Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 241–253
doi: 10.5282/frd7nw37

Erik Martin

Poetologisches Engagement bei Olga Tokarczuk

Zusammenfassung: Das Konzept der *engagierten Literatur* (*littérature engagée*), das historisch mit Jean-Paul Sartre verbunden ist, gewinnt im gegenwärtigen globalisierten, postkolonialen und ökologisch krisengeprägten Zeitalter neue Relevanz, da es literarische Interventionen in sozio-politische Diskurse ermöglicht. Gleichzeitig verändert sich der theoretische Zugang zur literarischen Engagiertheit: Der Fokus liegt weniger auf der literarischen Verarbeitung politischer Themen, sondern vielmehr auf der Vielfalt der Genres und Formen engagierten Schreibens. Das Werk von Olga Tokarczuk kann als exemplarische zeitgenössische Ausprägung dieses erweiterten Verständnisses engagierter Literatur gelesen werden. In ihrem Schreiben interagieren poetologische Konzepte und narrative Techniken (wie der paradigmatische „czuły narrator" / „liebevolle Erzähler") mit der Wiederentdeckung vergessener oder unterdrückter Perspektiven; dies umfasst beispielsweise die Dezentrierung des anthropozentrischen Weltbildes in *Gesang der Fledermäuse* (2009). Auf diese Weise bringt Tokarczuks Literatur ein entschiedenes literarisches Engagement in gesellschaftliche Diskurse ein.

Kernbegriffe: Olga Tokarczuk, engagiertes Schreiben, „liebevoller Erzähler", „Bieguni" („Unrast", 2007), „Prowadź swój pług przez kości umarłych" („Gesang der Fledermäuse", 2009)

Engagement zwischen Text, Paratext und literarischem Feld

Olga Tokarczuk ist nicht nur eine der wichtigsten literarischen Stimmen Polens, sondern auch eine wortstarke öffentliche Intellektuelle, die sich in die politischen Debatten einmischt und seit 2020 durch ihre Stiftung[1] eine eigene (kultur-)politische Agenda setzt. Auch die Interpretation ihrer Werke folgt,

1 Onlinepräsenz unter fundacjaolgitokarczuk.org.

insbesondere seit der Verleihung des Nobelpreises im Jahr 2019, verstärkt im politischen bzw. politisierten Rahmen.[2]

Dabei ist Tokarczuks Position keineswegs singulär, sondern erfolgt im Rahmen einer, wie es scheint, grundsätzlichen Wandlung des literarischen Feldes sowie seiner Theoretisierung. An die Stelle einer formalistischen oder dekonstruktivistischen Analyse tritt zunehmend die Frage nach der moralischen Verantwortung, die mit dem Lesen, Schreiben und Interpretieren verbunden ist. Diese Wandlung kann mit dem Stichwort des "ethical turn" bestimmt werden (Lubkoll/Wischmeyer 2009), der Fragen und Konzepte wie Care, Vulnerabilität, ökologische Verantwortung und epistemische Gerechtigkeit aufgreift (vgl. Butler 2004; Felski 2020; Newton 1995; Nussbaum 1990).

Die Einstellung auf die moralische Positionierung von Werk und Autorin hat auch Auswirkungen auf die Konzeptualisierung der Textproduktion. Eine starke, engagierte Autorin lässt das literarische Schaffen nicht mehr als Arbeit am „schreibbare<n>Text" (Barthes 1976: 9) erscheinen, wie noch in der Epoche ihres – verfrüht – proklamierten Todes, sondern erneut als ein mythopoetisches Unterfangen mit nahezu göttlicher Inspiration; so wird die Macht der Narration, Sinn zu stiften, im Essay *Czuły narrator* (*Der liebevolle Erzähler*, 2020) mehrfach emphatisch beschworen.[3] Dies wiederum bringt Kategorien der Literaturproduktion erneut in Umlauf, die lange Zeit diskreditiert waren, etwa Authentizität, Empathie etc.

