

Alfred Gall

„In dieser Schule der Gräuel“: Das KZ Buchenwald in Mieczysław Lurczyński's Lyrik und Dramatik

Abstract: Im Beitrag wird die Auseinandersetzung mit der Lagererfahrung im KZ Buchenwald im literarischen Werk von Mieczysław Lurczyński beleuchtet. Im Fokus steht als erster Text das Drama *Die Alte Garde* (1946), in welchem die ambivalente Stellung der Funktionshäftlinge in der Lagerrealität erhellt wird. Als Drama stellt dieses Werk eine Besonderheit dar, die im Kontext der polnischen Diskurse nach 1945 über einen notwendigen Neuanfang der Literatur herausgearbeitet wird. Beim zweiten Text handelt es sich um den Lyrikband *Die Schuppen der Sirene* (1945). Die einzelnen Gedichte werden als lyrische Reflexionen eines ins Bewusstsein gehobenen Zivilisationsbruchs, der mit der Lagererfahrung einhergeht, besprochen. Mit beiden diskutierten Werken bringt Lurczyński ein scharf ausgeprägtes Verständnis zum Ausdruck: Die zivilisatorische Ordnung, zu der auch die Literatur bzw. die Lyrik gehört, ist durch die Erfahrung von Krieg, Lager und NS-Terror irreversibel beschädigt.

Abstract: This camp analyses how Mieczysław Lurczyński approaches his own experience of Buchenwald in his literary works. It focuses on his first text, the drama *The Old Guard* (1946), which sheds light on the ambivalent position of prisoner functionaries in camp reality. As a drama, this work is unique, which this chapter examines within the context of Polish discourses after 1945 about the need for a new literary beginning. The second text is the poetry collection *The Scales of the Sirens* (1945). I discuss his individual poems as lyrical reflections on the break with civilisation that is inherent to the camp experience and to which they draw attention. In both of the works discussed here, Lurczyński expresses a strongly defined understanding: the order civilisation, of which literature and poetry are also a part, has been irreversibly damaged by the experience of war, camps and Nazi terror.

Einleitung

Im Kontext der polnischen Lagerliteratur sind Auseinandersetzungen mit dem KZ Buchenwald eher ein Randthema. Im Vergleich mit den schon bei Kriegsende dominierenden literarischen Repräsentation der Lagererfahrung in den großen

Konzentrations- und Vernichtungslagern wie Auschwitz ist daher Buchenwald in der Nachkriegszeit von der polnischen Literatur mit deutlich weniger Aufmerksamkeit bedacht worden. Auch Arkadiusz Morawiec beleuchtet in seinem Beitrag diese Besonderheit der polnischen Lagerliteratur. Dieser Sachverhalt ist bemerkenswert, da das KZ Buchenwald gerade für die Emergenz der europäischen Lagerliteratur sonst in vielen anderen Literaturen von enormer Bedeutung gewesen ist (Sacha 2014, 211–223).

Aus einem aussagekräftigen Beispiel aus der Zeit unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs soll im Folgenden die Stellung Buchenwalds in der polnischen Erinnerungsliteratur herauspräpariert werden. Im Fokus stehen dabei unter anderem die Fragen, in welchen Konstellationen das Lager Buchenwald erscheint, mit welchen Querbezügen es in literarischer Gestaltung auf den Begriff gebracht wird und welche Beschreibungsvokabulare (Richard Rorty¹) bei der sprachlich-textuellen Modellierung der Lagererfahrung zur Anwendung gelangen.² Für die polnische Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit gilt, dass sie sich mit dem Thema der Lager im Gesamtkontext der Erfahrung von Krieg und Okkupation auseinandersetzt. Die Lager – das gilt für Konzentrations- und Vernichtungslager gleichermaßen, also sowohl für Buchenwald als auch Auschwitz-Birkenau – sind so immer schon in einen historischen Zusammenhang eingebettet, der sich aus der Verzahnung von Besatzungsterror und Vernichtungspolitik ergibt. Im Fokus steht dabei das lyrische und dramatische Werk von Mieczysław Lurczyński (1907–1992), der mit seinen teilweise bereits im KZ Buchenwald verfassten Texten zu den Begründern einer polnischen Buchenwald-Literatur gehört und auch einen heute nicht mehr adäquat beachteten Beitrag zur Emergenz einer polnischen Lagerliteratur geleistet hat (Morawiec 2009b, 655–679).

Lagerliteratur und Gattungsfrage: Epik – Dramatik – Lyrik

Schon während des Kriegs haben im besetzten Warschau Czesław Miłosz und Jerzy Andrzejewski in einem intensiv geführten Briefwechsel ihrer Überzeugung Ausdruck verliehen, dass der Zweite Weltkrieg, insbesondere aber die industriell

1 Der Begriff ‚Beschreibungsvokabular‘ geht zurück auf: Rorty 1989, 3–22; vgl. zum Begriff auch: Gall 2012, 10–20.

2 Vgl. dazu die mit viel Überzeugungskraft von Alvin H. Rosenfeld vertretene These, dass mit Auschwitz eine neue Literatur in Erscheinung trete und die Literatur über das Vernichtungslager als eine ganz spezifische Form der Literatur zu begreifen sei: Rosenfeld 1980, 5–12.

betriebene Vernichtungspolitik des nationalsozialistischen Deutschlands im Kontext der Shoah einen unerhörten und noch nie dagewesenen Zivilisationsbruch darstelle, der die Verbindungen zu bisherigen Erfahrungen von Krieg, Besatzung und Herrschaftsterror kappe. Auch die Kulturtradition, eingeschlossen die Literatur, sieht sich laut den beiden polnischen Autoren wenn nicht vor ihr eigenes Ende, so doch vor eine restlose Delegitimierung gestellt.³ Der Künstler steht – um es in den Worten Theodor W. Adornos zu formulieren – „vis-à-vis de rien“ (Adorno 2009, 24).

Für Miłosz wie für Andrzejewski geht es nun darum, der Frage nachzugehen, ob Literatur vor dem gegenwärtigen Zerfall der europäischen Zivilisation noch Bestand haben kann und wenn ja, wie sie sich selbst in der aktuellen geschichtlichen Stunde rechtfertigen kann (Miłosz 2009, 161–260). Diese Zeitdiagnose deckt sich mit dem späteren Diktum Adornos aus der *Ästhetischen Theorie*, dass zur „Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht“ (Adorno 1997, 9).

Reflektiert wird im genannten Briefwechsel, der auch als Konglomerat von weit ausgreifenden Essays zu begreifen ist, die Notwendigkeit eines erneuerten Realismus. Das gleiche Postulat formulierten nach dem Krieg auch Tadeusz Borowski⁴, der Literaturwissenschaftler Kazimierz Wyka oder ein Literaturkritiker wie Artur Sandauer.⁵ Die Suche nach einem valablen Realismus führt zu einer eigentümlichen Amalgamierung von Fiktion und Faktographie, narrativer Repräsentation und empirischer Beglaubigung – mit anderen Worten zu einer Schreibpraxis, die nichtliterarische, also biographische wie realgeschichtlich verbürgte Erfahrungsdimensionen aufgreift. Für Tadeusz Borowski – und er steht mit seiner Überzeugung nicht allein – ist evident, dass über die nationalsozialistischen Vernichtungslager, er hat vor allem Auschwitz-Birkenau im Blick, nicht mit ästhetischer Souveränität geschrieben werden könne. Schreiben über das Lager ist ihm zufolge an die Person, die ihm ausgesetzt, es erlebt und überlebt hat, gekoppelt: „Uważam dalej, że nie wolno o Oświęcimiu pisać bezosobowo (Borowski 2005, 86).“ [„Ich bin weiterhin der Meinung, dass man über Auschwitz nicht ohne persönlichen Bezug schreiben darf.“]

³ Vgl. dazu Miłosz allgemein zur Erfahrung des Kriegs und seiner literarischen Darstellung in kritischer Reflexion von Lev N. Tolstoj's *Krieg und Frieden* (2009, 93–104) sowie die Korrespondenz mit Jerzy Andrzejewski (2009, 161–260).

⁴ Borowski, 2005, 42–53; vgl. auch 54–70, bes. 69–70 sowie 112–125, hier 112–113.

