

MATTHIAS FREISE

Aleksander Wat und das Ende der Avantgarde

Wats Avantgarde

Aleksander Wat begann seine literarische Laufbahn als klassischer Avantgardist. Die Begeisterung für Majakowskij, die provozierenden öffentlichen Lesungen, die oft mit Skandalen endeten, und die Manifeste, die zur Lösung von allen sprachlichen und gesellschaftlichen Fesseln aufriefen, belegen das äußerlich. In der Struktur seiner frühen, futuristischen Gedichte kann man die Auflösung der oberflächlichen, thematischen Semantik zugunsten einer semantischen Entfesselung des metaphorischen Potentials der Wörter beobachten. Nichts ist im Thema, alles in der Struktur – damit inszenierte die Avantgarde eine Geburt der Wörter, eine Jungfräulichkeit der Wörter, die den Wort-Demiurgen eine uneingeschränkte Verfügbarkeit des Sinns der Welt, eine Allmacht im kulturellen Diskurs beanspruchen ließ.¹ Oberflächlich betrachtet negierte die Avantgarde literarische Traditionen im Namen eines Fortschritts, der der Menschheit sprachlich und kulturell zu Selbstbestimmung und Freiheit verhelfen soll. Die futuristischen Gedichte Wats zeigen jedoch eine innere Ambivalenz, die einer solchen Utopie zuwiderläuft. So weist das berühmte Gedicht »Ich habe einen blauen Schritt« (Ja mam niebieski krok), dessen durchdachte Kommunikationsstruktur allem scheinbaren Nonsens an der thematischen Oberfläche zum Trotz bereits Venclova gezeigt hat, das versteckte Eingeständnis eines narzisstischen Selbstbezugs der Avantgarde auf:

JA MAM NIEBIESKI KROK

Ich habe einen blauen Schritt

ON ROK WYPUSZCZA Z RAK

Er lässt das Jahr aus den Händen

I mówi: »Tak

Und spricht: »Ja

Jam jest ptak

Ich bin der Vogel

1 Diese kulturelle Allmacht dokumentieren z.B. Welemir Chlebnikows »Weltregierung« und seine kabbalistischen Prophetien.

któremu niebios brak.
dem die Himmel fehlen.
 A ja skanduję: tyk, tyk, tak
Und ich skandiere: tyk, tyk, tak
 i myślę sobie skrycie:
und denke heimlich bei mir:
 Tyś jest niebieski kulawy ptak
Du bist ein blauer lahmer Vogel
 wiszący na suficie.
der an der Decke hängt.

Der »blaue Schritt« bzw. »Vogel« (niebieski ptak, Zeile 8) stellt, wie Venclova zeigt, nicht nur eine spöttische Bezeichnung des literarischen Traditionalismus, insbesondere der Motivik und Symbolik des Symbolismus dar – er kann auch als metonymische (krocze = Schritt der Hose) und symbolische (Ptak = Genital) Beschreibung einer Onanie-Szene gelesen werden.² Das ist jedoch, so ist gegen Venclova einzuwenden, keine bloße allgemeine »Fortsetzung des Spotts auf den Traditionalismus«³, sondern eine konkrete metapoetische Aussage. Das Oxymoron »himmelblauer Schritt/Vogel ohne Himmel« korrespondiert mit einem sich entladenden Genital ohne Partner, d.h. einer disfunktionalen, sinnlosen Entladung kreativer, kultureller, sexueller Energie. »Scharlatane« oder »Betrüger« – so die phraseologische Bedeutung von »blauer Vogel« – sind also durchaus nicht nur die Traditionalisten, sondern die onanierenden Futuristen selbst.⁴ Die Kommunikationsstruktur ihrer Gedichte offenbart ein ums andere Mal narzisstischen Selbstbezug. Dem um die Botschaft betrogenen realen Adressaten gilt der Spott der Bürgerschrecks. Die futuristische Verbindung von Poesie und Lebenswelt kennt nur selbstinszenierende Produzenten; einen des Dialogs würdigen Adressaten sieht sie nicht vor.

Eine ähnliche Kommunikationsstruktur wie der »Blaue Schritt« weist das Gedicht »Wir Greise« (My staruszkowie) auf:

Żółtemi dziąsły wyssać ogrody
Mit gelben Lippen die Gärten aussaugen
 waszych woniejących i tkliwych główek!

2 Vgl. Venclova, Tomas: Aleksander Wat – Obrazoburca [A. Wat – der Ikonoklast]. Kraków 1997, S. 435 (Fußnote 79). Zuerst engl.: Aleksander Wat: Life and Art of an Iconoclast, New Haven 1996.

3 Ebenda.

4 Zur Onanie als einem der zentralen Themen des Futurismus vgl. gleichfalls die bereits angeführte Fußnote bei Venclova.

eurer duftenden und empfindsamen Köpfchen!
 w nocy szwędamy się my, antypody
nachts schlendern wir, die Antipoden
 nudni jak nudny zmęczony ołówek.
langweilig wie ein langweiliger erschöpfter Bleistift.
 Męczy nas płaskość, raduje nęcza
Es quält uns die Platttheit, es freut das Elend
 w brzuchach nas bolą przełknięte ogrody
in unseren Bäuchen schmerzen die verschlungenen Gärten
 w wieczór wtulimy się w kąć jakby przędza
am Abend kuscheln wir uns in die Ecke wie ein Knäuel
 dzień rozcieńczymy w roztworze sody.
den Tag verdünnen wir in Sodalösung.

Vordergründig, d.h. thematisch ist dieses Gedicht ebenfalls als Polemik gegen den vergreisten Traditionalismus, das sogenannte »wir«, zu deuten. Doch als »Antipoden« (antypody) der »duftenden und empfindsamen Köpfchen« (woniających i tkliwych główek) könnten mit gleichem Recht die Futuristen selbst gelten – das »wir« wäre dann im eigentlichen Sinne und nicht als Rollenspiel zu verstehen. »In den Bäuchen« (w brzuchach) der Futuristen schmerzen die von ihnen »verschlungenen Gärten« (przełknięte ogrody), d.h. die von der Tradition domestizierte Natur wurde von ihr als ganze »hinuntergeschluckt« und widersetzt sich darum dem kulturellen »Verdauen«, der Verarbeitung durch die neue Kultur. Die einzige Möglichkeit ist das »Verdünnen in Sodalösung« (rozcieńczymy w roztworze sody), eine Zersetzung, die nicht als eigentliches Verarbeiten, sondern eben als Auflösung verstanden werden muss – darum auch das zweifache »roz-« (zer-) im letzten Vers. »Sodalösung« reimt sich zudem auf die verschluckten Gärten und ist darum nur scheinbar auf ihr grammatisches Subjekt, den Tag (dzień) zu beziehen, der von Greisen nur verdünnt zu sich genommen werden kann. Nur in Sodalösung verdünnt ist der Tag zu genießen, weil die Greise keine Zähne zum Kauen haben – darum werden an ihrem Mund auch die Lippen und das Saugen akzentuiert. Abgesehen von der Impotenz, die sich auch in den Greisen ausdrückt, ist das Saugen auch die Tätigkeit des zum Dialog noch unfähigen Neugeborenen, das die Welt nur narzisstisch aufsaugen kann. Das Kauen dagegen wäre ein echtes (hier: kulturelles) Verarbeiten überlieferter Formen (Gärten). Auch ist die Sodalösung eine »chaotische« Opposition zur Ordnung der auf sie reimenden »Gärten«; sie droht gleichsam mit der Auflösung dieser Ordnung.

Der »langweilige erschöpfte Bleistift« (nudny zmęczony ołówek) ist in »Wir Greise« ein explizit metapoetisches Motiv. Es opponiert mit seinem Reimpartner »sensibler Köpfchen« (tkliwych główek). Hier ist, wie schon in dem zuvor

genannten Gedicht, nicht nur das Gegenüber zweier gegensätzlicher Generationen, Poetiken, Epochen thematisiert, sondern das Oben und das Unten derselben Person, zumal die *Antipoden* den Köpfen zwar nicht als Reimwort, aber in Assonanz am Ende benachbarter Verszeilen gegenübergestellt sind. So symbolisiert der »erschöpfte Bleistift« erneut das Genital und verweist in deutlich poetischer Konnotation auf die kulturelle Impotenz der Avantgardedichtung. Schon dem Titel nach programmatisch und damit metapoetisch ist das frühe Gedicht Wats unter dem Titel »Manifest«:

Kobiety puchnące od pocałunków i od gorąca
Die Frauen, die vor Küssen und vor Hitze schwellen
 wzuły mnie na siebie, abym niósł im chłód,
zogen sich mich an, damit ich ihnen Kälte brächte
 lecz ja, którego pierś coś wyższego potraça,
aber ich, dessen Brust etwas Höheres berührt,
 czuję: niczym nie wypełniony przeraźliwy głód!
fühle: durch nichts erfüllten durchdringenden Hunger!
 rzućcie mi na pożarcie wszechświat i jego cienie
werft mir das Weltall und seine Schatten zum Fraß vor
 i w dodatku nieistnień bezpłodną saharę!
und als Zugabe die unfruchtbare Sabara der Nichtexistenzen!
 a będzie to tylko lekkie podrażnienie
das aber wird nur eine leichte Reizung sein
 dla ogromnych kruszących głodu mego żaren!
für die riesigen zermalmenden Mühlen meines Hungers!
 i gdy usta osamotnione chcą śpiewać i grać –
Und wenn die vereinsamten Lippen singen und spielen wollen
 ktoś z wnętrza mi miele je miażdżącym krzykiem:
zermahlt/zerplappert mir sie jemand aus dem Innern mit zermalmendem Schrei
 żrać o żrać. żrać żrać żrać
fressen o fressen. fressen fressen fressen
 żrać o żrać. żrać o żrać
fressen o fressen. fressen o fressen

