

NINA NOWARA-MATUSIK

JENSEITS VON DICHOTOMIEN. DIE ERZÄHLSTIMME
IM ROMAN *DRACH* VON SZCZEPAN TWARDOCH

ZUR EINFÜHRUNG

In der gegenwärtigen öffentlichen Debatte über die oberschlesische Identität und Sprache dominiert ein polarisierendes (wir *versus* sie), häufig auch national gesinntes Denken. Diese kategorisch und möglicherweise auch etwas pauschal anmutende Konstatierung bedarf allerdings einer separaten Untersuchung und muss daher erst einmal als eine Arbeitshypothese betrachtet werden.¹ Es ist jedoch augenfällig, dass jene Diskussion, ganz gleich, ob sie von Insidern bzw. Autochthonen oder von Außenstehenden (bzw. Nicht-Oberschlesiern) ausgetragen wird, sich nicht selten politisch gebärdet und nicht frei von starken Emotionen ist, die eher exkludierend als inkludierend wirken. Dies verwundert allerdings nicht angesichts der Tatsache, dass sich seit ungefähr zwei Jahrzehnten das (Ober-)Schlesische als eine autonome Sprache und die Oberschlesier selbst als eine andere Nation bzw. eine autonome Ethnie zu emanzipieren suchen. In diesem Prozess sind duale Positionierungen und Zuschreibungen, und schließlich auch nationale Abgrenzungen, allen voran von dem Polnischen und dem Deutschen, selbstverständliche Kategorien, an denen sich nicht nur politische, sondern auch ästhetische Diskurse über das Schlesische entzünden. Gemeinsam ist ihnen in vielen Fällen die Metaphorisierung Oberschlesiens als Grenzland bzw. Brücke zwischen den Nationen

Univ.-Prof., Dr. habil. NINA NOWARA-MATUSIK, Schlesische Universität in Katowice, Institut für Literaturwissenschaft; Korrespondenzadresse: Instytut Literaturoznawstwa UŚ, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice, Polen; E-Mail: nina.nowara@us.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7088-0395>.

¹ Siehe etwa die Diskussionen auf dem Internetportal wachtyrz.eu, das von einer Gruppe oberschlesischer Aktivisten betrieben wird und den Anspruch erhebt, kultur- und meinungsbildend zu wirken.

und die sich daraus ergebende Annahme, dass seine Bewohner (politisch) labile bzw. zerrissene Existenzen seien, was man zum Beispiel in den Werken eines Horst Bienek oder August Scholtis (stellvertretend sei hier der Kaczmarek genannt, die Hauptfigur des Romans *Ostwind*) beobachten könne.² Diese Traditionslinie findet sich auch in der neueren Literatur bestätigt, etwa bei Dörthe Binkert, die in ihrem Roman *Vergiss kein einziges Wort* (2018) die in den 1920er Jahren vollzogene territoriale Teilung Oberschlesiens zwischen Deutschland und Polen mit der Geschichte einer symbolischen und wortwörtlichen Spaltung einer Gleiwitzer Familie verflocht. Als Neuansatz ist dagegen Leszek Liberas Roman *Der Utopek* (2011) zu bewerten, der sich durch ein höchst kunstvolles, verfremdendes Erzählen auszeichnet und damit der national-polarisierenden Note unmissverständlich entsagt.

Einen Bruch mit einem in diesem Sinne traditionellen Deutung- und Darstellungsparadigma und bloß dichotomen Denken markiert ebenfalls der Roman *Drach* von Szczepan Twardoch (2020 [2014], dt. 2016), der zwar ebenso nationale und identitäre Reibungsflächen kenntlich macht, seine Oberschlesien-Narrative jedoch um frappante Verflechtungen mit anderen Denksystemen bereichert, bei sichtbaren Anleihen im mythischen und archetypischen Denken. Als zentral ist hierfür die Stimme des Ich-Erzählers anzusehen, eines drachenähnlichen Geschöpfes, das diverse Bezugssysteme transzendiert. Aus seiner Sicht wird eine Zeitspanne von etwa hundert Jahren (1906–2014) beschrieben, wobei die Protagonisten einer ober-schlesischen Familie entstammen, deren Vergangenheit sich wie eine schwere Last auf ihre Gegenwart legt. Die männlichen Hauptfiguren, deren Schicksale sich auffallend analog gestalten, was kompositorisch unter Rückgriff auf das Prinzip der Simultanität erreicht wird, fallen einerseits einer national-zentrierten Geschichte zum Opfer, andererseits aber auch möglicherweise der unausweichlichen Verstrickung in die eigene (oberschlesische) Identität, vor der es anscheinend keine Flucht gibt.

² Vgl. etwa Renata Dampc-Jarosz und Michał Skop, „Wir kreuzen uns mit Polen. Oberschlesien als Grenzraum aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Sicht“, in *Blick(e) über die Grenze. Transkulturelle und transdisziplinäre Ansätze in der germanistischen Forschung und Lehre*, hg. von Ewa Żebrowska, Magdalena Olpińska-Szkielko und Magdalena Latkowska (Warszawa: Stowarzyszenie Germanistów Polskich/Verband Polnischer Germanisten, 2018), 6–17; Monika Czok, „Brücke, Grenzstein, Smaragd... Metaphorische Darstellungen `Schlesiens und seiner Bewohner“, *Germanistische Beiträge* 46, Nr. 1 (2020): 203–225.

EINIGE FORSCHUNGSPPOSITIONEN: EIN ABRISS

In der bisherigen wissenschaftlichen Rezeption des Romans fällt das an geschichtlichen Entwicklungsprozessen stark orientierte Forschungsparadigma auf. So heißt es etwa bei Krystian Węgrzynek, dass der Erzähler ein Teil des kollektiven, schlesischen Körpers darstelle und damit eine umfassende historische Metapher sei, welche die Geschichte Schlesiens illustriere,³ während Elżbieta Dutka das Werk als die Verschriftlichung der „verborgenen, mündlich tradierten Geschichte“ Schlesiens auslegt.⁴ Nach Katarzyna Limanówka liege hier sogar eine „schlesische Anti-Geschichte“ vor,⁵ und laut Matthias Schwartz habe man mit „kontrafaktische[n] Geschichtsfiktionen“⁶ zu tun. Nicht weniger wichtig ist allerdings ebenfalls der schlesische Kontext, der meist zu einer geschichtsorientierten Deutung herangezogen wird oder auch schlicht der Charakterisierung des Erzählers dient. Und dieser sei „niemand anderes als die schlesische Erde selbst“, heißt es etwa bei Sofie Friederike Mevissen.⁷ Der Versuch, diese sich hier abzeichnenden Interpretationslinien einerseits zu verbinden und andererseits etwas zu verallgemeinern, findet sich vor allem bei Jan Zając.⁸ Der Forscher konstatiert nämlich, dass der Drache der Żmij oder Żmej sei – eine slawische Gottheit, die zu den „schwarzen Göttern“ gehöre, welche in Twardochs Werk wiederholt auftreten. In seiner Auslegung sollen jene Götter die finsternen Mächte (naturalistischer und psychologischer Art), welche über die menschliche Existenz herrschen, metaphorisch zum Ausdruck bringen. Damit gelingt es dem Forscher, den Roman von der schlesischen Etikette zu befreien und neue Interpretationsräume zu eröffnen. Besondere Aufmerksamkeit verdient

³ Krystian Węgrzynek, „Rana dekapitacyjna (Śląska). Między diagnozami Jana Nikodema Jaronia i Szczepana Twardocha“, *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 1 (2022): 1–22.

