

Thomas Sliwowski

Witold Wirpsza: Ein polnischer Dichter in Westberlin

Als Witold Wirpsza 1967 die vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD ausgesprochene Einladung annahm, galt er in Polen schon als recht etablierter Dichter und Essayist. Vier Jahre später, als er sich entschied, in Westberlin zu bleiben, hatte er bereits mehr als die Hälfte seiner literarischen Karriere hinter sich. Trotzdem spielte Berlin eine erhebliche Rolle in Wirpszas Leben und Werk. Größtenteils, wie dieser Beitrag zeigen wird, ist dies die Folge einer historischen Konstellation: Wirpszas Umzug nach Berlin fiel mit seiner Zensur in der Volksrepublik Polen zusammen. 1971 veröffentlichte er seinen Essayband *Pole, Wer bist du?*, in dem er die sich etablierende nationalistisch-kommunistisch ausgerichtete Landespolitik ebenso kritisierte wie die zugleich stattfindenden antisemitischen Säuberungen der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (PZPR).¹ Die polnische Presse reagierte mit harscher Zurückweisung: Wirpsza war in Polen zu einer *persona non grata* geworden. Doch er war mehr als ein politisch Verbannter, der sich auf jener Insel Westberlins wiederfand: Er war ein zweisprachiger Schriftsteller, der sich schon vor seinem Berlin-Besuch intensiv mit der deutschen Literatur beschäftigt hatte. Wirpsza kannte nicht nur die deutsche Philosophie und ihre neuesten Entwicklungen, er war auch, zusammen mit seiner Frau Maria Kurecka, ein akribischer Übersetzer deutscher Literatur ins Polnische.

Wie muss also die Bedeutung Berlins für Wirpszas Werk veranschlagt werden, wenn man berücksichtigt, dass Wirpsza selbst immer auf die Nicht-Referentialität der dichterischen Sprache pochte? Lässt sich der Raum ermitteln, den diese Stadt in seinen Schriften einnimmt, ohne dabei sein stetiges Beharren auf der Nicht-Referenzialität dichterischer Sprache zu ignorieren – immer im Gedächtnis behaltend, dass Wirpsza, obwohl er fließend deutsch sprach, zum größten Teil auf Polnisch und für ein polnisches Publikum dichtete? Seine 1973 auf Deutsch erschienenen *Drei Berliner Gedichte* sind ein geeigneter Einstiegspunkt, um diese Fragen neu zu adressieren. Dieser Beitrag möchte daher anhand der *Drei Berliner Gedichte* zeigen, welche Funktion Berlin für Wirpszas Spätwerk erfüllt.

Allgemeine Untersuchungen über Wirpsza klammern den schmalen Lyrikband häufig aus, erachten ihn gar als unbedeutend. Gemeinhin wird er als Auftragsarbeit betrachtet, dabei nimmt er als eine von nur zwei Buchveröffentlichungen in deutscher Sprache eine Sonderstellung in Wirpszas Werk ein.² Er fungiert auch innerhalb von

¹ Witold Wirpsza: *Pole, Wer bist du?*, übers. von Christa Vogel, Frankfurt a. M. 1971.

² Die andere Buchveröffentlichung ist der 1980 publizierte Band: Witold Wirpsza: *Prognosen. Oder die Naturgeschichte der Drachen*, Berlin 1980.

Wirpszas Biographie als Übergang zwischen der Ankunft in Berlin und seiner Entscheidung, in dieser Stadt zu bleiben. Die Interpretation der Gedichte kann überdies durch drei wesentliche Kontexte angereichert werden: Der erste ist Wirpszas Poetik und sein Interesse an der Sprachphilosophie; der zweite Wirpszas Arbeit als Übersetzer und sein Einsatz für die deutsche Sprache; zum dritten gilt es Wirpszas Verhältnis zur polnischen Nationalkultur in den Blick zu nehmen. Auch hierdurch lässt sich der Stellenwert dieser Gedichte in Wirpszas Gesamtwerk beschreiben.

Dariusz Pawelec unterteilt in seiner Monografie über Wirpsza den Werdegang des Dichters in acht Phasen. Wirpszas Texte aus den 1960er Jahren situiert Pawelec in einer „linguistischen Phase“, die von der 1965 erschienenen Essaysammlung *Gar Znaczeń* (dt. *Spiel der Bedeutungen*) gekrönt wurde. Darauf folge, so Pawelec, eine „Phase der Abwesenheit“, in der Wirpsza aus der Volksrepublik Polen ausreiste und durch ein Publikationsverbot vom Literaturbetrieb der Volksrepublik ausgeschlossen wurde.³ So wurde etwa sein poetischer Beitrag für den Sammelband *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974* (dt. *Polnische Schriftsteller über die Kunst des Übersetzens 1440–1974*) vom Herausgeber Edward Balcerzan aufgrund politischer Bedenken des Zensors abgelehnt.⁴ In den Zeitschriften polnischer Communities im Ausland hingegen wurde Wirpsza, wie Grądział-Wójcik gezeigt hat, nicht ignoriert: Beispielsweise druckte die in Paris ansässige Zeitschrift *Kultura* 1979 einen Artikel von Stanisław Barańczak über Wirpsza.⁵ Doch Pawelecs Diagnose, mit dem Jahr 1965 breche bei Wirpsza eine „Phase der Abwesenheit“ an, ist nicht falsch: Erst gegen Ende der 1980er Jahre erschienen in Polen wieder Artikel und Studien über Wirpsza. Seit den 1990er Jahren wurde er, wenn gleich kritisch-distanziert und zögerlich, rehabilitiert: Die hier genannten Studien sind nur zwei von vielen neueren Arbeiten, die sich mit seinem Werk auseinandersetzen. Pawelecs Periodisierung ist für unseren Beobachtungszeitraum aber besonders ergiebig: Die 1973 erschienenen *Drei Berliner Gedichte* markieren den Übergang zwischen Wirpszas ‚linguistischer Phase‘ und seiner ‚Phase der Abwesenheit‘, die ich nun gern in eine ‚Berliner Phase‘ umbenennen möchte. Auch wenn er sich als politisch Verbannter in Berlin aufhielt, war Wirpsza in dieser Zeit doch nicht schweigsam, sondern durchaus umtriebig und literarisch aktiv. In Berlin konnte er sein Interesse für die zeitgenössische deutsche Kultur vertiefen; und aufgrund seines Umzugs nach Berlin gewann er Abstand zum polnischen Literaturbetrieb mit seinem omnipräsenten Konflikt zwischen Staats- und *Underground*-Kultur, mit seinen Tabuthemen und der Ächtung von Schriftsteller:innen. In diesem Sinn war Berlin ein idealer Ort, von dem aus Wirpsza sein literarisches Schaffen neu ausrichten konnte. Berlin stellte das letzte Kapitel seines Werdegangs dar, obgleich er noch bis zu seinem Tod 1985 als Dichter und

³ Dariusz Pawelec: Wirpsza Wielokrotnie, Mikołów 2013, 62. Übers. von T. S.

