



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Ausgewählte Motive der jungen polnischen Literatur
nach 1989 in der Emigration im deutschen
Sprachraum“

Verfasserin

Magda Woitzuck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl laut Studienblatt: A 393

Studienrichtung laut Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin: Univ. Ass. Dr. Sandra Vlasta

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere hiermit,

dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe, und

dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im Inland noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

(Ort, Datum)

(Unterschrift)

Für die Opfer des Zweiten Weltkrieges

Ich danke meiner Betreuerin Dr. Sandra Vlasta, meinen Freunden und meiner Familie, insbesondere meiner Schwester.

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG	7
1.1 VON DER IDEE ZUR FRAGE.....	7
1.2 ZIELSETZUNG.....	9
2 LITERATUR UND GESCHICHTE: DER KONTEXT.....	9
2.1 HISTORISCHE RAHMENBEDINGUNGEN ZUR ENTWICKLUNG EINES STARKEN NATIONENGEDANKENS IN DER POLNISCHEN LITERATUR	9
2.2 VON DEN ANFÄNGEN DER NATIONALLITERATUR BIS 1939/45	14
2.3 ZUR LITERATURGESCHICHTE POLENS NACH 1939/1945	16
2.3.1 DIE POLNISCHE LITERATUR IN POLEN.....	17
2.3.2 DIE POLNISCHE LITERATUR IN DER EMIGRATION	20
2.3.3 POLNISCHE LITERATUR NACH 1990	23
2.3.4 LITERATUR ALS TREIBENDER FAKTOR ZUR BILDUNG EINER NATIONALEN/KULTURELLEN IDENTITÄT?	28
2.3.5 LITERATUR IN POLEN: DIE ERHALTERIN EINER IDENTITÄT?	31
3 DIE AUSGEWÄHLTEN AUTORINNEN UND IHRE WERKE	32
3.1 DAS AUSWAHLVERFAHREN.....	32
3.2 AUTORINNEN UND WERKE.....	33
4 MOTIVUNTERSUCHUNG.....	42
4.1 DAS LITERARISCHE MOTIV	42
4.3 DIE MOTIVE DER JUNGEN POLNISCHEN LITERATUR IN DER EMIGRATION.....	45
4.3.1 BECKER, ARTUR: <i>DAS HERZ VON CHOPIN</i>	45
4.3.2 GOERKE, NATASZA: <i>ABSCHIED VOM PLASMA</i>	65
4.3.3 KNAPP, RADEK: <i>HERRN KUKAS EMPFEHLUNGEN</i>	74
4.3.4 MUSZER, DARIUSZ: <i>DIE FREIHEIT RIECHT NACH VANILLE</i>	83

4.3.5 RUDNICKI, JANUSZ: <i>DER GRENZGÄNGER</i>	92
4.3.6 ZAŁUSKI, KRZYSZTOF MARIA: <i>BODENSEE TRIPTYCHON</i>	110
<u>5 RESÜMEE</u>	<u>121</u>
5.1 ÜBEREINSTIMMUNGEN.....	121
5.2 DIE ÜBERGEORDNETE ROLLE DER HERKUNFT UND FREMDE.....	129
5.3 AUSEINANDERSETZUNG MIT IDENTITÄT IN DER NEUEN POLNISCHEN MIGRATIONS LITERATUR	130
<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>136</u>
<u>ZUSAMMENFASSUNG.....</u>	<u>141</u>
<u>LEBENS LAUF</u>	<u>142</u>

1 Einleitung

1.1 Von der Idee zur Frage

Vor einigen Jahren setzte ich mich im Zuge meines Studiums im Seminar „Literatur in österreichischen Periodika der Jahrhundertwende“ mit der literarischen Zeitschrift *Przegląd Literacki* (was in etwa „literarische Durchsicht“ bedeutet) auseinander.

Ich wählte dieses Periodikum, das in der Stadt Krakau gegen Ende des 19. Jahrhunderts publiziert worden war, da ich zweisprachig aufgewachsen bin und auch einige Semester Polnisch an der Universität Wien studiert habe.

Als ich mich näher damit zu befassen begann wurde deutlich, dass die Zeitung eigentlich nicht in den Rahmen des Seminars passte – schließlich ging es um österreichische Periodika, und Österreich oder österreichische Literatur kamen in den zwei Jahrgängen, die ich bearbeitete, nicht vor. Vielmehr stellte ich fest, dass es sich bei dieser Zeitschrift um ein Medium handelte, das die polnische Literatur und die polnische Nation zum Thema hatte. Neugierig machte mich vor allem die Tatsache, dass es Polen zu jenem Zeitpunkt schon über hundert Jahre de facto nicht mehr gegeben hatte. Es gab deutsche Polen, russische Polen und österreichische Polen – oder umgekehrt, polnische Deutsche, polnische Russen und polnische Österreicher. Dennoch besprach diese Zeitschrift hauptsächlich polnische Neuerscheinungen, die Rezeption polnischer Literatur in anderen Ländern und Bücher, die vor Jahren veröffentlicht worden und nun wieder von Interesse waren. Die Bitterkeit, die aus manchen Artikeln sprach, stand für sich. Bemängelt wurde, dass es nicht genügend Übersetzungen aus dem Polnischen gab, dass es augenscheinlich kein Interesse an polnischer Kultur und Literatur außerhalb Polens gab. Im Grunde diente dieses Medium dem Kampf um den Erhalt einer nationalen Identität eines Landes, das es als politische Nation nicht mehr gab. Nicht nur das – zu diesem Zeitpunkt gab es keinen Anlass zur Hoffnung, dass es wieder einmal ein Land mit dem Namen Polen geben könnte. Warum war der Gedanke an den Erhalt der Nation und der polnischen Identität so stark, dass sie auf jeder Ebene – sofern möglich – immer wieder propagiert wurden?

Ich bearbeitete also eine eindeutig polnische, nationalistische Zeitung mit dem Anspruch, polnische Identität zu vermitteln, in einem Seminar, das „Österreichische Periodika der Jahrhundertwende“ hieß. Die Geschichte des Landes in Verbindung mit den Folgen für das kulturelle Empfinden erregte meine Aufmerksamkeit.

Ich fragte mich, was der Fall des Eisernen Vorhangs und der Untergang der Sowjetunion für die kulturelle Vermittlung nationaler Identität bewirkt haben könnte. Polen wieder stabil vereint auf einer Landkarte zu finden – und diesmal voraussichtlich auch für die Zukunft – musste etwas bewegt haben. Noch interessanter war der Gedanke, was es für AutorInnen bedeutete, nun nicht mehr unter Androhung von Gewalt zu schreiben, nicht mehr das Bedürfnis zu haben (oder haben zu müssen) für die Nation zu schreiben. Oder was es bedeutete, dass der Westen nun offen war und man dorthin gehen konnte, in den Teil der Welt, der zumindest einige Jahrzehnte lang schwer erreichbar gewesen war – und wenn, dann nur unter der Auflage, dass man sich mit dem Gedanken arrangieren musste, nicht mehr in die Heimat zurückkehren zu können, oder mit dem Bewusstsein, dass es dann kein Zurück in den Westen mehr gab.

Ich machte mich auf die Suche nach AutorInnen, die in den vergangenen Jahrzehnten diesen Schritt gemacht hatten, die in den deutschsprachigen Raum gegangen waren und zumindest eine Zeitlang dort ihren Lebensmittelpunkt gehabt hatten, die also wussten, was es bedeutet sein Land zu verlassen. In einigen Fällen schrieben sie auf Deutsch – zwei dieser AutorInnen, Radek Knapp und Artur Becker, haben nie Literatur auf Polnisch verfasst. Die anderen ließen ihre Bücher übersetzen oder übersetzten sie selbst. Mich interessierten ihre Motive, worüber schrieben sie, jetzt, wo sie alles schreiben, alles sehen, alles bereisen konnten? Wie gingen sie mit der neuen Situation um, hatte es Einfluss auf ihr Werk? Spielte Identität oder Zugehörigkeitsgefühl immer noch eine so große Rolle?

So ergab sich das Thema dieser Arbeit: Motive in der jungen polnischen Literatur der freiwilligen Emigration.

1.2 Zielsetzung

Die Zielsetzung dieser Arbeit ist es, Motive ausgewählter polnischstämmiger AutorInnen, die ihren Lebensmittelpunkt in den vergangenen drei Jahrzehnten im deutschen Sprachraum haben oder hatten, zu erkunden und mögliche Übereinstimmungen zu finden.

Es wird auch auf eventuelle Hinweise, die polnische Nation oder Kultur und ihre Situation betreffend, Rücksicht genommen. Hierzu wird deutlich gemacht, weshalb der nationale Charakter in der polnischen Literatur schon länger vorherrscht, welchem Zweck er diene und welchen Ursprung er hat. Es wird auch die Bedeutung der Literatur für das Konstrukt der polnischen nationalen Identität und die nationale Identität allgemein erläutert.

Als Orientierungshilfe für die Motive dient Elisabeth Frenzels Nachschlagewerk *Motive der Weltliteratur*.

Ich weise darauf hin, dass bei der hier durchgeführten Untersuchung kein Anspruch auf Allgemeingültigkeit besteht. Es handelt sich um eine Bestandsaufnahme ausgewählter Werke.

2 Literatur und Geschichte: Der Kontext

2.1 Historische Rahmenbedingungen zur Entwicklung eines starken Nationengedankens in der polnischen Literatur

Im 16. Jahrhundert kam es aufgrund innenpolitischer Instabilität, die durch einen zu starken Adelsstand und einen zu schwachen König hervorgerufen worden war, zu massiven Umwälzungen in Polen.

Während eines vier Jahre andauernden Bürgerkrieges reagierten Polens Nachbarn. Russland, Preußen und auch die k. u. k. Monarchie sahen eine Möglichkeit zur Gebietserweiterung. Preußische und kaiserlich-königliche

Truppen besetzten schon während des Bürgerkriegs im Jahr 1769 polnische Gebiete.

Zwischen 1772 und 1797 kam es zu drei Teilungen, an denen sich Russland, Preußen und auch die k. u. k. Monarchie beteiligten. Mit der letzten Teilung verschwand der polnische Staat von der Landkarte.

Der Umstand, dass die drei großen Mächte Russland, Preußen und die Donaumonarchie ihre Aufmerksamkeit zu dieser Zeit auf Mittel- und Osteuropa gerichtet hatten, kam einer vierten Macht in Europa zugute. Die Franzosen brachten in dieser Zeit innenpolitische Konflikte und die französische Revolution hinter sich, wodurch Napoleon an die Macht kommen konnte. Die Polen setzten große Hoffnungen auf diesen Herrscher. Er sah mit Polen als Verbündeten seine Chance, die Anzahl seiner Truppen zu erhöhen. Napoleon gelang es, sich gegen die Preußen durchzusetzen und 1807 das kleine Herzogtum Warschau zu gründen. Es wurde das *statut conventionel* erlassen, was hieß, dass die entscheidende politische Macht den französischen Residenten in Warschau oblag. Durch das Herzogtum Warschau und die Rückeroberung einiger Gebiete von den Österreichern erklärten sich die Polen bereit, mit Napoleons Heer gegen Russland zu ziehen. Napoleon musste jedoch eine schwere Niederlage hinnehmen und Russland konnte schnell wieder die Oberhand über das polnische Teilgebiet gewinnen.

1814/1815 kam es zum Wiener Kongress, im Zuge dessen wurde Krakau zur freien Stadt erklärt, das Herzogtum verkleinert und der Rest Polens („Kongresspolen“) als Königreich Polen in Personalunion mit dem russischen Reich vereinigt.

In den folgenden Jahren kam es zu einer sozialen Umstrukturierung, welche die Grundlage für die Entstehung einer demokratischen, polnischen Nation aller Stände schaffte, unter anderem auch deswegen, weil die Polen sich als Einheit von Napoleon verraten fühlten. Sie waren die Einzigen gewesen, die ihn in seinem Kampf um die Herrschaft Europas unterstützt hatten und er hatte nicht nur seine Versprechen gebrochen sondern auch die polnischen Truppen leichtfertig geopfert.

Die Beschlüsse des Wiener Kongresses wurden von den Polen lange Zeit nicht akzeptiert. In den Jahren 1815 bis 1848 kam es zu einer Reihe von Aufständen, die vorangegangenen Revolutionen in Belgien und Frankreich dienten als Beispiel. Besonders heftige Aufstände gab es im russischen Teil, nicht zuletzt angetrieben durch den romantischen Geist der Schriftsteller und Kämpferfiguren Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki. Die Aufstände hatten keinen Erfolg, die Russen behielten die Oberhand. Die Hoffnung auf Wiedervereinigung lag im preußischen und österreichischen Teilgebiet. Durch eine Solidaritätserklärung von Deutschland an Polen 1832 kam es im russischen Teil zu starken Russifizierungsbestrebungen, die vor allem in den Bereichen Bildung und Verwaltung zu spüren war.

Das neue politische und kulturelle Zentrum Polens wurde zu der Zeit das Hotel Lambert in Paris, wohin viele bedeutende Politiker und Künstler geflüchtet waren.

Nach dem gescheiterten Aufstand von 1846 wurde Krakau durch österreichische Truppen besetzt und im selben Jahr wieder in die Donaumonarchie eingegliedert.

Durch die ans Licht gekommenen Aufstandspläne veränderte sich das Klima im vorher eher liberaleren preußischen Teil. Die Märzrevolution von 1848 führte in der Provinz Posen zu einem Aufleben diverser polnischer Organisationen. Erst als Russland 1855 den Krim-Krieg verlor, erwachte erneut die Hoffnung, die Besatzer abschütteln zu können. 1863 kam es zu einem weiteren Aufstand, dem sogenannten Januaraufstand, der aber aus diversen Gründen misslang. Es gab keine Unterstützung von anderen europäischen Staaten, die Absichten der polnischen Führung in Paris waren unklar, es fehlte an einer schlagkräftigen militärischen Führung; der wohl schwerwiegendste Grund war aber, dass man die Bauern nicht mobilisieren konnte.

Die massiven Vergeltungsmaßnahmen der Russen nach jenem misslungenen Aufstand (Deportationen nach Sibirien in den Gulag, Enteignungen) schwächten diesen Teil noch mehr, der Adel verlor seine herrschende und beherrschende Kraft in der Gesellschaft. Die Kirche entwickelte sich aufgrund ihrer beibehaltenen Strukturen zur Bewahrerin der Traditionen.

Im preußischen Teil strebte Otto von Bismarck eine vollständige Integration des polnischen Teilgebietes an, vor allem weil er so gegen den polnischen Adel und den starken Klerus vorgehen konnte. Nach der Reichsgründung 1871 wurden die Germanisierungsbestrebungen weiter verstärkt, zum Beispiel mit der Abschaffung des Polnischen als Unterrichtssprache. Aber die Schritte gegen den Klerus bewirkten eher das Gegenteil des Gewünschten: Der bisher – was Nationalfragen anging – eher apathische Bauernstand begann für seinen Glauben zu kämpfen. Auch der Versuch, deutsche Bauern nach Posen zu locken, misslang, da das Land dort nicht sehr fruchtbar war. Die Leute wanderten eher ab. Auch die Gründung von Vereinen, wie zum Beispiel des Ostmarkvereins, bewirkte nicht das Gewünschte, da es als Antwort zu einem regelrechten Sprießen von polnischen Vereinen kam.

Die Ausweisung zehntausender Polen mit russischer Staatsangehörigkeit zog zudem internationalen Unmut gegen die Deutschen nach sich. Gegen das Verbot der polnischen Sprache gab es gut organisierte Schulstreiks, statt des erhofften Anstiegs des deutschsprachigen Bevölkerungsteils sank dieser sogar. Der Aufschwung des Kaiserreichs aber kam auch den Polen zugute, da der neue Wohlstand Initiativen zur Volksbildung zur Folge hatte. Außerdem gab es eine gewisse Rechtssicherheit und die Möglichkeit parlamentarischer Mitwirkung durch die Partei der Polen im Reichstag. So wurden auf einfache Weise effektive Strukturen geschaffen, die – im Gegensatz zum zaristischen Russland, wo es keine Rechtssicherheit gab und die Religionsfreiheit teilweise unterdrückt wurde – nach 1918 dem polnischen Staat von Nutzen waren.

Nach dem gescheiterten Januaraufstand von 1863 waren die Verwaltungsstrukturen komplett russifiziert worden, die Verwendung der polnischen Sprache ob gedruckt – wie in Zeitung oder Buch – oder gesprochen – wie in der Kirche – war untersagt. Auch die Bezeichnung „Polen“ verschwand aus der zaristischen Verwaltung. Nach dem Scheitern der Aufstände kam es durch die demographischen und wirtschaftlichen Veränderungen zu sozialistischen Bewegungen unter Jozef Pilsudski und Rosa Luxemburg. Die Bedingungen für eine Weiterentwicklung waren im österreichischen Teilungsgebiet am günstigsten da Österreich Ende der 1850er Jahre schwere

Verluste in Norditalien hinnehmen musste und 1866 auch die Vorherrschaft im Deutschen Bund verlor. Gleichzeitig kam es im Rahmen der österreichisch-ungarischen Verständigung zu einem internen Ausgleich mit Ungarn. Dadurch sah man sich veranlasst, die Zügel auch in Galizien zu lockern. Der Kaiser erlaubte die Polonisierung des Schulwesens und der Verwaltung, auch in anderen Bereichen gewährte man polnischen Einfluss, sodass ab 1867 so etwas wie eine Autonomie Galiziens vorherrschte. Das jedoch zog die Missbilligung der Russen und der Preußen nach sich.

Einen wichtigen Einfluss auf das geistige Leben übten die Universitäten von Krakau und Lemberg aus. Im Gegenzug zur Beinahe-Autonomie sicherte das konservative Lager dem Hause Habsburg seine volle Loyalität zu und entsendete auch Vertreter an den Wiener Hof.

Dieses eher liberal geprägte Klima am Vorabend des Ersten Weltkrieges ermöglichte auch die Aufstellung paramilitärischer Verbände, die für die Wiedererlangung der Unabhängigkeit kämpfen sollten. Dort aber fehlte es an Zielen und Konzepten zur Umsetzung.

Die Eliten, nach den Teilungen und nach dem Scheitern der Aufstände, wurden – da der Großteil des Adels einerseits ins Exil gegangen war, andererseits massiv an Einfluss verloren hatte – immer mehr vom Bürgertum gestellt. Dieses machte sich zunehmend Gedanken darüber, wie man der Bedrohung der Russifizierung beziehungsweise Germanisierung entkommen könnte, ohne ständig Blut in Aufständen lassen zu müssen. Schließlich favorisierte man das Konzept einer langsamen Entwicklung der eigenen Fähigkeiten in den Bereichen Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur. Diese Entwicklung wurde unter dem Schlagwort „Organische Arbeit“ (Davies, 2006, 155 f) bekannt. Ausgedacht wurde das Konzept von einer neuen Generation von PublizistInnen und SchriftstellerInnen, die sich vor allem in Warschau versammelten. Sie gründeten zum Beispiel sogenannte Fliegende Universitäten: Bei heimlichen Treffen wurden kulturelle, soziale, medizinische oder naturwissenschaftliche Problematiken diskutiert. Sie nannten sich Positivisten, nach dem Werk *Positive Philosophie* des französischen Philosophen Auguste Comte.

2.2 Von den Anfängen der Nationalliteratur bis 1939/45

Wie oben erwähnt, gab es vor allem zwei Personen, Juliusz Słowacki und Adam Mickiewicz, die sowohl durch ihre kämpferischen Bestrebungen als auch durch ihre schriftstellerische Arbeit bis heute bekannt sind. Zum einen liegt das an ihrer starken Unterstützung für den Kampf um einen eigenen, souveränen Staat, zum anderen gelten ihre Werke noch immer als Nationalerbe oder Nationalepen. Noch heute kommt kein Pole in der Schule umhin, den Anfang von *Pan Tadeusz czyli ostantni zajazd na Litwie* (*Pan Tadeusz oder der letzte Einritt nach Litauen*, 1834) auswendig zu lernen.

Adam Mickiewicz wurde 1789 geboren und starb 1855. Er war nicht nur der Autor des Nationalepos, sondern auch ein Nationalheld, der am Kampf um die Unabhängigkeit Litauens teilnahm.

Sein Frühwerk war noch von den ländlich-idyllischen Motiven der Romantik beherrscht, später richtete sich sein Wirken immer mehr auf die Durchsetzung eines unabhängigen, wiedervereinten Polens. Auch paneuropäisch orientierte Lösungsansätze finden sich in seinem Schaffen.

Mickiewicz war häufig in Europa unterwegs. Zunächst verschlug es ihn – nach seiner Ausweisung aus Litauen – nach Zentralrussland, später traf er in Weimar und Italien auf Goethe. Als er vom Novemberaufstand im Jahr 1830 erfuhr, kam er nach Polen zurück, nahm jedoch nicht daran teil. Nach der Niederschlagung des Aufstandes ging er mit der großen Emigrationswelle nach Paris, wo er weiter die Unabhängigkeit Polens propagierte und am Collège de France slawische Literatur lehrte, bevor er der Universität verwiesen wurde, weil er die Verbreitung seiner politischen Ideen zu vehement vertrat. Er starb in Konstantinopel an der Cholera. Zu seinen wichtigsten Werken zählen *Grazyna* (eine Dichtung), *Totenfeier* (Dramenzyklus), *Konrad Wallenrod* (Erzählung) und die Krim-Sonette.

Ein weiterer bedeutender Schriftsteller dieser Zeit, ebenfalls ein Begründer der Nationalliteratur, war Juliusz Słowacki (1809–1849). Mickiewicz und Słowacki gelten als die wichtigsten Vertreter der polnischen Romantik. Zunächst studierte Słowacki in Wilna Jura, dann erst begann er zu publizieren. Literarisch war er von Byron, Mickiewicz und Lamartine beeinflusst. Mit der Emigrationswelle

nach den Aufständen ging er 1831 nach Paris, später nach Genf. Seine Poesie gehört zu den ersten Reaktionen des polnischen Volks auf die Aufstände.

Słowackis berühmtestes Werk ist das Nationaldrama *Kordian*. Es repräsentiert ein Sinnbild für die Unfähigkeit der Romantiker, politische Taten zu vollbringen (hierbei wurde er stark beeinflusst vom fehlgeschlagenen Aufstand 1831). Ein weiteres bekanntes Werk des Autors ist *Anhelli*, welches 1837 entstand und eine Parabel auf den qualvollen Weg Polens in die Freiheit darstellt (*Anhelli* war maßgeblich von Dantes *La divina comedia* inspiriert).

Andere AutorInnen, die sich profund mit dem polnischen Volk, dem Nationalgefühl und der Wiedervereinigung beschäftigten und die über weite Gebiete hinweg bekannt waren, sind Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa und Henryk Sienkiewicz.

Hier gilt es noch zu bemerken, dass die meisten dieser AutorInnen vornehmlich im Exil schrieben, vor allem in Paris. Nach den ersten Emigrationswellen nach Frankreich wurde das Hotel Lambert in Paris zum Sitz der polnischen Exilregierung und mehrerer polnischer Künstler. Von dort aus fanden viele Werke ihren Weg in die Welt und zurück nach Polen.

Lipiński (Lipiński, 2006, 338 ff) stellt in seinem Artikel *Literatur und Gesellschaft* fest, dass die romantische Literatur im geteilten Polen die Aufgabe hatte, das patriotische Bewusstsein der Nation wachzuhalten und zu animieren. Somit wird der Dichter zum Verkünder aber auch zum Hüter der nationalen Werte und gleichzeitig fällt ihm die Aufgabe zu, die moralische und politische Autorität zu vermitteln. Die Literatur sollte also nicht nur ästhetische Ansprüche erfüllen, sondern sie sollte die Leser beständig daran erinnern, den Kampf um eine Vereinigung und Unabhängigkeit Polens nicht aufzugeben. Dieses patriotische Ziel, das sich die polnische Literatur gesetzt hatte, führte aber auch dazu, dass das Werk in sich geschlossen und deshalb für Außenstehende oft unverständlich war.

Dazu zählen aber laut Lipiński nicht nur die romantischen SchriftstellerInnen, sondern auch Henryk Sienkiewicz, dessen Werke dem Zweck gewidmet waren, die Polen zu trösten und in ihrem Kampf zu bestärken. Viele seiner Werke

schildern entscheidende Augenblicke der polnischen Geschichte, ein Beispiel hierfür wäre *Ogniem i mieczem (Mit Feuer und Schwert)*.

Die Jahrhundertwende war, wie in anderen Ländern Europas, auch in Polen von unterschiedlichen Strömungen und Moden geprägt, Einflüsse kamen aus Skandinavien, Frankreich oder Deutschland. Im eher autonomen Galizien, und da vor allem in Krakau, etablierten sich in der Gruppe *Młoda Polska* (Junges Polen) SchriftstellerInnen, die weiter an der nationalen Kultur arbeiten konnten. Berühmte Vertreter der *Młoda Polska* sind Wyspiański und Przybyszewski. Die Verarbeitung des Ersten Weltkrieges in der Literatur, so Lipiński, gestaltete sich aber anders als in Deutschland oder Österreich. Das lag vor allem daran, dass der Erste Weltkrieg die Wiedervereinigung Polens nach sich zog. Polen verfügte nach 1918 erstmals seit über einem Jahrhundert wieder über ein Staatsgebiet. Daher wurde in den Werken der AutorInnen vornehmlich der neue Staat thematisiert. Die Zwischenkriegszeit bedeutete für Polen eine relativ intakte Zeit. Auf dem literarischen Sektor fanden sich avantgardistische und experimentelle Arbeiten und Gruppen wie die Futuristen oder die Skamandriten.

2.3 Zur Literaturgeschichte Polens nach 1939/1945

Durch die neue politische Situation Polens nach dem Zweiten Weltkrieg ergab sich auch für die Literatur und die AutorInnen in Polen eine neue Situation.

Nach 1945 spaltete sich der aufgestaute Fluß der Zwischenkriegsliteratur auf – ihr reißender Hauptstrom „bog ins Exil ab“ und existierte in den vergangenen Jahrzehnten in einem fort. [...] In Polen dagegen blieb von der Zwischenkriegsliteratur ein schmales Bächlein, das die Kulturpolitik der Volksrepublik Polen begradigte, beschnitten durch verschiedene „Abrechnungen mit der Zwischenkriegszeit“ oder verstärkt durch eine neue, völlig andere Literatur – anders, weil ihr grundlegender Bezugspunkt – und manchmal auch ihr auf Dauer unüberwindliches Kainsmal – bis heute der Soziale Realismus ist. (Bolecki, 2000,140)

Daran lässt sich erkennen, dass sich die polnische Literatur mit der Eingliederung Polens in die Sowjetunion aufspaltete: Es existierten fortan eine im Exil und eine im Land. Diese Teilung macht eine konkrete Besprechung der polnischen Literatur von 1939, beziehungsweise 1945, bis 1990 problematisch.

2.3.1 Die polnische Literatur in Polen

Die Literatur Polens wurde bald nach dem Zweiten Weltkrieg am sowjetischen Beispiel einer gelenkten Literatur ausgerichtet. Obwohl Polen sich Jahrhunderte lang nach dem Westen orientiert hatte, entstanden jetzt antiwestliche Tendenzen (Schaerf, 1956, 44). Literarische Werke wurden nun nicht mehr nach ihrem ästhetisch-ethischen Wert beurteilt, sondern nach ihrer politischen Wirksamkeit. In diesem Fall bedeutete dies zum Beispiel die Schematisierung negativer/positiver Held, die Vorteile des sozialistischen Aufbaus und ähnliches. So etablierte sich innerhalb kurzer Zeit eine Art literarischer Diktatur. Als Stalin 1953 starb, lockerten sich aber diverse Bestimmungen, das ermöglichte nach und nach Kritik an der zuvor etablierten Literatur. Jedoch musste man diese Kritik mit Bedacht aussprechen – wo dies nicht erfolgte, musste man mit Konsequenzen rechnen¹. Allerdings darf man sich die Literatur, die in Polen geschrieben worden war, nicht nur als dem Regime gefallend vorstellen. Wo es Zensur gibt, gibt es meistens auch Menschen, die sich dagegen zu wehren wissen. Nicht umsonst war die Lyrik in Polen besonders beliebt: In kaum einer anderen Gattung kann man so viel zwischen die Zeilen schreiben. Die meist unkundigen Zensoren übersahen oft die Codierung.

Durch die Kulturpolitik Volkspolens kam es immer wieder zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen AutorInnen und Regimevertretern. Der Artikel von Karl Hartmann *Partei und Schriftsteller in Polen* (Hartmann, 1972, 573 f) verdeutlicht, wie kompliziert sich dieses Verhältnis gestaltete und weshalb es immer wieder zu Emigrationswellen kam (das hatte sowohl kulturpolitische als auch politische Gründe). 1970 trat Gierek an die Parteispitze, doch auch unter ihm blieb die Maxime aufrecht, dass das „einzige Kriterium für die Beurteilung eines Kunstwerkes und seines Schöpfers der gesellschaftliche und künstlerische Wert des Geschaffenen sei“ (Hartmann, 1972, 575 ff). Da die Partei seit den 1950er Jahren mit vielen schwerwiegenden Problemen wirtschaftlicher und sozialer Natur beschäftigt war, war ihr

¹ Ein Beispiel: Der Schriftsteller Adam Ważyk, der bis dahin als sehr linientreuer Autor gegolten hatte, veröffentlichte 1955 in der Zeitschrift *Nowa Kultura* das *Poem für Erwachsene*. In dem Gedicht stellte er das angeblich bessere Leben in Volkspolen bloß. Auf den Gegenschlag musste die Zeitschrift nicht lange warten, das Regime zog sie ein. (Vgl. Schaerf)

Augenmerk nicht auf die Unterstützung von Kunst gerichtet. Die Partei konnte aber nicht ganz auf die Kunst verzichten, da sie in der Zeit der Massenmedien in der Literatur einen wichtigen Partner im Kampf für die eigene Ideologie sah. Auf dem von Hartmann beschriebenen Kongress 1972 in Łódź wurden die Probleme und Differenzen zwischen Partei und SchriftstellerInnen deutlich. Die AutorInnen verlangten nach materieller Unterstützung (zum Beispiel bessere medizinische Versorgung, Renten) und dass besonders guten AutorInnen (die Entscheidung darüber, wer besonders gut war, oblag natürlich der Partei) neu aufgelegt beziehungsweise in höherer Auflage gedruckt werden sollten. Dafür war es notwendig, mehr Druckpapier zur Verfügung zu stellen und mehr Druckereien zu eröffnen. Auch wurde Schriftstellergremien mehr Mitsprache bei den Beschlüssen des Kulturministeriums zugesprochen. Dies alles bedeutete jedoch nicht, dass sich die Erwartung der Partei, was Literatur betraf, veränderte. Der/die AutorIn hatte eine Aufgabe für Volkspolen zu erfüllen. Die Partei würde weiterhin Werke begünstigen, die sich für Fortschritt und Sozialismus aussprachen, und sie würde immer noch diejenigen aus dem Verkehr ziehen, die sich gegen die sowjetischen Brüderländer (vor allem die Sowjetunion) aussprachen. Es erscheint in diesem Zusammenhang paradox, dass die Parteispitze das Fehlen eines herausragenden polnischen Werkes seit dem Bestehen der Volksrepublik bemängelte. Der Vorsitzende des Schriftstellerverbandes, Iwaszkiewicz, meinte dazu, dass es durch die Tabuthemen und die Zensur schwierig sei, zeitgenössisch relevante Themen aufzugreifen. Außerdem würden sich laut Krasiński viele SchriftstellerInnen davon abhalten lassen, ein Werk zu verfassen, welches ihnen am Herzen liege, aus Angst davor, dass es die Zensur nicht passieren und in der Schublade enden würde.

Mit dem Amtsantritt Giereks wuchs die Hoffnung der polnischen Bevölkerung und auch der AutorInnen. Zunächst gelang es Gierek und der Parteiführung, die wirtschaftliche Situation trotz einer weltweiten Wirtschaftskrise zu verbessern, Mitte der 1970er Jahre jedoch mussten die Lebensmittelpreise angehoben werden, was zu Protesten in weiten Teilen der Bevölkerung führte. Es bildete sich ein „Komitee zur gesellschaftlichen Selbstverteidigung“, das unter anderem

ein Mehrparteiensystem und die Abschaffung der Zensur forderte. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre stiegen die Lebenshaltungskosten weiterhin stark an, die Löhne wurden jedoch nicht angeglichen. Damit wurde die Schere zwischen Kaufkraft und Warenangebot stetig größer. Durch die schwierige Situation, in der sich das Land befand, kam es zu mehreren Regierungswechseln. 1980 war es wieder zu einem Regierungswechsel gekommen, der neue Ministerpräsident versprach Besserung, jedoch musste dafür ein drastischer Sparkurs eingeführt werden. Als der Preis für Fleisch erneut angehoben wurde, legten Arbeiter in mehreren Betrieben ihre Arbeit nieder. Der Streik breitete sich in den nächsten Monaten aus. Die Arbeiter setzten Gewerkschaften durch. Die polnische Regierung sah sich gezwungen, in einen Dialog mit den Gewerkschaften zu treten und Reformen zu versprechen. 1981 wurde Lech Wałęsa zum Vorsitzenden der Gewerkschaft Solidarność (Solidarität) gewählt. Die Versorgungslage verschlechterte sich weiterhin. Heftige Kritik aus den anderen Staaten des Ostblocks und der Sowjetunion ließ nicht lange auf sich warten. Im Dezember 1981 wurde das Kriegsrecht über Polen verhängt, General Jaruzelski übernahm mit dem Militär die oberste Verantwortung für das Land. Tausende Mitglieder der Solidarność, unter ihnen auch Wałęsa, wurden verhaftet und interniert. Erst mit der Aussetzung des Kriegsrechtes 1983 wurde er wieder entlassen. Fortan suchte man nach einer Lösung, die sowohl die Opposition als auch die Partei befriedigen würde. 1985 wurde Michail Gorbatschow Präsident der Sowjetunion und mit ihm änderte sich auch der Kurs, der 1990 im Zerfall der Sowjetunion mündete.

Die Literatur dieser Dekaden, der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts in Polen ist geprägt von einer ständigen Auseinandersetzung mit der Partei und den Anforderungen, die diese an den Literaturbetrieb stellte. Die Fiktion wurde unpopulärer, realistische Literatur gewann an Platz. Die Ambition, etwas Authentisches zu verfassen, stand oftmals an erster Stelle. Literatur hatte die Aufgabe, das Leben in all seinen Facetten detailgetreu darzustellen. Auch spielten AutorInnen (jedenfalls wurde das von ihnen erwartet) bis Mitte der 1980er eine Rolle im öffentlichen Leben. Ihre Arbeit scheint davon

gekennzeichnet zu sein, ein möglichst authentisches Bild von der Realität zu vermitteln; vermutlich lag das daran, dass nun immer größere Teile der Bevölkerung erkannten, dass das kommunistische System auf Lügen erbaut worden war. Andererseits sind einige der wichtigsten Werke aus dieser Zeit Arbeiten, die die Realität nur streifen. Was auch daran liegen mag, dass der Umgang mit der „Wahrheit“, der „Realität“ zur Zeit des Regimes ein maßgebliches Kriterium für den Wert eines Werkes war. Dies schränkte die Arbeit der AutorInnen zu einem hohen Grad ein. In den 1990ern wurden kritische Stimmen laut. Zum Beispiel meinte der Kritiker Bogusław Bakuła nach einer Durchsicht von Konwickis² Gedichten:

Im bardziej to jest prawdziwe, tym słabsze literacko.

(The more real it is, the weaker it becomes artistically.)

(Halikowska-Smith, 2003, 922)

Die Literatur veränderte sich im Laufe der 1990er Jahre erwartungsgemäß. Das hing vor allem mit der politischen Veränderung und dem Fall des Eisernen Vorhangs zusammen. Durch das Ende der bipolaren Welt hatten nun auch die polnischen SchriftstellerInnen wieder die Möglichkeit unzensuriert zu schreiben.

2.3.2 Die polnische Literatur in der Emigration

Im Zusammenhang mit der (Literatur)Geschichte des Landes wird deutlich, dass viele der Werke, die in Polen heute als Nationalliteratur bezeichnet werden, beziehungsweise die heute im Kanon der polnischen Literatur – etwa in der Schule – besprochen werden, solche sind, die nicht in Polen sondern in der (freiwilligen und unfreiwilligen) Emigration entstanden sind. Dazu zählen zunächst Mickiewicz und Słowacki, deren Literatur bereits eine starke nationale Färbung aufwies. So verhält es sich auch mit Werken, die im 19. und 20. Jahrhundert in oder außerhalb von Polen für Polen verfasst worden sind. In seinem Artikel *Polnische Exilliteratur des 20. Jahrhunderts* in *Die polnische Emigration und Europa 1945–1990 (2000)* meint Włodzimierz Bolecki deshalb, dass es nicht zielführend sei, die Literatur des polnischen Exils nur in ihrer politisierten Ebene zu untersuchen. Es sei auch nicht zweckmäßig, sie von der

² Konwicki zählt zu den wichtigsten Schriftstellern und Filmemachern in Polen. Er emigrierte nicht.

Binnenliteratur zu trennen, sondern man müsse auch die Stärke ihrer künstlerischen Gestaltung anerkennen und diese nun endlich genauer betrachten.

Die polnische Emigration war, wie oben erläutert, immer schon stark gewesen. Mit der Emigration ab 1939 bildeten sich nun in Ländern wie Frankreich, England oder Amerika polnische Enklaven, die nicht bereit waren, sich im Zielland zu assimilieren, Vergangenheit und Heimat hinter sich zu lassen. Um nur einige Namen des literarischen Exils zu nennen: Autoren wie Witold Gombrowicz, Stanisław Lem, Henryk Grynberg, Czesław Miłosz, Marek Hłasko oder Sławomir Mrożek verließen früher oder später für einige Zeit (oder auch für immer) ihr Heimatland. Viele der ExilantInnen wollten ihren Kampf um die Souveränität Polens weiter publik machen. Wie man in Boleckis Artikel lesen kann, kam es in Paris zur Gründung der Exilzeitschrift *Kultura* (1946), in den 1980ern zur Gründung der Zeitschrift *Aneks* und der Literaturzeitung *Zeszyty Literatckie*; in London erschien wöchentlich die *Wiadomości*. Viele der ExilautorInnen veröffentlichten ihr Werk zunächst entweder in einer literarischen Zeitschrift oder in einem polnischen Verlag im Ausland. Ihre Arbeit wurde dann – sofern sie nicht gegen die Partei sprach – nach und nach auch in Polen erhältlich. Das galt nicht für AutorInnen, die sich öffentlichen gegen das kommunistische System in Polen aussprachen, deren Bücher wurden erst in den 1980ern auch in Polen erhältlich.

Lipiński erwähnt in seinem Artikel *Literatur und Gesellschaft in Deutsche und Polen: Geschichte, Kultur, Politik* (Lipiński, 2006, 340) in diesem Zusammenhang auch die nicht zu unterschätzende Tätigkeit des Schmuggelns. Während des Kriegszustandes war zudem eine illegale Verlagstätigkeit im Untergrund entstanden, die man „drugi obieg“ nannte, was in etwa „zweiter Umlauf“ heißt. Sie ermöglichte das Erscheinen von verbotenen oder systemfeindlichen Schriften. Es wurden auch Manuskripte nach London oder Paris geschmuggelt, dort gedruckt und dann wieder zurück nach Polen gebracht. Die Auflagen waren dementsprechend klein, die Bücher wurden unter der Hand weiter gegeben.

Wie Bolecki feststellt, trägt die Literatur des Exils eine starke politische oder geschichtliche Ebene in sich. Das gilt natürlich nicht für alle Werke, und oft handelt es sich bei der im Werk entdeckten politischen Ebene auch um Fehlinterpretation. Dennoch ist der polnischen Exilliteratur diese Ebene nicht abzusprechen.

Gleichzeitig jedoch war auch die in Volkspolen geförderte Literatur eine politische Literatur. Auch hier gilt es laut Bolecki, genaue Beschreibungen und konkrete Begriffe zu definieren.

Ein anderes Problem zeigt sich in der Besprechung der polnischen Literatur überhaupt. Denn welche ist nun die „polnische Literatur“? Kann man tatsächlich von einer Literatur sprechen, wenn es Binnen- und Exilliteratur gab, die doch mit so unterschiedlichen Bedingungen (zum Beispiel zensuriert und unzensuriert) konfrontiert gewesen waren? Bolecki versucht auf den Umstand hinzuweisen, dass die Binnen- und Exilliteratur miteinander verbunden waren und deshalb auch so besprochen werden sollten.

Gleichzeitig ist auch der Ort der Entstehung von Literatur relevant: Es gab polnische Binnenliteratur und polnische Exilliteratur. Heute, 20 Jahre nach Ende der bipolaren Weltordnung, tendiert man dazu, die Exilliteratur „vom Festland“ aus zu betrachten, als etwas, das nach einer langen Reise wieder in den Hafen zurückkehrt. Unter diesen Umständen wird die Exilliteratur auch mit Begriffen, Konzepten und Normen untersucht, die der Binnenliteratur entsprungen sind, obwohl doch die Exilliteratur dieser nicht zuordenbar scheint.

Dennoch hat diese Exilliteratur, die von 1939 beziehungsweise 1945 bis 1990 entstanden ist, große Bedeutung, da sie einem Volk Hoffnung und das Gefühl von Einheit vermittelte und – trotz ihrer politischen Konnotation – die Literatur der Polen war, die frei war, die keinen Konventionen zu entsprechen hatte und in ihren ästhetischen Ansprüchen nur sich selbst und ihrem Verfasser zu genügen hatte. Lipiński streicht in diesem Zusammenhang die Sonderrolle der polnischen Literatur heraus. Er meint, dass sie zwischen den Jahren 1795 und 1989 eine Rolle spielte, wie sie es in keinem anderen europäischen Land tat (obwohl Schottland, Irland und Griechenland analog betrachtet werden können).

Im genannten Zeitraum, abgesehen von der Zwischenkriegszeit, ersetzte sie die Institutionen des nicht existierenden bzw. besetzten oder abhängigen Staates, war ein ideologisches und auch Werte stiftendes Bindemittel, das ermöglichte, dass das Gebäude des kollektiven Bewusstseins über mehrere Generationen hinweg nicht zusammenbrach. (Lipiński, 2006, 341)

Die Rezeption dieser Literatur in Polen war, sofern sie zugänglich war, groß. Die Rezeption polnischer Literatur in westlichen Ländern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war anders, wie man bei Lipiński lesen kann. Bei genauerer Betrachtung wird eine gewisse Asymmetrie deutlich. Die meisten großen deutschen oder österreichischen Autoren wie Franz Kafka, die Brüder Mann oder Thomas Bernhard wurden in Polen gelesen. Das lag vor allem an der zentralistischen Verlagspolitik, die es trotz starker Zensurmaßnahmen zustande brachte, deutschsprachige SchriftstellerInnen in Großauflagen zu veröffentlichen. Dagegen waren die polnischen SchriftstellerInnen im deutschen Sprachraum weitgehend unbekannt. Die patriotischen Werke der polnischen SchriftstellerInnen der Romantik, allen voran Mickiewicz, blieben dem deutschsprachigen Leser hermetisch und unverständlich. Marcel Reich-Ranicki (Reich-Ranicki, 2002, 15) hält dazu fest, dass dies wohl daran lag, dass der Leser in den Werken polnischer AutorInnen oft nach Antworten suchte, nach etwas, das ihm den Osten und die dortigen Verhältnisse in bildhafter Sprache näher brachte. Jedoch waren sowohl die Werke aus Polen als auch die der Exilanten oft in verschlüsselter Sprache verfasst. Um das Werk decodieren zu können, hätte es nicht nur sehr fähiger Übersetzer oder des Beherrschens der polnischen Sprache bedurft – man musste das Leben in Polen unter diesen speziellen Umständen kennen.

