
Kreierte Heimat

Raum und persönliche Identität in der polnischen Prosa der 90er Jahre:
Tokarczuks *Taghaus, Nachthaus*,
Chwins *Der Tod in Danzig*, Stasiuks *Die Welt hinter Dukla*

Jeżeli znajdziesz swoje miejsce, będziesz nieśmiertelna.¹

Olga Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*

Das Erzählen der eigenen Biographie, das Erfinden des eigenen Mythos, der das heimliche Leitmotiv unseres Lebens identifiziert, der sinnstiftende, kreierende Blick auf die Struktur der eigenen Lebensgeschichte ist nicht nur eine modische psychotherapeutische Methode der Selbstfindung, sondern hat einen festen Platz in der polnischen Literatur der 90er Jahre. Einige Autoren entwickeln in ihren autobiographisch gefärbten Romanen eine narrative Theorie über den Ursprung und die Entwicklung ihrer Persönlichkeit. Die Identitätsfindung ist dabei mit der Verwurzelung in einer bestimmten Region, einer Wahlheimat, verbunden, die mythisierende Narration steht in einer engen Verbindung mit dem Raum. Der reale Raum wird zum Ausgangspunkt von persönlichen Heimatvorstellungen, zu einer Projektionsfläche von eigenen Sehnsüchten. Diese Strömung der Literatur der 90er Jahre nennt der polnische Literaturwissenschaftler Przemysław Czapliński die Literatur der „kreierten Heimat“.² Die kreierte Heimat ist mehr ein geistiger als ein realer Raum, obwohl sie durchaus eine geographische Lokalisierung hat. Von entscheidender Bedeutung ist jedoch das persönliche Verhältnis zwischen Mensch und Raum, sind Gefühle, die der Raum im Protagonisten weckt. Da man die Heimat, anders als es früher war, wählen kann, ist Identität auch veränderbar, konstruierbar. Daher sind Heimat und Identität in der Prosa der 90er Jahre Ergebnisse narrativer Aktivität. Dabei werden aber kaum Gemeinschaftsnarrationen aktualisiert. Die Verbindung zwischen Raum und Mensch wird reprivatisiert, jedes Subjekt strebt nach dem Schaffen eigener Vergangenheit, eigener Genealogie und eigener Heimat – das Vaterland aller Polen gibt es in dieser Literatur nicht mehr. Die lokale Heimat wird zum beschriebenen und gleichzeitig leeren Blatt Papier, das man als vielschichtiges Palimpsest lesen und beschreiben können muss.

¹ „Wenn du deinen Ort gefunden hast, wirst du unsterblich sein.“

² Przemysław Czapliński: *Wniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

Anhand der Romane *Taghaus, Nachthaus* von Olga Tokarczuk (*Dom dzienny, dom nocny*), *Der Tod in Danzig (Hanemann)* von Stefan Chwin und *Die Welt hinter Dukla (Dukla)* von Andrzej Stasiuk, die zwischen 1995 und 1998 erschienen sind, wird nun vergleichend untersucht, mit welchen literarischen Mitteln das Modell der Literatur der „kreierten Heimat“ konkret umgesetzt wird. Die größte Aufmerksamkeit gilt dabei den mythobiographischen Verfahren der Verschränkung des Raums mit persönlicher Identität. Der Mythobiographismus fußt nach Przemysław Czapliński auf dem autobiographischen Pakt und beinhaltet drei Aspekte der Mythisierung der eigenen Biographie: die Beschreibung der Initiationserfahrungen der Kindheit, die räumliche Verankerung und die Metafiktionalität.³ Alle drei Romane weisen diese Merkmale mit kleineren Einschränkungen auf. Die Autoren widmen sich jeweils einer anderen Region (Niederschlesien, Danzig, südöstliche Randgebiete Polens), verfolgen die Spuren ihrer Vergangenheit, verwurzeln sich in ihrer Wahlheimat mit den Wurzeln der Erzählung.

Ein besonders charakteristisches Beispiel einer mythobiographischen Narration stellt *Dom dzienny, dom nocny (Taghaus, Nachthaus)* von Olga Tokarczuk dar, dem ich die größte Aufmerksamkeit widmen möchte. Der 1998 erschienene Roman trägt deutliche autobiographische Züge. Die weibliche Ich-Erzählerin lebt in einem kleinen Dorf in der Gebirgslandschaft der südpolnischen Sudeten wie die Autorin selbst, und eine ihrer Hauptbeschäftigungen ist das Schreiben. Ihr Mann, der in der Realität Roman heißt, wird als R. bezeichnet. Damit wird die Identität zwischen Autorin, Erzählerin und Hauptfigur suggeriert.

