

# ZWISCHEN GESCHICHTE UND GEDÄCHTNIS

## Die Erinnerung an die Shoah in Tadeusz Różewiczs *Wycieczka do muzeum* und *Pułapka*

von Bernhard Hartmann (Duisburg)

1 Cf. Skrendo, Andrzej: Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji [Tadeusz Różewicz und die Grenzen der Literatur. Poetik und Ethik der Transgression]. Kraków: Universitas 2002, pp. 272-275.

2 Cf. Hartmann, Bernhard: Zum ›Schweigen‹ in Werk und Poetik Tadeusz Różewiczs. In: Ders./Woldan, Alois (Hg.): Schwarze Gedanken? Zum Werk Tadeusz Różewiczs. Passau: Stutz 2007, pp. 23-43, bes. pp. 23-26.

3 Zu »unreinen« Gattungsformen und der Überschreitung bzw. Verwischung von Gattungsgrenzen bei Różewicz cf. u.a. Burek, Tomasz: Nieczyste formy Różewicza [Die unreinen Formen von Różewicz]. In: *Twórczość* 7 (1974), pp. 99-109; Wyka, Kazimierz: Problemy zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza [Probleme des Gattungswechsels in Różewiczs Schreiben]. In: *Teksty* 1 (1975), pp. 53-71, oder in der jüngeren Forschung Skrendo 2002, pp. 172-176.

4 Różewicz, Tadeusz: Vorbereitungen zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch. Hg., übers. und m. einem Nachw. v. Peter Lachmann. München: Hanser 1979, p. 136.

5 Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. Zit. n.: Kiedaisch, Petra (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam 1995, p. 49.

6 Adorno, Theodor W.: *Engagement*. Zit. n.: Kiedaisch 1995, p. 53.

7 Adorno, Theodor W.: *Jene zwanziger Jahre*. Zit. n.: Kiedaisch 1995, p. 53.

8 In den ersten beiden Stücken *Kartoteka* (*Kartothek*, 1960) und *Grupa Laokoona* (*Laokoön-Gruppe*, 1961) steht die Auseinandersetzung mit der Gattungspoetik bzw. mit unterschiedlichen ästhetischen Konzeptionen und dem Kunstbetrieb im Zentrum des Interesses, in den späteren Stücken *Naczworakach* (*Auf allen Vieren*, 1971), *Odejsie Głodomora* (*Der Hungerkünstler geht*, 1976) und *Pułapka* (*Die Falle*, 1982) werden Künstlerindividuen in den Mittelpunkt gerückt.

9 Dies in der Dramatik u.a. in der – auf Lessings *Laokoön*-Schrift von 1766 anspielenden – *Laokoön-Gruppe*, wo es eine Reihe von persiflierend

Am Beginn von Tadeusz Różewiczs literarischer Laufbahn steht die Bearbeitung der Kriegserfahrung als individuelles und kulturelles Trauma. In seiner Poetik schlägt sich diese Erfahrung in der Ablehnung aller ästhetisierenden Verfahren nieder; die Gedichtbände *Niepokój* (*Unruhe*, 1947) und *Czerwona rękawiczka* (*Roter Handschuh*, 1948) prägten mit ihrer Lakonie und poetischen Askese die polnische Nachkriegslyrik. Wie die frühe Lyrik handeln auch die nüchternen, teils autobiografisch fundierten Texte des ersten Erzählbands *Przerwany egzamin* (*Unterbrochenes Examen*, 1960) großteils vom Krieg und dem Alltag im Widerstand sowie von der schwierigen Rückkehr in den Nachkriegsalltag. In Lyrik und Erzählprosa verbindet sich die Kriegsthematik mit zwei Motiven, deren Gemeinsamkeit in der Abgrenzung des sprechenden Ichs von den Mitmenschen liegt: dem v.a. in den Erzählungen anzutreffenden Motiv der Überlegenheit gegenüber jenen, die die Kriegserfahrung nicht teilen,<sup>1</sup> und dem Motiv der Unsagbarkeit des Geschehenen und Erlebten.<sup>2</sup> Während das Moment der Überlegenheit nach und nach in den Hintergrund rückt, bleibt die Suche nach einer literarischen Form, die existenziellen Erfahrungen wie dem Kriegserlebnis gerecht wird, eines der zentralen Anliegen von Różewiczs Schaffen.

Diese Suche und mit ihr die Auseinandersetzung mit literarischen Traditionen und Konventionen prägen insbesondere Różewiczs Dramatik. Wollte man den drei Grundgattungen – bei aller Vorsicht, mit der der Gattungsbegriff im Allgemeinen und besonders mit Blick auf Różewiczs Schaffen zu verwenden ist<sup>3</sup> – jeweils eine spezifische Funktion innerhalb des Gesamtwerks zuschreiben, so könnte man vielleicht sagen, dass Różewiczs Lyrik die Auswirkungen des Kriegs und der Entwicklungen der Nachkriegszeit auf das individuelle Bewusstsein gestaltet, während die Erzählprosa zusätzlich die Begebenheiten dokumentiert, die dieses Bewusstsein prägen. Die Dramatik hingegen spielt das spannungsreiche Verhältnis zwischen ›Kunst‹ und ›Leben‹, das nach dem zweiten Weltkrieg unter völlig neuen Vorzeichen steht, in seinen verschiedenen Aspekten durch, wobei der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den Gattungsnormen des Dramas ein besonderer Stellenwert zukommt. Wie den Lyriker beschäftigt auch den Dramatiker Różewicz die Frage, wie Literatur nach dem Zivilisationsbruch aussehen kann. Wenn Różewicz in einem Gedicht von 1976 es rückblickend als seine Aufgabe bezeichnet, »poesie nach auschwitz zu machen«,<sup>4</sup> bezieht er sich natürlich und wohl in polemischer Absicht auf Theodor W. Adornos Diktum, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«.<sup>5</sup> Gleichwohl lässt sich Adornos Nachtrag, in diesem Satz sei »negativ [...] der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt«,<sup>6</sup> auch auf Różewiczs Schaffen beziehen, dessen Einstellung zum kulturellen und literarischen Erbe und zur Rolle der Kunst in vielerlei Hinsicht mit Adornos Auffassung übereinstimmt,

daß der Boden von Kunst selber erschüttert ist, daß ein ungebrochenes Verhältnis zum ästhetischen Bereich nicht mehr möglich ist. Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischsten Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.<sup>7</sup>

