

Ulrich Schmid

Analogie als künstlerisches Verfahren: Gustaw Herling-Grudziński's *Dziennik pisany nocą*

Der Exilschriftsteller Gustaw Herling-Grudziński (geb. 1919) galt in Polen lange Zeit – zumindest bis zur Wende – als "homo unius operis": Seinen Namen verband man in erster Linie mit einem erschütternden Dokumentarbericht, der 1951 zunächst in englischer Sprache unter dem Titel *A World Apart* (1953 polnisch: *Inny Świat*) erschien und von Bertrand Russell als "das eindruckvollste und bestgeschriebene unter den vielen Büchern über die Erlebnisse in russischen Gefängnissen und Arbeitslagern" gelobt wurde.¹ Das polnische Lesepublikum liegt mit seiner Einschätzung sowohl richtig als auch falsch. Gustaw Herling hat seine schöpferische Energie in der Tat stark gebündelt und auf einen Text gerichtet. Allerdings sollte man nicht *Inny Świat*, sondern *Dziennik pisany nocą* (*Tagebuch, nachts geschrieben*) als Herlings Hauptwerk betrachten. Herlings vielbändiges Tagebuch stellt ein "work in progress" dar, das unabgeschlossen und auch prinzipiell unabschließbar ist. Herling hat die Arbeit an seinem Lebensprojekt im Jahr 1971 aufgenommen. Bisher sind fünf Bände erschienen, der letzte umfaßt die Jahre 1989 bis 1992. Herlings Tagebuch verfügt über eine eigenwillige Form: Zwar gibt es Einträge mit Daten, in den seltensten Fällen trifft man jedoch auf die Aufzeichnung eines persönlichen Erlebnisses. Die biographische Information, die man aus Herlings Tagebuch ziehen kann, ist minimal. Breiten Raum nehmen hingegen zeitgeschichtliche Betrachtungen ein, oft wird auch eine Erzählung in die chronologische Abfolge der Einträge eingeschaltet. Herling selbst verweist dezidiert auf die übergreifende Bedeutung seines Tagebuchs, das sich gerade nicht auf das Individuelle und Faktographische beschränkt:

Was ist mein Tagebuch? [...] Es ist einfacher zu sagen, was es nicht ist. Es ist auf alle Fälle kein "journal intime" ["dziennikiem

¹ In einem Brief an R.K. Przybylski vom 28.1.1984 schreibt Herling: "[...] moja 'głośna' książka zbyt przesłoniła inne moje rzeczy, co niekiedy nawet wywołuje we mnie odruch (niesprawiedliwego może) zniecierpliwienia." (Wysłouch 1991, 5)

intymnym"]. Entgegen dem Anschein ist es auch nicht einfach eine Aufzeichnung meiner Tätigkeiten, Lektüren, Reflexionen, Begegnungen, Gespräche, Reisen und mehr oder weniger zurückhaltend dargelegten Erlebnisse. Schließlich ist es auch nicht – wie dies ein polnischer Literaturwissenschaftler übertreibend annahm – eine in Tagebuchform abgefaßte Entsprechung eines *Bildungsromans* ["powieści formacyjnej"]. Was ist es also?

Kot Jeleński hat über die ersten zwei Bände des *Dziennik pisany nocą* einen Artikel mit dem Titel "Portret dekady z wizerunkiem autora w lewym rogu" geschrieben. [...]

Während ich mich in den vierten Band vertiefte, wurde mir immer deutlicher bewußt, daß sich mein ganzes Tagebuch sowohl vom Inhalt wie auch von der Komposition her zu einem Epochenporträt entwickelt hatte. [...] Kot Jeleński hat den zweiten Strang meines Tagebuchs erwähnt, die kaum skizzierte Miniaturabbildung des Autors in der linken unteren Ecke des Gemäldes. Ich bemühe mich, das vieldeutige und deshalb nicht allzu präzise Wort "metaphysisch" nicht zu strapazieren, ich denke aber dennoch, daß man es auf den zweiten Strang meines *Dziennik pisany nocą* anwenden könnte. Das gilt für einige Aufzeichnungen, vor allem jedoch für die Erzählungen, die (ähnlich wie bereits im vorausgehenden Band) zum integralen Bestandteil meines Tagebuchs geworden sind. Wer weiß – vielleicht muß man in diesem Zusammenwachsen, in dieser auf den ersten Blick so wunderlichen Symbiose eine völlig natürliche und sogar notwendige Vertiefung des Epochenporträts sehen. (1989, 7–9)

Die doppelte Charakterisierung, die Herling selbst vornimmt, zielt auf eine Entsubjektivierung des traditionellen Tagebuchs: Die Zurücknahme des auktorialen Ich, das nur noch wie in einem Renaissancegemälde klein in einer Ecke abgebildet ist, und der metaphysische Anspruch des Textes stellen sich in den Dienst einer umfassenden Sinnstiftung.² Herlings Tagebuch läßt sich