⁴ Elżbieta Dutka, „Tajna historia mówiona. Drach Szczepana Twardocha jako głos (z) peryferii“, *Świat i Słowo* 2 (2016): 59–73.

⁵ Katarzyna Limanówka, „Wypełnianie białych plam. Śląska przeciw-historia Szczepana Twardocha“, *Historyka. Studia Metodologiczne* 48 (2018): 177–196.

⁶ Matthias Schwartz, „Im ewigen Replay der Welten. Zu Szczepan Twardochs kontrafaktischen Geschichtsfiktionen ‚jenseits des Endes der Zeit‘“, in *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, hg. von Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr und Nina Weller (Paderborn: Schöningh, 2019): 89–116.

⁷ Sofie F. Mevissen, „Geteiltes Gedächtnis. Die transkulturelle Kontaktzone Schlesien im deutschen und polnischen Generationenroman der Gegenwart“, *Germanoslavica* 33, Nr. 1 (2022): 97.

⁸ Jan Zając, „Tożsamość, męskość i etyka przemocy: o twórczości Szczepana Twardocha“, in *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, Teil 2, hg. von Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki und Jolanta Pasterska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016), 437–463.

schließlich der Beitrag von Natalia Lemann. In ihrer Auslegung verkörpere nämlich der omnipotente Drache eine allwissende, jedoch nicht traditionelle Erzählinstanz. Die Forscherin liest den Roman vor dem Hintergrund des Buddhismus und Taoismus und kommt zu dem Schluss, dass es sich hierbei um ein „Projekt handelt, das ethnische Kategorien, die kulturelle Identität und das historische Gedächtnis entmystifiziere“.⁹ Wichtig für die Zwecke der vorliegenden Überlegungen ist vor allem ihre Feststellung, dass der Roman ein Beispiel für eine „verschlungene Geschichte“¹⁰ – ein hybrides Phänomen also – darstelle.

DIE ERZÄHLSTIMME ALS GEGENSTAND DER TEXTANALYSE

Bekanntlich ist die Erzählstimme oder ganz schlicht der Erzähler eine Grundkategorie zur literaturtheoretischen und -analytischen Beschäftigung mit epischen (zuweilen auch dramatischen und lyrischen) bzw. narrativen Texten. Während jedoch der Begriff zum Basiswissen der Disziplin gehört, was einen Konsens hinsichtlich seiner Beschaffenheit suggeriert, ist seine semantische Aufladung, je nach dem Forschungsansatz, nicht selten alles andere als eindeutig. Die Divergenzen betreffen dabei oft die generelle Frage nach dem Urheber der erzählenden Stimme („wer spricht“), der sich meist die Frage nach der Erzählperspektive bzw. dem Standpunkt des Erzählers anschließt.¹¹ Verkompliziert wird etwas dieses grundlegende Fragengefüge bei Genette, der den Aspekt der Perzeption ins Spiel bringt, wenn er statt „wer spricht“ die Frage „wer sieht/schaut“ formuliert. Bestand darüber hinaus bis vor kurzem noch Konsens darin, dass der Erzähler keinesfalls mit dem Verfasser eines Textes (bzw. einem realen oder impliziten Autor) gleichzusetzen wäre, so werden neulich die angeblich erkenntnissteigernden Nutzen einer „natürlichen“ Identifikation der beiden Größen erneut reflektiert.¹² Die sich daraus entwickelnden erzähltheoretischen Diskussionen ge-

⁹ Natalia Lemann, „Smok, Maja, Kali i Śmierć. *Histoire croisée* i omnipotentni narratorzy w twórczości Szczepana Twardocha“, *Roczniki Humanistyczne* 71, Nr. 1 (2023): 9. Alle Übersetzungen ins Deutsche, wenn nicht anders vermerkt, sind der Verfasserin.

¹⁰ Lemann, 10.

¹¹ Vgl. etwa Schmid und Dennerlein, „Grundbegriffe der Erzählanalyse“, in *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler-Verlag).

¹² Natalia Igl, „Erzähler und Erzählstimme“, in *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hg. von Martin Huber und Wolf Schmid (Berlin, New York: de Gruyter, 2018).

hen dabei häufig diverse Allianzen mit fachverwandten Disziplinen einher, wie etwa den Gender oder Animal Studies, und führen so zur kritischen Hinterfragung der bisher etablierten Konzepte. Es entstehen in der Folge – um es etwas generalisierend zu formulieren – höchst abstrakte und nicht selten hermetische Denksysteme, die sich auf die praktische Analyse eines erzählenden Textes nur schwer applizieren lassen. Daher scheint es sinnvoll zu sein, bei der einfachsten Frage nach dem Urheber der Stimme zu verbleiben, die in einem erzählenden Text einen strukturellen Bestandteil darstellt, der erst im Laufe des Interpretationsprozesses sinnfällige Konturen und somit eine semantische Füllung bekommt. Damit wäre die Erzählstimme bzw. der Erzähler oder auch die Erzählinstanz (ohne hier eine generische Unterscheidung vorzunehmen) in seiner prätextuellen Form als eine bedeutungsleere Struktur zu betrachten, ein *terminus technicus*, der sich in einem (Erzähl-)Text und im Lektüreprozess erst einmal ajourniert und damit als Träger von Sinninhalten greifbar wird. Auf diese Weise wird schließlich auch der Forderung Wolfgang Iser nachgegangen, dass man Texte durch Lektüre aktualisieren solle.¹³ Als richtungsweisend gilt dabei die simple Überlegung, dass es gerade „Funktionen und Profile [...] von Erzählern in alten und neuen narrativen Texten“¹⁴ sind, die analysiert werden sollen. Diesem erzähltechnischen Analysekomplex, mit besonderer Berücksichtigung der Frage nach der ontologischen Beschaffenheit der Erzählinstanz, wird nun anhand des Romans *Drach* nachzugehen sein.

PROFILE UND MERKMALE DES ERZÄHLERS IN TWARDOCHS *DRACH*

Bedient man sich der geläufigen Erzählperspektiven-Typologie von Franz Stanzel, in deren Zentrum die grammatische Person und deren Rede stehen, kann man ohne Weiteres konstatieren, dass sich der Erzähler durchgehend als ein Ich-Erzähler zu erkennen gibt. Diese Konsequenz verdient Beachtung, weil dadurch einerseits seine Subjektposition herausgestellt wird, andererseits das Individuelle als solches hervorsteht, das durch keinerlei Gegenstimme konterkariert wird. Überraschenderweise ist aber von subjektivi-

¹³ Wolfgang Iser, „Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning (München: W. Fink, 1975).