Różewiczs Misstrauen richtet sich zunächst, aber nicht nur, gegen die ästhetische Tradition und den durch sie inspirierten literarischen Formenkanon von Literatur und bildender Kunst.<sup>8</sup> So unterzieht er etwa die durch Johann Joachim Winckelmann vermittelte Antikerzeption, aber auch ästhetische und poetische Konzeptionen der Zwischenkriegsavantgarde und Nachkriegskunst einer kritischen Revision.<sup>9</sup> Zum einen kann die Literatur nach der Erfahrung von Krieg und Shoah nicht mehr glaubwürdig Ganzheit, Harmonie und die Identität von Wahrem und Schöner suggerieren – das ›Wahre‹ und das ›Schöne‹ sind nicht mehr eins, und damit gewinnt auch die Frage nach dem ›Guten‹ eine neue Dimension. Zum anderen kann sie die tradierten Gattungen nicht unhinterfragt als »Systeme [...], in denen bestimmte Formen der Bewältigung von Wirklichkeit und der Ordnung des Materials der Erinnerung organisiert sind«,<sup>10</sup> fortschreiben. Die aus den Positionen Adornos

eingesetzten Zitaten aus Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) gibt und wo im vierten Bild verschiedene Ausprägungen avantgardistischer Kunst parodiert werden. – Ausführlicher zu Różewicz' kritischem Traditionsbezug, bes. im Blick auf modernistische Positionen, cf. Kalisch, Eleonore: *Sprachspiele als Machtspiele*. Tadeusz Różewicz redigiert die *Moderne*. Berlin: Vistas 1999.

10 Hofmann, Michael: *Literaturgeschichte der Shoah*. Münster: Aschendorff 2003, p. 28.

11 Cf. *ibid.*, p. 31f.

12 Cf. Różewicz, Tadeusz/Braun, Kazimierz: *Języki teatru* [Die Sprachen des Theaters]. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1989, p. 22.

13 Diese von Różewicz selbst geprägte und häufig verwendete Formulierung hat sich auch in Forschung und Kritik als Bezeichnung seines Dramenschaffens eingebürgert.

14 Neben dieses historische setzt Różewicz später ein privates Erinnerungsprojekt, in dessen Zentrum sein älterer, 1944 von der Gestapo ermordeter Bruder Janusz (in *Nasz starszy brat* [Unser älterer Bruder, 1992]) und seine Mutter (in *Matka odchodzi* [Mutter geht], 2000) stehen. Dieses private Erinnerungsprojekt steht unter anderen Prämissen – cf. dazu Ritz, German: Tadeusz Różewicz's *Matka odchodzi* – eine psychopoetische Lektüre. In: Hartmann/Woldan 2007, pp. 83-96, bes. pp. 83-85.

15 Cf. Kunz, Tomasz: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* [Negative Strategien in der Dichtung von Tadeusz Różewicz. Von der Poetik des Textes zur Poetik der Lektüre]. Kraków: Universitas 2005, pp. 79-121.

16 Cf. Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Übers. v. Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach 1990, p. 13.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 19.

20 *Ibid.*

als Notwendigkeit abzuleitende Auseinandersetzung mit der Logik der Gattung<sup>11</sup> führt bei Różewicz in der Dramatik über die »bewusste Destruktion«<sup>12</sup> tradierter Formen und das Experiment mit dramatischen und theatralischen Ausdrucksmitteln zu einer poetologischen Neuorientierung. Die Herausforderung, die historische Wahrheit des 20. Jahrhunderts, das Unsagbare der Massenvernichtung literarisch zu erfassen und für die kollektive Erinnerung verfügbar zu machen, markiert zudem die Schnittstelle zwischen der (meta-)poetischen und der ethischen Dimension von Różewicz's »realistisch-poetischem Theater«.<sup>13</sup>

Die Kriegserfahrung selbst ist in Różewicz's Dramatik wie in der Lyrik und Narrativik zwar durchgängig präsent, wird aber vergleichsweise selten zum zentralen Gegenstand. Das einzige Stück, dessen Handlung in der Kriegszeit spielt, ist das an die Kriegserzählungen erinnernde *Do piachu...* (*In die Grube...*, 1972); ansonsten wird der Krieg in Stücken wie *Kartoteka* (*Kartothek*, 1960) oder *Spaghetti i miecz* (*Spaghetti und Schwert*, 1964) stärker unter dem Aspekt seiner individuellen und gesellschaftlichen Nachwirkungen oder – wie in *Głos Anonima* (*Die anonyme Stimme*, 1977), einer Collage aus Tagebuchausschnitten eines Soldaten des ersten Weltkriegs – als allgemeines Phänomen behandelt. Die Shoah wird nur ein einziges Mal explizit thematisiert, dafür aber an einer entscheidenden Stelle, nämlich in *Pulapka* (*Die Falle*, 1982), dem letzten Stück des »realistisch-poetischen Theaters«. Die entsprechende Passage aus *Pulapka* wird im Folgenden vor dem Hintergrund von Różewicz's früher Erzählung *Wycieczka do muzeum* (*Ausflug ins Museum*, 1960) gelesen, die von einem Besuch in der Auschwitz-Gedenkstätte in Oświęcim handelt. Auf diese Weise soll exemplarisch die Spezifik von Różewicz's Dramatik als historischem Erinnerungsprojekt<sup>14</sup> aufgezeigt werden. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die folgende Hypothese: So wie Różewicz's Poetik und sein Umgang mit dem eigenen Werk darauf abzielen, konventionalisierte und institutionalisierte Rezeptionsweisen von Literatur aufzubrechen – Tomasz Kunz spricht in diesem Zusammenhang vom Übergang »von der Institution zum Ereignis«<sup>15</sup> –, so geht es ihm auch um eine Entinstitutionalisierung bzw. Entautomatisierung der Erinnerung. Dieser Sachverhalt soll unter Rückgriff auf die von Pierre Nora in seiner Theorie der Gedächtnisorte vorgenommene Differenzierung zwischen »Geschichte« und »Gedächtnis« näher bestimmt werden.