⁴ Dazu ausführlicher Joanna Grądział-Wójcik: Poezja jako teoria Poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy, Poznań 2001, 8.

⁵ Ebd., 9.

Übersetzer produktiv bleiben sollte. Die *Drei Berliner Gedichte* können jedoch nicht als Alterswerk bezeichnet werden: dynamisch, leichtfüßig und komisch kommen sie daher, sie setzen Wirpszas über Jahre gewachsene Poetik als literarisches Experiment auf neuem Terrain, in deutscher Sprache, fort – bisweilen auch mit überraschenden Resultaten. Um die hier zutage tretenden Denkmuster besser einordnen zu können, erscheint es nun angebracht, einen näheren Blick auch auf die Biographie Wirpszas zu werfen.

Zum Leben des Autors

Der 1918 in Odessa geborene Wirpsza hatte sein literarisches Debut 1935, als er ein skandalträchtiges Gedicht in einer Studentenzeitung veröffentlichte.⁶ Den zweiten Weltkrieg verbrachte er als Kriegsgefangener der Nationalsozialisten in den Lagern Neubrandenburg und Groß Born, bevor er 1945 nach Krakau zog. Dort heiratete er Maria Kurecka, die auch beruflich seine lebenslange Gefährtin werden sollte: zusammen übersetzten sie zahlreiche Werke der deutschsprachigen Literatur ins Polnische. Kurz nach ihrer Hochzeit zogen sie nach Stettin an die deutsch-polnische Grenze.⁷ Nach anfänglicher Adaption und dem Mittragen offizieller poetischer Vorgaben im polnischen Literaturbetrieb, partizipierte Wirpsza in den 1950er Jahren am ‚*linguistic turn*‘; distanzierte sich zunehmend von der Programmatik des Sozialistischen Realismus. Ein Zeugnis insbesondere seiner sprachreflexiven Wittgenstein-Lektüren ist etwa die 1965 erschienene Aufsatzsammlung *Gra Znaczeń*, mit der er die seiner Ansicht nach im polnischen Literaturbetrieb vorherrschende „poezja sentymentalna“ [‚sentimentale Poesie‘], scharf verurteilte. Der Essayband ist dabei auch ein frühes Zeugnis der Auseinandersetzung Wirpszas mit der deutschsprachigen Literatur, ein Werk, das nicht etwa mit Mickiewicz oder Kochanowski, sondern mit dem berühmten Ende aus Goethes *Faust I* beginnt. Am Ende seines Essays teilt Wirpsza dem Leser mit, dass er *Faust I* zum ersten Mal in einem Kriegsgefangenenlager während des Zweiten Weltkrieges ernsthaft gelesen habe. In einer provokanten Geste bezeichnet er das Lager der Nationalsozialisten als den seiner Meinung nach geeigneten Ort, um sich gewissenhaft der *Faust*-Lektüre zu widmen: er erzählt, wie er, ähnlich den anderen polnischen Offizieren, durch die Inhaftierung eine neue Dimension von Freiheit in der Lektüre gefunden habe: als Gefangene seien sie ohne jegliche Verpflichtungen gewesen. Doch unangebracht und unpatriotisch sei es, in dieser Weise sentimental an die Inhaftierung bei den Nationalsozialisten zurückzudenken.⁸ Wie so oft bei Wirpsza agiert der Text

⁶ Art.: „Witold Wirpsza“, in: Karl Dedecius (Hrsg.): Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2000, Bd. 4: Porträts, 941–944.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Witold Wirpsza: *Gra Znaczeń*. Szkice literackie, Warschau 1965, 5–15.

aus, was er gerade darzulegen versucht hatte: hier die enttäuschende, unvermeidliche Erstarrung von Poesie durch die Politik.

In dieser Lektüreszene Wirpszas wird jedoch auch deutlich, dass es ihm niemals bloß um die reine Sprache oder eine abstrakte Sprachkritik geht – Sprache und Wirklichkeit sind für Wirpsza immer miteinander verknüpft; sei es in seinem Vorhaben, wie es Jacek Gutorow skizziert hat, eine Poesie für die Zukunft zu schreiben,⁹ sei es im Bestreben, das Zeichen als ‚Hieroglyphe‘, als ‚Archiv von Bedeutungen‘¹⁰ zu verstehen, das – traumartig und im Sinne der freudschen Latenz – auch eine verdeckte Tiefendimension beinhaltet. Mithin lässt sich Wirpszas Poetik in einem Feld zwischen der politischen Instrumentalisierung der Sprache im Sozialistischen Realismus und den selbstreferentiellen Sprachspielen einer durch Wittgenstein informierten Zeichentheorie verorten. Geknüpft sind daran auch die unablässigen Sorgen des Dichters um das Fassungsvermögen der Sprache und die sprachimmanenten Möglichkeiten, Wahrnehmung an sich darzustellen.

Wenngleich Wirpsza also nicht lediglich als sprachexperimenteller Dichter gesehen werden kann, ließ ihn seine sprachkritische Haltung auch zur Kultur und Sprache seines eigenen Herkunftslandes auf Distanz gehen. Davon zeugt auch ein vielbesprochener Essayband des Autors, der 1971 unter dem Titel *Pole, wer bist du?* bei *C. J. Bucher* publiziert wurde – einem Schweizer Verlag, der zum Großteil Reiseführer veröffentlichte. Wirpsza hatte zu diesem Zeitpunkt bereits einige Zeit in Westberlin verbracht, unter anderem 1967 als Gast des vom DAAD initiierten Berliner Künstlerprogramms. *C. J. Bucher* beauftragte Wirpsza, für ein westeuropäisches, deutschsprachiges Publikum einen literarischen Reiseführer über Polen zu schreiben. Was Wirpsza ihnen jedoch lieferte, war eine vielschichtige Reflexion über die polnische nationale Identität. Warum *C. J. Bucher* das Buch trotz dieser neuen Ausrichtung publizierte, ist nicht klar: in Polen sorgte es derweil für viel Aufmerksamkeit. Im Buch behauptet Wirpsza etwa, dass die polnische Nation im Wesentlichen ‚nominalistisch‘ sei, das heißt, Namen und abstrakte Ideen über einen ‚gesunden Sinn für die Realität‘ selbst stelle. Diese Beobachtung führt er auf die spezifische Geschichte der polnischen Sprache zurück. So erklärt Wirpsza, wie Polnisch als Schriftsprache im 16. Jahrhundert größtenteils systematisiert wurde: Als der polnische Dichter Jan Kochanowski die Regeln der Sprache festschrieb, benutzte er Latein als grammatisches Vorbild. Aufgrund dieser lateinischen Herkunft, so Wirpsza, sei die polnische Sprache seit jeher besser geeignet, Ideen zu benennen, als die Wirklichkeit zu beschreiben.