Diese Tendenzen haben auch Einfluss auf die literarischen Verfahren selbst: Der „liebevolle Erzähler" ist nicht nur eine Emanation der Autorfigur

2 Zur politisierten Rezeption in Polen siehe Kołodziejczyk (2022); vgl. auch die Social-Media-Kampagnen um die Persona Tokarczuk (Koswenda/Dyoniziak 2022). Bereits in Jarosław Kaczyńskis *Polska naszych marzeń* (2009) wurde Tokarczuk neben weiteren Schriftsteller*innen als Agentin des Westens denunziert (vgl. Kaczyński 2011: 41).

3 Vgl.: „To, jak myślimy o świecie i – co chyba ważniejsze – jak o nim opowiadamy, ma więc olbrzymie znaczenie. Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane, przestaje istnieć i umiera. Wiedzą o tym bardzo dobrze nie tylko historycy, ale także (a może przede wszystkim) wszelkiej maści politycy i tyrani. Ten, kto ma i snuje opowieść – rządzi" (Tokarczuk 2020: 263). „Wie wir über die Welt denken und – vermutlich noch wichtiger – wie wir von ihr erzählen, hat daher eine ungeheure Bedeutung. Was geschieht, aber nicht erzählt wird, hört auf zu sein und vergeht. Das wissen nicht nur die Historiker sehr genau, sondern auch (oder vielleicht vor allem) Politiker und Tyrannen jeglicher Couleur. Wer an der Geschichte webt, der hat die Macht" (Tokarczuk 2021: 271).

im Text, sondern eine formale Möglichkeit, das narrative Material in neuer Weise zu organisieren.

In diesem Kontext bietet es sich an, Engagement nicht als einfache politische Stellungnahme oder transportierbare Botschaft zu konzeptualisieren, sondern als ein komplexes Phänomen, das sich auf drei miteinander verschränkten Ebenen konstituiert.[4] Auf der textuell-poetologischen Ebene sind dies literarische Verfahren, auf der performativ-paratextuellen Ebene ist es die Selbstpositionierung der Autorpersona im öffentlichen Diskurs. Auf der dritten diskursiv-feldtheoretischen Ebene geht es schließlich um die Neuverhandlungen dessen, was Literatur sein und leisten soll: Neben moralischen Fragen werden genrespezifische Fragen der Prosa wie Authentizität oder Dokumentarizität verhandelt, sowie Grundkategorien der Literatur wie Fiktionalität (etwa der Wahrheitsanspruch des Fiktionalen in Abgrenzung zu Fake News; vgl. Tokarczuk 2020: 265).

Diese drei Ebenen – Text, Paratext und literarisches Feld – bilden einen Interferenzraum, worin sich Engagement nicht als Top-Down-Direktive verstehen lässt, sondern als ein konfliktreicher Aushandlungsprozess. Diese Aushandlung soll im Folgenden anhand der Texte *Bieguni* (*Unrast*, 2007) und *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (*Gesang der Fledermäuse*, 2009) aufgezeigt werden, wobei die textuelle Ebene mit ihren Verfahren im Vordergrund stehen soll. Doch zunächst gehe ich kurz auf den Engagement-Begriff ein.

Engagement – Zur Geschichte und Problematik

Der Begriff der *engagierten Literatur* (*littérature engagée*) wird historisch mit Jean-Paul Sartres Essay *Qu'est-ce que la littérature?* (*Was ist Literatur?*, 1947) verbunden und von früheren Begriffsbildungen wie Tendenz und Parteilichkeit abgegrenzt (vgl. Peitsch 2000).

Die Rezeptionsgeschichte des Begriffs fiel vor allem in Deutschland eher negativ aus. Obwohl Sartres Forderung nach Engagement weniger auf eine parteipolitische Instrumentalisierung der Kunst abzielte, sondern vielmehr

4 Ähnlich schon Huntemann: „Das Engagement engagierter Literatur läßt sich zureichend nur im Viereck von Autor, Text, (literarischer) Öffentlichkeit und politischem Status quo erfassen" (Huntemann 2003: 11–12).

die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung durch den Schriftsteller als freies Subjekt im Sinn hatte, wurde ihm, in verkürzter Lektüre, genau das vorgeworfen.