Nora stellt die Geschichtsschreibung als distanzierende und abstrahierende »Repräsentation der Vergangenheit« dem kollektiven Gedächtnis als »stets aktuelle[m] Phänomen, eine[r] in ewiger Gegenwart erlebte[n] Bindung« gegenüber<sup>16</sup> und führt dazu aus:

Weil das Gedächtnis affektiv und magisch ist, behält es nur die Einzelheiten, welche es bestärken: es nährt sich an unscharfen, vermischten, globalen oder unsteten Erinnerungen, besonderen oder symbolischen, ist zu allen Übertragungen, Ausblendungen, Schnitten oder Projektionen fähig. Die Geschichte fordert, da sie eine intellektuelle, verweltlichende Operation ist, Analyse und kritische Argumentation. Das Gedächtnis rückt die Erinnerung ins Sakrale, die Geschichte vertreibt sie daraus, ihre Sache ist die Entzauberung. Das Gedächtnis erwächst einer Gruppe, deren Zusammenhalt es stiftet [...]. Die Geschichte dagegen gehört allen und niemandem; so ist sie zum Universalen berufen. Das Gedächtnis haftet am Konkreten, im Raum, an der Geste, am Bild und Gegenstand. Die Geschichte befasst sich nur mit zeitlichen Kontinuitäten, mit den Entwicklungen und Beziehungen der Dinge. Das Gedächtnis ist ein Absolutes, die Geschichte kennt nur das Relative.<sup>17</sup>

Die Geschichtswissenschaft zielt laut Nora letztlich »nicht [auf] die Heraufbeschwörung dessen, ›was wirklich geschehen ist‹, sondern [auf] seine Vernichtung«.<sup>18</sup> Sie verleibe sich das Gedächtnis ein als »registrierendes Gedächtnis, das dem Archiv die Sorge überlässt, sich zu erinnern«,<sup>19</sup> und mache es zu einer

gigantische[n], schwindelerregende[n] Konstitution des materiellen Grundstocks von allem, woran wir uns unmöglich erinnern können, ein[em] unergründliche[n] Repertorium dessen, woran wir uns vielleicht einmal erinnern müssten. Das »papierne Gedächtnis«, von dem Leibniz gesprochen hat, ist eine autonome Institution aus Museen, Bibliotheken, Depots, Dokumentationszentren, Datenbanken geworden.<sup>20</sup>

Różewicz's *Wycieczka do muzeum* lässt sich als Kritik dieser institutionalisierten Form der Erinnerung lesen. Die Erzählung gibt weitgehend unvermittelt Beobachtungen, Eindrücke und Gesprächsfragmente wieder, die der nicht als Person in Erscheinung tretende Ich-

21 Różewicz, Tadeusz: Proza [Prosa]. Bd. 1. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2003, p. 168. Für die deutsche Übersetzung cf. Różewicz, Tadeusz: In der schönsten Stadt der Welt. Übers. u. hg. v. Roswitha Matwin-Buschmann. München: Hanser 2006, p. 114.

22 Różewicz 2003, p. 168.

23 Różewicz 2006, p. 114.

24 Ibid., p. 121.

25 Ibid., p. 118.

26 Różewicz 2003, p. 171.

27 Różewicz 2006, p. 118.

Erzähler bei einem Rundgang durch die Auschwitz-Gedenkstätte in Oświęcim gesammelt hat. Zunächst bleibt unklar, um welches Museum es sich handelt; die Besucher werden als gewöhnliche Ausflügler geschildert: Männer, Frauen und Kinder mit Proviantkörben, Aktentaschen und Fotoapparaten.<sup>21</sup> Den ersten Hinweis darauf, dass es sich um Auschwitz handelt, gibt eine Passage, die auch die kommerzielle Dimension des institutionalisierten Gedenkens ins Spiel bringt:

Przed muzeum jest zieleniec. Kolorowe ławki stoją pod topolami [...]. Przez krzewy widać szeregi jednopiętrowych ceglanych domów. Domy otoczone są drutami. Pod topolami stoi stolik. Siedzi przy nim starsza kobieta. Na stole leżą przewodniki po muzeum, książki, albumiki z reprodukcjami.

– To ciekawe czytanie, kup pani, to można czytać a czytać. Wszystko tu jest: wywózka, przywózka i męki, i ciał spalanie. Wszystkie opisy. Warte kupienia.<sup>22</sup>

Vor dem Museum erstreckte sich eine Grünanlage. Bunte Bänke standen unter Pappeln [...]. Durch die Büsche waren Reihen von einstöckigen Ziegelhäusern zu erkennen. Die Häuser waren von Stacheldraht umgeben. Unter einer Pappel stand ein Tisch. Eine alte Frau saß daran. Auf dem Tisch lagen Museumskataloge, Bücher, kleine Alben mit Reproduktionen.

»Eine interessante Lektüre! Kaufen Sie, meine Dame, das legen Sie nicht wieder weg. Hier ist alles drin: Abtransport und Einlieferung, die Folterungen und die Verbrennung der Leichen. Alles genau beschrieben. Das lohnt sich fürs Geld.«<sup>23</sup>

In der Folge durchwandert die Besuchergruppe die einzelnen Stationen des Museums. In die Informationen des Museumsführers mischen sich die ungenierte Schaulust der Erwachsenen und die wachsende Langeweile der Kinder. Auf diese Weise vermittelt der Text den Eindruck, dass das einstige Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau gut anderthalb Jahrzehnte nach seiner Befreiung zu einem Museum wie jedes andere geworden ist.