2.3.3 Polnische Literatur nach 1990

Zunächst einmal lässt sich zu diesem Thema festhalten, dass sich der/die polnische AutorIn nach 1990 – egal ob im In- oder Ausland – in einer neuen Situation befand. Nicht nur hatte sich sein Status geändert, sofern er im Exil war (er war nicht mehr im Exil, er war nun in der Emigration), auch der/die AutorIn in Polen sah sich nun mit einer neuen Situation konfrontiert. Wolfgang Schlott hält in der Einleitung zu *Polnische Prosa nach 1990. Nostalgische Rückblicke und*

Suche nach neuen Identifikationen. (Schlott, 2004) fest, dass die Texte der polnischen AutorInnen nach dem Ende der bipolaren Welt ihre kulturelle Funktion veränderten.

Indem sie nämlich ihren Erzählern immer mehr „Freiheit“ geben, sind auch die „Drahtzieher“ der Texthandlungen verpflichtet, den jeweils auftretenden Personen und Figuren immer mehr Autonomie mit der Konsequenz einzuräumen, sich selbst zu entmündigen. Ein solcher Machtverlust der tradierten Erzählinstanzen könnte in einer entscheidenden Phase der polnischen Erzählliteratur spürbare Folgen haben: Die aus der Obhut ihres Erzählers gelassenen Figuren proben ihren Ausstieg aus Denkfeldern, auf denen die nationalpatriotische Selbstbeweihräucherung dem freien Spiel von Ideen und Konzepten weichen wird. (Schlott, 2004, 7 f)

Der/die SchriftstellerIn war nun nicht mehr der/die VerkünderIn der Wahrheit, von der er/sie zwischen den Zeilen geschrieben hatte. Er/sie war frei von allen Zwängen. Polen war nun eine Nation, es gab kein großes Gemeinsames mehr, was es anzustreben galt, sei es das Gelingen des Sozialismus oder die Befreiung von sozialistischen oder anderen Herrschern und Mächten. Ein fundamentaler Umbruch der Gesellschaftsordnung, wie Schlott weiter schreibt, führt zu einer Revision des Geschichtsbildes. Auch in Polen hatten sich während der sozialistischen Herrschaft zahlreiche Tabus etabliert, es war zu Verfälschungen historisch verbürgter Fakten und Verdrängungen gekommen. Allerdings konnten sich zahlreiche Exil- und Emigrationsverlage und Untergrundverlage in Polen dagegen zur Wehr setzen; die Gestaltung dieser Werke lag allein in den Händen von SchriftstellerInnen, die sich gegen das System auflehnten beziehungsweise es verstanden, geeignete Schlupflöcher zu finden. Nach 1990 änderte sich diese Situation grundlegend. Es entstanden schnell Privatverlage, die in hohen Auflagen die unterschiedlichste Art von Literatur publizierten. Das bedeutete für den Leser eine Änderung der Lesegewohnheiten (er war etwa nicht mehr darauf angewiesen, Texte entsprechend zu decodieren). Nicht nur die endlich legal erhältlichen Werke der ExilschriftstellerInnen waren vertreten, sondern vor allem auch eine Flut von westlich geprägter Literatur, etwa phantasievolle Genreliteratur oder Science Fiction (die hatte, zusammen mit dem Kriminalroman, schon in den 1960ern ein großes Publikum begeistert). Vor allem der magische Realismus, aus Nord- und Südamerika importiert, wurde populär. Schlott schreibt aber, dass diese breite

Rezeption von oftmals Trivialliteratur aber nicht nur mit der plötzlichen Erhältlichkeit in Zusammenhang stand – gewissermaßen der Konsum der lange verbotenen Frucht – sondern auch etwas mit der Ratlosigkeit der Gesellschaft zu tun hatte. Die versprochenen Besserungen unter der sozialen Marktwirtschaft traten nicht ein, was bei den Rezipienten zu einer Verunsicherung führte.

Der/die AutorIn war auf sich selbst zurückgeworfen, und sah er/sie zurück, sah er/sie sich mit einer Jahrhunderte langen Tradition der Nationalliteratur konfrontiert, die nicht mehr zeitgemäß wirkte. Gleichzeitig rückte nicht nur die Frage nach der eigenen Identität ins Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern der/die AutorIn war auch den Regeln der neuen Marktwirtschaft unterworfen. Sein/ihr Werk war nun etwas, das es zu verkaufen galt, jedoch ohne den Anspruch zu haben, dass das, was er/sie schrieb – so wie es in Werken der Untergrund- oder Exil- und Emigrationsliteratur gewesen war – eine (politische) Botschaft oder die geheime Wahrheit enthielt.

Schlott zitiert in seinem Werk den polnischen Soziologen Krzysztof Michalski.

Das „Ich“ (der Kommunisten, Okkupanten und Unterdrückter) gibt es nicht mehr – wer sind „wir“ jetzt? Die ehemalige Opposition, der intellektuelle, gesellschaftliche und politische Widerstand wurde Erinnerung, Geschichte; also muß man neue Aufgaben finden, von neuem die Frage stellen: worin besteht das „Polentum“?
(Schlott, 2004, 119)

Die neue politische Situation war gleichzeitig Geschenk und Herausforderung, sie stellt einen Wendepunkt in der literarischen Landschaft Polens dar. Es musste zu einer persönlichen Aufarbeitung der Geschichte kommen und noch viel mehr zu einer Umorientierung. Schlott schreibt, dass es hierbei weniger um eine Eliminierung alter Werte geht, sondern mehr um die Überzeugung, dass Literatur und Kunst tradierte Formen beseitigen und eigene ästhetische Elemente hervorbringen kann (Schlott, 2004, 122). Während sich in den 1980ern wegen des Kriegszustandes und der finanziellen Krise des Landes die meiste Literatur mit dem psychomentalen Zustand der Gesellschaft und der Kritik am System auseinandersetzte, wurde dies nun nicht mehr gebraucht. Es gab kein Kollektiv mehr, das der/die AutorIn – oftmals auch in den Werken durch die Dichotomie „Wir“ (Ausdrucksform für das nationale

Kollektivbewusstsein) und „Sie“ (anonymer Staat) ausgedrückt – ansprechen musste, wie etwa in den Zeiten der Solidarität.

Das bereitete vielen AutorInnen Schwierigkeiten und floss auch maßgeblich in die Werke der neuen Generation ein. Viele davon sind immer noch in einer Thematik verankert, die die Fragen nach dem Woher und Wohin, Fragen nach der Zugehörigkeit und des eigenen Platzes stellen.

Als ein Beispiel zitiert Schlott Olga Tokarczuk, die im Interview in der Wochenzeitschrift *Polityka* (43/1995) sagte, dass es ihnen (den SchriftstellerInnen) schien, alle für das Land und die Menschen relevante Geschichte sei schon passiert, sie befänden sich etwas außerhalb der Geschichte. Alexander Fiut kritisierte an der Literatur der AutorInnen nach 1989/1990, sie „würden die Relikte der nationalen Traditionen, die Folgen ihrer Erziehung im Geiste des Sozialrealismus, die Legenden um „Solidarność“ und die eben angeeigneten Muster der westlichen, vor allem der amerikanischen Kultur zu einem fiktionalen Brei vermischen, ohne den Wandel, der sich an der Weichsel ereignet habe, zu begreifen“ (Schlott, 2004, 137). In eine ähnliche Bresche schlägt Bogumiła Kaniewska, die meint, die polnische „Prosa ziehe es vor, sich in einer Umlaufbahn von Literatur, Kunst und vornehmlich fremden Kulturen aufzuhalten, vermeide aber die politischen Schauplätze und Orte, an denen epochale Veränderungen abliefen“ (Schlott, 2004, 137).

Beispiele für erfolgreiche polnische AutorInnen der Gegenwart neben Olga Tokarczuk sind Andrzej Stasiuk und Dorota Masłowska. Masłowskas Erstlingsroman *Wojna Polsko Ruska pod flagą biało-czerwoną* (2003), der in der Übersetzung den Titel *Schneeweiß und Russenrot* hat (in der direkten Übersetzung „Der polnisch-russische Krieg unter der weiß-roten Fahne“, was die Thematik des Buches besser beschreibt), handelt ebenfalls von der Problematik der Geschichtsüberwindung. Die Handlung findet in einem entlegenen Teil Polens statt, der einen hohen russischen Bevölkerungsanteil aufweist. Die Probleme, die Russen und Polen, nach einer langen Geschichte des Konfliktes, miteinander im 21. Jahrhundert haben, sind Thema des Buches. Zusätzlich wird die Orientierungs- und Hilflosigkeit einer jungen Generation aufgegriffen, die 20 Jahre nach dem Mauerfall keine Möglichkeit sieht, ihren

Lebensstandard trotz freier Marktwirtschaft und der Überwindung des sozialistischen Systems zu heben. Die Schwierigkeit, dass der Westen nun ein realer Ort geworden ist, den man besuchen könnte, dieser aber nicht erreichbar scheint weil andere Faktoren, etwa Geld, schlagend geworden sind, ist oft auch Thema der in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Werke. Sowohl die Schwierigkeit im Westen Fuß zu fassen oder ihn überhaupt zu erreichen als auch das Gefühl der Stigmatisierung, die man aufgrund der Geschichte und Situation des Herkunftslandes verspürt, gehören zu den Empfindungen mancher ProtagonistInnen der vorliegenden Arbeit.

Die AutorInnen, die hier in einer Auswahl besprochen werden, kamen entweder in den zwei Jahrzehnten vor dem Mauerfall nach Deutschland, Österreich oder in die Schweiz, oder sie kamen danach. Ein Teil mag aus politischen Gründen geflohen sein (wie oben erwähnt, wurde in Polen Anfang der 1980er Jahre das Kriegsrecht verhängt), andere aber kamen, um im Westen sprichwörtlich ihr Glück zu versuchen.

Diese AutorInnen, die im deutschen Sprachraum ihre Bücher verfasst haben, taten dies aber meiner Meinung nach mit einer anderen Intention, als es ihre Vorgänger, die AutorInnen des Exils nach 1939, getan haben. Sie schrieben für ein deutschsprachiges Publikum. Die Bücher wurden in deutschsprachigen Verlagen verlegt, die Werbung sprach den deutschsprachigen Buchmarkt an. Hier kommt es meiner Anschauung nach zu einer Bedeutungsverschiebung. Die Literatur des Exils nach 1939 war von Polen für Polen geschrieben worden. Das Zielpublikum war das einzige Publikum, das über die notwendigen Mittel verfügte, um den Text des/der AutorIn entsprechend decodieren zu können. Ich will nicht sagen, dass diese AutorInnen nicht auch anderswo gelesen wurden und geschätzt waren. Evident ist jedoch, dass die Polen das Publikum waren, das der/die AutorIn in den meisten Fällen vornehmlich vor Augen gehabt hatte, da er sich mit der Situation seiner Landsleute auseinandersetzte.

Im Falle der neuen Literatur der Emigration, also bei allem, was nach 1990 im deutschsprachigen Raum erschienen ist, verhält es sich meiner Meinung nach anders. Die Bücher wurden in Polen entweder gar nicht oder in keinen großen Auflagen verlegt und das zumeist erst nach ihrer Veröffentlichung im

deutschsprachigen Raum. Die Romane und Erzählungen spielen zum großen Teil in Deutschland oder Österreich und handeln von Menschen, die sich dort mit ihrem fremden Umfeld auseinandersetzen müssen. Es findet – bis auf Ausnahmen – keine Codierung des Textes statt. Das bedeutet nicht, dass sich die Herkunft der AutorInnen nicht in den Texten niederschlägt. Die Probleme, die sich bei einem Leben zwischen oder in zwei Kulturkreisen mitsamt deren Geschichte ergeben, fließen in die Werke ein.

Es geht bei dieser Literatur meiner Ansicht nach darum, eine Migrationserfahrung mit all ihren Problemen so darzustellen, dass die Leser ein Verständnis entwickeln können. Insofern könnte man von einer Veränderung des angesprochenen Publikums und auch von einer Bedeutungsverschiebung, was die Intention des Textes betrifft, zwischen der Exilliteratur vor 1990 und der Emigrationsliteratur nach 1990 sprechen.

2.3.4 Literatur als treibender Faktor zur Bildung einer nationalen/kulturellen Identität?

Das Schlagwort „nationale Identität“ findet sich nicht nur in der Verfassung der europäischen Union³, sondern wird sowohl in der Wissenschaft als auch im alltäglichen Leben oft verwendet. Was genau ist nationale Identität?

Unter „Nation“ versteht man laut *Meyers grosses Taschenlexikon* (Digel/Kwiatowski, 1983, Bd. 15, 155) eine bewusste und gewollte politische Gemeinschaft. In vielen Fällen wird diese von einer Bevölkerungsmehrheit mit gleicher Sprache und gleichen ethnisch-kulturellen Merkmalen getragen. Sie kann aber auch anderssprachige und ethnisch-kulturell unterschiedliche Minderheiten aufnehmen, sofern sich diese zu der Nation bekennen. Prägend für eine Nation ist weiters eine gemeinsame Geschichte. Es handelt sich bei einer Nation also um eine freiwillige Gemeinschaft, die sich nach und nach politisch integriert.

Seit Anfang des 18. Jahrhunderts hat sich neben der (durch die Französische Revolution geprägten) Staatsnation auch die Kulturnation entwickelt. Hierbei

³ Vgl: Vertrag über eine Verfassung für Europa. Amt für amtliche Veröffentlichungen der europäischen Gemeinschaften. Luxemburg: 2005

spricht man von einer Gemeinschaft, die über Staatsgrenzen hinausgeht (zum Beispiel der deutsche Sprachraum mit Österreich, Deutschland und der Schweiz).⁴

Unter dem Begriff „Identität“ findet sich in *Meyers grosses Taschenlexikon* (Digel/Kwiatowski, 1983, Bd. 10, 163) folgender Eintrag: „völlige Gleichheit bzw. Übereinstimmung; in der Psychologie die Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit einer Person, die von ihr als ihre spezifische Art und Weise des Verhaltens, Denkens und Erlebens durch alle persönlichen Veränderungen hindurch erfahren wird“.

Zieht man diese beiden Begriffe nun zu dem Schlagwort „nationale Identität“ zusammen, kann man also festhalten, dass es sich bei einer nationalen Identität um eine bewusste und gewollte politische Gemeinschaft mit völliger Gleichheit oder Übereinstimmung handelt.

Anthony D. Smith fasst es in seinem Buch *National Identity* so zusammen, dass es fünf fundamentale Charakteristika gibt, die eine solche Identität umschreiben:

1. ein historisches Territorium oder „homeland“
2. gemeinsame Mythen und/oder historische Erinnerungen
3. eine gemeinsame Massenkultur
4. gleiche Rechte und Pflichten für alle Mitglieder des Staates
5. eine gemeinsame Wirtschaft mit ökonomischer Mobilität

Er hält aber auch fest, dass bei dieser provisorischen Arbeitsbeschreibung des Wortes klar wird, mit welcher komplexer und abstrakter Natur die nationale Identität behaftet ist (Smith, 1991, 14).

Wenn man es nun, wie in dem hier besprochenen Fall, mit einer Nation zu tun hat, die lange Zeit Kulturnation war (also eine Gemeinschaft, die über Staatsgrenzen hinausgeht) bevor sie wieder Staatsnation wurde, dann stellt sich die Frage nach der kulturnationalen Identität, oder nach der kulturellen Identität. Im Falle einer Nation wie der polnischen ist diese Frage meines

⁴ Bei dem vorliegenden Thema könnte man von Polen von den Jahren 1772 bis 1918 und von 1945 bis 1989 eher von einer Kulturnation sprechen als von einer Staatsnation, da Polen geographisch gesehen in seinen Grenzen immer wieder stark variierte beziehungsweise keine hatte, da es Polen zwischenzeitlich nicht gab.

Erachtens insofern von Bedeutung, da sie unter Umständen einen Erklärungsansatz dafür bietet, weshalb sich die polnische Nation, trotz der teilweisen geographischen Nicht-Existenz, im Rahmen der Europäischen Union sehr geeint und stolz auf ihr kulturelles Erbe zu präsentieren scheint.

Was trägt also zu einer kulturellen Identität bei?

In Kurt Lugers Artikel *Interkulturelle Kommunikation und kulturelle Identität im globalen Zeitalter* (Luger, 1999) fasst der Autor zusammen, dass Kommunikation ein Schlüssel zu der Schaffung eines Identitätsfeldes ist. Insofern ist für die kulturelle Identität also jegliche Form von Kommunikation wichtig. Die so genannte core-value einer jeden Kultur ist die Sprache.⁵ An der Sprache können soziale Gruppen als (eigene) kulturelle Gemeinschaften identifiziert werden. Sollte die Sprache verloren gehen, kann dies zur Auflösung der sozialen Gruppen beitragen. Für Minderheiten ist die Sprache nicht nur ein Kommunikationsmedium, sondern auch ein zentrales Element ihrer ethnischen Identität.

Walter Benn Michaels stellt in seinem Essay *Race into Culture: A Critical Genealogy of Cultural Identity* (Michaels, 1995, 59 f) die kritische Frage danach, weshalb es überhaupt von Bedeutung ist, wer wir sind (für uns und für das Außen). Laut Michaels kann dies nicht nur auf die erkenntnistheoretische, vermeintliche Wahrheit zurückgeführt werden, dass unsere Darstellung der Vergangenheit teilweise durch unsere Identität bestimmt wird.

It must be instead the ontological claim that we need to know who we are in order to know which past is ours. The real question, however, is not *which* past should count as ours but *why any* past should count as ours. Virtually all events and actions that we study did not happen to us and were not done by us. In this sense, the history we study is never our own; it is always the history of people who were in some respects like us and in other respects different. (Michaels, 1995, 59)

⁵ Da Kommunikation immer medial funktioniert, gehören dazu auch noch andere Vermittlungsinstanzen wie Zeichen, Gesten, Symbole. Erfolgreich wird Kommunikation, wenn die Teilnehmer an der Interaktion auf das gleiche Symbolsystem zurückgreifen und dieses so codieren und decodieren können. Je unterschiedlicher jedoch der individuelle beziehungsweise kulturelle Hintergrund ist, desto schwieriger gestaltet sich die Kommunikation, desto größer wird die Gefahr des Missverständnisses. (vgl. Luger Kurt, 1999, 3 ff)

Es stellt sich also die Frage, in welchem Ausmaß kulturelle Identität kreiert wird, und wie wahr diese Kreation ist, oder anders gesagt: Besteht ein allgemeiner Wahrheitsanspruch für jegliche Form der Identität?

In jedem Fall ist Identität aber etwas, das entsteht und dessen Entstehung und Existenz von einem subjektiven Empfinden abhängig ist. Da Kommunikation beziehungsweise Sprache also einen „core-value“ einer Identität darstellt, lässt sich sagen, dass Literatur zur Stiftung von Identität maßgeblich beitragen kann. Da (kulturelle oder nationale) Identität nicht nur der Konstruktion des Eigenen sondern auch der Abgrenzung vom Außen (auch umgekehrt: Man grenzt nicht das Außen ab, sondern grenzt sich vom Außen ab) dient, es also zu einem Prozess des „Otherings“⁶ kommt, kann Literatur – generell die Schrift und alles, was damit zusammenhängt – starken Einfluss auf die Prägung einer kulturellen und nationalen Identität haben.

2.3.5 Literatur in Polen: Die Erhalterin einer Identität?

Das Interessante an der Frage nach einer polnischen Identität und der polnischen Literatur als Stifterin und Erhalterin derselben ist, dass sehr viel Literatur, die von Polen für Polen geschrieben worden ist, im Exil und der Emigration entstanden ist. Diese Menschen, die ihr Heimatland verlassen hatten, weil sie sonst ihrer Arbeit nicht hätten nachgehen können, sahen sich in der Fremde dazu gezwungen, sich in das neue Umfeld zu integrieren – gleichzeitig konnten und wollten sie den Kampf um ihre Heimat nicht aufgeben. Das floss in ihre Arbeiten ein. Sowohl in der polnischen Literatur als auch im politischen Denken spielten die SchriftstellerInnen und PublizistInnen im Exil eine bedeutende Rolle, was nicht nur die Existenz diverser Exilzeitschriften verdeutlicht. Vor allem SchriftstellerInnen und PublizistInnen waren maßgeblich am Kampf um einen souveränen Staat für sich und ihre Landsleute beteiligt. Im Zusammenhang mit den vorhergehenden Kapiteln dieser Arbeit, insbesondere die Bedeutung der Sprache für die Herausbildung einer

⁶ Weiterführende Theorien und Literatur zum Prozess des „Otherings“ beziehungsweise der Identitätskreation findet man etwa bei Immanuel Wallerstein, Edward Said, Samuel P. Huntington, Gayatri Chakravorty Spivak und anderen postkolonialen Theoretikern und Wissenschaftlern

(nationalen und kulturellen) Identität bei Luger als auch die von Lipiński und Reich-Ranicki betonte Hermetik der polnischen Literatur, wie auch die von Schlott bezüglich der Literatur der 1980er Jahre in Polen angesprochene Dichotomie des „wir“ und „sie“ (also „innen“ und „außen“), legen den Verdacht nahe, dass polnische Literatur maßgeblich zur Stiftung einer polnischen Identität – wie auch immer diese geartet sein mag – beitrug. Jedoch, wie im Kapitel *Polnische Literatur nach 1990* zu lesen ist, sind die identitätsstiftenden Elemente einer patriotischen Literatur problematisch, da sie nur schwer zu überwinden sind. Gleichzeitig wird die Fragilität des Begriffes „Identität“ augenscheinlich, da Identität, wenn sich eine Gesellschaft mit großen Umbrüchen konfrontiert sieht, überdacht oder angezweifelt werden muss. Das wiederum schlägt sich nicht zuletzt in der Literatur nieder.

Im Rahmen der Entwicklung von Nationalstaaten stellt Polen im Vergleich zum Rest Europas einen interessanten Sonderfall dar. Wurde Literatur und Geschichte früher explizit zur Verdichtung und Rechtfertigung einer Nation herangezogen und produziert, verhält es sich hier scheinbar umgekehrt: Es gab keine Nation, zumindest keine, die auf der Landkarte zu finden war, aber es gab sehr viele Menschen, die an diese Nation glaubten und auch bereit waren, für diese zu kämpfen. In diesem Fall also wurde die Nation im Geiste weiter mit identitätsstiftenden Mitteln wie Literatur, die sich am ehesten dazu eignete kollektive Erinnerungen (etwa an Siege oder Nationalhelden) zu formulieren und zu verbreiten, erhalten, bis sie wieder auf einer Landkarte zu finden war.

3 Die ausgewählten AutorInnen und ihre Werke

3.1 Das Auswahlverfahren

Hier ist vor allem der Lebensmittelpunkt zu nennen. Dieser sollte in einem der drei großen deutschsprachigen Gebiete Österreich, Deutschland oder der Schweiz liegen oder zumindest gelegen haben. In einigen Fällen wurde das Werk auf Deutsch verfasst, obwohl es sich dabei nicht um die Muttersprache des Autors oder der Autorin handelt. Weshalb diejenigen, die nicht auf Deutsch

geschrieben haben, trotzdem hier vertreten sind, liegt daran, dass sie das Werk im deutschen Sprachraum verfasst und – nach einer Übersetzung – bei einem deutschsprachigen Verlag publiziert haben.

3.2 AutorInnen und Werke

Arthur Becker wurde am 7. Mai 1968 in Bartoszyce als Sohn deutsch-polnischer Eltern geboren. Er wuchs in Warmia, dem einst ostpreußischen Ermland auf. 1985 übersiedelte Becker nach Deutschland, 1989 holte er das deutsche Abitur nach. Er studierte an der Universität Bremen Osteuropäische Kulturgeschichte sowie Deutsche Literatur- und Sprachwissenschaft. Sein erster Roman erschien 1997 und trug den Titel *Der Dadajsee*, es folgten Novellen und Gedichtsammlungen. Das hier besprochene Werk ***Das Herz von Chopin*** erschien 2006 bei Hoffman und Campe.

Das Herz von Chopin erzählt die Geschichte des jungen Polen Chopin, der nach Bremen kommt und dort mit seinen Freunden Volley und Lukas eine Gebrauchtwagenhandlung betreibt. Seine Heimat und damit seine Eltern und Freunde lässt er hinter sich. Im Zuge eines Autoverkaufs lernt er Maria Magdalena Sobotta kennen und lieben. Sie hat eine Tochter und lebt mit ihrem Vater, Horst, zusammen. Horst fängt bald an, kleinere Reparaturen für die Autohandlung zu verrichten. Die Beziehung Chopins und Maria Magdalenas ist von Höhen und Tiefen geprägt.

Chopin ist unglücklich, trotz seiner Beziehung und obwohl er sehr gut verdient. Die Lage spitzt sich zu, als er mit seinen Arbeitskollegen einen äußerst lukrativen aber riskanten Handel eingeht. Maria Magdalena verlässt ihn, als er nicht von dem Deal ablassen will. Zusätzlich muss Chopin erfahren, dass er von seinen Arbeitskollegen betrogen worden ist. In dieser Situation lernt er Leo Bull kennen, dem er seine ganze Geschichte erzählt und der ihm eine Lösung anbietet. Zuletzt jedoch muss sich Chopin – wie schon öfters von Maria Magdalena und Leo Bull vorgeschlagen – mit seiner eigenen Vergangenheit konfrontieren.

Die meisten Rezensionen habe ich über das Innsbrucker Zeitschriftenarchiv bezogen, andere auch über Homepages der einzelnen AutorInnen.

Beispielsweise finden sich auf Artur Beckers Homepage www.arturbecker.de unter „Presse“ Interviews und Besprechungen.

Im Fall von Artur Becker hat das mediale Interesse um seine Person und die breitere Rezeption seiner Werke vor allem durch den Erhalt des Adelbert-von-Chamisso Preises im Jahr 2009 – des bedeutendsten Preises im deutschen Sprachraum für Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund – für seinen Roman *Wodka und Messer. Lied vom Ertrinken* massiv zugenommen. Der Autor hat bisher drei Romane und mehrere Gedichtbände veröffentlicht, 2008 wurde ein Teil davon auf Polnisch übersetzt.

Hauptaugenmerk der meisten Besprechungen liegt auf der Person Artur Becker selbst. Interesse erweckt vor allem, dass der Autor – 1985 nach Deutschland emigriert – 1989 den Entschluss traf, nur noch auf Deutsch zu schreiben. Das scheint die Öffentlichkeit mehr zu beschäftigen, als sein literarisches Schaffen. Abgesehen von der Konzentration auf den Sprachwechsel (er schreibt nicht auf Polnisch, es wirkt – und er selbst spricht auch öfters davon –, als hätte er im Deutschen seine Arbeitssprache gefunden, wohingegen das Polnische rein im Privaten bleibt) finden sich wenige Besprechungen zu seinem Werk.

Nicht nur literarisch, auch persönlich scheint der Schriftsteller seine Heimat nicht komplett verlassen zu haben. Als Teenager, der fest davon überzeugt war, einmal ein großer polnischer Schriftsteller zu werden, wanderte er von Polen nach Deutschland aus; und einen angehenden Autor ein besonders einschneidender Schnitt [sic!]: „Sich die Sprache zu nehmen, das ist für einen Schriftsteller im Grunde genommen wie ein [sic!] Amputation,“ sagt der Schriftsteller – und betont, dass er so einen Schritt mit Sicherheit kein zweites Mal machen werde. [...] Artur Becker gilt als einer der begabtesten Vertreter der Migranteliteratur; im Deutschen ist der 35jährige also längst richtig angekommen. (Noller, 2003)

Eine tatsächliche Besprechung seiner Arbeit findet hauptsächlich im Vergleich zu anderen AutorInnen mit Migrationshintergrund statt, zum Beispiel mit Radek Knapp, wie man bei Jörg Plath in seinem Beitrag *Wladimir Kaminer, Radek Knapp und Artur Becker – drei deutschsprachige Schriftsteller mit osteuropäischem Hintergrund* in Nr. 68 des Deutsch-Polnischen Magazins *Dialog* aus dem Jahr 2004 nachlesen kann.

Natasza Goerke wurde 1960 in Posen (Poznań) geboren. Sie studierte an der Adam-Mickiewicz-Universität Polonistik und in Krakau Orientalistik. Die intensive Beschäftigung mit fernöstlicher Philosophie und den dortigen Sprachen findet Einfluss in ihre Werke. Sie verließ Polen Mitte der 1980er Jahre und verbrachte lange Zeit im Fernen Osten, bevor sie sich in Hamburg niederließ. Ihre ersten Geschichten wurden in Literaturzeitschriften in Polen veröffentlicht. Nachdem ihre ersten zwei Bücher *Fractale*, 1994 (Übersetzung: *Fractale*) und *Księga pasztetów*, ebenfalls 1994 (Übersetzung: *Buch der Pastete*) in Polen erschienen waren, wurden ihre Werke auch ins Deutsche und Englische übersetzt. Bekannt wurde sie mit dem hier besprochenen *Pożegnania plazmy* (1999), das unter dem Titel **Abschied vom Plasma** im Jahr 2000 bei Rospo, Hamburg erschien.

Abschied vom Plasma ist eine Sammlung von kurzen Erzählungen. Viele handeln oftmals von fragilen Beziehungen zwischen Menschen; sie sind teilweise von surrealistischen Elementen durchzogen. Gleichzeitig findet oft auch eine Beschäftigung mit dem Buddhismus und tibetanischen Lebensweisen statt. Die Geschichten zeichnen sich durch eine äußerst poetische Sprache aus.

Zu Natasza Goerke fanden sich Rezensionen in der *Süddeutsche Zeitung* aus dem Jahr 2000 und im *Tages-Anzeiger*, ebenfalls aus dem Jahr 2000. In beiden Rezensionen wurde das hier bearbeitete Buch *Abschied vom Plasma* besprochen. Der Autorin wird in beiden Fällen eine sehr schöne Sprache attestiert, die Rezensenten zeigen sich von ihrer „skurrilen Leichtfüßigkeit“ (Kramatschek, 2000) oder ihrer „quecksilbrigen Verspieltheit“ (Werner, 2000) begeistert. In diesem Fall wird vor allem ihr literarisches Schaffen besprochen. Jedoch gibt es in beiden Artikeln kurze Verweise auf ihren Status als Autorin in Polen, als auch einen kurzen Überblick über ihre Biographie. Die Autorin fühlt sich eher der polnischen Literaturszene zugehörig, obwohl sie seit 1985 in Hamburg lebt und arbeitet. Sie schreibt auf Polnisch, ihre Werke wurden aber in viele europäische Sprachen übersetzt.

Radek Knapp wurde 1964 in Warschau geboren. Knapp folgte der nach Wien gezogenen Mutter 1976. Dort besuchte er die Handelsschule, schloss aber nicht ab. Er begann an der Universität Wien das Studium der Philosophie. Dieses finanzierte er sich mit diversen Gelegenheitsjobs. 1994 erschien sein Erzählband *Franio*, der Knapp nicht nur die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik bescherte, sondern für den er auch den aspekte-Literaturpreis des ZDF Kulturmagazins erhielt. Er erhielt 2001 den Adelbert-von-Chamisso Preis. Es folgten der hier besprochene Roman ***Herrn Kukas Empfehlungen*** (1999), *Papiertiger* (2003) und *Gebrauchsanweisung für Polen* (2005).

Die Handlung in *Herrn Kukas Empfehlungen* dreht sich um den jungen Polen Waldemar, der eben die Schule abgeschlossen hat und in den Westen fahren möchte. Sein Nachbar, Herr Kuka, weicht ihn daraufhin in sein Wissen ein und rät ihm, nach Wien zu fahren. In Wien angekommen, muss sich Waldemar, der wenig Geld hat, nicht nur dem komplizierten Überlebenskampf in einer westlichen Stadt stellen, sondern auch einer bunten Melange aus Figuren, die vom ambitionierten Dieb deutscher Herkunft bis zum Neonazi reichen. Auch die Liebe spielt eine Rolle. Waldemars Aufenthalt in Wien ist aber nur ein Urlaub, er reist am Ende zurück nach Warschau.

Der Autor Radek Knapp schreibt auf Deutsch, weil er, wie er selbst sagt, „die entscheidende Literatur auf Deutsch gelesen habe: Micky Maus und Goethe“ (Fritsch, 1995). Über Radek Knapp finden sich einige Rezensionen, vor allem der Erhalt des aspekte-Literaturpreises 1994 hat ihm zu medialer Aufmerksamkeit verholfen. Damit gelang ihm der Durchbruch über die Grenzen Österreichs hinweg. Das Nachfolgewerk, *Herrn Kukas Empfehlungen*, wurde in zahlreichen Tageszeitungen und Magazinen besprochen. Das Werk Knapps wird auch hinsichtlich literaturrelevanter Gesichtspunkte – Stil, Einfallsreichtum, Sprache – beurteilt. Größter Kritikpunkt an *Herrn Kukas Empfehlungen* war, dass der Text in seinen Bildern und Figuren teilweise stark an das Vorgängerwerk *Franio* erinnerte. Die Rezensionen zu *Herrn Kukas Empfehlungen* waren großteils positiv. Ihm wird literarisches Talent zugesprochen, kritische Äußerungen über seinen konventionellen Schreibstil finden sich jedoch auch. Für seine Ideen und das Gefühl für Humor wurde er

meist gelobt, ebenso wie für seine vorgespilte Naivität, mit der er seinen Protagonisten Wien erleben lässt. Sein Umgang mit Klischees wurde von den meisten Kritikern wegen deren gewitzten Einsatzes beziehungsweise der Umkehrung gelobt. Der Roman wurde oft als moderner Schelmenroman bezeichnet. Dem Kritiker der *Warte* (Mohr, 1999) fehlte der rote Faden, der das Buch zusammenhält. Im Gegensatz zu Artur Becker wird Radek Knapps Biographie zwar öfters in seinen Grundzügen skizziert, auch wird erwähnt, dass er Deutsch erst im Teenageralter erlernt hat und dennoch auf Deutsch schreibt, jedoch wird auf diesen Umstand seltener hingewiesen als bei Becker. Es bleibt noch zu erwähnen, dass bei den meisten Rezensionen, abgesehen von seinem Stil, auch auf Knapps Kritik an der Konsumgesellschaft des Westens eingegangen wird, was aber vor allem am Thema des Buches liegen dürfte. Eine genaue Analyse zu *Herrn Kukas Empfehlungen* findet sich in einigen wissenschaftlichen Arbeiten. Eine davon ist Agnieszka Palejs *Interkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Polen und Österreich im 20. Jahrhundert anhand der Werke von Thaddäus Rittner, Adam Zieliński und Radek Knapp*. Palej analysiert vor allem die vorkommenden Örtlichkeiten und die Gegensätze zwischen der westlichen Stadt Wien mit ihren kulturellen Markern (Museen, Kaffeehäuser) und Menschen (die ebenfalls etwas museal zu wirken scheinen) und der östlichen Welt, die in *Herrn Kukas Empfehlungen* durch die vorkommenden Polen, vor allem deren Persönlichkeiten und Handlungsweisen, repräsentiert wird.

1959 in Górzycza im Lebuser Land geboren, studierte **Dariusz Muszer** in Posen Jura. Seit 1988 lebt er in Hannover. Er arbeitete unter anderem als Schlosser, Musikant, Kellner, Journalist und Beleuchtungstechniker.

Muszer schreibt auf Deutsch und auf Polnisch. Er arbeitet auch als Übersetzer, zum Beispiel von Corinne Hoffmanns *Die weiße Masai (Biała Masajka)*, 2002. In ***Die Freiheit riecht nach Vanille*** geht es um, wie sich der Protagonist selbst nennt, „das kleinste schwarze Arschloch im Universum“. Er wächst bei seiner Großmutter auf, da seine Mutter wegen mehrfachen Kindsmordes im Gefängnis ist. Ende der 1980er kommt er nach Deutschland. In kurzen Episoden erzählt

der Protagonist aus seiner Vergangenheit. Es stellt sich heraus, dass seine Frau, die er zurückgelassen hat, Jüdin ist. Darüber ist er im ersten Moment schockiert, aber im Laufe der Geschichte erfährt der Leser, dass der Protagonist selbst jüdisch-polnisch-deutsch-sorbischer Abstammung ist. In seinem Umfeld häufen sich nach und nach seltsame Todesfälle, die sich schließlich als Morde herausstellen. Auch seine Familie, die ihm gefolgt ist, wird ermordet. Er wird zum Hauptverdächtigen, jedoch offenbart sich ihm der Mörder und der Protagonist begibt sich schließlich in die Hände desselben, ein Mann, der sich K. K. nennt. Er lässt sich von ihm einsperren. In Gefangenschaft verfasst er das Buch. Als das Werk vollendet ist, lässt er sich von K. K. umbringen.

Zu Dariusz Muszer und seinem Buch *Die Freiheit riecht nach Vanille* erschienen zwei Rezensionen, eine in der *Süddeutsche Zeitung* (1999) und eine in *Die Zeit* (2000). In beiden Rezensionen wird vor allem die Frage nach Freiheit und die Situation, in der sich der Protagonist wiederfindet, entlang des Verrätermotivs besprochen, das sich durch das Buch zieht. Ein weiteres Thema der Rezensionen ist die Erkenntnis, dass aus dem Teufelskreis des Bösen offenbar nicht auszubrechen ist. In der Rezension der *Süddeutsche Zeitung* wird darauf hingewiesen, dass das Buch auf Deutsch geschrieben wurde. Auch auf die Gemeinsamkeiten, die der Autor und der Protagonist zu haben scheinen, wird hingewiesen. Die Kritikerin Marta Kijowska findet den polnischen Witz deplaziert, obwohl sie seine kritisch-satirischen Ambitionen zu schätzen weiß. Jedoch war ihr das Buch zu ereignisreich.

Janusz Rudnicki wurde 1956 in Kedzierzyn-Kozle in Schlesien geboren. Er emigrierte aus politischen Gründen und zog 1983 nach Hamburg. Dort studierte er Germanistik und Slawistik. Auch wurden dort Teile seines Werkes auf Deutsch publiziert. Mittlerweile lebt er teils in Hamburg, teils in Polen und auch in Tschechien. In Polen pflegt er engen Kontakt mit der Zeitschrift *Twórczość*, die seine Texte regelmäßig veröffentlicht. Sein Werk *Chodźcie, idziemy* (*Kommt, gehen wir*), Warschau: W. A. B., 2007, wurde 2008 für den Nike-Preis nominiert. ***Der Grenzgänger*** erschien beim Schäfer Verlag, Herne, 2002. Es

handelt sich dabei um die Übersetzung von ausgewählten, vordem in Polen erschienen Erzählungen.

Der Grenzgänger beinhaltet drei Erzählungen. In *Uschi* geht es um den Ich-Erzähler Janusz Rudnicki, der von seiner Beziehung zu seiner Nachbarin Uschi erzählt. Die beiden wohnen übereinander in einem Plattenbau in Hamburg, Uschi ist schwere Alkoholikerin.

Die zweite Erzählung, *Der Besuch*, handelt von einem Mann (er heißt ebenfalls Rudnicki), der Besuch von seiner Mutter aus Polen bekommt. Die alte Dame hat auf der Fahrt im Zug einen Mann namens Pan Stanislaw kennen gelernt, ebenfalls ein Pole. Der Besuch wächst sich zu einer emotionalen und logistischen Berg- und Talfahrt aus.

Die dritte Erzählung ist in der Schreibweise des Stream of Consciousness verfasst. Der Titel lautet *Der Grenzgänger*. Der Protagonist – auch er heißt Rudnicki – wird darin durch Zeit und Raum getragen. Er begegnet unterschiedlichen Menschen, besucht verschiedene Orte – unter anderem Auschwitz – bevor er, wie aus einem Traum erwachend, schließlich wie Jesus Christus aufersteht.

Janusz Rudnicki wurde in der *Presse* (1994) und in der *Zeit* (1996) besprochen. In der *Presse* wird der Autor in einem Bericht über das Literatentreffen in Krakau im Jahr 1994 erwähnt. Über sein Werk wird nichts gesagt, außer dass es genauso „polnisch wie international“ (Haider, 1994) ist. Über seine Biographie erfährt man, dass er als Journalist für die Solidarność tätig und deswegen im Gefängnis war, dass er seit 1983 in Deutschland lebt und erst im Ausland die Möglichkeit gehabt hatte, die Sprache zum Thema zu machen. Der Artikel in der *Zeit* ist wesentlich länger. Er befasst sich mit der Aufführung des Stückes *Dritter Stern rechts, zweiter links vom Mond* und mit der Person Janusz Rudnickis (der auch seine Protagonisten mit Vorliebe Janusz Rudnicki nennt). Der Kritiker Włodzimierz Nechamkis befasst sich in der *Zeit* vom 10.5.1996 mit dem Autor, seiner Position und seinem Ruf in Polen (er gilt angeblich als Nestbeschmutzer) sowie seiner Arbeit. Vor allem der schonungslose Umgang sowohl mit Rudnickis Landsleuten als auch mit den Deutschen und das Thema Migrationserfahrung (die vorrangigen Themen im Theaterstück und auch in

seinem Buch *Der Grenzgänger*, welches als Vorlage diente) werden entlang einer begleitenden Inhaltsangabe analysiert. Der Kritiker weist auch auf den Umstand hin, dass vieles, was in dem Theaterstück vorkommt, nicht reine Fiktion ist, da der Autor Rudnicki in einer Plattenbausiedlung in Hamburg lebt, mit einer Nachbarin namens Uschi, von der sowohl im Buch als auch im Theaterstück die Rede ist.

Krzysztof Maria Załuski wurde 1963 in Danzig (Gdańsk) geboren. Nach seinem Studienabschluss in Politologie arbeitete er als Prosaist, Publizist und Herausgeber. Sein Debüt hatte der Autor 1980 im Polski Radio. Bis heute sind von ihm ***Bodensee Triptychon*** (Tibor Schäfer Verlag, Herne, 2000) und *Hospital Polonia* (ein Fragment, in der Anthologie *Geschrieben in Deutschland*, b1 Verlag, Köln, 2000) erschienen. Auf Basis seiner Erzählung *Aussi* im *Bodensee Triptychon* realisierte das polnische Fernsehen einen Film. Von 1992 bis 1998 betreute Załuski das literarisch-künstlerische, vierteljährlich erscheinende Blatt *b1*.

Er publizierte im Radio und in diversen Printmedien in Polen, Deutschland, Holland, der Schweiz und Kanada. Weiters hat er an mehreren Anthologien mitgearbeitet, zum Beispiel:

Das Jahr 1994 in Zwischen den Linien, eine polnische Anthologie, Hannover: Postskriptum Verlag, 1996

Ségolène in *Neue Geschichten aus der Pollakey – Anthologie zeitgenössischer polnischer Prosa*, Berlin: b1 Verlag, Humboldt Universität, 2000

Das *Bodensee Triptychon* erzählt in drei kurzen Texten vom Schicksal polnischer Migranten in Deutschland. Die Geschichten spielen sich im Raum des Bodensees ab.

Aussi handelt von einem adoleszenten Mädchen, Monika, und ihrer aus Polen stammenden Familie. Einziger Halt für Monika scheint die sterbende Großmutter zu sein, die mit ihr über die Problematik der Entwurzelung spricht. Im Laufe der Erzählung erfährt man mehr über die Geschichte der Familie. Monika beginnt sich Gedanken zu machen über ihre Zugehörigkeit und über ihre Identität; Fragen, mit denen sich meist jeder Heranwachsende konfrontiert.

Gleichzeitig ist in diesem Fall die Ebene der Entwurzelung eingezogen, wodurch die Situation noch verschärft wird. Mit der Erkenntnis, dass die Großmutter sterben wird, und nachdem ihr diese nahegelegt hat, nach Polen zurückzugehen, tritt Monika eine Fahrt ins Ungewisse an.

Wir sind alle fremd, fast alle handelt von der (unglücklichen) Verflechtung dreier Lebensgeschichten. Sabine ist aus Kasachstan, Michael und Ania aus Polen. Alle drei haben in ihrer Vergangenheit Schlimmes erlebt; es gelingt ihnen nicht, dies in ihrem neuen Leben in Deutschland zu vergessen. Im Gegenteil, durch den verzweiferten Versuch, die Vergangenheit zu verdrängen, kommt es zu einer neuen Katastrophe.

