



**EUROPA-UNIVERSITÄT
VIADRINA
FRANKFURT (ODER)**

Fokus Osteuropa

Studentische Beiträge zur Kulturwissenschaft

Herausgegeben von

Agnieszka Brockmann und Christa Ebert

Redaktion: Inken Frost

Band 3

Frankfurt (Oder) 2011

ISSN 2191-2572

Sabrina Bobowski

**Zwischen Industriemoloch und
Kulturmetropole
Städtebilder bei Julian Tuwim**

Bachelorarbeit

an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Europa-Universität Viadrina

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christa Ebert

Zweitgutachterin: Dr. Agnieszka Brockmann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Perspektiven auf die Stadt	5
2.1. Kulturwissenschaftliche Fragestellungen.....	5
2.2. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Stadt	6
2.2.1. Simmels Aufsatz über die Großstädter.....	7
2.2.2. Park: Die Stadt als Reportage.....	8
2.2.3. Stadt, Großstadt, Urbanität.....	9
3. Die Stadt in der Literatur	11
3.1. Ausgewählte Aspekte und Beispiele des Großstadtmotivs	11
3.2. Das Stadtmotiv in der polnischen Literatur	18
4. Julian Tuwim und sein literarisches Umfeld	22
4.1. Tuwim und Skamander	22
4.2. „...links von den Expressionisten, rechts von den Futuristen, liberal und offen.“ – Skamander im Verhältnis zu den Futuristen und der Avantgarde.....	28
5. Gedichtsanalysen.....	35
Vorbemerkungen	35
5.1. Die „Fabrikhaftigkeit“ der Stadt – Exkurs zu Łódź.....	36
5.2. Blicke aus dem Fenster: Perspektivlosigkeit und Tristesse	38
5.3. Neue Dichter braucht das Land – „wyjście sztuki na ulicę”	46
5.4. Scheiben und Fenster – Blicke in und aus der Stadt	56

5.4.1. Poetischer Rückzug ins Café – Hinausschauen in die Stadt	56
5.4.2. Endstation Schaufenster	58
5.5. Stadt der Marginalisierten	60
5.6. Träume vom ländlichen Idyll.....	62
5.7. Die sittenlose Stadt	63
5.8. Stadt im Zeichen des politischen Verfalls	67
5.9. Zurück in den Straßen von Warschau	73
6. Schluss.....	77
Literaturliste.....	79

1. Einleitung

Julian Tuwim, der populärste polnische Dichter der Zwischenkriegszeit, gilt vielerorts als „großstadtbegeistert“, seine Lyrik wird häufig als „Großstadtpoesie“ bezeichnet.

Die Zeit, in der Tuwim lebte und schrieb war nicht nur für Polen eine Zeit voller Umbrüche, Neuerungen und technischer Revolutionen. Ganz Europa war von Verstädterung und Industrialisierung erfasst worden. Überall strömten Menschenmassen in die Städte, was zu vielen sozialen Problemen führte, aber auch vielerorts einen neuen, modernen Lebensstil mit sich brachte. In Polen war die Situation zusätzlich politisch sehr spezifisch: nach 123 Jahren erlangten die Polen 1918 ihre Unabhängigkeit zurück, was neben vielen anderen Fragen auch die nach einem neuen Ort für die Literatur in der sich neu konstituierenden Gesellschaft aufwarf. Diese Umbrüche, die sich in den Städten herauskristallisierten, werden nicht spurlos an Tuwim vorbeigegangen sein. Deshalb soll diese Arbeit Tuwims literarische Verarbeitung der Stadt näher betrachten, um seine Rolle innerhalb der modernen Stadtliteratur genauer zu bestimmen. Untersucht werden Gedichte, die das Thema Stadt in irgendeiner Hinsicht thematisieren, wobei für die Auswahl der gesamte vor Ort verfügbare Gedichtskorpus von Tuwim betrachtet wurde. Nicht einbezogen in die Analyse werden das Exilpoem *Kwiaty Polski* sowie die satirischen und kabarettistischen Texte Tuwims.¹ Dennoch bleibt der zu untersuchende Textkorpus recht groß und bringt eine lange und ausführliche Analyse mit sich, was sich aber durch den Versuch, Tuwim literarisch näher zu verorten, erklärt.

Die Arbeit bemüht sich zunächst darum, verschiedene Perspektiven auf das Thema Stadt aufzuzeigen. In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll zu fragen, warum die Stadt im Allgemeinen und die Stadt bei Tuwim im Besonderen eine kulturwissenschaftliche Betrachtung verlangt. Zudem sollen kulturwissenschaftlich interessante Fragestellungen zum Thema Stadt exemplarisch genannt werden.

Die sozialwissenschaftlichen Perspektiven auf die Stadt, die im folgenden kurz eingeführt werden – Simmel und Park –, gehören zum einen zu den Standardtexten

¹ Das Poem thematisiert zwar Tuwims Geburtsstadt Łódź sehr ausführlich, allerdings wurde diesem Werk m.E. innerhalb der Forschung bereits genug Aufmerksamkeit geschenkt. Siehe u.a. Ratajska, 2002 oder Kowalczykowa, 1996. Zudem würde die Aufnahme sämtlicher Tuwimscher Textsorten den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.

zur Stadtthematik, zum anderen soll später in der Analyse der Tuwimschen Lyrik überprüft werden, ob Elemente aus diesen Konzepten für die Analyse fruchtbar gemacht werden können. Die darauf folgende Unterscheidung zwischen Stadt, Großstadt und Urbanität dient dazu, die fundamentale Wende, die sich durch Industrialisierung und Verstädterung ergab und qualitativer Art (Stadt vs. Urbanität) war, als den historischen Hintergrund der Tuwimschen Lyrik zu betonen.

Die Beschreibung ausgewählter Aspekte des Stadtmotivs sowie der polnischen Entwicklung der Stadtthematik ermöglicht es, Tuwims Schaffen auf die Verwendung von gängigen und bekannten Motiven zu betrachten. Zudem kann seine Betrachtung der Stadt vor dem Hintergrund der spezifischen Entwicklung in Polen gesehen werden. Besonders wichtig ist dabei die ausführlichere Beschreibung der modernen Literatur, aus der sich Fragen an Tuwims Werk ergeben: hat Tuwim wie andere moderne Literaten versucht, die durch die Urbanisierung entstandene neue Wahrnehmung in seiner Lyrik auszudrücken oder ist die Stadt bei ihm wie oft in der vormodernen Literatur nur Hintergrund und nicht eigentliches Thema der Betrachtung? Hat er zudem die sich aus der Industrialisierung ergebenden gesellschaftlichen Umbrüche in seinem Schaffen reflektiert? Zeigt er Probleme der Industrialisierung und Urbanisierung auf?

Vor der Analyse soll Tuwims Werk noch in den literaturhistorischen Kontext eingefügt werden. Dieses Kapitel dient dazu, zum einen generelle Tendenzen der Tuwimschen Lyrik aufzuzeigen. Zum anderen soll er von anderen literarischen Gruppen, die zur gleichen Zeit ebenfalls das Thema Stadt behandelt haben, abgegrenzt werden.

Die Analyse im Kapitel 5 stellt dann die hier nochmals zusammengefassten Fragen: welche Stadtbilder gibt es bei Tuwim und wie verarbeitet er das Thema literarisch? Welche Aspekte der Stadtthematik greift er heraus und zu welchem Zweck? Thematisiert er Probleme der Verstädterung und Industrialisierung? Greift er auf andere gängige Arten der Beschreibung zurück? Führt er eine neue, moderne Sichtweise auf die Stadt ein? Thematisiert er dabei die sich veränderten Wahrnehmungsstrukturen? Wie ist sein Umgang mit dem Stadtthema im Zusammenhang mit anderen literarischen Strömungen in Polen?

Diese Fragen sollen abschließend in einem Fazit beantwortet werden, dann auch dazu um die hier geleistete Arbeit zu reflektieren.

2. Perspektiven auf die Stadt

2.1. Kulturwissenschaftliche Fragestellungen

Die Großstadt verlangt wie kaum ein anderes Thema die kulturwissenschaftliche Erforschung, weil sie aufgrund ihrer Heterogenität und Komplexität vielseitige Möglichkeiten der kulturwissenschaftlichen, interdisziplinären Betrachtung und der Anwendung kulturwissenschaftlicher Modelle oder Theorien bietet. Die zahlreichen Beispiele reichen von „Stadt und Gedächtnis“ über „Urbanität und Musik“² bis zur historischen Spurensuche im städtischen Raum, die von Karl Schlögel praktiziert wird. Dabei kann die Stadt u.a. über ihren Raum, über ihr Material oder über Bewegungen erfasst werden.

Die Vielseitigkeit des Gegenstandes bietet auch viele Möglichkeiten für *andere* Blicke und Perspektiven. Georg Simmel und Robert Ezra Park haben mit ihrer Beschreibung des *Fremden* als objektivem Beobachter am Rande der Gesellschaft wichtige Vorarbeit für die Betrachtung der Stadt aus einer *anderen, peripheren* oder *marginalen* Perspektive geleistet.³ Inzwischen hat sich das Interesse in den Kulturwissenschaften auf neuere Konzeptionen verlegt, was allerdings Simmels und Parks Theorien nicht weniger aktuell und populär macht. Gefragt sind heute Konzepte wie die „Stadt als Text“⁴ oder die *Hybridität*, die die sich auch auf den städtischen Raum übertragen lässt. Besonders die Metapher von der „Stadt als Text“ deutet an, wie verschiedene Disziplinen innerhalb der interdisziplinären Kulturwissenschaft fruchtbar gemacht werden können. Das Konstrukt eröffnet den Raum für vielseitige Betrachtungen, die über ein Erfassen der städtischen Texte hinausgeht und beispielsweise die Frage nach der Stadt als Speicherort, als *Archiv*, stellt.

Die vorangestellten Perspektiven auf die Stadt sollen in dieser Arbeit mit einer vor allem literaturwissenschaftlichen Analyse der Gedichte Julian Tuwims zusammengebracht und einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Der dabei entstehende kulturwissenschaftliche „Methodenmix“ ist Voraussetzung, um den

² Der Aufsatzband „Kulturwissenschaftliche Stadtforschung“ bietet einen Einblick in verschiedene kulturwissenschaftliche Fragestellungen. Vgl. Kokot/Hengartner/Wildner, 2000.

³ Zur Betrachtung der Stadt aus „anderen“ Perspektiven siehe Buschmann/Ingenschay, 2000.

⁴ Siehe dazu z.B. Burton, 1992.

Gegenstand Stadt fruchtbar zu bearbeiten und um interessante Aussagen über Tuwims Lyrik treffen zu können.

2.2. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Stadt

Der Soziologe Werner Sombart weist in einem Aufsatz von 1907 auf das Problem einer Definition der Stadt hin. Auf den ersten Blick scheine es zwar so, als ob das Wort ganz eindeutig ein bestimmtes Phänomen bezeichne; aber bei dem Versuch, eine Stadt zu definieren, stoße man unweigerlich auf Schwierigkeiten: „Wir merken, dass die Merkmale des Begriffs Stadt keinesfalls feststehen. Nicht im täglichen Sprachgebrauch; aber auch nicht (vielmehr noch viel weniger) in der Wissenschaft.“⁵ In seinem Aufsatz spielt Sombart auf die Vielseitigkeit des Gegenstandes an und verweist darauf, dass die Definitionen des Begriffs vor allem das eigene Forschungsinteresse spiegeln würden.

Allerdings hat sich innerhalb der Soziologie im Zuge der Herausbildung moderner Großstädte eine eigene Disziplin, die Stadtsoziologie, entwickelt.⁶ Städte und große Städte hat es schon immer gegeben, Industrialisierung und Verstädterung hätten im 19. Jahrhundert allerdings einen markanten Einschnitt in die Geschichte der Stadt dargestellt:

„Diese Art von Stadtentwicklung hatte mit der bis dato bekannten Stadtgeschichte herzlich wenig zu tun. Sie folgte weder der rationalistischen Ästhetik barocker Stadtanlagen noch der grazilen Logik allmählichen Wachstums durch die emsige Tätigkeit von Kaufleuten und Handwerkern auf einer Vielzahl kleiner Parzellen. Auch das städtische Bürgertum – von Max Weber noch ins Zentrum der *Europäischen Stadt* gerückt – war an dieser Entwicklung wenig beteiligt. Eine neue Gesellschaft brach sich Bahn, die sich neue Städte schuf, alte aufbrach und explosionsartig anschwellen ließ. Sie zog in diesen Agglomerationen derartige Menschenmassen zusammen, dass den verschüchterten Aristokraten und alteingesessenen Stadtbürgern nichts anderes übrig blieb, als diese als bedrohlich fremde Rasse wahrzunehmen. Der Sog der Industrialisierung zog

⁵ Sombart, 1907, S.1.

⁶ Häussermann und Siebel, 2004, S. 12.

Massenwanderungen in die Großstädte nach sich; dort entstand eine neue soziale Schicht: die *Arbeiterklasse*, das *Proletariat*.⁷

Für die gerade entstandene oder im Entstehen begriffene Wissenschaftsdisziplin der Soziologie wurde mit der zunehmenden Urbanisierung die Stadt als eigener Forschungsgegenstand interessant: *Konservative Stadtkritik* einerseits, Marx und Engels andererseits rangen zunächst um die Deutungsherrschaft über die Stadt und ihren Einfluss auf die Gesellschaft. Die einen machten die industrielle Großstadt zur Determinante gesellschaftlicher Missstände, die anderen interpretierten sie lediglich als „Bühne und Katalysator sozialer Krisen, die unausweichlich mit der kapitalistischen Gesellschaftsform verknüpft“ seien.⁸ Großes Interesse an der Erforschung der Stadt zeigten im 19. Jahrhundert auch die Verwaltungen der Städte, allerdings war dieses eher pragmatisch orientiert: es ging darum „das städtische Chaos zu ordnen und die Lebensverhältnisse zu verbessern“, worauf auch die Entwicklung differenzierter Statistiken zielte.⁹

2.2.1. Simmels Aufsatz über die Großstädter

Georg Simmel stellte als erster Soziologe systematisch die Frage nach der Qualität des sozialen Lebens in der Großstadt. In seinem Aufsatz „Die Groß–Städte und das Geistesleben“ (1903) interessiert ihn vor allem, wie sich die großstädtische Umgebung auf das Verhalten der Einwohner auswirkt. Nach Simmel führen die schnell wechselnden Eindrücke, denen der Großstadtmensch ausgesetzt ist, zu einer „Steigerung des Nervenlebens“. Gegen die schnellen, mannigfaltigen Bilder, die ständige Bewegung schütze sich der Großstädter schließlich mit „Reserviertheit“, „Blasiertheit“ und „Intellektualismus“.¹⁰

„So schafft der Typus des Großstädters (...) sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem

⁷ ebd.

⁸ ebd.

⁹ ebd. S.13.

¹⁰ Simmel, 1993 [1903], S. 192f und Häussermann und Siebel, 2004, S.35ff.

Verstande, dem die Steigerung des Bewusstseins, wie dieselbe Ursache sie erzeugt, die seelische Prärogative verschafft.“¹¹

Die Städte sind nach Simmel auch traditionell Stätten der Geldwirtschaft, was die großstädtischen Verhaltensweisen wie „Intellektualismus“ und „Blasiertheit“ noch verstärkte, da Geldwirtschaft und „Verstandesherrschaft“ in einem Zusammenhang stünden. Die Großstädter verhielten sich allerdings einander gegenüber nicht nur gleichgültig, der Gleichmut kann nach Simmel auch in Aversion umschlagen.

Simmel spricht der Großstadt allerdings auch positive Aspekte zu. Vor allem die individuelle Freiheit erscheint als Verheißung, die das sozial beengende Kleinstadtleben nicht bieten könne. Anonymität und Einsamkeit werden so zu Voraussetzungen persönlicher Freiheit und individualistischer Lebensweisen.¹² Simmels Aufsatz wird in der Literaturwissenschaft im Zusammenhang mit Großstadtliteratur häufig herangezogen.¹³

2.2.2 Park: Die Stadt als Reportage

Ein weiterer Forscher, der seine Untersuchungen der Großstadt gewidmet hat, war Robert Ezra Park, auf den hier allerdings nur sehr kurz eingegangen werden soll. Park, der vor allem durch seine Beschreibung des Migranten als *marginal man* bekannt ist, interessierte sich für die Lebensweisen unterschiedlicher sozialer Schichten innerhalb der Großstadt. Wie Simmel¹⁴ in Deutschland war der Amerikaner Park aufgrund seiner Haltung als neutraler Beobachter der Stadt eher eine Ausnahmeerscheinung. Für Park wird vor allem die Reportage zum führenden „Genre“ seiner soziologischen Stadtbeschreibung. Er reflektiert allerdings in vielen Schriften auch die Funktion des Journalisten und des Zeitungswesens, die zuvor das Interesse an der Stadt „mobilisiert“ hatten:

„Die Urbanisierung brachte neue Formen der Massenkommunikation hervor, der Stoff dieser Urbanisierung war wiederum die Urbanisierung in all ihren neuartigen Erscheinungen [...] Die zunehmende Vielfalt der Lebensweisen und –welten

¹¹ Simmel, 1993 [1903], S. 193.

¹² ebd. ebd. und Häussermann und Siebel, 2004, S. 41.

¹³ Vgl. u.a. Becker, 1993 oder Riha, 1970 oder Wende, 1999.

¹⁴ Simmel hatte sich zuvor ähnlich wie Park auch mit der Rolle des Migranten, des „Fremden“, auseinandergesetzt.

innerhalb der Stadt steigerten die Neugier der Großstadtbewohner und deren Bedürfnis über die Mauern der eigenen hinaus und die fremden Lebenswelten hinein zu blicken. Dieses Interesse ließ eine neue Form der Presse entstehen, die nicht mehr von akademisch gebildeten Abonnenten, sondern vom Straßenverkauf lebte, und die vorbeieilenden Passanten unmittelbar ansprechen musste.[...] ‚Die innere Urbanisierung‘, also das Vertrautwerden mit den neuen Erscheinungen der Großstadt, wird durch die Großstadtpresse vorangetrieben.“¹⁵

Diese Städtischen Reportagen, die vor allem darauf zielten Sensationen und Exotik zu verkaufen, werden so zum Vorläufer der Stadtkulturforschung der Chicago School. Die genannten Medien sollen in der Analyse der Tuwimschen Lyrik noch eine Rolle spielen.

Die aktuelle Forschung innerhalb der Stadtsoziologie widmet sich inzwischen anderen Phänomenen wie transnationalen Netzwerken und Gemeinden, ethnischer und sozialer Segregation, aber auch Theorien zur „Feministische Stadtkritik“.¹⁶

2.2.3. Stadt, Großstadt, Urbanität

Heute ist die Unterscheidung zwischen Stadt und Großstadt vor allem administrativer Natur. In Zeiten von Global Cities, Megastädten und transnationalen Netzwerken scheint also die Grenze zwischen Stadt und Großstadt weder wichtig noch besonders aussagekräftig zu sein.

Im 19. Jahrhundert markierte der Übergang von Stadt zu Großstadt allerdings eine qualitative Veränderung der Lebensweise, die vorrangig durch Verstädterung und Industrialisierung bewirkt wurde. Diese wird im Zusammenhang mit der literarischen Verarbeitung des Großstadtmotivs noch interessant werden. Zwei weitere Unterscheidungen, die für diese Arbeit relevant sein sollen, ist zum einen die zwischen Verstädterung und Urbanisierung und zum anderen die Abgrenzung von Industriestadt und Kulturmetropole, die beide miteinander einhergehen. Verstädterung bezeichnet die Konzentration der Bevölkerung in den Städten,

¹⁵ Häussermann und Siebel, 2004, S.46.

¹⁶ Vgl. Häussermann und Siebel, 2004.

Urbanisierung hingegen meint die damit oft zusammenhängende Verstädterung der Lebensweise. Häussermann und Siebel weisen dezidiert darauf hin, dass es durchaus eine Verstädterung ohne Urbanisierung sowie eine Urbanisierung ohne Verstädterung gebe.¹⁷ Die Urbanisierung verweist somit erst auf das qualitative Moment der Großstadt. Auch Sabine Becker ist die Betonung der Urbanisierung als Ausbildung einer speziellen großstädtischen Lebensweise wichtig, was sich bei ihr in der Unterscheidung zwischen urbaner und industrieller Stadt manifestiert:

„Aus diesem Grund [gemeint ist die Komplexität von Kulturmetropolen] werden reine Industriestädte, in denen meist bis zu 60% der Bevölkerung in der Industrie arbeiten und deren kulturelle und politische Funktionen demnach meist nicht sehr stark ausgebildet sind, von den Kulturmetropolen unterschieden. Dazu gehören neben (...) dem Zusammentreffen unterschiedlichster Berufs- und Bevölkerungsgruppen, die die soziale und kulturelle – und heute auch die ethnische – Vielfalt, Verdichtung und Urbanität der Großstadt ausmachen, auch die Funktionen als Kommunikations- und Kulturträger bzw. Kulturproduzenten. Dies alles ist Voraussetzung für ein gesteigertes kulturelles Leben und einen großstädtischen Lebensstil.“¹⁸

Weiter betont Becker die großstädtischen Verhaltensweisen, die Geisteshaltung (ein „state of mind“) und den Lebensstil der Großstädter als wichtigste Kriterien, die einen Großstadtmenschen charakterisieren.¹⁹ Diese qualitative Unterscheidung wird hier eingeführt, da sie auf einen spezifischen Umbruch im 19. Jahrhundert verweist: das Wachstum der Städte führte unweigerlich zu einem neuen urbanen Bewusstsein, das im Zusammenhang mit der literarischen Verarbeitung der Stadthematik wichtig wird. In der Analyse der Tuwimschen Lyrik in Kapitel 5 ist mit Stadt grundsätzlich die Großstadt gemeint, allerdings stellt die hier beschriebene *qualitative* Wende einen wichtigen historischen Hintergrund dar, vor dem die Poesie Tuwims betrachtet werden sollte. Aus diesem Hintergrund lässt sich nämlich die Frage ableiten, ob Tuwim diese *qualitative* Veränderung in seiner Lyrik verarbeitet hat. Zudem kann so die Frage gestellt werden, ob die Tuwimschen Beschreibungen Warschaus und Łódźs

¹⁷ Häussermann und Siebel, 2004, S. 19.

¹⁸ Becker, 1993, S. 32.

¹⁹ ebd.

unterschiedlich ist, was auf die Diskrepanz zwischen urbaner Metropole und industrieller, nicht urbanisierter Stadt von Sabine Becker bezogen werden könnte.

3. Die Stadt in der Literatur

3.1. *Ausgewählte Aspekte und Beispiele des Großstadtmotivs*²⁰

Städte scheint es wohl schon immer gegeben zu haben und auch das Sprechen und Schreiben über sie schaut auf eine lange Tradition zurück, die sehr vielseitig von der Forschung untersucht wird.²¹ Für die folgende Arbeit würde es wenig Sinn machen, jede einzelne Erwähnung einer Stadt in der Literatur aufzulisten, allerdings scheint es durchaus fruchtbar, einen kurzen, skizzenhaften Überblick über die europäische Entwicklung des Motivs zu bieten (wobei Motiv²² hier das Sprechen über Städte in der Literatur meint). Dies bietet sich an, da Julian Tuwim stark von der europäischen, nicht-polnischen Literatur beeinflusst war und sich bestimmte Tendenzen sicherlich auch bei ihm wiederfinden lassen.

²⁰ Die folgende Darstellung zielt weder auf die Darstellung „der“ chronologischen Entwicklung des Stadtmotivs ab, noch beansprucht sie Vollständigkeit. Es wird zwar teils chronologisch verfahren, dies dient jedoch nur als Hilfe zur Abgrenzung bestimmter Sichtweisen auf die Stadtproblematik. Postmoderne Stadtentwürfe werden aus Platzgründen und weil sie für den Vergleich mit Tuwim eher nicht relevant sind ausgelassen.

