

FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA BREMEN

Arbeitspapiere und Materialien

Nr. 16 Polen Juni 1998

**Die Rückkehr zur Fabel: zu einigen Erzählmustern
in der polnischen Prosa der neunziger Jahre**

**von
Wolfgang Schlott**

**Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen
Osteuropa-Gebäude
Klagenfurter Straße 3, 28359 Bremen
Tel. 0421/218-3687, Fax 0421/218-3269**

Inhaltsverzeichnis

I. Die Rückkehr der Fabel: zu einigen Erzählmustern in der polnischen Prosa der neunziger Jahre.....	3
1. Brachte der politische Umbruch von 1989 auch eine ästhetische „Wende“?	7
2. Die Flucht vor der Geschichte und die Versuche, sich in der Metanarration zurecht zu finden.....	10
3. Die Rückkehr der Fabel als Lust am Erzählen und als Arbeit an Metafiktionen.....	15
Literaturverzeichnis	18

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

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

I. DIE RÜCKKEHR DER FABEL: ZU EINIGEN ERZÄHLMUSTERN IN DER POLNISCHEN PROSA DER NEUNZIGER JAHRE

Wer am Ende der neunziger Jahre sich nicht nur einen Überblick über die polnische Prosa des 20. Jahrhunderts verschaffen will, sondern auch deren vielfältige erzählerische Spektren in den achtziger Jahren erfassen möchte, der wird bei der Durchsicht des zweibändigen Werkes *Polnische Prosa im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Karl Dedecius,¹ auf solch illustre Namen wie Tadeusz Konwicki, Marek Jarosław Rymkiewicz, Marek Nowakowski, Janusz Anderman, Kazimierz Orłoś, Kazimierz Brandys, Andrzej Szczypiorski oder Janusz Głowacki stoßen. Ihr literarisches Schaffen war vor allem in den achtziger Jahren von einer kritischen Einstellung zu einer polnischen Staats-Gesellschaft gekennzeichnet, deren Krisenzustand aus dem Blickwinkel von Erzählern beschrieben wurde, die sich unterschiedlicher literarischer Verfahren wie auch Subgattungen bedienten. Die Mehrzahl der im Zweiten Umlauf (*drugi obieg*) und in Exilverlagen publizierten Romane, Erzählungen, Reportagen oder Tagebücher beschäftigte sich mit dem psychomentalen Zustand einer Gesellschaft, die nach der Kriegserklärung des Jaruzelski-Regimes gegen das eigene Volk und aufgrund der galoppierenden Inflationsraten eine schwere Krise durchlief. Auffälligstes Merkmal des mentalen Blockadezustandes war die in vielen Texten zu beobachtende Diskrepanz, die in einem scheinbar unüberbrückbaren Gegensatz zwischen *wir* (als Ausdrucksform eines nationalen Kollektivbewußtseins) und *sie* (als Personifikation des anonymen Staates) zum Tragen kam. Schauplätze dieser verschärften Auseinandersetzung zwischen einer Literatur, deren Texte als Ausdrucksform von Freiheitswillen und Wahrheitsfindung gelesen wurden, und dem Regime, waren die Straßen von Warschau, Orte in der polnischen Provinz, die Leninwerft in Gdańsk, aber auch die symbolträchtige Geschichte der Résistance gegen fremde Mächte. Die Darstellungsweise dieser vielschichtigen Konflikte zeichnete sich durch einen überraschenden Mangel an Fiktionalität aus, der durch nichtfiktionale Formen ausgeglichen wurde. Die Reportage als Versuch, authentische Erlebnisse aufzuzeichnen,² das Tagebuch als Erinnerungsstütze, um den geistig-moralischen Widerstandswillen zu registrieren, soziologische und philosophische Traktate, um die Dimensionen einer anderen Gesellschaftsform auszuloten,³ die Pseudo-Story vom spätromantischen Helden, der kollek-

¹ Vgl. Panorama der polnischen Literatur des 20. Jhts., Bd.1/2, Karl Dedecius (Hrsg.), Zürich 1996.

² Vgl. Nowakowski, Marek: Raport o stanie wojennym. T.1/2. Paris 1982/1983. Deutsche Ausgabe mit ausgewählten Reportagen „Karpfen für die Miliz“. Satiren und Nachrichten. Mit einer Einführung von Sławomir Mrożek. Aus dem Polnischen von Margitta Weber. München 1983.

³ Vgl. Brandys, Kazimierz: Nierzeczywistość, Warszawa 1981.

tive Formen des Widerstands erst nach langem Zögern akzeptiert⁴ - hinter solchen Textformen stand die Ratlosigkeit von Autoren, sich einer sozialen und psychomentalen Realität zu nähern, die augenscheinlich ihren fiktionalen Visionen entschlüpft war. Dieser literarische Erschöpfungszustand drückte sich in einer Widerstandsästhetik aus, deren Vertreter einem antisozialistischen Realismus zuzuordnen sind, der spätestens im Jahr 1989 seine erzählerischen Mittel ausgereizt hatte. In einer Zustandsanalyse verwies Przemysław Czapliński auf eine Kombination von vier Elementen, an denen das Dilemma dieser Bewältigungsliteratur zu diagnostizieren war: Antifiktionalität, Protokollstil, ethische Ausrichtung und der Showeffekt:

„Ausdruck der Antifiktionalität war die in den achtziger Jahren populäre These vom Tod des Romans, der tatsächlich oft durch solche Formen wie sylwa, Essay, langes Interview (wywiad-rzeka) und Tagebuch (oder häufiger auch Pseudo-Tagebuch) ersetzt wurde. Der Protokollstil bedeutete im Verständnis der Literaturkritik, daß man aus der Sprache ein Medium macht, das die Wahrheit der Welt dokumentiert (eine gesellschaftliche Wahrheit, die intersubjektiv nachprüfbar sein sollte). Die ethische Ausrichtung - das war die Beherrschung der Literatur durch die Funktion der Bewertung, die Abstempelung des Bösen, die offenmütige Aussage gegen die totalitäre Repression zugunsten des menschlichen Leides.“⁵

Auch durch ihr viertes Element, in dem die effekthascherische Behandlung von aktuellen, bedeutsamen Themen ohne Anspruch auf ästhetische und fiktionale Akzente zum Tragen kommt, fand diese Art von Realismus in einer vom Kollektivbewußtsein der Solidarność-Bewegung inspirierten Leserschaft ein durchaus breites Echo. Allerdings hatte sich seit Beginn der achtziger Jahre ein alternativer Erzählstrang herausgebildet, der von Henryk Bereza, dem Chefredakteur der Literaturzeitschrift *Twórczość*, unter folgenden Postulaten gefördert wurde: Konzentration auf den Sprechakt zugunsten der Transparenz von Sprache, um den Protokollstil zu überwinden, Ästhetik an Stelle von Ethik, Selbstgenügsamkeit der Literatur, um deren Showeffekt zu verhindern. Nach Ansicht von Klejnocki/Sosnowski bedeutete dieses literarische Programm in der Praxis ein von der sozialen wie auch psychischen Realität befreites Spiel, das inmitten der Sprache abläuft:

„Die Spannbreite der akzeptierten Möglichkeiten umfaßt also den Bereich der lebendigen Rede (mowa) - der tatsächlich vorhandenen Sprechweisen - mittels ihrer Kombinationen und Umgestaltungen, der von ihnen freigesetzten Schöpfung der individuellen künstlerischen Sprache, nachdem die Künstlichkeit und die Konventionalität der Literatursprache bloßgestellt ist.“⁶

⁴ Vgl. Głowacki, Janusz: *Moc truchleje*, London 1982. Deutsche Ausgabe unter „Ich kann nicht klagen“. Aus dem Polnischen von Christa Vogel. Zürich 1983.