⁹ Jacek Gutorow: *Urwany Ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Breslau 2007, 21.

¹⁰ „Znak nigdy nie jest dokładnym odwzorowaniem rzeczywistości – jest hieroglifem, archiwum znaczeń, z których niektóre są oczywiście, a niektóre uśpione. To właśnie w tym sensie sen jest metonimią języka.“ Gutorow (Anm. 9), 18.

Pole, wer bist du? ist zu einem großen Teil auch eine Polemik gegen das, was Wirpsza als überbordende Nationalromantik verstand: eine geschichtlich entwickelte Eigenart Polens, die im Kern darin besteht die Rolle des eigenen Volkes als ewiger Märtyrer unendlich nachzuerzählen und jede Situation durch dieses Narrativ rechtfertigen zu wollen. Ob diese Genealogie der polnischen Sprache den Gegebenheiten entspricht, ist in diesem Fall unwichtig. Wirpsza schrieb das Buch nach den antisemitischen Säuberungen in der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei, und in diesem Kontext ist es zu lesen: als Versuch, die im Entstehen begriffene nationalistische Kultur des polnischen Realsozialismus zu kritisieren.

Die Veröffentlichung des Buches zementierte Wirpszas Status als eine *persona non grata* in der Volksrepublik. Polnische Journalisten antworteten mit kritischen Repliken und Verrissen, die Wirpsza vorwarfen, kein echter Pole zu sein – ein Artikel trug etwa den Titel: „A kim pan jest, Herr Wirpsza?“ [„Und wer bist du, Herr Wirpsza?“] Sicher bemerkte Wirpsza selbst, dass die entrüsteten Angriffe gegen ihn seine Ansichten über den polnischen Nationalismus bestärkten. Obwohl Wirpszas Unterfangen, die polnische Regierung zu kritisieren, weitgehend ohne politische Konsequenzen blieb, bestärkte ihn der Skandal in der Entscheidung, in Westberlin zu bleiben.

Die *Drei Berliner Gedichte* im Kontext von Wirpszas Umzug nach Berlin

Wirpszas frühere Karriere, sein Interesse an Sprachphilosophie, die Neigung zum Surrealismus und seine spätere Hinwendung zu Fragen der Wahrnehmung – all diese Kontexte sollten wir uns beim Lesen der *Drei Berliner Gedichte* ins Gedächtnis rufen. Wie etwa können wir den Titel dieses Bandes verstehen? Abgesehen vom Umstand, dass er 1967, während Wirpszas DAAD-Aufenthalts in Berlin und auf deutsch verfasst wurde – inwieweit sind diese Gedichte tatsächlich *Berliner Gedichte*? Der erste Text, *Entwurzelung*, scheint sich auf den ersten Blick mit Wirpszas Abreise aus Polen zu beschäftigen. Die 140 nummerierten Absätze beginnen mit der Feststellung, dass eine (Ab-)Reise sich hier auf verschiedenen Ebenen vollzieht:

1. ich soll weggehen ohne führer ohne mass ohne wegweiser ohne kenntnis von richtungen
2. ich bewege mich in einem unbestimmten gebiet der nicht-landschaft
ich werde die landkarte dann aufzeichnen wenn
in der kindheit ein gewisser satzrhythmus die finsternis der unruhe die finsternis der ruhe
bezeichnet
er bezeichnet nicht die finsternis der ruhe der unruhe was bezeichnet er
3. der wald fabrik der wahrheit
4. aus welchem rohstoffen erzeugt man die wahrheit kennen
wir die wahrheit wenn wir den rohstoff kennen

5. im walde erzeugungsaggregate ein aggregatenwald
 zahnräder achsen kolben leitungen sicherungen das grün
 das rot der rost das blinken des welkens
 die dichte des waldes kriecht holzlos¹¹

Die Metaphern aus den Bildbereichen Natur und Industrie, die das Gedicht zum thematischen Ausgangspunkt nimmt, fungieren als Mittel, um den poetischen Text von seinem Gegenstand (den konkreten, außerliterarischen Bezugspunkten) abzutrennen. Die Reise von Polen nach Deutschland wird als Umzug vom Wald in die Stadt und – abstrakter – als Übergang vom Rohstoff zum (kulturellen) Erzeugnis vorgestellt. Augenscheinlich wird auch die Relevanz von Prozessualität für Wirpszas Poetik, die im Gedicht auch sprachlich artikuliert wird: Noch beginnend ohne Großschreibung und ohne Zeichensetzung, verändert sich der Text in seiner Gestalt zur Mitte hin. Die Versstruktur wird abgelöst von einer prosaischen Form, der Sprach- und Schreibstil erinnert nun eher an ein philosophisches Traktat. Dies spiegelt sich auch im ‚Rohstoff‘ des Gedichts wider, der eine Art Phänomenologie der Stadt entwickelt – so beispielsweise im 44. Absatz: „Aber schon beim Beschreiten des Weges zur Stadt und während man sich ihr nähert beobachtet man eine sich stetig steigende Ordnung der Sprache: Die Befolgung consecutionis temporum wird unentbehrlich und auch andere Regeln der Grammatik drängen sich auf.“¹² Die sich einnistende Stadt-Grammatik führt nun zu einer neuen Selbst-Hygiene, einer Sterilität im Umgang mit der eigenen Biographie, wie der 57. Absatz verdeutlicht: „Den Wald verlassend und in die Stadt gehend, soll man sich seiner Kindheit entledigen, seiner Erinnerungen und Vorstellungen von der Kindheit. In die Stadt hineinkommend soll man die Geisteskräfte frei von seiner Kindheit halten, damit die Namen sich dort behaglich einnisten können.“¹³ Zum Ende hin verkürzen sich die Sätze erneut, die zwischenzeitlich stufenweise etablierte Großschreibung und Zeichensetzung verschwindet wieder, das pseudo-philosophische Traktat löst sich auf zerfällt in poetische Sprachfetzen und wird zunehmend unverständlicher, beispielhaft etwa Sentenz Nr. 128: „die städtische kartographie verstrickt sich im ethischen juristischen banausentum“¹⁴ – gerahmt wird die Stadt-Erfahrung auch durch die biblische Erzählung von Lot, der Flucht vor Sodom und Gomorrha, der Erstarrung von Lots Frau zur Salzsäule.¹⁵ Damit verortet Wirpsza sein Gedicht im Spannungsfeld zwischen Stadt und Land, Naturmetapher und kulturellen Versatzstücken – ihm geht es dabei nicht darum, ein abgeschlossenes Endprodukt zu präsen-

¹¹ Witold Wirpsza: *Drei Berliner Gedichte*, Berlin 1976, 7.

¹² Ebd., 10.

¹³ Ebd., 13.

¹⁴ Ebd., 26.

