

Birgit Krehl

Frühe lyrische Texte Julian Tuwims und der Große Krieg. „Sie schlagen Juden! Lustig! Ha-ha-ha!“

Die frühe Lyrik Julian Tuwims (1894–1953) wurde bisher weder im Kontext des Ersten Weltkrieges verortet noch in Diskussionen um seine jüdische Identität einbezogen. Er gilt vor allem als Dichter der Zwischenkriegszeit, wengleich viele der Gedichte, die ab 1918 erschienen, bereits während des Ersten Weltkrieges entstanden waren. In dem Beitrag wird der These nachgegangen, dass die Kriegereignisse eine Auseinandersetzung mit Identitätskonstruktionen in Tuwims Texten forcierten und die dezidiert expressive Sprache seiner frühen Gedichte eine Textperspektive ironischer Distanz konstituiert. In ihr wandelt sich das ‚lustige Schlagen der Juden‘ in einen gewaltsamen Akt der Ausgrenzung und Kriegseuphorie schlägt in ein Katastrophenbewusstsein um. Seine Poetik sprachlicher Expressivität bricht radikal mit elaborierter Metaphorik und metaphorischer Symbolik und wird für spätere Autoren des 20. Jahrhunderts wegweisend.

At To date, the early poetry of Julian Tuwim (1894–1953) has neither been placed in the context of the First World War, nor been factored into discussions about his Jewish identity. He is regarded primarily as a poet of the interwar years, even though many of the poems published after 1918 did in fact originate during the First World War. This article proposes that the events of the war provoked an examination of identity constructions in Tuwim's texts, and that the resolutely expressive use of language in his early poems creates a textual perspective of ironic distance. From this perspective, the 'comical beating of the Jews' is transformed into a violent act of exclusion, and the euphoria of war is transformed into a catastrophe. His poetics of linguistic expressiveness represents a radical break with elaborate imagery and metaphorical symbolism, and pointed the way for later writers in the 20th century.

Das künstlerische Schaffen Julian Tuwims (1894–1953) mit jüdischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges zu verbinden, scheint in mehrerlei Hinsicht problematisch. Tuwim wird in bisherigen wissenschaftlichen Arbeiten weder als Dichter des Ersten Weltkrieges gesehen noch werden die frühen Texte als symptomatisch für seine Auseinandersetzung mit jüdischer Identität betrachtet. Diese defizitäre Sicht wird im Folgenden einleitend in zwei Aspekten kurz umrissen, bevor im zweiten Teil dieses Beitrags der Versuch folgt, die frühe Lyrik Tuwims im Kontext des Ersten Weltkrieges historisch und poetologisch zu situieren.

I.

1) Tuwim galt über Jahrzehnte als Dichter der Zwischenkriegszeit und die Anfänge seiner künstlerischen Aktivitäten wurden vorwiegend im Wirken der 1918/19 gegründeten Dichtergruppe Skamander¹ verortet. Sein erster Lyrikband *Czyhanie na Boga* (Lauern auf Gott) erschien 1918 noch vor Kriegsende; das titelgebende Gedicht ist indes bereits am 1. November 1914 entstanden, wurde dann aber nicht Teil des Debütbandes.

Janusz Stradecki führt in seiner Tuwim-Bibliografie von 1959 zahlreiche Gedichte an, die bereits vor 1918 in Zeitschriften abgedruckt wurden. Erst jedoch mit der Veröffentlichung der *Juwenilia* (Jugendwerke), die zwischen 1911 und 1918 verfasste Gedichte in zwei Bänden umfassen,² rückten seine frühen Texte stärker in den Fokus. Im Zusammenhang des Ersten Weltkrieges beziehungsweise Großen Krieges wurden sie bislang kaum diskutiert. Lediglich summarisch nennt Maria J. Olszewska in ihrer umfangreichen Studie Tuwim unter den Dichterinnen und Dichtern, die in der Zwischenkriegszeit zu den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges zurückkehrten.³ Umso überraschender ist es, dass Tuwim in Geert Buelens *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg* zu den wenigen polnischen Dichtern gehört, die Erwähnung finden. Der Autor rekurriert jedoch bei der Nennung Tuwims allein auf die Eröffnung des Warschauer Literaturcafés Pod Pikadorem (Zum Pikador) am 29. November 1918:

„Der assimilierte Jude Julian Tuwim (1894–1953) las seine Übersetzung von ‚Le bateau ivre‘ von Rimbaud vor, außerdem klassische Gedichte der polnischen Romantik von Cyprian Norwid und Adam Mickiewicz. [...] Selbstverständlich wurde an diesem Abend auch über die Zukunft gesprochen. Nach gutem avantgardistischem Usus trug Tuwims Ansprache den Titel ‚Inwektywa‘ (Beschimpfung); er machte kurzen Prozess mit den bourgeoisen Figuren, die im neuen Polen keine Rolle mehr spielen würden [...].“⁴

Als Dichter des Ersten Weltkrieges findet Tuwim keinen Eingang in Buelens Buch. Im Unterschied zu vielen polnischen (auch jüdischen) Künstlern, die freiwillig in den polnischen Legionen kämpften,⁵ beteiligte sich Tuwim nicht aktiv am Kriegsgeschehen. Er schloss kurz vor Beginn des Krieges 1914 das russische Gymnasium in Łódź ab und ging 1916 zum Studium nach Warschau, wo er zunächst Jura und ab 1917 Polonistik studierte. Fast schon irritierend wenig, folgt man biografischen Ausführungen, hat der Krieg in das Leben und die zeitgenössische Dichtung Tuwims eingegriffen. Urbanek führt dazu in seiner Tuwim-Biografie aus:

¹ Die literarische Gruppe Skamander formierte sich gegen Ende des Ersten Weltkrieges in Warschau um die Zeitschriften *Pro Arte et Studio* und *Pro Arte*. Ihren Kern bildeten fünf Dichter: Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim und Kazimierz Wierzyński.

² Tuwim, Julian: *Juwenilia*, hrsg. von Tadeusz Januszewski und Alicja Bałakier, Warszawa 1990.