Im lyrischen Ich, dessen »Brust an etwas Höheres stößt« (ja, którego pierś coś wyższego potraça), das sich gegen die Vereinnahmung der »männlichen« Kälte durch »weibliche« Hitze wehrt, könnte man zunächst ein parodistisches Aufgreifen symbolistischer Thematik erblicken. Der »metaphysische Hunger« ist indes keine symbolistische Sehnsucht nach einer jenseitigen Erfüllung, sondern ein Drang, alles zu zermahlen und zu zermalmern, wie in den Wörtern *miażdżący*,

kruszący (zermalmend), *miele* (mahlt) und *żaren* (Mühlen) deutlich wird. Dieses Zermahlen der Formen, der Ordnung (vgl. die Gärten im zuvor besprochenen Gedicht), der Sprache ist aber ein genuin avantgardistisches Verfahren, das zu praktizieren das lyrische Ich geradezu verdammt ist. Das zeigt sich in der Unfähigkeit der »vereinsamten Lippen« (*usta osamotnione*), »zu singen und zu spielen« (*śpiewać i grać*). Ihnen entringt sich nur noch der »zermalmende Schrei« (*miażdżący krzyk*): »Fressen o fressen fressen fressen ...« (*żrać o żrać. żrać żrać żrać*). Nirgendwo zeigt Wat deutlicher die schizoide Einsamkeit, die das avantgardistische Kulturmodell produziert. Zum Dialog unfähig, kann der Avantgardist nur wie der Säugling in der frühesten, schizoiden Entwicklungsphase alles in sich hineinfressen oder aber undifferenziert aus sich herausschreien. Eine andere Haltung zur Welt, insbesondere auch ein Erkennen ihrer Gestaltqualität, ist ihm (noch) nicht möglich. Nicht ich, sondern »jemand aus meinem Inneren« schreit hier, d.h. zur Ichbildung ist es noch nicht gekommen, es regiert uneingeschränkt das Es. Die »von Küssen anschwellenden Frauen« der ersten Verszeile stehen also nicht für das Weibliche Prinzip der Symbolisten. Sie vertreten vielmehr eine Mutterfigur, mit der in einen dialogischen Kontakt zu treten (und damit aus der schizoiden Entwicklungsphase hinauszutreten) sich das avantgardistische lyrische Ich – oder besser: Es – nicht entschließen kann.

Vor allem ihre metapoetische Dimension hebt die frühen futuristischen Gedichte Wats über die Nachahmung der russischen Vorbilder, in den oben genannten Beispielen über die Nachahmung Majakowskij's, hinaus. Die »Sprachspiele« der »Napomanki«-Gedichte – *Napomanki* ist ein Neologismus, der von »*napomykać*« (andeuten, auf etwas anspielen) abgeleitet ist – lehnen sich den Verfahren der etymologischen Ableitung, der Variation und der lautlichen Kontamination nach dagegen eher an Welemir Chlebnikow's Lyrik an. Sie unterscheiden sich von dessen Inkantationen jedoch, worauf gleichfalls Venclova hingewiesen hat, durch eine bewusst absurdistische Zerstörung der zuvor installierten Sprachmagie, durch eine bitter ironische Dissonanz, die die Allmacht des Sprachspielers in Frage stellt.⁵ Auch hier also haben wir es mit einem metapoetischen Kommentar der in diesem Falle sprachlichen Impotenz des Futurismus zu tun.

Als Wats Hauptwerk der frühen avantgardistischen Zeit gilt »ICH von der einen Seite und ICH von der anderen Seite meines mopseisernen Öfchens« (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*), ein Experiment in *écriture automatique*, das Wat im Nachhinein als geradezu prophetische Seelenschau verstanden hat, als Vorausschau auf sein von der Schmerzerfahrung geprägtes Spätwerk. Zugleich hat er es als Surrealismus *avant la lettre*, ja als das

5 Vgl. Venclova (wie Anm. 2), S. 71.

einzigste echte Dokument des literarischen Surrealismus in Vorkriegspolen eingestuft. Man könnte nun der Ansicht sein, hier zeige sich, dass Wat zur Avantgarde im eigentlichen Sinne gar nicht gehöre. *Écriture automatique* widerspricht ja als Rückkehr zum Ichgrund und als Fetischisierung des Autorsubjekts eigentlich der radikal antisubjektivistischen Tendenz der Avantgarde und ihrer Entwertung des Autorbegriffs. Ist also Wats »Öfchen« ein Beleg für den prämodernen Charakter von Wats Dichtung, die nicht mit der avantgardistischen Moderne, sondern, wie auch Włodzimierz Bolecki in diesem Band argumentiert, allenfalls mit dem Modernismus symbolistischer Prägung in Verbindung zu bringen ist?

Für eine detaillierte Analyse des »Öfchens« ist hier nicht der Raum. Es gibt aber in der Tat ein fundamentales Problem der surrealistischen Assoziationsketten. Poetisch sind sie meist durch lautliche Ähnlichkeit motiviert. So auch bei Wat. Ihre Sinndimension zu erschließen, was der psychoanalytischen Traumanalyse entspräche, bedürfen wir jedoch der Lebenswelt des Ichs als Bezugsgröße. Das Assoziationsprinzip ist ja im Surrealismus nicht Selbstzweck. Es soll auf prärationale Bewusstseinschichten verweisen und setzt insofern die Einheit des Bewusstseins voraus. Der Surrealismus ist gelegentlich als »Traumkitsch« (Walter Benjamin) diffamiert und damit zugleich aus dem Kanon der Avantgarde ausgeschlossen worden. Eine solche Kritik ist insofern nicht ganz unberechtigt, als surrealistische Kunstwerke das Unbewusste häufig auf kommunizierbare Klischees reduzieren⁶, während es doch auf einen individuell prägenden Erlebnishorizont zurückgeht und damit radikal inkommunikabel ist. Erst wenn die Grenze zwischen der biographischen Identität des Erlebenden und seinem Werk aufgehoben wird, wenn also die biographische Dichterpersion in ihrer psychologischen Disposition bei der Analyse mit berücksichtigt wird, lassen sich aus dem prärationalen Erlebnisstrom die Urszenen rekonstruieren, die die *écriture automatique* zum Sinngeflecht machen. Eine solche Aufhebung der Grenze zwischen Person und Text suggerieren die avantgardistischen Texte z.B. bei Proust und Joyce, aber auch die Selbststilisierungen der futuristischen Dichter z.B. in Russland. Es ist dies also durchaus ein Weg der Avantgarde, ihr Gegenpol zur futuristischen Reduktion auf die dingliche Seite der Welt. Die Welterfahrung spaltet sich in der Avantgarde auf in »Ding an sich« und »Ich an sich«, in absoluten Gegenstand und absolutes Erlebnis. Im zweiten Fall wird nun der Sinn nicht etwa durch die Biographie ersetzt, sondern beides fällt zusammen. Damit also ein surrealistischer Text zum Kunstwerk wird, muss die Biographie des Autors mit dazugehören, der Autor muss sein Leben und seine Kunst als Einheit betrachten.

6 So viele Werke Salvador Dalís, deren Klischeehaftigkeit sich in ihrer problemlosen Deutung als Allegorien verrät. Als Beispiele seien genannt »Die Beständigkeit der Erinnerung« (1931) und »Der Schlaf« (1937).

Dies geschieht nicht in der Form eines Ästhetizismus im Stile Oscar Wildes, wie Wat in »Mein Jahrhundert« (Mój wiek) betont⁷, d.h. nicht in der Form einer Ästhetisierung des Lebens, sondern als »Verlebensweltlichung« des Ästhetischen. Diese leistet Wat für das »Öfchen«, indem er eine biographische Nachschrift zu ihm verfasst: »Etwas über das Öfchen (Entwurf)« (Coś niecoś o Piecyku [brulion]).⁸ Hier liefert Wat den biographischen Schlüssel für seinen frühen surrealistischen Text. So schreibt er über die Verbindung von Kunst und Leben im »Öfchen«: »Aus dem jugendlich-naiven »Öfchen« taucht eine Persönlichkeit sowie eine Problematik auf, die mich durch mein ganzes langes Leben begleitete, mein persönliches und mein dichterisches Leben, zwischen denen es keinen Riss gab, obwohl jedes von ihnen seine eigene Zerrissenheit in sich trug.«⁹

Das galt zunächst, für den damaligen Leser unbemerkt und auch unmerklich, für die Entwicklung von Wats eigener Persönlichkeit. Durch die in der Nachschrift vollzogene kulturelle Einordnung dieser Persönlichkeit wird nun das biographische Dokument zum universal deutbaren Kunstwerk. Eine solche Kontextierung ist jedoch kein im eigentlichen Sinne avantgardistisches Verfahren mehr. Die Avantgarde selbst betrieb ja die Dekontextierung auf allen Ebenen – sprachlich, lebensweltlich und pragmatisch. Die biographische Nachschrift zum »Öfchen« gehört somit nicht nur zeitlich, sondern auch strukturell zu Wats Spätwerk, das man nicht mehr avantgardistisch nennen kann, auch wenn man den Umfang dieser Epoche im weitesten Sinne als die dominante Poetik des 20. Jahrhunderts versteht.

Wats Kritik der Avantgarde

Wats eigenes Verhältnis zu seinen originär avantgardistischen Texten, also auch zum ursprünglichen »Öfchen«, ist zwiespältig. In seiner Nachschrift schreibt er: »Tue ich gut daran, diese »Werk-Ungeheuer«, wie sie Julian Przyboś nannte¹⁰,

7 Wat, Aleksander: *Jenseits von Wahrheit und Lüge. Mein Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2000, S. 400.