⁵ Vgl. die Darstellung der Diskussion und zu Kazimierz Wykas Diktum „Der Realismus wartet auf alle“: Drewnowski 1997, 47–85.

Als dafür geeignete literarische Form denken Borowski, freilich auch Wyka, Miłosz oder Andrzejewski zunächst an die große Epik, die eine bis in die letzte Einzelheit hinein durchgestaltete Wirklichkeitsordnung repräsentieren könne. Aber gerade mit der Realität der Lager ist eine Entwicklung eingetreten, die dieser episch vermittelten welthaften Ordnung inkommensurabel entgegensteht. Damit werden das Erzählen und die angepeilte epische Totalität angesichts der Unanschaulichkeit der Lagerwelt mit ihrer eigenen Unmöglichkeit konfrontiert. Aus dieser widersprüchlichen Position ergibt sich für die Auseinandersetzung mit Krieg, Okkupation und Terror in der polnischen Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit die bemerkenswerte Tatsache, dass Erzählungen und Kurzromane dominieren, obschon permanent die große Epik aufgerufen wird.⁶ Gelegentlich, so etwa bei Borowski, wird diese Kurzprosa auch als Ausgangsmaterial für ein künftiges Epos bezeichnet oder es werden explizit die große Epik und die Tragödie als Aufgaben der eigenen Gegenwart genannt: „Tematowi zaś ‚wojny i okupacji’ sprostać mógłby jedynie klasyczny epos, wielka tragedia i roman-fleuve w stylu Balzaka czy Galsworthy’ego [...]“ (Borowski 2005, 33)⁷

Es dominieren freilich weiterhin Erzählungen, der Kurzroman, die lakonische Prosa, wie sie etwa meisterhaft Zofia Nałkowska in ihren kurzen, nur wenige Seiten umfassenden Erzählungen über Lager, Krieg und Okkupation in *Medalions* (1946, dt. *Die Medaillons*) verfasst hat. Die geschilderten Begebenheiten bleiben in der Kurzprosa ohne motivierend-erklärenden Zusammenhang. Es haftet ihnen, gerade bei Nałkowska oder Borowski, etwas Erratisches, Starres an, das die Leser zu einer intensiven heuristischen Arbeit zwingt. Die „bestürzende Kürze“ der Lakonie (Alexander Kluge) tritt an die Stelle der beschworenen epischen Fülle, die nicht mehr realisiert wird bzw. realisiert werden kann. Borowski formuliert dieses aus dem Scheitern des epischen Anspruchs gewonnene Selbstverständnis als Basis seines Literaturverständnisses, das auf das Wegbrechen eines den Leser und den Autor tragenden Erfahrungskontextes verweist – und die große Epik würde dieses umfassende Fundament entweder voraussetzen oder restituieren:

Cykl nowel natomiast obliczony jest na czytelnika-świadka tematu, który nauczył się doszukiwać związku między poszczególnymi członami cyklu, rozumie ich układ kompozycyjny i

6 Analoges kann für einen Teilbereich der sowjetischen Literatur gesagt werden, wo die Kurzromane sowie Novellen von Vasil Bykov enorme Bedeutung erlangen, aber – nicht zuletzt von diesem Autor selbst – stets auf Tolstois *Krieg und Frieden* als Bezugswerk mit paradigmatischer Bedeutung hingewiesen wird.

7 „Dem Thema ‚Krieg und Okkupation’ wären jedoch allein das klassische Epos gewachsen, die große Tragödie und der roman-fleuve im Stile eines Balzac oder Galsworthy [...]“. An dieser Stelle ist auch vom „materiał do eposu o naszym wieku“ [Material für ein Epos über unser Zeitalter] die Rede.

daje im podkład z własnego życia. Dla czytelnika z innego kresu przeżyć taka zasada układu kompozycyjnego pozostanie obca, chyba że objaśni się mu jego celowość w komentarzu. (Borowski 2005, 115)

[Der Zyklus von Novellen ist hingegen auf einen Leser-Zeugen des Themas ausgerichtet, der gelernt hat, die Verbindung zwischen den verschiedenen Gliedern des Zyklus zu finden, der ihre kompositorische Anordnung begreift und sie mit dem eigenen Leben grundiert. Für einen Leser aus einem anderen Erfahrungskontext wird ein solches Prinzip der kompositorischen Anordnung fremd bleiben, es sei denn, man erkläre ihm deren Zweckmäßigkeit in einem Kommentar.]

Tadeusz Borowski und Zofia Nałkowska, aber auch Adolf Rudnicki oder Jerzy Andrzejewski kann man mit ihren epische Totalität dezidiert verweigernden Prosawerken unschwer in diesem Kontext lakonischer Repräsentation situieren.

Lurczyńskis Texte, wenn auch in Lyrik und Dramatik, fügen sich auf originelle Weise in diesen Kontext ein. Bemerkenswert ist, dass sich Lurczyński – noch als Häftling im KZ Buchenwald – dafür entscheidet, die Lagererfahrung in einem Drama zu gestalten. Die Arbeit am Theaterstück mit dem Titel *Die alte Garde* erfolgt in Buchenwald sowie dem Außenlager Hecht in Holzen bei Eschershausen. Soweit man das heute sagen kann, beendete er die Arbeit am Manuskript nach der Flucht aus dem KZ. Das Drama wird in Deutschland, in Hannover, publiziert. Das Stück ist allerdings bedauerlicherweise bis zum heutigen Tag nie aufgeführt worden. Es gehört zu den frühesten Auseinandersetzungen mit einem deutschen KZ in einem Drama und ist das erste in polnischer Sprache veröffentlichte Theaterstück zur KZ-Thematik überhaupt.

Das Drama umgeht die Problematik der Fundierung sowie Motivierung des dargestellten Gesamtzusammenhangs der Lagerrealität und stellt die Leser direkt vor eine Handlung. Es geht in der vermittelten Unmittelbarkeit einer entepisierten Bühnendarstellung *in medias res*. Auch Lurczyńskis Lyrik im Band *Łuski Syreny* [*Die Schuppen der Sirene*, 1945] steht unter dem Eindruck der nur noch fragwürdigen Legitimität von Poesie. Der Band entstand ebenfalls in Buchenwald unter dem Eindruck der Niederschlagung des Warschauer Aufstands im Spätsommer 1944. Die im Band vereinten Gedichte sind als Arbeit an der Kulturtradition zu begreifen. Sie verleihen Mieczysław Lurczyńskis Bemühen Ausdruck, in der exponierten Stellung eines KZ-Häftlings aller erlittenen Gewalt zum Trotz in der kulturellen Dimension der Lyrik eine Selbstverortung bzw. Selbstbehauptung zu leisten, und zwar sowohl individuell als Häftling im KZ, als auch als Angehöriger einer Nation, deren Hauptstadt in Schutt und Asche gelegt wird. Die beiden historischen Momente – die KZ-Haft und der Aufstand in Warschau – brechen dabei in die ästhetische Dimension des Lyrischen ein und unterminieren die Kunsthaftigkeit sowie die ästhetische Souveränität des Autors. Auf sich selbst

zurückgeworfen, dient dem Subjekt das lyrische Schreiben der Selbstmodellierung einer jedoch nur noch prekären instabilen Position.

