

Katarzyna Adamczak
Universität Hamburg
katarzyna.adamczak@uni-hamburg.de

Data przesłania tekstu do redakcji: 01.06.2016
Data przyjęcia tekstu do druku: 19.02.2017

Postkatastrophische Re-Lektüre Tadeusz Hołuj's *Puste pole*

ABSTRACT: Adamczak Katarzyna, *Postkatastrophische Re-Lektüre Tadeusz Hołuj's Puste pole* (Postcatastrophic Re-Reading of Tadeusz Hołuj's *Puste pole*). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 17–28. ISSN 2084-3011.

This article deals with the re-interpretation of Tadeusz Hołuj's drama *Puste pole* (1963; *The Empty Field*) and its theatrical staging by Józef Szajna in 1965. Based on the drama I want to demonstrate how the artists – who were both survivors of the concentration camp in Auschwitz – managed re-presenting the Holocaust despite the political situation and the accompanying anti-Semitic government campaign in Poland in the 1960s. The reception of the drama of then and nowadays shows how that re-presentation was once interpreted due to the political circumstances, which made the issue of the Holocaust and the Jews bannend from public life, language, and memory. Finally I explore how Hołuj's drama can be read today when we approach it via postcatastrophic re-reading determined by after-knowledge, retrospection, and retroactivity.

KEYWORDS: postcatastrophy; re-reading; Shoah; drama; staging; re-presentation; reception; communism

Die vorliegenden Ausführungen betreffen die Re-Interpretation von Tadeusz Hołuj's Drama *Puste pole* (*Das leere Feld*, 1963) und dessen zwei Jahre später erfolgte Uraufführung durch Józef Szajna. Anhand des Stückes und seiner damaligen wie zeitgenössischen Rezeption wird gezeigt, wie es den Künstlern – in diesem Fall dem Dramenautor Hołuj und dem Regisseur Szajna – (un)beabsichtigt gelang, den Holocaust, trotz der politischen Zustände und der damit einhergehenden antisemitischen Stimmung in Polen der 1960er Jahre, zu vergegenwärtigen und wie diese Vergegenwärtigung damals und heute wahrgenommen wurde bzw. werden kann. Die erneute Lektüre des Textes soll zeigen, wie die für ihn charakteristische Semantik der Latenz den heutigen Leser ergreift und ihn auf diese Weise zu einer postmemorialen Arbeit animiert. Denn der Leser wird einer übermittelten Erinnerung ausgeliefert, muss daher, genauso wie ein Schriftsteller, der

der Generation *postmemory* angehört, durch „Investition der Vorstellungen, Projektionen und (...) Kreation“ (Hirsch 2008: 107) den lückenhaften Text vervollständigen, um ihm eine Aussage zu verleihen. Bei der Re-Lektüre des Dramas stütze ich mich auf das Konzept der Postkatastrophe. Es wurde von einer Forschergruppe um die Hamburger Slavistin Anja Tippner für die Zeit nach der Shoah und ein damit einhergehendes zunehmendes Interesse an deren Auswirkungen entwickelt (cf. Artwińska et al. 2015). Der Ausgangspunkt war dabei die kulturwissenschaftliche Annahme, wonach der Begriff „Katastrophe“ im 20. Jahrhundert – mit der Romanistin und Philosophin Judith Kasper (2014: 13) – nicht mehr als „Terminus für schockartige, plötzliche Ereignisse mit extremem zerstörerischen Potential“, die zu einer Wende führen, benutzt wird (diese Definition herrschte noch im 20. Jahrhundert in der Naturgeschichte und der politischen Geschichte vor). Anstatt des Wendecharakters der Katastrophe dominiert nunmehr die „Vorstellung einer Verstetigung der Katastrophe zu einem dauerhaften Zustand bzw. normalisierten Ausnahmezustand der Geschichte selbst“ (Kasper 2014: 13). Die Virulenz und Gültigkeit einer solchen Wahrnehmung der Katastrophe lässt sich insbesondere im Hinblick auf die Folgen der Shoah erkennen, zumal sie gravierende bzw. „fundamentale“ Veränderungen verursacht (hat), die nicht rückwirkend gemacht werden können (cf. Artwińska et al. 2015: 11). Der Schwerpunkt einer postkatastrophischen Auseinandersetzung mit der Shoah liegt demnach nicht so sehr in der Vertiefung des faktenbezogenen Wissens über die nationalsozialistische Judenvernichtung, sondern vielmehr in der Herausarbeitung ihrer Folgen für die jeweilige Gegenwart.