Der Roman ist, wie die Tokarczuk-Forscherin Dörte Lütvogt formuliert, „ein Konglomerat aus stilistisch heterogenen und inhaltlich scheinbar zusammenhanglosen Fragmenten, ein schwer durchschaubares Mosaik aus autobiographischen, epischen, apokryphen, surreal-phantastischen, essayistischen und lyrischen Elementen, ergänzt um Kochrezepte für mannigfaltige (Gift)pilzgerichte“.⁴ Hinzuzufügen ist, dass all die heterogenen Texte eins gemeinsam haben – sie beziehen sich auf denselben geographischen Raum. Es ist der Glatzer Kessel, der südlichste Zipfel Niederschlesiens, unweit der tschechischen Grenze. Der Ausgangspunkt des Romans ist der Einzug der Protagonistin in ein neues, nach dem Zweiten Weltkrieg von Deutschen verlassenes Haus. Die Einweihung in den fremden Raum, der zur Heimat werden soll, verdankt sie ihrer alten Nachbarin Marta, Perückenmacherin und Hexe, die auf magische Weise mit der Region verbunden ist und den Archetypus der alten weisen Frau repräsentiert. Marta ist eine surreale, halb göttliche, halb animalische, mythische Figur – mit ihrer Hilfe erreicht die Protagonistin die nächste Entwicklungsstufe und versichert sich ihrer Identität. Marta kann nicht lesen, weiß nicht,

³ Vgl. Przemysław Czapliński: *Literatura małych ojczyzn wobec problemu tożsamości*. <http://www.wtk.poznan.pl/Orw/Archiwum/20001019/Czaplinski.html>; Ders.: *Ruchome marginesy – szkice o literaturze lat 90*, Kraków 2002. Vgl. auch: Evelyn Meer: *Die Dezentralisierungstendenzen in der polnischen Prosa nach 1989*, Regensburg 2006 (Dissertationschrift, Universitätsbibliothek Regensburg).

⁴ Dörte Lütvogt: *Raum und Zeit in Olga Tokarczuks Roman „Prawiek i inne czasy“ (Ur- und andere Zeiten)*, Frankfurt a. M. 2004, S. 19.

wann sie geboren wurde und agiert nur im Sommer, denn in der anderen Jahreshälfte macht sie Winterschlaf. Sie besteht hauptsächlich aus Projektionen und Phantasien der Erzählerin: „Alles musste ich mir selbst zusammenreimen und mir wurde klar, dass ich Geschichten über sie erfand“.⁵ Marta lebt außerhalb der Zeit im Rhythmus der Natur, hat schon gelebt, als das Haus der Erzählerin von Deutschen bewohnt wurde, ist eine Art Geist der Region und der Garant ihrer Kontinuität. Dementsprechend hat sie keine individuelle Biographie, keine Geschichte und keine Zukunft. Anfangs ist die Erzählerin ihren Weisheiten gegenüber etwas skeptisch. Mit der Zeit jedoch verinnerlicht sie diese. „Marta sagte etwas, was mich erschütterte: Wenn du deinen Ort gefunden hast, bist du unsterblich“.⁶ Marta bringt der Erzählerin bei, dass die Bindung an einen Ort Unsterblichkeit gewährleistet – durch Teilhaben an etwas Größerem, das das eigene Ich transzendiert.

Die Überwindung der Angst vor dem Tod ist eins der zentralen Entwicklungsziele der Erzählerin: „Irgendwann am Anfang“, verrät sie auf den ersten Romanseiten, „sagte ich Marta, dass ich Angst vor dem Sterben habe“.⁷ Je mehr sich die Erzählerin der Perückenmacherin nähert, desto stärker verwurzelt sie sich im Raum und verliert diese Angst, bis sie irgendwann die Fantasie entwickelt, den Tod so wenig zu fürchten wie es die Pilze tun: „Was ist der Tod, würde ich denken. Alles, was sie dir anhaben können, ist, dass sie dich aus der Erde rupfen, kleinhacken, braten und essen“.⁸ Langsam verwandelt sich die Erzählerin selbst in eine Art Hexe, sie gibt dem Leser z.B. zu verstehen, dass die Unterscheidung zwischen giftigen und ungiftigen Pilzen nichts weiter ist als eine menschliche Konstruktion, genauso falsch wie alle anderen Differenzierungen. Die Identität zwischen den Ansichten der Erzählerin und der Autorin wird u.a. dadurch nahe gelegt, dass dem Buch ein Lesezeichen mit einem Fliegenpilzrezept beigelegt wird. Dies hängt eng mit der Intention der Erzählerin zusammen, die Grenze zwischen Leben und Tod zu entschärfen, dem Tod den Stachel zu nehmen. Irgendwann scheint sie Marta zuzustimmen, als diese sagt: „Wenn der Tod nur schlecht wäre, hätten die Menschen längst aufgehört zu sterben“.⁹ Auch das Erzählen wird als todüberwindend bezeichnet: „Derjenige, der erzählt, bleibt immer lebendig, irgendwie unsterblich. Er überschreitet die Zeit“.¹⁰