Die alte Garde (1946)

Lurczyński schrieb das Stück im KZ Buchenwald, in der Schreibstube, in der er als Übersetzer und Schreibkraft tätig war. Er hielt Beobachtungen und Gespräche fest, notierte sich Begebenheiten und Stimmungsbilder, die er dann als realistisches, konkretes Substrat der fingierten dramatischen Handlung in *Die alte Garde* unterlegte. Auch wenn das Theaterstück laut Autor die reine Wahrheit zeigt, ist es doch das Ergebnis einer sprachlichen Konstruktion mit ihrer imaginierenden Repräsentation des Geschehens.⁸ Das Drama ist zuerst 1946 in Hannover unter dem Titel *Stara Gwardia* [*Die alte Garde*] erschienen (Lurczyński 1946). Später folgte eine überarbeitete Fassung mit dem dann deutschen Titel *Die alte Garde*, in der der Autor die Stilistik überarbeitet und einige vulgärsprachliche Elemente gestrichen hat, die insgesamt den Argot etwas reduzierte.⁹

Das Stück ist ein Dreiakter, der sich auf die Binnengesellschaft der Lagerhäftlinge und die in dieser Sozialordnung beobachtbaren hierarchischen Verhältnisse konzentriert und dabei das deutsche Lagerkommando, also die SS oder das Wachpersonal, nur als Randphänomen beachtet. Der erste Akt zeigt, wie polnische Häftlinge Bridge spielen. Das Kartenspiel bezeugt, wie es sich die Häftlinge im Lager gemütlich gemacht haben. Die Kartenspieler haben freilich in verschiedenen KZs schon manche Erfahrungen gesammelt, sie sind alte Hasen. Mit ihrem Wissen und ihrer Erfahrung nehmen sie gegenüber anderen Häftlingen eine überlegene Position ein. Man erfährt, dass sie als Funktionshäftlinge ihre privilegierte Position geschickt, ja skrupellos ausnutzen. Die vier Kartenspieler – Geniek, Czesiek, Ernest und Fryderyk – haben die Lagerrealität mit ihren Besonderheiten, ungeschriebenen Regeln und Gesetzen verinnerlicht und damit als Normalität akzeptiert. So trägt Geniek neue Hosen, die er einem in den Tod geschickten Juden abgenommen hat – Czesiek spricht euphemistisch davon, dass er sie organisiert habe. Die Ungeheuerlichkeit der Tötung von Juden wird lediglich als Nebengeschehen der Selbstbereicherung erwähnt:

⁸ Lurczyński 1993, 30–96, hier 30: „Wszystko tu jest prawdą. Wszystko tu jest autentyzmem“ [Alles ist hier wahr. Alles ist hier authentisch]. Zum Autor, zu seiner schillernden Biographie und seinem späteren Schicksal als Kunstmaler und Emigrant vgl. Morawiec 2009a, 149–177.

⁹ Diese Fassung liegt der Anthologie-Ausgabe zugrunde, aus der im Folgenden die vom Verf. übersetzten Zitate stammen: Lurczyński 1970, 7–70.

Geniek: Te spodnie wczoraj jeszcze były na jakimś Żydzie w czwartym bloku. Ostatni z Zugańg. Zaszedłem tam, gdy ich Henryk rozdziewał. Zobaczyłem, że je gudłaj siałga. Popadły mi od razu i powiedziałem Heniowi, że mają należeć do mnie. Dzisiaj mi je krawiec odprasował i przyniósł. (Lurczyński 1993, 34)

[Die Hosen hat noch gestern so ein Jude im vierten Block getragen. Der letzte des Zugańgs. Ich bin dahin gegangen, als Henryk sie auszog. Ich sah, wie der Jude sie runterließ. Sie fielen mir sofort auf und ich sagte zu Henryk, dass sie mir gehören sollten. Heute hat sie mir der Schneider gebügelt und aufgefrischt gebracht.]

Entscheidend ist, dass dem Juden – von Geniek auch mit dem pejorativen Begriff *gudłaj* bezeichnet – unter Ausnutzung der eigenen Machtposition die Hose abgenommen wurde. Offenkundig ist freilich, dass Geniek (als Lagerältester) und Czesiek (als Blockältester) mit der Aufnahme der neuen Häftlinge betraut sind und diese Aufgabe zu ihren Gunsten zu erledigen wissen. Es ergeben sich stets Möglichkeiten, Kleidungsstücke, Schuhe, aber auch andere Utensilien den Neuankömmlingen abzunehmen, was die Bridgespieler kenntnisreich für sich auszunutzen wissen.

Schon auf den ersten Seiten des Dramas wird also klar, dass die Häftlingsgesellschaft eine vielfältig differenzierte und hierarchisierte ist und die „alten Hasen“ über ein Herrschaftswissen verfügen, das sie ohne zu zögern einsetzen, um sich einen Vorteil zu verschaffen oder andere dem sicheren Tod zu überantworten. Auch vom Hunger, der die Häftlinge quält, nicht zuletzt wegen der enormen Arbeitsbelastung in den umliegenden Werken der deutschen Rüstungsindustrie, scheinen die vier keinerlei Notiz zu nehmen, nur einer, Fryderyk, protestiert zahn:

Fryderyk: Nie mogę nic poradzić na głód panujący w obozie. A jednak przykro mi grać w brydża, gdy tylu ludzi umiera co dzień na rewirze. (Lurczyński 1993, 34)

[Ich kann nichts für den Hunger, der im Lager herrscht. Aber es ist mir peinlich, dass täglich so viele Leute im Lagerspital sterben, während ich Bridge spiele.]

Mit Spott reagieren Geniek und Ernest auf Fryderyks Anmerkung: „Will er denn onanieren“ (Lurczyński 1993, 34), wobei sie den äußerst vulgären Ausdruck *trzepać kapucyna* [sich einen runterholen] verwenden – ihrer Meinung nach „die einzige Freude im Lager“ (Lurczyński 1993, 35).

Obszön und gleichgültig nehmen die Kartenspieler die Lagerrealität zur Kenntnis. Als Funktionshäftlinge sind sie den anderen übergeordnet und haben bessere Überlebenschancen, schließlich bietet sich stets die Gelegenheit, Dinge wie Kleider, Lebensmittel, Tabakwaren usw. zu organisieren. Wer sich weigert, Besitz abzugeben, ist ihrer schonungslosen Willkür ausgeliefert. Lurczyński zeigt

seine Protagonisten ohne den geringsten Kompromiss als raffgierige, zynische, von der Lagerwirklichkeit absorbierte, demoralisierte und letzten Endes dehumanisierte Kreaturen, unter denen nur Fryderyk eine gewisse Ausnahme bildet.

Vor allem die jüdischen Häftlinge sind dem rabiaten Zugriff der Funktionshäftlinge ausgeliefert. Wiederholt verweisen diese darauf, dass man bei Bedarf an Kleidung, Gold, Zigaretten oder was auch immer nur die Juden, wie es heißt, „kräftig rannehmen müsse“, wenn man für sich etwas herausholen möchte. Die Zuweisung von Arbeit, die Zuteilung von Kleidung, die Gewährung von Ruhezeiten, die Erlaubnis, das Lagerspital oder den Arzt aufzusuchen – all das hängt von der Erlaubnis der Funktionshäftlinge ab, deren Wirken im Drama als weitgehend abgekoppelt von konkreten Anweisungen der deutschen Lagerleitung gezeigt wird. Die „Ordnung des Terrors“ (Wolfgang Sofsky) wird durch die Insassen des Lagers reproduziert: Die Macht- und Gewaltverhältnisse sind internalisiert und der eigenen Identität introjiziert worden.¹⁰

Als Bestechungsmittel sind auch Zahnbrücken aus Gold im Umlauf – „Skurwysyna nie stać było na większy mostek“ [Der Hurensohn konnte sich keine größere Brücke leisten] (Lurczyński 1993, 37). Auch untereinander ist der Umgang ruppig, der Ton rau. Geniek wirft zum Spass ein Messer auf den schlafenden Jędrzej, der, an der Brust getroffen, mürrisch herummault, sich aber zunächst weniger empört zeigt als Fryderyk, der von Geniek dann heruntergeputzt wird, im charakteristischen „Lageresperanto“ (Borowski), das Sprachen vermischt und die Lagerordnung in Erinnerung ruft: „Teraz jest Arbeitszeit, gówniarzu. Wszyscy restlos mają pracować. Słyszał lagerkapo?“ [Jetzt ist Arbeitszeit, Scheißkerl. Restlos alle müssen arbeiten. Hast du gehört, Lagerkapo?] (Lurczyński 1993, 37). Jędrzej rappelt sich auf und knöpft sich Geniek vor. Beide beschimpfen sich [Arschloch, Du blöder Hund (Lurczyński 1993, 38)] und versuchen sich gegenseitig mit der auftrumpfenden Erklärung einzuschüchtern, sie seien alte Auschwitz-Hasen („Stary Auschwitz jestem“ [Lurczyński 1993, 38]) – also sogar das KZ Auschwitz-Birkenau überstanden haben. Auch in übrigen Passagen wird an Auschwitz erinnert, zum einen, um den Kontrast zu Buchenwald hervorzuheben, zum anderen um die eigene Widerstandsfähigkeit und Cleverness zu rühmen. Flöhe und Läuse werden in einem Atemzug mit den ausgehungerten sowjetischen Kriegsgefangenen geschildert, wobei die Schilderungen der beiden – Jędrzej und Geniek – darauf hinauslaufen, die eigene Härte, Resistenz und physische Widerstandskraft in der brutalisierten KZ-Welt herauszustellen, wo der Unterschied zwischen Mensch und Insekt eingeebnet ist.