Die hitzige intellektuelle Debatte, die von Adornos Radiovortrag *Engagement oder künstlerische Autonomie?* (1962) initiiert wurde, sah im Engagement-Begriff vor allem eine Art „fiktionalisierte Publizistik" (Huntemann 2003: 11). Und das, obwohl Adorno selbst die antinomische Beziehung zwischen „Engagement" und „reiner Kunst" als falschen Gegensatz desavouierte, der lediglich zum gegenseitigen Schaden und zur Neutralisierung von dem diene, was die Konzepte eigentlich bewirken sollen (vgl. Brokoff et al. 2016: 10). Tatsächlich scheint es sinnvoll, engagierte Literatur als „heteronome – und ihrer Heteronomie bewusste – Literatur unter den Bedingungen eines autonomen Literatursystems" aufzufassen (Huntemann 2003: 12).

Die Abqualifizierung einer Literatur, die unter dem Verdacht stand, politische Gesinnungen und Ideologien zu befördern, mithin ein grassierender Ekel vor ihr in den 1990er Jahren (vgl. Wagenbach 1998: 165), lässt sich im Rückblick auch als Symptom eines anhaltenden Streitens um das Verhältnis der Literatur zu politischen wie sozialen Wirklichkeiten verstehen: Für viele Gegenwartsautor*innen scheint die Frage nach dem Engagement, der Verantwortlichkeit und politischen Dimension der Literatur, aber ebenso nach ihrer Freiheit und Unabhängigkeit wieder besonders drängend zu sein. Zudem wird engagierte Literatur auch verstärkt in der Literaturwissenschaft untersucht (vgl. Efimova 2022).

Was den Begriff des Engagements trotz seiner historischen Hypothek für die Literatur- und Kulturwissenschaft attraktiv macht, ist paradoxerweise sein Problembewusstsein. Das erste Problem der engagierten Literatur betrifft das Verhältnis von der Eindeutigkeit der transportierbaren Botschaft zur strukturellen Mehrdeutigkeit literarischer Texte,[5] kurz gesagt zwischen „Klartext" und „Opakheit" (Wegmann 1996: 358). Sartre selbst wählt eine sehr starke Fassung des engagierten „Klartextes": Die engagierte Prosa vermag es, anders als die Poesie, „durch das Zeichen hindurch" wie durch eine „Glasscheibe" zum „bezeichnete<n> Ding" vorzuzudringen (Sartre 1964: 10) und befähigt den Autor so, gleichsam von der Sache selbst zu sprechen.

5 Paradigmatisch etwa bei Eco: „Jedes Kunstwerk […] bietet sich dar als ein unendlich vielen Arten der Rezeption offener Gegenstand" (Eco 1977: 60).

Dieser, zurecht als naiv kritisierte Auffassung (vgl. Adorno 1974: 410), stellt Sartre aber auch die Forderung der engagierten Literatur zur Seite, einen „Appell an die Freiheit des Lesers" zu leisten (Sartre 1964: 30). Damit wird der klare Auftrag der Literatur mit der – moralischen wie interpretatorischen Freiheit der Leserin – problemreich verbunden.

Die Spannung zwischen der Ein- und Mehrdeutigkeit engagierter Literatur ist auch auf der Ebene der poetologischen Verfahren präsent, wo spätestens seit der Klassischen Moderne diejenigen Verfahren prävalieren, welche die Mehrdeutigkeit befördern, etwa Multiperspektivität, Polyphonie, Ironie und Metalepse etc. Ein engagiertes Schreiben scheint aus dieser Perspektive nicht nur „anti-literarisch", sondern auch „anti-modern".