¹⁵ Ebd., 27.

tieren, das über einen spezifischen Weltzugang verfügt, sondern um die abstrakte Entfaltung des Themas inmitten einer Diversität von Metaphern, Diskursen und Stimmen.

Was bedeutet es also, Wirpszas Texte, und die Berlin-Referenz insbesondere, wörtlich zu nehmen? Im Nachwort der *Gedichte* schreibt der Autor, mit den Erwartungshaltungen der Leser:innen spielend, dass er das verfasst habe, als er Gast des Künstlerprogramms des DAAD war, während er sich „zum ersten Mal nach dem 2. Weltkrieg für eine längere Zeit in einer westeuropäischen Großstadt“¹⁶ befand. Sogleich jedoch verneint er alle wörtlichen Lektüren, die im Gedicht ein Abbild Westberlins ausfindig machen wollen:

Nicht das Bild der Stadt faszinierte mich, auch nicht das Geschehen in diesem Bilde. Vielmehr schwebte mir ein Text vor, in dem das gegebene und subjektiv wahrgenommene, geschlossene Umweltzeichensystem derart verarbeitet wäre, daß die Geschlossenheit geöffnet und mehrdeutig werden könnte in den verschiedensten Arten der Perzeption und Interpretation. Ich ahne schon den Vorwurf: Das Gedicht kann nicht als eine Vision Berlins von 1967 betrachtet werden. Wo ist die Mauer und die Toten an der Mauer? Wo sind die großen Studentendemonstrationen und der erscheinende Tod von Benno Ohnesorg? Wo ist die Stimmung von Wedding und Moabit, von Wilmersdorf und Charlottenburg, von Kreuzberg und Neukölln? Wo sind die Berliner, die Bürger und Großbürger, die Arbeiter und die Intellektuellen? – Gelassen antworte ich: Nirgends. Es war nicht meine Absicht Eindeutigkeiten aus der Flucht vor Missverständnissen zu formulieren, im Gegenteil: Es war meine Absicht, Mehrdeutigkeiten aus Neigung zu Missverständnissen zu äußern.¹⁷

Für das Verständnis der Berlin-Referenz dieses Gedichts hält Wirpszas Nachwort einen wertvollen Hinweis bereit: Obwohl er nicht die Absicht bekundet, die Stadt selbst darzustellen, äußert er dennoch die „Hoffnung, daß ‚Entwurzelung‘ in jenes größere geschichtliche Bild hineinpaßt, in dem auch das Berlin von 1967 zu finden ist.“¹⁸ Nicht die Stadt, sondern eine konkrete geschichtliche Konstellation ist das Thema des Gedichts. Als er zurück nach Polen kam, berichtet Wirpsza, und er den Text seinen Freunden vorlas, habe einer von ihnen bemerkt: „Du meinst doch selbstverständlich Westberlin, diese Stadt steckt in dem Text.“¹⁹ Es ist durchaus von Bedeutung, dass Wirpsza diese kurze Anekdote hier in sein Nachwort einflacht: Die Wahrnehmung Berlins steht für ihn nicht nur in Bezug zu Polen, sondern fungiert als ‚Rohstoff‘, den Wirpszas Lyrik in poetischen Gehalt übersetzt.

Das zweite Gedicht der Sammlung, *Apotheose des Tanzes*, schrieb Wipsza 1973, nachdem er die Entscheidung getroffen hatte, Polen für immer zu verlassen und in Westberlin zu bleiben. Spöttisch beschwert er sich hier über die konventionellen literarischen Darstellungen von Einwanderungserfahrung als sentimentaler „süß-saure[r]

¹⁶ Ebd., 49.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., 50.

¹⁹ Ebd.

Soße.“²⁰ Im Gegensatz dazu möchte er zeigen, wie sich ihm eine neue Freiheit eröffnete, als er sich dazu entschied, in Westberlin zu bleiben. Im Gedicht treten der Reihe nach Figuren auf, etwa Beethoven, Dante, Plato, Stalin, Katharina II. und Shakespeare, die teils auf im Warschau der 1970er Jahre nicht immer verbotene, doch zumindest tabuisierte literarische Traditionen und Motive verweisen. Hier werden sie nun zum Gegenstand eines betont leichtfüßigen Humors.

Das letzte Gedicht, eigentlich ein Zyklus von sechs Gedichten, trägt den Titel, *Berlin: Als Zeichen und Verstellung* – dieser klare wortspielerische Verweis auf ein prominentes philosophisches Werk betitelt ein Gedicht, das nicht nur an einen konkreten Anlass gebunden ist, wie alle Texte des Bandes, sondern auch eine Art literarische Collage: Poesie, die aus vorgefundenen Materialien zusammengesetzt wurde. Im Anschluss an die Ausstellung „Welt aus Sprache“, die 1973 an der Westberliner Akademie der Künste stattfand und bei der Wirpsza selbst mitwirkte, arrangierte er die von Besuchern verfassten Notizen zu sechs Gedichten. Wirpsza beschreibt die Ausstellung dabei in folgenden Worten:

Eine semiotische Ausstellung, in der sich der Besucher (aber auch die Aussteller) in einer Anhäufung von Zeichen wiederfand, oder aber auch statt des Sich-Wiederfindens verlor. Es war nach meiner persönlichen Empfindung die Doppelwirkung eines Labyrinths: Ein richtiger Weg zum Zentrum existiert dort zwar, jedoch den Sinn des Labyrinths machen die Irrwege aus.²¹

Es ist dieses Interesse am Irrweg, das Potenzial von zeichenhaften Querverbindungen, um uns neue Weisen der Wahrnehmung aufzuweisen, die Wirpszas poetische Einstellung hervorbringt.

Entlang der Ausstellung führt uns das Gedicht *Berlin: Als Zeichen und Verstellung* demnach näher an die Frage, inwieweit festgestellt werden kann, dass die *Drei Berliner Gedichte* eben Texte *aus* Berlin sind, auch wenn sie nicht im engeren Sinne Gedichte *über* Berlin sind. Es ist bemerkenswert, dass Wirpsza die Form eines zeitlich konkret verortbaren, poetischen Textes hier erprobt, und dass die Berücksichtigung der Datierbarkeit des Gedichts einen Einblick gibt, wie Wirpsza mit der Frage der Referenzialität spielt. Was bedeutet es, einen konkreten Zeitpunkt bzw. Anlass darzustellen, und was kann hierdurch zutage treten? Das Gedicht verweist dabei auch signalartig auf Wirpszas Karriere und Biographie: es markiert nicht nur die Arbeit einiger Jahre (ungefähr 1967–1973) sondern auch einen wichtigen Wendepunkt in Wirpszas Werdegang.