²¹ Der Korpus an Untersuchungen zur Stadt in der Literatur scheint unbegrenzt zu sein. Leider werden bestimmte Städte wie Paris, Berlin, London oder New York offenbar bevorzugt behandelt. Dies hängt sicherlich damit zusammen, dass viele Schriftsteller eben diese Städte für ihre literarische Verarbeitung wählten. Andererseits ist davon auszugehen, dass die Aufnahme von anderen Städtebetrachtungen in bestimmte Sammelbände fruchtbar wäre. E. Frenzels Artikel zu „Stadt“ aus „Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte“ bietet zwar eine ausführliche historische Darstellung des Stadtmotivs, allerdings erwähnt Frenzel zu keinem Zeitpunkt eine außerhalb Europas oder den USA liegende Stadt. Dies mag mit ihrer Sicht auf die Erforschung von Motiven zusammenhängen (siehe Frenzel, 1974), dennoch hätte es der Darstellung meiner Ansicht nach durchaus gut getan, wenigstens zu erwähnen, dass es auch außerhalb Europas literarische Verarbeitungen der Stadt gibt. Es zeugt von einer eurozentristischen Sicht, wenn man seinem Lexikon den Titel „Motive der Weltliteratur“ verleiht, aber sich nicht die Mühe macht, auch Literatur zu erwähnen, die nicht in unser Verständnis von „Weltliteratur“ fällt. Ähnliches gilt m. E. für die „Kleine Literaturgeschichte der Großstadt“ (2003), die ihre „Beschränktheit“ zwar schon im Titel andeutet, aber dennoch stillschweigend die eurozentristische Sicht auf das Stadtmotiv weiterführt. Eine interessante Innovation in der Stadtforschung sind allerdings Untersuchungen zum „anderen Blick“, dem Blick des Fremden oder Peripheren auf die Stadt. Siehe dazu z.B. Brooker, 2002 oder Buschmann/Ingenschay, 2000.

²² Elisabeth Frenzel grenzt den Begriff „Städtemotiv“ sehr stark ein: „Mit solchen [gemeint sind Paris, Rom und Venedig] zu wirklich tragenden Motiven ausbaufähigen Orten sind nicht die vielen Städte, Flecken und Landschaften zu verwechseln, die ohne ähnliche Qualifikation in zahlreiche Dichtungen eindringen.“ Frenzels Eingrenzung des Städtemotivs wird in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da sie den Blick auf literarische Verarbeitungen der Städte fokussiert, die sowieso schon recht ausführlich untersucht wurden. Vgl. dazu Frenzel, 1974, S. 25.

Eine der ältesten und wohl auch bekanntesten Städte, die in die Literatur und ins kulturelle Gedächtnis Eingang gefunden hat, ist Babylon. Während sie bei den Völkern der Alten Welt „Sinnbild von Größe und Reichtum [war, SB], warf [sie, SB] in den Aufzeichnungen der Israeliten deutlich bedrohliche Schatten von Verderbtheit und Verderbnis, angefangen bei dem urzeitlichen Versuch eines in Babel errichteten, bis zum Himmel ragenden Turmbaums, den Gott mit Sprachwirrungen strafte...“²³ Auch heute noch sind die „Hure Babylon“ oder das „Sündenbabel“ in der Umgangssprache präsent und werden in vielen Kontexten aufgegriffen und kulturell verarbeitet.²⁴ Für Daemmrich ist die biblische Gegenüberstellung vom „verruichten Babylon“ und dem „glückverheißenden Jerusalem“ ein sehr früher Ausdruck der ambivalenten Haltung des Menschen seinen Institutionen und Niederlassungen gegenüber. Babylon trage bereits in dieser frühen Darstellung die Merkmale der späteren „Stadtungeheuer“, die sich dann vor allem im Zuge der Industriellen Revolution in der Literatur durchsetzen.²⁵

Ein weiterer Aspekt, der das Stadtmotiv immer wieder begleitet, ist die Antinomie zwischen Stadt und Land²⁶, die zunächst im Zusammenhang mit Rom auftaucht. Vergil beispielsweise sah das „friedliche Leben in der ländlichen Welt als erstrebenswerter und der menschlichen Entwicklung angemessener...“²⁷, Horaz schilderte den moralischen Verfall, betonte aber vor allem, dass Stadt und Dichtung zwei Phänomene seien, die sich gegenseitig ausschließen würden: „[w]er zur Zunft der Dichter zählt, liebt Waldesstille und flieht die Großstadt“, denn Dichtung brauche Ruhe und Konzentration.²⁸ Der Stadt–Land–Gegensatz impliziert mehrere weitere Komponenten, die das Stadtmotiv bestimmen: die „Auseinandersetzung mit der

²³ Frenzel, 1999, S. 667.

²⁴ Erst vor wenigen Monaten sorgte das Berliner Pergamonmuseum mit einer Werbekampagne für die Ausstellung „Babylon – Mythos oder Wahrheit“ für viel Aufsehen. Auf einigen Plakaten war eine nackte Frau abgebildet, der Titel lautete „Keine Hure! Babylon war nicht Babel.“. Andere Plakate titelten „Kein Turm!“ oder „Kein Gott!“. 2006 hatte der Regisseur Alejandro González Iñárritu mit seinem Film „Babel“ (in den Hauptrollen Brad Pitt und Cate Blanchett) das Motiv der Sprachwirrungen zu einem Kassenschlager „verarbeitet“.

²⁵ Daemmrich, 1987, S. 296.

²⁶ Im Zusammenhang mit Babylon taucht m.E. der Gegensatz Stadt-Land nicht auf. Das könnte damit zusammenhängen, dass die Städte der alten Welt (Babylon, Ninive, Susa, Ekbatana) eher eine „Symbiose aus Stadt und Land“ gewesen seien, wie Schelowsky behauptet. Häuser, Gärten und Ackerland hätten sich abgewechselt und so die Nahrungsversorgung der ganzen Stadt garantiert. Schelowsky, 1937, S. 1.

²⁷ ebd.

²⁸ Horaz zitiert nach Corbineau-Hoffmann, 2003, S. 130.

kulturellen und zivilisatorischen Leistung des Menschen“ sowie die Frage nach der Unterwerfung der Natur durch den Menschen oder der Emanzipation des Menschen von der Natur.²⁹

Im Mittelalter boten die Städte vor allem Schutz und Sicherheit „in einer sonst dünn besiedelten und gefahrumdrohten Welt. Städtisches Leben war mit wachsendem sozialen Standard und Selbstbewusstsein verbunden [...] Städte verliehen Heimatgefühl und wurden als ‚schön‘ gepriesen (*O Straßburg, du wunderschöne Stadt; Innsbruck, ich muß dich lassen*)...“.³⁰ Die Gleichsetzung von Stadt und Heimat (Innsbruck-Lied) markiert das Fremde als Ort der Gefahr und des Elends. Gleichzeitig birgt die fremde Stadt aber auch Abenteuer.

Im Barock, so Frenzel, sei die Stadt – die mit dem Hof gleichgesetzt wurde – wiederum zum Symbol der Verderbtheit geworden (womit vor allem Paris gemeint ist).³¹ Dies sollte sich nach Waltraud Wende allerdings ab Mitte des 18. Jahrhunderts ändern: die durch Wirtschaft und Bürgertum geprägte Stadt sollte bald als Antipode des Hofes betrachtet werden.³² Karl Riha sieht in den Romantikern die ersten bewussten Städter, wobei er unterstreicht, dass sie zwar mit einem großstädtischen Bewusstsein ausgestattet gewesen wären – Großstädte habe es allerdings zu dieser Zeit in Deutschland noch nicht gegeben.³³

Eine herausragende Rolle unter den Romantikern fällt E.T.A. Hoffmann zu, der von den Dichtern fordert, sie hätten ihre Anregungen „im bunten Gewühl der Stadt zu finden.“³⁴ Riha wertet das „Labyrinthische“ als Schlüsselbegriff dieser frühen Großstadterfahrung und als „Kernmoment der romantischen Poesieinhalte“.³⁵ Weitere Arten der Stadtbetrachtung, die langfristig zum Inventar der Blicke auf die Stadt gehören sollten, entstehen zur gleichen Zeit oder schon etwas früher: der Fensterblick, die Vogelperspektive, das Panorama und der Reisebericht.

²⁹ Frenzel, 1999, S. 667.

³⁰ ebd., S. 668.

³¹ ebd.

³² Wende, 1999, S. 5.

³³ Karl Riha bezieht sich damit auf das Buch „Romantiker entdecken die Stadt“ (1965) von Marianne Thalmann, die behauptet, dass die Romantiker ein großstädtisches Bewusstsein gehabt hätten. Vgl. Riha, 1970, S. 8.

³⁴ Hoffmann zitiert nach Riha, 1970, S. 9.

³⁵ ebd. S. 10.

Klaus Scherpe sieht sowohl die Vogelperspektive als auch den Fensterblick als eine Möglichkeit, die Stadt optisch zu erfassen ohne sich ihr wirklich auszusetzen. Gleichzeitig „bewältige“ das Subjekt die Großstadtkomplexität durch die optische Einschränkung eines Fensters oder Fernrohrs, welches die (soziale) Unordnung der Stadt verkleinere. „Die ‚Gleichzeitigkeit von Sichtbarkeit und Isolation‘ wird, wie Heinz Brüggemann nachgewiesen hat, ästhetisch relevant im Motiv des Fensterblicks.“³⁶ Angelika Corbineau–Hoffmann widmet ein ganzes Kapitel dem „Panoramablick“, wobei sie auf eine interessante Ambivalenz in dieser Art der Stadtbetrachtung aufmerksam macht:

„Die Großstadt, Gegenstand von höchster Vielfalt, in einer panoramischen Gesamtschau darstellen zu wollen, gehört zum Schwierigsten, das diese Thematik für die Literatur bereithält. Wer sich per se einerseits der Größe und Totalität verpflichtet weiß, entzieht sich andererseits und eben deswegen dem totalitären Zugriff (...) Wenn diese [Absicht, SB] überhaupt gelingen soll, ist sie auf die Mithilfe, ja die aktive Teilnahme des Lesers angewiesen, der im Akt der Lektüre selbst schon jene Eigenarten entwickeln muss, die für den Gegenstand typisch sind; für die Dauer der Rezeption ist der Leser sowohl dem Text als auch dem Thema ähnlich, wird er selbst gleichsam ‚großstädtisch‘.“³⁷

Dem Versuch, die Großstadt totalitär zu erfassen, macht die Moderne in vielerlei Hinsicht ein Ende. Bevor allerdings verstärkt auf die moderne Großstadtliteratur eingegangen wird, sollen an dieser Stelle noch deutlicher die historische Entwicklung des 18. und 19. Jahrhunderts dargestellt werden, da diese die Grundlage für die Veränderungen innerhalb der modernen Literatur bilden. Waltraud Wende schreibt hierzu:

„Im Verlauf des 18. Jahrhunderts ereignen sich grundlegende Veränderungen der europäischen Welt. Die vorindustrielle, vorrevolutionäre, vormoderne Gesellschaft des früher 18. Jahrhunderts wird einem beschleunigten und sich ständig überholenden ökonomischen, sozialen und technischen Wandel ausgesetzt. Gesamtgesellschaftliche Umstrukturierungsprozesse markieren den Beginn der Moderne, den Foucault auf den Zeitraum zwischen 1775 und 1825 datiert. [...] Das Ausmaß des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels wird bereits durch

³⁶ Scherpe, 1991, S. 84f.

³⁷ Corbineau-Hoffmann, 2003, S. 13.

einen Blick auf die quantitativen Dimensionen der ‚Verstädterung‘ deutlich [...] London erreicht als erste europäische Metropole bereits im Jahr 1801 die Millionengrenze, fünf Dezennien später zählt die britische Hauptstadt dann zwei Millionen und 1901 viereinhalb Millionen Einwohner. Im gleichen Zeitraum vervierfacht sich die Einwohnerzahl von Paris, das im Jahr 1801 über eine halbe Million, fünfzig Jahre später mehr als eine Million und 1901 weit über zwei Millionen Einwohner zählt. Noch schneller wächst das im Jahr 1850 weniger als eine halbe Million Einwohner zählende Berlin: In den siebziger Jahren erreicht Berlin die Millionengrenze, um 1910 schließlich die Zweimillionengrenze zu überschreiten.“³⁸

Die „hereinbrechende“ Industrialisierung und Urbanisierung der Städte verlangten von der Literatur einen neuen Umgang mit dem Thema Stadt. Der neue großstädtische Erfahrungsraum steht exemplarisch für das Lebensgefühl der Moderne, er lässt viel Raum für Individualität, verlangt aber auch bestimmte Kompetenzen, auf die Simmel hingewiesen hat.³⁹ Individuelle Freiheit auf der einen Seite – Anonymität und Individualitätsverlust in der Massengesellschaft auf der anderen Seite. Diese Ambivalenz begleitet von Anfang an den Topos der Großstadtswahrnehmung in der Moderne.⁴⁰

Als erster moderner Großstadtlyriker gilt Baudelaire – der großstädtische *Flaneur* –, der Modernität als ein Bewusstsein erfasste, das durch die „Normen der Flüchtigkeit und des Vorübergehenden, der Bewegung und des Zufälligen“ gekennzeichnet ist.⁴¹ Auch Sabine Becker macht auf die Verbindung von Großstadt und Moderne aufmerksam: „Die Großstadt als Produkt, aber auch als Paradigma der Moderne erweist sich als Initiator der literarischen Moderne.“⁴² Die herkömmlichen Darstellungsformen – also vor allem der Versuch, die Stadt „abzubilden“ – erweisen sich nun als nicht mehr ausreichend, der technische und industrielle Fortschritt hat zu einer tief greifenden Veränderung der menschlichen Wahrnehmungsstrukturen geführt, die Walter Benjamin anspricht: „Die Krise der künstlerischen Wiedergabe

³⁸ Wende, 1999, S. 5f.

³⁹ ebd. S. 7.

⁴⁰ ebd. S. 10.

⁴¹ Becker, 1993, S. 9.

⁴² ebd.

lässt sich als integrierender Teil einer Krise in der Wahrnehmung selbst darstellen.“⁴³ In der Überwindung dieser Krise konstituiert sich die „Literatur der Moderne“, was impliziert, dass die moderne Poetik zu einer Poetik des Experiments werden muss.⁴⁴ Die Literatur der Großstadt ist nach Becker dementsprechend „der Versuch die Großstadt selbst zum Sprechen zu bringen“ – es geht also um die formale Gestaltung der urbanen Erfahrung.⁴⁵ Dies impliziert auch, dass die Großstadt in der modernen Literatur vielerorts zum hauptsächlichen Gegenstand der Beschreibung avanciert und nicht mehr nur den Hintergrund anderer Themen bildet.

Das Erfassen großer Zusammenhänge erscheint nun nicht mehr möglich, stattdessen entstehen viele neue literarische Experimente wie Fragmentarisierung, Synchronisierung oder Collagen, um nur wenige Beispiele zu nennen. Viele literarische „Ismen“ versuchen sich nun in der neuen Form der Darstellung, wobei auf die einzelnen Gruppen hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden kann, es werden jedoch einzelne Aspekte der veränderten literarischen Betrachtung angesprochen.

In den modernen Großstadtdarstellungen lebt man nicht mehr – „man wird gelebt“. Immer wieder tauchen die Motive Masse, Bewegung, Lärm, Einsamkeit und Anonymität auf.⁴⁶ In diesem Zusammenhang zeigt sich eine interessante großstädtische Ambivalenz: in der Großstadt, dem Ort, wo die meisten Menschen auf engstem Raum zusammenleben, ist der Mensch einsam und anonym. Dämmrich schreibt dazu:

„Die moderne Gesellschaft der Großstädte und Industriesiedlungen verhindert die für die natürliche Gemeinschaft charakteristischen engen, persönlichen Beziehungen zum Mitmenschen. Zwischenmenschliche Beziehungen in der Stadt sind gekennzeichnet durch Kontaktlosigkeit, Teilnahmslosigkeit, Argwohn und Neid. Der einzelne schließt sich ab oder wird in die Isolation getrieben. Auch die Arbeit bereitet keine Freude, da der Arbeiter dem von ihm erzeugten Produkt fremd gegenübersteht.“⁴⁷

⁴³ ebd. S. 11.

⁴⁴ ebd. S. 16.

⁴⁵ ebd. S. 22f.

⁴⁶ Meckseper und Schraut, 1983, S. 10 und 19.

⁴⁷ Dämmrich, 1987, S. 298.

Ein weiteres Motiv ist die großstädtische Bewegung:

„Die Dynamik der Stadt wie die ihrer Bewohner wird zum ziellos–ungerichteten, bloß rhythmischen Hin–und–Her. In ihr manifestiert sich ein uneinsehbar gewordenes Lebensprinzip in solcher Weise, dass es zugleich als Defizit wie als Transzendentes begriffen werden kann: als Sinnverweigerung wie als höherer aber kaum oder gar nicht zugänglicher Sinn.“⁴⁸

Der Großstadtroman ist indes die führende Gattung, die auf die Sinnkrise reagiert und verschiedene Darstellungsmöglichkeiten ausprobiert: so beispielsweise den Bewusstseinsstrom bei Joyce, die Stadt als „Super–Organismus“, der den Menschen „kaputtmacht“, bei Döblin⁴⁹ oder das Labyrinthische bei Kafka.

In einigen Großstadtromanen erscheint noch ein weiterer wichtiger Aspekt der modernen Großstadtdarstellung:

„Die Romane beleuchten den Werdegang einzelner, vertrauensvoller und im Grunde anständiger Menschen, die in der Stadt ihr Glück suchen, aber von der Metropole entweder ‚zurechtgebogen‘ oder zermalmt werden. Der Schöpfer steht nicht nur der von ihm geschaffenen Stadt fremd gegenüber, sondern wird auch zum Spielball einer ihm unverständlichen Macht, die das Gebilde belebt.“⁵⁰

Die Schöpfung hat sich also „selbstständig gemacht“ und der Schöpfer steht ihr ohnmächtig gegenüber. Diese Existenzangst stellten zum Beispiel die Expressionisten in den Mittelpunkt ihrer Darstellung. Bei ihnen brachte das Ich, „das die Stadt visionär als ein Moment der Zerstörung, des Untergangs, der tödlichen Bedrohung erlebte“ eine Menschheitsangst zum Ausdruck.⁵¹ Die Stadt wird in der Moderne also zum Akteur. Auch Andrej Belyj bietet in *Petersburg* für diese Interpretation ein gutes Beispiel: „...die Widersprüchlichkeit der Vorgänge, die unsteten Tempi, das schwankende Licht, das was geschieht und wie es geschieht,

⁴⁸ ebd. S. 86.

⁴⁹ ebd. S. 87.

⁵⁰ Dämmrich, 1987, S. 298.

⁵¹ Frenzel, 1999, S. 676.

sind in dem Wesen der Stadt begründet. Die Stadt handelt durch die Personen hindurch, ist Antrieb und Störfaktor zugleich.“⁵²

Die Entwicklung neuer sprachlicher Formen für die Großstadt brachten im 20. Jahrhundert die avantgardistischen Strömungen auf den Höhenpunkt. Da Kapitel 4.2. allerdings die Polnische Avantgarde recht ausführlich thematisiert, soll an dieser Stelle nicht weiter auf sie eingegangen werden.

Die Liste verschiedener Städtebeschreibungen in der Moderne ließe sich noch lange fortsetzen, hier sollte allerdings nur anhand einiger Beispiele das wichtigste Element der modernen Großstadtbeschreibung herausgestellt werden: die Moderne bemüht sich darum, neue sprachliche und ästhetische Formen für die veränderte gesellschaftliche Situation zu finden. Es kann in der modernen Literatur also nicht mehr darum gehen, die Stadt „einfach“ nur abzubilden, es geht ihr vielmehr darum sprachliche Experimente durchzuführen, die zum Äquivalent der Großstadt werden und beispielsweise ihre Fragmentarisierung oder ihren „Rhythmus“ nachahmen. Ob es Tuwim ebenfalls gelungen ist neue Formen zu finden, die der Großstadt Ausdruck verleihen konnten, wird noch in der Analyse zu klären sein.

3.2. Das Stadtmotiv in der polnischen Literatur

Das folgende Kapitel dient dazu, einen Überblick über das Stadtmotiv in der polnischen Literatur zu bieten. Dabei stehen die Besonderheiten innerhalb der polnischen Entwicklung des Stadtmotivs im Mittelpunkt, die einen wichtigen Hintergrund für die weitere Betrachtung von Tuwims Schaffen liefern. Die Darstellung erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Bis zum 19. Jahrhundert spielt das Stadtmotiv in der polnischen Literatur keine herausragende Rolle. Dies liegt unter anderem im starken Einfluss der traditionellen Kultur des polnischen Adels und in der antiurbanistischen Rezeption von Rousseaus Thesen begründet. Die Stadt galt als gefährlicher Ort, der junge Adlige verdirbt. Auch die polnische Romantik steht der Stadt als Ort der kommerziellen, bürgerlichen Zivilisation kritisch gegenüber. Bei Słowacki beispielsweise erscheint Paris als

⁵² ebd. S. 678.

apokalyptische Bestie, wobei er bei der Beschreibung auf die Symbolik von Babylon, Sodom und Ninive zurückgreift.⁵³

In der Zeit zwischen den Aufständen wird die Stadt für die polnische Literatur interessanter: die von den westeuropäischen Vorbildern (z.B. Sue, Balzac, Dickens) inspirierte Generation will nun den „wahren“ gesellschaftlichen und moralischen Charakter der Stadt und ihrer Einwohner kennen lernen. Nach 1831 entsteht so das „piśmiennictwo obrazkowe“, das vor allem von der französischen „physiologischen Skizze“ beeinflusst ist: „Drobne, najczęściej afabularne utwory przynosiły wizerunki typów ludzkich reprezentujących różne miejskie środowiska i profesje, przedstawiały charakterystyczne zjawiska obyczajowe, czasem portretowały całe dzielnice wielkomiejskie.“⁵⁴ Hauptsächlicher „Spielort“ dieser Skizzen war Warschau.

Ein weiterer Strang, der vor allem von der adeligen Tradition beeinflusst war und hier schon erwähnt wurde, war die Beschreibung der großen Stadt als Ort des Schlechten und Verwerflichen. Gleichzeitig beinhaltete diese Art der Beschreibung die Gegenüberstellung zum Dorf bzw. Land, das als „gut“ oder „warm“ („pocziwa“) galt. Dieser Tendenz wurden vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts alternative Entwürfe entgegengestellt. Die Einseitigkeit der Darstellung wurde langsam abgeschwächt und von der Stadt als moralisch ambivalentem Ort verdrängt. Ein weiteres Motiv, das wiederum von der starken adeligen und ländlichen Tradition beeinflusst war, war der Versuch „dörfliche Motive“ („motywy wioskowe“) in die städtische Sphäre einzuführen: „[Chodzi o wprowadzenie] domów stylizowanych na szlacheckie dworki, rozkwitającej przyrody itp. Ów zabieg ‘oswajania’ terytorium miejskiego wskazywał na trwałość i szeroki zasięg tradycji przyznawania wsi krajobrazowej i moralniej wyższości nad miastem.“⁵⁵ Im Kontext der Aufstände bekommt Warschau eine besondere Rolle zugeschrieben: „podniesiona do rangi symbolu walki i martyrologii narodu polskiego“.⁵⁶ Auch während und nach dem Zweiten Weltkrieg soll Warschau zur symbolischen Heldin, zum Mythos der „miasto-ojczyza“ (auch für nicht-Warschauer) avancieren.

⁵³ Słownik Literatury Polskiej XIX wieku, 1991, S. 544.

⁵⁴ ebd.

⁵⁵ ebd.

⁵⁶ ebd.

Nach dem Januaraufstand (1863/64) gelangt das Thema „Stadt“ endgültig in die polnische Literatur, kann jedoch auch weiterhin nicht die dominierende „dörfliche Thematik“ („nie zdystansował on dominującej nadal tematyki wiejskiej“⁵⁷) verdrängen. Die Entwicklung des Kapitalismus sowie die französische Literatur (insbesondere der französische Naturalismus, also Zola) beeinflussen wiederum die Intensivierung des Themas innerhalb der polnischen Literatur. Die „niederen“ Schichten der Gesellschaft, vor allem das Proletariat, geraten in den Fokus der polnischen Schriftsteller, wobei es insbesondere darum geht, die „Wahrheit des Lebens“ zu zeigen und an die Empfindsamkeit des Lesers zu appellieren, dem Szenen von Armut und Gerechtigkeit gezeigt werden.⁵⁸

Ein weiterer Aspekt, den der polnische *Pozytywizm* in das Stadtmotiv integriert, ist die Darstellung verschiedener städtischer Eliten. Das im *Pozytywizm* auftauchende Postulat der „praca organiczna“ äußerte sich so in der Literatur so: „Zarówno postulowana formuła rozwoju kraju, jak i jej kształt rzeczywisty nakazywały baczną obserwację miejskiej elity: kupców, bankierów, przemysłowców, a także inżynierów, lekarzy i innych „pionierów postępu““⁵⁹. Die weiteren Entwicklungen innerhalb des Polnischen Positivismus werden so beschrieben: „Wczesnopozytywistyczna wiara w jego [miasta] zabawienną rolę jako ośrodek krzewienia postępu cywilizacyjnego, kultu pracy i społecznego solidaryzmu dość szybko zaczęła ustępować spojrzeniom krytycznym.“⁶⁰ Spätestens mit dem Einzug des Kapitalismus in Polen ziehen auch Aspekte wie soziale Gegensätze und Auseinandersetzung der gesellschaftlichen Schichten in die Literatur ein. Orzeszkowa entwickelt beispielsweise im Roman *Marta* von 1873 die Vision eines großstädtischen Dschungels, in dem der Einzelne um sein Dasein kämpfen muss. Einen Höhepunkt des Stadtmotivs in der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts bildet der Roman „Lalka“ (1890) von Bolesław Prus:

„Szczytowym osiągnięciem urbanizmu w ówczesnej literaturze polskiej była bez wątpienia *Lalka* Prusa, zalecająca się nie spotykaną w innych utworach wszechstronnością prezentacji organizmu wielkomiejskiego. Ukazywała ona rozległą panoramę warszawskiej społeczności (od lumpenproletariatu Powiśla po

⁵⁷ ebd. S. 545.

