers deutlicher kundzugeben vermöchten. Selbst eine Passage, die auf den ersten Blick als 'Erzählerkommentar zur Geschichte' erscheinen könnte, stellt sich bei genauerem Zusehen als Paraphrase einer Formulierung Oleks heraus:

(43) "Olek omijał dotychczas ten zdradliwy obszar świadomości oraz dzięki różnym zbiegom okoliczności. Jak wiadomo, wszelkie opóźnienia w poznawaniu stref istniejących, zatem koniecznych, bywają zgoła niebezpieczne." (S:398)

*(Olek hatte dieses trügerische Terrain bisher bewußt sowie aufgrund verschiedener zufälliger Gegebenheiten umgangen. Bekanntlich ist jegliche Verspätung beim Kennenlernen existenter und somit notwendiger Zonen schlechterdings gefährlich.)*

Dies korrespondiert mit Oleks innerem Monolog:

(44) "Wiem i to, że narastająca we mnie afektacja ma podejrzaną źródło. Że powracają całe dotychczas odrzucane strefy wrażeń i doznań, których unikałem, udając, iż w ogóle nie istnieją. Teraz biorą na mnie odwet w formie skondensowanej i skażonej." (S:418)

*(Ich weiß auch, daß die wachsende Affektation in mir eine verdächtige Quelle hat. Daß ganze bisher abgewiesene Zonen von Eindrücken und Empfindungen zurückkehren, die ich gemieden habe, indem ich vorgab, sie existierten überhaupt nicht. Jetzt nehmen sie in kondensierter und vergifteter Form an mir Rache.)<sup>22</sup>*

Die Stellung des Haupterzählers wird in "Skansen" und "Egzorcyzmy" weiterhin durch die Tatsache geschwächt, daß Olek über weite Strecken als Nebenerzähler fungiert, also nicht nur seine einstigen Gedankengänge wie im letzten Zitat als direkter innerer Monolog rekonstruiert oder aber in der Form der erlebten Rede wiedergegeben werden: Er erhält vielmehr meist selbst das Wort und schildert seine vergangenen Erlebnisse, wobei er wie der Haupterzähler häufig eine personale Haltung einnimmt und sein 'erlebendes Ich' aktualisiert. Es findet also ein in "Skansen" seltenerer, in den "Egzorcyzmy" häufigerer, aber relativ unauffälliger Wechsel zwischen personaler Er- und oft ebenfalls personaler Ich-Form statt (vgl. Jarzębski 1984a:376):

(45) "Któregoś dnia panna Ala weszła jak zwykle do biblioteki, lecz nie spojrzawszy nawet w kąć pod oknem, gdzie rezydował Olek, pomaszerowała prosto do stolika w głębi sali. Siedział tam odwrócony plecami młody człowiek, którego dotychczas nie zauważyłem." (S:441)

*(Eines Tages kam Fräulein Ala wie gewöhnlich in die Bibliothek, aber marschierte, ohne einen einzigen Blick in die Ecke am Fenster geworfen zu haben, wo Olek residierte, direkt zu einem Tisch in der Tiefe des Saales. Es saß dort mit dem Rücken zu mir ein junger Mann, den ich bis dahin nicht bemerkt hatte.)*

Vor diesem Hintergrund könnten sogar die Passagen, in denen der Er-Erzähler von Oleks Erlebnissen berichtet, als bloße Paraphrase von dessen eigenem Erinnerungsvorgang interpretiert werden, was einem weiteren Bedeutungsverlust des übergeordneten Perspektive-Subjekts gleichkäme.

Dem somit insgesamt feststellbaren verschwommenen Verhältnis des Erzählers zu seiner Hauptfigur Olek im II. und III. Teil der "Strefy" tritt seine (anders begründete) zwispältige Erscheinungsweise in den Rahmenteilten zur Seite, wo er - in der erzählten Gegenwart - zumindest potentiell und partienweise über seine Figuren nach Gutdünken verfügt, ihr Innenleben überblickt und ihren Zeithorizont überschreitet (vgl. oben Abschnitt 3.4.3.) sowie als konkrete Person nicht greifbar wird, sich aber andererseits in die erinnerte Welt seiner Geschöpfe miteinbezieht und, soweit es um diese Vergangenheit geht, auch auf eine wissensmäßige und

<sup>12</sup> Analog verfährt der Erzähler zu Beginn des "Benares"-Kapitels im I. Teil der "Strefy" (S:28), das mit den einleitenden Passagen der "Egzorcyzmy" in engem Zusammenhang steht.

emotionale Ebene mit ihnen stellt, also zum kaum privilegierten Teil des 'Erinnerungskollektivs' wird.

Diesen jeweils auf die Einzelteile beschränkten diffusen Status des Haupterzählers überwölbt seine zwiespältige Erscheinungsweise auf Romanebene, steht doch der insgesamt kaum wahrnehmbaren Ausprägung, also gleichsam 'unmarkierten' Variante im "Skansen" und den "Egzorcyzmy" ein sehr viel diegetischer sich gebender Erzähler in den Rahmenteilen gegenüber, der mit ausgiebigen Kommentaren zur Geschichte und sogar zur Darbietungsweise hervortritt, etwa wenn er über das Wesen der Erinnerung reflektiert, wie die einschlägigen Teile des folgenden Abschnittes veranschaulichen können.

### 3.4.5. Erinnerung und Werkgestaltung

So unsicher das Verhältnis des Erzählers zu seinen Figuren und damit die Grundlage für die 'interkontinentale' Kommunikation zwischen diesen auch bleiben muß, so realistisch werden doch die sich aus einem Dialog alter Freunde natürlicherweise ergebenden Mechanismen des Erinnerns geschildert. Dies beginnt mit der gemeinsamen Initiation der 'Reise in die Vergangenheit' durch Gustek und Olek, indem letzterer die *Zauberkugel* (Fornalczyk 1974:237) eines Globus in Bewegung setzt, der zugleich die aktuelle geographische Distanz der Teilnehmer an dieser Reise zu überbrücken vermag (S:10-12; vgl. S:18). Man ruft sich unter lebhafter Anteilnahme gegenseitig Details aus der gemeinsamen Jugendzeit in Erinnerung (S:15f., 27, 32), wobei sich jedem Mitglied der 'Erinnerungsgemeinschaft' andere, oft ganz zufällige und belanglose Dinge eingeprägt haben (S:50f., 201), sucht die Erinnerung durch Austausch einschlägiger Requisiten zu fixieren (S:28, 30) und gesteht sich ein, daß man manches vergessen habe (S:16, 18, 20, 26, usw.).

Neben der Darstellung solcher Eigentümlichkeiten 'kollektiven Erinnerns' enthalten die "Strefy", besonders in den Rahmenteilen, seltener auch in den "Egzorcyzmy", ganz ähnlich wie der in dieser Hinsicht eng verwandte Roman "W drodze do Koryntu", viele explizit formulierte Reflexionen zum Thema 'Erinnerung' .allgemein, aber auch Beobachtungen hierzu, die der Erzähler indirekt, d.h. durch entsprechende Werkgestaltung

vermittelt. So wird festgestellt, daß Erinnerung, obwohl sie gegenwärtig *keinerlei praktische Bedeutung mehr hat, doch irgendwie zählt* (S:9,505; vgl. a. S:12,204). Und wenn ganz am Ende des Romans das Eintreffen von Briefen der Freunde den Warschauer Dozenten einmal mehr auf die Fährte der Vergangenheit lockt (S:503), wird hierdurch die Dauerhaftigkeit eines Bedürfnisses plastisch unterstrichen (vgl. auch S:48), das nicht selten obsessiven Charakter annehmen kann (S:37, 448,455).

Der hohe Stellenwert der Erinnerung kommt auch in der Überlegung zum Ausdruck, daß diese - zumindest subjektiv - die Vergänglichkeit zu neutralisieren vermöge (vgl. Fornalczyk 1974 : 236):

(46) "[...] oko koguta zgasło - i cóż stąd? i tak świeci nieprzerwanie do teraz, na wieczność całą naszej pamięci [...]" (S:34; vgl.a. S:148f.)

([...] *das Auge des Hahns ist erloschen - doch was macht das schon? auch so leuchtet es ununterbrochen bis jetzt, für die ganze Ewigkeit unserer Erinnerung [...]*)

Und diese Art der Verewigung könne eben nur bei Toten einsetzen ; die Tatsache, daß jemand noch am Leben ist, *behindert den Prozeß der Fixierung* ("przeszkadza procesowi utrwalania"; S:51):

(47) "Mundzio Willmann stoi nadal i uparcie w drzwiach restauracji na rogu Rynku, jakby pilnował tego, czego już dawno nie ma. Jego, zresztą, też nie ma. Dlatego pewnie pozostał na zawsze na swym dawnym miejscu. Dorka Rubin wydyma pogardliwie wargi. Siada na tapczanie, odrzuca pled, parska gniewnie. Lecz ona się nie liczy. Przecież żyje. A skoro żyje, nie ma jej utrwalonej niezmiennie po wieczne czasy na naszym wspólnym "panneau". Tworzy w dalszym ciągu, rodzi wciąż nowe, zmienne formy, łańcuch swych podobizn." (S:50f.; vgl.a. S:43,69f.,72,74,168)

(*Mundzio Willmann steht nach wie vor und hartnäckig in der Tür des Restaurants an der Ecke des Marktplatzes, als ob er auf das aufpasse, was es schon lange nicht mehr gibt. Ihn gibt es in übrigen auch nicht mehr. Das ist sicherlich der Grund, weshalb er für immer an seinem alten Platz verblieben ist. Dorka Rubin wirft verächtlich die Lippen auf. Sie setzt sich auf der Couch auf, schlägt die Decke zurück, schnaubt zornig. Doch sie zählt nicht. Schließlich lebt sie ja. Und wenn sie lebt, ist sie nicht unveränderlich für ewige Zeiten auf unserem gemeinsamen "Panneau" fixiert. Sie schafft weiterhin, gebärt ständig neue, veränderliche Formen, eine Kette ihrer Abbilder.*)

Allerdings bleibe der Wahrheitsgehalt der im Gedächtnis 'verewigten' Bilder stets fraglich. Verfälschungen der ehemaligen Realität entstünden dadurch, daß verschiedene Zeitstufen miteinander vermengt würden (S:55,131), Informationen, Phantasien und Träume aus späterer Zeit sich an die wirklich erinnerten Fakten anlagerten (S:73,87) oder diese aufgrund gefühlsmäßiger Verbundenheit (S:46,142) oder falsch verstandener Pietät (S:48) tendenziös verändert würden, so daß Erinnerungen an lange Zurückliegendes den Charakter *fast eines Traumbildes* bekämen und entsprechend geringe Authentizität besäßen (S:204). Diese Erinnerungsbilder seien oft nur noch in der Art eines Films, *zweidimensional und unreal*, wahrzunehmen (S:69) oder gar nur als *Stummfilm* (S:149; vgl. auch S:10f.).

Einstmals wichtige Details verwischten sich im Laufe der Zeit (S:444); andererseits könnten früher unbeachtete Einzelheiten plötzlich wichtig werden (S:49,425) und den Erinnernden geradezu bedrängen (S:51,107,421f.). Unterschiedlich erfolgreich sei auch der Versuch, sich an Menschen zu erinnern; die einen erständen wie lebendig, die anderen blieben *unbeweglich und tot* oder ließen sich überhaupt nicht mehr fassen (S:47f.). Die Erinnerung neige dazu, Personen zu typisieren oder charakteristische Details hervorzuheben, die symbolischen Wert erhielten, wobei diese Details nicht einmal authentisch sein müßten (S:48f.).

### 3.4.6. Phantasie und Werkgestaltung

Wie schon in "Eroica" und vor allem in "W drodze do Koryntu" ist auch in den "Strefy" der Erinnerungsvorgang eng mit bewußter Phantasieleistung verbunden. Wichtig ist hierbei nicht so sehr die Tatsache, daß Olek zu Beginn des Romans möglicherweise das aktuelle Verhalten der überseeischen Teilnehmer am Erinnerungsdialoگ imaginiert (vgl. oben Abschnitt 3.4.3.); entscheidend ist in diesem Zusammenhang vielmehr die Ausfüllung von Wissenslücken, die bei der Rekonstruktion der Vergangenheit durch dieses 'Erinnerungskollektiv' offenbar werden und anderweitig nicht zu beheben sind, durch spontan geschaffene Phantasiebilder, die das zeigen, was

h ä t t e s e i n k ö n n e n (vgl. Wyślouch 1979:87). Dabei wird die Frage nach der Authentizität durchaus nicht als entscheidend empfunden:

(48)"[...] ja tam nie byłem, to fakt, ale i tak wiem, i tak widziałem, nie widziałem, ale wiem, a skąd wiem, skąd bym wiedział, gdybym nie widział? - a zatem widzę:"  
(S:113; vgl. a. S:480f.)

([...] *ich bin nicht dort gewesen, das ist richtig, aber ich weiß es auch so, ich hab's auch so gesehen, ich habe es nicht gesehen, aber ich weiß es, und woher weiß ich es, woher wüßte ich es, wenn ich es nicht gesehen hätte? - also sehe ich:*)

Meist ist es der kollektive Haupterzähler selbst, der mit großer Phantasie Ereignisse ausmalt, über die keiner der Dialogpartner gesicherte Kenntnisse besitzt. Dies gilt etwa für die Rekonstruktion des *süßen Todes* von Maurycy Waksbaum kurz vor dem deutschen Überfall auf Polen (S:54-56), die Imagination des nicht miterlebten Kriegsbeginns im heimatlichen Ostgalizien (S:192-207)<sup>93</sup> und der von Hitler befohlenen Aussiedlung der dort ansässigen deutschen Kolonisten am Beispiel des benachbarten Gelsendorf (S:225-229; vgl. a. S:208) sowie den nacherlebten Todesmarsch der jüdischen Gemeinde von Żydaczów und die zufällige Rettung Dorkas (S:107 bis 111); vermutlich ebenfalls vom Haupterzähler stammen die Spekulationen über Jewhens Freitod in der Bundesrepublik gegen Ende der *Tierkreiszeichen* (S:230f.).

Doch werden auch den erzählten Figuren des Romans solche Phantasieleistungen zugeschrieben, etwa Salo Grynspan, der sich die Ermordung seines Onkels und seiner Tante auszumalen sucht (S:113-115); vor allem aber gilt dies für Olek Bogaczewicz, der Jewhens Kindheit (S:130) und den national-ukrainischen Partisanenkampf von dessen Bruder Włodek imaginiert, ein Unternehmen, das er in seiner um Objektivität bemühten Art dem Kampf der polnischen Aufständischen von 1863/64 phantasievoll gleichsetzt (S:86-89). Er malt Ereignisse aus, wie sie zu Beginn und während des Zweiten Weltkrieges stattgefunden haben könnten (S:208-212, 215f.) oder stellt sich die Lage nach dem ersten Einmarsch

<sup>93</sup> Die Darstellung erfolgt in origineller Simultantechnik (vgl. hierzu ausführlich Wyślouch 1979:88f.), die im "Król Obojga Sycylii" dann zu einem grundlegenden Gestaltungsprinzip wird (Wyślouch 1985:88-97, 110-112).

der Roten Armee in Ostgalizien (S:177-182)<sup>44</sup> und die späteren Jahrzehnte in der nun endgültig sowjetischen Westukraine vor (S:182-184).

Grundsätzlich anderen Charakter als im I. Teil der "Strefy" tragen die im *Freilichtmuseum* und den *Exorzismen* dargestellten Imaginationsvorgänge. Zum einen haben sie hier ihre Ausgangsbasis nicht in der aktuellen Erzählsituation, sondern ausschließlich in der erzählten Gegenwart der fünfziger Jahre. Sie stellen Phantasieleistungen des erlebenden Olek dar, sind demnach nur Gegenstand des übergreifenden Erinnerungsprozesses und tragen - wie in "Eroica" - nichts zur erzählerischen Konstitution des Werkes bei. Zum anderen aber gelten sie nicht der Füllung von Lücken eines ansonsten wohlbekannten Geschehens - und auf der Basis eben dieses Geschehens, sondern einem völlig neu zu erarbeitenden historischen Komplex: dem Olek unbekanntem Leben in Warschau vor und während des Zweiten Weltkriegs (S:259-261) und insbesondere Mirkas Erlebnissen während des Warschauer Aufstands (S:415-417, 425f., 437f., 494-496).

Dazu treten schließlich Phantasieleistungen Oleks, die auf Aktuelles gerichtet sind, wie Mirkas vermeintliche Aktivitäten (S:424) oder die anzunehmenden Probleme von zweifelgeplagten Funktionären des stalinistischen Polen (S:348f.). Gänzlich hypothetisch werden schließlich Überlegungen, wie sich denn die zu erwartenden nachstalinistischen Umwälzungen gestalten könnten (S:358-364) oder wie wohl sein toter Vater, ein idealistischer Kämpfer für die Gerechtigkeit mit sozialistischen Sympathien, auf die Verhältnisse im 'realen Sozialismus' reagieren (S:387-389) oder - auf der Gegenseite - die Einstellungen des konservativen Polentums bewerten würde (S:481f.).

---

<sup>44</sup> Diese politisch brisante Stelle ist im Vorabdruck des betreffenden Kapitels der "Strefy" (*Twórczość* 23, 1967, 9:9-16) bezeichnenderweise durch Kürzungen entschärft. Daß es sich dabei zumindest teilweise um Zensureingriffe handeln dürfte, legt besonders die letzte Seite des Vorabdrucks nahe, da hier die Auslassungen den Sinnzusammenhang stören. Insbesondere betreffen die Streichungen Kuśniewicz' implizite Demaskierung der propagandistischen Überzeichnung der 'Greuel' des galizischen Feudalismus vor der 'Befreiung' durch sowjetische Truppen (S:178f.; vgl. dazu S: 73-77).

Insgesamt läßt sich somit festhalten, daß das Gestaltungsprinzip 'Phantasie' im II. und III. Teil der "Strefy" in grundlegend anderer Weise zum Tragen kommt als in den "Znaki zodiaku".

### 3.4.7. Symbolik und Werkgestaltung

Auch das dichte Netz von symbolischen Bezügen, das für die "Strefy" nicht minder charakteristisch ist als etwa für "Wdrodze do Koryntu", überspannt im allgemeinen nur einen oder zwei der vier Hauptabschnitte des Romans. Eine Ausnahme hiervon bildet das übergreifende *Symbolssystem* (S:398) der titelgebenden *Zonen*, die mehrfach ausdeutbar sind.

Zum einen bezeichnen sie die im I. Romanteil dargestellten allgemeingültigen psychosozialen Entwicklungsphasen der ostgalizischen Freunde. Es handelt sich um vier solcher *Zonen*, denen als *Symbolreihe* (S:9) die Reklamen für die Schokoladensorten Milka, Velma und Bittra sowie für den Kakao der Firma van Houten zugeordnet sind (S:9,18,20,398,503), die wohl nicht zufällig über dem Lemberger Café "De la Paix" (S:9,17,19,398,505,508) im Wechsel aufleuchten.<sup>99</sup> Ihre Bedeutung läßt sich - in Anlehnung an Jerzy Jarzębskis überzeugende Ausführungen (1973:45; 1984:257-259; vgl. a. Bukowska 1971:57; Maciąg 1971; 1971a; Hampel 1971) - etwa folgendermaßen fassen: Die *rosafarbene Milka* steht demnach für die frühkindliche Entwicklungsphase erster Umwelterfahrungen bei schwach ausgeprägter Individualität; daß es sich hierbei um die Freudsche "anale" bzw. "phallische" Phase der erotischen Entwicklung handelt, wird im Roman durchaus sinnfällig suggeriert (S:17,20-27).

Die Etappe, in der sich das Kind mit seiner näheren Umgebung identifiziert und allmählich in die "genitale" Phase seiner erotischen Entwicklung eintritt, firmiert unter der Schokoladensorte *Velma* (S:21-25,39,42,164f.,398). Nicht umsonst ist sie von *blaugrüner, grünlichblauer, wasserig-blauer, grünlicher* oder einfach *grüner* Farbe (S:11,21,

<sup>99</sup> Ebenfalls auf das friedliche Zusammenleben im ethnisch gemischten Ostgalizien dürften die beiden einträchtig aus einer Schale trinkenden Schlangen an der - (velma)grünen (s. unten)! - Jalousie des Apothekers Markowicz in Żydaczów verweisen (S:506; vgl. Bukowska 1971:58).

25,398,503) und wird als *Planet* charakterisiert (S:21), sind dies doch die Attribute des Himmelskörpers *Venus* (S:75), von dem der Weg zur Liebesgöttin und dann auch zu deren Kollegin *Diana* nicht weit ist (S:156-165; vgl. a. Abschnitt 3.3.5.). Das Gegenstück zum Planeten *Venus* stellt der rote *Mond* dar, Verursacher und zugleich Symbol des eng mit der erotischen Sphäre verwobenen Phänomens der Menstruation (S:38; vgl. a. S:136f.,206).“

Überwiegen in der *Velma*-Phase 'persönliche Bindungen', so sind es im Zeichen der *Bittra*-Schokolade die 'formalen'; die Heranwachsenden identifizieren sich mit ihrer jeweiligen sozialen und nationalen Gruppe, was zur teilweisen Auflösung der persönlichen Beziehungen führt (Polen vs. Ukrainer). Der Kriegsbeginn legt diesen latenten Prozeß endgültig offen (S:171,192,225,230,234).

*Kakao* schließlich steht für die von den sich an ihre Kindheits- und Jugendwelt zurückerinnernden Freunden nun erreichte Stabilisierung im Leben, die allerdings zugleich bedeutet, daß man sich mit den bitteren Realitäten hat abfinden müssen und alles nun leidenschaftslos-resigniert betrachtet; nicht umsonst stand *Kakao* im einstigen Gruppenkode für *Pleite, Fiasko, Pech, Mißlingen, Niederlage* (S:20; vgl. auch S:9,14,18f.,228,349,503,505,508).

Doch können die genannten Symbole, die insbesondere den I. Romanteil (auch als Überschriften; S:20,47,61,78,150,158,166,192,225,230) konturieren, mit Jerzy Jarzębski (1973:45; 1984:258f.) zusätzlich auf die spezifische Entwicklung *Oleks* bezogen werden, womit sie als Gliederungselemente für den Gesamttext zum Tragen kommen. *Olek* hatte in Abweichung vom normalen Entwicklungsgang der *Velma*-Phase in seiner Jugend nicht den ihr zukommenden Platz eingeräumt, war also von *Milka* direkt zu *Bittra* übergegangen, der Etappe rein 'formaler' Bindungen, die bis zur verspäteten Affäre mit *Mirka* herrscht und in Form seiner historischen Interessen am Warschauer Aufstand auch hier weiterlebt (S:398).

---

“ Dieses Verwobensein wird anschaulich suggeriert durch den ständigen Wechsel der Farbattribute *rot* und *grün* bei der Beschreibung einer Szene, in der *Salto* mit beiden Sphären zugleich konfrontiert wird (S:38f.).“

Auf solcher Grundlage könnte man auch den vier Konstruktionsteilen des Romans die jeweils dominierende der vier Schokoladensorten, allerdings in der Reihenfolge *Milka*, *Bittra*, *Velma*, *Kakao*, zuordnen. Im Falle des Schlußabschnitts wird dies zudem vom Autor explizit nahegelegt, indem er, beginnend mit der 2. Auflage der "Strefy", der selbst symbolträchtigen Überschrift "Równina spokojnego słońca" (*Ebene der ruhigen Sonne*; S:499,501,503) das Wort "Kakao" hinzufügt, was durch den Inhalt des kurzen Kapitels vollauf gerechtfertigt erscheint (vgl. S:503,505,508). Für diese These spricht weiterhin die Tatsache, daß die ersten drei Abschnitte des Romans genau wie die dargelegten individualpsychologischen Entwicklungsphasen (vgl. S:20,24,26,42,398,418) als *Zonen* bezeichnet werden (S:7,235,393), was sich allerdings in erster Linie auf die jeweils thematisierten Geschichtsetappen beziehen dürfte (vgl. oben Abschnitt 3.4.1.).

Der Symbolkomplex *Zonen* ist schließlich aufs engste mit demjenigen der ebenfalls titelgebenden *Tierkreiszeichen* (S:7) verknüpft. Nicht zufällig werden diese auch als *Tierkreis-zonen* ("strefy zodiakalne"; S:43,97) und umgekehrt die vier Leuchtreklamen als *Tierkreiszeichen* (S:503) oder *algebraisch-astrologische Formeln* ("wzory algebraiczno-astrologiczne"; S:18) angesprochen bzw. explizit in die *Tierkreis-magie* einbezogen (S:398), so daß die meisten relevanten Figuren des Romans in beiderlei Hinsicht zugleich charakterisiert sind (vgl. S:18f.).

Einfach zu entschlüsseln ist die Bedeutung von Oleks Geburt im Zeichen der *Waage* (S:213,404), die ja "das Symbol des maßvollen Gleichgewichts, der Gerechtigkeit" darstellt (Herder Lexikon Symbole <sup>4</sup>1980:177), wenn man sich sein stetes Bemühen um Objektivität bei der Beurteilung kontroverser Standpunkte vor Augen hält. Auch der *Schütze* Gustaw (S:10,157,213), ein Sproß des uralten Rittergeschlechts der Ostrorógs (S:187f.), ist leicht einzuordnen, zumal er sich im Weltkrieg selbst als Ulanenoffizier zu bewähren hat (S:127,193,204,206,234). Ebenfalls polnischer Soldat ist der *Schütze* (nicht nur im astrologischen Sinne; S:204,206) Konrad Richter (S:192,204-209,232f.), dessen angenommenes

Loyalitätskonflikt zwischen Polen und Deutschland Olek zum Musterfall für seine abwägenden Überlegungen wird (S:208f.), ein Konflikt, dessen exemplarische Bedeutung für die Grundproblematik der "Strefy" auch der Autor besonders hervorhebt (vgl. Interview 1986:453f.; Brief vom 26. 9. 1986 - siehe Anhang).

Nur die beiden *Schützen* tragen folgerichtig in der symbolisch-karnevalistischen Abschiedsszene (Dąbrowski 1986:54) der fünf Freunde aus vier Nationen kurz vor Kriegsausbruch Uniform (S:233). Das Tierkreiszeichen Salos, des neben Olek zweiten 'Zivilisten' im Bunde, sind die *Fische* (S:41), mit deren Deutung sich der Erzähler ausführlich beschäftigt:

(49) "Wedle niektórych horoskopów osoby narodzone w znaku Ryb odznaczają się wrodzoną mądrością, skłonnością do rozumowania spekulatywnego, sceptycyzmu, jako też kabbalistyki. (S:44)

*(Manchen Horoskopen nach zeichnen sich Personen, die im Zeichen der Fische geboren sind, durch angeborene Klugheit und die Neigung zu spekulativem Denken, zu Skeptizismus wie auch zu Kabbalistik aus.)*

An anderer Stelle spricht er vom *Stoizismus*, der im Zeichen der *Fische* geborenen Personen eigentümlich sei (S:78). Doch nicht nur Salos Geisteshaltung ergibt sich aus seinem Tierkreiszeichen; auch sein Beruf, die Gynäkologie, wird hiermit indirekt verknüpft, umschwimmen doch in alten astrologischen Darstellungen die beiden *Fische* unermüdlich die Beine der als Schema dienenden Modellfrau (S:44f.). Schließlich verweisen die *Fische* auch auf das spezifisch jüdische Element, wenn im gleichen Textzusammenhang geschildert wird, wie Salos frommer Vater nur mit Beten und dem Verzehr eben jener *Fische* beschäftigt ist (S:43)."

---

" Auf das jüdische Passahlamm dürfte hingegen das Tierkreiszeichen *Widder* verweisen, das in "W drodze do Koryntu" der Schenke von Dorkas Großvater Rubin Jaskier zugeordnet ist (WK:35). - Gustaws *WIESENDREIECK* wird auch in diesem Roman konsequent vom *Schützen* beherrscht (ebd.), ebenso wie der Ich-Erzähler in "Stan nieważkości" (SN:70,224-228,263) und "Nawrócenie" (N III:12) und auch der Autor Kuśniewicz selbst im Zeichen dieses Sternbilds geboren sind. Als Patron des zweiten *Schützen* in den "Strefy", Konrad Richter, erweist sich folgerichtig der 'ferntreffende Schütze' *Helios-Apollo* (S:206f.), hier ein Symbol für die deutsche Luftwaffe, während *Helios* in "Stan nieważkości" den *göttlichen Anteil am komplexen Symbol des SCHÜTZEN bezeichnet (SN:224f.)*.

Jewhen, dem dritten 'Zivilisten' in der Schlußszene der *Tierkreiszeichen*, ist als einzigem kein solches zugeordnet. Doch gewinnt der Wassergott und Planet *Neptun* für ihn zumindest indirekt vergleichbare Bedeutung, verkörpert doch dessen *Dreizack* das nationalukrainische Element (vgl. S:41f., 177, 210). Auch ist er es, der die innigen Bezüge zwischen *Neptun* und den *Fischen*, denen dieser ja im astrologischen System zugeordnet ist (Herder Lexikon Symbole \*1980:170), herauszufühlen versteht, nachdem er wohl nicht zufällig den Laden der Frau "Wassermann" passiert hat (S:43). Diese Zusammenhänge lassen sich im übrigen als Symbol für die positiven Seiten ukrainisch-jüdischer Beziehungen lesen (S:41f.; vgl. a. den Rechtsanwalt "Wasserstein"!), die gerade das Verhältnis von Salo zu seinem 'Schutzpatron' Jewhen kennzeichnen, der zudem *im Aussehen etwas an einen Juden erinnerte* (S:78, 80).

Durch ihre *Tierkreiszeichen* werden auch einige zentrale Mädchengestalten des Romans charakterisiert; so etwa Gerda, Konrads kleine Schwester, in ihrer temperamentvollen Unschuld (vgl. S:119-121), wird sie doch als *Löwen-Jungfrau* bezeichnet, da sie an der Grenze beider Konstellationen, genauer in der *Bartholomäusnacht*, geboren ist (S:212f.). Möglicherweise deutet auch dieses historisch vorbelastete Datum über sich hinaus, und zwar auf den schmerzlichen Abschied der protestantischen (!) Deutschen vom heimatlichen Gelsendorf, bei dem Gerda einen symbolischen Tropfen Herzblut verliert (S: 227), nachdem die *Löwen-Jungfrau* schon einige Monate zuvor, am unheilschwangeren Tage des Kriegsbeginns, gewaltsam ihrer Jungfräulichkeit (!) beraubt worden war - zumindest in der Imagination des rückschauenden Erzählers (S:204-206).

Dorkas *Stier* schließlich wird vom Haupterzähler der Farbe seines Blutes wegen mit ihrem Familiennamen Rubin (S:97; vgl. a. SN:152, 154) und seiner Lokalisierung im Körper der astrologischen Tierkreiszeichenfrau wegen mit ihrer typischen Handbewegung in Zusammenhang gebracht (S:98f.); vor allem aber stellt er sich als ihr (symbolischer) Schutzpatron heraus (S:99, 102f., 107, 110f.)."

---

" In traditionelleren Bahnen kann sich hingegen die Deutung desselben Sternzeichens für Mirka (S:404) im III. Roman-

Ein solcher fehlt den übrigen jüdischen Einwohnern von Żydaczów, das wegen deren exotischer Lebensformen dem indischen Benares gleichgesetzt wird (S:13,28,34,40,42,211,504; vgl. a. N I:27). Der Fluß Stryj, an dem die Stadt liegt, verwandelt sich folgerichtig in den Ganges (S:13,40,506). Tragische Bedeutung gewinnt die symbolische heilige Stadt der Hindus schließlich durch die Arie "Wir werden uns in Benares für eine einzige Nacht treffen..." aus E. Kálmáns (?) von einer ukrainischen Liebhabertruppe vor dem Krieg aufgeführten Operette *Die Bajadere* (S:34-36). Denn eben diese Arie stimmt der gleiche Särger, nun Mitglied der die Juden von Żydaczów in den Tod führenden ukrainischen Begleitmannschaft, in dem Augenblick an, in dem die Betroffenen ihr wirkliches Schicksal zu erkennen beginnen (S:107-110). So wird Benares, die Stadt, in der die Hindus aus religiösen Gründen zu sterben wünschen, schließlich auch zum Symbol für den Untergang dieser kleinen jüdischen Gemeinde, ja des (europäischen) Judentums insgesamt, stellt man die auffällige Klang- und vielleicht auch etymologische Verwandtschaft des Städtenamens "Żydaczów" mit dem polnischen Wort für *Jude* ("Żyd") in Rechnung. Angekündigt hatten sich diese Ereignisse bereits durch das plastisch geschilderte Unwetter, das Frau Chana Markowicz - zumindest in Salos Imagination - über Żydaczów heraufziehen sieht (S:60).

Auch der Untergang des nationalukrainischen Elements wird symbolhaft vorweggenommen durch das *Krieg* betitelte Gemälde des Malers Novakivs'kyj, das in der Wohnung der Łuczkos hängt und die Flucht einer größeren Menschenmenge samt Metropolit von der Anhöhe der unierten Sankt-Georgs-Kathedrale in Lemberg herab darstellt (S:129-131). Noch weitergehende symbolische Bedeutung gewinnt das zerdrückte ukrainische Osterei am Ende des I. Romanteils: Die Hoffnung

---

teil bewegen: Zum einen steht wohl Fräulein Karwats Stier, dieses "Symbol der Kraft, des männlichen Kampfesmutes, der Wildheit" (Herder Lexikon Symbole 1980:162), für ihre heroische Vergangenheit als Teilnehmerin am Warschauer Aufstand, zum anderen sollen die vielfältigen Bezüge des Stieres zu Fruchtbarkeit und Sexualität vermutlich ihre erotische Ausstrahlungskraft - nicht nur auf Olek (S:430f.) - unterstreichen.

auf Wiederauferstehung ("Chrestos woskres"; S:231) hat sich für die ukrainische Sache als trügerisch erwiesen.

Auf vergleichbare Weise wird der definitive Untergang Zwischenkriegspolens am 17. September 1939 versinnbildlicht: Korporal Dybalski steckt einen ihm anvertrauten, mit dem polnischen Adler gesiegelten amtlichen Umschlag demonstrativ in die eigenen Exkreme (S:199). Hochsymbolisch gestaltet sich schließlich auch das - von Hitler angeordnete (vgl. S:208) - Ende der deutschen Kolonien in Ostgalizien. In der Imagination des Erzählers wird Gelsendorf, als es seine Bewohner im Winter 1939/40 bei diabolisch *schwefelgelbem* Schneeregen verlassen müssen (S:225f.), von einem Rotarmisten wortwörtlich 'verschlungen':

(50)"[...] a wówczas młody wojak, stojący wciąż na środku gościńca, między pustymi już domami Gelsendorfu, wsparty pod boki, otworzył w śmiechu usta tak szeroko, iż ukazał światu wszystkie zęby, język, podniebienie i głąb ciemnej gardzieli, a podmuch jego wdechu targnął skórzaną budą odjeżdżającego wozu, szarpiąc nią i trzepocąc niby żaglem. Górna szczeka żołnierza sięgnęła wysoko, zagarniając jak mechaniczna koparka dachy domów i wieżę kirchy, dolna zaś - niby szeroka szufla - wszystko leżące na ziemi i porzucone przez odjeżdżających: [...] żołnierze salutują proces połykania i przełykania, unicestwiania i niwelowania pod nowy zasiew, znikania w gardzieli jak w czerwonej [!] czeluści poszczególnych elementów [...]" (S:227f.)

