

Alfrun Kliems

Wisława Szymborska (1996)

Im Jahr 2005, also neun Jahre nachdem Wisława Szymborska den Literaturnobelpreis erhalten hatte, kommentierte Tomasz Pułka, ein junger polnischer Dichter und Vertreter der avantgardistischen Gruppierung Perfokarta, die Verleihung auf *YouTube*. Dort hieß es, das sei das Schlimmste, was der polnischen Lyrik habe passieren können. „Der Name Szymborska“, so seine Begründung, „ist wie ein Siegel über allem Lebendigen, der der übrigen polnischen Lyrik einen Schlag versetzt und sie ins Erdgeschoss befördert hat“ (Pułka 2008 [2005]). Statt der zeitgenössischen polnischen Dichtung Aufmerksamkeit zu verschaffen, ließe sich zusammenfassen, sei sie auf *einen* Namen reduziert, jegliche Entdeckerfreude von *einem* Œuvre absorbiert worden.

Zumindest im Inland stand es freilich nicht ganz so arg. Das erwies sich auf tragische Weise, als 2012, ein halbes Jahr nach Szymborskas Tod, Pułka mit gerade einmal 24 Jahren in Wrocław in der Oder ertrank – und das polnische Feuilleton trauerte, innerhalb desselben Jahres seien Vergangenheit und Zukunft der polnischen Literatur aus dem Leben geschieden (Sadulski 2013).

Szymborska und der Nobelpreis

Wisława Szymborska gingen als polnische Literaturnobelpreisträger Henryk Sienkiewicz (1905), Władysław Reymont (1924) und Czesław Miłosz (1980) voraus. Dass sie die erste Frau in dieser Reihe werden sollte, hätte auch anders verlaufen können. Denn unter den Vorschlägen für das Jahr 1905 befand sich auch Eliza Orzeszkowa. Die 1841 geborene Grand Dame des Positivismus, also der polnischen Spielart des Realismus, war von Alexander Brückner für den Preis empfohlen worden, seit 1892 Professor für Slawische Sprache und Literatur an der Berliner Universität und eine der Gründerfiguren der deutschen Slawistik.

In der Jury aber erhielt Henryk Sienkiewicz den Vorzug – bis heute berühmt als Verfasser von nicht nur in Polen populären historischen Romanen, die bis in die jüngste Vergangenheit Filmvorlagen lieferten, auch für Hollywood; in der Rückschau indes ein gehobener Karl May. Zwar gab es damals die Idee, den Preis aufzuteilen, auch als anerkennende Geste gegenüber der wenig bekannten polnischen Literatur. Das wurde jedoch verworfen, unter anderem mit dem Hinweis, dass die Satzung es ausschließe. Aus den Aufzeichnungen des Komitees geht zudem hervor, dass die Mitglieder Eliza Orzeszkowa eine gute Chance für

eine spätere Verleihung einräumten. Und tatsächlich wurde sie 1909 erneut vorgeschlagen. Indes erhielt Selma Lagerlöf in jenem Jahr den Zuschlag; Orzeszkowa starb ein Jahr später. Über ihren Konkurrenten Sienkiewicz hinterließ sie:

Ich kam mit einer mittelmäßigen schriftstellerischen Begabung zur Welt, einem Funken, der von ansehnlichen Geistesgaben einigermaßen angefacht wurde sowie von einer starken Sensitivität, vielleicht zu stark für ein einziges Herz. Bei Sienkiewicz ist es umgekehrt. Ich denke mir oft, hätten sich unsere Veranlagungen vereinigt – Welch ein Talent hätte das ergeben! (Miłosz 1981, 254)

Für die frühe Feministin Orzeszkowa, so lassen sich ihre Zeilen auch lesen, wäre die Doppelvergabe des Preises an beide die angemessenste Würdigung gewesen, erklärte sie doch sein wie ihr Schaffen für defizitär in klassisch klischerter Weise: Sienkiewicz, den Mann, zeichnet die technische Fertigkeit aus; Orzeszkowa, die Frau, Empfindsamkeit zulasten des Talents.

Sichtet man nun Reaktionen auf Wisława Szymborskas Arbeit, stößt man auf eine Dominanz von Attributen wie: „ironisch-naiv“ (Kwiatkowski 1991, 213), „ironisch-moralisch“ (Nieukerken 1998), „feminin-feinsinnig“ (Dedecius 1991, 14), „relativistisch“ (Lütvogt 2007, 37), „biologisch“ (Bojanowska 1997, 200), „aphoristisch“ (Ligeża 2016, CCVI), „unpräzise“ (Kwiatkowski 1991, 214), „ex-zentrisch“ (Borkowska 1991). In der Pressemitteilung zur Verleihung des Nobelpreises 1996 heißt es: „[...] für eine Poesie, die mit ironischer Präzision den historischen und biologischen Zusammenhang in Fragmenten menschlicher Wirklichkeit hervortreten lässt“ (Schwedische Akademie 2018). Es finden sich außerdem: unpathisch, philosophisch, lakonisch, emotional, fotografisch. Das literarische Geschlecht der Autorin, die mit Selbstauskünften bewusst geizte, bleibt indes immer außer Zweifel: Was Orzeszkowa sich selbst zuschreibt, nämlich eine (weibliche) Unwucht des Emotionalen, wird Szymborska mit bisweilen irritierender Selbstverständlichkeit von außen attestiert.

Das Werk der 1923 geborenen Szymborska umfasst dreizehn kurze Gedichtbände; hinzu kommen Kinderverse, Antworten auf Leserbriefe, Rezensionen und Übersetzungen aus dem Französischen. Trotz des schmalen lyrischen Œuvres zählte die Dichterin sich in einer ihrer seltenen Selbstauskünfte in den Kreis der „Graphomanen“ (Kryncki und Maguire 1989, 224–225), womit sie sich weniger auf die Masse des Geschriebenen bezieht, sondern auf dessen obsessive intellektuelle Durchdringung. 1950, im Alter von 27 Jahren, trat Szymborska in die Polnische Vereinigte Arbeiterpartei ein; 1966 gab sie ihr Parteibuch zurück als Zeichen der Unterstützung für den politisch verfolgten Philosophen Leszek Kołakowski (Ligeża 2016, XX). Diesen verhältnismäßig späten Parteiaustritt verzeihen ihr bis heute einige Kritiker und Weggefährten nicht.

Szymborska und der „Sündenfall“

Mehr Anlass zu Missbilligung, ja heftigen Denunziationen gaben jedoch ihre frühen Bände *Deshalb leben wir* (*Dlatego żyjemy*) von 1952 und *Fragen, die ich mir stelle* (*Pytania zadawane sobie*) von 1954. In beiden ist von den später konstitutiven Verfahren ihrer Lyrik wie Ironie oder Pathosverweigerung noch nichts zu finden. Vielmehr folgte Szymborska in diesen Texten den Prämissen des Sozialistischen Realismus: Ihre „rhetorischen Proklamationen“ (Olschowsky 1979, 202) sind voller Aufbau-Enthusiasmus, besingen das Entstehen sozialistischer Musterstädte, den prometheischen Sieg des Menschen über die Natur, den aufgebahrten Lenin in seinem Moskauer Mausoleum. Sie teilen je nach Perspektive auf naive oder vulgäre Weise die Welt in Gut und Böse: in den Heroismus sowjetischer Kriegshelden und die imperialistischen Kriegstreiber des Westens; in eine lichte Zukunft der arbeitenden Masse im Kommunismus und die Ausbeutung des Einzelnen im Kapitalismus.

Nach der Verleihung des Nobelpreises fiel es manchem schwer, diese Stücke nicht zu tabuisieren, sie vielmehr als integralen Bestandteil des Gesamtwerks und Bedingung der späteren Texte zu akzeptieren. Dörte Lütvoigt formuliert es in ihrer Szymborska-Monographie von 1998 so:

Der Sündenfall bestand in der Unterwerfung unter die Glaubensdogmen der stalinistischen Ideologie und die Postulate des Sozialistischen Realismus. Was darauf folgte, war das harte Erwachen aus der ideologischen Verblendung, eine Erschütterung, deren Nachwirkungen Szymborskas Schaffen bis in die Gegenwart hinein geprägt haben. (13)

Die große Desillusionierung der Dichterin wird in ihrem dritten Band sichtbar, *Rufe an Yeti* (*Wolanie do Yeti*, 1957), der auch auf die Erschütterungen des Tauwetter-Jahres 1956 reagierte, in dem nicht zuletzt ein Schleier vor den Realitäten des Stalinismus fortgezogen wurde: Parteichef Bolesław Bierut war im März dieses Jahres gestorben; im selben Monat begannen Abschriften der Geheimrede Nikita Chruščovs auf dem zwanzigsten Parteitag der KPdSU zu kursieren, der großen Abrechnung mit Stalin; im Juni streikten die Bahnarbeiter in Poznań, es gab Tote; im Oktober übernahm Władysław Gomułka den Parteivorsitz und rehabilitierte politisch Verfolgte; währenddessen starben auf den Straßen Budapests Tausende im Ungarischen Volksaufstand.

