

Zerbrochene Welten.

Zur Fragmentpoetik bei Heinrich von Kleist und Karol Irzykowski

Anna Rothkoegel

Die Lebensdaten von Heinrich von Kleist (1777-1811) und Karol Irzykowski (1873-1944) liegen ein Jahrhundert auseinander, und auch die geographische Entfernung der Lebens- und Wirkungsorte ist ganz erheblich. Dass in diesem Beitrag trotzdem eine Parallele zwischen dem Werk beider Autoren nicht nur auf genetischer, sondern vor allem auf typologischer Ebene gezogen wird, soll ein Indiz für die Eigenständigkeit bestimmter ästhetischer Entwicklungen und für die Einheit in der Vielfalt des europäischen Kulturraumes sein.

Mit dem Begriff „romantisches Fragment“ verbindet man in der Literaturwissenschaft des deutschsprachigen Raumes zumeist die Fragmenttheorie und –praxis der Jenaer Romantik. Die Erörterungen von Friedrich Schlegel und Novalis bestimmen maßgeblich die germanistische Auffassung der romantischen Ästhetik der Fragmentarität und die entsprechenden *Athenäum*-Werke werden als Muster künstlerischer Fragmente betrachtet. Das impliziert freilich eine gewisse Verengung in der Perspektive, denn die Jenaer Fragmente haben nicht nur einen bestimmten erkenntnistheoretischen und philosophisch-ästhetischen Hintergrund¹, sondern stehen auch in einer festumrissenen, literarischen Gattungstradition.

Obwohl der epochenspezifische philosophische Hintergrund der Jenaer Fragmenttheorie als innovativ und inspirierend gilt, ist die Form der „Fragmente“ von F. Schlegel und Novalis ausgesprochen konventionell. Die gattungsmäßige Nähe zum Aphorismus ist ebenso evident wie die Traditionslinien der Moralistik und der Miszellen-Literatur. Wenn man das romantische Fragment aus der komparatistischen Perspektive der europäischen und insbesondere auch der osteuropäischen Literatur betrachtet, so entdeckt man eine Fülle

¹ Diese verfestigte Betrachtungsperspektive „Fragment als Denkform und als literarische Form“ sprechen auch die Herausgeber des Bandes *Romantik kontrovers* mit der ironischen Zuspitzung „Fetisch Fragment in der Romantik“ an. (Neumann/Wellbery/Hinderer 2015, S. 161)

von Genres, Schreibweisen und Motiven, die ihre spezifischen Bezüge zum Fragmentarischen haben. Der gemeinsame Nenner – auch mit den Jenaer Fragment-Protagonisten – sind zum einen die bekannten soziokulturellen Voraussetzungen (Wechsel von revolutionären und restaurativen Tendenzen in der Gesellschaft, ökonomischer Wandel, Entstehung und Legitimation des Nationalstaates) und zum anderen eine gemeinsame weltanschauliche Haltung (Kritik am Rationalismus und Empirismus der Aufklärung, neuplatonische Tendenzen, Deutscher Idealismus).

Dass in den nachfolgenden Erörterungen im Kleists Werk eine Affinität zum romantischen Fragmentarismus festgestellt wird, soll keine literaturhistorische Diskussion um die Epochenzuordnung des Dichters eröffnen, zumal man sich damit auf das komparatistisch schwer vermittelbare Feld von Konventionen der nationalen Literaturgeschichtsschreibungen begeben würde². Es geht hier vielmehr um Zusammenhänge innerhalb der grundlegenden Gattungs- und Medienstrukturen und um bestimmte Traditionen und Entwicklungen in der mitteleuropäischen Kultur.

Sowohl für Kleist als auch für Irzykowski waren die intellektuellen Erfahrungen während des Universitätsstudiums für die weitere künstlerische Entwicklung prägend. Kleist, der um 1800 an der Universität Viadrina in der verschlafenen Garnisonsstadt Frankfurt/Oder studierte, erlebte dort seine in der biographischen Forschung vielfach erwähnte „Kant-Krise“. Irzykowski, der um 1900 in der weltoffenen österreichischen Vielvölkermetropole Lemberg die, zu diesem Zeitpunkt überwiegend polnische, Universität besuchte, setzte sich in spezifischer Weise mit den ästhetischen Standpunkten der Romantik und der Moderne, mit deutscher, österreichischer und polnischer Kultur auseinander. Neben der pulsierenden, geistig anregenden Atmosphäre in Lemberg der Jahrhundertwende, in der die Autoren der Krakauer und Wiener Moderne populär und zum Teil auch präsent waren