⁵⁸ ebd.

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ ebd.

rezydujących w metropolii arystokratów), przedstawiała charakterystyczne dla miasta zjawiska obyczajowe, społeczne i ekonomiczne w całej ich złożoności i dynamice, przynosiła wreszcie kreślony z wyjątkową dbałością o realia, szeroko zakrojony pejzaż warszawskich ulic, placów, ogrodów, ubogich przedmieść i dzielnic rezydencjonalnych.”⁶¹

Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts strömen die Menschen in die polnischen Städte, so dass sich eine neue Massengesellschaft entwickelt. Der Modernismus, die *Młoda Polska*, steht unter dem Einfluss antiurbanistischer Tendenzen, dennoch bildet die Stadt sehr häufig den literarischen Raum. Zum negativen Helden avanciert die Stadt in Reymonts *Ziemia obiecana*. Reymont zeigt das frühkapitalistische Łódź (die Handlung spielt in den 80er Jahren des 19. Jh.) als Ungeheuer, das Menschen zerstört und zu „rücksichtslosen Individuen“ macht. Zudem ist es die Maschine, die den Menschen zerstört: sie tötet ihn nicht nur, sondern entzieht ihm seine Arbeit, die Grundlage des Überlebens. Kurz nach der Jahrhundertwende tauchen zwei weitere Aspekte im Stadtdiskurs auf: die „Schlampigkeit“ („bylejakość“) der schnellen Verstädterung sowie die Künstlichkeit der Stadt, als Gegensatz zur Natur.⁶² Um die Jahrhundertwende erreicht der polnische Antiurbanismus seinen Höhepunkt, die Zivilisation wird als Regress gewertet, was von dem dekadenten Teil der *Młoda Polska* durch das Bild der Stadt als etwas „Krankes“ unterstützt wird.

Eine völlig neue Form des literarischen Umgangs mit der Stadt bringen die literarischen Gruppen, die nach Wiedererlangung der Unabhängigkeit entstehen und auf die hier nicht eingegangen werden soll, da sie in Kapitel 4.2. ausführlicher behandelt werden.

Bezeichnend für die polnische Literaturgeschichte ist, dass sie in zeitliche Phasen eingeteilt wird, die unmittelbar mit dem Januar- und Novemberaufstand zusammenhängen („Okres przedlistopadowy“ oder „Proza międzypowstaniowa“). Die polnischen Teilungen scheinen nicht nur generell einen hemmenden Einfluss auf die

⁶¹ ebd. S. 546.

⁶² Słownik Literatury Polskiej XX wieku, 1993, S. 1152.

Literaturproduktion gehabt zu haben, sie bewirkten auch, dass die Literatur sich vor allem auf die patriotische Thematik und politische Mythen konzentrierte. Auch ist die lang anhaltende Stilisierung des Dorfes zum „guten“ und „warmen“ Idyll auffällig. Diese kann u.a. dadurch erklärt werden, dass Polen auch zu Anfang des 20. Jahrhunderts noch sehr agrarisch geprägt war.⁶³ Dieser zweifache literaturhistorische „Ballast“ begleitet die Polnische Literatur zu der Zeit, als sich die Gruppe *Skamander* gründet.

4. Julian Tuwim und sein literarisches Umfeld

4.1. *Tuwim und Skamander*

Julian Tuwim zog 1916 von Łódź nach Warschau, um dort ein Studium in Philosophie und Rechtswissenschaften aufzunehmen, wobei er sich recht schnell ausschließlich seinem literarischen Schaffen zuwandte. Da es für junge, unbekannte Schriftsteller nicht möglich war in den angesehenen Literaturzeitschriften zu publizieren, veröffentlichte er ab 1916 seine Gedichte in der studentischen Zeitschrift *Pro Arte et Studio*, die zuvor wegen dieser Lücke von anderen Studenten gegründet worden war.⁶⁴ 1918 gründete Tuwim zusammen mit Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński und Jan Lechoń die Literatengruppe *Skamander*. Die Gruppe blieb bis 1939 bestehen, von einem gemeinsamen „Programm“ kann allerdings nur in den ersten Jahren nach der Unabhängigkeit gesprochen werden.⁶⁵ Da die Mitglieder von *Skamander* zumindest nach ihrer Gründung gemeinsame Ideen hatten, die in Tuwims Lyrik wieder gefunden werden können, soll hier kurz auf die Bedeutung der Gruppe und ihre literarischen Ideen eingegangen werden.

Skamander strebten danach sich von mehreren, in der polnischen Literatur vorherrschenden Tendenzen loszulösen. Antoni Słonimski brachte diesen Willen zur Abkehr von der Tradition im folgenden Zitat, das dem Gedicht *Czarna wiosna* (1919) entnommen ist, sehr bildlich auf den Punkt:

Ojczyzno moja wolna, wolna...

⁶³ Fiut, 1999, S. 211.

⁶⁴ Stradecki, 1969, S.13.

⁶⁵ Vgl. dazu Miłosz, 1994, S. 443.

Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada.

Alina Kowalczykowa sieht darin eine doppelte Verneinung der Tradition, da mit Konrad nicht nur auf Mickiewicz, also die Linie des romantischen Patriotismus, sondern auch auf Wyspiański und damit auf die vorherrschenden modernistischen Tendenzen verwiesen werde.⁶⁶ *Skamander* wollten eine Poesie, die dezidiert nicht politisch und funktional sein sollte, womit sie sich gegen die romantisch–patriotische „Aufstände–Poesie“ stellten, die in Polen eine lange Tradition hatte. Besonders die lange Teilung Polens hatte – wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnte – dazu geführt, dass sich die Poesie häufig um das Vaterland „drehte“.

Jan Lechons Gedicht *Herostrates*, das 1917 in *Pro Arte et Studio* erschien, macht den Unwillen gegen das patriotische Thema deutlich:

Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze
Jesiennych wiatrów gęźba w półnagich badyłach;
A latem niech się słońce przegląda w motylach,
A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę.

Als nach 123–jähriger Teilung 1918 die Unabhängigkeit kam, brauchten *Skamander* und andere literarische Gruppen ein neues Kulturmodell:

„Wolność już uzyskano, literatura musiała teraz określić swoje miejsce w wyzwolonym społeczeństwie. Powstawał nowy model kultury, a w euforii pierwszych dni po wyzwoleniu wiadomo już było, że musi on zdecydowanie różnić się od do tych czasowych wzorców, że ma to być program sztuki aktywnie współtworzącej nowe państwo i, co więcej, kierowanej do nowego, bardziej niż kiedykolwiek masowego odbiorcy.“⁶⁷

Die *Młoda Polska*, die bis dahin dominierende literarische Richtung, war vor allem von „mystischer Trauer“ und symbolistischer Sprachmanier geprägt⁶⁸ und wurde von *Skamander* dezidiert abgelehnt. Sie wollten die Mauern zwischen dem Dichter und der Gesellschaft, der „hohen“, „erhabenen“ Poesie und der polnischen Alltagssprache einreißen und entschieden sich für eine Poesie, die vor allem die neue,

⁶⁶ Kowalczykowa, 1978, S. 11.

⁶⁷ Kowalczykowa, 1978, S. 11.

⁶⁸ Hoelscher-Obermaier, 2000, S. 889.

großstädtische Zivilisation, einen jugendlichen Vitalismus und den Dionysos-Kult besang. Es ging *Skamander* also um eine Demokratisierung auf mehreren Ebenen: zum einen sollte die poetische Sprache prosaischer werden, zum anderen sollten nun neue Themen in die Poesie einziehen. So schreibt Elvira Grözinger:

„...die Großstadt und ihre Bewohner rückten aber in den Mittelpunkt ihres Interesses. Erfüllt von Begeisterung für das Leben, den Alltag, die Bewegung und Dynamik der Jugend, war ihr lyrischer Held ein normaler Mensch von der Straße, und dessen ungekünstelte bis ordinäre Sprache zog in die bisher geheiligten Hallen der Poesie ein.“⁶⁹

und an anderer Stelle:

„Der Alltag und der Mann von der Straße wurden zum lyrischen Sujet, allerdings störten den Dichter [Tuwim] die häufig überkommenen bürgerlichen Sprachformen, so dass er auf die proletarischen zurückzugreifen begann...“⁷⁰

Auch Olschowsky verweist auf die demokratischen Tendenzen der *Skamandriten*:

„Die demokratische Überzeugung der Skamandriten, die sich später – besonders bei Tuwim und Slonimski – politisch schärfen sollte, äußerte sich vorerst im Lob des einfachen Mannes (nach dem Vorbild Walt Whitmans) und in der faszinierten Beschwörung der Masse als einer undifferenzierten Größe, die zugleich bewundert und gefürchtet wurde.“

Zwei kurze Gedichte von Tuwim (*Wiosna*, 1918) und Wierzyński (*Wiosna i wino*, 1919) sollen hier als Beispiel für die optimistische, vitalistische Poesie von *Skamander* dienen:

Wiosna

Serce pęcznieje, nabrzmiewa,
Wesele musuje w ciele,
Można oszaleć z radości,
O, moi przyjaciele!

Od stóp do głowy krąży

Wiosna i wino

Wiosna i wino: dwa płuca oddechem
Młodym wezbrane i w ślepym zachwycie
Wyśpiewujące pogańskim swym śmiechem
Ziemię, panteizm, człowieka i życie.

⁶⁹ Grözinger, 1999, S.161.
⁷⁰ ders., 1987, S. 2.

Potok niepowstrzymany!
Pomyślcie, co się dzieje!
Jaki to pęd opętany!

Jak bardzo jest! jak wiele!
Jak żywo, zupełnie, cało!
– Chodź, Młoda do Młodego
Ojcostwa mi się zachciało!

Wiosna i wino: dwie wargi, co swymi
Pocałunkami mieszają sny w głowie,
Że się zawraca do góry i dymi!...
O przyjaciele! Piję wasze zdrowie!

Beide Gedichte zeigen für die frühen *Skamandriten* typische Elemente: im Mittelpunkt stehen die körperliche, vitalistische Empfindung, die pure Lebensfreude und die pantheistische Weltanschauung (bei Wierzyński), die sich sprachlich durch einen exklamatorischen „Ton“ manifestieren. Die verwendete Umgangssprache ist ebenfalls ein wesentliches Merkmal der frühen *Skamander*-Lyrik.

Skamander gelang es 1918 die Gunst der Stunde zu nutzen und sich als neue „Stimme der Unabhängigkeit“⁷¹ darzustellen, was ihnen in den Zwischenkriegsjahren eine dominante Position innerhalb des Literaturbetriebs verschaffte.⁷²

Nur wenige Wochen nach Erlangung der Unabhängigkeit wurde das Literaturcafé *Pod Pikadorem* gegründet. Die Gruppe sah sich dabei eindeutig eher in der Tradition der russischen *Futuristen* als in der des Krakauer Literaturkabarets *Zielony Balonik*.⁷³ Im *Pod Pikadorem* sowie in den Kabarets, in denen die *Skamandriten* (vor allem Tuwim) auftraten, wurden sie direkt mit dem Publikum konfrontiert. Hier sollte es keine Distanz zwischen den Dichtern und dem Publikum geben, hier verschwanden die Grenzen zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst:

„Wspomnienia są zresztą w tym przypadku dokumentem najważniejszym, ponieważ przybliżają to, co było ‘Pod Pikadorem’ najbardziej istotne: niezwykłą atmosferę lokalu, w którym wciąż coś improwizowano, rozmawiano z publicznością, w którym słuchano na przemian wielkiej poezji i niewybrednych żartów, wyśmiewano mieszczucha i zachłystywano się nowoczesnością – rewolucją, miastem, robotnikiem, swobodą mówienia tego, co się chce.“⁷⁴

⁷¹ Nasilkowska, 2002, S.12.

⁷² Głowiński, 1986, S.V.

⁷³ Stradecki, 1969, S. 14.

⁷⁴ Kowalczykova, 1978, S. 34.

Da sich Satire und Kabarettstücke aber mit guter, „ernster“ Poesie abwechselten, befanden sich im Publikum auch öfter Schriftsteller wie Leśmian, Żeromski oder Staff. Im *Pod Pikadorem* konnten die Dichter nicht nur direkt auf politische und gesellschaftliche Ereignisse reagieren, zugleich boten sie mit ihren Auftritten der Öffentlichkeit eine direkte Reaktionsmöglichkeit auf ihre Poesie. „Die Öffentlichkeit formte die Gedichte, und die Poeten die Öffentlichkeit.“⁷⁵ Zugleich offenbart Tuwims Engagement im Kabarett und Literaturcafé auch die stetige Suche nach einem neuen Ort für den Poeten. Er wollte sich nicht wie die vorherige Literatengeneration in individuelle Trauer zurückziehen, er wünschte sich einen „Poeten auf/von der Straße“⁷⁶, der sich „gerne in die Menschenmasse drückt“⁷⁷ – es ging um eine „Poesie der Masse und für die Masse“⁷⁸. Nach Lam seien die *Skamandriten* im Literaturcafé wie Schauspieler aufgetreten.⁷⁹ Zudem stellt er fest: „Die Grenzen zwischen dem Dichter und dem Narren verwischten sich und diese eigenartige Mischung brachte den jungen Autoren rasch Erfolg...“⁸⁰ Sawicka beschreibt den neuartigen Umgang mit dem Publikum im Literaturcafé *Pod Pikadorem* als „... pierwsze próby ‘oswojenia’ sztuki masowej. W pikadorskiej kawiarni literackiej poeta staje się po trosze błaznem publiczności, bawi się z nią, ona bezpośrednio wyraża aprobatę lub niechęć.“⁸¹ In der Poesie Tuwims ist an vielen Stellen erkennbar, dass sie für das Vortragen bzw. Vorlesen vor einem Publikum verfasst wurde.⁸² Die neue kulturelle und literarische Vielfalt, die zu seinen Zeiten vor allem durch die Massenmedien entstand, erschwerte allerdings den Zugang zum Massenpublikum. Tuwim musste sich also an die Erwartungen des Publikums anpassen, wie Tokarz verdeutlicht:

„Tuwim miał jednak wysoce rozwiniętą socjologiczną świadomość literacką (...), która ułatwiała strategię i uzyskania trwałej pozycji na rynku literackim. Utożsamianie się jego tekstów z oczekiwaniami odbiorców, przemawianie cudzym

⁷⁵ Vgl. dazu Sawicka, 1975, S. 74.

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ Vgl. dazu das Gedicht *Poezja* aus *Czychanie na Boga* (1918).

⁷⁸ Vgl. dazu Sawicka, 1975, S. 74. Hervorhebungen SB.

⁷⁹ Lam, 1983, S. 33.

⁸⁰ ebd. S. 35.

⁸¹ Sawicka, 1986, S. 20.

⁸² ebd. S. 97.

głosem, wydzielanym w tekście zwykle cudzysłowem bądź kursywą stwarzały możliwości szerszego porozumienia się z publicznością czytelną.”⁸³

und an anderer Stelle:

„Rzeczywistości masowej podporządkowuje Tuwim swoją twórczość, podpatrując też w niej i zapożyczając mechanizmy manipulacyjne i komercyjne chwytów. Jednym z gestów jest ‚przypodobanie’ się odbiorcy: ‚Jestem taki, jakim chcecie mnie widzieć.’”⁸⁴

Ein wichtiger Schritt, um dem Publikum näherzukommen, war es, so zu schreiben, dass die poetische „Wirklichkeit“ der Wirklichkeit des „Konsumenten“ entsprach.

Weitere Strategien dafür werden erneut bei Tokarz genannt:

„Ujawnia się: (1) w kreowaniu postaci poety na żonglera, maga, a także ‚pomazańca boskiego’, któremu tłum będzie wznosił pomniki, (2) w wypowiedaniu się językiem zapożyczanym od zbiorowości (niezależnie od stosunku do niej podmiotu lirycznego) oraz (3) w sięganiu do zakorzenionych w świadomości kulturowej stereotypowych wzorców tradycji literackiej romantyzmu i sentymentalizmu.”⁸⁵

Die Vermischung verschiedener Stile und Genres sowie der bewusste Umgang mit dem Publikum bargen jedoch auch das Risiko, auf die Kabarettelemente festgelegt zu werden, weshalb Tuwim sehr darum bemüht war, die beiden Genres voneinander zu trennen, indem er für seine Kabaretttexte konsequent Pseudonyme verwendete.⁸⁶

Dass Tuwim sich teilweise auch gegen den Druck des Publikums wehren musste, zeigt Sawicka: „Nie ukawiarncie mnie, nie ukabarecie mnie.’ Jest to wyraz buntu wobec nacisku odbiorców żądających tekstów kabaretowych i rewiowych...”⁸⁷

⁸³ Bokarz, 1982, S. 58.

⁸⁴ ebd. S. 59.

⁸⁵ ebd. S. 60.

⁸⁶ Sawicka, 1986, S. 88.

⁸⁷ ebd. S. 32.

Der große Erfolg bei einem Massenpublikum war ein wesentlicher Unterschied der *Skamandriten* zur *Krakauer Avantgarde* und zu den *Futuristen*. Auf weitere Unterschiede geht das folgende Kapitel ein.

4.2. „...links von den Expressionisten, rechts von den Futuristen, liberal und offen.“ – Skamander im Verhältnis zu den Futuristen und der Avantgarde

Als Avantgarde werden in Polen viele recht heterogene Gruppen verstanden, die zum Ende des I. Weltkriegs entstanden. In diesem Sinne werden auch die *Skamandriten* zur Avantgarde gezählt. Die Gruppen einte vor allem die Suche nach neuen künstlerischen Mitteln und nach einer neuen gesellschaftlichen Funktion der Literatur.⁸⁸

Das folgende Kapitel zielt darauf ab, die Unterschiede zwischen Tuwim und den zwei wichtigsten Strömungen seiner Zeit – den *Futuristen* und der *Krakauer Avantgarde* – zu markieren. Wenn also im Folgenden von „der Avantgarde“ die Rede ist, so ist damit ausschließlich die Krakauer Formation um Tadeusz Peiper und Julian Przyboś gemeint.

Dieser Einblick ermöglicht auch, den Unterschied der Tuwimschen Stadtbeschreibung zu der der *Futuristen* und der *Avantgarde* anzudeuten.

In dem zwischen 1914 und 1916 geschriebenen Gedicht *Poezja* bezeichnet sich Tuwim als den „ersten Futuristen Polens“. Dass Tuwim kein Futurist war, ist heute für die Forschung selbstverständlich, allerdings war die Situation nach Tuwims Ankunft in Warschau (1916) eine andere. Das Programm der *Futuristen* war noch nicht scharf umrissen, so dass sogar eine kurze Zusammenarbeit im literarischen Café *Pod Pikadorem* entstand. In dieser frühen Phase waren die Gemeinsamkeiten – der Unwille gegen die Tradition, den Entwurf des Dichters im *Jungen Polen* sowie die Ablehnung patriotischer Phrasen und einer vergeistigten Poesie – noch entscheidender.⁸⁹ Die Diskrepanzen wurden offensichtlicher, als die *Futuristen* zwei Jahre später ein formuliertes Programm vorlegten und die *Skamandriten* weiterhin die

⁸⁸ Olschowsky, 1979, S. 23f.

⁸⁹ ¹ Tokarz, 1982, S. 57.

gewählte „Programmlosigkeit“ bevorzugten und sich stattdessen auf die Etablierung einer festen Rolle in der Öffentlichkeit konzentrierten.⁹⁰ Auf diese Unterschiede und auf den Umgang der *Skamandriten* mit der Tradition macht Olschowsky aufmerksam:

„[Die Gruppe, SB] war hauptsächlich darauf bedacht, ohne theoretische Festlegungen der allgemeinen Zustimmung positiv zu entsprechen. (...). Vorsätzliche Programmlosigkeit, mangelnder Sinn für die Notwendigkeit, poetische Strukturen zu erneuern, Betonung des Talents und des Niveaus statt theoretischer Erörterungen, Harmonisierung alter und neuer Kunstmittel, schließlich die Zurückhaltung gegenüber ästhetisch wie gesellschaftlich radikalen Veränderungsvorschlägen – all das und ihre anhaltende Popularität bei einem breiten Publikum, (...) machte die gemäßigten Skamandriten zum Gegenspieler der Avantgarde.“⁹¹

Die *Skamandriten* waren aber nicht nur Gegenspieler der *Avantgarde* – was noch zu zeigen ist – sondern auch der *Futuristen*, was sich am Umgang mit der Tradition wohl am besten zeigt. *Skamander* behaupteten zwar die „Sänger der neuen Zeit“ (Grözingen) zu sein, tatsächlich entsprach ihr Umgang mit der romantischen und modernistischen Tradition nicht dem Postulat von der Erneuerung der Poesie. Die Gruppe griff vielerorts sehr gerne auf alte „Requisiten“ zurück und mischte neue und alte Tendenzen:

„Bei aller erklärten Abkehr von bestimmten Vorstellungen der Romantik hielten die Skamandriten doch an der romantischen Poetik fest, allerdings in neoromantischer Vermittlung; regulärer syllabotonischer, gereimter Vers, Lockerung des kompositorischen Zusammenhangs von emotionaler Selbstaussage und Abbild. Ihre Lyrik bleibt auch im Grunde von der Hoffnung erfüllt, hinter den Dingen ein jenseitiges Antlitz der Welt zu entdecken.“⁹²

und an anderer Stelle

„Ein launischer gewissermaßen herostratischer Gestus prägt das Verhältnis der Skamandriten zur Tradition; ungeachtet aller rhetorischen Geplänkel bleibt ihre Praxis bei einer vorsichtig ergänzenden Kontinuität. Ihr ästhetischer Synkretismus

⁹⁰

ebd.

⁹¹

Olschowsky, 1979, S. 23.

⁹²

Olschowsky, 1975, S. 402f.

fasst Erneuerung als modisches Requisit und fügt mühelos futuristische Elemente in eine romantische bzw. neoromantische Struktur ein.“⁹³

Auch Andrzej Lam betont, wie schon in der Überschrift dieses Kapitels zitiert, dass *Skamander* durchaus noch bereit waren, frühere Einflüsse in ihr Schaffen zu integrieren: „Eine gemäßigte Erneuerungswelle: links von den Expressionisten, rechts von den *Futuristen*, liberal und offen... Der Erneuerungswille verhinderte nicht, alte Götter zu beschwören.“⁹⁴ Die *Futuristen* hingegen vertraten bezüglich der Vergangenheit einen „Tabula-rasa-Standpunkt“ und wollten „jegliche Tradition gleich Null zu setzen“, wobei es ihnen vor allem um die „Art ihrer Vergegenwärtigung durch die bürgerliche Gesellschaft“ ging.⁹⁵ Ein gutes Beispiel für den sprachlichen Unterschied zwischen dem *Futuristen* Aleksander Wat und Tuwim bietet Krystyna Pietrych mit ihrer Untersuchung der Gedichte *Namopańik barwistanu* (1921 von Wat veröffentlicht) und *W Barwistanie* (1923 mit einer Dedikation für Wat von Tuwim veröffentlicht). Der Vergleich zeigt, dass beide mit den Potentialen der Sprache arbeiten, was laut Pietrych sich bei Wat so äußere:

„Innowacja Wata, przede wszystkim w zakresie słowotwórstwa, idą najdalej, radykalnie wykraczają bowiem poza systemowe rozwiązania słowotwórcze, typowe dla polszczyzny. Namopańik..., choć zachowuje poprawną fleksję, tak mocno deformuje warstwę leksykalną, że zniszczeniu ulega semantyka tekstu, a na pierwszy plan wysuwa się jego brzmienie...“⁹⁶

Tuwim hingegen würde die traditionellen Regeln der Sprache nicht zerstören, ganz im Gegenteil – im Tuwimschen Gedicht sei alles „am richtigen Ort“:

„W efekcie uzyskujemy więc po prostu opis jakichś niezwykle barwnych, wizyjnych krain (stąd: Barwistan), które powstają na skutek degustacji, jak można by je peryfrastycznie określić, wysokoprocentowych ‘esencji alchemickich’ (...) Tak więc to, co u Wata było gestem sprzeciwu wobec tradycji, nie tylko symbolistycznej, ale szerszej – wobec języka jako systemu budowania znaczeń i wszelkich szerszych filozoficznych, religijnych, kulturowych porządków, u Tuwima

⁹³ ders. 1979, S. 32.