Dies veränderte auch die Dichterin Wisława Szymborska, in deren Versen Artur Sandauer erstmals jenen „methodischen Zweifel“ ausmacht (1969, 394), der ihr weiteres Schaffen prägen sollte und sie in den Kreis der Generation 56 rückt. Die Generation 56 war keine konstituierte Gruppierung, geschweige denn literarisch oder programmatisch homogen. Der Begriff hebt vielmehr ab auf die Zeitgenossenschaft von – unter anderem – Autoren und Autorinnen, die das

politische Tauwetter zum Anlass nahmen, ihr dichterisches Selbstverständnis zu überdenken, ihr Verhältnis zur Geschichte, das Individuelle wieder stärker zu betonen, die Dichtung zu entmythisieren. Unter dem Label war letztlich das damalige *who is who* der polnischen Literatur vertreten: Miron Białoszewski, Andrzej Bursa, Zbigniew Herbert, Marek Hłasko, Halina Poświatowska, Edward Stachura – und Wisława Szymborska.

Zumindest ein Gedicht aus dem Frühwerk von 1954, abgedruckt in der Sammlung *Fragen, die ich mir stelle*, soll kurz vorgestellt werden, nicht um die Dichterin bloßzustellen, sondern um ihren späteren Wandel deutlicher zu machen: „Insel der Sirenen“ („Wyspa syren“). Bereits hier geht es um Verhüllen und Enthüllen, freilich in realsozialistischer Tonart.

Insel der Sirenen

[...]

Die Zauber sind verschwunden,
die Mythen im Schlaf versunken.
Wer soll sich ihrer erinnern ...

Nackt in ihrer Angst,
liegt sie da, im Meer,
die Insel der Ägäis.

Schönheit hat aufgehört
der Gewalt zu dienen.
Die Masken – gefallen.
Lüge ist Lüge,
Wahrheit ist Wahrheit
Verrat ist Verrat.

Das Ohr lässt sich nicht verführen
das Auge lässt sich nicht täuschen
von der Gestalt des Fehltritts.
Wachs wird nicht gebraucht.
Seile werden nicht gebraucht.
Die Sache ist klar.

[...]

Über die Meere schweben
Schön wie das Morgengrauen
rote Segel.
Umsonst versucht ihr, Inseln,
euch in Dämmerung
und Stille zu hüllen:
Odysseus
und seine Genossen
erheben die geballte Faust.

(Szymborska 1954, 31; übertragen von Alfrun Kliems)

Die neue Kunst, die Kunst im Sozialismus verschleiert, vertuscht und verführt nicht mehr; Odysseus und seine zu Genossen umfirmierten Gefährten müssen sich nicht länger mit Seilen und Wachs gegen den Gesang der Sirenen wappnen.¹ Unter roten Segelfahnen reisen sie durch eine Welt erleuchteter Eindeutigkeit, klarer Konstellationen von Wahrheit, Lüge, Verrat, Freund und Feind; recken noch die proletarische Faust gegen verbliebene Ambivalenz: „Die Sache ist klar.“ (Szymborska 1954, 31) Immerhin lässt sich eine gewisse Raffinesse in der vollendeten Umkehrung – oder Entkernung – der Odysseus-Figur erblicken, wenn ausgerechnet der ‚listenreiche‘ Trickser und Täuscher, Genießer und Skeptiker Odysseus zum aufrechten Revolutionsapostel geläutert wird.

An dieser Stelle soll jedoch noch ein anderer Aspekt der Odysseus-Geschichte herangezogen werden, den Erich Auerbach 1946 im Eröffnungskapitel von *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* besprochen hat: das Motiv der Enttarnung oder (Wieder-) Erkenntnis anhand der „Narbe des Odysseus“. Im 19. Gesang der Odyssee soll die Dienerin Eurykleia dem unerkant heimgekehrten, sich als Gast gebenden Odysseus auf Anweisung Penelopes die Füße waschen. So sehr Odysseus nun auch versucht, eine kennzeichnende Narbe, mithin seine Identität, zu verbergen, es gelingt ihm nicht. Eurykleia sieht das Mal – und erkennt ihn.

Auerbach weist nun zunächst auf die narrative Proportion der Waschszenen hin: 40 Verse dauert der Bademoment, bis die Magd die Narbe entdeckt, 70 weitere Verse benötigt Homer, um den Jagdunfall zu schildern, vom dem sie stammt, wieder 40 Verse, um das Gespräch zwischen Odysseus und Eurykleia mit der Vereinbarung zu beenden, dass sie sein Geheimnis fürs Erste bewahrt (Auerbach 2015 [1946], 5–7). Das entscheidende Erzählmoment ist hier die Unterbrechung der Handlung durch einen Nebenstrang, die biographische Einflechtung just im Moment der „Krise“. Eine Retardierung, ein Aufschub der Handlung zugunsten der Erinnerung.

Diese Krise ist der Moment, in dem Odysseus identifizierbar oder besser: entborgen wird durch ein Zeichen aus seiner Biographie. Christian Schneider beschreibt, wie dergestalt bei Homer im Wiedererkennen „Geschichte und Vorgeschichte, Vergangenheit und Gegenwart für einen Augenblick schockartig aufeinander treffen“ (Schneider 2002, 33):

Die Unterbrechung wiederholt eine reale Verletzung des Lebenskontinuums: An der Spur dieser Verletzung, dem Zeichen einer vergangenen Krise, legt sie eine biographische Sequenz neu auf und ‚beschließt‘ diese, indem das Zeichen gewordene Trauma Anlass für

¹ Siehe dazu auch den Kommentar von Brigitta Helbig-Mischewski, die dieses Gedicht mit einem späteren Insel-Gedicht („Utopia“, 1976) vergleicht (Helbig-Mischewski 2006, 199).

eine Erinnerung wird, die den lebensgeschichtlichen Bruch in einen neuen Kontext stellt. Im Akt des Wiedererkennens erhält das Trauma eine Bedeutung, die ihm als Ereignis fehlte. (2002, 33)

Anders die Szymborska der „Insel der Sirenen“: Ihrem implizit vorwärtsstrebenden Odysseus fehlt das Bild einer Rückkunft als ‚Heimkehr‘. Sie lässt ihn einer lichten Zukunft entgegenstreben, führt ihn nicht ‚zurück‘ an den multiplen Sehnsuchtsort Ithaka als gelungene Verknüpfung von Geschichte und Biographie, von Taten und Leiden, von Verdrängen und Entbergen, von Ambivalenz und Bedeutungswandel, wie dies beispielsweise Konstantinos Kaváfis in „Ithaka“ (1911) tat. Oder, um nochmals Christian Schneider zu zitieren:

Heimkehren kann nur der, welcher den Ort seiner Ausfahrt noch als den Punkt wiedererkennen kann, von dem seine ursprüngliche Identität ausging, und zugleich den vergangenen biographischen Zyklus von Krieg, Irrfahrt und Gewalt in seine Herkunftsgeschichte eintragen kann. (2002, 37)

Odysseus' Narbe ist für Schneider eine „zum Zeichen gewordene *biographische Wunde*“ (2002, 38). Der Odysseus von Szymborska wirkt dagegen flach, weil er mit der Mehrdeutigkeit und Versuchbarkeit seine Biographie verloren hat. Reizvoller aber ist ein anderer Gedanke: Der Odysseus-Exkurs scheint auch einen treffenden Kommentar zu Szymborskas eigener Entwicklung darzustellen. Die frühen Jahre und Gedichte der allzu großen Gewissheit, der festen Überzeugung von etwas, das sich dann als verfehlt, ja verbrecherisch offenbart, lassen sich als Szymborskas *werk-biographische Wunde* lesen. Daraus entsteht die Narbe, die sie erkennbar macht.

Ob oder in welchem Maße man hier von Trauma sprechen möchte, sei dahingestellt. Aber die später fast überausgeprägte Ambiguität, Szymborskas vielfach und facettenreich charakterisierter Stil wird hier schon erkennbar. Die Texte sind ironisch, lakonisch, selbstreflexiv, aphoristisch, photographisch präzise, unpräzise, unpathisch, moralisch, philosophisch, weiblich und emotional. Kurz das, was Gerhard Bauer als ihre *Frage-Kunst* (2004) bezeichnet oder Artur Sandauer als den schon erwähnten „methodischen Zweifel“ gefasst hat (1969, 394) – all das erfährt auf dem Hintergrund des Frühwerks noch einmal eine neue Bedeutung. Der hinter jedem Vers wiedererkennbare Ausgangspunkt vervollständigt erst die poetologische Identität dieses dichtenden Subjekts. Zentral wird nun der Zweifel, das Infragestellen, die Konfrontation mit dem Alltäglichen, scheinbar Banalen, Unscheinbaren. Mit Gerhard Bauer beobachtet:

Die eigentümliche Intensivierung, manchmal auch pathetische Akzentuierung von gewaltigen wie von minimalen Feststellungen wird schon im Moment ihrer Formung oder in alsbald folgenden Versen oder Strophen gebrochen durch ein ebenso subtiles wie übermütiges Spiel der Ironie und einen fast durchgängigen Hang zum Paradox. (2004, 15–16)

Das zeichnet sich erstmals ab in dem schon erwähnten Band *Rufe an Yeti*, der gemeinhin als das ‚eigentliche‘ Debüt der Autorin gilt – meine Zweifel an dieser Formulierung dürften sich aus dem Vorhergehenden erhellen. Zugleich ist das titelgebende Yeti-Gedicht „Von der nicht stattgehabten Expedition in den Himalaja“ („Z nieodbytej wyprawy w Himalaje“) ein repräsentatives Beispiel für Szymborskas Selbstverortung in der polnischen Nachkriegsdichtung. Es ist kein dissidentisches Gedicht, aber auch kein konformes. Eher eines des Aufbruchs, der Loslösung als des vollzogenen Bruchs.