² Die Germanistik geht hier mit den spezifischen Unterscheidungen zwischen Weimarer Klassik und Romantik (darunter noch Früh-, Hoch-, Spät-, Jenaer, Berliner, Heidelberger und Wiener Romantik) ihren eigenen Weg, der etwa mit der polonistischen Literaturgeschichtsschreibung kaum kompatibel ist. Die Polonisten sprechen von einer Literatur vor dem (November-)Aufstand, d.h. vor 1830 („literatura przedpowstaniowa“ und auch „przedlistopadowa“) und von einer Literatur zwischen den Aufständen, d.h. 1830-1863 („literatura międzypowstaniowa“). Ferner unterscheidet man erwartungsgemäß zwischen der heimischen und der Exilliteratur („literatura krajowa i emigracyjna“) und setzt von diesen beiden Richtungen zusätzlich noch die „ukrainische Schule“ (Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bogdan Zaleski) ab.

(Leopold Staff, Hugo von Hofmannstal) hatte insbesondere das Germanistik-Studium bei dem Literaturhistoriker und Hebbel-Herausgeber Richard Maria Werner die weitere geistige Entwicklung von Irzykowski geprägt. Der polnische Autor, der eine traditionelle humanistische Gymnasialbildung mit der Rezeption antiker und klassischer Autoren erfuhr und sich schon früh mit den zeitgenössischen philosophischen Theoremen (Schopenhauer, Nietzsche) und den Ansätzen der Moderne (insbesondere der Wiener Moderne) beschäftigte, machte nun quasi einen Schritt zurück, und – inspiriert durch Werner – las ausgiebig deutsche und österreichische Autoren der Romantik: Kleist, Hebbel, Grabbe, Grillparzer.

Irzykowski setzte sich mit dem Werk Kleists nachweislich über Jahre hinweg immer wieder intensiv auseinander und übersetzte auch die Erzählungen *Das Erdbeben von Chile* (1902) und *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1923) ins Polnische. Diese Auseinandersetzung ist in Irzykowskis theoretischen Schriften (insbesondere in den *Theater-Studien*), in bestimmten narrativen Verfahren und in einer Reihe von intertextuellen Bezügen, zum Teil ganz bewussten Anspielungen auf der gegenständlichen Ebene seiner Texte, nachweisbar³.

Die um die Jahrhundertwende entstandenen fiktionalen Texte von Irzykowski: die Dramen *Zwycięstwo* (1897) und *Dobrodziej złodziej* (1907); einige Novellen und vor allem der berühmte Roman *Pałuba* (1903) mit der Erzählung *Sny Marii Dunin* und dem Untertitel *Palimpsest* dokumentieren diese in den Lemberger Jahren für Irzykowski ganz spezifische Ambivalenz zwischen polnischer und deutscher Kultur; zwischen Romantik und Moderne. In den ästhetischen Texten ist auch eine ganz besondere Auffassung des Fragments und der Ästhetik des Fragmentarischen evident. Später hat Irzykowski überwiegend kritische und theoretische Schriften geschrieben und sich mit der nunmehr vorherrschenden Avantgarde-Kunst auseinandergesetzt.

Vor der detaillierten Darstellung des Themas „Ästhetik der Fragmentariät bei Irzykowski“ sollen noch knapp die romantische Fragmentpoetik im Allgemeinen und die Kleistschen Auffassungen hierzu im Besonderen erörtern.

³ Vgl. Meyer-Fraatz, 2002, S. 174-190.

Die von Kleist-Biographen benannte „Kant-Krise“ beschreibt der junge Autor eindrucksvoll in einem Brief an seine Verlobte, Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801. Die Lektüre der *Kritik der Vernunft* hätte in ihm die Gewissheit erschüttert, dass die Erkenntnis über fortgesetzte Bildung zu erreichen sei und eine zeit- und raumunabhängige Geltung besitze: „Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr.“ (Kleist, Bd. 4, S. 205) Berühmt geworden ist insbesondere die Formulierung: wenn alle Menschen statt der Augen „grüne Gläser“ hätten, dann könnte niemand wissen, wie und ob die Welt anders als grün wäre. (Ebd.)