¹⁴ Rosmarie Zeller, „Der Erzähler“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Georg Braungart u.a. (Berlin, New York: de Gruyter, 2007), 1: 502–505.

ven, emotionsbeladenen Kommentaren, ja, überhaupt von Emotionen keinerlei Spur zu sehen, selbst wenn der Erzähler das grausame Massensterben von oberschlesischen Soldaten im Ersten Weltkrieg beschreibt: „Zylinder, prall von potenzieller Kraft. Ich spüre das Zittern, wenn sie die Luft zerschneiden, um dann in meinen Körper einzuschlagen und den Morast himmelwärts spritzen zu lassen. Im Morast deutsche Infanteristen aus Gleiwitz, O. S.“¹⁵ Der Erzähler mutet also scheinbar wie ein am Geschehen emotionell unbeteiligtes Individuum an, das aber im Laufe der Handlung mehr einem polyvalenten Geschöpf als einem Einzelwesen ähnlich wird.

In der einschlägigen Forschung wird Twardochs Erzähler, wie bereits vermerkt, ebenfalls das Attribut einer Allwissenheit attestiert. Das erzählende Ich verfüge nämlich über eine umfassende (Welt)Sicht, was als dessen Allwissenheit bzw. ein göttlicher Standpunkt ausgewertet wird. Dies stimmt insofern, als der Erzähler, wie im obigen Zitat, bezüglich der Figuren der Oberschlesier und deren Schicksale allwissend ist, nicht aber in Bezug auf sich selbst. Analysiert man das angeführte Zitat noch etwas genauer, fällt auf, dass der Erzähler das Geschehen quasi gleichsam von oben und zugleich von unten beobachtet, selbst aber eher im Verborgenen bleibt. Dies ließe sich auch so formulieren: Das die auftretenden Figuren betreffende Geschehen wird von dem Erzähler aus einer olympischen und verkehrt olympischen Sicht zugleich dargestellt, die sich von oben und unten heraus ausbreitet, aus der aber der Erzähler selbst ausgespart bleibt. Der Leser bekommt nämlich nur Bruchstücke bzw. Profile seiner Identität zur Einsicht, die alles andere als eine homogene Instanz darstellt und sich nicht lediglich mit dem Begriff eines allwissenden Erzählers abtun lässt.

Der Raum, von dem aus das erzählende Ich sich zu Wort meldet, liegt also oberhalb oder unterhalb (wenn nicht sogar außerhalb) der menschlichen Welt, was die bereits zitierte Passage suggeriert, in der der Erzähler auf seinen unter Beschuss stehenden Körper aufmerksam macht. Signifikanterweise erscheint das Wort „Körper“ – im Zusammenhang mit der Erzählinstanz – ebenso an anderen Textstellen. Es taucht nämlich in solchen Formulierungen wie „Korridore in meinem Körper“,¹⁶ „alles passiert in meinem Körper“¹⁷ oder „Fahrer einer Vortriebsmaschine, der in meinen Körper herunterfährt“¹⁸

¹⁵ Szczepan Twardoch, *Drach. Roman*, aus dem Polnischen von Olaf Kühn (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2020), 221.

¹⁶ Twardoch, 209.

¹⁷ Twardoch, 237.

¹⁸ Diese Passage wurde in der deutschen Übersetzung übergangen. Im Original heißt es: „[operator kombajnu] zjeżdżający w moje ciało” (235).

auf. Die Erzählinstanz ist demnach scheinbar ein körperliches, seines Selbst bewusstes Geschöpf von ungeahntem Ausmaß; seine ‚massive‘ Körperlichkeit wird dabei kennzeichnenderweise mit dem Begriff „Erde“ eng verknüpft. So heißt es etwa:

Caroline Ebersbach gibt es nicht. Der Körper, der einmal Caroline Ebersbach war, hält sich in der Erde auf. Caroline ist dann auch nicht da, als die Geliebte des Urenkels des Mannes, der sie umgebracht hat, sich in einen Pullover und Verzweigung hüllt. Denn der Körper, der einmal Caroline Ebersbach war, fließt seit langem in meinen Adern, und zur gleichen Zeit zerfließt Josef Magnor in der Dunkelheit. Josef Magnor hält sich in der Erde auf.¹⁹

Und an einer anderen Textstelle liest man:

Ich lebe in Josef Magnor, der nicht lebt, auch wenn er nicht tot ist. Ich lebe in Caroline Ebersbach, die nicht lebt, gestorben ist, tot ist und die es nicht gibt, die aber in mir ist, in mich laufen die faulenden Säfte ihres Körpers aus, sickern langsam durch die Bretter des weißen Sarges, und ich lebe in den Bäumen, die der weiße Sarg sind und die einmal Bäume waren und zur Sonne wuchsen, jetzt wachse ich mit ihnen, wenn sie ich werden. Ihr seid der Quell und die Nahrung von allem, das einst geboren wird, und ein jedes ist die Nahrung von jedem. Ihr seid eins. Mit mir und mit euch.²⁰

Es liegt also nahe, den Körper des Erzählers mit der Erde gleichzusetzen; es handelt sich demnach um eine Art Stoff, eine unerschöpfliche Materie, die einem unaufhörlichen Wandel unterliegt und damit die Dichotomie von Tod und Leben aufhebt. Naturwissenschaftlich ließe sich jener Strukturwandel als ein permanenter Umlauf der Materie bezeichnen, ein Naturzyklus, in den jedoch der Mensch, im Gegensatz zu dem Erzähler, keine Einsicht hat. Damit wird das erzählende Ich zu einem fortwährend bestehenden Geschöpf, das um die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Lebens Bescheid weiß. Und diese sind für ihn sogar offensichtlich: „oder wie erklärt ihr euch die einfache Tatsache, dass ihr Erde seid, von Erde geboren und zur Erde werdend, ihr seid ich, aus mir werdet ihr geboren und kehrt in mich zurück.“²¹ Diese Apostrophe an die Menschen liest sich wiederum wie eine Paraphrase der alttestamentlichen Formel „Denn Staub bist du, zum Staub musst du zu-

¹⁹ Twardoch, 321.

²⁰ Twardoch, 335–336.