² Bereits im Eintrag vom 3. Februar 1979 erläutert Herling sein Tagebuchideal in diesem Sinne: "Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma jednak powodu by go nie wyznać. Przesuwa się w nim raz szybciej raz wolniej, raz na scenie raz w tle, 'historia spuszczone z łańcucha', jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy Stempowski. A w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych malowideł renesansowych, miniaturowy i ledwie naszkicowany autoportret obserwatora i kronikarza." (1980, 308)

am besten als intellektuelle Chronik beschreiben, welche die Aura der Gegenwart in politischen Essays, kunsthistorischen Analysen und literarischen Erzählungen einfängt (Bolecki 1991, 30).

Die Frage, wo denn in dieser "wunderlichen Symbiose" die Einheit verborgen liege, ist schwierig zu beantworten. Zumindest *ein* künstlerisches Verfahren, das die einzelnen disparaten Texte aus Herlings Tagebuch zusammenhält, läßt sich indessen benennen: die Analogie.³ Gerade die scheinbar unvermittelt in das Tagebuch eingeschalteten Erzählungen stellen oft ein strukturverwandtes Sinnangebot für ein aktuelles Problem dar. Herling hat diesen Kunstgriff in einem Interview aus dem Jahr 1990 als innovative Erzählform charakterisiert:

Ich stütze mich auf Chroniken, auf gewisse Analogien, auf bewußt literarische Vergleiche. Es scheint mir, daß ich eine neue schriftstellerische Form geschaffen habe. Vermutlich liegt das auch daran, daß ich über keine sogenannt spontane dichterische Einbildungskraft verfüge, auf die ich mich stützen könnte. Ich halte mich nicht unbedingt strikt an jene Chroniken, die ich verwende, oft gehe ich über sie hinaus. [...] Zweifellos befindet sich die Prosa als solche in einer Krisensituation und steht an einem Scheideweg. Deshalb denke ich, daß ich etwas mache, was später andere auch machen werden, und daß ich hier ein wenig die Stellung eines Vorläufers einnehme. (Kudelski 1991, 145)

In Herlings Poetik der anspielenden Konstruktion lassen sich im wesentlichen drei Spielarten unterscheiden: die politische, die philosophische und die poetische Analogie. Diese drei Varianten verfügen über einen unterschiedlichen Grad von Erkennbarkeit. Während die politische Analogie oft auf der Hand liegt, obwohl Herling den aktuellen Zusammenhang nur selten benennt, bleibt das Parabelhafte der philosophischen Analogie deutlich im Hintergrund; die poetische Analogie schließlich eröffnet sich nur dem Leser mit einem geschärften Blick für die Machart eines Textes – und gerade Herlings traditioneller Erzählstil lenkt leicht von der Struktur auf den Inhalt des Dargestellten ab.⁴

³ Vgl. auch Zaleski 1990, 129: "Prawdziwie wielka literatura, to dla Herlinga literatura paraboliczna, wszelako taka, w której łónienie sensu występuje w efekcie zderzenia z konkretem czyjegoś doświadczenia."

⁴ Auch das Erkenntnisinteresse von K. Adamczyks Untersuchung *Dziennik jako wyzwanie* (1994) richtet sich nicht in erster Linie auf die Textstruktur, sondern auf das "Ich" des Tagebuchautors. Deshalb konzentriert sich Adamczyk weniger auf die literarischen und poetologischen Aspekte von Herlings *Dziennik pisany nocą*, son-

1. Die politische Analogie

Am 5. November 1984, zwei Tage nach dem Begräbnis des ermordeten Priesters Jerzy Popieluszko, notiert Herling in seinem Tagebuch:

Am 10. Juni 1924 wurde der sozialistische Abgeordnete im italienischen Parlament Giacomo Matteotti in der Nähe seiner römischen Wohnung entführt; sein bestialisch massakrierter Leichnam [zmasakrowane bestialsko zwłoki] wurde erst am 16. August aufgefunden. (1989, 73 f.)

Herling lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf Mussolinis rhetorisches Management dieses politischen Mordes. Das Verbrechen des Regimes wird kaschiert als "Exzeß politischer Extremisten" (74), der Bürger soll an den Unterschied zwischen einem "extremistischen" Faschismus einerseits und einem "verfassungsmäßigen" Faschismus andererseits glauben. In Herlings historischem Bericht fällt der Name Popieluszko nicht. Die politische Analogie wird jedoch auf der Zeitachse in der entgegengesetzten Richtung weiterverfolgt: Herling erwähnt die Ermordung des Erzbischofs von Canterbury, die Heinrich II. zwar nicht direkt in Auftrag gegeben hat, aber für die er die moralische Verantwortung trägt.