In den mehr als 75 Jahren seit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde Polen verschiedenen Gewalterfahrungen, wie Nationalsozialismus, Stalinismus oder Kommunismus ausgesetzt. Diese Gewaltbreite drückt sich nicht nur in diversen Opfergruppen und Opferkonkurrenzen aus, sondern trägt ebenfalls zu Praktiken der Verwischung oder Umdeutung der im Laufe der Zeit staatlich erlaubten / gepflegten Erinnerung(en) bei. Somit lässt sich behaupten, dass die postmemoriale Arbeit, die gegenwärtig das erinnernde Subjekt leistet, gleichermaßen in der Spurensicherung, wie in der Spurentschlüsselung liegt. Das Sichern und Entschlüsseln von Spuren ist insbesondere bei der Lektüre von älteren, vor 1989 verfassten Texten nötig. Denn in ihnen sind universalistische Versuche der polnischen

Kontextualisierung der Shoah und die Praktiken des Ausschlusses der Erinnerung an die jüdischen Opfer zu beobachten. Zu solch einem Textkorpus gehört augenscheinlich das Stück *Puste pole*, das als das früheste Beispiel für eine postkatastrophische Auseinandersetzung mit der Shoah im polnischen Drama bezeichnet werden kann.

In diesem Text, dessen Handlung – wie dem Nebentext zu entnehmen ist – „gegenwärtig“ (Hołuj 1963: 5) stattfindet, geht es um die Folgen des Krieges¹: um die Nutzung des Geländes eines ehemaligen Vernichtungslagers und um das divergierende Verhältnis zur Vergangenheit, das anhand von zwei Protagonisten abgebildet wird. Der eine von ihnen heißt Leon – ein ehemaliger Häftling und nach dem Krieg vorübergehend auch Museumsdirektor der Gedenkstätte –, der in der Handlungsgegenwart dort als Aufseher arbeitet. Bei dem zweiten Protagonisten handelt es sich um den amtierenden Museumsdirektor, welcher von den einen scherzhaft, von den anderen aber spöttisch auch „Kommandant“ genannt wird und der – im Gegensatz zu Leon – eine wissenschaftliche Herangehensweise an die Vergangenheit vertritt. Leons Nichte Janka zufolge besteht sein Ziel darin, „auf den leeren Feldern ein Mausoleum zu errichten, als würde es hierzulande an solchen Orten fehlen“² (Hołuj 1963: 11). Janka ist auch diejenige, die über das Leben von Leon und sieben weiteren ehemaligen Häftlingen berichtet, bevor der neue Direktor mit seinen anspruchsvollen Veränderungsmaßnahmen auftauchte. Ihrer Beschreibung zufolge lebten sie auf dem Gelände in geradezu paradiesischen Zuständen: Sie bauten Gemüse an, pflegten Blumen und dressierten Tauben:

Sie lebten hier wie auf einer entfernten Farm in der Einöde, kein Schwein schaute das ganze Jahr über vorbei, nur zu Allerseelen kamen irgendwelche Witwen, Mütter, solche, die sich noch erinnern wollten. An diesen Tagen änderten sich Leon und seine Leute, sie legten sich Bänder an, senkten ihre Stimmen, als ob sie Angst hätten, dass sie versagen würden, und führten [durch das Lager – K.A.]. So lebten sie (Hołuj 1963: 12).

Auf dem Gelände des Museums, das aus einem „riesigen leeren Feld“ (Hołuj 1963: 5) besteht, wird ein Film gedreht. Dabei geht es um den von

¹ Mit den Folgen des Zweiten Weltkrieges setzte sich etwa in derselben Zeit auch Tadeusz Różewicz in seinem Drama *Kartoteka* (1960, dt. u.d.T. *Die Kartei*) auseinander, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann.

² Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin dieses Beitrags.