Marta hat natürlich eine ganz besondere Beziehung zum Tod. Sie ist gleichzeitig tot und lebendig – ihren Winterschlaf verbringt sie in einem Sarg im Keller. Mit Hilfe dieser Figur wertet die Autorin all das auf, was in der westlichen Kultur verdrängt und tabuisiert wurde: den Tod, das Altern, den Verfall. Die Vergänglichkeit transzendieren können wir, wie die Erzählerin von Marta lernt, nur durch die Verankerung

⁵ Olga Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, S. 10: „Wszystkiego musiałam się domyślać i zdawałam sobie sprawę, że fantazjuję na jej temat.“

⁶ Ebd., S. 192: „Może to miała na myśli Marta, kiedy powiedziała coś, co mną wstrząsnęło: ‘Jeżeli znajdziesz swoje miejsce, będziesz nieśmiertelna’.“

⁷ Ebd., S. 11: „Kiedyś na początku powiedziałam jej, że boję się umierania.“

⁸ Ebd., S. 52: „Cóż to jest śmierć, myślałabym, jedyne, co mogą ci zrobić, to oderwać cię od ziemi, poszatkować, usmażyć i zjeść.“

⁹ Ebd., S. 216: „Gdyby śmierć była tylko zła, ludzie całkiem przestaliby umierać.“

¹⁰ Ebd., S. 215: „Ten, kto opowiada, zawsze jest żywy, poniekąd nieśmiertelny. Wychodzi poza czas.“

im Hier und im „ewigen Jetzt“. Diese Botschaft erinnert an buddhistische Lehren. Buddhistische Anklänge finden wir auch in refrainartig wiederkommenden Beschreibungen der Gegend aus der Perspektive eines Wesens, das völlig wertungsfrei schauen kann und sich weder an das eigene Ich noch an seine Heimat bindet. Dieser Zustand, frei von jeglichen Besitzansprüchen, wird von der Erzählerin auf ihrem Entwicklungsweg angestrebt. Mit der Zeit ist sie reif genug, Marta gegenüber die Einsicht zu äußern: „wir hätten zwei Häuser, ein konkretes Haus, das in Zeit und Raum steht, und ein zweites, (...), das keine Adresse hat und keine Aussicht, in architektonischen Plänen verewigt zu werden. Und wir leben in beiden Häusern gleichzeitig“.¹¹ An den Romantitel anknüpfend, entwickelt die Erzählerin hier die Theorie, dass der reale Raum nicht unsere einzige Heimat ist. Das Nachthaus, unsere zweite Heimat, könnte für unser Unbewusstes und/oder für die metaphysische Daseinsdimension stehen.

In Übereinstimmung mit den Erkenntnissen Czaplińskis, ist die Erzählerin eine aufmerksame Leserin des Palimpsestes ihrer Region, in welcher die Bilder aus verschiedenen Epochen einer wechsellvollen und multitethnischen Geschichte gespeichert und synchron gegenwärtig sind. Dies korrespondiert mit der heterogenen Struktur des Romans. Traumaufzeichnungen, Internetauskünfte, Heiligenlegenden, Baedeker-Informationen haben denselben Stellenwert wie Geschichten über die Ortsbewohner. Das Verbindende ist der Raum. Der Roman hat keine lineare Handlung, der Erzähler agiert nicht horizontal auf der Zeitachse, sondern geht vertikal in die Tiefe und ergründet den Raum. Was die heterogenen Kapitel des Romans außerdem noch verbindet, ist das Motiv der Grenzüberschreitung. Ich habe bereits die – wohl wichtigste – Grenzüberschreitung zwischen Leben und Tod erwähnt. Weitere Grenzüberschreitungen sind die zwischen Tag und Nacht, alt und neu, Traum und Wirklichkeit, Bewusstem und Unbewusstem, Männlichkeit und Weiblichkeit. Jeweils eine in unserer Kultur vernachlässigte Seite dieser Oppositionen wird im Roman aufgewertet, d.h. die Nachtseite, der Traum, das Unbewusste und das Weibliche. Die Konventionalität der Grenzen zwischen den Geschlechtern wird anhand der Legende über die mittelalterliche Heilige Kümmeris, deren Gesicht eines Tages die Züge des Heilands annimmt sowie der Vita des Transvestiten Mönch Paschalis demonstriert. In diesem Zusammenhang gibt es einige feministische Akzente im Roman.¹²

Nur ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den gegensätzlichen Polen der genannten Oppositionen gibt der Existenz die metaphysische Fülle – dies erfährt die Erzählerin an Schwellenmomenten ihres Reifens durch Einweihungserlebnisse, die immer mit der Figur der Marta zusammenhängen: Erzählerin und Marta schneiden