In *Julia* geht es um eine Frau, die ihr ganzes Leben lang als Julia aus *Romeo und Julia* auf der Bühne gestanden ist. Nun ist sie gealtert und zieht Bilanz über ihr Leben. Auf einem verfallenen Balkon sitzend, erzählt sie von ihren Rollen, von ihren Männern, von dem andauernden Alkoholismus und der Leere und Verzweiflung in ihrem Leben. Am Ende erschießt sie sich.

K. M. Załuski wird in einigen Artikeln zusammen mit **Dariusz Muszer** besprochen. Das liegt vor allem an den Texten, die von den Beiden verfasst werden und die als sehr kritisch gelten. Sowohl über die Polen als auch über die Deutschen wird oft abwertend gesprochen. Beide Autoren haben in ihrem Herkunftsland angeblich den Ruf des Nestbeschmutzers. Vor allem im Zusammenhang mit der Frage, ob eine solche Art von Literatur Neonazis und rechten Organisationen eine geeignete Argumentationshilfe geben könnte, werden die beiden Autoren besprochen. Diese Frage wird in der *tageszeitung* im Jahr 2000 zwei Mal aufgegriffen. Im Rahmen der Besprechung wird auch die Frage gestellt, welche Art von Literatur Migranten schreiben sollen oder dürfen und welche nicht. Es geht nicht um die Frage, ob man Minderheiten verspottet, sondern wer es tut; es stelle sich also die Frage nach der Leserverantwortung, schreibt Olga Mannheimer in *Was darf Literatur, was darf sie nicht?* in der *tageszeitung* vom 31.01.2000. In der gleichen Zeitung erschien im selben Jahr auch ein Interview mit K. M. Załuski, in dem er über Zugehörigkeit und die Erfahrung der Migration spricht, über Sprache und über die Erfahrung, zur

ersten Generation von AutorInnen zu gehören, die nach 50 Jahren Zensur unzensuriert schreiben darf. In *Total frustrierte junge Männer über sich* in der *tageszeitung* (03.01.2000) setzt sich Helmut Höge mit den Autoren der neueren Generation aus Polen auseinander. Diese Autoren wollen keine Opfer mehr sein, deswegen verwenden sie Rache-, Gewalt- und Heldenträume in ihrer Literatur, um das angeschlagene Selbstbewusstsein nach dem Fall der Mauer wieder aufzubauen.

4 Motivuntersuchung

4.1 Das literarische Motiv

In *Meyers grosses Taschenlexikon* (Digel/Kwiatkowski, 1983, Bd.15, 45) wird das literarische Motiv als ein stofflich-thematisches, situationsgebundenes Element beschrieben, das in seiner inhaltlichen Grundform umrissen werden kann. Weiters unterscheidet man laut dem Lexikon Situationsmotive und Typusmotive, deren Stetigkeit auf der Annahme kontinuierlicher menschlicher Handlungsweisen beruht. Ferner liest man im Nachschlagewerk, dass in Raum- und Zeitmotive unterteilt werden kann, letztere hängen stärker vom geschichtlichen Standort ab. Nach der formalen Funktion differenziert man primäre (oder Kernmotive), sekundäre (oder Rahmenmotive) und detail bildende (oder Füllmotive) Motive. Je nach Gattung gibt es außerdem spezifische Dramenmotive, lyrische Motive sowie Volkslied- und Märchenmotive.

In *Literatur* findet sich folgender Eintrag zum Stichwort Motiv.

Motiv [von mlat. *Motivus* = bewegend], allgemein: Beweggrund einer menschlichen Haltung oder Handlung; in der Literatur- und Kunstwissenschaft: das stofflich-thematische, situationsgebundene Element, dessen inhaltliche Grundform schematisiert beschrieben werden kann, z. B. das mit vielen historischen Stoffen verbundene Motiv der Dreiecksbeziehung, des unerkannten Heimkehrers, des Doppelgängers, der feindlichen Brüder, das *Typusmotiv* des Einzelgängers, Bohémiens usw., das *Raum- und Zeitmotiv* der Ruine, des Wettlaufs mit der Zeit, des Unterweltsbesuchs, des Wiedererkennens [...] usw. Besitzt im Gegensatz zum

Stoff [...] keine Handlungskontinuität, keine Fixierung an Personen und keinen erzählbaren inhaltlichen Verlauf. (Gfrereis, 2005, 105)

Mein Hauptorientierungswerk für die Motivuntersuchung in dieser Arbeit ist Elisabeth Frenzels *Motive der Weltliteratur* (Frenzel, 1992 und 1999). Dieses Werk wurde gewählt, da es den größtmöglichen Überblick über die bekanntesten Motive bietet.

Elisabeth Frenzel beschreibt in ihrem Vorwort zur 5. überarbeiteten und ergänzten Auflage zu *Motive der Weltliteratur* (1999) die Schwierigkeit, den Begriff „Motiv“ von benachbarten Begriffen wie „Thema“ oder „Stoff“ abzugrenzen. Hinzu kommt außerdem noch die Gefahr, das Kunstwerk in seinen kleinsten Bestandteilen zu betrachten was wiederum eine mechanistische Vorstellung seiner Entstehung fördern würde. Frenzel schreibt weiter, dass der Zwang zu einer solchen Registrierung der kleinsten Partikel eines Werkes auch nur dann bestünde, wenn Motivforschung sich nicht nach unten hin abgrenzen würde. Sie zitiert Max Lüthi, nämlich „wenn ein *Motiv* [...] nach Thompson das kleinste Element einer Erzählung ist, das dank seiner Außergewöhnlichkeit („it must have something unusual and striking“) die Kraft hat, sich in der Überlieferung zu erhalten“ (Lüthi, 2004, 19), dann komme man gar nicht auf die Idee, Partikel zu erfassen, die im Strom der Stoffe vorhanden sind. (Frenzel, 1999, VI).

Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen Akkord an. Der Stoff ist an feststehende Namen und Ereignisse gebunden und läßt nur gewisse weiße Flecken im bunten Ablauf des Plots stehen, jene Rätsel oder Lücken entfaltungs-fähiger Stoffe, die immer wieder neue Autoren zu Lösungsversuchen locken, während das Motiv mit seinen anonymen Personen und Gegebenheiten lediglich einen Handlungsansatz bezeichnet, der ganz verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt. Der Brutus-Stoff oder der Lorenzaccio-Stoff haben die Geschichte eines geglückten Tyrannenmordes zum Inhalt, bei dem der Mörder in einem engen, freundschaftlichen Verhältnis zu seinem Opfer steht – diese Beziehung und ihre Zerstörung psychologisch zu durchleuchten und dadurch die Tat zu begründen, ist Hauptanliegen der Bearbeiter dieser beiden Stoffe. Das Tyrannenmord-Motiv dagegen stellt sich lediglich als Keimzelle eines Plots dar, als erste geknüpfte Schlinge eines Konflikts, deren weiteres Verweben nach den verschiedensten historisch vorgegebenen oder auch erdachten Mustern erfolgen

kann. Zum Wesen des Motivs gehört, daß es nach zwei Seiten festgelegt ist, nach der formalen und der geistigen. (Frenzel, 1999, VI)

Frenzel ging beim Zusammentragen der Motive nach gewissen Kriterien vor. Für sie waren nicht die Elemente oder Bestandteile von Wichtigkeit, sondern die komplexeren Strukturen. Die zunächst sehr umfangreiche Liste der möglichen Motive sortierte sie nach Verwandtschaft, sie fasste Motive zusammen, die sich nur durch den Standort des Betrachters unterschieden. Zusätzlich ließ sie inhaltliche Zufälligkeiten und auswechselbare Einzelheiten weg wodurch sich die Zahl der Motive weiter reduzierte. Sie betont allerdings auch, dass die Reduktion nicht zu weit greifen darf, um vom Motiv nicht zum Thema zu gelangen, etwa „Liebe“ oder „Hass“. Um das Motiv vom Thema abzuheben müsse ein einschränkender, präzisierender Zusatz hinzugezogen werden. Nicht „Freundschaft“ ist das Motiv, sondern „Freundschaftsbeweis“. Dadurch würden die Personenkonstellationen und der Handlungsansatz gekennzeichnet (Frenzel, 1999, VIII).

Eine weitere Abgrenzung zwischen Stoff und Motiv ist, dass der Stoff meist einen deutlich erkennbaren Anfangspunkt hat. Der Bearbeiter des Stoffes greift demnach entweder auf den Beginn oder auf eine spätere Fixierung des Stoffes zurück. Die Motivgeschichte kennt einen solch einmaligen Ausgangspunkt der Entwicklung nicht, da das erste Auftauchen eines dichterischen Motivs in den frühesten Auswüchsen der menschlichen Phantasie und an verschiedensten Orten denkbar wäre. Dadurch ergibt sich ein weiterer Unterschied zur Stoffgeschichte.

Wenn bei der vorliegenden Auswahl dichterischer Motive versucht worden ist, möglichst frühe Zeugnisse zu erfassen, so soll das nur das hohe Alter eines Motivs nachweisen und nicht etwa einen Ausgangspunkt festsetzen von dem alle weitere Entwicklung abhängig wäre. Denn im Fall der Motivgeschichte ergibt sich nicht wie bei der Stoffgeschichte zwangsläufig eine Abhängigkeitskette. Der späte Gestalter eines Motivs braucht keinen seiner Vorgänger gekannt zu haben, er kann allein aus dem persönlichen Erlebnis und der persönlichen Erfahrung schöpfen und dabei zu ganz ähnlichen Entfaltungs- und Lösungsversuchen gelangen wie ein ihm unbekannter Vorgänger – ein Fall von „spontaner Entstehung“ auf Grund allgemeiner typologischer Voraussetzungen, wie er der Motivforschung häufig begegnet. (Frenzel, 1999, X)

Frenzel versuchte weiters erkennbar zu machen, dass sich gewisse Motive, je nachdem, wie sie eingesetzt werden, verändern. Die Darstellung der auch in dieser Arbeit teilweise verwendeten Motive des „Tyrannen“, „Märtyrers“, „Rebellen“ und „gerechten Räubers“ überlappen sich insofern, als dass sie miteinander verwandt sind, und sich je nach verändertem Kontext und Stellenwert (ob es als Rand- oder als Hauptmotiv verwendet wurde) die Perspektive und somit auch das Motiv ändert. Durch neue Züge wird dem Motiv ein anderes Gesicht gegeben.

Frenzel versuchte, die Motive nicht nur im größtmöglichen Zeitrahmen zu erfassen, sondern auch im größtmöglichen Raum. Der Fokus liegt auf Motiven der wichtigsten Literaturen des Abendlandes und des Vorderen Orients – zusammengefasst also den Raum der indogermanischen Sprachen; aber auch ostasiatische Motive wurden mit einbezogen.

Nach Durchsicht der Primärliteratur und Frenzels *Motive der Weltliteratur* ergaben sich viele Übereinstimmungen, weshalb bei der hier vorliegenden Arbeit vornehmlich ihr Werk als Orientierung diente.

4.3 Die Motive der jungen polnischen Literatur in der Emigration

4.3.1 Becker, Artur: *Das Herz von Chopin*

Das Motiv, das sich am deutlichsten zeigt in Beckers Roman ist das Verlangen nach Statussymbolen. Dieses Verlangen ist eng verwandt mit dem Motiv des Geldgierigen, welches Frenzel in ihrem Werk beschreibt. Das Statussymbol ist, im Unterschied zum Geld und der Gier danach, vor allem etwas, das dazu dient, etwas nach außen hin – aus welchen Gründen auch immer – zu demonstrieren. Es stellt eine Konstante dar, entlang derer sich die Geschichte bis zum Höhepunkt entwickelt. Chopins Sucht nach Geld und Erfolg wird vom Protagonisten lange nicht erkannt, obwohl er sie bei seinen Firmenkollegen beobachtet. Lukas und Volley werden als sehr zielstrebig beschrieben, Geld zu verdienen scheint die oberste Priorität zu sein. Obwohl vor allem seine Kollegen damit auffallen, dass sie mehrere Eigenschaften des bei Frenzel beschriebenen

Geldgierigen besitzen, verhält es sich bei Chopin anders; es ist unklar, ob ihm das Geld so wichtig ist oder doch eher das Gefühl, mit seinen deutschen Geschäftspartnern auf Augenhöhe zu stehen. Zu den Eigenschaften, die zunächst nur Volley und Lukas mitbringen, gehört rücksichtsloses Gewinnstreben. Volley wird mehrmals charakterisiert.

„Die Dollar-Zeichen in seinen Augen leuchteten, ließen ihn alles andere vergessen, sogar seine Freundin Karola.“ (Becker, 2008, 42)

Bei Frenzels Motivcharakterisierung des Geldgierigen wäre das oben genannte Beispiel „durch Besessenheit ausgelöste Lieblosigkeit“. Ein anderes Beispiel findet sich mit einem Rückverweis auf eine der ältesten Figuren dieses Motives.

Seiner Meinung nach würde Volley sich eines Tages ein Eigentor schießen wie der König Midas. „Gold kannst du nicht fressen“, sagte er. „Der ist kein Geschäftsmann, sondern ein Zehn-Mark-Sparer.“ (Becker, 2008, 118)

Ferner charakterisieren den Geldgierigen Tätigkeiten von Investitionen um das Geld möglichst zu vermehren, menschenfeindliche Züge, Verfolgungsangst und Misstrauen. Ein Beispiel hierfür wäre die verdächtig billige Limousine, die die drei Geschäftsmänner eines Tages angeboten kommen und deren günstiger Preis daher rührt, dass jemand in dem Wagen erschossen wurde. Volley will den Wagen unbedingt kaufen, Chopin und Lukas wehren sich zunächst, stimmen dann aber doch zu. Später bereuen sie die Entscheidung zwar, aber sie versuchen dennoch, ihn zu verkaufen.

Auch Chopin entwickelt nach und nach Züge des Geldgierigen, wobei dies aber eher darauf zurück zu führen ist, dass es nicht das Geld an sich ist, das ihm wichtig ist, sondern eher die Sicherheit und vor allem der Status, den er dadurch erreicht. Im Gegensatz zu seinen Kollegen ist ihm allerdings bewusst, dass ihm das nicht gut tut.

Mein nächtlicher, unfreiwilliger Aufenthalt auf dem Dach hatte mich von den Giften, die meinen Körper zerstörten, gereinigt, zumindest für eine Weile; diese Gifte steckten im Alkohol, in Nikotin, Zucker, Dope und schlechtem Sex, in fetten Bratwürstchen und Gyros und der Coca-Cola, die ich neben Red Bull als bestes Mittel gegen Kater pries. Am giftigsten war jedoch das Geldzählen. (Becker, 2008, 96)

Die Einzige, die ihn mehrmals darauf aufmerksam macht, ist seine Freundin Maria Magdalena, im Roman kurz M. M. genannt. Durch M. M. bekommt

Chopins Leben eine neue Dimension. Sie ist es auch, die ihn mehrmals darauf hinweist, wie unnötig dieses Streben nach Geld bei ihm und seinen Kollegen ist. Die Gier nach Geld nimmt die Züge einer Sucht an, der Protagonist fühlt sich leer und schlittert in eine Depression.

Obwohl ich mit der schönsten Frau von ganz Bremen zusammenlebte, eine kleine Tochter hinzugewonnen hatte [...], und obwohl ich nun sogar ein Altbremerhaus besaß [...], trank ich ausdauernd gegen die Langeweile meines Autohändlerdaseins an und dachte daran, dass ich gegen die Todesgesänge in mir machtlos war. Dabei hatte ich eine Zeit lang gute Waffen gehabt, die letzte war der Alkohol, nur er half nicht mehr. [...] Und die Todesgesänge in mir zwangen mich zu Boden. Ich hatte seit einigen Monaten mehr Alpträume denn je und beschäftigte mich am Tage damit, was für einen Sinn mein Beruf hatte. Ganz offensichtlich gar keinen. Ich kam mir vor wie eine Banknotendruckerei. (Becker, 2008, 194 f)

Dennoch weigert sich Chopin beharrlich, weniger zu arbeiten. Das führt regelmäßig zu Konflikten mit M. M..

Ein weiterer markanter Aspekt an der Gier der drei Autohändler ist der, dass sie versuchen, möglichst viel Geld am Finanzamt vorbeizuschummeln, also möglichst viel Reichtum für sich selbst anzuhäufen. Sie verstehen das als Kavaliersakt, sie sehen nicht ein, warum sie dem deutschen Staat auch nur einen Cent zu viel zahlen sollten. Kurz nach dem Währungswechsel reisen sie sogar durch Deutschland, um in jeder Bank Mark in Euro zu wechseln.

Die Beziehung Chopins zu M. M. durchläuft im Roman mehrere Krisen. Chopin betrügt sie, er arbeitet zu viel und kann irgendwann auch an den Wochenenden keine Zeit mit ihr verbringen. Seine Abhängigkeit von Suchtmitteln ist evident, zunächst schlittert er in Alkoholismus, dann gibt er Alkohol gänzlich auf, fängt aber an, Marihuana zu rauchen. Mit der Zunahme der Statussymbole kommt es bei Chopin zu einer Abnahme des Glücksgefühls.

Ein Höhepunkt ist der finanziell äußerst riskante Deal mit einem polnischen Händler, von dem M. M. versucht Chopin abzubringen, auch unter der Androhung, ihn zu verlassen. Sie versucht, Chopin auf seine Sucht aufmerksam zu machen.

Du wirst immer höher pokern, immer größere Mengen verkaufen, und irgendwann werde ich dir verbieten, Gras zu rauchen, und dann wirst du selbstverständlich auf Koks umsteigen, weil man ja was haben müsse, um die Geschwindigkeit, mit der

sich dieses kosmische Karussell dreht, überhaupt auszuhalten, wirst du mir dann sagen! (Becker, 2008, 216)

Zwar verlässt sie ihn tatsächlich, aber nur für kurze Zeit. Nachdem Chopin sie zurückerobert, ändert sich jedoch ihr Verhalten: Sie wird abweisend und gleichgültig, was Chopin zunächst fälschlicherweise als Akzeptanz interpretiert. Die Ereignisse überstürzen sich, als Chopin erfahren muss, dass er von seinen Arbeitskollegen hintergangen worden ist. Horst zitiert für Chopin, was Volley und Lukas gesagt haben: „Ich sei nur ein Zugereister, Chopin der Übersetzer, der gescheiterte Polizeikommissar, und sie hätten für mich so viel getan, deswegen dürften sie bei diesem Megadeal ruhig ein bisschen mehr einnehmen als ich.“ (Becker, 2008, 235). Dieser Verrat wird noch übertroffen, als Volley und Lukas zusätzlich jeweils 10 % von Chopins Gewinn verlangen. Die zynische Ebene wird erreicht, als Lukas ihm eröffnet, er würde statt dem Geld auch M. M. nehmen. Zusätzlich unter Druck gesetzt wird Chopin, da ihn M. M. in dieser Situation verlässt.

An einem der Abende in dieser Situation begegnet Chopin Leo Bull. Die nächtelangen Gespräche mit ihm haben zweierlei Folgen: Erstens denkt Chopin mehr und mehr über seine Sucht nach, zweitens bekommt er durch Leo Bull die Möglichkeit, in einem Antiquitätenladen in Berlin neu anzufangen. Chopin wird klar, dass er aus dem Autohandel aussteigen muss, um seine Seele zu retten. Jedoch braucht er einen zusätzlichen Anreiz: Erst die zufällige Begegnung mit M. M., bei der sie ihn ignoriert, veranlasst Chopin, endgültig bei Lukas und Volley zu kündigen. Mit der Kündigung gewinnt er M. M. zurück. Kaum ist wieder eine Situation hergestellt, in der sich Chopin sammeln könnte, meldet sich die Vergangenheit zurück, als Chopins Vater stirbt und er ein E-Mail von seinem engsten Jugendfreund bekommt, dem er nach seiner Ankunft in Bremen die Freundschaft gekündigt hat. Chopins Antwort lässt den Leser erkennen, dass Chopin aufgehört hat, vor seiner Vergangenheit zu fliehen, es kommt zu einer Läuterung.

Das Verlangen nach Statussymbolen beziehungsweise die Geldgier in *Das Herz von Chopin* stehen meines Erachtens für mehrere Aspekte des Charakters. Einerseits kompensiert Geld oder Reichtum verlorene (durch den Sozialismus vermittelte) Werte, die im kapitalistischen System Deutschlands so

nicht existieren, was ersichtlich wird, als er den Verrat im Sozialismus und im Kapitalismus beschreibt und die Unterschiede hervorhebt (Becker, 2008, 237). Diese Stelle ist von besonderer Bedeutung, da Chopin erkennt, wie sehr er eigentlich an seinen Werten hängt. Es kompensiert aber nicht nur Chopins – bis zuletzt nicht eingestandenes – Verlustgefühl, sondern dient auch dem Gefühl der Zugehörigkeit. Chopin fühlt sich seinen Arbeitskollegen gegenüber oft minderwertig. Dazu tragen auch die Sticheleien Volleys und Lukas' bei, sie erinnern ihn daran, dass er sein Geld und seinen Erfolg nur ihnen zu verdanken hat, schließlich hätten sie ihn – den armen Schlucker aus Polen – zu sich in die Firma geholt und ihm das Geld geliehen, um seinen Handel starten zu können. Auch dass Lukas sich Chopin gegenüber oft wie ein Vorgesetzter verhält, obwohl sie gleichberechtigte Partner sind, trägt zu diesem Gefühl bei. Außerdem grenzt sich Chopin mit der Bedienung des kapitalistischen Gedankens und Handelns sehr stark von dem sozialistischen Ideal seines Herkunftslandes ab. Das wird dadurch vereinfacht, da er genügend Geld verdient, um damit seine Eltern zu unterstützen. Geld steht für Erfolg und Freiheit bei Chopin – Dinge, von denen er glaubt, sie wären in seiner Heimat nicht zu erreichen gewesen. Kapitalismus und Geld signalisieren für ihn vielleicht auch Fortschritt; er zieht in die Stadt Bremen und lässt das Land- und Kleinstadtleben hinter sich, das für ihn in der Vergangenheit, im Rückständigen existiert.

Die bewusste Steuerhinterziehung wird als Rache am Staat bezeichnet, der Staat wird als der Feind Nr. 1 beschrieben, dessen Überwachung man aus dem Weg gehen muss. Da sich Chopin, Volley und Lukas nach den durchlebten Steuerprüfungen schon wie Staatsfeinde fühlen, wollen sie dem Staat mehr denn je das Geld vorenthalten. Und obwohl Chopin die negativen Seiten des Sozialismus kennt und erlebt hat, erkennt er auch die negativen Seiten einer freien Marktwirtschaft.

Ich dachte mir, wenn das Interesse des deutschen Staates, dieses Menschenfressers und Sklavenhalters, nur dem Geldscheffeln galt, so würde ich versuchen, alles in meiner macht Stehende zu tun, um diesem Staat möglichst viel Geld vorzuenthalten. (Becker, 2008, 36)

Jedoch birgt der Handel mit Autos – vor allem wenn er so betrieben wird wie von Volley, Lukas und Chopin – einige Probleme, von denen die Steuerprüfung durch den Staat noch das geringste darstellt, da es dabei nur um den Verlust des (teilweise ohnehin illegal) angehäuften Geldes geht. Schwieriger wird es, wenn es zu einer Bedrohung durch Käufer kommt. Auch die Verfolgungsangst gehört zur Motivcharakterisierung des Geldgierigen bei Frenzel. Jedoch verhält es sich hier ein wenig anders, denn die Angst vor der Verfolgung ist teilweise gerechtfertigt, wie im Roman ersichtlich wird. Lukas, Volley und auch Chopin müssen sich mit unliebsamen Begegnungen und Drohungen von Käufern auseinandersetzen. Keiner der drei empfindet es als ernsthafte Bedrohung, was sich aber in dem Moment ändert, wenn Dritte, etwa die Familie, bedroht werden. Da aber nur Chopin eine engere Beziehung – und damit eine Familie – hat, wird es vor allem für ihn unangenehm, als M. M. einen Drohanruf bekommt. Chopin – aus Angst, mit seiner Herkunft, seinem Beruf und seinem Kontostand Aufmerksamkeit zu erregen – weigert sich, die Polizei einzuschalten und belässt es bei einer Änderung der Telefonnummer. Damit stellt er seinen Reichtum (Statussymbol) über seine Liebe.

Statussymbole für Chopin sind zunächst das Geld. Damit kann er andere Symbole erwerben, etwa Autos oder Häuser. M. M. wird – wenn auch nicht von Chopin – von seinen Kollegen als Statussymbol betrachtet, was daraus ersichtlich wird, dass Lukas bereit ist, statt des Geldes die Frau zu nehmen. Chopins Läuterung findet auch durch die Erkenntnis statt, dass Statussymbole ihm nicht helfen werden, das Ansehen seines Umfeldes zu erringen. Er erkennt sie als nicht notwendig für ein erfülltes, glückliches Leben. Das liegt vor allem auch an seiner Erkenntnis, dass ihm diese Dinge nicht über seine Traurigkeit und Depression hinweghelfen. Unklar ist allerdings, ob die Depression nicht auch durch den Effekt der Suchtmittel noch verstärkt wird oder ob Chopin versucht, die Leere mit Alkohol und Marihuana zu vertreiben. Vor allem bei den Menschen, die selbst Statussymbolen nachjagen, kann er nicht den Respekt erlangen, den er sich wünscht. Akzeptanz erfährt er ausschließlich von denjenigen, die in der Lage sind, über Statussymbole hinwegzusehen und nur an seiner Persönlichkeit interessiert sind.

Mit dem Verlangen nach Geld gehen andere Eigenschaften einher, die aus dem Verlangen selbst abzuleiten sind, eine davon ist die Risikobereitschaft, die Chopin mitbringt.

Ich würde jedenfalls irgendwann das verdiente Geld vernünftig anlegen müssen. Aber da ich mit Lukas und Volley zwei gute Berater hatte, machte mir das kein großes Kopfzerbrechen. Was sollte da schon schiefgehen?! [...], und der Chopin entdeckte sein Element: Er spielte, er pokerte, er lebte, er boxte. [...] Die ersten zwei Monate waren ein reines Vabanquespiel gewesen. Ich musste aufpassen, dass ich das Geld, das mir meine neuen Geschäftspartner für Einkäufe geliehen hatten, gut investierte. Doch ich hatte Anfängerglück, und so flossen rasch die ersten Gewinne – einerseits. (Becker, 2008, 37)

Das Risiko verschafft Chopin einen angenehmen Nervenkitzel und ist nichts, worüber er sich ernste Gedanken macht. Das wird nicht nur in finanzieller Hinsicht deutlich sondern auch in der Natur seines persönlichen Lebens. Vor allem die Beziehung zu M. M. stellt er immer wieder auf die Probe, was vermutlich daran liegen dürfte, dass er ihre Drohungen, ihn zu verlassen, nicht ernst genug nimmt, woraus der Irrglaube resultiert, sie würde ihn nicht verlassen. Aus diesem Grund nimmt er M. M.'s Einwände wohl auch in Kauf. Das Geld setzt er gerne aufs Spiel, vermutlich weil es in der Vergangenheit auch oft genug funktioniert hat. Tatsächlich macht er sich auch Gedanken über die finanziellen Konsequenzen, sollte der Deal nicht funktionieren. Woran er aber – ähnlich wie in seiner Beziehung zu M. M. – nicht denkt, ist die Möglichkeit, dass ihn jemand aus seinem engsten Kreis hintergehen könnte. Damit ist das nächste große Motiv angesprochen, das in Beckers Roman viel Platz einnimmt.

Hierbei ist aber anzumerken, dass in *Das Herz von Chopin* beide von Frenzel erwähnte Formen des Verrats ihren Platz finden.

Die erste Form des Verrats ist klassisch: Eine Partei hintergeht eine andere, an die sie durch ein Treueverhältnis gebunden ist, um sich selbst zu bereichern oder die eigenen Ziele zu erreichen. Diese Form des Verrats spielt im Roman eine wichtige Rolle. Das Aufdecken des Verrats und Betrugs durch seine Arbeitskollegen stellt für den Protagonisten einen Wendepunkt in seiner Entwicklung dar. Er ändert danach seinen Kurs und kann so nicht nur geläutert

werden und zu sich selbst finden, sondern auch seinen eigenen Idealen entsprechend handeln.

Bevor es zu diesem Betrug kommt, ist Chopin damit konfrontiert, dass er selbst als Verräter bezeichnet wird. Das ist im Hinblick auf die folgenden Ereignisse insofern interessant, als dass aus dem Verräter der Verratene wird. Da Chopin hauptsächlich deshalb zur Mitarbeit am Autohandel eingeladen wird, weil er mit den osteuropäischen Kunden sprechen kann, hat er auch viel mit diesen zu tun. Die Osteuropäer sind ihm zwar lieber als die Deutschen, die ununterbrochen etwas zu bemängeln haben und darüber hinaus auch Geiz an den Tag legen; er hat dennoch Schwierigkeiten mit ihnen. Die Diskussionen um die Kaufverträge und Versicherungen drehen sich oft nicht um persönliche Ärgernisse, sondern um weltpolitische.

Sie zahlten widerwillig für ihre Versicherung, und da sagte einer von ihnen zum Abschied: „Hitler kaputt!“ Ich wurde wütend, ich ließ mir bestimmt nicht gefallen, dass mir meine slawischen Verwandten in den Hintern traten – deshalb antwortete ich: „Stalin auch kaputt! *Doswidania!*“

[...] Ich konnte nur hoffen, dass sie nicht des Nachts wieder aufkrenzten, über den Zaun kletterten und unseren besten Stücken hübsche Zeichnungen in den Lack ritzten: fünfarmige Sterne oder gar ein paar überdimensionale Hakenkreuze, was schon einmal vorgekommen war (nach einem missglückten Deal mit Landsleuten von mir, echten Vandalenkünstlern). (Becker, 2008, 54 f)

Chopin kann jedoch gut damit umgehen. Er ist sich bewusst, dass es nicht nur gute oder schlechte Menschen gibt, egal welcher Herkunft sie sind. Was ihm mehr zu schaffen machen ist, wenn er sich anderen Osteuropäern gegenüber als Pole zu erkennen gibt. Denn daraufhin kommt es meist zu Verbrüderungsversuchen von Seiten der Käufer, um aus dem Geschäft besser auszusteigen. Chopin versucht meist aus diesem Grund, seine Herkunft zu verschleiern, was ihm aber nicht immer gelingt.

Die Männer aus Łódź konnten ein bisschen Englisch und Deutsch, und als sie wissen wollten – spitzfindig, wie sie waren –, aus welchem Land ich denn kommen würde, sagte ich just: „Aus Schweden.“ [...] Bevor sie in den Volvo stiegen und wegfuhr, belauschte ich, wie sie über mich lästerten und spotteten: „Guck dir das an!“, sagte der eine. „Dieser Drecksack bildet sich ein, wir wären blind und taub!“ – „Das ist einer von diesen Verrätern!“, antwortete der andere. „Chopin!

Dass ich nicht lache. Erst missbrauchen sie ihre vaterländische Kultur, und dann treten sie uns echte Polen in den Hintern.“ (Becker, 2008, 160)

Auf dieser Ebene spielt sich der Verrat hauptsächlich im irrationalen Verdacht des Betruges oder Landesverrats ab. Weder Chopins Landsleute noch Chopin selbst haben etwas getan, was den Vorwurf des Verrats rechtfertigen würde. Jedoch fühlen sich die Männer von Chopin betrogen, was aber auch an dem Gefühl liegen kann, dass die Deutschen aufgrund historischer Ereignisse oftmals als Feinde Polens empfunden werden und, wenn man jemanden dabei ertappt wie er mit dem Feind konspiriert, dieser als Überläufer und Verräter gilt. Die zweite Form des Verrats, der Verrat an den eigenen Werten und Idealen oder an der eigenen Person (der bis zur Selbstzerstörung gehen kann), gehört laut Frenzel nicht in das Motivschema des klassischen Verräters, da er selbst kein Bösewicht ist, der eine Maske trägt oder hinterlistig agiert. Ein Grenzfall des Motivs entsteht aber da, wo sich die eigenen Ideale mit jenen einer größeren Gruppe vermischen. Da ich keinen anderen Begriff zur Hand habe, werde ich diese zweite Art des Verrats individuellen Verrat nennen.

Es handelt sich dabei um ein Lebensgefühl, das den polnischen Migranten nach Jahren im Westen zu überfallen droht beziehungsweise ihn schlussendlich vereinnahmt.

Chopin ist überzeugt davon, die Vergangenheit in Polen hinter sich lassen zu können und in Bremen ein neues Leben angefangen zu haben. Er kehrt lange nicht nach Polen zurück; mit seinen Eltern telefoniert er nur sporadisch und seinem besten Freund aus Jugendtagen hat er die Freundschaft gekündigt. Obwohl er sich seiner Heimat und bestimmter Orte oder Menschen während seines Lebens in Bremen immer wieder erinnert, bemerkt er zunächst nicht, dass sie für ihn zu einer Art Zuflucht in seinen Gedanken werden. Hier taucht, evoziert aus der Empfindung des individuellen Verrats auch das Gefühl auf, sich als Solitär in der Welt zu bewegen. Mitunter schwingt dabei das Gefühl mit, etwas oder jemanden verraten zu haben wodurch diese Art der selbst erwünschten Auswanderung zu einer Verbannung, also auch einer Strafe wird. Zusätzlich ist dem Protagonisten klar, dass eine Rückkehr sehr schwer bis unmöglich sein könnte. Dieser Umstand wirkt auch stark im Motiv des Inseldaseins, wie bei Frenzel beschrieben. Chopin entdeckt während einer

Silvesterfeier, als er schon Jahre in Deutschland lebt, das Dach seines Wohnhauses als idealen Rückzugsort.

Es war ein Flachdach und mit Teerpappe isoliert, konnte also getrost die Funktion einer Terrasse übernehmen. [...] Ich ließ mir noch einen Schluck Sekt einschenken und hatte zum ersten Mal das Gefühl, dass ich Deutschland, Bremen, Volley, Karola, Lukas samt seiner Schicksen und selbst meinen Job *liebte*: Okay, ich war besoffen [...] Ich dachte mir, schau, dort links ist der Dadajsee, und am Strand liegt Jolka und sonnt sich. [...] Aber in diesem Augenblick wurde meine Welt aus den Angeln gehoben: Ich war hier in meinem neuen Land kein Gast mehr und hatte ein Zuhause, in dem ich mit guten Freunden feierte. Das Einzige, was mir fehlte, war der geniale Song „Boskie Buenos“ von Maanam, der in Polen 1980 ein Riesenhit gewesen war. Ich erkor in diesem Moment das Lied zu meiner Staatshymne hier in der Bundesrepublik. (Becker, 2008, 89 f)

Das Problem, in einem anderen Land Fuß zu fassen, wird an dieser Stelle deutlich. Chopin ist zu dem Zeitpunkt, als er Silvester auf dem Dach feiert, seit mehr als zehn Jahren in Deutschland. Als er das Dach betritt, kann er von dort scheinbar in die Heimat, in die Vergangenheit sehen. Aus einem für den Leser nicht näher erläuterten Grund wird ihm vor dem Hintergrund der Vergangenheit die Gegenwart bewusst und ihn durchströmt das Gefühl, endlich angekommen zu sein. Die Widersprüchlichkeit, ein Lied einer polnischen Rockband zur persönlichen Staatshymne für ein Leben in Deutschland zu machen, ist offensichtlich. Das Dach wird für Chopin zu einer Art erwünschtem Exil, einem entlegenen Ort, der nur ihm zugänglich ist. Damit passt er in Frenzels Motiv des Inseldaseins: Das Dach, (die Insel in Gedanken) als Zufluchtsort lässt Chopin die beiden für ihn nicht vereinbaren Teile (Vergangenheit und Gegenwart, Polen und Deutschland) schließlich doch miteinander verbinden.

Als er M. M. kennen lernt, beschließt er, ihr das Dach zu zeigen und damit wird aus dem persönlichen Zufluchtsort auch ein Ort der Stille für sich und M. M., wodurch die Tiefe seiner Gefühle für sie ersichtlich wird. Die Bereitschaft, M. M. an seiner persönlichen Zerrissenheit teilhaben zu lassen wird deutlich.

Während das Dach zunächst noch ein „unbekannter Kontinent“ (Becker, 2008, 104) ist, bekommt es an späterer Stelle, als Chopin schon unter seinen Lebensumständen leidet, eine eindeutige Zuschreibung.

Doch der wahre Grund, in der Polańskistraße kein „Dakota“-Mietshaus zu erwerben, war, dass ich meine Dachterrasse nicht verlieren wollte. Sie war der einzige Ort, an dem ich mich entspannen und meinen Job vergessen konnte. Sie lag für mich nicht in Bremen, sondern in Masuren. Am Dadajsee. Ich bildete mir ein, dort gäbe es keine Aufseher und Wächter und Steuereintreiber. Keine Kontrolleure, Kunden und Verkäufer. Der Dadajsee befand sich in einem anderen Raum, in einer anderen Zeit, nicht in Polen, Masuren, im Ermland oder auf der Erde. Ohne diese Zuflucht hätte ich mein Leben in Deutschland schwer ertragen können. (Becker, 2008, 188)

Zwar beschreibt er sehr eindeutig, dass diese Dachterrasse ein realer Ort ist jedoch ist es gleichzeitig kein realer Ort mehr, weil er weder in der selben Zeit liegt, noch am selben Ort; er steht vielmehr für ein gewisses Lebensgefühl, das Chopin in seinen jungen Jahren in den Sommern am Dadajsee empfunden hat. Er traf dort seine große Jugendliebe, Jolka, am Dadajsee hat Chopin glückliche Tage mit seinem seinem besten Freund verbracht, den man in diesem Kontext einen Seelenverwandten nennen kann. Andrzej und Chopin verband zusätzlich zur Freundschaft auch die Zeit und ihre Umstände, unter denen sie gemeinsam litten. Nachdem Chopin Polen verließ und im Westen anfang, sein Leben nach den Regeln des kapitalistischen Systems auszurichten, fühlte er sich gezwungen, die Freundschaft zu beenden, aus Gründen, die ihm selbst erst am Ende des Romans klar zu werden scheinen, wodurch wieder der individuelle Verrat aufgezeigt ist.

Es handelt sich dabei um eine Verleugnung der eigenen Vergangenheit, der Erziehung und der sozialen Bindungen. Das alles geschieht in dem Glauben, etwas, das man für sich als schlecht oder einengend empfindet, vollkommen hinter sich zu lassen, und ohne die Vergangenheit in die Zukunft gehen zu können. Jedoch wird Chopin, der sich aus eigenem Willen seiner Wurzeln entledigt hat, von seiner Vergangenheit eingeholt. Chopins Leben verläuft in ziemlich geregelten Bahnen: Er hat eine lukrative Arbeit, er hat eine Frau, die ihn liebt; jedoch setzt er die Frau bereitwillig für die Arbeit aufs Spiel – für eine Arbeit mit Kollegen, die ihn niemals als einen der ihren anerkennen werden, da er nicht als ein solcher empfunden wird. Der Kampf um die Zugehörigkeit und vermeintlicher Anerkennung ist aussichtslos. Das wird Chopin jedoch erst klar, als ihn Lukas und Volley hintergehen. In dem Moment, als seine größte Illusion

zerbricht, zerbricht auch seine Beziehung. Denn M. M. wollte von Chopin im Grunde genommen nur, dass er seinen Gefühlen entsprechend, also authentisch, handelt. Sie versucht ihn immer wieder an seine alten Träume zu erinnern, sie ist es, die ihn darum bittet, wieder Kontakt zu seinen Eltern aufzunehmen und sie ist es, der schnell klar wird, dass all die Süchte, der Alkohol, das Marihuana und das Geld, offenbar etwas kompensieren, das Chopin verzweifelt versucht, in sich zu begraben.

„Deine Ausdauer, Chopin. Du bist geduldig. Doch du musst aufpassen, du darfst nicht verdrängen, wo du herkommst, wer deine Eltern sind und dass du Alain Delon werden wolltest.“ (Becker, 2008, 197)

Leo Bull greift diese Thematik sehr viel später, als vieles im Leben Chopins schon zerbrochen ist, erneut auf.

„Du hast vergessen, wo du herkommst, und wolltest um jeden Preis so werden wie Lukas und Volley. Und das war falsch. Für uns wirst du immer der Fremde sein. Daran musst du dich gewöhnen. Bewahre deinen Stolz, denn du scheinst nicht zu ahnen, wie gern *wir Deutschen* Chopin gewesen wären. Es ist ganz seltsam, aber *wir Deutschen* wollen kollektiv immer die anderen sein. Aus dieser Selbstverneinung sind unsere Genialität einerseits, unsere Bestialität andererseits entstanden.“ (Becker, 2008, 263)

Jedoch bleibt Chopin an dieser Stelle kein anderer Ausweg mehr, als sich Leo Bulls Worte zu Herzen zu nehmen. Leo Bull hat mit der Einführung der Bestialität in seiner Aussage eine zeitliche Ebene geschaffen, die dem Protagonisten nicht nur einen Erklärungsansatz für den Zweiten Weltkrieg bietet, sondern auch der Person Chopin selbst erklärt, warum man zu sich selbst stehen sollte.

Die schwierige Gestaltung dieses Unterfangens rührt vor allem aus der Ablehnung dem Sozialismus gegenüber her, die Chopin verspürt. Hinzu kommt eine starke Abneigung gegen Menschen, die aus Polen in den Westen gekommen waren und hier nun unter dem System leiden, in das sie sich nicht eingliedern können oder wollen.

Meine Landsleute waren mir ein Buch mit sieben Siegeln. Sie machten sich gegenseitig das Leben schwer und führten ihre Kriege im Westen weiter. Sie waren in ihrem neuen Land Soldaten geblieben. Ich merkte schnell, dass sie die Nasen voneinander gestrichen voll hatten, und so hatte auch ich von ihnen die Nase gestrichen voll. Sie trugen unter ihren Jacken Messer, lächelten einander an

und stachen im passenden Moment hinterrücks zu. Und sie schämten sich, Polen zu sein, und so sprachen sie im Supermarkt oder auf den Ämtern miteinander Deutsch, schlechtes Deutsch, und ich kam mir vor wie in einem Zirkus, in dem drittklassige Akrobaten auftraten. Auf alle Fragen hatten sie immer nur eine Antwort: „Das musst du anders machen. Ich erkläre dir, wie!“ [...] Manchmal holten sie ihre alten Gitarren aus den Schränken und Koffern und spielten und sangen Lieder, die schon in Polen keiner hören wollte. [...] Doch sobald die Musik verklungen war und sie einander keinen Honig mehr um den Bart schmieren mussten, schlüpfte wieder ein jeder für sich in die Rolle des leidenden Immigranten und Klugscheißers, und nicht selten begegnete ich auch solchen, die echoten, was ich selbst oft sagte: „Ich habe mit meinen Landsleuten kaum was zu schaffen – zum Glück!“ [...] Ich hielt mich an die Deutschen, was ich übrigens bis heute tue. (Becker, 2008, 31)

Interessant an diesem Absatz ist, dass die Polen, die nach Deutschland gekommen waren, immer noch Soldaten sind, Chopin selbst bezeichnet sich im Roman öfter als „Soldat der Ewigen Nacht und der Roten Fahne“, obwohl es genau das ist, was er ein für alle Mal hinter sich lassen wollte. Er wollte kein Soldat werden, der für etwas marschiert, das er nicht unterstützen will. Die Ewige Nacht, die in seiner Heimatstadt herrschte, bezeichnet die „Ewige Nacht des Dezembers“, die er zwar mochte, „weil sie mir die Sterne näher brachte“ (Becker, 2008, 23), die ihm aber auch Angst einjagte. All das deutet darauf hin, dass er selbst diese Zerissenheit verspürt und sich auch manches Mal zu denen zählen könnte, die er verachtet. Dieser Selbsthass trägt vermutlich zusätzlich zu seiner Zerrissenheit bei.