8 Verfasst wurde dieser Entwurf von Wat kurz vor seinem Tode, publiziert bereits in seinem letzten, posthum erschienenen Gedichtband »Ciemne świecido« [Dunkle Geleuchte], dann in »Poezje zebrane« [Gesammelte Dichtung] und auch in »Pisma zebrane« [Gesammelte Werke], Bd. 1. Die Wichtigkeit dieses Begleittextes zum »Öfchen« war mithin für alle Herausgeber der Werke Wats offensichtlich.

9 Wat, Aleksander: *Pisma zebrane* [Gesammelte Werke], Bd. 1. Warszawa 1997, S. 460 (Anmerkungen zu »ICH von der einen Seite und ICH von der anderen Seite meines mopperisernen Öfchens«).

10 Ein Wortspiel von Przyboś, auf Polnisch: »utworki-potworki«.

dem Vergessen zu entreißen? Ich weiß nicht. Wenn man ein paar Jahre nach seinem Tod schon über die Werke Gałczyński's verächtlich schweigt, was kann ich dann erwarten?¹¹

Gałczyński war ein Avantgardist, der sich sowohl vor als auch nach dem Krieg durch Kollaboration mit den Mächtigen kompromittiert hatte.¹² Wenn Wat sich mit ihm vergleicht, bezichtigt er sich unterschwellig der Kollaboration mit den Kommunisten, auch wenn er das explizit von sich weist. Nicht nur sein Vorkriegskommunismus, auch sein Vorkriegsavantgardismus lastete auf dem Gewissen des Dichters. So war Wats spätere Avantgardekritik immer auch Selbstkritik. Die avantgardistische Trennung von Autor und Zeichen, die das Zeichen zum bloßen Faktum und den Autor zum Narziss seiner hermetischen Selbstverweise macht, die ganze Marinettische Wörterbefreiung schafft, so Wat in »Mein Jahrhundert«, die Voraussetzungen für die »Operation Marr«¹³, d.h. für eine durch die Partei und ihre rational begründete Ideologie vermittelte gewaltsame Neuordnung von Person und Zeichen, von Szene und Faktum. Die avantgardistische Auflösung der Sprache zum beliebig verformbaren und verwertbaren Material diente nicht der Schaffung eines neuen Mythos, führte nicht zu wahrhaft göttlicher *creatio ex nihilo*. Die Signifikanten wurden autonom und damit verfügbar für semantische Operationen jeder Art. Diese »Befreiung« verdankt sich jedoch nicht der titanischen Anstrengung der avantgardistischen Künstler, sondern der allgemeinen Sprachlosigkeit angesichts einer neuen Wirklichkeit. Die Zeichen verloren ihren Halt in der Wirklichkeit. Was die Avantgardisten also Befreiung nannten, war ein Aussetzen der Wörter, ihre Vertreibung aus der Lebenswelt. Wer nicht wie Chlebnikow das Wagnis unternahm, die Sprache intuitiv neu zu erschaffen, der flüchtete sich in den rationalen Notbehelf einer ideologischen Rekonstruktion der Verbindung zwischen Lebenswelt und Sprache. Darin, nicht im sozialen Utopismus, lag die Verführung der Totalitarismen für die Avantgardekünstler. Doch wenn sich die kulturelle Umcodierung der Sprache auch aus der Notwendigkeit ergibt, die sinnlos gewordene Welt wieder mit Sinn zu versehen, so fliegt doch jede Scharlatanerie, jedes falsche Demiurgentum in dieser Angelegenheit auf. Die kulturelle Funktion der Dichtung, kulturelle Identität zu schaffen, d.h. ein verstehbares Selbstbild einer Gesellschaft hervorzubringen, wird verfehlt. Noch die raffiniertesten poetischen Verfahren erweisen sich dann als leeres Wortgeklingel.

11 Wat (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 460.

12 So Miłosz, Czesław in seiner »Geschichte der polnischen Literatur«, Köln 1981, S. 328.

Miłosz ordnet Gałczyński der »Zweiten Avantgarde« in Polen zu.

13 Wat (wie Anm. 7), S. 417.

Linguisten wie Marr, den führenden sowjetischen Sprachwissenschaftler der Stalinzeit, der die Umerziehung des Menschen durch die Sprache propagierte, macht Wat für die planmäßige Abtrennung der Sprache von der anthropologischen Wirklichkeit verantwortlich. Doch Marr hatte die Funktion der Sprache durchaus richtig erkannt, nur war die rationale Planung im Dienste einer Ideologie kein gangbarer Weg, die Sprache wieder an die lebensweltlichen Szenen heranzuführen. Doch hatte Marr das überhaupt im Sinn? Wollte er eine kommunistische Lebenswelt oder doch nur ein durch die totalitäre Kontrolle über die Sprache versklavtes Volk? Wat dämonisiert Marr in »Mein Jahrhundert«, aber mit seiner »Japhetischen Theorie«¹⁴ zeigt Marr ein echtes forschendes Interesse am Ursprung der Sprache. Die von ihm in dieser Theorie postulierten »Urworte« verweisen trotz ihres spekulativen Charakters auf die »Urszenen« der modernen Sprachpsychologie. Solche Urszenen gleichsam aus der ideologischen Retorte zu erzeugen war ein demiurgisches Experiment, dem jedoch nur seelenlose Homunculi entspringen konnten. Ideologie ist immer nur ein Surrogat für kulturelle Identitätsstiftung, das die Defizite an Identität, wie sie die Moderne zunehmend aufwies, nicht kompensieren kann. Marrs »Operation« war kein schuldhaftes Herummanipulieren an der sprachlichen Identität des Menschen, vielmehr ein untauglicher und in seiner brutalen Hilflosigkeit fraprierender Versuch, angesichts der schizoiden Bindungslosigkeit der Avantgardeskultur künstlich für das zu sorgen, was eine Gesellschaft zur Identitätsfindung braucht. Das Scheitern dieses Versuches dokumentiert sich sozial in der Instabilität der kulturellen Identität »Sowjetmensch«, einer Instabilität, die insbesondere zur sozialen Desintegration führte. Die bindungslos gewordenen Wörter produzierten bindungslose Menschen – es sind dies die von Wat in »Mein Jahrhundert« genau und einfühlsam beobachteten Waisenkinder (russ.: bezprizornye deti, dt. etwa: obdachlose Kinder); Kinder ohne Sozialisation, ohne Werte, die in den Kinderheimen und Kindergefängnissen keine menschlichen Gemeinschaften, sondern atavistische Horden bildeten. Es ist also nicht nur eine Metapher, sondern auch eine Metonymie, wenn man in Bezug auf den avantgardistischen Umgang mit Sprache von obdachlosen Wörtern spricht.

Doch hat die Avantgarde als genuin kulturelle und künstlerische Bewegung, anders als Marr, die Wörterbefreiung nicht missbraucht, sondern produktiv kulturell genutzt? Man könnte ihr, wie Wat in »Mein Jahrhundert«, Sprachzerstörung vorwerfen. Allerdings sind die schrankenlose Metaphorisierung und die oxymorale Radikalisierung der Semantik überaus »sprachlich« – nie zuvor konnte man

14 Marr, Nikolaj Jakovlevič: Japhetische Studien zur Sprache und Kultur Eurasiens (2 Bde, hrsg. von Friedrich Braun), Berlin 1922–1923.

mit so wenigen Worten so viel ausdrücken. Man könnte der Avantgarde auch, wie Wat im »Tagebuch ohne Selbstlaute« (*Dziennik bez samogłosek*)¹⁵, die schrankenlose Metaphorisierung zum Vorwurf machen, durch die »alles mit allem verglichen werden kann, wodurch der Akt des Vergleichs entwertet wird«¹⁶. Doch »richtungslos«, wie Wat sagt, ist solche Dichtung nur dann, wenn der Dichter Gegenstände, Motive und Begriffe miteinander kombiniert, über die er keine semantische Kontrolle hat, wenn die avantgardistische Montagetechnik bloße Manier ist.¹⁷ Wats Neigung, im Nachhinein die Avantgardisten als Kollaborateure der Destruktion im Bereich der Sprache des Menschen zu betrachten, hat biographische, aber auch objektive Gründe. Objektiv waren die Avantgardisten offenbar im besonderen Maße der Verführung durch den Totalitarismus ausgesetzt. Von Gałczyński war schon die Rede, weitaus bekanntere Beispiele sind Wladimir Majakowskij in Russland, Vítěšlav Nezval bei den Tschechen, Gottfried Benn in Deutschland. Das waren keine mediokren Schreiberlinge, die die Gunst der Herrschenden hätten suchen müssen, um eine zweifelhafte offizielle Anerkennung zu erlangen, das war die erste Riege der Avantgarde, die trotz ihrer Sympathien für den Totalitarismus als kulturelle Leitfiguren der Epoche gelten. Auf diese Liste gehört Wat insofern nicht, als er als Künstler in der Zeit seiner Loyalität zum orthodoxen Marxismus geschwiegen hat, und die unvollendeten, weil selbst verworfenen Produkte dieser Zeit sind von minderer künstlerischer Qualität.¹⁸ Wat hätte also sagen können, er habe ohnehin als Künstler nie wirk-

15 Wat, Aleksander: *Dziennik bez samogłosek* [Tagebuch ohne Vokale]. Warszawa 1990 (EA London 1986), mit einem Vorwort von Ola Watowa. Ich übersetze das polnische »samogłoski« entsprechend der Bedeutung seiner Wortteile ganz wörtlich und nicht durch das Fremdwort *Vokale*. Nun hat zwar nicht Wat selbst, sondern seine Witwe den Titel der publizierten Tagebücher aus dem Nachlass so gewählt, doch die Tatsache, dass das Tagebuch in der Tat unter Auslassung der Selbstlaute geschrieben wurde, kann und muss, wie Ola Wat in ihrem Vorwort (S. 5) bemerkt, selbst gedeutet werden. Ola Wats eigene Interpretation, die Vokale seien das Licht, der Atem und das Leben des Wortes, die Konsonanten dagegen bezeugten das Leiden (ebenda), erscheint mir zu ikonisch und auch zu pessimistisch. Das Weglassen der Selbstlaute verweist zum einen – natürlich – auf das Hebräische als Schrift ohne Vokalzeichen, zum anderen aber, und darum meine Übersetzung, auf ein Absehen von der eigenen Person. Ein Selbst-Laut ist ein narzisstischer Selbstausdruck, ein Mit-Laut ist Ausdruck von Einfühlung in den Anderen, von Mitleid. In diesem Sinne könnte man »Mein Jahrhundert«, in dem weniger von Wats eigenem Leiden als von dem seiner Mithäftlinge berichtet wird, auch ein »gesprochenes Tagebuch der Mitlaute« nennen.