Ein weiteres Problem des Engagements ist politischer Art und betrifft die Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem. Zwar impliziert Engagement im klassischen Sinne stets die Parteinahme für eine (politisch und sozial unterdrückte) Seite, doch mit diesem Begriff ist nie Parteilichkeit im engeren Sinne angesprochen; vielmehr scheint im Engagement stets ein (utopischer) Universalismus als historische oder politische Tendenz aufzuscheinen.

Die Vermittlung der engagierten Literatur zwischen dem Besonderen und Allgemeinem unterliegt selbst einem historischen Wandel, der mit dem Wandel der (kritischen) Öffentlichkeit einhergeht. Während die mediale Öffentlichkeit bis weit in die 1990er weitgehend homogen und monopolisiert war, kann heute von heterogenen (Teil-)Öffentlichkeiten ausgegangen werden, deren Informations- und Kommunikationsmedien sich nur teilweise überschneiden. Auch der Leser ist bereits engagiert (vgl. Drücker 1978: 7), wenn nicht gar „enragiert" (Rice 2023). In dem Maße, in dem Pluralität selbst toxisch geworden ist, scheint sich auch die Aufgabe der engagierten Literatur zu verlagern: Wo Mobilisierung und Politisierung der Leserschaft bereits vorliegt, gerät die Suche nach Mehrheiten und Konsens in einem inklusiven Universalismus zur primären Aufgabe – eine Aufgabe, die Tokarczuk im *Czuły narrator* explizit für die Literatur stark macht.

Im Folgenden soll die eben skizzierte Spannung des Engagements – zwischen Streben nach Universalität und Parteinahme sowie der Pluralität der literarischen Verfahren und der engagierten „Botschaft" – anhand zweier Romane aus dem Mittelwerk von Olga Tokarczuk untersucht werden.

Bieguni – Fragile Universalität

Das erste Beispiel ist der Roman *Bieguni* (*Unrast*, 2007). Aleksandrowicz formuliert ein Grundproblem des Textes wie folgt: „Can literature re-imagine universality in a way that would not be an expression of an underlying urge toward homogeneity and totality?" (Aleksandrowicz 2021: 21). Da diese Frage nach der Darstellung und Universalisierbarkeit menschlicher Erfahrung in ähnlicher Weise von dem – engagierten – Essay *Czuły narrator* aufgegriffen wird, lässt sich ein kontextueller Bezug zur engagierten Literatur herstellen.

Die poetologische Frage nach der formalen und inhaltlichen kompositorischen Einheit ist tatsächlich nicht leicht zu beantworten: *Unrast* versammelt eine Vielzahl von Tokarczuks Lieblingstopoi, die symptomatisch für ihr Werk gelten können, wie „podróż, inicjacja, przenikanie się czasów, niepewna tożsamość, granice życia i śmierci"[6] (Graf 2022: 83–84). Die motivische Vielfalt spiegelt sich in der Genrevielfalt wider: Der Text ist eine eigentümliche Kollage aus Notiz- und Tagebüchern, Kurzerzählungen, Briefen, Zitaten, Sammlungskatalogen, Listen, Reiseberichten, Vorlesungen und kurzen Essays.

Anders als in Tokarczuks früheren Romanen, die vornehmlich in der Provinz und Peripherie verortet sind, spielt sich ein Großteil des Textes in den zentralen (Nicht-)Orten (Augé 2014) der Moderne ab wie Flughäfen, Häfen, Bahnstationen oder U-Bahnlinien. Entsprechend sind die Protagonisten moderne Nomaden – Reisende, aber auch Flüchtlinge oder Obdachlose. *Unrast* ist der am stärksten globalisierte Roman von Tokarczuk, eine „Lobeshymne auf die Mobilität"[7] und bietet vorderhand eine emphatische Darstellung fluider und proteischer Identitäten in der „flüchtigen Moderne" (Bauman 2022).

Dass der Roman nicht bloß die Fragmentierung der Welt im rastlosen Fluxus abbildet, sondern eine Einheit zu stiften sucht, bringt Tokarczuk mit dem Begriff der Konstellation auf den Punkt:

> –…podstawowe pojęcie – powiedział – to konstelacyjność […]: w życiu przeciwnie niż w nauce (a i w nauce wiele rzeczy naciąga się dla porządku) nie istnieje żadne filozoficzne primum. Znaczy to, że nie da się zbudować kon-

6 „Reise, Initiation, Durchdringung der Zeiten, unsichere Identität, Grenzen von Leben und Tod". Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – E. M.