Explizit zieht Herling erst in seinem Tagebucheintrag vom 3. April 1985 eine Verbindungslinie zwischen den Mordfällen Matteotti und Popieluszko. Herling beschuldigt den Duce hier nicht nur der Erzeugung des "moralischen Klimas" zum politischen Verbrechen, sondern des direkten Aufrufs zum "selektiven Terror" (115). Die Rolle Jaruzelskis bleibt aber auch in dieser "anspielungsreichen, aber doch hinreichend durchsichtigen" (115) Passage unerwähnt. Herling überläßt es seinem Leser, das Ähnliche bzw. Unähnliche der beiden Fälle zu bestimmen. In seinem Kommentar zur Ermordung Popieluszkos beschränkt sich Herling auf eine kurze Erwähnung der historischen Parallele. Die Ereignisse um die Gewerkschaft "Solidarność" und die Verhängung des Kriegsrechts veranlassen den Schriftsteller jedoch zu einer narrativen Ausgestaltung des Themas. Im November 1983 entsteht die Erzählung "Cud" ("Das Wunder"), die in den dritten Band des Tagebuchs

dern versucht, den kryptischen Gehalt der autobiographischen Aufzeichnungen zu entschlüsseln (145–148).

integriert wird (1984, 296–303). Vom Januar 1990 datiert die Fortsetzung dieser Erzählung, die Herling unter dem Titel "Dżuma w Neapolu" ("Die Pest in Neapel") im fünften Band seines Tagebuchs veröffentlicht (1993, 67–89).

"Cud" beschreibt den neapolitanischen Volksaufstand im Jahr 1647. Dieser Aufstand wird angeführt von Masaniello, einem einfachen Fischer. Der Zorn des Volks richtet sich dabei nicht einmal gegen die spanische Herrschaft, sondern gegen die hohen Steuern und Abgaben, die der Vizekönig rücksichtslos eintreibt. Masaniello gewinnt schnell viele Anhänger, seiner Revolution ist aber nur ein kurzer Erfolg beschieden: Der Volkstribun, dem sein Triumph in den Kopf steigt, wird von Verschwörern aus den eigenen Reihen ermordet.

Auch in diesem Fall erklärt Herling den Aktualitätsbezug seiner historischen Erzählung erst viel später. Unter dem Datum 18. November 1990 weist Herling in seinem Tagebuch darauf hin, daß "Cud" zwar einen Tatsachenbericht aus der neapolitanischen Geschichte des 18. Jahrhunderts darstelle, gleichwohl aber als Solidarność-Erzählung gelten dürfe: "Als ich über Masaniello schrieb, hatte ich ein wenig auch Wałęsa vor Augen." (1993, 185). Allerdings unterstreicht Herling in einem Interview vom 28. September 1990, daß er sich solcher Analogien oft erst beim Schreiben bewußt werde: Erst nachdem "Cud" zur Hälfte niedergeschrieben gewesen sei, habe er die gewaltigen Analogien [ogromne analogie] zwischen dem neapolitanischen Aufstand und den Vorgängen in Polen bemerkt (Kudelski 1991, 143).

Popieluszko und Wałęsa treten in Herlings Deutung nicht als singuläre Figuren auf, sie stellen vielmehr Kristallisationspunkte im komplexen Spannungsfeld von Macht und Schicksal dar. Dieses Spannungsfeld verfügt zwar über eine historische Dimension, die einmalig ist, die Konstellation der verschiedenen Akteure kann sich aber wiederholen. Ihre reflektierteste Ausgestaltung findet Herlings Konzeption in der erwähnten Erzählung "Dżuma w Neapolu". Bereits zu Beginn des Textes legt Herling sein allegorisierendes Konstruktionsprinzip offen und zitiert einen Satz aus dem Vorwort zu Daniel Defoes *Robinson Crusoe*: "It is as reasonable to represent one kind of imprisonment by another, as it is to represent anything that really exists by that which exists not." (1993, 67)

Die Verschiebung der Darstellung von Existierendem auf Nichtexistierendes ist nicht nur "vernünftig", sie weist zusätzlich den Vorteil einer neuen Sinnstiftung auf. Im vorliegenden Fall setzt Herling die Pestmetapher als zentrales Deutungselement in seiner allegorischen Schilderung der

polnischen Ereignisse des Jahres 1981 ein. In "Dżuma w Neapolu" berichtet Herling, wie der spanische Vizekönig neun Jahre nach dem Masaniello-Aufstand bewußt die Pest nach Neapel einschleppen läßt. Die Analogie liegt auf der Hand: Die ansteckende Seuche kappt - ähnlich wie das Kriegsrecht - alle gesellschaftlichen Kontakte (1993, 73).

