

Anastasia Telaak

Heimliche Nähe, unheimliche Intimität : Fremde und Andere in Joanna Bators Roman "Piaskowa Góra"

Studia Germanica Gedanensia 30, 94-110

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Anastasia Telaak
Uniwersytet Gdański

Heimliche Nähe, unheimliche Intimität. Fremde und Andere in Joanna Bators Roman *Piaskowa Góra*

Skrywana bliskość, szczególna intymność. Obcy i Inni w powieści Joanny Bator *Piaskowa Góra*. Niniejszy artykuł poświęcony jest tekstowi Joanny Bator ze szczególnym uwzględnieniem stosunków między Niemcami i Polakami oraz Polakami i polskimi Żydami po roku 1945. Przedmiot analizy stanowią zastosowane strategie (de)konstrukcji Obcych i Innych w kategoriach inkluzji i ekskluzji kulturowej odmienności. Ponadto autorka artykułu podejmuje kwestię, w jakim stopniu *Piaskowa Góra* ukazuje polskie pokolenie *post mémoire* w kontekście najnowszych debat dotyczących relacji polsko-żydowskich oraz Shoah.

Słowa kluczowe: konstrukcja Obcego/Innego, relacje polsko-niemieckie, stosunki polsko-żydowskie, antysemityzm, hybrydowość, transkulturowość

Secret contiguity, uncanny intimacy. Strangers and Others in Joanna Bator's novel *Piaskowa Góra*. The present paper focuses on the relations between Poles and Germans on the one hand, Poles and Polish Jews on the other after 1945 displayed in Joanna Bator's novel *Piaskowa Góra*. It dwells upon the strategies of de-/construction of "strangers" and "others" as inclusive resp. exclusive categories of cultural difference, as well as on the novel's relevance for Polish *post mémoire*-generation in the context of recent discussions about Jewish-Polish relations and the Shoah.

Keywords: construction of the stranger/other, Polish-German relations, Jewish-Polish relations, anti-Semitism, hybridity, transculturality

Was für ein Zusammentreffen von Umständen, Anzeichen, Zufällen und Zwangsläufigkeiten hatten zu ihrem, Dominika Chmuras, Dasein hier auf *Piaskowa Góra* geführt? Von welchem Baum ist sie ein Zweig? War unter ihren Urgroßmüttern und Urgroßtanten eine, in der ihre Seltsamkeit zum ersten Mal so aufgekeimt und gewachsen war, dass sie eine wenn auch krumme und unterbrochene Linie verfolgen und zeigen könnte: das hat dann und dann begonnen. Dorthin komme ich, das ist mein Anfang, das ist mein Stamm.¹

„Baum“ und „Stamm“: Dass jenes, was diese Wörter metaphorisch aufrufen – eine genealogisch nachvollziehbare Herkunft, eine sich organisch von ihr her stiftende Zugehörigkeit zu einer identifizierbaren Gruppe, die ihrerseits Identität erzeugt und deren „Anfang“

¹ Der Beitrag bezieht sich durchgehend auf die deutsche Fassung von *Piaskowa Góra*: Joanna Bator, Sandberg. Aus dem Polnischen und mit einem Nachwort von Esther Kinsky, Berlin 2011, S. 369f.

beglaubigt – keineswegs selbstverständlich ist, sondern häufig eher eine Frage darstellt, daran erinnern die Überlegungen Dominika Chmuras ganz unmittelbar. Und auch daran, dass diese Frage an Dringlichkeit gewinnt, wenn das begehrte Objekt – der aufgrund seiner Kontingenz („Zufälle“, „Umstände“) einer Ordnung des Zwangsläufigen ohnehin widersprechende Ursprung der eigenen Existenz – sich einer wesenhaften „Seltsamkeit“ wegen zu entziehen droht, allenfalls eine „krumme und unterbrochene Linie“ verheißt. Der springende Punkt in dieser Konstruktion, ein blinder Fleck, der Dominika ebenso entgeht: Woher kommt es, in welcher Welt gewinnt es Bedeutung und wird wirksam – das Bewusstsein einer inhärenten „Seltsamkeit“, ohne die sich die Frage nach der Herkunft offenkundig erübrigt?

Dominika Chmura ist das letzte Glied in der über drei Generationen reichenden Familiengeschichte, die Joanna Bator in ihrem 2009 publizierten Roman *Piaskowa Góra* (dt. Sandberg, 2011) gestaltet. Von etwa 1930 bis 1990 reicht die erzählte, sich räumlich zwischen Weißrussland, Mittelpolen und Niederschlesien entfaltende Zeit, womit die Frage, um die es im Zitat geht, an Plausibilität und Vielschichtigkeit gewinnt: In dieser Familiengeschichte vermengen und schürzen sich zentrale Ereignisse aus dem für Polen außerordentlich dramatischen 20. Jahrhundert samt den damit einhergehenden, komplexen kulturellen Prozessen.

Von Bedeutung ist hier zunächst die Aussiedlung von Polen aus Grodno/ Weißrussland gegen Ende des Zweiten Weltkriegs und ihre „Repatriierung“ im niederschlesischen Wałbrzych, dem kurz zuvor von Deutschen bewohnten Waldenburg. Für das Narrativ, und auch für Dominikas Frage, prägender noch sind ferner die in Polen zirkulierenden Diskurse über die Beziehungen zwischen polnischen Juden und nichtjüdischen Polen während der Shoah und in der Volksrepublik bis zu deren Ende. Damit setzt Bator nicht nur die Reihe polnischer Autorinnen und Autoren fort, die sich im Kontext der *post-mémoire* mit diesem Verhältnis auseinandergesetzt haben.² Sie knüpft auch an die heftige Auseinandersetzung an, die im Jahr 2000 durch Jan T. Gross' auf Jedwabne Bezug nehmendes Buch *Śsiedzi* angestoßen wurde³, und die seitdem in Literatur, Film und Theater ebenso wie in öffentlichen Debatten mit unverminderter Intensität, oft auch mit 'Jedwabne' als direktem oder verdecktem Signifikanten, weitergeführt worden ist.⁴

² Vgl. hierzu Barbara Breysach, *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur*, Göttingen 2005. Von Breysach nicht (mehr) berücksichtigte literarische Texte stammen u.a. von Mariusz Sieniewicz (*Żydów nie obsługujemy*, 2006), Dariusz Muszer (*Die Freiheit riecht nach Vanille*, 1999) sowie den jüdisch-polnischen Autoren Hanna Krall (*To ty jesteś Daniel*, 2001 u.a.) und Piotr Paziński (*Pensjonat*, 2009).

³ Jan T. Gross, *Śsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000. Gross' umstrittene Analysen des Massakers in Jedwabne (Juli 1941) begründeten seine Diagnose eines ausgeprägten und bis in postkommunistische Zeit verdrängten, polnischen Antisemitismus; s. u.a. Thomas Urban, *Deutsche, Polen und Juden – eine verzwickte Dreiecksgeschichte*, in: Krzysztof Ruchniewicz u. Jürgen Zinnecker (Hgg.), *Zwischen Zwangsarbeit, Holocaust und Vertreibung: Polnische, jüdische und deutsche Kindheiten im besetzten Polen*, Weinheim u. München 2007, S. 27–42.

⁴ Neuere Filme und Bühnenstücke liegen mit *Ida* (Paweł Pawlikowski; 2013) und *Pokłosie* (Władysław Pasikowski; 2012) resp. *Nasza Klasa* (Tadeusz Słobodzianek; 2012) vor. Auch Gross' spätere Publikationen *Fear: Anti-Semitism in Poland After Auschwitz* (2006) und *Złote żniwa: rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* (2011) lösten intensive Debatten aus. Zu entsprechenden Dokumenten und Deutungen sowie

Ausgehend von der für *Piaskowa Góra* charakteristischen „symbolischen Codierung historischer Prozesse und gesellschaftlicher Konstellationen“ sollen im Folgenden zunächst kulturelle Konzepte im Sinne von „kulturelle[n] Prätext[en]“⁵ betrachtet werden, die im Hinblick auf die Konstellationen Polen-Deutsche und Polen-Juden der Konstruktion eines Eigenen und eines Fremden bzw. Anderen im Roman zugrunde liegen. Hier wird auch zu prüfen sein, anhand welcher literarischer Darstellungsmodi diese Konstruktionen und die gender-spezifisch markierten, soziokulturellen Praktiken, die sie erzeugen, vermittelt werden.