7 „paean on mobility" (Schotter, 2020).

> sekwentnego przyczynowo-skutkowego ciągu argumentów ani opowieści z następujących po sobie kazuistycznie i wynikających z siebie zdarzeń. Byłoby to tylko przybliżenie, podobnie jak przybliżeniem powierzchni kuli wydaje nam się siatka południków i równoleżników. Przeciwnie – aby jak najdokładniej odwzorować nasze doświadczenie, należałoby raczej złożyć całość z cząstek mniej więcej tej samej wagi i rozmieszczonych koncentrycznie na tej samej płaszczyźnie. To konstelacja, a nie sekwencja jest nośnikiem prawdy. […] Życie ludzkie składa się z sytuacji. Istnieje za to pewne lgnięcie do powtarzalności zachowań. Ta powtarzalność nie przesądza jednak o tym, by nadawać życiu pozór jakiejkolwiek konsekwentnej całości.
> (Tokarczuk 2007: 82)

> „Das grundlegende Konzept ist das Prinzip der Konstellationalität", sagte er, „[…] Im Unterschied zur Wissenschaft (und auch da wird vieles der gewünschten Ordnung wegen zurechtgebogen) gibt es im Leben kein philosophisches Primum. Das heißt, es lässt sich weder eine konsequente Reihe von Ursache-Folge-Argumenten aufbauen noch eine Narration aus kausal aufeinander folgenden und einander bedingenden Ereignissen konstruieren. Es wäre nur eine Approximation, so ähnlich wie uns das Netz aus Längen und Breitengraden als Approximation der Oberfläche einer Kugel erscheint. Wollten wir hingegen unsere Erfahrung so genau wie möglich abbilden, müsste man ein Ganzes vielmehr aus konzentrisch auf einer Fläche angeordneten Teilchen ungefähr gleicher Wertigkeit bilden. Denn die Konstellation ist der Träger von Wahrheit, nicht die Sequenz. […] Das Leben des Menschen setzt sich aus Situationen zusammen. Es besteht allerdings eine gewisse Neigung zur Wiederholung von Verhaltensweisen. Diese Wiederholungen jedoch heißen nicht, dass man dem Leben den Anschein einer gleichwie gearteten konsequenten Ganzheit verleihen kann."
> (Tokarczuk 2009b: 90–92)

Die Konstellationalität als „Anschein" („pozór") einer „gleichwie gearteten konsequenten Ganzheit" in einer Welt ohne „philosophisches Primum" kann als eine ontologisch schwache (vgl. Brenskott 2022) Form der Universalität gedeutet werden. Die Wortschöpfung der „Konstellationalität" („konstelacyjność") ist dabei keineswegs zufällig oder beiläufig: Bereits bei Benjamin findet sich die Vorstellung von Ideen als „ewige Konstellationen", in denen, anders

als in rationalen Begriffen, „die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich" sind (Benjamin 1991: 215).[8] Wie Aleksandrowicz betont, spielt der Begriff der Konstellation auch in *Czuły narrator* eine zentrale Rolle, wobei auch hier gilt, dass Konstellationen kein konsistentes, kohärentes Ganzes erzeugen, sondern „zärtliche Einstimmung" ("tender attunement") auf die Verbindung zwischen vielen Fragmenten verlangen. Diese zärtliche Abstimmung bleibt allerdings mehr ein Imperativ an die Schriftstellerin des Konstellationsromans ("constellation novel") als eine literaturwissenschaftliche Kategorie (vgl. Aleksandrowicz 2021: 23).