³ Olszewska, Maria Jolanta: *Człowiek w świetle Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej*, Warszawa 2004, S. 459.

⁴ Buelens, Geert: *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2014, S. 352 f.

⁵ Lidia Gluchowska spricht allein von knapp zweihundert Malern und Bildhauern, die sich den polnischen Legionen anschlossen. Diese kämpften an der Seite der österreichisch-ungarischen Armee gegen Russland. Vgl. Gluchowska, Lidia: *Der „fremde Krieg“ und der „neue Staat“*. Polnische Kunst 1914–1918, in: *Osteuropa* 64 (2014), 2–4, S. 291–316, hier S. 299.

„Der Krieg, der im August des Jahres 1914 ausbrach, verlief in Łódź gleichsam neben dem normalen Leben. Die russische Administration und Polizei war einfach durch die deutsche Administration und Polizei ersetzt worden. Ein handfester und schmerzlicher Beweis dafür, dass alles tatsächlich passierte, war die Notwendigkeit der Rückkehr aus den letzten Ferien vor dem Krieg [...]. Die Züge waren bereits für das Militär reserviert. Aber in der Stadt (die Tuwims wohnten damals schon nicht mehr in der Święty-Andrzej-Straße, sondern in einer viel kleineren Wohnung in einem Mietshaus an der Dzielna-Straße) spielten Kabaretts und Revuetheater ganz normal, erschienen Zeitungen, ging das literarische Leben, an dem sich der frisch gebackene Abiturient immer häufiger aktiv beteiligte, weiter.“⁶

Nachfolgend geht Urbanek in wenigen Abschnitten auf Tuwim als Autor kabarettistischer Texte ein, die dieser fast ausschließlich unter Pseudonymen für verschiedene Kabaretts in Łódź und Warschau verfasste. Zwar wird einigen Texten eine antideutsche Haltung bescheinigt, der Krieg bleibt dennoch ausgeblendet.

Die überaus detaillierte biografische Arbeit von Piotr Matywiecki lässt die vier Kriegsjahre ebenfalls weitestgehend unberücksichtigt, sieht er sie doch vor allem als eine Phase, in der die künstlerische Tätigkeit Tuwims erzwungenermaßen stagnierte:

„Als der Erste Weltkrieg ausbrach, war Tuwim erwachsen, auf ein intensives ethisches Erleben von Ereignissen bereits vorbereitet. Aber es war ein seltsames Erwachsensein, trotz der literarischen Debütversuche gleichsam durch den Krieg arretiert, um vier Jahre aufgeschoben. Als es dann zusammen mit der Unabhängigkeit des Vaterlandes 1918 hervorbrach, war es von Energie, Infantilismus und Reife erfüllt. Das ist einer der Gründe, weshalb die Präsenz Tuwims in der gesellschaftlichen Welt sofort mit gewaltiger Ausdruckskraft verbunden war.“⁷

Matywiecki verweist zu Recht darauf, dass Tuwims dichterischer Erfolg nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur explosionsartig einsetzte, sondern auch ein explosives Potenzial in sich barg. Sein vom Vitalismus, der Ambivalenz des Urbanen und einer sich sprachlich manifestierenden Brutalität geprägtes Gedicht *Wiosna* (Frühling), das im Untertitel die Bezeichnung „Dytyramb“ (Dithyrambus) trägt, löste nach der Veröffentlichung in der Zeitschrift *Pro Arte et Studio* im März 1918 einen Sturm der Entrüstung aus. Dem Autor wurden neben fehlenden ästhetischen und moralischen Werten auch pornografische Tendenzen vorgeworfen und die nationalistisch ausgerichtete Presse sprach von „jüdischer Pornografie“.⁸ Entstanden ist das Gedicht bereits inmitten des Kriegsjahres 1915, doch erachten das weder Urbanek noch Matywiecki für erwähnenswert.

⁶ Urbanek, Mariusz: Tuwim. Wylękniony bluźnierca, Warszawa 2013, S. 29 f. Alle Übersetzungen aus polnischen Primär- und Sekundärtexten sind, wenn nicht anders vermerkt, von der Autorin dieses Beitrags.

⁷ Matywiecki, Piotr: Twarz Tuwima, Warszawa 2007, S. 99.

⁸ Siehe Urbanek, Tuwim, 2013, S. 39.

Einen dezidierten Hinweis darauf, dass der Krieg dennoch für Tuwims künstlerisches Schaffen Relevanz hatte, gibt eine 1990 erschienene Anthologie von „Gedichte[n] und Lieder[n] aus den Jahren 1908–1918 über Polen, den Krieg und die Soldaten“,⁹ die drei seiner Gedichte enthält. Darunter ist das Gedicht *Atak* (Die Attacke), das 1915 im *Nowy Kurier Łódzki* (Neuer Lodzter Kurier) abgedruckt und in den Debütband *Czyhanie na Boga* aufgenommen wurde.¹⁰ Gleichwohl *Atak* mit dem direkten Blick auf das Schlachtfeld als Ausnahme betrachtet werden kann, belegen mehrere in den *Juwenilia* enthaltene Texte gerade in den ersten Monaten nach Kriegsbeginn eine intensive poetische Wahrnehmung des Kriegsalltags.