⁵ Czapliński, Przemysław: *Książki pierwsze* in: *Kresy* 1994, Nr. 2.

⁶ Klejnocki, Jarosław/Sosnowski, Jerzy: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tz.w pokolenia „bruLionu“ (1986-1996)*, Warszawa 1996, S. 104.

Es zeigte sich, daß in einigen Erzählwerken der späten siebziger und frühen achtziger Jahre sich diese innovativen Elemente bereits herausgebildet hatten. Zu ihnen gehörten *Trenta Tre* von Ryszard Schubert, *Liscie croatan* von Donat Kirsch wie auch Krzysztof Bieleckis *Fin & End Company*. Dieser experimentelle Erzählstrom erwies sich jedoch als zu schwach, um sich der breiten Front realistischer Darstellungsformen entgegenstellen zu können. Bereits Mitte der achtziger Jahre, inmitten der Krise des fiktionalen Erzählens, zeichnete sich ein diffuses Prosamodell ab, in dem die Erzähler und handelnden Figuren wieder Geschichten erzählten. Zwei Auszüge aus solchen Romanen, die beide im Jahr 1987 publiziert wurden, mögen die Art und Weise des Erzählens verdeutlichen: In Tadeusz Konwickis *Bohiń*⁷ stellt ein Ich-Erzähler liebevoll seine Protagonistin inmitten ihrer bäuerlichen Lebenswelt vor, obwohl er sie niemals in der physischen Gestalt der Großmutter Helena Konwicki zu Lebzeiten kennengelernt hat:

„Fräulein Helena Konwicka stand an diesem Tag sofort nach Sonnenaufgang auf, wie sie es die Woche über gewöhnlich tat. Das ganze Haus schlief noch. Das heißt, noch schliefen die geweißten Wände, die Mahagonischränke, die Musslingardinen in den Fenstern und die Fußbodenbretter, die in der vergangenen Nacht lange geknackt und gestöhnt hatten, wobei sie von Zeit zu Zeit ein trockenes knallendes Geräusch verursachten. Die Dienstboten schliefen ebenso wie der Vater in seinem von innen abgeschlossenen Arbeitszimmer.“⁸

Im Gegensatz zum souveränen, auktorialen Erzähler in *Bohiń*, der seiner Protagonistin bis in die entlegensten Winkel ihrer Seele folgt und auf diesem Wege psychologisch fundierte Beobachtungsgabe mit nüchternen Beschreibungen über das Wesen von Polen, Litauern und Juden verbindet, sind dem Ich-Erzähler in *Weiser Dawidek* von vornherein Grenzen gesetzt. Er wird in seiner Wahrnehmung einerseits von der kindlichen, später jugendlichen Perspektive gelenkt, andererseits bewertet er den geheimnisvollen Protagonisten Weiser aus der Sicht des reifen Erwachsenen. Diese doppelte Sichtweise verdeutlicht sich während des Fronleichnamfestes: Weisers Klassenkameraden folgen in seliger Verzückerung dem Geruch des Weihrauches, der einem eben geweihten Faß entströmt. Dabei bemerken sie mit wachsender Unruhe, daß Weiser aus einer „anderen“ Welt stammt:

„Und eben da sahen wir Weiser zum ersten Mal in einer für ihn charakteristischen Rolle, einer Rolle, die er sich selbst gewählt hatte und in der er sich später uns allen aufdrängte, wovon wir natürlich nichts wissen konnten. Dicht vor dem Altar, der Jahr für Jahr bei unserem Haus errichtet wurde, schwenkte Pfarrer Dudak kräftig das Weihrauchfaß, dem eine herrliche Wolke entströmte - wir erwarteten sie zitternd vor Spannung. Und als der graue Rauch gesunken war, sahen wir auf der kleinen Anhöhe zur Rechten des Altars Weiser stehen, der mit unverhohlenem Stolz all dies betrachtete. Es war der Stolz eines Generals, der die Parade abnimmt. Ja, Weiser stand auf der Anhöhe und schaute zu, als wären all diese Gesänge, Fahnen, Bilder, Vereine, Bänder eigens für ihn vorbereitet worden, als gäbe es keinen ande-

⁷ Erschienen 1987 im Warschauer Verlag Czytelnik.

⁸ Loc.cit., S. 5 (Aus dem Polnischen von Wolfgang Schlott).

ren Grund dafür, daß die Menschen mit klagendem Gesang auf den Lippen durch die Straßen unseres Viertels zogen. Heute weiß ich, ohne jeden Zweifel, daß Weiser immer so gewesen sein muß, und damals, als der Weihrauch (sich setzte), kam er nur aus seinem Versteck hervor, um uns zum ersten Mal sein wahres Gesicht zu zeigen.“⁹

Die sich hier abzeichnende narrative Struktur enthält eine Reihe von literarischen Verfahren, die in der breitgefächerten Prosalandschaft der neunziger Jahre einen größeren Stellenwert einnehmen. Es handelt sich dabei unter anderen um einen Erzähler, der trotz seiner kindlichen Wahrnehmung über ein breites Spektrum an Erfahrung verfügt, die er zur Aufdeckung jenes ideologischen Scheines benutzt, mit dem sich das Regime umgibt. Indem er wechselseitig die Rolle des personalen Ich-Erzählers und des kollektiven Wir-Erzählers übernimmt, gelingt es ihm, den Mantel der Undurchdringlichkeit, den sich das sozialistische Herrschaftssystem unter dem Vorwand von Wissenschaftlichkeit und sozialer Gerechtigkeit über vierzig Jahre zurechtgeschneidert hatte, mit Hilfe von unterschiedlichen perspektivischen Einstellungen und dialogischen Verfahren durchsichtiger zu machen. Auf diese Weise werden folgende Ausschnitte aus sozialer und psychomentaler Realität präsentiert: Repressionsmechanismen in der sozialistischen Einheitsschule, Fremden- und Judenfeindlichkeit¹⁰, totgeschwiegene oder auch verdrängte Umweltkatastrophen¹¹ und die Lage der deutschen Minderheit, die nach 1945 in der VR Polen geblieben war.