¹⁰ Vgl. zur auch „Aristokratie“ genannten privilegierten Schicht der Funktionshäftlinge: Sofsky 2004, 169–177.

Mit keinem Wort wird über dieses schockierende Imponiergehabe hinausgegangen. Elend und Tod, Gewalt und Vernichtung, wie sie in Auschwitz-Birkenau an der Tagesordnung sind, verschwinden in der prahlenden Aufschneiderei der Häftlinge. Als einziger zeigt Fryderyk, dass er sich der Degradierung im KZ bewusst ist, wenngleich auch er seiner Verachtung gegenüber Jędrzej und Geniek drastisch Luft macht und ihnen auf rabiate Weise Prügel androht. Fryderyk ist sich jedoch im Klaren darüber, wie sehr das eigene Verhalten, also das brutale Brechen anderer Menschen, die hemmungslose Ausbeutung und Selbstbereicherung, das perfide Ausliefern von Häftlingen an die SS und alle weiteren Taten, die dem eigenen Überleben, dem Davonkommen und Profitieren dienen, ganz im Interesse der Lagerordnung erfolgen. Die Funktionshäftlinge reproduzieren im eigenen Tun genau diejenige Ideologie, deren Opfer sie selbst sind.

So stellt sich Fryderyk auch die bange Frage, ob er, sollte er das Lager überleben, nicht das Leben selbst von Grund auf neu und eine neue Ethik werde lernen müssen (Lurczyński 1993, 42–43). Jan entgegnet lakonisch, dass unter den Bedingungen des Lagers eine eigene Moral vonnöten sei, eine Moral, die mit der Welt außerhalb des Lagers unvereinbar sei. Fryderyks Empörung darüber, dass die einen Häftlinge die anderen zu unmäßiger Arbeit antreiben, ausbeuten und bestehlen, dabei vor allem die in der Lagerhierarchie zuunterst stehenden Juden drangsalierten, und das alles als Nachweis der eigenen Tüchtigkeit anpreisen, macht deutlich, dass er sich selbst im KZ wenigstens noch in Umrissen als „innengeleitete, kritisch realitätsfähige“ (Negt 1999, 18) Persönlichkeit behauptet. Damit ist Fryderyk jedoch zur Isolation verurteilt und ernetzt Unverständnis, selbst bei Jan, der ihm grundsätzlich beipflichtet, dass den Häftlingen die Gefahr droht, die Lagerorganisation zu verinnerlichen. Indigniert erinnert Jędrzej Fryderyk daran, dass das Geld, das er im Kartenspiel gewinnt und mit dem er sich Essen organisiert, auf genau das so scharf kritisierte schonungslose Verhalten vor allem gegenüber den Juden zurückgeht. Fryderyk mag sich auflehnen und die Verkommenheit der Lagerwelt verurteilen, er selbst steckt bis über den Kopf tief drin. Keiner bleibt von dieser Welt unberührt, selbst derjenige, dessen Bewusstsein die bestehenden Verhältnisse noch durchschaut, vermag sie nicht zu transzendieren, ja reproduziert sie selbst im eigenen Tun.

Das Leben als biologische Schwundstufe des Menschen wird im Habitus der Protagonisten zum absolut gesetzten Realitätsprinzip, dem alles untergeordnet wird. In scharfen Worten hält Geniek Fryderyk eine mit antisemitischen Invektiven angereicherte Gardinenpredigt und erinnert an den Primat der Selbsterhaltung um jeden Preis:

Geniek: Co ty wiesz zafajdany typie, szmoncesowaty wisielcze z błazeńską mordą, serca nie masz, nie szamocz. My, stara gwardia, stary numery ... Ty wiesz, który mam

numer z Auschwitzu? [...] Czterdziesty rok jeszcze. My, alte Garde, przetrzymaliśmy wszystko, my przetrwamy i tę resztę czasu, bo my jesteśmy przyszła kadra, na której oprze się cała Polska. Tyś nie był w Auschwitzu, nie widziałeś tego, co myśmy widzieli. Dla nas umrzeć to było tyle, ile dla innego splunąć. Ty nie wiesz nic. (Lurczyński 1993, 52)

[Was weißt du denn schon, du verschissener Typ, du jüdischer Galgenvogel mit deiner stupiden Fresse. Du hast kein Herz, sei du bloß still. Wir, die alte Garde, die alten Nummern ... Weißt du, welche Nummer von Auschwitz ich habe? [...]] Noch aus dem Jahre 1940. Wir, die alte Garde, haben alles ausgehalten, wir werden auch die verbleibende Zeit überstehen, denn wir sind der künftige Kader, auf den sich ganz Polen stützen wird. Du bist gar nicht in Auschwitz gewesen, du hast nicht gesehen, was wir sahen. Für uns bedeutet Sterben so viel, wie für andere auf den Boden spucken. Du weißt nichts.]

Allerdings geht aus Genieks Worten – wie auch aus seiner Reaktion auf ein eintreffendes Geschenkpaket – hervor, dass ihm der eigene degradierte Zustand, die eigene Dehumanisierung sehr wohl bewusst sind.

Der zweite Akt spielt in der Nacht, in der mehrere Häftlinge entfliehen. Mit gravierenden Folgen bis hin zur Exekution für Nachlässigkeit müssen nun auch die Lagerältesten rechnen. Geniek beginnt daher Maßnahmen zu ergreifen, die sicherstellen sollen, dass die ausstehende Strafe – pro flüchtenden Häftling werden fünf Insassen erschossen – nicht verhängt wird, und wenn doch, nicht über sie. Czesiek stößt einen der Flüchtlinge in die Baracke, einen Ukrainer. Geniek fasst den Entschluss, den Ukrainer dem SS-Mann Busch vorzuführen – und damit dem sicheren Tod zu überantworten. Später wird bekannt, dass der Ukrainer denn auch vorschriftsgemäß durch einen Genickschuss getötet worden ist. Alle machen dabei mit, Fryderyk protestiert, kann aber nichts ausrichten. Auch als Geniek, um sich vor der Lagerleitung als zuverlässig zu erweisen, brutal einen Schneider verprügelt, der im Verdacht steht, den Flüchtenden passende Zivilkleidung verkauft zu haben, wird lediglich matt protestiert. Genervt von den Belehrungen und Vorhaltungen schlägt Geniek auf Fryderyk ein.

Im dritten Akt zeigen sich die Folgen der Gewalttat: Fryderyk erliegt den inneren Verletzungen. Von Jan lässt er sich vor dem Tod den Anfang von Mickiewiczs Pan Tadeusz, dem polnischen Nationalepos, vortragen. Mit dieser Szene gelingt Lurczyński eine der bittersten Abrechnungen mit der Idee nationaler Identität und Solidarität. Die Hölle – das sind die anderen, im KZ auch die eigenen Landsleute, die doch alle im gleichen Boot zu sitzen scheinen. Und selbst die Werke der hohen Literatur sind nur noch zum Abgesang auf ein geschundenes Leben zu gebrauchen.

Aber genau dies unterstreicht Lurczyński in seinem Drama: Es gibt keine Solidargemeinschaft im Lager, dessen Vergesellschaftungsprinzip die Schaffung

einer restlos atomisierten Sozialordnung ist, in der die Individuen ihrer innen-geleiteten, autonomen Subjektivität beraubt werden und sich – aus freien Stücken – der Ordnung des Terrors unterwerfen. Und das, ohne dass die SS oder andere Nazi-Schergen direkt in das Geschehen involviert sein müssen. Das Drama klingt so aus, wie es seinen Anfang nahm: Die alte Garde spielt Karten, als ob nichts geschehen wäre. Das ganze Geschehen hebt also wieder von vorne an. In der schonungslosen Darstellung – ja Bloßstellung – der Lagergesellschaft, die ihre eigenen Deformationen in der Persönlichkeit der Häftlinge erzeugt, sieht Lurczyński in seinen eigenen Worten den Sinn und Zweck des Stücks, das sich radikal gegen jede Romantisierung oder Heroisierung, aber auch gegen eine nationalpatriotische Verklärung der polnischen KZ-Häftlinge wendet (Sacha 2014, 202).