Von hier aus ist zu fragen: Wie lässt sich die parodistische Inszenierung des Umgangs mit dem deutschen Fremden, dem ehemaligen Aggressor, deuten? Welche Rückschlüsse lässt demgegenüber und vor dem Hintergrund einschlägiger Debatten in Polen die außerordentlich drastisch dargestellte Beziehung zum jüdisch-polnischen Anderen zu, das bis zur Shoah über tausend Jahre lang Teil der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Wirklichkeit Polens war? In dieser Hinsicht: Was für ein Begehren wirkt in Bators programmatischer Dekonstruktion des essentialistisch wirkenden „Signifikant[en] Jude“⁶ und des Konzepts einer wesenhaften ‚Polonität‘? Und schließlich: Wie ist das zwischen allegorischer Wurzellosigkeit, (weiblicher) Transkulturalität und Hybridität sowie poetisch-surrealer Freiheit angesiedelte Existenzmodell einzuschätzen, das die Erzählerin im Vorgriff auf das 21. Jahrhundert mit Blick auf Zugehörigkeitskonzepte, Gedächtnispraktiken und Erinnerungspolitik entwirft?⁷

Fremde/Objekte

Zur Geschichte des Begriffs von Heimat gehört die Idee eines Bodens, der eine quasi natürliche Verbundenheit zwischen ihm und seinen Bewohnern stiftet, und dessen Fortbestand über Generationen als unverbrüchlich gilt. In diesen Mythos, tradiert in der „mystisch-romantische[n] Wurzelmetapher“⁸, bricht jäh die Geschichte ein, als die in Grodno ansässigen Polen 1945 nach Wałbrzych umgesiedelt werden, einem verwahrlosten Rand der Volksrepublik. Die „Repatriierten“, darunter die aus einfachen Verhältnissen stammenden Halina und Władek Chmura mit ihrem Sohn Stefan, haben indes mit ihrer Entwurzelung, dem Verlust der Heimat nicht nur auch den von Objekten zu beklagen, denen diese anhaftet. In Wałbrzych treffen sie von Häusern bis hin zu Einrichtungsgegenständen

zur Jedwabne-Debatte siehe Barbara Engelking u. Helga Hirsch (Hgg.), *Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden*, Frankfurt a. M. 2008.

⁵ Vgl. Klaus-Michael Bogdal, Einleitung zu ders. mit Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hgg.), *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 1–11, hier 7.

⁶ Christina von Braun, Einleitung zu dies. u. Eva-Maria Ziege, *Das bewegliche Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, Würzburg 2004, S. 11–24, hier 18.

⁷ Auf die Rezeption von *Piaskowa Góra* bzw. *Sandberg* wird in diesem Beitrag nicht eingegangen. Erwähnt sei hier, dass Bator in Polen 2013 mit dem renommierten Nike-Preis ausgezeichnet wurde und in Deutschland ihre Romane „zum Besten der Gegenwartsliteratur“ gezählt werden, so von Iris Radisch, in: dies., *Gesumm im Bienenkorb*, Zeit-Online; 18.01.14.

⁸ Vivian Liska, *Fremde Gemeinschaften. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*, Göttingen 2011, S. 178. Das Bild der Ver- und Entwurzelung greift Bator explizit auf; vgl. dies., *Sandberg*, S. 62.

auf die Hinterlassenschaft der ehemals deutschen Bewohner: auf Objekte von Fremden, mehr noch: des Feindes *par excellence*, der auf phantasmatische Weise in ihnen anwesend bleibt.⁹

Damit sind die Koordinaten einer „Phänomenologie des Orts“¹⁰ im Rahmen eines Kulturkontaktes abgesteckt, der gleichsam asymmetrisch verläuft: Lebendige Menschen 'kommunizieren' mit Objekten, die durch die ihnen zugeschriebenen Gebrauchsspuren und kraft ihrer raumgestaltenden Anordnung mit einer unheimlichen „atmosphärische[n] Qualität aufgeladen [sind]“. Dies verleiht dem Kulturkontakt eine beträchtliche Ambivalenz: Verleitet jeder Ort, an dem die Gegenwart dessen, was physisch nicht anwesend ist, prinzipiell zu „sozialen Konstruktionen“, wie sie Geister darstellen¹¹, so disponiert der Umstand, dass die fremden Besitzer mit Herrschaftsgewalt identifiziert werden, die Gemeinschaft der Wałbrzycher zunächst umso mehr dazu, die Phantome zu exorzieren und den Raum gleichsam mit dem eigenen Geist zu inspirieren.

Zu den „kulturelle[n] Praktiken“, „die Orte stiften“¹² (und diese zuvor purgieren) zählen die Beschimpfung der „letzten Deutschen“ in deren eigenen Sprache („Hitler kaputt!“), typische Gesten der Ächtung (Bücher in Frakturschrift werden verbrannt) und die sprachliche Brandmarkung der deutschen Alltagskultur als Zeugnis der Nazi-Barbarei. Dem entspricht eine klassische Form „kultureller Raumerzeugung“: dessen Teilung in einen „heiligen“ und einen „profanen“ Bezirk, wodurch das 'kultivierte' Eigene und das 'unzivilisierte' Fremde symbolisch voneinander abgegrenzt werden. Ironisiert wird dies an Stefan Chmura, als er mit seiner aus Mittelpolen stammenden Frau Jadzia in die triste Bergarbeitersiedlung bei Wałbrzych, Piaskowa Góra, zieht: „Jetzt war Schluss mit dem Aufeinanderhocken in einer ehemals deutschen Bruchbude, Schluss mit den Nazischränken und Gestapo-Klobrillen [...]“¹³.

Mit der Abstoßung des Deutschen geht zugleich seine Vereinnahmung einher, die sich nicht nur Ressentiments gegen den Erzfeind schuldet. Sie folgt auch reinem Pragmatismus – Halina etwa näht mit einer „von den Deutschen zurückgelassene[n] Singer-Nähmaschine“ (sic) aus „ehemals deutschen Tischdecken“ Kleider –, vor allem aber der Logik des Anspruchs auf „Trost für das, was sie [die polnischen Vertriebenen; A.T.] zurücklassen mussten oder nie besessen hatten.“ Begehrlichkeit und Geltungssucht sind mithin die stärksten Motive für die „konsumptive[] Aneignung“, die ihrerseits einen Prozess der Erzeugung und Zuweisung bestimmter Bedeutungen¹⁴ voraussetzt, hier die kriegsgesättigte, grotesk überzeichnete Phantasie, „die Deutschen“ hätten in ihren Höfen das „Bernsteinzimmer“, mindestens aber einen „großen Schatz“ versteckt:

⁹ Vgl. hierzu Bators Anmerkungen zu ihrer in Wałbrzych verlebten Kindheit und Jugend in: Radisch, Gessum im Bienenkorb, loc. cit.

¹⁰ Martina Löw, Raum – Die topologische Dimension der Kultur, in: Handbuch der Kulturwissenschaften. Hg. von Friedrich Jaeger u. Burkhard Liebsch. Band I: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart/Weimar 2011, S. 46–59, hier und im Folgenden 53; 54.

¹¹ Ebd., hier und für das unmittelbar Folgende S. 53f.; 53.

¹² Nach Mircea Eliade in: Stephan Günzel (Hg.), Texte zur Theorie des Raums, Stuttgart 2013, S. 15–19, hier und für das im unmittelbar Folgenden Zitierte S. 15f.; 16; 15.

¹³ Bator, Sandberg, hier sowie für die unmittelbar folgenden Zitate daraus S. 32; 15; 99; 103; 82.

¹⁴ Löw, Topologische Dimension der Kultur, S. 54.

Wer ihn findet, der wird bis an sein Lebensende ausgesorgt haben, und was für einen Neid würde er wecken! [...] Goldmark und Silberleuchter, [...] Rubine wie Tretminen, der Schmuck von Eva Braun und Hitlers persönliche Preziosen [...] Heiligenfiguren, groß wie gefüllte Sonntagshühnchen, vollgestopft mit irdischen Gütern, die sich verkaufen ließen.

Dass das Deutsche ein Fremdes darstellt, das Distanz bezeichnet, zugleich jedoch integrativ wirkt¹⁵, also eine inklusive Kategorie bildet, zeigt der Fortgang der Szene insofern, als selbst nach mehreren Fehlschlägen unermüdlich weitergesucht wird, denn „[d]ie Deutschen [...] waren ja ein ordentliches Volk und würden ihr Gold nicht an irgendeiner x-beliebigen Stelle vergraben, wo jeder Bauer es finden konnte“; „[sie] seien ja nicht so blöd [...]“. Die positive Stereotypisierung der Deutschen befördert ihrerseits die dynamisierende Phantasie, man könne es (anders als „Bauern“) mit ‚deutscher‘ Ordentlichkeit und Schlaueit aufnehmen. Ähnliches gilt für Stefan Chmura und das mythische Bild der ‚deutschen Kulturturnation‘: Um den ambitionierten Einflüsterungen Jadzias zu genügen, er „[würde], wenn er nur wollte, [...] einfach so spräken und parlevuhfranzäsen“, kauft er eine „deutsche Grammatik für Fortgeschrittene“¹⁶; bei der Aussicht auf eine eigene Wohnung, darauf, zu „zeigen, was sie zu bieten haben“, streckt er den Hintern zum Fenster hinaus und ruft „Deutsche, in Deckung! [...] ich schieße!“

Das Deutsche bildet mithin den maßgeblichen und, Bators Slapstick-artiger Darstellung zufolge, libidinös besetzten Referenzpunkt bei der Einschätzung des zuvörderst an Besitz und Geltung gemessenen Selbstwerts¹⁷, womit ein bedeutsames, auf das Ende des 18. Jahrhunderts zurückgehendes Detail aus der Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen aktualisiert wird: Bereits damals, als die polnische Adelsrepublik zusammenbrach, kam in Deutschland der Diskurs über die „polnische Wirtschaft“, die angebliche kulturelle Unterlegenheit der Polen in Umlauf¹⁸. Was Bator hier also besichtigt, ist das verinnerlichte Bild vom kulturell rückständigen Polen, ein ‚kolonisiertes‘ Unterbewusstsein, dessen Rede und Verhalten prägende Sprache den Betroffenen selbst entgeht. So betrachtet, wechselt das/der deutsche Fremde vom Register des Unheimlichen in das des Heimlichen im doppelten Wortsinn: Die vom ‚kolonisierten‘ Denken mit inspirierte, durch die phantasierte Affinität zu einem stets noch als Autorität geltenden Deutschen legitimierte Gier nach deutschen Objekten ist ein von allen geteiltes Geheimnis, eine unausgesprochene Konvention, daher zugleich ‚heimelig‘: Zusammenhang, Gemeinschaft, schließlich Homogenität stiftend.