Parallel zu diesem Erzählstrang, den wir als mythographischen Realismus bezeichnen, bildeten sich Anfang der neunziger Jahre zwei weitere fiktionale Textstrukturen heraus. In ihnen läuft die Demaskierung von Machtapparaten und Verbrechermymen mit Mitteln der grotesken Verfremdung und mit Hilfe der medialen Wahrnehmung von Geschichte ab, wie Jerzy Pilchs skurrile Erzählung *Asiatisches Gras* (AG) in dem Band *Bekenntnisse eines Erfinders anzüglicher erotischer Geschichten*¹² und Stefan Chwins köstlich-naive Erzählskizze *Ich und Hitler* sowie *Eine kurze Geschichte eines gewissen Scherzes* zeigen. Im „AG“ outet sich ein ehemaliger Regime-Schriftsteller und jetziger Dissident, indem er seinem Blockwart und Spitzel die unerhörtesten Frechheiten ins Gesicht schreit, ohne daß dieser mit der Wimper zuckt:

⁹ Huelle, Pawel: Weiser Dawidek, Frankfurt/W 1987, S. 13f. (Aus dem Polnischen von Renate Schmidgall).

¹⁰ Der sich als Außenseiter empfindende Dawidek Weiser wird von seinen Schulkameraden als Itzig bezeichnet, bevor er auf rätselhafte Weise bei einer seiner illegalen Schieß- und Sprengübungen ums Leben kommt.

¹¹ Wie die Verseuchung des Meerwassers in der Danziger Bucht durch ungeklärte Abwässer und die Auswirkungen des radioaktiven Fallouts nach der atomaren Katastrophe von Tschernobyl.

¹² Pilch, Jerzy: *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*, London 1988.

„Seelenlose Bürokraten!“ brüllte ich. „Pseudointellektuelle! ...!“ brüllte ich mit einer tierischen Stimme, die mir nicht mehr glich. „Ich verachte dich, roter Gartenzwerg“, schrie ich unmenschlich, wobei ich den Parteisekretär des Wohnbezirks wahrnahm, der an der Tür stand und zuhörte. Er wußte aber in seiner Betroffenheit nicht, was er anfangen sollte. Als ich sah, wie er schwankte, loderte die Furie in mir auf und ohne auf meine Worte zu achten, sagte ich ihm rund heraus alles [...] Ich redete von der Liquidierung der PSL und über die Schande des Sozialismus, über die Absetzung der „Ahnenfeier“ im Jahre 1968, über die Internierung des Primas (der katholischen Kirche Polens) Kardinal Wyszynski und die fingierten Prozesse. Ich sprach über das Pogrom in Kielce, über Posen und Danzig. Bierut, Gomulka und Cyrankiewicz nannte ich Volksverräter [...]“¹³

In Chwins *Ich und Hitler* erinnert sich ein kindlicher Erzähler nicht nur an seine ersten medialen Konfrontationen mit Hitler in dem Oliwaer Kino „Delphin“, er gesteht seinen Lesern in *Eine kurze Geschichte eines gewissen Scherzes*, daß er auch Stalins nähere Bekanntschaft im Kino „Oliwa“ gemacht habe. Zu beiden habe er ein zwiespältiges Verhältnis entwickelt. Während ihm der große Baumeister Stalin Respekt eingeflößt habe, war ihm beim Führer sofort klar, daß er böse sei.

„Daß man das Böse sofort am Gesicht erkennen kann, wußte ich vor allem von Hitler. Das erste Mal sah ich ihn auf den Briefmarken der Freien Stadt (Danzig), die sich in den Nachschlagewerken ab 1941 befanden, aber eigentlich sah er dort wie alle anderen aus: in Uniform, mit Krawatte, mit einem Scheitel, ganz gewöhnlich sah er aus, sogar meinem Vater war er etwas ähnlich, obwohl der vielleicht strenger aussah. [...] Hitler, den ich persönlich sehr früh kennenlernte, war ein Stummer, der schreit. Er schrie, aber es war überhaupt nicht zu erkennen, was er schrie. Andrzej Lapicki strafte ihn sehr streng, aber Hitler bellte wirklich, er sprach nicht. Ich spürte, daß er scheußliche Dinge sprach, aber was er in diesem Augenblick sagte, in dem ich ihn erblickte, davon hatte ich keine Ahnung, weil es keine Übersetzung aus dem Deutschen gab. Er löcherte die Luft mit Faustschlägen, er fuchtelte mit den Ellbogen herum, legte immer wieder seine Finger auf den Gürtel, wölbte seine Brust, verdrehte die Augen, röchelte, und dann rissen sich die Menschenmengen mit zum faschistischen Gruß emporgereckten Armen von ihren Sitzen und schrien: Siegheil. Ich wußte, daß sie sich gleich auf Polen, und dann auf die ganze Welt stürzen werden.“¹⁴

1. Brachte der politische Umbruch von 1989 auch eine ästhetische „Wende“?

Die oben genannten und auszugsweise zitierten Erzähltexte führen uns in einen Problemkreis, in dem zu Beginn der neunziger Jahre der von Literaturkritikern und Literaturhistorikern geführte Streit um den ästhetischen Stellenwert der sog. neuen Prosa mit aller Heftigkeit entbrannt war. Im wesentlichen ging es dabei um drei strittige Punkte. Stellt in literarhistorischer Hinsicht das Jahr 1989 bzw. 1990 - ähnlich wie das Jahr 1918 - einen ästhetischen Wendepunkt dar, an dem, ausgelöst durch die Abschaffung der Zensur und der Schaffung eines literarischen Marktes, die Literarizität der polnischen

¹³ Ebd., S. 43.

¹⁴ Übertragen nach Stefan Chwin: *Krótką historia pewnego żartu*, Gdańsk 1991, S. 24 (Aus dem Polnischen von Wolfgang Schlott)

Erzählliteratur endlich ungehindert zum Zuge kommt? Genügten die Impulse aus den Reihen der Vertreter des mythographischen und grotesken Realismus, um die polnische Prosa auf ein Textfeld zu treiben, auf dem die innovativen Verfahren der amerikanischen und westeuropäischen Postmoderne sich mit der Experimentierlust der polnischen 1960er Generation mischen? Auf welche Weise reagierte eine Literaturlandschaft, die über 40 Jahre nach einem zentral gesteuerten Modell gelenkt wurde und erst seit Mitte der siebziger Jahre mit dem „Zweiten Umlauf“ eine in quantitativer Hinsicht bescheidene Konkurrenz erhielt, auf die Entstehung einer Marktsituation, in der nunmehr Angebot und Nachfrage sich durchsetzten?

Bereits die Bewertungsskala im Hinblick auf die ästhetische Aufbruchsituation zu Beginn der neunziger Jahre zeigte ein breites Spektrum an Positionen. Jan Błoński differenzierte in seinen *Ungeordneten Überlegungen eines alten Kritikers* nach kommunikativen und ästhetischen Kriterien:

„Veränderte die polnische Literatur wesentlich die literarische Situation? Natürlich, weil sie durch den Druck auf die Macht und den Triumph des zweiten Umlaufes die literarische Kommunikation erneuerte und - zumindest potentiell - die Einheit der polnischen Literatur zurückbrachte. Wir wachen heute in einer Literatur auf, in der die Aufteilung nach offiziell und schlecht angesehen, nach national und ausländisch, legal und illegal verschwunden ist. Aber veränderte sich denn auch die Literatur? Wohl bedeutend weniger als es (naive) Leser erhofften [...] haben die politischen Teilungen innerhalb dieser Epoche (Nachkriegsära, Sozialismus, Gomułka, Moczar i tutti quanti) eine solch große Bedeutung, wie man das im allgemeinen annimmt[...]“¹⁵