([...] da öffnete der junge Krieger, der immer noch mitten auf der Landstraße, zwischen den nun schon leeren Häusern von Gelsendorf stand und die Arme in die Seite gestemmt hatte, im Lachen den Mund so weit, daß er der Welt alle seine Zähne, die Zunge, den Gaumen und den Abgrund des dunklen Schlundes zeigte, und der Hauch seines Atems riß am ledernen Verdeck des abfahrenden Wagens, zerrte an ihm und ließ es flattern wie ein Segel. Der Oberkiefer des Soldaten griff hoch nach oben und erfaßte wie ein mechanischer Bagger die Hausdächer und den Kirchturm, der Unterkiefer aber - wie eine breite Schaufel - alles, was auf der Erde lag und von den Abfahrenden zurückgelassen worden war: [...] die Soldaten salutieren dem Prozeß des Verschluckens und Hinunterschluckens, der Vernichtung und der Einebnung für die neue Saat, des Verschwindens der einzelnen Elemente im Rachen wie in einer roten [!] Spalte [...])

Weniger stark ausgeprägt als in den "Znaki zodiaku" ist die Überlagerung der erzählten Wirklichkeit durch symbolhafte Bezüge im II. Teil der "Strefy". So verweist etwa die häufige Großschreibung von Begriffen auf den hieratisch-weihevollen Charakter des stalinistischen Herrschaftssystems.

Dies betrifft Institutionen ("Instytucja"; S:246,249f.,335) und Gebäude ("Gmach"; S:244), den Partei-ORDEN ("Zakon"; S:346) und ihre SPITZE ("Góra"; S:242,289,343,350) sowie ihr GROSSES OHR ("Wielkie Ucho"; S:269), vor allem aber wichtige Persönlichkeiten, wie den namenlosen hohen FUNKTIONÄR ("Czynnik"; S:238-246,318) und seine SEKRETÄRINNEN ("Sekretarki"; S:244f.), den allerhöchsten UNERBITTLICHEN, UNBESTECHLICHEN ("Nieprzejednanego, Nieprzekupnego"; S:359), aber auch die KADERCHEFIN Felka ("Kadrowa"; S:247-386 passim) und ihren Nachfolger Jomnik ("Kadrowiec"; S:378f.,381), ja sogar Olek selbst, dem in der INSTITUTION NEUEN ("Nowy"; S:247f.,252) und GROSSEN, da durch HÖCHSTE ENTSCHEIDUNG GEHEILIGTEN, GESALBTEN (S:246; vgl. auch S:249).

An der täglichen Praxis dieses Herrschaftssystems entzündeten sich alsbald dessen Zweifel. In gewohnter Manier bezieht er in seine Überlegungen die Handlungsmotivationen der ideologischen Gegenseite ein, wodurch er in eine Lage gerät, die er bildhaft als Klavierspiel zu vier Händen mit sich selbst charakterisiert (S:336,339). Im Gefolge seiner wachsenden Skrupel 'verbiegt' sich ganz konkret die Feder seines Parkers (S:336), mit dem er bisher als Stellvertreter der Vorsitzender des Betriebsrats politisch (meist absurd) motivierte Versetzungen bzw. Entlassungen gegengezeichnet hatte (S:321-334), und beginnt eine Doppelspur (!) zu hinterlassen (S:339f.,386; vgl. a. S:347). Der Bandwurm des Zweifels bleibt nun unausrottbar in seinen Eingeweiden erhalten, und sei es nur in rudimentärer Form (S:347f.). Olek beginnt sich u. a. vor Pilzen zu ekeln (S:366), die der Altkommunistin Felka zur bildhaften Charakterisierung der verschiedenen Typen vermeintlicher politischer Gegner gedient hatten (S:323-327). Selbst der Buchstabe OMEGA, Symbol für das GELOBTE LAND der kommunistischen Endgesellschaft, nimmt für Olek die Form eines Gesichts an und beginnt zu feixen (S:370; vgl. auch S:316).

Die Wasserspülung der Toilette wird ihm schließlich zum Sinnbild für die angestrebte Reinigung von den Überbleibseln der stalinistischen Hexen-Epoche (S:377f.) - ähnlich wie der im Salon von Frau Truda versammelten Gesellschaft (S:498), die sich zudem im Kollektiv verbissen zu Krätzen beginnt,

um die Spuren von Flechte und Krätze von ihrem Leib zu entfernen (S:497). In dieser Phase des - auch im meteorologischen Sinne - einsetzenden *Tauwetters* (S:385) versucht Olek, mit sich selbst hinsichtlich seiner zwiespältigen Rolle während der 'Vergangenen Epoche' ins Reine zu kommen, und beginnt diesen Prozeß sehr sinnfällig mit dem Wiederannahen der an seinem inzwischen recht heruntergekommenen Mantel fehlenden Knöpfe (S:385-387).

Ablösungsvorgängen dieser Art ist als eine von nur wenigen die an ihren Überzeugungen unerschütterlich festhaltende Genossin Felka enthoben. Nicht umsonst eilt sie unter Lebensgefahr bei Rot (!) über die Fahrbahn, während Olek auf das *grüne Licht* künftiger Umwälzungen wartet (S:373f.). Als der Oktober 1956 wirklich gekommen ist, beteiligt sich Felka konsequenterweise auch nicht an der großen Manifestation, im Unterschied zum ebenfalls ehrlich von seiner Wahl überzeugten Olek - und zu dessen ehemaligem Vorgesetzten Oleszkiewicz, dem ewig geschäftigen und gewitzten Opportunisten und Karrieristen (S:391f.; vgl. a. S:481). So wird diese Schlußszene des II. Romanteils zum Sinnbild der großen historischen Ereignisse und der sie prägenden Menschentypen, die der Erzähler - zumindest im Falle Felkas und Oleszkiewicz' - bewußt nicht als *lebendige Menschen*, sondern als *Schemata* und *Modelle* konzipiert hat, wie er an späterer Stelle deutlich zu verstehen gibt (S:479). Als solches Modell und vielleicht sogar als Fiktion innerhalb der Romanfiktion kann im übrigen die gesamte *INSTITUTION* betrachtet werden, in der diese wie Olek gearbeitet hatten:

(51) "A już źle było w tym czasie z Centralą. Jakby istniała, jak gdyby została stworzona tylko w tym celu, żeby repatriant z Francji magister Aleksander Bogaczewicz mógł dokonać pewnych eksperymentów czy też - odwrotnie - by na nim mogły być dokonane próby i doświadczenia. Gdy osiągnęła ten cel, zaczęła się gwałtownie kurczyć" (S:370)

(Und es stand zu dieser Zeit schon schlecht um die ZENTRALE. Sie hatte gleichsam existiert, war gleichsam nur mit dem Ziel geschaffen worden, damit der Repatriant aus Frankreich, Magister Aleksander Bogaczewicz, gewisse Experimente durchführen konnte oder auch - umgekehrt - an ihm Versuche und Experimente durchgeführt werden konnten. Als sie das Ziel erreicht hatte, begann sie plötzlich zusammenzuschrumpfen.)

Konsequenterweise wird mit der Existenz der Modell-*INSTITUTION* auch diejenige des Subjekts bzw. Objekts der in ihr durchgeführten *Experimente* in Frage gestellt: Olek hat es hier im juristischen Sinne niemals gegeben, existiert folglich überhaupt nicht, wie Kaderchef Jomnik ("jamnik" = *Dackel*) schließlich mit der unbezwinglichen Logik des Bürokraten feststellt (S:382f.).

All diese die Fiktion durchlöchernden Andeutungen lassen schließlich auch den Grund für die Charakterisierung des II. Romanteils als "Skansen" erkennen. Wie im berühmten schwedischen Freilichtmuseum dieses Namens sind hier die charakteristischen Elemente der 'Vergangenen Epoche' zusammengetragen und auf künstlich verdichtete Weise - eben modellhaft - zur Schau gestellt worden.

Im III. Teil der "Strefy" beschränkt sich die symbolische Überhöhung der erzählten Wirklichkeit im wesentlichen auf die durchgängige Gleichsetzung von Oleks Liebesobjekt mit Gałczyńskis *Isolde* (S:398-479 *passim*; vgl. o. Abschnitt 3.4.1.), deren reale Existenz auf ähnlich fiktionsdurchbrechende Weise in Frage gestellt wird (S:448,473) wie im "Skansen" diejenige der *INSTITUTION*. Im kurzen Schlußabschnitt "Równina spokojnego słońca" werden lediglich einige Symbolketten des I. Romanteils aufgegriffen und abgeschlossen.

### 3.4.3. Literarische Bezugnahmen

Wie an vielen Details der vorhergehenden Abschnitte deutlich wird, spielen kulturelle Bezüge verschiedenster Art in den "Strefy" - wie auch in Kuśniewicz' übrigen Romanen - eine wichtige Rolle. Insbesondere gilt dies für die zahlreichen Anspielungen auf einzelne literarische Werke bzw. das Gesamtschaffen von Schriftstellern. Solche Bezugnahmen dienen, wie Kuśniewicz in "Król Obojga Sycylii" auch explizit formuliert (KOS:25; vgl. auch Lieberman 1983:274f.; 1985:5f.), vor allem zur Charakterisierung von Individuen oder Kollektiven, eventuell nur für bestimmte Abschnitte aus deren Leben bzw. Geschichte (vgl. auch Jarzębski 1973:42).

Am auffälligsten gestaltet sich in den "Strefy" die Typisierung einzelner Nationalitäten durch literarische Werke. So wird die jüdische Bevölkerungsgruppe in Ostgalizien häufig mit Zitaten aus dem Alten Testament in Verbindung gebracht (S:74, 105f., 110). Dazu paßt der Vergleich Salos mit seinem biblischen Namensvetter König Salomon - und seiner potentiellen Frau Erna Waksbaum mit der Königin von Saba (S:54f., 118, 131 bis 135; vgl. 1. Kön 10, 1-13), aber auch - wenig konsequent - seiner wirklichen späteren Geliebten, Miss Judith (!), mit Haggith, einer Frau von Salomons Vater David (S:144; vgl. 2. Sam 3, 4).

"Der große Treck" der Deutschen aus Gelsendorf wird nicht umsonst mit dem "traurigen Zug der armen Vertriebenen" in Goethes "Herrmann und Dorothea" verglichen (S:225; vgl. Goethe 1966:165, v.5); ebensowenig ist es ein Zufall, daß die zur Überwachung dieser Aktion abgestellten Rotarmisten wie in der Schlußszene von Gogol's "Revizor" erstarren (S:228; vgl. Gogol' 1951:95), ja daß der Wind wie eine Harfe in der geöffneten Luftröhre des das Ende Gelsendorfs verkündenden Hahns spielt (S:229), analog zu Majakovskijs *Abschiedskonzert* ("proščal'nyj koncert") auf der *Wirbelsäulenflöte* ("Flejta-pozvonočnik"; Majakovskij 1955:199).

Am intensivsten und differenziertesten wird naturgemäß das polnische Element durch literarische Bezugnahmen charakterisiert. So verweisen die Werke französischer Autoren (Balzac, Hugo; S:166), deutschsprachige, meist österreichische Druckerzeugnisse ("Mein Österreich - mein Heimatland" von 1917, "Kaisers Jubiläumsjahr 1908"; S:186) und polnische Literatur vor allem des Fin de siècle (Tetmajers Roman "Melancholia" von 1899; Żuławskis "Eros i Psyche" von 1904; S:186) auf die multinationale Kultur der polnischen Aristokratie im österreichischen Galizien. Die deutsche Kultursphäre wird vom Erzähler überdies dadurch beschworen, daß der typisierte alte Diener (S:178; vgl. "Stary sługa" von Sienkiewicz!) Jan Apostoł, neben Herrn Gorius Suchodolski ein Hauptrepräsentant der k.u.k.-Epoche, vom Erzähler mit mephistophelischen Zügen ausgestattet wird (S:167f., 178).

Es ist naheliegend, daß gerade dieses Milieu Herrn Karol Bogaczewicz' gesellschaftlichen Idealen reserviert gegenübersteht. Dessen an der humanistisch orientierten Literatur des polnischen Positivismus geschultes Ethos (Sienkiewicz, Prus, Konopnicka, Asnyk; S:141f., 150f., 154, 270; vgl. auch Kuśniewicz 1974; Kazimierczyk 1982:155, 167) wird nicht zufällig durch Anspielung auf ein einschlägiges Werk von Maria Konopnicka verspottet ("Jaś nie doczekał"; S:176). Neben seinen sozialen verfiicht Herr Karol auch die nationalen Ideale seiner Generation und wird im Ersten Weltkrieg folgerichtig zum Piłsudski-Legionär - mit entsprechender Lektüre (E. Słowski, J. Mączka, aber natürlich auch die *Romantiker* Mickiewicz und Słowacki sowie Żeromski; S:151-154, 270, 278).

Wiederum anders gelagert sind die literarischen Interessen der schon im unabhängigen Polen aufwachsenden nächsten Generation, der auch Karols Sohn Olek und dessen Freunde angehören. Sie begeistern sich vor allem für Tuwim und Jasiński (S:28-32, 68, 81, 93, 396),<sup>99</sup> Salo und Jewhen lesen daneben aber auch Thomas Mann und Stefan Zweig, die Philosophen Spinoza<sup>100</sup> und Kant sowie die Schriften von Freud, Adler, Jung, Krafft-Ebing und Weininger (S:30, 32, 83f., 399).

Olek selbst, der künftige Historiker, beschäftigt sich naturgemäß vor allem mit Werken von geschichtlichem Interesse, angefangen bei Prus' "Faraon" (S:385) sowie Plinius (d. J. und Tacitus (Jewhen versucht ihm vergeblich Ovids "Ars amatoria" nahezubringen! S:491) bis hin zu Łozińskis "Prawem i lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi za panowania Zygmunta III"

---

<sup>99</sup> Olek spielt sogar auf Tuwims *sentimentales Poem* "Piotr Płaksin" an, um seine schwermütige Stimmungslage in der ersten Zeit nach der Rückkehr in die Volksrepublik zu charakterisieren (S:262). (Zum autobiographischen Hintergrund der Tuwim-Begeisterung im Zwischenkriegspolen vgl. Kuśniewicz' literarische Plauderei "Moja historia literatury", S. 107-114 sowie 204-206. - Auf frappierend ähnliche Weise wird die poetische Initiation eines jungen Mannes durch die Bekanntschaft mit Tuwims Versen in Stanisław Dygats Roman "Podróż" (1965:54f., 60f.) beschrieben.) - Möglicherweise gehört auch Gałczyński in den Lektürekanon von Oleks Generation, spielt doch Gustek recht deutlich auf dessen Gedicht "List znad rzeki Limpopo" (1979, I:267; siehe S:213) an.

<sup>100</sup> In "Nawrócenie" assoziiert der Erzähler seinen jüdischen Freund Rudek Pordes in vergleichbarer Weise mit dem jüdischen Philosophen Spinoza (N I:33, 35; II:16f., 22; vgl. a. das Motto!).

und Żeromskis großem historischen Roman über die napoleonische Zeit "Popioły" (S:385).<sup>101</sup>

Auf ähnliche Weise werden literarische Werke für Olek späterhin zur Quelle seiner Vorstellung vom ihm unbekanntem bürgerlichen (Kaden-Bandrowski, Dołęga-Mostowicz, Krzywoszewski, Nałkowska; S:260) und proletarischen Vorkriegs-Warschau (Broniewski) bzw. -Łódź (Tuwim; S:338). Schließlich beschäftigt er sich auch mit aktuellen politischen (A. Koestler; S:315f.; M. Martin du Gard, A. de Monzie; S:261; vgl. hierzu MHL:82-97!), aber auch philosophischen Fragestellungen (Sartre, Camus; S:264). Dabei lehnt er in seiner sozialistischen Aufbruchsstimmung die perspektivlosen westlichen Lebensformen und ihre philosophische Konsequenz, den Existentialismus, ebenso ab (S:264) wie die 'alten Zöpfe' der polnischen nationalistisch-patriotischen Tradition, die für ihn mit Namen wie Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Sienkiewicz, Konopnicka, Asnyk und Żeromski verbunden ist (S:270f.).

Genau diese Tradition setzen folgerichtig die konservativen Kreise der polnischen Bevölkerung den literarischen Repräsentanten des neuen Regimes, wie Kruczkowski, Wasilewska und Woroszyński, explizit entgegen (S:276-278). Dabei stehen in den Bücherregalen der politischen Führungsschicht dieser Zeit neben den Werken von Wasilewska, Broniewski oder des sowjetischen Autors S. P. Babaevskij durchaus auch jene der polnischen sozialkritischen Positivisten (Sienkiewicz, Prus, Konopnicka; S:289), während bei der mittleren Funktionärsschicht gar die westeuropäische Moderne, wie Proust und Joyce (S:350), sowie der französische Existentialismus populär sind (S:288), von dem sich der Neophyt Olek so vehement distanziert.

Die polnische romantische (und neoromantische) Tradition wird konsequenterweise für Olek, als er sich mit den Motivationen der 'Gegenseite' ernsthaft zu beschäftigen beginnt, zum Wegweiser ("*drogowskaz*") in das Land der Gräber und Kreuze (S:438), wie Krasiński im "Irydion" (1973:730)

---

<sup>101</sup> Wohl nicht zufällig bieten die "Strefy" ein vom Grundanliegen her mit diesem Werk durchaus vergleichbares 'Panorama' der späteren polnischen Geschichte (vgl. Abschnitt 3.4.1).

formuliert hatte; also zum Wegweiser in die patriotische Welt der heroischen Opfertat, versinnbildlicht in den *Gräbern und Kreuzen* des Warschauer Heldenfriedhofs Powązki. Als Olek an Allerheiligen im Jahre 1958 beobachtet, wie die Überlebenden des Warschauer Aufstands, unter ihnen Mirka und die an Agatha-Christie-Gestalten erinnernde Baroness Barbara Wittheft (S:428f.), ihrer Gefallenen gedenken, drängen sich ihm folgerichtig Mickiewicz' "Dziady" (S:483f.) und Wyspiańskis "Wesele" (S:483f., 489), vor allem aber Norwids patriotischer "Bema pamięci żałobny-rapsod" auf (S:182 bis 188; vgl. Norwid 1971:186f.).<sup>102</sup>

Noch direkter zur Hauptrepräsentantin dieser Sphäre in den "Egzorcyzmy" führt allerdings der zweite *Wegweiser* Oleks, Konstanty Ildefons Gałczyński (S:468; vgl. a. S:396-402, 436f.), von dessen lyrisch-patriotischen Versen Mirka und *ihre ganze Generation hingerissen sind* (S:423, 447; vgl. oben Abschnitt 3.4.1.). Aber auch durch die anderen Bände ihrer schmalen Bibliothek wird das Fräulein Karwat charakterisiert: Neben einigen Schmökern finden sich Antoine de Saint-Exupéry, der Kündler eines heroischen Lebensideals, ebenso wie Joseph Conrad (S:447; vgl. MO:16) und Rudyard Kipling (S:494) mit ihrer Welt des exotischen Abenteuers, in der sich die Helden zu bewähren haben.

### 3.4.9. Die "Strefy" als variable und kreative 'Mischform-erzählung'

Die Tatsache, daß im gesamten Roman literarische Bezüge in vergleichbarer Weise geknüpft werden und ähnliche Funktionen übernehmen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die "Strefy" sehr deutlich in drei heterogene Teile zerfallen, wobei "Skansen" und die "Egzorcyzmy" untereinander in mancher Hinsicht stärkere Affinitäten als beide genannten *Zonen* zu den "Znaki zodiaku" aufweisen. Dies wurde bereits in den vorhergehenden Abschnitten bei der Untersuchung der Gestaltungsprinzipien 'Phantasie' und 'Symbolik' deutlich

<sup>102</sup> Auf ganz ähnliche Weise wird Norwids Gedicht in den "Mieszaniny obyczajowe" mit dem Begräbnis Piłsudskis assoziiert (MO:33), einer Gestalt, die in der gleichen Traditionslinie steht wie die Heimatarmee des Zweiten Weltkriegs.

(3.4.6.-3.4.7.; lediglich das Phänomen der 'Erinnerung' wird abweichend hiervon im I. und III. Teil des Romans auf ähnliche Weise thematisiert; 3.4.5.). Besonders auffällig ist der Kontrast zwischen den *Tierkreiszeichen* einerseits und den beiden anderen großen Romanteilen auf der anderen Seite aber hinsichtlich ihrer narrativen Gestaltung (vgl. die Abschnitte 3.4.2. bis 3.4.4.).

Dieser erzählerischen Variabilität der einzelnen Abschnitte der "Strefy" entspricht eine eigenartig hybride Ausformung des Haupterzählers, dessen Erscheinungsweise durchwegs an der Grenze von Er- und Ich-Form angesiedelt ist (vgl. zum folgenden den Abschnitt 3.4.4.).

Im "Skansen" und den "Egzorcyzmy" kommt dies im ständigen Wechsel der zwei grundlegenden Erzählformen bei der Darbietung der jeweiligen 'Geschichte' zum Ausdruck. Zwar ist Oleks direkter Bericht wohl als der eines - hierarchisch untergeordneten - 'Nebenerzählers' zu werten, doch wird dieses formale Verhältnis durch zusätzliche Gegebenheiten so abgeschwächt, daß man von einer praktischen Gleichberechtigung der Er- und der Ich-Form sprechen kann: Zum ersten ist der Haupterzähler kaum wahrnehmbar, da er auf stärker diegetische Erzählweisen verzichtet; zum zweiten nimmt er durchwegs eine personale Haltung ein, so daß der erlebende Olek sowohl im Er- als auch im Ich-Text das alleinige Wahrnehmungszentrum darstellt; aktualisiert dieser aber (gelegentlich) das erzählende Ich, gewinnt er drittens gar das Übergewicht über den Haupterzähler, der sich eines solchen distanzierenden und kommentierenden Blickwinkels enthält, zumal er ja möglicherweise nur Oleks eigenen Erinnerungsprozeß paraphrasiert. Das wichtigste Argument gegen eine echte Unterordnung des 'Nebenerzählers' Olek aber ist die Tatsache, daß dieser allenfalls hinsichtlich der "Egzorcyzmy", doch auch hier nur recht mechanisch in den Rahmenteilern (S:395,499) und zudem sehr vage in eine für hierarchisch tieferstehende Instanzen typische explizit umschriebene Erzählsituation versetzt wird, in der diese vom Haupterzähler zeitweilig das Wort erteilt bekommen. Von einer solchen Ausgangsbasis für

die Ich-Äußerungen des 'Nebenerzählers' ist aber in den beiden Binnenteilen des Romans selbst keine Spur zu finden.

Eine hybride Gestalt an der Grenze von Er- und Ich-Form besitzt - in anderer Hinsicht - auch der 'kollektive' Haupterzähler der Rahmenteile. Er bezieht sich einerseits emotional und intellektuell vollkommen in die Welt seiner Figuren mit ein und gibt vor, seine Jugend mit ihnen in der ostgalizischen Heimat verbracht zu haben, so daß er typische Charakteristika eines Ich-Erzählers aufweist. Andererseits aber ist er als konkrete Person nicht faßbar und kann den Horizont seiner Geschöpfe in mancher Hinsicht überschreiten, besitzt also Eigenschaften, die den traditionellen Er-Erzähler auszeichnen; besonders deutlich zeigt sich dies an der Tatsache, daß er auch nach Gutdünken mit seinen Figuren verfahren kann, also eine kreative Funktion wahrnimmt, gibt er sich doch als 'Schöpfer' zumindest eines Teils seines Personals sowie von dessen 'interkontinentalem Dialog' zu erkennen (3.4.3.-3.4.4.). Bezeichnenderweise scheint er auch in seiner zurückgenommenen, gewissermaßen 'unmarkierten' Erscheinungsform im "Skansen" und den "Egzorcyzmy" nicht auf diese Eigenheit zu verzichten, deutet er doch in fiktionsdurchbrechender Weise an, daß die hier geschilderten Ereignisse lediglich ein bewußt konstruiertes historisches Modell darstellen (3.4.3.).

Faßt man das Gesagte zusammen, so können die "Strefy" (in Abgrenzung zu den beiden 'reinen' Grundformen der Narration) als 'Mischform Erzählung' charakterisiert werden, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausformung in den Einzelteilen zusätzlich als variabel und einer wesentlichen Eigenschaft des Haupterzählers wegen auch als kreativ zu kennzeichnen ist.

Sowohl die Erzählkonstruktion als auch die meisten anderen untersuchten (und nicht untersuchten) Gestaltungsprinzipien verweisen auf eine allesumfassende Heterogenität als grundlegendes Strukturmerkmal des Romans, auf die vielfach kritisch verwiesen wurde (Bukowska 1971:56; Nawrocka 1971; Sadkowski 1971; Kubacki 1971; Koźniewski 1971; Wilhelmi 1972; Lisiecka 1972; Kazimierczyk 1982:148-152; Burkot

1984:250). Angemessener erscheint es, die Vielfalt der "Strefy" als künstlerisch notwendigen Ausdruck für die Verschiedenartigkeit der dargestellten historischen Epochen und psychologischen Grundprobleme aufzufassen, wie eine Gruppe anderer Kritiker mit guten Argumenten vorgeschlagen hat (Sprusiński 1971; Mencwel 1971; Maciejewska 1971:103; Mętrak 1971; Burzacka 1972; Żurek 1972; Jarzębski 1973:40,43,46f.).

So paßt die chaotisch-assoziative Gestaltung des I. Teils mit stark lyrischer Färbung zweifellos zu einer erinnernden *Rückkehr ins "verlorene Paradies der Kindheit"* (Burzacka 1972; vgl. a. Sprusiński 1971:96f.; Maciejewska 1971:102; Sadkowski 1971; Koźniewski 1971; Kubacki 1971; Burkot 1984:255). Im Gegensatz zu dieser üppigen und polyphonen Welt verlangt die Darstellung des polnischen Stalinismus eine monotone und eindimensionale Erzählweise, die der Autor geschickt mit einer grotesken und satirischen Grundanlage des "Skansen" verbindet und so neben der grauen Alltagsatmosphäre auch die Absurditäten des ideologisierten und verbürokratisierten Systems verdeutlicht. Die von den meisten Rezensenten konstatierte groteske Gestaltung des II. Teils der "Strefy" wird in den "Egzorcyzmy" schließlich von einer Art *Buffo-Stil* (Bukowska 1971:59) abgelöst, der das aus der Distanz lächerlich erscheinende Verhalten Oleks adäquat wiederzugeben vermag.

Der Autor selbst hat im übrigen die stilistische Heterogenität der drei Romanteile und ihre Motivation in einem Interview (1986:451f.; vgl. auch 1971:4; 1977a) etwa in der hier skizzierten Weise deutlich gemacht: *Der erste Teil der "Zonen" ist aus der Warte von Erinnerungen geschrieben, die sich bereits vermischt haben; gewisse authentische Dinge verbinden sich hier mit fremden, nicht überprüften Berichten. Die Vergangenheit einer Jugend, die mit gewissem Sentiment betrachtet wird, drängt also eine lyrische Form auf. Wenn im zweiten Teil einer der Erzähler nach Polen zurückkehrt [...], konnte ich mich nicht der gleichen Form bedienen, das wäre unnatürlich gewesen. Ich habe hier die Groteske gewählt. Im dritten Teil ist eine Faszination dargestellt, die fast hysterisch wird - daher kommt es, daß sich die Überschriften "Clownia-*

den" auf das Verhalten des Erzählers beziehen. In gewissem Sinne trat die Faszination doppelt ein: Die Symbolisierung ist hier erotischer Anreiz; Politik ist oft mit Erotik verbunden. So also erscheinen in diesem Roman drei verschiedene Typen der Narration. ("Pierwsza część Stref jest pisana z pozycji wspomnień, które się już pomieszały, pewne rzeczy autentyczne łączą się tu z cudzymi nie sprawdzonymi relacjami. Przeszłość młodości widzianej z pewnym sentymentem narzuca więc formę liryczną. Gdy w części drugiej jeden z narratorów wraca do Polski, [...] nie mogłem posługiwać się tą samą formą, byłoby to nienaturalne. Wybrałem tu groteskę. W trzeciej części przedstawiona jest fascynacja, która staje się prawie historyczna - stąd te tytuły *Kłowniady* odnoszą się do zachowania narratora. W pewnym sensie fascynacja nastąpiła podwójnie - symbolizacja jest tu podniętą erotyczną: polityka z erotyką często się łączy. Tak więc w tej powieści występują trzy rozmaite typy narracji.")

#### 4. Grundelemente Kuśniewicz'scher Romanpoetik

Vergleicht man die Ergebnisse der im Prinzip werkimmanent ausgerichteten Analysen von Kuśniewicz' vier frühen Romanen "Korupcja", "Eroica", "W drodze do Koryntu" und "Strefy" miteinander, so lassen sich deutliche Gemeinsamkeiten, aber auch gewisse Entwicklungstendenzen hinsichtlich ihrer erzählerischen Gestaltung feststellen. Am wichtigsten scheinen hierbei: die Ich-Orientierung der Erzählform; der sich tendenziell erhöhende Wahrnehmbarkeitsgrad der Haupterzähler bis hin zur Übernahme offen kreativer Funktionen; die durchgehende Orientierung am Prinzip der Erinnerung und ihrem gelegentlich notwendigen Surrogat, der Phantasie; die nicht nur auf den Unwägbarkeiten des Erinnerns beruhende Einschränkung der Erzählerposition, in der sich die Grenzen der Wahrnehmung und der Erkenntnis spiegeln, die das moderne Bewußtsein prägen und in letzter Konsequenz zu einem umfassenden Relativismus führen; schließlich die zunehmende Integration des jeweiligen Werkganzen durch übergreifende und teilweise vom Erzähler bewußt kreierte Symbolsysteme.

Projiziert man nun diesen an einem begrenzten Textkorpus gewonnenen Befund auf Kuśniewicz' übrige Romane, so zeigt sich, daß die angeführten Grundtendenzen für sein erzählerisches Gesamtschaffen Gültigkeit besitzen und dieses weitgehend zu charakterisieren vermögen, wie im folgenden systematisch zu belegen ist.

## 4.1. Neutralisierung der Erzählformopposition

Die im Frühwerk ausgeprägte Tendenz zur Ich-Erzählung schwächt sich in Kuśniewicz' weiterem Schaffen zwar etwas ab (siehe Tabelle 3), doch bedeutet dies keineswegs, wie zu erwarten stünde, daß nun eben die andere Grundform des Erzählens an Bedeutung gewänne. Stattdessen wird in zunehmendem Maße die gewohnte klare Opposition zwischen beiden Erzählformen neutralisiert, sei es, daß ihre Unterschiede wie in den zuletzt analysierten "Strefy" durch eine explizite Mischkonstruktion (Er-Ich-Wechsel) und einen hybriden Erzählerstatus oder - im Falle der beiden genuinen Er-Erzählungen - nur aufgrund eines gespaltenen Erzählerstatus verwischt werden. Somit ergibt sich für Kuśniewicz' Gesamtschaffen eine höchst signifikante Mischung originärer Ich-Romane mit solchen, die zwar formal anders gebaut sind, aber eine starke Affinität zur Ich-Form aufweisen.

Tabelle 3: Erzählformen

Ich-Form (6)	K	E	WK		SN	TK		N
Mischform (3)				S			W	MO
Er-Form (2)					KOS		LMJ	

### 4.1.1. Dominanz der Ich-Erzählung

Nichtsdestoweniger bleibt die genuine Ich-Form das für Kuśniewicz charakteristischere Gestaltungsprinzip; mehr als die Hälfte seiner Romane stützt sich auf diese Grundstruktur.

Allerdings ist nur ein einziges Werk, "W drodze do Koryntu", in der traditionellen Form der 'autobiographischen Erzählung' verfaßt, und auch dies nur aus dem speziellen Anliegen heraus, den Forderungen der parodierten überkommenen Gattung Genüge zu tun (siehe oben Abschnitte 3.3. und 3.3.7.).

Alle anderen Ich-Romane sind in einer Weise konstruiert, wie sie sich erst in der neueren Literatur eingebürgert hat (vgl. Cohn 1978:173-255). Als ihr gemeinsames Charakteristikum kann die Ausrichtung der Gesamtkomposition auf das im Zwanzigsten Jahrhundert allgemein zu so großer Bedeutung gelangte Prinzip der Erinnerung angesehen werden.

Dies wird bereits an den beiden Erstlingen, "K o r u p c j a" und "E r o i c a", deutlich, deren erinnerungstypisch achronologische Wiedergabeweise allerdings durch die Einbindung der Erinnerungsbruchstücke in die chronologisch dargebotene 'Anregungsepisode' im Vergleich zum klassischen 'Erinnerungsmonolog' etwas entschärft ist (siehe oben Abschnitt 3.2.8.). Auf diese 'eingeschränkte' Variante der 'Erinnerungserzählung' greift Kuśniewicz in seinem späteren Roman "S t a n n i e w a ż - k o ś c i" (1973) noch einmal zurück. Im Unterschied zu den Frühwerken sind es hier jedoch nicht so sehr echte Erinnerungen, die im Verlauf der 'Anregungsepisode' evoziert werden. Der nach einer Herzattacke auf der Intensivstation liegende Ich-Erzähler, durch die äußeren Umstände gleichsam in einen *Zustand der Schwereelosigkeit* versetzt, läßt vielmehr in erster Linie seine Imaginationskraft (und sein historisches Wissen) spielen, um die Geschichte der eigenen Familie und eines mit ihr angeblich verknüpften deutschen Geschlechts bis ins 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Diese Pseudo-Erinnerungen des *späten Enkels* (SN:39) werden aber dem Leser auf durchaus ähnliche Weise wie die 'echten' in den frühen Romanen dargeboten, so daß der übergreifenden Konstruktion des Werkes als 'eingeschränkter Erinnerungserzählung' ihre Berechtigung nicht abzuspochen ist; dies umso weniger, als ja umgekehrt auch schon in "Eroica" die authentischen Erinnerungen v. Valentins gelegentlich durch historische Phantasien ähnlichen Zuschnitts verdrängt werden konnten (E:33-38, 155-164).

Anders als die drei zuletzt besprochenen Werke ist der 1975 erschienene Roman "T r z e c i e k r ó l e s t w o" dem Typus der 'Erinnerungserzählung' im engeren Sinne zuzurechnen (vgl. oben Abschnitt 2.3.4.). Die achronologisch dargebotenen Erinnerungen des Ich-Erzählers haben hier ihre Basis prinzipiell in der Erzählgegenwart (vgl. auch Owczarek 1976:124). Die 'Anregungsepisode', die mit der Nachricht von der Verhaftung des Sohns Ernest und vom Tode der ehemaligen Geliebten Truda einsetzt und bis zum Besuch bei Ernest im Hamburger Untersuchungsgefängnis reicht (TK:13-16, 404, 408-415), erfüllt in diesem Falle lediglich die ihr von Dorrit Cohn zugeschriebene Funktion eines den späteren obsessiven Erinnerungsprozeß auslösenden Ereignisses. Dies wird vom Erzähler selbst explizit formuliert:

(52) "Ale dość o tym.