Das Drama zeigt die psychische Zerrüttung unter den Bedingungen des KZ, in deren Folge die ethische Wertorientierung herausgefordert, unterminiert und letzten Endes zerstört wird. In diesem Sinne ist das KZ, wie es an einer Stelle heißt, tatsächlich eine „Schule der Gräuel“. So betrachtet demonstriert Lurczyński in seinem Drama, wie die KZ-Erfahrung als Zertrümmerung etablierter moralischer Gewissheiten und als Demontage individueller Existenz angelegt ist. Gerade das Drama mit seiner als unkommentierte Deixis begreifbaren Präsentation des Lagermenschen in seinem Tun bei gleichzeitig bewusstem Verzicht auf narrative Vermittlung führt uns diese Deformation schonungslos vor Augen: Hier sind die Häftlinge, schaut und hört sie euch an, bildet euch ein Urteil – und werdet mit der dehumanisierten Wirklichkeit des Lagermenschen fertig.

Lyrik: *Die Schuppen der Sirene* (1945)

Im Folgenden soll auch Lurczyńskis Lyrik thematisiert werden. Dabei wird der 1945 ebenfalls in Hannover publizierte Band *Łusky Syreny* (*Die Schuppen der Sirene*) besprochen, der sich vor allem mit der Stadt Warschau befasst, aber in der Beschreibung der Topographie der polnischen Hauptstadt zugleich die Erfahrung von Krieg, Okkupation und Terror zum Ausdruck bringt. In dieser Verschränkung zweier getrennter Dimensionen macht sich die Lagererfahrung bemerkbar. Besonders in diesem Band wird das durch Krieg und KZ traumatisierte lyrische Subjekt fassbar – und zwar auch und gerade in der bereits angesprochenen paradoxen Konstellation von Anbindung an die Kultur- bzw. Literaturtradition und deren Negation durch den Vollzug des lyrischen Schreibens.

In *Die Schuppen der Sirene* wird in einer chiasmatischen Fügung von Einbettung und Unterminierung, Bezugnahme und Diskrepanz, der Riss offenbar, der nach dem Krieg und nach dem Lager den Überlebenden von der ehemals vertrauten

Welt, auch von der erinnerten Welt der Vorkriegszeit trennt. Schon der Titel des Gedichtbandes verweist auf Warschau, ist doch die Sirene das Symbolwesen für Warschau und auch auf dem Stadtwappen als Meerjungfrau abgebildet, die in der linken Hand einen Schild und in der rechten ein Schwert trägt (so seit 1622). Die Warschauer Sirene zierte auch den Umschlag des Bandes. Diese Sirene (*Syrena warszawska*) ist Gegenstand verschiedener Legenden und ist heute in Gestalt verschiedener Statuen, die in der Stadt stehen, präsent, so etwa auch in der Altstadt. Berühmt ist etwa die Wandzeichnung mit Kohle von Pablo Picasso aus dem Jahr 1948, die später vernichtet worden ist und heute nur noch in einer Reproduktion am Gebäude an der Straße der Verteidiger 28/30 in Warschau vorhanden ist.

Lurczyński, dessen Leben und künstlerischer Werdegang eng mit Warschau verbunden ist, schreibt einen Gedichtzyklus, der aus Sonetten besteht, die einzelnen Straßen und Orten der polnischen Hauptstadt gewidmet sind. Die Titel der einzelnen lyrischen Texte verweisen jedenfalls auf die Topographie der Stadt: *Park Ujazdowski* [Ujazdowski-Park], *Ulica Sienkiewicza* [Sienkiewicz-Straße], *Pomnik Mickiewicza* [Das Mickiewicz-Denkmal], *Ulica Maszalska* [Maszalska-Straße], *Plac Narutowicza* [Narutowicz-Platz], um nur einige Beispiele zu nennen. Insgesamt 33 Sonette enthält der Zyklus. Man könnte jetzt darüber spekulieren, ob diese Zahl auf das Alter von Jesus Christus bei der Kreuzigung anspielt und indirekt die romantisch-messianistische Idee, dass Polen der Christus der Völker sei, zitiert. Das ist möglich, allerdings nicht wirklich validierbar, da in den *Schuppen der Sirene*, wie überhaupt in den anderen Werken Lurczyńskis, keine Anklänge oder Anknüpfungen an messianistisches Gedankengut vorliegt und dieser Autor sich vielmehr deutlich von romantischen historiosophischen Visionen distanziert. Sein geradezu spöttisch-makabres Bild, wie der im Sterben liegende Fryderyk seinen Gefährten Jan aus Mickiewiczs *Pan Tadeusz* vortragen lässt, ist ein mehr als deutliches Indiz für die Absetzung von der ehemals sakrosankten Nationalkultur, die angesichts der Lagerungeheuerlichkeit gerade nicht als Fluchtpunkt und Anlehnungskontext Anerkennung findet, sondern selbst restlos delegitimiert ist.

Für unseren Zusammenhang entscheidend ist die Tatsache, dass Lurczyński die Gedichte den eigenen Worten zufolge im Lager Buchenwald verfasst hat. Also in ihrer Entstehung, wenn auch nicht thematisch, sind die Texte aus *Die Schuppen der Sirene* direkt mit dem KZ verbunden. Die Verbindung zu Warschau wird im Vorwort des Autors eigens hervorgehoben, der herausstreicht, dass die Texte in Buchenwald entstanden seien, während gleichzeitig in Warschau der Aufstand

getobt habe und die polnische Hauptstadt nach dessen Niederschlagung im Herbst 1944 dem Erdboden gleichgemacht wurde.¹¹

Im Schreiben von Lyrik erkennt Lurczyński einen fast schon verzweifelten, aber daher umso angestrengter unternommenen Versuch, der ringsherum tobenden Vernichtung zu widerstehen: Sowohl dem Tod, der ihm droht, als auch der Vernichtung Warschaus, der individuellen und der nationalen Katastrophe, soll mit der Lyrik eine – wenn auch prekäre – Negation entgegengestellt werden. Lyrisches Schreiben ist also deutlich im Akt der individuellen und nationalen Selbstbehauptung verankert und zugleich gefährlich exponiert, da gerade mit dem Schreiben als einem Akt der Widerständigkeit unter den Extrembedingungen des KZ dem Autor stets der Tod droht.

Były one próbą zaprzeczenia możliwości zniszczenia ducha człowieka i ducha narodu. Stanowiły one jednak dodatkowy ładunek grozy, gdyż pisanie ich, posiadanie lub przenoszenie z jednego koncentracyjnego obozu do drugiego zmniejszało ogromnie i tak już małą szansę autora przetrzymania warunków istniejących w Buchenwaldzie czy Drütte. (Lurczyński 1945, [3])

[Sie [die Gedichte, A. G.] waren ein Versuch, die Eventualität der Vernichtung des menschlichen Geistes, des Geistes einer Nation, zu negieren. Sie stellten aber auch eine zusätzliche Ladung an Gefahr dar, denn das Verfassen von Gedichten, ihr Besitz oder auch das Mitnehmen von einem zum anderen Konzentrationslager reduzierte ganz gewaltig die eh schon geringen Chancen des Autors, die in Buchenwald oder Drütte herrschenden Bedingungen zu überstehen.]

Warschau, im Vorwort auch als das „pulsierende Herz der Nation“ bezeichnet, unterliegt der systematischen Zerstörung, die Bevölkerung wird getötet oder verschleppt, nur Einzelne, man denke an Władysław Szpilman, bleiben als Warschauer Robinsons in der Trümmerlandschaft zurück.