Sein wichtigster Beweggrund, in den Westen zu gehen, war das Verlangen nach einem Leben in einem freien Land. Er kam nach Bremen, und ordnete sich sehr schnell den dortigen Verhältnissen unter – seien es nun wirtschaftliche oder soziale – um möglichst rasch den gleichen Status des „Freien“ zu erlangen. Erst sehr spät muss er erkennen, dass er nicht nur sich selbst und seine Vergangenheit verleugnet hat (auch durch bedingungslose Unterordnung), und wie viel von sich selbst und seinen Werten er damit verraten hat. Er tat dies unbewusst, im Glauben, es sei das einzig Richtige. Erst nach und nach erkennt er nicht nur seine Fehler, sondern auch die Fehler des Systems, in dem er lebt. Dabei behilflich sind ihm einerseits der Verrat durch

seine Freunde und andererseits die Hilfe und die Erkenntnis der Menschen, die ihn vorbehaltlos lieben. Vier Vorkommnisse sind ausschlaggebend für Chopin, um sich mit seiner Vergangenheit ernsthaft auseinander zu setzen: Der Verrat durch seine Freunde, der Besuch seiner Eltern, dass M. M. ihn verlässt und die Hilfe Leo Bulls.

Nach dem Verrat wird ihm plötzlich einiges klar.

Meine Wut galt plötzlich mir selbst. Dass ich mich auf zu viele Kompromisse in meinem namenlosen *life* in Bremen, wie es Andrzej früher sagte, eingelassen hatte. Ich hätte von Anfang an Lukas und Volley als Mitbewerber ansehen, ich hätte genauso wie sie wie ein *Herrenmensch* agieren sollen, und meiner M. M. gegenüber hätte ich Konsequenz im Denken und Handeln beweisen müssen.
(Becker, 2008, 259)

Seine Entrüstung entspringt seiner Erziehung. Er hätte niemals einen solchen Verrat vermutet, da Verrat im Sozialismus, dem System, in dem er sozialisiert wurde, seinem Gefühl nach anders – nämlich weniger hinterhältig – ablief. Die richtige Läuterung erfährt Chopin, als er vom Tod seines Vaters erfährt. Hier spielt in den individuellen Verrat auch das bei Frenzel beschriebene Motiv des Vater-Sohn Konfliktes hinein. Der Vater Chopins stellt für Chopin den Inbegriff dessen dar, was er selber nicht werden will. Besonders auffällig wird der Bruch, wenn Chopin auf seine Erwähnung, er sei ein Soldat der Ewigen Nacht und der Roten Fahne, Fragen gestellt bekommt, auf die er keine Antwort hat – schließlich will er nicht so werden wie sein Vater. Ob er es schafft, das Wesen des Vaters und seine Handlungen in einem größeren Kontext zu sehen – dass etwa das System, in dem der Vater groß wurde, für diesen selbst ein unüberwindbares Hindernis ohne Ausweg war – bleibt unklar. Auch ob Chopin mit dem Vater die Vergangenheit verbindet und sich selbst als Sohn in der Zukunft, dem Fortschritt sieht (wobei die Dichotomie Polen-Sozialismus-Vergangenheit und Deutschland-Kapitalismus-Zukunft entsteht) bleibt verschlüsselt.

Der Vater ist ein schwerer Alkoholiker, der seine Familie auch misshandelte, ein Opportunist, der von einem überzeugten Kommunisten zum Regimegegner mutiert war; ein Mensch, der von der Zerrissenheit zwischen Regime und katholischer Kirche, vom Kommunismus und dem Krieg zerstört worden war.

Als die Eltern auf Drängen M. M.'s nach Deutschland kommen und Chopin sieht, dass sein Vater zwar schwer krank ist, sich aber überhaupt nicht verändert hat, bemerkt er, wie wenig er das sein will, was sein Vater ist. Seine Mutter jedoch erkennt die Zerrissenheit des Gatten im Sohn wieder, als sie Chopin sagt, er habe sie durch das Verlassen der Heimat als Mutter verraten und er antwortet:

„Ihr wart Soldaten und habt mich vergewaltigt, mit vereinten Kräften! In der Johanniskirche, in der Jesus und Maria und die Katechetinnen uns Engeln in dunkelblauen Uniformen mit einem Lineal auf die Hand schlugen, wenn wir die Gebete und Liturgien falsch aufsagten. Zu Allerseelen auf dem Friedhof, wo ihr die Toten für alle Ewigkeit eingeschlossen hieltet, bis zum Jüngsten Gericht. In der deutschen Kaserne, in der ich zum Kfz-Mechaniker ausgebildet wurde. In der Schule, in der ich Breschnew und Gierak anbetete. Ich musste für jeden meiner gebrochenen Knochen einen Ersatz finden. Für euren Sohn – den Chopin. Für Genesis – Marillion. Für Pink Floyd – Radiohead. Für Jolka – meine M. M. Und für den Kommissar Alain Delon – den Autodealer. Für unser B. – Bremen. Und für euch – Untote von meiner ‚Todesliste‘. Ihr marschiert schon seit Jahrhunderten und sperrt eure Kinder in Gefängnisse ein, dabei ist es egal, ob ihr beim Marschieren ‚Sieg Heil!‘, ‚Für Stalin!‘, ‚Solidarność!‘, ‚Habemus papam!‘, ‚Ave imperator!‘ oder sonst was anderes brüllt!“ (Becker, 2008, 204)

Jedoch muss sich Chopin eingestehen, dass seine Mutter mit ihrer Bemerkung über die Ähnlichkeit von Vater und Sohn recht hat – es fällt ihm vor allem auf, wenn er betrunken ist. Die Erkenntnis wird evident, als Chopin Leo Bull sofort seine Hilfe betreffs des Antiquitätenladens zusagt.

„Im Suff war ich ein gottverdammter Pole. Einer wie Witold, der jeden retten und heilen, jedem seinen Traum schenken wollte. Scheiß slawische Romantik, Schweiß slawischer Messianismus – Chopenismus pur.“ (Becker, 2008, 248).

Die Erkenntnis wird unumkehrbar, als der Vater stirbt und Chopin sich um das Begräbnis kümmern muss. Traurigkeit überfällt ihn nicht nur auf der Ebene des persönlichen Verlustes, sondern auch auf der der Identität, als er bemerkt, dass es nun immer weniger Soldaten in seiner alten Heimat gibt die für eine Sache kämpften, für die es sich nicht lohnte zu kämpfen, da der Krieg der Ewigen Nacht und der Roten Fahne (Kirche und Sozialismus, die beide für Zusammenhalt stehen) verloren ist, da der mächtigere, klügere,

rücksichtslosere Gegner – die Marktwirtschaft und die Demokratie – das Land längst erobert haben.

Interessant an den Feindbildern Marktwirtschaft und Demokratie ist, dass sie, anstatt die versprochene Freiheit zu gewährleisten, dem Vater und später Chopin das Gefühl gaben, sie würden aus Menschen Sklaven machen, erkennbar etwa bei direkten Angestellten des Staates.

Sie hatten vor nichts eine Achtung oder Respekt. Sie waren Sklaven, denen der Staat Hass und Misstrauen eingepflegt und selbstständiges Denken abgewöhnt hatte. Sie zählten zu seinen zahlreichen Robotern und Handlangern. (Becker, 2008, 100)

Personen, die nicht direkt für den Staat arbeiten oder gar einen Migrationshintergrund haben, scheinen sich dem kapitalistischen System bereitwillig und gedankenlos zu unterwerfen, wie man am Beispiel mit dem Taxifahrer sehen kann, der ihn auch noch zum Nachdenken über seine eigene Herkunft anregt.

Ich dachte: Diese Taxifahrer sind wie Chamäleons. Sie sehen aus wie Schwarze oder Inder oder Weiße und benehmen sich auch so. Als wäre ihnen jede Hautfarbe recht. Sie vergessen, dass sie ein Mutter- und ein Vaterland besitzen. War ich denn anders, war ich etwa von der Natur mit einem besseren Gedächtnis versehen worden? Nein! Ich sage dem Taxifahrer, dass er bei mir Autos kaufen könne. [...] „Nein, nein. Ich bin kein Chef. Ich nur fahre.“ Da sagte ich: „Zum Henker! Wenn wir so weitermachen, wird jeder von uns Zugereisten ein Sklave!“ (Becker, 2008, 220)

Es kann aber auch um Chopin selbst gehen, wenn er über die Freiheit nachdenkt.

Mir fielen keine besonders guten Argumente für meine angeblich unantastbare Freiheit ein. Ich hatte jedoch eine Haltung. Ich sei kein Sklave, sagte ich ihm. Eher schon war ich immer noch ein Soldat der Ewigen Nacht und der Roten Fahne. (Becker, 2008, 190)

Die Auseinandersetzung mit dem Vater bedeutet daher auch eine einsetzende Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen politischen und wirtschaftlichen Systemen und ihrer Art mit den Menschen umzugehen. Daher fühlt Chopin eine Zerrissenheit. Er erkennt, dass er das System, die Geschichte, die Seite nicht einfach wechseln kann, auch wenn er dachte, es wäre möglich. Für den Versuch allein fühlt er sich schuldig, nicht für das Scheitern.

Kurz vor der Abreise zum Begräbnis erreicht Chopin Andrzej's E-Mail, in der Chopin erfährt, dass es nicht die Kündigung gewesen war, die Andrzej als Verrat empfunden habe, sondern die Art und Weise, wie es geschah: Aus dem anderen System und der anderen Gesinnung heraus. Chopin schrieb seine Kündigung auf Deutsch, in dem Wissen, dass Andrzej nur Englisch und Polnisch sprach. Die Kündigung kam per Brief, wie von einem Beamten abgesendet und der Ton entsprach dem einer Aufforderung zur Steuererklärung.

Jedoch kann Chopin nun an dieser Stelle seiner Entwicklung, nachdem er reflektiert hat, auch offen und ehrlich antworten.

Du hättest an meiner Stelle genauso gehandelt wie ich. [...] Und wie, um Gottes Willen, hätte ich Dir klar machen können, dass ich mit Dir und meinen Eltern ein für allemal glaubte, abgerechnet zu haben? Ich musste den Traum, der uns verband, durchschneiden, damit ich eine neue Uniform anziehen konnte. Ich diente plötzlich einer Armee, die unser Feind war. Verstehst Du? Ich ertrug es nicht, dass ich von Euch abgehauen war und dass Ihr Sehnsucht nach mir hattet. In Wahrheit wollte ich es Euch leicht machen, indem ich Euch aus meinem Gedächtnis strich und Dir meine Kündigung aussprach. Ein Arschloch, einen Verräter zu verdammen würde für Euch ein Leichtes sein, dachte ich – dachte ich falsch, wie sich später herausstellen würde. [...] Ich bin kein Held, kein Märtyrer, das weiß ich jetzt. Diese Erkenntnis verdanke ich Dir. Ich bin ein Soldat, so wie Du. Ein Soldat der Ewigen Nacht und der Roten Fahne. Wir sind nicht allein, man beobachtet uns. Wann erinnern wir uns daran, dass wir ständig zu uns zurückkehren? [...] Unser Kampf ist verloren. (Becker, 2008, 286)

Mit dieser Erkenntnis schließt der Roman. Chopin kann und will nach 20 Jahren in Deutschland nicht nach Polen zurück kehren. Nun weiß er aber, dass er sich in keinem der beiden Länder jemals aufgehoben und Zuhause fühlen wird, es sei denn, er findet eine eigene Definition für Zuhause, wie Freunde oder Familie.

In *Das Herz von Chopin* findet auch eine starke Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen für Europa statt, jedoch nicht auf so zynische Weise wie bei Muszer. Der Protagonist Chopin verleiht etwas mehr Einblick in die Zerrissenheit, die ihm innewohnt. Er erklärt, warum und wann er aus Bartoszyce geflohen ist, er erklärt auch, dass er es getan hat, um nicht so

zu werden wie sein Vater, und weil er in einem freien Land leben wollte. Die Wahl fiel insofern deshalb rasch auf Deutschland, da Bartoszyce bis 1945 Bartenstein hieß, also innerhalb deutscher Grenzen lag. Er wusste, dass es so einfacher werden würde, zumindest auf dem Papier ein Bundesdeutscher zu werden.

Chopin denkt auch öfters über die Zerrissenheit Deutschlands nach. Das betrifft vor allem die Kluft zwischen Ost und West und die Art und Weise, wie nach dem Mauerfall mit den Ostdeutschen umgegangen wurde. Er versteht nicht, warum die Entscheidung, wie mit Parteifunktionären, Spionen oder Henkern der ehemaligen DDR verfahren werden sollte, nicht von ehemaligen DDR-Bürgern getroffen wurde (Becker, 2008, 35). Die Kluft zwischen Ost- und Westdeutschland fällt nicht nur Chopin auf. Im Gegensatz zu seinen Arbeitskollegen hat er aber einen anderen Zugang zu Ex-DDR-Bürgern: Er kann sich zwar nicht mit ihnen identifizieren (da sie sich, im Gegensatz zu den Polen, nicht gegen das System wehrten), aber er kennt das System und die damit verbundenen Lebensumstände wodurch er sie besser verstehen kann. Im Gegensatz zu Volley etwa, dessen Freundin Karola aus Ostdeutschland ist und für die er keine Achtung zu haben scheint. In Volleys Augen studiert sie etwas Unsinniges und zieht ihm das Geld aus der Tasche – wie es die „Ossis“ vermeintlicherweise mit den „Wessis“ getan haben – und er überlegt, ob er sie einfach zurückschicken soll (Becker, 2008, 45). Auch Chopin hatte einen Berufswunsch, der nicht in das Schema der freien Marktwirtschaft und des raschen Geldvermehrens passte. Er wollte einen Beruf, der seinem (moralischen) Ideal entsprach. Jedoch kam er, wie Karola, aus unterschiedlichen Gründen – allen voran finanziellen – von seinem Traum ab. Abgesehen von der Auseinandersetzung mit und dem Einfluss von politischen Problemen in Deutschland in *Das Herz von Chopin* wird auch ein anderer Aspekt dargestellt, und zwar wie die Deutschen auf die Polen gewirkt haben, nachdem sich die Wirren um den Zweiten Weltkrieg gelegt und sich die UdSSR und das sozialistische System in Polen etabliert hatten. Die Deutschen, „weil sie die klügste Nation der Erde waren und praktisch so gut wie alles erfunden hatten, von der Margarine bis zur Rakete“ (Becker, 2008, 83), erfüllten eine

Vorbildfunktion. Aber die Bewunderung der Bewohner von Bartoszyce (explizit Chopin und seine Familie) lässt sie trotzdem nicht vergessen, wer den Zweiten Weltkrieg wie begonnen hat.

Ein anderes Problem, das sich mit der Auswanderung nach Deutschland für Chopin stellt, ist der sogenannte Exotenfaktor. Er ist immer wieder damit konfrontiert, dass ihn Menschen nach seinem Land, seiner Herkunft und nach der derzeitigen Situation dort erkunden.

Jedes Mal, wenn ich erwähnte, dass ich aus Polen käme, wurde ich mit Fragen bombardiert, auf die ich keine Antworten hatte – andersrum gesagt, ich hatte es satt, wie ein Experte für den Zusammenbruch des Kommunismus dazustehen, den Säbel meines in Litauen geborenen Großvaters zu schwingen und herumzuschwadronieren, warum die Welt in einem fort politische Systeme hervorbrachte, die so kurzlebig waren wie Schmetterlinge. Die Bundesrepublik existierte seit der Vereinigung auch nicht mehr. Der neue Staat hatte keinen Namen, doch selbst diese Namenlosigkeit war mir schnuppe, weil ich seit fast zwanzig Jahren in *Deutschland* lebte und nicht wusste, was in *Polen* los war (Becker, 2008, 137)

Hier ist eine weitere Dimension der Schwierigkeit ersichtlich, mit der Personen mit Migrationshintergrund konfrontiert sind. Dass der Fremde in der Fremde immer fremd bleibt, liegt nicht nur an seinem eigenen Empfinden, sondern auch an einem Umfeld, das stets davon ausgeht, der Fremde wisse über alles aus seinem Herkunftsland bescheid, weil er schließlich von dort komme. Durch diese ohne bössartige Absichten gestellten Fragen kann sich der Protagonist nicht so fühlen, als wäre er vollends angekommen.

Dass der Zweite Weltkrieg auf beiden Seiten seine Wunden hinterlassen hat, wird im Roman so gelöst, dass beide Seiten literarisch auf der Anklagebank sitzen. Dort finden sich auch Chopins Eltern, von denen er sich zu einem Glauben und einer Ideologie vergewaltigt gefühlt hat. Auch wenn seine deutschen Kollegen nicht den Anschein machen, als hätten sie Kenntnis von oder Interesse an den Geschehnissen des 20. Jahrhunderts, wird der Leser eines Besseren belehrt, als Lukas einmal ungewohnt offen darüber spricht, dass sein Vater beim Bundesnachrichtendienst gearbeitet habe um RAF-Mitglieder zu verhaften. Lukas kannte einige, die bei der RAF aussteigen wollten, jedoch drohte die RAF denjenigen, also sah Lukas sich gezwungen, die

Freunde bei sich zu verstecken: „Wenn man so will, war mein Vater der SS-Mann, und ich versteckte bei uns zu Hause – unter seinem Dach – Juden“ (Becker, 2008, 152).

Zusätzlich zu der Erkenntnis auf der persönlichen Ebene nichts in die Vergessenheit verdrängen zu können, realisiert Chopin, dass es sich mit dem Nationalsozialismus genauso verhält wie mit dem Sozialismus: Keiner von beiden will in der Vergangenheit bleiben, wo man ihn verzweifelt zu deponieren versucht. Als Volley Lukas und Chopin darum bittet, einem Neonazi einen Besuch abzustatten, der Volleys Mutter belästigt, wird Chopin erstmals mit dem Gedanken konfrontiert, dass es so etwas wie Neonazis in seiner erwählten Stadt gibt. Er hatte sich nicht gestattet, die Neonazis in seiner Stadt zu bemerken, einfach weil er sie nicht bemerken wollte, denn „In meiner kleinen Hansestadt hatten die Neonazis kein Zuhause“ (Becker, 2008, 178).

Diese Ratlosigkeit, die der Zweite Weltkrieg, der Kalte Krieg, der Sozialismus, der Nationalsozialismus, die freie Marktwirtschaft und der Kapitalismus hinterlässt, erzeugt bei Chopin eine tiefe Kluft. Nichts davon ist etwas, womit er sich identifizieren könnte, aber er hat das Gefühl, die anderen könnten es. Auf den Kommunismus hegt er eine tiefe Wut, weil er das Gefühl hat, er habe ihn um etwas Unbenennbares betrogen, ein Fundament bekommt die Wut, als er sieht, was der Kommunismus mit seinem Vater gemacht hat.

Und du wirst es noch miterleben, der nächste Weltkrieg wird wieder in Polen beginnen! Dabei spielt es keine Rolle, wer uns überfallen wird. Wir haben ein besonderes Talent dafür, den Kopf hinzuhalten, wenn es brenzlich wird. Und für den Amerikaner haben wir schon einmal den Kopf hingehalten! Jawohl! Ich kenne die Geschichte meines Landes!“

Der Kommunismus hatte Witold den Verstand geraubt. Ich konnte ihm nicht sagen, wie es um seinen Geist stand – das hätte auch nichts geändert; er hätte meine Einwände ganz einfach als blanken Unsinn abgetan, als einen harmlosen Aufschrei eines verweichlichten, selbstgefälligen Westmenschen. (Becker, 2008, 202)

Aber wie Becker den Protagonisten später erkennen lässt, richtet sich die Wut nicht nur gegen das System, sondern später auch gegen sich selbst. Er muss erkennen, dass er das sozialistische System insofern in sich weitergetragen hat, als dass er sich, aufgrund von (eventuell von einem Leben im

sozialistischen System suggerierten) Minderwertigkeitskomplexen einem anderen System unterordnet, um endlich dazu zu gehören. Damit stellt er sich der Einsicht, dass er es nicht besser gemacht, sondern einfach nur das eine gegen das andere getauscht hat.

Als er Leo Bull kennen lernt, erkennt er erstmals, wie sich eine Jugend und Kindheit in der BRD angefühlt haben könnte, so wie sie vermutlich Volley und Lukas erlebt haben.

Ich war ihm dankbar, weil ich über die BRD etwas erfuhr, was mir seit meiner Ankunft hier und im Grund bis zu unserer Begegnung völlig unbegreiflich erschien. Er sagte, dass es hier Kindheiten und Lieben und morastige Abgründe gäbe. Lebensläufe, die vom nationalen Denken und Gebaren der Erde- und Brotfresser, so nannte er das Volk in seinem eigenen Land, losgelöst seien. (Becker, 2008, 253)

Über das Verständnis dafür, dass es Menschen gab und gibt, die nicht durch die gleichen Prozesse gegangen waren wie er selbst, kann Chopin Handlungen wie den Verrat seiner Kollegen etwas besser nachvollziehen. Die Vorstellung, ohne eine Ideologie oder Religion aufzuwachsen, erschien Chopin wünschenswert. Schließlich verließ er Polen vor allem wegen seines Wunsches, all dies nicht mehr zu müssen und um endlich frei zu sein. Andererseits war ihm nie bewusst gewesen, dass Freiheit eine trügerische Sache ist, da es zunächst zu wissen gilt, wovon man sich befreien möchte. Der Zweite Weltkrieg und seine weltpolitischen Folgen stellen in *Das Herz von Chopin* einen Rahmen dar, in dem Beziehungen und Wertvorstellungen der jeweiligen Seiten erläutert werden. Er ist, neben der Migrationserfahrung ein Thema im Roman.

4.3.2 Goerke, Natasza: *Abschied vom Plasma*

Natasza Goerkes Prosa unterscheidet sich wesentlich von der ihrer männlichen Kollegen. Nicht nur sind ihre Themen unterschiedlich, auch wählt sie eine sehr ätherische Sprache und eine andere Form. Teilweise sind ihre Erzählungen eher Miniaturen, die eine Seite nicht überschreiten. Die Motive, die sie wählt, unterscheiden sich ebenfalls von denen ihrer Kollegen, auch dadurch, dass die Fremde für sie nicht zwingend eine Bedrohung oder einen Ort der Ausgrenzung darstellt, an dem man gezwungenermaßen auf sich selbst und seine

Vergangenheit zurückgeworfen wird. Vielmehr benutzt sie die Fremde dazu, ihren Geschichten einen weiteren, anderen Raum und Horizont zu geben. Ein Motiv in *Abschied vom Plasma* ist die unbekannte Herkunft, welche sich etwa in der Erzählung *Spinnchen und Motten* findet. Allerdings stellt die unbekannte Herkunft, anders als bei Frenzel beschrieben, hier kein Problem oder Hindernis dar, das es zu überwinden gilt. Der Protagonist Jan hat einen persischen Studienfreund, Suleiman. Suleiman, der das Restaurant übernimmt, in dem er als Student arbeitete, verschleiert – ob absichtlich ist nicht klar – nach und nach die Ursprünge des Restaurants. Aus dem italienischen wird ein französisches und dann ein tibetanisches Lokal, bevor er ihm den Namen „Perle des Kosovo“ gibt. Nach eigenen Angaben tut er dies ausschließlich aus dem Grund, um mit dem Zeitgeist und den Trends zu gehen. Durch die Verschleierung der Herkunft scheint es, als habe sie für die ProtagonistInnen keine große Bedeutung. Noch deutlicher wird das, als Suleiman eine neue Kellnerin anstellt, an der Jan Gefallen findet. Auf seine Fragen nach ihrer Nationalität antwortet sie:

„Meine Mutter ist eine schwedische Waise, mein Vater stammt aus Pennsylvania“, gab sie höflich Auskunft. „Die Großeltern väterlicherseits waren polnische Juden, der Vater selbst aber wuchs in Mexiko auf, weil die Oma Amerika nicht mochte. Meine Mama lernte er in Amsterdam bei einem kreativen Bergsteigekurs kennen, weshalb ich in Kathmandu gezeugt und im Ural geboren wurde.“ (Goerke, 2000, 31)

Neben dem Restaurant, dessen Herkunft von Suleiman verschleiert wird, macht Teresa das selbe mit sich. Die Gründe dafür nennt sie nicht explizit, aber die unbekannte Herkunft machen vor allem eines deutlich: Es zählt nicht, woher Teresa kommt oder welche Geschichte und Nationalitäten das Restaurant schon gehabt hat. Wichtiger ist in diesem Fall die Gegenwart oder was im Laufe der Zeit daraus entstanden ist. Das Motiv der unbekanntenen Herkunft scheint bei Goerke nicht den Zweck zu haben, die Herkunft zu entschlüsseln, sondern sie nicht zu hinterfragen, da sie für die ProtagonistInnen nicht von großer Bedeutung zu sein scheint. Die unbekannte Herkunft macht sowohl das Restaurant als auch Teresa interessanter. Sobald die Herkunft erwähnt wird, wie das etwa bei dem Polen geschieht, in den sich Teresa am Ende verliebt,

werden explizite Charakteristika erwähnt (keine Demut, eigensinnig), die aber keine augenfälligen Brüche im Protagonisten aufzeigen und ihn deshalb eher uninteressant erscheinen lassen.

In der titelgebenden Erzählung *Abschied vom Plasma* wird Nationalität – oder vielmehr die Frage nach ihrer Relevanz – gestellt. Darauf deutet auch die Auslassung des Themas hin.

In *Abschied vom Plasma* geht es um das Ehepaar Null, beide aus Polen, in Deutschland lebend. Nach dem Entschluss, den Fernseher zu entsorgen, sehen sie sich mit dem Problem der Langeweile konfrontiert, die sich in die Beziehung eingeschlichen hat. Das führt zu gegenseitigen Provokationen.

„Ich hab‘ heute einen Russen gesehen“, verkündete Frau Null mit Unschuldsmiene. „Der hatte Plattfüße und einen noch größeren Kopf als du.“ „Na, so was“, wurde Nerr Null über Gebühr lebhaft, „und ich hab‘ heut einen Koreaner gesehen: der war dürrer als du und sonderte grünen Schleim ab.“ In Frau Nulls Ohren hatte das Wort Schleim einen abscheulichen Klang. (Goerke, 2000, 35)

Hier wird Nationalität zu nichts anderem verwendet, als den Partner zu beleidigen. Sie soll aber keine bestimmten (Vor)urteile transportieren und scheint deshalb ohne Relevanz zu sein. Das nimmt ihr jegliche wie auch immer geartete Gewichtung. Durch seine erfolgreiche Arbeit bedingt, steigt Herr Null immer weiter auf und muss länger arbeiten. Manchmal kommt er auch gar nicht zurück, sondern fährt die ganze Nacht auf dem Fahrrad durch die Straßen und singt die polnische Nationalhymne, Ogińskis Polonaise oder andere Lieder.

Es waren die Melodien seiner Kindheit, Partisanen-, Kampf- und Kirchenmelodien. Diese Melodien zogen durch seine Erinnerung und stiegen wie die Rauchwölkchen und Funken des Lagerfeuers, an dem sich das Nationalbewußtsein des jungen Herrn Null geformt hatte, zum stillen Himmel empor. Von diesem Bewußtsein aber war ebensowenig übriggeblieben wie vom Lagerfeuer selbst. Sehr peinlich, doch was war da zu machen? Herr Null hatte in seinem Leben viele Messen und Lagerfeuer erlebt, niemals aber einen Krieg, vielleicht mit Ausnahme des Massakers unter den Teepflanzern in Westbengalen. An dem Massaker in Westbengalen war Herr Null jedoch nur passiv beteiligt gewesen, als zufällig anwesender Tourist, und die Lieder der revoltierenden Bauern hatten ihn in der Tat hingerissen, doch als er deren Worte kennenlernte, verstummte er, packte seine Kamera ein und war einige Wochen damit beschäftigt, die überflüssigen Lieder aus

seiner Erinnerung zu verbannen, indem er Weizenbier in Gesellschaft nepalesischer Gebirgler trank. (Goerke, 2000, 36 f)

Herr Null ist sich dieser Beschreibung zufolge keinem besonderen Nationalitätsgefühl bewusst. Das einzige, was ihm aus seiner Kindheit geblieben ist, sind Lieder, die das Nationalbewusstsein verinnerlicht hatten. Er kann damit nichts mehr anfangen, da der Begriff für ihn keinerlei Bedeutung trägt und leer ist.

Herr und Frau Null haben sich „im Lande der Sänger der Alchemie und der Henker der Poesie: in Deutschland“ (Goerke, 2000, 38) kennen gelernt. Ursprünglich hatten beide den Plan, weiter auszuwandern, (Frau Null nach Tibet, Herr Null nach Kanada), jedoch entschlossen sie sich schließlich doch zum gemeinsamen Verbleib im Deutschland. Die literarische Tätigkeit Frau Nulls wird durch ihre schwierige Kindheit erklärt. Aber auch andere, globale Gründe treiben sie an.

Nun aus Kummer, denn die Zeiten waren nicht leicht. Frau Null gehörte, ob sie wollte oder nicht, zu der Generation, die auf jene Generation folgte, deren schon alle sterbensmude waren. Diese Folgegeneration, die ursprünglich die junge genannt worden war, reifte nicht mehr unter den Kellerbedingungen heran – sie schoß wie ein Geysir jungen Weins aus dem Gehsteig und überschwemmte in einer einzigen Nacht die ganze Palette jahrzehntealter Denkfiguren. Das Stroh brannte nicht länger in den Stiefeln oder auf dem Dach der heimischen Scheune, das Stroh wurde zum Strohhalmen in Cocktails, die man in den Clubs von London, Vancouver oder New York trank. Vaterland und Ehre hatte der kosmopolitische Teufel mit einem Zungenku verführt. [...] Denn die eigenen Interessen der Jugend hatten sich dramatisch von der eigenen, überreichen Tradition entfernt. Die Jugend begann zu emigrieren, und dies nicht nur innerlich oder an die in Dissidenten aus dem Osten vernarrten westlichen Hochschulen. (Goerke, 2000, 40 f)

Das ist die einzige Stelle in allen Erzählungen, die mehr oder weniger deutlich auf die Vorkommnisse der vergangenen Jahrzehnte in Europa hinweist. Jedoch scheint die Schwermut eher von dem starken Bruch zwischen zwei Generationen zu rühren und nicht von den historischen Begebenheiten selbst. Auf der anderen Seite ist der Bruch erklärbar durch die drastische Änderung der Verhältnisse mit dem Ende des Kalten Krieges. Das ist einerseits positiv, da es die Welt näher zusammen rücken lässt, andererseits macht es die

Entfernung zwischen den Generationen, also auch zwischen Tradition und Moderne, scheinbar unüberbrückbar.

In *Der Hund* findet sich das Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen. Der Protagonist Ignaz steht zwischen zwei Frauen. Es handelt sich hier um die von Frenzel beschriebene Motivvariante, in der sich der Mann zwischen sehr unterschiedlichen, gegensätzlichen Frauen wiederfindet. Denisa und Klara unterscheiden sich vollkommen voneinander. Klara ist impulsiv, aufbrausend, redet viel und ist eifersüchtig, auch ist ihr der Hund nicht wichtig. Denisa hingegen ist sehr ruhig, hört meistens zu, hat klare Vorstellungen von Beziehungen zwischen Menschen, kümmert sich rührend um den Hund und hegt allem Augenschein nach keinerlei Eifersucht. Ignaz Problem ist, dass er sich zu beiden Frauen wegen ihren jeweiligen Eigenschaften hingezogen fühlt. Am liebsten würde er beide in einer Frau verbunden sehen. Der Grund für seine Entscheidung für Klara liegt darin, dass es ihm scheint, als würde er in ihrem Leben eine größere Rolle spielen.

In der Geschichte *Der Kunsthändler* findet sich das Motiv des Fremdlings. Der Protagonist William B. Crosswoolf fällt schon als Kind durch seine Eigenheiten auf, auch im Erwachsenenalter scheinen ihm keine tieferen Beziehungen mit Menschen möglich. Das Motiv des Fremdlings wird hier um eine menschenfeindliche Dimension erweitert, da er, als er das erste Mal mit einer Frau schlafen möchte, diese ihn vor den Studienkollegen bloßstellt. Durch diese und andere Enttäuschungen wird er der Welt gegenüber sehr feindlich, auch seine Einsamkeit verstärkt diesen Effekt. Zur Feindlichkeit den Mitmenschen gegenüber kommt eine weitere Ablehnung hinzu: Er mag die schönen Künste nicht, was vermutlich mit seiner Gefühlskälte in Zusammenhang steht.

Crosswoolf hegt aber nicht nur eine Abneigung gegen sein Umfeld, sondern auch gegen sich selbst, so „daß sich William B. Crosswoolf beim Krawattenbinden nur mit Mühe zurückhalten konnte, die Schlinge um den Hals des William B. Crosswoolf endgültig zuzuziehen. Dies wäre jedoch ein Verbrechen gewesen, denn als Crosswoolf in den Spiegel blickte, sah er nicht sich selbst, sondern einen Menschen, der ihm seit einem Vierteljahrhundert ebenso fremd wie verhaßt war und den er schon so manches mal umgebracht

hätte, wäre da nicht die Angst vor der Todesstrafe gewesen.“ (Goerke, 2000, 83)

Das Motiv des Fremdlings wird aufgelöst, als er – während ihm von den Fähigkeiten des Journalisten Patz-Oller erzählt wird – von seiner Sekretärin durchs Schlüsselloch beobachtet wird. Er ermordet seine Sekretärin daraufhin mit harschen Worten, mit der Begründung, ihre Liebe aus der Ferne nicht länger ertragen zu können. Die enorme Erleichterung, die er nach dem Mord verspürt, löst das Motiv des Fremdlings auf: Der Fremdling lebte in ihm selbst, erst durch den Mord am eigenen Ich kann Crosswoolf wieder am Leben teilhaben und muss sich nicht mehr fremd fühlen. Dafür spricht, dass er, als er die Würgemale an seinem Hals (also den Mord an sich selbst) mit einem Schal verstecken will und dabei plötzlich den Drang verspürt, ein Bild zu erwerben. Der Fremdling tritt damit in die Welt ein und ist dort nicht mehr fremd. Das passt auch in die Motivbeschreibungen des Sonderlings und des Menschenfeindes bei Frenzel, da in der Motivgeschichte sowohl beim einen als auch beim anderen eine Erlösung aus beiden Rollen oft auch durch den Selbstmord bestritten wird.

Die letzte Geschichte in *Abschied vom Plasma* scheint eine Klammer um die meisten vorhergehenden zu schließen. Auch in *Waiting underground - Übergänge* stößt man auf den Fremdling, auf Herkunft und Identität. Die Protagonistin wird von ihrer Mutter Jungfräuliche Geduld auf den Namen Mäuseschnäuzchen getauft, doch der Name hat Einfluss auf ihr Aussehen.

Identität folgt dem Namen. Der unglücklich gewählte Name bewirkte, daß Mäuseschnäuzchen ein molliges, rotbäckiges und verdächtig braves Mädel war. (Goerke, 2000, 102)

Erst durch die Liebe wandelt sie sich. Nicht nur wird sie blass, dürr und dunkelhaarig, sie beschließt auch, sich einen neuen Namen zu geben. Von nun an soll sie Patti Smith heißen, so wie auch der Junge seinen Namen in Elvis Costello ändert. Die beiden verbünden sich gegen ihre Welt.

Widerstand gegen Widerstand ist die blindeste aller Sackgassen, und deshalb scheint in einem bestimmten Alter sowie einem bestimmten kulturellen Umfeld – neben Psycho- und Soziologie – die edle polnische Philologie die sicherste Option für rebellierende (aber technisch unbegabte) Kinder zu sein. (Goerke, 2000, 103)

Aus diesem Grund finden die Beiden einen klaren Gegenstand, gegen den sie rebellieren können, denn „der Widerstand gegen die Platttheit des Lebens macht dem Widerstand gegen das Phonem Platz“ (Goerke, 2000, 103). Damit bezieht sich die Wut auf die geregelten Versmaße und Reime, vor allem auf das Beispiel *Konrad Wallenrod* (1828) von Adam Mickiewicz. Eine erweiterte Interpretation könnte hier auch Wut auf alte Traditionen und Werte orten. In Lesesälen liest sie jedoch nicht, sondern betrachtet ihre Komilitonen, und sie schreibt den Satz „waiting underground“ nieder.

Daraufhin dreht die Geschichte zum Dalai Lama ab, der seit der Flucht aus seinem Palast vor 40 Jahren den Satz „Ich warte im Untergrund“ ständig wiederholt.

Der Untergrund des Dalai-Lama ist ein Mekka für Diplomaten, Künstler und Politiker, die nach Licht dürsten. Sie betreten das Reich des Geistes in Krawatten, denn nur die polnischen Gebirgler schneiden den Gästen, die ihre Hütten betreten, die Krawatten ab. Sie mögen sie nicht, basta, und mehr noch, sie können sich diese Extravaganz heute erlauben. Die polnischen Gebirgler sind stolz auf ihren Stolz und verstehen ihn geschickt zu verkaufen, und ihre Musik und ihr Tanz bewirken, daß sich die Touristen aus Bayern oder Amerika ohne ein Wort der Klage die Krawatten abschneiden lassen, um anschließend den Rythmus der Fiedler mitzustampfen und voller Begeisterung Met aus handbemalten Becherchen zu trinken. Die tibetischen Gebirgler haben vieles mit den polnischen Gebirglern gemeinsam. Schließlich verkaufen sich ja Papst wie Dalai Lama ausgezeichnet. Es gibt nur einen Unterschied. Die Gebirgler des freien Polen verkaufen ausgeblasene Eier, die tibetischen Gebirgler aber schmuggeln in den bunten Schalen eine Botschaft hinaus. Diese Botschaft lautet: *Free Tibet*. Touristen werden dort geschätzt, so wie im unterjochten Polen Gäste von jenseits des „eisern“ genannten Vorhangs geschätzt wurden. Wie es im freien Tibet sein wird, weiß man nicht. Ist *Tibet* erst einmal *free*, verschwinden möglicherweise auch die formalen Unterschiede. Es wird ein Leben sein, das man „normal“ nennt: Handel mit ausgeblasenen Eiern, eine Parade von Bedürfnissen, die aus langem Schlaf erwacht sind, und flottes Krawatten-Abschneiden. (Goerke, 2000, 105)

An dieser Stelle kommt es zu einem Vergleich zwischen Tibet, welches im fernen Osten liegt und Polen, welches im Osten von Europa liegt. Das ist die einzige Geschichte, in der die Autorin einen direkten Bezug auf tatsächliche, politische Vorkommnisse herstellt. Sie tut das jedoch mit einem gänzlichen Verzicht auf ein konkretes Feindbild, beschreibt nur eine Situation, die es

sowohl in Polen als auch in Tibet gab und gibt. Gleichzeitig stellt sie die tibetanischen und polnischen Gebirgsbewohner neben einander, die große Verbundenheit entsteht hier durch die Gäste, die Eier und durch den gleichen Lebensraum der Völker. Der einzige Unterschied liegt darin, dass die einen frei sind und die anderen nicht.

Patti Smith trifft den Dalai Lama, der sie in Transzendente Freude umbenennt. Nach dem Auftrag des Dalai Lama reist sie nach Indien. Dort – scheinbar endlich auf ihrem eigenen, persönlichen Weg angekommen – muss sie aber erkennen, dass die meisten Dinge von Menschen aus immer unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden. Auch daraus bildet sich Identität.

Sag mir, was du über Indien denkst, und ich sage dir, wer du bist.

„Indien ist mein eigenes Leiden“, verdüsterte sich der Mönch Thomas Merton.

„Indien ist Maitreyi“, errötete der Schriftsteller Mircea Eliade.

„Indien ist ein Land von Kunst, Poesie, Tanz und Musik, eine ebenso faszinierende und neue Erfahrung wie Japan“, strahlte der Diplomat Octavio Paz.

„Indien ist eine Region, die unserer Mittelmeerkultur fremd ist“, knurrte Józef Pszczoła, Pole von Beruf.

„Keine Kinder streicheln, Stühle desinfizieren, sich über Nacht ans Bett ketten, tagsüber ausschließlich in Gruppen bewegen und keinesfalls ein Lächeln erwidern!“ las Transzendente Freude im deutschen Reiseführer und hatte begriffen, daß ihre Tage gezählt waren. (Goerke, 2000, 107)

Durch die Erkenntnis, weder den fremden noch den eigenen Vorurteilen jemals entfliehen zu können, kommt auch die Erkenntnis, dass Identität dem Namen folgt. Der Name bezieht sich hierbei auf den Gegenstand, nicht auf den tatsächlichen Namen, weswegen das Problem bei jeder Flucht mit dem Gegenstand (also dem Namen) reist. Die Geschichte der polnischen Bergsteigerin Wanda Rutkiewicz, die viel im Himalaya unterwegs gewesen war, ist das Beispiel, das oben genannte Problematik verdeutlicht. Rutkiewicz' Bergsteigerkollegen brachten Kindern im Himalaya, wenn sie nach Bonbons fragten, eine Formel bei: „Sag: Wanda-Möse, und du kriegst ein Bonbon, Kind!“ (Goerke, 2000, 107). Wenn die Kinder nun weiße Frauen sahen, erschall der Ruf „Wanda-Möse“. Dass sich der Begriff Identität auch auf ein Volk oder eine Nation ausweiten kann – also wie ein (Vor)urteil – muss die Protagonistin von einem Kellner in Darjeeling erfahren, als dieser sie mit „Wanda-Möse“ um

Bonbons bittet. Nach dieser Begebenheit muss die Protagonistin sich einen weiteren Namen geben, den, den ihr das Land ihrer Herkunft gegeben hat.

„Wanda ist ein Name, den man im Lande der Erben besagter Mittelmeerkultur nicht so sehr mit der tragischen Bergsteigerin verbindet, als mit der tragischen Prinzessin einer gewissen tragischen polnischen Legende. Transzendente Freude, die eine typische Polin war, identifizierte sich mit beiden tragischen Gestalten.

„Ich bin Wanda-Wanda“, begriff sie und nahm ihr tragisches Los mit Würde an.

„So ertränke ich mich denn eher, als daß ich einen Deutschen heirate“, rief sie, Prinzessin Wanda zitierend, und stürzte sich auf deren Spuren in den Weichselfluß. Doch bereute sie ihre Entscheidung. Das Wasser war kalt, und der auf der Brücke stehende Verlobte rief: „Wanda-Möse! Heraklit wohl nicht gelesen?“ Nehmen wir an, daß die beschämte Wanda Wanda aus dem Wasser stieg, den Deutschen heiratete und einen großartigen Präzedenzfall in der polnisch-deutschen Geschichte schuf. Denn wie es sich wirklich zugetragen hat, weiß nicht einmal die Polizei. (Goerke, 2000, 108)

Trotz oder wegen ihrer Herkunft, die sie plötzlich anerkennen muss und zunächst auf verschiedenste Weisen zu umgehen versucht, hat sie, nach dem beherzten Sprung ins Wasser, plötzlich die Erkenntnis, dass ihr das Wasser zu kalt ist und sie eigentlich damit nichts zu tun hat. Vor allem durch den Ruf des Verlobten, scheint sie zwei Dinge zu bemerken: Die Herkunft wird einen niemals verlassen, sie ist aber gleichzeitig auch einem steten Wandel und der Erkenntnis unterworfen. Sowohl der Wandel als auch die Erkenntnis wird, nach Heraklit, von einem selbst bestimmt und beruht auf einer Kritik an der oberflächlichen Wahrnehmung und Lebensweise der meisten Menschen. Die Protagonistin kann den Fluss nicht nur selbst bestimmen, sondern auch seine Richtung, sobald sie erkannt hat, was unter der Oberfläche liegt. Dadurch bricht sie aus dem ihr vorgeblich aufoktruierten Muster aus.