Nie sposób oderwać się na dłużej niż kwadrans, pół godziny najwyżej, i to w sprzyjających warunkach - spotkania kogoś dawno nie widzianego, jakiejś wymagającej skupienia pracy - od tego, co stało się nie tak dawno."  
(TK:13)

*(Doch genug davon.*

*Es ist unmöglich, sich länger als eine Viertelstunde, eine halbe Stunde höchstens, und das unter günstigen Bedingungen - der Begegnung mit jemandem, den man lange nicht gesehen hat, einer Arbeit, die Konzentration erfordert - davon loszureißen, was vor nicht allzu langer Zeit geschehen ist.)*

Hierauf folgt nun die erste kurze Rekapitulation der dramatischen, aber insgesamt nur sehr summarisch geschilderten 'Anregungsepisode'. Ein eindeutiger Beleg dafür, daß die Basis der sich an ihr entzündenden Erinnerungen tatsächlich in der späteren Erzählgegenwart zu suchen ist, findet sich inmitten dieser retrospektiven Gedanken und Überlegungen des Erzählers:

(53) "Nie wiem, co bym zrobił bez niej [= Leni], gdy się tamto wydarzyło w Hamburgu. Z Ernestem, lecz także z Trudą."  
(TK:62)

*(Ich weiß nicht, was ich ohne sie [= Leni] gemacht hätte, als das in Hamburg passierte. Mit Ernest, aber auch mit Truda.)*

Ebenfalls diesem Typus der 'Erinnerungserzählung' kann Kuśniewicz' jüngstes, 1985 erschienenes Werk mit dem Titel "Nawrócenie" zugerechnet werden. Die 'Anregungsepisode' gestaltet sich hier allerdings weniger homogen als in den bisher besprochenen Fällen: Dem Ich-Erzähler drängt sich die chaotisch anmutende Abfolge von Erinnerungsbruchstücken, imaginierten Szenen und Reflexionen zum jüdischen Thema und insbesondere zum polnisch-jüdischen Verhältnis offensichtlich unter dem Eindruck von Gesprächen mit seinem nun in Frankreich lebenden Freund Rudek Pordes und anderen ehemaligen ostgalizischen Juden auf (N I:46f., 51-55; II:16, 38, 42-44; III:15-20, 25-33). Er sieht sich daraufhin veranlaßt, die eigenen einschlägigen Erfahrungen zu rekapitulieren und seine Position in diesem Problemfeld abzustecken.

Die für "Nawrócenie" wie zuvor schon für "Trzecie królestwo" konstatierte Tendenz zur Deformation der 'Anregungsepisode' - im einen Fall durch ihre Auflösung in viele kleine und zeitlich nicht klar einzuordnende Splitter, im anderen durch ihre auf ein Minimum reduzierte Darbietung - steht in offenkundigem

und logisch nachvollziehbarem Zusammenhang mit dem Übergang von der 'eingeschränkten' zur klassischen Variante der 'Erinnerungserzählung': Wo die Erinnerungsbruchstücke nicht mehr in der 'Anregungsepisode' selbst ihre Basis haben, entfällt die Notwendigkeit, diese 'Episode' voll auszubilden. Den letzten Schritt hin zum 'freien' Typus, der auf eine solche gänzlich verzichtet, hat Andrzej Kuśniewicz nicht getan. Die von ihm tatsächlich verwendeten Ich-Formen verteilen sich somit auf nur drei Grundkategorien (zur Unterscheidung 'Monolog' vs. 'Erzählung' siehe unten Abschnitt 4.2.1.):

Tabelle 4: Ich-Formen

	' Monolog'	' Erzählung'
' autobiographische(r)'	-	WK
' eingeschränkte(r) Erinnerungs-'	E	K SN
' Erinnerungs-'	-	TK N

#### 4.1.2. Explizite Mischung der Grundformen

Wie die besprochenen 'Erinnerungs'-Konstruktionen stellen auch Kuśniewicz' hybride Romangestaltungen im wesentlichen ein Produkt des Zwanzigsten Jahrhunderts dar (vgl. Stanzel 1982:141; Romberg 1962:316-319). Läßt sich die Einbettung von Er-Passagen in einen Ich-Roman meist als besonders ausgeprägter Versuch einer Distanzierung des erzählenden Ichs vom erlebenden deuten, so kommt in der für Kuśniewicz typischen umgekehrten Gestaltungsweise prinzipiell eine Annäherung des Erzählers an seine Figur zum Ausdruck. Dieser Befund wird dadurch erhärtet, daß solche Übergänge von der Er- zur Ich-Form, wie Stanzel feststellt, häufig im Kontext stark personalisierter Textpassagen anzutreffen sind. Wird demnach im erstgenannten Fall die Grundopposition der Erzählformen zum Zwecke der Distanzierung bewußt hervorgehoben, so führt umgekehrt die zweite Variante der Mischformerzählung zu ihrer weitgehenden Neutralisierung (vgl. Stanzel 1982:135-148).

Genau dieses Phänomen hat auch die Untersuchung der Binnenteile von Kuśniewicz' "S t r e f y" zutage gefördert (siehe o. Abschnitte 3.4.4. und 3.4.9.). Es findet hier ein steter Wechsel von personaler Er-Form und direkter Ich-Erzählung des Hel-

den Olek Bogaczewicz statt, wobei die Übergänge so unauffällig gestaltet sind, daß sie als solche kaum ins Bewußtsein des Rezipienten dringen. Insgesamt wird durch diese Art der Einbettung von Ich-Passagen in den vollkommen personalisierten Erzählertext der Eindruck einer noch stärkeren Identifizierung des Haupterzählers mit seiner Figur vermittelt, als es die reine Er-Form, so personal sie auch gestaltet sein mag, je erzielen könnte.

Dies steht im Einklang mit dem charakteristischen Verhalten des Erzählers in den Rahmenteilten der "Strefy", sich gleichberechtigt in die Jugendwelt und das spätere 'Erinnerungskollektiv' seiner Figuren miteinzubeziehen, ja geradezu deren "kollektives Bewußtsein" (Jarzębski 1984a:374) zu verkörpern. Der hybride Charakter dieser Werkteile ergibt sich allerdings nicht aus einem formalen Er-Ich-Wechsel wie in "Skansen" und "Egzorcyzmy", sondern aus der Tatsache, daß sich der Haupterzähler hinsichtlich der erzählten Gegenwart des Werks durchaus nicht auf eine hierarchische Ebene mit seinen Geschöpfen stellt und insbesondere nicht als leibhaftige Person auftritt, also typische Merkmale der Er-Form in sich vereinigt, die die Ich-Form nicht kennt.

Ähnlich liegen die Verhältnisse beim 1980 erschienenen Roman "Witraz". Auch hier ist der Erzähler nicht als konkrete Person faßbar, weder in der Erzählgegenwart noch in der erzählten Welt, und verfügt zudem über umfangreiches, einem Ich-Erzähler nicht zugängliches Wissen, wie etwa die Tatsache beweist, daß ihm das Innenleben aller Figuren (W:24,28,30f.,37,134-142), insbesondere aber die Gedanken und schriftlichen Äußerungen seines Helden Maurycy bekannt sind (passim); und auch hier beweist er seine Souveränität dem Stoff gegenüber, wenn er Nebensächliches großzügig in der Schwebe beläßt (W:7,14,22,33,48,416). Auf der anderen Seite bezieht er sich aber auch hier gelegentlich selbst in die Welt seiner Figuren mit ein, wie der Gebrauch kollektiver Verbformen und Pronomina ("my", "nasz", "notre"; W:7-13,53,58,105,107,158,392) zeigt, und gibt des öfteren Anzeichen von mangelndem Wissen zu erkennen (W:10,12,29f.,33f.,57,111,232,303,382), die allerdings nicht immer eindeutig von der erwähnten erzählerischen Großzügigkeit zu trennen sind.

Dieser hybride Charakter des Haupterzählers findet nun wiederum seine Ergänzung und Erklärung in der Tatsache, daß er sich weitgehend mit seiner Hauptfigur, dem Schriftsteller Maurice de Lioncourt, identifiziert. Nicht nur stehen dessen Reflexionen, Erinnerungen, Tagebuchnotizen und literarischen Texte im Zentrum des Romans und dominieren die erzählten Passagen allein schon durch ihren Umfang, Maurycy schlüpft gelegentlich auch selbst in die Rolle eines Haupterzählers. So wird beispielsweise in der Er-Form berichtet, wie er in ein Café geht, Cognac bestellt und in Gedanken versinkt (W:162), doch kurz darauf beginnt er plötzlich selbst in der Retrospektive von seinen weiteren Aktivitäten in diesem Café zu erzählen:

(54) "Pomyślałem kończąc mój koniak (Hennessy, bo innego nie mieli, stanowczo za ostry na mój gust, ja wolę Bisquit lub wyższe gatunki armaniaku, chociażby Cardinal Richelieu z trzema pastorałami), że [...] (W:165)

*(Ich dachte, als ich meinen Cognac austrank ("Hennessy", denn einen anderen hatten sie nicht, entschieden zu scharf für meinen Geschmack, ich ziehe "Bisquit" oder bessere "Armagnac"-Sorten vor, und sei es auch "Cardinal Richelieu" mit den drei Bischofsstäben), daß [...])<sup>103</sup>*

Die weitgehende Identifikation des Erzählers mit Maurycy erklärt aber auch umgekehrt, daß in vielen Fällen nicht klar zu unterscheiden ist, ob es sich bei bestimmten Textpassagen um genuine Äußerungen des Er-Erzählers oder nur um dessen Wiedergabe von Maurycys Gedanken handelt. Ebenso können die oben erwähnten kollektiven Aussageformen gelegentlich Zweifel dieser Art beim Rezipienten wecken.

In dem Wunsch, die weitgehende Identifikation des Erzählers mit seiner Hauptfigur zu demonstrieren, ist schließlich auch der Anlaß für Kuśniewicz' dritte Gestaltung einer expliziten Mischkonstruktion in den 1985 erschienenen "Mieszaniny obyczajowe" zu suchen. Der Er-Ich-Wechsel findet hier allerdings nur ein einziges Mal statt. Der Erzähler konstatiert, daß seine Hauptfigur Kazio in Gedanken versinkt (MO:42), die er dann direkt wiedergibt; im Verlaufe dieses ge-

<sup>103</sup> Ähnlich eindeutige Belege für den Wechsel von der Er- zur Ich-Form finden sich auf den Seiten 172f., 189f., 362 und 411; mit großer Wahrscheinlichkeit gilt dies auch für W:45-47, 290-292, 375, doch könnte es sich hierbei möglicherweise um gedankliche Rückwendungen Maurycys handeln, wie sie auch sonst häufig in seinen Monologen vorkommen.

wöhnlichen inneren Monologs aber beschließt Kazio, sich aus der schnöden polnischen Wirklichkeit des Jahres 1982 in die nur scheinbar unpolitische Vergangenheit zu flüchten:

(55) "Więc, rozejrzawszy się przed odjazdem dokoła, przezegnawszy pobożnie wzorem przodków - odchodzę - sobie a muzom. Dla osobistej, prywatnej higieny uczuć.

Odchodziłem, krok za krokiem, a w ślad za mną, zrazu donośne, potem w miarę oddalania się cichnące, w końcu zanikające namowy, informacje, upomnienia:" (MO:47f.)

*(Also, nachdem ich mich vor der Abfahrt umgesehen und in der Weise der Vorfahren fromm bekreuzigt habe, gehe ich ab - nur für mich und die Musen. Zur persönlichen, privaten Gefühlshygiene.*

*Ich ging ab, Schritt für Schritt, und hinter mir her zunächst deutliche, dann mit zunehmender Entfernung leiser werdende, schließlich verstummende Überredungsversuche, Informationen, Ermahnungen:)*

Mit dem Tempuswechsel "odchodzę" - "odchodziłem" verwandelt sich der synchron orientierte innere Monolog in eine retrospektive Erzählung des nun gleichberechtigten Kazio. In diesem Sinne läßt sich auch eine spätere Passage interpretieren:

(56) "W tamtej przeciwprzeźrzeni, w niewyraźnościach, w nieautentycznościach na przekór wszystkiemu jak najbardziej autentycznych - zasuwały się bezszelestnie kolejne kulisy pamięci, jedne za drugie, szły w oddalenie." (MO:101)

*(In jenem Antiraum, in den Unklarheiten, in den - allem zum Trotz so überaus authentischen - Unauthentizitäten schoben sich geräuschlos die Kulissen der Erinnerung zu, eine nach der anderen, und entfernten sich.)*

Der sich in den Rahmen dieser beiden Zitate fügende Bericht von den ersten Etappen der imaginativen 'Erinnerungsreise' in die Kindheits- und Jugendwelt ist somit nicht einem Nebenerzähler Kazio zuzuschreiben, sondern dem erlebenden Ich eines selbständigen Erzählers. Daß es sich dabei wiederum nicht um einen inneren Monolog handelt, legen die häufig verwendeten erzählerischen Floskeln, ja sogar eine Musenanrufung (MO:64) nahe. Der Leser hat es also mit der Erzählung Kazios von seiner Erzählung über die Vergangenheit zu tun.

Die Konstruktion verwickelt sich aber noch mehr: Verschwindet der 'junge' Kazio über weite Textpassagen fast vollständig im erzählten Kollektiv, das ihn, seinen Bruder Stefan, seine ganze Familie oder auch seinen Freundeskreis umfaßt ('wir waren', etc.), so taucht er plötzlich in der Er-Form wieder auf (MO:121), um von nun an stets in der dritten Person apostrophiert zu werden. Strenggenommen tritt also auch in der -

halb von Kazios Bericht ein Wechsel der Erzählform ein, ja schon einige Seiten später - und dann öfter - wird auch vom sich zurückerinnernden 'alten' Kazio in der Er-Form gesprochen (MO:131,173-175,242-246). Man könnte somit geradezu von einer Parodie des übergeordneten Erzählformwechsels durch den Ich-Erzähler sprechen.

Ebensogut ist es allerdings möglich, daß der Er-Erzähler dem zunächst untergeordneten und dann zur Gleichberechtigung gelangten Kazio nun das Heft wieder aus der Hand nimmt, wird doch am Ende des Buches erneut an die Situation des Beginns unter Verwendung der gleichen Erzählkonstruktion angeknüpft (MO:243-247) und kurz zuvor ein Bericht vom Ende des Bruders Stefan eingeschoben (MO:208-235), dessen Umstände Kazio nicht bekannt sind, wie aus dem Text eindeutig hervorgeht (MO:240). Dieser Hintergrund legt es nahe, die abschließende Invokation des *Patrons dieser Plauderei*, des Herrn Jarosz Bejła (MO:247; vgl. oben Anmerkung 31), dem Erzähler zuzuschreiben und diesen Ursprung auch für die fast gleichlautende frühere Anrufung zu vermuten (MO:116), die bezeichnenderweise mitten in der unspezifizierten 'Übergangszone' zwischen Ich-Erzählung und eindeutiger Rückkehr zur Er-Form (MO:101-121) angesiedelt ist.

Denkbar ist jedoch auch eine dritte, kombinierte Variante: Kazio wechselt tatsächlich innerhalb seiner Ich-Erzählung zur Er-Form über, wenn er von sich selbst berichtet, wofür die zunächst beibehaltene kollektive Aussageweise ('wir waren', etc.; MO:121-140,149-166) sprechen könnte, und wird erst im weiteren Verlauf des Textes zur gewöhnlichen Romanfigur degradiert.

Schon allein die skizzierten Abgrenzungsprobleme verweisen eindeutig auf den hohen Grad der Identifizierung des Haupterzählers mit dem streckenweise gleichberechtigten Kazio, zumal es die Textanlage nicht verbietet, manche der erwähnten 'Kollektiv'-Passagen eben diesem Haupterzähler zuzuordnen und ihn so aufs engste in die Vergangenheit seiner Figuren miteinzubinden, ganz ähnlich, wie es in "Strefy" und "Witraż" der Fall ist.

### 4.1.3. Deformation der Er-Erzählung

Solche Tendenzen, wie sie für die traditionelle Ich-Form typisch sind, weisen schließlich auch die beiden einzigen Kuśniewicz-Romane auf, die als genuine Er-Erzählungen konstruiert sind.

Im 1970 erschienenen "Król Obojga Sycylii" räumt der prinzipiell durchaus auktoriale Erzähler seiner Hauptfigur Emil R. beträchtlichen Raum für dessen direkt wiedergegebene Gedanken, Tagebücher und Briefe ein und läßt eine personale Durchdringung vieler weiterer Textpassagen zu, was zur Folge hat, daß die geistige Urheberschaft vieler Äußerungen unsicher bleiben muß. Dies insbesondere deshalb, weil sich häufig eine offensichtliche Interessensgleichheit zwischen beiden Subjekten ergibt und eine deutliche sprachliche Differenzierung nicht festzustellen ist, wie etwa die ausführliche und kunstvoll facettierte Rekapitulation der Geschichte der "Sizilien-Ulanen" zeigt (KOS:32-76). Sie geht zum Teil eindeutig auf Emil R. zurück (KOS:39,48f.,67-76), ist zum Teil dem Erzähler zuzuschreiben (KOS:32-36), läßt aber in ihrer zentralen Partie die geistige Urheberschaft nicht erkennen (KOS:52 bis 67): Die Beschreibung der Schlachten bei Montebello und Solferino kann auf Emils Imaginationen während seiner Betrachtung der einschlägigen Gemälde und der Durchsicht der Regimentschronik im Offizierskasino beruhen oder aber vom Erzähler auf eigene Initiative hin dazukomponiert worden sein.

Die Gleichsetzung des Haupterzählers mit der Welt seiner Figuren äußert sich zudem im häufigen Gebrauch der Kollektivformeln 'wir', 'unser' etwa in Bezug auf das genannte Regiment (KOS:32,36,112) oder auf Graz, die Stadt, in der sowohl Emil R als auch der Erzähler ihre Kindheit verbracht haben; ja, es stellt sich sogar heraus, daß beide im gleichen Haus aufgewachsen sind (KOS:102f.). Doch der Erzähler erinnert sich ebensogut an Kindheitserlebnisse seines Helden, die in Wien spielen (KOS:78-80), wobei der Erinnerungsvorgang naturgemäß auch zu meritorischen Unsicherheiten führen kann (KOS:79).

Auf ähnliche Weise bezieht sich der ebenfalls als konkrete Person nicht faßbare und potentiell 'allwissende' Erzähler der "Lekcja martwego języka" (1977) in die Welt seiner Figuren mit ein:

(57) "Cyrk trafił do nas ostatniej jesieni Wielkiej Wojny."  
(LMJ:142)

*(Der Zirkus tauchte bei uns im letzten Herbst des Großen Krieges auf.)*

Die Rekapitulation dieses Ereignisses nach sovielen Jahren führt auch hier naturgemäß zu erheblichen Unsicherheiten, denn die Erinnerung pflegt trügerisch zu sein (LMJ:145; vgl. unten Abschnitt 4.2.1.). Wie in "Witraż" und "Król Obojga Sycylii" identifiziert sich der Erzähler auch hier bewußtseinsmäßig weitgehend mit seiner Hauptfigur, dem Oberleutnant Kiekeritz, indem er nicht nur dessen Reflexionen und Erinnerungen ins Zentrum des Romans rückt, sondern über weite Strecken seine optische und bewußtseinsmäßige Perspektive einnimmt, was gelegentlich sogar explizit formuliert wird:

(58) "Z tej perspektywy, z jakiej widzi go siedzący na pniaku porucznik Kiekeritz, Moszko Kapłan wygląda babsko, jakby miał na głowie kobiecą kapuzę." (LMJ:13; vgl. auch LMJ:11)

*(Aus der Perspektive, aus der ihn der auf einem Baumstumpf sitzende Oberleutnant Kiekeritz sieht, erscheint Moszko Kapłan weibisch, so, als ob er eine Frauenkapuze auf dem Kopf hätte.)*

Die weitgehende Deformierung von Grundkomponenten der Erzählung in "Lekcja martwego języka" und "Król Obojga Sycylii" wirft die Frage auf, warum diese beiden Romane nicht von vorneherein in der Ich-Form oder als Mischkonstruktion gestaltet worden sind. Das zumindest im Falle des "Król Obojga Sycylii" mögliche Argument, daß die auktorialen Passagen eines umfassend informierten Er-Erzählers zur 'epischen' Beschwörung der dargestellten Epoche notwendig seien, wie Andrzej Kuśniewicz selbst in einem Interview anführt (1976a), ließe sich mit dem Hinweis auf die analysierten Mischformen entkräften, die ja ebenfalls typische Er- und Ich-Elemente verknüpfen.

Einleuchtender erscheint es hingegen, die Begründung für den prinzipiellen Gebrauch der Er-Konstruktion darin zu suchen, daß in beiden Romanen, und nur in diesen, der Tod des Protagonisten eindeutig zu konstatieren ist und explizit dargestellt wird (KOS:268-270; LMJ:141f., 175-185), ein Geschehen, das hochsymbolische Bedeutung für die evozierte *zuendehende Epoche* des Fin de siècle, den *Tod des Neunzehnten Jahrhunderts* (KOS: 268; vgl. auch KOS:214f.; Pietrzak 1977; Nawrocki 1978) gewinnt.

und das insbesondere in "Lekcja martwego języka" auch als physischer Vorgang einen zentralen Platz einnimmt (siehe unten Abschnitt 4.4.). Und die symbolträchtigen Umstände des Todes einer Figur sowie die auf ihn folgenden Ereignisse zu schildern, bleibt eben die Domäne des klassischen Er-Erzählers. Nicht nur die Ich-Konstruktion, sondern auch die Mischform böte hier erhebliche Darstellungsprobleme (vgl. Stanzel <sup>2</sup>1982:290-294). Auch die dem Tod vorausgehenden aktuellen Ereignisse lassen sich kaum in überzeugender Weise durch die schließlich sterbenden Protagonisten darbieten, selbst wenn (vermutliche) 'post-mortem'-Monologe in der modernen Literatur sporadisch anzutreffen sind (vgl. oben Abschnitt 3.2.8.).

## 4.2. Neutralisierung der Erzählertypen

Im letzten Kapitel wurde zu zeigen versucht, daß in den Kuśniewicz-Romanen, die nicht von vorneherein als Ich-Konstruktionen angelegt sind, die Erzählformopposition neutralisiert wird, und zwar entweder dadurch, daß neben den Er-Erzähler ein gleichberechtigter Ich-Erzähler tritt, mit dem sich jener weitgehend identifiziert (explizite Mischformen), oder - im Falle genuiner Er-Konstruktionen - dadurch, daß der Erzähler seinen ontologischen Status, grundsätzlich nicht als leibhaftige Person mit der erzählten Welt in Berührung gekommen zu sein, zumindest streckenweise verwischt, indem er sich explizit in die Welt seiner Figuren miteinbezieht (deformierte Er-Formen).

Im folgenden soll nun nachgewiesen werden, daß Kuśniewicz in seinen Romanen nicht nur die ontologisch begründete Erzählformopposition, sondern auch die Unterschiede zwischen den beiden grundlegenden 'Erzählertypen' weitgehend neutralisiert, die bei ihm - im Grundsatz auf ganz konventionelle Weise - mit jenen verknüpft sind: So korrespondiert mit der Er-Form, also der prinzipiellen Nichtzugehörigkeit des Erzählers zur erzählten Welt, potentiell auch dessen umfassender Überblick (bis hin zur explizit 'kreativen' Verfügungsgewalt) über diese, und entspricht der Ich-Form, also der Einbeziehung des Erzählers in die Welt seiner Figuren, grundsätzlich auch ein eingeschränkter Wissenshorizont - gemäß den Erkenntnisbedingungen, die in dieser Welt herrschen.

Die für Kuśniewicz' Romanpoetik hochsignifikante Vermischung der beiden genannten Erzählertypen, deren Grundcharakteristika bereits im vorhergehenden Kapitel gelegentlich - in Umkehrung dieser tendenziell wechselseitig gültigen Relation - neben dem ontologischen als Zusatzargumente zur Erzählform herangezogen wurden, resultiert vor allem daraus, daß einerseits die potentiell 'allwissenden' Er-Erzähler passagenweise wie die Ich-Erzähler dem Prinzip der Erinnerung mit all seinen Unwägbarkeiten, ja einem insgesamt realistischen Wissenshorizont unterworfen sind und sich zudem über weite Strecken bewußtseinsmäßig mit ihren Hauptfiguren identifizieren, und daß andererseits die prinzipiell den Erkenntnisgesetzen

der Welt ihrer Figuren unterworfenen Ich-Erzähler ihre Wissenslücken durch Phantasieleistungen ausgleichen, ja sich von den Fesseln ihres 'realistischen' Status dadurch zu befreien suchen, daß sie sich zum bewußten 'Schöpfer' ihrer (poetischer Welt erheben, also ein potentiell Privileg des Er-Erzählers usurpieren.

Die genannten Ausgleichstendenzen in beide Richtungen führen letzten Endes dazu, daß - analog zu den Erzählformen - ein in den meisten Romanen recht ähnlicher hybrider Erzählertypus entsteht. Diese Einheitlichkeit der Erzähler zeigt schon ganz äußerlich der im allgemeinen nicht sehr stark differierende, relativ hohe Grad ihrer Wahrnehmbarkeit, der wiederum eng mit der Gestaltung ihrer hybriden Züge verbunden ist: Sowohl die ausdrückliche Verfügung über die erzählte Welt als auch das Eingeständnis von Zweifeln und Unwissenheit setzen zwangsläufig voraus, daß sich der Erzähler bis zu einem gewissen Grade als solcher kundgibt.

#### 4.2.1. Deutlich wahrnehmbare Haupterzähler

So kann es nicht überraschen, daß die große Mehrzahl von Kuśniewicz' Haupterzählern dem Rezipienten deutlich entgegentritt ohne allerdings den Diegesis-Pol ganz zu erreichen, d. h., ihr Sein und Handeln in der Erzählgegenwart explizit darzustellen (zur Terminologie siehe oben Abschnitt 2.3.2.).

Die Grenze der bei Kuśniewicz möglichen Selbstdarstellung wird in vagen Andeutungen einer Erzählsituation erreicht, wobei die folgende Passage aus "Nawrócenie" bereits als Extremfall gelten kann:

(59) "I teraz - dygresja, wtręt: aż serce się ściska, choć nie daję tego po sobie poznać, gdy pomyślę o tamtych dalekich stronach, osnutych welonem błękitnej mgły. Dalej niż wszystko najdalsze - przestrzeń najrozleglejsza. Tu, gdy o tym myślę, nad Sekwaną i nad Morzem Śródziemnym, u stóp Alp Nadmorskich - les Alpes Maritimes. Mój ty Boże! Jak to daleko! Jak strasznie daleko!" (N I:61)

*(Und jetzt - eine Digression, ein Einschub: Das Herz krampt sich zusammen, auch wenn ich dies nicht zu erkennen gebe, denke ich an jene fernen Gegenden, die von einem Schleier bläulichen Nebels eingehüllt sind. Ferner als alles Fernste - der ausgedehnteste Raum. Hier, wenn ich daran denke an der Seine und am Mittelmeer, am Fuße der Meeralpen - les Alpes Maritimes: Mein Gott! Wie fern das ist! Wie schrecklich fern!)*

Ansonsten finden sich lediglich Stellen, die die Existenz einer Erzählgegenwart implizieren, wenn auch in sehr viel stärkerem Maße, als es die bloße Tatsache des Erzählens als solche vermöchte. An erster Stelle ist hier die Kontaktaufnahme mit dem fiktiven Rezipienten zu nennen, die allerdings auch nur in "W drodze do Koryntu" (siehe o. Abschnitt 3.3.1.) und besonders deutlich in "Stan nieważkości" auf explizite Weise erfolgt. Im letztgenannten Roman wendet sich der Erzähler nicht nur direkt an seine Zuhörer im allgemeinen (SN:42; vgl. auch SN:36,152,201), sondern erschafft sich auch einen ganz konkreten Ansprechpartner in Person einer früher in Hamburg getroffenen Deutschen, die den Verlust ihrer pommerschen Heimat beklagt hatte, ein Schicksal, das dem ehemaligen Ostgalizier nicht fremd ist (SN:19-35). Der Erzähler beschließt, ihre beiden Familiengeschichten parallel zurückzuverfolgen und gar spekulativ miteinander zu verknüpfen, wozu er sich der (fiktiven) Mithilfe jener Frau von B. versichert, die er nun den ganzen Roman hindurch mit den verschiedensten deutschen und polnischen Formeln apostrophiert: "(liebe) Frau Renate", "pani Renato miła (złota)", "(łaskawa) (szanowna) pani", etc. (SN: 35ff.; vgl. Gondowicz 1974a:16).

Sehr viel häufiger aber finden sich bei Kuśniewicz Kommentare und Erläuterungen zum Erzählvorgang im weitesten Sinne, die allerdings recht unterschiedlich ausgeformt sein können und deshalb ein breites Spektrum auf dem Mimesis-Diegesis-Kontinuum einnehmen. Am stärksten diegetisch gestalten sich dabei explizite Aussagen des Erzählers zu seiner 'kreativen' Funktion und - in etwas geringerem Maße - zur Art und Weise seiner Stoffdarbietung, wie sie für "W drodze do Koryntu" (3.3.4.) sowie für "Strefy" (3.4.3.) bereits konstatiert werden konnten und sich auch im chronologisch nächsten Roman, "Król Obojga Sycylii", finden: Nicht nur wird hier explizit darauf verwiesen, daß man die 'Geschichte' auf vier verschiedene Weisen zu 'erzählen' beginnen (KOS:5-7) oder den Roman bereits vor Emils Selbstmord enden lassen könnte (KOS:268); es wird darüberhinaus der genaue Verlauf dieser Tat, ja sogar deren Faktizität selbst in 'kreativer' Manier bewußt offengelassen, und dies mit dem krönenden poetologischen Argument,

daß dieser Tod nicht 'real', sondern vielleicht nur *das unumgängliche fatale Ende einer Ballade* gewesen sei (KOS:269), also ein gattungsgemäßer Abschluß der vorliegenden *Ballade vom bereits toten Zwitterreich und der unwiederbringlich vergangenen Zeit* (KOS:268).

Im späteren "W i t r a z" finden sich zwar keine expliziten Kommentare des Er-Erzählers zur eigenen 'Kreativität', doch immerhin noch zur Art und Weise seines Erzählens; so meditiert er etwa darüber, ob die Bezeichnung *Bordell* für gewisse von ihm beschriebene Etablissements richtig gewählt sei (W:8), oder rechtfertigt er eine längere deskriptive Passage mit den Worten (60) "Jest to wszystko, gdy się zastanowić, właściwie dość romantyczne. I dlatego taka dokładność relacji. Ten pietyzm dla szczegółów." (W:88)

*(Das alles ist, wenn man sich's recht überlegt, eigentlich ziemlich romantisch. Und daher eine solche Genauigkeit des Berichts. Diese Pietät den Details gegenüber.)*

Zweifel des Erzählers über die richtige Bezeichnung von Sachverhalten finden sich auch in "Trzecie królestwo" (TK:22,51), doch springen hier vor allem seine - wiederum etwas schwächer diegetischen - erzähltechnischen Erläuterungen ins Auge, die das Verständnis des Berichteten sichern sollen (jedoch nicht explizit und direkt an einen Rezipienten gerichtet sind, wie es in "W drodze do Koryntu" der Fall war):

(61) "Przekroczyłem wówczas, o ile pamiętam, osiemdziesiąt trzy kilo. A kiedy wychodziłem na wiosnę 1945 z Dachau - ważyłem zaledwie czterdzieści dwa. Brzuch, który stawał się - dwa lata temu, wciąż do lata 1969 odnoszą się te relacje i uwagi zakodowane bardzo dokładnie i sprawdzalne w każdym szczególe - widoczny, zwłaszcza gdy byłem w bieliźnie lub nago." (TK:25f.; vgl. auch TK:41,48,58,94,100,164)

*(Ich hatte damals, soweit ich mich erinnere, dreiundachtzig Kilo überschritten. Und als ich im Frühling 1945 aus Dachau kam - wog ich kaum zweiundvierzig. Ein Bauch, der - vor zwei Jahren, immer noch auf den Sommer 1969 beziehen sich diese Berichte und Bemerkungen, die sehr genau kodiert und in jeder Einzelheit nachprüfbar sind - sichtbar wurde, besonders, wenn ich in Unterwäsche oder nackt war.)*

Eine vierte Gruppe von Kommentaren zum Erzählvorgang (neben den Aussagen zur 'Kreativität' und zur Art und Weise der Stoffdarbietung sowie den zuletzt angeführten erzähltechnischen Erläuterungen) umfaßt alle Angaben zu den Quellen des Erzählerwissens und gegebenenfalls Reflexionen über daran zu knüpfende Zweifel. Stärker diegetische Passagen dieser Art finden sich

in den meisten bisher besprochenen Romanen, aber auch in "Lekcja martwego języka", das den Erzähler im allgemeinen weniger hervortreten läßt:

(62) "Czas, jak wiadomo, zmienia układy, proporcje, zaciera szczegóły i jednocześnie deformuje całość obrazu czy wrażenia: jedne elementy rozrastają się, ulegając elephantiasis, czyli słoniowaceni wyobraźni, inne odwrotnie - maleją, karleją, wręcz zanikają. [...] Jeśli idzie o pierwszoplanową postać dyrektora, mamy pewne wątpliwości odnośnie do jego zarostu, pamięć bywa zawodna [...]" (LMJ:145; vgl. auch oben Abschnitt 4.1.3.)

*(Die Zeit verändert, wie bekannt, die Verhältnisse, die Proportionen, verwischt Einzelheiten und deformiert zugleich die Gesamtheit des Bildes oder Eindrucks: Die einen Elemente wuchern, weil sie der Elephantiasis oder Elefantenkrankheit der Phantasie unterliegen, die anderen, umgekehrt, werden kleiner, verkümmern, verschwinden geradezu. [...] Was die erstrangige Gestalt des Direktors betrifft, haben wir gewisse Zweifel hinsichtlich seines Bartwuchses, das Gedächtnis ist trügerisch [...])*

Auf ähnliche Weise wird die Problematik der Erinnerung in "Mieszaniny obyczajowe" deutlich gemacht:

(63) "Takie wieczorne rozmowy wspomina się po latach - i to ilu, i jakich! - w formie nieco zniekształconej, niezawodnie albo spłaszczonej, albo przeciwnie, zaostrzając kontury i sprowadzając wszystko do łatwej karykatury." (MO:131)

*(An solche Abendunterhaltungen erinnert man sich nach Jahren - und das nach wievielen und welchen! - in etwas verzerrter Form, mit Sicherheit entweder verflacht oder umgekehrt, indem man die Konturen verschärft und alles auf eine anspruchslose Karikatur reduziert.)*

Diese komplizierte Mischform-Erzählung läßt allerdings nicht immer eindeutig erkennen, ob der geistige Ursprung solcher Passagen beim Er-Erzähler oder bei seiner Hauptfigur Kazio zu suchen ist und auf wessen Aussagen sie sich beziehen (vgl. oben Abschnitt 4.1.2.), weshalb der Grad der maximalen Diegetizität dieses Romans nicht ganz sicher zu bestimmen ist. So könnte die zitierte Stelle nicht nur als Äußerung des Haupterzählers zu seiner eigenen 'Wir'-Erzählung gelten, sondern auch als Erläuterung zu Kazios Bericht oder gar als Wiedergabe von dessen eigenen Reflexionen. Aus einem Erzählerkommentar zum Erzählvorgang würde damit entweder ein etwas schwächer diegetischer Kommentar zur erzählten 'Geschichte' oder gar nur eine weitgehend mimetische Gedankenwiedergabe.