Aha, das also ist der Himalaja!
 Berge unterwegs zum Mond.
 Der Moment des Starts, verewigt
 am plötzlich geschlitzten Himmel.
 Die Wüste der Wolken durchstoßen.
 Ein Schlag ins Nichts.
 Echo – das weiße Stumme.
 Stille.

Yeti, unten ist Mittwoch, das Abece, das Brot,
 und zwei mal zwei ist vier,
 und der Schnee taut.
 Ein kreuzgeteilter
 roter Apfel ist dort.

Yeti, nicht nur Verbrechen
 sind bei uns möglich.
 Yeti, nicht alle Worte
 sind ein Todesurteil.

Wir erben Hoffnung –
 die Gabe des Vergessens.
 Du wirst sehn, wie wir Kinder
 auf Ruinen gebären.

Yeti, wir haben Shakespeare.
 Yeti, wir spielen Geige.
 Yeti, und wenn es dunkelt,
 machen wir das Licht an.

Hier – weder Erde noch Mond
 und die Tränen gefrieren.
 O Yeti Halbfaust,
 überleg es, komm zurück!

So rufe ich Yeti zu
 in den vier Lawinenwänden
 und strample mich im Schnee,
 dem ewigen,
 warm.

(Szymborska 1998, 69–71; übertragen von Karl Dedecius)

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre war es praktisch unmöglich, das Bild vom schmelzenden Schnee zu verwenden, ohne Ilja Ehrenburgs Kurzroman *Tauwetter* (1956) aufzurufen, welcher der Epoche schließlich den Namen gab. Damit ist das Gedicht historisch-politisch unhintergebar situiert. Dem entspricht die der Länge nach herausragende erste Strophe, die sich als ein in originelle Bilder gefasster Abgesang auf einen titanenhaften, gescheiterten Aufbruch lesen lässt. Der Kontrast zwischen der Monumentalität des Zentralmotivs und der Lakonie vor allem des ersten, aber auch des letzten Verses führt jene milde Ironie ein, die für Szyborska von nun an immer wieder in Anspruch genommen wird.

Konstitutiv ist die Spannung zwischen dem Tauen im Tal und dem „Schnee, / dem ewigen“ der Berge, ähnlich wie auch die „Lawinenwände“ die potenziell verheerenden Folgen der Frühlingsbrise anspielen (Szyborska 1998, 71). Weiterhin fällt die schlicht atemberaubend unschuldige Bescheidenheit der Verbesserung auf, die zugleich etwas über die Totalität des vorangegangenen Terrors sagt: Nicht *nur* Verbrechen sind möglich, nicht *alle* Worte sind Todesurteile.

Der Nachhall des Schreckens entgegen der behaupteten „Gabe des Vergessens“ spricht denn auch aus den eher Ablenkung und Verdrängung als Kunstgenuss evozierenden Berufungen der Literatur und des Geigenspiels: „und wenn es dunkelt / machen wir das Licht an.“ (Szyborska 1998, 69) Ein feiner Nachhall, den der Stakkato-Rhythmus der Verse in dieser Strophe noch verstärkt.

Die zentrale Figur für die unheimliche Ambivalenz des Textes ist indes der Yeti. Zwei hauptsächliche Lesarten finden sich in verschiedenen Varianten, wobei die Kunstfertigkeit und Wirkung des Textes freilich darin besteht, dass sie sich nicht ausschließen, sondern wechselseitig ermöglichen, verstärken, spiegeln und brechen.

Zum einen ist da die naheliegende: der Yeti als mythisch-unschuldiges Naturwesen, das sich ins Eis geflüchtet hat vor dem Unheil in Stalins Welt im Aufbruch, und das nun, nach dem Ende des Schreckens zurückgerufen wird unter Beschwörung eines sich normalisierenden Alltags – der folgerichtig eine eigene, neue Dignität erwirbt.

Andererseits evoziert der Yeti ein Monster, und zwar in der Lektüre maßgeblicher Stimmen eben jenes, das gerade die Welt verlassen hat: Stalin. Auf dieser Ebene litte das lyrische Ich, das den Diktator „Halbfaust“ (Szyborska 1998, 69) zurückruft, unter einer Art Stockholm- oder Verwaisungssyndrom – eine so treffende wie beunruhigende Einsicht in die komplexe Psychopathologie poststalinistischer Gesellschaften. Der Name „Halbfaust“ verweist auf Pan Twardowski, eine polnische Faust-Legende, in welcher der Adlige Jan Twardowski seine Seele dem Teufel verkauft, um Macht zu erlangen.

Dabei bleibt stets evident, dass es den Yeti nicht gibt. Mithin handelt es sich beim Adressaten des lyrischen Ich zu allem anderen um eine Phantasmago-

rie, eine Leerstelle des Unwirklichen – und genau dies ist der Effekt des Titels, der der ganzen Szenerie den Boden unter den Füßen wegzieht: „Von der nicht stattgehabten Expedition in den Himalaja“. Diese kann mit demselben Recht auf den gescheiterten Aufbruch in eine neue Gesellschaft bezogen werden, womit sich der Zirkel schließt.²

Das Ende des Textes ist von milder Zuversicht: Es ist noch nicht vorbei. Das lyrische Ich ist noch gefangen im ewigen Schnee zwischen Erde und Mond. Aber es strampelt sich warm. Während das, was auch immer dort oben thront, unerreichbar und unansprechbar bleibt. Das lyrische Ich erhält keine Antwort auf seine sechsmalige Anrufung. Insofern handelt es sich bei aller Redseligkeit, und in Abwandlung eines Begriffes von Jerzy Kwiatkowski, um ein „Sprachlos-Gedicht“ (1991, 211), um das Zeugnis einer schweren *kommunikativen Pathologie*, eben eines Traumas.³ Es scheint keine unzulässige Verquickung mit der empirischen Autorin in der Annahme zu liegen, dass es sich – auch – um Wisława Szymborskas Narbe handelt. Dass sie hier in ihrer eigenen Gewordenheit, als individuelle Stimme erkennbar wird.

Szymborska und die polnische Avantgarde

Wenn Kwiatkowski indes befindet, Szymborska stelle das Natürlich-Unmittelbare, eine vermeintlich einfache Sprache gegen das Artistische, gegen die „todernst zelebrierte Virtuosität“ der polnischen Avantgarde (Kwiatkowski 1991, 208–209), dann teile ich das zumindest für die ersten Bände nicht. Kwiatkowski führt den Unterschied weiter aus: „Von der eigenen Kunstfertigkeit lenkt sie ab, indem sie diese durch einen Scherz oder Selbstironie bagatellisiert; oder aber, indem sie sie auf eine derart perfekte Art funktionalisiert, dass sie fast unsichtbar wird“ (1991, 209). Er bezeichnet das als Methode der Verschleierung, als „stilisierte Naivität“ (1991, 206). Szymborska tue so, als halte sie ihre „Kunst quasi verborgen, als ob sie sie verheimlichen“ wolle (1991, 208).

Das mag später durchaus zutreffen, hier aber noch nicht. Denn naiv mag die Stimme des lyrischen Ich sein, der Text ist es nicht. Ebenso bagatellisiert er weder sein Sujet noch die eigene Kunstfertigkeit. Kurz, es ist offenkundig nicht so, als beträte 1957 eine Wisława Szymborska die literarische Bühne, die einerseits mit der früheren nichts zu tun hätte, andererseits gleichsam ‚fertig‘ sei.

² Zur Deutung des „nicht“ siehe u. a. Tadeusz Nyczek in seiner Analyse des Gedichts (1997, 42).

³ Zur weiterführenden Frage nach Motiven des leisen Sprechens, des Flüsterens, des Verstummens oder der Stille siehe die Monographie von Dorota Wojda (1996).

Deshalb soll hier noch eine motivgeschichtliche Überlegung als Beispiel anschließen, wie der Text sich zur modernen polnischen Literatur in Beziehung setzt. Der Himalaja suggeriert als Motiv eine innovative Perspektive; insofern es sich um ‚Bergdichtung‘ handelt, ist er aber auch äußerst traditionsverbunden. Das Gebirge, und zwar namentlich die Tatra, spielt in der polnischen Dichtkunst eine überaus prominente Rolle und taugt deshalb für jede Generation neu, sich ihren ästhetischen Reim auf die Welt zu machen. Hier von Interesse ist nun namentlich die Krakauer Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Dichter wie Tadeusz Peiper und Julian Przyboś legten ihrer konstruktivistischen Poetik, so Heinrich Olschowsky, „Prinzipien zugrunde, die aus der Gegenwart abgeleitet waren: Ökonomie der Mittel, Funktionalität, Dynamik, Effektivität, [...]“ (1979, 39). Der Dichter sollte, so Tadeusz Peiper, ein „Wortarbeiter“ sein (*słowiarz*), ein Handwerker im Sprachlabor. Das sind in der Tat gesuchte Formulierungen, die sich bei Szymborska schwer vorstellen lassen. In der Praxis klang das 1938 bei Julian Przyboś in „Aus der Tatra“ („Z Tatr“) so:

[...]
 Das Knirschen
 des Kletterhakens,
 von seinem Echo gehäutet,
 nur dies noch deine ganze Welt,
 geschrumpft in meiner Hand am Felsgrat;
 durch den gewaltigen Herzschlag niedergestreckter Gipfel.
 Für die Verzweiflung – zu wenig!
 Doch wie dröhnt – die Bedrohung!

Wie leicht,
 den hängenden Felsgrat in den Händen
 halten und
 nicht fallen,
 wenn
 sich im Auge die entblößte Erde
 mit dem Grund der Landschaft aufwärts dreht,
 den Himmel in den Abgrund schleudernd!