2) Doch inwiefern lässt sich bei dem polnisch schreibenden Tuwim von ‚jüdischer Erfahrung‘ sprechen? Er sei, so schreibt Urbanek, „in eine Familie assimilierter Lodzter Juden“ hineingeboren worden, in der man „miteinander ein reines Polnisch sprach“¹¹, während Jiddisch oder Hebräisch Tuwim völlig fremd gewesen seien. Auch wenn diese Sicht auf Tuwims Identität im Nachkriegspolen ab den 1950er Jahren über Jahrzehnte dominierte, wird die 2013 von Urbanek erneut formulierte eindimensionale Aussage schon seit Längerem in das Reich der Legenden verwiesen. Einen zentralen Aspekt bildet Tuwims ‚*żydostwo*‘ (Jüdischsein) in Matywieckis Biografie. Unter der signifikanten Zwischenüberschrift „Dramat *żydostwa*“ (Drama des Jüdischseins) ist dort zu lesen:

„Das ganze Leben hindurch wurde Tuwim von Antisemiten attackiert und diese Attacken machten ihm im höchsten Maße das eigene Jüdischsein bewusst. Über eine lange Zeit, in der er selbst sich nicht als Jude bezeichnen wollte, spürte er, dass man ihn mit Gewalt in diese nationale Zuordnung hineintrieb. Im Zuge der doppelten Verteidigung (vor dem Eingeständnis, Jude zu sein, und vor niederträchtigem Rassismus) ging er umso heftiger zum Gegenangriff über. Obgleich das eine einfache, edelmütige und reine Verteidigung der persönlichen menschlichen Würde war (unabhängig von nationalen Bezeichnungen), mussten er und andere sie als vertracktes und widersprüchliches Verhalten empfinden: volle Zurückhaltung, was die Anerkennung des eigenen Jüdischseins betraf, und zugleich ein distanzloses, volles Engagement bei der Verteidigung, Jude zu sein. Dies drängte ihm noch stärker eine jüdische Identität auf (zusammen mit all ihren Widersprüchen) und brachte ihn, besonders nach dem Holocaust, zu deren freiwilliger Annahme.“¹²

Den Ausführungen Matywieckis hinzuzufügen ist, dass Tuwim nicht nur antisemitischer Diffamierung ausgesetzt war, sondern auch selbst mit dem Vorwurf des Antisemitismus konfrontiert wurde. Gerade seine frühen literarischen Texte gaben anscheinend dazu Anlass. So gehöre *Żydzi* (Juden) von 1918, wie Eugenia Prokop-Janiec

⁹ Rozkwitaly pąki białych róż ...: wiersze i pieśni z lat 1908–1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach, hrsg., bearbeitet und mit einem Vorwort von Andrzej Romanowski, Warszawa 1990. Die Ausgabe umfasst zwei Bände, einen Text- und einen Erläuterungsband.

¹⁰ Die anderen beiden Gedichte sind *Mort Homme*, im August 1916 im *Nowy Kurier Łódzki* gedruckt, sowie *Rewizja* (Durchsuchung), im Juli 1918 in *Pro Arte et Studio* veröffentlicht und 1920 wiederabgedruckt in Tuwims Gedichtband *Sokrates tańczący* (Tanzender Sokrates). *Rozkwitaly pąki*, Bd. 1 (= Textband), 1990, S. 443 und S. 660. *Rozkwitaly pąki*, Bd. 2 (= Erläuterungsband), 1990, S. 92 und S. 132.

¹¹ Urbanek, Tuwim, 2013, S. 7.

¹² Matywiecki, Twarz, 2007, S. 120.

anmerkt, zu jener Gruppe von Gedichten, die Proteste jüdischer Kreise hervorriefen, während das 1925 verfasste Gedicht *Żydek* (Jüdchen) bis heute als einer der künstlerisch wichtigsten Akte jüdischer Selbstbestimmung gelte¹³ und eine erstmalige „poetische Solidarisierung mit den jüdischen Parias“¹⁴ darstelle. In seinen Gedichtstexten der 1910er Jahre hingegen, aus denen die folgenden Zeilen häufig zitiert werden, wird eine distanzierte Haltung zum Jüdischsein gesehen: „Meine größte Tragödie ist – dass ich Jude bin, / aber mich in die Christusseele der Arier verliebte!“¹⁵

II.

Das Zitat im Untertitel dieses Beitrags, „Sie schlagen Juden! Lustig! Ha-ha-ha!“ („Żydów biją! Wesoło! Ha-ha-ha!“)¹⁶, ist ein Vers aus dem Gedicht *Pieśń o biciu* (Lied über das Schlagen), das Tuwim im November 1914 schrieb. Die Zeile kehrt, wengleich leicht variiert, in dem 96 Verse umfassenden Gedicht refrainartig wieder und evoziert eine gewaltgeladene und brutale Atmosphäre, die das lyrische Subjekt „im wilden Pogromgetöse“ („dzikie hukania pogromowe“) umgibt. Die im Text thematisierte Gewalt geht einerseits von einer für die Juden verhängnisvollen ‚slawischen Allianz‘ aus: „Polen, Russen schlagen, / Ja, ja: die sonnigen Slawen! / MICH werden sie ebenfalls schlagen!“¹⁷ Und andererseits sind ‚arische‘ Arbeiter an ihr beteiligt: „Hej, sie folgen dem Ruf. / Slawisches Blut wallt auf, / sie werden mich auf der Straße erblicken, / Ach – Arbeiter drängen sich / (Mein Herr – Arier!) / Bin ich imstande, ihren Zorn zu bezwingen? / Auf mein Gesicht wird Scham sprudeln! / Aber sie schreien: ein Jude! / Verprügeln!!!“¹⁸

Das Arische bildet keinen Gegensatz zum Slawischen, sondern zum Semitischen, das dem lyrischen Subjekt (wie auch Tuwim) ins Gesicht geschrieben ist: „Die Faust ... ein Fausthieb ... auf die Wange, / in mein semitisches Gesicht, [...] Sie haben – in meiner Nase die Gewähr, / dass geschlagen werden muss.“¹⁹ Ist es hier die Physiognomie, auf der die Differenz beruht, so wird das Blut (krew) im weiteren Verlauf des Textes zur schmerzhaften und unüberwindbaren Kluft zwischen dem Semitischen und dem Polnischen. Das lyrische Subjekt stellt seine Liebe zu Polen geradezu pathetisch aus: „Hier ist blutiger, heiliger Boden, / hier ist – POLEN, [...] / auf ihm lebte ich, litt ich / ihn liebe, liebte ich / ihn werde ich ewig lieben“²⁰. Doch während es gerade den „Polnischen Tag“ nach „den nationalen Nächten“ vorausahnen will, bricht schon wieder eine andere Vision herein: „Aber hier werden sie beginnen die Hunde vom Hof / auf mich zu hetzen!!“

¹³ Prokop-Janiec, Eugenia: Julian Tuwim – Maurycy Szymel: dialog poetów, in: Adamczyk-Garbowska, Monika (Hg.): Żydowskie konteksty twórczości Juliana Tuwima, Lublin 2015, S. 49–61, hier S. 54.