¹¹ Ebd., S. 193 f: „Powiedziałam Marcie, że każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i przestrzeni; drugi – nieskończony, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach. I że w obu żyjemy jednocześnie.“

¹² Das Motiv der Grenzüberschreitung bei Tokarczuk analysiert Alois Woldan in seinem Beitrag Schlesien, ein Ort der Grenzüberschreitung: Zur Prosa von Olga Tokarczuk. In: M. Marszałek, A. Nagórko (Hg.): *Berührungslinien. Polnische Literatur und Sprache aus der Perspektive des deutsch-polnischen kulturellen Austauschs*, Hildesheim 2006, S. 157–166.

sich z.B gegenseitig die Haare. Aus den geschnittenen Haaren macht Marta eine schwarz-weiße Kugel, Symbol der Vollkommenheit und Fülle.

Die deutsche Kritik hat an Tokarczuks Roman in erster Linie den Versuch der Grenzüberschreitung zwischen den Nationen hervorgehoben. In vielen Textpassagen erkundet die Erzählerin die Spuren der Deutschen. Ihr Haus wurde von Franz Frost erbaut, bevor er 1939 zur Wehrmacht eingezogen wurde. Die Erzählerin konstruiert eine (tragische) Geschichte dieses Franz Frost und schafft zwischen sich selbst und ihrem Vorgänger eine archetypische Verbindung – für das Leben beider haben Nachträume und Giftpilze eine entscheidende Bedeutung. Auf dieser Ebene werden nationale Unterschiede unerheblich. Zu den deutschen Motiven gehört auch die Geschichte von Dieter, der Schlesien besucht, um seine verlorene Heimat wiederzusehen und dort an Herzversagen stirbt. Hier vollzieht sich die Grenzüberschreitung auch an der Textoberfläche. Dieter stirbt direkt an der Grenze zwischen Polen und Tschechien, sein Leichnam wird daraufhin in tragikomischer Weise von den tschechischen Zöllnern auf die polnische und von den polnischen auf die tschechische Seite getragen. Das besondere Verhältnis zu Deutschen gehört fest zur Identität der Erzählerin. Zu ihren Einweihungserlebnissen aus der tiefsten Kindheit gehört der Kontakt mit einer deutschen Kinderfrau, die in ihr eine besondere Sensibilität für das Deutsche geweckt hat. Und so äußert sie die Überzeugung, dass in den tieferen Schichten ihrer Seele die deutsche Sprache schlummert und nur darauf wartet, zum Leben erweckt zu werden.

Der persönliche Mythos der Erzählerin (und der impliziten Autorin) geht Hand in Hand mit dem lokalen. Sie kreierte ihre private Heimat fern vom nationalen Einheitsmythos und von sentimentaler Brückenbau-Romantik. Deutsche Heimatnostalgiker wecken in den Einheimischen gemischte Gefühle. Dieter findet sein Kindheitsarkadien nicht mehr. Auch in anderen motivischen Strängen wird nicht idealisiert: Marta kann auch grausam sein, Ortsbewohner werden süchtig nach Alkohol oder Liebe. Die metafiktionale Kommentare machen immer wieder deutlich, dass wir es mit einer Konstruktion, einer sinngebenden Anstrengung zu tun haben.¹³ Die persönliche Identität konstituiert sich einerseits über das Taghaus, die topographische Breite der Region, und andererseits über das Nachthaus, ihre metaphysische Tiefe. Die mit der Aura des Raums aufs engste verbundene Metaphysik hat nichts mit der „Religion aller Polen“ zu tun. Die Verbindung zwischen Religion und Nation wird an einer Stelle im Roman leicht ironisiert. Um ihre Anwesenheit in den neuen, ehemals deutschen Gebieten zu legitimieren, stellen die Polen ein Kreuz am Wegesrand auf mit der Aufschrift: „Dem Herrgott – die Polen“.

Auch in Stefan Chwins *Der Tod in Danzig* von 1995, einem Roman mit etwas subtilerer autobiographischer Prägung, zeichnet sich der Erzähler durch eine Faszination für das Fremde aus und erschafft sich eine geistige Heimat durch das Erkunden seiner Spuren. Die Erzählung von eigenen Identitätserfahrungen steht hier allerdings, anders als dies bei Tokarczuk der Fall war, am Rande der eigentlichen Geschichte, der Geschichte des würdevollen deutschen Anatomieprofessors Hane-

¹³ Vgl. z.B. ebd., S. 260.

mann. Diese Figur erfüllt eine ähnliche Funktion wie Tokarczüks Marta, ist jedoch mehr mit der Kultur als mit der Natur verbunden. Hanemann ist ein Vorbild des Erzählers, sein geistiger Vater. Er, der seine tiefste Melancholie durch Hilfsbereitschaft einer Ukrainerin gegenüber überwindet, steht für Würde und Stolz, Offenheit für das Fremde, Sensibilität für Kunst und existentielle Fragen.