Deutschen begangenen Mord an Häftlingen. Allerdings überschneiden sich die Dreharbeiten mit den Vorbereitungen auf eine wichtige staatliche Festlichkeit, bei der „elf Transporte aus einigen Ländern“, zudem „ein spezieller Organisationsstab, Botschafter, die Regierung und die Presse“ (Hołuj 1963: 8) erwartet werden. Die Festlichkeiten sollen jenen Abschnitt beenden, in dem „Schakale“ und „Hyänen“ mit „Spaten“ (Hołuj 1963: 14) in den mit der Asche der Ermordeten gefüllten Gruben, die zum Teil unter Wasser stehen, nach „Ringeln, Schmuck und Gold der Verstorbenen“ suchen und dabei wie Goldgräber vorgehen: „Wir siebten bis ein Uhr in der Nacht, und fanden nichts, nur Armeeknöpfe“ (Hołuj 1963: 18). Die Grabräuber sind frühere Bewohner des Gebiets. Einer von ihnen, der von Leon und seinen Leuten – die neben den Führungen als Wache in der Nachschicht arbeiten und dermaßen in ihrer Rolle aufgehen, dass sie auf Deutsch schimpfen, wenn sie einen Plünderer auf frischer Tat ertappen (Hołuj 1963: 14) – bei der Plünderung des Geländes erwischt wurde, beschwert sich über sein Schicksal:

Herr Leon, Sie wissen doch, hier, wo die Gruben sich heute befinden, stand einst meine Bude, war mein Feld. Wir wissen noch nicht, wem das Gelände gehört, weil die Sache der Regierung vorliegt. Es geht um die Rückgabe des Grundbesitzes. Ich war hier noch vor Ihnen, Herr Leon, und vor euch. Das gehört mir. Alles, was sich auf und in diesem Boden befindet – alles ist meins (Hołuj 1963: 14).

Wegen der Festlichkeiten ist der Regisseur gezwungen, die Dreharbeiten früher als geplant zu beenden, was dazu führt, dass er eine im Drehbuch vorgesehene „Vergasung von Frauen und das Verbrennen der Leichen beschleunigt“ (Hołuj 1963: 8). Inzwischen wird der Leser Zeuge von Gesprächen der Statistinnen, die bei der Vergasungsszene spielen sollen. Sie bereiten sich auf diese Szene vor, indem sie die einzelnen Etappen üben, denen die weiblichen Häftlinge ausgesetzt waren, bevor sie in die Gaskammer getrieben wurden. Die Szenen mit den Statistinnen gehören zu den eindrucksvollsten, wenn es um die ständig im Drama auftauchende Frage der unklaren zeitlichen Grenzen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart geht. Das zeitliche Ineinandergreifen resultiert nicht zuletzt daraus, dass den Frauen, die bei der Vergasungsszene spielen sollen, die Haare tatsächlich abgeschnitten werden (Hołuj 1963: 17). Sie reagieren darauf möglicherweise genauso wie die tatsächlichen weiblichen Opfer

der Vergasung. Zudem fürchten sie, dass sie von ihrem Umfeld – genauso wie die Opfer von ihren Peinigern – verächtlich betrachtet werden, was Jankas Worte wiedergeben, die sie an den Museumsdirektor richtet:

JANKA (...) Sie werden mich mit dem Kahlkopf sehen, der bis zur Haut geschert wurde, und ich werde aufhören eine Frau, sogar ein Mensch zu sein. Ich werde gleich neben der Tür stehen, auf der rechten Seite der Kammer, und sie werden sich dabei denken: abscheulich. Und als solche bleibe ich in der Erinnerung (Hołuj 1963: 10).