Diese Erkenntnis besitzt große Ähnlichkeit mit jener, die Beckers Protagonist wiederfährt. Auch Chopin begreift, dass es an ihm liegt, sein Leben zu bestimmen, sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft bekommen ihre Wertigkeit vor allem durch die persönliche Auseinandersetzung damit. So erkennt er, dass es wichtiger ist, auf sich selbst zu hören, als sich nach einem überkritischen, mit Vorurteilen behafteten Außen zu richten.

4.3.3 Knapp, Radek: *Herrn Kukas Empfehlungen*

Knapps Roman unterscheidet sich von den anderen Romanen und Erzählungen dadurch, dass er – ähnlich wie Becker – einen Schelmenroman verfasst hat, jedoch einen der humorvolleren, leichteren Art. Im Gegensatz zu Chopin aus *Das Herz von Chopin* scheint der Protagonist Waldemar aus *Herrn Kukas Empfehlungen* naiver und auch zugänglicher. Er hat keine menschenfeindlichen Züge, wie sie Chopin manches Mal trägt, wenn er sich mit seiner Auswanderung befasst. Das liegt vermutlich daran, dass Waldemar – er hat gerade die Schule beendet – aus ganz anderen Gründen in den Westen geht, als alle anderen ProtagonistInnen. Waldemar möchte den Westen tatsächlich nur besuchen, er hat fest vor, wieder nach Hause zu kommen. Damit findet keine nennenswerte Auseinandersetzung mit den Problemen des Auswanderns statt; etwa die Entwurzelung, die ständige Konfrontation mit Vorurteilen oder auch das Fuß fassen in der neuen Welt, wie sie Rudnicki in *Der Grenzgänger*, Chopin in *Das Herz von Chopin* oder der Protagonist aus *Die Freiheit riecht nach Vanille* Tag für Tag bewältigen müssen. Das gibt dem Protagonisten Waldemar die Möglichkeit, relativ unvoreingenommen über den Westen – in diesem Fall Wien –, seine Bewohner und Sitten zu erzählen. Die Motivklammer, die um den Roman geschlagen ist, ist das Inseldasein. Es findet sich auch bei Becker (das Dach als Rückzugsort), Muszer (zuerst der Planet Erde, dann der Keller), Rudnicki (dessen Protagonisten sich als Insel und abgeschnitten fühlen), Załuski (seine Protagonisten empfinden sich als in einer Welt gefangen, aus der sie nicht entkommen können) und im weitesten Sinne auch bei Goerke (die als sogenannten sicheren Ort Plätze wie das Nirwana ins Spiel bringt). Für Waldemar ist Wien wie eine exotische Insel, der Westen eine Art Utopie. Er wünscht sich schon als Kind, eines Tages dorthin zu reisen. Wohin, ist ihm egal, Hauptsache, er kann einmal den Westen sehen. Der Nachbar Herr Kuka empfiehlt ihm Wien, er gibt ihm drei (eigentlich vier) Regeln mit, da Waldemar, sehr belesen was die Städte des Westens betrifft, noch nicht begreift, dass für ihn aufgrund seiner Herkunft andere Regeln gelten.

Die erste wird sich für deine wohlgezogenen Ohren etwas merkwürdig anhören. Sie lautet: Es ist nicht wichtig, wohin du fährst, denn Westen ist überall Westen, sondern wie du zurückkommst. Komm ja nicht mit einem >Womit kann ich

dienen<-T-Shirt zurück, sogar wenn du dafür mit deinem Vorderzahn bezahlen solltest. So wie ich. [...] Ich dachte, mich trifft der Schlag, als ich das sah. Schließlich bin ich nicht nach Paris gekommen, um vor Chopins Grab in Scheiße zu treten. Aber dann bemerkte derjenige, der von Chopins Herz erzählt hat, was passiert war. Er kam zu mir und sagte etwas, das ich nicht vergessen werde. >Weißt du, Kuka, die Franzosen halten sich für eine auserwählte Nation, aber die französische Scheiße stinkt genauso wie unsere. Ich habe Jahre gebraucht, um das herauszufinden. [...] Das ist die zweite Lektion: Westliche Kacke und östliche Kacke sind identisch.“ [...] „Und deshalb habe ich mir Deutschland zum Schluß aufgehoben“, nickte Herr Kuka. „Dort habe ich die dritte und wichtigste Lektion gelernt.“ [...] Aber dann kam die Wende, und plötzlich wurden die Dörfler aus ganz Polen über Nacht Europäer. Sie fuhr hinüber und begannen zu klauen, was nur ging. [...] Von da an wusste jeder im Westen, daß wir alles sind, nur keine Europäer. Deshalb darfst du niemals zugeben, woher du wirklich kommst. Sogar wenn sie dich foltern, sag, du bist aus England oder meinetwegen China. (Knapp, 2006, 10 f)

Nach den Lektionen, die alle – obwohl in England, Frankreich und Deutschland gelernt – vor allem für Deutschland gelten, erwähnt Herr Kuka noch einen vierten Grund, um als Reiseziel im Westen nicht unbedingt Deutschland zu wählen: „Die Deutschen haben neulich zwanzig Millionen frische Landsleute dazubekommen, die noch launischer sind als meine zweite Ehefrau. Jetzt sieht's dort aus wie in >Jolas trauriger Kneipe<. Also als Slawe würde ich mich da jetzt nicht wirklich aufdrängen.“ (Knapp, 2006, 12). Herr Kuka empfiehlt deshalb Wien. Zusätzlich gibt er noch weitere Tipps was Reise und Unterkunft betrifft. Er meint auch, dass es in Wien genügend Arbeit gäbe, sollte Waldemar das Geld ausgehen. Das Benzinfeuerzeug, das er Waldemar mitgibt, soll als Glücksbringer dienen, und der Pfarrer der Kirche an der Endstation von Herrn Kuka begrüßt werden.

Das Motiv des Rebellen, wie bei Frenzel beschrieben, wird mit dem Schmuggelverhalten der gesamten Businsassen beim Grenzübertritt nach Österreich angedeutet. Der Rebell, nicht mit den Regeln der Gesellschaft konform gehend, schafft seine eigenen oder versteht es, die Regeln elegant zu umgehen um persönlichen Profit daraus zu schlagen.

Hier wird eine Parallele zu Becker sichtbar: Auch Chopin umgeht die Regeln, die ihm und seinen Kollegen durch das staatliche System auferlegt werden, um

sich persönlich zu bereichern. Gleichzeitig wird das von Chopin, Lukas und Volley als Kavaliersdelikt verstanden, ähnlich wie von den Insassen des Busses. Waldemar ist noch nicht so weit. Er denkt überhaupt nicht daran, das System durch irgendwelche Regelbrüche umgehen zu wollen. Es macht den Anschein, als hätte er sich noch keine Gedanken über solche Dinge gemacht. Jedoch dauert es nicht lange, bis er erstmals mit dem westlichen System in Berührung kommt. Gleich mit dem Zollbeamten lernt Waldemar seine erste persönliche Lektion über seine Utopie.

„Was du bringen nach Österreich mit?“

„Persönliches Gepäck und ein paar Lebensmittel.“

„Und nix Zigaretten? Kein Vodka?“

„Nein. Nichts.“

Irgendwie hatte ich von uns beiden die eindeutig bessere Aussprache.

„Gepäck aufmachen.“ Ich holte meinen Rucksack herunter und öffnete ihn ganz weit zum Zeichen, daß ich nichts zu verbergen hatte. [...]

„Warum du nach Austria wollen?“

„Als Tourist.“

Er sah mich an, als hätte er etwas Schlechtes gegessen.

„Und ich glaube, du Schwarzarbeiter. Hände zeigen, Handfläche nach oben.“ [...]

Als ich die Augen senkte, erblühte auf seinen Lippen ein merkwürdiges Lächeln. Er warf den Paß neben die Thunfischdosen auf den Sitz und sagte: „Beim nächsten Mal du kein Tourist mehr, auf Wiedersehen.“ (Knapp, 2006, 32)

Waldemar macht sich zwar keine Gedanken darüber, wie der letzte Satz des Zöllners gemeint ist, er weiß aber, dass er aus irgend einem Grund seinen Unmut auf sich gezogen hat.

Arnold, der offensichtlich schon öfters in Österreich war, kennt die Regeln der Gesellschaft, die Waldemar eben betritt, allerdings besser. Seine Figur trägt auch etwas vom Typ des Missvergnügten in sich, der durch Entzauberung zu diesem wurde. Da er sich vermutlich an sich selbst erinnert fühlt, als er Waldemar voller Naivität im Bus sitzen sieht, bietet er ihm einen Schluck aus der Flasche an, die sich die Männer geteilt haben. Ein Akt der Verbrüderung, der aber auch von Urteilen spricht, schließlich scheint er zu zeigen, dass Waldemars Platz und Seite in der Welt genau vorgezeichnet ist. Als der Bus nach Wien einfährt, betritt Waldemar zum ersten Mal die Welt, von der er so lange geträumt hat. Was er sich erhofft hat, ist unklar, jedoch ist er

augenblicklich von ihr fasziniert. Gerade Bäume auf den Straßen, Marmorfassaden, hinter denen sich Kaufhäuser verbergen, Neonreklamen, an denen alle Buchstaben leuchten und die Sauberkeit überall geben ihm das Gefühl, als hätte er gerade einen neuen, wunderschönen Planeten betreten. Es bedrückt ihn aber auch, da ihm schlagartig klar wird, dass die Westler den Polen tatsächlich um 20 Jahre voraus sind. Die Freude überwiegt jedoch. Wien erscheint als eine Art Atlantis, es ist wunderschön und sauber, was wiederum in das Inselmotiv fällt. Die Gruppe muss sich in der vermeintlichen Utopie zurechtfinden. Die meisten haben das schon getan, da sie schon öfters in Wien waren, Waldemar aber ist neu und weiß nicht, was ihn erwartet. Die erste Entzauberung findet statt, als ihm seine Sitznachbarin im Bus auf sein Entzücken über die schön gekleideten Menschen auf den Straßen hin erklärt, dass sie diese Menschen besser kennt. Auch wenn sie alles zu haben scheinen, sind sie dennoch krank.

In ihren Armani-Sakkos tragen sie eine ganze Apotheke gegen Kopfschmerzen und Gastritis. Nach Büroschluss sehen sie wie Zombies aus. Aber glauben Sie, daß sich jemals einer deswegen beschwert hätte? Im Gegenteil. Je mehr Magenschmerzen sie haben, desto süßer lächeln sie. [...] „Sie sind nicht zufällig ein klein bißchen verbittert? Ich meine, weil Sie dort Putzfrau sind und so?“ [...] „Sie werden es auch sein, wenn Sie hierbleiben“, sagte sie. (Knapp, 2006, 42)

Damit wird Waldemar die westliche Gesellschaft zum ersten Mal etwas näher erklärt. Das Motiv Wiens als Insel oder Utopie bleibt bestehen, jedoch wird Waldemar klar, dass es sich um keine Utopie handeln kann, wenn es den Menschen, obwohl sie alles zu haben scheinen, nicht gut geht. Weiter verstärkt wird dieser Eindruck durch die Erklärung, dass man selbst krank und verbittert wird, wenn man sich zu lange dort aufhalten würde. Die strenge Regelung der Utopie wird vom Parlament ausgeführt, was deutlich macht, dass es wenig Freiraum zu geben scheint. Da Waldemar sich noch kein richtiges Bild machen konnte, begreift er auch die Scham seiner Landsleute nicht, als an der Ampel ein belgischer Luxusbus neben ihnen hält. Die Sitznachbarin führt es auf die Verbitterung zurück, die man durchlebt, wenn man lange in der Utopie verweilt. Das erste Erwachen widerfährt Waldemar nach seiner Ankunft. Nichts, was

Herr Kuka ihm gesagt hatte, scheint zu stimmen, er fühlt sich von vorne bis hinten belogen und verraten.

In der Folge findet eine Auseinandersetzung mit gängigen Vorurteilen und Klischees statt. Der Österreicher wird aus der Sicht Waldemars beschrieben, als würde er eine neue Tierart untersuchen, was wiederum auf das Inselmotiv hindeutet. Die ersten Wochen schläft Waldemar auf der Bank im Park. Er wandert in der Stadt herum, besucht Sehenswürdigkeiten und trifft andere Touristen. Dadurch ist er auch zum ersten Mal mit klaren Vorurteilen gegenüber Angehörigen bestimmter Nationen konfrontiert, die ihm vorher unbekannt waren. Gleichzeitig lernt er Wiener von Touristen zu unterscheiden, da er die Mentalität der Wiener erkennen lernt.

Diese Freundlichkeit hing bestimmt auf eine geheimnisvolle Weise mit den vielen Verbotsschildern zusammen, die es in dieser schönen und ruhigen Stadt gab. Sobald man in Wien auf die Straße trat, stieß man dauernd auf Dinge, die verboten waren. Rasenbetreten, Rechtsstehen, Linksgehen, Gelbelinienüberschreiten, Rotelinienüberschreiten – das alles ist in Wien nicht erlaubt. Sogar die Kinder haben ihre eigene Verbotstafel. Einmal kam ich an einem Kinderspielplatz vorbei, da hing eine Reihe von Tafeln am Eingang, aus denen hervorging, daß auf dem Spielplatz das Fußballspielen, Schaukeln, Rollschuhfahren und Radfahren verboten war. Nur das Betreten bei Glatteis erfolgte auf eigene Gefahr. (Knapp, 2006, 69)

Die Beschreibung dieser Regeln und der Wiener selbst erinnert beinahe an Reiseberichte von Entdeckern der Neuen Welt. Waldemar beobachtet interessiert, bildet sich aber in seiner schelmischen Naivität kein Urteil darüber. Das liegt vermutlich an seiner Selbstsicherheit, mit der er diese Welt betritt. Er ist noch nicht – im Gegensatz zu seinen Mitreisenden im Bus – für bestimmte Schamgefühle sensibilisiert und auch nicht verbittert. Er betrachtet sein Umfeld mit Entdeckeraugen, das Objekt seiner Begierde wird aber selbst bei näherer Betrachtung durch Waldemar nicht weniger begehrt.

Mit seinem letzten Geld geht er in ein Kaffeehaus und schreibt dort eine Postkarte an seine Eltern. Der erste Entwurf ist sehr ehrlich, er beschreibt die Busfahrt und die Lügen Kukas, er schreibt über die Leute in Wien: „Und ich denke, daß die Leute hier sehr schnell merken, wenn man zufrieden ist, und sie versuchen, diese Zufriedenheit zu zerstören, statt sich von ihr anstecken zu

lassen“ (Knapp, 2006, 81). Als er sich seinen Entwurf noch einmal durchliest, erschrickt er, er weiß, dass er das nicht nach Hause schicken kann. Die zweite Postkarte, die er verfasst, entspricht eher dem Bild, das er von Wien im Geist hatte, als dem, was er tatsächlich vorgefunden hat. Die Utopie wird also für seine Eltern aufrecht erhalten. Als er sich auf Arbeitssuche macht, lügt er immer wieder, wenn er nach seiner Herkunft gefragt wird. Das stellt aber kein Problem dar, denn „die Wiener konnten nur Wiener von Nichtwienern unterscheiden“ (Knapp, 2006, 89). Dass die Schuhe ihn daran hindern, eine Arbeit zu bekommen, stimmt ihn verzweifelt und traurig. Zum ersten Mal ist Waldemar mit der Oberflächlichkeit der westlichen Welt persönlich konfrontiert. In seiner Verzweiflung stiehlt er eine Dose Kaviar im Supermarkt, die erste Hilfe seit seiner Ankunft in Österreich bekommt er von einer polnischen Kassiererin, aber Waldemar erkennt, dass er – egal was man über seine Landsleute behauptet – nicht zum Stehlen geboren ist (Knapp, 2006, 99). Die zwei Welten prallen hier wieder aufeinander, die Verbrüderung findet durch die Kassiererin statt, die ihn laufen lässt.

Auf dem Arbeiterstrich trifft er wieder auf Arnold und seine Freunde. Selber betrunken und am Arbeiterstrich stehend sagt Arnold: „Schaut euch nur das faule Zigeunerpack an. Und so was will mit dieser Arbeitseinstellung in die EU. Nur über meine Leiche.“ (Knapp, 2006, 106). Das könnte sowohl auf Arnolds Versuch der Anpassung als auch auf seinen Frust, es im Westen zu nichts gebracht zu haben, hindeuten.

Der Pole, der sie abholt und das Schwimmbad ausheben lässt, entpuppt sich als Betrüger. Mit dieser Episode tritt erstmals das Motiv des Verrates auf, da der Landsmann sie nicht nur bestiehlt und anschließend den ganzen Tag arbeiten lässt, sondern sie zu allem Überfluss noch bei der Polizei verrät. Nur durch Zufall können Bolek und Waldemar der Verhaftung entgehen, aber der Verrat wiegt schwer und erste Bitterkeit kommt in dem jungen Protagonisten hoch.

Als ich mich wieder beisammen hatte, galt mein erster Gedanke unserem Landsmann. Ich wünschte mir nichts sehnlicher, als daß er jetzt auftauchen würde. Nicht wegen des Geldes oder um ihn eigenhändig zu erwürgen, sondern nur, um ihm eine einzige Frage zu stellen. Ich verstand, daß er uns nach allen Regeln der

Kunst verarscht hatte, aber eines begriff ich nicht. Warum genügte es ihm nicht, uns nur um die Kauttionen zu erleichtern und uns zehn Stunden umsonst schuftten zu lassen? Warum mußte er uns noch die Polizei auf den Hals hetzen? Es war jetzt ein guter Augenblick, um es mir begreiflich zu machen. Ab morgen würde man es mir so oft erklären können, wie man wollte. Ich würde es nicht mehr verstehen. Man konnte es nur jetzt und über diesem Schwimmbad begreifen. (Knapp, 2006, 131)

Noch schlimmer wiegt die Tatsache, dass ihn nicht ein Mitglied der österreichischen Gesellschaft, sondern ein Pole verraten hat.

Dieses Negativerlebnis wird aber noch übersteigert, als Bolek und Waldemar am Heimweg in der U-Bahn auf Skinheads treffen. Bolek verprügelt sie und Waldemar wird plötzlich klar, dass die Utopie, für die er den Westen bis dahin immer noch gehalten hatte, tatsächlich keine sein kann.

Ich sah auf und sagte zu ihm: „Wo bin ich? Was ist das für ein Ort, wo sich Schwimmbäder in Nationalparks verwandeln? Wo eigene Landsleute uns der Polizei in die Arme treiben? Wo Spendierdosen hinter einem >Gott vergelt's< rufen und niemand dir eine Arbeit geben will, nur weil du die falschen Schuhe geschenkt bekommen hast? Kennst du etwa noch einen Ort auf der Welt, wo es so zugeht? Ich nicht.“

„Sicher. Deutschland, Frankreich, überall ist es so.“

„Aber nicht zu Hause.“

„Auch. Besonders jetzt.“ (Knapp, 2006, 135)

Waldemar ist plötzlich bestürzt über diese Welt. Seine Utopie ist zu einer Distopie geworden, die alles verändert, was ihm bekannt war, und zwar zum Schlechteren. Aber dennoch findet er – durch Vermittlung von Bolek – plötzlich Arbeit und eine Wohnmöglichkeit. Er fängt im Spielzeugladen vom abergläubischen Juden Bernstein an und zieht bei Bolek und Lothar ein. Eine weitere Regel der westlichen Welt wird Waldemar an seinem Geburtstag erklärt. Im Westen ist der Geburtstag so etwas wie eine Waffe, die man nur einmal im Jahr in die Hand gedrückt bekommt und auch nutzen muss. Die Sitznachbarin aus dem Bus stellt sich als Prostituierte heraus, was die schon zerstörte Utopie aber nicht weiter zerstört, da Waldemar sich mehr und mehr mit den Gegebenheiten der westlichen Welt abfindet. Auf den Punkt gebracht wird das, als er Irina im Naturhistorischen Museum trifft und diese ihn darauf

aufmerksam macht, dass der einzige wesentliche Unterschied bei den Menschen der zwischen Mann und Frau ist.

Der letzte Stein auf dem Weg zu Waldemars (und Lothars) Läuterung findet sich, als die beiden Skinheads Waldemar in der U-Bahn Bernsteins Geldkassette stehlen und Lothar daraufhin die Idee hat, eine Bank zu überfallen. Dass in der Geldkassette nur Liebesgedichte enthalten waren, sorgt dafür, dass der naive Waldemar keine Bitterkeit verspüren muss, da er Glück im Unglück gehabt hat. Es kommt zur Läuterung. Die Utopie wurde zur Distopie und schließlich zur Realität.

Ich sehe hier längst nicht mehr das, was ich beim ersten Mal gesehen habe. Ich sehe nicht mehr den Westen und das Paradies, auf das ich immer neugierig war. Ich sehe jetzt eine Stadt, in der ich ein Schwimmbad ausgehoben habe, das keines war, und in der ich mehr erlebt habe als in meinem ganzen Leben davor. (Knapp, 2006, 240)

Das Motiv der Insel wird in diesem Roman in Form der Utopie verwendet. Waldemar erreicht seine Utopie, einen abgeschlossenen Ort, auf den er sehr neugierig war. Er taucht mit Hilfe von anderen, die teilweise aus seinem Land kommen, in eine neue Gesellschaft ein. Er lernt, dass hinter der schönen Fassade der Utopie genau wie in seiner Welt auch unschöne Dinge lauern. Die Utopie ist keine Utopie mehr, sie ist zu seiner persönlichen Realität geworden, wodurch das erwünschte Inseldasein erfüllt und erkannt wird.

Knapps Protagonist ist der Typ des Schelms oder Picaros. Dazu gehört, dass dieser keine persönlichen Ziele zu seiner Bereicherung verfolgt, außer den Westen kennen zu lernen. Er lässt sich eher treiben, als dass er etwas zielstrebig verfolgt. Dazu gehört auch, dass ihm die meisten Dinge zufällig passieren. Zur Natur des Schelms gehört auch, dass er sich an die Personen hält, die ihm wohlgesonnen sind. Auch die Begegnung sowohl mit den Skinheads als auch mit dem jüdischen Händler sind für ihn Begebenheiten, die er ohne große persönliche, innere Konflikte bestreitet.

Ich war zwar auf Boleks Empfehlung gekommen, aber immerhin stammte ich aus einem Land, das stark etwas gegen Juden hat. Bernstein wußte das bestimmt, so wie er auch wußte, daß es noch heute bei uns von Leuten wimmelt wie Onkel Milosch.

Als ich zehn war, kam eines Tages ein sonderbarer Mann zu uns in die Schule, der sich Onkel Milosch nannte. Obwohl es Sommer war, ging er in einem zugeknöpften schwarzen Ledermantel im Klassenzimmer auf und ab und zählte laut auf, woran man einen Juden erkennen kann. Zum Schluß malte er eine Hakennase an die Tafel, wie sie Bösewichter in Märchen haben. Er sagte, diese Judennase ist genauso schwer zu übersehen wie eine rote Ampel. Leider sagte er nicht, wozu wir nach jüdischen Nasen Ausschau halten sollten. Er hatte das am nächsten Tag nachholen wollen, aber es kam wohl etwas dazwischen, denn wir sahen ihn nie wieder. Von Onkel Milosch blieb nur die Hakennase auf der Tafel übrig. (Knapp, 2006, 141)

Doch durch die freundliche, naïve Art Waldemars und durch seinen „Glücksschatten“ fasst Bernstein schnell Vertrauen. Dass Bernstein Jude ist, hat für Waldemar keinerlei Bedeutung. Er ist an nichts Anderem interessiert als an seinem Wohlbefinden, weswegen für ihn gewisse Denkweisen, die das Kollektiv betreffen, nicht von Interesse sind.

Eine andere Person, die ihm begegnet, und die er schnell von sich überzeugen kann, hat eine gänzlich andere Ideologie. Es handelt sich dabei um die Vermieterin der WG, Frau Simacek. Waldemar lügt, was seine Herkunft betrifft, doch sie fasst schnell Zutrauen.

„Na ja, ist ja wahr. Ich hab nichts gegen Ausländer. Im Gegenteil, ich find, die Wiener sollten richtig froh sein, daß die Ausländer zu uns kommen und uns die schwersten Hacken abnehmen. Klo putzen, Straßen kehren und Zeitungen verkaufen, das ist nichts für uns, weil wir ja so feine Leute sind. Und trotzdem haben wir die Ausländer nicht besonders gern. Es liegt daran, daß viele Schlawiner zu uns kommen und euch, den guten Ausländern, den Ruf verderben. [...] Und wegen euch wähl ich FPÖ. Damit nicht noch mehr Neger ins Land kommen und euch die Arbeit wegnehmen. (Knapp, 2006, 166)

Die Sichtweise Frau Simaceks wird aber gleich im Anschluss annähernd begründet. Durch die persönliche Erfahrung, den Mann in Stalingrad verloren zu haben, wo man diesen angeblich gegessen hätte (Knapp, 2006, 167 f), verbindet sie negative Gefühle mit einem Volk, den Russen, die sie in ihrem Weltbild daraufhin degradiert. Verstärkt wird das noch durch ihre Aussage, dass die Russen während der Besatzung alle Frauen vergewaltigt hätten und demzufolge Tiere wären. Diese Begegnung passt so wie die mit den Skinheads in das Schelmenmotiv.

Dass er ein sich treiben lassender Held ist, kann man auch daran sehen, dass er sich in keiner Situation zu Wort meldet, er wartet immer nur ab und handelt dann zu seinem eigenen Besten.

Selbst als Bolek und er von den Skinheads angegriffen werden, lässt er Bolek sprechen und agieren. Als er sie alleine trifft, kann er gar nichts gegen sie unternehmen, er will sich auch nicht mit ihnen schlagen. Andererseits kann er sie nicht verstehen, was auch daran liegen kann, dass er noch nie mit welchen konfrontiert war. Lothar dagegen ist schon lange in Österreich, außerdem ist er Deutscher und weiß, womit er es zu tun hat.

„Ja und? Ich sehe täglich Dutzende von Skins. Wo bleibt die Pointe?“

„Die Pointe ist, daß ich jetzt deswegen Bernstein vierzigtausend Schilling schulde.“

[...] „Wenn Minderwertigkeitskomplexe eine Währung wären, könnten Skindheads alles kaufen. (Knapp, 2006, 209)

Waldemar ist nicht über die politische Einstellung der Skinheads so entrüstet, vielmehr stört ihn, dass sie ihn in eine präkere Situation bringen. Den Schelm Waldemar erfreut aber eine Tatsache am Ende des Romans besonders, nämlich „die Vorstellung, daß sich jetzt irgendwo in Wien die beiden Skins jüdische Liebeslyrik vorlesen.“ (Knapp, 2006, 235). Für den Schelm ist in dieser Situation alles gut gegangen. Er ist sich seines Glücks im Unglück bewusst und da er damit gut gefahren ist, wird er auch weiter das Leben eines Schelms führen.

4.3.4 Muszer, Dariusz: *Die Freiheit riecht nach Vanille*

Muszers Roman *Die Freiheit riecht nach Vanille* trägt mehrere Motive in sich, die sich durch den ganzen Roman ziehen. Als Rahmenhandlung für das Leben des „kleinsten Arschlochs des Universums“ – sein menschlicher Name wird nicht genannt – findet sich das Motiv des Inseldaseins, ähnlich wie bei Radek Knapp. Der Protagonist ist davon überzeugt, aus dem All auf die Erde geschickt worden zu sein, wodurch der Planet Erde zu einer Insel im Universum wird. Er ist aber auf dem falschen Platz gelandet, nämlich nicht in Schweden, sondern irgendwo zwischen Polen und Deutschland. Die Geschichte hat Anklänge einer Robinsonade, der eindeutigste Hinweis darauf findet sich in seinem Gefühl, er wäre auf der Welt gestrandet. Da seine Mutter versucht ihn zu ermorden, wird

er in die Obhut seiner Großmutter Warzenrunzel gegeben. Schlussendlich reist er nach Westdeutschland, er hat ein einziges Buch dabei, Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, die bekannteste aller Robinsonaden, wodurch wiederum ein Hinweis auf das Inselmotiv gegeben ist. Er lässt sich in Hannover nieder. Im Lauf der Erzählung begegnet er unterschiedlichsten Charakteren, die hauptsächlich über ihre Nationalität definiert werden. Dadurch wird die Überbrückung zum Anderen unmöglich, da es sich hier nicht um eine Charaktereigenschaft handelt, sondern um eine Art Geburtsmerkmal. So wird jede Person zu einem Planeten oder einer Insel, die nicht zu erreichen ist. Hier verbindet sich das Inselmotiv auch mit dem Motiv des Menschenfeindes. Der Protagonist ist nur an seinem eigenen Überleben interessiert, er geht keine näheren Bindungen als die notwendigsten ein. Das tut er zwar nicht, weil er von der Menschheit als solche enttäuscht ist, sondern eher aus der Erfahrung heraus. In seinem Leben gab und gibt es keinen Menschen, der ihn nicht früher oder später enttäuscht hätte. Interessant ist der Umgang mit anderen Personen aus dem Ausland, denen er in Deutschland begegnet. Nähme man nun an, dass nicht nur der Planet Erde eine Insel darstellt, sondern auf der Erde Deutschland als das Paradies gälte und somit als erstrebenswerter Ort – etwa wie eine Utopie (ähnlich, wie es sich bei Knapp mit Wien verhält), dann führt das innerhalb der Gruppe, die versucht, einen Platz auf der Insel Deutschland zu ergattern, zu Spannungen. Am auffälligsten wird das, als der Protagonist sich im Auffanglager Friedland befindet und dort um Bleiberecht ansucht.

Die schlitzäugige Mutter merkte, daß ich nach links in Richtung Säule steuerte, und trieb ihre Bengel zur Eile an. [...] „Du solltest Kamele in deiner verdammte Wüste treiben. Was suchst du hier, bei uns, in Europa? Ab nach Asien! Verpiß dich in die Wüste!“ murmelte ich auf polnisch. [...], mein Glück hatte mich zugunsten der Kasachen verlassen. Tja, so entsteht Völkerhaß, jedenfalls bei mir. Die Alte war ein asiatisches Schlitzohr, nichts anderes. Eine Betrügerin, die sich Spätaussiedlerin nannte, aber keine Ahnung von unserer deutschen Kultur hatte! Menschen, die bereit waren, anderen einen Tisch vor der Nase wegzuschnappen, waren es nicht wert, in Deutschland zu leben! (Muszer, 1999, 70 f)

Der Protagonist kann auch anderen Personen mit Migrationshintergrund nichts abgewinnen, im Gegenteil: Er verurteilt sie für ihre undeutsche Art, obwohl er selber nicht aus Deutschland kommt. Der Einzige, mit dem sich der Protagonist

in seiner Situation identifizieren kann, ist Christus. Er kommt zwar nicht aus Deutschland, jedoch ebenfalls aus dem schwarzen Loch, in welches er wieder zurückkehrte. Das selbe Ziel verfolgt schlussendlich auch der Protagonist. Dem Protagonisten wohlgesonnen scheint Skunk die Karotte zu sein, er wird vom Protagonisten auch als Freund bezeichnet. Skunk ist das erste Opfer des Serienmörders K. K., der anfängt, im Umfeld des Protagonisten zu töten. Mit Skunk lebt er eine Zeit lang in Hamburg auf der Straße, bevor er nach Friedland ins Auffanglager fährt. Die beiden verbindet ab einem gewissen Punkt nicht nur Freundschaft, sondern auch eine Blutsbrüderschaft, die auf einem Bahnhofsklo geschlossen wird. Nachdem Skunk ermordet wird, versucht dieser – aus dem All oder Jenseits – immer wieder, den Protagonisten zu warnen, sowohl vor K. K. als auch davor, sich auf die Suche nach dem Vater zu begeben. Beides kann dem Motiv des Freundschaftsbeweises, wie bei Frenzel beschrieben, zugeordnet werden. Es findet sich bei dieser Freundschaft auch eine Parallele zu der Geschichte des Vaters des Protagonisten. Der Vater, der seine letzten Lebensjahre allein verbracht hat, war homosexuell. Der Protagonist und Skunk küssen sich, woraufhin der Protagonist aus Wut zuschlägt. Skunk bricht in Tränen aus, weswegen gemeinsam beschlossen wird, Blutsbrüderschaft zu schließen. In Bezug auf den Vater des Protagonisten kommt es hier zu einer Wiederholung der Geschichte.

Als der Protagonist schließlich in die Fänge des Serienmörders gerät, der ihm seit dem Jahr 1988 folgt und die meisten Personen umgebracht hat, die dem Protagonisten im Lauf der Jahre begegnet sind (unter anderem seine Frau und seine Kinder) findet er bei diesem eine Art Asyl: Der Protagonist lässt sich von K. K. in einen Keller einsperren, wo er seine Geschichte niederschreiben soll, bevor er vom Serienmörder erlöst wird und ins All zurückkehren kann. Der Protagonist hat auch keinen Bedarf mehr, den Keller zu verlassen, obwohl es ihm dort nicht gut geht und er von K. K. unter Druck gesetzt wird. Der Keller gibt ihm einen sicheren Rückzugsort, der als Schutz vor dem Außen fungiert und somit zu einer weiteren Insel wird, zu einem selbsterwählten Asyl. Weiters erfüllt der Roman die für eine Robinsonade wichtigen Punkte: Er wird in der Ich-Form erzählt, es finden Rückblicke statt und die Geschichte wird gerafft erzählt.

Auch das Ende des Romans, der Tod des Protagonisten und damit die Rückkehr in seine wirkliche Heimat, das All, entspricht der Erlösung aus der Inselexistenz, was auch die gängige Lösung des Motivs ist. Ähnlich verhält es sich bei Knapp, da der Protagonist Waldemar nach Warschau zurückkehrt und somit die vermeintliche Utopie Wien verlässt.

Zwei weitere Motive, die sich in *Die Freiheit riecht nach Vanille* finden und die in der Literatur oftmals miteinander verflochten werden, sind die unbekannte Herkunft und die Vatersuche. Der Protagonist weiß nicht, wer sein Vater ist, durch Zufall erzählt ihm Warzenrunzel, wie sie ihre Tochter dabei erwischt, als sie mit einem russischen Offizier zugange war; er persönlich ist jedoch davon überzeugt, sein Vater wäre ein polnischer Zirkusakrobat. Erst als er in Hannover lebt und eines Nachts fernsieht, erkennt er seinen Großvater mütterlicherseits in einer Dokumentation. Als er bei der Fernsehanstalt nach dem Video verlangt, wird es ihm nicht nur zugesandt, sondern es besucht ihn zusätzlich eine junge Frau, die sich als seine Schwester vorstellt. Weiters erfährt er, dass der Vater Jude gewesen war, wodurch der Protagonist feststellt, dass er selbst jüdischer Abstammung ist. Dieses Wissen erschüttert ihn, hat er doch seine Frau, nachdem er erfuhr, dass sie Jüdin ist, aus dem Haus geworfen. Seine Reaktion auf die jüdische Abstammung seiner Frau deutet – außer auf den Antisemitismus des Protagonisten – auf den herkunftsbedingten Liebeskonflikt hin.

Ich dachte aber, wir hätten 1968 alle Juden ein für alle Mal aus Polen verjagt. Sie wurden doch scharenweise rausgeschmissen, Polen ist doch seit 20 Jahren judenfrei. Ich bin erstaunt, dass das nicht der Fall ist. Wo habt ihr euch nur verkrochen, als man euch suchte? Warum seid ihr hier, bei uns, geblieben?

„Bist du verrückt? Weißt du, was du da redest?“ Das wusste ich genau. Ich schwieg eine Weile. Und dann machte ich alles kaputt. Wenn schon, denn schon.

„Ich dachte, die Muschis von Jüdinnen sind anders gebaut.“, sagte ich.

„Und zwar wie?“

Ich machte eine Handbewegung. „Quer“ (Muszer, 1999, 27)

In diesem Fall findet die Auflösung nicht rechtzeitig statt, da er zu spät erfährt, das zu sein, was er ablehnt. Als nun seine Schwester mit diesen Neuigkeiten in sein Leben tritt, wird nicht nur sein Weltbild, sondern auch sein Leben erschüttert. Seine Schwester erzählt ihm, dass der Großvater väterlicherseits,

der freiwillig mit seiner Frau ins Ghetto gegangen war, vom Großvater mütterlicherseits auf der Straße hingerichtet worden war. Der Vater des Protagonisten – er hatte den Mord beobachtet – wartete auf seine Chance, es dem Hauptmann Naletnik zurückzuzahlen. Da dieser aber nicht aus Sibirien zurückkehrte, hielt er um die Hand dessen Tochter an. Diese wurde ihm verweigert, weswegen er sie vergewaltigte, dabei entstand der Protagonist. Der Protagonist erfährt so im Laufe des Romans, dass er polnisch-jüdisch-deutsch-sorbischer Herkunft ist, wodurch das Motiv der unbekanntenen Herkunft aufgelöst wird. Der Protagonist, nun, da seine Herkunft geklärt ist, macht sich auf dem Weg nach Hamburg, um den Vater zu treffen. Dieser ist jedoch schon gestorben, vermutlich an Aids. Auf dem Weg dorthin kommt ihm seine nun bekannte Herkunft zugute. Er trifft auf Polizisten, die ihn, den „Polacken und Autodieb“ zu erschießen drohen. Er kann sich dadurch retten, dass er sich als Jude zu erkennen gibt.

Die unbekanntene Herkunft wird im Lauf der Geschichte zwar aufgelöst, aber die Vatersuche endet mit der bitteren Erkenntnis, zu spät gekommen zu sein. Die Vatersuche und die Auflösung degradieren den Protagonisten, durch seine Herkunft rutscht er, seiner Meinung nach, im sozialen Gefüge ab. Seine Herkunft ist nun klar, aber gleichzeitig auch unklarer als zuvor, da sich der Protagonist nun mit so vielen Herkunftstypen auseinandersetzen hat. Das Lösen des Rätsels der Herkunft birgt den Wunsch nach dem Tod, wonach der Protagonist schlussendlich auch strebt. Der Protagonist glaubt, in der Utopie Deutschland, der Insel, aufgrund seiner Herkunft keinen Platz finden zu können. Aus diesem Wissen heraus begibt er sich lieber beim Serienmörder in Asyl, zusätzlich zum Unvermögen, einen Platz zu finden kommt auch die Verweigerung hinzu, ein solches Unterfangen überhaupt zu versuchen. Er will zurück in das schwarze Nichts, welches man auch als Unwissenheit interpretieren könnte.

Ein weiteres Motiv, das sich durch den Roman zieht, ist das Motiv des Verrats. Hier ist das Verrätertum so angelegt, dass es scheinbar eine Charaktereigenschaft der Familie zu sein scheint, da in jeder Generation einer/eine seine/ihre Verwandten verrät. Gleichzeitig gibt es aber auch ein

auslösendes Moment, das im Grunde das genaue Gegenteil eines Verrats ist. Es handelt sich um den Akt des Großvaters väterlicherseits, der es vorzieht, mit seiner Frau ins Ghetto zu gehen und das Angebot der Deutschen verweigert, für sie als Spion zu arbeiten, da er die Juden doch gut kannte, denn „sein slawisches Blut war zwar nicht so sauber wie das eines Germanen, aber immerhin tausendmal sauberer als jüdisches. Zuerst die Juden, danach die Slawen zum Nachtisch, so wollte es damals das Gesetz.“ (Muszer, 1999, 113). Durch diesen Nicht-Verrat wird eine Spirale des Verrats ausgelöst. Der Vater des Protagonisten wird Zeuge des Mordes an seinem Vater, verliebt sich in die Tochter des Mörders, sie aber „wollte sich nicht mit einem Menschen ohne richtige Wurzeln einlassen“ (Muszer, 1999, 116). Die unbekannt Herkunft wird zum Hindernis. Die Spirale des Verrats beginnt mit der Vergewaltigung. Die Mutter des Protagonisten wird von ihrer eigenen Mutter Warzenrunzel wegen mehrfachen Kindsmordes an die Polizei verraten. Der Protagonist selbst handelt nicht anders, als er seine Familie nach Ablauf der Aufenthaltsgenehmigung bei der Fremdenpolizei meldet.

Als ein guter Bürger und treuer niedersächsischer Untertan war ich verpflichtet, die Polizei darüber zu informieren, dass sich in meiner Wohnung unerlaubt drei Personen mit ausländischer Herkunft aufhalten. Nach dem geltenden Gesetz ist es Polen nicht gestattet, länger als drei Monate in Deutschland zu verweilen. Meine Frau und meine zwei Kinder haben besagte Zeit überschritten. Sie sollten sich schnellstens nach Polen zurückbegeben, aber sie wollten nicht, obwohl ich es ihnen ausdrücklich empfohlen habe, und zwar mehrere Male. In dieser Situation fühlte ich mich gezwungen, einen Brief an die zuständige Behörde zu verfassen und meine Familie anzuzeigen. Habe ich damit etwas falsch gemacht? (Muszer, 1999, 189)

Der Vater des Protagonisten verrät den Protagonisten dahingehend, dass er ihn zuerst in einem Akt der Rache zeugt und anschließend verschwindet und anderswo eine Familie gründet. In diesem Fall zieht sich Verrat durch alle Generationen nach dem Zweiten Weltkrieg. Verrat spielt allerdings nicht nur innerhalb der Familie eine große Rolle. Ein Arbeitskollege des Protagonisten meint, „daß Petzen ein Nationalsport in Deutschland sei“ (Muszer, 1999, 162). Der Protagonist weiß, wovon die Rede ist. Auch hier könnte ein Grund dafür liegen, warum er glaubt, Deutschland sei das perfekte Land für ihn.

Früher, als ich noch für den polnischen Sicherheitsdienst arbeitete, hatte ich das öfter gemacht und einen riesigen Spaß dabei empfunden, obwohl ich wußte, daß meine Nebenbeschäftigung keine Zustimmung bei meinen Mitmenschen fand. Doch jetzt hatte ich endlich ein Land gefunden, in dem Denunziation keine abstoßende Tat war, sondern eine Tugend. ... Meine Frau verprügelte mich, als ich nach Hause kam und voller Stolz erzählte, wie ich Sliwowitz verpiffen hatte. „Du bist und bleibst eine blöde, polnische Kuh“ schrie ich. „Du hast keine Ahnung, was es bedeutet, deutsch zu sein, und du lernst es nie!“ (Muszer, 1999, 163)

Eine andere Auslegung wäre, dass der von den historischen Geschehnissen Verratene selbst zum Verräter wird, da es keine Möglichkeit gibt, dem Kreis zu entrinnen, solange man ihn nicht erkennt. Das Motiv dafür ist hier Rache oder der Wunsch nach Anpassung und Anerkennung durch den Feind. Durch die unbewusste Überidentifizierung mit dem Feind versucht man den Beweis zu erbringen, dass man dazugehört, um so vor weiteren Übergriffen geschützt zu sein.

Ein anderes Motiv, das immer wieder berührt wird, ist das der Frauennötigung oder Missbrauchs. Nicht nur entsteht der Protagonist durch eine Vergewaltigung, auch der Protagonist vergewaltigt. An der Vergewaltigungsszene (Muszer, 1999, 29 f) wird der Vollzug der Vergewaltigung als Rache noch einmal eingeführt, allerdings weiß der Protagonist hier noch nicht, dass er selbst so entstanden ist. Hier auch wichtig ist der Aspekt, dass die erste Vergewaltigung in indirektem Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg steht: Es wäre nicht zu diesem Akt gekommen, wenn der eine Großvater, ein Nazi, den anderen, einen Mann aus dem Ghetto, nicht ermordet hätte. Nicht nur bei Muszer wird die Vergeltung über den Akt der Vergewaltigung verwendet, auch bei Rudnicki wird Vergewaltigung als Racheakt eingeführt.

Das letzte Motiv, das bei Muszer ins Auge sticht, ist das der Stadt. Der Protagonist zieht aus einem sehr kleinen Dorf im Niemandsland zwischen DDR und Polen nach Hannover und findet dort das zunächst als geeignet erscheinende Umfeld für sein Leben. Die Stadt taucht erstmals im Leben des Protagonisten auf, als er im Kindesalter einen längeren Krankenhausaufenthalt bestreiten muss. Schon damals findet er Gefallen an der Urbanität. Im Roman

erscheint die Stadt dem Leser als abstoßender Ort. Der Protagonist kann sich jedoch nach kurzer Eingewöhnungsphase problemlos darin orientieren.