Wie still
 in der verriegelten Faust die Tote bestatten.
 (1986, 296; übertragen von Heinrich Olschowsky)

Das Gedicht endet im Übrigen mit dem Absturz der Bergsteigerin, im empirischen Bezugsfeld die Freundin des Autors. Abstürze wie dieser zeigen die Tiefe im polnischen Konstruktivismus als eine „aufwärts [ge]dreht[e]“ (Przyboś 1986, 296). Die biographische Wunde, die Przyboś mit dem Tod der Gefährtin an der Toten Wand erleidet, findet sich verdichtet in einem architektonischen Schau-

spiel von einstürzenden Himmeln und in den Himmel geschleuderten Landschaften. Das ist gewiss bombastischer als das von Szymborska ironisch eingeleitete: „Berge unterwegs zum Mond. / Der Moment des Starts, verewigt / am plötzlich geschlitzten Himmel. / Die Wüste der Wolken durchstoßen. / Ein Schlag ins Nichts. / Echo – das weiße Stumme. / Stille“ (Szymborska 1998, 69).

Doch stehen sich beide Bildsprachen erheblich näher als die der klassischen Moderne des Jungen Polen um die Jahrhundertwende, deren Tatra als nationaler Sehnsuchtsort daherkam, mystisch verzaubert, metaphysisch offen, zumeist menscheer und erdenschwer. Auch der Wandel des Gebirgsmotivs vom Fetisch über das avantgardistische Sprachdrama zum offenen Symbol lässt sich als eine Häutung lesen.

Mit der Wahl des Himalaja streift Szymborska zudem den nationalen Ballast des Gebirgsmotivs ab. Indes steigert sie es zugleich in einen globalen Superlativ – was der Dimension der historischen Erfahrung als einer totalen gemäß sein mag, als ‚Bagatellisierung‘ indes kaum treffend erfasst ist.⁴

Szymborskas Echo und das Weibliche

Insofern es hier explizit um Nobelpreisträgerinnen geht, stellt sich die Frage nach möglichen Spezifika weiblicher Autorschaft und deren Niederschlag im Text. Dabei sticht zunächst ein Paradox ins Auge: Zwar wird die Lyrik Szymborskas immer wieder mit dem Etikett ‚weiblich‘ versehen, zugleich jedoch postulieren etwa Magnus Krynski und Robert Maguire: „Im ganzen Werk der Szymborska gibt es vielleicht zwei Gedichte, die man als gemäßigt ‚feministisch‘ bezeichnen könnte. [...] Allgemein betrachtet hat das ‚Geschlecht‘ jedoch keine Bedeutung: Das Leben selbst ist die Hauptsorge der Szymborska“ (1989, 224). Ähnlich formuliert Piotr Kuncewicz, dass sie die „Region des Geschlechts“ weit hinter sich gelassen habe (1986).⁵ Zumindest in einer Hinsicht stimmt das – und zwar im Umgang mit dem eigenen Nichtrezipiert-Werden. 1962, einige Millionen Leser und 34 Jahre vor dem Nobelpreis, verfasst sie das Gedicht „Autorenabend“ („Wieczór autorski“):

4 Ganz am Rande sei übrigens bemerkt, dass Bergsteigen in Polen Volkssport blieb und einige der bedeutendsten Himalaja-Expeditionen jüngerer Zeit von Polen erklettert wurden. Die Expedition hätte dann also doch noch stattgehabt – wenn auch nur in der Realität, nicht in der höheren Wahrheit der Fiktion.

5 Dörte Lütvogt befasst sich z.B. skeptisch mit der Frage, ob es in Szymborskas Werk ein „femines Sujet“ gibt, ein „weibliches“ Modell von Wirklichkeit (1998).

Muse, kein Boxer zu sein bedeutet, gar nicht zu sein.
 Das brüllende Publikum hast du uns nicht gegönnt.
 Zwölf Zuhörer sind im Saal,
 es ist Zeit zu beginnen.

Die Hälfte ist da, weil es regnet,
 der Rest sind Verwandte. Muse!

[...]

Der Greis in der ersten Reihe träumt behaglich,
 seine Verblichene steige aus ihrem Grab und
 backe ihm einen Pflaumenkuchen.

Mit Feuer, doch mit einem kleinen, sonst könnte der Kuchen verbrennen,
 beginnen wir unsre Lesung. Muse.

(Szyborska 2006, 79; übertragen von Karl Dedecius)

Zwölf Zuhörer, das ist immerhin die altehrwürdige Zahl der Vollendung. Es mag daraus eine Weltreligion entstehen wie im Fall des Jesus von Nazareth und seiner zwölf Jünger. Und es mag sich abermals um eine Anspielung auf Tadeusz Peiper handeln. Enttäuscht von dem geringen Anteil, den die damaligen Leser an seiner konstruktivistischen Lyrik nahmen, gab Peiper die Losung aus, dann schreibe man eben nur „für zwölf“ – in der Hoffnung, dass daraus irgendwann zwölf Millionen Polen werden würden (Olschowsky 1979, 43). Allemal, eines findet sich bei Szyborska nicht: auch nur die geringste Andeutung, dass ihr Überhört-Werden mit ihrem Geschlecht zu tun haben könnte. Nicht einmal das lyrische Subjekt ist als ein weibliches markiert, sagt es doch „wir“.

Das ist kein Zufall. Im Polnischen ist das Geschlecht des lyrischen Ich an Vergangenheitsformen und anderen grammatikalischen Markern leichter abzulesen beziehungsweise aufwendiger zu verschleiern als etwa im Deutschen. Insofern ist das Geschlecht öfter und selbstverständlicher präsent, auch wo es nicht Thema oder Sujet ist. Indes umgeht gerade Szyborska diese Eindeutigkeiten relativ häufig, indem sie „wir“ wählt, das Präsens oder andere offene Konstruktionen. Zwar heißt es in dem Himalaja-Gedicht dann eben „wir“ werden Kinder auf den Ruinen „gebären“ (Szyborska 1998, 69) – und nicht etwa zeugen. So ist auch ohne Kenntnis der empirischen Autorin die Stimme ihrer Gedichte oft implizit weiblich. Doch in der Tendenz ist das Geschlecht tatsächlich eher zurückgenommen als ausgestellt, wirkt heruntergespielt. So dass die Texte die Frage zurückgeben, warum eigentlich Zuschreibungen wie „naiv“, „feinsinnig“, „unpräzise“, „metaphysisch“ und „emotional“ nicht auch eine männliche Stimme sein könnte. Oder wo eine einschlägig weibliche Figur nicht in die Falle zur unterkomplexen Lektüre führen mag, wie Grażyna Borkowska ausführt und sich die Frage stellt, warum Szyborska „sich mit solchem Nachdruck und solcher Konsequenz an periphere Bereiche hält, warum sie mit solcher Vorliebe aus den Kulissen auf die Welt schaut, dabei Allgemenkonzepte

meidend“ (1991, 55). Borkowska sieht in dieser Verweigerung eine „Kritik am universalistischen, abstrakten Denken, das von einer restriktiven, ‚patriarchalen‘, Ordnung bestimmt ist“, weshalb sie bei Szymborska auch Verfahren der Dekonstruktion und des Feminismus ausmacht. Dennoch: „Keine dieser Formeln – weder die dekonstruktivistische noch die feministische – schöpft den Reichtum [ihrer Dichtung] aus“ (Borkowska 1991, 58).⁶

Ein Beispiel bietet das bei Szymborska wiederkehrende stumme Echo. Die Bergnymphe Echo hatte im Auftrag von Zeus dessen Hera mit Erzählungen abzulenken, während der Gott seinen Amouren nachstrich. Als Hera das Spiel durchschaute, verdammt sie die wortfertige Echo dazu, forthin nur die jeweils letzten Fetzen dessen nachsprechen zu können, was ihr Gegenüber gerade gesagt hatte. So verfügt Echo nicht mehr über den Anfang ihrer Rede – sie kann nur Gehörtes doppeln: Sie ist das geopferte, stumm gemachte Weibliche, sprechbedingt aussagelimitiert, so lautet eine verbreitete Lesart.

Demgegenüber liest Gayatri Spivak in einem weiteren Sinn Echo als das subalterne Andere. Echo ist für sie im Mythos „by definition dependent“ (1993, 25). Sie trifft auf den schönen Jüngling Narziss, der indes unfähig ist, etwas Anderes zu lieben als sein eigenes Spiegelbild. Echo verfällt ihm, wird jedoch von Narziss verschmäht und flieht darüber in die Wildnis, wo ihre Gebeine versteinern, ihre Stimme aber weiterlebt. Für Spivak nun ist entscheidend, was Echo Narziss auf dessen Frage, warum sie ihn fliehen würde, antwortet:

[...] in her brief exchange with Narcissus, she marks the withheld possibility of a truth outside intention. Is there a radical counterfactual future anterior, where Echo against her intention, a poor thing at best, will forever have exercised the negative transference (‘fly from me’ between question and order) that will have short-circuited the punishment of mortiferous self-knowledge? Is that the impossible experience of identity as wound? (1993, 25)

Ohne Intention imitierend, äußert Echo mit „fly from me“ ein ambivalentes Statement zwischen verfehltm Wunsch und möglicher Warnung. Spivak macht darin eine *verborgene* Intentionalität aus, einen Spiel-Raum für unkontrollierte Reaktionen. Oder mit Jane Hiddleston: es handelt sich um eine „imitation without imitation“ (2010, 156).