Zwar wird der Handlungsort im Nebentext nicht näher bestimmt. In den Dialogen finden sich jedoch implizite Hinweise, welche es ermöglichen, die Handlung zu verorten. Dass es sich hierbei um Birkenau handeln kann, erfährt man von einer der männlichen Figuren namens Kukułka, der zusammen mit seiner Familie auf dem Gelände lebt. Zwar reagiert er anfangs misstrauisch auf die Zukunftspläne des neuen Direktors, später befürwortet er sie aber, da er in ihnen finanzielle Vorteile sieht: „(...) jetzt wird es doch besser sein, lass uns Häuser errichten, es werden viele Menschen kommen, der Verkehr wird jenem in Oświęcim ähneln“ (Hołuj 1963: 32). Die Bebauungspläne des neuen Direktors, die Anspielung auf die „Biographie“ (Young 1997: 14) des Denkmals in Birkenau, Leons Werdengang vom Häftling bis zum Museumsleiter, die Landbewirtschaftung des ehemaligen Lagers durch die lokale Bevölkerung, die Friedhofshyänen und Grabräuber – all diese Motive passen zum Nachleben des Vernichtungslagers in Birkenau³. Aufschlussreich können hierbei auch Aussagen des Dramenautors Hołuj sein, der in Auschwitz gefangen war und sich nach dem Krieg – u.a. als Generalsekretär des Internationalen Auschwitz-Komitees – für die Zukunft des ehemaligen Lagers als Gedenkstätte besonders einsetzte⁴. Somit bezeugt das Drama den damaligen Umgang mit

³Über die ersten Jahre von Auschwitz als Gedenkstätte berichtet Imke Hansen. Sie beruft sich dabei auf Presseartikel, die solche Wendungen wie „das berühmte Auschwitzer Gold“, „Eldorado Oświęcim“ oder „Goldmine Auschwitz“ gebrauchten (Hansen 2015: 89). Ebenfalls thematisiert sie die Einstellung der ehemaligen Häftlinge als Museumspersonal und deren Zwei-Schichten-Arbeit, die Vorbereitungen auf die nacheinander folgende Ausstellungen im Stammlager von 1947, 1950 und 1955 sowie die Kontroversen um „das verfallende Birkenau“.

⁴Hansen erwähnt Zeitungsartikel von Hołuj, in denen Kritik an den in Birkenau herrschenden Zuständen geübt wurde. Im ersten von Hansen zitierten Artikel beschwerte sich Hołuj über die fehlgeschlagenen Pläne für die Errichtung eines Denkmals auf dem Gelände von

dem Gegenstand einer unbequemen Erinnerung, die in Hołuj's Text offensichtlich in eine Umbruchphase fällt, was sich wiederum aus einem Dialog zwischen den Dramenfiguren erschließen lässt. So werden die Ereignisse, die sich im einstigen Lager zutragen, von einem Journalisten, der zugleich Jankas Verlobter ist, beobachtet und kommentiert. Er scheint derjenige unter den Protagonist/-innen zu sein, der einen realistischen Blick auf die gegenwärtige Situation im Lande hat. Seine Eindrücke teilt er anschließend dem Direktor mit:

VERLOBTER (...) Die Felder werden wieder mit Gras zuwachsen, Sträucher, die Sie jäten ließen, sprengen die Denkmalplatten, der Boden wird von der Regierung vermutlich den Bauern zurückgegeben, die daraus eine Weide machen werden. Übrigens haben wir hierzulande mit einem verdammt Mangel an Futter zu tun. Und die Menschen wollen lieber Milch anstatt tiefer Trauer. Es wird keinen großen Mammon für eine tiefe Trauer geben, Herr Direktor, genau darum geht es. Schließlich werden Sie auch verstehen, dass man Sie hier nicht braucht (...) (Hołuj 1963: 28–29).

Auch die anderen Figuren sind sich der politischen Lage im Lande bewusst; sie können sie zwar nicht deuten, nehmen aber die mit ihr verbundene Stimmung wahr und aufgrund dessen und der eigenen Erfahrungen vermuten sie eine Wiederholung der Geschichte:

DIANA Ich kenne mich damit nicht aus, irgendetwas aber hängt in der Luft.
LEON Ich wusste es.
DIANA Was wussten Sie?
LEON Eh, nichts. Dass es so sein wird. Es wird wieder Lager und das alles geben (Hołuj 1963: 29).