Die Sonettform, seit Mikołaj Sęp Szarzyński und dann dem nachfolgenden Barock in der polnischen Lyriktradition stabil verankert, bezeugt bei Lurczyński in *Die Schuppen der Sirene* markant die Zugehörigkeit zur Kulturtradition, zum Geist und zu seiner sich auch in Kunst artikulierenden Aktivität, damit also auch zu genau derjenigen Sphäre, die durch den Krieg – und das Lager – zerstört wird. Dabei wird nun aber nicht einfach die Bewahrung oder Rettung von Kultur durch lyrisches Schreiben evoziert. Im Gegenteil, in den Sonetten demonstriert der Autor Mal für Mal, wie Kultur und Zivilisation, der Geist schlechthin, vernichtet werden. Das Schreiben erfolgt als Erinnerung an etwas, was durch Erinnerung nicht gerettet oder gar wiederhergestellt werden kann. Wohl aber kann das ganze Ausmaß des Verlusts ins Bewusstsein gehoben werden. Wenn man den literaturge-

11 Hier und im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert: Lurczyński 1945, [3].

schichtlichen Bezug etwas strapaziert und sich an die prominente Rolle von Mickiewicz und vor allem dessen *Pan Tadeusz* in *Die alte Garde* erinnert, kann man im lyrischen Erinnerungsprozess eine Anknüpfung an diesen zentralen Text der Romantik erkennen: Auch Mickiewicz imaginiert in seiner Erinnerung eine vergangene, verlorene Welt, die sich in *Pan Tadeusz* gerade in ihrer Unwiederbringlichkeit zeigt.

Im Modus der Erinnerung wird die Topographie der Stadt nachgezeichnet, also eine poetische *ars memoria* gepflegt, die aus der konkreten räumlichen Verortung den kulturellen und gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang einer untergegangenen Welt hervorgehen lässt. So wird im ersten Sonett *Park Ujazdowski* [*Ujazdowski-Park*] die städtische Topographie verklammert mit dem historischen Bezug auf die nordamerikanischen Indianer. Konkret genannt werden die Huronen, die nicht zuletzt auch durch das literarische Werk von James Fenimore Cooper *Der Lederstrumpf* bzw. dessen Teil *Der letzte Mohikaner* literarische Weltgeltung erlangten. Daneben werden auch die Oglala-Sioux-Indianer erwähnt, also diejenigen, die in der Schlacht am Little Bighorn der US-Kavallerie eine vernichtende Niederlage zugefügt haben, ohne damit aber ihrem Schicksal, den Massakern und der Zwangsansiedlung in sogenannten Reservaten, zu entgehen. Mit diesem Sonett transponiert Lurczyński den historischen Zusammenhang der weitgehenden Vernichtung, ja Ausrottung nordamerikanischer Indianerstämme durch die vorrückenden europäischen Siedler in den Kontext des Zweiten Weltkriegs und aktualisiert ihn in der räumlichen Ordnung Warschaus, wobei er stark literarischen Konventionen und Schemata – James Fenimore Cooper lässt grüßen – folgt, wie ein Blick auf die beiden das Sonett abschließenden Terzette zeigt:

Obłoków rząd naprzeciw odbijał się w stali
Tomahawków z papieru, wzniesionych do boju,
Gdy twardych zemst się ogień w sercach gniewnych palił.

Tam w świcie strzał pod strażą szmaragdowych gajów
Toczyły się zapasy, szły fajki pokoju
I umarł raz na zawsze wódz Ogellalajów. (Lurczyński 1945, 6.)

[Die Reihe der Wolken spiegelt sich gegenüber im Stahl
Der Tomahawks aus Papier, zum Kampf erhoben,
Wo das Feuer der harten Rache in den zornigen Herzen brannte.

Dort, im Sausen der Pfeile, bewacht von den Smaragd-Hainen,
Türmten sich die Vorräte, kreisten die Friedenspfeifen
Und starb ein für alle Mal der Führer der Oglala.]

Das Sonett blendet zwei unterschiedliche Zusammenhänge ineinander, die Unterwerfung bzw. Vernichtung der Indianer Nordamerikas und die Zerstörung

Warschau. Das Indianermotiv hat dabei eine Vorgeschichte: Schon Friedrich der Große hat die Polen als die letzten Irokesen Europas bezeichnet, die zu zivilisieren und in den Kreis der aufgeklärten Völker zu führen seien – und hat damit die Teilungen Polens sowie die Annexion polnischer Gebiete durch Preußen legitimiert. Im preußischen und auch deutschen Polen-Diskurs des 19. Jahrhunderts ist die Analogie zwischen Polen und Indianern ein Topos, der die zivilisatorische Überlegenheit der Deutschen und die von ihnen zu leistende Mission als Kulturträger im Osten Europas begründen soll und zugleich damit politische sowie kulturelle Hegemonie (Gramsci) etabliert.¹² Die Polen ihrerseits nehmen diese Semantik auf und kehren sie gegen deren Urheber, indem sie etwa die in Anspruch genommene zivilisatorische Überlegenheit infrage stellen: Wie kann jemand, der erobert und vernichtet, Staaten zerschlägt und autoritär Fremdherrschaft ausübt, wirklich als zivilisiert und aufgeklärt gelten?

Diese Problematik wird, und das ist Lurczyński natürlich bestens bekannt, von Henryk Sienkiewicz in der Novelle *Sachem* (1889) aufgegriffen, ist aber ein Zentralmotiv insbesondere der Literatur des polnischen Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Lurczyński akzentuiert die Identifikation von Polen und Indianern am Beispiel des Warschauer Aufstands und hebt damit den Aspekt der Vernichtung und endgültigen Auslöschung einer zivilisatorischen Formation in den Vordergrund. Das Beharren auf Kultur, in der Form des Sonetts und in der autonomen Urteilskraft bei der Beurteilung und Einordnung historischer Geschehnisse, kontrastiert mit der Schilderung der unwiederbringlichen Zerstörung, die am Analogon der nordamerikanischen Indianer für Polen exemplifiziert wird. Die zerstörerische Konsequenz der rassistischen NS-Ideologie wird so in der Anknüpfung an die weitgehende Ausrottung der nordamerikanischen Indianer für die Situation der Warschauer bei Kriegsende 1945 herausgearbeitet.

In anderen Sonetten wird auf zentrale Elemente der polnischen Kulturtradition Bezug genommen, die ja nach der nationalsozialistischen Rassenpolitik hätte liquidiert werden sollen, in *Die Schuppen der Sirene* aber noch einmal zitiert und beschworen wird. Wie die Schuppen das sind, was von der Sirene übrigbleibt, ist auch die polnische Kultur, verräumlicht in der Hauptstadt, nur noch in Rudimenten und Bruchstücken einer zerstörten und womöglich zum Untergang verurteilten Kultur fassbar: In *Ulica Piwna* [*Piwna-Straße*, dt. auch *Bierstraße*] wird die Romanfigur Onufry Zagłoba aus der Romantrilogie von Henryk Sienkiewicz, eine Idealverkörperung der Synthese von sarmatischer Lebensfreude und pa-

¹² Vgl. zum Diktum Friedrichs des Großen wie zum preußischen sowie späteren reichsdeutschen Polendiskurs allg. Orlowski 1996, 421.

triotischem Engagement, erwähnt, aber auch auf den polnischen Faust Jan Twardowski verwiesen (Lurczyński 1945, 7).

In *Ulica Sienkiewicza* [*Sienkiewicz-Straße*] wird in Gestalt von Falstaff und Heinrich IV. Shakespeare beschworen (Lurczyński 1945, 8). In *Ulica Ikara* (*Ikarusstraße*) imaginiert der lyrische Sprecher, wie auf dieser Straße Lucia von Lammermoor und Julia Capulet spazieren könnten, wodurch die Verbindung zur europäischen Literatur (Walter Scott, Shakespeare) wie auch zur Oper (Donizetti, Gounod) und zur Musik (Piotr I. Čajkovskij) hergestellt und die tragisch scheiternde Liebe von jungen Menschen aus verfeindeten Familien aufgerufen wird. Der Ausklang des Sonetts spielt auf die Insel Kythera an, wo der Sage nach Aphrodite aus dem Schaum des Meeres an Land gekommen sei, wodurch die Gegenperspektive der erfüllten Liebe in Kontrast zu den tragisch scheiternden Liebesbeziehungen wenigstens eröffnet wird. Für den Autor ergibt sich mit dem Hinweis auf Kythera und den antiken Mythos die Möglichkeit, über die Negativität der historischen Erfahrung, wie sie sich im KZ und im brennenden Warschau offenbart, einen imaginär-utopischen Horizont gelingenden Lebens und glückender Liebe aufzuspannen. Für diesen Kunstgriff nutzt Lurczyński in der lyrischen Darstellung der Einschiffung nach Kythera auch kunstgeschichtliche Referenzen, denn es wird explizit Watteaus Gemälde *Einschiffung auf Kythera* / *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1710) genannt (Lurczyński 1945, 11):

Gdy srebrny puch księżycy ogniem snów nawieje
I symfonia bolesną utonie w powiekach,
Wstąpi w łódź, co prowadzi wprost na Cytherę. (Lurczyński 1945, 11)

[Wo der silberne Mondflaum mit Feuer Träume heranweht
Und die schmerzhaftes Symphonie in den Lidern versinkt,
steigt er¹³ ins Boot, das ihn genau nach Kythera bringen wird.]