Prowadź swój pług przez kości umarłych – Radikales Eng(r)agement

Obwohl *Gesang der Fledermäuse* im Jahr 2009, also unmittelbar nach *Unrast*, erschien, ist seine Ästhetik diesem kosmopolitischen Text nahezu entgegengesetzt: Die Handlung des Romans ist einerseits in der polnischen Provinz, abseits der globalen Menschen- und Warenströme, verortet; andererseits bildet auch das weitgehend zusammenhängende Narrativ – ein Pastiche eines Kriminalromans – einen Gegensatz zur diskursiven und genrevielfältigen Offenheit von *Unrast*. Anders als *Unrast* kann *Gesang der Fledermäuse* problemlos als engagierte Literatur aufgefasst werden; er propagiert Tierrechte, insbesondere das unbedingte Recht der Tiere, domestiziert oder wildlebend, auf Leben. Eine Vertreterin der Tierrechte ist vor allem die Ich-Erzählerin und Protagonistin des Romans, Janina Duszejko. Rhetorischer Höhepunkt des Textes ist Duszejkos Intervention in einen Gottesdienst, als anlässlich des Namenstages des Hl. Hubertus – des Patrons der Jagd – der Pastor, selbst ein passionierter Jäger, das Herrschaftsverhältnis zwischen Mensch und Tier aus der Bibel ableitet:

> Teraz wydało mi się jasne, dlaczego wieże strzelnicze, które przecież bardziej przypominają wieże strażników z obozów koncentracyjnych, nazywa się ambonami. W ambonie Człowiek stawia się nad innymi Istotami i sam przyznaje sobie prawo do ich życia i śmierci. Staje się tyranem i uzurpatorem. Ksiądz mówił natchniony, nieledwie w uniesieniu:

8 Zum Konstellationsroman bei Tokarczk siehe Klee (2005).

– Czyńcie sobie ziemię poddaną. To do was, do myśliwych, Bóg skierował te słowa […] – Hej, ty, złaź stamtąd – powiedziałam. – No już.
Zapadła cisza i słyszałam z satysfakcją, jak mój glos odbija się od sklepienia i naw, staje się mocny; nic dziwnego, że można się tutaj zapamiętać w mówieniu.
– Do ciebie mówię. Nie słyszysz? Złaź! […]
– Mordercy – powiedziałam.
Dzieci patrzyły na mnie przerażone. W swoich przebraniach wyglądały nierealistycznie, jak nowa rasa ludzko-zwierzęca, która dopiero ma się narodzić. Ludzie zaczęli szemrać i kręcić się na miejscach. Szeptali do siebie z oburzeniem, ale w ich oczach widziałam też współczucie, to mnie jeszcze bardziej rozzłościło.
– Co się tak gapicie? krzyknęłam. – Usnęliście, że słuchacie tych bzdur bez mrugnięcia okiem? Czy straciliście już rozumy? A serca? Macie jeszcze jakieś serca? […] Straciliście już resztki współczucia?
(Tokarczuk 2009a: 281–282)

Plötzlich war mir klar, warum die Hochsitze, die doch mehr an die Wachtürme eines Konzentrationslagers erinnern, Kanzeln genannt werden. Auf einer Kanzel stellt sich ein Mensch über die anderen Lebewesen und erteilt sich selbst die Macht über ihr Leben und ihren Tod. Er wird zum Tyrannen und zum Usurpator. Der Pfarrer sprach mit Begeisterung, fast mit Überschwang.
„Macht euch die Erde untertan. An euch, an die Jäger, sind diese Worte gerichtet […]"
„He, du, komm da runter!", rief ich. „Na los, mach schon!"
Es wurde ganz still, und mit Genugtuung hörte ich, wie meine Stimme vom Deckengewölbe und vom Schiff zurückgeworfen wurde. Sie klang jetzt so kraftvoll, es war also kein Wunder, dass man von hier aus bis zur Besinnungslosigkeit predigen konnte.
„Dich meine ich! Hörst du nicht? Komm da runter!" […]
„Mörder!", brüllte ich.
Die Kinder sahen mich erschrocken an. In ihrer Verkleidung sahen sie irreal aus, wie eine neue Rasse von Mensch-Tieren, die eigentlich erst im Entstehen ist. Die Menschen begannen zu tuscheln und auf ihren Sitzen herumzurutschen. Sie flüsterten empört miteinander, doch in ihren Augen sah ich auch Mitgefühl, was mich allerdings noch mehr aufbrachte.