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob Leons Worte aus der steigenden antisemitischen Haltung der 1960er Jahre, die ihren Höhepunkt in den März-Unruhen von 1968 hatte, resultieren. Dass diese Haltung für die Zeitzeugen – den in Polen zu dieser Zeit noch wohnenden Holocaust-Überlebenden – während der auf sie veranstalteten Hetzjagd traumatisch

Birkenau (Hansen 2015: 228). Im zweiten Brief äußerte er sein Entsetzen über die weiterhin unklaren bzw. undefinierten Grenzen des Staatlichen Museums in Auschwitz: „Die um das Krematorium grasenden Kühe der Bauern und die neben dem ehemaligen Lager errichteten Lehmhütten für Menschen, die auf die Regelung der ungeklärten Eigentumsfragen warteten, vermittelten, so Hołuj, «Tausenden Besuchern aus dem Ausland» zusammen mit dem «vollkommen vernachlässigten, verlassenen Friedhof», den sie beim Betreten des Lagers vorfanden, einen schockierenden Eindruck“ (Hansen 2015: 276).

gewesen sein musste, lässt sich aus ihren später verfassten Erinnerungen ablesen. So schreibt Michał Głowiński in seinem autobiographischen Roman *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna (Kreise der Fremdheit. Eine autobiographische Erzählung)*:

Ungefähr in der Hälfte dieses furchtbaren Monats [März 1968; K.A.] fragte ich Roman Zimand, was er meine, ob Konzentrationslager für Juden in der Volksrepublik Polen gegründet werden. Ich fragte, um zu hören: Sei nicht hysterisch, werde nicht panisch, stelle keine dummen Fragen. Stattdessen bekam ich eine ganz andere Antwort: Man könne das nicht ausschließen. Als ich sie hörte, wurden mir die Knie weich (Głowiński 2011: 332).

Bejaht man die oben angedeutete Reflexion der Dramenfigur, die Parallelen zwischen den Ereignissen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs und jenen aus den 1960er Jahren herstellt, kann Holujs Drama als Beispiel für eine semantische Verknüpfung der Shoah mit dem polnischen Antisemitismus der Nachkriegszeit gedeutet werden. Es handelt sich somit um eine Vorstufe zu einer Überlappungsstrategie, auf die zeitgenössische Dramenautor/-innen wie beispielsweise Zyta Rudzka in *Fastryga (Die Heftnaht, 2009)* zurückgreifen⁵.

Über die Anspielung des Stückes auf die antisemitische Kampagne, ebenso wie über dessen Metaebene, die aus heutiger Sicht eindeutige Hinweise auf die Judenvernichtung enthält, lässt sich nur spekulieren. Denn auch aus den Theaterrezensionen zur Uraufführung von *Puste pole* 1965 im Teatr Ludowy in Nowa Huta / Kraków unter der Regie von Józef Szajna (der – *notabene* – auch Auschwitz-Überlebender war) kann eine auf die Shoah verweisende Interpretation nicht abgelesen werden. Ganz im Gegenteil: Die Rezensent/-innen (cf. bspw. Bołtuć 1965) verzichteten auf jegliche jüdische Konnotation der Aufführung. Zugleich aber brachten sie *Puste pole* mit dem Holocaust-Stück der 1960er Jahre – *Akropolis* von Jerzy Grotowski (Szajna war hier für das Bühnenbild zuständig) – in Verbindung. Aus den Besprechungen der Aufführung im Teatr Ludowy lässt sich ablesen, dass der Konflikt zwischen Leon und dem Direktor in Szajnas Interpretation von *Puste pole* keine Rolle spielte. Hervorgehoben wurde hingegen die Mehrdeutigkeit der Sprache und des Bildes, die durch

⁵Bei dem Überlappungsverfahren im Drama von Rudzka werden die Ereignisse von März 1968 in einer semantischen Nähe zur polnischen Mittäterschaft während der Shoah betrachtet. Dadurch wird die Rolle von Polen als *bystanders* und Opfer grundsätzlich hinterfragt.

die Überlappung von der Lagerrealität mit dem Lager als Drehort erreicht wurde und zur Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart sowie des Faktualen mit dem Fiktionalen führte. So sprachen die Schauspieler/-innen auf der Bühne, die zugleich Schauspieler/-innen in dem im Lager gedrehten Film waren, über die Vergasung, das Haareschneiden und die Reparatur der Gaskammer. Dabei benutzten sie kontaminierte Worte wie „Kommandant“ oder „Transporte“ und fluchten auf Deutsch. All das verunsicherte und verwirrte den Zuschauer, der Probleme hatte, zwischen einem rekonstruierten historischen Ereignis und der für die Bedürfnisse des Filmes rekonstruierten Lagerwelt zu unterscheiden (cf. Niziołek 2013: 274–276). Der eigentliche Sinn der Aufführung erschloss sich erst in der Abschlusszene, in der ein groteskes Denkmal errichtet wurde – eine Anspielung auf die langatmigen Debatten und Kontroversen um das Denkmal in Birkenau sowie generell auf politisch fundierte Formen des Gedenkens (Niziołek 2013: 276–279).