¹⁵ Vgl. Bogdal, *Literarischer Antisemitismus*, S. 9.

¹⁶ Bator, Sandberg, hier und für das unmittelbar folgende Zitat S. 40; 35.

¹⁷ Dass sich dies den Kriegsverbrechen der Deutschen zum Trotz so verhält, könnte mit einer Deutung zusammenhängen, nach der die sowjetische Gewaltpraxis samt Zwangsumsiedlungen im kollektiven Gedächtnis der in den Oder-Neiße-Gebieten „Repatriierten“ traumatischer gewirkt habe als die deutsche Besatzungs- und Vernichtungspolitik (der im kollektiven Gedächtnis der Polen, die den Krieg in Zentral- und Südpolen erlebten, wiederum ein ungleich stärkeres Gewicht zukomme); vgl. Urban, *Deutsche, Polen und Juden*, S. 35; direkte Hinweise gibt Bator hier aber kaum. Was städtische Räume Schlesiens wie Breslau/Wrocław betrifft, ist für die unmittelbaren Nachkriegsjahre eine Koexistenz, aufgrund des knappen Wohnraums mitunter auch enge Nachbarschaft von Polen und Deutschen dokumentiert; vgl. Gregor Thum, *Die fremde Stadt. Breslau 1945*, München 2003.

¹⁸ Vgl. Beate Kosmalla, *Polenbilder in Deutschland seit 1945*, in: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.), *Vorurteile*. Hef 271, Bonn 2009, S. 36–42, hier 38f.

Erzählerisch realisiert wird das 'kolonisierte' Denken nicht nur durch den Gebrauch der personalen und, wie oben Zitiertes vernehmlich macht, einer als kollektiv-personal aufzufassenden Erzählperspektive. Bator nutzt auch die darin angelegte, monologische Struktur der Figurenrede, die Michail M. Bachtin als Gegensatz der internen Dialogizität im polyphonen Roman ausmachte: Während sich in letzterem „eine Vielzahl von divergenten Stimmen, Perspektiven und Weltanschauungen in der Orchestrierung des Autors [ergänzen und brechen]“, also ein „Mikrokosmos der Redevielfalt“ spiegelt, der die „soziologischen Stimmen der Epoche“ auffächert“, definiert sich „Monologizität“ als „Dominanz nur einer Stimme“¹⁹. Eben diese bildet *Piaskowa Góra* ab, und damit eine „traditionelle, hierarchisch aufgebaute“, geistig uniformierte und, so muss hinzugefügt werden, traumatisierte Gemeinschaft, der das Bewusstsein von Alterität, von „demokratische[n] und subversive[n] Werte[n]“ fehlt. Das in dieser Struktur zu Gehör gebrachte, auf eine deutsche (Wohlstands) Ordnung bezogene „Wunschgebilde, das sich in der Phantasie realisiert“, stellt sich so als „Begehren des anderen“²⁰ (Lacan) dar; das/der deutsche Fremde als 'Herr im eigenen Haus' erscheint dabei als historisch kontingentes Spezifikum, das eine generelle Disposition zur Anpassung an die auch gender-determinierte Rede des Konformen bestätigt. Stefans hierarchisch fixierten Aufstiegsmonologe führen dies ebenso vor Augen wie das von brasilianischen Telenovelas, von Konsumverlangen, katholisch verbrämtem Reinheitswahn und weiblichem Opferkult strukturierte Bewusstsein der Frauen in *Piaskowa Góra*, einschließlich Jadzias: *Isaura*, so heißt es,

war eine schöne Sklavin im fernen Brasilien, das sehr anders ist als Wałbrzych. Wie viele schwarze Neger es in diesem Brasilien gibt! [...] Leoncio ist Isauras Besitzer und auch ihr Peiniger [...] die eigene Frau hat er verbrannt, und Isaura lilienrein fleht: töten darfst du nicht, oh nein! [...] die Frauen in Wałbrzych [...] möchten Isaura haben, Isaura sein, und sie essen, sie tauschen Rezepte für Isaura-Käsekuchen und Isaura-Napfkuchen. Man braucht nur ein bisschen Kakao, und schon ist er braun wie eine Brasilianerin von der Hazienda.²¹

Strukturell anders, doch von der Motivation her dem Deutschen nicht unähnlich, unterliegt auch hier das/die brasilianische Fremde einer triebhaften, „konsumptiven Aneignung“, und dies trotz des darin enthaltenen Markers „schwarzer Neger“. Dieser fördert, aufgrund seiner absolut wirkenden geographischen Distanz allerdings in gemäßigter Form, einen Diskurs zutage, der die komplette Verkennung („nur ein bisschen Kakao“), damit auch schon die Ausgrenzung des Anderen, die Wahrung einer monologischen Kultur betreibt. Wie im Zitat vernehmbar wird, kommt freilich Dialogizität durch die Autorin ins Spiel, die als „eine Stimme an dem dynamischen Sinnkonstituierungsprozess teilnimmt“²², genauer: durch deren Komplizität mit dem Leser: Als offenes, 'polyphones

¹⁹ Vgl. hier und für das unmittelbar Folgende Laurenz Volkmann, Dialogizität, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 2004³, S. 113–114, hier 114; M.M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1993 [1979].

²⁰ Breysach, Schauplatz und Gedächtnisraum Polen, S. 338.

²¹ Bator, Sandberg, S. 320ff. Weitere Beispiele ebd., 41ff. sowie 173ff.

²² Volkmann, Dialogizität, S. 114.

Ich' und unabgeschlossene Einheit vorausgesetzt, kann dieser die sich im Modus der Ironie vermittelnde Autorenstimme kritisch in Beziehung zum monologischen Diskurs der Figuren setzen.²³

Im Laufe der erzählten Zeit setzt sich dieser samt Konsumseligkeit in dem Maße fort, in dem die kommunistische Planwirtschaft alle Wohlstandsträume zunichte macht und das Land der „richtigen Deutschen“ sich als Paradies derer erweist, die von den Segnungen des Wirtschaftswunders zu profitieren wissen. Begehrlichkeiten weckt etwa, und auch hier wieder einem 'kolonisierten' Denken folgend, die Praxis des in der „BeErDe“ arbeitenden Lepki, alles aufzusammeln, was „die Deutschen raus[stellten], vor ihre schönen Häuser“, und den Bergleuten als „Himmelsmanna von deutschen Straßen“ erscheint: „Schuhe und Kleidung [...] alles gewaschen, gereinigt, auf Hochglanz gebracht [...] saubere, glänzende Küchengeräte, ganze Reihen Stühle, Kommoden, Klobrillen.“²⁴ Einen regelrechten Warenfetischismus fördern bei den Frauen die Modekataloge von *Otto*, mit Hilfe derer sie „diese elegante Welt in ihren eigenen vier Wänden und an ihrem eigenen Leib nachzuahmen“ suchen. Ungebrochen ist die sich hier manifestierende „projektive Identifikation“ mit den unbegreiflicherweise als 'Sieger' dastehenden Kriegsverlierern und Massenmördern nicht; dennoch wird das Negativbild abgespalten zugunsten der „deutschen Mädels, die wissen, wie man Ordnung hält“ und „zu einer anderen Gattung als die Nazis [gehört]“. ²⁵

Die groteske Apotheose des Deutschen kulminiert in Jadzias Gebeten für „eine deutsche Zukunft“ Dominikas in einer „*Reihenhaushälfte in Castrop-Rauxel*“²⁶. In die erträumten Fänge der Erotik des Erfolgs schafft es jedoch ausgerechnet die als Hure verschriene Grażynka: als Ehefrau des bierbäuchigen Schweinezüchters Hans Kalthöffer. Ihr Fall zeigt, dass der herabsetzende Diskurs über Polen in Deutschland noch bis in die 1990er Jahre fortwirkt, in der direkten Konfrontation aber gekontert wird: Grażynka „vermöbelt“ Frau Korn umstandslos, als diese „*polnische Schweine* sagte“. Bei Kalthöffer reflektiert sich dieses Vorurteil in einer Vermengung mit biederem Narzissmus und moralischer Feigheit: Er verkörpert satirisch den wohlmeinend-versöhnungsheischenden Nachfahren schlesischer Vertriebener, der qua polnischer Liebe erlöst zu werden wünscht von der im Gestapo-Vater per-