16 Wat, *Dziennik* [...] (wie Anm. 15), S. 155; vgl. dazu auch Venclova (wie Anm. 2), S. 62.

17 In diesem Sinne semantischer Kontrolle über die ästhetische Dissemination versteht Bachtin die Verantwortung im Bereich der Ästhetik. Vgl. dazu Freise, Matthias: Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur, S. 218–220.

18 Uciezka Lotha [Loths Flucht], *Kobiety z Monte Olivetto* [Die Frauen von Monte

lich dazugehört, aber seine eigene These von der Kollaboration nicht eigentlich der avantgardistischen Künstler, sondern der Avantgardepoetik selbst wirft darauf immer wieder einen Schatten des Zweifels. Wats Lösung ist die Selbstbeziehung, das Anerkenntnis der Verantwortung ohne ursächliche Mittäterschaft. Als Kind seiner Zeit war Wat, so könnte man sagen, ein Werkzeug der Epoche, die sich in ihm auszudrücken vermochte. Er war dabei jedoch mit der Fähigkeit begabt, diese eigene Rolle als Werkzeug schmerzlich wahrzunehmen. Im Unterschied zu vielen anderen Avantgardisten begriff Wat die Avantgarde weder als Spiel noch als Utopie, sondern als Reduktion des Menschen auf seine Objektivität, als Verlust seines Sinnspielraums, als kulturelle Impotenz, in eins damit aber auch als Neugeburt, Jungfräulichkeit, szenische Urfahrung. Das Todes- bzw. Geburtstrauma der Kultur führt zu einem neuen Mythos, dessen Spiritualität beim späten Wat unübersehbar ist.

Wats Überwindung der Avantgarde

In der Überzeugung, die künstlerische Avantgarde sei der Ausdruck, wenn nicht sogar der Motor des Verlustes von Identität im 20. Jahrhundert, wandte sich Wat entschieden von ihr ab. Das heißt jedoch nicht, dass er auf ihr stilistisches Repertoire verzichtete. Die »nachkatastrophistische« Dichtung negiert die Erfahrung der Avantgarde nicht, sie verarbeitet sie¹⁹. Wenn Wat darum nach seiner Gefängniszeit von avantgardistischen Stilelementen Gebrauch machte, so in veränderter Funktion. In dem Gedicht »Hybris« von 1956 verwendet er Kurzzeilen, Alliterationen und andere Assonanzen, die Verfremdung sowie die Anordnung von Verszeilen in Treppenstufen – alles typische Attribute der avantgardistischen Lyrik Wladimir Majakowskij. Die verstechnische Imitation geschieht hier jedoch in polemischer Absicht. Majakowskij, einstmaliges Vorbild und Freund Wats, verfällt wie er selbst dem Verdikt der im Titel angezeigten Selbstüberhebung. Zugleich bescheinigt Wat aber durch die Opfer- und Schmerz-Thematik seines Gedichts indirekt auch dem verzweifelten Selbstmörder Majakowskij die Rolle, die er in dem Gedicht sich selbst zuweist: die Übernahme der Schuld und des Leides der ganzen Epoche, stellvertretend für ganze Völker (»za nieczęśliwe pobite narody« – für unglückliche geschlagene Völker). Der Majakowskij-Bezug des

Olivetto], vgl. den Beitrag von German Ritz in diesem Band.

¹⁹ Nach Jurij Tynjanov: Über die literarische Evolution (dt. in: Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, München 1969, S. 434–461), ist für literaturgeschichtlichen Wandel weniger die »Entdeckung« neuer als vielmehr der Funktionswandel bereits bekannter Verfahren verantwortlich.

Gedichts trägt dazu bei, die vordergründige Bedeutung des Titels umzudrehen. Thematisch erscheint es zunächst so, als würde Wats Identifikation mit Christus dem »verwunderten« (zdziwiony) »Probst von Sankt Lustig« (Proboszcz z Saint-Merry) als Selbstüberhebung, eben als Hybris erscheinen. Doch schon der verfremdete Name der Kirche (*Merry* statt *Marie*) lässt Zweifel an einer solchen Interpretation aufkommen. Hier wird nicht das Opfer als Hybris gebrandmarkt, sondern in der Hybris der Avantgarde zugleich das Opfer gesehen. Machte die Avantgardekultur die Kirche zum Freudenhaus, so machte sie zugleich das Freudenhaus zur Kirche.²⁰

Eine Schlüsselstellung hat in diesem Zusammenhang die avantgardistische Konzeption von Körperlichkeit und Dinglichkeit. Zwischen Denken und Ding, zwischen Geist und Materie gab es für sie keine Vermittlung, die Kunstwerke sollten in ihrer rein sinnlichen Materialität unmittelbar erfahrbar sein, zugleich aber wurde die Avantgarde in ihren Manifesten und theoretischen Schriften immer abstrakter und theoretischer. Der vom Geist gleichsam abgetrennte Körper kann (und soll) nun keinen »Sinn« aus seinen Sinneserlebnissen mehr konstruieren, die Sinnlichkeit wird »unmittelbar«.

Doch eine solche pure, nicht durch Sinn geordnete Sinnlichkeit ist ein dem Menschen unerträgliches Kontingenzerlebnis, und dieses Kontingenzerlebnis nennen wir Schmerz.²¹ Dieser Befund ergibt sich aus einer sozio-kulturellen Deutung der Phänomenologie des Schmerzes in den Ausführungen von Henri Bergson unter dem Titel »Materie und Gedächtnis«²². Bergson untersucht die »Beziehungen zwischen Körper und Geist«, wie es im Untertitel heißt. Nach Bergson sind Wahrnehmung und Empfindung nicht zwei simultane, voneinander zu trennende Schichten des Wahrnehmungsaktes, sondern alternative Reaktionsarten des Organismus auf Reize. Unser Verhältnis zu den Dingen ist nach Bergson ein Kampf zwischen unserem Verhältnis zu ihnen (Wahrnehmung) und ihrem Verhältnis zu uns (Schmerz). Unser Verhältnis zu den Dingen entspricht unserer möglichen Wirkung auf sie, unserem Aktionsradius, und ihr Verhältnis zu uns beschränkt diesen Aktionsradius auf die Immanenz unseres Leibes. Damit kann der Schmerz ohne jede spekulative Metaphysik als ein Phänomen der Kultur verstanden werden. Das geschieht, indem Kultur insgesamt als das Gewinnen eines Verhältnisses zur Welt verstanden wird, als Sinnbasis für Erkenntnis. Bröckelt dieser Sinn oder

20 Schon Picassos »Demoiselles d'Avignon« zeigen die auf ihren Körper, ja auf dessen Geschlechtsmerkmale reduzierten Freudenmädchen als Opfer und weisen in dieser Hinsicht auf Francis Bacons Tryptichen voraus.

21 Vgl. zum Schmerzerlebnis bei Wat den Beitrag von Krystyna Pietrych in diesem Band.

22 Bergson, Henri: *Matiere et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris 1896.

bricht er gar zusammen, dann bricht die Außenwelt gleichsam in uns ein; wenn wir sie nicht durch Sinnverleihung bannen, überfällt sie uns wie der Schmerz. Die einzigen »Erkenntnisakte«, die dann noch möglich sind, sind Schmerzempfindungen. Avantgardekunst ist also Schmerzkunst, Avantgardisten sind Schmerzensmänner. So wird Wats Majakowskij-Allusion in »Hybris« verständlich.

Stalinismus und Hitlerismus, GULAG und Holocaust sowie zwei Weltkriege haben das 20. Jahrhundert zu einem Jahrhundert des Schmerzes gemacht und damit gleichsam das von der Avantgarde propagierte kulturelle Programm sinnlicher Unmittelbarkeit »sozial« realisiert. Das ist kein Zufall, sondern die Konsequenz aus dem Zusammenhang zwischen sozialen und kulturellen Entwicklungen. Ereignisse von totaler Sinnlosigkeit schaffen gerade durch ihre unerträgliche Sinnlosigkeit²³ die Voraussetzung für eine neue, ursprüngliche Sinnggebung²⁴. Eine solche neue Sinnggebung ist jedoch nicht mehr Aufgabe der Avantgarde, deren kulturelle Funktion sich in der vollständigen Regression in die frühkindlich-infantile schizoide Kulturstufe – das Fressen und Schreien in den Gedichten Wats – erfüllt hat. Der erste Schritt einer Rückkehr zu Sinn ist es, das Opfer des 20. Jahrhunderts überhaupt als Opfer zu begreifen, d.h. dem Schmerz einen Sinn zu geben und damit nicht mehr unartikulierte Schreie, sondern Worte von sich zu geben, wie es in der Pointe von »Etwas Mythologie« (Trochę mitologii) heißt, wo die schreckliche Marter des Nessos-Hemds dem lyrischen Ich mit dem Blutigen Schweiß zugleich »Worte, Worte, Worte«²⁵ abpresst. Hierin deckt sich die Mission des nachavantgardistischen, oder wie Tomas Venclova es in diesem Band nennt, des nachkatastrophistischen Künstlers mit der Mission Christi. Es ist also weder Blasphemie noch Größenwahn, wenn Wat als lyrisches Ich z.B. in »Lange habe ich mich vor dir gesträubt« (Długo bronilem się przed Tobą)²⁶ die Christusrolle spielt.