²¹ Twardoch, 328.

rück“ (Gen 3:19). Der biblische Mensch, geformt durch Gott aus Erde, wird bekanntlich nach dem Sündenfall zu einem Sterblichen degradiert und sich seiner Sterblichkeit bewusst. Als sein Gegensatz erscheint somit die von Gott belebte Materie – die Erde –, die im biblischen Sinne eine urzeitliche Substanz darstellt, die noch vor der Erschaffung des ersten Menschen existierte und als solche unsterblich war und blieb. Hier lohnt es allerdings, ein Detail ins Auge zu fassen, das erst in der deutschen Übersetzung einen eklatanten Interpretationshinweis liefert. Während nämlich im polnischen Originaltext wiederholt das Wort „ciało“ auftaucht, differenziert diesbezüglich der deutsche Übersetzer konsequent zwischen Körper und Leib. Und diese Bedeutungsdivergenz lässt sich wie folgt beleuchten:

Der Leib meint [...] das Lebendige, Gelebte und Gespürte, ebenso wie die lebendige Erscheinung, die „leibhaftige“ Gegenwart eines Menschen. Das Wort „Körper“ hingegen ist abgeleitet vom lateinischen *corpus* – also ‚Körper, Leichnam‘, wie noch im englischen *corpse* – und bezeichnet damit primär den materiellen Gegenstand etwa der Anatomie und Physiologie.²²

Dass der Erzähler gleichzeitig Körper und Leib ist, suggeriert nicht nur sein Ich-Bewusstsein, sondern auch seine selbstreferenziellen Kommentare. So heißt es etwa in dem Moment, als Josef Magnor in eine oberschlesische Grube einfährt, um sich nach dem Mord an seiner Geliebten Caroline vor der Öffentlichkeit zu verstecken: „Er hat Kopfschmerzen. Er ist tief unter der Erde, ist tief in mir, wie mein Sohn in meinem Leib, in Dunkelheit.“²³ Die vertikale (wiederum!) Bewegung des Protagonisten in eine dunkle Tiefe, die ihm möglicherweise Rettung und Geborgenheit bringen soll, in den „Leib“ eines Elternteils, liest sich dabei im psychoanalytischen Sinne wie die Rückkehr in den sicheren Leib der (Gebär)Mutter, einen präbewussten und urmenschlichen Heil-Zustand. Folgt man dieser Interpretationsspur, so wäre der Erzähler eher als eine Erzählerin einzustufen: Eine archetypische Große Mutter, wie sie etwa von Johann Jakob Bachofen (1861) als eine chthonische Elementarmacht und Urzeit-Göttin zugleich gedeutet und beschrieben wurde.

Es sind aber nicht nur die Antithesen menschlich – unmenschlich bzw. sterblich – ewig, die das Wesen des Erzählers profilieren lassen. Das Vorstellungsbild eines ewigen Kreislaufs der Dinge, des Fressens und Gefressen-Werdens aktiviert nämlich auch das mythologische Denken, das sich wohl

²² Thomas Fuchs, „Zwischen Leib und Körper“, in *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*, hg. von Martin Hähnel und Marcus Knaup (Darmstadt: WBG, 2013), 82.

²³ Twardoch, *Drach*, 283.

am besten an der Figur des altägyptischen Uroboros/Ouroboros veranschaulichen lässt. Im Alten Ägypten wurde Uroboros als eine Schlange vorgeführt, die ihren eigenen Schwanz beißt. Sie symbolisierte die Unendlichkeit, die sich u.a. aus dem unendlichen Stoffwechsel ergab. Als ein universelles Symbol der Vereinigung von Polaritäten fand Uroboros Eingang in diverse, nicht selten alchemistische Diskurse.²⁴ Kennzeichnenderweise gibt sich der Erzähler selbst eben als eine Art Schlangenwesen zu erkennen, wenn er sich über die in einem ober-schlesischen Bergwerk arbeitenden Bergleute äußert: „und manchmal sehen einige mich klarer und nehmen mich deutlicher wahr, die mit dem todbringenden Blick, die selbst wie Schlangen sind.“²⁵ Der tödliche Blick, verknüpft mit einer (monströsen) Schlangengestalt, konnotiert weitere Figurationen mythischen und archetypischen Denkens, wie sie etwa in der Gestalt des weltbekannten Basilisken oder der altgriechischen Medusa greifbar wären. Der petrifizierende Blick ist hier aber nicht nur dem Erzähler eigen: Er ist scheinbar auch ein Attribut von Menschen, die in ihrer Wesensart dem erzählenden Ich irgendwie affin sind. Dieser Reziprozität wird noch Rechnung zu tragen sein.

Die Affinität des Erzählers zu schlangenartigen Geschöpfen wird aber nicht nur implizit, sondern auch ganz direkt suggeriert. Und sie bekommt auch dadurch ein besonderes Gewicht, weil sie ein wiederkehrender Bestandteil der Autocharakterisierung des Erzählers darstellt. An einer Textstelle, die in diesem Kontext als Schlüsselpassage gelten darf, heißt es nämlich:

Am Horizont Schornsteine und Fördertürme. [...] Musketier Kaczmarek sagt „Jerzina“ oder „Jerona“ [...], um nicht zu fluchen, um nicht „Pieronje“ zu sagen, denn das ist eine große Sünde, die man beichten muss. Es ist eine Beschwörung des Teufelsnamens, nicht der Wunsch nach einem Donner, sondern Apostrophe an den Gott Perun, zu dem Kaczmareks Vorfahren sich vor einigen Dutzend Generationen bekannt haben und manche Vorfahren Magnors auch, andere dagegen zu Donar, der derselbe Gott war und nur anders hieß, jetzt aber bekennen die Erben ihrer Gene, wie Kaczmarek oder Magnor, andere Götter, und Perun ist zum Fluch geworden, zum Teufel. Der himmlische Gott, der auf Gipfel der Weltachse sitzt zwischen Sonne und Mond, der donnergebietende Gott des Krieges, der Axt und der Schwüre, Liebesgott, Bändiger der Schlange – Welesa, mein Bändiger, der mich besiegt hat, mich mit dem todbringenden Blick, jetzt ist sein Name ein Fluch.²⁶

²⁴ Hans-Werner Schütt, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie* (München: C. H. Beck, 2000), 129.

²⁵ Twardoch, *Drach*, 249

²⁶ Twardoch, 221–222.

Hierbei handelt es sich um die einzige Stelle im Roman, wo sich der Erzähler so explizit selbst benennt: Sein Name sei nämlich Weles²⁷ und Żmij – in der deutschen Übersetzung wurde leider diese originelle Bezeichnung nicht beibehalten und durch das sinnverwandte Wort „Schlange“ ersetzt. Damit wurde zwar das Vorstellungsbild des Erzählers mit dem übergeordneten Bild eines Kriechtieres verflochten, die Anspielung auf eine mythologische Figur aus der heidnischen Slawenwelt ging aber verloren. Überraschenderweise wurde gerade dieser wesentliche Interpretationshinweis bisher in der Forschung nicht eingehender erörtert; man begnügt sich eher damit, Weles/Żmij als einen Antagonisten von Perun darzustellen und in ihm die (christlich geprägte) Verkörperung des Ur-Bösen zu erblicken. Es lohnt daher, diesem Fragenkomplex etwas genauer nachzuspüren.

