

Polnisch-deutsche Duette: zur Bedeutung von Musik für eine interkulturelle Literatur

Franz Fromholzer, Friedmann Harzer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Fromholzer, Franz, and Friedmann Harzer. 2013. "Polnisch-deutsche Duette: zur Bedeutung von Musik für eine interkulturelle Literatur." In *Polnisch-deutsche Duette: interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012); Tagung ... vom 27. bis 29. Juli 2012 in Augsburg*, edited by Renate Cieślak, Franz Fromholzer, Friedmann Harzer, and Karolina Sidowska, 19–26. Dresden: Neisse-Verlag.



Polnisch-deutsche Duette. Zur Bedeutung von Musik für eine interkulturelle Literatur

Klopfe an alle Türen
damit in entscheidender Stunde
das einzige Tor sich dir öffne.
Hüte das Wort, das verbinden
soll was nebenher schreitet
Florian Śmieja¹

Polnische Duette: Diesen etwas überraschenden Untertitel haben Martin Pollack und Christoph Ransmayr ihrem Band *Der Wolfsjäger* gegeben. Damit rekurren die beiden Autoren in ihrer Form des Erzählens auf ein genuin musikalisches Genre. Etliche literarische und filmische Auseinandersetzungen mit Polen und den polnisch-deutschen Beziehungen, die in den letzten Jahren erschienen sind, verwenden dasselbe Verfahren. Schon im Titel greifen sie Themen und Formen aus dem Bereich der Musik auf: *Polski Blues* von Janosch (1991), *Polski Tango* von Adam Soboczyński (2008), *Viva Polonia* von Steffen Möller (2008), *die Laute* von Michael Roes (2012), *polska love serenade* von Monika Anna Wojtyllo (2008) oder auch die Mainstream-Komödie *Hochzeitspolka* von Lars Jessen (2010). In anderen für unser Tagungsthema einschlägigen Werken erscheint Musik als Modell und Thema, ohne im Titel ausdrücklich genannt zu werden. Hier wäre etwa zu denken an *Die Polnische Hochzeit* von Hans-Christian Kirsch (2004) oder an *Nahe Jedenew* von Kevin Vennemann (2005).

Wie lässt sich dieser Befund verstehen? Welche Funktion können Anleihen bei Formen und Themen aus der Musik im Kontext eines deutschsprachigen Erzählens von polnisch-deutscher Geschichte und Gegenwart haben?

1 Florian Śmieja: Klopfe. In: Lektionen der Stille. Neue polnische Lyrik, ausgewählt u. übertragen v. Karl Dedecius. München 1959, S. 65 (V.1–5).

Drei Perspektiven zeichnen sich ab: Das Duett als poetologisches und als interkulturelles Modell sowie Polen als Klangraum.

I. Das Duett als poetologisches Modell

Bei Pollack und Ransmayr bedeutet „polnisch“ zunächst einfach nur den geographischen Raum, in dem sich ihre Geschichten abspielen. „Duette“ meint hier weniger Dialoge zwischen polnischer und deutscher Kultur als vielmehr einen gemeinsamen Schaffensprozess, der sich am Druckbild oder an einer dramatischen Struktur nicht direkt ablesen lässt.² Überraschend ist zum einen, dass diese polnischen Duette wie selbstverständlich auf Deutsch geschrieben sind, nicht auf Polnisch. Zum zweiten eröffnen die Texte den Blick in Abgründe der polnischen Geschichte; um einen Dialog in der Gegenwart scheint es weniger zu gehen. Zum dritten wird auch die Form des Duetts – also des Zwiegesangs, der zwischen dramatischem Dialog und Einstimmigkeit changieren kann³ – literarisch nicht genutzt, weder für einen echten polnisch-deutschen Dialog noch als Metapher für mögliche Polyphonien im jeweiligen „Kultur-Innenraum“.⁴

Warum dann überhaupt der Untertitel *Polnische Duette*? Vielleicht, weil sich die beiden Autoren über die katastrophale eigene (Lebens-)Geschichte – Ransmayr wuchs in der Nähe des KZ Mauthausen auf, Pollacks leiblicher Vater war ein hoher SS-Scherge – verständigen, indem sie sich auf ein Drittes beziehen, nämlich auf Polen, das in seiner kollektiven Geschichte vom nationalsozialistischen Terror nachhaltig beschädigt worden ist. Über Polen schreiben, in diesem Sinne ‚polnisch‘ schreiben, und sei es auf Deutsch, heißt demnach immer noch: über die historische deutsche Schuld schreiben. Heißt