Ähnlich unbestimmt muß der Status mancher Äußerungen der Ich-Erzähler Karol und v. Valentin in den frühen Romanen blei-

ben, lassen sich hier doch Erzählergegenwart und erzählte Zeit oft nur schwer voneinander trennen (vgl. oben Abschnitte 3.1.1. und 3.2.1.). Doch selbst wenn an einigen Stellen eine Art (impliziten) Kommentars zum Erzählvorgang vermutet werden darf, wirkt er in "Korupcja" und "Eroica" in jedem Falle nur schwach diegetisch, handelt es sich doch lediglich um beiläufig einfließende Zweifel des 'erzählenden' Ichs hinsichtlich der Korrektheit seiner Erinnerungen oder der Wahrnehmung seines 'erlebenden' Widerparts:

(64) "Wtedy (a może to było później, gdyż oko zmętniało, stało się przezroczyste, a właściwie już od chwili znikło) powiedziałem siedząc na sienniku: - To nic. Już mi przeszło -" (E:279)

*(Da (doch vielleicht war das später, denn das Auge hatte sich getrübt, war durchsichtig geworden und eigentlich schon einen Moment verschwunden) sagte ich, auf dem Strohsack sitzend: "Alles in Ordnung. Ist schon vorbei" -)*

Bezeichnenderweise wird die (vermutliche) Perspektive der Erzählgegenwart sofort wieder von derjenigen des erlebenden Ichs abgelöst, so daß der Leser kein endgültiges Urteil über die wahren Verhältnisse zu gewinnen vermag:

(65) "a on (nie wiem dokładnie kto) mówił do mnie czy może do kogoś trzeciego, kto stał obok (tak, teraz widziałem dokładnie: oparty o coś niebywale lśniącego, nużącego wzrok, lustro czy tafelę szklaną, ale kto? kto? - nie mogłem sobie przypomnieć, męczyło mnie to), powiedział:" (E:279)

*(und er (ich weiß nicht genau, wer) sagte zu mir oder vielleicht zu einem Dritten, der daneben stand (ja, jetzt sah ich es genau: an etwas unerhört Funkelndes, den Blick Ermüdendes, einen Spiegel oder eine Glasscheibe gelehnt, aber wer? wer? - ich konnte mich nicht entsinnen, das quälte mich), er sagte:)*

Da sich auch der einzige mehr oder weniger eindeutig feststellbare Erzählerkommentar zur 'Geschichte' in "Korupcja" (s. oben Abschnitt 3.1.1.) nur schwach diegetisch gestaltet, sind Kuśniewicz' erste Romane näher als die bisher besprochenen am Mimesis-Pol zu lokalisieren. Sie werden in dieser Hinsicht nur noch vom ursprünglich ebenfalls dieser Zeit entstammenden II. Teil der "Strefy" (vgl. den Brief des Autors vom 4. 3. 1987 - siehe Anhang) und dem ihm nachgebildeten III. Teil dieses Romans übertroffen (vgl. oben Abschnitt 3.4.4.).

Bestimmt man zusammenfassend den Höchstgrad der Erzählerwahrnehmbarkeit in den einzelnen Romanen anhand der in diesem Abschnitt diskutierten Textpassagen, so

erhält man etwa folgendes Bild (die Texte sind nach den Entstehungszeiten angeordnet, vgl. Abschnitt 3; zu den Ziffern vergleiche Abschnitt 2.3.2., Tabelle 1: Erzählweisen):

Tabelle 5: Maximale Wahrnehmbarkeit der Haupterzähler

Erzähler- wahrnehm- barkeit	minimal	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	maximal
Erzähl- weisen												
K												/
(S II)												/
E												/
WK												/
S												/
(S III)												/
KOS												/
TK												/
SN												/
LMJ												/
W												/
MO												/
N												/

Auch wenn die Tabelle lediglich das im jeweiligen Roman mögliche Spektrum an Erzählweisen veranschaulichen kann und die extremen Formen im Einzeltext tatsächlich oft nur mit wenigen Passagen zu belegen sind, da die absolute Verwendungshäufigkeit der jeweiligen Erzählweisen naturgemäß in Richtung auf die schwächer diegetischen Formen zunimmt, mit denen ja die eigentliche narrative Aufgabe bestritten werden muß, läßt sich doch zweifelsfrei feststellen, daß der typische Haupterzähler bei Kuśniewicz recht deutlich wahrnehmbar ist. Selbst die am schwächsten diegetischen Romane, "K o r u p c j a" und "E r o i c a", sind weit von einem völligen Verzicht auf die Perspektive der Erzählgegenwart entfernt, auch wenn eine solche mit keinem Wort explizit gestaltet wird; "Skansen" und "Egzorcyzmy" hingegen sind wohl nicht zufällig in die stark diegeti-

schen Rahmenteile der "S t r e f y" integriert worden. Daß die deutliche Wahrnehmbarkeit der Haupterzähler tatsächlich einen für Kuśniewicz' Poetik überaus charakteristischen Zug darstellt, läßt auch eine dynamische Betrachtung des Romanwerks erkennen: Es zeichnet sich im Durchschnitt eine steigende Tendenz zugunsten dieser Gestaltungsweise ab, insbesondere, wenn man den untypischen Fall der "Egzorcyzmy" (S III) außer acht läßt.

Der relativ hohe Wahrnehmbarkeitsgrad des Erzählers ist darüberhinaus als notwendige Voraussetzung dafür anzusehen, daß den in Abschnitt 4.1.1. besprochenen Ich-Konstruktionen zum größten Teil der Charakter von 'Erzählungen' zugeschrieben werden kann (siehe Tabelle 4). Weitgehend mimetische Gestaltungen würden keinen Raum für die zur Unterscheidung vom nichtkommunikativen 'Monolog' unabdingbare Ausrichtung auf einen Rezipienten lassen, wie sie besonders deutlich, da explizit formuliert, bei "S t a n n i e w a Ź k o ̄ s c i" und "W d r o d z e d o K o r y n t u" festzustellen war. Doch auch die für "T r z e c i e k r ̄ o l e s t w o" als typisch konstatierten erzähltechnischen Verdeutlichungen verweisen (implizit) auf einen Hörer, ganz ähnlich wie in "N a w r ̄ o c e n i e" die häufigen expliziten Erläuterungen zum Erzählten selbst.

Sogar in der relativ schwach diegetischen "K o r u p c j a" läßt sich eine deutliche Ausrichtung auf den Rezipienten feststellen, hier allerdings weniger durch Erläuterungen als durch emphatische Formeln ('ich leugne es nicht', 'ich bekenne'), die nur im kommunikativen Prozeß Sinn machen (vgl. oben Abschnitt 3.1.1.). Im Gegensatz hierzu kann "E r o i c a" als wirklicher Monolog interpretiert werden, der sich selbst genügt. Daran ändert wohlgerne auch die Tatsache nichts, daß eine Erzählgegenwart gelegentlich zu spüren ist: Die erwähnten Zweifel an der korrekten Erinnerung können sich im Monolog ebenso gut finden.

Der hybride Grundzug Kuśniewicz'scher Romanpoetik, wie er vor allem in der Gestaltung neutralisierter Erzählformen und Erzählertypen zum Ausdruck kommt, zeigt sich somit auch daran, daß der Autor die modernen 'Erinnerungs'-Konstruktionen vorzugsweise mit den traditionellen Mitteln diegetischen 'Erzählens' (im angeführten doppelten Sinne) kombiniert.

## 4.2.2. Das Prinzip Erinnerung

Umgekehrt gilt dasselbe: Erzählen bedeutet bei Kuśniewicz in hohem Maße zugleich Sich-Erinnern, wie nicht nur die erwähnten 'Erinnerungs'-Konstruktionen belegen (vgl. dazu Abschnitt 4.1.1.). Auch die in ihrer Grundanlage ganz traditionell gestaltete 'autobiographische' Ich-Erzählung "W drodze do Koryntu" basiert ausdrücklich auf dem komplexen Prozeß des Erinnerns, der dem Buch sein deutliches Siegel aufdrückt, wie in Abschnitt 3.3.3. dargelegt wurde.

Ebenfalls bereits erwähnt wurde die sehr viel ungewöhnlichere und deshalb signifikantere Tatsache, daß sogar die Er-Erzähler in ihren Berichten passagenweise vorgeben, sich an die Welt ihrer Figuren zu erinnern; dies gilt für "Lekcja martwego języka" und insbesondere für "Król Obojga Sycylii" (4.1.3.) ebenso wie für den Haupterzähler der Mischkonstruktion "Strefy", der sich seinen Geschöpfen in dieser Hinsicht gleichberechtigt zur Seite stellt (3.4.4. bis 3.4.5.). Eine ähnlich große Rolle wie im letztgenannten Roman spielen Erinnerungen in den "Mieszaniny obyczajowe", doch ist hier nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob sie dem Bewußtsein des Er-Erzählers oder Kazios entstammen, sei es, daß dieser als gleichberechtigter Ich-Erzähler oder als untergeordnete Figur erscheint. Vergleichbare Unsicherheiten ergeben sich in "Witraż", in dem allerdings das Prinzip Erinnerung generell zugunsten von Maurycys aktuellen Reflexionen und Imaginationen zurücktritt (4.1.2.).

Umgekehrt haben in den beiden Er-Romanen "Król Obojga Sycylii" und "Lekcja martwego języka" auch die jeweiligen Hauptfiguren Emil R. bzw. Kiekeritz einen gewichtigen Anteil an dieser Art der Evokation von (Vor-)Vergangenem.

Die überragende Rolle des Erinnerns bei Kuśniewicz wird aber nicht nur daran deutlich, daß es die Hauptgrundlage für die Konstituierung der erzählten Welten bildet, sondern kommt auch in der Tatsache zum Ausdruck, daß diesem Phänomen in fast allen Romanen zahllose Reflexionen von Erzählern und Figuren gewidmet sind, die in ihrer Summe ein geschlossenes Gedanken-gebäude ergeben, wie bereits am Beispiel von "W drodze do Koryntu" und "Strefy" aufgezeigt wurde (3.3.3.; 3.4.5.).

Die große Bedeutung von Erinnerungen für die menschliche Psyche wird dabei - über die "Strefy" hinaus - mehrfach explizit hervorgehoben: So gestehen die Ich-Erzähler in "Stan nieważkości" (SN:26-28,45f.) und "Nawrócenie" (N II:12, III:33), daß sie sich nicht vom Vergangenen lösen können, ja von ihm in obsessiver Weise verfolgt werden. Diese ständige "Gegenwart einer Vergangenheit" (SN:19) tritt für sie als "die unwirkliche Wirklichkeit" (SN:28,47; vgl. auch N I:44) gleichberechtigt neben die 'echte' Realität:

(66) "I że ja miałem dość czasu, by się pogodzić z tym stanem rzeczy, z istnieniem obok siebie równoległe dwu rzeczywistości: istotnej i pozornej, nie wiem tylko, która jest istotna, a która pozorna. I tego jednego jestem wciąż jeszcze ciekaw, lecz tracę nadzieję, że się kiedyś tego dowiem." (SN:46)

*(Und daß ich genug Zeit hatte, um mich mit dieser Lage der Dinge abzufinden, mit der Existenz von zwei Wirklichkeiten parallel nebeneinander: mit der echten und der scheinbaren; ich weiß nur nicht, welche echt ist und welche scheinbar. Und auf dies allein bin ich immer noch neugierig, doch verliere ich die Hoffnung, daß ich es einmal erfahre.)*

Diese "unwirkliche Wirklichkeit" ist für den Erzähler in "Stan nieważkości" eine willkommene Ergänzung des (scheinbar) unangefochten herrschenden *sterilen Realismus* (SN:28) unserer Epoche der geistigen "Entrümpelung" (SN:26-29; vgl. auch SN:290f.), zu deren Gegenbild er in *bewußtem Protest* und *Trotz* die üppige Barockwelt seiner Vorstellung erhebt (SN:154). Die Evokation der Vergangenheit ist ihm eine Art von *Asyl* (SN:176, 290) oder *Reservat* (MO:131), in das er sich nach Belieben imaginativ flüchten kann (SN:46-49). Erst ihr Verlust und die Rekonstruktion des Verlorenen aus der Erinnerung läßt die wahre Liebe zu ihr entstehen, wie er in Anlehnung an den Beginn des "Pan Tadeusz" feststellt (SN:40). Ja, der Erinnerung wird geradezu die Aufgabe zugewiesen, die irdische Vergänglichkeit zu besiegen, indem sie Gewesenes 'auferweckt' (N I:58) und 'verewigt' (SN:179), ein Aspekt, der bereits in den "Strefy" eine Rolle spielt (siehe oben Abschnitt 3.4.5.) und auch in anderen Romanen explizit angesprochen wird (KOS:86; MO:99). In Kuśniewicz' späten Werken kristallisieren sich diese Ansätze in der mehrfach verwendeten programmatischen Formel "ocalić od zapomnienia" (*vor dem Vergessen bewahren*), die Gałczyński's eben-

falls programmatischen "Pieśni" (1979, II:687-694) entlehnt ist (MO:65; N III:10; vgl. auch N II:11).<sup>104</sup>

Andererseits vermag gerade die Erinnerung solch wichtige Funktionen nur in unvollkommener Weise zu erfüllen, verfälscht sie doch die zu bewahrende ehemalige Realität in mancherlei Hinsicht: So vermengt sie etwa zeitlich und geographisch nicht zusammengehörige Ereignisse und Gegebenheiten miteinander oder lagert reine Phantasieprodukte an den 'wahren' Kern an (vgl. hierzu und zum folgenden die Abschnitte 3.3.3. bis 3.3.4. sowie 3.4.5.). Sie tendiert dazu, die Fakten neu zu gewichten, d. h., einstmals wichtig Erscheinendes in den Hintergrund zu schieben oder ganz außer acht zu lassen, scheinbar Nebensächliches aber getreu zu bewahren und bestimmte, anscheinend unwichtige Details ganz besonders stark hervorzuheben (KOS:88, 121f., 188, 208f.; TK:24f., 88; LMJ:107f., 145, s. Z. 62; W:69f.; MO:65, 173; N I:52; II:44). Erinnerung schematisiert die Vergangenheit (TK:293, 313; LMJ:145, 152; MO:131, s. Z. 63), und kann sie in einer Weise perspektivieren, die einen stärkeren Eindruck hinterläßt, als es die authentische Wirklichkeit vermocht hätte (LMJ:84, 93; MO:101, s. Z. 56); ja, sie kann die ehemalige Realität geradezu tendenziös verzerren (SN:8; TK: 313, 401; N I:44f.).

Doch verändert die Erinnerung ihren Gegenstand nicht nur, sie versagt bei vielen Gelegenheiten gänzlich; manche Personen, Ereignisse und Gegebenheiten sind einfach ausgelöscht, wie in Kuśniewicz' Romanen häufig konstatiert werden muß (vgl. die Abschnitte 3.3.3. und 3.4.5. sowie z. B. KOS:18, 79; LMJ:105; MO:174f.; N I:52; II:45).

---

<sup>104</sup> Andrzej Kuśniewicz verwendet diese Formel nicht nur in seinen Romanen: "Próbuje po prostu ocalić od zapomnienia mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic, nie tylko geograficznych, ale i duchowych..." (*Ich versuche einfach, meine kleine Welt und gewisse Dinge aus meiner Umgebung, nicht nur der geographischen, sondern auch der geistigen, vor dem Vergessen zu bewahren...*) Als Beispiel führt er seinen ehemaligen Kommilitonen dr Włodzimierz Łycynik an, dem er in der Gestalt Jewhens ("W drodze do Koryntu"; "Strefy") ein - sehr subjektives - Denkmal gesetzt habe (Interview 1972a; vgl. auch 1976:9; 1977b:20 sowie MHL:109, 144 und Marzec 1986:136).

### 4.2.3. Phantasie und Kreativität

Somit sehen sich Erzählinstanzen, die bei der Evozierung vergangener Sachverhalte auf ihre Erinnerung angewiesen sind, häufig mit zweifelhaftem oder gänzlich verschüttetem Wissen konfrontiert. Neben diesen erst in der Retrospektive entstehenden haben sie naturgemäß auch Informationslücken zu gewärtigen, die bereits von Anfang an bestanden hatten, impliziert doch das 'realistische' Prinzip der Erinnerung einen generell auf natürliche Dimensionen eingeschränkten Wissenshorizont.

Kuśniewicz' Erzähler, die ausnahmslos - und sei es nur passagenweise - dieser Logik unterworfen sind (vgl. Abschnitt 4.2.4.), greifen, sofern auch Zeugenaussagen, Dokumente, etc. fehlen, in ihrer Not oft zur einzigen 'realistisch' möglichen Abhilfe, ihrer Imaginationskraft, wie insbesondere an den "Strefy" bereits gezeigt werden konnte (3.4.6.). Ganz ähnlich geht die Rekonstruktion unbekannter Sachverhalte in "Nawrócenie" vor sich, wie der Ich-Erzähler mehrfach explizit einräumt (N I:36; II:14; III:14). Ein Beispiel extremer zeitlicher Reichweite stellt die Auffüllung von Wissenslücken durch die *historische Phantasie* (SN:252) des Erzählers in "Stan nieważkości" dar, verfolgt dieser doch die Geschichte seiner Familie und parallel dazu jene der v. Benkendorfs imaginativ bis ins 18. Jahrhundert zurück. Er läßt es zudem nicht bei einer vorsichtigen Ergänzung der bekannten geschichtlichen Tatsachen sein Bewenden haben, sondern gibt deutlich zu erkennen, daß er seine 'Geschichte' absichtsvoll nach bestimmten übergeordneten Gesichtspunkten konstruiert (SN:176) und sich etwa bei der Wahl seiner 'Schachfiguren' keinerlei historische Beschränkungen auferlegt (vgl. auch Chołodowski 1974; Wiegandt 1974:39; Bajerowicz 1974; Fornalczyk 1975:6):

(67)"Aby zaś równocześnie przybliżyć się i przymierzyć, czy tylko porównać bodaj z daleka nas oboje, *liebe Frau Renate*, [...] wybrałem jako figury porównać się mogące i na szachownicy siebie wzajemnie godne dziadka pani, świętego i szanownego pana Luitpolda, jako zaś przeciwagę, antidotum, figurę odpowiednią, ważną - ale jaką? Tu namysł dłuższy. [...] A że mego króla szachowego [= przodka Adama Ponińskiego] pożegnałem onegdaj [...], więc sięgnąłem, nagłym olśnieniem uradowany, bardzo daleko i stamtąd go [= Żyda Efroima] przywoływałem, dłonie obie przy ustach trzymając, wołałem, wzywałem, aż się zjawił." (SN:103,105)

(Um sich aber zugleich anzunähern und uns beide zu messen oder auch nur von ferne zu vergleichen, liebe Frau Renate, [...] wählte ich als Figuren, die sich vergleichen können und einander auf dem Schachbrett ebenbürtig sind, Ihren Ahnen, den vortrefflichen und ehrwürdigen Herrn Luitpold, als Gegengewicht, als Antidotum aber eine entsprechende, wichtige Figur - aber welche? Hier ein längeres Nachsinnen. [...] Und weil ich von meinem Schachkönig [= dem Urahn Adam Poniński] vorgestern [...] Abschied genommen hatte, griff ich also, froh über die plötzliche Erleuchtung, in die weite Ferne und rief ihn [= den Juden Efroim] von dort herbei, beide Hände an den Mund gelegt, schrie und rief, bis er erschien.)

Der Erzähler wird dadurch zum bewußten Schöpfer seiner 'Geschichte', der sich explizit das volle und uneingeschränkte Recht zur Regie (SN:53; vgl. auch SN:54f., 123, 159, 162f.), ja sogar zum Experiment (SN:192) einräumt. Allerdings handelt es sich hierbei wohl ausschließlich um die kreative Tätigkeit des auf der Intensivstation im Zustand der Schwerelosigkeit liegenden 'erlebenden' Ichs, die im nachhinein lediglich referiert wird oder die doch zumindest das Gerüst für die spätere Ausgestaltung liefert, so daß der Erzähler die Fiktion nur im Hinblick auf die historischen Ereignisse und nicht auf die erzählte Gegenwart durchbricht, die Gesamtkonstruktion des Romans also nicht in Frage stellt.

Ganz ähnlich scheinen die meisten Versuche einer imaginativen Rekonstruktion der ostgalizischen Vergangenheit in "Nawrócenie" schon eine gewisse Zeit zurückzuliegen und in der Erzählgegenwart wiederaufgegriffen zu werden (N II:12 bis 16, 20-23, 44-46; III:10-16). Doch gehen zumindest zwei Passagen, die explizit als Phantasieprodukte ausgewiesen sind, eindeutig auf den Moment des Erzählens zurück: das Bild der einst im Flusse Stryj treibenden jüdischen Leichen (N I:36) und das 'Gespräch' des Erzählers mit toten Personen aus der evozierten Vergangenheit, in dem ihm diese zusetzen, er solle - trotz fehlenden Wissens! - seiner Aufgabe als Schriftsteller gerecht werden und die Welt des ostgalizischen Judentums sowie deren Untergang vor dem Vergessen bewahren (N II:11; vgl. auch N III:10). Der Erzähler gibt auf diese Weise zu erkennen, daß er zumindest teilweise nicht als 'Berichterstatter', sondern als 'Schöpfer' seiner Geschichte auftritt und potentiell über die gesamte Romanwelt nach Gutdünken verfügen kann. Anders

als in "Stan nieważkości" wird somit auch auf der übergreifenden Konstruktionsebene die Romanfiktion zerstört, sofern die chaotisch-assoziative Gestaltungsweise dieser uneingeschränkten 'Erinnerungserzählung' eine solche überhaupt entstehen läßt.

"Nawrócenie" reiht sich damit in die Gruppe 'kreativer' Romane im engeren Sinne ein, deren Hauptcharakteristika bereits am Beispiel von "W drodze do Koryntu" und "Strefy" beschrieben wurden (siehe oben 3.3.4. und 3.3.7. bzw. 3.4.3. und 3.4.6.). Deutliche Tendenzen zu einer grundsätzlich fiktionsdurchbrechenden Gestaltungsweise finden sich aber auch in "Król Obojga Sycylii" (KOS:108,268f.; vgl. hierzu auch Abschnitt 4.2.1.) und "Lekcja martwego języka" (LMJ:145f.,152).

Neben diese Gruppe von fünf Romanen treten solche, die wie "Stan nieważkości" als 'kreativ' im weiteren Sinne zu bezeichnen sind. Hier agieren aber ausschließlich das 'erlebende' Ich des Haupterzählers bzw. - in den Mischkonstruktionen - die Hauptfigur in 'schöpferischer' Weise, wie besonders Maurycy in "Witraż" durch seine originellen Szenarien (W:50-52,83f.,88-95,122-132,147-156,348-353,375-381,404-410), aber auch v. Valentin in "Eroica" und Kazio in "Mieszaniny obyczajowe" durch ihre historischen Imaginationen (E:33-38,155-164 bzw. MO:82-89). Alle diese Phantasieleistungen sind jedoch bruchlos in die übergreifende Romanfiktion eingebettet.

Als völlig frei von den für Kuśniewicz so charakteristischen Bauelementen Phantasie und Kreativität erweisen sich lediglich die beiden Romane "Korupcja" und "Trzecie królestwo".

#### 4.2.4. Souveräner Ich- und eingeschränkter Er-Erzähler

Die große Mehrzahl von Kuśniewicz' Ich-Erzählern setzt sich somit über den ihrem ontologischen Status angemessenen eingeschränkten Erkenntnishorizont, auf den im Verlauf der Arbeit immer wieder verwiesen wurde, in mehr oder weniger drastischer Weise hinweg, indem sie Fehlendes durch als gleichwertig empfundene Imaginationen ergänzt oder dieser Problematik gar von

vorneherein aus dem Wege zu gehen sucht, indem sie sich explizit zum 'Schöpfer' der erzählten Geschichte aufschwingt. Das Nebeneinander beider Tendenzen in den einzelnen Romanen führt zum signifikant hybriden Charakter dieser 'souveränen Ich-Erzähler', von den beiden erwähnten Ausnahmen einmal abgesehen.

Einen ähnlich hybriden Status gewinnen Kuśniewicz' Er-Erzähler, indem sie in umgekehrter Richtung deformiert werden. Ganz traditionell verfügen sie über potentielle 'Allwissenheit', ganz gleich, ob sie in den genuinen Er-Romanen oder in den Mischkonstruktionen auftreten. So konnte bereits bei der Analyse der Rahmenteile von "S t r e f y" gezeigt werden, daß deren Haupterzähler prinzipiell das Innenleben aller seiner über den Erdball verstreuten Figuren überblickt und sogar deren Zeithorizont überschreiten kann (siehe oben Abschnitt 3.4.3.). Auf vergleichbare Weise ist die psychologische wie zeitliche Perspektive in "K r ó l O b o j g a S y c y l i i" gestaltet (vgl. z. B. KOS:28-31,143f.,218f. bzw. KOS:211,228); besonders hervorstechend und typisch ist hier aber die Fähigkeit des Erzählers, räumlich wie zeitlich weit auseinanderliegende Gegebenheiten mosaikartig zusammenzufügen und so ein suggestives Bild der ausgehenden Habsburger Monarchie zu entwerfen.

In "L e k c j a m a r t w e g o j ę z y k a" zeigt sich die Allwissenheit des Erzählers hingegen in erster Linie daran, daß er grundsätzlich über das Innenleben aller Figuren und nicht nur des Helden Kiekeritz informiert ist (vgl. z. B. LMJ:25f.,124f.,130,132,150,175-180); ausnahmsweise kann aber auch er von Ereignissen berichten, die geographisch weit vom Hauptschauplatz entfernt sind (LMJ:181f.). Ähnlich gestaltet sich die psychologische Perspektive in "W i t r a ż" (vgl. z. B. W:24,28,30f.,37,134-142); gelegentlich ist ein epischer Schauplatzwechsel unabhängig von der Anwesenheit der Hauptfigur Maurice möglich (z. B. W:7-13,36-41,213-220). Am stärksten identifiziert sich der Er-Erzähler in den "M i e s z a n i n y o b y c z a j o w e" mit seinem 'alter ego', weshalb er hier nur ausnahmsweise in die Psyche anderer Figuren eindringt und auch dies nur bei der aus dem Rahmen fallenden Schilderung vom Schicksal Stefans im Zweiten Weltkrieg (MO:208-235).

Diese potentiell 'allwissenden' und teilweise sogar - wie im vorhergehenden Abschnitt gezeigt - explizit 'kreativen' Er-Erzähler weisen nun signifikanterweise auch Merkmale des entgegengesetzten Erzählertypus auf. Sie unterliegen passagenweise dem von vorneherein eingeschränkten Wissens- und Erkenntnishorizont der Ich-Erzähler wie dem realistischen Prinzip der Erinnerung mit all seinen Unwägbarkeiten (vgl. hierzu die Abschnitte 4.1.2. bis 4.2.2.; Dąbrowski 1978:8). Kuśniewicz' teilweise 'eingeschränkte' Er-Erzähler wachsen so tendenziell mit seinen in Teilbereichen 'souveränen' Ich-Erzählern zu einem hybriden Mischtypus zusammen, ähnlich wie es in Abschnitt 4.1. bei den Erzählformen selbst zu konstatieren war.

### 4.3. Umfassender Relativismus

Die 'einschränkenden' Komponenten dieses originellen Mischtypus, also die realistisch abgesteckten Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung und des aktuellen Wissens ebenso wie die Unwägbarkeiten der erinnernden Rekonstruktion des Geschehens, werden in Kuśniewicz' Romanen folgerichtig durch ein ausgeprägtes Bewußtsein der generellen Grenzen menschlicher Erkenntnismöglichkeiten ergänzt. Dies gilt für die philosophischen Grundfragen des Daseins ebenso wie etwa für Versuche des Historikers, die Totalität der Wirklichkeit in ihre Elemente zu zerlegen (geschichtliche 'Ereignisse') und diese Elemente nach ihrer 'objektiven' Bedeutung zu gewichten.

Diese philosophisch begründete Erkenntniskepsis muß sich konsequenterweise aber auch auf jegliche ethisch-moralischen Kanones erstrecken: Der Mensch ist grundsätzlich nicht in der Lage zu entscheiden, ob es absolute Wertmaßstäbe zur Beurteilung seines Verhaltens und zur objektiven Auflösung widerstreitender Interessen überhaupt gibt, und vor allem, wie diese im konkreten Fall anzulegen wären. Jede Bewertung muß notwendigerweise subjektiv bleiben und ist bei Streitfragen zudem von den konkreten Zielen der jeweiligen Partei mitbestimmt. Auch wer sich über seine notgedrungen eingeschränkte Position erheben will, kann nicht zu einer objektiv gültigen Sicht der Dinge gelangen, sondern muß es bei der Feststellung eines unauflösbaren Widerstreits gleichberechtigter Standpunkte und Argumentationen sein Bewenden haben lassen.

Mit einem solchen umfassenden Relativismus setzen sich viele von Kuśniewicz' zentralen Figuren als Kernproblem ihrer Weltanschauung auseinander. Darüber hinaus läßt sich diese Grundhaltung als wichtiger Schlüssel zum Verständnis der ideellen Fragestellungen seiner Romane insgesamt betrachten.

So formuliert bereits January in Kuśniewicz' Erstling "K o r u p c j a" die Hauptthesen einer relativistischen Weltansicht mit prägnanten Worten: Objektive Wahrheiten gibt es nicht, alles ist relativ, man muß alles von zwei Seiten sehen. Und der Erzähler Karol sieht sich denn auch genau vor dieses Problem gestellt; er weiß nicht, welche der ihm angebotenen

Lebenshaltungen er zu der seinen machen soll, um so einen gültigen Maßstab zur Beurteilung der ihn bedrängenden Ereignisse zu finden (siehe oben Abschnitte 3.1.4. und 3.1.5.). Ist Christians dekadent-passiver Relativismus in "Eroica" der in ihren Folgen noch einigermaßen harmlosen Lebenshaltung Januarys vergleichbar, so zeigen sich am SS-Offizier Ottokar die potentiellen Gefahren eines solchen Denkens in voller Schärfe; dieser münzt die ideelle Unabhängigkeit, die eine relativistische Weltsicht gewähren kann, in skrupellose Selbstverwirklichungsversuche eines vermeintlichen Übermenschen um (3.2.5. - 3.2.6.). Die erkenntnisfördernden Seiten eines recht verstandenen Relativismus kommen hingegen implizit in der Gesamtanlage des Romans zum Ausdruck. Zum einen werden die höchst unterschiedlichen Wege miteinander konfrontiert, die zu einer ganz verschieden gearteten Anbindung an ein in sich wiederum differenziertes politisch-ideologisches System führen können (3.2.3.); außerdem wird (zu Beginn der sechziger Jahre in Polen!) das Wagnis unternommen, den in sich schlüssigen Motivationen eines nationalsozialistischen Kriegsverbrechers nachzugehen und sie dem Leser in ihrer ganzen Differenziertheit zu präsentieren, ohne ihm eine Wertung aufoktroieren zu wollen (3.2.7.).

In Kuśniewicz' nächstem Roman, "W drodze do Koryntu", wird die ansonsten nur am Rande gestreifte Relativismus-Problematik durch die Imaginationskraft des Erzählers symbolisch überhöht: Das erkennende Subjekt 'spaltet' sich in zwei 'Personen' auf (3.3.4.). In den Rahmenteilchen der "Strefy" findet dieser Prozeß seine Fortsetzung; die Aufspaltung führt hier zu einem regelrechten 'Erinnerungskollektiv', das sich aus den ehemaligen Freunden Olek, Gustek und Salo (sowie Dorka) unter Einschluß des ihr 'Kollektivbewußtsein' repräsentierenden Haupterzählers zusammensetzt (3.4.4.). Vor allem aber wägt die Hauptfigur, der Historiker Olek Bogaczewicz, den ganzen Roman hindurch Vor- und Nachteile einer relativistischen Geschichtsbetrachtung ab (3.4.1.).

Geht es Olek dabei in erster Linie um die Problematik einer gerechten Beurteilung menschlichen Handelns, so rückt in "Król Obojga Sycylii" die Frage nach dem Gewicht historischer Fakten ins Zentrum der philosophischen Über-

legungen - und erhält eine nicht weniger relativistische Antwort: Die erst in der retrospektiven Interpretation des Historikers als solche definierten und nach ihrer 'objektiven' Bedeutung hierarchisierten geschichtlichen Ereignisse stellen in Wahrheit ein unauflösliches Konglomerat voneinander abhängiger und grundsätzlich gleichberechtigter Geschehensmomente dar (vgl. auch Abschnitt 2.2.1. sowie Kuśniewicz 1981:140f.), die zudem für den Betroffenen von ganz anderer Bedeutung gewesen sein mögen; *Wichtigkeit und Unwichtigkeit ist nämlich relativ* (Ważność i nieważność jest bowiem względna; KOS:7; vgl. auch KOS:14f., 22, 269; Interview 1977b; 1986:463). Auf diesen Ansatz gründet sich folgerichtig die demonstrative Gleichbehandlung - oft in raffinierterer Simultantechnik (vgl. Wyślouch 1985:88-97, 110-112; Orłow 1970:58; Bereza 1970a:223; Jastrzębski 1971) - von scheinbar ganz unterschiedlich wichtigen Ereignissen durch den Erzähler des Romans (Nawrocka 1970; Bartelski 1970:85f.; Fornalczyk 1974:230; Chełstowski 1975:68f.; Dąbrowski 1978; Szwedek 1978:29; haj 1982).

Die Relativität des Gewichts historischer Ereignisse wird auch in "Trzecie królestwo" diskutiert, eine Frage, die hier durch die erste bemannte Mondlandung im Jahre 1969 aufgeworfen wird (TK:45-48). Ins Zentrum dieses Romans rückt allerdings wieder die schon bekannte Problematik der Bewertung menschlichen Handelns, die im Ich-Erzähler, einem Strafverteidiger, geradezu personifiziert erscheint. Er hat von seinen eigenen Empfindungen und Überzeugungen abzusehen und sich in die Psyche seiner Mandanten zu versetzen, um deren Motive nachvollziehen zu können (TK: 97f., 120f., 339-343, 390-401). Diese berufsbedingte Grundhaltung macht ihn - ähnlich wie den Historiker Olek in den "Strefy" - zum geeigneten Medium, durch das die in "Trzecie królestwo" vor allem thematisierte westdeutsche Jugendprotestbewegung der ausgehenden sechziger und der aufkeimende Terrorismus der siebziger Jahre ausgewogen betrachtet werden können (vgl. Matuszewski 1981:398).

Daß die Mandanten dieses deutschen Rechtsanwalts u. a. auch Nazi-Kriegsverbrecher sind, verweist zudem auf den übergreifenden Relativismus des polnischen Romans. Ausführlich

und unvoreingenommen wird hier den Motiven, die diesen ehemaligen KZ-Häftling zur Verteidigung seiner einstigen Peiniger bewegen, sowie dem häufigen Zwiespalt, der aus seiner Tätigkeit resultiert, nachgegangen, genau wie dieser den Beweggründen seiner Mandanten nachspürt (TK:94-112,297-300, 317-322,343-346).<sup>105</sup>

Auf die Spitze treibt Kuśniewicz das für ihn so typische Moralproblem, wenn er in "Stan nieważkości" sogar die Frage nach der möglichen Gerechtigkeit eines 'Jüngsten Gerichts' augenzwinkernd aufwirft: Wie lassen sich die sozialen und historischen Determinanten menschlichen Handelns bei der Urteilsfindung berücksichtigen, wie die verschiedenen - bewußten und unbewußten - inneren Motivationsschichten (SN:74f.)? Auch der glaubensfeste Wunderrabbi kann hierauf nur eine unbefriedigende Antwort geben:

(68)"sąd każdy sprawiedliwość pełną w sobie zmieścić pragnie, a że takiej nie ma, bo słuszności całkowitej i do niej prawa nikt jeszcze nie posiadał i nie posiędzie, zatem i wyrok takiego sądu, jak wszystko dokoła nas - podwójne, wielorakie, niepełne, kalekie." (SN:76)

*(jedes Gericht begehrt, volle Gerechtigkeit in sich zu schließen, und weil es eine solche nicht gibt, denn noch niemand hat vollkommene Richtigkeit und den Anspruch auf diese erlangt noch wird er sie erlangen, so ist auch das Urteil eines solchen Gerichts, wie alles um uns herum, doppelt, vielfach, unvollständig, verkrüppelt.)*

Weniger unvollständig und verkrüppelt als das jenseitige Gericht kann auch der Mensch nicht urteilen, doch macht es der Erzähler zu seinem Anliegen, daß dieses Urteil zumindest nicht einseitig, sondern doppelt, ja vielfach ausfällt. Er beginnt damit, daß er dem Diskutanten des Rabbiners, seinem Vorfahren Adam Poniński, einer übel beleumundeten historischen Gestalt aus dem 18. Jahrhundert, Gerechtigkeit widerfahren lassen will, indem er auch dessen positive Seiten aufweist (explizit SN:35-38; vgl. Bukowska 1974:127; Sprusiński 1978:121)

---

<sup>105</sup> Wie viele Kritiker unterstrichen haben, ist hier zum erstenmal in der polnischen Literatur vom Stereotyp des 'Deutschen' abgegangen und das differenzierte Bild einer vom Nazismus unbelasteten Hauptfigur gezeichnet worden (Krzemiński 1975; Rohoziński 1975; Nawrocki 1975; Misiorny 1975; Krzysztozek 1976; Honsza/Kuczyński/Dzikowska/Wengerek 1978:251; Koźniewski 1982:13; 1986:191f.).

und ihn vor allem in den historischen Kontext seiner Zeit einbindet. Doch rehabilitiert er nicht nur das Mitglied seiner eigenen Familie teilweise; er bemüht sich vielmehr in gleichem Maße um Verständnis für Frau Renate, die den Verlust ihrer pommerschen Heimat nach dem Zweiten Weltkrieg beklagt, ja, er bezieht sie sogar - imaginativ - in seine Familie mit ein (vgl. oben Abschnitt 4.2.1.). Der Pole aus Ostgalizien vergleicht das Schicksal der deutschen Heimatvertriebenen mit seinem eigenen und gelangt zu dem Ergebnis, daß er sich bei aller rationalen Einsicht in die Richtigkeit und Unumkehrbarkeit des historischen Geschehens emotional doch nicht damit abfinden könne. Und dieses Recht auf nostalgische Subjektivität gesteht er auch der Deutschen zu (SN:21; vgl. unten Abschnitt 4.4.).<sup>106</sup>

In "Lekcja martwego języka" wird die Grundproblematik einer Bewertung menschlichen Handelns nicht mehr explizit angesprochen, doch setzt auch hier die Anlage des Romans eine relativistische Ausgangsbasis voraus. Ohne dem Urteil des Lesers vorzugreifen, spürt der Erzähler dem Kontext und den Motiven der Todesobsession des Oberleutnants Kiekeritz, die diesen einen russischen Kriegsgefangenen auf der Flucht erschießen läßt (LMJ:171-173; vgl. unten Abschnitt 4.4.), in eindringlicher und überzeugender Weise nach. Ähnlich suggestiv und unvoreingenommen hatte bereits der Erzähler des "Król Obojga Sycylii" die Psyche Emil R.s ausgeleuchtet, der sich - nach herkömmlichen Moralbegriffen - so unverzeihlicher Vergehen wie des Inzests mit seiner Schwester (KOS:83f., 89-92, 128f.; vgl. auch KOS:169-171) und höchstwahrscheinlich (KOS:260, 267) des Mordes an einer Zigeunerin schuldig gemacht hatte.