¹⁴ Grözinger, Elvira: Das „Judenkind“ und „schreckliche Bürger“. Ein Panoptikum der Zwischenkriegsjahre in Julian Tuwims Lyrik, in: Kosta, Peter/Meyer, Holt/Drubek-Meyer, Natascha (Hg.): Juden und Judentum in Literatur und Film des slawischen Sprachraums. Die geniale Epoche, Wiesbaden 1999, S. 155–172, hier S. 167.

¹⁵ „Największa ma tragedia – to, że Żydem jestem, / A ukochałem Arjów duszę chrystusową!“, Tuwim, Julian: Tragedia, in: ders.: Juwenilia, Bd. 2, Warszawa 1990, S. 330.

¹⁶ Dieses und alle weiteren Zitate aus diesem Gedicht sind der folgenden Quelle entnommen: Tuwim, Julian: Juwenilia, Bd. 2, Warszawa 1990, S. 121–124.

¹⁷ „Biją Polacy, Rosjanie, / Tak, tak: słoneczni Słowianie! / MNIE także będą bic!“

¹⁸ „Hej, staną wszyscy na zew. / Zakipi słowiańska krew, / Zobaczą mnie na ulicy, / Ech – cisną się robotnicy / (Mój panie – Aryjczycy!) / Czy zdołam gniew ich zmóc? / Tryśnie mi na twarz wstyd! / A oni krzykną: Żyd! / Tłuc!!!–“.

¹⁹ „Pięść ... kułak ... na policzku / Na mej semickiej twarzy, [...] Mają – w mym nosie rękojmię, / Że bić potrzeba!“

²⁰ „Tu jest krwawa, święta gleba, / Tu jest – POLSKA, proszę pana! / Seraficzna, wyśpiewana, / Na której żyłem, ciepiałem, / Którą kocham i kochałem, / Którą wiecznie kocha będę“.

Sie werden spotten / Abscheulichkeiten ins Gesicht spucken“. Auch die Ausflüchte zu den Versen polnischer Dichter (Wyspiański und Kasprowicz), die eine Vertrautheit mit der polnischen Literatur signalisieren, enden im „Ha – ha – ha! Sie schlagen die Juden!! Lustig!!!“.

Zweifellos ist nicht ein im Krieg umkämpftes Łódź in den Versen dieses Gedichts zu finden, sondern die Brutalität unheiliger ‚slawischer‘ und ‚arischer‘ Bündnisse, die sich in Pogromen gegen die jüdische Bevölkerung entlädt. Von Pogromen wurde die Geburtsstadt Tuwims vor allem in der Zeit unmittelbar nach der Revolution 1905 heimgesucht, weshalb das 1914 entstandene *Pieśń o biciu*, das erstmals 1990 in den *Juwenilia* veröffentlicht wurde, in bisherigen wissenschaftlichen oder biografischen Arbeiten in keinerlei Bezug zum Ersten Weltkrieg gesetzt wurde. Sowohl Matywiecki als auch Urbanek stellen einen direkten Zusammenhang zwischen den gewaltsamen Ausschreitungen gegen Juden im Jahr 1905 und Tuwims Gedicht von 1914 her.²¹ Sie stützen sich vor allem auf die 1958 veröffentlichten Erinnerungen der Schwester Tuwims, Irena Tuwim, die die Ereignisse von 1905 als die bedrohlichste Situation ihrer Kindheit – Tuwim war damals elfjährig – bezeichnet, sodass die Familie sich sogar zum Verlassen der Stadt und zu einem kurzen Aufenthalt im damals preußischen Breslau entschloss. Das Gedicht kann durchaus als Reminiszenz an die Revolution auf den Straßen von Łódź und die Pogrome von 1905 gelesen werden. Das schließt indessen nicht aus, dass die Perspektive des Textes neben dem Erinnerten auch Gegenwärtiges – die Kriegsereignisse im Herbst 1914 – formt und sich in ihr durchaus jüdische Erfahrung im Ersten Weltkrieg manifestiert. Obzwar Urbanek von einem ‚normalen Leben‘ in Łódź während der Kriegsjahre spricht, legen die Ausführungen des Historikers Frank M. Schuster zumindest für einige Wochen im ersten Kriegsjahr eine gewisse atmosphärische Ähnlichkeit der Jahre 1914 und 1905 nahe:

„Die Stadt war seit Kriegsbeginn heftig umkämpft, bevor sie Ende 1914 endgültig bis 1918 von deutschen Truppen besetzt wurde, und befand sich in einer schwierigen Lage. [...] [D]urch die schnelle deutsche Eroberung der Stadt kamen die antideutschen und antijüdischen Maßnahmen der russischen Armeeführung in Lodz kaum zum Tragen. Diese hatte nämlich, während sie mit panslawistischer Propaganda Polen und Russland zu gewinnen versuchte, Deutsche und Juden zu Sündenböcken ihres selbstverschuldeten militärischen Versagens auserkoren und sie daher kollektiv zu Spionen erklärt.“²²

Wiewohl relativ schnell nach der endgültigen deutschen Besetzung der Stadt im Dezember 1914 ruhige und stabilere Verhältnisse einsetzten, war der Herbst des ersten Kriegsjahres in Łódź keineswegs so entspannt, dass die Kriegsereignisse ‚parallel‘ zum normalen Leben in der Stadt verliefen. Am 31. Oktober 1914, nachdem die vorübergehende

²¹ Siehe Matywiecki, Twarz, 2007, S. 285, und Urbanek, Tuwim, 2013, S. 17 f.