⁹⁴ Lam, 1983, S. 35f.

⁹⁵ ebd. S. 31.

⁹⁶ Pietrych, 2007, S. 155.

mocą jego wirtuozowskiego słowa przemienione zostało w łatwo przyswajalny, acz kunsztowny, popis tradycyjnego w swej istocie poezjowania na błahy temat. Zatem anarchia i bunt ekstremalnego futurysty–dadaisty–awangardzisty przekształcił się w ‘upojnie’ ładną ‘piosenkę’ o picciu wina.”⁹⁷

Während Wat, ein „Zerstörerddichter und Anarchist“ sei, mit der Sprache kämpfe und versuche sie zu deformieren, gehe Tuwim genau in die entgegen gesetzte Richtung: dem „Virtuosen“ und „Meister“ sei das Wort heilig, er betreibe „poetische Magie“ und den „Kult der Sprache“.⁹⁸

Auch im Verhältnis zur *Avantgarde* zeigen sich deutliche Differenzen. Im Bezug auf die literarische Tradition ging es ihr aber nicht so wie den *Futuristen*, an die sie anknüpfte,⁹⁹ um eine völlige Verneinung: Tadeusz Peiper wollte statt der generellen Verwerfung bestimmter Werte eher ihre „Reinigung“, sie sollten einer kritischen „Prozedur“ unterworfen und dann neu gewonnen werden.¹⁰⁰ Die *Avantgarde* erhielt für ihr Programm zwar einige Aufmerksamkeit, den Popularitätsgrad der *Skamandriten* konnte sie allerdings nie erreichen. Die Popularität der *Skamandriten* erklärt Olschowsky erneut mit einer geringen Loslösung von der Tradition:

„Sie erreichten große Popularität, weil sie die herkömmliche und verbreitete Vorstellung, dass Poesie Sache der unmittelbaren Empfindung, des Sentiments und des ‚Herzens‘ sei, im Grunde nicht antasteten, sondern mit neuen Wirklichkeitselementen und einem Schuss sinnlicher Daseinsfreude auffrischten.(...) Diese Lyrik war also nach wie vor auf mystische Offenbarung aus, nur hatte diese nicht mehr Vergeistigung zur Voraussetzung, sondern die biologische Urwüchsigkeit des Primitiven...“¹⁰¹

Einen anschaulichen Einblick in die ästhetischen und konzeptionellen Unterschied zwischen *Avantgarde* und *Skamander* bieten Rybicka, die Przyboś’ *Dachy* mit Tuwims *W Warszawie* vergleicht und Tokarz, die vor allem auf Przyboś’ Gedicht *Gmachy* eingeht. Tokarz zeigt das Neue in Przyboś’ sprachlicher Konzeption der

⁹⁷

ebd.

⁹⁸

ebd. S. 156.

⁹⁹

Olschowsky, 1979, S. 27.

¹⁰⁰

ebd. S. 34.

¹⁰¹

ebd. S. 44.

städtischen Wirklichkeit. Während es Przyboś darum gehe, die Poesie an die Wirklichkeit anzupassen, also die Straße **auszusprechen** statt zu erzählen („wypowiadać“ zamiast „opowiadać“), würde Tuwim hingegen der von Gott gesegnete Dichter bleiben, der zwar die „Requisiten“ ausgetauscht habe, aber genauso gut wieder auf sie zurückgreifen könne. Zudem gehöre bei Przyboś die Bejahung der städtischen Zivilisation zum ästhetischen Programm, Tuwim gehe es eher um die sensuelle Erfahrung der Welt.¹⁰² Auch ist die Auseinandersetzung mit der Massenkultur bei Tuwim von Ambivalenzen geprägt:

„Dowodzi to przejściowej pozycji Tuwima między romantycznym wzorcem roli społecznej poety i poezji a postawą poety zaangażowanego w tworzenie nowego świata poezji i rzeczywistości.(...) Znaczną część twórczości autora Biblii cygańskiej określa ta dwubiegunowość: z jednej strony budowa mitu rzeczywistości kultury masowej i technicyzacji, która zapewnia doraźną sławę; z drugiej – tęsknota za sławą ponadczasową i wyjątkowością, która poddaje negacji tworzony mit, odrzucając wyobraźnię zdążającą ku umasowieniu.“¹⁰³

und an anderer Stelle:

„Tuwim zaś ucieka od ostro zarysowanych granic konstrukcyjnych tropu stylistycznego w kierunku języka potocznego oraz języków cywilizacji. Wprowadza do wiersza konkret doświadczony, będący faktem kultury i nosicielem określonych wartości. Tworzy mit rzeczywistości, opierając się na innej zasadzie konstrukcyjnej – tożsamości. W jego wypowiedziach podmiot poznający utożsamia się z przedmiotem poznawanym, w wyniku czego następuje zatarcie granicy między bytem a świadomością – w imię wiary, co wiąże go z romantycznym mitem artysty.“¹⁰⁴

Rybicka kommt zu einem ähnlichen Schluss. Obwohl beide Gedichte (*Dachy* und *W Warszawie*) zunächst ähnlich wirken, gebe es fundamentale Unterschiede, die auf eine andere Konzeption des Dichters und seiner Aufgaben verweisen. Während es Tuwim wie beim Tanzen um einen körperlichen Rausch ginge, sei Przyboś' Gedicht ein Manifest der konstruktivistischen Tätigkeit – Worte und Hände seien die

¹⁰² Tokarz, 1982, S. 51f.

¹⁰³ ebd. S. 49.

¹⁰⁴ ebd. S. 55.

Werkzeuge, mit denen die neue Wirklichkeit geschaffen werde. Oder anders formuliert:

„...w konstruktywistycznym wariacie Przybosia dominuje racjonalistyczny *homo faber*, jako wytwórca miasta, u Tuwima *homo ludens* – upojony zmysłowym doświadczeniem. Tam miasto ‘trudu ludzkiego’, tu miasto tańczące. *Dachy* to hymniczna poezja opiewająca, oda na cześć pracy, *W Warszawie* dytyramb, manifest rozkoszowania się życiem.”¹⁰⁵

Auch Tokarz betont die Verspieltheit der Poesie Tuwims, der zwar wie ein Bricoleur neue Elemente zusammensetze, aber: „W większości tekstów jednak działania ‚bricoleura‘ wynikają nie tyle z nowej świadomości estetycznej (...), co z zamiłowania do gry, zabawy artystycznej. Ludyczności służy więc zestawienie z sobą tego, co możliwe i niemożliwe, jak w zabawie dziecięcej.”¹⁰⁶

Bei Olschowsky finden sich sogar einige Überlegungen zum unterschiedlichen Umgang der drei Gruppen mit dem Stadthema. Stellvertretend für die *Futuristen* wird Jasiński genannt, der die Stadt als „Ballungsraum des elementaren Konflikts zwischen den Hungernden und den Schlemmern“¹⁰⁷ interpretiere. Dennoch habe der städtische Raum bei den *Futuristen* eine weitere Qualität: die Stadt bringe „ ‚lange vierzigspaltige poeme‘ hervor, die dem *Futuristen* als wahre ‚vierundzwanzigstündige Poesie‘ gelten.“¹⁰⁸ Der *Avantgarde* hingegen gehe es – wie bereits erwähnt – um die Konstruktion einer neuen Welt, sie wolle den „poetischen Mythos vom zivilisatorischen Paradies auf Erden“ schaffen.¹⁰⁹ Beim Mythos sollte es allerdings nicht bleiben – Peipers Paradies sei „konsequent diesseitig und herstellbar“.¹¹⁰ Przyboś habe bei der Konstruktion dieser Welt eher auf sein poetisches Reservoir als auf die polnische Wirklichkeit zurückgegriffen:

„All die Zeichen der neuzeitlichen Technik und industrieller Expansion waren einem poetischen Reservoir, nicht der gängigen Wirklichkeit Polen entnommen. Auch Przyboś teilte den Grundsatz avantgardistischer Weltanschauung, dass

¹⁰⁵ Rybicka, 2003, S. 124.

¹⁰⁶ Tokarcz, 1982, S. 56.

¹⁰⁷ Olschowsky, 1979, S. 47.

¹⁰⁸ ebd. S. 46f.

¹⁰⁹ ebd. S. 50.

¹¹⁰ ebd.

menschlicher Fortschritt die fortwährende Unterwerfung der Natur verlange, wobei er Kultur vor allem in technisch–instrumentalen Kategorien fasst. Danach vollzieht sich in der rationalen Produktion die Befreiung des Menschen von den ahumanen Zwängen der ungeordnet chaotischen Natur. Beherrschen lassen sich die Gegenstände nicht, in dem man sich von ihnen abwendet oder sie verehrt, sondern indem man sie hervorbringt. In den materiellen Produkten betätigt und bestätigt der Mensch – nach Auffassung von Przyboś – seine schöpferische Macht, folglich musste die poetische Ansicht der urbanen Welt diese als hervorgebracht kennzeichnen.“¹¹¹

Diese Anschauung münde so in einer Poesie, die alles Vorgestellte im Prozess der Produktion zeige. Der Dichter rekonstruiere mit Hilfe der Sprache die Mühen der Produktion und des Bauens – die Gegenwart werde zur Aufgabe.¹¹² Auch die *Skamandriten* werden bei Olschowsky im Bezug auf die Stadthematik erwähnt. Ihre Leistung sei, dass sie die Poesie konsequent „verbürgerlicht“ und durch die Einführung der städtischen Umgangssprache zur „Erneuerung des poetischen Wortschatzes“ beigetragen hätten.¹¹³

Tuwim und *Skamander* brachen also, obwohl sie sich als „Sänger der neuen Zeit“ oder als „erste Futuristen Polens“ bezeichneten, nicht so konsequent wie die anderen beiden Gruppen mit der literarischen Tradition. Auch zeigt ihre Poesie nicht die konstruktivistischen (*Avantgarde*) oder zerstörerischen (*Futuristen*) Sprachelemente auf, die im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts noch großen Einfluss haben sollten. Vermutlich können die *Skamandriten* eher als eine Übergangsfigur zwischen der romantischen und jungpolnischen Tradition und dem Aufbruch zu neuen, bewusst sprachlichen und konstruktivistischen Wegen verstanden werden, was auch Tokarz so interpretiert: „Jest więc twórczość J. Tuwima zjawiskiem przejściowym pomiędzy kreowaniem mitu rzeczywistości i walką z nim a problematyzowaniem świata współczesnego przez mówienie jego własnym językiem.“¹¹⁴ Auch Wiktor Weintraub stellt die Frage, ob Tuwim ein Großstadtlyriker war und kommt zu diesem Schluss: „Był w pewnej mierze poetą wielkiego miasta. Ale ta jego wielkomięjskość nie miała w

¹¹¹ ebd. S. 52.

¹¹² ebd. 52f.

¹¹³ ebd. S. 45.

¹¹⁴ Tokarcz, 1982, S. 73.

sobie nic z futurystycznej programowości. Była po prostu naturalnym rezultatem tego, że środowisko wielkomiejskie było jego środowiskiem.”¹¹⁵ Ob das Großstädtische an Tuwims Poesie sich tatsächlich nur auf den Hintergrund beschränkt, wird noch in der Analyse zu prüfen zu sein. Mögen die *Skamandriten* sprachlich nicht die gleiche Leistung vollbracht haben wie die *Avantgarde* und der *Futurismus*, der Kontakt zum neuen Massenempfänger scheint ihnen besser gelungen zu sein.

5. Gedichtsanalysen

Vorbemerkungen

Die folgende Analyse bemüht sich, Julian Tuwims lyrisches Werk in verschiedene, wiederkehrende städtische Motive einzuteilen. Die Analyse ist also nicht vorrangig chronologisch angelegt, da von der These ausgegangen wird, dass Tuwims Sicht auf die Stadt unabhängig vom Zeitpunkt immer sehr variantenreich war. Allerdings hat er zu unterschiedlichen Zeitpunkten nur bestimmte Varianten dieses Themas der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. So wurde Tuwims Frühwerk in Polen bis 1990 vor allem als optimistisch und vitalistisch eingeschätzt.¹¹⁶ Diese Annahme fußte auf der Tatsache, dass Tuwims erste drei Gedichtbände mit vielen Gedichten aus seiner Łództer Schulzeit gefüllt waren, die – bis auf wenige melancholische Zwischentöne – vor jugendlicher Euphorie und Lobpreisung des städtischen Lebens „strotzten“.

1990 wurden die beiden Bände *Juwenilia* veröffentlicht, die bis dahin der Öffentlichkeit verborgene Gedichte enthielten. Tuwim hatte in seiner Łództer Zeit hunderte Gedichte fein säuberlich in Hefte übertragen, die während des Krieges im Keller der Redaktion der *Wiadomości Literackie* vergraben waren.¹¹⁷ Die Hefte, die inzwischen von dem Mickiewicz Literaturmuseum in Warschau beherbergt werden, wurden so gut es ging rekonstruiert und 1990 von Tadeusz Januszewski und Alicja Bałakier herausgegeben. Diese Publikation enthält allerdings nur Gedichte, die zu keinem Zeitpunkt von Tuwim veröffentlicht worden waren, da er sie aus ästhetischen oder anderen Gründen nicht für druckreif hielt.

¹¹⁵ Weintraub, 1977, S. 397.

¹¹⁶ Diese Information verdanke ich Dr. Krzysztof Zajac, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.

¹¹⁷ Vgl. u.a. Tuwim, 1990.

Auch wenn die folgende Analyse motivisch vorgeht, so soll im Falle der *Juwenilia* eine Ausnahme gemacht werden. Ich gehe davon aus, dass sie Stadtbeschreibungen beinhalten, die Tuwim ganz bewusst nicht veröffentlicht hat, da sie dem Bild vom jungen euphorischen, großstadtbegeisterten Dichter auf der Straße, das in den ersten drei veröffentlichten Gedichtsbänden sehr präsent ist, widersprochen hätten. Diese Gedichte aus den Jahren 1911 bis 1918 werden hier also separat betrachtet, wobei aus Platzgründen nur auf jene Stadtbeschreibungen eingegangen werden soll, die sich von späteren Stadtbeschreibungen in Tuwims Frühwerk (bis 1923) dezidiert unterscheiden.

5.1. Die „Fabrikhaftigkeit“ der Stadt – Exkurs zu Łódź

Tuwim stammt aus der Industriestadt Łódź. Der Einfluss dieser städtischen Umgebung auf sein Schaffen wird an vielen Stellen in der Literatur hervorgehoben.¹¹⁸ Die folgende Analyse strebt zwar keinen direkten Vergleich zwischen der „realen“ Stadt Łódź und Tuwims Darstellung an, da aber offensichtlich ist, dass die Stadt einen großen Einfluss auf Tuwims frühe Poesie hatte, sollen hier ein kurzer Einblick in die Entstehung von Łódź ermöglicht werden.

Łódź scheint der Prototyp einer „unnatürlichen“, nicht „gewachsenen“, traditionslosen Stadt, da Entstehung und Wachstum dieser „Stieftochter Polens“¹¹⁹ unmittelbar mit der Industrialisierung zusammenhängen. 1821 wurde mit der Ansiedlung von (zumeist deutschen) Industriellen begonnen, da die Machthaber des Königreichs Polen beschlossen hatten, die bis dahin völlig unbedeutende Stadt zum künftigen industriellen Zentrum des Landes zu machen. In kürzester Zeit wurde die Stadt zum größten Industriegebiet Polens und zum weltweiten Marktführer in der Baumwollverarbeitung. Zum maximal beschleunigten Wachstum der Łódźer Industrie trug vor allem der unersättliche russische Markt bei, der Hauptabnehmer war.¹²⁰

Einen anschaulichen Blick auf das Wachstum der Stadt bietet ein Vergleich der Bevölkerungszahlen: 1815 hatte Łódź 800 Einwohner, 1872 50.000, 1885 waren es

¹¹⁸ Vgl. z.B. Sawicka, 1986 oder Urbanek, 2004.

¹¹⁹ Matywiecki, 2007, S. 83.

¹²⁰ Zur Geschichte von Łódź vgl.: Strasburger, 1913, Leksykon Miast Polskich, 1998 und Nasarski, 1978.

schon 150.000, 1905 lebten in der Stadt 330.000 und 1912 schließlich 509.000 Menschen.¹²¹

Die Stadt war kulturell sehr gemischt: Deutsche, Polen und Juden bildeten die größten Gruppen, gehandelt wurde in russischen Rubeln. Władysław Reymont hat das industrielle Łódź und den *Lodzermenschen* in seinem Buch *Ziemia obiecana* eingefangen. Einen eindrucksvollen Blick darauf, wie die Stadt ausgesehen haben könnte, bietet Andrzej Wajdas Verfilmung des Romans. Große Unterschiede gab es auch in der sozialen Zusammensetzung der Stadt: wohlhabende Industrielle, ärmliches Lumpenproletariat und das Łódźer Bürgertum, das weder reich noch arm war und als „trzecia Łódź“¹²² galt. Sawicka formuliert diese Gegensätze so: „Łódź ówczesna była miastem dramatycznych konfliktów społecznych i narodowych, ostrych kontrastów nędzy i bogata.“¹²³

Gleichzeitig zwang die Stadtarchitektur zu einer permanenten Auseinandersetzung mit der alles einnehmenden Industrie. Häuser und Fabriken wechselten sich ab, eine räumliche Trennung zwischen industriellem Arbeitsraum und Wohnraum gab es nicht. Diese Besonderheit hat Edward Strasburger 1913 eingefangen:

„Pomimo jednak swej olbrzymiej ludności, trudno ją nazwać miastem w pojęciu zachodnio–europejskim. Z tem pojęciem łączem różne urządzenia nowoczesne jak wodociąg, kanalizacja, bruki, a dalej szkoły, muzea, plantacje. Tego wszystkiego Łódź nie posiada wcale, lub też tylko połowicznie. Łódź można by nazwać raczej wielką osadą fabryczną, zaniedbaną i brudną, przepelnianą dymem z kominów fabrycznych i tysiącami robotników, mężczyzn i kobiet. Niewesołe czyni wrażenie, ludzie się spieszą do swych zajęć bez uśmiechu na twarzy, a przytem tyle widać nędzy, takie zaniedbanie na każdym kroku. Z drugiej strony ciekawe jest to miasto przez swe życie pulsujące żywym tętnem, przez ogromny ruch i pośpiech na jego ulicach.“¹²⁴

Auch Sawicka betont die „Fabrikhaftigkeit“¹²⁵ der Stadt und behauptet des weiteren, Tuwim hätte die Eindrücke der Stadt in seinen Gedichten „frisch“ verarbeitet: „usiłował

¹²¹ Die Daten stammen aus Strasburger, 1913, S. 24 und Nasarski, 1978, o. S.

¹²² Vgl. dazu Sawicka, 1986, S. 36.

¹²³ ebd. S. 30.

¹²⁴ Strasburg, 1913, S. 24.

¹²⁵ Sawicka, 1986, S. 25.

przeistoczyć w wierz wszystko, co znajdowało się dookoła i wywoływało młodzieńcze emocje i nastroje.“¹²⁶ Viele der hier beschriebenen Eigenschaften Łódźs müssen stark auf Tuwims Poesie gewirkt haben. In den *Juwenilia* ist die beschriebene Stadt oftmals eindeutig als Łódź zu erkennen.

5.2. Blicke aus dem Fenster: Perspektivlosigkeit und Tristesse

Tuwims frühes, unveröffentlichtes Schaffen offenbart mindestens zwei Stränge, die er bewusst nicht in seine ersten Gedichtsbände aufnehmen wollte: die graue, dreckige Fabrikstadt (in der sich leicht Łódź erkennen lässt) und modernistische bzw. symbolistische Tendenzen, die zwar sicherlich auch an einigen Stellen in seinen Gedichtsbänden durchscheinen, die er aber, da sie nicht zu seinem frühen Konzept der „neuen Poesie“ passten, sicherlich marginalisieren wollte. Diesen beiden Strängen soll hier anhand einiger ausgewählter Gedichte aus den *Juwenilia* nachgegangen werden.

Schon früh scheint Tuwim sich die Frage nach angemessenen Ausdrucksformen für die Stadt gestellt zu haben, allerdings bleibt dies anfangs nur eine rhetorische Frage – wie das Gedicht „Rym“ zeigt. Das Gedicht ist zwischen 1911 und 1915 entstanden, wurde aber von Tuwim nicht für seine Poesiebände ausgewählt, was an der recht spezifischen Stadtbeschreibung liegen könnte, die sehr klar auf Łódź verweist:

Jak by tu miasto przystroić w rym?
Miasto jesienią posępne, nudne...
Szary i siny, i bury dom,
I siecie ulic skupione, brudne.

Z okien swych widzę mgły nieba łach,
Podwórze pełne wapna i gliny,
Mury fabryczne, spękany dach
I rozrzucone wszędzie kominy...
Więc jak tu miasto przystroić w rym?
...Mgła, szarość, smutek, kominy, dym...

¹²⁶ ders. S. 22.

Tuwim stellt hier die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten der Stadt – allerdings ohne eine Antwort zu erwarten, denn die gezeigte Stadt wird auf Gräue, Langeweile, Schmutz, industrielle Tristesse reduziert, zu dem ist die Darstellungsweise eher mimetisch. Das Gedicht greift die für diese Schaffensphase recht typischen Bilder auf: die Stadt ist herbstlich, grau, langweilig, dreckig. Auch die Art der Beschreibung ist typisch für die frühen Stadtgedichte: der Dichter bemüht sich hier um eine einfache Abbildung seiner Umwelt und probiert sich noch nicht in anderen Arten der Stadtdarstellung. Gleichzeitig erscheint hier ein Motiv, das Tuwim später in vielen weiteren Stadtgedichten aufgreift und das in dieser Arbeit noch häufiger thematisiert wird: das Fenster. Das lyrische Ich bewegt sich nicht durch die Stadt, wo es als *Flaneur* vermutlich eine Palette verschiedener Eindrücke beobachten könnte – es sitzt hinter dem Fenster und schaut in einen Hinterhof, der voller Kalk und Lehm ist. Aus diesem Material – oder, besser gesagt, aus diesen Farben scheint dann auch die entworfene städtische „Landschaft“ zu sein: Gräue, Schmutz, Schloten, Mauer.

Gräue und herbstliche Langeweile zeigt auch das Gedicht *Ktoś przeszedł*:

Monotonny, nudny, senny
Płynie szary dzień jesienny.

Z nieba ołów deszczu pada.
Idzie postać Smutna, Blada.

...

Die blasse traurige Gestalt, die hier „vorbeigeht“ oder, treffender, „vorbeihuscht“, ist in Trauer gekleidet und löst beim lyrischen Ich, dessen Stimmung durch den Regen, der „hinter dem Fenster weint, seufzt“ symbolisiert wird, Mitgefühl und Sehnsucht aus. Auffällig ist erneut, dass sich das Ich hinter dem Fenster befindet und nur durch diese kleine Öffnung mit der grauen Straße verbunden ist. Das „Vorbeigehen“ der Person erinnert zudem ein wenig an einen kurzen Bühnenauftritt, das Zimmer, in dem das lyrische Ich sitzt, bildet den Zuschauerraum, von dem aus es die „Bühne“ betrachtet, die es versucht ihm lyrischen Text „einzufangen“. Das ganze Gedicht verweist auf ein „weltflüchtendes“ Ich, das lieber in seiner Melancholie verweilt.