---

<sup>106</sup> Dieser Aspekt wurde vom Autor (Interview 1986:477f.; Brief vom 26. 9. 1986 - siehe Anhang) ebenso wie von zahlreichen Kritikern zu Recht unterstrichen (vgl. Bukowska 1974:126; Kurzyna 1974; Bereza 1974; Pokrzywniak 1976:27; Wiegandt 1979:54; Kazimierczyk 1982:185-187; Koźniewski 1982:13; 1986:191; v. Zitzewitz 1985). Stefan Melkowski mißverstehet Kuśniewicz' Relativismus und Gerechtigkeitsstreben hingegen als eine *generelle Vernichtung jeglicher Werte*, kurz, als eine Art von Nihilismus, und sieht in diesem Roman eine *künstlerische und philosophische Provokation* (1974:9).

Der philosophische Relativismus als Lebenshaltung wird in "Witraz" wieder zum explizit diskutierten Zentralproblem, wie schon der symbolische Titel *Mosaikfenster* andeutet, läßt doch der Blick durch dessen verschiedene Scheibchen die Welt in jeweils ganz anderen Farben erscheinen (W: 9,432; vgl. unten Abschnitt 4.4.). Dieses Bewußtsein prägt die Hauptfigur des Romans, den Schriftsteller und Intellektuellen Maurice de Lioncourt in exemplarischer Schärfe (vgl. Zaworska 1980; Owczarek 1980; Kraskowska-Lange 1980:10; Rośniński 1982:59; Jarzębski 1984:238; Bugajski 1986:51-57). Von Zweifeln allen eindeutigen Wertungen und insbesondere allen Ideologien gegenüber durchdrungen und auf seine geistige Unabhängigkeit bedacht (W:18-21,44f.,79,136-139,158,162f.,359-364), muß sich der programmatische Liberale mit den politischen Kontroversen im Frankreich der Jahre 1936/37 und dem gleichzeitig beginnenden spanischen Bürgerkrieg, zuletzt auch mit der deutschen Besetzung Frankreichs und dem sich daraus ergebenden Problem der Kollaboration auseinandersetzen (vgl. Interviews 1978a; 1979; 1979a:3f.).

Als ähnlich stark von Politik durchdrungen erweisen sich bei genauerem Zusehen Kuśniewicz' "Mieszaniy obyczajowe" - auch in ihrem scheinbar nur nostalgischen Erinnerungsteil, der der Zwischenkriegszeit gilt (vgl. auch Sowińska 1986; Chrzanowski 1986). Zum beobachtenden Medium wird hier der *skeptische Kazio* (MO:13), der über die Relativität aller Rechtsprechung (MO:26-30) ebenso wie über das Dilemma von politischer Vernunft und persönlicher Ehrlichkeit (MO:31) und über die Grenzen zwischen politischer Vernunft und Verrat meditiert (MO:24-26,90; vgl. Zaworska 1986:93f.), wobei vor allem der Name des 'Realpolitikers' Aleksander Wielopolski zum (positiven) Leitmotiv wird (MO:31,195,241f.); Kazio sträubt sich gegen die unterschiedliche Bewertung paralleler Sachverhalte aus subjektiven Gründen (MO:42-44), warnt vor den Gefahren jeglicher *Übertreibung* ("przesada"; MO:243) und verweist voller Befriedigung darauf, daß sowohl beim Januaraufstand von 1863 (MO:19) als auch beim Maiumsturz des Jahres 1926 (MO:95-98) jeweils zwei seiner Familienmitglieder in den gegnerischen Lagern engagiert gewesen seien - frei nach Januarys Devise:

Gut ist es, jede Sache von zwei Seiten zu sehen [...] Auf beiden Seiten [...] der Barrikade herumzuscñüffeln (K:78; vgl. auch Marzec 1986:137).

Auch in Kuśniewicz' bisher letztem Werk, "Nawrócenie", reflektiert der Ich-Erzähler stets *im Bewußtsein eines Relativismus* ("w poczuciu relatywizmu"; N I:39) und unter Wahrung des nötigen Abstands, versinnbildlicht auch in seinem distanzierten gesellschaftlichen Verhalten N I:22,27f.,38; II:33-35; III:20). Er nimmt *sich selbst nicht zu ernst* (N I:46) und ist sich der Subjektivität aller Definitionen bewußt (N II:14). Schließlich knüpft Kuśniewicz noch einmal an das besonders in "Król Obojga Sycylii" diskutierte Thema der relativen Wichtigkeit geschichtlicher Fakten an, hier am Beispiel der Tagebücher Thomas Manns, in denen sich private Details gleichberechtigt mit Ereignissen von historischer Tragweite finden (N I:42f.).

#### 4.4. Umfassende Symbolisierung

Das philosophische Problemfeld 'Relativismus', das dem Leser zunächst in Verhaltensweisen und Reflexionen von Erzählern und Figuren der dargestellten Welt ('Geschichte') entgegentritt, wird zu einem wichtigen Integrationsfaktor für Kuśniewicz' Romane - und das auf einem so hohen Niveau des Werkaufbaus wie Gesamtkomposition und ideelle Gesamtbedeutung. Ähnliches gilt für die zahlreichen symbolischen Bezüge seiner Texte, die vor allem auf den Ebenen der 'Erzählung' und ihrer sprachlichen 'Präsentation' durch sekundär semantisierte Elemente der dargestellten Welt bzw. durch metaphorische Begriffsfelder generiert werden (vgl. oben Abschnitt 2.4.).

Sind Kuśniewicz' relativistische Fragestellungen in unmittelbarem Zusammenhang mit den 'einschränkenden' Komponenten seines Erzähler-Mischtypus zu sehen, so ist die symbolische Dimension seiner Werke Ausfluß von deren kreativ-spielerischem Verhalten, das diese Einschränkungen kompensieren will. Die Erzähler konstruieren in dieser Absicht nicht nur eine erzählte Wirklichkeit, sondern darüber hinaus ein literarisches Werk als bewußtes Kunstprodukt. Nicht zufällig wird die Symbolisierung dem Leser meist explizit deutlich gemacht, oder sie ist zumindest leicht nachvollziehbar, da konventionell. Der Akt des Symbolisierens ist Teil des kreativen Prozesses; die Symbole geben nicht vor, gleichsam unbeabsichtigt aus einer dargestellten Wirklichkeit mit echtem Illusionscharakter herauszuwachsen.

So kann es nicht überraschen, daß sich die fünf Romane, die als 'kreativ' im engeren Sinne charakterisiert wurden, "W drodze do Koryntu", "Strefy", "Król Obojga Sycylii", "Lekcja martwego języka" und "Nawrócenie" (siehe oben Abschnitt 4.2.3.), als besonders symbolträchtig erweisen. Umgekehrt ist die symbolische Dimension in den beiden einzigen Romanen, die frei von jeglicher 'kreativen' Tendenz sind, also in "Korupcja" und "Trzecie królestwo", auch nur sehr schwach ausgeprägt. Die Übergangsgruppe der vier im weiteren Sinne 'kreativen' Romane tendiert wie die echt 'kreativen' mit Ausnahme von "Mieszaniny obyczajowe" zu **verstärkter Symbolisierung**.

Zur Illustration des Gesagten werden nun die übergreifenden Symbolsysteme der einzelnen Romane skizziert, die mit deren ideeller Grundproblematik stets aufs engste verknüpft sind. Die zahlreichen außerhalb dieser großen 'Netze' stehenden Einzelsymbole müssen der Fülle des Materials wegen unberücksichtigt bleiben.

In "K o r u p c j a" finden sich nur Ansätze zu einem übergreifenden Symbolsystem. Der titelgebende Begriff der geistigen *Korruption*, mit dem der Erzähler von den konkurrierenden ideologischen Lagern einhellig belegt wird, gewinnt im größeren Werkzusammenhang die metaphorische Bedeutung einer 'Korumpierung' aller scheinbaren Gewißheiten in der modernen Welt (siehe oben Abschnitte 3.1.4. und 3.1.5.). Sehr viel stärker akzentuiert, da leitmotivisch verwendet, wird schon im nächsten Roman die ebenfalls titelgebende "E r o i c a", die sich als symbolische Beschreibung von Ottokars Lebensweg ausdeuten läßt: Das nietzscheanisch 'starke' (heroische) Leben des Einzelnen gerät in Konflikt mit den kollektiven Normen und führt in den geistigen (und körperlichen?) Tod. Um die so verstandene Beethoven-Symphonie gruppieren sich weitere Musikwerke mit ähnlicher Aussage, so daß in "Eroica" bereits von einer Symbolkette gesprochen werden kann, zumal sich über das nicht weniger symbolträchtige Kap Finisterre, an dem das "Deutsche Requiem" von Johannes Brahms zu erklingen scheint, problemlos weitere Assoziationsglieder anfügen lassen (Kreuz, Drittes Reich; siehe oben Abschnitt 3.2.7.).

Als klassisches Beispiel für die innige Verflechtung mehrerer Symbolketten zu einem raffinierten Netz von metaphorischen Bezügen kann Kuśniewicz' nächster Roman, "W d r o d z e d o K o r y n t u", gelten: Der leitmotivische *Falke*, eines von vielen Phallus- und (männlichen) Erotiksymbolen, stellt die Verbindung zum *Zyklus auf U* weiblicher Erotik und Anatomie her, die beide in die *Konstellation von Verona* und das titelgebende *Korinth* münden. Deren Repräsentantin, das androgyne Urwesen Gerda, verweist wiederum auf die Herkunftswelt des Erzählers zurück, ebenso wie es die Symbolketten *Falke* und *U tun*, die zudem eine Verbindung zum mythischen Erzherzog schaffen (siehe oben Abschnitt 3.3.5.). Die symbo-

lische Dimension verdoppelt somit die dargestellte Wirklichkeit des Romans, in der die Hauptthemen Eros, Macht und Familientradition explizit abgehandelt werden; aus der bloßen Verknüpfung der einzelnen Symbole ergibt sich ein vollständiges Spiegelbild der ideellen Romanstruktur und grobenteils auch der konkreten Erlebnisse des Erzählers auf seinem *Weg nach Korinth*.

Ähnlich umfassend ist das Symbolnetz der "Strefy" gestaltet, dessen Kern die wiederum titelgebenden Zonen bilden. Diese bezeichnen einerseits historische Etappen, stehen andererseits (in ihrer Äquivalenz mit der *Symbolreihe* der vier Schokoladensorten) für psychosoziale Entwicklungsphasen und dienen schließlich, mit dem Komplex der *Tierkreiszeichen* aufs engste verknüpft, zur individuellen Personencharakterisierung (siehe oben Abschnitt 3.4.7.).

Auch in "Król Obojga Sycylii" leitet sich das übergreifende Symbolsystem vom Romantitel her: Schon in der *Zwittrigkeit* ("obojnakość") des einstigen Doppelreichs des Königs beider Sizilien sieht Emil R. einen Keim, eine Vorahnung des Todes und ein Todesurteil ("zarodek, przeczucie i wyrok śmierci"; KOS:33; vgl. auch KOS:255,267; Stanuch 1971) angelegt. Und dieses lebensunfähige, da *hermaphroditische Königreich des Herkules und der Proserpina* ("obojnokie królestwo, Herkulesa i Proserpiny"; KOS:36), das wie ein Skelett seine Beine auf die beiden Steinsarkophage von Scylla und Charybdis stützte (KOS:255), drückt Emils Ulanenregiment mit dem Traditionsnamen auch sein *zwittriges Todessiegel* auf (KOS:255,267), ebenso wie es der ihm verwandtschaftlich verbundenen, ähnlich *zwittrigen* habsburg-lothringischen Dynastie der nicht minder hermaphroditischen k. u. k.-Monarchie Österreich-Ungarn gleichgesetzt wird (KOS:33,243). Selbst deren Herrscher Franz Joseph und sein Thronfolger Franz Ferdinand tragen Doppelnamen (vgl. auch E:34!), ebenso das Husarenregiment "Jazygier und Kumanier" (KOS:92) und auffällig viele habsburgische Untertanen, sogar mit identischer Wortwurzel, wie der Graf Salm-Salm (KOS:117), der Rittmeister Graf Kray v. Kraiova (KOS:213) und der Oberleutnant Freiherr Kottfuß v. Kottvizza (KOS:28); die beiden letzteren Namen sind zudem durch das "k. u. k." der Doppelmonarchie ausgezeichnet.

Der Name von Willy Kottfuß (vgl. poln. "kot" Katze) verweist überdies, wie derjenige von Zdeněk Kocourek (čech. *Katerchen*), auf Emils Schwester Elisabeth (Alliteration!), die ständig - vor allem von ihm selbst - als Katze bezeichnet oder mit deren Eigenschaften ausgestattet wird (KOS:26, 68, 87, 140, 147, 184, 186, 192, 199, 255); in Gestalt beider Freunde, ja selbst in der einer leibhaftigen Katze (KOS:174, 179), kommt die Allgegenwart dieser einzigen, dämonisierten 'Frau' seines Lebens (vgl. auch Styczeń 1971/72; Termer 1970:51) symbolisch zum Ausdruck. Unterstrichen wird dies durch die Tatsache, daß der Planet Venus, der den Ort ihres physischen Inzests geziert hatte (KOS:129), auch im Zusammenhang mit dem Auftreten beider Freunde beschworen wird (KOS:28, 34, 256).

Das inzestuöse Verhältnis erscheint im Kontext der aufgewiesenen Assoziationsketten als morbider Hermaphroditismus, der sich gleichsam in zwei (nächstverwandte) Personen aufspaltet (vgl. Dąbrowski 1981:58f.). Die symbolisierte Allgegenwart Lieschens in der ungarischen Garnisonsstadt erklärt zugleich Emils Mord an der Zigeunerin Marika Huban, deren bei der Tat zerrissene Korallenhalskette dieser denn auch im nachhinein mit Lieschens Katzenaugen assoziiert (KOS:267). Es ist eine psychologisch zu deutende Ersatzhandlung, die, an magische Praktiken erinnernd, dem unerreichbar gewordenen Objekt seiner Obsessionen gilt (vgl. Interview 1977b:3; Jarzębski 1976:90; 1984:256f.).<sup>107</sup>

Emils Verhalten wiederum erklärt sich - in der Logik von Kuśniewicz' Symbolsprache - aus der gleichen Zwitterhaftigkeit, die den ganzen Roman durchzieht: Emil ist das Produkt einer (auf ähnlich magische Weise!) ambivalenten Zeugung, die ihn zum schwächlichen Fremdkörper mit einem gewissermaßen doppelten Charakter werden ließ, dem Ödipus' Schicksal bereits in die Wiege gelegt war (KOS:21; vgl. Kuźma 1970). Gerade bei einer Vorstellung des König Ödipus im Burgtheater wird er sich der Euphorie bewußt, in die ihn sein Stand der Todsünde versetzt; seine und der Schwester epochentypische 'Verdammnis' ("Nous sommes maudits tous les deux"; KOS:69; vgl. auch Maciąg 1970:26) hatte ihm bereits

<sup>107</sup> Andrzej Mencwel sieht den Grund für Emil R.s Tat hingegen in seiner inneren Leere ("próżnie", 1983:158).

vorher das *symbolische Urteil* klargemacht, das deren Kleid von der *Farbe Solferino* für beide bedeute (KOS:67-69). Solferino, der Schauplatz der blutigen Niederlage Österreichs gegen Franzosen und Piemontesen, ist ihm ein Symbol des Todes und des Untergangs (KOS:67; vgl. Chełstowski 1975:70-72; Wagener 1978). Ebenso wie die Schlacht bei Solferino symbolisiert der Tod des unfruchtbaren und inzestuösen 'Zwitter' Emil R., der nicht zufällig an Kaisers Geburtstag und in eben dem Hotel gezeugt worden war, in dem sich 1913 der für das Land so verhängnisvolle Oberst Redl erschießen sollte (KOS:19), den Tod des 'Zwitterreiches' Österreich-Ungarn und mit ihm denjenigen der historischen Epoche des 19. Jahrhunderts (KOS:33,268; vgl. auch Wiegandt 1979:58; 1985:142).

Katzenhaftigkeit, für den Ich-Erzähler in "Trzecie królestwo" ein Charakteristikum des Weiblichen (TK:30), kennzeichnet auch dessen zeitweilige Geliebte Truda (TK:15f., 34,185,380-385,387,407f.). Folgerichtig taucht im einleitenden 'prophetischen' Traum des Rechtsanwalts eine Katze auf - in signifikanter Verbindung mit langen Haaren (TK:5-7,407), dem Symbol für Truda wie für die ganze Gruppe 'Langhaariger' um seinen Sohn Ernest, der sie entstammt. Die Haare symbolisieren somit zwei Grundprobleme des Erzählers zugleich: seine erotischen Bedürfnisse wie seine Auseinandersetzung mit der Jugendprotestbewegung, die ihm - in der Tradition des Joachim a Floris - das titelgebende *dritte Reich* der Glückseligkeit auf Erden zu erwarten scheinen (TK:220-240,389),<sup>108</sup> wie es schon Herr K. und mittelbar auch v. Valentin in "Eroica" getan hatten (siehe oben Abschnitte 3.2.4. und 3.2.6.). Mit diesen wenigen Elementen ist die symbolische Dimension des umfangreichen 'journalistischen'<sup>109</sup> Romans "Trzecie królestwo" fast ausgeschöpft. Der Kontrast zu so 'dichten' Werken wie den drei vorhergehenden oder dem nun zu besprechenden "Stan nieważkości" ist augenfällig. (Zu einem Gutteil dürfte dies - ähnlich wie in "Korupcja" - auf die Phantasielosigkeit und den beschränkten Kulturhorizont des Ich-Erzählers zurückzuführen sein; vgl. a. Interview 1986:483f.)

<sup>108</sup> Vgl. Interviews 1973; 1976b:96; Nyczek 1975; Lubelski 1976; Bartelski 1976:70; Kubicki 1976; Sprusiński 1978a:123, 125; Błażejowski 1981:43f.; Dąbrowski 1986:58f.

<sup>109</sup> Macużanka 1975:10; Kazimierczyk 1982:196; vgl. auch Błażejowski 1976:9; 1976a; Chońska 1976:37; Kurzyńska 1976.

Der titelgebende *Zustand der Schwerelosigkeit* meint zunächst die psychophysische Befindlichkeit des Ich-Erzählers nach seinem Herzinfarkt (Termer 1974:50; 1974a; Kajewski 1974:99; Janota 1974a; Bartelski 1974). Dieses konkrete Geschehen wird symbolisch überhöht: Das 'Herz', in ganz konventioneller Weise als Sitz der Gefühle verstanden (SN: 8,11,21,231,234,238), ist dem Erzähler vor allem Symbol seiner Individualität, eines *Paraorganismus*, dessen *Instinkte und Reflexe* in den *ererbten Erfahrungen* vieler Generationen wurzeln (SN:166-170). Die jeweilige Rückbesinnung auf die eigenen Traditionen bedeutet ihm geistige *Wiedergeburt* (SN: 169), die er - wie v. Valentin in "Eroica" (vgl. oben Abschnitt 3.2.5.) - mit Fausts Verjüngung gleichsetzt (SN:255f., 292; vgl. die Interviews 1974a:9; 1976a; 1977b:20; Bartoš 1975:238); die *Vervielfältigung der Existenz* ("z wielokrotnie w istnieniu") im fiktiven Nacherleben seiner Familiengeschichte gibt ihm das *Gefühl der Authentizität* zurück (SN:91; vgl. auch SN:103). Um sich dieser Möglichkeiten nicht zu berauben, wäre er auch nicht bereit, sein krankes 'Herz' durch ein gesundes, aber eben fremdes ersetzen zu lassen (SN:166-170,226).

Der 'Herzinfarkt' bedeutet das *Zerreißen* dieser Gefühlsschichten (SN:28), und zwar durch die moderne Rationalität, die eine emotionale "Entrümpelung" verlangt (SN:26-28). Für den ehemaligen Ostgalizier und Adelssproß heißt dies vor allem, den Verlust seiner Heimat und seiner Privilegien als logisch gerechtfertigt und unumkehrbar einzusehen (SN:15-18, 26-28).<sup>110</sup>

Durch diese Art von 'Infarkt' hat er den notwendigen Tribut an die Außenwelt entrichtet; danach vernarbt sein Herz und *hört deshalb auf, für äußere Impulse zugänglich zu sein* (SN:5; vgl. auch SN:14), d. h., er schottet sich und sein

<sup>110</sup> Auch in Kuśniewicz' Lyrik wird die feudale Herkunft thematisiert, besonders deutlich im 1969 ("Twórczość" 8:5-9) vorabgedruckten Gedicht "Piraterie" (P:7-13; vgl. hierzu die Interviews 1971a; 1975:25; 1976:9). - Andrzej Kuśniewicz bringt im übrigen mehrfach zum Ausdruck, daß in "Stan nieważkości" Autor und Erzähler identisch seien, anders als in seinen übrigen Romanen (Interviews 1974b; 1974c). Ähnlich dürfte es sich im späteren "Nawrócenie" verhalten.

Innenleben ab. Dieses wiederum ist durch *Schwereelosigkeit*, die zweite direkte Folge des 'Herzinfarkts', charakterisiert; symbolisch wird also die Erlaubnis zur privaten Nostalgie gegeben, nachdem die rationalen (Gegen-)Argumente als richtig akzeptiert wurden. In diesem Zustand der *Schwereelosigkeit* spürt der Ich-Erzähler - frei von allen physischen und psychischen, aber auch politischen und moralischen Fesseln (SN:5-7,21,173-176) - seinen jahrhundertealten Traditionen bis hin zum anrühigen Magnaten Adam Poniński, dem Besitzer ukrainischer Latifundien, nach; er darf sich in die "unwirkliche Wirklichkeit" (SN:28,47-49) als eine Art von *Asyl* zurückziehen (SN:290; vgl. auch Rohoziński 1974). Metaphysische Aspekte gewinnt diese *Schwereelosigkeit*, wenn er den Wunderrabbi des 18. Jahrhunderts das Jenseits als "w wieczności zawieszenie" (*Hängen, Schweben in der Ewigkeit*; SN:72) charakterisieren läßt, nachdem das Wort "zawieszenie" bereits zweimal mit "nieważkość" gleichgesetzt worden war (SN:10,21).<sup>111</sup>

Ins Zentrum rückt die Frage nach Leben und Tod in "Lekcja martwego języka". Die Zirkusartistin Katarzyna Przedbojska scheint dem Oberleutnant Alfred Kiekeritz in die tote und künstliche Sprache der *Kabbala* zu verfallen, nachdem sie ihm in hypnotischer Trance den baldigen Tod vorhergesagt hat (LMJ:167f.). Später präzisiert die vermeintliche Zigeunerin ihre Prophezeiung: Aus seinem Leichnam werde der *Baum des Lebens* - ein christliches Auferstehungssymbol (Dąbrowski 1986:53) - wachsen, in dessen Gezweig sich ein Vogel wiege; und im Rhythmus von dessen Geschaukel werde sein Herz schlagen, vielleicht nur als *Illusion eines weiteren Schlagens, einer Fortdauer, eines Seins im Nichtsein* (LMJ:5f.). Der Gedanke einer solchen Fortdauer nach dem physischen Tod durchzieht den Roman: Mehrfach wiederholt sich das Motiv des Lebensbaums (LMJ:70,74,148,165) und des Todesvogels (LMJ:73f.,171,173f.); die Wahrsagerin wird mit

<sup>111</sup> Jan Gondowicz (1974) interpretiert darüber hinaus die Todesaura, die den Erzähler auf der Intensivstation umgibt, als symbolisches Äquivalent für Tod und Zerfall in der geschilderten historischen Vergangenheit, wie das Ende Polens, die Niederlage Napoleons, den Tod Ponińskis und Ruts, die ja - wie der Erzähler - 'reanimiert' werden sollte.

dem Namen Diana bedacht (LMJ:147,152,165) und so der geheimnisvollen Fruchtbarkeits- und Todesgöttin von Ephesus gleichgesetzt, die immer wieder als Symbol ewigen Werdens und Vergehens beschworen wird (LMJ:98-101,112-115,119f.,169,173 bis 175,183; vgl. auch Krzysztoszek 1978; Dąbrowski 1986: 53f.,59; Kaszyński 1987).

Eine Transzendenz im christlichen Sinne ist für Kiekeritz nicht erkennbar: Der *frostige Himmel* ist ohne Sterne. An ihre Stelle tritt der *Vollmond* (LMJ:154), zunächst als *Neumond* nur vorgeahnt (LMJ:11); der Mond, schon in den "Streify" Zeichen der Menstruation (vgl. Abschnitt 3.4.7.), symbolisiert den Zyklus der Natur, in dem Leben und Tod in eins verschmelzen. Der *große grüne Stern*, die Erotik und Fortpflanzung symbolisierende Venus, ist *das Gefährt* oder gar der schon erwähnte *Vogel Dianas, der Göttin des Todes* (LMJ:174). Kiekeritz akzeptiert den Verlust seiner Individualität im Tode und findet sich mit dem 'Weiterleben' als Teil des irdischen Kreislaufs von Werden und Vergehen ab: Das Grün der Signallampe, die er mit Venus-Diana gleichsetzt (LMJ:175), symbolisiert die 'freie Fahrt' in einen so verstandenen Tod; der 'Lebensbaum', auf dem der 'Todesvogel' sitzt, wird sich aus seiner zerfallenden Materie nähren. Auf seinen Sarg malt Liza Kut, die *treue Dienerin des Totengottes* (LMJ:183; vgl. auch LMJ:142,179), die Buchstaben I. N. R. I. mit Menstruationsblut, das ihr *der Mond oder vielleicht Diana, die Göttin des Todes* zur rechten Zeit geschickt hat (LMJ:183); das christliche Zeichen der Auferstehung im Jenseits wird zum Zeichen der 'Auferstehung' im diesseitigen Naturkreislauf umgedeutet (vgl. auch Dąbrowski 1986:59).<sup>112</sup> Selbst der Name "Kiekeritz" erhält diesen Sinn: Der Oberleutnant bringt ihn selbst mit dem *Mais* (österreichisch: "Kukuruz"; polnisch "kukurydza") in Verbindung, der Liza Kut einerseits ernährt (LMJ:139), andererseits von ihr getrocknet wird, um *Saatgut* zu gewinnen (LMJ:179f.). Nicht zufällig hält Kiekeritz das Geräusch, das die Maiskolben

<sup>112</sup> Jerzy Jarzębski weist darauf hin, daß Kiekeritz' Tod in *blasphemischer Analogie* der Passion Christi gleichgesetzt wird - beides in erotischem Kontext (1984:260f.).

verursachen, für das Klappern eines (kinderbringenden) *Storches* oder aber eines *Totengerippes im Karneval* (LMJ: 179).<sup>113</sup>

Der Oberleutnant akzeptiert den natürlichen Zyklus von Werden und Vergehen, ja, er gewinnt Gefallen an der Vorstellung vom Tod (vgl. Zaworska 1978:120f.); folgerichtig akzeptiert er auch, und nicht weniger genüßlich, das Naturgesetz des Tötens (LMJ:128). Die Mondgöttin Diana ist zugleich die Patronin der Jagd: Kiekeritz faszinieren die Flinten und Jagdtrophäen des Oberförsters Szwanda; der Gedanke ans Jagen wendet sich ihm zum Gedanken ans Töten von Menschen (LMJ: 21-37; vgl. Danilewicz-Zielińska 1978:136; Rogatko 1978), eine Wildfalle wird ihm zur spanischen Garotte (LMJ:57); er rekapituliert die Exekutionen, die er befehligt hat (LMJ: 116-118), und erschießt schließlich einen flüchtigen Kriegsgefangenen, wobei er diesen als *Aktaion* und sich selbst als *Diana* sieht (LMJ:173). Der Mord ist ihm - vor dem Hintergrund der Kriegserlebnisse nicht überraschend (vgl. Interview 1978; Sprusiński 1977) - zur Kunstform geworden ("L'assassinat est, c'est connu, l'un des beaux-arts"; ebd.), nachdem schon vorher - umgekehrt - seine Jagd auf *Kunst-Trophäen* (LMJ:41,46,99,120) Szwandas 'echter' Trophäenjagd äquivalent gesetzt worden war. Als seine *Kriegstrophäe Nummer eins* betrachtet er nicht zufällig eine Gipsfigur der Diana von Ephesus (LMJ:120).

Der Kreis schließt sich: Kiekeritz hat die *Lektion in der toten Sprache* der geheimnisvollen Kabbala gelernt, die ihm Fräulein Diana als Medium der gleichnamigen Göttin des Werdens und Vergehens erteilt hat. *Tot und künstlich* (LMJ: 167) ist diese Sprache nicht nur, weil sie ihm zunächst unverständlich erschienen war; es ist ebenso die Sprache der

---

<sup>113</sup> Der (südamerikanische) Karneval wird an anderer Stelle (LMJ:58f.) als spielerische Verbindung von Leben und Tod charakterisiert (vgl. auch Dąbrowski 1981:57; 1986:54). - In "Król Obojga Sycylii" war das Klappern der Maiskolben noch einseitig als Todessymbol verstanden worden; es gemahnte Emil R. an den Marschtritt und die Musik bei militärischen Begräbnissen (KOS:128). In diese Symbolsphäre getaucht, durchzieht der Mais den ganzen Roman (KOS:120,131,209,211, 233,236,241,254,257).

Göttin des Todes, in der sie ihn über dessen Wesen aufklärt, und es ist schließlich eine vom Menschen (und vom Erzähler)<sup>114</sup> 'künstlich' geschaffene Symbolsprache, in der Naturgegebenheiten im Mythos zum Ausdruck kommen. Kiekeritz identifiziert sich bis hin zum Tötungsakt mit der mythischen Göttin und wird zum Lohn von deren Dienerin Liza in ihr diesseitiges 'Jenseits' verbracht.

Für den Leser wiederum mag der ganze Roman eine Lektion in der für ihn bereits toten und künstlichen Sprache der Jahrhundertwende sein (vgl. Pieszczechowicz 1977:1; Hendrykowska 1978; Nawrocki 1978; Żółciński 1978:59), deren Morbidität vor allem in der Psyche des Helden zum Ausdruck kommt (vgl. Maciąg 1977:31; Wierciński 1978:27; Jarzębski 1984:238).<sup>115</sup> Nicht zufällig spielt der Roman im 'Herbst', am 'Ende', eben in einer 'Spätzeit' (LMJ:8,10,12,56,63f.,81,101,110,141f.,149,170,174).

In "Witraz" erweist sich der Romantitel als ähnlich symbolträchtig wie in "Lekcja martwego języka". Ein Mosaikfenster läßt die Welt in den verschiedensten Farben erscheinen, je nachdem, durch welches Scheibchen die Sonne einfällt (W:9,13,312) oder man selbst hindurchblickt (W:432). Dieses Symbol für die Relativität jeglicher Standpunkte, von der die Hauptfigur Maurycy überzeugt ist (siehe oben Abschnitt 4.3.), durchzieht den Roman als Leitmotiv (W:9-13,37,73f.,80,312-317,389,409,432; vgl. Interviews 1978; 1979a:5; Pieszczechowicz 1981). Daß der Roman als Ganzes wie seine drei Einzelteile "Witraz" genannt ist, signalisiert dem Leser, daß hier Probleme behandelt werden, die man von verschiedenen Seiten betrachten und unterschiedlich bewerten kann und die der Erzähler möglichst unvoreingenommen ausleuchten will.

<sup>114</sup> Dieser gibt darüber hinaus zu verstehen, daß das Fräulein Diana selbst seine künstliche Schöpfung ist, wird doch die reale Existenz des Zirkus, dem sie angehört, insgesamt in Frage gestellt (LMJ:142-146).

<sup>115</sup> Krzysztof Rutkowski interpretiert die tote Sprache als das überlebte System der herrschenden europäischen Kultur, die mit den sie bedrohenden sozialen und nationalen 'underdog'-Kulturen kämpft, indem sie sie entwertet oder sich ästhetisierend einzuverleiben sucht (1984:58-66).

Im Romantext selbst finden sich die bunten *Mosaikfenster* nicht zufällig vorwiegend an Bordellen: Der Liberale, der wie Maurycy allen Standpunkten gleichermaßen mißtraut und sich in keiner Richtung festlegen lassen will, ist in besonderem Maße der Gefahr ausgesetzt, opportunistisch zu handeln - sich zu prostituieren (der Intellektuelle als 'Hure der Herrschenden'). Solcher Opportunismus kann letztlich den Staat in Gefahr bringen: Das 'Bordell' steht für 'Chaos', bedeutet doch "(sacré) bordel" laut Erzähler soviel wie "pagaye" (*Durcheinander*; W:8); und in eben diesem Sinne wird der Ausdruck "bordel" mehrfach zur Charakterisierung der französischen Verhältnisse gebraucht (W:246,257,389,400). Folgerichtig wird die am 10. Mai 1940 beginnende Niederwerfung Frankreichs im Roman durch die Zersplitterung des *Mosaikfensters* einer französischen Kirche symbolisiert (W:312-317).

Das leitmotivische 'Chaos' bezieht sich jedoch auch auf das Leben im allgemeinen (W:13) und auf private Probleme, wie die Komplexe des verkrüppelten Doktor Claude, die dieser im 'Bordell' zu kompensieren sucht (W:37-41). Dasselbe Bordell weist eine spezielle Verbindung zu Spanien auf, stellt sein *Mosaikfenster* doch eine Flamenco-Tänzerin, eventuell Carmen selbst dar (W:10-12,37); zudem sind viele der Prostituierten Spanierinnen (W:11-13). Der Blick durch dieses *Mosaikfenster* fällt gleichermaßen auf beide Parteien des spanischen Bürgerkriegs, der immer wieder ins Zentrum des Romans rückt. Auch im Zusammenhang mit den Verhältnissen in Spanien fällt der Ausdruck "pagaye" (W:257), das Synonym für "bordel".