In *Pomnik Mickiewicza* [*Das Mickiewicz-Denkmal*] wird unter anderem an die polnische Nationalhymne, das Lied der polnischen Legionen in Italien zur Zeit Napoleons erinnert, nur ein Schatten der einstigen Brigaden ist noch übrig; Die silbernen Trompeten spielen auf für dasjenige Polen, das noch nicht verloren ist – *Jeszcze Polska nie zginęła* [Noch ist Polen nicht verloren] (Lurczyński 1945, 12) –, aber jetzt, bei Kriegsende 1944/45, vor einer ungewissen Zukunft steht und gewaltige Verwüstungen hinzunehmen hat.

Unter den literarischen Reminiszenzen in den weiteren Sonetten findet man, prominent hervorgehoben, Don Quixote und Sancho Panza aus dem Roman von Cervantes (*Ulica Mazowiecka*); den lyrischen Text *Der Albatros* aus Baudelaires

13 Gemeint ist der Schatten der Vergangenheit, A. G.

Blumen des Bösen (Ulica Hoża). Beide Bezugnahmen, die auf Cervantes und die auf Baudelaire, indizieren die Diskrepanz zwischen thematisierter Figur und sozialer Umwelt, Isolation und Verlorenheit, aber auch den inneren Wert und die trotz aller Anfeindungen, trotz allen Spotts und aller Geringschätzung eigene Wertigkeit sowohl des Albatros, Sinnfigur für den Künstler in der modernen Gesellschaft, wie auch des Idioten Don Quixote, der einer nicht mehr zeitgemäßen Wertordnung verpflichtet ist.

Ohne nun Vollständigkeit anzustreben, seien weitere Zitate oder Nennungen genannt, die allesamt den gesamteuropäischen Kulturkontext evozieren, keineswegs also polnisch-national begrenzt sind: E. T. A. Hoffmann (*Ulica Tamka*); Leopold Staff wird explizit als Meister und Vorbild genannt – auch Tadeusz Borowski bezieht sich in seinen poetischen Texten mit großer Bewunderung auf Leopold Staff; Bolesław Prus wird genannt, Dickens bzw. die Pickwicks erwähnt (*Krakowskie Przedmieście*); Adam Wayne aus Gilbert Keith Chestertons Roman *The Napoleon of Notting Hill* (1904) zeigt sich in der *Ulica Filtrowa (Filter-Straße)*; es wird der Balladen von François Villon gedacht, der – ein bezauberndes Bild – bei einem Fenster in der Marienstadt (Mariensztadt) seiner Schriftstellerei fröne (Lurczyński 1945, 26), aber auch die Legende des Wolfs von Gubbio und dessen wundersame Zähmung durch den Hl. Franz von Assisi wird in Warschau platziert (28), natürlich an der – wie könnte es auch anders sein – Ulica Franciszkańska (Franziskanerstraße). Daneben stößt der erinnernde Blick auf die Hyperboreer, Chateaubriand und die Halbindianerin Atala (30), und sogar auf Sindbad den Seefahrer (*Ulica Brzozowa*). Das Grauen der Zerstörung kulminiert in der apokalyptischen Vision, wie in der völlig zerstörten Stadt die Seelen der Toten darauf warten, von Hermes in den Hades geführt zu werden (34); Hermes, der sich die Sandalen schnürt, gehört zum Ensemble von Skulpturen, die mit dem Łazienki-Park verbunden sind:

A na wyspie szept milczeń. Nieruchome prawie
Czekały znowu dusze zmarłych na Hermesa,
By je wiodł, w noc jesienną, w płaczu, do Hadesu. (Lurczyński 1945, 34)

[Und auf der Insel das Flüstern des Schweigens. Fast regungslos
Warten erneut die Seelen der Toten auf Hermes, damit er sie
In herbstlicher Nacht, im Klagen, in den Hades führe.]

Es sind insbesondere die antiken Stoffe, die dem geschichtlichen Verhängnis ihr Relief verleihen: Der Gang in die Unterwelt markiert das Ende der Stadt als Raum für die Lebenden. Aber auch Odysseus wird in Warschau verortet, nun aber als Held, dem die Möglichkeit der Rückkehr, und sei es auch erst nach Jahrzehnten, verwehrt ist und der in seiner eigenen Jugend herumirrt: „Jak Odyszej zbłąkany w

swej własnej młodości“ [Wie Odysseus, der sich in seiner eigenen Jugend verirrt hat] (Lurczyński 1945, 37). Möglicherweise handelt es sich hier um ein verklau-suliertes Autoporträt des Autors, der sich in den Betrachtungen seiner Heimat-stadt Warschau verliert und doch nicht zu ihr zurückkehren kann: Sie ist zerstört und es herrschen die Kommunisten (*Die Straße des Roten Löwen; Ulica Czer-wonego Lwa* – Lurczyński 1945, 37). Der verirrte Odysseus wäre dann die zeitge-mäße mythische Verkörperung des durch Krieg und Lager gezeichneten Autors, dem ganz grundsätzlich die Rückkehr, eine Heimkunft verwehrt sind.

Schon diese wenigen Belege demonstrieren, wie die Beschreibung Warschaus mit kulturellen Verweisen angereichert ist und mit der Vernichtung der polni-schen Hauptstadt zugleich auch das Kulturerbe der Zerstörung preisgegeben ist. Und dieser Zivilisationsbruch wird von Lurczyński als Häftling im KZ Buchenwald imaginiert, mithin geradezu visionär entworfen. Kennzeichnend für die Sonette ist der aufgeweichte Realitätsbegriff: Zeit und Raum diffundieren. Warschau wird zum Ausgangspunkt einer die konkrete Zeitlichkeit und Örtlichkeit transzendie-renden Erfahrung, einer Erschütterung des Realitätsbewusstseins. Und all dies wird vollzogen im lyrischen Schreiben. Der Text ist Manifest dieses zerrütteten Wirklichkeitsverständnisses, das sich in den *Schuppen der Sirene* nicht nur an den vielfältigen Verweiszusammenhängen, die über die reale Topographie hinausge-hen, ablesen lässt, sondern auch in den zahllosen Variationen der um Melan-cholie kreisenden Motive wie Schlaf und Schläfrigkeit, Ermattung, Abend, Nacht, Mond und Finsternis sowie Traumgebilde (vgl. den „zerzausten Traum“; Lur-czyński 1945, 17) nachwirkt und die Dezentrierung der erinnerten Erlebnisse und Zustände in der polnischen Hauptstadt, die dem Tod verfallen zu sein scheint, zum Ausdruck bringt.