Die Menschen, die Tuwim in *Juwenilia* beschreibt, leben häufig in Kellern oder Hinterhäusern, die ihnen nur den Ausblick auf den Hinterhof eröffnen, der selten von Lichtstrahlen erreicht wird. So beispielsweise in *Oficyny*:

Czy znasz ludzi z oficyn? To są szarzy ludzie.
Codzienni, niepotrzebni.

...

oder in *Pieśń o Kulosie*:

A na Ciemnej Ulicy
W szarej kamienicy
Mieszka wdowiec kulawy
Na dole w piwnicy.

...

oder auch in *Podwórko*

O, dzieci! Smutne dzieci z szarej oficyny
...
Rzadko skroś grube mury zajrzy do was słońce,
Tak rzadko, jak wesołość w mrok waszej rodziny.

...

Insgesamt betrachtet suggerieren diese Gedichte eine Verbindung zwischen dem Material der Stadt – das heißt der Wohnsituation ihrer Bewohner – und deren gesundheitlicher Verfassung und ihrem Aussehen. Die Gräue scheint auf die Stadtbewohner „abgefärbt“ zu haben.

Auch in *Nuda* beschreibt Tuwim erneut die herbstliche Gräue und Langeweile, die hier allerdings durch das in der Literatur sehr verbreitete Motiv des Gegensatzes *Stadt – Natur* ergänzt wird.

Szara ulica, szary mur,
Szare jesienne popołudnie,
Smutek z wyblakłych płynie chmur...
...Śni mi się sad, kwitnący cudnie...

Śnią mi się kwiaty, zieleń drzew,
Słońce na niebie, skwarny lipiec,
Echem mi dźwięczy słodkie śpiew
I rzewna, tęska nuta skrzypiec...

Śni mi się stary, świeży bór,
Śnią mi się dziwy, czary, cuda...
Budzę się... Znów ten szary mur
I szara, poobiedna nuda...

Erneut scheint das lyrische Ich aus einem Fenster zu schauen und erneut kann es nur einen sehr begrenzten Teil der Stadt visuell erfassen – eine graue Straße und Mauer, die unmittelbar vor seinem Haus entlang laufen müssen. Diesem öden Bild wird die erträumte, idealisierte „natürliche“ Idylle entgegengestellt, die von (an die Antike erinnernden) Klischees wie dem „süßen Gesang“, dem „alten, frischen Hochwald“, „Zaubereien“ und „Wunder[n]“ begleitet wird. Gleichzeitig offenbart das Ende des Gedichts die Ausweglosigkeit der städtischen Szenerie: der Traum ist vorbei und wieder tauchen graue Mauern und Langweile vor den Augen des Ichs auf. Auch hier kann die Darstellungsweise (bis auf den Traum) als mimetisch bezeichnet werden – es geht Tuwim darum das, was er sieht, im Gedicht einzufangen.

Eine andere Weise der Beschreibung dominiert in *Wstęp do Pieśni Miasta*:

Krwi strugi tryskające widziałem spod bicza
I Śmierć, wychodzącą cicho rozwartymi drzwiami.
Czerwonobure fabryk posępne oblicza
Patrzyły w me dzieciństwo czarnymi ślepami.

Widziałem rzeczy straszne, jak oczy kobiety,
Żołdackie rozpasanie, krew, wydeptaną w błoto...
Piorunochrony fabryk jak ostre bagnety
Sterczały i wyrocznie mówiły tęsknotom...

A miasto wciąż huczało... Piętra szły do góry...
Obłakane Miliardy Trwóg bezsennych nocy
Wykrzywiały swe twarze... ohydne jak szczury
I jak dżuma łotrowskie w śmiecionośniej mocy...

Przez okna szynków parne widziałem wyziewy,
Co w pysk buchały wódką i dymem tabacznym;
Śmietniki gnily... zaduch... miazm[at]y i zlewy
Nad miastem roztoczyły się kłębem rozpaczonym...

A miasto orgiastyczne święciło Misterie!
I, pod warczących maszyn łokoty cynicyne,
Chorobotwórze w złości psępanej bakterie
Cisnęły się do piersi na gody gruźliczne...

...

Das Gedicht offenbart eine andere Darstellungsform. Es geht zwar auch darum, das Gesehene („straszne rzeczy“) in Worte zu fassen, allerdings wird es hier nicht „einfach“ nur übertragen, sondern erinnert in Formulierungen wie „die Milliarden irrer Ängste schlafloser Nächte verziehen wie die Ratten ihre Gesichter“ an symbolistische Stadtbeschreibungen.

Interessant an dem Gedicht ist die sehr detaillierte, „biologische“ Milieubeschreibung, bei der vor allem Krankheiten im Vordergrund stehen. Zentral ist zudem die Gegenüberstellung des moralischen und gesundheitlichen Verfalls der Stadt und ihrem räumlichen und wirtschaftlichen Wachstum, das sich im Rattern der Maschinen und im Wachsen der Häuser manifestiert. Die Stadt nimmt den Verfall allerdings nicht nur in Kauf – vor allem die vierte Strophe verweist darauf, dass Wachstum und Verfall unmittelbar miteinander zusammenhängen. Die Darstellung suggeriert, dass die Stadt nicht nur künstlich der Natur gegenübersteht – sie scheint sich sogar vom Menschen, ihrem Schöpfer, emanzipiert zu haben und gibt ihm jetzt im Rattern der Maschinen den Takt vor. Sie ist ihm feindlich gesonnen und erscheint als Brutstätte von Krankheit, Tod und moralischer Degradierung. Sie ist zwar Herberge der Maschinen, dem Menschen kann sie allerdings kein Heim sein. Kowalczykowa verweist auf den in den frühen Gedichten bewusst gewählten, entstellenden Blick auf die Stadt:

„Nakłada się na ten obraz tłumu naturalistyczno–modernistyczna konwencja, eksponująca z lubością brzydotę i deprawację. To miasto jest odrażające – ale także dlatego, że oglądane, chwytane przez wyobraźnię poety najchętniej w momencie, gdy tak właśnie odrażająco lub szaro wygląda.”¹²⁷

¹²⁷

Kowalczykowa, 1996, S. 14.

Ratajska hingegen interpretiert diese frühen Stadtbeschreibungen bei Tuwim als historisch–soziologische Beobachtungen der Situation in Łódź um die Jahrhundertwende:

„Jak Reymont rozpoznaje Tuwim w szalonym wirze życia symptomy choroby i grozy. Sugestywne określenia wplecione w opis, takie jak ‘drgawki geszeftu’, ‘febra rosnących fortun’, ‘mechaniczna burza na trzy zmiany szalejąca’, ‘ogłaszane pandemonium produkcji’ – zawierają ładunek emocji negatywnych, stanowiących pokłosie świadomości kultury przełomu wieków.”¹²⁸

Symbolistische Einflüsse lassen sich indes auch in einem Fragment aus *Miasto* finden, das die Stadt noch negativer und düsterer beschreibt:

Miasto, potworne monstrum, groźna Tajemnica, treść
nieodgadła, ponurny strach wiru... Miasto–zagadka...
Trwożne, niespokojne sny...
Miasto, dyszące głucho, przytłoczone zmorą Czarnego
Strachu, czarnego Milczenia... Zdławiony okrzyk rozpa-
czy, Gród moru – Miasto Trup
...

Die Stadt, das „Ungeheuer“, „atmet“ – erdrückt von Angst, Schweigen und Verzweiflung – dumpf vor sich hin. Sie ist – als Organismus beschrieben – Sinnbild der Ängste ihrer Bewohner. Tuwim greift hier auf ein sehr beliebtes Stadtmotiv zurück. Gleichzeitig offenbart dieses finstere Bild vor allem den symbolistischen Einfluss, der in Tuwims Jugend sehr präsent war, da er während seiner Schulzeit vor allem Gedichte von Blok, Belyj und Balmont übersetzte. Sawicka sieht darin sogar eindeutige Parallelen zu Tuwims Übersetzung von Andrej Belyj: „Związek powyższego tekstu z przekładem *Konia płowego* Walerego Briusowa lub wiersza Tuwima pt. *Noc. Ulica. Miasto. z Noc, Ulica, Fonar, Apteka...* Aleksandra Błoka jest oczywisty...”¹²⁹

Auch das Gedicht *Noc. Ulica. Miasto* sei eindeutig von einem russischen Symbolisten beeinflusst, diesmal allerdings von Blok:

¹²⁸ Ratajska, 2002, S. 73.

¹²⁹ Sawicka, 1986, S. 29.

Po bruku cienie mdłe się kładą...
Pusto i głucho... Śpi ulica.
Latarnie sączą światłość bladą.
Błąka się stara ulicznica.
...
Na rogu stają blade twarze:
Skupione, trwożne, tępe, sztywne...
Echo północy na zegarze...
Na bruku legły cienie dziwne...
...
Dziwne jest miasto śpiące w nocy...
Czemu się błąka ulicznica?
Jęknął ktoś w dali... Krzyk: „pomocy” –
I znowu cisza... Śpi ulica. –

Das Gedicht baut eine mystische Atmosphäre auf, zu der die „seltsame“ Straße, die „seltsamen“, „fahlen“ Schatten und die umher schleichende Prostituierte beitragen. Die Straße scheint ganz still zu sein, aber die Beschreibung vermittelt unentwegt, dass irgendetwas „nicht stimmt“, dass hinter der städtischen Fassade Gefahr oder eine dunkle Kraft lauern. Schließlich ruft tatsächlich in einiger Entfernung jemand um Hilfe – doch die dunkle, „seltsame“ Atmosphäre legt sich gleichsam wie ein Schleier erneut über die stille Straße. Das hier verwendete Motiv des „Seltsamen“ kann allerdings auch als Indiz auf den Staffschen Einfluss gelten.¹³⁰

Modernistische Tendenzen sind auch in dem Gedicht *Zmora* zu finden, was zum späteren Tuwim, dem „Sänger der neuen Zeit“ (Grötzinger) sicherlich nicht gepasst hätte:

Pustka cmentrana... cieśń martwoty,
Jesień... Deszcz... Ktoś odziany w krepę...
...Słyszałem dzisiaj płacz sieroty,
...Widziałem dzisiaj dziecko ślepe.

Ratajska bemerkt zu den modernistischen Elementen in Tuwims Jugendjahren:

¹³⁰ ders., S. 56.

„Atmosfera smutku i grozy istnienia wpisana w jesienny pejzaż wyrażana jest językiem obfitującym w typowe dla poezji modernistycznej określenia i zasugerowana pośrednictwem charakterystycznym dla epoki symbolistycznych obrazów. Więdzące kwiaty, pustka cmentarza, samotny grób, wichry, mgły Święta Dal – te zbanalizowane przez epigonów Młodej Polski symbole ludzkiej tęsknoty, zagubienia, samotności i rozpaczliwej obfitości wypełniają pierwsze kajety nadgorliwego dekadenta.”¹³¹

Insgesamt ist in *Juvenilia* auffällig, dass Tuwim noch sehr stark unter modernistischem Einfluss gestanden haben muss. Auch in weiteren Gedichten, die hier nicht explizit erwähnt wurden, ist erkennbar, dass die Stadtbeschreibung vor allem als Ausdruck des seelischen Innenlebens des lyrischen Ichs oder der Stadtbewohner dient.

Zugleich versucht Tuwim in anderen Gedichten aus der Zeit in Łódź das Thema Stadt vor allem mimetisch abzubilden. Andere Darstellungsformen werden zu diesem Zeitpunkt noch nicht von ihm erprobt, so dass die Wirklichkeit vor allem territorial wahrgenommen wird. Sawicka macht zudem auf ein interessantes Paradoxon aufmerksam: die industrielle Stadt, die sicherlich an vielen Punkten von Geschäftigkeit, Hektik und Dynamik „gestrotzt“ haben muss, wird primär als starr, leer, tot beschrieben, womit ihr die elementaren Funktionen der industriellen Stadt abgesprochen werden:

„Jest to obraz zestawionych razem nieruchomości, niefunkcjonalnych przedmiotów. W widzeniu poetyckim przestrzeni rodzinnego miasta dominuje bezruch i zamknięcie. To przestrzeń ukształtowana przez twórcę usytuowana na zewnątrz opisywanych realiów. Tuwim, interesujący się swym miastem, jego dziejami i istotą wybrał taki wariant opisu, w którym miasto fabryczne pozbawione jest swej funkcji zasadniczej. Opisuje stagnację, brak perspektyw, martwość.”¹³²

Diese Art der Beschreibung kommt in Tuwims Poesie nach 1918 nicht mehr vor. Auch Łódź wird als Thema bis auf wenige Ausnahmen erst wieder in den *Kwiaty Polskie* aufgegriffen werden, wo Tuwim die Stadt zum Mythos werden lässt.

¹³¹ Ratajska, 2002, S. 75.

¹³² Sawicka, 1986, S. 76.

5.3. Neue Dichter braucht das Land – „wyjście sztuki na ulicę”¹³³

Tuwim konnte für seine ersten drei Buchpublikationen aus einem sehr breiten Spektrum an Gedichten wählen. Er traf also eine sehr bewusste Wahl, welche Gedichte er der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Für Kowalczykowa ist klar, dass diese Wahl sich nicht nur auf sein lyrisches Werk bezog, sondern auch ein bestimmtes Bild von seiner Person einschloss.¹³⁴

Den Leser, der die graue, triste Industriestadt aus den unveröffentlichten *Juwenilia* vor Augen hat, mag das Stadtbild, das er in den ersten Gedichtbänden Tuwims antrifft, sehr erstaunen. Allerdings ist zu beachten, dass die ersten drei Gedichtbände mit vielen Werken aus seiner Łódźer Zeit gefüllt sind und nicht bei allen klar ist, wann sie genau entstanden. So kann es durchaus sein, dass einige der hier genannten Gedichte noch aus Łódź stammen.¹³⁵ Beim größten Teil dieser Städtebeschreibungen ist zudem nicht ersichtlich, um welche Stadt es sich tatsächlich handelt (im Gegensatz zu den im ersten Teil vorgestellten Gedichten aus den *Juwenilia*). Alina Kowalczykowa beschreibt dieses Phänomen so:

„Wczesnym czytelnikom [gemeint sind die Leser der frühen, veröffentlichten Gedichtsbände, SB] nie zostały padane wskazówki, które by pozwoliły wyróżnić Łódź i łódzkie wiersze. Warszawę czasem można było zlokalizować, na przykład dzięki tytułowi *W Warszawie* lub, w *Ranyjulek*, dzięki dedykacji. Przypisać odpowiednie utwory Łodzi było o wiele trudniej (...) a dzięki usunięcia dat miejsca ich narodzenia zostały skutecznie zakamuflowane. Powstała wspólna ogólna wizja miasta, a że od kilku już lat Tuwim mieszkał w Warszawie, że o Warszawie wspominał wyraźniej, więc i skojarzenia całości z Warszawą łatwiej mogły się nasuwać.”¹³⁶

¹³³ In den 20er Jahren war diese Forderung ein Slogan vieler Literaturgruppen. Hervorgebracht haben sie zunächst die Futuristen. Vgl. dazu Rzbicka, 2003, S. 94 und Tokarz, 1982, S. 52.

¹³⁴ „Gdy Tuwim wybierał z kajetów juvenalnych utwory do druku, brał pod uwagę wyraźnie nie tylko kryteria artystyczne. Bardzo ważne okazały się także zabiegi stylizacyjne, modelujące poprzez wiersze wizerunek własnej osoby... Usunął utwory, w których pisał o swym semickim rodowodzie; korygował prezentacje swego zewnętrznego wyglądu; i przede wszystkim - już wtedy bardzo wyraźnie przemieniał obraz stosunku swej twórczości do tradycji literackiej.” Kowalczykowa, 1982, S. 81.

¹³⁵ Kowalczykowa, 1996, S. 11.

¹³⁶ Kowalczykowa, 1996, S. 10.

Um einen ersten Eindruck von Tuwims „Straßenpoesie“ zu vermitteln, soll hier das Gedicht *Ja* aus *Czychanie na Boga* (1918) vorangestellt werden:

W czerwcu, o piątej rano,
W różowej, słonecznej stolicy
Idę środkiem najszerszej ulicy,
Idę środkiem najszerszej ulicy!

Jak tam jasno, jak tam daleko
Za tym mostem błyszczącym za rzeką!
Ach, jak jasno i jak daleko!
Mocno mi, pięknie i młodo!

Pójdę mostem nad spokojną wodą,
Potem polem, potem zielonym polem
Pójdę w dal,
Jakby upity czystym, przezroczystym alkoholem.

Das Gedicht beinhaltet einige wiederkehrende Elemente aus Tuwims früher Stadtdichtung. Häufig erscheint ein lyrisches Ich, dass im Frühling oder Sommer die Straße entlang geht und sich an der Stadt, dem Wind, der Sonne, sich selbst und vor allem am Leben erfreut. In *Ja* ist diesmal sogar erkennbar, dass es sich bei der beschriebenen Stadt um Warschau handeln muss, da von der „rosa Hauptstadt“ die Rede ist. Die Stadt ist von Sonnenstrahlen erleuchtet und das lyrische Ich schreitet selbstbewusst und einnehmend durch die „Mitte der breitesten Straße“ als wolle es zeigen, dass die Stadt ihm „gehöre“. Auf die räumliche Veränderung in den Gedichten der frühen Schaffensphase macht Sawicka aufmerksam, wobei sie allerdings im Gegensatz zu Kowalczykowa nicht erwähnt, dass es bei einigen Gedichten nicht erkenntlich ist, ob es sich um Warschau oder Łódź handelt. Da Tuwim aber offensichtlich suggerieren wollte, dass es um Warschau geht, scheint diese Interpretation legitim zu sein:

„Przestrzeń poetycką stolicy określa otwarcie perspektyw, swoboda, zmienna frazeologia, tekst został nasycony porównaniami i metaforami (dość niezwykłymi). Odmiana jest też budowa wiersza, statyczny opis przekształca się w dynamiczne aktywne widzenie, panuje natłok czasowników ‘ruchowych’, rozkazników wkrzykników, regularny wiersz uległ rozbiciu. Wyzwolił się element dynamiczny,

silnie emocjonalnie przeżywający bohater, który nieruchomo kontemplował łódzką 'szarą nudę', tu, przechodząc do nowej przestrzeni, ulga transformacji: oszołomiony jest widowiskowymi walorami, dynamiką, wpisany w ruchomą przestrzeń stolicy. Projekcja emocji i dynamiki bohatera na płaszczyznę warszawskiej scenerii jest dla sensu całości decydująca. Kształtuje się nowy obraz świata."¹³⁷

In *Ja* tauchen zwar noch nicht alle hier von Sawicka erwähnten Aspekte auf, nichtsdestotrotz ist die räumliche Veränderung von dem begrenzten, fokussierten Fensterblick in den *Juwenilia* hin zur breiten Straße, die eine weite, offene Perspektive¹³⁸ erschließt, offensichtlich. Diese Stadt scheint in vielfacher Hinsicht neue Perspektiven zu eröffnen. Sawicka betrachtet diese – nicht nur räumliche – Öffnung unter biographischen Aspekten: Warschau sei hier verbunden mit der Hoffnung auf Erfolg, auf Erfüllung der eigenen Sehnsüchte, der geöffnete, weite Raum meine vor allem auch einen neuen, geöffneten poetischen Raum. Dies würde allerdings durchaus nicht nur für Tuwim gelten, auch viele andere junge Künstler seien nach Erlangung der Unabhängigkeit in die kulturelle Hauptstadt geströmt.¹³⁹

Das Gedicht thematisiert des Weiteren in der Formulierung „Mocno mi, pięknie i młodo!“ den Jugendkult der frühen Phase Tuwims. Interessant erscheint *Ja* auch, da ein unmittelbarer Übergang von der Stadt in die Natur beschrieben wird. Das lyrische Ich geht über die Brücke, die es zwar zu einem Feld, also der Natur, führt, aber keine wirkliche polare Trennung zwischen Stadt und Natur suggeriert. Die leuchtende Brücke war schon von der Straße aus zu sehen, der Übergang zwischen Stadt und Natur ist ein fließender, als ob beides zusammengehöre, wobei auch schon die helle, breite Straße wie eine Landschaft den Eindruck von Weite erweckt.

Auch in dem Gedicht *Kwiecień* schreitet das lyrische Ich lebensfroh durch die Stadt und lobpreist die Welt und den Tag. Diesmal wird allerdings das Frühlingmotiv, das in den 20er Jahren bei den *Skamandriten* sehr beliebt war, aufgegriffen. Zudem

¹³⁷ Sawicka, 1986, S. 77.

¹³⁸ Das Motiv der weiten offenen Perspektive erscheint in einigen Gedichten der Frühphase Tuwims. Das Motiv lässt sich allerdings auch auf *Wesoła Piesn o Domu* übertragen. Die Fenster des dort beschriebenen Hauses werden alle vom fröhlichen Wind aufgestoßen. Dieser „Tanz“ bringt Freiheit, Öffnung und neue Perspektiven.

¹³⁹ ebd. S. 78.

scheint es auch hier eine Symbiose, ein Ineinanderfließen von Stadt und Natur zu geben:

O, świecie! O, dniu promienny!
Jak w trawie, chodzę w wiosnie!
Zielony krawat wiosenny
Łodygą z serca rośnie.

Mój długi cień na asfalcie
Pławi się w złotych promieniach,
Znów chodzę w rozpiętym palcie
I trzymam ręce w kieszeniach.

...

Das lyrische Ich schreitet über den Asphalt, mit dem sein Schatten in den Lichtstrahlen verschmilzt. Städtische „Artefakte“, wie die Krawatte, werden sprachlich mit Naturgegenständen verbunden, der städtische Frühling („auf dem Asphalt“) wird mit Gras assoziiert. Die weiteren Strophen des Gedichts verbildlichen die pure Lebensfreude und den für die frühen *Skamandriten* typischen Pantheismus. Die sorgenlose Freude beschränkt sich allerdings nicht nur auf das lyrische Ich – Subjekt, Natur (Sonne und Wind) und Stadt bilden hier eine lebensfrohe, vor Glück „strömende“ Einheit, der trunkene, fröhliche Zustand des Ichs wird auf die ganze Welt übertragen („Świat ze mną kołuje cały!“).

Die Stadt wird hier körperlich wahrgenommen, gespürt. Es gibt keine intellektuelle, rationale Sicht auf die Großstadt wie bei Simmel, sondern ein gefühlsbetontes, teils ekstatisches Erleben der Stadt. Im Vordergrund der Beschreibung steht also der Ausdruck des sinnlichen Erlebens und nicht so sehr die Folgen des Erlebten. Tuwim bemüht sich hier, die Distanz zwischen Subjekt des Erlebens und Stadt aufzuheben. Beides verschmilzt miteinander, die Beschreibung strebt nach einer Illusion der Unmittelbarkeit. Im Gegensatz zur konstruktivistischen Sicht auf die Stadt (wie beispielsweise bei Przyboś) geht es Tuwim eher um ein Mit- und Nebeneinander von Subjekt und Stadt – beide sind Teil desselben Prozesses.¹⁴⁰ Die Art der Beschreibung hänge, so Rybicka, mit der dionysischen Perspektive in Tuwims Poesie zusammen,

¹⁴⁰ Rybicka, 2003, S. 126ff.

auch der bereits genannte Pantheismus sowie der Einfluss von Whitman seien hier erkennbar.¹⁴¹

Die ekstatische Wahrnehmung der Stadt erscheint auch in dem Gedicht *Na Ulicy*, wo die exklamatorische, bejahende Sprache noch auffälliger ist:

Być wysokim – hej, hej – jak to dobrze!
Naprzód iść – o ha – jak szczęśliwie!
Patrzeć w dal – o hej – jak to dobrze!
...
Wolność! Świat! Hej, ja! Jasne oczy!
Haj ha! Idę sobie po ulicy!
O ho! Coraz więcej szczęścia!
– Jak to dobrze, że oboje
Mamy takie jasne oczy!