²³ Die an Jadzia gestalteten Prozesse sinnlich-grotesker Einverleibung, Verdauung und Ausscheidung vermitteln allerdings einen subversiven Karnevalismus, wie ihn Bachtin an François Rabelais' Pentalogie *Gargantua et Pantagruel* (1532–1563) herausgearbeitet hat (M. M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, 1940; russ. Erstaufl. 1965). So entbindet Jadzia zum Verdruss des misogynen Arztes erst nach einem ordentlichen „Haufen“ gut verdauter Heringe (Gargamelle entleert ihren mit Kutteln gefüllten Mastdarm, bevor sie Gargantua durch ihr Ohr gebiert); weitere Kinder treibt sie unbesehen ihrer Kirchentreu ab. Sie kann mithin als unreflektiert-kreatürliche 'Anarchistin' im katholisch normierten, weiblichen Alltag unter dem Kommunismus gedeutet werden, nicht jedoch als Figur, die das System im Zeichen der „utopische[n] Vision einer egalitären Gemeinschaft“ außer Kraft setzen könnte. Zur karnevalischen, antiklerikalen Gegenkultur in Mittelalter und früher Neuzeit s. Volkmann, Karnevalismus, Literatur- und Kulturtheorie, S. 315.

²⁴ Hier und für die unmittelbar anschließenden Zitate Bator, Sandberg, S. 232; 211.

²⁵ Dieses Verhalten entspricht dem frühkindlichen Individuationskonflikt bezüglich der Mutter nach Melanie Klein; vgl. *Spaltung (Psychologie)* in: http://de.wikipedia.org/wiki/Spaltung_%28Psychologie%29; 10.02.14.

²⁶ Bator, Sandberg, hier und für alle unmittelbar folgenden Zitate S. 215; 208; 208; 444; 443; 445; 443ff.; 446; Kursives im Original.

sonifizierten Schuld, dessen Sendungsbewusstsein jedoch stets noch „Dreck und Sauerei“ in Polen wittert. An ihm führt Bator eine tragikomische, weil verkannte Asymmetrie in der deutsch-polnischen Verständigung Jahrzehnte nach dem Krieg vor – und die pragmatische Antwort Grażynkas darauf: Das „mit den deutschen Schweinen verdiente Geld“ schickt sie ihrer vermeintlichen Schwester Halina; diese investiert es ins Studium ihrer Enkelin.

Abjekt und Tabu

Die eher humoristische Distanz in Bators Darstellung der deutsch-polnischen Beziehungen stößt bei der Inszenierung des jüdisch-polnischen Verhältnisses auf Grenzen, die mit den grundsätzlichen Unterschieden zwischen den beiden Konstellationen zusammenhängen. Anders als das Deutsche, das u.a. mit Bezug auf (post-)koloniale Strukturen in der deutsch-polnischen Geschichte eine Repräsentation als inklusive Kategorie von Fremdheit erfährt, wird das Jüdische, wie auch Homosexualität, „Zigeuner“ und „Neger“, in der Ambivalenz zwischen intimster Nähe und negativer Stereotypie als ein Anderes entworfen²⁷, d.h. zu einer exklusiven Differenz, zum Abjekt²⁸ und zum Tabu verdichtet.

Als müsste nunmehr der Walbrzycher selbst exorziert werden, dabei die Monologizität von der Parodie über die Entstellung bis hin zur zynischen Hyperbel treibend, führt Bator eine Gemeinschaft vor, in deren Alltagsrede ein sich teils einfältig-scherzhaft gebender, teils kruder Antisemitismus allgegenwärtig ist. Dessen häufige Vermengung mit Antiziganismus scheint zunächst auf eine Unkenntnis über die kulturellen Praktiken von Juden zu deuten; vor allem den Frauen gelten „Zigeuner“ als Modell für ein Anderes, das buchstäblich ins Dunkle verbannt werden soll. Die kleine Dominika bringt Halina mit einer Drohung, in der die mittelalterliche Ritualmordlegende wiederholt, zur Wahrung eines Geheimnisses: „Wenn sie Mama was davon sagt, dann kommen die Zigeuner [...] und nehmen sie mit [...] in den schwarzen Wald. Warum? Um Matze aus ihr zu machen. [...] Den Po für die Matze, den Kopf auf die Pratze [...]“.²⁹

Auf den seit dem frühen Christentum tradierten Katalog anti-, aber auch philosemitischer Stereotype und ihrer Fortexistenz nach und trotz Auschwitz³⁰, nach und trotz einer Vergangenheit, in der Polen *und* Juden Opfer nationalsozialistischer Vernichtungspolitik

²⁷ Zur Unterscheidung zwischen Distanz/Fremdes und Differenz/Anderes vgl. Bogdal nach Andrea Polaschegg, *Literarischer Antisemitismus*, S. 9.

²⁸ Julia Kristevas Essay *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) zufolge stellt die Abjektion die „radikalste der hierarchischen Strukturen des Phallogentrismus“ dar; das Abjekt „alles, was in einem Menschen [...] Aversion hervorruft“, wobei es „nicht den Status eines Objekts einnimmt“, daher nicht wie dieses „das Subjekt in der Gegenüberstellung versichert“; es „konfrontiert das Ich“ einzig „mit seinen Grenzen und [...] Ängsten“, mit der Tatsache, „daß das Leben immer schon vom Tode infiziert ist“, womit es „auch den Narzißmus stört.“; Renate Kroll (Hg.), Metzler Lexikon Gender Studies-Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe, Stuttgart 2002, S. 1.

²⁹ Bator, Sandberg, S. 145.

³⁰ Siehe hierzu die Darstellungen von Sander L. Gilman, *The Jews Body*, New York 1991; Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur, Reinbek bei Hamburg 1992; Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden, Frankfurt a. M. 1993; Die schlauen Juden. Über ein dummes Vorurteil, Hildesheim 1998.

wurden, bezieht sich Bator bei der Darstellung einer Zusammenkunft Stefan Chmuras mit „hohen Tieren“: Hier wird der osteuropäische „Kaftanjude“³¹, Kernfigur der mitteleuropäischen Rassenrhetorik, zum Objekt einer als „Teil der uralten Tradition der Bierkneipe“ ausgegebenen Parodie auf die Juden nachgesagte, ‚pathologisch-neurasthenische‘ Mimikry; nicht zufällig fallen die Stichworte „Auftritt“ und „jüdische Filme“ im Kontext eines nicht-jüdischen Publikums.³²

Auch das „Jiddeln“³³ gehört in diesen Zusammenhang: Ausgehend von dem als Jargon diskreditierten Jiddischen galt dieses als Verballhornung ‚echter Kultursprache‘, als „verborgene Sprache“, die ‚den (Assimilations-)Juden‘, so eine nicht nur unter den Rassenrhetorikern virulente Überzeugung, im Gebrauch der ‚Kultursprache‘, d.h. ungeachtet seiner ‚Verstellungskunst‘ unweigerlich ‚entlarve‘. Aufschlussreich ist hier nun nicht nur die (syntaktische und phonetische Eigenschaften des Jiddischen integrierende) Imitation des Icek. Für das entstellte Bild des Ostjuden ist auch eine ‚sexualisierte‘ Sprache konstitutiv, auf die der Beiname „Lapcycek“ anspielt. Die Icek in den Mund gelegte, pseudobiblische und im ‚Verborgenen‘ angesiedelte ‚Zeugungserzählung‘ indiziert zudem den im europäischen Antisemitismus zentralen Nexus zwischen Sprache und Beschneidung, dem männlichen Zugehörigkeitsmerkmal im Judentum schlechthin. Daraus konstruierten die Rassenrhetoriker eine pathologische sexuelle Veranlagung und eine ebensolche Anfälligkeit von Juden für Geschlechtskrankheiten wie die Syphilis, die als jüdische Erbkrankheit bzw. Merkmal der ‚Entartung‘ galt, worauf am Ende des folgenden Zitats angespielt wird:

[...] der Auftritt von Icek Lapcycek [höhnisch, pseudojiddisch, etwa ‚Itzig Tittengrabscher‘; Anm. d. Ü.] [...] das ist ein sehr interessanter und spaßiger Teil der uralten Tradition der Bierkneipe. Man hätte sich wirklich in die Hose machen können vor Lachen, denn Icek Lapcycek, das war ein Jude. In so einem langen dunklen Mantel wie Juden ihn tragen, mit Pejes am Kopf und einem jüdischen Hut oder Zylinder, und er sprach so schnell und jiddelnd, wirklich so, als käme er direkt aus so einem jüdischen Film [...] Herrschaften, verährte, gestatten Sie, ich mich farstelle ... so begann Icek Lapcycek, und dann ging es weiter auf jüdisch, dass am Anfang war gewesen die biblische Manne, Plasm und ... so eine Pampe, und da schon haben sich heimlich getroffen mein Ururgroisvater mit meiner Ururgroismutter --- Stefan bedauerte, dass er [...] schon ziemlich betrunken war und sich [...] an nicht viel mehr erinnerte als an den Fickibus kippel beziehungsweise an die Vojgelkrankheit.