Kleist artikuliert seine Kant-Lektüre als Totalitätsverlust, höchste Enttäuschung und Verzweiflung. Doch es macht nicht viel Sinn, Kantsche Philosophie alleine dafür verantwortlich zu machen. Kant hatte in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) tatsächlich die Möglichkeit einer absoluten Erkenntnis geleugnet und die epistemologischen Fähigkeiten des Menschen an bestimmte Kategorien wie Raum und Zeit gebunden. Sein Schlag gegen den Erkenntnisoptimismus und die Vernunft-Vergötterung der Aufklärung war freilich um 1800 schon ein Anachronismus. Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der *Kritik der reinen Vernunft* hat man Wege gefunden, die von Kant gezogenen erkenntnistheoretischen Grenzen wieder aufzuheben: in der Philosophie durch den Subjektivismus und Idealismus der *Wissenschaftslehre* von Fichte (*Die Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, 1794/95) und in der Kunst unter anderem durch die romantische Ästhetik der Fragmentarität, die Friedrich Schlegel und Novalis in der Zeitschrift *Athenäum* zwischen 1798 und 1800 formuliert haben. Kleists vermeintliche Sinnkrise, seine Artikulation von Zweifel, seine Erschütterung über den Wahrheits- und Totalitätsverlust sind also zeit- und eigentlich auch raumkonform – entsprechende Diskussionen wurden im Jenaer und Berliner Raum geführt, und die Antworten lagen um das Jahr 1800 parat und wurden von Kleist – aber auch von anderen, darunter auch von osteuropäischen Autoren – aufgenommen.

Für die systematische und historische Einordnung des Fragmentarischen erweisen sich zwei Aspekte als besonders fruchtbar. Sie sollen hier nach Friedrich Schlegel als „progressiv“ bzw. „regressiv“ bezeichnet werden.

„Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen.“⁴

In zeitlicher Hinsicht kann das Fragment entweder als das Teil einer verlorenen bzw. zerstörten Ganzheit (als Ruine, Scherbe, Brocken, Relikt, Textstelle) oder als Teil einer (wieder) zu gewinnenden Ganzheit (Keim, Wurzel, Quelle, Indiz, Projekt, Ursprache) auftreten. Sowohl unter der archäologischen (regressiven) als auch unter der eschatologischen (progressiven) Perspektive erscheint die Totalität als ein herbeigesehnter Idealzustand.

Die regressive Perspektive brachte im Zusammenhang mit der künstlerische Aufarbeitung des platonischen Dualismus von Wirklichkeit und Idee eine Reihe von Motiven und Symbolen hervor, die zum einen den Verlust der ideellen Einheit thematisierten und zum anderen die verlorene Totalität durch die Ästhetisierung des Fragments evozieren wollten. Die Metaphorik des Mythos vom Goldenen Zeitalter, die verschiedenen Aspekte des Ruinen- und Torsomotivs, Logosmystik, Ossianismus – das sind einige Beispiele, die diesen Themenkomplex veranschaulichen.

Sowohl Kleist als auch Irzykowski haben eine Vorliebe für Themen und Motive des Fragmentarischen. Der zerbrochene Krug, die in der Spiegelung zerstörte Grazie der Marionette, die Fragmentarisierung der Wirklichkeit durch Bewusstseinsakte, die Zerstückelung Achills durch Penthesilea, Michaels Kohlhaas blinde Zerstörungswut und die Zerrümmerungen durch die Hermannschlacht – die vielen Bruchstücke und Katastrophen in Kleists Werk haben nicht nur eine dramatische oder schmückende, sondern in erster Linie eine epistemologische Funktion. Sie reflektieren den Zustand der Sprache, Geschichte,

⁴ Schlegel-KFSA, 1. Abt. Bd. 2, S. 168 f.