Aleksander Brückner erblickt in Weles/Wołos einen bedeutenden slawischen Gott, und zwar des Fluches, des Wortes und des Vertrages,²⁸ der eine Entsprechung von Hades und Pluto sein soll. Dieser habe über die Unterwelt (polnisch „Nawia“), das Reich der Toten, regiert.²⁹ Der polnische Forscher verortet ihn jedoch nicht direkt in einem unterirdischen Bereich, sondern irgendwo im Übersee, was aber der weit verbreiteten mythologischen Vorstellung, das Totenreich gebe es irgendwo im Jenseits, entspricht. Laut Brückner wäre er mit dem Teufel gleichzusetzen, was auf den Einfluss des Christentums zurückzuführen sei.³⁰ Nach Szyjewski werde aber diese Teufelsverwandtschaft durch die Bedeutung des Wortes selbst suggeriert, das im Tschechischen ein Synonym des Teufels darstellt.³¹ Auch Stanisław Jakubowski³² und Pełka³³ ordnen Weles der slawischen Unterwelt zu, in der er über die Verstorbenen wacht. Eine nicht unbedeutende Rolle spielt Weles ebenfalls in der slawischen Kosmogonie. Er ist nämlich (fast) genauso wichtig wie Perun, der Weltschöpfer und Donnergott. Szczepanik stellt ihn nämlich als eine „chthonisch-aquatatische Gestalt“ und einen „kosmologischen De-

²⁷ Hier ist der Übersetzer Olaf Kühl in eine Falle getreten, weil er anscheinend nicht bemerkt hat, dass der Name eigentlich Weles lautet, nur an dieser Stelle im polnischen Originaltext im Genetiv steht und daher die Endung „a“, gemäß den Regeln der polnischen Deklination, erhalten hat. Im Nominativ heißt der Name eben Weles, nicht Welesa, was sozusagen ebenfalls generische Konsequenzen hat: Weles ist nämlich ein männlicher Name, während Welesa eine weibliche Identität konnotiert.

²⁸ Aleksander Brückner, *Mitologia słowiańska i polska* (Poznań: Replika, 2022), 114.

²⁹ Brückner, 115.

³⁰ Brückner, 168.

³¹ Andrzej Szyjewski, *Religia Słowian* (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2003), 50.

³² Stanisław Jakubowski, *Bogowie Słowian* (Kraków: Powściągliwość i Praca, 1933), 46.

³³ Leonard Pełka, *U stóp słowiańskiego Parnasu. Bogowie i gusła* (Poznań: Replika, 2021), 80.

miurgen“³⁴ dar, der als ein Antagonist von Perun für das Fortbestehen der kosmischen Ordnung zuständig ist. Seine Kompetenzen seien dabei unzählige, würden aber grundsätzlich die Unterwelt und den Tod betreffen.³⁵ Welles als Gott kann dabei eine tierische Gestalt annehmen: eines Stiers/Ochsen³⁶ oder einer Schlange,³⁷ wobei gerade die Schlange (der Źmij) die wichtigste zoomorphe Personifikation dieses Gottes sei.³⁸ Szczepanik behauptet sogar, dass der archaische Źmij als eine Verkörperung von Weles den Gott in irdischen Angelegenheiten vertreten haben soll.³⁹ Während jedoch der Forscher auf die Drachenverwandtschaft von Źmij verweist, zieht Strzelczyk eine Trennungslinie zwischen dem (guten) Źmij und dem (bösen) Drachen, der überlieferungsgemäß die Erde verwüsten wolle, die der Źmij beschützt.⁴⁰ Es ließe sich somit konstatieren, dass Weles, Źmij und der Drache generell mythologische Verkörperungen existenzieller Grundfragen darstellen, deren Attribute und Erscheinungsweisen oft deckungsgleich sind. Dabei wohnt ihnen allerdings eine frappierende, polarisierend-vereinende Emblematisierung bei.

Eine besondere Aufmerksamkeit gebührt selbstverständlich auch dem titelgebenden Drachen. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass der Drache eine fantastische Gestalt bzw. eine Fabelfigur ist – eine Hybride, zusammengesetzt (meist) aus einer Schlange und einem anderen Tier, je nach dem Kulturkreis.⁴¹ Jakob Grimm formuliert es schlicht: „Unter Drache denken wir uns eine geflügelte Schlange.“⁴² Beachtung verdient ebenfalls die Tatsache, dass es in der menschlichen Kulturgeschichte niemals nur ein Ur-Bild, geschweige denn ein Vor-Muster des Drachen gab.⁴³ Die Hybridität ist folglich das herausragendste Merkmal des Drachen – eines Mischwesens *par excellence*, das in der Literatur- und Kulturgeschichte vorwiegend als ein Antagonist des Menschen dargestellt wird. In Twardochs Roman wird die Signifikanz dieser Denkfigur bereits durch den Werktitel signalisiert, um anschließend sogleich

³⁴ Paweł Szczepanik, *Słowiańskie zaświaty. Wierzenia, wizje i mity* (Szczecin: Triglav, 2018), 35.

³⁵ Szczepanik, 87.

³⁶ Szyjewski, *Religia Słowian*, 56.

³⁷ Szyjewski, 57; Szczepanik, *Słowiańskie zaświaty*, 26.

³⁸ Szyjewski, *Religia Słowian*, 57.

³⁹ Szczepanik, *Słowiańskie zaświaty*, 33.

⁴⁰ Jerzy Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian* (Poznań: Rebis, 2007), 243.

⁴¹ Anna Kryza, „Drakologia starożytna. Motyw smoka w literaturze pozabiblijnej“, *Collectanea Theologica* 87, Nr. 3 (2017): 70.

⁴² Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie* (Göttingen, 1835), 542.

⁴³ Markus May, „Den Drachen denken. Liminale Geschöpfe als das Andere der Kultur“, in *Den Drachen denken: Liminale Geschöpfe als das Andere der Kultur*, hg. von Markus May u.a. (Bielefeld: de Gruyter, 2019), 8.

im Eröffnungskapitel eine narrative Kontextualisierung zu erfahren. Die Bezeichnung „Drach“ erscheint nämlich im Handlungsgefüge zum ersten Mal als ein Schimpfwort, das eine oberschlesische Mutter in Bezug auf ihr neugieriges Kind ausspricht. Als Josef Magnor, eine der Hauptfiguren, das Haus verlässt, um dem Schlachten eines Schweins beizuwohnen, das vor dessen Türen stattfinden soll, befiehlt ihm die aufgebrachte Mutter, das ‚Schlachtfeld‘ zu verlassen: „Weg mit dir, du Drach!“, schreit die Mutter zu Josef. „Raus hier, ins Haus, aber sofort!“⁴⁴ Das Kleinkind hört auf die Mutter, beobachtet aber nun das grausame Geschehen – die langsame und blutige Quälerei eines Tieres – vom Fenster aus. Dies soll nicht ohne Wirkung auf sein späteres Leben bleiben. Wenn hier also die Mutter das Wort Drach als ein Schimpfwort verwendet, dann meint sie damit eben nicht ein Monster, und auch nicht ein Spielzeug, sondern ein unartiges Kind, einen Bengel bzw. Schelm. Diese Bedeutung enthält eben auch das oberschlesische Wort „Drach“.