Ich befand mich in Hamburg, in dieser typischen europäischen Großstadt begrenzter Möglichkeiten, wo man zu jeder Tages- und Nachtzeit billigen Sex, Pommes frites mit Mayo, Gyros oder eins in die Fresse bekommt und an jeder Ecke Drogendealer stehen, um ihre Ware anzubieten. Da man mich nicht sofort abknallte, hegte ich die Hoffnung, meinen Aufenthalt in Hamburg überleben zu können. (Muszer, 1999, 134)

Über Hannover schreibt er: „Es ist eine Stadt, die niemals schläft, aber immer schläfrig ist. Es ist eine Stadt wie die Menschen von heute: ohne Eigenschaften, ohne Charakter, ohne Gesicht. Aber im Laufe der Jahre ist sie meine Stadt geworden.“ (Muszer, 1999, 5). Abgesehen davon wird die Stadt auch als Schmelztiegel verschiedener Kulturen und als Haltestelle beschrieben.

„Hannover“, sprach er mit geschlossenen Augen, „ist eine verfluchte Stadt, eine Stadt der Untoten, merk dir das! Jetzt, am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, gibt es hier kaum noch echte Eingeborene. Die meisten wurden entweder infolge verschiedener Stammeskriege ausgerottet, sie starben aus oder sie wanderten ganz einfach nach Nirgendwo, weil sie gehört hatten, daß man dort besser leben könne. Ihren Platz haben fremde Eingeborene eingenommen, die auch besser leben wollten. Hannover ist nichts anderes, als eine zufällige, stets vernebelte Haltestelle, an der man auf ein besseres Leben, bessere Liebe, bessere Verbindungen wartet, aber es kommt nichts. (Muszer, 1999, 39)

Die Bitterkeit, die aus diesen Worten spricht, entspricht auch dem Lebensgefühl des Protagonisten, der in dieser Stadt seinen Untergang findet. Auch er wartet ab einem bestimmten Zeitpunkt nur noch auf sein Ende. Hier findet sich eine Parallele zu Becker, in dessen Roman die Stadt ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Bremen wird für Chopin zu einer neuen Chance. Allerdings unterscheidet sich das Lebensgefühl von Chopin und Muszers Protagonisten stark voneinander.

Etwas problematischer gestaltet sich hier die Beschreibung des Zweiten Weltkrieges oder besser gesagt der Folgen desselben für das Leben des Protagonisten. Aus der Ohnmacht, das Thema rational erfassen zu können, kann der Protagonist nur mit Zynismus darauf reagieren. In *Die Freiheit riecht nach Vanille* wird der Zynismus aber teilweise überhörbar, da der Protagonist erstens ohnehin als „das kleinste schwarze Arschloch des Universums“

geboren wird und zweitens keinen anderen Bezug zur Menschheit zu haben scheint, als den der Abneigung. Jedoch verteilt sich diese nicht auf alle gleich, sondern trifft einzelne Nationalitäten und Völker stärker als andere. Das bezeichnendste Beispiel findet sich im Schock, den der Protagonist erfährt, als er über seine jüdische Abstammung informiert wird. Es scheint sich für ihn um ein Stigma zu handeln, wobei erwähnt werden muss, dass er es gleichzeitig benutzt, um sich zu retten, wie an der Episode mit den fremdenfeindlichen Polizisten erkennbar wird. Die Geschichte hat die Polizisten offenbar gelehrt, dass man Juden nicht mehr foltern darf, da man dafür bestraft wird. Anders gesagt ist es zwar für den Protagonisten ein Stigma, Jude zu sein, für die Polizisten dagegen ist die Judenverfolgung ein Stigma. Der Platz der Juden wurde in ihrer Gesinnung jedoch schlichtweg durch Ausländer – zum Beispiel Osteuropäer, gefüllt.

Der Protagonist fühlt sich in Deutschland aber nicht nur deshalb wohl, weil es eine Nation von Denunzianten ist, sondern auch wegen des Antisemitismus, der vermeintlich vorzuherrschen scheint.

Seit Jahrhunderten waren sich die meisten Europäer darüber einig, daß man dieses Volk ausrotten sollte, ein für allemal. In der Geschichte haben sie unzählige Versuche unternommen, diesen Wunsch zu verwirklichen. Doch erst den deutschsprachigen Stämmen, die Europa kurz während des letzten Weltkrieges beherrschten, war es gelungen, die Endlösung richtig zu planen und genau durchzuführen. Ja, dazu brauchte man Spezialisten! (Muszer, 1999, 142)

Abgeschwächt wird der Antisemitismus und die Ausländerfeindlichkeit des eigentlich selber sowohl Juden als auch Ausländers als auch Außerirdischen nur durch kurze Momente der Erkenntnis. Je mehr er über seine eigene Geschichte erfährt, desto betrübter wird er, denn seine nun bekannte Herkunft erlaubt ihm kaum mehr ein klares Feindbild, das sich nicht auch gegen ihn selbst richten würde. Außerdem wird ihm die Bürde bewusst, von der er dachte, er trüge sie nicht. Nun scheint sie ihn zu erdrücken. In Anbetracht der Geschichte, explizit des Zweiten Weltkrieges, kommt es sogar zu einer Art Läuterung.

In dieser Stunde war ich überhaupt nicht stolz, als ein Mensch geboren worden zu sein, geschweige denn als ein Europäer. (Muszer, 1999, 143)

Ausschlaggebend für diese Emotion ist der Besuch bei einer Shoa-Überlebenden. Umgeben von Fotografien von Menschen, die in Konzentrationslagern ihr Leben verloren hatten, stürzt die eigene Geschichte auf den Protagonisten ein. Die Europamüdigkeit wird bei Frenzel dem Motiv des Missvergnügten zugeschrieben, der sich in seiner Zeit nicht mehr zurechtfindet. Das liegt vor allem am Gefühl, mit den Idealen und Vorstellungen der Anderen nicht mehr konform gehen zu können. Der Protagonist besitzt auch diese Züge.

4.3.5 Rudnicki, Janusz: *Der Grenzgänger*

Der Grenzgänger besteht aus drei Kurzgeschichten beziehungsweise Erzählungen. Diverse Motive finden sich in allen Erzählungen, weswegen der Entschluss fiel, die Geschichten nicht einzeln sondern gemeinsam auf die präsentesten Motive hin zu untersuchen.

Zunächst sticht das Motiv des herkunftsbedingten Liebeskonflikts ins Auge. Es handelt sich hierbei aber meist nicht um einen ausgesprochenen Konflikt zwischen den Partnern. Der Konflikt zeigt sich auf der Ebene der Sexualität als Akt der Rache oder der persönlichen Wiedergutmachung für den Zweiten Weltkrieg und wird in jeder der Erzählungen in diesem Sinne verwendet. In *Uschi* ist es ein Akt der Prostitution und Unterwerfung. Der Protagonist Rudnicki findet bei seiner Arbeit als Gärtner eine Münze, die er seiner Vorgesetzten bringt. Sie befriedigt ihn daraufhin oral.

Der Regen trommelte auf die Fensterbretter, es plätscherte aus der Regenrinne, es tickte auf vielerlei Art, und sie kniete vor mir und machte mir die Hosen auf. Ich umarmte ihren im Takt der Uhrpendel sich bewegenden Kopf und versank, mit nassen Kleidern, in zunehmend ausuferndem, einmütigem Meer des Tickens, [...], nicht ohnmächtig werden, ja nicht ohnmächtig (sic!) werden, sagte ich mir, mein Bauch schmolz, schwand hin, versank, tauchte wieder auf, ich schöpfte Luft und mein Körper, klatschnaß, mit dem an meinem Unterleib klebenden Kopf der Deutschen, verkündete triumphal die Wiedergutmachung für den Zweiten Weltkrieg. (Rudnicki, 2002, 21)

Sie erwartet nichts im Gegenzug, sondern wünscht offensichtlich nur, ihn zu beglücken. Das Verhältnis zwischen dem Protagonisten Rudnicki und seiner Vorgesetzten ist klar umrissen, es ist von keinerlei amourösen Tendenzen gekennzeichnet. Dass sie ihn von einer Sekunde auf die andere in eine sehr

intime Beziehung verwickelt, ist nicht nachvollziehbar. Für den Protagonisten hat dieser Umstand keinerlei Bedeutung. Er wird auf körperlicher und offensichtlich auch emotionaler Ebene befriedigt.

Im nächsten Beispiel handelt es sich um zwei Personen, die in einer Partnerschaft leben. Barbara ist Deutsche, der Protagonist Rudnicki ist Pole. Die Erzählung trägt den Titel *Der Besuch* und handelt vom Besuch der Mutter des Protagonisten bei sich in seinem neuen Leben in Hamburg. Als Barbara Rudnickis Mutter kennen lernt, hält dieser um ihre Hand an. Zunächst erscheint die Beziehung liebevoll und über die Schwierigkeiten, die zwischen zwei Menschen mit unterschiedlichem Hintergrund entstehen können, erhaben. Bei näherer Betrachtung jedoch wird wieder die Ebene der Wiedergutmachung und der für den Protagonisten spürbaren Zerrissenheit zwischen dem polnischen und deutschen Volk eingezogen.

Hallo, fragte ich, wer ist da? Die Antwort lautete: „*Ausländer raus!*“ Barbara! [...] Sie sagte, die sind für deine Mutter, du dreckiger, versoffener Polacke, und küßte mich auf die Wange. [...] Ich küßte Barbara auch auf die Wange und sagte, komm rein, du alte Nazisau. Daraufhin nahm sie, wie immer bei der Gelegenheit, ihren Rock in die Hand, spuckte mir ins Gesicht, wischte mir mit dem Rockzipfel die Spucke wieder ab und sagte, ich kann doch nicht die Verantwortung für meine Eltern übernehmen.

Das war unsere Art, uns über die Geschichte hinwegzusetzen, wir flogen mit einem Fesselballon davon, und jedes gesprochene Wort hob uns höher empor, als ob wir einen Sandsack nach dem anderen abgeworfen hätten. Unsere Geheimsprache machte uns zu Verbündeten, wie Kinder, die gemeinsam etwas zu verbergen haben, wir waren Verschworene.

Diese Absprache bestand zwischen uns seit dem ersten Mal, als wir miteinander ins Bett gegangen waren. Barbara hatte sich ausgezogen, und ich hatte so getan, als sei ich darüber verwundert, daß sie keinerlei moralische Altlasten verspürte. [...] Damals, nämlich während des ersten Mals, hatte ich, um aus diesem bilateralen Siegesverhältnis herauszukommen, meinen Orgasmus zurückgehalten, indem ich unter meinen geschlossenen Lidern einen Film mit Gräben, Öfen und Galgen ablaufen ließ, der mich immer wieder von neuem mit Entsetzen erfüllte. Auf diese Weise vergewaltigte das erhitzte Stück Fleisch, das aus meinem Unterleib herausragte, in aller Ruhe mein Gewissen. Davon wußte Barbara allerdings nichts, sie wußte auch nicht, daß das selbe Stück Fleisch gerade Rache am ganzen Dritten Reich übte. Wenn ich einmal mehr getrunken hatte, und es mir schwer fiel,

den erwünschten Effekt dieses erinnerten Kampfes wieder auszulösen, stellte ich mir statt dessen vor, daß ich in Barbara einfach Vergeltung übte, daß ich buchstäblich in ihr, in immer anderen Positionen, die Tatsache rächte, daß Hitler an die Macht gekommen war, mit all den bekannten Konsequenzen. [...] Das Lynchen vor dem Reichstag endete, wie jeder Traum von der Macht, mit dem Anblick eines erschlafenen, von ein paar schweißverklebten Haarbüscheln umgebenen Körperteils. [...] Nachdem sie das Licht gelöscht hatte, kam Barbara ins Bett zurück, sie sagte, du warst süß, küßte mich auf die Stirn und schief ein, und ich kam mir vor wie ein frisch gewickeltes Baby. (Rudnicki, 2002, 95 f)

Der Protagonist will sich eindeutig durch Heirat an Barbara binden. Schwer vorstellbar ist aber eine glückliche, offene Beziehung zwischen den Beiden, scheint Barbara doch als eine Art Vehikel gehandelt zu werden, mit dem er bei jedem Sexualakt Vergeltung üben kann. Das wird nur durch die Nationalität Barbaras möglich. Rudnicki übt bewusst durch sie und an ihr seine Rache aus, während er gleichzeitig einen Akt der Verbundenheit und Intimität mit Barbara pflegt. Das ist ein unüberwindbarer Zwiespalt. Zynismus, durch den diese Passage abgeschwächt werden könnte, ist nicht vorhanden.

Eine weitere Facette kommt beim Sexualakt in der dritten Erzählung, *Der Grenzgänger*, hinzu. Während in *Uschi* der Sex zwischen Menschen stattfindet, die in einem Arbeitsverhältnis stehen, und er in *Der Besuch* zwischen zwei Personen stattfindet, die vorhaben, den Rest ihres Lebens miteinander zu verbringen, handelt es sich beim Sexualakt in *Der Grenzgänger* um einen zwischen zwei völlig Unbekannten.

Und sie? Nach Polen, nach Polen, nach Polen, zumindest für zwei Tage. So fahr doch zum Henker, halte ich dich denn hier zurück?! Ich brachte sie zum Bus und ... gabelte mir eine auf. Martina. Eine Deutsche. Winzig, ich kam mir vor wie King Kong. Genau mein Fall. Daheim nagele ich sie wie ein Tier, verbissen und gleichmäßig. Ohne Minderwertigkeitskomplexe, mit hochehobener Stirn. Sie wissen schon, eine Art Rache für damals ... Schon kribbelt's mir in den Beinen und da, Knall! (Rudnicki, 2002, 139)

Hier kommt es durch Zufall zum Gefühl der Vergeltung, da er keine Absicht hatte, eine Frau zu treffen. Auffällig ist die Erwähnung des Mannes, keine Minderwertigkeitskomplexe zu verspüren. Offenbar ist das ein Gefühl, das die Protagonisten bei Rudnicki empfinden, wenn sie mit einer Frau schlafen, die nicht Polin ist. Das Gefühl der Minderwertigkeit scheint in den Augen der

Protagonisten den Ursprung im Zweiten Weltkrieg und dessen Folgen zu haben. Dadurch wird erklärbar, warum die Protagonisten Rache an den Deutschen üben wollen. Dass diese Rache über die deutsche Frau ausgeübt wird, liegt vermutlich daran, dass der Krieg vorbei ist und ihnen keine andere Möglichkeit für Rache offen steht als diese. Das hat bei den Protagonisten Rudnickis nichts mit der eigentlichen Persönlichkeit der jeweiligen Partnerin zu tun, sondern mit der Befindlichkeit und dem empfundenen Minderwertigkeitsgefühl der Protagonisten.

Jedoch unterscheidet sich der hier dargestellte Liebeskonflikt doch von dem von Frenzel beschriebenen, was vor allem daran liegt, dass er in einer Zeit stattfindet, in der keine Standesregelungen mehr gelten. Obwohl das Problem in der jeweiligen Herkunft der Partner liegt, ist das nur für einen der beiden ein tatsächliches Problem, da er sich und seine Herkunft als minderwertig empfindet. Ausgelöst wird das Gefühl von jenem Volk, aus dem die Partnerin stammt. All das stimmt mit der Motivbeschreibung bei Frenzel überein. Wo es sich jedoch unterscheidet, ist der Umgang mit dem Konflikt. In *Der Besuch* besteht von der Seite des Protagonisten der Wunsch, Barbara zu heiraten – sie haben auch einen Weg gefunden, miteinander die Vergangenheit, die sie trennt, durch codierten Humor zu überwinden. Jedoch darf sie, wenn die Beziehung halten soll, niemals davon erfahren, womit der Protagonist die körperliche Vereinigung noch verbindet. Entschärft wird dieser Umstand aber durch das Wissen des Protagonisten, seine eigene innere Zerrissenheit nicht überwinden zu können, weshalb er auch nie etwas darüber erwähnen wird. Ein weiterer Grund für das Verheimlichen dieser Empfindungen, der auch für die anderen Erzählungen von Relevanz sein könnte, ist der, dass diese Rache einem sehr persönlichem Empfinden heraus entstammt. Das Empfinden mag so persönlich sein, dass es niemals mit jemandem geteilt werden kann. Das Motiv des Heimkehrers findet sich bei Janusz Rudnicki vor allem in der Erzählung *Der Grenzgänger*, da der Protagonist nach Polen zurückkehrt und somit auch in seine Vergangenheit und die seines Landes. Die Heimkehr oder die Auseinandersetzung mit dem Herkunftsland findet in *Uschi* und *Der Besuch* über die Rückerinnerung, über die Begegnung mit Menschen aus Polen oder

über andere Behelfe statt. Damit kehrt der Protagonist zwar nicht in der Realität nach Hause zurück, jedoch setzt er sich in Gedanken mit der Heimat auseinander. Das passt insofern in das Motiv des Heimkehrers, da die Heimkehr nach Frenzel auch dadurch verunmöglicht werden kann, wenn sich der Protagonist in der Ferne einen weiteren Horizont erarbeitet hat, der nun in der Heimat nicht mehr passend scheint. Ein Beispiel dafür wäre etwa das eines Kriegsheimkehrers. Hier findet sich auch eine Parallele zu Chopin, Beckers Protagonisten, für den die Heimkehr nach dem Leben in Deutschland auch unmöglich erscheint. Gleichzeitig mit der Einsicht, dass man in der alten Heimat nicht mehr glücklich werden kann, überfällt die Protagonisten bei Janusz Rudnicki der Schmerz der Erkenntnis, das auch in der neuen Heimat niemals erreichen zu können. Die Heimkehr kann auch in Gedanken oder über die Zusammenkunft mit anderen Menschen aus der alten Heimat stattfinden, wie etwa in *Uschi*.

Auf dem Bahnhof setzte ich mich zu einer Gruppe Polen. Wir tranken. Ich führte sie nachts durch die Stadt, fast führte ich sie an der Hand wie ein Rudel Kinder. Wir spuckten den Passanten vor die Füße, besetzten die ganze Breite des Gehsteigs, keinem ausweichend. Die Deutschen, die – von unserm betrunkenen Geschrei vertrieben – uns aus dem Wege gingen, tippten sich an die Stirn, und ich vorneweg, ich meinen Leuten erklärend, das sei die Strafe für die KZ-Lager und für unser elendes Schicksal. Wir tranken. [...] „Noch ist Polen nicht verloren“, wiederholte eine Nutte auf Sankt Pauli, Walesa, Solidarnosc, wollte uns damit ködern. Weiße fette Beine und eine Sektflasche, sie leckte den Flaschenhals, steckte sich den rein und leckte wieder. [...] sie steckte mir ihre Zunge ins Ohr und fragte, soll ichs dir besorgen, soll ich? Wir tranken.

[...] Wir gingen zum Bahnhof, ich lief hinten, seid still, sagte ich, haltet jetzt die Klappe, denn ihr Ruf „Faschisten!“ schallte über die ganze Straße, Faschisten haben uns beklaut. [...] Dort schleuderte ich – Führer eines Malaienstammes in deutschen Katakomben – eine Flasche an die Wand, sie zerbrach auf einem Plakat der Deutschen Bank, und das Kellerkind von einem Bruder nahm Haltung an und intonierte unsere Nationalhymne, die alle mitsangen. (Rudnicki, 2002, 27)

Zwar ist es unklar, ob der Protagonist Rudnicki Freude bei der Zusammenkunft empfindet, aber auf alle Fälle kann er sich mit seinen polnischen Freunden so verbrüdern, dass eine Einheit gebildet wird, die sich gegen deutsche Passanten, gegen deutsche Prostituierte oder gegen die Deutsche Bank

wendet. Dass die Gruppe negativ auffällt ist ihr gleichgültig. Anders verhält es sich, wenn sich der Protagonist die Gruppe nicht selbst erwählt, sondern die Polen wo anders trifft, wie es in *Der Besuch* der Fall ist.

Meine Mutter war ergriffen, und ich genoß mein Haßgefühl, das mich immer dann packt, wenn ich mich inmitten einer Menge Polen wiederfinde. Ich stelle mich etwas abseits und nehme sie alle aufs Korn, ziele und ziele und dann drücke ich wild entschlossen ab. Mein Spott ergießt sich über alle und alles, die ganze Revue dieser anmaßenden, selbstgefälligen Eleganzia und den sündteuren Ramsch, mit dem sie sich behängt haben, die schon kilometerweit sichtbare starke Schminke der wie Ostereier bemalten Frauen, die kurzen Lederjacken, die italienischen Schuhe mit ihren Lochmustern, die weißen Söckchen, der tadellose Schnitt der Hosen, die schnurgerade gestutzten unzähligen Schnurrbärte, dieses ganze Selbstverständnis der Neureichen, die sich mit einem am Hals baumelden Medaillon vor Unglück schützen wollen. (Rudnicki, 2002, 108)

Woher der Hass beim Protagonisten kommt, ist schwer verständlich. Vermutlich rührt er daher, dass die Menschen in der Kirche ihm so vorkommen, als würden sie sich für etwas Besseres halten und das auch nach Außen transportieren. Der Protagonist hat das Gefühl, sie durchschauen zu können. Dennoch hat der Hass keine Berechtigung, außer, der Protagonist würde an schwerwiegenden Minderwertigkeitsgefühlen leiden, die er auch unter seinen Landsleuten nicht ablegen kann.

Anders zeigt sich die Heimatverbundenheit etwa dadurch, dass der Protagonist Rudnicki bei sich in der Wohnung in Hamburg immer den polnischen Sender „Warschau“ eingestellt hat. Die verunmöglichte Heimkehr ergibt sich auch durch die Problematik, dass der Protagonist zunächst glaubt, er würde seine Heimat immer mitnehmen können: „[...] , als ich hier das erste Mal ausstieg, aus dem Aufzug, mit einem Sessel auf dem Kopf und der Hoffnung, es würde schon irgendwie gehen, ich dachte, Polen ist da, wo ich bin, und nicht da, wo es ist.“ (Rudnicki, 2002, 35)

Für seine Mutter jedoch ist ein anderer Gedanke problematisch. Die Ostsee, an die sie der Protagonist mitnimmt, ist auch in Polen die Ostsee. Für die Mutter ist das schwer in Zusammenhang zu bringen, da sie sich nicht vorstellen kann, dass die Ostsee sowohl in Deutschland als auch in Polen liegt. Der Protagonist

jedoch sieht die Ostsee als Klammer, die Polen und Deutschland miteinander verbindet.

Das Motiv des Heimkehrers ist besonders stark in der dritten Erzählung *Der Grenzgänger* vertreten, da der Protagonist tatsächlich nach Polen zurückkehrt. Da der Protagonist in Deutschland kein Kartoffelmehl kaufen kann, entschließt er sich, nach Polen zu reisen. Kaum ist er dort, hat er den dringenden Wunsch, nach Deutschland zurückzukehren. Der Protagonist will nach Hause, aber wo das ist und womit er dorthin gelangen könnte, ist fraglich denn: „Das Auto hatten sie mir geklaut.“ (Rudnicki, 2002, 130), was man als Seitenhieb gegen das gängige Vorurteil, Polen würden hauptsächlich Autos in Westeuropa stehlen, verstehen kann. Er landet in einem Zug, und sucht die Toilette auf. Dort muss er feststellen, dass es kein Toilettenpapier gibt.

Der Zug verlangsamte seine Fahrt, wir kamen an, ich durchwühlte meine Taschen: in der einen Brieftasche ein polnischer Paß und polnisches Geld, in der anderen ein deutscher Paß und deutsches Geld. (Rudnicki, 2002, 130)

Auf der Suche nach einem Stück Toilettenpapier findet er nur seine eigenen Papiere, auf Grund derer nicht bestimmt werden kann, welcher Nationalität der Protagonist ist. Die Problematik liegt aber nicht in der Bestimmung der Nationalität, sondern dass sich der Protagonist nirgends mehr zu Hause fühlt, was man als Heimatkonflikt zu den Motiven zählen könnte. Er fühlt sich tief vom Schicksal seines Heimatlandes berührt, kann aber nicht umhin festzustellen, dass er dort nicht mehr leben kann. Er sieht sich als Opfer zweier Nationen, die durch ihre Geschichte keine Möglichkeit lassen, nicht dazwischen zerquetscht zu werden. Als Ausgangspunkt für den Konflikt wird der 1. September 1939 genannt, als das nationalsozialistische Deutschland Polen überfiel. Besonders problematisch wird dieser Konflikt durch den erweiterten Horizont des Protagonisten. Nicht nur weiß er über die Zustände und das Leben in Deutschland bescheid, er verfügt auch über historisches Wissen, das seine Vorväter (noch) nicht haben können. Auch aus diesem Grund versucht der Protagonist auf seiner Reise durch Polen, die auch eine Reise in die Vergangenheit des Landes ist, den Lauf der Geschichte durch Warnungen zu verändern. Seine eigene Zerrissenheit unterstützt diesen Versuch zusätzlich: Sollte er die Geschichte ändern können, würde er nicht aus Polen weggehen

und müsste damit konsequenterweise später weder die innere Zerissenheit verspüren noch zu einem Heimkehrer werden.

Ich stand bei Warschau, der Wind hatte mich hergetragen. [...] Ich stand in einem Stau, an der Straße Warschau – Marienburg, diese Straße war das polnisch-litauische Heer unter dem Oberbefehl Jagiellos gezogen (sic!). Sie zogen gen Marienburg. Die ganze siegreiche Armee von Tannenberg zog mit Gesang auf den Lippen gen Marienburg, um dem weltlichen Herzog, Heinrich von Plauen, den Arsch zu versohlen. Ich vergaß mich, sagte ihnen, ins Feuer geraten, Küsse nach, winkte Vivat, als hätte ich den Lauf der Geschichte vergessen. [...] Geht lieber heim, dreht um, schrie ich, lungerte im Rollstuhl zwischen ihnen herum, sie hielten mich für durchgeknallt und schoben mich freundlich, aber bestimmt zur Seite. [...] Schließlich mochte der Vater meiner Väter mit ihnen ziehen, zumindest ihn würde ich aufhalten, ich nähme ihn mit ins Land des Erzfeindes seit Urzeiten, sollte er doch sehen, wie Europa sich eint, und sterben, wie Gott es geboten hat, im Bett, und nicht an einer Mauer in Marienburg, pechübergossen, doch nein, so einen kannte hier keiner, nie gehört, sie zuckten die Schultern und gingen vorüber. (Rudnicki, 2002, 142)

Er versucht, die Armee aufzuhalten⁷, doch als er merkt, dass er das nicht schaffen wird, fängt er an, seinen Vorvater zu suchen, damit dieser nicht sterben muss. Das Nicht-Auffinden desselben treibt die innere Unruhe im Protagonisten zusätzlich an.

Ein weiteres Beispiel für seine Zerrissenheit findet sich in der Episode, in der das letzte Denkmal zu Ehren der Roten Armee niedergerissen und die Solidarność gleichzeitig eine Messe für das Vaterland abhält. Nachdem er die Kanzel erobert hat, fängt er an, die Umstände zu kritisieren.

Wen von euch hat dieses letzte Denkmal denn so sehr gestört?! Daß nur ein Loch davon bleibt?! Ist aufbauen denn nicht besser als einreißen?

Stille.

- Ja, ist es denn christlich, einen Eingeborenentanz auf der Leiche des einstigen Feindes aufzuführen?

Stille.

⁷ Der Autor bezieht sich hier auf die Schlacht von Tannenberg, die 1410 zwischen dem Deutschen Orden und dem polnisch-litauischen Heer geschlagen wurde. Nach der Schlacht zog sich das verbliebene Heer auf die Marienburg zurück, die Verteidigung derselben wurde von Heinrich von Plauen übernommen. Jedoch musste die Belagerung der Marienburg durch das litauisch-polnische Heer aufgegeben werden.

- Ja, hat es sich denn nicht gelohnt? Fünfundvierzig Jahre unter einer milden Teilungsmacht im Tausch gegen Schlesien? Die Westgebiete und Pommern? [...]
- Ja, glaubt ihr denn wirklich, daß alles, was wir nach dem Krieg bekommen haben, schon immer unser war? (Rudnicki, 2002, 143)

Der Protagonist kann sich offenkundig nicht entscheiden, welche Seite er ergreifen möchte. Während er zuerst versucht, das polnische Volk vor den Deutschen zu warnen, muss er es im nächsten Moment beschimpfen.

Das Radio findet sich nochmals in *Der Grenzgänger*, dieses Mal aber befindet es sich in Polen, es wird über Hochwasser berichtet. Das Hochwasser scheint eine ähnliche Funktion wie die biblische Flut zu haben, da in diesem Moment das Staatliche Museum Auschwitz-Birkenau unter Wasser steht und darin die Schuhe der Toten treiben. Kurz bevor er die Grenze nach Deutschland übertreten will, trifft er auf zwei Freunde, den Dichter und den Musiker, die Rudnicki von ihrem Jobangebot als Statisten bei einem deutsch-polnischen Film über Zwangsarbeiter erzählen und ihn mitnehmen. Schon einmal hat er diese Arbeit gemacht, aber erst bei der zweiten Episode wird klar, dass es sich beim sogenannten Regisseur um Gott handeln muss und bei den Statisten um die Menschen, über die Gott verfügt.

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland begibt sich der Protagonist auf Lesereise. Er kehrt also wieder in die neue, alte Heimat zurück, ist dort aber erneut mit seinen alten Problemen, dem Minderwertigkeitsgefühl und dem vermeintlichen Faschismus konfrontiert und kann und will sich nicht eingliedern.

Weil mir die Versöhnung des einstigen Verfolgers mit dem einstigen Opfer nicht paßt, nur von Partnern, wenn überhaupt, denn ich bin kein, will kein Sonderschulkind sein. Die polnisch-deutsche Freundschaft wird umso stärker sein, je stärker der Zloty ist, sagte ich. (Rudnicki, 2002, 197)

Anstatt an den Ungleichheiten zu arbeiten oder zu versuchen, diese zu überbrücken, setzt er sie selbst mit den selben Waffen weiter fort.

Ein weiteres sehr präsenten Motiv in *Der Grenzgänger* ist das des Märtyrers. In der Erzählung wird der Protagonist zu einem neuen Jesus. Dazu kommt es als er Auschwitz erreicht, wo er, auf der Suche nach einer Toilette, eine Kapelle betritt, sich dort erleichtert und mit seinem Urin eine Bombe entschärft. Er wird von der Menschenmenge vor der Kapelle als neuer Anführer gepriesen.

Rudnicki hat keinen Bedarf, diese Verwechslung aufzulösen. Der Initiator der

Huldigung ist ein Mann mit Cowboyhut. Von diesem Moment an empfindet sich der Protagonist als Priester und Anführer, der Mann mit dem Cowboyhut ist immer an seiner Seite. Die Meinung dieses Mannes zählt für den Protagonisten sehr viel und er hält sich an seine Worte.

Wir mußten die polnische Muttererde mit Kreuzen wider die Teufel wappnen, so sagte es dieser Mensch, im Cowboyhut, der allen Juden dieser Welt zum Trotz auf ihrem größten Friedhof in einem Campinganhänger hauste, damit die Juden es endlich in ihre Schädel bekamen, daß so wie sie einst kein Recht hatten, auf dieser Erde zu wandeln, sie jetzt auch kein Recht hatten, in dieser Erde zu liegen. [...] Und er sprach, und er sprach so, als erfände er gerade jedes Wort. Daß, zum Beispiel, das unsere Erde sei, und auch unsere Leichen darin. Daß wir sie nicht Freimaurern, Juden und Kommunisten preisgeben würden, das heißt den Satanisten jeglicher Couleur. Und zwischen dem einen und dem anderen Satz, standen sofort zwei, drei Kreuze Habacht in unserer Erde, seinen hehren Worten zum Ruhme. (Rudnicki, 2002, 148)

Der Protagonist findet Gefallen an der Arbeit, Kreuze in die Erde Auschwitz' zu schlagen. Noch besser gefällt ihm, dass plötzlich lauter Fernseheteams anwesend sind, die die Arbeit filmen und verbreiten, denn „ich schickte mich selbst an die Front und kämpfte neben anderen in vorderster Linie, dort, wo der Wind der Geschichte am stärksten in die Augen schlägt“ (Rudnicki, 2002, 149). Dieses Verhalten deutet auch auf das Motiv des Rebellen hin. Als Widerspruch laut wird und Militär, Polizei und Kirchenfürsten sich gegen den Protagonisten, den Mann im Cowboyhut und die Anhänger richten, besteht der Mann im Cowboyhut darauf, dass die Welt noch erkennen würde, wie wichtig die Aktionen des Protagonisten sind.

Sogar die Kirchenfürsten, außer mir, dem ruhmreichen, dem einzig beherzten hier, sogar die Kirchenfürsten seien also gegen uns, aber das heiße nichts, was war das schon für eine Kirche, die nicht weiß, daß wir hier aus freien Stücken Galeerensklaven des Glaubens waren, nur daß wir statt der Ruder Kreuze hatten! Ich fühlte mich wie ein Busch, den seine Worte in Flammen setzten. Im phraseologischen Feuereifer griff ich nach seinem Mikrophon, schrie, was mir in den Kopf kam, das nämlich, daß es Auschwitz nur durch die Juden gab, denn hätte es die Juden nicht gegeben, so hätte es auch kein Auschwitz gegeben. [...] Da schrie ich noch weiter ins Feuer geraten, daß, wenn die Ermordeten hier wüßten, daß sie uns die Kreuze in der Erde verbieten wollten, sie in ihren Gräbern rotieren würden, aber das konnten sie ja nicht, denn man hatte sie ja zu Asche verbrannt!

Wieder bekam ich Applaus, doch bereits etwas verhaltener. Und ich schrie noch einmal, weg mit dieser scheinpolnischen Regierung, denn früher waren wir sogar geteilt, aber heute will uns ja gar kein Schwanz mehr! (Rudnicki, 2002, 150)

An dieser Stelle kommt es zur Umwandlung zum Märtyrer, vor allem da er und der Mann im Cowboyhut gewillt sind, sich eher zu sprengen, als sich zu ergeben. Der Protagonist desertiert auch nicht, sondern entspricht den Merkmalen des Märtyrers insofern, als dass er seinem Glauben treu bleibt und keinerlei Widerstand leistet. Mit zwölf seiner Anhänger schmiedet er sich im Dienst „für ihren polnischen Gott“ (Rudnicki, 2002, 151) mit Ketten an die Kreuze nachdem ein letztes Abendmahl bestritten wird. Noch deutlicher wird die Analogie zu Christus, als der Mann im Cowboyhut unablässig „Oh Gott, warum hast du mir das angetan“ murmelt. Da der Protagonist eingangs dieser Episode die Bombe entschärft hat, geschieht auch nichts, als der Auslöser dafür gedrückt wird.

Ohne meine Heldentat, zufällig, wohl wahr, doch wie folgenreich. Solche erhabenen Gedanken käm-mten (sic!) mir den Stolz hoch, als die ersten Soldaten der Militäreinheiten das Schlachtfeld betraten. Und ihr Hauptmann schrie durch das Megaphon:

- Welcher von euch ist dieser angebliche Christus?!

Und als der schon die Fresse offen hatte, schrie ich

Ich bin's. Ich bin Christus!

Und der Mensch im Hut starrte mich unter seinem herabhängenden Schädel wütend an und schrie:

- Nicht er! Ich bin Christus!

Und ich schrie:

- Dieser als Cowboy verkleidete Bergmann? Hier! Hier hängt Christus! Ich bin Christus!

Und da, plötzlich, schrie ein dritter der unseren:

„Nicht sie! Ich bin Christus!

Darauf ich, in der Hitze mit falschem Zungenschlag:

Er? Nicht er! Wir sind Christus!

schrie ich, was alle als Parole aufgriffen, und einer nach dem anderen, ich bin Christus, ich bin Christus! (Rudnicki, 2002, 153)

Der Protagonist meldet sich hier als Jesus, er übernimmt die Rolle des Anführers in diesem Aufstand, jedoch versuchen es ihm die anderen gleichzumachen. Da dieser Aufstand im Namen des Vaterlandes, also Polens,

geführt wird, von Menschen, die davon überzeugt sind, für das Vaterland alles geben zu wollen, wird die ganze Gruppe zum Märtyrer. Als Polen machen sie sich damit als Volk zum Märtyrer. Diese Phrase ist nicht unbekannt: Dass das polnische Volk sich als Märtyrervolk bezeichnet, oder gar als Jesus Europas, ist ein geflügeltes Wort in der Umgangssprache, welches hier plastisch dargestellt wird. Noch drastischer wird es, als einer nach dem anderen der zwölf sogenannten Aposteln unter fadenscheinigen Gründen aufgibt und sich vom Kreuz befreien lässt. Auch an dieser Stelle wird mit einem Vorurteil gespielt, nämlich dass die Polen einander gerne verraten, um ihre eigene Haut zu retten. Das spielt übrigens auch in den schon bei Becker erwähnten individuellen Verrat hinein, also dem Gefühl, Land und Leute verraten zu haben.

Die Zerrissenheit des Protagonisten wird noch einmal an der Stelle verdeutlicht, als ihm der Militäroberst in die Innentasche seiner Jacke greift und den deutschen Pass findet. Der Oberst verweigert dem Protagonisten den Wunsch, seinen polnischen Pass aus der anderen Tasche zu ziehen, stattdessen geht er zu dem Mann mit Cowboyhut, der ein Flugblatt zum 75. Jahrestag des dritten schlesischen Aufstandes bei sich hat und verkündet, dass Christus Pole sei. Dem Protagonisten, der sich als wahren Märtyrer und Kämpfer für sein Land empfindet, wird diese Rolle also abgesprochen, handelt es sich doch bei ihm um einen Deutschen. Die Verwechslung, dass also der Mann mit dem Cowboyhut nach Deutschland geflogen wird und nicht der Protagonist, unterstreicht noch einmal sein Märtyrertum, da er nun ganz alleine in vermeintlich feindlichem Umfeld ist.

Das Motiv wird bis zuletzt strapaziert, deutlich an der Stelle, als er zur Eröffnung des Denkmals zum Gedenken an den Überfall am 1. September 1939 eingeladen wird, und, dort angekommen aber feststellen muss, dass dort keiner ist außer ihm.

Sie sind überall in mir, in meinem After als Hämorrhoiden, im Magen trakt als Lambrien, sie steigen mir hoch bis in die Kehle, kriechen durch die Adern meiner Schläfen. [...] Ich, ich bin das Denkmal! Nicht diese Steine. Ich zusammengekauert, ich zerfetzt, halbbesoffen, den Kopf in welken Blumen. Auf der Bank. Allein. Die Fresse tränenüberströmt. Reicht das denn nicht? Es ist gut, da, ich zünde euch das Feuerzeug an. Okai? Genug? Ich stecke es so an, daß

mein Daumen versengt wird, ich winsele vor Schmerz, reicht's? (Rudnicki, 2002, 211)

Damit empfindet sich der Protagonist als Denkmal des Zweiten Weltkrieges und muss feststellen, dass er all das darstellt, was von diesem Konflikt übriggeblieben ist. Er passt aus diesem Grund nicht in das Motiv des Rebellen, da er für seinen Glauben keine Gewalt anwendet, er leidet still darunter. Die Erkenntnis, dass er als Denkmal aus dem Krieg hervorgeht, macht aus ihm eine Figur, die tragisch sein eigenes Schicksal anerkennen muss, daran nichts ändern kann und daran zugrunde gehen wird oder eigentlich schon daran zugrunde gegangen ist.

Anhand der vorhergehenden Beispiele ist deutlich geworden, dass das Situationsmotiv der drei Erzählungen der Zweite Weltkrieg und seine Folgen, das Minderwertigkeitsgefühl, das aus der Opferrolle hervorgeht und der verzweifelte Versuch einer zumindest auf persönlicher Ebene stattfindenden Wiedergutmachung ist.

Der Protagonist heißt in allen drei Geschichten Rudnicki, in allen Erzählungen wird sichtbar, dass er sich weder mit seiner Vergangenheit noch mit der seines Heimatlandes abgefunden hat. Besonders schwierig gestaltet sich für ihn die Zerrissenheit, die er in sich trägt. Er ist nicht in der Lage, die Situation aus der Ferne oder rational zu betrachten. Er sieht sich eher als Opfer der Geschichte und die Wut, die in ihm schwelt, trägt er in sein Umfeld. Auf den Konflikt auf der sexuellen Ebene werde ich an dieser Stelle nicht mehr eingehen, da ich ihn weiter oben schon besprochen habe.

Besonders schwierig fällt ihm der Umgang mit der Überheblichkeit der Deutschen, die ihm als Polen immer wieder entgegen zu schlagen scheint.

Als wir aus Polen gekommen waren, flog sie zu uns herunter wie eine barmherzige Schwester, und brachte uns, nachlässig an ihrer Zigarette saugend, Deutsch bei. Gerade sie, dieses Denkmal der Einfalt, Blüte des Plebs, die beim Lesen die Lippen bewegt. Die heute nur noch mühsam mit der Spritze das Bein trifft, der ich wohl den Kopf abhacke, wenn das, was ich schreibe, schief geht. (Rudnicki, 2002, 22)

Es handelt sich bei der hier beschriebenen Person um Uschi aus der gleichnamigen Erzählung. Besonders auffällig ist hier der Widerspruch, dass der Protagonist Rudnicki sich selbst über Uschi stellt, da er als Schriftsteller

arbeitet und Uschi als Studienobjekt betrachtet. Insofern findet die Verurteilung auf beiden Seiten statt und der Protagonist wird auf diese Art und Weise seine Vergangenheit genauso wenig überwinden, wie seine deutschen Mitmenschen. Die Problematik des Krieges und die vermeintliche Ignoranz ihm gegenüber findet sich auch in der Erzählung *Der Besuch* wieder.

Ich verstehe ein bißchen deutsch, sagte sie zum Polizisten, auf deutsch. Er freute sich, ach ja? Das ist ja *prima!*

Der Krieg, sagte meine Mutter, verstehen Sie?

Damit will sie sagen, beeilte ich mich zu erklären, als ich seine verdatterte Miene sah, daß sie damals ein bißchen deutsch mitbekommen hat.

Ja, ja, sagte meine Mutter, lächelte wieder und wiederholte, der Krieg, der Krieg.

Und ich verstehe ein bißchen polnisch, sagte der Polizist auf deutsch.

Ach so, freute sich meine Mutter, das ist sehr gut, sagte sie auf polnisch.

Aber nur ein bißchen, fügte der Polizist gleich hinzu, mein Vater hat gut polnisch gekonnt, denn er war damals in Polen. [...] Ich war schon fast unten, als der Polizist schrie, Graudenz! Das war in Graudenz! (Rudnicki, 2002, 62)

Die Mutter lässt sich nicht anmerken, dass sie nicht weiß, was oder wo Graudenz ist, den polnischen Namen hätte sie wohl erkannt (Grudziądz). Es ist klar, dass der Vater des Polizisten auf der Seite der Nationalsozialisten in Polen stationiert gewesen war, genauso wie klar ist, dass ihre bescheidenen Deutschkenntnisse daher rühren, dass sie während des Krieges mit deutschen Soldaten in Berührung gekommen ist. Dem Einzigen, dem diese Begegnung unangenehm ist, ist der Protagonist, er will nichts aufrühren, gleichzeitig ist es ihm unerklärlich, wie diese offensichtliche Kluft und von ihm empfundene Bürde der Geschichte weder für den Polizisten noch für seine Mutter zu spüren sind. Ein Beispiel für die Absurdität der Verhältnisse und das Erhalten der Muster findet der Protagonist in Panstanislaw, den die Mutter im Zug kennen gelernt hat. Panstanislaw kommt jedes Jahr zurück nach Hamburg, um für seinen damaligen Vorgesetzten, bei dem er als Zwangsarbeiter gewesen war, Arbeiten zu verrichten. Der Krieg lebt aber nicht ausschließlich in der Erinnerung des Protagonisten (der ihn nicht einmal erlebt hat) weiter, sondern auch in manchen Deutschen, denen er begegnet.