Das nur 15–zeilige Gedicht enthält fünfzehn Ausrufezeichen, es wirkt also wie eine Aneinanderreihung von Ausrufen. Die im Titel genannte Straße wird im Gedicht allerdings nur einmal explizit genannt – es geht nicht um ein räumliches Durchschreiten der Stadt, sondern vielmehr um den Ausdrucke lebensbejahender Euphorie und jugendlicher Freiheit. Nichtsdestotrotz ist das lyrische Ich eben auf der Straße – die Stadt und die offene, weite Straße bilden den selbstverständlich erscheinenden Hintergrund des Tuwimschen Optimismus. Das lyrische Ich ist nicht nur optimistisch und lebensbejahend, es „strotzt“ vor Vitalität und Jugend:

A jak sobie wieczorem po ulicy chodzę,
...
Jak sobie naprzód idę, młody i wspaniały,
...
We mnie to się przewala me pijane szczęście!
(aus *A ja sobie wieczorem*)

Sawicka interpretiert diesen frühen Tuwimschen „Straßenhelden“ so:

„Stałym komponentem tej liryki jest bohater liryczny silnie wyeksponowany we wczesnej twórczości, nadający wyraz światu swymi przeżyciami lub swą siłą biologiczną, afirmacją czynu. Poezja staje się funkcją siły przeżycia, ale i siły

¹⁴¹ ebd. S. 129.

biologicznej, witalności poety. Wydaje się, że z oddziaływaniem Walta Whitmana krzyżuje się tu specyficzna, przejęta od Staffa odmiana nietzscheanizmu.(...) Ten bohater kształtujący swoją postawą rzeczywistość, oddziałujący siłą przeżycia, rozmachem, tożsamy z wszechświatem, nie uznający granic dla swoich przeżyć...”¹⁴²

Für Rybicka zeigen die frühen Gedichte Tuwims eine „stark expressionistische Manifestation des lyrischen Ichs“, das in vielseitige Lebensdynamiken verworren ist. Sie interpretiert die Ausgestaltung des Ichs in Bezug auf eine Kunst-Leben-Konzeption, die Tuwim das Erbe des *Jungen Polen* überschreiten lasse:

„Konstrukcja ja lirycznego wynika oczywiście ze sposobu rozumienia życia, życia jako poezji, rzeczywistej i metafizycznej zarazem, ujawniającej swą wszechobecność. Taki swoisty panteizm poetycki. W tym obszarze pojęć, doświadczając związków z analogiczną linią w literaturze Młodej Polski, znajduje Tuwim drogę do przekroczenia jej. Bezpośrednim łącznikiem z przeszłością poetycką jest Leopold Staff.”¹⁴³

Viele der bereits genannten Elemente der frühen Stadtpoesie bei Tuwim lassen sich auch in dem Gedicht *Do Krytyków* finden, wobei das Gedicht zudem darauf anspielt, wo Tuwim sich im „Literaturbetrieb“ verortet:

A w maju
Zwykłem jeździć, szanowni panowie,
Na przedniej platformie tramwaju!
Miasto na wskroś mnie przeszywa!
Co się tam dzieje w mej głowie:
Pędy, zapędy, ognie, ogniwa,
Wesoło w czubie i w piętach,
A najweselej na skrętach!
Na skrętach – koliście
Zagarniam zachwytem ramienia,
A drzewa w porywie natchnienia
Szaleją wiosenną wonią,
Z radości pęka pąkowie,
Ulice na alarm dzwonią,

¹⁴² Sawicka, 1986, S. 49.

¹⁴³ Rybicka, 2003, S. 52.

Maju, maju! – –
Tak to jadę na przedniej platformie tramwaju,
Wielce szanowni panowie!...

Tuwim scheint hier auf die Fragen nach einem Programm, nach dem „was sich so tut im Kopfe“ zu antworten. Er fährt auf der vorderen Plattform der Straßenbahn, er ist zwar nicht der Fahrer, aber der *ultimus inter pares*. Wieder ist es eine frühlingshafte Szenerie, in der der Dichter (diesmal allerdings mit der städtischen Straßenbahn) die Stadt durchquert und die vitalistische Euphorie zum Ausdruck bringt. Auch hier wird die Symbiose zwischen Stadt, Natur und Subjekt angedeutet. Das Gedicht erinnert an das oben genannte Zitat von Sawicka, in dem sie von den Perspektiven, die sich jungen, hoffnungsvollen Künstlern in Warschau eröffneten, sprach.

Die genannten Gedichte liegen auch sprachlich im Rahmen des frühen *Skamander*-Stils. Tuwim verwendet eine alltägliche, kolloquiale Sprache, die teils sogar „lässig“ oder „frech“ wirkt, so wie in *Colloquium niedzielne na ulicy*, das wie ein Monodrama im Kabarett „inszeniert“ ist:

„Pani ma bardzo ładne czerwone usta
Ale zdaje mi się, że są troszeczkę pomalowane.
Co za dziw? Wiadomo, że kobieta – to istota pusta...
Puchu marny, jak mówi poeta... To przecież znane.

Ale, proszę pani, czy to przeszkadza prawdziwej miłości?
Pani pozwoli, że ją do domu odprowadzę...
Co? Pani nie zawiera na ulicy znajomości?
Nie rozumiem... Ja przecież pani nie zawadzę...

...

Das gesamte Gedicht ist wie eine fremde, monologische Rede in Anführungsstriche gesetzt, allerdings verweisen die impliziten Antworten des Ichs auf einen Dialog. Die sprachliche Gestaltung soll möglichst viel Authentizität suggerieren. Zudem wirkt das Gedicht durch die Wortwahl und den „monologisch-dialogischen“ Stil wie eine Szene aus dem Kabarett. Rybicka sieht in der Übernahme von Kabarett-elementen, einem populären „Genre“ der städtischen Kultur, eine Öffnung hin zur Polyphonie der Stadt. Tuwim habe zudem die städtischen Soziolekte und sogar die Intonation der

städtischen Sprache nachgeahmt und so die Vielstimmigkeit der Stadt erfasst.¹⁴⁴ Auch Anna Węgrzyniak sieht ein Verdienst Tuwims (und der anderen *Skamandriten*) darin, dass er verschiedene Soziolekte in seine Gedichte aufgenommen hat:

„Wszyscy poeci Skamander są sensualistami. Julian Tuwim – bardziej niż inni obdarzony ‘słuchem’ – doskonale imituje głosy otaczającego świata, zarówno naturalne (przykładem *Ptasie radio*), jak też głosy warszawskiej ulicy, tj. różne sociolekty. Używają ich w tekstach kabaretowych, są one parodiowane w satyrze, a także z powodzeniem wplatane w słowo własne lirycznego ‘ja’.”¹⁴⁵

Tokarz betont des Weiteren die „Aufnahme“ der Situation: das Ganze wirke wie von einem Regisseur angewiesen, so als wären zwei Personen aus einer Menschenmenge beim Gespräch gefilmt worden.¹⁴⁶ Zudem verweist sie auf den „partnerschaftlichen“ Umgang, den Tuwim hier mit der Wirklichkeit pflege: „Rzeczywistość po to, by przestała zagrażać, musi być ujarzmiona nie tylko przez ciągłe gesty przypodobania się, lecz również przez obserwację i partnerskie jej potraktowanie.”¹⁴⁷

Auch in *Colloquium niedzielne na ulicy* scheint die körperliche Wahrnehmung bzw. die Körperlichkeit der Stadt wichtig zu sein. Rybicka spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer „Erotisierung des städtischen Raums“, da die Erotik hier aus dem Privaten in den öffentlichen Raum verlegt sei. Die Szene sei auch ein Beispiel für die anonymisierten, kurzen Beziehungen in einer Großstadt.¹⁴⁸

Einen besonderen Fall unter den frühen Stadtgedichten Tuwims stellt *W Warszawie* dar, das in der spezifischen Darstellungsweise viele andere Gedichte der frühen Schaffensphase übertrifft:

Ustokrotnie swe oczy, upiję spojrzenia,
Puszczę je jak psy gończe w zmijowisko linii,
Na tę orgię przestrzeni, na domów spiętrzenia,
Cyrklem szaleństwa koło cudowne zakreślę,

¹⁴⁴ Rybicka, 2003, S. 144.

¹⁴⁵ Węgrzyniak, 2005, S. 9.

¹⁴⁶ Tokarz, 1982, S. 66.

¹⁴⁷ Tokarz, 1982, S. 66.

¹⁴⁸ Rybicka, 2003, S. 123.

...

Erneut erlebt das lyrische Ich hier die Stadt mit allen Sinnen: zunächst funktioniert die Wahrnehmung der Stadt visuell. Im weiteren Verlauf spricht die Stadt zudem das Gehör des Ichs an: „Zamykam oczy! Miasto wre we mnie symfonią, Szaleje!“. Das Ich berauscht sich hier ekstatisch an den Reizen der Stadt und „feuert“ diese mit seinen Ausrufen dazu an, zu tanzen und durch den Körper des Ichs zu strömen. Körperlichkeit und Verschmelzung von Stadt und Subjekt stehen erneut im Vordergrund. Sawicka setzt das Gedicht vor allem von der Starrheit der Gedichte aus *Juvenilia* ab:

„Tej statyczności Łodzi zostaje przeciwstawiony ruch w znanym wierszu z 1918 r. *W Warszawie*, wyrażony przez oszałamiające zdynamizowanie środków poetyckich. Bohater liryczny wplątany jest w ruch miejski i opętany jego zmiennym rytmem, elementy niezwyklej dynamiczności spajają obraz.”

Rybicka interpretiert das Gedicht zum einen als Polemik auf die Romantik, aber vor allem auch als neue Art des Sehens und betont damit auch, dass Tuwim hier eine neue Darstellungsweise der Stadt gelungen sei:

„W hiperbolizacji i obdarzeniu właściwościami somatycznymi percepcji wizualnej widzieć by można polemiczną reakcję na romantyczną w genealogii, a dominującą we wczesnym modernizmie koncepcję widzenia wewnętrznego, oglądu duchowego. Niemniej bardziej istotny niż impuls polemiczny wydaje się w tym przypadku aktywizm wzrokowy, zmiana on bowiem całkowicie relację między postrzegającym a miastem, a zmiana ta uwidacznia się już w ukształtowaniu wypowiedzi, zwłaszcza jeśli porówna się ten wiersz z juvenilnym ‘przystrajaniem’ miasta w rym. Utwór nie ma charakteru tradycyjnie opisowego (...) Jest raczej zapisem widzenia–działania ucieleśniającego się w metaforze ‘gestykulowanie wzrokiem’: wstępna część wiersza stanowi rozbudowany i zdynamizowany ciąg animacji spojrzeń (...) Dzięki temu percepcja staje się ruchem, aktywnością, działaniem (...)”¹⁴⁹

¹⁴⁹

Rybicka, 2003, S. 121f.

Der Körper werde so zur Voraussetzung, um mit der Stadt in Kontakt zu kommen. Auch lasse Tuwim hier das „Maler-Paradigma“ der früheren Stadtbeschreibung hinter sich:

„Jest natomiast wyraźnym świadectwem odejścia od formuły ‚widzę i opisuję‘ (a zatem konceptu powiązania kontemplacji i deskrypcji), w stronę powiedzmy, ‚odczuwam, działam i poddaję się oddziaływaniu‘, stąd emotywny bieg wypowiedzi, eksklamacje oraz elementy impresywne.“¹⁵⁰

Nach Rybicka erreicht Tuwim mit dieser Art der Beschreibung, dass Körper und Stadt in Dynamik und Rausch verfallen, wobei absichtlich nicht klar gemacht wird, von wem die ekstatische Dynamik ausgeht und wer sich ihr hingibt.¹⁵¹ Stadt und Ich verschmelzen hier erneut. Wie schon im Vergleich mit der *Avantgarde* erwähnt geht es Tuwim (auch wenn die *Skamandriten* das Gegenteil behaupteten) weniger um das Besingen der neuen Zivilisation (wie beispielsweise bei Przyboś), sondern eher um das „Berauschen“ an der Stadt, ähnlich einem ekstatischen Tanz.¹⁵² Dies entspricht auch der Einschätzung von Rybicka, die Tuwim als *homo ludens* von Przyboś, einem *homo faber*, absetzt:

„Innymi słowy, w konstruktywistycznym wariacie Przybosia dominuje racjonalistyczny *homo faber*, jako wytwórca miasta, u Tuwima *homo ludens* – upojony zmysłowym doświadczeniem. Tam miasto ‚trudu ludzkiego‘, tu miasto tańczące. *Dachy* to hymniczna poezja opiewająca, oda na cześć pracy, *W Warszawie* dytyramb, manifest rozkoszowania się życiem.“¹⁵³

In den ersten drei Gedichtbänden, denen alle in diesem Unterkapitel thematisierten Gedichte entnommen sind, geht es Tuwim also primär um das körperliche Empfinden der Stadt. Dieser Idee hat er auch die sprachliche Darstellung der Stadt untergeordnet.

¹⁵⁰ ebd. S. 122.

¹⁵¹ ebd.

¹⁵² Rybicka, 2003, S. 123.

¹⁵³ Rybicka, 2003, S. 124.

5.4. Scheiben und Fenster – Blicke in und aus der Stadt

Der Blick auf die Stadt aus dem Fenster war schon bei der Analyse der *Juwenilia*-Gedichte aufgefallen. In den dort betrachteten Gedichten endete der Blick allerdings häufig in einem Hinterhof oder in einer grauen Straße. Auch im späteren Werk von Julian Tuwim tauchen Fenster und Scheiben häufig auf – zwei Arten des Fensterblicks – das in die Stadt Hinausschauen und das aus der Stadt ins Fenster Schauen – sollen deshalb hier kurz angesprochen werden.

5.4.1. Poetischer Rückzug ins Café – Hinausschauen in die Stadt

In den beiden Gedichtsbänden *Słowa we krwi* (1926) und *Rzecz Czarnoleska* (1929) gibt es einige Gedichte, die eine ähnliche städtische Szenerie beschreiben: den Blick aus einem Caféhaus.

Am eindringlichsten erscheint diese Szenerie in *Zamyślenie w obcym mieście*:

Tutaj, w kąciku kawiarenki,
Do chłodnej przytulony ściany,
...
Samym spojrzeniem w dzień szarawy,
...
Za oknem – światła kawałek
Mętnie kołoje, jak wszędzie.

Wyjdę. Nie będzie żadnej drogi
Śpiewaniu memu i milczeniu.
Tobie, wietrze, tobie, kamieniu,
Śpiewam, człowiek ubogi.

Das lyrische Ich sitzt hier in einem Café in einer fremden Stadt, wobei allerdings nur der Titel darauf verweist, dass es sich um eine fremde Stadt handelt. Dabei wird jedoch nicht klar, um welche Stadt es sich handelt, und obwohl das lyrische Ich hier tatsächlich in der Fremde zu sein scheint, könnte die Szenerie auch in der eigenen, nicht fremden Stadt spielen, denn die hier empfundene Einsamkeit ergibt sich nicht durch den fremden Ort. Das lyrische Ich „versteckt“ sich in einem „Ecklein“ des Cafés, wo es, „ein einsamer Mensch“, über „ewige Fragen“ nachsinnt. Die Stadt erscheint hier nur als ein winziger Fensterausschnitt, der sich allerdings „so wie überall“ vor sich

hin „dreht“. In der letzten Strophe nimmt sich das lyrische Ich fest und bestimmt vor, herauszutreten, der Gang in die Stadt erscheint eher als Marter, zu der sich das lyrische Ich zwingen muss. Dass es in der Stadt nichts außer Einsamkeit erwartet, macht der „Dialog“ mit Wind und Stein in der letzten Strophe deutlich. Tuwim stilisiert hier den einsamen, im Café sinnenden Poeten, der von der Welt nichts als Kälte und Einsamkeit erwarten kann – unabhängig davon, wo er sich befindet. Gleichzeitig bewirkt der kolloquiale Stil erneut den Eindruck von Authentizität. Das Gedicht wirkt tatsächlich, als sei es gerade „herunter geschrieben“ worden, als würde der einsame Poet noch in seinem „Eckchen“ hadern.

Ein sehr ähnliches Bild erwartet den Leser in *Melodia*, wobei hier das Treiben der Stadt, an dem das lyrische Ich nicht interessiert ist, ein wenig expliziter gemacht wird:

Wczesna jesień – oto moja pora.
Siwy ranek – kolor mego wzroku.
Siedzę w milej kawiarni jak w obłoku,
Mógłbym tak do wieczora.

Za oknami tyle pośpiechu,
Ale ja nie wiem i nie słyszę,
I zamilkły w jesiennym uśmiechu,
Zapatrzaniem dalekim się kołysz.

Tak najlepiej: sięść w cukierni rankiem
I patrzeć, jak ulica chodzi.

...

Das lyrische Ich sitzt hier im Café „wie in einer Wolke“, wie in Watte gehüllt oder im Nebel, wobei die Isolation offensichtlich frei gewählt ist. Die Stadt ist erneut hinter einer Scheibe und obwohl von „Eile“ auf der Straße die Rede ist, erscheint diese weit entfernt, unerreichbar und dadurch vor allem auch ungefährlich. Das lyrische Ich scheint sich hier in dem Café vor der Stadt zu verstecken, wobei diese durch die Scheibe nicht nur ungefährlicher wird – auch Größe und Komplexität der Stadt werden im Sinne von Klaus Scherpe durch den sehr beschränkten Blick aus dem Café „geschrumpft“. Aus einem gemütlichen Caféhaus betrachtet, wird die Stadt selbst für den sich taub stellenden Poeten erträglich. Sogar die Jahreszeit wurde von

Tuwim an die Szenerie angepasst: der Frühling auf der Straße scheint vorbei zu sein, herbstlich zieht sich der Poet ins Café zurück.

Ein weiteres Gedicht, in dem sich das lyrische Ich in ein Café versteckt, um von dort aus die Stadt zu beobachten bzw. unbeobachtet zu sein, ist *Berlin 1913*:

O, smętne, śnieżne nevermore!
Dni utracone, ukochane!
Widzę cię znów w Café du Nord
W mroźny, mglisty podranek.

Pusto i ciepło w tym Café.
Zima się w oknie szronem perli.
Nie przyjdę. Idź. Nie spotkasz mnie.
...Wielki, wielki jest Berlin.

Es ist Winter geworden, Grund genug für das Ich sich im „warmen“ Café zu verstecken und in verklärenden Erinnerungen zu schwelgen. Besonders der erste Vers weckt beim Leser die Assoziation mit „weltflüchtender“, romantisch-melancholischer Dichtung, die noch durch den symbolisch aufgeladenen „Nebel“ verstärkt wird. Hier versteckt sich das lyrische Ich allerdings nicht nur vor der Stadt im Café, sondern auch vor einer Frau, die draußen, irgendwo in der Stadt, vor Kälte zitternd, auf „ihn“ wartet. Besonders der letzte Vers verdeutlicht hier eine in diesem Fall besonders grausame Eigenschaft der Großstadt: die Stadt ist „riesig“ und ermöglicht so, dass Menschen „verschwinden“ und nicht wieder gefunden werden. Insgesamt ist bei diesen Gedichten auffällig, dass das Café nicht als geselliger, städtischer Ort beschrieben wird, sondern zu einem „Nirgends“ wird, in das sich der Dichter zurückzieht, um seine Gedichte zu schreiben oder in verflossenen Erinnerungen zu schwelgen.

5.4.2. Endstation Schaufenster

In einigen Gedichten Tuwims, die auch in die Kategorie „städtisches Margines“ passen würden, wird die Schaufensterscheibe, ein typisch städtischer Ort, zu einem

Sammelsurium trauriger, sich sehrender Gestalten stilisiert. So zum Beispiel in *Moment*:

W szarym oknie sklepiku stała srebrna trumienka,
A przed szybą – maleńka, biedna, chuda panienska.
Zapatrzyła się w okno, w swoje nikłe odbicie,
I w trumienkę śmiertelną, i w nieżywe swe życie.
I nie patrząc patrzyła; i nie widząc widziała;
I na morzach płynęła i pomocy wołała!

Ein ähnliches Schicksal teilt der Buckelige aus *Garbus*, dessen Geschichte durch das Krawattenmotiv grotesk wird:

Piękne krawaty,
Lecz cóż mi po nich, kiedy jestem garbaty?

W tym, w paski srebrne,
Byłoby mi do twarzy.
Ale daremnie:
I tak go nikt nie zauważy.

Choćby był z tęczy,
Choćby z papuzich był barw,
Nikt nie powie: "Jaki śliczny krawat!"
Każdy powie: "Jaki straszny garb!"

Mnie trzeba szarfy długiej,
Najcudniejszej z szarf!
Zawiążę ją tak pięknie,
Że mnie nie poznacie!
– Ach! Ach! – szepniecie –
Jaki garb!
Ale...dlaczego pan wisi – na krawacie?

Diese beiden Bilder tragen aufgrund der überzogenen Beschreibung („maleńka, biedna, chuda panienska“) oder des eher amüsanten Krawattenmotivs karnevaleske oder kabarettistische Züge. Tuwim gelingt es hier, ein ernsthaftes Thema –

Außenseiter, die offenbar in der großstädtischen Isolation leben – durch groteske Elemente zu ergänzen.

5.5. Stadt der Marginalisierten

Einen Strang, der sich durch Tuwims gesamtes Werk zieht, bilden die städtischen Marginalisierten. Schon in den *Juwenilia* gibt es viele Gedichte, die Prostituierte, „Säufer“ oder „arme Leute“ aus den Hinterhöfen und Kellern thematisieren. Da sich bei Tuwim sicherlich viele Dutzend Gedichte über gesellschaftliche Randgruppen finden lassen und das Thema im Zusammenhang mit dem Stadtmotiv nur begrenzte Erkenntnisse bietet, sollen hier lediglich zwei ausgewählte Gedichte vorgestellt werden.

Tuwim hat nicht nur ein recht bekanntes Gedicht, das sogar von Dedecius ins Deutsche übersetzt wurde, *Christus der Stadt* benannt, das Motiv taucht auch in weiteren Gedichten auf. Das Gedicht ist von 1916¹⁵⁴, wobei es den gleichen Titel auch schon in den *Juwenilia* gab, Tuwim muss also das Motiv des städtischen Christus' schon längere Zeit beschäftigt haben.

Die Stadtbeschreibung offenbart nicht, um welche Stadt es sich handelt. Darauf, dass eine spezifische, städtische Szene beschrieben wird, verweist nicht nur der Titel und die Architektur (Straßen und Brücken), sondern vor allem die Zusammensetzung der Gruppe:

...

Geschlechtskranke, Giftverkäufer,
Häscher und Nachtstrandläufer,
Huren und Messerstecher,
Diebe und Wodkasäufer.

...

Bettler aus allen Ritzen,
Verrückte, Falschspieler, Spitzel,
Die Straßen tanzten Spitze,
Laternen und Barbesitzer,
Volle Haubitzen.

(hier in der Übersetzung von Karl Dedecius)

¹⁵⁴ Ratajska behauptet, dass Gedicht sei 1916 entstanden, bei Dedecius findet sich allerdings 1918 als Entstehungsdatum.

Tuwim beschreibt in *Chrystus miasto*, wie in vielen weiteren Gedichten, städtische Randgruppen, die allerdings in diesem Fall von Christus aufgesucht und heilig gesprochen werden, was ihnen eine gewisse Würde verleiht. Laut Elvira Grözinger handelt es sich beim *Christus der Stadt* um ein expressionistisches Gedicht, das stark an die Bilder von Georg Grosz und Otto Dix erinnert.¹⁵⁵ Auch Ratajska betont die „Erhebung“ der Marginalisierten durch Tuwim:

„... ludzie zwyczajni są w szczególny sposób nobilitowani. W obrazach biedy pojawiają się rozbłyśki piękna i świętości. Wśród tłumu pojawia się Chrystus, którego przybycie wprowadza natychmiast podtekst metafizyczny. Objawianie się Boga wśród ludzi prostych jest jednym z powtarzających się motywów wczesnych wierzy Tuwima...“¹⁵⁶

Auffällig ist in dem Gedicht zudem die körperliche Ekstase: die Masse tanzt berauscht durch die Stadt – der städtische Raum wird erneut vor allem durch die körperliche Erfahrung erschlossen.

Auch *Melancholia stojąca przy ścianie* thematisiert gesellschaftliche Randgruppen, die von Tuwim, der offensichtlich mit diesen Gruppen sympathisiert, „heilig“ gesprochen werden. Das Gedicht erhält seine Qualität allerdings eher dadurch, dass Tuwim diese Menschen mystifiziert und sie so zu einem städtischen Mysterium werden:

Miasto też ma smutek, też ma zadumanie:
Są w nim dziwni ludzie, co stają przy ścianie.

Stoją z pochylą na bok głową ludzie,
Może są zmęczeni, może snią o cudzie.

Stoją nieruchomi, w jeden punkt wpatrzeni,
Szarzy jak szaryzna śródmiejskiej przestrzeni.

....

Die Stadt wird hier mit den menschlichen Eigenschaften „Traurigkeit“ und

¹⁵⁵ Grözinger, 1999, S. 164.

¹⁵⁶ Ratajska, 2002, S. 71.