Ähnlich spricht Bettine Menke von Echo als einer „Figuration, ein[em] Anthropomorphismus für den sinnleeren Schall und Widerhall, für das, was kein Gesicht hat“ (2003, 76–77): „Die Echo und ihre Echos sprechen von der

⁶ Daran anschließend und zuspitzend siehe Bożena Karwowskas Überlegungen zur „female persona“ in Szymborskas Dichtung (2006).

Bezogenheit jeder Rede auf vorausgehende Rede, von der Abhängigkeit der Rede von anderer Rede, die bereits verhallt ist“ (2003, 73).

Dabei stellt auch Menke explizit nicht mehr die Frage nach einem Weiblichkeitsentwurf, sondern will Echo als „*ein anderes* ohne Ort“ lesen (2003, 77), das polare Oppositionen per se subvertiert. Es gehe vielmehr „um die Produktivität der Sprache, um das an der Sprache, was keiner Strategie eines vermeintlichen Souveräns der Rede unterliegt“ (Menke 2003, 77).⁷

Dieser Ansatz scheint der Komplexität von Szymborskas Gedicht tatsächlich eher zu entsprechen als eine etwas platte Argumentation mit ‚dem Weiblichen‘. Oder als die wohlfeile Enthhebung der Preisträgerin aus aller sozialen Realität zur Sängerin des „Lebens“ selbst, die die „Region des Geschlechts“ (Kuncewicz 1986) hinter sich gelassen habe.

Allemaal, in Szymborskas Himalaja-Gedicht bleibt Echo stumm. Eine weiße Stille. Die „Sinn-Investitionen“ (Menke 2003, 80) des lyrischen Ich laufen hier ins Leere. Nicht einmal ein verspielter „Nicht-Sinn des Geräuschs“ (Menke 2003, 83) kommt zurück. Das führt noch einmal zum Begriff der *kommunikativen Pathologie* und damit zu dem bekanntesten Gedicht Wisława Szymborskas, „Gespräch mit dem Stein“ („Rozmowa z kamieniem“), das in dem 1962 veröffentlichten Band *Salz (Sól)* enthalten ist.

Ich klopfe an die Tür des Steins.
„Ich bin’s, mach auf.
Lass mich ein,
ich will mich umschaun in dir,
dich einatmen wie die Luft.“

„Geh weg“, sagt der Stein.
„Ich bin dicht verschlossen.
Sogar in Teile zerschlagen,
bleiben wir dicht verschlossen.
Sogar zu Sand zerrieben,
lassen wir niemanden ein.“

Ich klopfe an die Tür des Steins.
„Ich bin’s, mach auf.
Ich komme aus reiner Neugier.
Das Leben ist ihre einzige Chance.
Ich möchte deinen Palast durchschreiten
und dann noch das Blatt und den Wassertropfen besuchen.

7 Weiter heißt es bei Menke, der Rede der Echo sei ein „*ethischer Imperativ*“ beschieden, „*das* zuzulassen, was ein anderes ist und was als indistinkte Differenz nicht personal ist, und was zuzulassen ist, *ohne verkörpert* zu werden“ (2003, 77).

Ich habe nicht viel Zeit für das alles.
Meine Sterblichkeit sollte dich erweichen.“

„Ich bin aus Stein“, sagt der Stein,
„und muss gezwungenermaßen ernst sein.
Geh weg.
Lachmuskeln habe ich keine.“

Ich klopfe an die Tür des Steins.
„Ich bin's, mach auf.
Man sagt, es gibt große leere Säle in dir,
unbetrachtet, vergeblich schön,
taub, ohne Echo von irgendwessen Schritten.
Gib zu, dass du selbst nicht viel davon weißt.“

„Große und leere Säle“, sagt der Stein,
„aber ohne Raum.
Schön, möglich, aber jenseits des Geschmacks
deiner ärmlichen Sinne.
Du kannst mich kennenlernen, du wirst mich aber niemals erkennen.
Meine ganze Oberfläche wende ich dir zu,
meine Innenseite wende ich von dir ab.“

[...]

„Du kommst nicht rein“, sagt der Stein.
„Dir fehlt der Sinn der Anteilnahme.
Kein Sinn ersetzt dir den Sinn der Anteilnahme.
Selbst der bis zur Allsicht geschärfte Blick
nützt dir gar nichts ohne den Sinn der Anteilnahme.
Du kommst nicht rein, hast kaum eine Ahnung von diesem Sinn,
kaum seinen Ansatz, eine Idee davon.“

[...]

Ich klopfe an die Tür des Steins.
„Ich bin's, mach auf.“

„Ich hab' keine Tür“, sagt der Stein.
(Szymborska 1998, 248–251; übertragen von Karl Dedecius)

Echo ist auch hier präsent, nicht nur in der Erwähnung in der fünften Strophe. In Ovids Metamorphosen verstummt Echo aus Kummer, wird zu Sandkörnern verfliegenden Gesteins, an dem ihre Stimme widerhallt. Wenn das lyrische Ich sich nun an einen Stein wendet, so schwingt in der scheiternden Kommunikation oder Annäherung auch dieses Echo-Verhältnis mit und erweist sich die Konstellation abermals als komplexer, als die erste Lektüre nahelegen mag – auch mit Blick auf die Geschlechterzuordnung, die hier scheinbar eindeutig ist: Stein (*kamień*) ist im Polnischen wie im Deutschen männlich. Das sprechende Subjekt wird dagegen an mehreren Stellen allein schon durch die Vergangenheitsform

(*slyszalam* und *byłam*) als weiblich kenntlich gemacht, wo auch eine neutrale Variante wie in der deutschen Übertragung „Man sagt“ (Szyborska 1998, 249) möglich wäre.

Wie an den Yeti wendet sich das lyrische Ich sechsmal an den Stein, das Begehren um Einlass bleibt jedoch unerfüllt; immerhin erhält es Antworten. Tadeusz Nyczek hat bemerkt, dieses „Lass mich ein“ (*wpuść mnie*) transportiere die litaneihafte Beschwörungsstruktur des „Sesam, öffne dich“ (1997, 46).⁸ Es liegt eine Art verzweifelte Magie darin – aber ist das lyrische Ich verzweifelt? Oder zudringlich außerstande, das Andere in seiner Autonomie bestehen zulassen? Taub mangels Anteilnahme, wie der Stein ihm vorwirft, und so eben auch nicht in der Lage, auf seine Einwände einzugehen? Stattdessen folgen immer neue um das eigene Bedürfnis zentrierte Argumente. Gerhard Bauer nennt den anklopfenden Menschen denn auch ein „touristisches Exemplar“, eine verhinderte Erlebnistouristin also, die vor dem wortgewandteren Stein zum „bockigen Kind“ mutiert (2004, 82). Was bleibt, ist die unangreifbare Würde des Steins angesichts des vergehenden organischen Lebens.

Nach genauem Hinsehen lösen sich die ersten polaren Evokationen rasch auf: Weichheit versus Härte, Sterblichkeit versus Unsterblichkeit, belebt versus unbelebt – weiblich versus männlich; die nicht tragfähigen Oppositionen ließen sich fortsetzen. Am Ende bleibt die Stille. Also die Unmöglichkeit jedes Gesprächs? Nein, denn der Text tritt in Dialog mit uns und wir miteinander über den Text. Die Eindeutigkeit von ‚unmöglich‘ wäre die bloße Umfärbung der frühen Erlösungsideologie, und geht nicht mit Szyborskas „methodischem Zweifel“ (Sandauer 1969, 394) und der Offenheit dieser Verse zusammen.

„Gespräch mit dem Stein“ – und das hat zur Bekanntheit des Gedichts beigetragen – verschiebt die Lyrik ins Narrative, öffnet sie für Textsorten wie das Streitgespräch, das Traktat, den Essay. Das macht sie erzählerisch, feuilletonistisch. Dörte Lüdvoigt zählt sich durch Szyborskas Gedichttitel, an denen sie eine „gattungspoetische Dehierarchisierung“ festmacht (2007, 35). Zusammen kommen unter anderem: Monolog, Gespräch, Bericht, Rezension, Erzählung, Interview, Parabel, Prolog, Notiz. Heinrich Olschowsky nennt das „die Kunst, einen philosophischen Diskurs in einen pointierten lyrischen Vorgang (zwischen Anekdote und Feuilleton) umzusetzen“ (1979, 185).

Auch das weitere Gedicht aus der 1976 erschienenen Sammlung *Die große Zahl* (*Wielka liczba*), dessen Subjekt abermals eindeutig weiblich ist, zeigt Szyborska als eine Zweiflerin, eine im höchsten Maße unzuverlässige dazu: „Lots Frau“ („*Żona Lota*“).

⁸ Gerhard Bauer hat in seiner Szyborska-Monographie auf die Übersetzungsprobleme hingewiesen, die das Gedicht mit sich bringt (2004, 79).