2 Vgl. Christoph Ransmayr, Martin Pollack: *Der Wolfsjäger. Drei polnische Duette*. Frankfurt am Main 2011, S. 6.

3 Vgl. hierzu etwa die Duett-Definition aus Don Michael Randel (Hg.): *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge/Massachusetts 1978, S. 147: „A composition for two performers of equal importance with or without accompaniment.“. – Besonders wichtig erscheint uns am Modell dieser musikalischen Form die Tendenz zu „simultaner Verknüpfung der Singstimmen“ (Julia Liebscher: Art. „Duett“. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 2. Kassel u.a., Sp. 1572). Was kann das im Gespräch zweier Kulturen bedeuten?

4 Vgl. Jürgen Joachimsthaler: *Der Kultur-Innenraum*. In: Jürgen Joachimsthaler, Eugen Kotte (Hg.): *Kulturwissenschaft(en) in der Diskussion*. München 2008, S. 47–71.

mithin, ein Gespräch dort wieder zaghaft anknüpfen wollen, wo sich dieses eigentlich verbietet, wo ein Duett, gar unisono, undenkbar geworden zu sein scheint. Paradoxaerweise verwies das ‚Duett‘ hier dann gerade darauf, dass ein eigentlicher Gesprächspartner historisch längst zum Verstummen gebracht wurde: „In Polen senken wir den Kopf, in Italien zeigen wir ihn der Sonne.“ formuliert zugespitzt Gernot Wolfram.⁵

Die Texte von Pollack und Ransmayr unterstreichen im Medium der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur die Notwendigkeit eines polnisch-deutschen Dialogs, der je schon unmöglich geworden ist. Dieses Dilemma ließe sich auch an Felicitas Hoppes Autofiktion mit dem Titel *Hoppe* (2012) aufzeigen. Die gleichnamige Heldin der deutschsprachigen Autorin Felicitas Hoppe wächst in Kanada auf. Von ihrer Freundin Virginia gefragt, in welcher Sprache sie als Kind ihre Sünden gebeichtet habe, antwortet Felicitas: auf Polnisch. Worauf Virginia ihrerseits später eine mehr als obskure Sündentheorie entwerfen sollte, derzufolge Felicitas sich einbilde, solange sie nicht Polnisch spreche, habe sie auch nichts zu beichten und sei folglich seit ihrer Auswanderung frei von Sünde.⁶

Polnisch erscheint hier als die Sprache, in der allein Schuld artikuliert wird. Das kann man zugleich so verstehen, dass im Deutschen diese Schuld nicht artikulierbar ist, weil sie verdrängt wird. Während Pollack und Ransmayr auf die Notwendigkeit eines deutschsprachigen Erinnerungsgesprächs hindeuten, zielt Hoppes Erzählung gerade umgekehrt auf eine rein polnische Beichte ab. Beide Modelle stehen noch im Bannstrahl einer niemals wirklich abzugeltenden, gemeinsam zu verarbeitenden historischen Schuld.

II. Das Duett als interkulturelles Modell

In dieser Hinsicht gehen indessen viele der seit 1990 erschienenen Texte, die sich mit der polnisch-deutschen Geschichte und Gegenwart befassen, andere Wege; in ihnen bekommt der Duett-Gedanke eine konkretere und aktuellere Dimension, die das musikalische Genre ernster zu nehmen scheint. Jörg Dürrschmidt schreibt über die polnisch-deutsche Sprachgrenze, „[...] the border is marked by one of the harshest language barriers in Europe. Polish lan-

5 Gernot Wolfram: Guten Morgen, Polen. Auf der Suche nach einem europäischen Lebensgefühl. In: *Edit* 35 (2004), S. 53–55, hier S. 55.