Niziołek (Niziołek 2013: 273) bezeichnet Hołuj's Drama als einen „schwach verschleierte[n] Kommentar zu den ideologischen Maßnahmen, die durch den Staat um das ehemalige Lager Auschwitz-Birkenau ergriffen wurden“. Doch „heute lesen wir anders“ – wie Maryla Hopfinger (2016: 24) in den einführenden Worten in der neusten Auslegung von Zofia Nałkowskas *Medaliony* (1964, dt. u.d.T. *Medaillons*) betont. Die neue Art des Lesens, die durch ein Assoziationsspiel, das Abrufen von diversen Narrativen sowie öffentlichen Debatten und Diskursen beeinflusst wird, führt dazu, dass etwas bisher im Hintergrund Verbleibendes bei einem heutigen Annäherungsversuch an die ältere Literatur in den Vordergrund rückt. In der postkatastrophischen polnischen Gegenwart, die nicht nur durch die Hinterlassenschaften der Shoah, sondern auch des Kommunismus geprägt ist, sind somit nicht der exponierte Konflikt zwischen dem Museumsdirektor und Leon oder etwa die Kontroversen um das Denkmal von Bedeutung, sondern die Spurensicherung der jüdischen Opfer, deren Leiden erst durch die Nationalsozialisten, dann durch das offizielle Schweigen in der Volksrepublik Polen mehr oder weniger verwischt wurde. Deswegen erweist sich die bereits zitierte Feststellung von Niziołek im Prozess des *close reading* durch den heutigen Leser als kaum möglich. Die Publikationen der letzten Jahre⁶, die nicht nur das Verschwinden der Juden und des jüdischen Lebens, sondern auch die

⁶Siehe bspw.: Gross 2000, 2008, 2011; Janicka 2011; Leder 2014.

polnische Mithilfe bzw. Reaktionen darauf beschreiben, haben dermaßen zur Sensibilisierung der auf die polnisch-jüdischen Verhältnisse bezogenen Vergangenheit beigetragen, dass der Leser misstrauisch geworden und auf einen ermittelnden Akt des Lesens geradezu eingestimmt ist. Er begibt sich auf eine Spurensuche, bei der angedeutete Fakten mithilfe eines intertextuellen Netzes kontextualisiert und bestimmte Ereignisse rekonstruiert werden. So kann Hołuj's Drama den Leser in die Vergangenheit versetzen und zur vergegenwärtigenden Rezeption animieren, indem es ihn mit der (jüdischen) Abwesenheit auf der Textebene konfrontiert. Der rekonstruierende Leseakt erinnert in diesem Sinne an Versuche in der außerliterarischen Welt, in der die Leerstellen, die durch die Vernichtung fast aller polnischen Juden und somit auch der dortigen jüdischen Kultur entstanden, selten als Leerorte hinterlassen, sondern durch Rekonstruktionen oder Ersatzelemente gefüllt werden. Wie Anja Tippner (2015: 250) herausgearbeitet hat, ist die Abwesenheit der ermordeten Juden und deren Nachkommen nur dann spürbar, wenn sie veranschaulicht wird, was sie als „Aporie der postkatastrophischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust“ bezeichnet. Es stellt sich hierbei die Frage, was aus der heutigen Perspektive auf den jüdischen Bezug von *Puste pole* besser verweisen kann, als ein stures Beharren auf sein Nicht-Vorhanden-Sein. Obgleich das Wort „Jude“ kein einziges Mal in Hołuj's Drama verwendet wurde,⁷ kann aus der heutigen Perspektive davon ausgegangen werden, dass sich der Text vornehmlich nicht (nur) der eigentlichen KZ-Erfahrung, sondern der Erfahrung der Shoah und somit dem Gedenken an die jüdischen Opfer widmet. Zu dieser Schlussfolgerung führt eine postkatastrophische Re-Lektüre des Stückes, die durch das Nachwissen und einen retrospektiven wie retroaktiven Charakter geprägt ist (cf. Artwińska et al. 2015: 14–15).⁸ Die Hinweise darauf sind eindeutig: Erstens spielt die