Angeblich sah ich zurück aus Neugier.
 Außer der Neugier hätt ich auch andere Gründe haben können.
 Ich sah zurück, weil mir die Silberschale leid tat.
 Versehentlich – als ich den Riemen festband an der Sandale.
 Um nicht noch länger in den gerechten Nacken Lots,
 meines Mannes, zu blicken.
 Aus plötzlicher Überzeugung, er hielte nicht einmal an, wenn ich stürbe.
 Aus Ungehorsam der Demutsvollen.
 Lauschend auf die Verfolger.
 Gerührt von der Stille, hoffend, Gott habe es sich anders überlegt.
 Unsere beiden Töchter verschwanden hinter der Hügelkuppe bereits.
 Ich spürte das Alter in mir. Die Entfernung.
 Die Schläfrigkeit. Die Ödnis des Wanderns.
 Ich sah zurück, als ich das Bündel zu Boden legte.
 Ich sah zurück vor Angst, wohin den nächsten Schritt setzen.
 Schlangen kreuzten meinen Weg,
 Spinnen, Feldmäuse, Geierküken.
 Weder Gutes noch Böses – einfach alles, was lebte,
 kroch und hüpfte in Massenpanik.
 Aus Vereinsamung sah ich zurück.
 Aus Scham, ich hätte heimlich die Flucht ergriffen.
 Aus Lust, jetzt aufzuschreien, umzukehren.
 Oder erst dann, als der Wind
 mir das Haar löste und das Kleid nach oben riss.
 Ich meinte, man sehe es von den Mauern Sodoms,
 und lachte schallend, einmal, ein zweites.
 Ich sah zurück im Zorn.
 Um mich zu weiden an ihrem großen Verderben.
 Ich sah zurück aus allen obengenannten Gründen.
 Ich sah zurück ohne eigenen Willen.
 [...]

Aus Atemnot drehte ich mehrmals mich um.
 Wer das hätte sehen können, meinte vielleicht, dass ich tanze.
 Nicht ausgeschlossen, dass ich die Augen geöffnet hatte.
 Möglich, dass mein Gesicht, als ich hinfiel, zur Stadt zurücksah.
 (Szymborska 2006, 191–192; übertragen von Karl Dedecius)

Bekanntlich versteinert Lots Frau zur Salzsäule, weil sie sich auf der Flucht aus dem zum Untergang verurteilten Sodom umwendet, entgegen dem Verbot der ihre Familie rettenden Engel, in der volkstümlichen Ergänzung aus Neugier. Unter anderem hat Anna Achmatova das Motiv aufgegriffen und 1924 in „Lots Frau“ Schmerz und Heimatverlust verhandelt; gut möglich, dass Szymborska den Text kannte.⁹ Anders als Achmatova wählt Szymborska aber nicht die dritte

⁹ Eva Behrisch deutet Achmatovas Figur u. a. als eine Frau, die es wagt „in ihrer unbezwingbaren Liebe zur Heimatstadt sogar Gott den Gehorsam zu verweigern“ (2007, 40).

Person Singular, sondern lässt Lots Frau selbst sprechen und darüber spekulieren, warum sie den fatalen Blick zurück geworfen habe.

Irritiert bereits der zwischen Selbstbefragung und widersprüchlichen Selbstauskünften oszillierende Monolog, so schaffen einzelne Wörter gleichsam einen Abstand zwischen dem lyrischen Subjekt und Lots Frau, im Polnischen (*podobno* statt *rzekomo*) stärker als im Deutschen (*angeblich*) (Lütvogt 1998, 54). Dergestalt bricht das Rollengedicht auf. Dörte Lüdvogt hat das konzise herausgearbeitet und kommt zu dem überzeugenden Schluss, dass hier nicht Lots Frau spricht, sondern eine Vielzahl von seelisch und pragmatisch unterschiedlich disponierten Frauen (1998, 63). Darunter sind eine pragmatische Hausfrau, der es um den Hausstand leidtut; ein von der mitleidlosen Gottestreu und Physis ihres Mannes angewidertes Eheweib; eine altersmüde Frau in einem erschöpften Körper; eine Ungehorsame, die sich selbst zerstört; eine Verängstigte inmitten fliehender Kleintiere und Todesboten; eine Einsame; eine Frau, die sich schämt; eine Mutter voller Sorge um ihre Töchter; eine Frau, der das Schicksal ihrer vormaligen Mitbürger das Herz zerreißt. Lüdvogt spricht im Ergebnis von einem „Porträt der Frau als Genus“ (1998, 62), dem das biblische Sujet nur noch als Prätext diene.

Anders sei es im zweiten Teil des Gedichts, wo äußere, dem Willen entzogene Gründe angeführt würden, die auch einen Mann in derselben Situation zum Blick zurück veranlassen könnten (Lütvogt 1998, 66). Das mag indes auch auf die angenommene Polyphonie des generisch Weiblichen im Teil davor zurückwirken. Doch welche der dort vorgestellten Disposition wären jenseits von Lesegewohnheiten und der bereits als unzuverlässig enttarnten homogenen Sprecherin nur als weibliches Monopol zu betrachten? Mithin scheinen mir auch hier die Überlegungen Bettine Menkes weiter zu tragen, vom Anderen, Subalternen auszugehen, konkret von einem flüchtenden Subjekt im Genus. In dem „Ich sah zurück ohne eigenen Willen“ (Szyborska 2006, 191–192) klingt denn auch jene *verborgene Intentionalität* der Spivakschen Echo an.

Damit soll die Bewegung keineswegs in die Richtung jener zersetzend-vereinnahmenden Beliebigkeit gehen, die Szyborskas Stimmen im Verweis auf das Leben selbst, auf das Allgemeine oder das Weibliche stillstellt. Eine ähnliche Formulierung in freilich ganz anderer Absicht gebraucht Czesław Miłosz 1991, der von der Identifikationskraft spricht, die das lyrische Subjekt bei Szyborska stets habe, gleich ob sie „ich“ oder „wir“ schreibe, um doch immer von der *conditio humana* zu sprechen (Miłosz 1996 [1991], 32).¹⁰ Noch 1969 indes

¹⁰ So lässt sich auch Michał Głowinski lesen: „Wisława Szymborska jest wielkim poetą.“ Auf Deutsch: „Wisława Szymborska ist ein großer Dichter.“ Sie ist eine große Dichterin müsste auf Polnisch dann heißen: „Ona jest wielką poetką“ (1995, 11). Siehe zum lyrischen Subjekt auch

befand er: „Am besten ist sie, wenn sie ihren existentiellen Rationalismus mit dem Feingefühl der Frau überwindet [...]“ (Miłosz 1981, 383).

Mein Bild wäre in nochmaliger Anknüpfung an Grażyna Borkowska ein anderes: Die Texte lassen die „Region des Geschlechts“ (Kuncewicz 1986) keineswegs hinter sich; vielmehr nehmen sie das stets uneindeutige, polymorphe wie polyphone Weibliche gleichsam auf und mit, wo sie es transzendieren. So wie die Stimmen, Dispositionen und Erfahrungen der vielen Frauen Lots nicht konkurrieren, sondern einander zu einem offenen, von methodischem Zweifel durchdrungenem, eben deshalb lebensvoll konkretem Bild ergänzen.

Szymborska und der Postkatastrophismus

In vielen Gedichten Szymborskas spiegelt sich die Konjunktur des Postkatastrophistischen: nach dem Überfall der Deutschen Wehrmacht auf Polen, nach dem Zweiten Weltkrieg, nach dem Holocaust, nach dem Stalinismus. Es sind oftmals auf den ersten Blick schlichte Gedichte. War Erich Auerbachs biographische Narbe, die Christian Schneider in dessen *Odysseus-Reflexionen* ausmachte, die Flucht aus Deutschland und der Gang ins Exil, gehört Szymborska zur sogenannten Kolumbus-Generation, zu den Überlebenden. Die Bezeichnung geht auf den gleichnamigen Roman von Roman Bratny zurück, der 1957 unter dem Titel *Kolumbus-Generation. Jahrgang 20* erschien. Geboren in den 1920er Jahren, hat diese Generation die Okkupation Polens erlebt, den Aufstand im Warschauer Ghetto, den Warschauer Aufstand, die Zerstörung Warschaus durch die Deutschen. Viele Städte sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, doch kaum eine wurde mit einem ähnlich existenziellen Vernichtungsvorsatz ausgelöscht – und anschließend mit solchem Behauptungswillen wieder aufgebaut wie Warschau.

Szymborskas ganz und gar nicht klassisches Aufbau-Gedicht „Ende und Anfang“ („Koniec i początek“) aus dem gleichnamigen Gedichtband von 1993 schließt das ein, ohne den Namen dieser Stadt nennen zu müssen. Es genügt, die polnische Warschau-Lyrik aufzurufen. Und so schreibt sie, die Krakauerin, folgende Verse:

Nach jedem Krieg
Muss jemand aufräumen.
Leidliche Ordnung kommt nicht von allein.

Włodzimierz Bolecki: „The ‚I‘ in Szymborska’s poems is always an ‚I, human being‘, not ‚I, Wisława Szymborska‘“ (2006, 24).

Jemand muss die Trümmer
an den Straßenrand kehren,
damit die Leichenkarren
sie passieren können.

Jemand muss versinken
in Asche und Schlamm,
Sofafedern,
Glassplittern,
in blutigen Lumpen.

[...]

(Szymborska 1998, 288–291; übertragen von Karl Dedecius)

Auch ihr Dichterkollege Miłosz arbeitet als junger Mann 1945 mit dem Mittel der Aufzählung, um die Zerstörung fassen zu können. In seinem viel diskutierten Gedicht „Armer Christ sieht das Ghetto“ („Biedny chrześcijanin patrzy na getto“) über das Niederbrennen des Warschauer Ghettos heißt es wie bei Szymborska: „Das Zerreißen beginnt, Zertreten der Seidenstoffe, / Das Zerschlagen von Glas, Holz, Kupfer, Nickel, Silber, / Gipsernem Schaum, Blech, Saiten, Trompeten, Blättern, Kugeln, Kristallen [...]“ (Miłosz 1992, 42–43).