6 Felicitas Hoppe: *Hoppe*. Roman. Frankfurt am Main 4. Aufl. 2012, S. 179.

guage competence is almost non-existent on the German side.⁴⁷ Angesichts dieser Tatsache wird Polnisch zunächst einmal als vor-semiotisches Klangphänomen verstanden, als Sprach-Musik. So heißt es etwa bei Gernot Wolfram über die polnische Geliebte des Ich-Erzählers: „Anfangs glaubte ich sie zu verstehen, doch dann sprach sie weiter, und ich genoss diese Sätze als herrliche Nachrichten für meine Sinne.“⁴⁸ Zwischen den beiden Figuren kommt es nicht zu einer zeichenhaften und abstrakt nachvollziehbaren Verständigung, vielmehr begegnen sie einander auf einer körperlichen und rein akustischen Ebene.

Vor dem Hintergrund eines solchen Duetts – Zwiesangs, Biciniums – sind nun die Titel *Polski Blues* und *Polski Tango* besonders aufschlussreich. Denn hier nehmen bereits die Paratexte fast plakativ und wiederum auf dem Feld der Musik auf ein Drittes Bezug, auf den afro-amerikanischen Blues, der sich aus den Befreiungsliedern der Sklaven entwickelt hat, bzw. auf den argentinischen Tango:

Und obgleich ich von Musik nichts verstand, begriff ich sofort, worauf es beim Tango ankommt: Es war ein Tanz der ungleichen Zeit, der voneinander weg-strebenden Bewegungen, der Nähe und der Ferne, des Abschieds und der Wiederkehr. [...] ‚Polski Tango, ein schöner Polski Tango‘, sagte ich zu ihm, um dem Schweigen, das sich zwischen uns gelegt hatte, zu entinnen. ‚Nein‘, erwiderte er, schüttelte langsam den Kopf, ‚es heißt Polskie Tango, Polskie Tango.‘⁴⁹

Zum einen zeigt sich hier, dass selbst ein Autor wie Adam Soboczynski, dessen ursprüngliche Muttersprache das Polnische war, Schwierigkeiten hat, die genannte Sprachbarriere zu überwinden. Besonders aufschlussreich ist mit Blick auf die interkulturellen Beziehungen ferner, dass Soboczynski mit dem Tango gleichsam einen ‚dritten Raum‘ öffnet. Die polnisch-deutsche Geschichte und Gegenwart kommt, hier in einer autobiographischen Per-

7 Jörg Dürrschmidt: So near yet so far: blocked networks, global links and multiple exclusion in the German-Polish borderlands. In: *Global Networks* 6,3 (2006), S. 245–263, hier S. 248.

8 Gernot Wolfram: *Samuels Reise*. München 2005, S. 151.

9 Adam Soboczynski: *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen*. Berlin 2008, S. 8–10.

spektivierung, über einen außereuropäischen Tanz ins Gespräch. Das Duett findet sozusagen auf neutralem Boden statt – und es ist mit der Bedeutung des Tangos als einem wehmütigen Tanz zugleich auch melancholisch grundiert.

Aus einer bundesrepublikanischen Perspektive ließe sich sagen: „Was Soboczynski erzählt, ist im Grunde die Geschichte einer gelungenen Integration.“¹⁰ Dies bedeutet jedoch nicht, dass damit ein interkulturelles Gespräch zwischen Polen und Deutschen glücken würde; eher reflektiert der Text Soboczynskis die eigene Entfremdung von den polnischen Wurzeln. Unabhängig davon stellt der titelgebende Tango ein dem Duett vergleichbares musikalisches Modell zur Verfügung, das über den dritten Raum einer ganz anderen Kultur von der Schwere und den Schwierigkeiten der polnisch-deutschen Geschichte abgekoppelt ist. Diese literarische Erkundung lässt sich ebenso gut wie Janoschs *Polski Blues* oder die Filme *polska love serenade* bzw. *Hochzeitpolka* im Kontext postmoderner Hybriditätsdiskurse und Raumdebatten verorten.¹¹

Schreiben im Mitteleuropa der Gegenwart ist „zugleich regional, national und global verankert“.¹² Besonders vielversprechend wären hierbei Fragen, in denen das polnisch-deutsche Duett mit einer Übersetzung oder Verschmelzung der beiden Sprachen einhergeht; so sagt etwa der Protagonist in *Schlesisches Wetter* von Olaf Müller über seine Freundin, ganz am Ende des Romans: „Agnes nenne ich Agnieszka, weil es schöner klingt.“¹³

III. Polen als Klangraum

Der deutsche Ethnologe Michael Roes erzählt in seinem 2012 veröffentlichten Roman *die Laute* vom Schicksal eines tauben jemenitischen Jungen, der in Krakau Komposition studiert. Asis nimmt seine polnische Umgebung als

10 Uwe Rada: Germany's Next Pole Position. Elf Bemerkungen zum Wandel des Bildes der Deutschen von ihren Polen. In: Jahrbuch Polen 21 (2010), S. 40–51, hier S. 45.