Die erste und prägendste Initiationserfahrung des Erzählers, die emotionaler als alle anderen Begebenheiten im Roman erzählt wird, reicht bis in die tiefste Urzeit – sie fand noch im Mutterleib statt. In einer besonderen stilistischen Qualität, die an die Sprache der Bibel und der Schulzschen *Zimtläden* denken lässt, erinnert sich Piotr an den Tag, an dem seine Eltern, Zwangsübersiedler aus den östlichen Randgebieten Polens um Wilno (wie die Eltern des Autors auch) 1945 auf der Suche nach einem neuen Zuhause die Wohnung von Hanemann betraten, der nicht mit anderen Deutschen aus Danzig geflohen, sondern, von Ohnmachtsgefühlen befallen, im polnischen Gdańsk geblieben ist.¹⁴ Es ist eine Erzählung darüber, wie sich Piotrs Familie das Recht verdient hat, in einer von Deutschen verlassenen Wohnung ein Zuhause zu finden. Im Zentrum dieser Narration steht eine Heldentat des Vaters. Als die Eltern das gespenstisch leere Haus betreten, wissen sie noch nicht, dass eine der Wohnungen nicht leer geblieben ist. Unerwartet werden sie Zeugen der Bedrohung eines Deutschen durch polnische Plünderer. In diesem Augenblick wird der zierliche Vater vom „göttlichen Zorn“ ergriffen und stellt sich mutig den Verbrechern in den Weg:

Oh, wie groß bist du da geworden, Vater, welche Kraft hast du ausgestrahlt, als du mit dem rußgeschwärtzten Haken an der Tür zu Hanemanns Zimmer gestanden und dieses eine Wort gerufen hast! Mir wurde ganz warm ums Herz, wenn ich mir diese Szene vorstellte. (...) Ich werde diesen Augenblick nie vergessen, diesen wunderbaren Augenblick, als du an Hanemanns Tür standest und deine Ohren feuerrot brannten.¹⁵

Der Ich-Erzähler kann sich selbst nicht an das Geschehene erinnern, er schöpft aus den Erzählungen der Mutter und konstruiert daraus seinen biographischen Mythos. In biblischer Stilisierung heißt es weiter, der Vater habe „das Wort herausgeschrien“ (*wykrzyczał słowo*). Er avanciert hier zum Gott-Vater („Vater“ wird in dieser Passage immer groß geschrieben) und erschafft für die Familie eine Heimat: „Und wenn in Mamas Erzählung unten im Treppenhaus in der Lessingstr. 17 die Eingangstür zuschlug und es ganz still wurde, spürte ich in meinem Herzen je-

¹⁴ Zum Gdańsk (Danzig) in der polnischen Literatur vgl.: Marion Brandt: Erinnerung an eine untergegangene Stadt. Das deutsche Danzig in der polnischen Gegenwartsliteratur. In: B. Helbig-Mischewski, G. Matuszek (Hg.): *Fährmann grenzenlos. Deutsche und Polen im heutigen Europa*. Zum Gedenken an Henryk Bereska, Hildesheim 2008, S. 171–196.

¹⁵ Stefan Chwin: *Hanemann*, Gdańsk 1996, S. 63 f.: „O, jakże ojciec ogromniałeś, jaka moc biła z Ciebie, gdy tak stanąłeś w rozsuniętych drzwiach do pokoju Hanemanns z okopconym prętem w dłoni i wyrzuciłeś z siebie to jedno słowo – aż mi się słodko w sercu robiło, ile razy wyobrażałem sobie tamtą chwilę. (...) Nigdy nie zapomnę tej dobrej, wspaniałej chwili, gdy stanąłeś w drzwiach Hanemanns, a uszy płonęły ci wspaniałą rubinową czerwienią (...).“

desmal die starke, wohltuende Gewissheit, dass das Haus jetzt uns gehörte“.¹⁶ Der Raum, der früher von anderen bewohnt wurde, kann nur dann ein Zuhause werden, wenn man das Fremde, das ihm noch anhaftet, respektiert, es verteidigt, seine Geschichte erzählt.