Und auch Miłosz stellt dem Anfang des Plünderns, Zerstörens und Mordens kein Ende entgegen, sondern erschafft den „Wächter-Maulwurf“, der als personifiziertes Gewissen unter den Gängen die Toten bewacht – eine Figuration, die das Heroische zerbricht. Ähnlich entscheidet sich Szymborska in ihrer Lyrik für die postheroische Option. Ihre Betrachtung des Ortes, jeden Ortes oder jeder Stadt von dem ihr eingeschriebenen Ende her ist letztlich eine Zivilisationsreflexion. Es ist ein Umgang mit der vitalen Zerbrechlichkeit zivilen, also bürger-schaftlichen, städtischen Zusammenlebens.

Kaum jemand wusste das besser als Szymborskas zweiter Ehemann, der Schriftsteller und Drehbuchautor Kornel Filipowicz, der während der Okkupation Polens erst in deutsche Kriegsgefangenschaft geriet, von dort fliehen konnte, von der Gestapo gefasst wurde und die Konzentrationslager Groß-Roßen und Sachsenhausen überlebte. Er verstarb 1990.

Was geschehen ist, so fürchtet das Gedicht, kann und wird wieder geschehen. Es ist das Pendant zum dem Leben eingeschriebenen Tod. Darüber verkehrt Szymborska die Zeiten, die sie wie im Palimpsest einfängt: Jedes Ende scheint ein Anfang. Über das Chaos, das der Krieg an seinen Orten hinterlässt, legt Szymborska neue Schichten, ohne dass das Darunterliegende verschwinden würde, und signalisiert: Verwaiste Ruinen, Brückentrümmer, Bahnhofsrreste stehen noch eine Zeit im urbanen Raum, tragen die Spur historischer Erinnerung an die Zeit vor der Apokalypse. Darüber aber liegt längst Neues, eine Art unscharfe Offenheit, aber auch Vergessen und Ignoranz, selbst wenn die Photographen den Tatort längst verlassen haben, denn nichts scheint langweiliger

als der Wiederaufbau: „Fotogen ist das nicht, / und es kostet Jahre. / Längst zogen die Kameras / in den nächsten Krieg“ (Szymborska 1998, 289). Szymborska schafft einen Zwischenstatus zwischen Zerstörung und dem Wiederaufbau.

Das rhetorische Mittel der Aufzählung nutzt Szymborska auch, um sich dem Holocaust zu nähern. In „Noch“ („Jeszcze“) von 1957 reiht sie keine kriegszerstörten Gegenstände aneinander, sondern Namen, die als Liste „jüdischer Namen“, nicht als Individuen repräsentiert sind. Solche Reduktion auf das Bezeichnende markiert die Entmenschlichung der Opfer durch die Täter, die Grundlage für die anschließende Ermordung. Letzteres spart die Autorin aus dem Raum des Gedichts aus, kann sie aussparen, weil sie sich auf das historische Vorwissen ihrer Leser verlassen darf. Es reichen semantische Verweise wie die Gleise, die Waggonen und das Bild von der ‚Menschenwolke‘. Zum anderen belässt der Text die Tode im Ungesagten, weil es um Sprachlosigkeit geht angesichts der Morde, um die Unmöglichkeit, diese Tode zu bezeugen; auch um die gebotene Stille – und nicht zuletzt um das entsetzte (Ver-)Schweigen („ich sag’s nicht, ich weiß nicht“):

In plombierten Waggonen, bewacht,
fahren Namen durch Land und Nacht.
Wohin sie fahren in Herden
und ob sie mal aussteigen werden,
fragt nicht, ich sag’s nicht, ich weiß nicht.

Der Name Nathan trommelt an die Wand,
der Name Isaak greint ohne Verstand,
der Name Sarah ruft nach Wasser für
den Namen Aaron, der verdurstet hier.

Spring nicht vom fahrenden Zug, Name David.
Du bist Name, der zum Verderben verdammt,
Unbehauster, niemandem eigen,
zu schwer zu tragen in diesem Land.

Nenn deinen Sohn jetzt slawisch, Frau,
sie zählen das Kopfhaar hier genau,
für sie steckt der Recht-und-Schlecht-Unterschied
in euren Namen, im Schnitt vom Lid.

[...]

(Szymborska 2006, 41; übertragen von Karl Dedecius)

Was Szymborska indes nicht ausspart, sind die Orte, an dem die Morde stattfinden, das östliche Europa, Polen. Und damit die Frage der Verstrickung: dem „Namen David“ wird der Rat zuteil „Spring nicht vom fahrenden Zug“, sei er doch ein „Unbehauster“ und „zu schwer zu tragen in diesem Land“ (Szymborska 2006, 41). Nach allem selbst erfahrenen Leid stellt die hierin nahezu be-

kennntnishaft polnische Stimme so die Frage, wie viele wären zu retten gewesen aus den Waggons, hätte man sie als etwas anderes gesehen als eine Liste von Namen. Der Rat an die Mutter enthält die belastende Anerkennung: Wenn der jüdische David das „slawische“ Zeichen Lech oder Jarosław getragen hätte, wäre er dem Tod entgangen. Eventuell. In diesem Blick auf den Zeugen als Täter kommt neuerlich die Echo-Figur ins Spiel, wenn in der abschließenden Strophe das lyrische Subjekt aus dem erinnernden Albtraum vom Rattern der Waggons hochfährt: geweckt, „wie Stille die Stille erschreckt“ (Szyborska 2006, 42).

Vielleicht lässt es sich so fassen: es mag zwar den Verlust für die Erneuerung benötigen – doch lügt, wer den Tod, das Morden verschweigt, den Untergang von etwas oder jemandem, den ein Subjekt geliebt hat. Wisława Szymborska schafft Resonanzräume der Erinnerung, holt Schreckensbilder der Vergangenheit in die Gegenwart und zeigt an ihnen den iterativen Modus des Vergehens im Gegenwärtigen.

Am Ende ihrer Aufzählung von Reparaturen nach dem Krieg aber bleibt in „Ende und Anfang“ der in die Wolken schauende, einen Halm kauende Dichter – auf dem Gras, das über Leichen- und Ruinenberge wuchs: „Im Gras, das über Ursachen / und Folgen wächst, / muss jemand ausgestreckt liegen, / einen Halm zwischen den Zähnen, / und in die Wolken starren“ (Szyborska 1998, 291). Ein Mensch der Muße, des Friedens; ein Triumph der lyrischen Pastorale über die so zerstörerische wie mörderische Raserei.

Szyborska und das photographische Schreiben

Wojciech Ligęza hat einen Teil der Lyrik Szymborskas unter den Begriff der „fotographischen Ekphrasis“ gefasst (2016, CXLIII). Beispiel für eine solche Foto-Bild-Beschreibung leistet ein Gedicht der Autorin, das 2002 in der Sammlung *Augenblicke (Chwila)* abgedruckt wurde und auf den Terroranschlag 2001 in New York reagiert: „Fotographie vom 11. September“ („Fotografia z 11 września“).

Nach Roland Barthes lösen die meisten Photographien ein „höfliches Interesse“ aus, das er als *studium* beschreibt; hierbei handelt es sich um ein mehr oder weniger „ziellooses“ und „oberflächliches“ Schweifen des Blickes über Fotoalben (1989 [1980], 36). Dem stellt Barthes in seinem Essay *Die helle Kammer* das *punctum* gegenüber, das das *studium* „durchbricht (oder skandiert)“: „[...] denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“ (1989, 35–36). Barthes' Überlegungen möchte ich auf Szymborskas Text übertragen:

Sie sprangen aus brennenden Stockwerken hinab, einer, zwei, noch ein paar
höher, tiefer.
Die Fotografie hielt sie an im Leben,
und nun bewahrt sie sie auf
über der Erde gen Erde.
Jeder ist noch ganz
mit eigenem Gesicht
und gut verstecktem Blut.
Es ist genügend Zeit,
dass die Haare wehen
und aus den Taschen Schlüssel,
kleine Münzen fallen.
Sie sind immer noch im Bereich der Luft,
im Umkreis jener Stellen,
die sich soeben geöffnet haben.
Nur zwei Dinge kann ich für sie tun –
Diesen Flug beschreiben
und den letzten Satz nicht hinzufügen.
(Szymborska 2005, 57; übertragen von Karl Dedecius)

Szymborskas Gedichttitel ist nach Barthes als *studium* zu lesen: Er bezieht sich auf eine Aufnahme von aus dem brennenden Gebäude springenden Menschen, Aufnahmen, die wir gut kennen, auch wenn die wenigsten von uns sie in einem Album gesammelt haben dürften. Der Moment des Aufpralls der fallenden Körper jedoch bleibt bei Szymborska ausgespart. Sein exponiertes Fehlen ist das *punctum*, der Stich.

Dichterin wie Leser wissen indes, dass jeder Körper, jeder Leib eine Form besitzt, die ohne Aussicht auf Dauer ist. Sie kann im kommenden Moment und wird allemal zu einem späteren Zeitpunkt durch den Tod zerstört werden. Georges Bataille hat diesen Gedanken zum Konzept des *informe* ausgearbeitet, das die Zerstörung der „schönen“ Poesien feiert (1963 [1957], 180–189). Das *informe* denkt stets das Ende jeder vermeintlichen Dauerhaftigkeit und Stabilität als Wurzel eines tiefsitzenden, gleichsam transzendenten Ekels mit und reflektiert es. Batailles *informe* begreift und inszeniert diese stets vorausdenkende Auflösung alles Körperlichen als Metapher für die Abwesenheit eines stabilen Sinns überhaupt (Menninghaus 1999, 485–503).