> „Was glotzt ihr denn so?“, rief ich. „Seid ihr eingeschlafen, oder warum hört ihr euch diesen Quatsch an, ohne mit der Wimper zu zucken? Habt ihr schon den Verstand verloren? Und das Herz? Hat einer von euch noch ein Herz? […] Habt ihr auch den letzten Rest von Mitgefühl verloren?“
> (Tokarczuk 2019: 273–274)

Zwar lässt sich Duszejkos Auftritt als (feministisches) Empowerment lesen, doch es bleibt mehrfach problematisch. Zunächst auf formaler Ebene. Obwohl die zitierte Stelle auch als Subversion gelesen werden kann, bleibt Duszejkos Intervention monologisch: Sie spricht aus der vollen Überzeugung heraus, im Recht zu sein, und unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht vom Priester. Besonders frappierend ist in diesem Kontext ihr autoritativer Appell an das abstrakte Mitgefühl ihrer Zuhörerinnen („Straciliście już resztki współczucia?“), wobei sie das konkrete Mitgefühl („ale w ich oczach widziałam też współczucie“) nicht als dialogische Chance nutzt.

Die formale Schwierigkeit, den inhärenten Monologismus des engagierten Schreibens darzustellen, reflektierte Tokarczuk im Essay *Maski Zwierząt* (*Die Masken der Tiere*). Ausgangspunkt des Essays ist ein analoges Problem des Engagements in J. M. Coetzees Text *The Lives of Animals*. Coetzee lässt in diesem Text die fiktive Elizabeth Costello, eine Schriftstellerin, einen Vortrag über Tierrechte halten; im metafiktionalen Spiel verschwimmen die Position von Costello und Coetzee, sodass der Text die moralischen Botschaften seiner Protagonistin sowohl stützt als auch unterminiert (vgl. Tokarczuk 2020: 45–47).

Das Spiel um die moralische Position des Engagements wird im *Gesang der Fledermäuse* auf die Spitze getrieben: Im Laufe der Erzählung stellt sich heraus, das Duszejko selbst für die mysteriösen Morde verantwortlich ist, als deren Urheber sie zunächst die Tiere vermutet, welche sich auf diese Weise an den Menschen rächen. Auch handelt Duszejko keineswegs aus rein moralischen Überlegungen heraus, sondern aus persönlicher Rache für ihre Hunde, die von einer Gruppe Jäger erschossen wurden. Die Enragierung der Ich-Erzählerin wird zwar von ihr in Anlehnung an William Blake als göttlicher Zorn legitimiert, doch angesichts des eigentlichen Motivs erscheint diese Rechtfertigung in zweifelhaftem Licht. Vielmehr scheint *Gesang der Fledermäuse* literarisch nicht nur mit Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* verwandt – in dem der Ich-Erzähler sich ebenfalls als Mörder entpuppt –, sondern rückt auch in die

Nähe von Gombrowiczs *Pornografia* oder Nabokovs *Lolita*, wo der Leser vom verbrecherischen Ich-Erzähler zu Sympathie mit seinen Taten verführt wird.

***

Engagiertes Schreiben stellt sich in den betrachteten Texten aporetisch dar: In *Unrast* lässt die literarische Offenheit der vorherrschenden Verfahren wie Multiperspektivität der Erzählpositionen die „konstellative" Einheit des Werkes fraglich erscheinen. In *Gesang der Fledermäuse* wird das eindeutige Engagement der Protagonisten hingegen selbst durch intertextuelle Bezüge ironisiert und abgeschwächt, um ihren moralischen Furor nicht allzu monologisch erscheinen zu lassen. Trotz der herausgestellten Aporien des engagierten Schreibens in den beiden Romanen ist es entscheidend, die Spannung zwischen den Verfahren und der Aussageabsicht nicht im Sinne einer dekonstruktivistischen Lektüre zu verstehen, sondern als formales Suchen nach Möglichkeiten eines neuen literarischen Ausdrucks des Engagements.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1974): „Engagement", in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 11: *Noten Zur Literatur*. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 409–430.