23 Man kann sich fragen, ob die »Unerträglichkeit« der avantgardistischen »Leichtigkeit des Seins« bei Kundera noch das Unbehagen des kulturell voravantgardistischen Bürgertums parodiert oder schon nachavantgardistisch zu verstehen ist.

24 Karl Jaspers hat in einem Brief an Hannah Arendt festgestellt, dass dem Nationalsozialismus keine geschichtliche Größe innewohne und sein Wirken sich insofern der Sinnbildung, etwa in Tragödien (Jaspers nennt Shakespeare), entziehe. Sein Wirken sei eher mit dem Wirken von Bakterien vergleichbar, die »völkervernichtende Seuchen machen« können (Hannah Arendt – Karl Jaspers, Briefwechsel 1926–1969, München, Zürich, S. 99). Das gilt aber nicht für die Perspektive der Opfer. Nicht die Täterschaft wie in der klassischen Tragödie – das Opfer ist hier sinnbildend. Insofern ist es mit der neutestamentlichen Geschichte vergleichbar, in der die römische Besatzungsmacht als sinnbildende Größe nicht in Erscheinung tritt.

25 Wat (wie Anm. 9), S. 120. Das Hamlet-Zitat ist hier als Umkehrung zu deuten. Bedeutet der Ausspruch bei Hamlet dem Sinn nach: *nur Worte*, so bedeutet er bei Wat: *immerhin Worte*.

26 Ebenda, S. 249f.

Es ist dies ein Gedicht von der Nachfolge Christi, das die Erfahrung der Avantgarde, des 20. Jahrhunderts, nicht ausspart: die Erfahrung, dass Schuld in der Moderne nicht mehr erfahrbar war und nun von Gott selbst auf drastische Weise wieder erfahrbar gemacht wird. Es handelt sich in diesem Golgatha-Gedicht also nicht um eine Neuauflage der traditionellen Opfermentalität innerhalb der polnischen Kultur, die immer Andere für das eigene Elend verantwortlich gemacht hat. Die Kreuzigung ist hier nicht mehr nur Opfer, sondern auch wieder, wie ursprünglich, eine Hinrichtung. Damit wird das »Opfer« zum Täter, der am Kreuz gerichtet wird. Die Menschheit wird für ihren kulturellen Fall durch die Kreuzigung gestraft. Diese nicht mehr menschliche, ja unmenschliche Gerechtigkeit deutet Wat als Gerechtigkeit des strafenden, zürnenden Gottes des Alten Testaments. Insofern ist hier das Opfer Christi im Lichte des Alten Testaments gedeutet. Der moderne Mensch wird für seine Hybris von Gott gekreuzigt, d.h. mit der massiven Schmerzerfahrung gestraft. Diese Interpretation vermag dem Schmerz einen Sinn abzugewinnen.

So böte sich kulturell die Chance zur Wiederauferstehung, zu der sich die Kultur des 20. Jahrhunderts jedoch erst entschließen konnte, als der Bruch zwischen Sinnlichkeit und Denken nicht mehr als Gewinn im Denken und in der Sinnlichkeit, sondern als folgenschwerer Verlust ihrer notwendigen Einheit erlebt wurde. Diesen Bruch und seine Folgen beschreibt Wat in dem Gedicht »Am Anfang segelte nur eine Wolke ...« (Z początku tylko chmura ...) ²⁷, das über ein klassisches Thema der Naturschilderung – das Aufziehen eines Unwetters – metapoetische und metakulturelle Inhalte transportiert:

Z początku tylko chmura jedna żeglowała na lazurze,
Am Anfang segelte nur eine Wolke auf dem Lasur
 A na morzu jasnym, opalowo-turkusowym
Und auf dem Meer, dem hellen, opal-türkisen
 Przesuwała się żagłem śmigłym plama ciemna ciemna.
Zog mit flüchtigem Segel ein dunkler dunkler Fleck vorüber
 Ta chmura w plamie nie chciała się poznać.
Diese Wolke wollte sich im Fleck nicht erkennen
 Ta plama w chmurze nie mogła się poznać.
Dieser Fleck konnte sich in der Wolke nicht erkennen.
 Potem ta piękna i nieświadoma zjawisk równoległość
Dann dieser schöne und unbewusste Parallelismus der Erscheinungen
 (podobna do tej, która myśl przykuwa do bytu)
(ähnlich dem, der den Gedanken an das Sein schmiedet)

²⁷ Ebenda, S. 122.

urwała się. Z południa zadał
zerriss. Von Süden erhob sich
 mistral – wróg mój. Zaciągnięto w górze
der Mistral – mein Feind. Zugezogen wurde oben
 kurtynę siną. Tu zaś, tutaj, w dole
ein grauer Vorhang. Hier dagegen, hier unten
 echo wszystkich oper niebiańskich
das Echo aller himmlischen Opern
 teraz zmączone – morze
ist jetzt getrübt – das Meer
 atramentniało posępnie.
Wurde wie Tinte finster.
 W pauzie usłyszeliśmy znikąd głos przejmujący skrzypiec
In der Pause vernahmen wir von nirgendwoher die durchdringende
Stimme der Geige
 A posłuszne jego arpedziom
Und gehorsam ihrem Arpeggio
 Na całej wód rozległości
Auf der ganzen Fläche des Wassers
 Zabiegały szybko drobne dreszczyki –
Begannen schnell kleine Schauer zu laufen
 Podobne do ławic ryb posrebrzanych,
Ähnlich den Schwärmen der versilberten Fische
 Które to wynurzają się
Die bald auftauchen
 To zapadają w głębiny.
Bald in der Tiefe versinken.

Malerei, Musik und Sprache greifen hier thematisch und kompositionell ineinander. So ergänzen sich Lautmalerei (Przesuwała się żagle śmigłym plama ciemna ciemna) und Farbsymbolik (Lasur, Opal, Türkis, Grau, tintenfarbig, versilbert); dem Parallelismus zwischen Syntax und Vers im ersten Abschnitt entspricht thematisch der »Parallelismus der Erscheinungen«, den in Enjambelements gebrochenen Versen die »Arpeggien«. Durch diese Mittel wird in den ersten beiden Verszeilen eine anfängliche Harmonie suggeriert. So ist das Meer wie der Himmel hell und transparent. Auf den göttlichen Ursprung dieser Harmonie verweist das »Am Anfang ...« zu Beginn der ersten und das »über dem Meer« zu Beginn der zweiten Verszeile – Wat spielt damit auf die Anfangsworte des Alten Testaments an. Die anfängliche absolute Harmonie löst sich dann zunächst in eine Opposition zweier Motive auf, der Wolke am Himmel und

des dunklen Flecks auf dem Wasser – ihres Schattens. Das Gegenüber dieser Erscheinungen, und damit das Gegenüber von Gott und dem nach seinem Bilde geschaffenen Menschen, wird in seiner Unvereinbarkeit als gegenseitiges Nichterkennen gedeutet. Damit ist die ursprüngliche Verbindung zwischen Urbild und Abbild, zwischen Gott, der sich im Menschen erkennt, und dem Menschen, der sich in Gott erkennt, gestört. An dieser Störung sind beide Seiten in unterschiedlicher Weise beteiligt: Die Wolke, d.h. Gott, *will* sich im Irdischen nicht mehr wiedererkennen, der Fleck, d.h. der Mensch, *kann* sich im Göttlichen nicht mehr erkennen – eine Situation wie vor der Sintflut.²⁸ Der »unbewusste Parallelismus«, der dennoch zwischen Himmel und Erde existiert, kann nur einem ursprünglich der Welt bereits innewohnenden Sinn entspringen. Ihm verdankt sich nach Wat auch die Möglichkeit der Erkenntnis: »ta piękna a nieświadoma zjawisk równoległość / (podobna do tej, która myśl przykuwa do bytu)« (dieser schöne und unbewusste Parallelismus der Erscheinungen [ähnlich dem, der den Gedanken an das Sein bindet])²⁹.

Von dieser Stelle an wird Disharmonie erzeugt. Kompositionell geschieht dies durch die Enjambements – die Sätze enden in der Mitte der Verszeile, das Subjekt wird vom Prädikat durch die Versgrenze abgeschnitten –, durch die kürzeren Verszeilen und durch einen betont unregelmäßigen Rhythmus, bei dem die Zahl der Betonungen pro Zeile zwischen sechs und zwei und die Betonungsverteilung zwischen unmittelbarer Aufeinanderfolge betonter Silben, gleichsam einem dichterischen *staccato* (mistral – wróg mój [Z. 9]; tu zaś, tutaj, w dole [Z. 10]), und langen Folgen unbetonter Silben, gleichsam einem poetischen *legato* (atramentniało posępnie), schwankt. Thematisch wird die Disharmonie als Abreißen des Parallelismus, als Eintrübung und Verfinsterung des Meeres angesprochen. Zugleich zieht Gott seinen Wolkenvorhang zu. Die Verbindung zwischen Gedanken und Sein, zwischen Denken und Welt ist damit ebenso unterbrochen wie die Verbindung zwischen Mensch und Gott. Die Denkzeichen sind ihres Denotats beraubt und verweisen nur noch aufeinander. Die Bezeichnung des Mistral als »mein Feind« weckt, wie der »graue Vorhang«, auch politische Assoziationen. Die politische Situation entspricht der menschlichen.