Diese Etikette wird ebenfalls in Bezug auf den Erzähler selbst verwendet, was, wie bereits angedeutet, nicht selten den gedanklichen Kurzschluss herbeiführte, der Erzähler sei gerade der titelgebende Drache. Der Name Drach wird nämlich der Erzählinstanz von Pindur verliehen, einem charismatischen, psychisch kranken Mann, der Josef über die tiefsten Geheimnisse des Lebens zu belehren pflegt: „Mein Körper und meine Seele gehören dem Drachen, ich bin seins, Sohn“⁴⁵, behauptet er im Gespräch mit Josef mit einer stoischen Selbstsicherheit. Jene ‚Verwandtschaftsrelation‘ zwischen Pindur und dem erzählenden Ich wird dabei markanterweise von dem Erzähler selbst thematisiert:

Pindur schläft mit offenen Augen, so wie ich. Er ist mein Sohn und mein Bruder und mein Vater. Er sucht nicht nach Sinn, denn er weiß, dass er den Sinn eher im Erblühen und Verblühen der Blumen finden wird als auf einem Bett im psychiatrischen Spital in Rybnik.⁴⁶

Es ist aber frappierend, dass es immer wieder gerade Pindur ist, der den Erzähler mit einem Drachenwesen in Eins setzt. Dabei macht er sich die Figur des Drachen zunutze, um eine eigene Lebensphilosophie, sogar eine Alternativreligion, zu entwickeln:

⁴⁴ Twardoch, *Drach*, 11.

⁴⁵ Twardoch, 238.

⁴⁶ Twardoch, 253.

Mensch, Mann und Weib, Stein, Rieh, Hoas, Katz un Hund, Baum, alles dasselbigte. Alles ist eins. Die Erde ist so ein großer Drach, dem kriechen mer über seinen Leib, und Stollen graben mer in seinen Leib, der die reene Sonne ist. In der Heiligen Schrift steht es geschrieben, bei Esekiel, dass der Pharao ein Krokodil ist, das im Fluss geschlüpft ist, weißt du? [...] Aber das ist keen Krokodil. Uf Jidisch ist das Tannin, un Tannin ist ein bieser Drach. Ein großer. Verstehst du? Un an anderer Stelle hast du den Behemot, dessen Beine wie Bronzeröhren sind un der Schwanz wie ein großer Baum, wie eine Zeder, jo?⁴⁷

Zweierlei literarische Referenzen machen sich hier bemerkbar: Herman Hesses *Siddhartha* und (wieder einmal) die Bibel. So behauptet etwa Siddhartha, ganz im Sinne von Pindur: „Heute aber denke ich: dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehere und liebe ihn nicht, weil er einstmals dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist – [...]“. ⁴⁸ Den beiden Denksystemen ist gemeinsam, dass sie die grundsätzliche Einteilung der Spezies und Dinge aufheben und alles Belebte und Unbelebte in einen unaufhörlich fort dauernden Lebenszyklus einschreiben, der keinen Anfang und kein Ende hat und somit den Traum von einem ewigen Heilszustand des Menschen – der Unsterblichkeit – wahr werden lässt. Wenn sich aber Twardochs Protagonist auf biblische (alttestamentarische) Ungeheuer bezieht, dann entwickelt er alles andere als eine Vision der ununterbrochenen Glückseligkeit. Tannin, „ein mythisches Seeungeheuer, ein [...] Drache [...] bzw. ein Urzeitmonster“⁴⁹ und Behemot, „vermutlich eine Art Drachenwesen“⁵⁰ sind sich in ihrer drachenähnlichen Wesensart eklatant affin, wenn nicht deckungsgleich. In der religionsgeschichtlichen Deutung repräsentieren sie aber gerade die göttliche Gegenwelt und das vorzeitliche Chaos, und sind daher dem Zugang des (einfachen) Menschen verschlossen.⁵¹ Daher verwundert es nicht, dass es gerade der „uralte“ und geistesgestörte Pindur ist, der um ihre Existenz weiß und auch Zutritt zu der „Drachensprache“ hat. Dieser bedient er sich, als er, 91-jährig, mitten im Kriegsgetümmel von 1914, aus einer Anstalt für psychisch Kranke flieht. In diesem Moment meldet sich auch der Erzähler zu

⁴⁷ Twardoch, *Drach*, 376–377.

⁴⁸ Hermann Hesse, *Siddhartha* (Mineola, New York: Dover Publications, 1998), 166.

⁴⁹ Michaela Bauks, „Tannin“, in *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de), 2019, <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/26497>.

⁵⁰ Annette Krüger, „Behemot“, in *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de), 2010, <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/behemot>.

⁵¹ Henrike Frey-Anthes, *Unheimkräfte und Schutzgenien, Antiwesen und Grenzgänger: Vorstellungen von ‚Dämonen‘ im alten Israel* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007), 160.

Wort, um zu konstatieren, dass Pindur „in [seiner] Zunge“ zu sprechen beginnt.⁵² Jene Sprache sei dabei laut dem erzählenden Ich eine „Sprache von Menschen und Engeln“,⁵³ was wiederum einen markanten Interpretationshinweis liefert. Es handelt sich hier wahrscheinlich um eine Ur-Sprache im christlichen Sinne, eine *lingua adamica*, wie sie etwa von Jakob Böhme imaginiert und beschrieben wurde: die Sprache Adams, des ersten Menschen im Paradies: „The lingua adamica or natural language was the state of human communication before the fall and original sin [...]“ (Furcha 1986, 24). Wenn also Pindur die natürliche Sprache der Menschen spricht, dann ist es ebenfalls die Sprache der Engel und konsequenterweise auch des Erzählers selbst. Wiederum einmal handelt es sich also um ein urzeitliches Phänomen, das Pindur, Engel und den Erzähler verbindet, und welches seine Wurzeln in einer prä-paradiesischen Vorzeit hat, als es noch keinen Unterschied gab zwischen Gott, Mensch und anderen (belebten bzw. beseelten und unbelebten) Wesen. Solch eine Deutung legt die erzählende Instanz selbst nahe, wenn sie sich von der menschlichen Begrifflichkeit und Denkweise eindeutig distanziert:

In mir gibt es diese Begriffe nicht [wie etwa Maßeinheiten], in mir sind die Werte absolut. Und in mir selbst für mich und mich denkend, drücke ich diese Werte nicht in Einheiten aus, drücke ich Größen, Stärke, Umfänge, Sinn [...] und all das, was ihr in arabischen Ziffern zu fassen sucht, nicht in Einheiten aus, denn das alles bin ich selbst, und das ist sehr weit entfernt von euch, die ihr auf mir lauft, [...]. Nichts bedeutet, alles ist nur, und ich spüre das alles mit meinem Leib und sehe es mit den Myriaden meiner Augen.⁵⁴

Sich selbst als Verkörperung des Absoluten darstellend, positioniert sich der Erzähler zugleich als das radikal Andere der Menschheit. Seine in diesem Sinne grundsätzliche Nicht-Menschlichkeit akzentuiert aber auch seine kartesianische Selbst-Positionierung, also die Selbstgewissheit des eigenen, denkenden Ich. Damit zeichnet sich jedoch eine der kognitiven Erkenntnisfähigkeit des Menschen unzugängliche Ferne ab, die ihn von dem erzählenden Ich trennt. Es ist folglich eine stark polarisierende Rhetorik, die in einem (scheinbaren) Widerspruch zu den bereits zitierten Selbstaussagen und Kommentaren des Erzählers steht. Wurde nämlich bisher die (körperliche)

⁵² Twardoch, *Drach*, 263.