20 Ebd.

21 Ebd., 51.

Die Ausstellung „Welt aus Sprache“ (1972)

Die Ausstellung in der Akademie der Künste, die Wirpsza zum Anlass seines Gedichtes wählte und an der er selbst mitarbeitete, trug den vollständigen Titel „Welt aus Sprache. Auseinandersetzung mit Zeichen und Zeichensystemen der Gegenwart“.²² Als Hauptkurator fungierte Walter Höllerer, Gründer des seit 1963 existierenden Literarischen Colloquiums Berlin. Er war es auch, der Wirpsza 1967 nach Berlin eingeladen hatte. „Welt aus Sprache“ lässt sich nun, so viel ist sicher, als ein Produkt seiner Zeit betrachten: ein Paradebeispiel für die Faszination am Umgang mit Sprache, Semiotik und Bedeutung, die im Westberliner Kreis um Walter Höllerer verhandelt wurde – in diesem Gestus versuchte man alles, von Politik bis zur Fernsehwerbung über Rhetorik und Semiotik neu zu erklären.²³ Die Ausstellung spielte mithin auch eine wichtige Rolle bei dem Versuch, abstrakte akademische Theorien einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und so Theorievermittlung zu betreiben. Im Nachwort der *Gedichte* eröffnet uns Wirpsza seine Strategie, die Reaktionen des Publikums in seine Texte mit aufzunehmen:

Bei der Niederschrift von *Berlin: Als Zeichen und Verstellung* verwendete ich Notizen, die die Besucher der Ausstellung in eigens dazu an verschiedenen Exponaten angelegten Heftchen gemacht hatten. Selbstverständlich habe ich diese Notizen (einzelne Sätze und Wörter) nicht im Sinne der Besucher in den Text hineinmanipuliert; ich tat es in meinem eigenen Sinne, so wie es mir eben ins Gedicht paßte.²⁴

Die sechs aus der Veranstaltung hervorgegangenen Gedichtteile sind vor allen Dingen deswegen bedeutsam, weil sie die Reaktionen des Publikums in Lyrik umwandeln. Die vermeintlich flüchtigen Bemerkungen der Besucher werden so durch das Gedicht, das ebenfalls an einen konkreten Zeitpunkt gebunden ist, zu etwas Dauerhaftem: sechs Texte, die man nun als Aufzeichnung Wirpszas aus dem Berlin der frühen 1970er Jahre lesen kann.

Auf den ersten Blick handelt es sich um unzugängliche Texte. So ist in allen sechs Gedichtteilen eine starke Betonung von Abwesenheit auszumachen: Fragen der „Ausstellung“ und des „Ausstellbare[n]“ fokussierend, fragt Wirpsza nach den Grenzen der Darstellbarkeit und der Repräsentation. Die mit diesen Fragen verknüpfte Medienreflexion andeutend, lässt Wirpsza hier den berühmten Wiener Komponisten Franz Schubert auftreten; als Subjekt einer schillernden Apostrophe zum einen, als eine Art Fallbeispiel zum anderen: „Man nehme eine Stadt. Ist die Stadt ausstellbar. Eine

²² Vgl. Karin Kiwus (Hrsg.): *Welt aus Sprache. Erfahrungen und Ergebnisse. Dokumentation über Exponate und Aktivitäten in der Akademie der Künste vom 22.9.–22.10.1972*, Berlin 1972.

²³ O. A.: *Welt aus Sprache*, in: *Der Spiegel* 41 (1972); zitiert nach der Online-Ausgabe der Zeitschrift *Der Spiegel*. Online abgerufen am 20. Januar 2022 auf: <https://www.spiegel.de/kultur/welt-aus-sprache-a-20043cff-0002-0001-0000-000042805297>.

²⁴ Wirpsza, *Drei Berliner Gedichte* (Anm. 11), 51.

Stadt ist ausstellbar. Wohnte Schubert in Berlin. Schubert wohnte nicht in Berlin. Ist es ausstellbar, daß Schubert in Berlin nicht wohnte. (LEICHENSÜSSE, FAULE EIER).²⁵ Was bedeutet es, eine Abwesenheit auszustellen? Wie ist die Nicht-Existenz von etwas darstellbar, und wie kann diese Frage uns helfen zu verstehen, was eine Ausstellung eigentlich vollzieht, indem sie etwas ausstellt? Das Gedicht schlägt zur Erörterung dieser Fragen die folgende Versuchsanordnung vor:

Man stelle im Ausstellungsraum einen übergroßen gläsernen Kasten auf; man fülle den Kasten anstelle der Luft mit zerstocheener Schubertscher Musik; man befestige am Kasten eine gelbgrüne Inschrift: Da ist überhaupt kein Schubert; man nehme an, daß der Kasten in Berlin steht. So wäre ausstellbar, daß Schubert in Berlin nicht wohnt. (ALTE STEINE).²⁶

Vermutlich sind die eingeklammerten Wörter und Phrasen das ‚rohe Material‘, das Wirpsza aus den Notizen des Publikums schöpfte. Hier werden sie nun wiederverwertet und bilden eine Art missglückter Reprise, die die Defizite der wissenschaftlichen Erklärungsversuche des Gedichts kommentiert. Der Ton des Gedichts ist ja durchaus humorvoll und es scheint, als spotte Wirpsza nicht über die philosophischen Gedankengebäude der Semiotik an sich, sondern über den ernsthaften, wissenschaftlichen Ton, mit dem die Semiotik versucht, sich als wissenschaftliche Disziplin zu legitimieren. Immer wieder nehmen die Gedichte die Sprache und die Semiotik zwar ernst – aber im Grunde zu spielerischen Zwecken.

Das erste Gedicht, *Ein gewisse Romantik*, enthält das folgende Fragment, das diese Einstellung verdeutlicht:

Ein
Zeichen der Verstellung: der
Natur der Dinge. Nur Schrift, nichts
Mehr. Das Meer; die Seen; es gibt nichts zu sehen.²⁷

Dieses bemerkenswerte Fragment vollführt für den Lesenden genau das, was im Gedicht beschrieben wird: „Nur Schrift, nichts / Mehr.“ Die folgenden Sätze reduzieren dieses Urteil auf ein Wortspiel. Das Diktum, dass sich alles nur als Sprache und Zeichen erweise, ist hier selbst nicht mehr als ein sprachliches Zeichen, und in der Tat ist jedes Urteil über die Natur der Sprache selbst nur als Teil des sprachlichen Systems artikulierbar. Aber als Wortspiel wird die Sprache mehr als „nur Schrift“: Zeichen sind als Phänomen der Sprache immer mehrdeutig: sie sind unfähig, nur eine einzige Bedeutung zu transportieren. Die Wahrheit wird hier durch das (Wort-)Spiel vermittelt: das spielerische Element in der Sprache, zeigt uns, wie seltsam es ist, dass die Sprache überhaupt etwas zeigen kann.

²⁵ Ebd., 41.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., 39.