11 Vgl. Arletta Szmorhun, Paweł Zimniak: Polski Blues – Zur literarischen Polenwahrnehmung bei Janosch. In: Silesia Nova 5,1 (2008), S. 110–119.

12 Helga Mitterbauer: Konzepte der Hybridität. Ein Forschungsparadigma für den zentral-europäischen Kommunikationsraum. In: Helga Mitterbauer, András F. Balogh (Hg.): Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum. Wien 2006, S. 17–30, hier S. 22.

13 Olaf Müller: Schlesisches Wetter. Berlin 2003, S. 236.

Klangraum allein über Körpersensationen wahr.¹⁴ So genannte *Sample trouvés*, Kompositionsentwürfe, die der Held in Krakau findet, verbinden „Klangfelder“ wie das Szpital Żeromskiego, Geräusche der Krakauer Trambahn, die Zygmunt-Glocke oder Radio Maria.¹⁵ Als Fremder verwandelt sich Asis seine Krakauer Umgebung im Medium der Musik an. Sein deutschsprachiger Autor reflektiert das Leiden Krakaus unter der Naziherrschaft allein in Anleihen an *Doktor Faustus* von Thomas Mann: Asis' Kompositionslehrer Adam Twardowski, benannt nach der faustischen polnischen Sagengestalt Pan Twardowski,¹⁶ schreibt eine „Birkenau-Passion“ – hier kommt die schwierige Vergangenheit wieder ins Spiel. Der Jemenite Asis hingegen kann, obwohl er taub ist und obwohl seine Muttersprache Arabisch ist, in der Gebärdensprache eine von historischen Verbrechen unbelastete Beziehung zu seinem polnischen Kollegen Rafał aufbauen. Im dritten Raum der Musik kann sich hier der Klangraum Polen und der Imaginationenraum einer interkulturellen Freundschaft entfalten. Roes verweigert sich damit einer vielleicht zu einfachen Konstruktion von polnisch-deutscher Verständigung, wie sie in Hans-Christian Kirschs *Die Polnische Hochzeit* zu finden ist: Der Autor inszeniert dort die Liebesgeschichte zwischen einem polnischen Dirigenten und einer jüngeren deutschen Musikerin im Dunstkreis eines „deutsch-polnischen Jugendsymphonieorchesters“.¹⁷ Im konkreten wie übertragenen Sinn erweist sich das

14 Der Roman von Michael Roes bezieht sich womöglich auf Theorien, die kulturelle und akustische Phänomene ineinander blenden. Der Begriff ‚Klangraum‘ impliziert, dass „jede Kultur ihre eigenen Vorstellungen musikalischer Strukturen hat und dass Musik und Klang einer kulturellen und gesellschaftlichen Konstruktion unterliegen.“ (Sabine von Fischer: Art. „Klangraum“. In: Stephan Günzel (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt 2012, S. 204)

15 Vgl. Michael Roes: *die Laute*. Berlin 2012, S. 306f.

16 Eine didaktisch gelungene Aufbereitung der Frau Twardowska von Adam Mickiewicz findet sich in: *Polnische Literatur und deutsch-polnische Literaturbeziehungen. Materialien und Kopiervorlagen für den Deutschunterricht*. 10.–13. Schuljahr, hg. v. Matthias Kneip u. Manfred Mack unter Mitarbeiter von Krystyna Götz u. Renate Schliepbacke, Berlin 2003, S. 21–24.