⁵³ Twardoch, 263.

⁵⁴ Twardoch, 317.

Nähe bzw. der stoffliche Wechselverhältnis zwischen dem erzählenden Ich und den Romanfiguren sichtbar herausgestellt (wenn nicht sogar deren vollkommene Gleichartigkeit),⁵⁵ so wird jetzt diese (Nah)Relation abgeschwächt, wobei im Vordergrund die grundsätzliche, existenzielle Asymmetrie zwischen Mensch und dem Ich-Erzähler steht. Frappierend ist allerdings auch der Verweis auf das Monströse des Erzählers: „Myriaden“ von Augen sind aber nicht bloß unzählbar, sondern scheinen auch die grundsätzliche Unmöglichkeit zu verkörpern, dem Erzähler mit menschlichen Erfassungskategorien nahezukommen. Gleichzeitige Nähe und Distanz zu Menschen verschmelzen so in der Figur des Erzählers, wobei jene Aufhebung von Dichotomien sich schließlich auch besonders krass in der Behauptung zeigt, „nichts bedeutet, alles ist nur“, die sich als eine Antithese der früheren Äußerung, dass Pindur „den Sinn eher im Erblühen und Verblühen der Blumen“ finden werde, auslegen lässt. Dem Sinn wird so ein Nicht-Sinn gegenübergestellt, wobei sich jener Kontrast auch in der Konfrontation eines Zustandes („alles ist nur“) mit einem Vorgang („Erbühen und Verblühen“) bemerkbar macht.

ABSCHLIEßENDE BETRACHTUNGEN

Alle diese Explikationen bezüglich der Beschaffenheit des Erzählers lassen den Schluss zu, dass er als ein textueller und mentaler Konstrukt ein hybrides Geschöpf *in nuce* darstellt. Es handelt sich hierbei um eine mehrschichtige und mehrdimensionale Erzählstimme, einen hybriden Knotenpunkt, eine Einheit in der Vielheit, die sich einer eindeutigen ontologischen Bestimmung entzieht. Profiliert als eine Instanz, die die Dichotomien von fremd und eigen, Mensch und Ungeheuer, Sein und Werden, oben und unten, weit und fern, Sinn und Sinnlosigkeit, Prozess und Zustand zusammenführt, um sie anschließend in sich zu vereinen, bleibt der Erzähler konsequent im Verborgenen, in einer archaisch anmutenden Vorwelt. Und gerade dieses Verharren scheint die einzige, nicht dual ausgerichtete Komponente von seinem hybriden Wesen zu sein. Es ist dabei ein Verharren, das zwar mit dem Unendlichen gleichbedeutend ist, das aber auffallend oft mit einer kreisförmigen Struktur konnotiert wird. Und gerade auch im Rahmen eines solchen mentalen Kreises findet das Roman-Geschehen statt – oberschlesische Lebensgeschichten wiederholen sich, auch wenn in einer anderen Form: Josef Magnor, der kindliche Beobachter einer Schweinschlachtung, tötet als Soldat

⁵⁵ „Ihr seid eins. Mit mir und mit euch“. Oder: „ihr seid ich“ (Twardoch, *Drach*, 328).

unzählige Menschen im Krieg, um schließlich auch seine Geliebte umzubringen und den Verstand zu verlieren; sein Nachkomme, der depressive, medizin- und alkoholabhängige Architekt Nikodem scheint sogar von einer Art (Auto)Zerstörungslust besessen zu sein, wobei er ebenfalls am Ende nicht nur seine Familie, sondern auch die eigene Tochter verliert, worauf er schließlich zusammenbricht. Es lässt sich daher nur schwer von einer Bewegung, Veränderung bzw. Dynamik sprechen, dafür aber sehr wohl von einer Stagnation und emotionslosen Resignation. Vergewärtigt man sich hier auch noch einmal, dass die Strategie der Transzendierung von Dichotomien schließlich auch die Achse Protagonisten-Erzähler betrifft (Josef – als Kind – ist allenfalls auch ein Drach), so lassen sich im Umkehrschluss jegliche Profile des Erzählers ebenso auf die Romanfiguren applizieren. Und gerade darin scheint die eigentliche Funktion der Erzählinstanz zu bestehen: Sie wird nämlich zu einer fremdartig anmutenden Projektionsfläche der Figurenwelt. Und zieht man wieder einmal die Denkfigur des Kreises heran, so zeigt sich, dass die Oberschlesier als Drachen, Schlangen, Basilisken, Medusen und Elementarwesen, Menschen und Nicht-Menschen etc. – allen voran als emotionslose Monster – eingeschlossen sind in einer Welt von mythischen und archaischen Ur-Bildern, aus der es scheinbar keine Ausbruchsmöglichkeit gibt und welche vorzugsweise eine mit Tod, Unglück und Krankheit infizierende Wirkung entfaltet. In diesem Sinne ist Twardochs Roman nicht bloß ein Oberschlesien-Roman, sondern auch eine universelle Geschichte über die Verstrickung in die eigene Identität, in welcher die Bruchstücke von generationsübergreifenden, behutsam konservierten, drachenähnlichen Misch- und Mißgeschöpfen immer noch die Oberhand gewinnen (werden).

LITERATURVERZEICHNIS

- Bachofen, Johan J. *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart, 1861.
- Bauks, Michaela. „Tannin.“ In *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wiblex.de), 2019. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/26497>.
- Brückner, Aleksander. *Mitologia słowiańska i polska*. Poznań: Replika, 2022.
- Czok, Monika. „Brücke, Grenzstein, Smaragd... Metaphorische Darstellungen Schlesiens und seiner Bewohner.“ *Germanistische Beiträge* 46, Nr. 1 (2020): 203–225.
- Dampc-Jarosz, Renata, und Michał Skop. „Wir kreuzen uns mit Polen. Oberschlesien als Grenzraum aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Sicht.“ In *Blick(e) über die Grenze. Transkulturelle und transdisziplinäre Ansätze in der germanistischen Forschung und Lehre*, herausgegeben von Ewa Żebrowska, Magdalena Olpińska-Szkielko und Magdalena