Im Verlauf seiner Erzählung setzt Herling immer wieder exegetische Winke ein, die dem Leser den Bezug zum "Existierenden", zur Lage in Polen in Erinnerung rufen. Nicht nur die Kolonialsituation, das politische Kalkül des Machthabers und die heuchlerische Bewältigung der Katastrophe nähern das Neapel des 17. Jahrhunderts dem Polen der achtziger Jahre an; der Erzähler weist mit dem ironischen Kommentar "nie wiadomo dlaczego" ("niemand wußte weshalb") (87) darauf hin, daß der spanische Vizekönig im Volksmund unvermittelt den Titel "Il Generale" trägt. Die Deutlichkeit dieser Anspielung auf General Jaruzelski wird nur noch vom Schlußsatz der Erzählung überboten. Hier nennt der Vizekönig die Pest explizit einen Kriegszustand, einen Ausnahmezustand ("Dżuma? [...] Mój stan wojenny, mój stan wyjątkowy", 89).

Das Deutungsprinzip der Analogie wird auf prominente Weise schon in einem frühen Text eingesetzt: Auch in "Książę Niezłomny" ("Der standhafte Fürst") (1956) durchdringt Herling die Problematik eines aktuellen Zustands indirekt anhand einer beispielhaften Erzählung. In diesem Fall steht die Emigrationsthematik im Vordergrund: Wie soll sich ein Intellektueller verhalten, dessen Volk von einem diktatorischen Regime unterdrückt wird? Welche ethischen Implikationen ergeben sich? Herling behandelt im Grunde genommen seine autobiographische Situation, wenn er einen agitierenden italienischen Exilpolitiker, der vor Mussolini nach London geflohen ist, zu einem Rededuell mit einem Fürsten antreten läßt, der sich während des Faschismus in die innere Emigration zurückgezogen hat. Von besonderem literaturwissenschaftlichen Interesse ist die Tatsache, daß Herling mit dem Titel seiner Erzählung eine ganze Filiation von Analogien aufruft, die über Słowackis romantisches Drama "Książę Niezłomny" (1844) auf Calderóns Urtext "El principe constante" (1636) verweist. Eine letzte Pointe von Herlings Verfahren liegt darin, daß bereits Calderón in seinem Drama eine wirkliche Begebenheit (das Märtyrertum des portugiesischen Kronprinzen Ferdinand in maurischer Gefangenschaft 1437–1443) aktualisiert und damit selbst seine Tugendlehre analogisch auf einem historischen Verhaltensprototyp aufbaut.

2. Die philosophische Analogie

Im Tagebuch des Jahres 1990 findet sich eine Erzählung mit dem Titel "Kiel Barabasza" ("Barrabas' Eckzahn"). Die theologische Brisanz des Inhalts wird gemildert durch eine Schachtelung der Erzählinstanzen, wie sie bei Herling oft vorkommt. In einer mittelalterlichen Chronik stößt der Ich-Erzähler auf den Hinweis, daß Barrabas' Eckzahn als Reliquie in der Kathedrale von Benevento aufbewahrt werde. Ein Traum weckt das Interesse des Erzählers an Barrabas: Eine Stimme belehrt den Schlafenden, daß nicht Judas, sondern Barrabas eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des Christentums gespielt habe (1993, 142). Nachforschungen vor Ort ergeben, daß ein Einsiedler namens Helos im 9. Jahrhundert einen Bericht über Barrabas' Schicksal auf Pergament verfaßt hat. Allerdings ist das Originalmanuskript verschollen. Nur ein Gymnasialprofessor hat den Text um die Jahrhundertwende gelesen und zusammengefaßt, konnte ihn aber wegen eines bischöflichen Verbots nicht veröffentlichen. Der Erzähler macht die Urgroßnichte des Professors ausfindig und liest das Manuskript. Helos' Bericht trägt den programmatischen Untertitel "Sine Diabolo nullus Dominus". Anhand des Schicksals des Verbrechers Barrabas zeigt Helos auf, daß das Gute nicht allein existieren kann. Das Böse und Finstere stellt in der Welt kein Akzidentale dar, sondern bildet ein konstitutives Element des Göttlichen. Der Erzähler zitiert wörtlich eine Anmerkung des Professors, die den ideologischen Kern von Helos' Traktat trifft:

"Die Deutschen verwenden ziemlich oft in der Analyse literarischer Werke den Begriff des *Doppelgängers* [im Original dt., U.S.]. Einen solchen stellt sowohl für Helos als auch für mich der Träger des Bösen (*Il Portatore del Male*) dar, der auch nicht einen Schritt von Unserem Herrn weicht, dem die Welt das Licht des Guten (*La Luce del Bene*) verdankt." (1993, 149)