Nicht so Szymborska: Sie „rettet uns vor dem Fall“, wie Anders Bodegård in Berufung auf den polnischen Dichter Adam Zagajewski hofft (2006, 15).¹¹ Sie

11 So führt Bodegård genauer aus, Zagajewski habe 1978 begeistert über ihren Gedichtband *Die große Zahl* geschrieben, „about the kinetic, mobile, dancing character of Wisława Szymborska’s poetry, which he describes as a peculiar personal centrifuge that mixes various elements of reality and history, emotion and futurology – a centrifuge of liberty, autonomy“ (2006, 15).

sagt, was sie nicht schreiben wird. Ihr Gedicht suspendiert den Tod, den Aufprall, indem es ihn hinauszögert, die Fallenden aufzuhalten scheint. Deren Ort ist die Aufbewahrung über, nicht in der Erde. Sie verbirgt den Horror der Verformung, das „Blut“, das noch „gut versteckt[]“ ist (Szyborska 2005, 57). Sie lässt die Haare im Wind wehen, wischt die Verzweiflung fort. Die Fallenden befinden sich im „Umkreis jener Stellen, die sich soeben geöffnet haben“ (Szyborska 2005, 57): die aufgerissenen Fenster, die zerborstene Fassade.

Jerzy Kwiatkowski fasst dieses Verfahren unter dem Stichwort „Kunst der Askese“ (1991, 207). Diese asketische Eleganz mag als Szyborskas Antwort auf das Dilemma gelten, dass ihr aus zwei scheinbar konfligierenden Anliegen erwachsen ist: die Komplexität von Welt und Dasein in angemessenen komplexe Bilder zu fassen – und doch auch verstanden zu werden, gelesen zu werden, nicht von Zwölfen, sondern von vielen. Ihre verknappenden Lösungen wirken teils auf den ersten Blick schlicht, eloquent zwar, aber schlicht. Passend für den Nachttisch, für die weltschmerzende Jugend, das Poesiealbum. In der Tat: Auch dort ist Szyborska hingelangt, und wollte sie hin. Aber nie oder selten, ohne auch das Erste zu erreichen: komplexe Texte voller Leben, Mehrdeutigkeit, Zweifel, Fragen und Witz. Nicht zuletzt freilich aufgrund einer facettenreichen Vielschichtigkeit, die Brigitte Schultze zu einer Beobachtung führte, mit der diese Reflexionen zur ersten polnischen Nobelpreisträgerin enden sollen: „Was auch immer man über Szyborskas Lyrik schreibt – man weiß, dass sich genauso gut etwas anderes schreiben ließe“ (2002, 199). Oder anders gewendet und in den Worten der Dichterin selbst aus ihrer Rede zum Literaturnobelpreis in Stockholm 1996:

Auch ein Dichter, der wirklich ein Dichter ist, muss sich immer wieder sagen ‚Ich weiß nicht‘. Mit jedem Gedicht versucht er, darauf zu antworten, doch sobald er nur einen Punkt gesetzt hat, beginnt er zu zögern; es wird ihm klar, dass seine Antwort provisorisch und völlig unzulänglich ist. Also versucht er es wieder und wieder, und irgendwann werden die Literaturhistoriker diese Versuchskette seiner Selbstunzufriedenheit mit einer großen Büroklammer zusammenheften und mit ‚Œuvre‘ überschreiben. (Szyborska 2006, 10)

Bibliographie

- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke, 2015 [1946].
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 [1980].
- Bataille, Georges. *Der heilige Eros*. Neuwied: Luchterhand, 1963 [1957].
- Bauer, Gerhard. *Frage-Kunst. Szyborskas Gedichte*. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld, 2004.

- Behrisch, Eva. „Aber Lots Weib blickte zurück ...“ *Der Dialog mit der Bibel in der Dichtung Anna Achmatovas*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2007.
- Bodegård, Anders. „Save us from Falling. Some Remarks on Translating Wisława Szymborska“. *Wisława Szymborska. A Stockholm Conference, May 23–24, 2003*. Hg. Leonard Leuger und Rikard Wennerholm. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2006. 14–19.
- Bojanowska, Edyta M. „Wisława Szymborska. Naturalist and Humanist“. *The Slavic and East European Journal* 41.22 (1997): 199–223.
- Bolecki, Włodzimierz. „Wisława Szymborska and Modernism in Poland“. *Wisława Szymborska. A Stockholm Conference, May 23–24, 2003*. Hg. Leonard Leuger und Rikard Wennerholm. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2006. 20–30.
- Borkowska, Grażyna. „Szymborska – eks-centryczna“. *Teksty drugie* 10.4 (1991): 45–58.
- Dedecius, Karl. „Salz weiblicher Weisheit“. *Salz. Gedichte*. Wisława Szymborska. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 7–26.
- Głowski, Michał. „Opinia o twórczości poetyckiej Pani Wisławy Szymborskiej“. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka II (XXII)*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 1995. 11–14.
- Helbig-Mischewski, Brigitta. „Die sozrealistische Lyrik von Wisława Szymborska“. *Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II*. Hg. Alfrun Kliems, Ute Raßloff und Peter Zajac. Berlin: Frank & Timme, 2006. 191–203.
- Hiddleston, Jane. *Poststructuralism and Postcoloniality. The Anxiety of Theory*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010.
- Karwowska, Bożena. „The Female Persona in Wisława Szymborska’s Poems“. *Canadian Slavonic Papers* 48.3–4 (2006): 315–333.
- Krynski, Magnus J., und Robert A. Maguire. „Od tłumaczy/Translator’s Afterword“. *Poezje/Poems*. Wisława Szymborska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989. 214–235.
- Kuncewicz, Piotr. „Szymborska“. *Przegląd Tygodnik* 07. 12. 1986.
- Kwiatkowski, Jerzy. „Nachwort“. *Hundert Freuden*. Wisława Szymborska. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 205–217.
- Ligęza, Wojciech. „Wstęp“. *Wybór poezji*. Wisława Szymborska. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2016. V–CCLXXXIX.
- Lütvoigt, Dörte. *Zeit und Zeitlichkeit in der Dichtung Wisława Szymborskas*. München: Otto Sagner, 2007.
- Lütvoigt, Dörte. *Untersuchungen zur Poetik der Wisława Szymborska*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.
- Menke, Bettine. „Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens“. *Weibliche Rhetorik – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Hg. Dörte Bischoff und Martina Wagner-Egelhauff. Freiburg: Rombach, 2003. 73–93.
- Menninghaus, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Miłosz, Czesław. „Poezja jak świadomość“. *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Hg. Stanisław Balbus und Dorota Wojda. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996 [1991]. 32–34.
- Miłosz, Czesław. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Miłosz, Czesław. *Geschichte der Polnischen Literatur*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1981.
- Nieukerken, Arent van. *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków: Universitas, 1998.

- Nyczek, Tadeusz. *22 x Szyborska*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1997.
- Olschowsky, Heinrich. *Lyrik in Polen. Struktur und Traditionen im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag, 1979.
- Przyboś, Julian. „Aus der Tatra.“ *Der Mensch in den Dingen. Programmtexte und Gedichte der Krakauer Avantgarde*. Hg. und übertragen von Heinrich Olschowsky. Leipzig: Reclam, 1986. 296.
- Pułka, Tomasz. „mRRRukot_11: Pułka o Szyborskiej“. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=l_BfuCVqV6c. Videomitschnitt der Äußerung zu Wisława Szyborska 2008 [2005] (23. 08. 2018).
- Sadulski, Bartosz. „Był nadzieją polskiej poezji. Zginął tragicznie.“ 08. 07. 2013, Onet Kultura. <http://ksiazki.onet.pl/byl-nadzieja-polskiej-poezji-zginal-tragicznie/vkj2d.> (23. 08. 2018)
- Sandauer, Artur. „Na przykład Szyborska“. *Liryka i logika. Wybór z pism krytycznych*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. 392–420.
- Schneider, Christian. „Die Narbe des Odysseus. Die Wunden der Moderne und die Krise des Augenzeugen“. *Mittelweg* 36.3 (2002): 32–45.
- Schultze, Brigitte. „Autothematik übersetzt: Wisława Szyborskas *Radość pisania* deutsch, englisch, französisch und russisch“. *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych / Polnische und deutsche Poesie in modernen Übersetzungen*. Hg. Ulrike Jekutsch. Szczecin: Dmochowski, 2002. 197–228.
- Schwedische Akademie, der ständige Sekretär. „Wisława Szyborska. Pressemitteilung 03. Oktober 1996. Der Nobelpreis für Literatur 1996“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/8387-wislawa-szyborska-1996-2/>. Nobel Media AB 2018 (23. 08. 2018).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Echo“. *New Literary History* 24.1 (1993): 17–43.
- Szyborska, Wisława. *Pytania zadawanie sobie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1954.
- Szyborska, Wisława. *Sto wierszy – Sto pociech. Hundert Gedichte – Hundert Freuden*. Hg. und übertragen von Karl Dedecius. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Szyborska, Wisława. *Der Augenblick/Chwila. Gedichte*. Übertragen von Karl Dedecius. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Szyborska, Wisława. *Die Gedichte*. Hg. u. übertragen von Karl Dedecius. Hamburg: G+J, 2006.
- Wojda, Dorota. *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szyborskiej*. Kraków: Universitas, 1996.