²² Schuster, Frank M.: Zwischen Identitätskrise und Herausforderung: Polen, Juden, Deutsche während des Ersten Weltkrieges in der Textilmetropole Lodz, in: Lasatowicz, Maria Katarzyna (Hg.): Städtische Räume als kulturelle Identitätsstrukturen, Berlin 2007, S. 95–109, hier S. 100.

deutsche Besetzung erneut durch die russische abgelöst wurde, hält Adolf Eichler²³ in seinen Tagebuchaufzeichnungen Folgendes fest:

„Der Jubel über das Wiedererscheinen der Kosaken soll groß gewesen sein. Unsere kosakentreue Bevölkerung ist oder tut begeistert. [...] Man flüsterte ihnen [den Kosaken] allerlei Lügen über die Juden zu und suchte sie in eine pogromlustige Stimmung zu bringen.“²⁴

Am 5. November schreibt er bereits von Judenverfolgungen, die sich in Łódź wiederholt haben, und am 9. November berichtet er über die Situation dort:

„Man ist versucht zu behaupten, Halbwüchsige hätten die moralische Leitung des russischen Heeres an sich gerissen. In Lodz führten gestern und heute abermals junge Burschen die Soldaten in die Läden der Altstädter Juden und reizten sie zu Gewalttätigkeiten. Auf der Straße soll ein Jude erschlagen, andere verprügelt worden sein.“²⁵

Tuwims Gedicht trägt die Datierung „5 XI 1914“.²⁶ Trotz der beschriebenen Gewalt gegen die jüdische Bevölkerung von Łódź kam es nicht zu Pogromen, aber die Furcht vor diesen ging um und die antijüdische Stimmung hatte um den 5. November einen Höhepunkt erreicht.

Es ist also keineswegs abwegig, das Gedicht *Pieśń o biciu* als eine frühe, durch die Kriegsereignisse forcierte Auseinandersetzung Tuwims mit Identitätskonstruktionen zu interpretieren, denn gerade zu Beginn des Krieges leuchteten die ‚nationalen Nächte‘ auch tagsüber hell und antisemitische Parolen und Übergriffe waren an der Tagesordnung. Die Verunsicherung nationaler und ethnischer Zugehörigkeit gewinnt in Tuwims lyrischen Texten erstmals deutliche Konturen und die polnische Sozialisierung erhält im schmerzhaften Prozess der Bewusstwerdung einer Ausgrenzung Risse. Nachgerade ostentativ wirken neben dem Refrain des ‚lustigen Schlagens der Juden‘ die Verszeilen: „Doch jetzt ersticke ich / sogar meine Abscheu gegen die Juden, den Zorn“²⁷. Sie deuten auf das komplizierte, oft auch als ambivalent beschriebene Verhältnis Tuwims zum Judentum und dem eigenen Jüdischsein hin.

Inbesondere seinen frühen Texten wird eine starke Abneigung gegenüber dem orthodoxen Judentum wie auch gegenüber der jüdischen Geschäftswelt – den jüdischen Millionären beziehungsweise ‚Lodzermenschen‘²⁸ – attestiert. Für erstere wird das in

²³ Den Hinweis auf die in gedruckter Form erschienenen Tagebuchaufzeichnungen des in Łódź geborenen und später auch politisch tätigen Unternehmers verdanke ich Frank M. Schuster. Er stellte mir freundlicherweise auch die Textfragmente der Kriegsaufzeichnungen Eichlers zur Verfügung, die 1918 noch vor Kriegsende erschienen und die Frank M. Schuster in seine Habilitationsschrift aufgenommen hat.

²⁴ Eichler, Adolf: Zwischen den Fronten. Kriegsaufzeichnungen eines Lodzer Deutschen, Lodz 1918, S. 92.

²⁵ Eichler, Zwischen den Fronten, 1918, S. 99.

²⁶ Tuwim, Juwenilia, Bd. 2, 1990, S. 124.

²⁷ „Przecież w sobie teraz tłumę / Nawet wstręt do Żydów, gniew“.

²⁸ ‚Lodzermensch‘ war zunächst eine positiv konnotierte Bezeichnung für jene Gruppe von Menschen, die durch Unternehmertum und Fleiß am industriellen Aufschwung von Łódź teilhatten und von diesem wiederum profitierten. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts nahm jedoch eine negativ-kritische Haltung bei der Verwendung der Bezeichnung im Sinne

Czyhanie na Boga gedruckte Gedicht *Żydzi* (Juden) als symptomatisch erachtet.²⁹ Hier kulminiert das Treiben der „schwarzen, listigen, bärtigen“, „ewig radebrechenden“ Juden, auf deren Gesichtern sich „die schmerzhaft Grimasse des Leidens“ eingegraben hat, in den Versen: „... Was für eine satanische Messe / ... Was für verborgene Verbrechen“³⁰. Für letztere, also die Abneigung gegen die jüdische Geschäftswelt, lassen sich insbesondere Texte heranziehen, die er für Kabarett- und Revueprogramme – auch schon während des Ersten Weltkrieges – geschrieben hat. In dem Lied *Czarna giełda*³¹ (Schwarzmarkt), dessen Text aus der Feder Tuwims stammt und das unter dem Pseudonym Jan Wim am 4. März 1918 erstmals gedruckt erschien, wird vor allem die Geschäftemacherei während des Krieges Ziel ironischer Kritik: „Und da der Krieg also enden soll / hob ein schreckliches Geheule, Gestöhne und Gejammer an: / Was soll man jetzt in dieser verfluchten Stadt machen / wenn sich die Bombengeschäfte verflüchtigt haben?“³² Jüdischer Geschäftssinn, der ins Absurde gesteigert in der besonderen Form des jüdischen Witzes, in den Schmonzes,³³ Ausdruck findet, gelangt in Texten wie *Łodzianie* (Die Lodzer; 1917) oder *W Bristolu* (Im Bristol; 1918) zu spöttischer Darstellung.