Immer wieder wird im Text die Problematik der Erinnerung und der Vermittlung des Wissens über das vergangene Geschehene aufgegriffen. Wie ein Leitmotiv wird in der Rede der Museumsbesucher der Satz variiert: »Es muss einem einer zeigen und erklären, wie das war.«<sup>24</sup> Gleichzeitig wirft die Erzählung die Frage auf, welche Instanz dazu in der Lage sein könnte. Im Text kommen mit dem Museumsführer und einem als Herr Józef angesprochenen Besucher zwei ehemalige Lagerhäftlinge zu Wort, von denen ersterer als Repräsentant der Geschichte im Sinne Noras angesehen werden könnte, während der zweite im Text als Träger der unmittelbaren, authentischen Erfahrung erscheint, der – so eine andere Figur – »alles selber erlebt [hat] und [weiß], wie es war.«<sup>25</sup> Anhand dieser beiden Figuren führt Różewicz die grundlegende Problematik jeder Tradierung von historischem Wissen als Gedächtnis oder Geschichte vor Augen: Das Gedächtnis verfälscht die Fakten und passt sie den jeweiligen individuellen oder kollektiven Bedürfnissen an – die kurze Erzählung des Herrn Józef zeichnet ein zumindest schiefes Bild der Lagerwirklichkeit:

– Cóż ja tu pani opowiem, tych drzew tu nie było jeszcze wtedy, gładko było. Przychodził transport, to gładko, grzecznie pojowano. Dzieci ja tu żadnych nie widziałem. Tu dzieci nie było. Nie wiem, czy tu było złoto. Jak ktoś przychodził, to wszystko oddawał i wszystko było zapisane, przy wyjściu wszystko otrzymywał. Ubranie, koszulę i rzeczy. Nawet było uprane i uprasowane. No, ale jak kto nie wychodził, to wszystko tu zostawało. No tak.<sup>26</sup>

»Was soll ich Ihnen groß erzählen, die Bäume hier gab's damals noch nicht, hier war es kahl. Wenn ein Transport kam, dann ging alles wie am Schnürchen, der wurde freundlich aufgenommen. Kinder hab ich hier keine gesehen. Hier gab es keine Kinder. Ob's hier Gold gegeben hat, weiß ich nicht. Wer eingeliefert wurde, hat alles abgegeben, und das wurde alles eingetragen, bei der Entlassung hat er alles zurückgekriegt. Anzug, Hemd und so Sachen. Sogar gewaschen und gebügelt. Na, und wenn einer nicht rausgekommen ist, dann ist alles hiergeblieben. Na ja.«<sup>27</sup>

Die Geschichte hingegen vermag allem Faktenreichtum zum Trotz kein lebendiges Bild der Vergangenheit zu zeichnen. In einer der wenigen längeren erzählenden Passagen heißt es über den Museumsführer:

28 Różewicz 2003, p. 172.

29 Różewicz 2006, p. 118f.

30 Różewicz 2003, p. 172.

31 Różewicz 2006, p. 119.

32 Hofmann 2003, p. 16.

33 Różewicz, Tadeusz: *Dramat [Dramen]*. Bd. 3. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2005, p. 71.

34 *Ibid.*

Przewodnik, były więzień obozu, ma najlepszą wolę. Rzeczowe informacje, cyfry, kilogramy odzieży, włosów kobiecych, tysiące pędzli do golenia, szczotek i misek, miliony spalonych ciał przeplata uwagami moralnymi, filozoficznymi, aforyzmami własnego wyrobu, cytataми z lektury i tak dalej. [...] Ciągłe podkreśla, jak się zresztą tłumaczył przed zwiedzającymi, że to wszystko, co się teraz w muzeum znajduje, jest tylko cząstką i nie można tego opisać, co się tu działo. Piekło.<sup>28</sup>

Der Führer, ein ehemaliger Häftling, gab sich redlich Mühe. Sachliche Informationen, Zahlen, soundso viel Kilogramm Kleidung, Frauenhaar, Tausende Rasierpinsel, Zahnbürsten und Eßschüsseln, Millionen verbrannter Leichen verflocht er mit moralischen, philosophischen Bemerkungen, mit selbstgemachten Aphorismen, Zitaten aus Büchern und so weiter. [...] Es hörte sich an, als wollte er sich vor den Besuchern entschuldigen, wenn er immer wieder betonte, was sich jetzt in dem Museum befinde, sei nur ein Bruchteil der Wirklichkeit, und man könne einfach nicht beschreiben, was hier vorgegangen sei. Die Hölle.<sup>29</sup>

Die zentrale Aussage wird dann wieder in direkter Rede wiedergegeben:

– To przechodzi ludzką wyobraźnię i nie można tego opisać słowami, więc musicie sobie sami wyobrazić.<sup>30</sup>

»Das übersteigt die menschliche Vorstellung, es lässt sich mit Worten nicht schildern, Sie müssen es sich schon allein ausmalen.«<sup>31</sup>

Was im Mund des Museumsführers hilflos klingt, benennt auf einer Metaebene die Schwierigkeit, vor der jedes Schreiben ›nach Auschwitz‹ steht, auch wenn es – wie bei Różewicz – kein Schreiben über Auschwitz im engeren Sinne ist, sondern diese Formulierung »zur Bezeichnung einer Situation und eines Bewusstseins, die durch das Wissen um den Völkermord gekennzeichnet sind«,<sup>32</sup> verwendet. Diese Schwierigkeit besteht darin, späteren Generationen nicht nur die geschichtlichen Fakten zu vermitteln, sondern ihnen auch Aspekte des Wesens dieser Erfahrung zugänglich zu machen. In *Wycieczka do muzeum* erweisen sich sowohl die institutionalisierte Geschichtsvermittlung als auch die individuelle Erinnerung als dazu untauglich. Nimmt man andere Texte Różewiczs hinzu, die – wie etwa *Spaghetti i miecz* oder *Do piachu...* – auch die ritualisierten Formen der mythisierenden und verklärenden kollektiven Erinnerung an die Kriegsvorgänge angreifen, so kann man in Noras Terminologie von einer Kritik sowohl der Geschichte als auch des Gedächtnisses sprechen.