- Latkowska, 6–17. Warszawa: Stowarzyszenie Germanistów Polskich/Verband Polnischer Germanisten, 2018.
- Dutka, Elżbieta. „Tajna historia mówiona”. *Drach Szczepana Twardocha jako głos (z) peryferii*.“ *Świat i Słowo* 2 (2016): 59–73.
- Frey-Anthes, Henrike. *Unheimkräfte und Schutzgenien, Antiwesen und Grenzgänger: Vorstellungen von ‚Dämonen‘ im alten Israel*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Fuchs, Thomas. „Zwischen Leib und Körper.“ In *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*, herausgegeben von Martin Hähnel und Marcus Knaup, 82–93. Darmstadt: WBG, 2013.
- Furcha, Edward J. Vorwort zu *The Cherubic Wanderer*, von Angelus Silesius, übersetzt von Maria Shrady, 24–34. New York: Paulist Press, 1986.
- Grimm, Jacob. *Deutsche Mythologie*. Göttingen, 1835.
- Hesse, Hermann. *Siddhartha*. Mineola, New York: Dover Publications, 1998.
- Igl, Natalia. „Erzähler und Erzählstimme.“ In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, herausgegeben von Martin Huber und Wolf Schmid, 127–149. Berlin: de Gruyter, 2018.
- Iser, Wolfgang. „Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.“ In *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, herausgegeben von Rainer Warning, 228–252. München: W. Fink, 1975.
- Jakubowski, Stanisław. *Bogowie Słowian*. Kraków: Powściągliwość i Praca, 1933.
- Krüger, Annette. „Behemot.“ In *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de), 2010. <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/behemot>.
- Kryza, Anna. „Drakologia starożytna. Motyw smoka w literaturze pozabiblijnej.“ *Collectanea Theologica* 87, Nr. 3 (2017): 67–96.
- Lemann, Natalia. „Smok, Maja, Kali i Śmierć. *Histoire croisée* i omnipotentni narratorzy w twórczości Szczepana Twardocha.“ *Roczniki Humanistyczne* 71, Nr. 1 (2023): 9–28.
- Limanówka, Katarzyna. „Wypełnianie białych plam. Śląska przeciw-historia Szczepana Twardocha.“ *Historyka. Studia Metodologiczne* 48 (2018): 177–196.
- May, Markus. „Den Drachen denken. Liminale Geschöpfe als das Andere der Kultur.“ In *Den Drachen denken: Liminale Geschöpfe als das Andere der Kultur*, herausgegeben von Markus May, Michael Baumann, Robert Baumgartner und Tobias Eder, 7–24. Bielefeld: de Gruyter, 2019.
- Mevissen, Sofie F. „Geteiltes Gedächtnis. Die transkulturelle Kontaktzone Schlesien im deutschen und polnischen Generationenroman der Gegenwart.“ *Germanoslavica* 33, Nr. 1 (2022): 97–109.
- Pełka, Leonard J. *U stóp słowiańskiego Parnasu. Bogowie i gusła*. Poznań: Replika, 2021.
- Schmid, Wolf, und Katrin Dennerlein. „Grundbegriffe der Erzählanalyse.“ In *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, herausgegeben von Matías Martínez, 131–165. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler-Verlag, 2011.
- Schütt, Hans-Werner. *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*. München: C. H. Beck, 2000.
- Schwartz, Matthias. „Im ewigen Replay der Welten. Zu Szczepan Twardochs kontrafaktischen Geschichtsfiktionen ‚jenseits des Endes der Zeit‘.“ In *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, herausgegeben von Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr und Nina Weller, 89–116. Paderborn: Schöningh, 2019.

- Sobolewska, Justyna. „Szczepan Twardoch opowiada o swojej najnowszej powieści ‚Drach‘.“ *Polityka*, 25. November 2014, Kultura. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1600119,1,szczepan-twardoch-2020-opowiada-o-swojej-najnowszej-powieści-drach.read>.
- Strzelczyk, Jerzy. *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań: Rebis, 2007.
- Szczepanik, Paweł. *Słowiańskie zaświaty. Wierzenia, wizje i mity*. Szczecin: Triglav, 2018.
- Szyjewski, Andrzej. *Religia Słowian*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2003.
- Twardoch, Szczepan. *Drach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- Twardoch, Szczepan. *Drach. Roman*. Aus dem Polnischen von Olaf Kühn. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2020.
- Węgrzynek, Krystian. „Rana dekapitacyjna (Śląska). Między diagnozami Jana Nikodema Jaronia i Szczepana Twardocha.“ *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 1 (2022): 1–22.
- Zajac, Jan. „Tożsamość, męskość i etyka przemocy: o twórczości Szczepana Twardocha.“ In *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, Teil 2, herausgegeben von Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki und Jolanta Pasterska, 437–463. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Zeller, Rosmarie. „Der Erzähler.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, 1: 502–505. Berlin, New York: de Gruyter, 2007.

JENSEITS VON DICHOTOMIEN.
DIE ERZÄHLSTIMME IM ROMAN *DRACH* VON SZCZEPAN TWARDOCH

Abstract

Der Beitrag geht den Profilierungen und Funktionen der Erzählstimme im Roman *Drach* (2014) des oberschlesischen Schriftstellers Szczepan Twardoch nach. Zentral ist dabei die Annahme, dass die Erzählinstanz ein hybrides Konstrukt darstellt, das diverse mythologische und archetypische Vorstellungsbilder vereint. Sich jenseits von herkömmlichen Dichotomien bewegend, gestaltet Twardoch einen originellen Oberschlesien-Roman, in dem die Frage einer (selbst)zerstörerischen (oberschlesischen) Identität thematisiert wird.

Schlüsselwörter: Erzähler; Drache; Gott; Schlange; Oberschlesien; Hybridität

BEYOND DICHOTOMIES:
THE NARRATOR IN SZCZEPAN TWARDOCH’S NOVEL *DRACH*

Summary

The article explores the profiles and functions of the narrator in the novel *Drach* (2014) by the Upper Silesian writer Szczepan Twardoch. Central for the discussion is the assumption that the narrator is a hybrid construct that unites various mythological and archetypal images. Moving beyond conventional dichotomies, Twardoch creates an original Upper Silesian novel in which the question of a (self-)destructive (Upper Silesian) identity is thematized.

Keywords: narrator; dragon; god; snake; Upper Silesia; hybridity

TRANSCENDUJĄC DYCHOTOMIE.
NARRATOR W POWIEŚCI *DRACH* SZCZEPANA TWARDOCHA

Streszczenie

Autorka artykułu bada profile i funkcje narratora w powieści *Drach* (2014) górnośląskiego pisarza Szczepana Twardocha. Punkt wyjścia stanowi założenie, że powieściowy narrator to konstrukt hybrydyczny, łączący w sobie różnorakie – mitologiczne oraz archetypowe – obrazy. Wykraczając poza konwencjonalne dychotomie, tworzy Twardoch oryginalną górnośląską powieść, w której porusza kwestię (auto)destrukcyjnej (górnośląskiej) tożsamości.

Słowa kluczowe: narrator; smok; bóg; wąż; Górny Śląsk; hybrydyczność