Dies wird nicht nur an der Figur des Vaters vorgeführt, dies tut der Erzähler des Romans unentwegt, indem er mit äußerster Sorgfalt eine sensible Rekonstruktionsarbeit leistet, um das Danzig der Vorkriegszeit, die unwiederbringlich verlorene Welt der Menschen und Dinge, die materielle Kultur des deutschen Bürgertums, wieder ins Leben zu rufen. Dies tut er auch, indem er den Abschied von Zuhause und den Tod der deutschen Flüchtlinge beim Untergang der „Bernhoff“ mit großem Einfühlungsvermögen ins Bild setzt. Mit seinem Roman macht Chwin ein Versöhnungsangebot an Deutsche, ohne dem Versöhnungskitsch zu verfallen. Danzig ist keineswegs Arkadien, genauso wenig wie es Tokarczüks Niederschlesien ist. Toleranz dem Fremden gegenüber wird nur in einem kleinen privaten Raum, in der Hausgemeinschaft, an den Rändern der großen Geschichte praktiziert. Die drei Fremden, die dem Erzähler so vertraut geworden sind, müssen dennoch die Stadt verlassen: Der Deutsche Hanemann, die Ukrainerin Hanka und Adam, ein Junge unbekannter Herkunft. Der Abschied von den Dreien ist ein schmerzhaftes Schwelenerlebnis für Piotr. Auch diese drei Figuren werden, wie der Vater, mythisch verklärt und zu einer privaten Heiligenfamilie stilisiert, die sich immer auf der Flucht befindet. Die Identität des Erzählers konstituiert sich über die Verlust- und Diskontinuitätserfahrung. Das einzig Beständige ist auch hier die Veränderung.

Auch in Chwins Roman wird, wie bei Olga Tokarczuk, vor einer vereinnahmenden Haltung der Heimat gegenüber gewarnt. Eine zu starke Bindung der Menschen an ihr Zuhause kann auch destruktiv sein – veranschaulicht wird dies an der Figur des Deutschen Schulz, der vor dem endgültigen Verlassen seiner Wohnung ihren ganzen Bestand demoliert, „damit kein dreckiger Pole mit seiner verlausten Frau“¹⁷ davon Gebrauch machen kann. Nur an dieser einen Stelle wird die faschistische Propaganda explizit ins Spiel gebracht. Eine Entsprechung zu dieser Situation (unter umgekehrtem Vorzeichen) bildet die Szene mit den Plünderern, die Hanemann als Drecksdeutschen beschimpfen und wegen seiner nationalen Zugehörigkeit bedrohen. Chwin vermeidet es, das Böse einer bestimmten Nation zuzuordnen. Beide Szenen führen vernichtende Folgen des Fremdenhasses und der auf nationalen Konzepten basierenden Ideologien vor. Sowohl bei Tokarczuk als auch bei Chwin spielt das Vertreibungsmotiv eine ganz besondere Rolle. Die Figur der Vertreibung eignet sich besonders gut dazu, die Brüchigkeit unserer geographischen Heimat zu vergegenwärtigen.

Und wie verhält es sich mit Stasiuks *Dukla*? In diesem 1997 erschienenen Prosa-Band kreiert der Erzähler eine Wahlheimat in einer polnischen Randregion,

¹⁶ Ebd., S. 66: „I kiedy w opowiadaniu Mamy na dole w sieni domu przy Lessingstrasse 17 trzaskały drzwi wejściowe i robiło się zupełnie cicho, zawsze czułem w sercu tę mocną, dobrą pewność, że dom jest już nasz.“

¹⁷ Ebd., S. 48: „Przecież nie weszłabyś nigdy do wanny, w której kąpałby się przed tobą jakiś świński Polak ze swoją zawszawioną żoną.“

in den Beskiden in Südostpolen. Sein geistiges Zuhause, wo er zwar nicht wohnt, das er aber obsessiv immer wieder zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten besucht, ist die vergessene Kleinstadt Dukla, ein Ort mit magischer Anziehungskraft. Auch Stasiuk sendet deutliche autobiographische Signale und kreierte in *Dukla* seine private Mythologie. Der reale Stasiuk wohnt seit langem, wie allgemein bekannt, ebenfalls an einem abgelegenen Ort in der Beskiden-Gegend. Der Ich-Erzähler scheint, ähnlich wie in Tokarczüks Roman, ein Schriftsteller zu sein. Davon zeugen u.a. einige autothematisehe Bemerkungen wie: „In diesem Augenblick beschloss ich, all das zu beschreiben“.¹⁸ Fortwährend gibt der Erzähler zu verstehen, dass er keine Realität wiedergibt, sondern eine Heimat kreierte. Dies verdeutlichen mehrfache Wiederholungen seiner Äußerung: „So war es. Oder sollte wenigstens sein.“ Und auch hier, wie in *Taghaus, Nachthaus*, sieht der Erzähler, hier sogar programmatisch, von einer linearen Fabel ab. Stattdessen erkundet er unter der Anwendung der Technik des assoziativen Erinnerns aus verschiedenen Standpunkten den Raum, um den „Geist des Ortes“ einzufangen. Auch hier haben wir es nicht mit der horizontalen Handlungsbewegung zu tun, sondern mit einem „Bohren in die Tiefe“. Dieses Vorgehen bringt der Erzähler mit der Bedeutung des Wortes „dukla“ in Verbindung. „Dukla“ wäre demnach „ein kleiner Schacht, hergestellt zum Zweck primitiver Erzförderung“.¹⁹ Das Ergründen des Raums, der zur Heimat auserkoren wurde, ist nicht nur wörtlich gemeint, sondern auch eine Metapher für spirituelle Suche. Bemerkenswert ist unter diesem Gesichtspunkt folgende Äußerung des Erzählers: „Ich denke mir, dass die Tiere, wenn sie sich denn eine Religion ausgedacht hätten, den reinen Raum ehren würden, genauso wie sich unser Wahn immerzu um die Zeit dreht“.²⁰ In diesem kulturkritischen Statement bekommt der Raum sakrale Qualitäten. Die westeuropäische Kultur der Moderne ist bekanntlich von der Zeit besessen, Stasiuks Erzähler versucht, die gnadenlos vergehende Zeit durch die Archäologie des Erinnerns, die Freilegung der einzelnen Schichten seines privaten Gedächtnisses zu überwinden.