Moral, der zwischenmenschlichen Beziehungen in einer brüchigen Welt. (Vgl. Hülk, 1999)

Dieser Zusammenhang soll hier kurz an dem Lustspiel *Der zerbrochene Krug* erörtert werden. Das Stück, das oft als ein praller Bauernschwank dargeboten wird, hat bekanntlich einen ausgesprochen erotischen Subtext: „der zerbrochener Krug“ steht für den „Verlust der Jungfräulichkeit“. In einer entsprechenden Inszenierung kann der Reiz des an sich sehr handlungsarmen und wenig strukturierten Dramas aus der Entfaltung der verschiedenen Linien erotischer Metaphorik und Vieldeutigkeit bezogen werden. Auch eine gewisse Sozialkritik ist auf der Textoberfläche nicht zu übersehen – es ist offensichtlich, dass der Richter Macht ausübt und nicht Recht spricht.

Bei der näheren Betrachtung fallen freilich in tieferen Textschichten Motiv- und Bedeutungslinien auf, die auf eine existenzielle und metaphysische Thematik hinweisen.

„FRAU MARTHE; Seht ihr den Krug, ihr wertgeschätzten Herren?

Seht ihr den Krug?

ADAM; O ja, wir sehen ihn.

FRAU MARTHE:

Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr; Der Krüge schönster ist entzweigeschlagen.“ (V. 643-646)

Es ist nicht nur der Krug, der in Scherben zerschlagen wurde. Die Namen der Protagonisten Adam und Eva weisen – nicht nur ironisch – darauf hin, dass es hier um den Verlust einer ursprünglichen Totalität, der Einheit mit Gott zum Beispiel, geht. Kleists *Der zerbrochene Krug* ist eine Variation des Mythos vom Goldenen Zeitalter. In typischer Weise wird regressiv eine Utopie der Totalität in der Vergangenheit evoziert und dabei ein zutiefst ruinöser Zustand der sozialen Wirklichkeit beklagt. Moral, Amt, Gerechtigkeit, Würde, Liebe, Vertrauen – all die wichtigen Aspekte von Individuen und Gesellschaften liegen im Kleists Drama als Trümmer und Perversionen vor. Anderes als im antiken Drama (da gibt es die bekannten Anknüpfungen in der äußeren Form) ist am Ende eben kein Gottesgericht mehr möglich – die traditionelle Formel „Welttheater als Weltgericht“ wird ad absurdum geführt.

Ein anderes typisches und interessantes Beispiel für Kleists Behandlung der Relation von Fragment und Totalität ist die sogenannte Torbogen-Metapher. Dass die Teile konstruktiv

„stützend“ wirken und gemeinsam eine stabile Einheit bilden, obwohl jedes für sich eigentlich fallen und zerbrechen will, war ein besonderes Faszinosum für Kleist. Die Torbogenkonstruktion als das Bild vom „Sturz als Halt“ durchzieht – wie Günther Blamberger ausgeführt hat – das gesamte Werk von Kleist (Vgl. Blamberger, 2011, S. 65 ff.).

Der progressive Aspekt des Fragments ist eigentlich der bei weitem interessanterer und vor allem auch in seinem Bezug zur Moderne relevanterer Aspekt. Das Fragment als Projekt einer in der Zukunft vage anvisierten Idee, als Keim einer Ganzheit, die erst experimentell, in Teamwork oder wie auch immer gefunden werden soll, als ein vages Indiz der Wahrheit inmitten von Leerstellen – das sind Ansätze, die nicht nur als Themen und Motive auf der gegenständlichen Schicht der Texte behandelt werden, sondern vor allem im Bereich der Formen und Gattungen wesentliche Impulse geben. Sie hängen mit dem Fortschritts- und Entwicklungsdenken der Romantik, das F. Schlegel in dem berühmten Stichwort „progressive Universalpoesie“ (Athenäums-Fragment Nr. 116) umrissen hatte.

Die Vorstellung, dass die Kunst wie ein Organismus lebendig und autonom sei, sich in einem fortwährenden Dialog zwischen Künstler und Rezipienten zu entwickeln habe, Grenzen zwischen Textsorten und Disziplinen zu überwinden und eine Synthese zwischen Kunst und Leben, Kunst und Natur herbeizuführen hätte – diese Vorstellungen sprengten nicht nur das alte Gattungssystem und die normative Poetik des Klassizismus. Sie regten auch die Entfaltung einer Reihe von Verfahren der Unabgeschlossenheit und der Kreativität, wie z.B. Ironie, Ambiguität, Spiegelung, Spiel.