Błońskis Position von der fehlenden Relevanz politischer Ereignisstrukturen im Hinblick auf ästhetische Veränderungen wurde von den meisten Fachkollegen uneingeschränkt geteilt, wengleich ihm Stefan Chwin in seiner Funktion als Literaturwissenschaftler in der literarhistorischen Vergleichbarkeit der Schwellensituation heftig widersprach:

„Jan Błonski meint, daß die Situation an die ersten Jahre nach 1918 erinnert, ich aber denke, daß die Situation ganz anders ist [...] Der Umbruch nach 1989 fand aus verschiedenen Gründe nicht statt. Vor allem wurde die Erringung der Unabhängigkeit überhaupt keine wesentliche Erschütterung für das polnische Bewußtsein, und die Literatur weicht von diesem Grundton nicht ab. Die wirkliche Erschütterung - das waren der August (1980) und der Dezember (1981). Die Wiedererlangung der Unabhängigkeit war ein langwieriger Prozeß, der eben als lange andauernde Erfahrung spürbar war. Es mangelte an einer mythen-schaffenden Kulmination. Die Wahlen vom 4. Juli 1989 kann man überhaupt nicht vergleichen mit dem mythenbildenden Datum 11. November 1918. Die Literatur stürzte sich in eine schwierige Unabhängigkeit, die das Bewußtsein neuer Bedrohungen hatte. Darum gab es keine Euphorie.“¹⁶

¹⁵ Błoński, Jan: *Bezladne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, in: *Teksty Drugie* 1990, Nr. 1, S. 24.

¹⁶ Chwin, Stefan: *Nowy ton. Co dalej z literaturą polską*, in: *Przegląd literacki* 1993, Nr. 3, S.3.

Die These von der fehlenden ästhetischen Markierung 1989 im Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit wurde von Vertretern unterschiedlicher Generationen mit einer Reihe von einleuchtenden Argumenten geteilt. Im Falle ihrer Verifizierung ist der Frage nachzugehen, warum die oben genannten literarischen Ansätze (Huelle, Pilch, Chwin und andere noch zu nennende Autoren) aufgrund ihrer demaskierenden und grotesken Verarbeitung von Geschichte einen größeren Zuspruch finden als jene mit Metafiktionen und Sprachspielen ausgestatteten Prosatexte. Eine Reihe von Vermutungen und vorläufigen Hypothesen lassen sich mit dem Blick auf konkrete Entwicklungen im Verlags- und Zeitschriftenwesen finden. Unter Verweis auf einen aufschlußreichen Aufsatz von Dariusz Nowacki¹⁷ ist der Frage nachzugehen, warum bereits einige Jahre vor der Einführung der zensurfreien Veröffentlichung immer mehr Verlage die Manuskripte von ästhetisch anspruchsvollen Prosatexten zurückwiesen und diese Ablehnungshaltung sich nach 1989 noch verstärkte. Es handelte sich dabei um den von Henryk Bereza hochgelobten Jan Drzeżdżon (*Bieg rzeczy*), Józef Łoziński (*Poszukiwany Zdzisław Najmrodzki*), Tadeusz Sijak (*Dezserter*), Dariusz Bitner (*Trzy razy*) oder Kazimierz Orłoś' politisch-literarische Texte, die mit dem Hinweis, sie brächten keinen Gewinn, in der Übergangsphase nicht gedruckt wurden. Nowacki vermutete hinter der oft diffusen Verhinderungshaltung eine Gruppe von oppositionellen Salonliteraten und Kritikern, die „sich der neuesten polnischen Prosa gegenüber als taub erweist oder schlichtweg deren Mangel konstatiert. Mehr noch: sie haben aus eben diesem Gebrechen in diesen Kreisen eine Tugend gemacht, und zwar das fingierte Fehlen einer (literarischen) Norm.“¹⁸ So berechtigt solche Vorwürfe des Mitherausgebers der in Bytom erscheinenden hochambitionierten Kulturzeitschrift zu Beginn der neunziger Jahre waren,¹⁹ die Verlagspolitik und die engagierten Publikationsformen der nach 1991 entstehenden Kulturzeitschriften verdeutlichten die risikofreudige Haltung der neuen Literaturmacher gegenüber den eingereichten Manuskripten und deren Veröffentlichung in solchen Zeitschriften wie *Czas Kultury*, *Nowy Nurt* (1995/96), *bruLion*, *Akcent*, *Kresy*, *Ex libris*, *Fa-Art* wie auch in den eben entstandenen kleinen Verlagen in zahlreichen sog. Provinzstädten. Die sich abzeichnende Dezentralisierung des Kulturbetriebs und die - allerdings - meist bescheidene finanzielle Förderung von Buchmanuskripten durch das Ministerium für Kunst und Kultur wie auch eben gegründeter Literaturfonds ermöglichten seit 1993 die Veröffentlichung von Prosa

¹⁷ Bez zmian. Szkic o współczesnej polskiej prozie, in: *Fa-Art* 1992, Nr. 4, S. 62-67.

¹⁸ Nowacki, D., a.a.O., S. 64.

¹⁹ Auch der angesehene Krakauer Literaturhistoriker Włodzimierz Maciąg hatte in seinem 1993 publizierten Werk „Przewodnie idee literatury polskiej w 20 wieku“ (Führende Ideen der polnischen Literatur im 20. Jahrhundert) der Prosa der späten achtziger Jahre vorgeworfen, sie hätte kein Instrumentarium, um die Unberechenbarkeit der Welt, in der wir uns befinden, adäquat darzustellen.

mit sehr unterschiedlicher ästhetischer Aussagekraft, die in kompositioneller, stilistischer und wortsemantischer Hinsicht oft Neuland betrat.

2. Die Flucht vor der Geschichte und die Versuche, sich in der Metanarration zurecht zu finden

In einem Interview mit der Wochenzeitschrift *Polityka* bezeichnete Olga Tokarczuk, eine der exponiertesten Vertreterinnen der *Proza kobiececa* (Frauenprosa), ihre 1960er-Generation als geschichtslos:

„Uns schien es, daß alle für das Land und die Menschen wichtigen Dinge schon passiert waren. Wie befanden uns ein wenig außerhalb von Geschichte.“²⁰