28 Auf diese Weise ist in die deskriptive, gleichsam impressionistische Bedeutungsschicht des Gedichts selbst ein Sinn gelegt: Mit dem Unwetter, das hier aufzieht, soll die Hybris der Moderne gestraft, soll diese Kultur vernichtet werden. Über die politischen Allusionen werden also die Schrecken der Weltkriege und der Totalitarismen zur neuen Sintflut.

29 In dieser Bemerkung klingen die Überlegungen zur Möglichkeit von Erkenntnis an, die Leibniz in der »Monadologie« anstellt: Es bedarf einer prästabilierten (göttlichen) Harmonie, damit die Monaden aus den Selbstempfindungen ihrer Sinne ein und dieselbe objektive Welt konstituieren können.

Die »durchdringende« bzw. »ergreifende« (przejmujący) Stimme der Geige wird zwar nicht lokalisiert (znikąd - nirgendwo her), kann aber durch den früheren Verweis auf »himmlische Opern« und aufgrund des »Gehorsams« (posłuszne) des Wassers, also der belebten und unbelebten Natur, als Gottes Stimme gedeutet werden. Diese Stimme ist Gottes Schmerzensschrei in dem Gedicht und dokumentiert metapoetisch zugleich den ersten »nachkatastrophistischen« künstlerischen Ausdruck. Sie ist künstlerische und göttliche Stimme in eins, aber diese neue Stimme ist ein »arpeggio« (arpedzio). Arpeggien sind »gebrochene« Akkorde, d.h. der harmonische Gleichklang der Töne eines Akkords wird in ein Nacheinander aufgelöst, das nur noch diachron als Harmonie erlebt werden kann. Das bedeutet, dass diese Stimme nicht zu der Form menschlicher Subjektivität zurückkehrt, wie sie vor der Avantgarde als Einheit erlebt wurde. Die Stimme künstlerischen Ausdrucks erklingt jetzt »gebrochen«, wie die Subjektivität des Menschen gebrochen, fragmentiert war. In ihr dokumentiert sich die Erfahrung der Moderne. Die Avantgarde, die mit aller Vergangenheit bricht und kulturell ganz im Jetzt aufgeht, erlebt Arpeggien als totale Fragmentierung.³⁰ Gewinnt man jedoch die Zeitlichkeit der Erfahrung, ihre Diachronie zurück, so können Arpeggien als neue, nachfragmentarische Einheit und Harmonie wahrgenommen werden. Metapoetisch verweist also die gezupfte Geigenstimme sowohl auf die fragmentierende Erfahrung des 20. Jahrhunderts als auch auf ihre Überwindung.

Mit dieser neu gewonnenen Identität ändert sich nun auch das Verhältnis von Gott und Welt von Grund auf. Die Welt folgt der göttlichen Stimme »gehorsam« (posłuszne), indem sie deren Arpeggien als »kleine Schauer« (dreszczyki) auf dem Wasser reproduziert. Gottes Schmerzensschrei »ihr habt mich verlassen« lässt die Welt erschauern.³¹ Zugleich wandelt - metapoetisch gelesen - der künstlerische Ausdruck (die Geigenstimme) die Wirkung der Welt auf den Körper (Schmerz) in Wirkung des Künstlers auf die Welt (Form) um. Identität, d.h. der Ausgang eines Weltentwurfes zu sein, wird wieder möglich. Auf diese Weise gibt es nicht nur wieder einen künstlerischen Ausdruck mit Weltbezug, sondern auch wieder menschliche Gemeinschaft. Die »Schauer« auf dem Wasser gleichen »Fischschwärmen, die bald auftauchen, bald in der Tiefe versinken«.

30 Ihr Äquivalent in der Malerei ist die fragmentierende Darstellung des menschlichen Körpers etwa bei Picasso. Hier ist zur »nachfragmentarischen« ganzheitlichen Wahrnehmung die »kinetische Perspektive« - eine simultane Darstellung zeitlich eigentlich aufeinanderfolgender Ansichten, die v.a. die mittelalterliche Malerei praktiziert hat - und damit ebenfalls die Zeitdimension notwendig.

31 Als »Schauer« (dreszcz) bezeichnet der polnische Avantgardedramatiker Stanisław Ignacy Witkiewicz die mythische Erfahrung, von der eine ursprüngliche Sinnbildung ausgeht. Wat war mit Witkiewicz eng befreundet.

Diese neue, nachkatastrophistische Gemeinschaft bewegt sich in einer intuitiven Korrespondenz der Individuen und entspricht damit der ursprünglichen Korrespondenz zwischen der Wolke und ihrem Schatten, zwischen Gott und Mensch. Die menschliche Gemeinschaft entsteht aus dem Dialog des Menschen mit Gott. Zu dieser Gemeinschaft möchte das lyrische Ich selbst auch gehören³², genauer, es möchte mit ihnen »versinken« bzw. »weiden« – beides sind auch dem Kontext nach denkbare Bedeutungen des in der letzten Verszeile verwendeten Wortes »zap?ść«. Die erste Bedeutung konnotiert den Abgrund, in den man nicht unbedingt fällt, sondern in den man auch eintauchen kann; die zweite den »pastuszek«, den (göttlichen) Hirten, der seine Herde in diesem Meer weidet.

Was gibt mit Gedichten wie diesem eine Antwort auf die Fragen, die für ihn das 20. Jahrhundert aufgeworfen hat, auf die Avantgarde und ihre Früchte, eine Antwort, die weder das Ende der Kunst noch das der Geschichte diagnostiziert, sondern einen Neuanfang wagt hinter dem Nullpunkt. Es ist dies ein echt nachavantgardistisches und nicht nur ein »postmodernes« Schaffen, denn die Postmoderne definiert sich nur über den Verlust: Verlust an Zeitlichkeit, Verlust an Utopie, Verlust an Verbindlichkeit, Verlust der Subjektivität, Verlust gleichsam der Syntax der Welt. Dieser Verlust des Ichs ist die kulturelle Spätfolge der Avantgarde, eine Sprachlosigkeit, die dem narzisstischen Weltverlust der Avantgarde folgt.

Immer wieder findet sich in Wats später Lyrik eine für Avantgarde und Postmoderne untypische echte immanente Diachronie. So in »Echolalien« (Echolalie), das ebenso wie das zuvor untersuchte Gedicht mit »Am Anfang ...« beginnt:

Z początku myślałem, że to morza echolalia
Am Anfang dachte ich, dass dies die Echolalie des Meeres
 powtarza zawsze ten sam-jeden głos, jedno słowo
immer die selbe-eine Stimme wiederholt, das eine Wort
 w różnych modulacjach
in verschiedenen Modulationen
 gniewu, bólu, tryumfu, wżgardy, rozpaczcy, adoracji –
des Zorns, Schmerzes, Triumphs, der Verachtung, Verzweiflung, Bewun-
derung
 Ciągle ten sam-jeden głos, jedno słowo.
Immerfort dieselbe eine Stimme, das eine Wort.

32 Vgl. dazu in »Mein Jahrhundert« (wie Anm. 7) Wats Beschreibung der mystischen christlichen Gemeinschaft im Gefängnis von Zamarstynów, von der er sich ausgeschlossen fühlte: »Und da ich aus der Gemeinschaft ausgeschlossen war, beneidete ich sie sehr« (S. 282f.).

Potem odróżniać uczyłem się cierpliwie głos i słowo każdej fali.
Dann lernte ich geduldig die Stimme und das Wort jeder Welle zu unterscheiden.

Teraz znów słyszę jeden tylko głos jeden głos jeden
Jetzt höre ich von neuem nur eine Stimme eine Stimme eine
 jedno słowo
ein Wort
 woła mnie
ruft mich
 dokąd?
wohin?

Dieses Gedicht weist wie das zuvor untersuchte drei zeitliche »Stadien« auf, die hier allerdings eher »subjektive« Stadien des Denkens und Vorstellens sind: eine Ausgangssituation, in der das Meer zum lyrischen Ich mit nur einer Stimme zu sprechen scheint, dann ein Lernprozess, in dem das lyrische Ich die verschiedenen Stimmen darin unterscheiden lernt, und eine Endsituation, die der Ausgangssituation zu gleichen scheint – erneut spricht aus allem nur eine Stimme.

Hier geht die persönliche Erfahrung mit der kulturellen Entwicklung parallel. Persönlich interpretiert Wat die Antworten, die die Welt ihm gibt, zunächst als eine einzige Antwort, alle Zeichen bedeuten dasselbe, nur in verschiedener »Modulation«, d.h. mit Emotionen, die die eine allem zugrundeliegende Bedeutung verschieden färben. Das ist Wat, der in der Ideologie seine Sehnsucht nach der Einheit der Welt stillt. Wat verweigert sich zwar der avantgardistischen Fragmentierung. Er kann die Einheit aber nur im abstrakten Gedanken (mystatem) finden. Die vielen verschiedenen Stimmen lernt er dann »geduldig« (cierpliwie) zu unterscheiden. Wesentlicher als die lexikalische Bedeutung von »cierpliwie« ist hier die in dem Wort enthaltene Erfahrung des Schmerzes bzw. Leides (cierpienie), zumal das Gedicht zum Zyklus »Aus der Umgebung des Leidens« (W okolicach cierpienia) gehört. Der Schmerz bzw. die schmerzvolle Erfahrung ist es also, die ihn unterscheiden lehrt, ja, die ihn zu unterscheiden zwingt. Da wäre zunächst an die vielen menschlichen Stimmen derjenigen zu denken, denen Wat in seiner Leidenszeit in sowjetischen Gefängnissen begegnet. Diese Stimmen kann Wat mit seiner nur gedachten Einheit nicht mehr verstehen, er muss diese Einheit aufgeben, d.h. selbst schmerzvoll in das Echo vieler Stimmen zerfallen. Doch diese Zerteilung, dieses Opfer führt Wat zu einer neuen menschlichen Einheit, denn in all diesen verschiedenen Stimmen vernimmt er einen »Ruf« (»ein Wort / ruft mich«), d.h. eine Berufung, diesen vielen Stimmen eine Stimme zu geben, für sie Zeugnis abzulegen. Einem solchen Ruf entspricht in der jüdischen Tradition die Berufung zum Propheten.