Am Beispiel der Gestaltung und Funktionalisierung der Erinnerung an die Shoah in Różewiczs letztem Stück *Pułapka* lässt sich zeigen, inwiefern die kritische Revision und Neubestimmung der dramatischen Gattung in Różewiczs »realistisch-poetischem Theater« eigentlich auf eine Form der Erinnerung zielt, die letztlich zwischen Geschichte und Gedächtnis zu verorten wäre. Dazu nutzt Różewicz wie in seiner Dramenpoetik insgesamt die theatralische Dimension des Dramas, das durch seinen Doppelcharakter als nicht nur literarischer Text, sondern auch potenzielles Bühnenschauspiel neben der Sprache zumindest virtuell über andere Zeichensysteme und damit andere Wirkungsmöglichkeiten verfügt. Nicht von ungefähr kennzeichnet Różewiczs Stücke eine hervorgehobene Visualität, die sich etwa in prägnanten szenischen Bildern ausdrückt, die im Zusammenspiel mit dem Text der Figurenrede bereits in der Lektüre suggestive Kraft entfalten sollen. Im Nebentext zu dem als Fernsehspiel konzipierten, aber auch in den Gesamtausgaben von Różewiczs Dramatik figurierenden *Głos Anonima* spricht Różewicz an einer Stelle von der Notwendigkeit, die »verbale Information« durch »visuelle Information« zu ersetzen<sup>33</sup> und somit den »Übergang von der rationalen Argumentation zur emotionalen Argumentation« zu vollziehen.<sup>34</sup> Diese Auffassung vom Verhältnis zwischen Text und Bildlichkeit lässt sich auch auf die genuin dramatischen Texte des »realistisch-poetischen Theaters« übertragen, in denen die Dimension der sprachlichen Repräsentation um performative Verfahren und eine visuelle Bildlichkeit ergänzt wird, die weniger auf ein distanzierendes rationales Erfassen und Verarbeiten, sondern auf eine unmittelbare Wirkung zielen. Ein entsprechendes Zusammenspiel von Wort und Bildlichkeit wird auch in der Evokation der Shoah im zehnten der vierzehn Bilder von *Pułapka* vor Augen geführt. Der auf Motiven und Elementen aus Leben und Werk

35 Ibid., p. 249.

36 Różewicz, Tadeusz: Auf allen vieren. Der Hungerkünstler geht. Die Falle. Übers. v. Henryk Bereska. Berlin: Henschelverlag 1986, p. 149.

37 Różewicz 2005, p. 250f.

38 Różewicz 1986, p. 151.

Franz Kafkas basierende Text kreist um die Problematik des Verhältnisses von ›Kunst‹ und ›Leben‹. Die Hauptfigur Franz steht als lebensabgewandeter Künstler im Gegensatz zu fast allen übrigen Figuren des Stücks: den Eltern, seinen Schwestern, seiner Verlobte Felice und auch seinem Freund Max Brod. Zur ohnehin für Różewicz's Dramenpoetik charakteristischen Auflösung linearer zeitlicher oder kausaler Abfolgen kommt in *Pulapka* die Überlagerung verschiedener Zeitebenen: Außer der biografischen Zeit Kafkas gibt es eine historische Zeitebene, auf der das Geschehen der Shoah vorweggenommen wird. Auf der Bühne wird dieses Geschehen durch das Dekorationselement der schwarzen Wand markiert, die im Verlauf des Stücks immer stärker in den Vordergrund rückt und deren Öffnen und Schließen letztlich die Zäsuren und Schlüsselmomente des Stücks markieren. Ab dem zehnten Bild des Stücks wird sie zum dominierenden Akteur. Zunächst bildet sie lediglich den Hintergrund einer idyllischen Szene:

*W głębi sceny czarna ściana. Zielony trawnik. W cieniu jabłoni śpi Franz. [...] Przechodzi Ottla, w prostej wiejskiej sukience, w chusteczce na głowie. Zatrzymuje się nad śpiącym. Pochyla się, patrzy na jego twarz...Do ogrodu wbiegają w letnich barwnych sukienkach siostry: Elli i Valli. Trzymają się za ręce i tańczą.<sup>35</sup>*

*Im Hintergrund eine schwarze Wand. Grüner Rasen. Im Schatten eines Apfelbaums schläft Franz. [...] Ottla im einfachen ländlichen Gewand, mit Kopftuch, kommt herbei, bleibt vor dem Schlafenden stehen. Beugt sich, betrachtet sein Gesicht... In bunten Kleidern kommen die Schwestern Elli und Valli in den Garten gelaufen. Tanzen, sich an den Händen haltend.<sup>36</sup>*

Dann wird die schwarze Wand mit einer Bedrohung konnotiert, die von den Figuren auf der Bühne noch unbemerkt bleibt:

*Na tle czarnej ściany, w głębi pojawiają się oprawcy. Ubrani w czarne uniformy... Pies policyjny na smyczy. Przechodzą szybko pod ścianą, potem słychać naszczekiwanie psa. Nikt ich nie zauważył. Valli i Elli szepczą do siebie, wybuchają śmiechem. Ottla przycina sekatorem gałzki. Franz budzi się, nasłuchuje. Gdzieś daleko szczekają psy.<sup>37</sup>*

*Auf dem Hintergrund der Schwarzen Wand tauchen Häsher auf. In schwarzen Uniformen... Ein Polizeihund an der Leine. Sie gehen rasch an der Wand vorüber, dann hört man das Bellen eines Hundes. Niemand hat sie bemerkt. Valli und Elli flüstern miteinander, brechen in Lachen aus. Ottla schneidet mit einer Gartenschere Zweige. Franz wacht auf, lauscht. In der Ferne bellen Hunde.<sup>38</sup>*