Sprechen, Teilen, Ausstellen – Die Ausstellung als Sprachexperiment

Das sechste Gedicht aus *Berlin: Als Zeichen und Verstellung* ist auch das letzte Gedicht des Bandes, es fasst viele von Wirpsza präferierte Themen und Interessen zusammen:

6. Die Unnatur
 Die Unnatur ist ausstellbar in
 Unnatürlichen und menschlichen
 Räumen; in Museen. (EKEL). Und dennoch:
 Das Ausgestellte hat die Natur
 Des Ausstellers (des Menschen) und
 So ist die Unnatur von der (DER
 WELT) menschlichen Natur infiziert.
 Als in jenem (zum 11. Jahrestag) Gebäude
 Die Infizierung (der Teilung)
 Der Unnatur (Berlins) von der
 Menschlichen (wurde) Natur (STERILE) aus-
 Gestellt wurde (der 200. Jahrestag der
 Ersten) um die Möglichkeiten (der
 Teilung) der Kommunikation (Polens) vorzu-
 Stellen (nicht ausgestellt).
 Ist Berlin ein Ding. (MYSTIK). Wie
 Steht es mit der Teilung der
 Dinge. Werden die Dinge
 Von Nudeln geteilt.²⁸

Das Gedicht zielt darauf ab, ein Traumbild zu beschwören. In *Die Unnatur* ist dies eine Art geschichtliches Doppelsehen, das sich am Zusammenfall von zwei Jahrestagen entzündet – der 11. Jahrestag des Mauerbaus und der 200. Jahrestag der Teilung Polens und Litauens. Die zwei Daten, zwei Jahrestage, zwei Teilungen – die eine 1772, die andere 1961 vollzogen – sind miteinander durch keine historische Kausalität verbunden. Es verbindet sie lediglich der Text selbst und der konkrete geschichtliche Zeitpunkt, den er artikuliert: die Gelegenheit, für die er geschrieben wurde. Durch die Konstellierung der beiden Jahrestage zueinander markiert das Gedicht sich selbst mit souveräner Geste als einen solchen historisch verortbaren Text: nicht nur wurde er 1972 verfasst, er ist in gewisser Weise mit seinem Entstehungsjahr verknüpft und mit den Jahrestagen, die nur durch einen Zufall in zeitlichem Zusammenhang miteinander stehen. Aber das Gedicht stellt diesen Zufall nicht an sich aus, sondern spekuliert über den gemeinsamen Nenner der beiden Jahrestage bzw. deren Anlässe. Erst die Lektüre des Gedichts wirft nun die Frage auf, was diese beiden Teilungen miteinander

²⁸ Ebd., 48.

gemein haben – das Bemerkenswerte des Textes liegt somit gerade versteckt in den eingeklammerten Worten und Phrasen.

Der Text beginnt wie ein kurzes wissenschaftliches Traktat; im didaktischen Ton wird erklärt: „Die Unnatur ist ausstellbar in / Unnatürlichen und menschlichen / Räumen; in Museen. (EKEL).“ Der abstrakte Ton, der aus dem Nichts zu kommen scheint, knüpft sich vor allem durch die Nennung der „Museen“ an jenes historische Ereignis, die Ausstellung „Welt aus Sprache“ von 1972. Der Plural des Wortes kann jedoch auch abstrakter und somit als Verweis auf die Praxis des Ausstellens an sich, auf das Museum als Institution verstanden werden.

Was bedeutet indes der Einschub „(EKEL)“? Wie der Chor einer Tragödie oder wie eine allegorische Devise kommentieren die eingeklammerten Äußerungen das Gedicht aus sich selbst heraus, beiseitesprechend führen sie ihren Dialog mit dem Leser. Dabei artikulieren sich drei unterschiedliche Gesprächsebenen über diese in Klammern gesetzten Einschübe: Da ist zunächst jene bekannte Abhandlung über die Natur der Unnatur. Wenn alles, was „natürlich“ ist, an der „Natur“ teilhat, dann muss es auch einen entsprechenden Gegenpol, eine „Unnatur“ geben. Wie ein manichäischer Witz, der mit Oppositionen und Gegensätzen spielt, wirft dies neue Fragen auf. Das Gedicht erklärt, dass jede Unnatur immer schon von Natur infiziert sei: besonders jene spezifisch „menschliche[...] Natur“. Dies geschehe auch in jenen musealen Gebäuden, hier „um die Möglichkeiten ... / der Kommunikation ... vorzu- / Stellen.“ Das Wort „Kommunikation“ wird hier auf seine begriffsgeschichtlichen Verwandten, den epidemiologisch-medizinischen Begriff der ‚Kommunikabilität‘ zurückgeführt.²⁹ Die Sprache erscheint nicht als logisches und einheitliches System, sondern als Raum, in den menschliche Schwächen und Irrationalitäten projiziert werden. In diesem Sinne versteht Wirpsza die menschliche Natur als etwas Ansteckendes, den kommunikativen Austausch zwischen Sender und Empfänger, zwischen Subjekt (= Mensch) und Objekt als Infektionsgeschehen analog zu der Ausbreitung eines Virus oder anderer Krankheiten.

Die *conditio humana* wird hier also als offene Frage verhandelt – erst die beiden anderen Gesprächsebenen des Gedichts versuchen eine Antwort darauf zu finden, so etwa in den Parenthesen. Sie fügen sich ein wie eine gespenstische Stimme, die den nicht-ausstellbaren, nicht-darstellbaren Zusammenfall dieser zwei Teilungen ins Spiel bringt. Wir können diesen poetischen Subtext wie folgt herausstellen: „(zum

²⁹ Während der Begriff der „Kommunikabilität“ im Deutschen eher den Grad von Mittelbarkeit/Kommunizierbarkeit einer Aussage meint, und im Polnischen „komunikacja“ häufig im Sinne von „öffentlichem Verkehr“ genutzt wird, zielt der etymologisch verwandte Begriff der „communicability“, etwa im Falle von sogenannten „communicable disease“ auf das Ausbreitungsgeschehen und die Inkubation von Infektionskrankheiten. Vor dem Hintergrund der Corona-Pandemie dieser Tage erscheint diese Assoziation noch einmal in einem neuen Licht. Auf jeden Fall lohnt es sich, die verschiedenen Konnotationen und semantischen Konturierungen von *Kommunikation/komunikacja/communication* hier miteinander kommunizieren zu lassen.