Die philosophische Relevanz dieser Erzählung liegt in der eigenwilligen Lösung der Theodizee, die Herling vorschlägt. Die Existenz des Bösen bedarf keiner Rechtfertigung, da es sich bereits innerhalb des göttlichen Heilsplans befindet. Barrabas, der Verbrecher, wird zum Leben verurteilt, während Christus am Kreuz für die Menschheit stirbt. Daß die Wahl des Pöbels auf Barrabas fällt, folgt einer höheren Logik: Die Begnadigung des Verbrechers erweist sich als notwendiges Handlungselement des Evangeliums. Nur so

kann Jesus den Erlösertod sterben, nur so kann das Christentum überhaupt entstehen.⁵

Das Böse wird hier gerade nicht zum Anlaß des religiösen Zweifels, sondern vielmehr zum Nachweis der göttlichen Präsenz in der Welt.

Eine weitere narrative Präsentation derselben Problematik stellt die Erzählung "Święty Smok" ("Der heilige Drache") aus dem Tagebuch des Jahres 1984 dar. Ein Pascal-Zitat bildet – wie Herling in einem späteren Eintrag bemerkt (1993, 110) – die "Achse" dieser Erzählung:

"Wenn es das Dunkel nicht gäbe, würde der Mensch seine Niedrigkeit nicht fühlen, und wenn es das Licht nicht gäbe, hätte der Mensch keine Hoffnung auf Erlösung. Deshalb ist es nicht nur richtig, sondern sogar nützlich für uns, daß Gott sich teils verbirgt, teils offenbart. Denn es ist für den Menschen gleichermaßen gefährlich, Gott, aber nicht die eigene Elendigkeit zu kennen, wie auch die eigene Elendigkeit, aber nicht Gott zu kennen." (1989, 78)

Auch hier präsentiert Herling das Skandalon seiner Konzeption in der Maske einer Nacherzählung. Das fingierte Geschehen beruft sich auf ein Buch eines englischen Gelehrten, das mit allen bibliographischen Angaben in der Erzählung zitiert wird: George Herbert Grudger, *The Hidden God*, London 1957. Nach der Nennung der Quelle räsonniert der Erzähler:

Ich könnte meine Leser an dieser Stelle auf das Buch Grudgers verweisen und mir die Mühe der Nacherzählung ersparen. Aber jedermann wird verstehen, daß dies aus vielerlei Gründen, die ich nicht einmal aufzählen muß, Unsinn wäre. (1989, 78)

Unter diesen Gründen befindet sich auch die Tatsache, daß Grudgers Buch gar nicht existiert. Daß die bescheiden als fremde Leistung vorgetragene Erzählung in Wahrheit ein im übrigen recht durchsichtiges Kryptogramm der eigenen Position ist, zeigt bereits der Name des zitierten Autors an: G-eorge HER-bert GRUD-ger (Kaniowska 1991, 239, Zimand 1991, 203).

"Święty smok" stellt eine Verschränkung der Hiobsgeschichte mit dem Abrahamstoff dar: Als Protagonist tritt ein Tischler aus der italienischen

⁵ Herlings Barrabas-Deutung steht in auffälliger Nähe zu Karl Barths Verständnis von Judas als "executor novi testamenti". Der Judasverrat wird hier zur "Überlieferung" (paradidonai), die im Auftrag Gottes geschieht (Lüthi 1988, 302).

Ortschaft San Dragone mit dem sprechenden Namen Scuro⁶ auf. Nach einer religiösen Vision gelangt er zur Überzeugung, das Neue Testament und mithin auch das Christentum seien Fälschungen. Ohne vom Judentum zu wissen, gründet er eine Religionsgemeinschaft, die nur das Alte Testament anerkennt. Im Jahr 1948 erfahren seine Anhänger vom neugegründeten Staat Israel und wandern dorthin aus. Der kriegsversehrte Scuro bleibt zurück, bald stirbt seine Frau, sein Haus brennt ab. Schließlich verschwindet Scuro spurlos, die Sage geht, er habe seinen Enkel in der Drachengrube des Ortes geopfert.