Nachdem der erwachte Franz von einem Traum erzählt hat, der als prophetische Vision der Shoah gedeutet werden könnte, werden die Häsher, die durch ihre Uniformen ohnehin an SS-Leute erinnern, und die schwarze Wand eindeutig mit der Shoah verknüpft. An dieser Stelle kommt es zu einem Zusammenwirken von szenischem Geschehen und sprachlich vermittelter Information, die dem zu entsprechen scheint, was Różewicz in *Głos Anonima* als Zusammenwirken von emotionaler und rationaler Argumentation bezeichnet. Mitten in einem Dialog zwischen Franz und Ottla heißt es plötzlich:

*Na scenę wchodzi Oprawca, wskazuje na Ottlę. Franz tego nie widzi, wkłada w koszyku jabłko. Ottla zdziwiona dotyka dłonią piersi, jakby chciała zapytać »czy ja... czy to chodzi o mnie...«. Oprawca kiwa głową... Ottla wygładza dłońmi bluzkę i spódnicę, na palcach odchodzi za Oprawcą. Idą wzdłuż czarnej ściany, giną w ciemności. Franz nie widzi tego, co dzieje się za jego plecami, na tle czarnej ściany. W dali rozlega się ujadanie psów.*

*Na tle czarnej ściany ukazują się Człowiek z książką. Otwiera książkę i czyta: »W drodze prowadzącej od komory gazowej do grobów, a więc na przestrzeni kilkuset metrów, stało kilku dentystów z obciążkami... otwierali usta zmarłego, patrzyli w nie i wyciągali złoto, złote zęby i koronki i rzucali je do kosza. [...] Dentyści zajmowali osobny mały barak. O zmroku przynosili oni całe kosze złotych zębów do baraku i tam oddzielali złoto i przetapiali na sztabki. Pilnował ich gestapowiec i bił, kiedy robota szła zbyt powoli. Przetapiano zęby na sztabki, jeden centymetr grube, pół centymetra szerokie i dwadzieścia centymetrów długie.«*

*W ciszy:*

*Wzdłuż czarnej ściany Oprawcy pędzą stado nagich ludzi. Franz nie widzi i*

39 Różewicz 2005, p. 257f.

40 Różewicz 1986, p. 158f.

41 Cf. dazu Dębicz, Maria: Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem [Gespräch mit Tadeusz Różewicz]. In: Notatnik Teatralny 5 (1993), p. 92.

42 Różewicz 1986, p. 160.

43 Ibid.

*nie słyszy, cały pogrążony w oglądaniu drzewa, liści, gałązek, owoców... Z tłumy odrywają się trzy postacie kobiece. Ottla, Valli i Elli. Nagie. Oslaniają swą nagość rękami i włosami. Ktoś rzuca w ich stronę jakieś ubranie, szmaty, trepy, buciki. Ottla dostaje do męskiej koszuli podarte kalessony, stare podarte spodnie, bluzę z rosyjskiego żołnierza-jeńca. Na głowie chusteczka. Na ramieniu biała opaska z »gwiazdą Dawida«. [...] Ottla podchodzi z tyłu do brata i zakrywa mu oczy dłońmi. Franz śmieje się.<sup>39</sup>*

*Auf die Bühne kommt ein Häscher, zeigt auf Ottla. Franz sieht ihn nicht, legt Äpfel in einen Korb. Ottla berührt verwundert mit der Hand ihre Brust, als wolle sie fragen »Bin ich gemeint... geht es um mich?« Der Häscher nickt. Ottla glättet mir der Hand Bluse und Rock und folgt auf Zehenspitzen dem Häscher. Sie gehen an der schwarzen Wand entlang und entschwinden in der Finsternis. Franz sieht nicht, was hinter seinem Rücken vor der Schwarzen Wand geschieht. In der Ferne Hundegebell. Vor der schwarzen Wand erscheint ein Mensch mit einem Buch. Er schlägt das Buch auf und liest*

*Der Mensch. Auf dem Weg von der Gaskammer zu den Gräbern, also auf einem Abschnitt von ein paar hundert Metern, standen einige Zahnärzte mit Kneifzangen... sie öffneten die Münder der Toten, sahen rein und brachen das Gold heraus, Goldzähne und -kronen, und warfen sie in einen Korb. [...] Die Dentisten wohnten in einer kleinen Baracke. In der Dämmerung brachten sie die Körbe voll Goldzähne in die Baracke, trennten dort das Gold ab und schmolzen es zu Barren. Ein Gestapomann bewachte sie und schlug sie, wenn ihm die Arbeit zu langsam voranging. Sie zerschmolzen Zähne zu Barren, einen Zentimeter dick, einen halben Zentimeter breit und zwanzig Zentimeter lang.*

*In der Stille:*

*Entlang der Schwarzen Wand treiben die Häscher eine Herde nackter Menschen. Franz hört und sieht das nicht, ganz in die Betrachtung eines Baumes versunken, seiner Blätter, Zweige, Früchte... Aus der Menge lösen sich drei Frauengestalten. Ottla, Valli und Elli. Nackt. Bedecken ihre Blöße mit Händen und Haaren. Jemand wirft ihnen Kleidungsstücke zu, Lumpen, Holzpantinen, Schuhe. Ottla bekommt zu einem Männerhemd eine zerrissene Männerunterhose, eine alte zerrissene Hose, die Bluse von einem Sowjetsoldaten, einem Kriegsgefangenen. Auf dem Kopf ein Taschentuch, Am Arm eine weiße Binde mit dem Davidsstern. An den Füßen Holzpantinen. [...] Ottla geht von hinten zu ihrem Bruder und deckt ihm mit den Händen die Augen zu. Franz lacht.<sup>40</sup>*