⁷Mit seinem zweideutigen Schreibgestus ähnelt Hołuj's Text in dieser Hinsicht Tadeusz Borowskis Auschwitz'er Erzählungen, in denen jüdische Häftlinge nicht vorkommen, die Texte selbst seit ihrer Veröffentlichung trotzdem den literarischen Zeugnissen der Shoah angehören und die Erinnerung an den nationalsozialistischen Judenmord und das Bild von *l'univers concentrationnaire* maßgeblich prägen.

⁸Artwińska et al. übernehmen den Begriff der Retroaktivität von Slavoj Žižek (1992: 44–45), um darauf hinzuweisen, dass man in einer postkatastrophischen Re-Konstruktion der Ereignisse von einem Resultat ausgeht, das *scheinbar* durch zufällige Bedingungen verwirklicht wurde. Žižek (Žižek 1992: 46) betont, dass die „Erzählung der Geschichte von ihrem Ende hin zu ihrem Anfang – vielmehr die absolute Kontingenz des Endes sichtbar werden“ lässt.

Handlung in Birkenau, das als der Ort massenhafter Ermordung von Juden gilt – im Gegensatz zum Stammlager Auschwitz I, wo überwiegend polnische politische Häftlinge inhaftiert waren und ermordet wurden. Zweitens wird von Häftlingen gesprochen, die vergast und verbrannt wurden sowie drittens von vergrabenerm Gold, das ihnen gehörte. Die Verknüpfung dieser drei Aspekte, die mittlerweile zu ikonografischen Zeichen der Judenvernichtung gehören, lässt auf den Holocaust schließen. Deswegen ist die Feststellung von Niziołek problematisch zu sehen, wonach

der Horror der Vernichtungslager in Hołuj's Drama ausschließlich dem ‚heimischen‘ Raum der polnischen Geschichte und der Kriegsveteranen-Hölle angehört. Es vollzieht sich hier eine eigenartige ‚Miniaturisierung‘ und Provinzialisierung von Auschwitz. In *Puste pole* meint Auschwitz ausschließlich Oświęcim (Niziołek 2013: 274).

Die Frage, inwieweit Hołuj und Szajna sich möglicherweise dem von den kommunistischen Machthabern auferlegten Sprachduktus und der Sprachpolitik anpassten, bleibt jedoch nach wie vor offen. Feststellen lässt sich aber, dass beide Künstler (un)beabsichtigt Möglichkeiten nutzten, die etwa zur gleichen Zeit Sławomir Mrożek erfolgreich umsetzte, um einen verschleierte Kommentar zur politischen Situation im Lande abzugeben. Die Verwendung der äsopischen Sprache, die eine Grauzone zwischen Offiziell und Verboten markierte, war damals die einzige Chance, um unbequeme Themen überhaupt ansprechen zu können. Es ist denkbar, dass Szajna den Schwerpunkt auf die Probleme um das Denkmal in Birkenau legte, die in der Zeit, als das Stück geprobt wurde, ihren Höhepunkt erreichten. Dem Drama eine „Miniaturisierung“ von Auschwitz vorzuwerfen, scheint auf der einen Seite ungerecht zu sein, was auch Niziołek (2013: 279) in diesem Sinne reflektiert. Auf der anderen Seite zeigt es aber, wie viel Potenzial in der Auseinandersetzung mit der Shoah für die Zeit der Volksrepublik Polen steckt, wie viele Unstimmigkeiten und daraus resultierender Erklärungsbedarf besteht. Dies wiederum benötigt das Hinterfragen der einst formulierten und seither pauschal verwendeten These über die Polonisierung des Holocaust, was nur mit einer kritischen Re-Lektüre der Texte unter Berücksichtigung der vorhandenen – und wenn nötig – neu ausgewerteten Quellen sowie der für die Holocaust-Forschung relevanten Konzepte einhergehen kann.