Die nicht nur gattungs- respektive genremäßig unterschiedlichen Texte, die von einer grotesk anmutenden Überzeichnung des orthodoxen – in *Żydzi* wohl vor allem des chassidischen – Judentums in lyrischen Texten bis zum Humor der Schmonzes reichen, verbindet das Gestaltungsprinzip der Ironie, eine Haltung der Distanz. Ironie fungiert hier nicht als rhetorische Figur, sondern als das die Perspektive des Textes strukturierende Prinzip. In ihm bahnen sich die Auflösung von Gewissheiten, Verunsicherung und Zerrüttung, aber auch die ‚Macht des Lebens‘ künstlerisch einen Weg. Gewiss hatte Tuwim bestimmten jüdischen Kreisen gegenüber aufgrund seiner eigenen Biografie Vorbehalte, doch war es das durch den Großen Krieg intensivierte nationalistische Getöse, das seine Welt, die Polentum, Judentum und die russische Kultur prägten,³⁴ brüchig werden ließ.

Für spätere, vor allem in den 1930er Jahren entstandene Texte des Autors entwickelt Alina Molisak die These einer Queer-Strategie und orientiert sich an Judith Butlers Verständnis von Queer im Sinne „einer Parodierung gesellschaftlicher Normen“. Mit Hyperbolisierung, Ironie und Grotteske greife Tuwim die Konvention des Spiels mit Stereotypen auf und destabilisiere den in den 1930er Jahren in der polnischen und europäischen Öffentlichkeit immer öfter dominierenden antisemitischen Diskurs.³⁵ Als Elemente antisemitischer Muster und jüdischer Identitätskonstruktionen arbeitet sie in

von Geldgier und der Hingabe an das kapitalistische Unternehmertum zu.

²⁹ Siehe etwa Kowalska, Hanna: Problem tożsamości narodowej w twórczości Juliana Tuwima, in: Dąbrowski, Mieczysław/Molisak, Alina (Hg.): Pisarze polsko-żydowscy XX wieku, Warszawa 2006, S. 358.

³⁰ „Czarni, chytry, brodac”; „wiecznie szwargocą”; „Bolesny grymas cierpienia”; „... Jakaś szatańska Msza, / Jakieś ukryte zbrodnie“, in: Tuwim, Julian: Wiersze zebrane, t. 1, Warszawa 1971, S. 68 f.

³¹ Zu den Kabarett- und Revuetexten, die Tuwim in Łódź und Warschau zwischen 1915 und 1918 geschrieben hat, hielt Laura Burlon auf der Tagung *Erster Weltkrieg: Jüdische Erfahrungen in Ost- und Mitteleuropa* am 14.11.2014 einen Vortrag, der nicht in gedruckter Form vorliegt.

³² „A że się wojna ma zakończy

wreszcie, / Zaczął się straszny płacz i jęk, i ryk: / ,Co teraz robi

w tym przeklętym mieście, / Gdy nam interes kokosowy znik?“ in: Tuwim, Julian: Kabaretina, Warszawa 2002, S. 36–38.

³³ Schmonzes (poln. Szmonces) kommt aus dem Jiddischen und bedeutet Witz, Unsinn. In der jüdischen Kultur wurde darunter ein Wortwitz, eine kurze Erzählung mit paradoxer Pointe gefasst. Schmonzes wurden ab den 1910er Jahren zu einer beliebten Gattung des Kabarett in Polen.

³⁴ Matywiecki, Twarz, 2007, S. 5.

den Texten Tuwims insbesondere die Stereotype der jüdischen Verschwörung, des finanztüchtigen Juden, der Jüdin als Verführerin, der Żydokomuna (Judäo-Kommune beziehungsweise Judäo-Bolschewismus) und des Ritualmords heraus. Obgleich mit dem ‚lustigen Schlagen‘ der Juden das antisemitische Klischee der Juden als Sündenböcke und in den genannten Schmonzes das Stereotyp des finanztüchtigen Juden aufgerufen werden, scheinen Tuwims Texte der 1910er Jahre schwerlich unter eine Queer-Strategie subsumierbar, zumal ihnen die für spätere Texte so charakteristische Tendenz zur politischen Satire – Tuwim gilt mit seinen literarischen Aktivitäten ab Ende der 1920er als einer ihrer Begründer in Polen – und zur parodistischen Darstellung fehlt.

Indes münden die frühen Gedichte in ihrer ironischen Verfasstheit in provozierende lyrische Experimente, deren trügerische Einfachheit und Leichtigkeit mitunter allzu schnell einseitige Interpretationen hervorrufen. Beredtes Beispiel ist das erwähnte Gedicht *Żydzi*, bei dem sich Hanna Kowalska scheut, Tuwim des Antisemitismus zu zeihen, und die distanzierte Haltung deshalb folgendermaßen erklärt: „Mit diesen Menschen verband Tuwim damals nichts, sie waren ihm absolut unverständlich und fremd.“³⁶ Tatsächlich ist in dem Gedicht keinerlei Sympathie oder Anteilnahme gegenüber den orthodoxen Juden wahrnehmbar, doch auch ihre Dämonisierung wird zur Farce, wenn von „satanischen Messen“ und „verborgenen Verbrechen“ die Rede ist und zwei elliptische, mit Auslassungspunkten perforierte Verse folgen: „(... unter den Fenstern ... zu fünft ... Passanten ... / Gojim ... schauen zum Fenster hinein... Psst! P-s-st!)“³⁷.

Die sich von den anderen vier Strophen grafisch und rhythmisch absetzenden Schlussverse können der Terminologie Harald Weinrichs folgend als Ironiesignal³⁸ gelesen werden. Da an dieser Stelle weder eine Begriffsdiskussion der Ironie geführt noch Weinrichs Theorie einer umfassenden Betrachtung unterzogen werden kann, richtet sich das Interesse auf jene Aspekte, die für Tuwims frühe Lyrik von besonderer Relevanz sind. Weinrich entwickelte seine Anschauungen ausgehend von der ‚sokratischen Ironie‘ und konstatiert:

„In allen ihren Formen aber unterscheidet sich die Ironie wesentlich von der griechischen Ironie vor Sokrates. Diese war Kleintun, nichts weiter. Seit Sokrates und in unserer ganzen Literaturtradition ist Ironie mehr. Zur Ironie gehört das Ironiesignal; man tut klein, und man gibt gleichzeitig zu verstehen, daß man kleintut. Man verstellt sich, gewiß, aber man zeigt auch, daß man sich verstellt. Das Ironiesignal ist ebenso konstitutiv für die Ironie wie das Kleintun.“³⁹

Eine ironische Textperspektive konstituiert sich in den Gedichten Tuwims im Zusammenspiel von imitierter mündlicher Rede unter Verwendung vulgärer Lexik, pejorativem Wortgebrauch, rhetorischen Fragen, parataktischen Satzstrukturen sowie

³⁵ Molisak, Alina: Tuwim i queer, in: Molisak, Alina/Kołodziejska, Zuzanna (Hg.): *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, Warszawa 2011, S. 71–82, hier S. 81.