11. Jahrestag) [...] (der Teilung) [...] (Berlins) [...] (wurde) [...] (der 200. Jahrestag der Ersten) [...] (der Teilung) [...] (Polens) [...] (nicht ausgestellt)“. Diese zusammengefügte Passage macht augenfällig, was laut Subtext im Gedenken zum 11. Jahrestag der Berliner Mauer eben übersehen und *nicht* im öffentlichen Diskurs verhandelt wurde: der 200. Jahrestag der Teilung Polens durch die damaligen Großmächte Preußen, Russland und Österreich-Ungarn. Diese zweite Teilung erscheint hier als implizite, fast geheime Subbotschaft im Gedicht, die es bei der Lektüre erst herauszufiltern gilt. Die Konstellierung der Ereignisse erfolgt dabei durch den Sprecher des Gedichts, der uns an die Abwesenheit des polnischen Jahrestages erinnert. Ist hier die durch die Gedanken des Textsubjekts spukende Teilung Polens, ihr verschwiegener Jahrestag, jene beschriebene *Unnatur*, oder könnte dies die „menschliche Natur“ des (nun im Gestus der Erinnerung als polnisch identifizierten) Textsubjekts selbst sein, das seinen Anlass, die Ausstellung „Welt als Sprache“ mit seinem Hinweis auf diese historische Konstellation „infiziert“? Ein 200. Jahrestag ist an sich wesentlich augenfälliger als ein 11. Jahrestag – überlagert wird er hier jedoch nicht nur von der schieren Aktualität, sondern auch von der Omnipräsenz der Berliner Teilung im persönlichen Umfeld des Autors. Im Gedicht ist die polnische Geschichte somit erst unter der Oberfläche zu finden, als Grundierung der unmittelbar in Berlin erlebten Realität.

Damit vollzieht das Gedicht eine Unterscheidung verschiedener Typen von Zeitempfinden: hier das allgemeine historische Bewusstsein der unmittelbaren Umgebung Westberlins, dort der persönliche Hintergrund des aus Polen stammenden Subjekts. Wie diese zweite, persönliche Erinnerung die Wahrnehmung der ersten, für Wirpsza abstrakteren, „infiziert“, ist eines der Themen seines Gedichts. Zusammengelesen drücken die eingeklammerten Nebenbemerkungen eine doppelbödigte Wahrnehmung aus: sie stellen einen unterschwelligen Juckreiz dar, der das Textsubjekt davon abhält, den Zusammenfall beider Jahrestage als bloßen Zufall abzutun.

Eine dritte, in den Text eingelassene Sprachebene stiftet nun einen neuen Zusammenhang. Dies sind die vier großgeschriebenen, ebenfalls in Klammern gesetzten Worte, die wie Ausrufe anmuten, wie ein körperhaftes Aufstoßen aus dem Untergrund. Sie lauten: „(EKEL) [...] (DER WELT) [...] (STERILE) [...] (MYSTIK)“. In diese Reihe gestellt erscheinen sie wie eine weitere untergründige Mitteilung. Reflektieren könnte sie dabei auch die Praxis der Ausstellung an sich: In den Vitrinen, fein säuberlich von ihrer ‚natürlichen‘ Umwelt getrennt, soll die Aura des Objekts für sich stehen. So entsteht eine ganz sterile Mystik im Sinne einer Reterritorialisierung, eine Abkehr von der Welt in ihren uneindeutigen, bisweilen unsauberen Zusammenhängen.

Doch der Begriff der Mystik kann auch auf ein sprachreflexives Moment hindeuten: nämlich dann, wenn Zeichen und Bezeichnetes in Eins fallen, die Lücke dazwischen überbrückt wird – und so die Welt, das Ausgestellte und die Sprache in einer göttlich arrangierten Harmonie vereint zu sein scheinen. Dass diese Sprachmystik mit einer Quasi-Abschottung der Sprache von der Realität teuer erkaufte wird, führt Wirpsza uns vor Augen, indem er einen deutlichen Bruch markiert zwischen Wortbrocken und dem größeren Gedichtzusammenhang, dem bizarren Zusammenspiel mit den weiteren

Sprachelementen des Gedichts. Der Clou liegt hier gerade darin, dass der Versuch, aus den weit gestreuten Wortbrocken eine eindeutige Aussage zu extrahieren, selbst „sterile Mystik“ *par excellence* wäre. In dieser Weise spielt Wirpsza also mit dem Wunsch nach Eindeutigkeit. Möglich wären etwa auch folgende Wortkonstellationen:

1. (EKEL) [...] (des Menschen)
2. (DER WELT) [...] (zum 11. Jahrestag) [...] (der Teilung) [...] (Berlins) [...] (wurde) [...] (STERILE)
3. (der 200. Jahrestag der Ersten) [...] (der Teilung) [...] (Polens) [...] (nicht ausgestellt) [...] (MYSTIK)

Andererseits kann man jedes eingeklammerte Wort auch als Bestandteil des Haupttextes lesen, wie der folgende Abschnitt zeigt:

Die Infizierung (der Teilung)
 Der Unnatur (Berlins) von der
 Menschlichen (wurde) Natur (STERILE)

Nicht nur die die möglichen Lesarten vervielfältigen sich, auch neue Oppositionen und Affinitäten bilden sich heraus: „Infizierung“ und „Teilung“ – Bewegungen in die eine oder andere Richtung, zueinander hin oder voneinander weg, zugleich den Zusammenhang von Berlins „Unnatur“ und der „menschlichen Natur“ beschreibend. Der Versuch, Berlins spezifische ‚Unnatur‘ von jener allgemein menschlichen Natur zu scheiden, lässt letztere steril erscheinen – oder ist es gerade die unvermeidliche Mischung von menschlicher Natur und Unnatur, durch die jene Natur nur noch als sterile, abstrakte Vorstellung existiert?

Die Wortbrocken selbst stehen zueinander in keiner festen Hierarchie: Je häufiger man das Gedicht liest, desto schwieriger wird es, „Infizierung“ oder „Teilung“ mit der Vorstellung vom Natürlichen zusammenzubringen. Liegt es nun in der Natur des Menschen, Erinnerungen, geschichtliche Ereignisse oder Situationen unablässig miteinander zu verknüpfen? Oder ist dies nicht vielleicht schon ein quasi ‚unnatürlicher‘, kultureller, mehr oder weniger bewusster Akt?

Das Gedicht verweigert uns eindeutige Antworten, veranlasst uns aber dadurch, weiter über Fragen der Wahrnehmung und des menschlichen Bewusstseins nachzudenken. Inwieweit ist der Zufall eine Konstruktion des menschlichen Geists und sind es willkürliche Launen der „Natur“, die der menschliche Geist lediglich versucht, mit Bedeutung aufzufüllen? Wie sollen wir dieses spezifische Zeitbewusstsein verstehen – hier besonders exemplifiziert durch den Rhythmus von ineinandergreifenden, in unklarem Verhältnis zueinanderstehenden zeitlichen Rückgriffen und Jahrestagen? Aus der Beliebigkeit der tagtäglich sich jährenden geschichtlichen Ereignisse, deren Reflexion gewiss auch in der Erkenntnis radikaler Kontingenz münden könnte, greift sich das Gedicht nun zwei ganz konkrete Geschehen heraus – 1772 und 1961 – und macht so die „Teilung“, zum gemeinsamen Bindeglied dieser Konstellation, und legt darüber hinaus nahe, dass eine kleine ‚Geschichte der politischen Teilungen‘ existieren könnte. Das deutsche Verb *teilen* hat dabei ganz verschiedene Bedeutungen: Einerseits wäre

da das Teilen als Separieren – doch man kann auch etwas ver- oder aufteilen, um es *mit anderen* zu teilen. Dieser Aspekt des Teilens als *Community*-Bildung schwingt auch im kommunikationstheoretischen Begriff der *Mitteilung* mit. Für alle drei Facetten dieser Wortbedeutung lassen sich Indizien in Wirpszas Gedicht finden. Die Stadt Berlin wie auch das Königreich Polen-Litauen wurden geteilt und gleichzeitig zwischen rivalisierenden Staaten bzw. Mächten als Zeichen der Verständigung aufgeteilt. Die im Gedicht dargestellten politischen Teilungen lassen somit alle drei Bedeutungsebenen des Begriffs „teilen“ anklingen.