Bringt man das bisher Geschilderte auf den Punkt, so lässt sich sagen, dass sich Holujs Drama – gewollt oder ungewollt – den staatlich gesteuerten ideologischen Narrativen über die Shoah unterordnet. Die im Drama implizit vermittelten Hinweise auf den Holocaust und sein komplettes Verschweigen durch die Rezensent/-innen seien, so Niziołek (2013: 279), ein Beispiel „für den in den 1960er Jahren charakteristischen universalistischen Diskurs über den Holocaust, in dem man über den Völkermord, und nicht über die Vernichtung der europäischen Juden sprach.“ Zudem sind sie ein wichtiger Beweis für die sogenannte Tarnungsstrategie und eine Verschränkung der Ereignisse aus der Gegenwart mit jenen aus der Vergangenheit, also des polnischen Antisemitismus insbesondere der 1960er Jahre mit dem Holocaust. So konstatiert Magda Romanska in Bezug auf die zwei wichtigsten Re-Präsentationen des Holocaust auf der polnischen Theaterbühne in der Zeit der Volksrepublik Polen – Grotowski's *Akropolis* und Kantors *Umarła klasa* (dt. u.d.T. *Die tote Klasse*):

Created under the postwar circumstances, in which Poland was trying to come to terms not only with what had happened during the Holocaust but also what was happening at the moment (rampant anti-Semitic government rhetoric as well as mass deportation of Polish Jews to Israel) both Grotowski's *Akropolis* (developed between 1962 and 1967 – right before the 1968 deportations) and Kantor's *Dead Class* (created in 1975 – only a few years after) engage the issue of the Holocaust in a way that addresses the Polish *past and present*; they respond to history, while both *speaking and not speaking of the taboo subject* [Hervorhebung – K.A.] (Romanska 2014: 39).

Beide Verfahren, die Tarnungsstrategie sowie die zeitliche und somit auch teilweise die semantische Überlappung, sind Produkte einer Zeit, in der nicht nur das Holocaust-Thema, sondern alles, was mit dem Judentum zu tun hatte, unerwünscht waren.

Literatur

- Artwińska A., Czaplinski P., Molisak A., Tippner A., 2015, *Wstęp*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” Nr. 25, *Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne*, S. 9–18.
- Bołtuć I., 1965, *Pole dla Szajny!*, „Kultura” Nr. 51.
- Głowiński M., 2011, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków.
- Gross J.T., 2000, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny.

- Gross J.T., 2008, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie: historia moralnej za- paści*, Kraków.
- Gross J.T., 2011, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków.
- Hansen I., 2015, „*Nie wieder Auschwitz!*” *Die Entstehung eines Symbols und der All- tag einer Gedenkstätte 1945–1955*, Göttingen.
- Hirsch M., 2008, *The Generation of Postmemory*, „*Poetics Today*” Nr. 29,1, S. 103–128.
- Hołuj T., 1963, *Puste pole*, „*Dialog*” Nr. 4, S. 5–33.
- Hopfinger M., 2016, *Zamiast wstępu*, in: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nalkowskiej. Teksty i konteksty*, red. T. Żukowski, Warszawa, S. 9–25.
- Janicka E., 2011, *Festung Warschau*, Warszawa.
- Kasper J., 2014, *Für eine Philologie der Katastrophe*, in: *Unfälle der Sprache. Litera- rische und philologische Erkundungen der Katastrophe*, hg. v. O. Ette, J. Kasper, Wien, S. 7–20.
- Leder A., 2014, *Przenośna rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa.
- Niziołek G., 2013, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa.
- Romanska M., 2014, *History and Holocaust in „Akropolis” and „Dead Class”*, Lon- don–New York–Delhi.
- Tippner A., 2015, *Postkatastroficzne relikty i relikwie: los obrazów po Holokauście*, übersetzt von K. Adamczak, A. Artwińska, „*Poznańskie Studia Polonistyczne. Se- ria literacka*” Nr. 25, *Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne*, S. 237–255.
- Young J.E., 1997, *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, übersetzt von M. Ozvalda, S. Rupprecht, Wien.
- Žižek S., 1992, *Der Erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, übersetzt von I. Charim, Wien–Berlin.