³⁶ Kowalska, *Problem tożsamości*, 2006, S. 258 f.

³⁷ „(... pod oknami ... w piątki ... przechodnie ... / Goje ... zajrzą do okien ... Sza! Sza-a-a!)“

³⁸ Weinrich, Harald: *Linguistik und Lüge*, Heidelberg 1966, S. 61.

³⁹ Weinrich, *Linguistik*, 1966, S. 60.

Interjektionen und auffälliger Interpunktion. Im Gedicht *Pieśń o biciu* wird das Interagieren dieser sprachlichen Mittel bereits in der Anfangsstrophe deutlich sichtbar: „Sie schlagen die Juden! Lustig! Ha-ha-ha! / Sie schlagen die Juden! Sie werden auch mich schlagen: / Mit der Peitsche auf die Schnauze, / mit der Knute auf den Rücken, / mit dem Brecheisen auf den Kopf, / Lustig!!! Jüdischer Bälger Quieken!“⁴⁰ Unter den Interpunktionszeichen fällt in diesem Gedicht der schon fast inflationäre Gebrauch von Ausrufezeichen auf. Die durch sie betonten Aussagesätze transformieren die ironische Intonation gleichsam in den geschriebenen Text. Ähnliches ließe sich über die auffälligen parenthetischen Strukturen in Tuwims lyrischen Texten sagen.

Was hier nur exemplarisch angedeutet werden kann, ließe sich wie folgt verallgemeinern: Sprachliche Expressivität bestimmt das poetologische Konzept seiner (nicht nur) frühen Lyrik und kreiert den Raum des Ironischen. Im Rückgriff auf Jakobsons Kommunikationsmodell sei darauf hingewiesen, dass einerseits die expressive (emotive) sprachliche Funktion die „Haltung des Sprechers“ – wirklich oder fingiert – „zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck [bringt]“, andererseits sie in künstlerischen Texten der poetischen Funktion nachgeordnet ist.⁴¹ Sowohl die ironische Perspektivierung als auch die Präferenzierung klanglicher und syntaktischer sprachlicher Elemente gründet in einer dezidiert expressiv geformten Poetik, in der mithin das Fehlen elaborierter Metaphorik nicht zu überraschen vermag. Dionysische Entfesselung⁴² ebenso wie erste avantgardistische – insbesondere futuristische – Impulse finden in diesem Experimentierfeld einen Ort, wenngleich dieser sich in der frühen Lyrik als unbestimmt und zwiespältig gibt. Tuwims Texte sind nicht von euphorischem Kriegstaumel gezeichnet, hedonistische Töne mischen sich mit dunklen Klängen, weshalb im Zusammenhang von Tuwims Nähe zur Avantgarde am treffendsten wohl vom ‚ersten‘ Expressionisten der polnischen Literatur gesprochen werden könnte. Obwohl der Expressionismus als künstlerische Strömung in der polnischen Literaturgeschichte lange Zeit kaum präsent war, wird er inzwischen zeitlich ab 1917 fixiert und mit Dichtern sowie bildenden Künstlern wie Jerzy Hulewicz, Leon Chwistek oder Stanisław Kubicki verbunden.

Dieser radikale Bruch mit der bisherigen Poetik polnischer Lyrik brachte Tuwim später eine ‚Vorbildrolle‘ für jene Generation von polnischen Dichtern ein, die Julian Przyboś 1962 als ‚Turpisten‘ diffamierte. Sie veränderte die polnische Literaturszene vor allem in den 1950er und 1960er Jahren mit einer thematischen Orientierung an Alltagsphänomenen, zu denen neben dem Tod (und nicht dem Sterben!) auch die Körperlichkeit gehörte, sowie einer ‚Poetik des Hässlichen‘ (unter anderem Grochowiak, Herbert, Bursa). In den 1980er Jahren knüpfen an Tuwim des Weiteren literarisch aktiv werdende ‚O‘Haristen‘ oder ‚Barbaren‘ wie Marcin Świetlicki an. Nicht unwesentlich für diese Wirkung der Lyrik Tuwims sind die Eliminierung des Vergangenen, was sie antiromantisch und antimodernistisch erscheinen lässt, und die Abstinenz von Fortschritts- und Zukunftsvisionen, wodurch sie auch antifuturistische Züge gewinnt.

⁴⁰ „Żydów biją! Wesoło! Ha-ha-ha! / Żydów biją! Będą i mnie bili: / Batogiem w pysk, / Nahajką w plecy, / Żelastwem w głowę, / Wesoło!!!“

⁴¹ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt am Main 1979, S. 83–121, hier S. 89.

⁴² Siehe dazu Głowiński, Michał: Die Maske des Dionysos, in: ders.: Mythen in Verkleidung, Frankfurt am Main 2005, S. 11–74, hier S. 68 f.

Wenngleich Tuwim sich für die Verbreitung futuristischer Kunst engagierte – wie Publikationen in der Tageszeitung *Nowy Kurier Łódzki* 1915 und 1916 belegen⁴³ –, teilte er die Begeisterung für die ‚Kriegshygiene‘ des italienischen Futuristen Marinetti nicht. Fremd indes ist ihm ebenso jenes patriotische Gebaren, das die Legionärslyrik in unzähligen Texten zelebrierte.