Schließlich wird durch ein weiteres Wortspiel aus der 'Bordell'-Sphäre auch das in "Witraż" recht wichtige polnische Element ausdrücklich integriert: Kein anderer als der französische Bildhauer Emile-Antoine Bourdelle hat das Pariser Mickiewicz-Denkmal geschaffen (W:8). Der Symbolkomplex 'Mosaikfenster am Bordell' vermag somit wesentliche Teile des Romans metaphorisch miteinander zu verknüpfen.

Ein ähnlich übergreifendes System symbolisch gebrauchter Bilder und Begriffe läßt sich für "Mieszaniny oby-czajowe" nicht feststellen. Die sekundäre Semantisierung

des Titels erschöpft sich hier in einer literarischen Anspielung, die den Roman der Gattung "gawęda" zuordnen soll: Zweimal wird der Verfasser der originalen "Mieszaniny obyczajowe", Jarosz Bejła (ein Pseudonym für Henryk Rzewuski) explizit als *Patron dieser Plauderei* angerufen (MO:116,247; vgl. Interview 1985:7; Cwikliński 1986).

Zum mehrfach ausgedeuteten Symbol wird hingegen der Titel von Kuśniewicz' neuestem Roman. "Nawrócenie" meint zunächst das *Wenden* der Kutschpferde, an das sich der Erzähler aus seiner Jugendzeit erinnert (N I:15,22f.,57; II:12; III:34). Im übertragenen Sinne bedeutet es eben diesen Vorgang der erinnernden Rückwendung in die Vergangenheit und zugleich das anschließende Zurückkehren in die Gegenwart (N I:57; II:12,38). Schon in "Stan nieważkości" hatte das Besteigen einer Kutsche und in "Mieszaniny obyczajowe" eines Eisenbahnwaggon am Beginn des Erinnerungsprozesses gestanden (SN:34 bzw. MO:48).

"Nawrócenie" steht weiterhin für die 'Abkehr' von den Niederungen des Lebens, für das Augen-Verschließen vor dem menschlichen Elend und Unglück (N I:22f.). Diese Haltung ist es, die dem Erzähler im nachhinein Gewissensbisse bereitet; gleichsam in der Furcht, *ohne Vergebung* erlangt zu haben, *im Stande der Todsünde aus dieser Welt scheiden* zu müssen (N I:13), müht er sich um seine *Bekehrung*, polnisch wiederum "nawrócenie" (vgl. N I:27; II:17,36; III:29f.; Interview 1985:7). Seine 'Buße' - im Sinne der Romansymbolik - besteht darin, das Gewesene in der erinnernden 'Rückkehr' aufzuarbeiten, insbesondere seine einstige distanzierte Gleichgültigkeit dem jüdischen Problem gegenüber durch 'Verewigung' der damaligen Ereignisse zu 'sühnen' (vgl. auch Abschnitt 4.2.2.). Doch gelingt ihm der Abbau dieser 'Distanz' letztlich nicht; obwohl er den *versprochenen Rapport* erstellt hat, bleibt er ein Fremder und muß seine Pferde unverrichteter Dinge am Ende dieser Sackgasse wieder *umwenden* (N III:34).

## 5. Synkretismus als Prinzip

Andrzej Kuśniewicz entstammt dem ethnischen, sprachlichen und kulturellen Mischterritorium Ostgalizien. Wie seine Romanfigur Olek Bogaczewicz aus den "Strefy" propagiert er im Zeitalter der nationalen Chauvinismen den Weg der Verständigung (vgl. Interviews 1977a; 1985:1; Jarzębski 1976:84f.; 1984:242-247). Als Idealbild eines harmonischen Zusammenlebens der Völker hat er in seinen Romanen immer wieder eine mythisierte Habsburger Monarchie und deren zeitweiliges Fortleben in der Atmosphäre des südöstlichen Zwischenkriegspolens gezeichnet (Wiegandt 1979; 1985:118-122, 127-133; Nitka 1984; Kaszyński 1987; vgl. auch Żukrowski 1975:48; Schnur 1982; Balajka 1984; Woldan 1985; Kuśniewicz 1983; 1987). Verständigung setzt Verständnis voraus; Kuśniewicz ist den historischen Wurzeln und aktuellen Bedingtheiten von Deutschen, Juden und Ukrainern, von Franzosen und Spaniern ebenso nachgegangen wie jenen der Polen. Er hat die Wechselbeziehungen zwischen diesen Völkern unvoreingenommen durchleuchtet. Sein Werk kann als geistige Synthese europäischer Geschichte und Kultur verstanden werden (vgl. Krzysztosek 1977; Rowiński 1982:52f.; Burkot 1984:246-249).

Den subjektiven Haltungen widerstreitender Parteien gleichermaßen auf den Grund zu gehen, bedeutet in der Konsequenz, jeden eigenen Standpunkt zu relativieren, ein Denken, das in der modernen, seit dem *Fin de siècle* kulturell voll wirksamen Erkenntniskepsis und Infragestellung aller überkommenen Werte ihre philosophische Entsprechung findet. Dieses Bewußtsein war seinerzeit nicht nur Reaktion auf die Rationalitäts-, Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit des 18. und 19. Jahrhunderts; es kann auch als direkte Folge eines die Geisteswissenschaften und Künste beherrschenden Historismus betrachtet werden, wie er etwa *im Eklektizismus der Architektur, in religiös-kulturellen Synkretismustheorien, in der modischen Sammelleidenschaft und auf literarischem Felde in der Zusammenschau unterschiedlichster Kulturen zum Ausdruck kam* (Podraza-Kwiatkowska 1985:310f.).

Synkretistische Tendenzen lassen sich auch in Kuśniewicz' Romanen nachweisen: Zu Recht spricht Barbara Kazimierczyk von 'Eklektizismus' mit Blick auf die Vielzahl seiner literarischen Vorbilder (1982:15), die der Autor in seinen Werken oft katalogartig anführt. 'Sammelleidenschaft' kennzeichnet nicht nur viele Romanfiguren, am ausgeprägtesten den Oberleutnant Kiekeritz in "Lekcja martwego języka"; Kuśniewicz selbst kann in seiner Liebe zum historischen Detail, etwa in "Król Obojga Sycylii" oder "Mieszaniny obyczajowe", als 'Sammler' bezeichnet werden. Von seinem Kultursynkretismus war bereits die Rede (er selbst verwendet genau diesen Begriff im Zusammenhang mit den "Strefy"; Interview 1965); Barbara Kazimierczyk bezeichnet den Roman "Lekcja martwego języka" wörtlich als *Anthologie der Kulturen des Mittelmeerbeckens* ("antologię kultur basenu Morza Śródziemnego"; 1982:235).<sup>116</sup>

Damit liegt die Frage nahe, ob der Autor - über seine Vorliebe, die geistige Atmosphäre der Jahrhundertwende zu schildern, hinaus - auch selbst der modernistischen Kultur ideell wie literarisch verwandt ist: Kuśniewicz, geboren 1904, als verspäteter 'Jungpole'? Oder als Vertreter eines neuen 'sekundären' literarischen Stils (zur Terminologie vgl. Lichačev 1973:176ff. = 1977:152ff.), einer neuen 'romanistischen' Strömung (Krzyżanowski 1984:325-355; Čyževs'kyj 1968:25-32) nach einer 'neorealistischen' Phase? Seine 'barocke' und bilderreiche Sprache (vgl. Jarzębski 1976:82; 1984:229; Pawłowski 1976:168) - auch in der Lyrik,<sup>117</sup> der komplizierte Werkaufbau, der keinen Anspruch auf klassisches Maß ("pretensje do klasycznego umiaru"; Kazimierczyk 1982:18) erhebt, die - ihres Bewußtseinsmimetismus (Matuszewski

<sup>116</sup> Auch Kuśniewicz' Behandlung der Erotiksphäre, insbesondere seine Vorliebe für das typisch modernistische Konzept der Androgynie (vgl. Dąbrowski 1981), also wiederum einer Art von Synkretismus - in diesem Falle der Geschlechter -, ließe sich hier anführen.

<sup>117</sup> Mieczysław Dąbrowski spricht von *fast barockem Konzeptismus* (1986a; vgl. auch Kwiatkowski 1959:124 sowie Nowak 1959; Sterna-Wachowiak 1977; Kazimierczyk 1982:34). Einige Gedichte sind darüber hinaus barocker Thematik gewidmet; in *Barock um die Zeit des Gesellen* ("Barok o czasie czeladnika"; CP:7f.; P:57f.) stellt sich das lyrische Ich, der Geselle, sogar als gelehriger Schüler dieser Geistesformation dar (vgl. auch Nicpan 1975:33).

'1984:178f.; Chełstowski 1975:72-76) wie ihres *barocken Übermaßes* (Fornalczyk 1974:216) wegen - oft nur schwer durchschaubare Darbietung der 'Geschichte' sprechen ebenso wie die angeführte geistesgeschichtliche Tradition für solche Thesen. Schon Kazimierz Wyka hat Kuśniewicz' Kompositionsformen mit dem jungpolnischen Roman in Verbindung gebracht (1970:4; vgl. auch Kazimierczyk 1982:141f.).

Ein weiteres Argument bietet der explizite 'Konstrukt'-Charakter der Romane: Kuśniewicz' Erzähler setzen sich über ihren eingeschränkten Erkenntnishorizont hinweg, indem sie sich ausdrücklich das Recht einräumen, über die von ihnen geschaffene Romanwelt nach Gutdünken zu verfügen. Diese 'realistische' Kompensation der ebenso 'realistisch' gezogenen Grenzen menschlicher Erkenntnis ist paradoxerweise gerade für 'sekundäre' literarische Systeme typisch; man denke nur an die illusionsdurchbrechende 'romantische Ironie'. Der eingeschränkte, aber kreative Erzähler wird - anders als in der realistischen Literatur - zum wirklichen Spiegelbild des Autors, der seine menschliche Begrenztheit im literarischen Schaffensprozeß überwindet.<sup>110</sup> Bei Kuśniewicz wird diese Parallele von Autor und Erzähler durch eine Fülle autobiographischer und quasi-autobiographischer Elemente in den Romanen zusätzlich unterstrichen (vgl. oben Abschnitt 1.1. sowie Pokrzywniak 1976:24f.; Jarzębski 1976:81-83, 94-96; 1984:239-242, 267-274; Kazimierczyk 1982: passim).

Der 'Konstrukt'-Charakter zieht weitere Merkmale einer synkretistischen Poetik nach sich: Die grundlegende Opposition der Erzählformen und die mit ihnen verbundenen Erzählertypen werden neutralisiert; es entsteht eine echte Synthese aus beiden Gegenpolen. Die Romane werden durch eine umfassende Symbolik integriert und strukturiert; diese ist weitgehend explizit, wie es einem 'Konstrukt' ansteht, zumindest aber leicht erkennbar, da konventionell. In der Heterogenität ihrer Quellen spiegelt sich Kuśniewicz' bereits erwähnter Kultursynkretismus auf sekundärer Werkebene. Ana-

---

<sup>110</sup> Helena Zaworska sieht nicht zufällig im *romantisch-surrealistischen Reigen der Sucher nach der Überwirklichkeit, die die menschliche Existenz gewaltig erweitert, den Ort für Kuśniewicz' Schaffen* (1974:98 und passim).

loges gilt für die zahllosen literarischen Bezugnahmen (vgl. exemplarisch Abschnitt 3.4.8.) und Anspielungen auf Werke aus den Bereichen Musik, Malerei, Architektur und Bildhauerei (vgl. Lieberman 1983; 1985); die Romane sind als Teil einer Welt von Kunstprodukten angelegt; auch an den vielfältigen Bezugnahmen zeigt sich ein kultureller Synkretismus, der viele Epochen, Länder und Sprachen umfaßt. Dem 'Konstrukt'-Charakter entspringt schließlich in vielen Fällen die 'Lyrisierung' dieser *Balladen-Romane* (Wyka 1970), gipfelnd in der für "W drodze do Koryntu" postulierten Gattungssynthese aus epischen, lyrischen und dramatischen Elementen (siehe oben Abschnitt 3.3.6.), einem für 'sekundäre' literarische Systeme typischen Phänomen (Koschmal 1985:243).<sup>119</sup> Außerdem werden in die meisten Kuśniewicz-Romane essayistische Passagen, historische Dokumente, fiktive Tagebücher und Briefe oder regelrechte Filmszenarien integriert.

Bedürfen Kuśniewicz' literarhistorische Verbindungen zum Jungen Polen bzw. den 'sekundären' literarischen Stilen noch eingehender Studien,<sup>120</sup> so kann als Ergebnis der vorliegenden Arbeit immerhin festgehalten werden: Synkretismus kennzeichnet die stoffliche Seite von Andrzej Kuśniewicz' Romanen; Synkretismus bildet deren ideelle Grundlage, Synkretismus charakterisiert ihre Poetik. Dieser strukturelle Gleichklang auf allen Ebenen zeugt einmal mehr von den literarischen Qualitäten des Autors.

Unlängst hat ihn Piotr Kuncewicz in seiner großangelegten Bestandsaufnahme der literarischen Entwicklung Polens seit dem Ende des Ersten Weltkriegs als *einen der hervorra-*

---

<sup>119</sup> Zudem besitzen Kuśniewicz' Lyrik und Prosa viele *gemeinsame Züge*, wie Jadwiga Niska zu Recht feststellt (1976). - An das modernistische Streben nach dem 'Gesamtkunstwerk', von dem auch Emil R.s Versuche in "Król Obojga Sycylii" zeugen (vgl. Błażejowski 1981:35), erinnert die häufige, suggestive Einbeziehung von musikalischen Elementen und Werken der bildenden Kunst in die Romanwelt, besonders in "Eroica", "Strefy", "Król Obojga Sycylii", "Lekcja martwego języka" und "Witraż" (vgl. auch Interview 1977b:5).

<sup>120</sup> So verweisen etwa Józef Tomasz Pokrzywniak (1976) und Mieczysław Dąbrowski (1986a) zu Recht auch auf 'realistische' Züge in Kuśniewicz' Romanen; der Autor selbst spricht des öfteren von seinem 'Realismus' (Interviews 1965; 1977a; 1979a:4). - Krzysztof Nowicki sieht in der Stilisierung des "Król Obojga Sycylii" neoklassizistische Tendenzen (1971a:345).

gendsten polnischen Schriftsteller ("jednego z najwybitniejszych pisarzy polskich"; 1988) charakterisiert und von Überlegungen berichtet, ihn nach dem Tode von Jarosław Iwaszkiewicz im Jahre 1980 zum Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes zu wählen, was Kuśniewicz jedoch abgelehnt habe. Diese zufällige Verbindung zwischen den beiden ostpolnischen Landsleuten, die im übrigen nur ein zehnjähriger Altersunterschied trennt, lenkt den Blick auf frappierende Gemeinsamkeiten ihres literarischen Werks: Beide lassen in Lyrik wie Prosa synkretistische Tendenzen erkennen, und zwar übereinstimmend auf kultureller, ideeller und poetologischer Ebene (zu Iwaszkiewicz vgl. z. B. Gronczewski 1972:50f., 69-85, 113, 134-142). Beide weisen - zumindest in einzelnen Schaffensphasen - deutliche Affinitäten zu den 'sekundären' Stilformationen, besonders zu Barock (vgl. z. B. Koschmal 1985a) und Modernismus, ja sogar zur Gattung der "gawęda" auf (vgl. oben Anmerkung 31 sowie Burkot 1972:246). Beide suchen Wege aus der Vergänglichkeit im ewigen Kreislauf der Natur, wie "Lekcja martwego języka" und etwa Iwaszkiewicz' ihr in vielem verwandte Erzählung "Brzezina" (*Das Birkenwäldchen*; 1932) belegen, andererseits durch Fixierung des Erlebten in der menschlichen Erinnerung und im literarischen Werk (siehe oben Abschnitte 4.4. bzw. 4.2.2. sowie Maciejewska 1982:314-327, 348-355). *Ewige Quelle* ("Wieczne źródło"; Iwaszkiewicz 1959) der für beide Autoren so wichtigen Erinnerungen ist dabei gleichermaßen die ukrainische Kindheits- und Jugendwelt, die ihnen als 'verlorenes Paradies' unverfälschter Lebensfreude erscheint (vgl. "W drodze do Koryntu", "Strefy" u. a. sowie Maciejewska 1982: 355-360).

## 6. Dokumentarischer Anhang

*In den Briefen, die ich in den Jahren 1985 bis 1987 von Andrzej Kuśniewicz erhalten habe, finden sich viele interessante Aussagen, die die von ihm gegebenen Interviews in manchem ergänzen können. Deshalb führe ich im folgenden die wichtigsten Briefpassagen an, soweit diese zur Veröffentlichung autorisiert wurden.*

Brief vom 22. 10. 1985

"[...]

3) Sprawy merytoryczne, o które Pan pyta:

ad "Korupcja": - postać Januarego uwikłanego w do końca nie wyjaśnioną sprawę podwójnej służby wywiadowczej, ewentualnie zagarnięcia dla własnych celów sumy przeznaczonej dla ruchu oporu - jest być może jakimś tam dwulicowym Janusem. Ja tak, przyznam szczerze, pisząc przed laty "Korupcję", nie myślałem. Takie niewyjaśnione sprawy zdarzały się w czasie ostatniej wojny. Gdy się jest na wrogim terenie i w pełnej konspiracji, wiele pokus kieruje ku łatwym rozwiązaniom. Nikt już tego nie dojdzie po latach. Ale problem "demoralizacji", a jak ja ją nazwałem "Korupcji" przez wyjątkową sytuację, wydał mi się ważny, i stąd ta książka. Relatywizm narratora (Karola) można przyjąć. Jest to jednak przede wszystkim człowiek mało rozgarnięty, naiwny, któremu łatwo zaimponować, zatem blagier i bufon, jakim był January, łatwo go podporządkował i "skorumpował" w sensie moralno-psychicznym. Dlatego do końca trudno mu uwierzyć w domniemaną winę Januarego. Ja jej nie wyjaśniam. Może było tak, może inaczej. Może wyraził zgodę na podwójną grę, może tylko po prostu stchórzył. Obie te koncepcje są możliwe, ja ich nie rozstrzygam. Tak jak w życiu wiele podobnych spraw nie rozwiązano i nigdy już nikt prawdy się nie dowie.

4) Problem "relatywizmu" w ogólności (nie tylko w "Korupcji"): tak, istotnie, poczucie względności postaw i racji jest mi bliskie. Nic, jak sądzę, nie jest ani słuszne, ani niesłuszne w 100 procentach.

5) Ad "Eroica". Tu problem, acz też nieco podobny (właśnie idzie o ten relatywizm), jest bardziej złożony. Bohater książki (i narrator), oficer wyższy formacji SS, austriacki arystokrata, von Valentin, to nie głupawy i naiwny "pan Karol" z "Korupcji". Ani nie January. January to rodzaj kondotiera, blagier i bufon nie pozbawiony swoistego osobistego wdzięku. Von Valentin jest potomkiem rycerzy z wypraw krzyżowych. Upadek i rozkład dawnego układu w Europie, zwłaszcza upadającej Monarchii Habsburgów (już na poły nie-realnej, ale pełnej liberalizmu i poczucia uwiadu, lecz i swoistego piękna), stawia go na pozycji buntu. By ratować, co się da, należy podjąć walkę o zmianę upodlonego, zmateralizowanego świata kupców i kombinatorów. Obraz Republiki Weimarskiej. Czy Pan oglądał znakomity film p. t. "Kabaret"? Ja bywałem w Berlinie rok rocznie w latach 1929-1933. Ten filmowy Kabaret jest jakby symbolem moralnego rozkładu Niemiec Weimarskich. Interesowność, zepsucie, wszystko za pie-

niądze, upadek jakichkolwiek ideałów i bezinteresowności. W tym czasie dla ludzi typu von Valentina, zbuntowanego młodzieńca, rodziły się: kult heroizmu i bezinteresowności, braterstwa i poszukiwania modeli życia w dalekim średnio-wieczu. Poezja Stefana George i teorie Moellera van den Bruck. Muzyka Wagnera - "Nibelungi". To mogło porwać człowieka takiego jak Otto von Valentin. I ja próbowałem to pokazać. Ten proces zauroczenia. Towarzysze w celi więzienia we Fresnes pod Paryżem (a ja znam to więzienie, siedziałem w nim w roku 1943, i wybrałem nawet numer celi ten sam, co moja), to zbieranina bardzo różnorodna, oglądana ponadto oczyma bohatera książki. Czy pan "na literę K." ma coś wspólnego z teoriami "Rheinischer Bund" Goebbelsa i kultem George'a? Wątpię. Pan "K.", to mała szuja, jakich było wiele. Ciekawszy nieco Francuz Zibou, sutener i ochotnik "SS-Charlemagne". Owoc paryskich bulwarów drugiej klasy: na przykład Sébastopol, czy Strasbourg. Znałem takich. Zibou jest zresztą postacią prawdziwą. Był taki ze mną przez parę miesięcy w celi. Nauczył mnie gwary paryskich szumowin. Przepadł potem. Szukałem go po wojnie: nie wrócił. Przyjaciel von Valentina - Rohna von Laubitten, to obraz mego sprzed wojny znajomego. Należał do junkierskiej rodziny z Ostpreussen. Nazywał się Dohna zu Schlobitten. Nie dożył wojny, ale gdyby dożył, byłby chyba takim, jakim stworzyłem go (nie bez sentymentu) w "Eroice" niewiele tylko zmieniając brzmienie nazwiska. I jeszcze "baron". Trudno o nim coś dodatkowego powiedzieć. Był taki chyba, jakim go ukazałem. I tacy się wówczas zdarzali. Diebitsch - postać marginalna. Byli i tacy zapaleni pseudouczeni.

Problem pewnej atrakcyjności faszyzmu (w pewnym wczesnym okresie), wciąż mnie interesuje. Po latach wróciłem do tego w "Witrażu". [...]"

Brief vom 4. 12. 1985

"[...]"

- 1) (poprzednio na to Pańskie ważne pytanie nie odpowiedziałem): brzmiało ono tak: "Czy zgadza się Pan, że obok zasadniczego problemu relatywizmu głównym tematem "Eroiki" są różnorodne sposoby, w które człowiek może się dostać do tej samej sytuacji, w tym wypadku do różnego rodzaju kolaboracji z faszyzmem?" Odpowiadam: istotnie. Ma Pan najzupełniej rację. Więcej nawet: - "relatywizm" bowiem, cecha istotna zresztą moich wielu poglądów na losy ludzkie i ich racje, owe "drogi dojścia" były istotnie jednym z moich celów, kiedy przed laty pisałem tę powieść. Wbrew pierwotnym zamierzeniom a także różnicom pochodzenia, wykształcenia itd. trafili do "faszyzmu" - i bohater książki i jego współwięźniowie z celi, i w jakiejś mierze pruski arystokrata, v. Rohna. Ale ja też - co ważne dla kogoś, kto jak Pan pragnie dotrzeć do źródeł mojej twórczości - chęć przyjrzenia się, zobaczenia sprawy, z drugiej strony - to znaczy w tym wypadku oczyma przegranego Valentina. Nie można kogoś bezwzględnie oskarżać, nie próbując znaleźć się w ich skórze. Pytanie: a gdybym i ja znalazł się w takiej sytuacji?
- 2) Moeller van den Bruck (którego czytałem przed laty z dużym zainteresowaniem i nie bez cząstkowej fascynacji: to było,

kiedy studiowałem na Szkole Nauk Politycznych w Krakowie - lata 1933-1935) - nie jest chyba dostępny bezpośrednio umysłowi i możliwości odczucia kogoś takiego jak nieszczęsny (tak, tak, to też ofiara wpędzona w zaułek bez wyjścia, nie stojąca na poziomie kogoś, kto by mógł autentycznie uczestniczyć i rozumieć!), jak biedny "pan na literę K.". Był istotnie w swoim czasie członkiem sekty mającej coś z "Trzeciej Ery". Ale to tylko zbieg okoliczności. "Pan na literę K." na pewno nie słyszał nawet nazwiska Moellera.

[...]

5) Jeszcze o "Eroice": czy słynny "Untergang" Spenglera (którego to dzieło mam i czytałem parokrotnie wysoko je ceniąc w swoim czasie), był, jak Pan pisze, "kluczowym utworem" dla rozwoju ideowego bohatera tej książki, nie wiem. Na pewno rozkład tego, z czego wyrósł (Dawna "Mitteleuropa", to jest te resztki liberalnego systemu XIX-wiecznego w Europie), spowodował jego "przełom wewnętrzny" jakby na zasadzie kontrastu: skoro tamten układ społeczny rozsypał się, no to, by uniknąć całkowitego chaosu, upadku w cynizm - pogoń wyłącznie za materialnym zyskiem, w bezideowość - należy pójść za hasłami, które wyglądały w latach wczesnych niemieckiego faszyzmu (nazwa "faszyzm" zresztą nie bardzo pasuje do hitleryzmu zwłaszcza w jego późnej erze). Tu - przypominam, a chyba Pan widział - film "Kabaret". Otóż ja bywałem często w Berlinie w latach wczesnych trzydziestych i późnych dwudziestych, i bywałem też w takich właśnie kabaretach. Upadek Rzeszy Weimarskiej był totalny. Nazbierało się tyle problemów i tyle brudów, że "heroizm" we wczesnej formie hitleryzmu mógł pociągnąć kogoś takiego jak von Valentin, potomek "klasy przegranej" i "sprawy przegranej". Stefan George plus Moeller v. d. Bruck - mogli uwieść kogoś klasy v. Valentina, a chyba nie kogoś takiego jak nieszczęsny "pan na lit. K.". [...]"

Brief vom 26. 9. 1986

"[...]"

A teraz problem "Stref". Otóż głównym problemem całej tej dość złożonej książki, był taki: zdemaskowanie zasady znanej u nas jako "krowa murzyńska", a polegającej na tym, że, jak rzekomo rozumowali murzyni kiedyś tam: "dobrze jest, gdy ja ukradnę komuś krowę, a źle, kiedy ktoś mnie." Tak po krótko. A w "Strefach": racje Ukraińców mieszkających na dawnych polskich "kresach" wschodnich (była Galicja i Wołyń), nie mających własnego państwa, własnej administracji, własnego uniwersytetu i tak dalej. I prawa polskie "wielkomocarstwowe". Z drugiej strony: żyli tam, nad Dniestrem, i w ogóle w byłej Galicji, Niemcy przybyli tam jeszcze za panowania Marii Teresy i Józefa II-go. Zachowali własną odrębność i język, żenili się między sobą, przeważnie byli wiary ewangelickiej. I teraz jeden z nich (Konrad w "Strefach") zostaje powołany do polskiego wojska i dostaje się do niewoli. Co ma robić? Dać się namówić, by wstąpić jako rodowity Niemiec do Wehrmachtu, czy zostać wiernym przysięgę żołnierskiej polskiej? Oto problem. Bo jeśli Polacy chwalili tych Ślązaków, którzy jako obywatele Trzeciej Rzeszy walczyli przeciw Polsce we wrześniu 1939 i zdebertowali, bo nie chcieli strzelać do Polaków - to jak ocenić ich racje, kiedy równo-

cześniej mamy oceniać postępek Konrada ze "Stref"? I tak dalej i tak dalej. Zawsze ta racja "moja" i "cudza". I czy istnieje w ogóle racja tak zwana bezinteresowna czyli obiektywna. Problem ten postawiłem w "Strefach", lecz odpowiedzi nie dałem, dać nie mogłem. Wszystko inne w tej książce to jest tło i tak zwane "opakowanie".

W innej mojej książce "Stan nieważkości", wróciłem do tego problemu: Niemka (z rodziny tak zwanych junkrów), z Pomorza i ja z byłej Galicji, dziś Ukrainy Sowieckiej: oboje straciliśmy tak zwaną "bezpośrednią ojczyznę". [...]"

Brief vom 4. 3. 1987

"[...]"

- 1) "Strefy" - zaczęło się od drugiej części, która zrazu miała być odrębną całością, satyryczną, tak zwaną wówczas "rozrachunkową" z tzw. "błędami i wypaczeniami" okresu "kultu jednostki". To miało kilkaset stron i było pisane tuż po "Korupcji" gdzieś w latach 1958-59. Potem porzuciłem ten projekt i zabrałem się do "Koryntu". I dopiero po nim napisałem pierwszą a następnie trzecią część "Stref", skracając do minimum drugą ("Skansen"). A potem cenzura zatrzymała całość aż na całe dwa lata. No i "Strefy" ukazały się po "Królu Ob. Sycylii", w 1971 roku. [...]"

## 7. Literaturverzeichnis

### 7.1. Andrzej Kuśniewicz' Romane, Lyrik- und Essaybände

*Die Siglen - in alphabetischer Ordnung - beziehen sich auf die jeweils erste Buchauflage, die in der Arbeit, sofern nicht anders vermerkt, durchweg zugrunde gelegt wurde. "Nawrócenie" wird nach dem Vorabdruck in "Twórczość" zitiert.*

- CP = Czas prywatny. Warszawa 1962.  
 DO = Diabłu ogarek. Warszawa 1959.  
 E = Eroica. Warszawa 1963.  
 K = Korupcja. Kryminał heroiczny. Warszawa 1961.  
 KOS = Król Obojga Sycylii. Warszawa 1970.  
 LMJ = Lekcja martwego języka. Kraków 1977.  
 MHL = Moja historia literatury. Warszawa 1980.  
 MO = Mieszaniny obyczajowe. Warszawa 1985.  
 N = Nawrócenie. In: Twórczość 1985, 7/8:13-62 (N I); 1985, 9:8-46 (N II); 1985, 10:10-34 (N III).  
 P = Piraterie. Wybór wierszy. Warszawa 1975.  
 S = Strefy. Warszawa 1971.  
 SN = Stan nieważkości. Warszawa 1973.  
 SON = Słowa o nienawiści. Warszawa 1956.  
 TK = Trzecie królestwo. Warszawa 1975.  
 W = Witraż. Warszawa 1980.  
 WK = W drodze do Koryntu. Warszawa 1964.

### 7.2. Zitierte Artikel und Enquêteaussagen von Andrzej Kuśniewicz

*Kuśniewicz' Artikel und Enquêteaussagen - hier chronologisch angeordnet - werden in der Arbeit als "Kuśniewicz + Jahreszahl" zitiert.*

- Ataman. In: Biuletyn Rozgłośni "Kraj" 2, 1956, 4:5f.  
 Ataman, dziedzic, czy po prostu faszysta. In: ebd. 2, 1956a, 218:4.  
 Zadania i niepokoje pisarza. (Przed Kongresem Kultury Polskiej).  
 In: Trybuna Ludu 1966, 249:3.  
 Mój rok 1966. (W pracowniach). In: Kultura. Warszawa 1967, 4:7.  
 O planach twórczych. (Mówią pisarze). In: Trybuna Ludu 1969, 3.39:4.  
 Pisarz, życie, dzieło. In: Tygodnik Kulturalny 1971, 17:1,4.  
 Pisarz - czytelnik - krytyka. In: Życie Literackie 1971a, 49:4f.

- Mój nauczyciel. In: Nurt 1974, 1:27.
- Čtoby ne prevratit'sja v perežitok... In: Voprosy literatury 1975, 12:164-167.
- Dlaczego piszę. In: Kultura. Warszawa 1977, 13:5.
- Kilka uwag laika na temat edukacji historycznej społeczeństwa. In: Miesięcznik Literacki 16, 1981, 8/9:140-142.
- Mitteleuropa 1983. In: Polityka 1983, 53:3,6.
- Österreich-Ungarn - ein Bekenntnis. In: Alexander Sixtus von Reden (Hrsg.): Österreich-Ungarn. Die Donaumonarchie in historischen Dokumenten. Wien 1987:13-16.

### 7.3. Zitierte Interviews und Diskussionen mit Kuśniewicz

- Die von Kuśniewicz gegebenen Interviews und seine Beiträge zu Diskussionen - hier chronologisch geordnet - werden in der Arbeit als "Interview (bzw. Diskussion) + Jahreszahl" zitiert.*
- Czym żywi się literatura. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem. In: Kultura. Warszawa 1965, 48:3,8.
- Andrzej Kuśniewicz. In: Jadwiga Radomińska: Spotkania zapisane. Z przedmową Tadeusza Brezy. Kraków 1970:212-216. [Gespräch vom 17. 9. 1967]
- Pisarz i działacz. (Laureaci Złotego Mikrofonu). In: Radio i Telewizja 1970a, 37:9.
- Od "Korupcji" do "Trzeciego królestwa". (Laureaci Nagrody Ministra Kultury i Sztuki 1971). Rozm. Waldemar Chołodowski. In: Tygodnik Kulturalny 1971, 30:3f.
- Jest coś narkotycznego w pisaniu... Rozm. Halina Murza Stankiewicz. In: Wiadomości. Wrocław 1971a, 48:8.
- Miałem ważniejsze sprawy niż pisanie - mówi Andrzej Kuśniewicz. (Laureat nagrody Ministra Kultury i Sztuki). Rozm. sław. In: Kurier Polski 1971b, 175:4.
- Ze złości na ludzką obłudę. Rozmawiamy z Andrzejem Kuśniewiczem. Rozm. Halina Przedborska. In: Dziennik Ludowy 1972, 287:4. [Gekürzte Version: ebd. 1972, 293:8]
- Z okolic geograficznych i duchowych. Z Andrzejem Kuśniewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka. In: Polityka 1972a, 23:1,6. [Nachdruck in: dies.: Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi. Warszawa 1975:288-297.]
- Andrzej Kuśniewicz o "Trzecim królestwie". (Rozmowa z pisarzem: Rozm. Lech Wieluński. In: Perspektywy 1973, 38:29.
- Pisanie to moje hobby. ("Książka z autografem"). Rozm. Jacek Jankowski. In: Express Wieczorny 1973a, 34:6.
- Interesują mnie oceny ludzkich postaw. Rozm. Maria Śledzińska. In: Słowo Powszechne 1974, 168:4.
- Niespieszna rozmowa. Rozm. Katarzyna Meloch. In: Argumenty 1974a, 33:8f.