Projekte und Experimente waren insbesondere im Bereich der Gattungen angesagt. Klassizistische Nachahmungspostulate, Gattungs- und Stilnormen verloren ihre Verbindlichkeit, ein neuer Gattungskanon entstand aber erst im Realismus. Die europäische Romantik ist ganz ähnlich wie die Moderne die Epoche des Experiments. Einzelne Autoren wie z.B. J. Słowacki (aber auch der „Klassiker“ Friedrich Schiller⁵) hinterließen ein „fragmentarisches Universum“ an einzelnen, unvollendeten Texten, ehemaligen Projekten und Vorhaben, die oft in einem inneren Zusammenhang standen.

⁵ Das zeigt der neuere, von Jörg Robert herausgegebene Sammelband: *Ein Aggregat von Bruchstücken. Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers*.

Das gilt auch – wie die Forschung betont – für das Werk Heinrich von Kleists und zwar nicht nur im Hinblick auf die verspätete Rezeption. Vielmehr scheint die Lust am Experiment und an Grenzüberschreitung von vorneherein der künstlerischen Praxis von Kleist immanent gewesen zu sein. Günther Blamberger entdeckt Kleist in seiner Studienzeit an der Viadrina als „Projektmacher“ und beschreibt „wie Kleist ‚Fragmente aus der Zukunft‘ entwirft (Vgl. Blamberger, 2011, S. 51 ff.). Dass Kleists expressive und subjektivierte Darstellungstechniken im späten 19. Jahrhundert eine Renaissance erleben und den Weg in die Moderne ebnen würden, war um 1800 freilich nicht abzusehen.

Damit spannt sich der Bogen zu der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, zum Karol Irzykowski und seinem herausragenden Werk *Pałuba*.

Sowohl der philosophische Hintergrund (Neuplatonismus) als auch die Ästhetik des Destruktiven und des Lachens sind auch in der Literatur um 1900 anzutreffen. Der Satz „Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit“ aus der *Götterdämmerung* von Nietzsche zeigt freilich die Differenz zur Romantik: Spekulative Systeme und Totalitätsentwürfe mit metaphysischen Charakter geraten in den Hintergrund. Das moderne Bruchstück löst sich zunehmend aus seinem Bezug zu einer Ganzheit, jedenfalls zu einer Ganzheit, die als Vollendung, Harmonie, Schönheit gedacht werden könnte. Dabei ist weniger der konzeptuelle als der zeitliche Kontext wichtig. In einer Montage ist nicht die Beziehung einzelner Bruchstücke zu ihren jeweiligen Ganzheiten wichtig, sondern ihr punktuelles Zusammenspiel und die Wirkung der Montage als Artefakt an sich. Darüber hinaus werden in der Moderne metaphysische Ordnungen und Vollkommenheitsansprüche zunehmend fragwürdig. Nach Jahrzehnten wissenschaftlich fundierter Gesellschaftsromane des Realismus wendet man sich vielmehr den Abgründen der menschlichen Seele, der Politik und der Gesellschaft als den spekulativen Ordnungen und abstrakten Wahrheiten zu.

Auch bei Irzykowski findet man eine Reihe von Themen und Motiven des Fragmentarischen im regressiven Sinn, d.h. Fragmenten, die den Verlust der Einheit und Ganzheit reflektieren: die Schachfiguren in *Zwycięstwo*; die verstörenden Metamorphosen von

Mojski; die Darstellung des Romans als einer „monströsen Ruine“; die *Aphorismen über die Tat*.

Der Roman *Pałuba*⁶ ist jedoch in aller Eindeutigkeit ein Projekt, und zwar ein Projekt in zweifacher Hinsicht. Erstens: Auf der gegenständlichen Ebene findet man so gut wie keine „Gegenstände“ im traditionellen, mimetischen Sinn - als dargestellte Handlungen und Figuren. Der Gegenstand von *Pałuba* ist vielmehr der geistige Prozess, der zum Entwerfen von fiktiven, aber auch realen Gegenständen führt. Das Buch reflektiert das Denken, Erkennen, Urteilen und die Motivation von Handlungen. Zweitens: Als narratives Werk ist das Buch geradezu revolutionär. Es experimentiert mit Erzähltechniken, die zum Teil erst heute, also ein Jahrhundert später, gebräuchlich sind.