Auch die Selbstdarstellung des jüdischen Protagonisten, des nach Amerika entkommenen Arztes Ignacy Goldbaum, folgt dem bekannten, auf Physiognomie und Namen bezogenen Klischee des Juden; allerdings ironisiert dieser sich selbst, als er nach der Flucht aus dem Warschauer Ghetto „seine Dybbukvisage“, „diese Nase und diese Augen“ im Spiegel betrachtet, die „auch die besten Papiere wie Kowalski und Wiśniewski“ nicht „vertuscht [hätten]“³⁴. Ergänzt wird dieses Bild durch die philosemitisch angehauchte Wahr-

³¹ Vgl. Heiko Baumann, *Geschichte der Ostjuden*, München 1999⁵, S. 115–116, hier 115.

³² Bator, Sandberg hier und für das im Zusammenhang folgende Zitat, S. 42; 43–44.

³³ Das „pseudojiddische“ *jiddeln* (auch *mauscheln*) sollte ursprünglich den „inkriminierten Ausdruck *jüdeln* als verachteten Soziolekt des Deutschen“ ersetzen; vgl. Hans Peter Althaus, *Mauscheln. Ein Wort als Waffe*, Tübingen 2002, S. 337ff. Im Original heißt es hier „mówić po żydowski“, Jiddisch sprechen. Ich danke Miłoslawa Borzyszkowska für diesen Hinweis.

³⁴ Bator, Sandberg, hier und für das unmittelbar folgende Zitat S. 344; 347.

nehmung Zofia Maślaks, Ignacys liebende Retterin und seinerseits die Liebe seines Lebens: Den mütterlichen Erzählungen über den „fetten Mosche“, der sie beim Handeln „ausgejiddelt“ habe, und einem naiven Gottesglauben zum Trotz entspricht Ignacy dem Stereotyp des kultivierten, intelligenten Juden, schließlich dem klassischen Ausnahmejuden: „anders als die ungläubigen Schurken, die den lieben Jesus umgebracht hatten und mit denen Pfarrer Zdunek von der Kanzel drohte“, weder „mit fliegenden Händlern oder Kaufleuten“ etwas gemein habend, „aß [er], ohne wie Maciek [ihr Ehemann; A. T.] zu rülpsen, und redete wie Pfarrer Zdunek. Zofia musste sich ganz schön anstrengen, um nicht auf einem Seitenpfad seiner langen verschachtelten Sätze steckenzubleiben.“

Bator geht indes weit über eine Parodie auf die allgemeineren Vorurteile gegen Juden hinaus. Dass für den nach Amerika emigrierten Ignacy Polen zwar das „erste[], wichtigste[],[...] [das] verlorene[] Heimatland“³⁵ geblieben ist, in dem er aber nach dem Krieg nicht mehr leben mochte; dass ferner sein Sohn auf einer Reise durch die Volksrepublik Mauer mit „frische[n] Schriftzüge[n] ‘Juden ins Gas‘“ sieht und „es nicht für möglich [hielt], dass er, David Goldbaum, mit diesem Land etwas gemein haben könnte, das sich als schrecklicher Irrtum auf der Karte dieser Welt erwiesen hatte“ – dies hat mit einem Kontext und dessen „kulturellen Prätext[]“ zu tun, den Bator als spezifisch polnisch markiert. Galt Polen zunächst über Jahrhunderte als vergleichsweise tolerant gegenüber Juden, so herrschte dort auch ein in verschiedenen Phasen mehr oder weniger ausgeprägter jüdenfeindlicher Diskurs, den Bator überwiegend im katholisch geprägten, bäuerlichen und kleinbürgerlichen Milieu sowie im Arbeitermilieu ansiedelt. Eine Exkulpation im Hinblick auf den von Gross diagnostizierten, gerade unter deutscher Besatzung (Stichwort Jedwabne), aber auch nach dem Krieg noch (Kielce und 1968) virulenten Antisemitismus in Polen geht damit nicht einher.³⁶ Eher wird die – im Sinne von Gross, doch gegen die These eines ‘gesamtpolnischen’ Antisemitismus vertretene – Auffassung mancher polnischer Historiker bestätigt, dass die polnische Gesellschaft „durch den Naziterror ihrer kulturellen und auch moralisch einst einflussreichen Eliten beraubt worden“ und just jenes „ressentimentgeladene[] Kleinbürgertum“ übriggeblieben sei, das (teils „mit kommunistischem Parteibuch“, teils antikommunistisch und antisemitisch) „unter der deutschen Besatzung von der Enteignung, Vertreibung und Ermordung der Juden profitiert“ habe.³⁷

Den exemplarischen Profiteur verkörpert im Roman Kazimierz Maślak, der pädophile Onkel Jadzias. Mit ihm bildet Bator eine der Schlüsselfiguren in den polnischen Debatten über die Vergangenheit ab, deren Gegenpol Zofia repräsentiert, die prototypische polnische Retterin von Juden³⁸; auch das Bild vom polnischen Kollaborateur bzw. Handlanger der Nazis fließt mit in diese Figur ein. Der Fokussierung auf Kazimierz’ Funktion als im polnischen Kontext bedeutsamer Prototyp ist es vielleicht auch geschuldet, dass seine lako-

³⁵ Ebd., hier und im Folgenden, S. 381; 382; 383.

³⁶ Für Jedwabne gilt inzwischen als erwiesen, dass die Nazis als Vollstrecker einer von der deutschen Regierung initiierten Vernichtungspolitik gegenüber Juden „eine aktive Rolle gespielt haben“, also ein „deutsch-polnische[s] Verbrechen“ vorliegt; Urban, Deutsche, Polen und Juden, 38.

³⁷ So u.a. Marcin Zaremba (Universität Warschau); vgl. Mario Kefler, Rezension zu Engelking/Hirsch, Unbequeme Wahrheiten, in: H-Soz-u-Kult, 16.03.2009; 26.02.14.

³⁸ Der von Zofia versteckte Ignacy ist einer jener Juden, die Kazimierz im Wald ausraubt und dann ihrem Schicksal überlässt, womit die debattenrelevante Polarität unterstrichen wird.

nische Aufzählung polnischer Städte als Mordschauplätze keinen Hinweis auf die Nazis als dort agierende Mörder enthält. Und auch hier kommt der Unterschied in den Kategorien 'Deutsche' und 'Juden' zum Tragen: „Bei den Deutschen handelte er mit Wodka und nahm Gold von den Juden von denen, die aus Łódź hinausgeschmuggelt, in Skierniewice nicht erschlagen und in Warschau nicht verbrannt worden waren“, heißt es, womit deutlich wird: Geschäfte machen³⁹ ist Fremden vorbehalten, „Gesindel“ plündert man, „und wenn keiner kam, um den Juden abzuholen, dann war das nicht seine Sache, nicht mal dann, wenn er wusste, dass keiner kommen würde.“⁴⁰ Dieser Verrat wird ex post mit der Behauptung legitimiert, dass „die Juden schalteten und walteten wie vor dem Krieg, man könne sich nur wundern, wieso sie immer noch so viele waren“, womit verdeutlicht wird, wie Kollektivsymbole „rational wie auch emotional gefärbtes Wissen [produzieren], weil und indem sie komplexe Wirklichkeiten simplifizieren, plausibel machen und damit in spezifischer Weise deuten“⁴¹. Ebenso offenkundig ist die Dekonstruktion des Klischees vom jüdischen Betrüger durch seine Umpolung auf Kazimierz.

Die ihm ausgelieferten „dunklen Gestalten“ weisen wiederum auf ein metaphorisch strukturiertes Konzept von 'Polonität', das sich gleichsam per se nicht mit 'Nicht-Polnischem' verträgt. Bator zieht dabei alle Register der Parodie: So sabotiert 'der Pole' im Roman nahezu ausnahmslos das Ideal des „echten Mann[es]“⁴² durch Erfolglosigkeit, Alkoholismus oder frömmlicheren Narzissmus; Ignacy hingegen zeichnet sich durch Manieren und Bildung, Erfolg, Sensibilität und Wahrhaftigkeit aus. Konturen zeigt die Idee 'genuiner' weiblicher Polonität namentlich bei Jadzia: „blaue Augen, blond, weiß wie ein Weizenbrötchen“, „altpolnisch gesäuerte[] Fraulichkeit“, Kirchen- und Papsttreue, Sesshaftigkeit und Desinfektionswahn, eine in der europäischen Kulturgeschichte prominente Praxis der Intoleranz.⁴³

Vor diesem Hintergrund bildet bereits die von Halina verschwiegene, uneheliche Zeugung Stefans durch einen Russen ein Sakrileg. Ungleich brisanter ist aber die Familienkonstellation, die Bator im Rahmen polnisch-jüdischer Beziehungen entwirft: Jadzia ist in Wahrheit das gemeinsame Kind Ignacys und Zofias. Stellt dies zunächst eine Verbindung vor Augen, wie sie während des Krieges häufiger vorgekommen sein mag, so bilden das Paar Ignacy-Zofia in Anbetracht der kritischen Auseinandersetzung mit konservativen Gemeinschafts- und Zugehörigkeitskonzepten im Roman vor allem eine Konstruktion, die symbolisch zusammenführt, was gemäß dem von Bator verworfenen Polonitätsideal nicht zusammengehört. Die ikonoklastische Funktion dieser Konstruktion bestätigt sich auch darin, dass letztere bei ihrer Entdeckung eben jene destruktive Dynamik entfaltet, die eintritt, wenn 'der Jude' nicht länger das Phantasma ist, das eine ‚authentische‘, exklusive

³⁹ Bator, Sandberg, S. 25; für die unmittelbar folgenden Romanzitate ebd., S. 57; 26 und 58.