- Andrzej Kuśniewicz i jego "Stan nieważkości" w sobotę w "Nike".  
Rozm. Anna Kornacka. In: Express Wieczorny 1974b, 62:4.
- Andrzej Kuśniewicz. (Laur XXX-lecia). In: Kurier Polski 1974c,  
162:3.
- Teraźniejszość i przyszłość sztuki. [Dyskusja]. In: Miesięcz-  
nik Literacki 9, 1974d, 3:35-58.
- Czas prywatny. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem. Rozm. Wojciech  
Jamroziak i Stefan H. Kaszyński. In: Nurt 1975, 9:25f.
- Praca pisarza - jakość życia. Dyskusja w redakcji "Słowa Pow-  
szechnego". In: Słowo Powszechne 1975a, 272:3f.
- Pisarstwo nie było celem w moim życiu. Rozmowa z Andrzejem Ku-  
śniewiczem. Rozm. Tomasz Jastrun. In: Tygodnik Kulturalny  
1976, 20:1,9.
- Pomnażanie życia. Rozm. Grażyna Banaszekiewicz. In: Tydzień  
1976a, 22:14.
- Andrzej Kuśniewicz. (Host Literárního Měsíčníku). S Andrzejem  
Kuśniewiczem hovořila Jasná Tolimátová. In: Literární  
Měsíčník 1976b, 4:94-97.
- "Książka powinna bronić się sama". Z Andrzejem Kuśniewiczem  
rozmawia Hanna Karolak. In: Argumenty 1977, 50:6,12.
- Potrzeba mitu. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem. (Pióro i  
życie). Rozm. Janusz Karkoszka. In: Trybuna Robotnicza  
1977a, 292:6.
- Fotografia z pamięci. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem. Rozm.  
Tadeusz Sobolewski. In: Film. Warszawa 1977b, 7:3-5.
- O swej pracy mówi Andrzej Kuśniewicz. Rozm. Adam Fryc. In:  
Chłopska Droga 1978, 41:9.
- "Król Obojga Sycylii" - bestsellerem we Francji. Rozmawiamy  
z Andrzejem Kuśniewiczem. Notowała Kira Gałczyńska. In:  
Trybuna Ludu. 1978a, 65:8.
- Andrzej Kuśniewicz. (Rozmowy z pisarzami). Rozm. Barbara Kazi-  
mierczyk. In: Kierunki 1979, 15:7.
- Względność, względność, względność... z Andrzejem Kuśniewiczem  
rozmawia Teresa Krzemień. In: Kultura. Warszawa 1979a,  
48:3-5.
- Andrzej Kuśniewicz. (Unser Interview). Das Gespräch führte  
Andrzej Ziembicki. In: Buch der Zeit 1980:4-6.
- XIX wiek skończył się... w 1914 roku. Rozmowa z Andrzejem  
Kuśniewiczem. Rozm. Izabella Bodnar. In: Pismo Literacko-  
artystyczne 1984, 10:113-124.
- Z amatorstwa. Z Andrzejem Kuśniewiczem rozmawia Teresa Krzemień.  
In: Polityka 1985, 22:1,7.
- Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem. In: Zbigniew Tara-  
nienko: Rozmowy z pisarzami. Warszawa 1986:449-488. [Zu-  
sammenstellung dreier, zum Teil bereits früher (Argumenty  
1971, 31; Literatura 1972, 42) veröffentlichter Interviews  
aus den Jahren 1971, 1972 und 1976]

## 7.4. Zitierte Literatur zu Andrzej Kuśniewicz

*Bei der alphabetischen Anordnung nach den im Hauptteil der Arbeit verwendeten Stichwörtern bleiben diakritische Zeichen unberücksichtigt.*

- Bajerowicz, Marcin: Gra w historię. In: Tydzień 1974, 27:17.
- Balajka, Petr: Ballady powieściowe Andrzeja Kuśniewicza. Przeł. Tadeusz Łukasiak. In: Literatura na Świecie 1984, 4:321-337.
- Bartelski, Lesław M.: Smutek historii. In: Widnokreęgi 1970, 8:85-87.
- Bartelski, Lesław M.: Kuśniewicz Andrzej. In: ders.: Polscy pisarze współcześni. Informator 1944-1968. Warszawa 1970a:137.
- Bartelski, Lesław M.: Rozmowa w Hamburgu. (Z książką na ty). In: Express Wieczorny 1974, 160:4.
- Bartelski, Lesław M.: Trzecie królestwo. In: Widnokreęgi 1976, 5:68-70.
- Bartoš, Otakar: Próza básníkova. In: Andrzej Kuśniewicz: Král Obojí Sicílie. Přeložila Anetta Balajková. Praha 1975: 231-238.
- Bereza, Henryk: Dwie wieczności. (Książka miesiąca). In: Twórczość 21, 1965, 3:102-105. [Nachdruck unter dem Titel "Wieczność" in: ders.: Sztuka czytania. Warszawa 1966: 137-143]
- Bereza, Henryk: Andrzej Kuśniewicz. (Słownik polskich pisarzy współczesnych). In: Tygodnik Kulturalny 1966, 12:4. [Nachdruck in: ders.: Taki układ. Warszawa 1981:118-121]
- Bereza, Henryk: Andrzej Kuśniewicz. (Sylwetki pisarzy). In: Książki dla Ciebie 1970, 9:12f.
- Bereza, Henryk: Niepowtarzalność. In: Twórczość 26, 1970a, 7/8 222-224. [Nachdruck in: ders.: Taki układ. Warszawa 1981: 121-124]
- Bereza, Henryk: "Rzeczywistość nierzeczywista". (W kółko proza In: Kultura. Warszawa 1974, 5:3. [Nachdruck in: ders.: Taki układ. Warszawa 1981:124-127]
- Bieńkowska, Danuta: Ziarnka piasku pod powieką. (Moje lektury) In: Głos Pracy 1971, 139:5.
- Bieńkowski, Zbigniew: Pamięć. (Poezja i niepoezja). In: Kultura. Warszawa 1971, 43:10.
- Błażejowski, Tadeusz: Nad Renem i gdzie indziej. (Książki). In: Nadodrze 1976, 7:9f.
- Błażejowski, Tadeusz: Kontestacja, sztuka i sex. In: Odgłosy 1976a, 18:10.
- Błażejowski, Tadeusz: Pamięć wspomagana wyobraźnią. In: ders.: Retorta Fausta. Szkice literackie. Łódź 1981:26-51,124f.

- Błażejowski, Tadeusz: Gawęda szlachecka dzisiaj. In: *Życie Literackie* 1986, 14:10.
- Błoński, Jan: Z Galicji do Koryntu. In: ebd. 1967, 36:3.
- [Bogusławska, A.] LEKTOR: Strefy. (Z mojego lektorium). In: *Życie Przemyskie* 1971, 35:5.
- Brzękowski, Jan: Dwunasta Rozmowa z Sobowtórem. In: *Oficyna Poetów*. Londyn 1971, 2:35-38.
- Bugajski, Leszek: Na rozdrożu. In: *Pozy prozy*. Warszawa 1986: 41-57.
- Bukowska, Anna: Spirale. Powieść 64. In: *Proza - Poezja*. 1964. Wybór szkiców i recenzji. Warszawa 1965.
- Bukowska, Anna: Trzy powroty. In: *Miesięcznik Literacki* 6, 1971, 10:56-59.
- Bukowska, Anna: Spadkobiercy klęski. In: *Miesięcznik Literacki* 9, 1974, 7:126-128.
- Burek, Tomasz: Powieść w stadium żartu. In: *Twórczość* 18, 1962, 2:124-127.
- Burek, Tomasz: Twarz wroga. In: *Twórczość* 20, 1964, 4:76-79.
- Burek, Tomasz: Uroki i mechanizmy nadbudowy. In: *Tygodnik Kulturalny* 1965, 15:5,7. [Gekürzter Nachdruck in: ders.: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971:93-98.]
- Burkot, Stanisław: Andrzej Kuśniewicz: Strefy. In: ders.: *Proza powojenna 1945-1980. Analizy i interpretacje*. Warszawa 1984:246-260.
- Burzacka, Irena: Głos wolny wolność ubezpieczający. In: *Pomorze* 1972, 2:12.
- Chełstowski, Bogdan: Czas historyczny w powieściach A. Kuśniewicza i P. Wojciechowskiego. In: *Miesięcznik Literacki* 10, 1975, 7:68-76.
- Choińska, Krystyna: Kontestacja - okiem taty. In: *Nurt* 1976, 5:37f.
- Chojnacki, Antoni: Strefy wyobraźni. *Twórczość* Andrzeja Kuśniewicza. In: *Trybuna Ludu* 1977, 4:6.
- Chołodowski, Waldemar: Sploty historii. In: *Tygodnik Kulturalny* 1974, 21:4.
- Chrzanowski, Tadeusz: Epoka za szkłem. In: *Tygodnik Powszechny* 1986, 22:8,7.
- Cwikliński, Krzysztof: Wczoraj czyli dziś... In: *Nurt* 1986, 9:25.
- Dąbrowska, Krystyna: Droga do Koryntu. In: *Kultura*. Warszawa 1965, 8:8.
- Dąbrowski, Mieczysław: W stronę formy rozbitej. In: *Literatura*. Warszawa 7, 1978, 49:1,8.
- Dąbrowski, Mieczysław: Androgyne w prozie Andrzeja Kuśniewicza. In: *Miesięcznik Literacki* 16, 1981, 4:50-59.

- Dąbrowski, Mieczysław: Motyw Fausta w twórczości Andrzeja Kuśniewicza. In: Miesięcznik Literacki 21, 1986, 2:51-61.
- Dąbrowski, Mieczysław: Z utraconego raj. (Orzeł i reszka literatury współczesnej). In: Tygodnik Kulturalny 30, 1986a, 49:11.
- Damborský, Jiří: Dva romány Andrzeje Kuśniewicze. In: Čtenář 1977, 3:101f.
- Danilewicz-Zielińska, Maria: Kuśniewicz, Andrzej: Lekcja martwego języka. In: Kultura. Paryż 1978, 5:135-137.
- Dolecki, Zbigniew: Kamień mądrości czasu. In: Kierunki 1971, 34:5.
- Ewertowska-Klaja, Iwona: Überlegungen zu drei galizischen Schulromanen polnischer Autoren. In: Stefan H. Kaszyński (Hrsg.): Galizien - eine literarische Heimat. Poznań 1987:207-217.
- Fornalczyk, Feliks: Świat realny, który wyrósł i dojrzał w pamięci. In: ders.: Znani i nieznani. Szkice. Łódź 1974: 197-245.
- Fornalczyk, Feliks: Co możliwe w stanie nieważkości. In: Życie Literackie 1975, 32:6,14.
- Gondowicz, Jan: To było niegdyś. In: Kultura. Warszawa 1974, 28:3.
- Gondowicz, Jan: Rzeczywistość jakby prawdziwa. In: Nowe Książki 1974a, 8:15f.
- haj: Abgesang einer Epoche. Der Roman "König beider Sizilien" von Andrzej Kuśniewicz. In: Neue Zürcher Zeitung 1982, 211:69.
- Hampel, Andrzej: "Strefy". In: Odgłosy 1971, 51/52:13.
- Hendrykowska, Małgorzata: Galicja pod sercem. In: Nurt 1978, 8:11.
- Honsza, Norbert/Krzysztof Andrzej Kuczyński/Elżbieta Dzikowska/Bernard Wengerek: Obraz Polaka w literaturze NRD i RFN oraz obraz Niemca w literaturze polskiej po 1945 roku. Próba typologii. In: Sobótka 1978, 2:221-253. [Gekürzte deutsche Version des 2. Teils: Elżbieta Dzikowska/Bernard Wengerek: Das Bild des Deutschen in der polnischen Literatur nach 1945. In: Sinn und Form 32, 1980, 2:366-391.]
- Ignatov, M. V.: Ot "ustnogo portreta" k romanu-ispovedi. In: Slavjanskaja filologija. Sbornik statej. T. 8. Moskva 1973:214-227.
- Iwaszkiewicz, Jarosław: Wieczne źródło. In: Życie Warszawy 1971: 154. [Erneut in: ders.: Ludzie i książka. Warszawa 1971: 116-118.]
- Jackiewicz, Aleksander: Nad Kuśniewiczem. In: Film. Warszawa 1965, 24:14.
- Jackiewicz, Aleksander: Pisarze o gwiazdach. In: ders.: Niebezpieczne związki literatury i filmu. Warszawa 1971: 295-297.

- Janota, Wojciech K.: Andrzej Kuśniewicz czyli proza poszukująca. (Pisarze współcześni - wybór wartości). In: Opole 1974, 9:22f.
- Janota, Wojciech K.: Stan nieważkości. In: Poglądy 1974a, 20:12 .
- Jarzębski, Jerzy: Milka, Bittra, Velma. In: Teksty 1973, 4:40-417.
- Jarzębski, Jerzy: Historia Fausta. (O prozie Andrzeja Kuśniewicza). In: Twórczość 32, 1976, 11:81-96.
- Jarzębski, Jerzy: Andrzej Kuśniewicz - historia Fausta. In: ders.: Powieść jako autokreacja. Kraków-Wrocław 1984: 227-274.
- Jarzębski, Jerzy: Co zdarzyło się w "teatrze mowy"? In: ders.: Powieść jako autokreacja. Kraków-Wrocław 1984a:365-411.
- Jastrzębski, Jerzy: Ucieczka w śmierć. In: Odra 1971, 1:103f.
- Kajewski, Piotr: Stany ważkości i nieważkości historycznej. In: Odra 1974, 5:99f.
- Kasprowy, A.: Lektury obowiązkowe. In: Życie Literackie 1971, 21.
- Kaszyński, Stefan H.: Der Tod in Galizien. In: "Am Abend tönen die herbstlichen Wälder." (Galizien in Poesie und Prosa). Innsbruck 1987. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe.)
- Kazimierczyk, Barbara: Wskrzeszanie umarłych królestw. O piarstwie Andrzeja Kuśniewicza. In: Kierunki 1974, 21:6,11.
- Kazimierczyk, Barbara: Historia naturalna dekadenta. In: Miesięcznik Literacki 15, 1980, 2:56-69.
- Kazimierczyk, Barbara: Wskrzeszanie umarłych królestw. Kraków 1982.
- Koźniewski, Kazimierz: Tryptyk pięknej prozy. In: Polityka 1971, 23:7.
- Koźniewski, Kazimierz: Niemiec w naszej literaturze powojennej. In: Polityka 1982, 31:6-13.
- Koźniewski, Kazimierz: Niemiec w polskim lustrze. W zwierciadłce polskiej prozy współczesnej - powieściowej i dramaturgicznej. In: W cieniu przeszłości. O stosunkach polsko-niemieckich. Warszawa 1986:162-193.
- Kraskowska-Lange, Ewa: ... a sprawa polska. In: Nurt 1980, 11: 9f.
- Krzemiński, Adam: Adwokat z Koblencji. In: Polityka 1975, 49:8 .
- Krzysztozek, Wiesław: Miazga świadomości. In: Fakty 76, 1976, 3:9.
- Krzysztozek, Wiesław: Stygmat zwielokrotnienia. In: Literatura. Warszawa 1977, 39:1,3.
- Krzysztozek, Wiesław: Język dzieciństwa. In: ebd. 1978, 6:12.
- Kubacki, Wacław: Strefy. (Książka miesiąca). In: Życie Warszawy 1971, 182:3.

- Kubicki, Henryk: "Trzecie królestwo" Kuśniewicza. In: *Opole* 1976, 3:26f.
- Kujawski, Lech: O prozie Andrzeja Kuśniewicza. In: *Litery* 1971 11:24-26.
- Kuncewicz, Piotr: Pogranicze Kuśniewicza. (Agonia i nadzieja (Literatura polska 1918-1986) (222)). In: *Przegląd Tygodniowy* 1988, 8.
- Kurzyna, Mieczysław: Antypowieść Andrzeja Kuśniewicza. (Lektur In: *Słowo Powszechne* 1974, 68:4.
- Kurzyna, Mieczysław: "Trzeciego królestwa" nie będzie. (Lektur In: *ebd.* 1976, 17:4.
- Kuźma, Erazm: Ballada o secesji. (Książka tygodnia). In: *Głos Szczeciński* 1970, 223:5.
- Kwiatkowski, Jerzy: Między Freudem a Ukrainą. In: *Twórczość* 1959, 8:121-124. [Erweiterte Fassung in: ders.: *Remont Pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1969:20-33.]
- Lewandowska, Agnieszka: Zakamarki Kuśniewiczowskiej biblioteki In: *Miesięcznik Literacki* 17, 1982, 1-5:151-153.
- Lieberman, Sylvain Patrice: The Terrorized Reader. (Andrzej Kuśniewicz, *The King of the Two Sicilies*). In: *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture* 1983:273-28
- Lieberman, Sylvain Patrice: Le Lecteur Terrorisé. In: *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* 27, 1985:3-18.
- Lipski, Jan Józef: Pauza. In: *Twórczość* 18, 1962, 11:120-123.
- Lisiecka, Alicja: Wojdowski i Kuśniewicz. (Książki krajowe). In: *Wiadomości*. Londyn 1972, 37:2. [Gekürzter Nachdruck unter dem Titel "Strefy i kompleksy" in: dies.: *Przewodnik po literaturze krajowej*. Londyn 1975:35-39.]
- Łobodowski, Józef: Nagrody i komeraże. In: *Wiadomości*. Londyn 1974, 11:6.
- [Loth, Roman] R. L.: Kuśniewicz Andrzej. In: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. Seria II. Opracował zespół pod redakcją J. Czachowskiej. (= Bibliografia literatury polskiej - Nowy Korbut). T. 1, Warszawa 1977:570-572.
- Lubelski, Karol: Żywot człowieka bezradnego. In: *Życie Literackie* 1976, 13:16.
- Maciąg, Włodzimierz: Co widać przez dziurkę od klucza? In: *ebd.* 1961, 37:5. [Nachdruck in: ders.: *Opinie i wróżby. Proza i krytyka polska dnia bieżącego*. Kraków 1963: 133-136.]
- Maciąg, Włodzimierz: Tajniki gestapowskiej duszy. In: *Życie Literackie* 1963, 38:5.
- Maciąg, Włodzimierz: Groteska w Koryncie. In: *ebd.* 1965, 9:8.
- Maciąg, Włodzimierz: How to Reconstruct the Past/Comment reconstruire le passé? In: *Polish Literature*. Warszawa 1970, 2/3:25-27.

- Maciąg, Włodzimierz: Strefy naszego losu. In: Nowe Książki 1971, 14:939-940.
- Maciąg, Włodzimierz: Life Zones / Les zones de la vie. In: Polish Literature. Warszawa 1971a, 3:9-11.
- Maciąg, Włodzimierz: Tajemnice dekadenta. (Szkola gustu). In: Nowe Książki 1977, 23:31f.
- Maciąg, Włodzimierz: Kuśniewicz Andrzej. In: Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. T. 1, Warszawa 1984:541.
- Maciejewska, Irena: Słowa o nienawiści i miłości. In: Odra 11, 1971, 7/8:101-103.
- Macużanka, Zenona: Kuśniewicz dotąd nie znany. In: Argumenty 1975, 47:9f.
- Marzec, Anna: Podzwonne czasom i ludziom. In: Miesięcznik Literacki 21, 1986, 9:136-138.
- [Maśliński, J.] M. A. Styks: O Kuśniewiczu inaczej. In: Życie Literackie 1971, 44:2,13.
- Matuszewski, Ryszard: Konformiści i kontestatorzy. In: Z bliska. Szkice literackie. Kraków 1981:392-399. [Zuerst als "Polityka i erotyka bez złudzeń" in: Literatura 1975, 45.]]
- Matuszewski, Ryszard: Andrzej Kuśniewicz. In: ders.: Polska literatura współczesna. Warszawa 1984:176-179.
- Melkowski, Stefan: Między zmartwychwstaniem a reanimacją. (Pisarz i świat współczesny). In: Argumenty 1974, 44:8f.
- Mencwel, Andrzej: Jedność w różnorodności. In: Współczesność 1971, 18:3.
- Mencwel, Andrzej: Lafcadio, jako bibelot. In: ders.: Spoiwa. Refleksje krytyczne. Warszawa 1983:147-160.
- Mętrak, Krzysztof: Powieści Andrzeja Kuśniewicza albo kiks i mitologia zbiorowego działania. In: Współczesność 1964, 10:5,11.
- Mętrak, Krzysztof: Na peryferiach historii. In: ebd. 1965, 13:8.
- Mętrak, Krzysztof: Filozofia powieści Kuśniewicza. In: Kultura. Warszawa 1971, 25:3.
- Misiorny, Michał: Trzecie królestwo Ernesta. (Refleksje nad książką). In: Trybuna Ludu 1975, 257:7.
- Nasiłowska, Anna: Dobre wychowanie. In: Odra 1986, 10:96f.
- Nawrocka, Barbara: Świat, którego już nie ma. In: Trybuna Ludu 1970, 14:6.
- Nawrocka, Barbara: Strefy. (Witryna księgarska). In: ebd. 1971, 145:6.
- Nawrocki, Witold: Kuśniewicz i Niemcy. (Bez zakrętów). In: Życie Literackie 1975, 51/52:5.
- [Nawrocki, Witold] Vitold Navrockij: V pamjati Andžeja Kus'neviča. In: Pol'sha. Warszawa 1977, 9:24.

- Nawrocki, Witold: Świat przywrócony pamięci. In: Trybuna Robotnicza 1978, 63:7.
- Neveux, Jean B.: L'ombre du passé. (Littérature polonaise). In: Table Ronde. Paris 1963, 191:145-148.
- Neveux, Jean B.: Andrzej Kuśniewicz: W drodze do Koryntu. In: ebd. 1965, novembre:157f.
- Nicpan, Łukasz: Daleki, maleńki kwadracik. In: Nowe Książki 1975, 24:32f.
- Niska, Jadwiga: Andrzej Kuśniewicz. (Pisarze Polski Ludowej). In: Dziennik Bałtycki 1976, 242:5.
- Nitka, Danuta: Polsko-austriacki romans z "Królestwem Obojga Sycylii". In: Nurt 1984, 7:30-33.
- Nowak, Tadeusz: Wśród poetów. In: Życie Literackie 1959, 46:4.
- Nowicki, Krzysztof: Heroizm i korupcja. In: Pertraktacje. Szkice i felietony literackie. Warszawa 1971:269-283. [Zuerst in: Współczesność 1969, 1:1,11.]
- Nowicki, Krzysztof: Sytuacja stylizacji. In: Pertraktacje. Szkice i felietony literackie. Warszawa 1971a:338-345. [Überarbeiteter Nachdruck von "Problem stylizacji" in: Miesięcznik Literacki 5, 1970, 9:141-143.]
- Nyczek, Tadeusz: Adwokat i kortestatorzy. (Co masz na myśli?). In: Echo Krakowa 1975, 256:4.
- Orłow, Krystyna: Spóźniona śmierć XIX wieku. In: Nurt 1970, 7:58f.
- Owczarek, Bogdan: Moralność i utopia czyli o potrzebie ideologii. In: Miesięcznik Literacki 11, 1976, 6:124f.
- Owczarek, Bogdan: Zniewalający urok fikcji albo smutek zakurzonych witraży. In: ebd. 15, 1980, 12:127f.
- Pawłowski, Włodzimierz: Królestwo kontestacji. In: Regiony 1976, 1:166-169.
- Pawłowski, Włodzimierz: Galicyjski outsider. (O Andrzejku Kuśniewiczu). In: Literatura. Warszawa 1987, 9:24-28.
- Pieszczachowicz, Jan: Lekcja śmierci. In: Literatura. Warszawa 1977, 50:1,4.
- Pieszczachowicz, Jan: Powaby wielkiego urlopu. In: Polityka 1981, 7:11.
- Pietrzak, Ryszard: W kręgu wartości uniwersalnych. (Proza polska). In: Trybuna Ludu 1977, 306:8.
- Pokrzywniak, Józef Tomasz: Oko mędrca. O prozie Kuśniewicza. In: Nurt 1976, 12:24-27.
- Przyboś, Julian: Proza Kuśniewicza. In: Proza - Poezja. 1964. Wybór szkiców i recenzji. Warszawa 1965:133-135. [Zuerst in: Życie Warszawy 1965, 68.]
- Putrament, Jerzy: Krytyka "Korupcji" czyli o korupcji krytyki. In: Głos Olsztyński 1962, 112:8.

- Rawicz, Piotr: Préface. In: Andrzej Kuśniewicz: Le Roi des Deux-Sicules. Roman. Traduit du polonais par Christophe Jezewski et François-Xavier Jaujard. Paris 1978:7-22.
- Rogatko, Bogdan: Smakowanie śmierci, czyli w sidłach estetyzmu. In: Życie Literackie 1978, 15:12.
- Rohoziński, Janusz: Rzeczywistość wyobraźni. (Książka miesiąca). In: Życie Warszawy 1974, 100:3.
- Rohoziński, Janusz: Portret z pamięci. (Książka miesiąca). In: ebd. 1975, 250:3.
- Rowiński, Cezary: Powieściopisarstwo Andrzeja Kuśniewicza. In: Miesięcznik Literacki 17, 1982, 6:51-65.
- Rutkowski, Krzysztof: Martwy język. In: ders.: Ani było, ani jest. Szkice literackie. Warszawa 1984:47-66. [Zuerst in: Miesięcznik Literacki 13, 1978, 11:51-59.]
- Sadkowski, Wacław: Odejście i zbliżenie. In: Trybuna Ludu 1965,, 73:3.
- Sadkowski, Wacław: Andrzej Kuśniewicz. In: Nowe Książki 1966, 21:3. Umschlagseite.
- Sadkowski, Wacław: Kiedy Himmler odwrócił oczy... In: Penetracje i komentarze. Notatnik recenzenta 1960-1965. Warszawa 1967:163-167. [Zuerst in: Trybuna Ludu 1963, 283.]
- Sadkowski, Wacław: Różnorodność w jedności. In: Współczesność 1971, 18:3.
- Sadkowski, Wacław: Kuśniewicz. Transl. by Joanna Infeld-Sosnowska. Warsaw 1974.
- Sadkowski, Wacław: Andrzej Kuśniewicz. In: Polish Literature 1974a, 3/4:3-6.
- Sadkowski, Wacław: Droga pisarska Andrzeja Kuśniewicza. In: Argumenty 1980, 6.
- Schnur, Roman: Ein Europäer aus Galizien. In: Merkur 1982, 3:309-312.
- Skórzyński, Piotr: Andrzej Kuśniewicz: "Strefy". In: Tygodnik Powszechny 1972, 4:8.
- Sowińska, Beata: Między dawnymi a nowymi laty. (Książka tygodnia). In: Życie Warszawy vom 28. 3. 1986.
- Sprusiński, Michał: Spełniony horoskop. (Książka miesiąca). In: Twórczość 27, 1971, 10:95-98. [Nachdruck in: ders.: Między prawdą a zmyśleniem. Szkice o nowszej prozie polskiej. Kraków 1978:114-118.]
- Sprusiński, Michał: Strefy pamięci. (Racje i irytacje). In: Poglądy 1971a, 17:12.
- Sprusiński, Michał: Zmierzch świata. In: Perspektywy 1971b, 1:37.
- Sprusiński, Michał: Lekcja literatury żywej. (Szaleństwa i metody). In: Literatura. Warszawa 1977, 47:11.

- Sprusiński, Michał: Skokiem w osiemnasty wiek. In: ders.:  
Między prawdą a zmyśleniem. Szkice o nowszej prozie pol-  
skiej. Kraków 1978:118-122.
- Sprusiński, Michał: "Trzecie królestwo" i milcząca większość.  
In: ebd. 1978a:123-127.
- Stanuch, Stanisław: Za pięć dwunasta. In: Dziennik Polski 1971,  
8:5. [Nachdruck in: ders.: Na gorącym uczynku. Kraków  
1978:56-58.]
- Sterna-Wachowiak, Sergiusz: Gawęda - parodia - poezja. In:  
Twórczość 33, 1977, 3:114-116.
- Styczeń, Janusz: Kuśniewicza wizja modernizmu. In: Sigma  
1971/72, 5:23.
- Szpakowska, Maria: W sidłach konwencji. In: Nowa Kultura 1961,  
47:2.
- Szwedek, Barbara: Powieść jako metodologia historii. In: Nurt  
1978, 4:29f.
- Termer, Janusz: Powieść o stadium psychiki. In: Nowe Książki  
1965, 4:159f.
- Termer, Janusz: Współczesna proza polska. In: Polonistyka 23,  
1970, 6:49-53.
- Termer, Janusz: Współczesna proza polska. In: ebd. 24, 1971,  
6:53-56.
- Termer, Janusz: Współczesna proza polska. In: ebd. 27, 1974,  
4:49-53. [Erneut: ebd. 27, 1974, 5:51-54.]
- Termer, Janusz: Wobec własnego czasu. (Lektury). In: Trybuna  
Ludu 1974a, 98:8.
- Tomala, Stanisław: Kuśniewicz - eseistycznie. In: Miesięcznik  
Literacki 18, 1983, 4:151-153.
- Umiński, Zdzisław: Nagrody literackie 1974. In: Kierunki 1974,  
29:8.
- Wagener, Françoise: Requiem pour un empire défunt. (Lettres  
étrangères). In: Le Monde vom 3. 2. 1978:17.
- Wegner, Jacek: "Ja z grzywką na pazia"... (Z problemów nowej  
prozy). In: Kamena 34, 1967, 7:1,6f.
- Wiegandt, Ewa: Powieść faustyczna. In: Nurt 1974, 6:38f.
- Wiegandt, Ewa: Mit Galicji w polskiej prozie współczesnej  
(rekonesans tematologiczny). In: Teksty 1979, 5:52-62.
- Wiegandt, Ewa: Austria felix, czyli o micie Galicji w prozie  
współczesnej. In: Modele świata i człowieka. Szkice o po-  
wieści współczesnej. Pod red. Jerzego Święcha. Lublin  
1985:113-142.
- Wierciński, Adam: Śmierć findesieclisty. In: Opole 9, 1978,  
2:26f.
- Wilhelmi, Janusz: Trzy powieści w jednej. In: Kultura. Warsza-  
wa 1972, 12:3.

- Woldan, Alois: Österreich-Bild und Österreich-Mythos bei Andrzej Kuśniewicz. In: Die Welt der Slaven 30, N. F. 9, 1985, 2:364-386.
- Wygodzki, Stanisław: W poszukiwaniu źródeł podłości. (Nowe książki). In: Głos Olsztyński 1964, 3:6.
- Wyka, Kazimierz: Ukraińskie dziedzictwo. In: Życie Literackie 1956, 46:5. [Erneut in: ders.: Rzecz wyobraźni. Warszawa 1959:273-282.]
- Wyka, Kazimierz: C. k. ballado-powieści. In: Życie Literackie 1970, 37:1,6; 38:4. [Nachdruck nur (!) des ersten Teils in: ders.: Nowe i dawne wędrówki po tematach. Warszawa 1978:284-297.]
- Wyka, Kazimierz: Literatura była pierwsza. In: Życie Literackie 1970a, 41:5,12.
- Wyka, Marta: Kuśniewiczza kraj lat dzieciennych. In: ebd. 1971, 30:5.
- Wysłouch, Seweryna: Retoryka fabuły a retoryka narracji. In: Tekst i fabuła. Studia pod red. Czesława Niedzielskiego i Janusza Sławińskiego. Wrocław usw. 1979:67-91.
- Wysłouch, Seweryna: Technika symultaniczna a technika monologu wewnętrznego w dwudziestowiecznej prozie. In: Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej. Pod red. Jerzego Święcha. Lublin 1985:84-112.
- Zantuan, Konstanty: Andrzej Kuśniewicz. Eroica. In: Books Abroad. Oklahoma 1967, 3:355.
- Zaworska, Helena: Tęsknota. (Książka miesiąca). In: Twórczość 30, 1974, 4:97-103.
- Zaworska, Helena: "Przewrotna radość". In: Twórczość 34, 1978, 6:119-122.
- Zaworska, Helena: Klerk nieheroiczny. (Książka miesiąca). In: Twórczość 36, 1980, 11:126-130.
- Zaworska, Helena: Bilet do Trembowli. (Książka miesiąca). In: Twórczość 42, 1986, 6:91-94.
- v. Zitzewitz, Lisaweta: Das lebende und das tote Meer. Wenig bekannte Literatur aus Polen über Verfolgung, Krieg und Widerstand. In: Die Zeit 1985, 39:66.
- Żółciński, Tadeusz J.: Opis umierającego świata. In: Magazyn Kulturalny 1978, 2:57-60.
- Żukrowski, Wojciech: Koniec zabawy. In: Nowe Książki 1975, 22:48-50.
- Żurek, Jerzy: Strefy. Jedność w wielości. In: Dziennik Ludowy 1972, 287:4.
- Żurek, Jerzy: Nasze prywatne Austro-Węgry. In: ebd. 1975, 165:3.

## 7.5. Weitere zitierte Literatur

*Bei der alphabetischen Anordnung nach den im Hauptteil der Arbeit verwendeten Stichwörtern bleiben diakritische Zeichen unberücksichtigt.*

- van Baak, J[an] J[ost]: The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I. E. Babel's *Konarmija*. Amsterdam 1983. (= Studies in Slavic Literature and Poetics. 3.)
- Bal, Mieke: *Narratologie. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*. Paris 1977.
- Barthes, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communications* 8, 1966:1-27.
- Benn, Gottfried: Nach dem Nihilismus. In: ders.: *Gesammelte Werke in acht Bänden. Hrsg. v. Dieter Wellershoff. Bd. 3: Essays und Aufsätze*. Wiesbaden 1968:713-723. [Zuerst 1932]
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago-London 1973. [Zuerst 1961]
- Bowling, Laurence Edward: What is the Stream of Consciousness Technique? In: *Publications of the Modern Language Association of America* 65, 1950, 4:333-345.
- Breu, Walter: Handlungsgrenzen als Grundlage der Verbklassifikation. In: Werner Lehfeldt (Hrsg.): *Slavistische Linguistik 1984. Referate des X. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens. Konstanz, 11. mit 14. 9. 1984*. München 1985:9-34. (= Slavistische Beiträge. 184.)
- Bronzwaer, W.: Mieke Bal's Concept of Focalisation. A Critical Note. In: *Poetics Today* 2:2, 1981:193-201.
- Burkot, Stanisław: *Kontemplacja i pasja życia - Jarosław Iwaszkiewicz*. In: Bolesław Faron (Hrsg.): *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Warszawa 1972:241-272.
- Camus, Albert: *Caligula. Pièce en quatre actes*. In: ders.: *Théâtre, récits, nouvelles. Préface par Jean Grenier. Édition établie et annotée par Roger Quillot*. Paris 1962: 3-108. (= Bibliothèque de la Pléiade. 161.) [Zuerst 1942]
- Červenka, Miroslav: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. Hrsg. v. Frank Boldt und Wolf-Dieter Stempel. München 1978. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen. 36.)
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London 1978.
- Chrzastowska, Bożena/Seweryna Wysłouch: *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*. Warszawa 1974.
- Cohn, Dorrit: *Erlebte Rede im Ich-Roman*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F.* 19, 1969:305-313.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.

- Čudakov, A[leksandr] P.: V. V. Vinogradov i teorija chudožestvennoj reči pervoj treti XX veka. In: V. V. Vinogradov: O jazyke chudožestvennoj prozy. Izbrannye trudy. Moskva 1980:285-315.
- [Čyževs'kyj] Dmitrij Tšchižewskij: Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Bd. I. Berlin 1968.
- Diemer, Alwin: Grundriß der Philosophie. Bd. 2: Die philosophischen Sonderdisziplinen. Meisenheim/Glan 1964.
- Doležel, Lubomír: Narrative Modes in Czech Literature. Toronto--Buffalo 1973.
- Dygat, Stanisław: Jezioro Bodeńskie. Warszawa <sup>2</sup>1959. [Zuerst 1946]
- Dygat, Stanisław: Podróż. Warszawa <sup>1</sup>1965. [Zuerst 1958]
- Eile, Stanisław: The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World. In: New Literary History 9, 1977, 1:115-128.
- Faulkner, William: As I Lay Dying. London 1962. [Zuerst 1935]
- Faulkner, William: The Sound and the Fury. London 1974. [Zuerst 1929]
- Fredro, Aleksander: Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne. T. 6. Warszawa 1956.
- Gałczyński, Konstanty Ildefons: Dzieła w pięciu tomach. T. I: Poezje 1. T. II: Poezje 2. Warszawa 1979.
- Genette, Gérard: Discours du récit. Essai de méthode. In: ders.: Figures III. Paris 1972:65-282.
- Głowiński, Michał: Dialog w powieści. In: ders.: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych. Warszawa 1973:37-58.
- Głowiński, Michał/Aleksandra Okopień-Sławińska/Janusz Sławiński: Zarys teorii literatury. Warszawa <sup>2</sup>1967.
- Goethe, Johann Wolfgang: Ballade. Betrachtung und Auslegung. In: ders.: Werke. Bd. 41,1. Weimar 1902:223-227.
- Goethe, Johann Wolfgang: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. 3: Epen. West-östlicher Divan. Theatergedichte. Zürich-Stuttgart <sup>2</sup>1962. Bd. 5: Die Faustdichtungen. Zürich-Stuttgart <sup>3</sup>1966.
- Gogol', Nikołaj V.: Polnoe sobranie sočinenij. T. 4: Revizor. Moskva-Leningrad 1951.
- Gombrowicz, Witold: Dzieła zebrane. T. II: Trans-Atlantyk. Paryż <sup>3</sup>1985. [Zuerst 1953]
- Grimm, Gunter: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie. München 1977. (= Uni-Taschenbücher. 691.)
- Gronczewski, Andrzej: Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa 1972.
- Grössel, Hanns: Der ewige Augenblick. Claude Simons Roman "Anschauungsunterricht". In: Die Zeit 1986, 46:Literatur 9.