„Nachdenklichkeit“ versehen – umgekehrt werden ihre Bewohner mit der städtischen „Materie“, dem „Grau des mittelstädtischen Raums“, verglichen. Die Stadt und ihre Bewohner bekommen jeweils einen mystischen Gehalt verliehen, wobei allerdings nicht klar ist, ob die Stadtbeschreibung Ausdruck der Stimmungen der Bewohner ist oder ob die Bewohner Ausdruck der städtischen Materie sind – beides fließt in einander über.

5.6. Träume vom ländlichen Idyll

In Tuwims Schaffen findet sich neben vielen Gedichten, die die Natur preisen, auch ein kleiner Strang mit Gedichten, die Stadt und Land einander gegenüberstellen und von denen hier zwei vorgestellt werden sollen. Erstaunlicherweise stammen diese Gedichte aus den gleichen Gedichtbänden, in den Tuwim darum bemüht ist, das Bild vom städtischen Dichter, der durch die Straßen schreitet, einzuführen. *Szczęście* beispielsweise wurde in dem Band *Czychanie na Boga* veröffentlicht.

Nieciekaw jestem świata,
Ogromnych, pięknych miast:
Nie więcej one powiedzą,
Jak ten przydrożny chwast.

Tuwim geht es bei dem Gedicht nicht primär um eine Stadt-Land Dichotomie, sondern vielmehr um die Gegenüberstellung von Zivilisation und Natur. An die Seite der nicht interessanten Zivilisation stellen sich im weiteren Verlauf noch Menschen und Bücher (Wissenschaft), die das lyrische Ich allerdings auch nicht interessieren, da das elementare Wissen bzw. die Wahrheit von Gott und der Natur kommen:

....
Wiem ja bez ksiąg niemało
I wiem, co znaczy żyć.

Usiadłem sobie pod drzewem,
Spokojny jestem i sam –
O, Boże! O, szczęście moje!
Jakże dziękować Ci mam?

Die städtische Zivilisation wird hier als etwas „Unnützes“, nicht „Wahres“ dargestellt. Die Gegenüberstellung suggeriert, dass der Mensch glücklich sein kann ohne Zivilisation, dass er nur mit Gott und Natur glücklich wird. Das Gedicht zeigt dabei

eine für die frühe Phase typische religiöse Darstellung: Natur und Gott sind ein Prinzip, das über der menschlichen Kultur und Tradition thront.

Auch in *Cel* gibt es die Gegenüberstellung von Stadt und Land, wobei beiden bestimmte Eigenschaften zugesprochen werden. Die Stadt zeigt sich hier als Ort, der mit „Macht“ und „Neuem“, also der modernen Zivilisation zusammenhängt. Diesem wird der kleine, polnische Landgarten entgegengesetzt, der in der Sonne in „einfachen Farben“ strahlt, wobei dieser ein einfaches, schlichtes Leben symbolisieren soll. Die Stadt erscheint also in beiden Gedichten als ein Ort, in dem der Mensch von Gott, der Natur, dem einfachen, schlichten Leben entfremdet ist. In der Natur kann hingegen diese Entfremdung gegen ein einfaches, „wahres“ Leben eingetauscht werden. Tuwim stellt sich zwar mit diesen Gedichten in die Nähe der polnischen anti-urbanistischen Tradition, allerdings tut er dies recht „zaghaf“, so dass die Gedichte eher als kurzer, sentimentaler „Abstecher“ in eine idealisierte Naturidylle gelten können – dem Stadtdichter tut dies sicherlich keinen Abbruch.

5.7. Die sittenlose Stadt

Unter dem Einfluss von Rimbaud verfasst Tuwim 1915 das Gedicht *Wiosna. Dytyramb*, das 1918 in *Pro Arte et Studio* veröffentlicht wird und für einen großen medialen Streit sorgte, der im Nachhinein *Wojna o Wiosne* benannt wurde.¹⁵⁷ Tuwim wird von vielen Seiten angefeindet und sogar als „jüdischer Pornograph“ beschimpft¹⁵⁸, aber tatsächlich scheint die mediale Aufmerksamkeit vor allem seinen Bekanntheitsgrad gesteigert und die Gruppe *Skamander* konsolidiert zu haben.¹⁵⁹ Das Gedicht löste beim literarischen Publikum offenbar einen großen Schock aus, was daran gelegen haben muss, dass Tuwim hier die literarischen Konventionen in mehrfacher Hinsicht verletzte: die brutalisierte Sprache, das „unpoetische“ Thema, der nicht „schön und harmonisch“ anmutende Stil sowie die untypischen „Helden“ des Gedichts dürften den Schock bei den Lesern erklären.

Zu Anfang des Gedichts besingt Tuwim die städtische Masse und die Stadt („Gromadę dziś się pochwali, Pochwali się zbiegowisko I miasto.“) und beschreibt, wie

¹⁵⁷ Sawicka, 1986, S.82 und Stradecki, 1969, S. 14.

¹⁵⁸ Grözinger, 1983, S. 33.

¹⁵⁹ Stradecki, 1969, S. 82 und Sawicka, 1986, S. 87 und 98.

auf den Märkten Feuerhaufen angezündet werden und wie die Masse aus ihren „Ecken“ und „Löchern“ kriecht. Schon diese Formulierung weckt beim Leser die Assoziation an Ungeziefer oder Ratten. Das „leidenschaftliche Fest“, das nun hier gefeiert werden soll, versteht Węgrzykowiak als Andeutung auf die Dionysien,¹⁶⁰ was auch wieder zum im Titel genannten Dithyrambus – im engeren Sinne ein Lobgesang auf Dionysos – passt. Die beschriebene *offene* Masse verbreitet sich in der Stadt und huldigt der unkontrollierten, ungehemmten Sittenlosigkeit:

...
W ciemne zieleńce, do alej,
Na ławce, psiekrwie, na trawce,
Naróbcie Polsce bachorów,
Wijcie się, psiekrwie, wijcie,
W szynkach narożnych pijcie,
Rozrzucie więcej "kawalerskich chorób"!
A!! będą później ze wstydu się wily
Dziewki fabryczne, brzuchate kobyły,
Krzywych pędraków skromne nosicielki!
Gwałćcie! Poleci każda na kolację!

...

Bei der hier beschriebenen Masse handelt es sich allerdings vor allem um Angehörige des Proletariats („Fabrikschlampen“, „Die Sophiechen aus den Nähstuben und Waschküchen, die „Ignazis“, „Kamile“), die im weiteren Verlauf des Gedichts „Geschlechtskrankheiten“ verbreiten, „Polen Bastarde...schenken“ und ihren „Bälgern die schmerzlichen Zungen“ herausreißen, bevor sie sie in die „Kloaken presse[n]“. Tuwim stellt hier in einer brutalisierten, schockierenden Sprache die Sittenlosigkeit der städtischen Masse dar, die ihn fasziniert und zugleich erschreckt. Lam zieht für die Interpretation Tuwims Herkunft heran:

„Tuwim stammte aus einer jüdischen Familie in Lodz, der Stadt des Großkapitals, der neuen Arbeiterklasse und der Lumpenproletarier, der entfesselten Instinkte und brutalen Kraft. Diesen Eindruck musste er vor Augen haben, als er nach Warschau kam. Jetzt da die bisherige Gesellschaftsordnung in Frage gestellt wird, schlägt die Stunde dieses Gesindels, seiner Entfesselung und

¹⁶⁰ Węgrzykowiak, 1987, S.86f.

Rücksichtslosigkeit. (...) Alle Werte sind degradiert, es bleibt nackte biologische Kraft.“¹⁶¹

Viele Leser von *Pro Arte et Studio* nahmen das Gedicht wörtlich und waren empört. Die Redaktion der Zeitschrift nahm Tuwim in Schutz: es gebe keine Themen, die für die Poesie ungeeignet seien.¹⁶² Interessant erscheint, dass sich die Diskussion vor allem um die Fragen nach den dichterischen Rechte und Pflichten gegenüber der Gesellschaft drehte. Der Redaktion ging es allerdings vor allem darum, von dem poetischen Ideal des „Schönen und Harmonischen“ in der Dichtung wegzukommen.¹⁶³ Die mit diesem Ziel verwendete brutalisierte Sprache und ihren künstlerischen Ursprung beschreibt Ratajska so:

„Tuwim uznał za słuszne sądy ekspresjonistów, iż sztuka ma wywoływać u czytelnika wstrząs i w dążeniu do ekspresyjnego przeżycia obalać wszelkie normy estetyczne. Barbarczyńska witalność tłumu, potoczność i wulgarność języka, brutalność obrazowania jest w *Wiośnie* zamierzona. Poeta nie ukrywa zachwyty i fascynacji wobec prymitywnej wspaniałości rozszalałego tłumu... Zatem Tuwim tworząc jeszcze jeden portret człowieka prostego – mieszkańca wielkiego miasta – odszedł od franciszkańskiej postawy i wizerunku ubogiego pokornego prostaczka. Obok fascynacji życiem we wszelkich jego przejawach pojawia się w *Wiośnie* obrzydzeni i lęk.“¹⁶⁴

Ratajska betont auch im Zusammenhang mit *Wiosna* die „Erotisierung des städtischen Raums“¹⁶⁵, wobei die hier beschriebene Szenerie eher als „Biologisierung“ und Brutalisierung der städtischen Masse bezeichnet werden könnte. Die Beschreibung erinnert auch erneut an die ekstatische Symbiose zwischen Stadt und Subjet, wobei hier die städtische Masse noch viel mehr als Träger animalischer Instinkte gezeigt wird. Das Verhältnis zur Masse, mit dem sich Tuwim zeit seines Lebens auseinandergesetzt hat, ist hier ein ambivalentes. Die Masse wird zwar

¹⁶¹ Lam, 1983, S. 33f.

¹⁶² Sawicka, 1986, S. 85.

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ Ratajska, 2002, S. 72f.

¹⁶⁵ Rybicka, 2003, S. 125.

gepriesen und besungen, gleichzeitig offenbart die Beschreibung Ekel und Abneigung.

Fiut behauptet, Tuwim hätte in diese Beschreibung „soziologische Beobachtungen“ eingearbeitet:

„Diese Menschenmenge ersetzt ein romantisches, ziemlich abstraktes „Volk“ oder den ähnlich abstrakten „Philister“, als anonyme, aber doch ausdrucksvolle Vertreter der Stadt, oder genauer gesagt ihrer Vororte, Arbeiter und Handwerker. Dieser fröhliche, dionysisch–orgiastische Tanz im Geiste Nietzsches ist aber von Tuwim mit ganz konkreten soziologischen Beobachtungen durchwirkt: mit Szenen aus der massenhaften Prostitution von Minderjährigen oder drastischen Bildern, in denen junge Mütter ihre unehelichen Kinder umbringen. Auch verschiedene stilistische und emotionale Register werden hier miteinander verknüpft: Die Begeisterung vermischt sich mit Ekel; das offene Lob der erotischen Freiheit und eines von den Konventionen befreiten Lebensstils mit einer verdeckten moralischen Verurteilung, pathetische Exklamationen mit Kolloquialismen und Vulgarismen.“¹⁶⁶

Die Stadt in *Wiosna* wird als Quell von Sittenverderbnis und moralischem Verfall dargestellt. Die brutalisierende Beschreibung offenbart zudem, dass die Sittenlosigkeit der städtischen Masse schon den Samen der völligen Destruktion in sich trägt, da sie Sittenlosigkeit und Verbrechen auch an die künftigen Generationen weitergibt oder diese gleich ausrottet. Interessant erscheint, dass das Gedicht ein sittenloses Fest beschreibt, das eher wie eine Ausnahmesituation wirkt und nicht einen alltäglichen, städtischen Moralverfall zeigt. Die dionysische, feierliche „Szenerie“, die Rimbaud entlehnt ist, scheint Tuwim wichtiger gewesen zu sein als die „soziologische“ Beschreibung realstädtischer Phänomene.

Auch in *Na wieży*¹⁶⁷ ist der städtische Sittenverfall zu beobachten, wobei die Stadt hier noch mehr als in *Wiosna* im Vordergrund der Beschreibung steht. Die Stadt, ein „Organismus“, eine „Seele“ ist hier „ins unermessliche, ad infinitum“ gewachsen, sie ist zum „Monstrum“, zum „Koloss“ geworden, der fast unweigerlich einstürzen muss.

¹⁶⁶ Fiut, 1999, S. 211.

¹⁶⁷ Tuwim, 2002, S. 138.

Das Wachstum der Stadt scheint sehr schnell, unkontrolliert und maßlos verlaufen zu sein, die Beschreibung erinnert an die Ausdehnung eines nicht zu kontrollierenden Unkrauts. Die Stadt, das „aus dem Zwinger entlassene Tier“ ist nicht aufzuhalten und zerstört sich nun selbst, beziehungsweise wird von der Revolution zerstört.

Während des Untergangs der Stadt kommen auch Verbrechen, Krankheit und Sittenlosigkeit zu Tage. Die Bewohner, die unkontrollierbare Masse an „Ganoven, Huren und Mörder[n], fette[n] Kupplerinnen“ verfallen in eine „gotteslästerliche“ Orgie, die in einer großen Explosion endet: der totalen Apokalypse. Der beschleunigte zivilisatorische Fortschritt scheint sich „verselbstständigt“ zu haben und die vermeintliche Zivilisation offenbart ihr wahres, „schamloses“, „gotteslästerliches“ Antlitz. Auch hier wird die städtische Szenerie mit der körperlichen Erfahrung zusammengebracht: es ist nicht nur die Masse, die in eine instinkthafte Orgie verfehlt, auch der „romantische Visionär“ (Grözinger), der anfangs von einem Hügel die Stadt beobachtet, nimmt die Stadt und ihre Zerstörung körperlich wahr:

...
Na pierwiastki zaczęły rozkładać się ciała
I tyś panować zaczął, o Czwarty Wymiarze!
...
Stał i patrzył. Aż nagle poczuł, że sam rośnie,
Że mu tężeją barki, żelaznieją ścięgna,
Że się wznosi, rozszerza! Że każda komórka
Ciała staje się Sobą! i pędzi! wiruje!
...

Tuwim verbindet in diesem Gedicht die moderne Revolution mit dem schnellen, unkontrollierten Wachstum industrieller Großstädte, wobei beides unweigerlich zu moralischem Verfall und völliger Zerstörung der Zivilisation zu führen scheint. Der Titel verweist auf Babylon als den Mythos, der dieser apokalyptischen Vision vorausgeht.

5.8. Stadt im Zeichen des politischen Verfalls

Spätestens ab Mitte der 20er Jahre sind in Tuwims Schaffen gesellschaftskritische Tendenzen erkennbar, die nicht mit gesellschaftlichen Randgruppen

zusammenhängen, sondern das politische und gesellschaftliche Geschehen seiner Zeit thematisieren. Nach der anfänglichen Euphorie über die Unabhängigkeit verschlechtert sich das politische Klima in Polen und Tuwim wird zunehmend zur Zielscheibe nationalistischer Angriffe. Die Stadt bildet für diese gesellschaftskritische Poesie häufig den Hintergrund.

In *Walka* (1923) hat Tuwim Motiv des Dichters auf der Straße umgewandelt:

To nic, że w getrach, w krawacie
I w modnie skrojonym palcie,
Ja chodzę jak sędzia, jak prorok
Po twardym, miejskim asfalcie.

Das lyrische Ich geht hier wider Erwarten nicht leichtfüßig, jung und glücklich durch die Stadt – es bezeichnet sich selbst als Richter und Propheten. Das Ich durchläuft die Stadt und passiert dabei kulturelle, politische und wirtschaftliche Institutionen (Theater, Parlament, Redaktionen, Banken), die allerdings seinen Hass schüren, da sie der „verfluchte Teufel regiert“. Die Schaufenster der Läden will es am liebsten zerschmettern, die „Milliarden eurer Dollar“ verbrennen. Die Stadt wird hier zum „Königreich des Antichristen“. Auch die letzte Strophe verweist darauf, dass es Tuwim zwar vermutlich um die sich verändernde gesellschaftliche Situation in Polen ging, seine Kritik ist allerdings eher eine zivilisatorische:

Wznosicie nowy Babilon,
A rządzi planem budowy
Bies: bratobójca, idiota,
Stinnes tysiǎcpudowy!

Więc rozpaloną niemocą
I usty fanatycznymi
Zmiatam, o ślepcy nieszczęśni,
Babilon z oblicza ziemi.

Tuwim rekrutiert erneut für seine Zivilisationskritik das Bild der alten Stadt Babel, die als vermessener Ort oder Sündenpfuhl galt. Interessanterweise fühlt sich Tuwim hier dazu berufen, die „blinden Unglücklichen“ über ihr „sündiges“ Verhalten aufzuklären. Das Gedicht offenbart eine Tuwimsche Ambivalenz: Tuwim wollte der *ultimus inter*

pires sein, einer unter vielen, der sich gleichberechtigt mit den anderen „in die Menschenmenge“ drückt.¹⁶⁸ Ab Mitte der 20er zeigt sich jedoch, dass er sich immer mehr als engagierter Dichter versteht, der der „blinden“ Masse ihr Sündenbabel vor Augen führt und versucht, ihr den richtigen Weg zu weisen.

Eine ähnlich gesellschaftskritische und engagierte Haltung nimmt Tuwim in *Do prostego człowieka*¹⁶⁹ ein:

Gdy znów do murów klajstrem świeżym
przylepiać zaczną obwieszczenia,
gdy „do ludności”, „do żołnierzy”
na alarm czarny druk uderzy
i byle drab, i byle szczeniak
w odwieczne kłamstwo ich uwierzy,
że trzeba iść i z armat walić,
mordować, grabić, truć i palić;
gdy zaczną na tysięczną modłę
ojczyznę szarpać deklinacją
i łudzić kolorowym godłem,
i judzić „historyczną racją”
o piędzi, chwale i rubieży,
o ojcach, dziadach i sztandarach,
o bohaterach i ofiarach;
gdy wyjdzie biskup, pastor, rabin
pobłogosławić twój karabin,
...

Nach Węgrzyniak reflektiert Tuwim hier zum einen das Wort als politisches Werkzeug, mit dem die Massen instrumentalisiert werden können. Zum anderen zeigt sie, wie Tuwim durch die Aufzählung politischer und publizistischer Parolen aus dem städtischen Raum diese ad absurdum führt:

„Dzięki ‘wyliczance’ wyrwane z właściwych sobie kontekstów formuły publicystyczne sprowadza Julian Tuwim do absurdu. W konsekwencji zagęszczenia słów–haseł układają się one w potok sensów nieskoordynowanych, w ciąg wykrzyknień zawieszonych w próżni przedmiotowej, nastawionych na percepcję eliptyczną zrozumiałą pozornie. Bliższy wgląd w te struktury ujawnia zawaolowane nonsensy, semantyczne paradoksy i niekonsekwencje

¹⁶⁸ Die Zitate stammen aus dem Gedicht *Poezja*.
¹⁶⁹ Tuwim, 2002, S.280.

gramatyczne. Na przykład złożenie: 'historyczna racja o piędzi' nie respektuje normy składowej i nawet zakładając, że 'racja' funkcjonuje w tym cytacie jako językowy ekwiwalent 'prawdy', wypadnie zakwestionować sens wypowiedzenia 'prawdy o piędzi' czy 'prawdy o rubieży'. A 'prawdziwość' tych słów podważa przede wszystkim reguła wyliczenia."¹⁷⁰

Tuwim verwendet hier also Parolen des städtischen Raums, die offensichtlich von den Medien („Druckerschwärze–Kriegsexperten“) verbreitet werden. Er fängt damit erneut die Polyphonie der städtischen Umgebung ein und verarbeitet sie vor dem Hintergrund des eigenen, pazifistischen Anliegens. Wie im Punkt zu Park angedeutet, bringt die Urbanisierung eine Presse hervor, die sich im „Vorbeieilen“ verkaufen muss und somit sprachlich und thematisch vor allem auf Sensationen setzt.

Am Ende des Gedichts spricht Tuwim nicht „das Volk“ an, sondern ein individuelles „Du“. Sein Appell ist stark exklamatorisch und engagiert: „Hau das Gewehr aufs Straßenpflaster! Und laß ihr Öl und ihr Blut laufen, nicht deins! Sag ihnen weltweit „Basta! Mich könnt ihr nicht für dumm verkaufen!“. Tuwim vertritt hier wieder das Ideal des engagierten Dichters, der in gesellschaftliche Prozesse eingreift und die Masse „aufklärt“. Von diesem hier noch gewollten Engagement befreit er sich endgültig in dem Gedicht *Et arceo*¹⁷¹, dass auch eine krasse Zivilisationskritik enthält und erneut das Motiv vom untergehenden Babel aufgreift:

Odi profanum vulgus. Kościół czy kawiarnia,
Republika czy kino, wiec szewców czy armia,
Naród, gmina, rodzina, uczelnia, czytelnia –
Wszystko chaos i zgroza, i pustka śmiertelna.

I w tym hucznym stuleciu tyrańskiej wspólnoty,
Śród głupich wielkorządców i tępej hołoty,
Gdzie patos lwi rozdyma mrówczą krzataninę,
Gromadząc ludzkość w nudną, mieszczańską rodzinę,
Gdzie pustego kościoła krzykliwi papieże
Na gruzach Babilonu – babilońskie wieże
Wznoszą pośród szwargotu wyszczekanych maszyn,
A chciwa czerń szpieguje samotność serc naszych,

¹⁷⁰ Węgrzyniak, 2003, S. 74.

¹⁷¹ Tuwim, 2002, S. 273.

W tym wieku rozjątrzonym, wydętym, okrutnym –
Przechodzę, mijam, milczę: obcy, zimny, smutny.

Das Gedicht wurde 1932 verfasst und kann als Interpretation der politischen Situation in Polen gelesen werden, was auch Grötzinger zusammenfasst:

„Das Panoptikum der Zwischenkriegszeit, das sich in Tuwims Lyrik gleich einem Panorama der Verwesung entfaltet, wird schon in dem Gedicht *Et arceo*, auch aus dem Zyklus *Die Zigeunerbibel* (...) als Zusammenfassung der Stimmungslage gegen Ende der Pilsudski-Ära gesehen. Tuwim ist, wie bereits erwähnt, auch persönlich zunehmend in die Schusslinie der pöbelnden Antisemiten geraten, was gewiss dazu beitrug, dass sich bei ihm das Gefühl der Vereinsamung und Entfremdung von der ihm so feindselig anmutenden Gesellschaft noch verstärken musste.“¹⁷²

Tuwim geht allerdings weiter und beschreibt hier den Untergang einer Zivilisation, die wie das selbstzerstörerische Babel ins Verderben stürzt. Im Gegensatz zu den früheren Gedichten sind hier allerdings das Verhältnis zur Masse und die Beschreibung städtischer Orte, wie dem Café (bei Dedecius „Kaschemme“) oder dem Kino eindeutig negativ. Das Ich ist auch nicht mehr geneigt, in die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen, es wendet sich ab und der Dichter zieht sich in die Tradition (hier passenderweise: Horaz) zurück. Eine ähnliche Zivilisationskritik und die Kritik am Bürgertum lassen sich auch in den Gedichten *Mieszkańcy* und *Znów to szuranie...* wiederfinden, die allerdings hier aus Platzgründen nicht besprochen werden können. Das bereits erwähnte Streben, verschiedene Stimmen der Stadt einzufangen, soll allerdings noch anhand von *Złota polska jesień* (1934) gezeigt werden:

Korporanci na motocyklach
Pędzą w sprawie patriotycznej,
Uradzonej na konwentykłach
Jednomyślnie i spontanicznie.

Idę jesienią na ukos.

¹⁷² Grötzinger, 1999, S. 170.

Oburzeni oficerowie
Domagają się interwencji
I meldują w drodze służbowej
Na audencji u ekscelencji.

Idę jesienią na ukos.

Delegacja obywatelska
Deklaruje znaczne ofiary,
Reprezentant nauczycielstwa
Do katedry wiezie standary.

...