Die Frage nach den Ursachen ihrer Geschichtslosigkeit hatte sich auch Alexander Fiut in einem Sammelband über Probleme der Identität gestellt.²¹ Ausgehend von seiner These, daß die polnische Erzählliteratur nur sehr wenig auf die gesellschaftlichen Veränderungen nach 1989 reagiert habe, wirft er vor allen den jungen Literaten vor, sie würden die Relikte der nationalen Traditionen, die Folgen ihrer Erziehung im Geiste des Sozialismus, die Legenden um „Solidarność“ und die eben angeeigneten Muster der westlichen, vor allem der amerikanischen Kultur zu einem fiktionalen Brei mischen, ohne den zivilisatorischen Wandel, der sich an der Weichsel ereignet habe, zu begreifen. Ihre Literatur drehe sich ratlos in einem magischen Kreis, in dem Versatzstücke aus westlichen Kulturen, metafiktionale Reflexionen, ironische Dispute über die Verfälschung der Realität durch Literatur und das groteske Spiel mit dem Tausch der geschlechtlichen Identität verarbeitet würden. Diesen Überlegungen folgt auch Bogumila Kaniewska in ihrem Traktat über die metatextuelle Daseinsweise²² in der gegenwärtigen polnischen Erzählliteratur mit einer ähnlichen Metapher. Die Prosa ziehe es vor, sich in einer Umlaufbahn von Literatur, Kunst und vornehmlich fremden Kulturen aufzuhalten, vermeide aber die politischen Schauplätze und die Orte, an denen epochale Veränderungen abliefen. Eine der exponiertesten Vertreterinnen dieser Tendenz sei Manuela Gretkowska, in deren Erzählungen und Romancollagen sich die jungen Heldinnen für Kunst, Gnostik, Tarot, Sex und eigene existentielle Probleme begeistern würden. Ein kurzer Textauszug aus dem *Metaphysischen Kabarett* vermag einen leider nur oberflächlichen Einblick in das von Gretkowska vorgeführte groteske Spiel mit maskulinen Vorstellungsinhalten und feministischen Weltbildern zu geben. Der Text spielt in einigen Passagen mit den tra-

²⁰ Tokarczuk, Olga: Zdarzyło się i już, in: *Polityka-Kultura*, 1995, Nr. 43.

²¹ In dem Aufsatz *Ucieczka od historii*, in: ders. *Pytanie o tożsamości*, Kraków 1995.

dierten Klischees von der Sehnsucht der Frauen, von kreativen Männern begehrt zu werden, weil sie nach deren Tod als Witwen berühmter Künstler in die „Geschichte eingehen“ wollten. Gleichzeitig entwickelt er den Gegenbegriff der unbefleckten Jungfrau, die in der Gestalt der Stripperin Beba Mazeppo (der Protagonistin) alle Sehnsüchte der Männer befriedigt, in voyeuristischer wie auch in körperlicher Hinsicht:

„Ich bin Jungfrau vom Augenblick meiner Empfängnis und Geburt an [...] Der Arzt notierte, daß ich Jungfrau bin, obwohl ich kein Jungfernhütchen habe. Ein solcher Fall passiert nur einmal in fünf Millionen (Fällen).“²³

Der Text erzeugt auch in den folgenden Sequenzen ein Provokationspotential, das sich in der Form von Übertreibungs- und Spottmetaphern über Vorstellungsinhalte und wissenschaftliche Traktate ergießt, die die klassische Psychoanalyse zur Sexualität der Frau entwickelt hat. So stattet er die Stripperin Beba Mazeppo mit zwei Kitzlern aus, die die von ihnen erzeugte doppelte Lust auch auf den Liebhaber überträgt, ein orgiastisches Gefühl, das ihr deutscher Liebhaber sofort bestätigt: „Sie sind mehr als eine - Künstlerin, sie sind aus Libido geboren.“²⁴

Manuela Gretkowskas Bücher zeichnen von ihrer frühen Erzählung *My zdies' emigranty* bis zum *Podręcznik do ludzi*²⁵ eine Tendenz auf, die Kaniewska als Demaskierung der Literarizität durch das Spiel mit der Form und durch die eigene Biographie wie auch durch die graphische Gestaltung des literarischen Werkes (Bleistiftzeichnungen, Graphiken, Pseudostatistiken, abgebrochene Sätze, Collagen) charakterisierte. Sie verwies in diesem Kontext darauf, daß solche Texte aus dem Spektrum der neuen polnischen Prosa unter Zurückweisung von ethischem und politischem Engagement auf einem lokalen Weg zum postmodernistischen Bewußtsein des 'Meta' vorgestoßen seien. Ihren Begriff von *metafikcja* definiert sie in Anlehnung an Raymond Federmans Darstellung zukünftiger Romanformen:

„Der zukünftige Roman [...] bringt eine Art des Schreibens und der Aussage hervor, deren Form in einer Frageform besteht, einer sich ständig wiederholenden Frage, was macht der Roman, indem er irgend etwas macht. Es wird eine ständige Denunziation der eigenen Lügenhaftigkeit sein, nämlich was der Roman tatsächlich ist: Illusion (Fiktion), so wie das Leben selbst Illusion (Fiktion) ist.“²⁶

²² Kaniewska, Bogumila: *Metatekstowy sposób bycia*, in: *Teksty Drugie* 1996, Nr. 5 (41), S. 20-33.

²³ Gretkowska, Manuela: *Kabaret metafizyczny*, Poznań 1994, S. 130.

²⁴ Ebd., vgl. dazu auch Schlott, Wolfgang: *Experimentelles Erzählen in der polnischen Postmoderne der neunziger Jahre*, Bremen 1996.

²⁵ *My zdies' emigranty*, Poznań 1992 und *Podręcznik do ludzi*, Warszawa 1996.

Dieses Romanmodell bedeutet nichts anderes als: der Roman konzentriert sich ausschließlich auf sich selbst oder auf seine theoretischen Grundlagen. Nach Ansicht von Kaniewska fehle es im allgemeinen in der polnischen Gegenwartsprosa an modellhaften Realisierungen der Surfikcja (Metafiktion) entsprechend der Federmanschen Definition. Nur die kleinen Prosastücke von Natasza Goerke in deren Erzählband *Fraktale*²⁷ kämen ihnen am nächsten:

„In ihr finden wir das volle Bewußtsein der eigenen Ontologie, die bewirkt, daß die primäre Funktion der Prosa die Demaskierung der eigenen Fiktionalität ist, das Aufzeigen der Metapher von der eigenen Falschheit, die Zurückweisung der Vorwände, als ob sich eine Wirklichkeit darstelle, eine Wahrheit, eine Schönheit.“²⁸

Ein Textausschnitt aus *Fraktale* verdeutlicht das literarische Verfahren der fiktionalen Entblößung, ohne daß der Leser diese „Theorielastigkeit“ auf den ersten Blick wahrnimmt. In der Einleitung zu *Inspiration* heißt es:

„Hauptsache, wir haben einander inspiriert. Nigel, der kalte britische Fisch, und ich, der heiße polnische Fisch.
Der Anfang war klassisch.
Ein Austausch interessanter Blicke und eine Serie von Zufällen, die uns zur selben Zeit an dieselben Orte führte. Straße, Kneipe, Hotel.
Schließlich passierte es.
Als er in derselben Schlange vor dem einzigen geöffneten Klo wartete, kam er auf mich zu und streckte die Hand aus. Ich bin Nigel, verkündete er feierlich und steuerte mit den Schritten eines Flamingos die gerade frei gewordene Toilette an.
Obwohl uns niemand miteinander bekannt gemacht hatte, betrachtete ich die Freundschaft als geschlossen.
Hi Nigel, winkte ich ihm morgens mit dem Handtuch zu. Hi Natasia, brüllte er erfreut zurück und verschwand rasch in seinem Zimmer. Er trug eine grauen Bart und Shorts und hatte entsetzlich lange Beine. Er roch nach Farbe, aber das bemerkte ich erst später.
Das war die erste Phase.
Seitdem grüßten wir einander überall. Auf der Straße, in der Kneipe, im Hotel. Eine ganze Woche lang.
Darauf folgte die zweite Phase.“²⁹

Die Einteilung der kleinen Erzählung in sieben Phasen, deren Erzählraum mit sehr unterschiedlichen Wortmengen gefüllt ist, signalisiert in zweierlei Hinsicht ein literarisches Verfahren, das wir als unvollständige Dekomposition bezeichnen. Es seziert ein sich entfaltendes Sujet, indem die Ich-Perspektive der Erzählerin immer wieder in der Form einer Zäsur aufgelöst wird. Dieser Eingriff führt auch zur Dekomposition des erzählerischen Raumes, in dem die beiden Protagonisten, gesteuert von ihrem Reiseziel Tibet,

²⁶ Kaniewska, Bogumila: *Metatekstowy sposób...*, S. 22, unter Verweis auf Federman, R.: *Surfikcja - cztery propozycje w formie wstępu*, przel. Anders, J., in: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki*; S. 428.