⁴⁰ Der „*polnische Wald*“, in dem Kazimierz verfolgte Juden ausnimmt und dann ihrem Schicksal überlässt, ist im Kontext des Holocaust ein historisch dokumentierter sowie auch ein literarischer Topos. In der west-deutschen und deutsch-jüdischen Literatur über die Shoah besitzt er eine unterschiedlich konnotierte Verweiskfunktion; hier ähnelt sie der u.a. bei Edgar Hilsenrath verwendeten: als „ortloses Anderswo und den Diskurs unbezeugter Heimlichtueret“; Breysach, Schauplatz und Gedächtnisraum Polen, S. 142–147.

⁴¹ Wojcik, Das Stereotyp als Metapher, S. 73.

⁴² Bator, Sandberg, hier und für die unmittelbar folgenden Zitate S. 391; 397; 66; 127; 222

⁴³ Alain Corbin, Desodorierung des öffentlichen Raums, in Günzel, Theorie des Raums, S. 69–75, hier 74.

Identität zu konstruieren ermöglicht, sondern sichtbar wird – als ein Anderes, das „nicht einfach *neben* oder außerhalb der Kultur“ existiert, „sondern [...] sich als *ihr Anderes* [erweist], das ihr anhaftet wie eine Kehrseite.“⁴⁴

„Die Exteriorität des Anderen der Kultur kehrt in ihrem Inneren wieder“: Dies zeigt sich signifikanterweise nicht an Jadzia, die als Angehörige der zweiten Generation von Polen noch fest im Dickicht von Mythen und Tabus sowie von subtilen Loyalitätsansprüchen einer sich als urpolnisch verstehenden Gemeinschaft befangen ist. Es ist die dritte – Bator eigene – Generation, die im Roman symbolisch den Ort der ‚Wahrheit‘ besetzt, insofern an ihr das über diese Wahrheit verhängte Tabu zum Vorschein gebracht wird. Konsequenterweise ist es auf der semiotischen Ebene Dominika, die im polnisch-jüdischen Beziehungsgeflecht zunächst als Zeichen des Abjekts schlechthin zirkuliert, mehr noch: als Deckmetapher für die „phantasmatische[] Anwesenheit jüdischer Vergangenheit [...] in der polnischen Gegenwart“⁴⁵ fungiert.

Dominikas auf Verdrängung weisende „Seltsamkeit“, die von ihr anfangs noch unglücklich erfahren, dann zunehmend selbstbewusst behauptet wird, aktualisiert zum einen das zwischen *Femme fatale* und Heiliger oszillierende Bild der „schönen Jüdin“⁴⁶: Der „androgyn und präraffaelitisch“ wirkenden Schülerin mit dem „Madonnengesicht“ (sic) verfällt der junge Kaplan Adaś sofort.⁴⁷ Als „dreckiges Zigeunerluder“ mit Steinen beworfen wird sie hingegen von den „hellhaarigen Kinder[n]“; als „Wechselbalggesichtchen“, „Zigeunerchen“ mit „einer Nase wie eine Sakristeiklinke“ und „Wuschelkopf“, so dass sie am liebsten „das ganze Kind unter einem anderen Aussehen verstecken“ würde, nimmt Halina sie wahr. In beiden Fällen wird das Jüdische, nur verdeckt benannt, als tabuisiertes Abjekt kenntlich gemacht. Verhüllt äußert sich das eigentlich Gemeinte auch bei Jadzia, zugleich aggressiver, da in dem Maße, in dem sich bei der Tochter „Seltsames [sich] verseltsamt[]“, die Phantasie eines „Gleiche[n]“ durchkreuzt wird. „[V]on ihrer Andersartigkeit erschreckt wie von einer tödlichen Krankheit“, verunglimpft sie Dominika als „Bankert, Rattenschauze, Skelett“.

In der wohl abgründigsten, auch plakativsten Passage ihres Romans ergänzt Bator das Phantasma des jüdischen Abjekts um weitere Elemente eines als spezifisch polnisch, dabei auch gender-spezifisch markierten Kontextes und Prätextes: Weniger die auf gekränkte Männlichkeit, Sozialneid und Habgier rückführbaren Ressentiments samt Sündenbock-Syndrom stehen hier im Vordergrund (gerade an Gross' einschlägigem Buch *Złote żniwa* entzündete sich 2011 eine große Debatte), denn der Anspruch auf ein homogenes Polen, so bei Jan Kos, Zofias niederträchtigem Nachbarn und Verehrer.⁴⁸ Zofias intimer Bund mit Ignacy ruft bei ihm offenkundig das Klischee der Hostienschändung wie auch das des sexuell

⁴⁴ Hier und für das unmittelbar Folgende Burkhard Liebsch, *Kultur im Zeichen des Anderen oder Die Gastlichkeit menschlicher Lebensformen*, in: ders. und Friedrich Jaeger, *Handbuch der Kulturwissenschaften I*, S. 1–23, hier 3; 4.

⁴⁵ So Breysach mit Blick auf das (gänzlich anders geartete) Werk Hanna Kralls, *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen*, S. 387.

⁴⁶ S. hierzu u.a. Elvira Grözingen, *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*, Berlin [u.a.] 2003.

⁴⁷ Bator, Sandberg, S. 400; 414; für die unmittelbar folgenden Zitate 144; 139f.; 369; 408; 243.

⁴⁸ Jan Kos heißt auch der Held aus der Fernsehserie *Cztery pancerni i pies* (1966–1970), in der der polnische Sieg über die deutschen Truppen inszeniert wird. Für den Hinweis auf diese Anspielung danke ich Eliza Szymańska.

aggressiven Juden auf; übersetzt wird dies in eine ‘Schändung’ Polens im Rahmen ‘jüdischer Weltverschwörung’. Der Prätext geht hier aber noch auf die polnische Romantik und das Ende der polnischen Adelsrepublik zurück, auf Mickiewicz und Słowacki, die den Nationalmythos von Polen als „Christus der Völker“ schufen.⁴⁹ Dieser zeichnet sich in Jan Kos’ Monolog in einer Vermengung mit der urchristlichen Idee vom ‘jüdischen Gottesmord’ ab, und in der (teilweise heute noch zirkulierenden) Deutung polnischer Juden als ‘illegitime Konkurrenten’ hinsichtlich des Status als Opfer nationalsozialistischer Vernichtungspolitik⁵⁰, die in ihrer extremsten Form eine Leugnung von Auschwitz mit einschließt:

Ein jüdisches Kind in Zofias Garten? Eine jüdische Enkeltochter? [...] Kazimierz Maślak hatte immer gesagt, mit den Juden im Krieg, da habe was nicht gestimmt. Was nicht stimmte, war, dass sie nicht ganz so arm waren und nicht so ungerecht behandelt, wie es immer hieß [...] Dort in Auschwitz hatten sie angeblich ganze Berge von Gold aus den Koffern geschüttelt. [...] bis zum Himmel wuchs der Goldhaufen, und wie er in der Sonne glänzte! [...] Auch jetzt, nach dem Krieg, sind die Polen immer noch bettelarm – [...] Sie sind in Amerika, diese Juden, in der BeErDe oder in Palästina, sie haben Schinken, Apfelsinen und Filterzigaretten, so viel sie wollen, [...] Sie fressen sich voll, zählen ihre Goldbarren, und Jesus – wer hat den getötet? Ihresgleichen hätten sie ja nicht getötet, was soll denn das Gerede, dass Jesus auch Jude ist. Von wegen Jude, eher ist er Pole [...] Was ihn anging, Janek Kos aus Zalesie, er hat seine feste Meinung, sie haben das alles klug eingefädelt, die Jidden, wie dieser Ignacy. Das Ganze war so eine Verschwörung, eine jüdische, damit sie ihren Arsch ins Trockene bringen konnten [...] aber erst hier noch Kinder machen, Nachfahren hinterlassen, um die ganze Welt in Besitz zu nehmen. Eine Judenflut zu erzeugen. Polen, das doch für die Polen sein sollte und für polnische Kinder und polnische Mütter, wollen sie verjuden.⁵¹

In einer noch extremeren, durch die sichtbare Anwesenheit des jüdischen Anderen ausgelösten Wendung, mit der auf die Vernichtung eines integralen Teils polnischen Lebens verwiesen wird, scheint Bator auch an die Jedwabne-Debatte anzuknüpfen: Jan Kos setzt Zofias Haus in Brand, als sie und der (bald 45 Jahre nach dem Krieg) zu ihr zurückgekehrte Ignacy im gemeinsamen Bett schlafen.