Das historische Dokument – eine Passage aus einem Bericht über das Vernichtungslager Majdanek,<sup>41</sup> die mit dem Motiv des Goldes auch ein Element des Augenzeugenberichts aus *Wycieczka do muzeum* aufgreift – bricht einerseits in die Beschreibung des szenischen Bildes ein und vollzieht so performativ den Bruch nach, den die Shoah für die abendländische Kultur bedeutet. Andererseits ruft der Bericht den geschichtlichen Kontext auf, in dem das vorwiegend nicht-sprachliche Bühnengeschehen seine Wirkung erst entfalten kann. Das sprachlich verfasste, repräsentierende Geschichtswissen über die Shoah bildet gewissermaßen das Fundament für die fiktionale Wirklichkeit des Stücks, in dem es keineswegs allein um die Erinnerung an die Shoah geht. Wenn zu Beginn des Bildes und am Ende Franz und seine Schwestern beim Fangen- und Versteckspielen gezeigt werden, die Schwestern in der Wiederholung aber als KZ-Häftlinge erscheinen, während die Künstlerfigur Franz »nichts hört und sieht«, dann wird in dieser Szene neben der Frage nach der – gerade in der polnischen Kultur seit der Romantik gängigen und im Falle Kafkas auch außerhalb Polens häufig strapazierten – Auffassung vom Dichter als Propheten auch die grundsätzliche Frage nach der Rolle des Künstlers und dem Status der Kunst ›nach Auschwitz‹ virulent. *Pułapka* möchte weniger etwas über Auschwitz sagen, sondern stellt vielmehr die Frage, was Auschwitz für das Leben danach und die Wahrnehmung des Lebens davor bedeutet, und in diesem Sinne wird auch das historische Geschehen der Shoah evoziert. Am Ende der Szene steht wiederum ein prägnantes szenisches Bild, das die Frage nach den Konsequenzen von Auschwitz für die Kultur im Zusammenspiel zwischen – diesmal poetischer – Sprache und theatralischer Visualität beantwortet: Als der aus seiner Gedankenversunkenheit erwachte Franz nach seinen Schwestern ruft, die nun schon endgültig im Schatten der schwarzen Wand verschwunden sind, antwortet ihm nur ein »Echo [...], vervielfacht die Laute, die Vornamen und verhallt.«<sup>42</sup> Über die zu Beginn des Bildes farbenfrohe Bühne »senkt sich langsam totes, kaltes Licht. Die Farben ersterben. Alles verwandelt sich in Rauch, Nebel, Asche.«<sup>43</sup>

44 Różewicz 2005, p. 291; Różewicz 1986, p. 199. Im polnischen Original wird übrigens anders als in der deutschen Übersetzung erst hier von der unmarkierten Klein- («czarna ściana») zur Großschreibung («Ściana Śmierci») gewechselt.

45 Różewicz, Tadeusz: Nic, czyli wszystko [Nichts, also alles]. In: Ders.: Proza. Bd. 3. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004, p. 183. Cf. dazu auch Drewnowski, Tadeusz: Walka o oddech. Bio-poetyka. O Pisarstwie Tadeusza Różewicza [Kampf um Atem. Bio-Poetik. Über Tadeusz Różewicz Schreiben]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, pp. 165-173, bes. pp. 170-172.

46 Różewicz, Tadeusz: Matka odchodzi [Mutter geht]. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2001, p. 10.

47 Cf. Nora 1990, p. 12.

48 Ibid., p. 13.

49 Cf. ibid., p. 26.

50 Ibid.

51 Ibid., 29.

52 Hartmann, Bernhard: Sensualist, nicht Metaphysiker. Der Lyriker und Dramatiker Tadeusz Różewicz im Gespräch. In: Theater der Zeit 4 (2005), p. 18.

Wird im zehnten Bild von *Pułapka* die Erinnerung an die Shoah mit der Reflexion über ihre Konsequenzen für die europäische Kultur verknüpft, so lässt das Schlussbild des Stücks einen weiteren zentralen Aspekt von Różewicz's historischem Erinnerungsprojekt erkennen. Laut abschließendem Nebentext sollen in einer potenziellen Bühnenrealisierung des Stücks nach Abschluss der Bühnenhandlung auch die Schauspieler von den Häschern hinter die Schwarze Wand getrieben werden, die am Ende der Nebentextpassage konkret als »Todeswand«<sup>44</sup> bezeichnet wird. Auf diese Weise gewinnt das Bühnengeschehen eine Gegenwart und Universalität, die über die Biografie Kafkas und das historische Geschehen der Shoah hinausreicht. *Pułapka* wird damit neben der Auseinandersetzung mit der Figur Kafkas als bestimmtem Künstlertypus vor dem historischen Hintergrund des 20. Jahrhunderts zu einer Allegorie der allgemeinen Bedrohung des ›Lebens‹ durch den ›Tod‹. Diese Allegorie ist weniger im Sinne barocker Vanitas-Dichtung als Memento Mori und allgemeiner Verweis auf die Vergänglichkeit des Menschen zu verstehen, sondern eher als Hinweis auf die vielfältigen historischen Bedrohungen, die in Różewicz's Werk in unterschiedlichen Formen auftreten – als »dynamisches und handelndes Nichts«<sup>45</sup> oder in der Gestalt zeitgenössischer Bedrohungen wie dem atomaren Wettrüsten, der Bevölkerungsexplosion oder den »hunderterten [Kriegen], die seit Ende des Zweiten Weltkriegs unaufhörlich geführt werden«.<sup>46</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint auch die für *Pułapka* zentrale Frage nach dem Status der ›Kunst‹ und der Rolle und Verantwortung des Künstlers gegenüber dem ›Leben‹ als immer neu zu aktualisierende.