²⁷ Erschienen im Posener Verlag „Observator“ 1994.

²⁸ Kaniewska, Bogumila: *Metatekstowy sposób...*, S. 22.

²⁹ Übertragung aus dem Polnischen von Jan Conrad, in: *Grenzen überschreiten. Polens junge Generation erzählt.* Mainz 1996, S. 104.

gleichsam im Zeitraffer sich vorwärtsbewegen, wobei die rasante Verkürzung der Reise durch die drei Sätze *Das war die vierte Phase. Die fünfte Phase ist schon eine Geschichte für sich. Die sechste auch*, verdeutlicht wird. Die siebte Erzählsequenz nimmt jedoch das Sujet wieder auf, da die visualisierte und die publizistische Verarbeitung dieses Reiseabschnitts an eine kanadische Zeitung verkauft worden ist. Der Leser aber erfährt nichts über den Verlauf der Reise durch Tibet. Die dadurch ausgelöste Erwartungsenttäuschung ist Bestandteil einer Metafiktion, die vorgibt etwas zu „erzählen“, ohne dies einlösen zu wollen. Auf diesen Kompositionstypus geht Bogumila Kaniewska in ihrem Aufsatz über die metatextuelle Art des Seins ein.

Die oben genannte primäre Funktion des Romans entfaltet sich ihrer Ansicht nach in zwei Entwicklungssträngen, dem sog. 'meta'-Roman und dem tradierten 'story'-Roman. Diese typologischen Erzählmuster weichen insofern erheblich voneinander ab, als der erste Typus die in der Weltliteratur vorhandenen narrativen Verfahren experimentell verwende, und der zweite die Fabel nach einem variantenreichen Schema einsetze. Beide Erzähltypen wiesen jedoch zumindest zwei gemeinsame Merkmale auf.

„Das erste [...] ist die Art und Weise, wie sie die Romantradition benutzen - sie greifen nach ihr wie nach einer Sammlung von Kunstgriffen, die man beliebig miteinander verbindet, die sie aber nicht umformen. Mit dieser passiven, reproduktiven Ausnutzung der Literatursprache geht ihre eigentümliche Entwertung einher: das ist das zweite Merkmal beider Veränderungen. [...] Die 'meta'-Reflexion (im Sinne der Autothematik³⁰, W.S.) wird zu einem Spielraum, zu einer Methode, die den Text spaßig und abwechslungsreich gestaltet. Diese Erscheinung steht in Verbindung mit der postmodernistischen Krise jeglicher Theorie. Die Schaffenden verloren den Glauben an die Erkenntnismöglichkeiten der Literatur, und der epistemologische Optimismus verwandelte sich entweder in einen Gegenstand der Parodie oder - im besten Falle - in einen Vorrat an Kunstgriffen.“³¹

Ungeachtet ihrer Vorbehalte gegenüber dieser literarischen Vorratskammer, in der es nicht um die Auseinandersetzung mit den großen gesellschaftlichen Widersprüchen gehe, sondern „um die Entstehung einer Diplomarbeit oder um die von Pech begleitete Suche eines Fräuleins nach Gesellschaft“, zeigt Kaniewska an einigen Prosaarbeiten der neunziger Jahre, nach welchen narrativen Verfahren diese entstanden sind. Es handelt sich dabei um Jerzy Pilchs (*Spis cudzołożnic*, Liste der Heiratsschwindler), in dem das eigentliche Bewußtsein des Protagonisten Gustaw durch die „Kenntnis der Literatur“ ersetzt wird; und um Marek Bińczyks *Terminal*, in dem ein Roman über die große Liebe entsteht, doch die sich entfaltende Romanze ist nur eine Konstruktion über das Drama von Zurückweisung und Wiederfindung, ohne daß der Leser etwas Fleischig-

³⁰ Kaniewska verweist auf die Monographie von Bogusław Bakula (*Oblicze autotematyzmu*, Poznań 1991).

³¹ Kaniewska, Bogumila: *Metatekstowy sposób bycia*. In: *Teksty Drugie* 1996, Nr. 5, S. 33.

Lüsternes über die sich fiktiv Liebenden erfährt. Große Aufmerksamkeit widmet Kaniewska auch dem Debutroman *Pierrot i Arlekin* von Piotr Czakanski-Sporek³², in welchem der Erzähler gedankenversunken durch die Gegend wandert, wobei er sich mit unterschiedlichen narrativen Modellen beschäftigt, und sein Autor - parallel dazu - unentwegt über den Ablauf von Ereignissen nachdenkt, ohne ein Ergebnis präsentieren zu können. Im Gegensatz zu den vorgestellten fiktionalen Welten, die in der Vorstellung der beiden nur für Bruchteile von Sekunden aufschimmern, demaskiere die Erzählkunst von Izabella Filipiak in *Abolutna amnezja* die Ontologie der Fiktion auf andere Weise. Ihre möglichen (fiktionalen) Welten³³ existierten gleichberechtigt nebeneinander, so daß die auftretenden weiblichen Figuren Izolda, Lisiak, Niepokalana, Babka Aldona ihre eigenständigen, emanzipatorischen Erzählräume erhielten.

Es ist offensichtlich, daß Kaniewska in ihrer Kritik an den Verfahrensweisen des 'meta'-Romans, dem sie eine fehlende Metasprache vorwirft, eine Reihe von Aspekten der Metafiktion nicht in ihre Betrachtung der neuesten polnischen Prosawerke einbeziehen möchte. Es handelt sich dabei unter Verweis auf Czapliński um mindestens drei Elemente schriftstellerischer Strategien: die Bezeichnung der Regeln des textuellen Spiels, die Rolle der intertextuellen Signalgebungen und die Art des Aufzeigens und Interpretierens der Wirklichkeit.³⁴ Ihnen entsprechen drei Kategorien, nach denen 'meta'-Erzählungen eingeordnet und bewertet werden können: *architekturalność* (Beziehungen des Textes zu Gattungsregeln), *intertekstualność* (Relation Text zu anderen Texten) und *transmimetyczność* (Beziehungen des Textes zur Wirklichkeit). Mit ihrer Hilfe sind Deutungsansätze möglich geworden, die dem unvoreingenommenen oder auch schon eingeweihten Leser polnischer (aber auch anderer postmoderner slawischer) Prosa im Hinblick auf den literarischen Prozeß nach 1989 folgendes verdeutlichen: die Nichtwirksamkeit der alten exponierten Erzählformen, die Impulsgebungen und konstruktiven Verarbeitungen der Weltprosa (Marquez, Llosa, Pynchon, Borges, Vonnegut, Hrabal, Grass, Kundera, Eco, Gombrowicz, u.a.), die Erweiterung des Gattungsbegriffs der Prosa (Einbeziehung von Textsorten in ein textimmanentes Spiel) und die Verschiebung der Grenzen der Fiktionalität (parallele fiktionale Welten, Ontologie der Wahrscheinlichkeit u.a.).