Allegorie des Weltbürgertums – Hybridität – poetische Freiheit

Im Folgenden gibt nun Dominikas Umgang mit ihrer neu entdeckten Jüdischkeit Fragen auf. Jenseits zahlreicher Fälle verschwiegener jüdisch-polnischer Familienkonstellationen, die mit Eingang gefunden haben mögen in Bators Roman, weist Jadzias Bestürzung darüber, dass sie einen „Jude[n] vom Dachboden“ zum Vater hat und „nichts Böses ahnend Halbjüdin war“, auf ein Dilemma Dominikas vor, in dem sich implizit die komplexe Erfahrung der dritten Generation vermittelt: nach der Erfahrung jahrzehntelangen Schweigens über die intime Nähe

⁴⁹ S. hierzu Zbigniew R. Wilkiewicz, Die großen nationalen Mythen Polens, und Adam Krzemiński, Der Mythos der Nation und seine Rituale in der Republik Polen, in: Yves Bizeul (Hg.), Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen, Berlin 2000, S. 59–72 bzw. 143–152.

⁵⁰ Hierzu und zu weiterer relevanter Literatur siehe Wojcik, Das Stereotyp als Metapher, S. 22.

⁵¹ Bator, Sandberg, hier und für das anschließend daraus Zitierte S. 366–368; 378; 408; 378; 9.

zum polnischen Judentum, der Verdrängung und des Nicht-Gedenkens bzw. einer Sprache der Täuschung ein Verhältnis zu diesem abwesend-anwesenden Teil Polens zu finden:

Dominika stellte ihre neue Familie auf und suchte ihren eigenen Platz darin. Zwischen ihr und dieser Familie, zu der sie gehörte, stand Jadzia, und an ihren Tränen würgend, versuchte Dominika, sich ihre Mutter im dunkelrosa Bouclékostüm aus der Werkstatt von Modesta Ćwiek auf Piaskowa Góra zwischen David und Joshua vorzustellen.

„[I]hre neue“, die jüdische Familie, in der sich Dominikas Sehnsucht nach jenem „Anderen, in dem ihre eigene Andersartigkeit Name und Gestalt finden konnte“, zu erfüllen scheint – „zu der sie gehörte“ –, obwohl sie erst noch „ihren eigenen Platz darin“ sucht -: Diese ambivalente Konstruktion scheint, jenseits der psychologischen Plausibilität Dominikas als Romanfigur, auf der Autoren- und intergenerationellen Ebene auf eine unmittelbare ‘Adoption’ des polnischen Judentums zu deuten, die dieses gleichsam zu rehabilitieren sucht. Wie hier zunächst der Vergleich zwischen Jadzia und den Söhnen Ignacys zeigt, geht diese Apologie des Jüdischen mit einer wenn nicht gänzlichen, so doch teilweise Disqualifizierung der nichtjüdischen Polonität einher, wobei das disqualifizierende Merkmal – Provinzialität – sich hier wohl nicht oder weniger über die jüdische, sondern vermutlich eher über die (aus Wałbrzycher Sicht außerordentlich attraktive) amerikanische Prägung von Ignacys Familie konstituiert. Bevor Dominika noch ein Verhältnis zu dieser Familie gefunden hat, stellt Bator nun nicht nur über das Äußere eine jüdische Zugehörigkeit her – auf den Fotos „[sah] die Tochter [Ignacys in Amerika, Ruth; A.T.] aus wie eine ältere und aufpolierte Version von Dominika“ –, die, wie das Bild der „schönen Jüdin“ veranschaulicht, maßgeblich positiven Stereotypen folgt. Insbesondere Dominikas mathematische Begabung, ihre unkonventionelle, mit Charme gepaarte Intellektualität (sie liest Cortázar, Stachura und Witkacy), ihre unorthodoxen Lieben und Sympathien (z.B. für die lesbische Małgosia), ihr Interesse an Geschichte – all dies weist sie als personifizierte Vorstellung einer besonderen jüdischen Intelligenz und Sensibilität aus.

Als entscheidender und interessanter noch stellt sich in diesem Zusammenhang Dominikas Fernweh, ihre Wahrnehmung als „Flattervogel“ und „Städtische“ dar, Eigenschaften, die das Bild des ‚kosmopolitischen Juden‘ evozieren, welches wiederum an jenes des ‚wandernden Juden‘⁵² und an die komplexe Metapher des „Luftmenschen“ anknüpft: Ursprünglich in der jiddischen Literatur Osteuropas zwischen 1860 und 1870 geprägt und hier selbstreflexiv, d.h. innerjüdisch gebraucht – sie drückt emblematisch eine meist (selbst-) ironische Wahrnehmung der massenhaft von Verarmung betroffenen osteuropäischen Juden ebenso wie eine „diasporische Existenz der Juden insgesamt“ aus⁵³ –, entfaltet sie ab der Wende zum 20. Jahrhundert zusehends und namentlich im deutschsprachigen Raum eine semantische Wirksamkeit als „Begriffsfeld“, an dem sich, wie Nicolas Berg ausführt, insbesondere die „essentialistischen Rationalisierungen“ einer krisenhaften Moderne entziffern

⁵² Siehe hierzu Alfred Bodenheimer, *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen 2002.

⁵³ Vgl. Nicolas Berg, *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*, Göttingen 2014², S. 28. Einen prononcierten selbstreflexiven Gebrauch des „Luftmenschen“, in dem sich „eine Mischung aus Armut, Genügsamkeit und Vielseitigkeit in Bezug auf Verdienst und Auskommen“ spiegele, weist Berg bei Mende Moicher Sforim, Jizchak Leib Perez und v.a. in Scholem Alejchems *Menachem Mendel, der Spekulant* nach; ebd., S. 25f.

lassen.⁵⁴ In diesem Rahmen gewinnt ein rassenrhetorischer Bezug auf Juden zusehends an Boden; der „Luftmensch“ wird nun eingehängt in „eine Sphäre der politisierten Semantik des Raums“ und eine entsprechende „völkerpsychologische Kollektivkonstruktion“, die sich auf die bekannten begrifflichen Dichotomien stützt: Fügen sich demnach die Vorstellungsbereiche Land/Territorialität, Erde/Boden/Wurzeln sowie ‚Volkskultur und -sprache‘ in quasi organischer Übereinstimmung zum Bild eines natürlich-normalen Eigenen, so verdichten sich im jüdischen „Luftmenschen“ als Sinnbild eines anormal-Anderen Transnationalität und -territorialität, Ort- und Wurzellosigkeit, ‚leere‘ Abstraktheit des Geistes, ‚wesenhafte‘ Unzuverlässigkeit und Künstlichkeit. Paradigmatischer (Un-)Ort der Moderne, namentlich ‚jüdischen‘ Künstlertums und ‚jüdischer‘ Intellektualität, ist der ‚Moloch Großstadt‘.

Subtil, und gewissermaßen im Tausch gegen ihre Funktion als Deckmetapher für das jüdische Abjekt und Tabu, reflektieren sich in Dominika nun die positiven Umwertungen des von der antisemitischen Rhetorik vereinnahmten Begriffs, wie sie in den 1920er Jahren zahlreiche jüdische Künstler und Intellektuelle in Deutschland und Österreich vollzogen, und wie sie Jahrzehnte später wieder aktualisiert wurden: Dominikas Darstellung folgt also der mit Berufung auf Scholem Alejchems „Luftmenschen“ geprägten, von „Aufbruch und Freiheitswerte[n]“ imprägnierten symbolischen „Deutungsfigur“⁵⁵ ebenso wie der ihr verwandten Allegorie des jüdischen Weltbürgertums, in der leiblich-materielle Wurzellosigkeit und Freiheit des Intellekts einander ergänzen.⁵⁶ Damit bringt Bator diese Figur nicht nur gegen die antisemitisierenden Diskurse über die ‚jüdische Moderne‘ in Stellung. Vor allem stellt sie mit dieser Konstruktion eine traditionsreiche und mythisch überformte jüdische Selbstzuschreibung jenem Mythos gegenüber, den sie mit dem „Aberglauben des Orts“⁵⁷, dem alles „Mobile, Exzentrische oder Hybride“⁵⁸ inkriminierenden Polonitäts-Kult Jadzias bzw. der Wałbrzycher persifliert. Letzteren dekonstruierend wertet sie schließlich als das Andere schlechthin gedachte Jüdischkeit auf, als alternatives Existenzmodell, dem das kritische, im besten Sinne unruhestiftende Element eines Diaspora-Judentums schon seit jeher eingeschrieben sei.