Das Aufbrechen institutionalisierter Formen der Literaturrezeption und die implizite Kritik der Erinnerungsformen der objektiven »Geschichte« und des subjektiven bzw. kollektiv-subjektiven »Gedächtnisses« im Sinne Noras zielen bei Różewicz auf eine Form der Erinnerung, die nicht wie die »Geschichte« einen Abschluss und eine Distanzierung anstrebt, die aber ebenso wenig unhinterfragt zur Herausbildung partikularer Identitäten und damit zu Selektion und Ausschluss dienen soll. Gerade diese Aspekte werden in Różewicz's Werk durchgängig unterlaufen. Dennoch scheinen in Różewicz's Umgang mit der historischen Erfahrung Momente sowohl der »Geschichte« als auch des »Gedächtnisses« auf, die im Zusammenspiel die Spezifik dieses Aspekts seiner Dramatik ausmachen. Von der »Geschichte« ist es v.a. das Moment der Distanz,<sup>47</sup> da die Evokation des vergangenen Geschehens sich auf ein historisches Dokument stützt. Andererseits wird dieses Geschehen durch das Aufbrechen der konventionellen Theatersituation am Ende von *Pułapka* – und dies ist ein Moment des »Gedächtnisses« – als »stets aktuelles Phänomen«<sup>48</sup> vorgeführt. Davon ausgehend könnte man von Różewicz's »realistisch-poetischem Theater« als literarischem »Gedächtnisort« sprechen, da es sich – um Teile von Noras Definition dieses Begriffs zu zitieren – im »Wechselspiel von Gedächtnis und Geschichte« konstituiert und als »Produkt eines höchst abstrakten Gedankenwerks« in einer potenziellen, im Nebentext vorweggenommenen Bühnenrealisierung gleichzeitig »der sinnlichsten Erfahrung unmittelbar gegeben« wäre.<sup>49</sup> Auch den »Willen [...], etwas im Gedächtnis festzuhalten«,<sup>50</sup> der nach Nora die Grundvoraussetzung dafür ist, dass von einem Gedächtnisort gesprochen werden kann, ist bei Różewicz sicherlich gegeben. An Stücken wie *Kartoteka*, *Spaghetti i miecz* oder *Do piachu...* ließe sich auch zeigen, dass sie auf eine »Umschichtung des Gedächtnisses«<sup>51</sup> im Sinne einer Korrektur der verfälschenden kollektiven Erinnerung an die polnische Kriegs- und unmittelbare Nachkriegsrealität zielen.

Allerdings überschreitet *Pułapka* die Grenzen des nationalen Diskurses, innerhalb derer Nora die Gedächtnisorte ansiedelt, indem hier die Erinnerung an die Shoah nicht aus einer spezifisch polnischen Perspektive betrachtet, sondern in eine universelle Dimension überführt wird. Das Geschehen der Shoah markiert einerseits den Zivilisationsbruch, steht andererseits aber metonymisch für das Grauen und die Vernichtung des Zweiten Weltkriegs und letztlich für die Bedrohung des ›Lebens‹ durch den ›Tod‹. Vor diesem Hintergrund ist die Erinnerung an die Shoah nicht ausschließlich retrospektiv ausgerichtet, sondern zielt auch auf die Gegenwart der jeweiligen Rezeption des Stücks, in der sie für jeweils aktuelle Bedrohungen sensibilisieren soll – wobei das ›auch‹ zu betonen ist, denn es markiert die Spezifik von Różewicz's Dramenpoetik und auch seine Position im Schreiben nach Auschwitz. Auschwitz und die Shoah werden in *Pułapka* ebenso wie die Biografie Kafkas zu »Brocken«, die der Dramatiker »aus der Realität heraus[bricht]« und auf eine Weise bearbeitet, die sie »im Grunde real« bleiben, aber doch auch »ihre Gestalt, ihre Farbe und auch ihr Gewicht« verändern lässt.<sup>52</sup> D.h., die Erinnerung an die Shoah bezieht sich einerseits auf

53 Adorno: Engagement. Zit. n. Kie-  
daisch 1995, p. 55.

54 Hofmann 2003, p. 16.

55 Kertész, Imre: Die exilierte Spra-  
che. Essays und Reden. Frankfurt/M.:  
Suhrkamp 2003, p. 220.

56 Ibid., p. 217f.

das singuläre Geschehen des Völkermords, das sich einer rationalen Verarbeitung entzieht. Andererseits wird die Shoah, indem sie metonymisch für das Grauen und die Vernichtung des Krieges und letztlich für die Bedrohung des ›Lebens‹ durch den ›Tod‹ steht, für die kulturelle Sinnproduktion in Anspruch genommen. Gegen die etwa bei Adorno, aber auch in späteren einschlägigen Arbeiten anzutreffenden Vorbehalte, Auschwitz und die Shoah zum »Kulturbesitz«<sup>53</sup> oder »ein[em] *pars pro toto* oder ein[em] Symbol«<sup>54</sup> zu machen, entspricht Rózewicz's Vorgehen damit eher der Position von Imre Kertész, der die Shoah als »Trauma der europäischen Zivilisation« ansieht und es für eine »Existenzfrage für diese Zivilisation« hält, ob es »in konstruktiver oder destruktiver Form in den Gesellschaften Europas weiterlebt«.<sup>55</sup> Rózewicz macht im »realistisch-poetischen Theater« wie in seinem übrigen Schaffen aus dem individuellen Kriegstrauma und dem zivilisatorischen Trauma der Shoah »Kultur«, bleibt sich aber immer der auch von Kertész (unter Bezug auf Kafka) angesprochenen »Unmöglichkeit«<sup>56</sup> dieses Unterfangens bewusst. Daher u.a. rührt die sein gesamtes Werk durchziehende fundamentale Ambivalenz seiner Haltung zur ›Kunst‹ und zum Künstlersein, auch dem eigenen.



**Bernhard Hartmann**, geb. 1972 in Gerolstein/Eifel, Studium der Slawistik (Polonistik) und Germanistik in Mainz, Wrocław und Potsdam, 2001–2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Erfurt, bis Februar 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Slawistik der Universität Wien.  
Kontakt: [bernhard.hartmann@web.de](mailto:bernhard.hartmann@web.de).