Die Detranszendentalisierung von Zeit und Raum, die sich zum einen als Entortung des lyrischen Subjekts, durchaus auch des Autors, bemerkbar macht, wenn letzterer sich als verirrter Odysseus in den eigenen Erinnerungen verliert, zum anderen aber auch die Entgrenzung der Warschauer Topographie umfasst, nimmt in poetischer Weise vorweg, was Jahre später der Psychiater Antoni Kępiński mit seinem Team an der Krakauer Medizinischen Akademie in der the-rapeutischen Behandlung vormaliger KZ-Häftlinge als traumatische Erschütte-rung erforschen wird: Das KZ-Syndrom mit seinen unter anderem zwei entschei-denden Faktoren: der Depersonalisierung – im Sinne einer Unterminierung des Selbstverhältnisses des Subjekts, dessen Identität der Erosion unterliegt – sowie der Derealisierung, verstanden als Gefühl der Irrealität der Umgebung, auch als Auflösung einer als vertraut und angeeignet geltenden Welt, deren Verhältnisse in

Fremdheit erstarren und dem Ich als gleichgültig-feindlicher erratischer Block gegenüberstehen.¹⁴

In dieser Konstellation macht sich in den *Schuppen der Sirene* die Lagererfahrung in der Konstitution und Wirklichkeitserfahrung des erinnernden und schreibenden Subjekts bemerkbar, ohne dass zwingend in den einzelnen Texten selbst das KZ explizit genannt wird. Das KZ bildet den negativ gegebenen, in seiner Abwesenheit die Textpraxis hervorbringenden Bezugspunkt – und ist gerade in seiner impliziten Anwesenheit besonders wirksam mit seinen Effekten der Derealisierung.

Fazit

Lurczyńskis Texte, das Drama und die Lyrik, sind bezeichnend für die unmittelbar bei Kriegsende einsetzende polnische Auseinandersetzung mit dem NS-Terror. Es dominieren Kritik und schonungslose Bloßlegungen der im KZ waltenden Ordnung des Terrors. Diese Kritik schreckt auch nicht vor Selbstkritik zurück, denn die dehumanisierende Wirkung des Lagers wird gerade an den Häftlingen, wenn auch an privilegierten Funktionshäftlingen, in aller Deutlichkeit vor Augen geführt. Im Lager gibt es keine unberührte Innerlichkeit als letztes Refugium intakter Humanität, auch nicht unter den Häftlingen, die in ihrem Denken und Verhalten die schreckliche Realität des KZ verinnerlichen, also eine Einübung in die Welt des organisierten Herrschaftsterrors durchmachen.

Diese Schule der Gräuel wird im Drama als ethisches Dilemma dargestellt und es wird die Frage nach der Gültigkeit moralischer Normen in aller Drastik aufgeworfen – ohne dass eine Lösung die Delegitimierung etablierter Moral aufheben könnte. Ist das Drama mit seiner gattungsgeschichtlichen und gattungstheoretischen Ausgangslage eher als Psychodrama, als Kritik der Dehumanisierung des Lagermenschen unter unmenschlichen Bedingungen angelegt, denen man freilich nicht einfach mit noblen Werten beikommen kann, fokussiert die Lyrik in *Die Schuppen der Sirene* die paradoxe Konstellation einer durch Erinnerung erst ins Bewusstsein geholten Dimension des sich geschichtlich ereignenden Zivilisationsbruchs, der sich einerseits auf die bei Kriegsende zerstörte polnische Hauptstadt, andererseits auch auf die fragwürdig, ohnmächtig und womöglich obsolet gewordene Kulturtradition bezieht. Letztere stellt aber immerhin noch, wenn Kant paraphrasiert werden kann, dasjenige Alphabet zur Verfügung, mit dem die Erfahrung des Verlusts formuliert werden kann. Kultur und Literatur in ihrer Ge-

14 Vgl. Kępiński 2005, 17–28; 101–116 (hier exemplifiziert am KZ-Syndrom).

samtheit werden so zum Reservoir an Beschreibungsvokabularen, haben aber keine intrinsische Substanz mehr, die sie vor der zerstörerischen Einwirkung der – wie es Jerzy Stempowski einmal prägnant auf den Punkt brachte – „von der Leine losgerissenen Geschichte“ (1959, 16)¹⁵ bewahren würde. Schreiben und Denken sind nur möglich durch Rückgriff auf Begriffe und Vokabulare, die ihrerseits beschädigt sind und keine substanzielle Wahrheit mit ungebrochener Geltung mehr zum Ausdruck bringen können.

Lange Zeit verkannt und unterschätzt verdient Lurczyńskis Werk intensivere Beachtung, da es sowohl für die Entwicklung der polnischen Auseinandersetzung mit der Lagerthematik schon früh, teilweise noch vor Tadeusz Borowski oder auch Nałkowska, entscheidende Schneisen geschlagen hat, als auch in einer gesamt-europäischen Perspektive aufgrund der Vorgehensweise und der angesprochenen thematischen Bezüge anschlussfähig sein müsste. Es ist bemerkenswert, dass sein Beitrag zur Lagerliteratur im Wesentlichen durch die Erfahrungen im Lagerkomplex Buchenwald seinen Ausgang nahm. Für die polnische Literatur bleibt anzumerken, dass ihre frühen, auch in einem europaweiten Kontext avancierten und gerade auch mit der ausgeprägten Selbstkritik überzeugenden literarischen Auseinandersetzungen mit Krieg, Lager, Okkupation und Widerstand durch die Stalinisierung der Kultur mit der Durchsetzung des sozialistischen Realismus als verbindlicher ästhetischer Doktrin zu Beginn des Jahres 1949 durch eine ideologisierte Literaturproduktion abgelöst werden. Der anfängliche Impuls geht ein und wird erst Jahre später wieder aufgegriffen. Vor diesem Hintergrund verdient Lurczyński umso mehr Beachtung, gerade auch, wenn nach den Auswirkungen des KZ Buchenwald auf die europäischen Literaturen gefragt wird.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Ästhetik* (1957/59). Hg. v. Eberhard Ortland. Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen. Band 3: Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2009.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- Borowski, Tadeusz. *Krytyka*. Pisma w czterech tomach, t. IV. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Drewnowski, Tadeusz. *Literatura polska 1944–1989: Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

15 „[...] skoki historii zerwanej z łańcucha“ [...] die Sprünge der von der Kette losgerissenen Geschichte]. Der Ausdruck Stempowskis wurde zur stehenden Wendung, die bis auf den heutigen Tag von vielen, teils mit leichten Variationen aufgegriffen wird, vgl. z. B. Herling-Grudziński 1995, 389.

- Gall, Alfred. *Schreiben und Extremerfahrung – die polnische Gulag-Literatur in komparatistischer Perspektive*. Polonistik im Kontext, Bd. 1. Berlin: LIT-Verlag, 2012.
- Herling-Grudziński, Gustaw. *Dziennik pisany nocą. 1973–1979*. Pisma zebrane. Pod red. Zdzisława Kudelskiego. T. 4. Warszawa: Czytelnik, 1995.
- Kępiński, Antoni. *Oświęcimskie refleksje*. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Lurczyński, Mieczysław. Die alte Garde. *Polski dramat emigracyjny 1939–1969. Antologia*. Wybór i opracowanie Dorochna Ratajczajowa. Posen: Lektor, 1993, 30–96.
- Lurczyński, Mieczysław. *Trzy sztuki*. London: Oficyna Poetów i Malarzy, 1970.
- Lurczyński, Mieczysław. *Stara Gwardia*. Hannover: [o. A.], 1946.
- Lurczyński, Mieczysław. *Łusky Syreny*. Wydanie drugie. [Hannover]: Nakładem Polskiego Związku Wychodźstwa Przymusowego w Hanowerze, 1945.
- Miłosz, Czesław. *Legends nowocześnieści*. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- Morawiec, Arkadiusz. *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, 2009a.
- Morawiec, Arkadiusz. „Niech ludzie sądzą”. O dramacie *Stara Gwardia* Mieczysława Lurczyńskiego. *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrzeniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*. Hg. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2009b.
- Negt, Oskar. Einleitung. Marcuses dialektisches Verständnis von Demokratie. In: Marcuse, Herbert. *Nachgelassene Schriften, Bd. 1: Das Schicksal der bürgerlichen Demokratie*. Lüneburg: zu Klampen 1999, 12–25.
- Orłowski, Hubert. „Polnische Wirtschaft“. *Zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1996.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Rosenfeld, Alvin H. *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington etc.: Indiana University Press, 1980.
- Sacha, Magdalena Izabela. „Gdyście w obóz przybyć już raczyli...“. *Obraz kultury lagrowej w świadectwach więźniów Buchenwaldu 1937–1945*. Gdańsk: Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, 2014.
- Sofsky, Wolfgang. *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2004.
- Stempowski, Jerzy [unter dem Pseudonym „Paweł Hostowiec“ publ.]. „Notatnik nieśpiesznego przechodnia. Po powodzi“. *Kultura* 1959/1–2, 11–17.