Kulturell beginnt entsprechend der Weg bei einer »alten« Einheit der sprachlichen Substanz, zu der die unterschiedlichen emotionalen Modulationen nur Akzidentien darstellen. Diese erstarrte Sprachlichkeit³³ wurde in der Avantgarde zertrümmert, in jedem Wort sind, wie etwa Bachtin gezeigt hat, viele Stimmen verborgen, jeder Sprechakt (im Gedicht: jede einzelne Welle des Meeres) hat seine eigene Stimme, sein eigenes Wort. Das Zeichenmeer wurde zur Kakophonie der Stimmen. Die »neue Einheit« ist, nach der schmerzvollen Avantgarde-Erfahrung, nicht mehr Ausdruck (der Wut, des Schmerzes, der Verachtung usw.), sondern Ruf, Aufruf oder, wie Heidegger sagen würde, Anruf. Nach der Überwindung des narzisstischen Selbstausdrucks hat die Stimme, hat das Wort menschlichen Aufforderungscharakter, nötigt zur Reaktion, ist seinem Wesen nach dialogisch.

Kompositionell entsprechen den drei »Phasen« drei Strophen recht unterschiedlicher Länge: fünf, eine und vier Verszeilen.³⁴ Die Zeilen der letzteren Strophe werden immer kürzer (15–4–3–2 Silben) und bilden ikonisch auslaufende Wellen ab. Die zugleich in dieser Strophe auffällige Kürze der Wörter und die Reduktion der Vokale zunächst auf e (jeden [3x], jedno, mnie), dann mehr und mehr auf o (tylko, głos [2x], jedno, słowo, woła, dokąd) suggerieren eine Reduktion von Komplexität. Die Wörter »słowo« und »głos« bilden ein immer deutlicheres o-Paradigma, zu dem das Schlüsselwort »morze« (Meer) aus der ersten Strophe hinzugedacht werden muss. Das »dokąd?« (wohin?), als Frage eigentlich ein Symptom der Orientierungslosigkeit, gibt, gerade auch als einziges Wort der letzten Verszeile, in seinem doppelten o-Vokalismus (ą = on) die Suggestion einer Antwort. Das »o« ruft die unglückliche Geliebte des Narziss, die Nymphe Echo auf, hinter der sich im Titelwort Echolalie anagrammatisch Wats Ehefrau Ola verbirgt.³⁵ Es ist dabei aber auch als mystischer, göttlicher Vokal (bóg / boga) angesprochen.

33 Auf die Erstarrung der Sprache zu Beginn des Jahrhunderts verweist der wiedererwachte sprachliche Essentialismus z.B. in den Theorien der Junggrammatiker oder etwa bei Frege.

34 Auch die Syntax des Gedichts folgt dem Dreischritt: die parataktische Reihung der Satzglieder und Aufzählungen bildet in der ersten und dritten Strophe die Wiederholung ab, die in dem Wort »powtarza« (wiederholt) programmatisch zum Ausdruck gebracht wird. Die zweite Strophe – zugleich der zweite Satz –, die das Lernen von Unterschieden zum Thema hat, bringt diese Unterschiede durch eine hypotaktische, d.h. grammatikalisch hierarchisierende Syntax zum Ausdruck.

35 Mit der Lautgestalt von Olas Namen spielt Wat immer wieder, z.B. in dem als Evokation der Ehefrau gestalteten Abschlussgedicht der »Lieder des Wanderers«, zugleich ein Geschenk zum 35. Hochzeitstag: »O, ciepła ziemia / Szczytów i dolin! / W doliniedoli / siostrze moja syjamka / Oblubienico.« (O, warme Erde / der Gipfel und Taler! / In Glück und Unglück / meine siamesische Schwester / geliebte Braut) – hier im Dativ »Oli« (für Ola).

Der Titel des Gedichts verweist zugleich auf einen psychologischen Defekt. Echolalie taucht als Symptom bei autistischen Kindern und bei Schizophrenen auf. Statt einer Antwort wird lediglich die Frage wiederholt. Es entsteht dabei der Eindruck, dass die Personen den Sinn dessen, was sie sagen, gar nicht erfassen. Darum ist es »Lallen« (sinnlose Lautbildung) und nicht Rede. Lallen ist aber zugleich mystische Rede, ist »Zungenrede« mit prophetischer Bedeutung, ähnlich der *écriture automatique* des »Öfchens«. Das »Echo« ist einerseits leerer Rückschall, bloße Wiederholung, andererseits aber die Stimme der von Narziss verschmähten Geliebten, die verpasste Chance, durch die Liebe der narzisstischen Selbstbespiegelung zu entkommen. Echo-Lalie ist also in mythischer Lesart die Stimme der Nymphe Echo, die in prophetischer Zungenrede auf die Möglichkeit einer Überwindung des Narzissmus verweist.

Damit kommen wir zu zwei fast identischen Gedichten, die im Vergleich ihrer minimalen Unterschiede eine große Veränderung dokumentieren – eben jene Befreiung aus dem Narzissmus, die in »Echolalie« den Sprung auf eine mythische Verstehensebene voraussetzte. Diese Gedichte stehen am Anfang und am Ende³⁶ des Zyklus »Lieder eines Wanderers« (*Pieśni wędrowca*). Schon der Titel suggeriert eine Wanderung, d.h. der literarischen Tradition gemäß eine Suche nach dem Ich bzw. nach dem Sinn (z.B. dem Gral). Zugleich ist damit die Gedichtfolge im Zyklus als ein Weg markiert, der vom »Wanderer« zu durchlaufen ist.³⁷ Und tatsächlich vermögen sie Aufschluss zu geben über Wats Reise von der Avantgardewelt in das noch kaum bekannte Land nach der Avantgarde. Miłosz hat Wat als einen heimatlosen Wanderer bezeichnet. Ich möchte das präzisieren: Wat hat seine alte spirituelle Heimat, die Heimat des alten Europa, verloren wie wir alle, doch er ist zu einer neuen Heimat unterwegs. Das zeigen gerade die »Lieder eines Wanderers«. Die einander so ähnlichen Gedichte unter den Nummern 1 und 10 weisen die für die kompositionell eher »klassischen« Gedichte Wats typische trochäische Rhythmisierung auf:

36 Nach dem zweiten der beiden Gedichte folgt zwar noch das oben in Anm. 23 genannte Gedicht auf den 35. Hochzeitstag, das aber als Widmungsgedicht traditionell zur Zählung nicht mitgerechnet wird (obwohl es hier eine Nummer trägt), sondern außer der Reihe am Anfang oder wie hier am Schluss steht.

37 Den Zyklus als Weg zu(m) Sinn habe ich am Beispiel der Lyrik von Czesław Miłosz untersucht in meinem Artikel »Czesław Miłoszs Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada als Beispiel für eine architektonische Zyklizität des Sinns«. In: Ibler, Reinhard (Hrsg.): *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Frankfurt, Bern usw. 2000, S. 127–137. Wats späte Lyrik ist der seines jüngeren Kollegen und Freundes in dieser Hinsicht sehr ähnlich.

I

Komu gaj sądzony?	<i>Wem ist der Hain bestimmt?</i>
komu w gaju miło?	<i>Wem ist es im Hain lieb?</i>
W czyich oczach tonąć?	<i>In wessen Augen ertrinken?</i>
Kto się do mnie skrada?	<i>Wer schleicht sich an mich heran?</i>
Co zapada w ochłań?	<i>Was wird in den Abgrund stürzen?</i>
Skąd się krzyk rozniesie?	<i>Von wo ertönt ein Schrei?</i>
Ręka czyja pnie się?	<i>Wessen Hand reckt sich empör?</i>
Podaj rękę, synu	<i>Gib die Hand, Sohn</i>
Żono, patrz mi w oczy.	<i>Weib, schau mir in die Augen.</i>

X

Komu gaj sadzony?	<i>Für wen ist der Hain gepflanzt?</i>
komu w gaju miło?	<i>Wem ist es im Hain lieb?</i>
W jakich oczach tonąć?	<i>In welchen Augen ertrinken?</i>
Sercu czym umierać?	<i>Wodurch soll das Herz sterben?</i>
Co się za mną skrada?	<i>Was schleicht mir nach?</i>
Gdzie mój lęk zapada?	<i>Wo versinkt mein Schmerz?</i>
Co upadło w ochłań?	<i>Was ist in den Abgrund gefallen?</i>
Czyj się krzyk rozniesie?	<i>Wessen Schrei ertönt?</i>
Ręka nad kim pnie się?	<i>Über wem reckt sich die Hand?</i>
Uśmiech czyj sawisa?	<i>Wessen Lächeln schwebt?</i>
Nie patrz w oczy, Żono	<i>Schau nicht in die Augen, Weib</i>
Synu, opuść rękę.	<i>Sohn, lass die Hand sinken.</i>

Die Gedichte haben aufgrund der vielen Fragen den Charakter eines Rätsels. Die minimalen Unterschiede suggerieren dabei die Möglichkeit unterschiedlicher Antworten auf fast gleiche Fragen. Hat der Wanderer einen Weg zurückgelegt, dann wird er in solchen unterschiedlichen Antworten zu finden sein. Im weiteren soll nun die These belegt werden, dass die beiden Gedichte den persönlichen und zugleich sozio-kulturellen Wechsel von einem narzisstischen zu einem dialogischen Weltbezug dokumentieren, vom modernen Menschen, dem der Andere eine Bedrohung ist, zu einer Sicht des Anderen als Ziel des Lebens.