Den Lift muß man benutzen können, und wenn nicht, dann muß man die Treppe nehmen, gibt es in Polen keine Lifte?!

Doch, die gab es! Nur daß sie bombardiert worden sind, wissen Sie?!

Panstanislaw schaltete sich ein, das darf man nicht sagen, Pan Janusz, also sagte ich ihm auf deutsch, er solle den Mund halten, was der Mieter gehört haben mußte, denn er brüllte, was fällt ihnen ein! Diese Polen sind unverschämt, wozu kommt ihr überhaupt alle hier her?! Wer hat euch hier her ...

Weil wir gut erzogen sind, unterbrach ich ihn. Wenn man einen Besuch bekommt, gehört es sich, daß man einen Gegenbesuch macht!

Was faseln Sie da, sind Sie betrunken?! brüllte er. Ich brüllte zurück, ich bin nicht betrunken! Ich versuche nur, Ihnen die elementarsten Benimmregeln beizubringen. Ihr habt uns doch einen Besuch abgestattet, oder nicht?! Damals!

Und das ohne Einladung, mischte sich Panstanislaw ein, und diesmal konnte ich ihm nur zustimmen.

Also, fuhr ich fort, wir machen euch gerade den Gegenbesuch, alles klar?

Alles klar, rief der Mieter nach einer Weile zurück, aber bitte nicht länger als für ... warten Sie ... , von `39 bis `45 ..., sechs Jahre! (Rudnicki, 2002, 82)

Wie sehr er sich selbst mit der Geschichte des Zweiten Weltkrieges zu identifizieren vermag, sieht man auch an der Episode in *Der Grenzgänger*, als er sich auf den Weg nach Auschwitz macht.

Auschwitz war die erste Station meiner beruflichen Laufbahn als Statist gewesen, in Auschwitz hatte ich als Statist den ersten Schliff bekommen. Dort waren damals fast jeden Tag immer wieder neue Filmteams aufgetaucht, um mal wieder einen Kriegsfilm abzdrehen. Einen echten, mit Schauspielern und Statisten. [...] Nach dem Abitur kaufte ich mir eine Fahrkarte und stieg bald darauf in Auschwitz aus. Und ich feierte einen großen Triumph! Es klappte, sie nahmen mich. Ich war rappeldürr und hatte lange Arme. Ich musste mich überhaupt nicht nach einer Schubkarre bücken, vor der Kamera sah ich mit ihr aus, als wäre sie es, die mir die Arme langzog, und genau darum war es dem Regisseur wahrscheinlich gegangen. Sie schoren mir den Kopf, ich bekam Häftlingsklamotten, so begann mein Dasein als Statist. (Rudnicki, 2002, 145)

Wie schon erwähnt, steht der Regisseur hier für Gott und das „Leben als Statist“ bedeutet nicht mehr, als dass der Protagonist Rudnicki sich als Spielball der Naturen empfindet. Er gehört nicht zu den Schauspielern, die richtige Rollen übernehmen dürfen, er fühlt sich von einer Seite zur anderen geschubst, so als könne er nur eine Rolle geben: Die des unbedeuteten Zusehers, der aber am meisten unter den so genannten Dreharbeiten zu leiden hat.

Am Schwersten aber wiegt die Zerrissenheit, die der Protagonist in jeder der Erzählungen verspürt. Er kann die Kluft zwischen Deutschland und Polen, die

mit dem Zweiten Weltkrieg und der Teilung Europas entstanden ist, nicht überwinden, auch wenn das zumindest auf politischer Ebene versucht wird. Seine Gedanken versuchen immer wieder, eine Klammer um Deutschland und Polen zu schließen, beispielsweise dadurch, dass die Ostsee sowohl ein deutsches als auch ein polnisches Ufer hat. Die Natur kann zwar beides verbinden, aber der Mensch bringt das nicht zustande. Auf den Punkt gebracht wird das in *Der Grenzgänger*: „Ich an dieser See als ein immer anderer, sie sich immer gleich.“ (Rudnicki, 2002, 132)

In der Folge werden immer wieder Beispiele gebracht, die die Kluft sichtbar machen. Exemplarisch dafür ist etwa die Sprache, das Wort Grenze ist das einzige Wort, das die Deutschen von den Polen übernommen haben (poln.: Granica – dt.: Grenze, Rudnicki, 2002, 187), oder dass die Tiere auf Deutsch andere Laute von sich geben als auf Polnisch (der Hund macht auf Deutsch „wauwau“, auf Polnisch „hauhau“, Rudnicki, 2002, 91).

Mit seinem Umzug nach Deutschland setzt sich der Protagonist außerdem der Problematik aus, sich in keinem der Länder mehr zugehörig zu fühlen beziehungsweise dass ihm von Menschen in beiden Ländern das Gefühl entgegengebracht wird, er wäre ein Fremder und würde nicht mehr dazugehören.

Oh, meine geliebten Polacken! Da stehen meine heißgeliebten Polacken und verkaufen! [...] Vielleicht retten sie einen Landsmann, vielleicht haben sie mehr, wer weiß das schon, sie haben doch alles.

– Haben Sie Kartoffelmehl?

– Was?!

Er versteht mich nicht. Ein Pole versteht mich nicht. [...] Und ich will gehen, aber da kotze ich plötzlich alles aus mir heraus. Direkt auf sein Kristall und seine Papstdevotionalien. Einmal, zweimal, dreimal war ich ein Pulli, den es auf die linke Seite dreht. Alle erstarrten wie die Ölgötzen, Stille. Und gleich kreischte jemand, „Faschist!“ Und meine heißgeliebten Polacken schlossen einen Kreis um mich, hätten mich auf der Stelle abgeschlachtet, eine gepfefferte Abreibung hätte ich bekommen, wäre nicht der Polizist gewesen, der auftrat, als er auftreten sollte.

Und er sprach:

– Was ist denn hier los?!

Ich erkläre es,

– Was heißt hier Faschist?! Ich bin ein kranker Pole, der eine rohe Kartoffel gegessen hat und dem schlecht geworden ist.

[...]

Die Deutschen wollten Kaviar, Wodka, Zigaretten. Sie prachen mit mir, als wäre ich taub, obwohl ich mit ihnen in ihrer Sprache spreche. Einen habe ich gefragt, warum er so blafft, schließlich spreche ich in seiner Sprache mit ihm, und wenn ich ihn nicht verstehen würde, was macht es dann für einen Unterschied, ob er laut oder leise mit mir spricht. Ach ja, stimmt, sann er nach und ging, aber da fiel ihm der Aal ein, er kam zurück und blafft „Aaaa!“ und seine Hände zeichneten etwas Langes und Dünnes in die Luft. (Rudnicki, 2002, 127)

Dazu passt auch der letzte Aufständische, den der Protagonist in *Der Grenzgänger* trifft und der ihm sein Leid klagt. Seine Kinder sind nach Deutschland ausgewandert, sie kommen zwar immer wieder auf Besuch, aber seine Enkelkinder können kein Polnisch mehr, weswegen der Mann nicht in der Lage ist, sich mit seiner eigenen Familie zu verständigen (Rudnicki, 2002, 161). Auch an späterer Stelle in *Der Grenzgänger*, als er wieder in Deutschland ist, kann er nicht von der Kluft lassen, und auch nicht davon, sie auszuleben. Ein Beispiel dafür ist, als er in einem Käfig im Zoo einen Arbeiter entdeckt und anspricht.

Er machte einen Käfig sauber, nölte und trödelte rum, doch als er meiner ansichtig wurde, legte er sofort einen Zahn zu, hab ich dich, du Blockwart! Hab ich dich! Ich schreite langsam heran, bleibe vor dem Käfig stehen, er richtet sich auf und stößt „Guten Tag“ hervor. Ich nicke, doch leicht, gaaaanz leicht, damit der Deutsche nicht vertraulich wird. Hab ich dich, du Blockwart, du wirst mir jetzt für den Krieg büßen, du Scheißkerl. Da stehe ich und gebe keinen Ton von mir, der rackert und rackert, was auch sonst, racker du nur vor dem Herren Polen für das unglückselige Schicksal meines Landes! Racker du nur für den Toten in jeder Familie, verfluchter Teufel! Er stöhnte, der Schweiß rann ihm den Rücken runter, ich, über ihm thronend in Uniform, nicht in zerlumpter Häftlingskleidung vor ihm, vollstreckte die historische Gerechtigkeit. (Rudnicki, 2002, 201)

Nicht nur lebt der Protagonist den Schmerz aus, der auf ihn übertragen wurde, er versucht auch seine persönliche, jedoch sinnlose Rache. Allerdings rechnet er nicht damit, was für drastische Fehler er durch denselben blinden Hass begeht, den er seinem Umfeld unterstellt. Besonders gut sichtbar wird das, als sich der Protagonist im Kino den Film ansieht, in dem er als Statist mitgespielt

hat. Es überfällt ihn dabei ein Schamgefühl, schließlich kann er feststellen, woher dieses kommt.

Später wird mir immer klarer, nicht der Film geht mir so auf den Sack, sondern die Tränen vor der Leinwand, die auf mich herabtropfen und mir ein Loch in den Leib bohren. Je länger ich mich umsehe, um so größer wird es. Ich, ein Pole, Reihe drei, Fünfter von links, in einem deutschen Tränenmeer, das mir immer mehr auf den Sack geht, diese Rührung überkam sie alle zu schnell, zu bereitwillig, zu sehr im Chor, zu herdenweise ließen sie sich in diesen Zustand emotionaler Schwerelosigkeit versetzen. (Rudnicki, 2002, 203)

In dem Film geht es um Zwangsarbeit und die Greuel des Zweiten Weltkrieges. Der Protagonist kommt nicht damit klar, dass das deutsche Volk offenbar nicht nur sehr schnell zum Nationalsozialismus zu motivieren war, sondern auch zur Verurteilung desselben auf Grund eines Filmes. Diesen Opportunismus erträgt der Protagonist nicht, weswegen er dazu übergeht, sich demonstrativ zu langweilen. Die Reaktion bleibt nicht lange aus, dennoch ist er erstaunt, dass die Menschen, die gerade noch Tränen wegen des Films vergossen, ihn mit so hasserfüllten Blicken betrachten können. Das Märtyrermotiv wird an der Stelle tangiert, an der er sich unter dem Filmplakat eine Zigarette ansteckt.

Plötzlich war ich von einer Menschentraube umringt, die ich als Publikum identifizierte. In diesem Augenblick spürte ich den ersten Treffer eines Steins, mitten auf die Stirn. Der Schlag war so heftig, daß mir die nächsten keine so großen Schmerzen mehr bereiten. Instinktiv ducke ich mich, um das Gesicht zu schützen. Ich sackte zu Boden.

[...] Mit der einen Hand zog er mich am Revers hoch, mit der anderen wischte er mir die blutverschmierten Augen ab. Er kam mit seinem Gesicht ganz nah an mich heran und redete mich an. Oh, Ironie des Schicksals! Ich versuchte, ein Wort hervorzustammeln, aber höllische Rippenschmerzen nahmen mir die Luft. Er sagte:

– Hey, erkennst du mich? Ich hab dir die Augen abgewischt, damit du mich erkennst. Du gefickter Statist, du! Du Scheißdeutscher, wolltest mich im ZOO zur Schnecke machen, was? Du glaubst wohl, mit uns Polen kann man alles machen, was? Was blinzelst du denn so, ich weiß doch, daß du kein Polnisch verstehst, aber diese Sprache hier wirst du verstehen!

Und seine riesige Faust landete auf meiner Nase und zwischen meinen Zähnen.

– Das war für den ZOO, du Nazigewürm! Du hast dich also im Film gelangweilt, was? Dann bekommst du jetzt von mir dein kleines Nürnberg. Jetzt bekommst du deinen Teil für die Zwangsarbeiter, die ihr kaltgemacht habt! Und für meinen

Großvater! Und für meine Großmutter! Und für alle unsere Leute! (Rudnicki, 2002, 205)

An diesem Beispiel lässt Rudnicki erkennen, dass die Zerrissenheit, die Vorurteile und der Hass nicht nur das Problem einiger weniger ist, sondern dass es eher das Problem einer ganzen Generation zu sein scheint. Wo die Ursache dafür liegt, ist für den Protagonisten eindeutig: „Die Augen schlug ich Mittwoch früh auf, am 1. September 1999, sechzig Jahre nach dem Einmarsch der Truppen des Landes, in dem ich lebe, in das Land, in dem ich geboren wurde.“ (Rudnicki, 2002, 206). Nicht zu übersehen ist der Verweis auf Jesus Christus, die Bibel und das Zitat „Wer von euch ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein“.

4.3.6 Żaluzki, Krzysztof Maria: *Bodensee Triptychon*

Das *Bodensee Triptychon* besteht aus drei Erzählungen, die im Raum des Bodensees spielen oder in denen eine Figur dorthin zurückkehrt. Die Figuren, die diese Erzählungen bestimmen, sind Migranten aus Polen, die versucht haben, im Westen Fuß zu fassen.

Das Hauptmotiv, das sich durch die drei Erzählungen zieht ist das unerwünschte Inseldasein. Es tritt, aufgrund des Gefühls ausgeschlossen zu sein, hauptsächlich mit dem Typenmotiv des oder der Missvergnügten auf. Sowohl aus dem Inseldasein als auch aus dem Unglücksgefühl, das die Migranten in der neuen Heimat überfällt, entspringen negative Handlungen und Eigenschaften wie Verrat, Nötigung, Missbrauch und Gier.

Das verwünschte Inseldasein bezeichnet laut Frenzel einen Ort, an dem man sich ungerne aufhält, den man jedoch nicht mehr verlassen kann. Er bietet keinen Schutzraum und fühlt sich wie ein Exil an, in dem einem das gesamte Umfeld – auch die Familie – feindlich gesinnt ist.

Die erste Erzählung, *Aussi*, handelt von dem Mädchen Monika, das in der Schule nur Aussi gerufen wird. Sie ist in Polen geboren und mit ihren Eltern nach Deutschland gekommen. Deutschland stellt zunächst einen Ort der Utopie dar, ähnlich wie bei Radek Knapp. Im Gegensatz zu Knapps Protagonisten kann diese Familie die Illusion nicht demaskieren, sondern versucht sie stattdessen mit aller Kraft aufrecht zu erhalten. Der Konflikt mit dem Außen trägt sich in das Familienleben. Monika, die das Familienessen beobachtet,

fühlt sich sowohl in Deutschland als auch in der Familie fremd und allein. Dieser Umstand wird noch dadurch verstärkt, dass sie Teenager ist. In dieser Lebensphase findet zumeist eine Identitätssuche und Abkapselung von der Familie statt. Zusätzlich kommt das Moment des Fremdseins in Deutschland hinzu. Das führt verständlicherweise zu tiefer Verwirrung, etwa an dem Beispiel ersichtlich, dass zu Hause nur Polnisch gesprochen wird, ihr der Vater aber immer wieder sagt, sie sei Deutsche. In der Schule dagegen wird sie von allen nur *Aussi* genannt. Erst mit dem Eintritt in die Adoleszenz wird Monika klar, dass etwas nicht stimmen kann, da die anderen Deutschen nur deutsch sprechen und sie und ihre Familie aufgrund ihrer Herkunft beschimpfen. Dieser Zwiespalt führt zu Resignation, sie hört auf sich zu fragen, wer sie wirklich ist. Das Inselmotiv unterstützend empfindet die Familie auch starken Nationalstolz, aber auf das Land und die Leute Polens bezogen.

Dass die Existenz in Deutschland, im selbstgewählten Exil, manche der Familienmitglieder unglücklich macht, wird vor allem an der Darstellung der beiden Großmütter deutlich. Mela reagiert auf die Auswanderung mit Gleichgültigkeit, Wut und Verachtung. Helene wird missmutig und traurig.

Ich dachte, unter den neuen Bedingungen würde sich was ändern, ich würde mich endlich von den Intrigen, Streitereien und diesen ekelhaften polnischen Verhältnissen erholen. Aber hier stieß uns etwas noch Schlimmeres zu. Wir schlossen uns in ein Ghetto ein, aus dem es keinen Ausweg gibt. In dem man aber auch nicht leben kann. Ich hätte wissen müssen, dass sich alte Bäume nicht verpflanzen lassen. Hier werde ich niemals zu Hause sein, nicht einmal du wirst es. Für die Deutschen werden wir immer eine schlechtere Menschengattung sein. Dort in Polen sind unsere Wurzeln geblieben. [...] Hier verfällt man in eine unheilbare Krankheit. Eine Krankheit, die von Jahr zu Jahr schwerer wird. Schließlich tötet das Heimweh den letzten Rest von Edelmut, der sogar in dem Niederträchtigsten von uns schlummert, und der Mensch geht zugrunde. (Zaluski, 2000, 61)

Helene ist es auch, die Monika rät, zurück nach Polen zu gehen.

Das Gefühl der Fremde wird in *Aussi* durch Monika auch deshalb eindringlicher beschrieben, weil sie einen anderen Blickwinkel mitbringt und genau zuhört. Die Verwandten am Tisch sprechen darüber, dass man auf der Straße sagt, sie sollten verschwinden, denn „Hitler ist zwar tot, aber sein Geist lebt noch“

(Załuski, 2000, 52). Jedoch werden die Anfeindungen als Unsinn abgetan, „das ist Quatsch, eine türkische oder jüdische Provokation“, winkte Opa ab.“

(Załuski, 2000, 52). Auch ist die Familie von Monika, wie sie selber feststellen muss, so assimiliert, dass sie – obwohl auf offener Straße öfters beschimpft – selber so sprechen wie die Menschen, von denen sie beschimpft werden.

Dann sprachen sie über die Schmutzfinken, die nach Deutschland strömten, um uns mit Steuern zu belasten und uns die Wohnungen, die Plätze in den Kindergärten und die Arbeit wegnehmen. Und dass man die Grenze schließen müsse, weil man so nicht weiterleben könne. Und was das überhaupt solle, dass man sich im eigenen Lande wie in Afrika oder in Russland fühlen müsse. Es war als ob ich Frau Mauermann hören würde, die alte Faschistin, die uns immer als Untermenschen bezeichnet und meint, dass Hitler seine Arbeit verpfuscht habe, weil er uns zusammen mit den Juden hätte vergasen sollen. (Załuski, 2000, 54)

Monika kann durch ihre Jugend noch nicht begreifen, was es ist, das sie so wurzellos empfinden lässt, sie erkennt aber, dass etwas nicht stimmt. Es wirkt vor allem deshalb verwirrend auf sie, weil die Familie gleichzeitig Opfer und Täter darstellt. Opfer, da man sie selbst so beschimpft, Täter, da die selben Worte in ihrer Familie fallen. Am Schluss aber hat sie ein genaues Bild vor Augen: Ihren Großvater, der eine Wehrmachtsuniform trägt, den roten Ausweis der kommunistischen Partei aus seiner Brusttasche zieht, ihn hastig aufisst und zugleich einen Gürtel trägt, auf dem die Aufschrift „Gott mit uns“ steht. Das Problem der Wurzellosigkeit liegt in der Vielfalt. Die unterschiedlichen Aspekte lassen sich nicht miteinander vereinen, da die Differenzen unüberbrückbar zu sein scheinen.

Auch in der zweiten Geschichte, *Wir sind fremd hier, fast alle* hat die Migration nach Deutschland die Psychologinnen Monika und Sabine in traurige, schwermütige, aggressive und missvergnügte Menschen verwandelt. Sie haben kein Vertrauen mehr in die Menschen und sind ihnen gegenüber auch teilweise feindlich eingestellt. Dass diese Gefühle vor allem dem Akt der Migration und der Erkenntnis, im Zielland nicht erwünscht zu sein, entspringen, wird deutlich, als Sabine von der Heimleiterin gebeten wird, sich eines 15-jährigen Mädchens anzunehmen, da Sabine auch fremd in Deutschland sei.

„Was meinen Sie denn, wessen Schuld es ist, dass Ania sich zu verloren fühlt?
Warum fühlen in Deutschland so viele Ausländer, Asylanten, Aussiedler genau

dasselbe? Warum leiden so viele Zuwanderer an emotionellen Störungen, Depressionen, warum begehen so viele Selbstmord oder landen auf den geschlossenen Stationen der Krankenhäuser? [...] Wer hat den Menschen das Recht gegeben, andere Menschen zu misshandeln? Warum zwingt ihr uns, die Fremden dazu, Lumpen, Diebe und Prostituierte zu werden? (Zaluski, 2000, 146)

Auch Michael, der in dieser Erzählung eine verbindende Rolle spielt, erzählt seinem Bruder nach der Heimkehr nach Polen von seinem Leben im westlichen Ausland. Er kann sogar den Abstieg beschreiben, was genau es war, das ihn zu diesem traurigen, wütenden Menschen gemacht hat. Sabine und Michael kommen auf das gleiche Ergebnis.

Überall sah ich Lichter, wunderbare Hologrammwerbung, Explosionen von Feuerwerk. Ich kam mit Leuten zusammen, die an Orten lebten, die schön waren, und die wie ihre Frauen dufteten. Ich wollte einer von ihnen werden, meinen Akzent verlieren, meinen Namen und meinen Pass. [...] Ich geriet also immer tiefer und tiefer in diesen Trancezustand, und als ich mitbekam, dass das alles nur eine Täuschung war, dass ich für diese Leute für immer nur ein dummer und armer Ausländer bleiben würde, war es bereits zu spät. Ich war in dieser Scheiße steckengeblieben. (Zaluski, 2000, 151)

Bei Michael kommt aber abgesehen von der Verzweiflung und der Depression auch Aggression dazu, die ihn allen Menschen gegenüber zu hasserfüllten Taten anstiftet. Die Aggression findet sich zwar auch bei den Frauen, sie ist jedoch nicht so ausgeprägt wie bei Michael. Dieser Hass richtet sich sowohl gegen Westeuropäer als auch gegen Polen. Das verleiht ihm Züge des Menschenfeindes, was besonders deutlich wird, als ihn ein polnischer Journalist zu seinem Aufenthalt im Westen befragen möchte.

„Aber ich kann nichts über Polen sagen, ich weiß nicht mal, ob ich hier bleiben werde. Was soll ich dir sagen, dass die Mädchen zu breite Wangenknochen haben und die Männer mich an stumpfsinnige Staatssicherheitsleute erinnern? [...] Den meisten Polen kommt es vor, zu emigrieren wäre dasselbe, wie den Herrgott an den Eiern zu fassen zu kriegen. So ist das aber nicht. [...] Man muss also einen Mythos kreieren, ein Märchen für deine Landsleute in der Heimat, aber das wird dir niemand zugeben. Wir sind ein ehrenvolles Volk. [...] es war nicht ausschließlich das System dran schuld. Das muss irgendwo tiefer gesteckt haben, vielleicht in unseren Sklavengenen, oder vielleicht hatte sich bei den Polen der Pawlowsche Reflex herausgebildet, der Reflex der Unterwürfigkeit, der Arschkriecherei, keine Ahnung. Später bemerkte ich ihn überall, wo Polen auftauchten. Mazowiecki bei

Kohl, Wałęsa bei Clinton. Hast du gesehen, wie hoch die Russen den Kopf tragen können? Und wir machen für ein paar Groschen Lumpen aus uns, viel schlimmer als das, was man von uns erwartet. Ich dachte, dass vielleicht das Elend der Emigration und Komplexe gegenüber dem reichen Westen so auf uns wirken. Doch nein, hier ist es genauso. Rüpel machen sich hier breit, sie sind überall zu sehen, im Fernsehen, in der Regierung, in den Behörden [...]. (Załoski, 2000, 162 f)

Tatsächlich agiert Michael in der Erzählung auch äußerst brutal und gewissenlos. Verantwortlich dafür ist nicht nur sein Frust über den Westen oder Polen, sondern auch sein eigenes Leben. Dadurch, dass er, wie auch der Menschenfeind bei Frenzel, nicht mit den Menschen kann aber auch nicht ohne sie, wird er immer wütender. Gleichzeitig ist er wohl auch deshalb wütend, weil er sich aus seinen Urteilen nicht ausnehmen kann, ganz im Gegenteil. Er erkennt in sich selbst das, was er überall sonst anprangert. Die Wut richtet sich schließlich konsequenterweise auch gegen ihn selbst. Auch bei Muszer ist diese Erkenntnis verantwortlich für den Untergang des Protagonisten: Als dieser die Wahrheit über seine Herkunft aufdeckt und feststellt, dass er genau das in sich trägt, was er so an den anderen hasst, kann er darüber nur verzweifeln und resignieren.

Der Zweite Weltkrieg spielt in dieser Erzählung eine große Rolle. Monika und Sabine, beide aus Osteuropa, und Achim beziehen ihren Weltschmerz und die Frustration auch und vor allem aus den Geschehnissen während und nach des Zweiten Weltkrieges. In einem Gespräch mit Achim prangert Monika die systematische Vergewaltigung zum Zweck der Schändung des Gegners in den Balkankriegen des ausgehenden 20. Jahrhunderts vor allem deswegen an, weil die Welt zuerst dazu schwieg und dann, nachdem kein Geld mehr damit gemacht werden konnte, das Interesse daran verlor. Sie meint, das wäre auch in Deutschland möglich, daraufhin stellt Achim fest, dass Deutschland nicht Jugoslawien sei, dass nach dem Krieg mit den Verbrechern abgerechnet worden wäre. Monika widerspricht, Achim beharrt auf die gegenwärtige Rechtsstaatlichkeit Deutschlands. Achims Resignation entspringt einer anderen Quelle als Monikas. Er empfindet vor allem die Scham und Demütigung des deutschen Volkes als problematisch. Dem jahrzehntelangen Einreden von

Kollektivschuld entspringt Aggressivität Ausländern gegenüber. Er hält dies für eine Art Rebellion und glaubt, dass die Feindlichkeit auch wieder abebben wird. Monika auf der anderen Seite empfindet sich als ein Opfer der Deutschen.

Sowohl was die Geschichte ihres Landes betrifft als auch ihre persönlichen Erlebnisse nach der Auswanderung bestätigen sie in diesem Gefühl.

Auch Sabines Schwermut hat ihren Ursprung im Zweiten Weltkrieg. Sie kam schwanger aus Kasachstan nach Deutschland, aber der behandelnde Arzt löste eine Fehlgeburt aus, die zur Unfruchtbarkeit führte. Sie erfährt, dass der Arzt auch in Auschwitz gearbeitet und dort bei der Sektion von Frauenleichen assistiert hatte, denen Phenol in die Eileitern gespritzt wurde. An diesem Punkt beschließt sie, lieber Russin sein zu wollen als Deutsche, jedoch ist eine Rückkehr nicht mehr möglich. Die Arbeit im Heim nimmt sie wegen dieser Geschichte an, da die Heimleiterin die Tochter dieses Arztes ist. Der Konflikt bleibt ungelöst. Sabine kann nicht vergessen, was ihr passiert ist, gleichzeitig konfrontiert sie sich durch diese Arbeitssituation jeden Tag aufs Neue damit, wodurch weder Abstand noch eine Überwindung möglich sind.

Das missvergnügte Element, gepaart mit der Menschenfeindlichkeit und die Melancholie, die von einem längeren Aufenthalt oder Leben im Westen herrührt, kommt auch in *Julia* vor. Die Protagonistin hat ihr ganzes Leben lang die Julia aus *Romeo und Julia* gespielt. Sie sitzt auf einem Balkon und lässt ihr Leben revue passieren.

Sie sinniert darüber, was Moral ist und stellt fest, dass das die Entscheidung der jeweiligen Generation ist und nicht ein festgeschriebenes Gesetz. Das meiste hängt vom Zufall ab, wie etwa das Entstehen von Ideologien, und nicht von Regeln. Ihre Auswanderung hängt zum Großteil mit ihrer Arbeit zusammen. Dadurch kann sie eher Gefühle wie Heimweh zulassen. In London fuhr sie immer zum Flughafen, um dort die slawischen Gesichter in der Menge zu identifizieren. Sie lässt dort ihren Gedanken über die Emigration freien Lauf.

Aber für uns, die Leute von dort, ist das Verlassen der Heimat eine langsame Agonie. Nichts kann uns vor dem Absaufen retten; so ist die Emigration, sie zerstört einen, degeneriert, macht einen kaputt. (Zaluski, 2000, 217)

Auch sie ist verzweifelt und fühlt sich fremd, was zum großen Teil an ihrer Auswanderung und der Erkenntnis liegt, nie ankommen zu können, da man sie

vornehmlich über ihre Herkunft beurteilen wird und nicht über ihr Talent. Die Verzweiflung schlägt an manchen Stellen in Feindlichkeit um, wenn sie über die Geschichte ihres Landes und über die Stigmatisierung nachdenkt.

Ich will endlich auf meine eigene Rechnung leben. All die Kriege, Holocausts, Pogrome vergessen. Und ich wünsche es nicht, verstehst du, dass Leute wie du, pseudointellektuell, Verteidiger der Menschenrechte, westliche „Übermenschen“, mich mit gespielter Sorge bemitleiden: Seht nur, seht eine Jüdin aus Polen, wo liegt Polen, ach, da wo Auschwitz ist, und sie lebt, und ist zudem eine Schauspielerin, spielt Shakespeares Julia, das Haar ist etwas zu dunkel...Aber seht, sie hat genau so eine Nase wie wir ... na, vielleicht ein bisschen anders, aber an derselben Stelle, zwischen den Augen. [...] Ich will nicht ewig Opfer sein, ich will nicht anderer Leute Tod und Schmerz, oder irgendwelchen beschissenen Seilschaften etwas verdanken müssen. Kapiertst du das endlich? (Zaluski, 2000, 221)

Die letzten Beispiele zeigen, wie sehr sich das Motiv des/der Missvergnügten, zu dem er/sie aufgrund der Migrationserfahrung wurde, durch jede der Erzählungen zieht. Die Migration macht die ProtagonistInnen aber nicht nur traurig, verzweifelt und wütend, sondern auch – wie viele der ProtagonistInnen selbst sagen – zu schlechteren Menschen, die die Regeln der neuen Gesellschaft nicht leben können oder sich nicht anders zu helfen wissen, als mit unehrlichen Mitteln ihre Ziele zu erreichen. Meist handelt es sich dabei nicht einmal um bestimmte Ziele, sondern um die Reaktion auf ein Gefühl in den Menschen selbst.

Ein Motiv, das sich in *Aussi* und *Wir sind fremd, fast alle* findet, ist das Motiv des Verrats.

In *Aussi* findet sich der Verrat vor allem auf der Ebene des Landes- oder Nationenverrats statt. Sei es Onkel Darek, der keine Gelegenheit auslässt, den Deutschen, denen er begegnet, davon zu erzählen, dass in Polen nur Dummköpfe leben würden (Zaluski, 2000, 16) oder Opa Wiesio, der sich über seine Landsleute aufregt und sie als Nichtsnutzer, Faulpelze oder Diebe beschimpft, die kein Recht hätten, in sein Deutschland zu kommen (Zaluski, 2000, 22). Wiesio weitet seinen Protest aber auch auf die Leute aus der DDR aus, die keine sogenannten richtigen Deutschen seien. Es gäbe aber auch die Möglichkeit, dies nicht als Verrat zu interpretieren, sondern als eine Spielart der

Mimikry. Dadurch, dass Opa Wiesio verzweifelt versucht, den Schein eines Deutschen zu wahren, liegt es nahe, seine Hasstiraden gegen Leute aus dem Osten als Imitation zu deuten. Das ist vor allem dadurch interpretierbar, da er gleichzeitig Verwundungen aus der Vergangenheit nicht vergessen kann. Das zeigt sich an der Verstimmtheit darüber, dass Menschen aus der DDR, im Gegensatz zu seiner Familie, nicht vertrieben wurden. Opa Wiesio ist auch derjenige, der durch seine Handlungen der Familie die Übersiedelung ermöglicht.

Opa wuchs also in großer Armut auf. Dabei ist er der Meinung, dass er furchtbares Pech gehabt hat, denn wenn er zehn Jahre früher geboren worden wäre, hätte er von Anfang an Willy Rewers geheißen, und so hieß er erst so, als der nächste Krieg ausbrach. Das war zu der Zeit, wie Opa sagte, >>als die Unseren uns angegriffen haben<<. [...] Opa dankte damals Gott, dass er rechtzeitig die Uniform und die polnischen Papiere verbrannt hatte. Zwei Jahre später bekam er dann eine nagelneue Uniform und marschierte los, um Moskau zu erobern. (Zaluski, 2000, 27 f)

Die Familie – vielleicht seiner Tiraden überdrüssig, vielleicht weil es in der Familie gang und gäbe ist, sich gegenseitig zu erniedrigen – ist sich darüber im Klaren, dass er ein Verräter ist, sie nennen ihn „Wendehals“ (Zaluski, 2000, 30). Er versteht es aber, sich zu verteidigen; immerhin hätten er und die Familie etwas davon gehabt, wie er sagt. Wiesio ist nicht allein mit seinem Seitenwechsel. Auch für die Großmutter, Oma Mela, wurde der Aufenthalt in Deutschland dadurch ermöglicht, dass ihr Vater bei der Wehrmacht gedient hat. Abgesehen vom Wechsel der Nation, der im weiteren Sinne von den ProtagonistInnen als Verrat interpretiert wird, gibt es auch mehrere Beschreibungen von hinterhältigen Angriffen von Polen untereinander, also der Gruppe von Menschen, die in der freiwillig gewählten Emigration einander durch ihre Herkunft am Nächsten stehen. In *Aussi* wird beschrieben, wie Männer aus Warschau Männern aus Krakau bei der Apfelernte die Beine brachen, um ihre Stellen zu bekommen.

Auch in *Wir sind fremd, fast alle* spielt der Verrat eine große Rolle. Michael, der in Deutschland auch als Zuhälter zu arbeiten scheint, hat ein Mädchen bei sich. Sie ist 15 Jahre alt und allem Anschein nach sehr in ihn verliebt. Er aber behandelt sie schlecht, er schlägt sie, als sie mit ihm schlafen möchte. Als sie

miteinander feiern, erwacht sie in einem Raum voller nackter Frauen und Männer, ein fremder Mann vergewaltigt sie. Später, in der polnischen Kneipe, hat Michael plötzlich Geld. Der Leser erfährt, dass Michael Ania an diesen Mann, einen Freund Michaels, verkauft hat. Zur Spitze getrieben wird der Verrat an Ania, als Michael sie – in dem Wissen, dass sie aus einem Heim für junge, misshandelte Mädchen weggelaufen ist – bei der Polizei meldet. All dies bleibt nicht ohne Spuren. Ania, die Michael sagt, sie sei von ihm schwanger, versucht sich umzubringen. Zwar misslingt der Versuch, aber Michael ermordet sie schlussendlich. Es ist auch möglich, dass er das nicht nur deshalb getan hat, weil er das Kind nicht wollte, sondern da er mit diesem Verrat nicht leben kann. Ein weiteres Motiv, dass sich vor allem in *Wir sind alle fremd, fast alle* zeigt, ist das des Missbrauchs, der Nötigung und Misshandlung.

In *Aussi* wird Monika regelmäßig von ihrem Vater mit einem Kabel geschlagen. Die Mutter verhängt die Strafe, der Vater führt sie aus, da sich die Mutter weder anstrengen noch mit dem Kind ernsthaft auseinander zu setzen sucht. Gewalt scheint an der Tagesordnung zu stehen. Überraschung macht sich breit, als die Familie erfährt, dass es in Deutschland verboten ist, Kinder zu misshandeln. Das zeigt sich, als eines der Kinder in der Schule erzählt, es würde von seinem Vater regelmäßig an die Heizung gebunden, damit es leichter ist, das Kind mit dem Gürtel zu schlagen. Dass sich der Staat in die Misshandlung der Kinder einmischt, erzürnt die Eltern, da sie das für eine Privatangelegenheit halten. Michael in *Wir sind fremd, fast alle* misshandelt und missbraucht Ania scheinbar regelmäßig. Das wird durch den Mord an ihr zur Spitze getrieben. Besonders brutale Szenen finden eingangs statt, als sich die zwei in der Wohnung befinden und Michael Anias Annäherungsversuche abwehrt.

Er stieß sie mit dem Ellbogen weg, als sie versuchte, ihn durch die Hose hindurch zu liebkosen. Das Mädchen sackte zusammen, schwankte, fiel auf die Knie, gab aber nicht auf. [...] Er trat sie in den Unterleib. [...] Als er sie ins Gesicht trat, stöhnte sie auf. [...] Sie stieß beide Hände zwischen die Schenkel des Mannes. An den Hosenbeinen ziehend versuchte sie, ihm die Hose `runterzuzerren . Zugleich drückte sie ihren Mund an seinen Hosenschlitz, der dunkel geworden war von ihrer Spucke und vom Blut ihrer aufgesprungenen Lippe. (Zaluski, 2000, 77)

Auch der Freund Michaels, Jarek, der Ania vergewaltigt, geht sehr gewaltsam vor. Michael scheint bei einer Auseinandersetzung nur Gewalt zur Verfügung zu haben. Er verprügelt Jarek, als dieser ihn darauf aufmerksam macht, dass Michael abtrünnig gehandelt hat, als er ihm Ania für eine Flasche Schnaps überließ.

Mit dem ersten Schlag zerriss er ihm die Lippe. Mit dem zweiten zerschlug er ihm die Nase. Bevor das Gesicht des anderen von Blut überströmt war, stieß Michael ihn von der Bank und trat gegen seinen Kopf. Dann trat er ihn in den Schritt, die Nieren, die Leber und nochmals gegen den Kopf, bis der Bart des anderen sich mit Blut vollgesaugt hatte, bis er zu einem roten Schwamm geworden war, den jemand zwischen die roten Blätter geschleudert hatte. (Zaluski, 2000, 125 f)

Es ist anzumerken, dass Michael nicht nur gewalttätig handelt, sondern dass ihm selbst Gewalt widerfährt. Das wird deutlich, als Michael nach seiner Ankunft in Polen an zwei polnische Skinheads gerät, die ihn überwältigen, niederschlagen und seinen Rucksack stehlen. Als sie erfahren, dass er Deutscher ist, beschließen sie sogar, ihn umzubringen. Jedoch ist Michael schneller und erschießt sie.

Die Vergewaltigung und der Missbrauch des Mädchens fallen in Frenzels Motivschema, die sinnlose Gewaltanwendung allerdings nicht. Jedoch entspringt die Motivation derselben Quelle. Michael hat in seinem Leben offensichtlich nie eine andere Art der Verteidigung erlernt als den Gebrauch von Gewalt um sich in Konfliktsituationen zu behaupten.

Auch in *Julia* widerfährt der Protagonistin Gewalt und sexuelle Nötigung. Durch ihre Alkoholabhängigkeit geschieht es, dass sie auch mit vielen Männern schläft. Ob sie das freiwillig getan hat, weiß sie nicht, sie weiß nur, dass sie trinken musste, um mit den Männern schlafen zu können. Eine Begegnung wird explizit erwähnt, und zwar als sie 1964 in London bei einem Spaziergang ins Rotlichtviertel gelangt und eines der Etablissements betritt und sich eine Kabine nimmt. Während sie das Mädchen hinter dem Glas betrachtet, wird sie überfallen. Die einzige Frage, die der Täter stellt, ist, ob sie Deutsche ist.

Er schlug mir ins Gesicht; lüg' nicht, du Preußensau. Nur Deutsche machen so was allein. Er sprach mit deutschem Akzent. Ich habe ein Lager hinter mir, dessen Kommandeuse eine Hure war. Eine Hure wie du. Sie ließ uns zu mehreren in ihrem Zimmer antreten, nackte Skelette mit beschnittenen Schwänzen. Er ließ

seine Hose bis zu den Knien fallen; ich habe dich beobachtet. Er bat mich, vor ihm niederzuknien. Sie hob ihren Rock, strich mit dem Pistolenlauf über ihre Scham und befahl uns, zu onanieren. Impotenten Häftlingen schoss sie die Genitalien ab. Ich habe überlebt. Ich fühlte im Mund, wie er anschwell ...

Die klebrige, ölige Flüssigkeit, die er mich hinunterzuschlucken zwang, kratzte mir noch lange in der Kehle. (Zaluski, 2000, 203)

Auch hier ist der Täter offenbar nicht in der Lage den Kreis der Gewalt, die ihm widerfahren ist, zu durchbrechen. Die Tat könnte einerseits ein Akt der Rache am Dritten Reich sein, andererseits ist aber auch denkbar, dass der Mann öfters Frauen auf diese Art überfällt, da er nach der Traumatisierung, die ihm im Konzentrationslager widerfahren ist, anders keine sexuelle Befriedigung erlangen kann. Es findet sich hier eine Parallele zu Rudnicki, da dessen Protagonisten Vergeltung auch über Sexualität üben.

Zwei weitere Motive, die in den Erzählungen vorkommen, sind das Verlangen nach Statussymbolen und der Heimkehrer.

Das Motiv des Statussymbols findet sich in *Aussi*. Monikas Mutter hat großes Verlangen nach Statussymbolen, was vor allem an dem Wunsch liegt, vor Nachbarn und Freunden gut dazustehen. Dazu benötigt sie Statussymbole wie Geld, Kleider, Autos, eine schöne Einrichtung oder technische Geräte. Sie schickt ihren Mann arbeiten und spart an jeder Ecke, um sich mit dem Geld zu verwöhnen. Die Frau scheint keinerlei Familiensinn oder Mutterinstinkt zu besitzen, nach Frenzels Motivbeschreibung passt das auf den Typ des Geldgierigen, der das Geld über alle Bedürfnisse, die eigenen und die der Familie, stellt. Ihrem Mann macht sie Vorhaltungen, er würde zu wenig Geld verdienen. Die anderen erkennen diesen Zug an ihr.

Meine Mama würde sich für eine Mark sogar rasieren lassen, aber ich weiß nicht wo, weil Onkel Darek das nicht genau erwähnt hat. (Zaluski, 2000, 40)

Jeder weiß über ihre Falschheit und Gier Bescheid, aber so wie die Selbstlüge, dass sie Deutsche sind ohne Deutsch zu sprechen oder dass die fremdenfeindlichen Parolen der Nachbarn nicht von den deutschen Nachbarn verfasst wurden, sondern dass es sich dabei um eine Provokation der Juden oder Türken handeln muss, wird auch die Gier gesehen aber nicht reflektiert. Das Motiv des Heimkehrers findet sich in *Wir sind fremd, fast Alle*, als Michael nach dem Verrat an Ania zurück nach Polen reist. Er ist das erste Mal seit zehn

Jahren zurück. An der Grenze kommt es zu dem Zwischenfall mit Jarek. Er flüchtet und setzt sich in einen Zug, er will zu seinem Bruder fahren, jedoch steigt er in der Mitte der Strecke aus dem Zug. Das liegt an seiner Angst vor der Heimkehr. Ähnlich einem Soldaten, wie etwa in Frenzels Beschreibung, hat er Probleme mit der Welt, in die er zurückkehrt. Sie hat sich sehr verändert, er weiß aber noch nicht, in welchem Ausmaß. Auf halber Strecke steigt er aus dem Zug.

„Wissen Sie, warum ich hier bin? Das war kein Versehen.“ Er schenkte die letzte Runde ein. „Ich bin aus Angst hier ausgestiegen. Ich hatte Angst vor der Vergangenheit. Oder vielleicht eher davor, dass die Realität nicht mehr zu meiner Vorstellung passen würde. Jenes Land gibt es wohl nicht mehr, weder Feind noch Freund. (Zafuski, 2000, 133)

Als er seinen Bruder wieder sieht, der viel Geld gemacht hat und gut lebt, bestätigt sich seine Angst. Nicht nur ist der Bruder weitaus erfolgreicher obwohl er Polen nie verlassen hat, Michael muss ihm auch noch als Versager gegenüberreten. Der Bruder fragt ihn, warum er nach dem Zusammenbruch der Volksrepublik nicht zurückgekommen ist, und Michael hat darauf keine Antwort außer der, dass es ab einem gewissen Punkt nicht mehr einfach ist, zurück zu kommen. Er beschimpft seinen Bruder, sagt, dass dieser verlogener als das kommunistische System ist, weil er sich sofort an die (kapitalistische) Arbeit gemacht, schlichtweg von einem Tag auf den anderen seine Farbe gewechselt hat. Die Heimkehr verunmöglicht sich für Michael dadurch. Er kehrt nach Deutschland zurück. Hier findet sich eine Parallele zu Becker, der diese Erkenntnis auch durchleben muss.