Die südöstliche Provinz Polens, der Stasiuks Erzähler verfallen ist, gehört zu Galizien und war in der Vergangenheit von Polen, Juden, Ukrainern und Deutschen bewohnt. Es ist, wie Niederschlesien oder Danzig, ein multikulturell geprägtes Gebiet mit einer bewegten Geschichte, das sich jetzt durch die Wendung zum Kapitalismus radikal wandelt. Es ist nicht nur topographisch gesehen ein Grenzgebiet, sondern ein „Grenzgebiet zwischen den Epochen“.²¹ In dieser Wandlung sieht der

¹⁸ Andrzej Stasiuk: *Dukla*, Gładyszów 1977, S. 48: „Wtedy postanowiłem to wszystko opisać.“

¹⁹ Ebd., S. 42: „W słowniku ‚dukla‘ znaczy, mały szybik wykonany w celu badania, poszukiwania złoża, jako otwór wentylacyjny lub też do wydobywania rudy prymitywnym sposobem“. Wszystko się zgadza. Mój sposób jest prymitywny. Przypomina drążenie na ośle.“

²⁰ Ebd., S. 72: „I pomyślałem, że gdyby zwierzęta wymyśliły religię, to czciłyby w niej czystą przestrzeń, tak samo jak nasze szaleństwo wciąż obraca się wokół czasu.“

²¹ Vgl. dazu: Magdalena Marszałek: Das Phantasma Galizien in der Prosa Andrzej Stasiuks. In: K. Berwanger, P. Kosta (Hg.): *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Die Kultur Ostmitteleuropas in Beiträgen zur Potsdamer Tagung*, 16.–18. Januar 2003, Frankfurt am Main, S. 85–98.

Erzähler die Gefahr der Unifizierung nach dem westlichen Muster und des Identitätsverlustes. Bevor sein Ort eine Stadt wie jede andere wird, versucht der Erzähler, mit ihm auf mythische Weise zu verschmelzen. Dukla ist für ihn bezeichnenderweise das Zentrum der Welt, der Marktplatz gleicht der menschlichen Seele. Sich mit Dukla zu beschäftigen bedeutet, die ganze Welt unter die Lupe zu nehmen.²²

Aus dem kollektiven Gedächtnis schöpft Stasiuk, anders als Tokarczuk oder Chwin, kaum. Mit der Geschichte der Stadt setzt sich der Erzähler nur sehr partiell auseinander. Provozierend erklärt er: „Wenn ich immer wieder nach Dukla zurückkehre, gehen mich weder Postkutschen noch die Juden noch der ganze Rest etwas an“.²³ Von Bedeutung ist seine private Geschichte, die die Aufenthalte in der an das Schulzische Drohobycz erinnernde Kleinstadt wieder lebendig werden lassen. Dazu gehören vor allem seine Initiationserfahrungen. Neben den Einweihungen des 13-jährigen in die Männlichkeit und Erotik ist hier vor allem die frühkindliche Einweihung in ein metaphysisches Weltverständnis zu erwähnen. In stilistischen und motivischen Anknüpfungen an Bruno Schulz kreiert Stasiuks Erzähler das Bild seiner Großeltern. Dem Großvater fällt eine ähnliche Rolle zu wie bei Tokarczuk der Schamanin Marta, bei Chwin dem Melancholiker Hanemann. Das Zentrum der Initiationserinnerung bilden Szenen, in denen der Großvater, eine Art selbsternannter Geistlicher, private Gebetsabende in seinem Haus durchführt. Diese Erinnerung wird zu einer individuellen paradiesischen Urzeit des Erzählers stilisiert, in welcher Wort und Ding noch ein und dasselbe waren. Die Gebetsworte des Großvaters verbindet der Junge mit der Körperlichkeit eines Mädchens aus der Nachbarschaft, das Spirituelle mit dem Sinnlichen. Seine Großmutter wiederum sieht Geister von Verstorbenen. Ihre Spiritualität hat, wie der Erzähler betont, „nichts gemeinsames mit der Religion“. „Die Geister waren ein offensichtlicher Beweis dafür, dass die Realität unteilbar ist“.²⁴ Der Erzähler zeigt sich fasziniert davon, dass es für die Großmutter keine Trennung zwischen Geist und Materie gab. Aus der Erinnerung an sie schöpft er den Glauben an die „Kehrseite der Wirklichkeit“. Zur etablierten katholischen Religion entwickelt er ein eher skeptisches Verhältnis, davon zeugt u.a. der distanzierte Bericht vom Papstbesuch. Dafür begeistern und überzeugen ihn Erscheinungen, in denen Körperlichkeit mit Spiritualität, das Göttliche mit dem Animalischen, Sacrum mit Profanum verschmelzen. Wo auch immer der Erzähler eine solche Erscheinung sieht, fühlt er sich wie zu Hause. Auf einer Reise in die Slowakei hat er auf einmal das Gefühl, zu Hause zu sein: „Es roch nach Dukla und nach Heimat“. Einfache Frauen in Sonntagskleidern urinieren vor dem Kirchengebäude direkt vor der Messe, und Tiere gehören zur Sonntagsfeier dazu.