Die religiöse Dialektik, die im Titel der Erzählung signalhaft angezeigt wird ("Święty smok"), bildet auch das dramatische Substrat der Handlung. Gerade wegen seiner religiösen Sensibilität wird Scuro zum Opfer der von ihm selbst ins Werk gesetzten Demontage der christlichen Heilsgeschichte. Scuros alttestamentlicher Gott ist ein "gerechter, unbarmherziger" Gott (1989, 80), der in seiner Absolutheit nicht auf die Menschen angewiesen ist. Die Tragödie des schicksalsgeplagten Scuro liegt darin, daß seine Welt gerade nicht von der göttlichen Gerechtigkeit verwaltet wird. Das Eingreifen Gottes läßt sich nicht vorhersehen, deshalb wird auch die Opferung des geliebten Enkels in Scuros Fall nicht – wie im Alten Testament – zum Zeugnis unmittelbarer Gottesnähe, sondern zur Erfahrung absoluter Gottesferne. "Święty smok" präsentiert sich mithin als ein Stück narrativer Theologie, das sich um das zentrale Pascal-Zitat rankt: Das blinde religiöse Vertrauen entdeckt nicht einen sich offenbarenden Gott, sondern stößt auf einen Deus absconditus. Die Theodizee wird hier als subjektives Problem vorgestellt: Das angenommene Gottesbild verkehrt sich, wenn es in der Realität handlungsbestimmend wird, in sein Gegenteil. Oder noch prägnanter formuliert: Der Mensch kann nicht absehen, ob ihm die Rolle des gottverlassenen Hiob oder des gottgeführten Abraham zugedacht ist.⁷

⁶ Der Erzähler erklärt die Bedeutung des Namens eigens in einer Parenthese: "Ciemny" (1989, 79).

⁷ Herling hat die lebensphilosophische Pointe, die er aus dieser Konzeption zieht, in der Erzählung "Gruzy" explizit formuliert (1984, 199 f.).

3. Die poetische Analogie

In seiner Erzählung "Portret wenecki" ("Das venezianische Porträt") weist Herling zweimal an prominenter Stelle darauf hin, daß eine intertextuelle Verbindung zwischen seinem eigenen Text und Henry James' Novelle "The Aspern Papers" bestehe. Die Handlung von Herlings Erzählung ist einfach: Ein polnischer Offizier, der während des Kriegs in Venedig Station macht, wird im Haus einer Gräfin einquartiert. Mit ihr verbindet ihn eine Leidenschaft für die Malerei, besonders für die Porträtkunst Lorenzo Lottos. Im Atelier der Gräfin befindet sich ein Bild ihres Sohnes, das ihn mit engelhaften Zügen zeigt. Später erblickt der Ich-Erzähler zufällig das Gesicht des aus dem Krieg heimkehrenden Sohnes: eine erstarrte Fratze mit glühenden Kohlen anstelle der Augen. Nach dem Krieg taucht in Venedig ein bisher unbekannter Lotto auf, der von der Gräfin sorgfältig restauriert wird. Der polnische Offizier sieht dieses Bild auf einer Ausstellung und erkennt im Porträt sogleich den Sohn der Gräfin, allerdings mit einem idealisierten Gesicht.⁸ Als Zweifel an der Echtheit des neuentdeckten Bildes aufkommen, gibt die Gräfin ohne Notwendigkeit die Fälschung sofort zu.

Durch ihre Thematik läßt sich die Erzählung "Portret wenecki" der Gattung der romantischen Künstlernovelle zuordnen. Herling gestaltet in der Tradition Hoffmanns, Gogol's und Maupassants das problematische Verhältnis von Ethik und Ästhetik im künstlerischen Schaffensprozeß. Die klassische Trias "Wahr-Schön-Gut" wird in "Portret wenecki" gleich doppelt aufgebrochen: Die offenkundige Fälschung – die Nachahmung Lottos – verdeckt eine noch tiefergreifende Fälschung – nämlich die Verklärung des Sohns. Allerdings läßt Herling es nicht bei dieser doppelbödigen Konstruktion bewenden, die noch mit Kategorien einer traditionellen Poetik beschrieben werden kann. Über der romantischen Mimesisproblematik blitzt eine moderne Pointe auf: Herlings Erzählung ist selbst ein Remake! Auch hier deckt der Urheber des Kunstwerks seine "Fälschung" ohne Not auf. Der Ort des Geschehens⁹, der bizarre Charakter der Hauptfigur, die Thematik der moralischen Implikation von Kunstbegeisterung – alle diese Elemente

⁸ Das Thema des "psychologischen Porträts" in der Kunst Lorenzo Lottos beschäftigt Herling bereits im Tagebucheintrag vom 11. Mai 1982 (1984, 184).

⁹ Vgl. auch den Exkurs zur dekadenten Semantik der Stadt Venedig im Eintrag vom 29.-31. August 1977 (1980, 228 f.).

verbinden Herlings Erzählung mit James' "The Aspern Papers". Herling führt also mit der autothematischen Konstruktion von "Portret wenecki" genau jene Problematik vor, die auch den "plot" der Erzählung bildet.