Hier wäre nun zum einen zu fragen, ob diese Gegenüberstellung nicht teilweise einer mythologischen Überformung bzw. Essentialisierung von Identitäten bzw. Zugehörigkeit Vorschub leistet, die der Roman doch eher kritisch zu hinterfragen unternimmt. Zum

⁵⁴ Ebd., hier und für das unmittelbar Folgende S. 50; 16; 22. Nicht eingegangen wird hier auf die Debatten, in denen der ‚ostjüdische‘ „Luftmensch“ Gegenstand der Sorge jüdischer Wohlfahrtsorganisationen ebenso wie Anlass zur Selbstbestimmung ‚westjüdischer‘ Intellektueller im Hinblick auf ihren zunehmend gefährdeten Sozialstatus und, im Kontext der „Debatten um Produktivität“, zu einer zentralen (negativen) Metapher in der Rhetorik des Zionismus‘ wird; vgl. Luftmensch, insbes. die Abschnitte „Östliche und westliche Wahrnehmungen“, 33–39, „Ambivalenz der Selbstwahrnehmung“; 109–115 und „Zionistische Politisierungen“, S. 103–109.

⁵⁵ Ebd., 43. Zum „Luftmenschen“ als „Reflexions- und Wissensbegriff“, wie ihn der Publizist Leo Hirsch in seiner Rezeption Alejchems prägte, vgl. Berg, S. 42ff. „Diaspora-Apologien“ einiger der bekanntesten Schriftsteller der Zeit – Alfred Wolfenstein, Anton Kuh, Joseph Roth, Egon Friedell, die teilweise mit der expressionistischen Kunstprogrammatik übereinstimmen, zitiert Berg im Abschnitt „Verwortung des Schwebens“, 56–64, und zieht von hier aus auch eine Linie zu Vilém Flussers *Von der Freiheit des Migranten*.

⁵⁶ Vgl. Vivian Liska, Wurzelgeflecht. Über ein Motiv bei Paul Celan, in: dies., *Fremde Gemeinschaft*, S. 176–191, hier 181; für die im Folgenden erwähnte mythische Selbstzuschreibung 177–183.

⁵⁷ Emmanuel Lévinas, *Der Aberglaube des Orts* (1961), Günzel, *Theorie des Raums*, S. 57–62.

⁵⁸ Berg, *Luftmenschen*, S. 38.

anderen wäre in Bezug auf die Figur der Dominika, in der sich Polnisches mit einem Ideal-Jüdischen zu einer positiv markierten hybriden Konstruktion verbindet, zu bedenken, ob dabei die Differenzen, die das jeweils mit „polnisch“ bzw. „jüdisch“ bezeichnete Identische impliziert, nicht voreilig eingeebnet werden. Diese Widersprüchlichkeit könnte als eine Disposition gedeutet werden, die sich von der Erfahrung der *post mémoire*-Generation herschreibt: als Ausdruck eines Begehrens, die Versäumnisse und Verfehlungen der älteren Generationen u.a. mittels der Idee jüdischen Weltbürgertums gleichsam als Korrektiv zu kompensieren. Doch ist auch eine andere Deutung denkbar, die diesem Begehren und dem ihm inhärenten Anspruch auf eine ungescheute Diskussion der Prätexte nationalen Selbstverständnisses nicht notwendigerweise widerspricht, aber „transkulturelle“ und transmigratorische Tendenzen der dritten Generation im 21. Jahrhundert, auf die dieser Anspruch transferiert wird, mit berücksichtigt: die Erfahrung von „Fluidität“, „Dynamik“, von „Grenzüberschreitungen zwischen Kulturen“.⁵⁹

Diese Deutung drängt sich bei dem als Fortsetzung von *Piaskowa Góra* gedachten Roman mit dem aufschlussreichen Titel *Chmurdalia* (2010; dt. Wolkenfern, 2013) auf: Sich zwischen Wałbrzych, München, New York, London und Karpathos bewegend, bewusst aus dem Koffer lebend, Afroamerikaner und Homosexuelle zu ihren engsten Vertrauten zählend, löst Dominika hier ihre Rolle als Weltbürgerin jüdischer Prägung scheinbar zunächst ganz ein. Doch mit dem sichtlich stärkeren Augenmerk auf die Differenzkategorien „race, class, gender“, deren letztere Dominika etwa durch ihre androgyne Erscheinung unterläuft, und mit der Darstellung von Figuren, die sich in „kulturellen Zwischenräumen“ bzw. innerhalb einer „kulturellen Mehrfachzugehörigkeit“ bewegen, scheint auch das Konzept einer subversiven Hybridität ins Zentrum zu rücken, wie Homi Bhabha es im Kontext seiner Überlegungen zum postkolonialen Subjekt entworfen hat.⁶⁰ Dem entspricht, dass Bator in *Chmurdalia* ein relevantes Detail aus *Piaskowa Góra* in signifikanter Weise weiterentwickelt: Wird im ersten Roman die Begegnung zwischen Dominika und Ignacy zunächst durch einen Unfall, dann durch den Mord an ihm vereitelt, so weicht Dominika nun einer Einladung ihrer Tante Ruth (Ignacys Tochter) aus. Stattdessen leistet sie, unter anderem, in New York einer alten Jüdin Gesellschaft, von der aus sich Fäden zu einem weiteren Holocaust-Narrativ spinnen, das Dominika nur mehr mittelbar tangiert. Insgesamt wirkt die zuvor an Dominika entwickelte jüdische Spur also eher diffus bzw. als ein Zugehörigkeitsanteil unter anderen. Einer modernen transkulturellen Nomadin ähnelnd, zugleich ein Subjekt repräsentierend, das sich endgültig aus einer Kindheit und Jugend in einem postkolonialen Raum zu lösen beginnt, erkundet sie schließlich das griechische (Insel-)Fremde und nähert sich der zunehmend reisefreudigen, fremden- und schwulenfreundlichen Jadzia an.

So bleibt als vorläufiges Bild zunächst ein Eindruck, der gerade in seiner Ambivalenz authentisch wirkt: Das Jüdische als Anderes – und mit ihm die in den Motiven der Luft

⁵⁹ Vgl. Dorothee Kimmich u. Schamma Schahadat, Einleitung in: dies. (Hg.), *Kulturen in Bewegung*. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität, Bielefeld 2012, S. 7–21, hier 7; Wolfgang Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Kimmich u. Schamma (Hgg.), *Kulturen in Bewegung*, S. 25–40.

⁶⁰ Vgl. Doris Bachmann-Medick, Hybridität, in: dies., *Cultural turns*. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2010⁴, S. 197–203, hier 200.

bzw. des Schwebens und Fliegens sinnbildlich gefasste Kunst, der Dominika sich in Form der Fotografie und ihre Autorin in einem Schreiben fernab von Polen zuwendet⁶¹ – bahnt einerseits eine Fluchtlinie angesichts eines als kleingeistig-provinziell erfahrenen Polentums in postkolonialen Zeiten, vielleicht mehr noch: Es bildet die Voraussetzung für das aus der reflektierten Vergangenheitsschau extrahierte Elixier eines *third space*, eines kreativen „Zwischen- und Überlappungsraums“, in dem (Stichwort Meer) Differenzen sich verflüssigen und ineinander übersetzen.⁶² Vielleicht aufgrund dieser durchaus idealistischen Konstruktion scheint bei Bator zugleich eine Fremdheit gegenüber dem Ort des Jüdischen die Feder mit zu führen, die, möglicherweise für eine ganze Generation, (noch) nicht überbrückbar ist und daher in einer prinzipiell unabgeschlossenen Schreibbewegung aufgehoben bleibt. Letztlich aber – und dies spricht für die Überzeugungskraft Dominikas als Romangestalt – geht letztere weder im Konzept jüdischen Weltbürgertums, noch in jenem der Hybridität ganz auf. Namentlich in *Piaskowa Góra* ist ihr ‚seltsames‘, oft in poetisch-surrealen Bildern sich vermittelnde Streben nach Freiheit aus jenem Stoff, der das Surplus von Literatur ausmacht.

⁶¹ Bator schrieb *Piaskowa Góra* und *Chmurdalia* in Japan, wo sie vorübergehend lebte. Zur universellen Parallelisierung von Fliegen und Kunst, ihren völkischen Deutungen und jüdischen Interpretationen s. Berg, Luftmenschen, insbes. den Abschnitt „Vom Bewusstsein, Luftmensch zu sein“, S. 39–48.

⁶² Bachmann-Medick, Dritter Raum, in: dies, op. cit., S. 203–206, hier 204f. Nach Homi Bhabha bezeichnet *third space* (auch: *in-between*) eine „komplexe[] Grenzzonenperspektive“, die vor allem Künstler zu „kreative[r] Übersetzungs- und Transformationsarbeit“ und so zum Abbau der Gegensätze *race, class, gender* befähigt; vgl. Eberhard Kreutzer, Bhabha, Homi K., in: Nünning, Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 61f.