17 Vgl. Hans-Christian Kirsch: *Die Polnische Hochzeit*. München 2004; dazu auch Marta Ratajczak: *Autobiographische Erinnerung und Hans-Christian Kirschs „Die polnische Hochzeit“* (2004) In: Carsten Gansel (Hg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen 2010, S. 131–147. – Gleichzeitig ist Roes' Plot aber auch weniger heillos als derjenige von Adam Olszewski. In Ewa (Berlin 2007) begegnet uns das unverständliche Polnisch in Analogie zum gewalttätigen „Kleinkaliberpolen“ (S. 221): Ewa entführt in dem Roman ihren reichen deutschen Ehemann, der im Rollstuhl sitzt, nach Polen, wo sie ihn schließlich erschießt.

historische und das zeitgenössische Polen für deutschsprachige Autoren der Gegenwart als ein faszinierender Klangraum: Konkret, weil dort eine Sprache gilt, die viele Deutsche nach wie vor nur wie Musik verstehen können, übertragen, weil die Kulturgeschichte dieser Nation vielfältige und vielfach disharmonische historische Resonanzen erzeugt. Genau darauf deutet Roes Roman hin, wenn er „das Gehör – mehr noch als das Auge – unser[en] Raumsinn“ nennt.¹⁸ Auch wenn es also viele historische, sprachliche und kulturelle Barrieren gibt, die den polnisch-deutschen Dialog schwierig machen, so stellt gerade die Musik und insbesondere die Form des Duetts doch einen dritten Raum zur Verfügung, in dem Polyphonie nicht Dissonanz, Vielstimmigkeit nicht Disharmonie bedeuten müssen.

Unsere Überlegungen gingen, vor dem Hintergrund einer schwierigen Vergangenheit, von der Unmöglichkeit und zugleich Unumgänglichkeit polnisch-deutscher Duette aus. Die mangelnde Sprachkompetenz vieler Deutscher erschwert den interkulturellen Dialog zusätzlich. Mit der vorliegenden Problemskizze sollte ein erster Versuch unternommen werden, die Bedeutung der Musik für den polnisch-deutschen Literaturdiskurs auszuloten. Das Duett setzt, will es gelingen, ein gemeinsames Interesse beider Beteiligten voraus und spiegelt dieses Interesse zugleich im Zusammenspiel von Melodie und Text wider.¹⁹ Letztlich kann das Modell des Duetts so für eine Kultur des gegenseitigen An- und Zuhörens stehen, einer Koexistenz jenseits destruktiver Konkurrenz: „Mit dem Übergang zu einer Kultur des Hörens verbinden wir die Hoffnung, [...] das Zwillingsspaar von Fremd- und Selbstunterwerfung hinter uns zu bringen“, so Wolfgang Welsch.²⁰

Die folgenden – wissenschaftlichen – Duette, beginnend mit den beiden Aufsätzen von Joanna Jabłowska und Mathias Mayer, bezeugen, so denken wir, dieses Interesse eindrücklich. Der gelegentliche Blick über die Sprachgrenzen Polens und Deutschlands hinaus erscheint angesichts der aufgezeigten Hybridität beider Kulturen unerlässlich.²¹ Die lebhaften und selten disso-

18 Vgl. Roes, *die Laute* (Anm. 12), S. 227.

19 Vgl. Michael Tilmouth: Art. „Duet“. In: Stanley Sadie, John Tyrrell (Hg.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. London u.a. 2001, S. 644f, hier S. 644.

20 Wolfgang Welsch: *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?* In: Volker Bernius u.a. (Hg.): *Der Aufstand des Ohrs – die neue Lust am Hören*. Göttingen 2006, S. 29–46, hier S. 36.

21 Bahnbrechend in diesem Zusammenhang ist vor allem die dreibändige Habilitationsschrift von Jürgen Joachimsthaler: *Textränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Dar-*

nanten Diskussionen während der hier dokumentierten Tagung haben gezeigt, dass es polnisch-deutsche Duette in vielen Tonarten und Stimmungen gibt – und hoffentlich weiterhin geben wird.

stellungsproblem deutscher Literatur. 1. Schreib-Weisen. 2. (Post-)Koloniale Textur. 3. „Dritte Räume“. Heidelberg 2011; vgl. ferner das Themenheft *Images of Poland in Postwar German Literature: Seminar 45,3* (2009) sowie Magdalena Marszałek und Alicja Nagórko (Hg.): *Berührungslinien. Polnische Literatur und Sprache aus der Perspektive des deutsch-polnischen kulturellen Austauschs*. Hildesheim u.a. 2006.