Am Anfang des 12. Kapitels steht ein Absatz, der die Schlüsselstellung für das Werk bedeutet und deutliche Bezüge zu der romantischen Fragment-Theorie aufweist:

„Pierwiastek pałubiczny polega między innymi na inkongruencji (nieprzystawaniu) obrazu w duszy, myśli, fantazji, teorii z odnośną rzeczywistością. Aby głębiej odczuć działanie pierwiastka pałubicznego, trzeba stosunkować się do życia, wybiegać poza nie myślą, mieć plany pojmowania lub kształtowania go wyrosłe czasem do tzw. *idées fixes* lub mieć choćby jakieś żywiej, osobiściej odczute szablony - wtedy nawiedza nas ten gość skryty, niepożądany, wyrzucany za drzwi, gość, którego biletu nie kładzie się na tacy.” (Irzykowski, 1981, S. 209)

Der Erzähler erlebt also gewissermaßen, ganz ähnlich wie Kleist, eine Art von „Kant-Krise“ und stellt eine grundsätzliche Unvereinbarkeit zwischen der Welt an sich und dem Bild der Welt, das man „in seiner Seele“ trägt. Er schlägt auch ein Mittel gegen diese Unvereinbarkeit vor. Das sog. „Pałuba-Element“ („pierwiastek pałubiczny“) meint ein ständiges Vergegenwärtigen und Hinterfragen der grundsätzlichen Inkongruenz zwischen der Welt und dem individuellen Bild von der Welt. Dabei steht das Bemühen im Vordergrund, das objektiv Gegebene mit den eigenen subjektiven Entwürfen, Plänen, Projekten einzuholen oder gelegentlich für eine kurze Zeit zu überholen. In der eigenen, geistigen

⁶ Das mehrdeutige polnische Wort „Pałuba“ hat u.a. die Bedeutung von „Marionette“ und einige Aspekte in Irzykowskis Narration und Argumentation erinnern tatsächlich an den Aufsatz „Über das Marionettentheater“ von Kleist.

Tätigkeit soll dem Individuum möglich sein, für kurze Augenblicke das Wesen der Welt zu ergründen.

Die äußere Struktur des Textes ahmt diesen geistigen Prozess aus Entwürfen und Verwerfungen, Thesen und Antithesen, vielfachen Reflexionen und Spiegelungen nach. Das Buch besteht aus der Erzählung *Sny Marii Dunin*, mit dem bezeichneten Untertitel *Palimpsest*, dem eigentlichen Roman *Pałuba. Studia biograficzne*, sowie aus zusätzlichen Erklärungen und Bemerkungen des Autors zur Struktur und zu den Figuren des Romans. Die „Handlung“ von *Pałuba* ist allenfalls rudimentär entwickelt. Es handelt sich gewissermaßen um die Geschichte einer oder besser zwei Ehen. Der Protagonist Piotr Strumieński heiratet die Künstlerin Angelika Kauffmann und nach ihrem Selbstmord die etwas blasse Ola. Beide Ehen haben weder mit einer Partnerschaft noch mit einer Leidenschaft etwas zu tun. Ihre Funktion ist die Überprüfung von bekannten Konzepten der Liebe, Freundschaft und Partnerschaft (*eros, philia, agape*) und das Erleben bestimmter Frauen- und Männerrollen („Engel“, „Hure“, „Philister“, „Künstler“). Strumieński und seine Frauen inszenieren und reflektieren bestimmte Figurationen als Fragmente des Lebens, der Kunst und der gesellschaftlichen Konventionen. Diese Handlungsrelikte werden mit unterschiedlichen Erzählperspektiven vorgeführt und mit Diskursen (bzw. Diskurszitaten) über soziologische, historische, philosophische, kunsttheoretische Fragestellungen begleitet. Auch Zeichnungen, Lieder und zahlreiche Autothematismen, zum Teil biographischer Art, sind in dem Roman eingestreut.

Selbstverständlich kommen auch die intertextuellen Bezüge nicht zu kurz – von subtilen Andeutungen bis zur längeren literaturkritischen Statements ist alles zu finden. Darunter gibt es auch ganz deutliche Anspielungen auf Heinrich von Kleist. Die allgegenwärtige Selbstmordthematik wirkt stellenweise wie ein Kleist-Remake. Man findet Anspielungen auf die *Marquise von O*, auf das *Erdbeben von Chile* und auf den Aufsatz *Über das Marionettentheater*.