Stasiuks Erzähler erschafft sich auch seine private, mit der Region verbundene Heilige, wie es in den beiden anderen Romanen auch der Fall war. Es handelt sich um die Adelige Amalia Brühl, deren Grabstein aus dem Ende des 18. Jhs. der

²² Vgl. „powiększające szkło Dukli“, ebd., S. 57.

²³ Ebd., S. 45: „No więc gdy powracam do Dukli nie obchodzi mnie dylizanse ani Żydzi ani reszta.“

²⁴ Ebd., S. 87: „Duchy przychodziły jako widomy dowód tego, że rzeczywistość w zasadzie jest niepodzielna.“

Erzähler immer wieder in der Ortskrise besucht. Amalia symbolisiert für ihn die Einheit von Leben und Tod. Sie ist „leichenhaft“ (*trupia*) und „lebendig“ (*niepokojąco żywa*) zugleich – wie Tokarczuka Marta.²⁵ Der Erzähler entwickelt die gottlästerliche Sehnsucht, in die steinerne Amalia einzudringen. Letztlich verschmilzt sie in seiner Vorstellung mit dem Ort: „Dukla existierte jetzt nicht mehr hinter der Wand. Es ging in Amalia über zusammen mit den anderen Begebenheiten, die ich erlebte, zusehend, wie sie der Reihe nach einem ruhigen Untergang entgegenstreben. Und niemals fand ich etwas geeigneteres für ihre Wiederauferweckung als das Gedächtnis, diesen Bastard der Zeit, den niemand in seiner Gewalt hat“.²⁶ Mit der Kraft seiner Sehnsucht und Phantasie weckt der Erzähler Amalia wieder zum Leben, was eine Wiederauferstehung in der erinnernden Narration symbolisieren kann.

In allen der drei Romanen werden Raum und persönliche Identität in mythobiographischen Narrationen aufs Engste miteinander verschränkt. Die Identität konstituiert sich nicht über die nationale oder religiöse, sondern über die regionale Zugehörigkeit. Der Raum wird wie ein Text gelesen und gleichzeitig nach eigenen Vorstellungen gestaltet. In enger Verbindung mit der Region erschaffen sich die Erzähler, die jeweils eine besondere Nähe zum Autor aufweisen, ihre eigene geistige Heimat und Genealogie. In zwei der Fälle ist auch der metafiktionale Kommentar vorhanden und der Prozess des Ringens um Identität explizit thematisiert. Sowohl Heimat als auch Identität werden als Konstrukte betrachtet. Die Romane vermitteln die Botschaft, dass uns weder Identität noch Heimat ein für alle mal gegeben sind. Den Bestand sichert sich die Heimat im sinnstiftenden Erzählen. Die Verwurzelung im Raum hilft, Vergänglichkeit zu akzeptieren und die spirituelle Daseinsdimension zu erfahren. Der Raum weist in allen drei Romanen über sich hinaus auf die Existenz eines unergründbaren Geheimnisses.

²⁵ Ebd., S. 22.

²⁶ Ebd., S. 91: „Dukla przestawała istnieć za ścianą. Weszła w nią razem z resztą zdarzeń, które przeżyłem, patrząc jak odchodzą po kolei ku spokojnej zagładzie. I nigdy żaden pomysł na wskrzeszenie nie przyszedł mi do głowy, żaden prócz pamięci – tego bękarta czasu, nad którym nikt nigdy nie miał władzy.“