Herling ist in "Portret wenecki" aber darauf bedacht, bei seiner Leserschaft den Eindruck höchster Authentizität zu erwecken. Die Rahmengeschichte verweist auf verifizierbare Daten im Leben des Autors Herling: Im Frühjahr 1946 stattet der Ich-Erzähler, der als polnischer Offizier mit deutlichen autobiographischen Zügen ausgestattet ist, Venedig einen Besuch ab und mietet sich dort bei der kunstliebenden Gräfin ein (1994, 30). Auch die Reise des Erzählers nach London im Jahr 1947 deckt sich mit dem realen Verlauf von Herlings Leben. Das Schwanken des Textes zwischen Fiktion und Wirklichkeit verleitet den Erzähler sogar zu einer poetologischen Digression: Er thematisiert den Schreibprozeß und legitimiert die stark autobiographische Note selbst auf die Gefahr einer Verwechslung von Autor und Erzähler als Ausdruck höchster emotionaler Involvierung des Aussagesubjekts (1994, 45 f.).

Auch in einem Interview mit Leszek Szaruga hebt Herling die grundsätzliche Bedeutung des quasi-autobiographischen Erzählens hervor (vgl. Karpiński 1988, 137):

Ich schreibe Erzählungen in der ersten Person, was ein sehr riskantes Spiel ist. Mir gefällt das wahnsinnig, aber die Folge ist, daß jede neue Erzählung bei den Lesern den Eindruck hervorruft, dies alles sei wirklich geschehen und ich selbst sei in die Handlung verwickelt. Ich bekomme Briefe mit Fragen, ob man zum Beispiel das Grab meiner Heldin in Venedig besuchen könne. Das ist schrecklich irritierend. Anfangs hat es mir allerdings Spaß gemacht. Würde ich in der dritten Person schreiben – wie Henry James, ein Autor, den ich sehr liebe und der auch viele Geschichten geschrieben hat, die in Italien spielen –, käme niemand auf die Idee zu fragen, ob sich das wirklich so abgespielt hat. [...] Ich mag diese Form, obwohl sie mir Unannehmlichkeiten bereitet. Schriftstellerisch gibt sie einiges her, kann ich doch Abschnitte einbauen, die autobiographisch sein können und es manchmal auch wirklich sind. Das ist mir nicht deshalb wichtig, weil ich gerade etwas über mein Leben erzählen möchte, sondern weil es für die narrative Konstruktion von Bedeutung ist. (Szaruga 1996, 542)

Durch die "Autobiographisierung" seines fiktiven Texts erreicht Herling einen höchst modernen Effekt: Die Erzählstruktur von "Portret wenecki"

erbringt gerade durch den Gestus einer maximal gesteigerten Faktentreue den Nachweis, daß "Echtheit" und "Fälschung" keine ästhetischen, sondern nur historische Kategorien sind. Der Wahrheitsanspruch der Erzählung zielt auf eine tiefere Bedeutsamkeit als auf eine sklavische Faktentreue. Damit tritt das eigentliche narrative Geschehen beim Vorgang der Sinnkonstitution in den Hintergrund: Das Dargestellte wird zur Analogie der Darstellung und legt die ästhetische Potenz des nur scheinbar Authentischen, Nachgemachten, Gefälschten offen. Der Schlußabsatz der Erzählung konstatiert:

Das venezianische Porträt war in der Tat ein Meisterwerk, wer weiß, ob Lotto je etwas ähnliches hätte schaffen können. Der Fälscherin war es gelungen, zwei edle, unbeugsame, faszinierend schöne Gesichter des Bösen zu malen. (1994, 53)

Ebenso gilt auch für Herlings eigene Erzählung, daß ihre "Wahrheit" nicht in der nachprüfbaren Ereignishaftigkeit liegt, sondern in der künstlerisch bewußten Fortführung einer bestimmten Novellentradition. Im Tagebucheintrag vom 11. August 1985 stellt Herling seine Erzählungen in die Reihe sogenannter "Initiationserzählungen [opowiadania inicjacyjne]" (1989, 141), die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch und kompositorisch an das zentrale Geheimnis annähern und eine "reine Spekulation" entwerfen. Als Beispiele nennt Herling Gogol's "Šinel'", Kafkas "Verwandlung" oder eben James' "The Aspern Papers". In diesem Sinne ist die selbstreflexive Struktur von "Portret wenecki", welche die dargestellte Problematik auch an der eigenen Konstruktion vorführt, für Herlings Schaffen typisch.¹⁰

Noch deutlicher als in "Portret wenecki" zeigt sich Herlings Kunstgriff des poetologischen Analogisierens in der Erzählung "Srebrna szkatułka" ("Die silberne Schatulle") (1993, 307–322). Das dargestellte Geschehen läßt sich nachgerade als realisierte Metapher des literarischen Schaffens deuten. Ein Ich-Erzähler entdeckt im doppelten Deckel einer Schatulle ein altes Manuskript. Allerdings zerfällt die Handschrift außerhalb ihres schützenden Aufbewahrungsorts, bevor sie der Erzähler lesen kann. Es bleiben nur einzelne Fragmente, aus denen sich eine Geschichte rekonstruieren läßt.