Pałuba ist der Fragmentpoetik auf zweifache Weise verpflichtet. In formaler Hinsicht ist dieses verschachtelte Sammelsurium aus Versatzstücken und Bruchstücken unterschiedlichster Herkunft und Art sowie aus narrativen Strukturen der Unabgeschlossenheit geradezu das Paradebeispiel eines Roman-Fragments. Diese formale Seite korrespondiert mit

der inhaltlichen. In *Pahuba* werden intellektuelle und psychische Prozesse vorgeführt, die fragmentarisch eine an sich geistig unzugängliche Welt konstruieren. Die Konstruktionen des Subjekts sind unabgeschlossen und auch ergebnislos – ein Pulsieren zwischen Setzung und Verwerfung, zwischen These und Antithese. Es geht vielmehr um das Projekt und um den Prozess selber.

Während bei Kleist als Gegenpol zu den Beschränkungen und Diskrepanzen der Wirklichkeit immer wieder das Ideal einer Ganzheit und Harmonie evoziert wird (z.B. der „Naturzustand“ nach der Katastrophe in *Das Erdbeben von Chile*), gibt es für den Autor der Moderne, Karol Irzykowski nur noch bruchstückhafte *idees fixes* der einzelnen Individuen – die Einheit und Totalität einer platonischen Idee ist nicht mehr greifbar. Stattdessen tritt das Bild des Palimpsestes auf – Kultur als eine intersubjektive Leistung und ein fragiler, materieller Wert. Der Erzähler erreicht am Ende des Romans die Stellung eines „königlichen Bibliothekars“ und eine „bewundernswerte“ Gleichgültigkeit gegenüber den Ungewissheiten des Lebens. Er beschäftigt sich nun - „im großen Maßstab“- mit der Herstellung von Palimpsesten und überlässt sie anschließend den Spinnen, die sie mit ihren „grauen und schmutzigen“ Spinnweben verhüllen.⁷

„Dziś nie ma obawy, żeby mi się coś takiego przytrafiło. W moim umyśle zapisują się tylko te wypadki, które przystają do moich zasad, a wyrobiłem w sobie podziwiania godną zdolność odrzucania wrażeń niewygodnych. Moje niepospolite zdolności i rozległa wiedza zdobyły mi uznanie sfer kompetentnych; zostałem mianowany bibliotekarzem królewskim, co od dawna było moim ideałem. Zajmuję się archeologią, prowadzę spisy starożytnych pergaminów i wyczytuję z nich różną tajemnice, w wolnych zaś chwilach sporządzam sztuczne palimpsesty na wielką skalę i wsuwam je między rupiecie, pozwalając pająkom osnuwać je szarą i brudną przędzą.” (Irzykowski, 1981, S. 41)

Literaturverzeichnis:

Blamberger, G.: *Heinrich von Kleist. Die Biographie*. Frankfurt a. M. 2011.

Camion, A. (Hrsg.): *Über das Fragment*. Heidelberg 1999.

⁷ Übersetz. der Verf. - AR

- Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke.* Hrsg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner. 35 Bde. Paderborn u. a. 1958 ff.
- Gołębiowska, M.: *Irzykowski: rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego.* Warszawa 2006.
- Hülk, W.: „Zerscherbtes Faktum” – „La tête sur un plat“. *Über einige Bruchstücke bei Kleist und Flaubert.* In: *Über das Fragment.* Hrsg. von Arlette Camion. Heidelberg 1999. S. 38-55.
- Irzykowski, K.: *Pałuba. Sny Marii Dunin.* Wrocław u.a. 1981.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe.* Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. a. Frankfurt a. 1987-1997.
- Meyer-Fraatz, A.: *Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemässen in Russland, Polen und Kroatien.* Wiesbaden 2002.
- Neumann, G.; Wellbery, D.E.; Hinderer, W.: *Fetisch Fragment in der Romantik?* In: *Romantik kontrovers.* Hrsg. von Gerhard von Graevenitz u.a. Würzburg 2015. S. 161-189.
- Robert, J. (Hrsg.): *Ein Aggregat von Bruchstücken. Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers.* Würzburg 2013.