- Hansen-Löve, Aage-Ansgar: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978. (= Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft. 5.)
- Herder Lexikon Symbole. Bearbeitet von M. Oesterreicher-Mollwo. Freiburg-Basel-Wien <sup>1</sup>1980.
- Hoensch, Jörg K./Gerlind Nasarski: Polen. 30 Jahre Volksdemokratie. Hannover 1975.
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart 1978.
- Höhne, Heinz: Der Orden unter dem Totenkopf. Die Geschichte der SS. München [1976].
- Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen. 2. Bd.: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. 1. Teil Halle a. d. S. <sup>2</sup>1913.
- Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968. [Zuerst polnisch 1937]
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen <sup>1</sup>1972. [Zuerst 1931]
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976. (= Uni-Taschenbücher. 636.)
- Iser, Wolfgang: Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983:121-151. (= Poetik und Hermeneutik. 10.)
- Jakobson, Roman: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. In: ders.: Selected Writings. Vol. 3. The Hague-Paris-New York 1981:87-97. = Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. In: ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hrsg. und eingel. v. Wolfgang Raible. München 1974:247-260. (= sammlung dialog. 71.) [Zuerst russisch 1961]
- Jakobson, Roman/Morris Halle: Phonology and Phonetics. In: Roman Jakobson: Selected Writings. Vol. 1. The Hague-Paris <sup>2</sup>1971:464-504, 738-742. = Phonologie und Phonetik. In: Roman Jakobson: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hrsg. und eingel. v. Wolfgang Raible. München 1974:54-106. (= sammlung dialog. 71.) [Zuerst 1956]
- Joyce, James: Ulysses. A Critical and Synoptic Edition. Ed. by Hans Walter Gabler. Vol. 3. New York-London 1984.
- Kahrmann, Cordula/Gunter Reiß/Manfred Schluchter: Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren. Mit Materialien zur Erzähltheorie und Übungstexten von Campe bis Ben Witter. Band 1. Kronberg 1977. (= Athenäum-Taschenbücher. 2121.)
- Konstantinović, Zoran: Phänomenologie und Literaturwissenschaft. Skizzen zu einer wissenschaftstheoretischen Begründung. München 1973. (= List Taschenbücher der Wissenschaft. 1448.)
- Konwicki, Tadeusz: Mała apokalipsa. London 1979. (= Zapis. 10.)

- Koschmal, Walter: Semantisierung von Raum und Zeit. Dostoevskijs Aufzeichnungen aus einem Toten Haus und Čechovs Insel Sachalin. In: Poetica 12, 1980:397-420.
- Koschmal, Walter: Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I. S. Turgenyevs. Amsterdam 1984. (= Studies in Slavic Literature and Poetics. 5.)
- Koschmal, Walter: Gattungssynthese und literarische Entwicklung. (Odoevskij und Brjusov). In: Russian Literature 17, 1985: 243-262.
- Koschmal, Walter: Ein 'narratives Emblem' als Psychogramm. J. Iwaszkiewiczs "Matka Joanna od Aniołów". In: Russian Literature 18, 1985a:351-364.
- Koskimies, R[afal]: Theorie des Romans. Helsinki 1935. (= Annales Academiae Scientiarum Fennicae. B 35,1.)
- Kowalska, Aniela: "Trans-Atlantyk" Gombrowicza. In: Miesięcznik Literacki 15, 1980, 7:47-52.
- Krasiński, Zygmunt: Dzieła literackie. T. 1. Warszawa 1973.
- Krzyżanowski, Julian: Nauka o literaturze. Wrocław usw. 1984.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1980. [Zuerst 1955]
- Landwehr, Jürgen: Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen. München 1975. (= Kritische Information. 30.)
- Lea, Henry Charles: Die Inquisition. Übs. v. Heinz Wieck und Max Rachel. Hrsg. v. Joseph Hansen. Nördlingen 1985. (= Die Andere Bibliothek. 6.) [Zuerst 1887]
- Lichačev, Dmitrij S.: Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov.. Épochi i stili. Leningrad 1973. = D. S. Lichatschow: Russische Literatur und europäische Kultur des 10. - 17. Jahrhunderts. Berlin (Ost) 1977.
- Lintvelt, Jaap: Essai de typologie narrative. Le 'point de vue'. Théorie et analyse. Paris 1981.
- Lotman, J[urij] M.: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970. (= Semiotičeskie issledovanija po teorii iskusstva.) = Die Struktur des künstlerischen Textes. Hrsg. mit einem Nachwort und einem Register v. Rainer Grübel. Frankfurt/Main 1973. (= edition suhrkamp. 583.)
- Maciejewska, Irena: Ipsa interminabilis est vita - Jarosław Iwaszkiewicz. In: dies. (Hrsg.): Poeci dwudziestolecia międzywojennego. T. 1. Warszawa 1982:311-365.
- Majakovskij, Vladimir V.: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. T. 1: 1912-1917. Moskva 1955.
- Makota, Janina: O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną. Kraków 1964.
- Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. Frankfurt/Main 1980. (= Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe.)

- Markiewicz, Henryk: *Twórczość Romana Ingardena a rozwój badań literackich*. In: *Fenomenologia Romana Ingardena*. Wydanie specjalne "Studiów Filozoficznych". Warszawa 1972:307-322. = *Das Werk Roman Ingardens und die Entwicklung der Literaturwissenschaft*. In: Aleksandar Flaker und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, ČSSR, Polen und Jugoslawien*. Kronberg 1974:221-246. (= Scriptor Taschenbücher Literaturwissenschaft. S 22.)
- Markiewicz, Henryk: *Places of Indeterminacy in a Literary Work*. In: *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics. Essays*. Ed. by Piotr Graff and Sław Krzemień-Ojak. Warszawa 1975:159-171.
- Markiewicz, Henryk: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980. [Zuerst 1965]
- Martinez-Bonati, Felix: *Erzählungsstruktur und ontologische Schichtenlehre*. In: Wolfgang Haubrichs (Hrsg.): *Erzählforschung 1: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Mit einer Auswahlbibliographie zur Erzählforschung. Göttingen 1976:175-183. (= *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Beiheft 4.)
- Mendilow, Adam A.: *Time and the Novel*. London 1972. [Zuerst 1952]
- Mickiewicz, Adam: *Dzieła wszystkie*. T. I, cz. 2: *Wiersze 1825-1829*. Opracował Czesław Zgorzelski. Wrocław usw. 1972.
- Mukařovský, Jan: *Máchův Máj. Estetická studie*. In: ders.: *Kapitoly z české poetiky. Díl III: Máchovské studie*. Praha 1948:7-202. [Zuerst 1928]
- Müller, Günther: *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. In: ders.: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. In Verbindung mit Helga Egener hrsg. v. Elena Müller. Tübingen 1974a:247-268. [Zuerst 1947]
- Müller, Günther: *Erzählzeit und erzählte Zeit*. In: ebd. 1974b: 269-286. [Zuerst 1948]
- Neuhaus, Volker: *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln-Wien 1971. (= *Literatur und Leben*. N. F. 13.)
- Nischik, Reingard M.: *Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten*. Dargestellt insbesondere an englischen, amerikanischen und kanadischen Romanen des 20. Jahrhunderts. Tübingen 1981. (= *Tübinger Beiträge zur Anglistik*. 1.)
- Norwid, Cyprian: *Pisma wszystkie*. T. 1: *Wiersze. Część pierwsza*. Warszawa 1971.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. In: *Problemy socjologii literatury*. Pod red. Janusza Sławińskiego. Wrocław usw. 1971:109-126. (= *Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*. 23.) = *Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation*. In: Rolf Fieguth (Hrsg.): *Literarische Kommunikation. Sechs Aufsätze zum sozialen und kommunikativen Charakter des literarischen Werks und des literarischen Pro-*

- zesses von Kazimierz Bartoszyński, Michał Głowiński, Wincenty Grajewski und Aleksandra Okopień-Sławińska. Mit Einleitung und Namensregister. Kronberg 1975:127-147. (= Scriptor Hochschulschriften Literaturwissenschaft. 8.)
- Petersen, Jürgen H.: Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte. In: Poetica 9, 1977: 167-195.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1982.. (= Uni-Taschenbücher. 580.)
- Podraza-Kwiatkowska, Maria: "Naga dusza" i "epoka mundurów". (© Stanisławie Przybyszewskim). In: dies.: *Somnambulicy - dekadenci - herosi*. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski. Kraków-Wrocław 1985:297-313.
- Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu*. Éd. par Pierre Clarac et André Ferré. Vol. 3. Paris 1977. (= Bibliothèque de la Pléiade. 102.)
- Puškin, Aleksandr S.: *Polnoe sobranie sočinenij*. T. 2,1. Moskva-Leningrad 1947.
- Romberg, Bertil: *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm-Göteborg-Uppsala 1962.
- Sartre, Jean-Paul: A propos de "Le Bruit et la Fureur". La temporalité chez Faulkner. In: ders.: *Situations. 1: Essais critiques*. Paris 1947:65-75. [Zuerst 1939]
- Scheljakin, M. A./H. Schlegel: *Der Gebrauch des russischen Verbalaspekts*. Teil I: Theoretische Grundlagen. Potsdam 1970. (= Lehrbriefe für das Fernstudium der Lehrer.)
- Schmid, Wolf: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München 1973. (= Beihefte zu Poetica. 10.)
- Schmid, Wolf: [Rez. zu] Dieter Janik: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell*. (Thesen und Analysen. 3). Bebenhausen 1973. In: Poetica 6, 1974: 404-415.
- Schmid, Wolf: *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Im Anhang Diskussionsthesen von B. J. Amsenga, J. van der Eng-Liedmeier, J. M. Meijer, A. L. Sötemann und eine Replik des Autors. Lisse 1977. (= Utrecht Slavic Studies in Literary Theory. 1.)
- Schmid, Wolf: Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". In: *Wiener Slavistischer Almanach* 9, 1982:83-110.
- Schmid, Wolf: Der semiotische Status der narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". In: Klaus Oehler (Hrsg.): *Zeichen und Realität*. Tübingen 1984:477-486.
- Schwarze, Hans-Wilhelm: *Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten*. In: Hans-Werner Ludwig (Hrsg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen 1982:145-188. (= Literaturwissenschaft im Grundstudium. 12.)
- Sienkiewicz, Henryk: *Dzieła*. Wydanie zbiorowe pod red. Juliana Krzyżanowskiego. T. 38. Warszawa 1950.

- Simmel, Georg: Das Problem der historischen Zeit. In: ders.: Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Ansätze. Potsdam 1922:152-169. [Zuerst 1916]
- Simon, Claude: La route des Flandres. Paris 1960.
- Sławiński, Janusz: Semantyka wypowiedzi narracyjnej. In: W kręgu zagadnień teorii powieści. Pod red. Janusza Sławińskiego. Wrocław usw. 1967:7-30. (= Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. 7.) = Die Semantik der narrativen Äußerung. In: ders.: Literatur als System und Prozeß. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. Ausgewählt, übs., kommentiert und eingeleitet v. Rolf Fieguth. München 1975:81-109.
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit. München 1919. [Zuerst 1918]
- Staffhorst, Albrecht: Die Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie. Stuttgart 1979. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 63.)
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen 1982. (= Uni-Taschenbücher. 904.) [Zuerst 1979]
- v. Stegmann, Werner: Das Dritte Reich. In: Kindlers Literatur Lexikon im dtv. Bd. 7. München 1974:2874f.
- Steinberg, Günter: Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur. Bde. 1-2. Göppingen 1971. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 50/51.)
- Stempel, Wolf-Dieter: Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs. In: Reinhard Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.): Geschichte - Ereignis und Erzählung. München 1973:325-346. (= Poetik und Hermeneutik. 5.)
- Stierle, Karlheinz: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte. In: ders.: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975:49-55. (= Uni-Taschenbücher. 423.) [Zuerst 1973]
- Stierle, Karlheinz: Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie. In: Jürgen Kocka und Thomas Nipperdey (Hrsg.): Theorie und Erzählung in der Geschichte. München 1978:85-118.
- Striedter, Jurij: Einleitung. In: Felix Vodička: Die Struktur der literarischen Entwicklung. Hrsg. v. der Forschungsgruppe für strukturelle Methoden in der Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Mit einer einleitenden Abhandlung von Jurij Striedter. München 1976: VII-CIII. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen. 34.)
- Suerbaum, Ulrich: Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. In: Viktor Žmegač (Hrsg.): Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt/Main 1971:221-240.

Szczepańska, Anita: Artistic Functions of Clarity in Proust. In: Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics. Essays. Ed. by Piotr Graff and Sław Krzemień-Ojak. Warszawa 1975:247-268.

Tuwim, Julian: Dzieła. T. 1: Wiersze 2. Warszawa 1955.

Uspenskij, B[oris] A.: Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy. Moskva 1970. (= Semiotičeskie issledovanija po teorii iskusstva.) = Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Hrsg. und nach e. revidierten Fassung des Originals bearbeitet v. Karl Eimermacher. Aus dem Russischen übs. v. Georg Mayer. Frankfurt/Main 1975. (= edition suhrkamp. 673.)

Vaňko, J.: Die Projektion der Sprachebenen im Text der künstlerischen Prosa. In: Zeitschrift für Slawistik 29, 1984: 467-472.

Vodička, Felix (Hrsg.): Svět literatury. Sv. 1. Praha 1967.

Volek, Emil: Die Begriffe "Fabel" und "Sujet" in der modernen Literaturwissenschaft. Zur Struktur der 'Erzählstruktur'. In: Poetica 9, 1977:141-166.

Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung. München 1975. (= Edition Beck.)

Weber, Robert Wilhelm: Die Aussage der Form. Zur Textur und Struktur des Bewußtseinsromans. Dargestellt an W. Faulkners *The Sound and the Fury*. Heidelberg 1969. (= Beihefte zum Jahrbuch für Amerikastudien. 27.)

Wielka Encyklopedia Powszechna. Suplement. Warszawa 1970.

Wóycicki, Kazimierz: Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna). In: Stylistyka teoretyczna w Polsce. Pod red. Kazimierza Budzyka. Łódź 1946:161-191. (= Z zagadnień poetyki. [8].)

## 8. Register

*Die in den Registern angeführten Stichwörter sind im Text nicht notwendigerweise explizit verwendet. Dienen Anmerkungen als Belegstellen, wird dies nicht besonders kenntlich gemacht; die Verweisung erfolgt durch die entsprechenden Seitenzahlen. Diakritische Zeichen bleiben bei der alphabetischen Einordnung der Stichwörter unberücksichtigt.*

### 8.1. Andrzej Kuśniewicz' Romane, Lyrik- und Essaybände

- Czas prywatny (CP) 12. 14. 214
- Diabłu ogarek (DO) 12. 14. 118. 119
- Eroica (E) 11. 12. 14. 15. 49. 50. 62. 70-99. 109. 110. 114. 120-122. 145. 147. 166-168. 170. 182-185. 191. 195. 201-205. 206. 216. 218-220
- Korupcja (K) 11. 12. 14. 15. 49-75. 89. 90. 92-95. 97-99. 109. 110. 114. 120-122. 166-168. 170. 182-185. 191. 194. 195. 201. 202. 205. 218. 221
- Król Obojga Sycylii (KOS) 12-15. 49. 50. 62. 91. 115. 120. 124. 146. 157. 167. 175-177. 180. 181. 184. 186-188. 191. 192. 195. 196. 198. 200. 201. 203-205. 209. 214. 216. 221
- Lekcja martwego języka (LMJ) 13. 14. 50. 102. 114. 167. 175-182. 184. 186. 188. 191. 192. 198. 201. 207-210. 214. 216. 217
- Mieszaniny obyczajowe (MO) 10. 13. 49. 50. 53. 101. 161. 167. 172-174. 182. 184. 186-188. 191. 192. 199-201. 211. 212. 217
- Moja historia literatury (MHL) 10. 11. 53. 66. 140. 159. 160.
- Nawrócenie (N) 10. 11. 13. 49. 50. 80. 136. 151. 153. 159. 169. 170. 179. 184. 185. 187-191. 200. 201. 206. 212
- Piraterie (P) 12. 14. 206. 214
- Słowa o nienawiści (SON) 12. 14
- Stan nieważkości (SN) 13. 14. 49. 50. 62. 119. 151. 152. 167. 168. 170. 180. 184. 185. 187-191. 197. 198. 201. 205-207. 212. 221
- Strefy (S) 10-12. 14. 49. 50. 76. 101. 107. 111. 114. 115. 123-167. 170. 171. 174. 180. 183-189. 191. 192. 195. 196. 201. 203. 205. 208. 213. 214. 216. 217. 220. 221
- Trzecie królestwo (TK) 13. 14. 49. 50. 167-170. 181. 184. 185. 188. 191. 196. 197. 201. 205
- W drodze do Koryntu (WK) 10. 12. 14. 15. 49. 50. 98-123. 130. 139-141. 143. 145. 148. 151. 166. 167. 170. 180. 181. 184-186. 188. 191. 195. 201-203. 205. 216. 217. 221
- Witraż (W) 11. 13. 14. 50. 53. 167. 171. 174. 176. 181. 184. 186. 188. 191. 192. 199. 201. 210. 211. 216. 219

## 8.2. Personen

- Abetz, O. 82  
 Adler, A. 159  
 Amsenga, B.J. 240  
 Asnyk, A. 159. 160
- Baak, J.J.v. 48. 235  
 Babaevskij, S.P. 160  
 Babel', I.É. 235  
 Bajerowicz, M. 189. 225  
 Bal, M. 43. 44. 235  
 Balajka, P. 213. 225  
 Balajková, A. 225  
 Balzac, H.de 158  
 Banaszkiwicz, G. 224  
 Bartelski, L.M. 10. 196.  
 205. 206. 225  
 Barthes, R. 28. 235  
 Bartoš, O. 206. 225  
 Bartoszyński, K. 240  
 Beethoven, L.v. 91. 202  
 Bejła, J. siehe Rzewuski,  
 H.  
 Benn, G. 80. 235  
 Bereza, H. 10. 12. 98.  
 106. 114. 196. 198.  
 225  
 Bieńkowska, D. 129. 225  
 Bieńkowski, Z. 128. 225  
 Błażejowski, T. 15. 53.  
 82. 130. 132. 205. 216.  
 225. 226  
 Błoński, J. 12. 15. 62.  
 64. 82. 83. 108. 109.  
 113. 226  
 Bodnar, I. 224  
 Bogusławska, A. 129. 226  
 Boldt, F. 235  
 Bonaparte, N. 86. 93. 207  
 Booth, W.C. 35. 235  
 Bourdelle, E.-A. 211  
 Bowling, L.E. 38. 235  
 Brahms, J. 91. 202  
 Breu, W. 21. 235  
 Breza, T. 223  
 Brjusov, V.J. 238  
 Broniewski, W. 160  
 Bronzwaer, W. 43. 235  
 Brzękowski, J. 9. 226  
 Budzyk, K. 242  
 Bugajski, L. 199. 226  
 Bukowska, A. 106. 124.  
 129. 148. 163. 164.  
 197. 198. 226  
 Burek, T. 51. 64. 65. 69.  
 79. 103. 107. 109. 226
- Burkot, S. 15. 132. 138. 139.  
 163. 164. 213. 217. 226.  
 235  
 Burzacka, I. 125. 134. 138.  
 164. 226
- Caillois, R. 14  
 Camus, A. 96. 160. 235  
 Čechov, A.P. 238  
 Cervantes Saavedra, M.de 85  
 Červenka, M. 19. 20. 22. 35.  
 235  
 Chatman, S. 21. 22. 28. 30.  
 32. 36. 38. 235  
 Chełstowski, B. 196. 205.  
 215. 226  
 Choińska, K. 205. 226  
 Chojnacki, A. 127. 226  
 Chołodowski, W. 189. 223.  
 226  
 Chopin, F. 91  
 Christie, A. 161  
 Chrzanowski, T. 199. 226  
 Chrzastowska, B. 37. 235  
 Clarac, P. 240  
 Cohn, D. 37. 38. 40-42. 93-95..  
 167. 168. 235  
 Conrad, J. 161  
 Čudakov, A.P. 35. 236  
 Cwikliński, K. 212. 226  
 Čyževs'kyj, D. 214. 236  
 Czachowska, J. 229  
 Czuchnowski, M. 13
- Dąbrowska, K. 121. 226  
 Dąbrowski, M. 11. 12. 15. 64.  
 81. 82. 85. 115. 151. 193.  
 196. 204. 205. 207-209.  
 214. 216. 226. 227  
 Damborský, J. 67. 227  
 Danilewicz-Zielińska, M. 209.  
 227  
 Diemer, A. 23. 236  
 Dietrich, S. 82  
 Dohna zu Schlobitten 219  
 Dolecki, Z. 129. 227  
 Dołęga-Mostowicz, T. 160  
 Doležel, L. 37. 236  
 Dostoevskij, F.M. 238. 240  
 Dygat, S. 117. 159. 236  
 Dzikowska, E. 78. 197. 227
- Egner, H. 239  
 Eile, S. 45. 121. 236  
 Eimermacher, K. 242

- Eliade, M. 14  
 Eng-Liedmeier, J.v.d. 240  
 Ewertowska-Klaja, I. 139. 227
- Faron, B. 235  
 Faulkner, W. 93-96. 236. 240. 242  
 Ferré, A. 240  
 Fieguth, R. 239. 241  
 Flaker, A. 239  
 Fornalczyk, F. 13. 15. 73. 79. 89. 107. 108. 111. 121. 143. 144. 189. 196. 215. 227  
 Fredro, A. 117. 236  
 Freud, S. 148. 159  
 Fryc, A. 224
- Gabler, H.W. 237  
 Gałczyńska, K. 224  
 Gałczyński, K.I. 129. 157. 159. 161. 187. 188. 236  
 Genette G. 31-33. 40. 43. 44. 236  
 George, S. 82. 219. 220  
 Głowiński, M. 37. 48. 236. 240  
 Goebbels, J. 219  
 Goethe, J.W.v. 80. 82. 90. 120. 158. 236  
 Gogol', N.V. 158. 236  
 Gombrowicz, W. 65. 236  
 Gondowicz, J. 180. 207. 227  
 Graff, P. 239. 242  
 Grajewski, W. 240  
 Grenier, J. 235  
 Grimm, G. 43. 236  
 Gronczewski, A. 217. 236  
 Grössel, H. 95. 236  
 Grübel, R. 238
- Halle, M. 20. 237  
 Hampel, A. 148. 227  
 Hansen, J. 238  
 Hansen-Löve, A.A. 22. 237  
 Haubrichs, W. 239  
 Hausser, P. 82  
 Helm, B. 114  
 Hendrykowska, M. 210. 227  
 Henrich, D. 237  
 Hitler, A. 82. 93. 146. 154  
 Hoensch, J.K. 136. 237  
 Hoffmann, G. 30. 237
- Höhne, H. 82. 237  
 Honsza, N. 78. 197. 227  
 Hugo, V. 158  
 Husserl, E. 17. 237
- Ignatov, M.V. 89. 90. 227  
 Infeld-Sosnowska, J. 232  
 Ingarden, R. 17-19. 45. 46. 237. 239. 242.  
 Iser, W. 24. 43. 237  
 Iwaszkiewicz, J. 12. 217. 227. 235. 236. 238
- Jackiewicz, A. 114. 227  
 Jakobson, R. 20. 21. 237  
 Jamroziak, W. 224  
 Janik, D. 240  
 Jankowski, Jac. 223  
 Janota, W.K. 63. 64. 74. 206. 228  
 Jarzębski, J. 14. 69. 83. 87. 89. 100. 102. 106. 113. 116. 123. 130. 139. 140. 142. 148. 149. 157. 164. 171. 199. 204. 208. 210. 213-215. 228  
 Jasiński, B. 159  
 Jastrun, T. 224  
 Jastrzębski, J. 196. 228  
 Jaujard, F.-X. 232  
 Jezewski, C. 232  
 Joachim von Fiore 76. 205  
 Joyce, J. 56. 58. 160. 237  
 Jung, C.G. 14. 159
- Kaden-Bandrowski, J. 160  
 Kahrman, C. 34. 237  
 Kajewski, P. 206. 228  
 Kant, I. 159  
 Karkoszka, J. 224  
 Karolak, H. 224  
 Kasprowy, A. 125. 228  
 Kaszyński, S.H. 208. 213. 224. 227. 228  
 Kazimierczyk, B. 9. 10. 13. 14. 53. 64. 67. 84. 85. 87. 98. 106. 109. 111. 112. 120. 128. 136. 139. 159. 163. 198. 205. 214. 215. 224. 228  
 Kipling, R. 161  
 Knochen, H. 82  
 Kochanowski, J. 173  
 Kocka, J. 241  
 Koestler, A. 160  
 Konopnicka, M. 159. 160  
 Konstantinović, Z. 17. 237

- Konwicki, T. 95. 237  
 Kornacka, A. 224  
 Koschmal, W. 47. 48. 216.  
 217. 238  
 Koselleck, R. 241  
 Koskimies, R. 22. 238  
 Kowalska, A. 65. 238  
 Koźniewski, K. 163. 164.  
 197. 198. 228  
 Krafft-Ebing, R.v. 159  
 Krasiński, Z. 160. 161.  
 238  
 Kraskowska-Lange, E. 9.  
 199. 228  
 Kruczkowski, L. 160  
 Krzemień, T. 224  
 Krzemień-Ojak, S. 239.  
 242  
 Krzemiński, A. 197. 228  
 Krzysztozek, W. 197. 208.  
 213. 228  
 Krzywoszewski, S. 160  
 Krzyżanowski, J. 214. 238.  
 240  
 Kubacki, W. 135. 163. 164.  
 228  
 Kubicki, H. 205. 229  
 Kuczyński, K.A. 78. 197.  
 227  
 Kujawski, L. 102. 110.  
 139. 229  
 Kuncewicz, P. 89. 216.  
 217. 229  
 Kuncewiczowa, M. 14  
 Kurzyzna, M. 198. 205. 229  
 Kuśniewicz, B. 10  
 Kuźma, E. 204. 229  
 Kwiatkowski, J. 12. 214.  
 229
- Lämmert, E. 28. 31. 46.  
 238  
 Landwehr, J. 24. 238  
 Lea, H.Ch. 76. 238  
 Lehfeldt, W. 235  
 Lewandowska, A. 53. 229  
 Lichačev, D.S. 214. 238  
 Lieberman, S.P. 91. 157.  
 216. 229  
 Lintvelt, J. 45. 238  
 Lipski, J.J. 12. 229  
 Lisiecka, A. 163. 229  
 Łobodowski, J. 13. 229  
 Loth, R. 10. 229  
 Lotman, J.M. 20. 21. 48.  
 238  
 Łoziński, Wł. 159
- Lubelski, K. 205. 229  
 Ludwig, H.-W. 240  
 Łycynik, W. 188
- Mácha, K.H. 18. 239  
 Maciąg, W. 10. 51. 65. 92.  
 113. 148. 204. 210. 229.  
 230  
 Maciejewska, I. 164. 217.  
 230. 238  
 Macużanka, Z. 205. 230  
 Mączka, J. 159  
 Majakovskij, V.V. 158. 238  
 Makota, J. 18. 238  
 Mann, Th. 96. 159. 200. 238  
 Markiewicz, H. 18-20. 239  
 Martin du Gard, M. 160  
 Martinez-Bonati, F. 26. 239  
 Marzec, A. 188. 200. 230  
 Maśliński, J. 128. 230  
 Matuszewski, R. 9. 196. 214.  
 215. 230  
 Mayer, G. 242  
 Meijer, J.M. 240  
 Melkowski, S. 198. 230  
 Meloch, K. 223  
 Mencwel, A. 164. 204. 230  
 Mendilow, A.A. 121. 239  
 Mętrak, K. 67. 74. 110. 126.  
 128. 164. 230  
 Mickiewicz, A. 119. 120.  
 159-161. 187. 211. 239  
 Misiorny, M. 197. 230  
 Moeller van den Bruck, A. 76.  
 219. 220  
 Monzie, A.de 160  
 Mukařovský, J. 18. 19. 239  
 Müller, E. 239  
 Müller, G. 31. 32. 239
- Nałkowska, Z. 160  
 Napoleon siehe Bonaparte, N.  
 Nasarski, G. 136. 237  
 Nasiłowska, A. 53. 230  
 Nastulanka, K. 223  
 Nawrocka, B. 163. 196. 230  
 Nawrocki, W. 74. 176. 197.  
 210. 230. 231  
 Nebe, A. 78. 82  
 Neuhaus, V. 63. 239  
 Neveux, J.B. 74. 98. 108. 231  
 Nicpan, Ł. 214. 231  
 Niedzielski, Cz. 234  
 Nietzsche, F. 80. 84.  
 Nipperdey, Th. 241  
 Nischik, R.M. 28. 29. 239  
 Niska, J. 216. 231

- Nitka, D. 213. 231  
 Norwid, C.K. 160. 161.  
 168. 239  
 Nowak, T. 12. 214. 231  
 Nowicki, K. 12. 61. 63.  
 87. 121. 216. 231  
 Nyczek, T. 205. 231  
  
 Odoevskij, V.F. 238  
 Oehler, K. 240  
 Oesterreicher-Mollwo, M.  
 237  
 Okopień-Sławińska, A. 34.  
 35. 37. 39. 43. 236.  
 239. 240  
 Orłow, K. 196. 231  
 Ovidius Naso, P. 159  
 Owczarek, B. 16. 168.  
 199. 231  
  
 Pawłowski, W. 15. 74. 80.  
 214. 231  
 Petersen, J.H. 40. 44. 45.  
 240  
 Pfister, M. 28-30. 240  
 Pieszczachowicz, J. 210.  
 231  
 Pietrzak, R. 176. 231  
 Piłsudski, J. 159. 161  
 Plinius Caecilius Secundus,  
 G. (d.J.) 159  
 Podraza-Kwiatkowska, M.  
 213. 240  
 Pokrzywniak, J.T. 198. 215.  
 216. 231  
 Poniński, A. 189. 190. 197.  
 198. 207  
 Proust, M. 75. 160. 240.  
 242  
 Prus, B. 159. 160  
 Pruszyński, K. 53  
 Przedborska, H. 223  
 Przyboś, J. 98. 111. 120.  
 231  
 Przybyszewski, S. 240  
 Puškin, A.S. 116. 240  
 Putrament, J. 51. 231  
  
 Quillot, R. 235  
  
 Rachel, M. 238  
 Radomińska, J. 223  
 Raible, W. 237  
 Rawicz, P. 13. 107. 108.  
 232  
 Reden, A.S.v. 223  
 Reiß, G. 34. 237  
  
 Rogatko, B. 209. 232  
 Rohoziński, J. 197. 207. 232  
 Romberg, B. 40. 121. 170. 240  
 Rommel, E. 83  
 Röthke 82  
 Rowiński, C. 15. 91. 199.  
 213. 232  
 Rutkowski, K. 210. 232  
 Rymarowicz, C. 13  
 Rzewuski, H. 53. 174. 212  
  
 Sadkowski, W. 9. 13. 87. 96.  
 102. 106. 130. 163. 164.  
 232  
 Saint-Exupéry, A.de 161  
 Sartre, J.P. 74. 95. 160. 240  
 Scheljakin, M.A. 46. 240  
 Schlegel, H. 46. 240  
 Schluchter, M. 34. 237  
 Schmid, W. 19-22. 24. 25.  
 34. 36. 37. 39. 240  
 Schnur, R. 213. 232  
 Schwarze, H.-W. 27. 32. 36.  
 240  
 Sienkiewicz, H. 127. 158-160.  
 240  
 Simmel, G. 23. 241  
 Simon, C. 93-95. 236. 241  
 Skórzyński, P. 128. 136. 232  
 Sławiński, J. 19. 21. 37.  
 234. 236. 239. 241  
 Słedzińska, M. 223  
 Słoński, E. 159  
 Słowacki, J. 159. 160  
 Sobolewski, T. 224  
 Sötemann, A.L. 240  
 Sowińska, B. 199. 232  
 Spengler, O. 79-83. 220. 241  
 Spinoza, B.de 159  
 Sprusiński, M. 12. 83. 125.  
 129. 134. 164. 197. 205.  
 209. 232  
 Staemmler, K. 13  
 Staffhorst, A. 40. 241  
 Stankiewicz, H.M. 223  
 Stanuch, S. 203. 233  
 Stanzel, F.K. 40. 44. 45.  
 61. 170. 177. 241  
 Stegmann, W.v. 76. 241  
 Steinberg, G. 37. 38. 241  
 Stempel, W.-D. 22. 235. 241  
 Sterna-Wachowiak, S. 53.  
 214. 233  
 Stierle, K. 22. 23. 241  
 Striedter, J. 19. 241  
 Styczeń, J. 204. 233  
 Suerbaum, U. 64. 241

- Święch, J. 233. 234  
 Szczepańska, A. 19. 242  
 Szpakowska, M. 51. 52. 57.  
 65. 233  
 Szvedek, B. 125. 196. 233  
  
 Tacitus, P.C. 159  
 Taranienko, Z. 224  
 Termer, J. 106. 132. 204.  
 206. 233  
 Tetmajer, K.P. 158  
 Tolimatová, J. 224  
 Tomala, S. 14. 233  
 Tschizewskij siehe Čyževs'-  
 kyj, D.  
 Turgenev, I.S. 238  
 Turňa, R. 12  
 Tuwim, J. 11. 129. 133.  
 159. 160. 242  
  
 Umiński, Z. 125. 233  
 Uniłowski, Z. 65  
 Uspenskij, B.A. 44-47. 242  
  
 Vaňko, J. 21. 242  
 Vinogradov, V.V. 35. 236  
 Vodička, F. 19. 241. 242  
 Volek, E. 22. 242  
  
 Wagener, F. 205. 233  
 Wagner, R. 84. 219  
 Wasilewska, W. 160  
 Weber, D. 59. 63. 242  
 Weber, R.W. 96. 242  
 Wegner, J. 106. 111. 233  
 Weininger, O. 159  
 Wellershoff, D. 235  
  
 Wengerek, B. 78. 197. 227  
 Wieck, H. 238  
 Wiegandt, E. 98. 189. 198.  
 205. 213. 233  
 Wielopolski, A. 199  
 Wieluński, L. 223  
 Wierciński, A. 210. 233  
 Wilhelmi, J. 163. 233  
 Witkiewicz, S.I. 10  
 Wojciechowski, P. 226  
 Wojdowski, B. 229  
 Woldan, A. 213. 234  
 Woroszyński, W. 160  
 Wóycicki, K. 37. 242  
 Wygodzki, S. 73. 234  
 Wyka, K. 12. 13. 15. 16.  
 51. 52. 60. 82. 109.  
 120. 215. 216. 234  
 Wyka, M. 136. 234  
 Wysłouch, S. 37. 132. 134.  
 146. 196. 234. 235  
 Wyspiański, S. 161  
  
 Zantuan, K. 96. 234  
 Zaworska, H. 12. 53. 199.  
 209. 215. 234  
 Żeleński (Boy), T. 10  
 Żeromski, S. 159. 160  
 Ziembicki, A. 224  
 Zitzewitz, L.v. 198. 234  
 Žmegač, V. 239. 241  
 Żółciński, T.J. 210. 234  
 Żukrowski, W. 213. 234  
 Żuławski, J. 158  
 Żurek, J. 81. 85. 129.  
 132. 164. 234  
 Zweig, S. 159

Bayerische  
 Staatsbibliothek  
 München