¹⁰ Die polnische Literaturwissenschaft verwendet für dieses Phänomen den Terminus "Autothematik". Zu Genese und Verwendung dieses Begriffs vgl. Ritz (1990, 63–74).

Die Erzählung "Srebrna szkatułka" präsentiert sich als narratives Analogon zum künstlerischen Imaginationsprozeß: Ein Gegenstand fesselt die Aufmerksamkeit des Autors, die Phantasie beginnt ihr Gedankenspiel, das jedoch verlorenggeht, wenn es nicht sofort festgehalten wird.

Der vielleicht grundlegendste Aspekt der poetischen Analogie liegt in der Tatsache, daß die Konzeption von *Dziennik pisany nocą* ihrerseits einem berühmten Vorbild folgt: Dostoevskijs *Dnevnik pisatelja* (Zimand 1991, 206). Dostoevskijs umfangreiches Tagebuch ist in regelmäßigen Abständen in den Jahren 1873 bis 1881 erschienen. Auch Dostoevskij überschreitet hier die Grenzen der traditionellen Tagebuchgattung: *Dnevnik pisatelja* stellt kein "journal intime", sondern das Medium eines künstlerischen Probelaufs dar: Brouillon und sorgfältig komponiertes, Plan und Ausführung, Essay und Novelle finden in diesem Fortsetzungswerk gleichermaßen Platz. Herling geht indes einen Schritt weiter als Dostojewski: Mit seinem *Dziennik pisany nocą* führt er nicht nur ein privates Schreibexperiment durch, sondern versucht, das eigene Lebenswerk als zusammenhängenden Kommentar zur problematischen Gegenwart zu begreifen. Die Gattung des Tagebuchs, die sich in der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts ausgesprochen produktiv bemerkbar macht (Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Bobkowski, Andrzejewski, Konwicki, Brandys), wird durch Gustaw Herlings Konzeption um eine originelle und künstlerisch valable Variante bereichert.

Basel

Ulrich Schmid

Literatur

- Adamczyk, K. 1994: *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*. Kraków.
- Bolecki, W. 1991: *Ciemny Staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Warszawa.
- Herling-Grudziński, G. 1956: "Książę Niezłomny". In: *Kultura* 105–106 (1956), 83–113.
- Herling-Grudziński, G. 1980: *Dziennik pisany nocą (1973–1979)*. Paryż.
- Herling-Grudziński, G. 1984: *Dziennik pisany nocą (1980–1983)*. Paryż.
- Herling-Grudziński, G. 1989: *Dziennik pisany nocą (1984–1988)*. Paryż.
- Herling-Grudziński, G. 1990: *Dziennik pisany nocą 1971–1972*. Warszawa.
- Herling-Grudziński, G. 1993: *Dziennik pisany nocą 1989–1992*. Warszawa.
- Herling-Grudziński, G. 1994: "Portret wenecki". In: *Kultura* 556–557 (1994), 30–53.
- Kaniewska, B. 1991: "Szkic szkiców. O dyskusji nad Herlingiem". In: S. Wysłouch, R. Przybylski (red.): *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*. Poznań, 237–244.
- Karpiński, W. 1988: "Proza Herlinga-Grudzińskiego". In: Ders.: *Książki zbójeckie*. London, 133–139. (Wokół literatury 10)
- Kudelski, Z. 1991: *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*. Lublin.
- Lüthi, K. 1988: "Das Judasbild vom Neuen Testament bis zur Gegenwart". In: G. Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin, New York, XVII, 296–304.
- Ritz, G. 1990: *Die Polnische Prosa 1956–1976. Modellierung einer Entwicklung*. Bern, Frankfurt am Main, New York 1990. (Slavica Helvetica 36)
- Szaruga, L. 1996: "Gespräch mit Gustaw Herling-Grudziński". In: *Sinn und Form* 4 (1996), 532–542.
- Wysłouch, S. 1991: "Herling 'rozdlubany'". In: S. Wysłouch, R. Przybylski (red.): *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*. Poznań, 5–6.
- Zaleski, M. 1990: "Gustaw Herling-Grudziński jako krytyk literatury polskiej". In: *Mądre mu biada? Szkice literackie*. Paris, 125–134. (historia i terażniejszość 17)
- Zimand, R. 1991: "'Prawda', 'zmyślenie' i 'Dniownik pisatielja'". In: S. Wysłouch, R. Przybylski (red.): *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*. Poznań, 197–209.