Anna Węgrzyniak erklärt, welcher Stimmen sich Tuwim hier bedient:

„...w *Złotej polskiej jesieni* anonimowe (w tym sensie, że struktura nie ujawniła nadawcy), ‘zewnątrzne’ słowo publicystyki (delegacja, deklaracja, interwencja) odpowiada ‘zewnątrznym’, stereotypowym działaniom grup społecznych. Typ użytej w wierszach frazeologii pozwala się sklasyfikować jednoznacznie. Nie ulega wątpliwości, że są to, by posłużyć się określeniem Tuwima, publicystyczne ‘słówka–małpki’ i ... ‘słówka papużki’ (...) Problem ‘obcości’ owych ‘słów–papużek’ ujawnia na poziomie struktury językowej dialogiczności kodów. Zdolnością referencyjnym języka komunikacji masowej towarzyszy negacja kompetencji wyrażenia. Nigdy więc nie angażuje Tuwim tego języka do wypowiedzi konfesyjnych.”¹⁷³

Die Polyphonie der Stadt bezieht sich hier allerdings nicht nur auf die Verwendung medialer Parolen. Wie in früheren Gedichten Tuwims fügt er hier Kabarettelemente hinzu: die genannten Personen und Tätigkeiten mögen sich isoliert betrachtet offiziell und wichtig anhören, in der Tuwimschen Kombination werden sie allerdings grotesk und dadurch amüsant. Die Stadt erscheint so als grotesker Ort, an dem sich sinnlose und absurde politische Handlungen vollziehen. Durch die Verwendung „offizieller“ Begriffe und bürokratischer Sprache in einem absurden Kontext erinnert das Gedicht an die groteske, bürokratische Welt in Kafkas Werken. Die amüsanten Elemente können allerdings sicher nicht über die allumfassende Krise hinwegtäuschen, in die die moderne europäische Zivilisation in dieser Zeit fällt.

¹⁷³ Węgrzyniak, 2005, S. 80.

5.9. Zurück in den Straßen von Warschau

Nach dem Krieg kehrt Tuwim aus dem amerikanischen Exil, wo er sein Poem *Kwiaty Polskie* verfasst hat, zurück nach Warschau. Nach seiner Ankunft muss es ihm sehr schwer gefallen sein, wieder zu schreiben, wie Gomulicki beschreibt:

„W rezultacie pierwsze pół roku jego pobytu w odzyskanej ojczyźnie zaowocowało tylko jedynym wierszem – *Warszawie w roku 2000* (XII 1946), poeta bardzo mocno przeżył bowiem widok ruin warszawskich i ów wiersz sam po prostu wsunął mu się pod pióro. Ten, zrozumiały ‘kryzys liryczny’ poety (tak właśnie on sam określił tę sytuację) trwał również przez cały rok 1947...”¹⁷⁴

Das von Gomulicki erwähnte Gedicht *Warszawie w roku 2000* (1946) stilisiert das untergegangene Warschau zu einer zukünftigen Legende, die aber niemals wieder so auferstehen wird:

Anno ab urbe destructa
Quinquagesimo sexto
Wspomni Cię w gronie młodych
Starzec, dzisiejsze dziecko,
Wspomni cię, łachmaniarko,
I – niepojęty – zapłaczę:
Że nie będzie świetniejszej
Od tej strasznej, żebraczej,
Od pogryzionej, garbatej,
Od przyklękłej nad sobą,
Przystrojonej jak w kwiaty
Ołtarzykową żałobą...

Na pięknie odbudowaną
Popatrz obojętnie,
Położy palec na ustach
I – niepojęty – klęknie.
...

Tuwim greift mit dem Gedicht das Thema Stadt und Erinnerung auf. Den Schmerz über die untergegangene Stadt kann mit dem „Alten, das Kind von heute“, dem die neue „wunderschöne wiedererbaute“ Stadt gleichgültig ist, niemals teilen. Die

¹⁷⁴ Gomulicki, 2002, S. 667.

Beschreibung der zerstörten Stadt wird humanisiert: die Stadt ist „in Lumpen gekleidet“, „bettelnd“, „zerbissen“, „buckelig“ und schließlich wie für eine Beerdigung hergerichtet. Auch die Erinnerung an die Stadt funktioniert wie bei einem Menschen: der Alte hat Warschau noch gekannt, doch für die darauf folgenden Generationen spielt diese „Person“ keine Rolle mehr, sie haben ein ganz anderes Warschau kennen gelernt. Auch hier offenbart sich Tuwim als engagierter Dichter, er will, dass die Erinnerung an die Stadt auch in weiter Zukunft bestehen bleibt:

Anno ab urbe destructa
Quinquagesimo sexto –
I w trzecim tysiącleciu,
I w czwartym tysiącleciu,
I wierzcie, potomni! – po wieczność.

Auch *Ab urbe condita* (1949) thematisiert die Zerstörung der Stadt Warschau im Krieg:

Kiedy skwierzące miasto
Dogorywało jak ofiarna jałowica na religijnym stosie
I tymi drgawkami kończyn świadczyło o życiu,
Które było śmiercią,
I dyszało, konając czadem spalenizny,
Jak sierść całopalnego zwierzęcia;
I kiedy po drabinach dymu
Już się w niebiosą wspinała Warszawa,
Aby dalekim prapokoleniom
Na wysokościach
Zaświecić kiedyś mytem astralnym,
...

Tuwim verwendet hier eine religiöse Metaphorik für die Zerstörung Warschaus. Die Stadt wird wie ein Lamm auf einem Altar geopfert, wobei die Metaphorik auch an den polnischen Mythos vom „Christus der Nationen“ erinnert. Die Stadt, die dann die „Stufen zum Himmel empor steigt“, soll in Zukunft den Nachkommen, wie in der Bibel, den Weg weisen. Am 18. Januar 1945 (Tuwim nennt im Gedicht mehrfach dieses Datum – am 17. 01. 1945 war die Rote Armee in Warschau eingezogen) gleicht die Stadt allerdings einem „ausgebluteten Krater“, die Zerstörung ist so gewaltig, die

Bewohner so traumatisiert, dass sogar *Niobe* auftauchen könnte ohne dass es jemanden erstaunen würde. Die zerstörte Stadt wird hier zum Sinnbild des zivilisatorischen Untergangs. Im „postbabylonischen“ Zustand gleicht die Stadt allerdings der Hölle. Um dies zu symbolisieren, verwendet Tuwim ein Zitat aus Dantes *Göttlicher Komödie*: „Per me si va nella città dolente“. Die letzte Strophe verdeutlicht, dass Warschau, die „Königin in der Ruinenkrone“ „heute“ wieder auferstehen wird:

Założycielko! Pionierko, Muzo!
Dziś – stuk i łomot w całej Warszawie
Ku twojej sławie!
Dziś każdy murarz każdą nową cegłą
Pomnik twój wznosi!
I cała Polska – paniusiu! paniusiu! –
Wieczność twą głosi.
Woła gdyński port
– sława!
Wołają warsztaty łódzkie
– sława!
Śląskie kopalnie i huty
– sława!
Wrocław – miasto wojewódzkie
– sława! sława!
Szczecin – miasto wojewódzkie – sława! sława!
Sława królowej w koronie ruin,
Której na imię po prostu: Warszawa!

Warschau wird hier als historische „Pionierin“, „Begründerin“ und „Muse“ genannt, der alle polnischen Städte zujubeln. Alle „Maurer“ arbeiten gemeinschaftlich am Wiederaufbau der polnischen „Königin“. Interessant ist, dass Tuwim hier auch die „wiedererlangten“ Städte Wrocław und Szczecin nennt. Insgesamt wirkt das Gedicht so, als ob es die Einwohner Warschaus für den Aufbau der Stadt, aber vor allem für den Aufbau des sich noch zu konsolidierenden polnischen Staates motivieren sollte. Warschau ist hier also ein Sinnbild für die völlige Zerstörung Polens, das nach dem Krieg unter den Ausrufen „Ruhm!“ wieder neu erbaut werden muss. Die Darstellung der Stadt erinnert ein wenig an die sowjetischen „Heldenstädte“ (gorod–geroj), die sich durch ihren harten Widerstand gegen die Wehrmacht „ewigen Ruhm“ sicherten.

Insgesamt ist zu vermuten, dass der Leser den Wortlaut der letzten Strophe mit sowjetischem Ruhmespathos und sozialistischem Arbeiterideal assoziieren wird.

Tuwim hat schon sehr früh den Kontakt mit den Machthabern der neuen polnischen Regierung aufgenommen und wurde von ihnen stark unterstützt. Zum Ende der 40er Jahre veröffentlichte er einige konformistische, wenn nicht gar propagandistische Gedichte, von denen hier allerdings nur eines vorgestellt werden soll, das vom Bauen der neuen Stadt und Zivilisation handelt. Die Frage, ob Tuwim sich mit den Machthabern nur arrangierte oder wirklich überzeugter Kommunist war, kann hier nicht geklärt werden und ist für diese Analyse auch nur von geringer Bedeutung.¹⁷⁵

In *Złoto* preist Tuwim Warschau und erhebt die Stadt durch die Anspielung auf den Klondike–Goldrausch zur Goldgrube, auf der die Zukunft gebaut wird:

Fantastyczna ulico warszawska!
Hoża, przy Mokotowskiej: Alaska,
Klondike w febrze rozkopów i wierceń,
Młoty biją jak zdyszane serce,
W noc świecą klejnotami ognisk
I łukowych słońc i pochodni:
To pionierzy z Woli i Ochoty
W opętaniu gorączki złotej,
...

Berauscht wie die Goldsucher vom Klondike River bauen die Arbeiter gemeinschaftlich das neue Warschau. Tuwim bezeichnet sie ganz im Sinne des sozialistischen Arbeiterideals als „Pioniere aus eigenem Willen und eigener Lust“. Gleichzeitig nennt er sie „Alchemisten“ und „Pioniere im filmischen Glanz“, was andeutet, dass den Arbeitern großer Ruhm gebührt. Die Arbeit wird hier zur wichtigen, glanzvollen Mission erhoben. Die Materie arbeitet sprachlich im gleichen Rhythmus und genauso solidarisch an der Errichtung der neuen sozialistischen Stadt: „die Hämmer schlagen wie keuchende Herzen“ und die „Etagen geben einander die Hand“. Der Bau der Stadt scheint allerdings vielmehr Symbol für die Errichtung des

¹⁷⁵ Auf die „schwankende“ politische Haltung Tuwims macht u.a. auch Węgrzyniak (2003, S. 10) aufmerksam: „Osobnym zagadaniem jest zaangażowanie poety w politykę: od sympatii prowerskich przez krytykę sanacji i zwrot w stronę komunizmu do zaufania dla władzy w latach pięćdziesiątych...”

sozialistischen Staates zu sein, an dem alle aus „Willen und Lust“ wie im Goldrausch arbeiten sollten.

6. Schluss

Die vorliegende Arbeit zielte darauf, Tuwims Position innerhalb der modernen Stadtliteratur näher zu verorten. Dazu wurde eine recht umfangreiche Analyse seiner Gedichte vorgenommen, die verschiedene Städtebilder bei Tuwim beschreiben sollte, um dann zu überprüfen, ob diese frühere bekannte Motive aufgreifen. Die in der Einleitung gestellten Fragen sollen an dieser Stelle beantwortet werden.

Tuwim präsentiert ganz verschiedene Bilder der Stadt. In den Juwenilia zeigt er entweder die „fabrikhafte“, enge, graue Stadt, die er sich bemüht „abzubilden“ oder symbolistisch bzw. modernistisch geprägte Städtebilder, die von Staff, Belyj und Blok beeinflusst sind. Tuwim stellt in dieser Zeit die „Fabrikhaftigkeit“ der Stadt dar, so dass auch die Folgen von Industrialisierung und Verstädterung dabei angedeutet werden. Es entstehen Bilder, in denen der Schöpfer der Stadt und ihren Maschinen ohnmächtig gegenübersteht oder die Stadt sich in das – in der literarischen Stadtbeschreibung populären – Motiv des Ungeheuers verwandelt.

Die frühen Gedichtbände bis 1923 offenbaren ein ganz anderes Stadtbild, das sehr stark von den frühen *Skamander*-Tendenzen geprägt ist. Die Stadt ist hier ein weiter, offener Raum, der vom „Dichter auf der Straße“ durchschritten und vor allem erlebt wird. Sie bietet dabei häufig nur den Raum, in dem die vitalistische, optimistische und körperbetonte Skamander-Ästhetik und die pantheistische Weltanschauung zum Ausdruck kommen und wird so nur zum Mitspieler in einer umfassenden optimistischen Lebensphilosophie. Die Stadt nur um der Stadt willen zu beschreiben, sie *auszusprechen*, interessiert Tuwim aufgrund dieser Philosophie eher nicht. Dennoch entwickelt er in dieser Phase innovative Möglichkeiten, den städtischen Raum zu erfassen. Dabei wird der Körper zum ausschlaggebenden Medium, über den die Stadt erfahren und erlebt wird, wobei sowohl Körper als auch städtischer Raum von einer dynamischen Ekstase „gepackt“ werden. Eine alles umgreifende Symbiose entsteht dabei, so dass erstaunlicherweise selbst die Natur, die in der

Literatur oftmals als Kontrahent zur Stadt auftritt, integriert wird. Das großstädtische Bewusstsein, das sich im Verlauf der Urbanisierung ausgebildet haben sollte, wird dabei von Tuwim eher nicht thematisiert. Dies mag vielerlei Gründe haben. Zum einen ist sicherlich auffällig, dass Tuwim die Stadt häufig eher als Hintergrund für die eigene Lebensphilosophie verwendet. Zum anderen hat sich Tuwim, wie in dem Kapitel zum Vergleich zwischen *Skamander*, *Futurismus* und *Avantgarde* ausführlich besprochen, nicht deutlich aus der starken romantischen und modernistischen Tradition befreit, wofür die Absetzung der „unnützen“ Stadt gegen das „wahre“, „einfache“ ländliche Idyll oder das „Flüchten“ des melancholischen lyrischen Ichs ins Café Beispiele sind. Solcher Motive hätten sich *Avantgarde* und *Futurismus* sicherlich nicht bedient, denen es um neue sprachliche Formen für den *Ausdruck* der Stadt „an sich“ ging, was sich bei Tuwim nicht wiederfinden lässt. Deshalb ist die Simmelsche Theorie vom großstädtischen Geistesleben auch nur sehr bedingt auf Tuwim anwendbar. Die „Reserviertheit“, „Blasiertheit“ und der „Intellektualismus“ des Großstädtlers finden sich bei Tuwim nicht wieder, weil Tuwim einerseits in der frühen Phase ein Stadtkonzept zeigt, in dessen Mittelpunkt der Körper und das Empfinden stehen. Andererseits ist das großstädtische Bewusstsein nicht Tuwims Thema – dafür wird die Stadt an zu vielen Stellen für andere Zwecke (zur Beschreibung der politischen Situation oder als Hintergrund für die Lebensphilosophie) instrumentalisiert. Auch Parks Konzept zeigt sich für die Lyrik von Tuwim wenig ertragreich, wobei Parks Hinweis auf die Entstehung der neuen Massenmedien in Tuwims Lyrik wieder gefunden werden kann. Tuwims Öffnung für die Polyphonie des städtischen Raums zeigt in diesem Zusammenhang eine innovative Leistung.

Die Verarbeitung alter literarischer Stadtmotive zieht sich durch Tuwims gesamtes Werk. Oft ist es das alte Babylon, das nun für die neue Stadt- und Zivilisationskritik herangezogen wird. Auch der Fensterblick ist ein Motiv, das Tuwim zwar sehr an die eigene Lebenswirklichkeit anpasst, aber dem literarischen Inventar zum Schreiben entnommen hat.

Tuwims Werk hat zwar nicht den sprachlichen Wendepunkt gebracht, den nach ihm die *Futuristen* und die *Avantgarde* anstrebten, dennoch dürfen seine Leistungen im Bezug auf die Stadtthematik nicht außer Acht gelassen werden. Seine sehr vielseitigen Betrachtungsweisen verweisen nicht nur auf sein ausgeprägtes

demokratisches Bewusstsein, sie verdeutlichen auch die lebenslange Suche nach neuen Orten für die Poesie.

Literaturliste

Primärliteratur:

- TUWIM, JULIAN (1949): Wybór poezji. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM, JULIAN (1953): Nowy wybór wierszy. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM, JULIAN (1955): Dzieła. Wiersze 1.1. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM, JULIAN (1955): Dzieła. Wiersze 1.2. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM, JULIAN (1955): Wiosny i jesienie. Warszawa: Iskry.
- TUWIM, JULIAN (1969): Wybór poezji. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM, JULIAN (1983): Wiersze skandaliczne. Białystok: Krakowa Agencja Wydawnicza RSW.
- TUWIM, JULIAN (1986): Wiersze wybrane. Warszawa: Zakład Narodowy Im. Ossolińskich.
- TUWIM, JULIAN (1990): Juwenilia 1. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM, JULIAN (1990): Juwenilia 2. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM, JULIAN (1996): Gedichte. In: Dedecius, Karl (Hrsg.): Panorama der Polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Poesie. Band 1. Zürich: Ammann Verlag & Co. S. 235–267.
- TUWIM, JULIAN (2002): Nowy wybór poezji. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Sekundärliteratur zum Stadtmotiv in der Literatur und zum Stadtdiskurs

- KRUMMACHER, ANNIKA (2003): Stadt als ambivalenter Raum im Werk Oscar Levertins (Beiträge zur Skandinavistik, Band 16, Hrsg. von Karin Hoff) Frankfurt (Main): Lang.

- BECKER, SABINE (1993): Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt-wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. (Saarbrückener Beiträge zur Literaturwissenschaft. Hg. von Karl Richter, Gerhardt Sauer und Gerhard Schmidt–Henkel). St. Ingbert. W. J. Röhring.
- BROOKER, PETER (2002): Modernity and metropolis: writing, film, and urban formation. New York: Palgrave.
- BUSCHMANN, ALBRECHT / INGENSCHAY, DIETER (Hrsg.) (2000): Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- CORBINEAU–HOFFMANN, ANGELIKA (2003): Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DÄMMRICH, HORST UND INGRID (1987): „Stadt“. In: ders.: Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. Tübingen: Francke.
- FRENZEL, ELISABETH (1974) : Stoff– und Motivgeschichte, 2. Aufl., Berlin: E. Schmidt.
- FRENZEL, ELISABETH (1999): „Stadt“ in: ders.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. (5. überarb. und erg. Auflage). Stuttgart: Körner.
- HÄUSSERMANN, HARTMUT / SIEBEL, WALTER (2004): Stadtsoziologie. Eine Einführung. Frankfurt (Main): Campus.
- HOELSCHER–OBERMAIER, HANS–PETER (2000): „Julian Tuwim“. In : Dedecius, Karl (Hg.): Panorama der Polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Porträts. Band IV. Zürich: Ammann Verlag & Co. S. 889–895.
- LEKSYKON MIAST POLSKICH (1998). Jerzy Kwiatek / Teofil Lijewski (Hrsg.) Warszawa: Muza Sa.
- MAIERHÖFER, FRÄNZI (1971): „Die unbewältigte Stadt. Zum Problem der Urbanisation in der Literatur“. In: Wolfgang Seibel (Hrsg.): STIMMEN DER ZEIT. (Band; 96. Heft 5). Freiburg: Herder.
- MECKSEPER CORD / SCHRAUT EKISABETH (Hrsg.) (1983): Die Stadt in der Literatur Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- NASARSKI, PETER (1978): Lodz – die Stadt der Völkerbegegnungen im Wandel der Geschichte. Köln: Liebig.
- RIHA, KARL (1970): Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750–1850). Bad Homburg v. d. H. [u.a.]: Gehlen.
- RIHA, KARL (1983): Deutsche Großstadtlyrik. München und Zürich. über Großstadt–Athologien und Einzelanalysen. Gehlen.
- ROSKOTHEN, JOHANNES (2003): Verkehr. Zu einer poetischen Theorie der Moderne. München: Verlag.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2003): Modernizowanie Miasta. Zarys problematyki urabnistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej. Kraków: Universitas.
- SCHELOWSKY, HERBERT (1937): Das Erlebnis der Großstadt und seine Gestaltung in der neueren deutschen Lyrik. Würzburg: Mayr.
- SCHERPE, KLAUS (1991): „Bilder und Mythen zur Bewältigung von Großstadtkomplexität in der Literatur der Moderne“. In: Rölleke, Heinz (Hrsg.): WIRKENDES WORT 41. (1991/Heft 1). Düsseldorf: Schwann. S. 80–87.
- SIMMEL, GEORG (1993[1903]): „Die Großstädter und das Geistesleben“ in: ders: Das Individuum und die Freiheit. Frankfurt Main: Fischer.
- SOMBART, WERNER (1907): „Der Begriff der Stadt und das Wesen der Städtebildung.“ in: Sombart, Werner / Weber, Max / Jaffé Edgar (Hrsg.): ARCHIV FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN UND SOZIALPOLITIK. (Band 25. Heft 1). Tübingen: Mohr. S.1–9..
- STRASBURGER, EDWARD (1913): Gospodarka naszych wielkich miast. Warszawa, Łódź, Kraków, Lwów, Poznań. Kraków: Genethner.
- WENDE, WALTRAUD (1999): Großstadtlyrik. Stuttgart: Reclam.

Sekundärliteratur zu Tuwim und zur Polnischen Literatur

- FIUT, ALEKSANDER (1999): „Literatur der Zwischenkriegszeit.“ In: Walecki, Waclaw: Polnische Literatur. Annäherungen. Oldenburg: Igel. S. 207–234.

- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1975): „Literarische Gruppen und Poesiemodelle. Das Beispiel der Gruppe Skamander“ in Fieguth, Rolf (Hrsg.): Literarische Kommunikation. Kronberg/Ts: Scriptor. S. 43–66.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1986): Wstęp. In: Tuwim, Julian: Wiersze wybrane. Warszawa: Zakład Narodowy Im. Ossolińskich. S. III–LXVIII.
- GRÖZINGER, ELVIRA (1983): „Julian Tuwim – ein polnischer Dichter.“ In: Koch, Joachim (Hg.): EXIL. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse. H.1. Frankfurt am Main: Koch. S. 31–41.
- GRÖZINGER, ELVIRA (1989): „Julian Tuwim“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. München: Ed. Text+Kritik. 14 S.
- KOWALCZYKOWA, ALINA (1982): „Jak Tuwim swój młodzięczy wizerunek korygował“ in: Opacki, Ireneusz (Hrsg.): SKAMANDER 3. Studia o poezji Juliana Tuwima. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. .
- KOWALCZYKOWA, ALINA (1978): Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia.
- KOWALCZYKOWA, ALINA (1996): „Tuwim – Poetyckie wizje Łodzi.“ in: PRACE POLONISTYCZNE. Tuwim i inni. W kręgu twórców XX wieku. (Seria LI). Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- LAM, ANDRZEJ (1990): Die literarische Avantgarde in Polen: Dichtungen – Manifeste – Theoretische Schriften. Tübingen: Narr.
- LAM, ANDRZEJ (1983): „Die Skamandriten“ in: ders.: Mainzer Vorlesungen über die Polnische Literatur seit 1918. (Slavistische Beiträge Band 170). München: Otto Sagner. S. 32–40.
- MATYWIECKI, PIOTR (2007): Twarz Tuwima. Warszawa: W.A.B.
- MIŁOSZ, CZESŁAW (1994): „Polska Niepodległa: 1918–1939“. In: ders.: Historia Literatury Polskiej do roku 1939. Kraków: Znak.
- OLSCHOWSKY, HEINRICH (1975): „Nachwort“ in: Bereska, Henryk und ders. (Hrsg.): Polnische Dichtung aus fünf Jahrzehnten. Berlin: Aufbau.
- OLSCHOWSKY, HEINRICH (1979): Lyrik in Polen. Strukturen und Traditionen im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie-Verlag.

- PIETRYCH, KRYSZYNA (2007): „Gdybym był ornitologiem, ułożyłbym portret Tuwima z ptasich fragmentów” – Aleksander Wat o Julianie Tuwimie.” in Ratajska, Krystyna und Cieślak, Tomasz (Hrsg.): Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Receptcja. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. S. 153–162.
- RATAJSKA, KRYSZYNA (2002): Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu. Łódź: Literatura.
- SAWICKA, JADWIGA (1986): Julian Tuwim. Warszawa: Wiedza powszechna.
- STRADECKI, JANUSZ (1969): O Julianie Tuwimie. Poradnik Bibliograficzny. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- TOKARZ, BOŻENA (1982): „Mit rzeczywistości w poezji Tuwima.” in Opacki, Ireneusz (Hrsg.): SKAMANDER 3. Studia o poezji Juliana Tuwima. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- URBANEK, MARIUSZ (2004): Tuwim. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- WĘGRZYŃKOWA, ANNA (1987): „Ambivalentna ekscytacja tłumem.” In ders: Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima. Katowice: Uniwersytet Śląski. S. 84–101.
- WĘGRZYŃKOWA, ANNA (2005): „Ja głosów świata imitator.” Studia o poezji Juliana Tuwima. Katowice: Śląsk.