Die letzten vier Verse des Gedichts verstärken noch einmal diese in der Alltagssprache zwar geläufigen, bei genauerem Hinsehen jedoch befremdlich wirkenden Bedeutungskomponenten:

Ist Berlin ein Ding. (MYSTIK) Wie
Steht es mit der Teilung der
Dinge. Werden die Dinge
Von Nudeln geteilt.

Hier kommt zum Vorschein, was unter der dritten Sprachebene des Gedichts zu verstehen ist: in seinem experimentell-spielerischem Gestus endet das Gedicht, das im Ton eines wissenschaftlichen Traktats begann, mit einem Anflug von Mystik. Eine oberflächliche Lektüre könnte in diesem Einwurf lediglich einen spöttischen Kommentar auf jene *sterile Mystik* erkennen. Doch die Ambivalenz der letzten Verse verleitet erneut zum Nachdenken: Sind die Nudeln nun Subjekt oder Objekt der offerierten Teilung; welche Dinge werden von den Nudeln (als „Unnudeln“?) getrennt? Durch den Einbruch des Trivialen, Alltäglich-Profanen in die hochphilosophischen Überlegungen des Gedichts ließen sich diese Verse schnell als humoriger Nonsens aburteilen – dabei führen sie doch gerade jenen Kerngedanken des Gedichts, die vielfältigen Bedeutungsmöglichkeiten des Wortes „teilen“, mustergültig vor. In welcher Weise lässt sich das Teilen von Dingen (bspw. von Nudeln, oder von Berlin als „Ding“) als soziale Praxis – die Operation des Teilens als ein Aufteilen verstehend – ummünzen auf die Aufteilung Berlins und Polens, beide wiederum über eine zeitliche Distanz von 189 Jahren im Gedicht wieder zusammengebracht? Oder geht es gerade darum, Ereignisse über Erinnerungen und ein durch Jahrestage organisiertes kollektives Gedächtnis miteinander zu teilen – und kann das Gedicht selbst als sprachliche Mitteilung ein Bestandteil einer solchen Erinnerungspraxis sein? Diese Fragen wirft das Gedicht auf – ohne sich auf eine Antwort festzulegen.³⁰

³⁰ Dass die im Vordergrund des Gedichts stehende Stadt Berlin hier mit etwas Kulinarischem, einer Portion Nudeln, gleichgesetzt wird, ließe sich interpretatorisch auch auf weitere Verse übertragen, etwa auf die Frage: „Is[s]t Berlin ein Ding.“ (Ist die Stadt hier das Vertilgte oder das Vertilgende?).

Schluss

In der Denkbewegung von den über den Zufall verbundenen historischen Teilungen bis zum Teilen eines Tellers von Nudeln liegt die surrealistische Traumlogik von Wirpszas Gedicht. Es konfrontiert uns zudem mit seiner spezifischen Schreibweise: Elaborierte Wortspiele stellen sprachliche Doppeldeutigkeiten aus und revidieren Sinnangebote wieder; im scherzhaften Tonfall werden substanzielle Fragen aufgeworfen. Gerade durch dieses Spiel versuchen die Gedichte, sich den Grenzen der Sprache mit unterschiedlichen poetischen Strategien zu nähern. Den Anlass dafür bildet nicht nur ein Moment in der Zeitgeschichte, sondern die Überlagerung verschiedener zeitlicher Linien und deren zunächst absurd erscheinende Konstellation, die am Ende wie das bizarre, halb-vergessene Detail eines Traumes anmutet.

Die *Drei Berliner Gedichte* sind dabei keine Gedichte *über* Berlin, sondern bieten gewissermaßen ein Bild, eine Mitteilung *aus* Berlin; die Erfahrungen und Wahrnehmungen Wirpszas während seines Berlin-Aufenthalts zwischen den Jahren 1967 und 1972 sind der Rohstoff für seine poetische Schreibweise. Wie so häufig bei Wirpsza werden Sprachspiele und die selbstreferenzielle Sprache dazu genutzt, Traumbewusstsein und -wahrnehmung zu inszenieren. Weil Wirpsza die Gedichte in deutscher Sprache schrieb – eine Sprache, die er fast ebenso gut wie das Polnische beherrschte – hatte er die Gelegenheit, seine poetischen Spiele durch die *Drei Berliner Gedichte* in einen neuen Bereich hin zu erweitern. Als Nicht-Muttersprachler hatte Wirpsza trotzdem einen anderen Blick auf die deutsche Sprache, wie seine Auseinandersetzung mit dem Verb *teilen* zeigt, das Wirpszas durch seinen biographischen Hintergrund als polnischer Dichter auch in seiner politischen Bedeutsamkeit erkannte. Viele europäische Sprachen, etwa das Englische (*to separate, to share*) und das Französische (*partager, séparer*), machen einen Unterschied zwischen den Bedeutungsfacetten des Wortes – im Polnischen wie im Deutschen findet sich indes ein und derselbe Begriff für diese verschiedenen Praktiken: *teilen* (im Sinne von Trennen) oder *aufteilen* im Deutschen ist im Polnischen mit *dzielić* bzw. *podzielić* zu übersetzen. Zwischen den polnischen und deutschen Worten besteht so eine erkennbare etymologische Verbindung, die die beiden Sprachen paradoxerweise eben nicht voneinander trennt, sondern sie miteinander verbindet.³¹ Eine genaue Lektüre von Wirpszas Gedichten erscheint schon deswegen als lohnenswert, weil sie den Blick auf derlei eigentümliche sprachliche Details lenkt. Sie führt uns auch zu der überraschenden Beobachtung, wie ‚unfremd‘ – um einen Ausdruck Wirpszas zu gebrauchen –, gar vertraut Berlin als geteilte Stadt mit seiner Literatur, Sprache und Geschichte auf den polnischen Dichter gewirkt haben mag.

³¹ Laut dem Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache wurde das deutsche Wort „Teil“ ins Kirchenslawische als „dělŭ“ entlehnt, und könnte hierüber wiederum ins Polnische gewandert sein, vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 25. Aufl., bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin/Boston 2011, 911.