Vor dem Hintergrund eines Gegenübers von Ich und Anderem sind die Fragepronomen, wo sie in den Gedichten jeweils übereinstimmen, verschiedenen Seiten dieses Gegenübers zugeordnet. Wo sie abweichen, markieren sie eine unterschiedliche Situation des Ichs bzw. des Anderen. Auf den Narzissmus verweist im ersten Gedicht v.a. die Zeile »Woher ertönt ein Schrei« im Unterschied zu »Wessen Schrei ertönt?«. Die Stimme des Anderen wird nur räumlich begriffen, ist somit nur ein Echo, der andere als Person wird nicht wahrgenommen. Das letzte Gedicht fragt dagegen nach dem sprechenden Anderen. Auch die Zeile

»Weib, schau *mir* in die Augen« dokumentiert im Unterschied zu »Schau nicht in die Augen, Weib« die narzisstische Selbstfixierung. Die Frau zum Blick in »meine« Augen aufzufordern, ist eine Geste ihres Unterwerfens. Das entscheidende »mir« fehlt an dieser Stelle in dem letzten Gedicht. Aber in welche Augen soll die Frau im letzten Gedicht *nicht* schauen? Es liegt hier keine bloße Negation der im ersten Gedicht ausgedrückten Unterwerfung vor, denn das Fehlen des Personalpronomens suggeriert die reflexive Bedeutung eines *sich* in die Augen Schauens. Vor einem solchen selbstverliebten Blick in den Spiegel, dieser neuzeitlichen, v.a. weiblichen kulturellen Variante des Narzissmus, soll die Ehefrau bewahrt werden.

In der narzisstischen Haltung stellt die Annäherung des Anderen eine Bedrohung dar: »Wer schleicht sich an mich heran?« heißt es im ersten Gedicht, während im letzten dem Ich etwas folgt, auf seinen Spuren wandelt. Der Narziss des ersten Gedichts ist es auch, der zum Paradies »verurteilt« ist³⁸, denn der Mensch, der auf die Schönheit des eigenen Spiegelbildes fixiert ist, ist im Paradies der frühkindlichen Egozentrik gefangen. Das gilt auch kulturgeschichtlich, denn der Kommunismus, das »Paradies«, zu dem Millionen Osteuropäer verurteilt waren, war zugleich die Frucht der neuhumanistischen Absolutsetzung der Gattung Mensch bei Feuerbach. Der Mensch ist auch kollektiv zu Narziss geworden. Die Hybris, die darin liegt, kommt in der Zeile »Wessen Hand reckt sich empor?« zum Ausdruck. Die empor gestreckte Hand verweist auf die nationalsozialistische und kommunistische Grußgeste. Diese ist aber ihrerseits eine Imitation der »Pathosformel«, einer seit der Antike bezeugten Siegerpose des Einzelnen. Diese Pose ist immer auch der Ausdruck einer Hybris, einer Selbstüberhebung des Menschen Gott bzw. den Göttern gegenüber.³⁹ Demgegenüber ist die *über jemandem* ausgestreckte Hand eine Geste des Segnens. Ein solcher Segen gilt in der Regel dem Sohn, und dieser spielt ja in beiden Gedichten eine wichtige Rolle. Im ersten Gedicht wird er »an die Hand genommen«, d.h. diszipliniert und geführt. Im letzten Gedicht dagegen soll er die Hand senken, nicht kämpfen, d.h. der ödipale Konflikt zwischen Vater und Sohn, zwischen alter und neuer Kultur ist zu Ende, ist zugunsten des Neuen entschieden. Darum fragt das letzte Gedicht »Wem ist der Hain gepflanzt?« und verweist damit auf das Pflanzen von Bäumen für die nachfolgenden Generationen als Tätigkeit des Vaters (der älteren Kultur) für den Sohn (die neue Kultur). Im Bild des Pflanzens von Bäumen ist

38 Das »bestimmt« ist aufgrund seiner Herkunft von »sąd« (Urteil) als »verurteilt« zu lesen.

39 Der kommunistische und der nationalsozialistische Gruß sind also ihrerseits als ideologiestützte Versuche zu werten, den Narzissmus der Moderne durch die »Vergesellschaftung« seiner Geste zu brechen.

der Andere zum einen das Ziel meiner Tätigkeit und zum anderen der, dem ich die Welt übergebe. Dem Sohn also wird im letzten Gedicht der Hain gepflanzt, während Narziss im ersten Gedicht zum Hain, zum Paradies seiner selbst, verurteilt war. Damit klärt sich auch der Unterschied zwischen den im Wortlaut identischen jeweiligen zweiten Verszeilen der Gedichte. Im ersten Gedicht bin ich es selbst, dem es im Hain, im Paradies lieb bzw. angenehm ist, im letzten Gedicht dagegen ist es der Sohn, für den der Hain angepflanzt wurde.

Nunmehr ist klar, in wessen Augen man in dem ersten Gedicht ertrinkt: Narziss ertrinkt in seinen eigenen Augen, im vom Wasser zurückgeworfenen Bild seiner selbst. Echos Ruf (der Schrei aus Zeile sechs) wird nicht vernommen. Demgegenüber ertrinkt man im letzten Gedicht »In welchen Augen«, wobei das Wort »jaki« im Polnischen nach der Eigenschaft, nicht nach der Zugehörigkeit fragt. Tränen sind diejenige *Eigenschaft* der Augen, die zum (metaphorischen) Ertrinken führt. In Augen voller Tränen ertrinkt nicht Narziss, sondern der Mensch, der das Leid der Anderen (mit den Augen) wahrnimmt.

Der Zeile fünf im ersten Gedicht entspricht die Zeile sieben im letzten. Die Frage, was in den Abgrund *fallen werde*, verweist auf die Endlichkeit des Menschen, auf den Tod, zugleich aber auch auf eine zum Untergang verurteilte Kulturepoche. Die Frage, was in den Abgrund *gefallen sei*, verbindet sich dagegen über die etymologische Nähe von »upadło« und »zapada« mit der im letzten Gedicht neu eingefügten vorausgehenden Frage »Gdzie mój lek zapada?« (Wo geht mein Schmerz unter?). Damit ist sie eher eine Antwort als eine Frage. Auf das »wo?« der Zeile sechs antwortet das »in den Abgrund« der Zeile sieben. Auch der Wechsel der zeitlichen Perspektive gegenüber der Situation vor dem Abgrund deutet nun eine kulturelle Situation *nach* dem Abgrund an. Das suggeriert Auferstehung und Erlösung, verweist auf einen kulturellen Neubeginn.

Die zusätzlich eingefügte sechste Zeile des letzten Gedichts präzisiert und modifiziert den Sinn der nachfolgenden Zeile. Dies ist die Funktion auch der beiden anderen neu eingefügten Zeilen. Die neue Zeile »Wodurch soll das Herz sterben?« (sercu czym umierać?) verbindet sich mit der vorausgehenden. Die Tränen und das Herz, Orte des Gefühls, sind durch Mit-Leiden geprägt. Dieses Leiden macht die Augen weinen und das Herz sterben. Damit ist hier das bei Wat so prominente Motiv des Opfers angedeutet. Die gleichfalls neue Zeile »Wessen Lächeln schwebt?« (uśmiech czyj zawisa?) kommentiert und präzisiert die vorausgehende Frage, über wem die Hand sich erhebt (Ręka nad kim pnie się?).⁴⁰ »Zawisa« macht das potentiell noch selbstherrliche »Erheben« von Zeile

⁴⁰ Die Beziehung zwischen den beiden Wörtern wird zudem durch ihre äquivalente Position am Ende der Verszeile hergestellt.

neun zu einem »Schweben«, es macht zugleich den Aktanden des Erhebens zu einer Figur mit göttlichen Attributen und damit die Hand noch deutlicher zu einer segnenden. Das »Lächeln« ist aber zugleich beim Säugling die erste, noch unbewusste Äußerung von Freude und die phylogenetisch früheste Kommunikationsform überhaupt. Es deutet somit den ersten Vorschein einer Befreiung aus der schizoiden Kulturstufe, aus der narzisstischen Einsamkeit an.

Der Weg des Wanderers vom ersten zum letzten Gedicht, fast könnte man sagen, von einer Version desselben Gedichts zur anderen, beschreibt also die Entwicklung vom Avantgardisten, der aber seine Kultur als eine verzweifelte Lage, als ein Gefängnis begreift, aus der es kein Entrinnen außer dem Tod zu geben scheint, hin zum Nachavantgardisten oder Nachkatastrophisten, der über sich und seine Endlichkeit hinaus zu denken vermag und über die Rückeroberung der Zeitdimension von Kultur auch das Vertrauen in die Kultur zurückgewinnt. Das bedeutet zugleich, dass er sich seinem Nächsten wieder öffnen kann, er bedroht ihn nicht mehr, sondern ist als sein leidendes Mitgeschöpf und Nachfolger derjenige, auf den er im Sinn seines Lebens bezogen ist. Wer also der Auffassung ist, Wat passe nicht in das 20. Jahrhundert, so dürfe man in dieser Zeit nicht dichten, dem sei entgegengehalten: So *durfte* man im 20. Jahrhundert, im Zeitalter der Avantgarde, eigentlich *noch* nicht dichten, doch welcher Dichter hat sich je um die Verbote präskriptiver Poetiken geschert?