³² Erschienen in Bielsko-Biala 1991.

³³ Vgl. dazu Łebkowska, Anna: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991.

³⁴ Czapliński verweist in „Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996“, Kraków 1996, S. 116 auf Arbeiten von Michał Głowiński („O intertekstualności“), Ryszard Nycz („Tekstowy świat“).

3. Die Rückkehr der Fabel als Lust am Erzählen und als Arbeit an Metafiktionen

Zweifellos hat auch der polnische 'story'-Roman im Prozeß der Wiedergeburt durch die Dekonstruktion der großen tradierten Erzählformen³⁵ an Vielfalt gewonnen, weil er unter Rückgriff auf die Fabel mit den Techniken der Metafiktion arbeitet. Er hat sich nach übereinstimmender Meinung am Übergang von den achtziger zu den neunziger Jahren unter der Trendbezeichnung 'powrót fabuły' als ein kräftiger narrativer Strang erwiesen, an dem einige der oben genannten Autoren/innen, mit unterschiedlichem Erfolg mitgezogen haben. Was zeichnet die seit 1991 vorgelegten Romane und Erzählungen von Tomek Tryzna, Roman Praszynski, Andrzej Stasiuk, Krzysztof Skrzyposzek, Olga Tokarczuk, Anna Bolecka u.a. aus? Unter Hinweis auf Czapliński sind es drei Faktoren, die die Wiederkunft der Fabel begünstigt haben: 1. Die simple Lust am Fabulieren, die „Wollust am Schaffen“³⁶ (Praszynski in seinem zweiten Prosatext *Miasto sennych kobiet*, 1996), 2. Die Methode, die Verbundenheit von Ereignissen in einer Gesamtheit darzustellen, 3. Die Einwirkung auf den Rezipienten, der Ordnungsmuster in seiner Realität „entdecken“ möchte. Nach meiner Ansicht nach sind zwei wesentliche Faktoren hinzuzufügen: der eine ist der offensichtliche Autobiographismus, der in einer Reihe von Erzählwerken, getarnt in konventionellen Biographien, zum Vorschein kommt.³⁷ In ihnen ist Geschichte als Erwachsenwerden in einer infantilen und existentiell entleerten Welt (als postsozialistisches System und frühkapitalistische Ordnung) angelagert, die der Beschreibungs-Gegenstand einiger erfolgreicher Initiationsromane in den neunziger Jahren wurde. Ihre Autoren gehören zur Gruppe der sog. Fabulierer, die jedoch nicht naive Erzählmuster verwenden, sondern mit einer differenzierten Fiktionalität operieren.

„Die Prosa nimmt populäre Muster auf, thematisiert auch das kritische Bewußtsein von hoher Kultur, die sich gegen das Fabulieren wendet. Ihre Metatextualität, die dem Spaß und der Ontologie der Fiktion dient, führt jedoch ganz unerwartet zum Austausch der Handlungsmuster.“³⁸

Die Veränderung der Handlungsmuster ist auf zwei Faktoren zurückzuführen. Die auftretenden Protagonisten vertreten nicht mehr bestimmte (ethische, politische oder soziale) Werte, sondern repräsentieren Meinungen, um sich in dem wachsenden Angebot an pluralistischen Weltkonzeptionen zurecht zu finden. Dieser; durch den globalen Wertewandel bedingte und durch den politisch-ideologischen Systemwechsel nach 1989 ausge-

³⁵ Vgl. dazu die polnische Perspektive in der Monographie von M. Kwiek: *Rorty i Lyotard. W labiryncie postmoderny*, Poznań 1994.

³⁶ Roman Praszynski bekennt sich zu diesem lustvollen Fabulieren in „*Miasto sennych kobiet*“, Wrocław 1996.

³⁷ Vgl. Klejnocki/Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni*, a.a.O., S. 112.

löste, perspektivische Umschwung hat in den Denk- und Handlungsweisen der neuen Helden und Heldinnen eine „oft rätselhafte Vorgehensweise“ (Jerzy Jarzębski) bewirkt. Nach Ansicht von Jarzębski werde in den Prosatexten von Jerzy Pilch, Julian Kornhauser („Dom, sen. gry dziecięcy“) und Andrzej Stasiuk das Autor-Ich erst rekonstruiert, dann in eine literarische Figur verwandelt, dann allmählich reduziert, anschließend in einen fast körperlosen „Standpunkt“ umgewandelt und schließlich, wie in Stasiuks *Galizische Erzählungen* außerhalb der Fabel verschoben. Selbst wenn dieses Autor-Ich in expressiver Gestalt wie in Janusz Rudnickis *Verdammte Welt* (Cholerny świat, 1992) auftaucht, führe dessen auktorielle Anwesenheit in der Texthandlung nur selten zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit der äußeren Realität.

Rudnickis fragmentierte Darstellungsmuster deutscher und polnischer Realitäten (als ein Komplex von Stereotypen, Beobachtungen, fiktiven Ereignissen, Kommentaren)³⁹ verweisen auf den hinzuzufügenden fünften Faktor: **die Gestaltung der literarischen Räume**, in denen sich die Fabeln entfalten. Aufgrund meiner bisherigen Untersuchungen von etwa 40 Erzählwerken aus den neunziger Jahren ist festzuhalten, daß nicht nur eine Verschiebung der fiktionalen Räume in die polnischen Peripherien der gesellschaftlichen und psychomentalen Erfahrung stattgefunden hat, wie Jarzębski beobachtet, sondern auch eine Verlagerung von Handlungsräumen in europäische und amerikanische wie auch in Einzelfällen asiatische (Ewa Kuryluk) Aktions- und Reflexionsräume. Die für mich nicht überraschende Entdeckung der polnischen Provinzen⁴⁰ steht in Verbindung mit dem Einzug eines Mythos, der die Geschichte ersetzt und ein dichtes Geflecht von Initiationsritualen, Landschafts- und Stadtmythen, feministischen und maskulinen Mythen und mythographischen Erinnerungen hervorgebracht hat.

In ihm geht es nach Jarzębski nicht um die Neuentdeckung historischer Zeiten und der subjektiven Zeiterfahrung in einzelnen Biographien, sondern „um Zeit-Muster, Zeit-Paradigma, deren Ordnung verwurzelt ist im ‘ewigen Heute’ des Mythos und die nicht immer eine Verbindung eingehen muß mit den hier und heute ablaufenden Ereignissen.“⁴¹

³⁸ Czapliński, P., *Ślady przełomu*. a.a.O., S. 133.