5 Resümee

5.1 Übereinstimmungen

Tatsächlich spielen gewisse Motive in allen der hier vorgestellten Bücher eine Rolle. Eines, das sich bei jedem/r AutorIn wieder findet, ist das Motiv des Inseldaseins.

Das erwünschte oder verwünschte Inseldasein ist für die meisten Charaktere der hier vorgestellten Arbeiten insofern von Wichtigkeit, da damit eine deutliche Abgrenzung zur anderen Welt geschaffen wird. Das Inseldasein kann auf mehrere Arten dargestellt werden, welche jede für sich andere Empfindungsketten auslöst. Es kann sich um eine Utopie handeln oder eine Distopie, um das Stranden in einer fremden Gesellschaft (ob freiwillig oder unfreiwillig ist nicht von Bedeutung) oder um einen Ort, der nur für den Protagonisten als wichtiger Raum, der Zuflucht bietet, wahrgenommen wird. Bei Becker etwa findet der Protagonist eine eigene Rückzugsmöglichkeit. Es handelt sich dabei um eine Art Insel auf seinem Dach, die aus Erinnerungen an seine Heimat gebaut wird. Im Zuge des Romans muss er erkennen, dass er auch in Deutschland wie auf einer Insel gestrandet ist. Manches Mal fällt ihm der Umgang mit den Deutschen und ihren Lebensgewohnheiten schwer, zusätzlich wird er von einigen nicht als ebenbürtig akzeptiert. Auch dadurch kann der das Gefühl der Fremde nicht ablegen.

Goerke hingegen lässt in ihren Geschichten Spielraum was das Inselmotiv betrifft. Wenn die Insel als eine Art Ort der Utopie gedacht wird, wie sie auch Frenzel beschreibt, kann man sowohl den Buddha, der in der Erzählung *Schuldner* den Menschen hilft, als auch sein Träumen vom Nirwana, das für ihn für absoluten Frieden und Erfüllung steht, als Insel betrachten.

Muszer hingegen lässt seinen Protagonisten aus dem All auf die Erde stürzen, womit zunächst die Erde als eine Art Insel fungiert. Dann aber kommen die einzelnen Nationen ins Spiel von denen jede für sich wiederum eine Insel darzustellen scheint, auf der man nur schwer Fuß fassen kann. Zuletzt wählt er sogar eine Art Asyl im Asyl – er lässt sich von seinem Mörder in einen Keller sperren, in dem keine Regeln gelten, keine Nationen und keine Geschichte außer der seinen. Tatsächlich hat der Protagonist Muszers auch nur ein einziges Buch dabei. Es handelt sich dabei um den Prototypen des Inseldaseins, Daniel Defoes *Robinson Crusoe*.

Für Waldemar in Radek Knapps *Herrn Kukas Empfehlungen* stellt der Westen eine unwirkliche Welt, eine Utopie dar, die er unbedingt besuchen will. Seine Reise in den Westen erinnert an eine Expedition, an die Entdeckung einer

neuen Welt. Die Menschen, die Stadt Wien, ihre Gesetze und Regeln betrachtet er mit Faszination. Im Wandel, als die Utopie immer mehr entzaubert, stellenweise als Distopie erkannt wird, erkennt der Protagonist auch seine eigene Fremdheit in dieser Utopie. Noch viel wichtiger ist seine Erkenntnis, welche Schwierigkeiten diese Welt in sich birgt, wenn man als Fremder in ihr Fuß zu fassen versucht. Man läuft Gefahr, verbittert und traurig zu werden, weil man kaum Möglichkeit hat, in ihr zu überleben, es sei denn, man bringt Attribute des Westens von vornherein mit, etwa Geld. Waldemar aber unterscheidet sich wesentlich von den anderen Protagonisten, da er wieder zurück nach Polen kehrt. Für ihn ist dieser Ausflug wie eine Reise zu einer fernen Insel, deren Regeln und Menschen man noch nicht kennt, aber bereit ist, ihnen mit Neugier und Offenheit zu begegnen.

Bei Rudnicki kann man im metaphorischen Begriff vom Inseldasein sprechen: Keiner der Rudnickis, die in den Erzählungen vorkommen, fühlt sich aufgehoben und sicher, sondern empfindet sich vielmehr als ein Spielball der Gewalten, die er nicht zu kontrollieren vermag. Die Protagonisten empfinden sich selbst als Insel in diesem unsteten Gebilde, zwischen zwei Nationen gefangen, in einer scheinbar unüberbrückbaren gemeinsamen Geschichte.

In Załuski's *Bodensee Triptychon* spielt vor allem das unerwünschte Inseldasein eine Rolle. Hier ist vor allem die Tatsache relevant, an einem Ort gefangen zu sein, der einem feindlich gesinnt ist und gleichzeitig auch von einer Familie oder anderen Menschen umringt zu sein, die einem ebenfalls Feindlichkeit entgegenbringen. Das resultiert aus dem Gefühl, in Deutschland unerwünscht zu sein. Durch die Nichtakzeptanz dieses Umstandes finden sie keinen Ausweg aus der Ablehnung. So tragen die ProtagonistInnen Ablehnung und Verachtung weiter in ihre Familien- und Freundesstrukturen oder in den Umgang mit anderen Menschen hinein.

Dass das Inseldasein unter Umständen in engen Bezug zur Emigrationserfahrung steht, erscheint naheliegend. Die AutorInnen sind migriert, sie haben oder hatten ihren Lebensmittelpunkt in einem deutschsprachigen Land und diese Erfahrung scheint in die Werke – vor allem bei Becker, Rudnicki und Załuski – stark eingeflossen zu sein.

Ein Motiv, das hier mit dem Inselmotiv Hand in Hand geht ist das des Menschenfeindes und des Missvergnügten: Die Auswanderung hat auf alle ProtagonistInnen bei Załuski einen ähnlichen Effekt. Sie werden traurig, wütend oder verzweifelt und begegnen ihrem Umfeld mit Hass, Gewalt oder Niedertracht. Jedoch nicht nur bei Załuski erscheint das Motiv begleitend zur Auswanderung oder dem Inselmotiv. Auch bei Becker findet es sich. Sein Protagonist wird depressiv und unglücklich, er stumpft ab, vergisst seine Träume und anfänglichen Ziele. Allerdings braucht er sehr lange und die Hilfe von anderen um zu erkennen, woran das liegt. Der Grund dafür liegt in seiner eigenen Vergangenheit und Herkunft, von der er geglaubt hat, sie ein für alle Mal hinter sich lassen zu können. Es wäre ihm vielleicht auch gelungen, hätten seine Arbeitskollegen ihn nicht immer wieder danach beurteilt und behandelt. Ähnlich ergeht es dem Sonderling Crosswoolf in *Der Kunsthändler* in Goerkes Erzählung. Dieser muss auch erst sein Ich erkennen und zulassen um sich von Unerwünschtem zu lösen. Erst als er den Teil in sich ermordet, der ihn unterdrückt, kann er glücklich werden.

Bei Knapp findet sich das Motiv des Missvergnügten und Menschenfeindes vor allem in der Beschreibung der Migranten aus dem Osten, die schon seit langer Zeit versuchen, im Westen Fuß zu fassen, dort Geld zu verdienen oder gar ein Leben zu beginnen. Die, die nicht wie Waldemar schlicht eine Reise nach Wien antreten, sondern dorthin gekommen sind, um ein besseres Leben zu beginnen, tragen eine Bitterkeit in sich, die Waldemar nicht versteht. Erst als er am eigenen Leib erfahren muss, was es bedeutet, ganz unten in einer Gesellschaft zu stehen, beginnt er eine Sensibilität dafür zu entwickeln. Man darf hierbei aber auch nicht vergessen, dass Waldemars Glück nicht ganz und gar davon abhängt, dass er es im Westen schafft. Er kann immer nach Hause zurück kehren. Das bewahrt ihn vor Verbitterung.

Muszers Protagonist ist ein Menschenfeind. Das liegt nicht nur daran, dass er sich vom Universum betrogen fühlt weil er erstens auf der Erde und zweitens nicht dort gelandet ist, wo er wollte, sondern auch daran, dass er in seinem ganzen Leben keine positiven Erfahrungen mit anderen Menschen machen konnte. Dadurch wird er schon früh zum Einzelgänger, der nur an seinem

eigenen Überleben interessiert ist. Er geht keine näheren Bindungen ein, weil er weiß, wie der Mensch sein kann und weil er kein wirkliches Interesse an den Menschen hat. Er scheut auch nicht davor zurück, andere für ihre Nationalität, ihr Aussehen oder ihre Religionszugehörigkeit zu verurteilen, wenn er sich dadurch besser positionieren kann.

Rudnickis Protagonisten sind alle eher unfreundliche, unglückliche Menschentypen. Hervorgerufen wird diese Stimmung, da sie keine Möglichkeit sehen, mit der Geschichte des Zweiten Weltkrieges und dem polnisch-deutschen Konflikt umzugehen. Die Protagonisten leben alle seit längerem in Deutschland. Durch ihren Umzug haben sie beide Welten kennen gelernt und kämpfen nun einen inneren Kampf nicht nur mit sich selbst sondern auch mit ihrem Umfeld. Der Kampf ist aussichtslos, weshalb sie Wut und Verzweiflung ergreift. Erschwert wird dieser Umstand noch dadurch, dass sie sich weder in Polen noch in Deutschland zu Hause fühlen können, da sie in beiden Länder leben oder gelebt haben. Sie können weder nach vorne noch zurück, von beiden Welten entfremdet bleibt ihnen nur noch die Verzweiflung.

Das Gefühl, fremd zu sein und dieses Fremdsein nicht überwinden zu können (weil man entweder selbst nicht dazu in der Lage ist oder weil das Umfeld es einen spüren lässt), zieht andere Motive nach sich. Eines, das sich außer bei Goerke in allen Büchern findet, ist das des Verrats oder individuellen Verrats. Drei verschiedene Arten von Verrat kommen in den Büchern vor.

Es gibt den Protagonisten, der zum Verräter wird. Es gibt den Protagonisten, der verraten wird und es gibt das Gefühl, die eigene Herkunft verraten zu haben.

Beckers Protagonist Chopin wird mit zwei Arten des Verrats konfrontiert. Einerseits wird er von seinen Landsleuten als Verräter bezeichnet, weil er sich im Westen niedergelassen hat und dort, als Geschäftsmann, seinen Landsleuten seine Herkunft verheimlicht. Seine erste Priorität gilt dem Geld, weswegen er hauptsächlich am Verkauf interessiert ist. Nicht nur einmal wird er als Landesverräter beschimpft. Das scheint ihn aber so lange nicht zu stören, bis er selber von seinen Arbeitskollegen verraten und hintergangen wird, weil er – obwohl eigentlich ebenbürtig – in ihren Augen noch immer unter ihnen

stehend und zugereist erscheint. Als er hinter diesen Verrat kommt, ändert sich auch sein Weltbild. Erst ab diesem Zeitpunkt, als er begreift, dass er nie mit seinen Kollegen auf einer Augenhöhe stehen wird, weil sie ihn wegen seiner Herkunft nie so sehen werden, kann er sich aufraffen und handeln.

Knapps Protagonist wird in Wien von einem Landsmann um sein letztes Geld betrogen und dann auch noch verraten, was ihn beinahe ins Gefängnis bringt. Verstehen kann es Waldemar nicht, aber er fängt an dieser Stelle an, sich Gedanken darüber zu machen, was das für eine Welt ist, in der er da gelandet ist. Offenbar scheint es eine zu sein, in der sich die eigenen Landsleute gezwungen sehen, einander zu betrügen.

Der Protagonist, der zum Verräter wird, findet sich bei Muszer. Ausgelöst wird diese scheinbar als Charaktereigenschaft der Familie geltende Eigenschaft des Verräters dadurch, dass sein Großvater während des Zweiten Weltkrieges seine Familie nicht verraten hat, sondern sogar für sie gestorben ist. Der Protagonist findet allerdings nichts Schlechtes dabei, den Verrat zu begehen, so wie er auch den Verrat seiner Großmutter an seiner Mutter nicht verurteilen kann. Er verteidigt seinen Verrat, da er seiner Meinung nach nur nach dem herrschenden Gesetz handelt.

Rudnickis Protagonisten fühlen sich von der Geschichte, von Deutschland, von Polen verraten. Auch die Menschen aus Deutschland und Polen haben in ihren Augen Schuld: Die einen, weil sie keinen Grund zu diesem Angriff hatten, die anderen, weil sie sich nicht dagegen zu wehren vermochten. Aus dem Gefühl heraus, es sei ihnen etwas Schlimmes widerfahren (als ein Verrat wird immer wieder der 1. September 1939 erwähnt) wogegen sie sich nicht wehren konnten und können, müssen sie ihre eigene Wiedergutmachung finden. Das gelingt ihnen aber nur selten und wenn, dann nur auf persönlicher, vornehmlich sexueller Ebene.

Auch bei Załuski spielt der Verrat eine große Rolle. Der Großvater hat im Zweiten Weltkrieg die Seiten gewechselt und sich der Wehrmacht angeschlossen, deshalb konnte die Familie nach Deutschland umsiedeln. Ihr ganzes Leben dort basiert auf diesem Landesverrat.

In der zweiten Erzählung wird der Protagonist Michael zum Verräter, als er Ania an seinen Freund verkauft und sie dann bei der Polizei meldet.

Der (herkunftsbedingte) Liebeskonflikt, die Nötigung oder der Missbrauch finden sich bei Muszer, Rudnicki und Załuski.

Muszer will seine Frau nicht mehr, als er erfährt, dass sie Jüdin ist. Gleichzeitig ist hier die Nötigung ein zentrales Moment: Nicht nur ist er durch eine Vergewaltigung entstanden, auch er selbst bindet seine Frau ans Bett und vergewaltigt sie mehrmals.

Rudnicki lässt seine Protagonisten mit deutschen Frauen schlafen oder Beziehungen eingehen. Dass diese glücklich und erfüllt sein könnten, ist eher unwahrscheinlich, da jeder Sexualakt im Kopf der Männer zu einem Vergeltungsakt gegen das Dritte Reich ausartet, weil die Frauen deutsch sind. Bei Załuski werden Kinder an Heizungen gebunden, damit man sie leichter schlagen kann beziehungsweise durch Schläge mit dem Kabel bestraft. Michael in *Wir sind fremd, fast Alle* kann sich nur mit Gewalt helfen, wie man an seinem Umgang mit Ania, Jarek, Sabine und anderen sehen kann.

In der letzten Geschichte, *Julia*, wird die Protagonistin von einem ehemaligen KZ-Häftling zu oralem Verkehr genötigt.

Das Motiv des Heimkehrers findet sich bei Rudnicki und Załuski, in beiden Fällen können sich die Heimkehrer aber nicht mehr eingliedern und kehren nach Deutschland zurück. Die alte Welt ist zu eng geworden oder hat sich nach dem Fall des Eisernen Vorhangs zu sehr verändert, als dass sie sich dort wieder eingliedern könnten. Obwohl sie in Deutschland fremd sind, sind sie das in gleichem Maße im neuen Polen.

Die Sucht nach Statussymbolen beziehungsweise die Geldgier als Motiv findet sich bei Becker und Załuski. Das Motiv steht hier für das Leben im Westen, das durch seine freie Marktwirtschaft die Anhäufung von irdischen Gütern ermöglicht. Chopin häuft das Geld in der unterbewussten Hoffnung an, dadurch endlich akzeptiert zu werden, in *Aussi* dient es zu einem ähnlichen Zweck, nämlich um der deutschen Gesellschaft in nichts nach zu stehen. In beiden Fällen riskieren die ProtagonistInnen nicht nur ihr eigenes Wohl sondern auch das ihres Umfeldes, um möglichst viele Güter anzuhäufen.

Die unbekannte Herkunft taucht bei Goerke und Muszer auf. Goerkes Figur der Teresa in *Spinnchen und Motten* verweigert die Auskunft über ihre Herkunft, vermutlich, weil sie für sei keine Rolle spielen soll. Muszers Protagonist weiß lange nicht, wer sein Vater ist. Die unbekannte Herkunft bei Muszer führt zu einer Vatersuche. Die Vatersuche und die unbekannte Herkunft werden hier negativ aufgelöst: Das Weltbild des Protagonisten wird nach und nach zerstört, je mehr er über seinen Vater und seine Herkunft erfährt.

Das Typenmotiv des Schelms oder Picaros findet sich vor allem bei Radek Knapp. Sein Protagonist repräsentiert den klassischen Schelm, der keine höheren Ziele verfolgt, sondern sich treiben lässt. Auf Beckers Protagonist trifft dieses Motiv nur teilweise zu: Zwar hat er zunächst ein Ziel, lässt sich aber leicht davon abbringen und treiben. Hier verbindet sich das Motiv des Schelms mit dem des Spielers. Er vertraut auf sein Glück, weil er damit keine schlechten Erfahrungen macht, sondern im Gegenteil dazu in der Lage ist, Reichtum anzuhäufen. Erst durch seine Läuterung ändert er diesen Kurs.

Eine Thema aber, das bei allen außer Goerke eine wichtige Rolle spielt, ist der Zweite Weltkrieg und seine Folgen. Durch die ideologische Zweiteilung des europäischen Kontinents in Folge des Krieges erschwert sich die Auseinandersetzung der ProtagonistInnen mit dem im jeweiligen Zielland vorherrschenden, konträren System. Das Senderland, in diesem Fall Polen, war eines der Opfer der Zielländer, das Deutsche Reich eroberte, unterdrückte und verleibte sich Polen erneut ein. Nach dem eingangs erwähnten Überblick über die historischen Begebenheiten war dies nicht der erste Konflikt mit Deutschland, oder Preußen, oder vorher noch, im Mittelalter mit dem Deutschen Orden. Die beiden Länder wurden seit jeher durch kriegerische Auseinandersetzungen miteinander voneinander getrennt – oder verbunden. Das hat sich in den Köpfen der Menschen verankert und auch wurde dieser Kampf gegen Deutschland – oder auch Russland – Bestandteil einer nationalen Identität, vor allem dadurch geprägt, dass man sich vom Feind nicht unterkriegen lassen würde.

Die Migration in vermeintliches Feindesland, auch nach der Errichtung der Europäischen Union, stellt in der Folge einen persönlichen Konflikt mit der

nationalen Identität dar, der durch ein Minderwertigkeitsgefühl noch verstärkt wird. Das Minderwertigkeitsgefühl herrscht in den Köpfen der meisten hier erwähnten ProtagonistInnen. Woher es rührt, ist nicht genau feststellbar. Eine Vermutung wäre, dass es mit den kriegerischen Auseinandersetzungen der vergangenen Jahrhunderte zusammenhängt, aus denen Polen selten als Sieger hervorgegangen ist. Eine andere wäre, dass der Sozialismus das Land sehr arm gemacht hat, und Geld, oberflächlich betrachtet, in der kapitalistischen Welt der Weg zu Anerkennung ist.

Der Widerspruch, der sich hier auftut, ist der des starken Nationalgefühls, das teilweise in den ProtagonistInnen herrscht. Darauf können oder wollen sie aber nicht mehr zurückgreifen, da sie sich sonst mit einem wenig rationalen Schuldgefühl ihrem Land gegenüber konfrontieren müssten. Dadurch, dass sie ihre sozialistisch geprägte Gemeinschaft verlassen haben, können sie im Westen auch nicht mehr auf die dort erlernten Verhaltensregeln zurückgreifen, da diese dort nicht gelten und von keinem befolgt werden. Sie müssen sich den vorherrschenden Regeln der Gesellschaft im Westen unterwerfen und damit ihre Erziehung und Sozialisierung entweder für falsch erklären oder für weniger relevant erachten. Beides führt wiederum zu einem inneren Konflikt mit der eigenen Vergangenheit und Gegenwart.

5.2 Die übergeordnete Rolle der Herkunft und Fremde

Jeder der hier besprochenen AutorInnen – mit Ausnahme von Natasza Goerke – setzt sich sehr intensiv mit dem Thema Auswanderung und den daraus erwachsenden Konsequenzen auseinander.

Die Beschäftigung damit zeigt meist die negativen Seiten einer freiwilligen Auswanderung mit der Hoffnung auf ein besseres Leben auf. Die ProtagonistInnen in den Romanen haben die Auswanderung durchwegs selbst gewählt, nun sind sie damit konfrontiert, im erwählten Zielland keinen Platz zu finden beziehungsweise die Heimat nicht hinter sich lassen zu können.

Der Konflikt entsteht auch dadurch, dass die Emigration freiwillig erfolgt ist.

Wäre sie unter Zwang entstanden, gäbe es keinen Grund dazu, mit der Heimat

auf emotionaler Ebene zu brechen. Schließlich wurde der Entschluss gefasst, sie gegen etwas vermeintlich Besseres einzutauschen.

Mit Ausnahme von Goerke, die einen gänzlich anderen Zugang zur Auseinandersetzung mit der Fremde gefunden hat, wird der Westen zu einem Schauplatz eines persönlichen, inneren Kampfes, der durch das westliche Umfeld teilweise mitgetragen wird.

Bei Goerke, die die Fremde meist als das verbindende Element benutzt beziehungsweise verbindende Elemente zwischen Fremde und Heimat findet, spielt vor allem die Neugier und das Verständnis eine große Rolle. Die Fremde ist kein feindlicher Ort, sondern einer, den es zu entdecken gilt. Man kann ihn sich zur Heimat machen, sofern man erkennt, dass es nicht eine Nation oder die Geschichte ist, die einen zu dem macht, der man ist. Das eigene Befinden spielt eine große Rolle, die Unterschiede werden nicht überhöht, sondern als etwas dargestellt, das erhaltenswert, interessant und schön aber nicht verachtenswert ist.

Dieser Betrachtungspunkt der Fremde findet sich auch bei Knapp, jedoch gibt es eindeutige Hinweise auf eine Entzauberung, auf ein Herabsetzen der Fremde. Die negativen Eigenschaften werden zwar nicht beurteilt, aber erkenntlich gemacht.

Bei Muszer, Rudnicki, Załuski und auch bei Becker verhält sich das anders. Die Unterschiede werden aufgezeigt, oft angeprangert; der Protagonist muss einen inneren Kampf ausfechten oder er zerbricht daran. Beides hinterlässt Bitterkeit und Verzweiflung, die eng mit der eigenen Herkunft und dem Leben im neuen Land verknüpft werden.

5.3 Auseinandersetzung mit Identität in der neuen polnischen Migrationsliteratur

Tatsächlich findet auch in der hier besprochenen Literatur eine starke Auseinandersetzung mit Identität – vor allem nationaler Identität – statt, wie man es aus der polnischen Literatur kennt. Es geht hier aber nicht um die Bestätigung des Nationengedankens, sondern es entsteht eher der Eindruck,

die ProtagonistInnen hätten damit mehr oder weniger große Schwierigkeiten. Dass der Nationengedanke an sich an Aktualität und Relevanz im Allgemeinen verliert – vor allem durch die übergeordnete Rolle der Europäischen Union – ändert nichts daran, dass die ProtagonistInnen bei Becker, Muszer, Rudnicki und Załuski sich dennoch stark damit auseinandersetzen. Bei den ProtagonistInnen findet der innere Konflikt mit der Herkunft vor allem auf Basis des schlechten Gewissens oder des individuellen Verrats statt. Die Härte des Konflikts wird in den Werken deutlich.

Bei Carmine Chiellino *Interkulturelle Literatur in Deutschland* findet sich zwar kein Eintrag zu polnischer Literatur, jedoch ist etwa bei Migranten aus Russland immer noch ein starker Russlandbezug, eine Auseinandersetzung mit der UdSSR und dem Zerfall derselben, zu bemerken. Es wird kaum von Westerfahrten berichtet, was aber bei der polnischen Literatur nicht so ist, ganz im Gegenteil (Chiellino, 2007, 190 f). In der Literatur der hier besprochenen AutorInnen findet großteils eine sehr starke Auseinandersetzung sowohl mit dem Sender- als auch mit dem Zielland statt. Vornehmlich geschieht das über den Zwiespalt, in dem sich die ProtagonistInnen befinden. Die Erkenntnis, die Heimat aus unterschiedlichsten Gründen zwar für immer verlassen zu haben, aber in Deutschland oder Österreich niemals ankommen zu können ist für die ProtagonistInnen nur sehr schwer zu verarbeiten. Vor allem der Konflikt, der sich durch die Geschichte ergibt, vornehmlich der Zweite Weltkrieg, aber auch die Besetzung durch die UdSSR, scheint unlösbar. Zwar wurde der Zweite Weltkrieg von keinem der ProtagonistInnen bei Rudnicki, Załuski, Muszer und Becker durchlebt. Jedoch waren Familienmitglieder involviert gewesen oder die ProtagonistInnen konnten aufgrund ihres Geburtsortes in Polen beziehungsweise wegen Taten und politischen Entscheidungen (beispielsweise Grenzziehungen), die von der Vorgängergeneration vollbracht wurden, nach Deutschland kommen. In Knapps *Herrn Kukas Empfehlungen* spielt der Zweite Weltkrieg auch eine Rolle. Der Protagonist hat hier aber einerseits nicht vor, in Österreich zu bleiben und bringt andererseits auf persönlicher Ebene eine Distanz zur Vergangenheit mit. Allerdings ist auch für ihn der Umgang mit der neuen Welt, in der er gelandet

ist, schwierig. Das liegt jedoch vornehmlich an den Persönlichkeiten, denen er begegnet und an seiner Art, ihnen zu begegnen. Er bringt keinerlei Vorurteile in die Begegnungen mit hinein.

Die in Kapitel 2.3.3 aufgestellte These, dass es zu einer Bedeutungsverschiebung kam und ein anderes Publikum angesprochen wurde, bestätigt sich nur zum Teil. Zwar ist die Codierung, mit Ausnahmen, etwa Rudnickis Erzählung *Der Grenzgänger*, nicht mehr gegeben. Die Themen sind aber sehr der Identitätsfindung, dem Nationendenken und der Historie Polens und Deutschlands verhaftet. Mit Ausnahme von Goerke beschreibt jeder Autor vor allem auch die Gegensätze zwischen Polen und Deutschland oder Österreich, zusätzlich zu den individuellen Erfahrungen der Migration. Ursachen für das Unvermögen im Westen anzukommen finden sich meist in sowohl der Konstitution der ProtagonistInnen, als auch im Außen, wie im Motiv des Inseldaseins erläutert wird.

In die Tradition des Schreibens für die Nation wie sie in Polen aus unterschiedlichsten Gründen, allen voran politischen, lange gepflegt wurde, kann man diese Werke nicht einordnen. Zwar findet eine Auseinandersetzung mit Nation und Identität, mit politischen Geschehnissen und den Differenzen zwischen Ost und West statt, aber diese Auseinandersetzung geschieht auf rein persönlicher Ebene. Die ProtagonistInnen bei Rudnicki, Załuski, Muszer und Becker fühlen sich allein, also weder von einer polnischen Sozietät noch von einer deutschen aufgehoben. Die Heimatlosigkeit lässt sie empfinden, als wären sie in einer Art unsichtbaren Zwischenraum, auf einer Insel, gefangen. Der Zwischenraum besteht aus mehreren Komponenten. Abgesehen von der geographischen, die leicht zu überwinden ist, gibt es noch die historische und die persönliche Ebene. Die historische Komponente ist nicht zu überwinden, da die Geschehnisse in der Vergangenheit liegen und nicht mehr veränderbar sind. Aus diesen Geschehnissen entspringen aber die Gefühle auf der persönlichen Ebene, die, eng mit der historischen Komponente verflochten, keine Chance für Versöhnung lassen. Es ist hier aber wichtig zu erwähnen, dass dieser Konflikt nicht in diesem Maße aufgebrochen wäre, wären die ProtagonistInnen nicht nach Deutschland migriert. Das deutet auf einen sehr

starken Bezug zu Nation und nationaler und kultureller Identität hin. Wie schon in Kapitel 2.3.3 beschrieben, spricht Schlott in *Polnische Prosa nach 1990* (2004) von einem Wendepunkt der polnischen Literatur, der wiederum durch politische Ereignisse herbeigerufen wurde. Schlotts Behauptung scheint sich anhand einiger der hier besprochenen AutorInnen zu bestätigen. Sowohl die Revision des Geschichtsbildes als auch die Änderung der gesellschaftlichen Strukturen, die mit der neuen, politischen Situation Polens einhergingen, versetzten die AutorInnen in eine neue Situation. Die erste Reaktion Ende der 1980er Jahre war ein satirischer Umgang mit der sozialistischen Vergangenheit. Schlott erwähnt in diesem Zusammenhang auch Janusz Rudnicki und K. M. Załuski, die zu den Vorreitern diesbezüglich gehörten und den Mythos um die heroische Auswanderung zu dekonstruieren suchten. Neben der Zerschlagung alter Muster gibt Schlott ein weiteres Strukturmerkmal der jüngeren polnischen Prosa an. Es handelt sich dabei um die Darstellung der psychologisch verdichteten Innenperspektive und um die Wahrnehmung von Sozialisation im Rahmen von Familien und anderen sozialen Keimzellen (Schlott, 2004, 125). Gleichzeitig tat sich ein Paradoxon auf.

Je geringer die Rolle ist, die die gesellschaftliche und politische Realität in fiktionalen Texten spielt, desto stärker tritt die Person des Autors in den Vordergrund der Handlung. Wenn wir von dieser allgemeinen Feststellung ausgehen, so erweisen sich die 90er Jahre auch in der polnischen Erzählliteratur insofern als paradox, als ältere wie auch junge Schriftsteller sich dem Genre der Initiationsprosa und dem Erziehungsroman zuwandten, so als wollten sie Sozialisationsmuster in literarischen Texten neu entdecken. (Schlott, 2004, 126)

Die Verknüpfung mit der Revision des Geschichtsbildes und der Veränderung des Systems und der Gesellschaft mit den Veränderungen auf dem literarischen Sektor ist augenscheinlich. Schlott verweist weiters darauf, dass es in den Prosaarbeiten, die besondere Anerkennung fanden, vor allem um das Problem der Identität ging. In der vorliegenden Arbeit scheint sich diese Bemerkung zu bestätigen. Bislang zeichnen sich zwei Erzählmodelle ab.

Das erste ist autobiographisch geprägt und verarbeitet meist den nicht abgeschlossenen Reifeprozess, der von ideologischen Verwerfungslinien gestört wird. [...] In dem zweiten Modell setzen sich die Erzählmuster des Sensations- und Kriminalromans wie auch der Grotteske durch. [...] In diesen Texten werden die

Protagonisten einer kritischen Überprüfung ihres Polentums unterzogen, eine Probe, die sie aus vielerlei Gründen nicht bestehen. In diesem Kontext bildet sich ein weiteres auffälliges Phänomen heraus. Die Protagonisten besetzen marginale Randgebiete Polens, wo eine mythische Verbindung des Menschen mit Geschichte hergestellt wird. (Schlott, 2004, 127)

Von Interesse für die vorliegende Arbeit ist, dass Schlott hauptsächlich von polnischer Prosa spricht, nicht von Migrationsliteratur. Die hier besprochene Literatur lässt sich allerdings sowohl von ihrer Thematik die Identität betreffend als auch von den Erzählmodellen her somit größtenteils der polnischen Prosa zuordnen. Ausnahme stellt hauptsächlich Radek Knapp mit *Herrn Kukas Empfehlungen* dar. Aber Becker, Muszer, Rudnicki und Zaluski fügen sich in das Konzept der polnischen Prosa nach 1990 ein. Goerke scheint einen Sonderfall darzustellen. Zwar ist Identität eines ihrer großen Themen, aber ihre Geschichten sind keinem der beiden Erzählmodelle zuordenbar, vielmehr bleiben sie in einem mythischen Raum, mehr oder weniger zeit- und ortsungebunden.

Abschließend lässt sich sagen, dass sich die Motive und Themen der jungen polnischen Literatur in der Emigration im deutschen Sprachraum zum großen Teil nur wenig von den Themen der polnischen Literatur nach 1990 in Polen unterscheiden. Jedoch findet die Auseinandersetzung, was die beiden Lebensräume Polen und Deutschland betrifft, deutlicher statt. Schlott schreibt dazu:

Auf der Suche nach anderen Formen der Entfremdung durchdringen die Stimmen der polnischen Heimatkultur die der Emigration und der kurzweilig in der Fremde lebenden Migranten. Sie schlagen sich in den Wertungen der Erzähler nieder, die ihre Figuren in den Mischkulturen ansiedeln wollen und an ihrer Aufgabe in der Regel scheitern. (Schlott, 2004, 18)

Das ist vermutlich dem Umstand zu verdanken, dass die AutorInnen tatsächlich ihren Lebensmittelpunkt in Deutschland, Österreich oder der Schweiz hatten und sich in beiden Kulturkreisen auskennen. Der starke Bezug zu sowohl Polen als auch Deutschland und dem geschichtlichen Hintergrund dieser beiden Länder in den Werken ist evident. Damit stehen sie zwar nicht in der langen Tradition einer nationalen Literatur, aber sie streifen dieses Gebiet auf anderem Wege. Die Wunden, die die Geschichte gerissen hat, werden hier nicht mehr

über kollektive Aufarbeitung geheilt, sondern über die individuelle. Das Gefühl, wie Tokarczuk in dem in Kapitel 2.3.3 zitierten Interview beschreibt, nämlich dass alle relevante Geschichte schon passiert sei und sich die AutorInnen fühlen, als würden sie sich außerhalb derselben befinden, scheinen auch die in dieser Arbeit besprochenen AutorInnen – beziehungsweise ihre ProtagonistInnen – zu kennen.

Nationale und internationale Geschichte haben bei den hier besprochenen Autoren einen großen Einfluss auf ihre Arbeit. Sowohl die Motive als auch die Themen sprechen dafür.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Becker, Artur: Das Herz von Chopin. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2008 (2006)

Goerke, Natasza: Abschied vom Plasma. Hamburg: Rospo, 2000 (2000)

Knapp, Radek: Herrn Kukas Empfehlungen. München: Piper, 2006 (1999)

Muszer, Dariusz: Die Freiheit riecht nach Vanille. München: A1 Verlag, 1999 (1999)

Rudnicki, Janusz: Der Grenzgänger. Herne: Tibor Schäfer, 2002 (2002)

Zaluski, Krzysztof Maria: Bodensee Triptychon. Herne: Tibor Schäfer, 2000 (2000)

Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Literatur und Migration. München: Richard Boorberg Verlag, 2006

Bolecki, Włodzimierz: Polnische Exilliteratur des 20. Jahrhunderts – Ein Versuch der Neubewertung ihrer Bedeutung für die polnische Literatur. In: Gałęcki, Łukasz; Karski, Basil (Hg.): Die polnische Emigration und Europa 1945 – 1990. Eine Bilanz des politischen Denkens und der Literatur Polens im Exil. Osnabrück: Fibre Verlag, 2000

Chiellino, Carmine (Hg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2007

Davies, Norman: Im Herzen Europas. Polens Geschichte. München: Verlag C.H. Beck, 2006

Digel, Werner; Kwiatowski, Gerhard (Hg.): Meyers großes Taschenlexikon. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1983

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1992

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1999

Galecki, Łukasz; Karski, Basil (Hg.): Die polnische Emigration und Europa 1945 – 1990. Eine Bilanz des politischen Denkens und der Literatur Polens im Exil. Osnabrück: Fibre Verlag, 2000

Gfrereis, Heike (Hg.): Literatur. Stuttgart: metzler kompakt, 2005

Halikowska-Smith, Teresa: The Past as Palimpsest. In: The Samartian Review. 01/2003, 922-928

Hartmann, Karl: Partei und Schriftsteller. In: Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens. 08/1972, 573-580

Lipiński, Krzysztof: Literatur und Gesellschaft. In: Frost, Friederike; Wierczimok, Jutta; Rehder, Petra (Hg.): Deutsche und Polen. Geschichte, Kultur, Politik. München: C.H. Beck, 2006

Luger, Kurt: Interkulturelle Identität und kulturelle Identität im globalen Zeitalter. 1999. URL: http://www.ipmz.uzh.ch/lehre/upload/484/Luger_kulturelle-Identit_E4t.pdf., eingesehen am 07.11.2009

Lüthi, Max: Märchen. Stuttgart: Sammlung Metzler, 2004

Michaels, Walter Benn: Race into Culture: A Critical Genealogy of Cultural Identity. In: Appiah, Kwame Anthony; Gates, Louis (Hg.): Identities. Chicago: The University of Chicago Press, 1995

Palej, Agnieszka: Interkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Polen und Österreich im 20. Jahrhundert anhand der Werke von Thaddäus Rittner, Adam Zieliński und Radek Knapp. Wrocław: Oficyna Wydawn, 2004

Reich-Ranicki, Marcel: Erst leben, dann spielen. Über polnische Literatur. Göttingen: Wallenstein Verlag, 2002

Schaerf, Jaques: Anhaltendes „Tauwetter“. In: Ost-Probleme. 02/1956, 44

Schlott, Wolfgang: Polnische Prosa nach 1990. Nostalgische Rückblicke und Suche nach Identifikationen. Münster: LIT-Verlag, 2004

Slowacki, Juliusz: Die Dichter Polens. Hundert Autoren von Mittelalter bis heute. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1995

Smith, Anthony D.: National Identity. Nevada: University of Nevada Press, 1991

Zu den biographischen Angaben der Autoren

Becker, Artur

URL: <http://www.munzinger.de/search/portrait/Artur+Becker/0/26370.html>,
eingesehen am 12.09.2009

URL: <http://www.arturbecker.de/Vita/vita.html>, eingesehen am 12.09.2009

Goerke, Natasza

URL: http://www.literaturfestival.com/front_content.php?idcatart=4391,
eingesehen am 12.10.2009

URL: http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_goerke_natasza, eingesehen
am 12.10.2009

Knapp, Radek

URL: <http://www.munzinger.de/search/portrait/Radek+Knapp/0/24506.html>,
eingesehen am 15.09.2009

URL: <http://www.literaturhaus.at/autoren/K/R-Knapp/bio.html>, eingesehen am
21.03.2010

Muszer, Dariusz

URL: <http://www.dariusz-muszer.de/Vita/vita.html>, eingesehen am 05.08.2009

URL:

http://www.literaturport.de/index.php?id=26&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_opt%5D=2&no_cache=1&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=1347, eingesehen am 05.08.2009

Rudnicki, Janusz

URL: http://www.culture.pl/de/culture/artykuly/os_rudnicki_janusz, eingesehen
am 13.10.2009

URL: <http://www.ignis.org/2008-LN2-Rudnicki.pdf>, eingesehen am 13.10.2009

Zaluski, Krzysztof Maria

URL: <http://www.mbp.sopot.pl/zaluski.htm>, eingesehen am 05.08.2009

URL: <http://terytoria.com.pl/ksiegarnia,autorzy,268.html>, eingesehen am
14.10.2009

Rezensionen

Internet:

Noller, Ulrich: Kino Muza. WDR5, 29.12.2003.

http://www.arturbecker.de/Presse/kino_muz/rez016.html, eingesehen am 17.12.2009.

Plath, Jörg: Wladimir Kaminer, Radek Knapp und Artur Becker – drei deutschsprachige Schriftsteller mit osteuropäischem Hintergrund. Dialog Nr. 68, November 2004. <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel005.html>, eingesehen am 17.12.2009

Aus dem Innsbrucker Zeitschriftenarchiv

Ahrends, Martin: Plötzlich allein. Die Zeit, 23.3.2000

Albath, Maïke: Waldemars Westdrang. Der Tagesspiegel, 13.10.1999

Bundi, Markus: Ente aufgewärmt. Wiener Zeitung, 17./18.9.1999

Fritsch, Sibylle: Goethe & die Mickymaus. Profil Nr. 19, 8.5.1995

Haider, Hans: Polens neue Literatur der Ränder auf der Suche nach einer verlorenen Welt. Presse, 22.11.1994

Höge, Helmut: Total frustrierte junge Männer über sich. taz, 03.01.2000

Höge, Hemut: „Die Literatur dient nicht zur Reklame“. taz, 31.01.2000

Kastberger, Klaus: Alles – nur ja kein T-Shirt mit der Aufschrift „Womit kann ich dienen?“, Presse-Spectrum, 11.9.1999

Kehlmann, Daniel: Waldemar im Westen. Standard-Album, 11.9.1999

Kijowska, Marta: Ungeziefer in Hannover. Süddeutsche Zeitung, 29.11.1999

Kramatschek, Claudia: Buchstabenweise. Süddeutsche Zeitung Nr. 179, S.4., 2000

Mannheimer, Olga: Was darf die Literatur, was darf sie nicht? taz, 31.01.2000

Mohr, P.: Für eine Flasche Wodka nach Wien. Warte, 14.10.1999

Nechamkis, Włodzimierz: Nicht denken! Parken lernen! Die Zeit, 10.5.1996

Rode, Ulrike: Schelmenroman oder traurige Geschichte? Tages-Anzeiger, 9.12.1999

Schmid, Ulrich M.: Ein Pole in Wien. Neue Zürcher Zeitung, 26.10.1999

Werner, David: Polin im Aussendienst. Tages-Anzeiger 29.9.2000

Wölfingseder, Maria: Der Reiz des fremden Blicks. Die Furche, 9.12.1999

Zusammenfassung

Polen blickt auf eine lange Literaturgeschichte mit nationaler Prägung zurück. Das liegt einerseits an der bewegten Geschichte des Landes, andererseits an dem Bedürfnis, das spezifische Kulturgut Polens zu erhalten. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion ergab sich für die Polen eine neue, unabhängige Situation, sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht. Die AutorInnen Artur Becker, Natasza Goerke, Radek Knapp, Dariusz Muszer und Krzysztof Maria Załuski nutzten die Möglichkeiten, die sich aus dem Zusammenbruch der Sowjetunion ergaben. Sie hatten oder haben zumindest zeitweise ihren Lebensmittelpunkt nach Deutschland, Österreich oder in die Schweiz verlegt. Dort leben, schreiben und publizieren sie, teilweise auch auf Deutsch. In den Werken der AutorInnen findet eine starke Auseinandersetzung mit Herkunft und dem neuen Umfeld der ProtagonistInnen statt. Ausgewählte Motive in ihren Arbeiten werden anhand von Beispielen aus ausgesuchten Werken verglichen und beschrieben. Die Rolle der nationalen Identität wird erörtert.

Abstract

Poland looks back on a long history of literature with a strong national imprint. On one hand this is due to the eventful history of the country, on the other it is due to the peoples need to maintain their cultural heritage. After the breakdown of the Soviet Union the Poles found themselves in a new, independent situation regarding political and cultural aspects. The authors Artur Becker, Natasza Goerke, Radek Knapp, Dariusz Muszer und Krzysztof Maria Załuski took the opportunities after the breakdown of the Soviet Union. They decided to – at least temporarily – center their life in Germany, Austria or Switzerland, where they live, write and publish – some of them even in German. A strong examination of the authors origin and the new surroundings the protagonists are confronted with occurs. The predominant motives in their work are described and compared on the base of examples found in selected works. The role of national identity is discussed.

Lebenslauf

Geboren am 11. September 1983 in Wien

Ausbildung:

1990 – 1994 Volksschule Neulengbach

1994 – 2002 Bundes- und Bundesrealgymnasium St.Pölten

2003 - 2010 Studium Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität
Wien

Sprachkenntnisse:

Englisch, Spanisch, Polnisch

Seit 1997 schriftstellerisch tätig, diverse Literaturpreise und Veröffentlichungen
in Literaturzeitschriften und Anthologien, Tätigkeit als Hörspielautorin und
Dramatikerin