Aleksandrowicz, Marta (2021): "Toward a Tender, Decolonial, Feminine Universality in Olga Tokarczuk's *Flights*", in: *The Polish Review* 66, 21–41.

Augé, Marc (2014): *Nicht-Orte*. München: Beck.

Barthes, Roland (1976): *S/Z*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bauman, Zygmunt (2022): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991): „Ursprung des deutschen Trauerspiels", in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/1. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hgg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 203–430.

Brenskott, Krzysztof (2022): „Ontologiczny underdog – o słabości i śladzie w twórczości Olgi Tokarczuk", in: *Ruch Literacki* LXIII, 429–438.

Butler, Judith (2004): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Efimova, Svetlana (2022): *Prosa als Form des Engagements. Eine politische Prosaik der Literatur*. Paderborn: Brill.

Felski, Rita (2020): *Hooked. Art and Attachment*. Chicago: University of Chicago Press.

Graf, Magdalena (2022): „‚Moje imię to milion' – onimiczna lektura prozy Olgi Tokarczuk", in: *Rassegna italiana di argomenti polacchi* 13, 82–99.

Huntemann, Willi (Hg.) (2003): *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kaczyński, Jarosław (2011): *Polska naszych marzeń*. Lublin: Akapit.

Klee, Louis (2025): *The Constellational Novel*. Oxford: Oxford University Press.

Kołodziejczyk, Dorota (2022): "The Landscape of Hate – Olga Tokarczuk in Populist Discourse in Poland", in: *European Review* 30, 545–555.

Koswenda, Joanna / Dyoniziak, Jolanta (2022): „Destrukcja wizerunku publicznego w dyskursie. Rola argumentu ad hominem w komentarzach internautów dotyczących polskiej pisarki Olgi Tokarczuk", in: *Res Rhetorica* 9, 84–100.

Lubkoll, Christine / Wischmeyer, Oda (Hgg.) (2009): *„Ethical Turn"? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung, Ethik – Text – Kultur*. Paderborn: Fink.

Newton, Adam Z. (1995): *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard University Press.

Nussbaum, Martha C. (1990): *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York / Oxford: Oxford University Press.

Peitsch, Helmut (2000): „Engagement/Tendenz/Parteilichkeit", in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 2: *Dekadent – Grotesk*. Heidelberg: Metzler, 178–223.

Rice, Jeff R. (2023): *The Rhetoric of Outrage: Why Social Media Is Making Us Angry*. Columbia: University of South Carolina Press.

Sartre, Jean-Paul (1964): *Was ist Literatur. Ein Essay*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schotter, James (2020): „Nobel Laureate Olga Tokarczuk: Why Populist Nostalgia Will Pass", in: *Financial Times* 14.02.2020. https://www.ft.com/content/36cfd978-4c1a-11ea-95a0-43d18ec715f5?syn-25a6b1a6=1 (20.03.2026).

Tokarczuk, Olga (2007): *Bieguni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Tokarczuk, Olga (2009a): *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Tokarczuk, Olga (2009b): *Unrast*. Frankfurt a. M.: Schöffling.

Tokarczuk, Olga (2019): *Gesang der Fledermäuse*. Zürich: Kampa.
Tokarczuk, Olga (2020): *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
Tokarczuk, Olga (2021): *Übungen im Fremdsein: Essays und Reden*. Zürich: Kampa.
Wagenbach, Klaus (1998): „Das Ende der engagierten Literatur?", in: *Neue deutsche Literatur* 46, 193–201.
Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts", in: Fohrmann Jürgen / Müller, Harro (Hgg.): *Systemtheorie der Literatur*, München: Fink, 345–365.