³⁹ Der Autor lebt seit über fünfzehn Jahren in Hamburg (vgl. „Listy z Hamburga“). In seinen Brief-Romanen, Episteln, Pseudo-Erzählungen thematisiert er die Emigrationsszenen aus deutscher und polnischer Sicht unter Verwendung eines vielfältigen stilistischen Materials (Groteske, Pastiche, kommentierte Mediensprache u.a.).

⁴⁰ Sie wird von einer Sehnsucht nach jahrzehntelang totgeschwiegenen und ideologisch verfremdeten Erfahrungsräumen getragen und findet ihre institutionelle Absicherung (Förderung der regionalen Literaturen) in einem Kulturbetrieb, der seit 1990 dezentralisiert wurde.,

⁴¹ Jarzębski, Jerzy: Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych). in: *Teksty Drugie* 1996 Nr. 5, 5-19

Lassen Sie mich diese Verbindung von Ereignissen (als vorgegebene Entwicklung einer Fabel) und Metafiktionen (als Spiel mit Handlungszeit, der Zeit als ontologische Strukturen und als Erzählzeit) am Beispiel eines jetzt auch auf dem deutschsprachigen Markt erschienenen Buches „Der weiße Rabe“ von Andrzej Stasiuk mit einem Textauszug erläutern:

„Die Zeit. Wir taten nichts als ihre Befehle auszuführen. Wir wurden älter. Es gab keinen Ausweg. Sie hatte uns unter ihrer Obhut, sämtliche Winkel des Lebens waren mit ihr ausgepolstert, mit ihr angefüllt wie mit Luft. Keine Erschütterungen. Es reichte, sich ihrem Willen zu unterwerfen. Ein ewig grauer Greis, der alle anderen Ewigkeiten in sich enthielt. Jedes graue Menschenhaar seit Ewigkeiten. In seinem Inneren vollzog sich all das und wird sich alles übrige vollziehen. Und einen Ausweg gibt es nicht. Wasyl hatte vielleicht schon seine Weggabelung erreicht. Zwischen den Bäumen versuchte er jenen Pfad zu finden, den er im Sommer zurückgelegt hatte. Damals war er gelblich, staubig gewesen, die Steine hatten wie weiße Schädel herausgeragt. Keine Spur war auf ihm geblieben. Jetzt standen seine Chancen eins zu tausend. Das ist viel für jemand, der versucht seinem Schicksal zu entrinnen.“⁴²

Die Aufforderung an einen der vier männlichen Protagonisten, sein Schicksal wieder in die eigene Hand zu nehmen, wengleich seine Chancen sich als äußerst gering erweisen, wertere ich als Rückkehr auf ein - freilich völlig neustrukturiertes - Aktionsfeld. Auf ihm könnte sich die sechziger (und auch schon die siebziger) Generation endlich von einem jahrhundertelangen romantisierten Geschichtstrauma lösen und sich von den quälenden Biographien ihrer Großväter und Großmütter, Väter und Mütter, verabschieden. Eine Voraussetzung dafür haben die jungen (oder auch schon reiferen) Fabulierer in der Zwischenzeit schon ansatzweise geschaffen: Ihr sprachliches Material für diesen langwierigen diskursiven Prozeß bedient sich nicht mehr jener ideologischen Idiome, die sich schon in den achtziger Jahren als wenig effizient für die Bewältigung einer undurchsichtigen spätsozialistischen Realität erwiesen hatten, sondern einer deftigen, zupackenden Ausdrucksweise, in der das emotionale und das kognitive Chaos der Übergangsgesellschaft und der Relativität der kulturellen Werte zum Tragen kommen. Ob die nachrückenden Generationen sich in dieser Sprechweise wiederfinden oder ob sie sich nur noch auf mediale Deutungsmuster verlassen, ist auch nach mehr als acht Jahren zensurfreier Kommunikation noch nicht zu orten.

⁴² Der weiße Rabe, Berlin 1998, S. 289.

Literaturverzeichnis

Liste der verwendeten und zitierten Primärliteratur:

- Bielecki, Krzysztof: End § Fin Company, Katowice 1992.
- Biencyk, Marek: Terminal, Warszawa 1994.
- Bitner, Dariusz: Trzy razy, Warszawa 1995.
- Bolecka, Anna: Biały kamień. Warszawa 1993.
- Chwin, Stefan: Krótka historia pewnego żartu. Gdańsk, 1991.
- Czakanski-Sporek, Piotr: Bielsko-Biała 1991
- Drzeżdżon, Jan: Bieg rzeczy (1993).
- Goerke, Natasza: Fraktale, Poznań 1994.
- Gretkowska, Manuela: My zdies' emigranty, Poznań 1992.
- Kabaret metafizyczny, Poznań 1994.
- Tarot paryjski, Warszawa 1995.
- Podręcznik do ludzi, Warszawa 1996.
- Huelle, Paweł: Weiser Dawidek, aus dem Polnischen von R. Schmidgall, Darmstadt 1987.
- Kirsch, Donald: Liscie croatoan (1977).
- Konwicki, Tadeusz: Bohiń, Warszawa 1987.
- Kornhauser, Julian: Dom, sen, gry dziecięcy. Kraków 1996.
- Kuryluk, Ewa: Grand Hotel Oriental, Warszawa 1997.
- Łoziński, Józef: Poszukiwany Zdzisław Najmrodzki.
- Orłoś, Kazimierz: Cudowna melina, Paris 1987.
- Trzecie kłamstwo. Paris 1980.
- Pilch, Jerzy: Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej, London 1988.
- Spis cudzołożnic, London 1993.
- Praszynski, Roman: Na klęczkach, Wrocław 1992.
- Miasto sennych kobiet, Wrocław 1996.
- Rudnicki, Janusz: Cholerny świat, Wrocław 1994.
- Listy od Hamburga, Wrocław 1996.
- Schubert, Ryszard: Trenta Tre (1975).
- Siejak, Jan: Dezerter (1992).
- Stasiuk, Andrzej: Opowieści galicyjskie, Kraków 1995.
- Mury Hebronu (1992).
- Biały kruk, Poznań 1995, (Dt. Die weiße Krähe. Aus dem Polnischen v. Olaf Kühl). Berlin 1998.

Tokarczuk, Olga. E.E.: Warszawa 1995.

Podróż do ludzi, Warszawa 1996.

Tryzna, Tomek: Panna Nikt, Warszawa (dt. Fräulein Niemand. Aus dem Polnischen von Agnieszka Grzybkowska, München 1997).

Liste der wichtigsten Monographien und Aufsätze:

Czapliński, Przemysław: Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996; Warszawa 1996.

Fiut, Aleksander: Pytanie o tożsamości; Kraków 1996.

Jarzębski, Jerzy: Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych), in: Teksty Drugie 1996, Nr. 5, S. 5-19.

Kaniewska, Bogumila: Metatekstowy sposób bycia, in: Teksty Drugie 1996, Nr. 5, S. 20-33.

Klejnocki, Jarosław/ Sosnowski, Jerzy: Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. Pokolenia „bruLionu“ (1986-1996). Warszawa 1996.

Nycz, Ryszard: Tekstowy świat. Poststrukturalizm i wiedza o literaturze. Warszawa 1993.