Die Gedichte, in denen das physische Grauen des Krieges in Tuwims expressiver Poesie Konturen gewinnt, sind teilweise unveröffentlicht geblieben, teilweise wurden sie nur einmal in der Tagespresse während des Ersten Weltkrieges abgedruckt und nicht in spätere Gedichtsammlungen des Autors aufgenommen. Eine Ausnahme bildet das Gedicht *Atak*, das nicht nur 1915 im *Nowy Kurier Łódzki* und 1918 in *Czyhanie na Boga* erschien, sondern auch in der Lyrik-Anthologie *Rozkwitały pąki* (1990) veröffentlicht wurde, was aber keine Beachtung in einschlägigen Publikationen zu Tuwim nach sich zog.

Eine Differenz zur patriotischen Legionärslyrik⁴⁴ entfaltet dieser Text bereits an der Oberfläche über eine drastische Lexik mit Wendungen wie „ein Berg blutigen Fleisches“ oder „sie schlitzten mit Bajonetten Bäume, Brüste und Gesichter auf“⁴⁵, Spannung baut er über die Textperspektive auf. Die Tatsache, dass in ihr ein artikuliertes oder sprechendes Ich fehlt und die ‚dritte Person‘ verwendet wird, ist – wenngleich weniger häufig in der Lyrik vorkommend – an sich unspektakulär und für das sogenannte Dinggedicht sogar charakteristisch.⁴⁶ Die Besonderheit in Tuwims Gedicht lässt sich zunächst an zwei Erscheinungen festmachen. Zum einen findet die entpersonalisierte Situation auf der ‚Subjektseite‘ ein Pendant auf der Seite des Objektes, denn nicht von Soldaten, Legionären, Polen, Russen oder Juden ist die Rede, sondern es lässt sich lediglich über verschiedene grammatische Formen der dritten Person Plural ein *sie* ausmachen. Im Unterschied zum Deutschen taucht das *sie* im Polnischen aber nicht als eigenständiges Lexem in Form des Personalpronomens *oni* auf, sondern die grammatische Form zeigt sich in den Endungen von Verben, Adjektiven und Partizipien: „Hurra! Łby opuścili jak bawołów stado, / Zgięli się – i runęli naprzód, na bagnety! / Upojeni krwią, ogniem, krzykiem, kanonadą, / Wściekli, cudowni, pędzą jak konie do mety.“ (Kursive Hervorhebung B. K. – „Hurra! Die Schädel wie eine Büffelherde gesenkt / bückten sie sich – und rannten nach vorn, an die Gewehre! / Berauscht von Blut, Feuer, Schreien, Kanonendonner / wütend, herrlich rasen sie wie Pferde dem Ziel entgegen.“) Die eingangs benannte Herde (*stado*) verwandelt der Text in eine indifferente Masse, sodass alles Individuelle, Menschliche schwindet und der Sieg zum Pyrrhussieg wird: „Schließlich, mit den Füßen in Pfützen schwarzen Blutes tretend, / Verschwitzt, zerlumpt in tödlichem Tanz / – Wie Verrückte, die Blumen in eine Leichenhalle bringen, / pfpöpfen

⁴³ Siehe Stradecki, Janusz: Julian Tuwim. Bibliografia, Warszawa 1959, S. 34.

⁴⁴ Unter ‚Legionärslyrik‘ (*poezja legionowa*) werden Gedichte verstanden, die von Dichtern verfasst wurden, die in den polnischen Legionen im Ersten Weltkrieg kämpften (wie beispielsweise Edward Słonski) oder sich mit dem politischen Ziel der Legionärsverbände, einen unabhängigen polnischen Staat zu errichten, identifizierten. Dabei wird eine vor allem seit dem Ende der staatlichen Selbstständigkeit am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte nationale Symbolik aufgerufen. Bereits 1916 erschien in Lwów eine Anthologie unter dem Titel *Polska pieśń wojenna* (Polnisches Kriegslied), in der von neuen Wünschen und Hoffnungen in der Poesie der neuen Legionen die Rede ist (S. V).

⁴⁵ „góra mięsa krwawa“; „prują bagnietami / Brzuchy, piersi i twarze“, in: *Rozkwitały pąki*, Bd. 1 (=Textband), 1990, S. 443.

⁴⁶ Siehe zu dieser Terminologie Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart/Weimar 1997, S. 210–213.

sie ihre Standarte auf die eroberte Schanze.“⁴⁷ Zum anderen steht dem „objektivierenden Gestus“⁴⁸, den die Verwendung der dritten Person signalisiert, eine durch den Text intendierte, an ein Sprechersubjekt gebundene Expressivität gegenüber – eine Konstellation, die wiederum ironischer Distanz Raum bietet. Die Kriegseuphorie, die zu Beginn des Krieges vor allem im preußischen und österreichischen Teilungsgebiet auch viele Polen ergriff, verwandelt sich in *Atak* im Zusammenspiel von ‚Kleintun‘ und Ironiesignalen in ein inhumanes Verhalten, das grausam und gewalttätig auf die physische Vernichtung von Menschen gerichtet ist.

Die Spezifik der frühen Lyrik Tuwims, die in der ‚Verstellung‘ nach dem unverstellten Leben strebt, lässt sich ganz allgemein als ‚rhetorisierte‘ Poetik – patriotische Metaphorik der Romantik und metaphysische Symbolik der Jahrhundertwende gleichermaßen eliminierend – fassen. Konkret gründet sie in einer expressiven Sprache, über die sich eine Textperspektive ironischer Distanz konstituiert. In ihr werden das ‚lustige Schlagen der Juden‘ zu einem gewaltsamen Akt der Ausgrenzung, die Dämonisierung des Judentums zu einer Farce und der Kriegstaukel zur menschlichen Katastrophe. Und in umgekehrter Blickrichtung wiederum machen Ausgrenzung, Farce und Katastrophe Tuwim zu einem Künstler, der in Anknüpfung an ein Gedicht seines Skamandriten-Dichterkollegen Jan Lechoń einem Herostratos gleicht, dessen ‚Tat‘ einer rhetorisierten Poetik – die berühmte Verszeile des Lechoń-Gedichtes paraphrasierend – dazu führte, im Krieg den Krieg und nicht Polen zu sehen.⁴⁹

Zitiervorschlag Birgit Krehl: *Frühe lyrische Texte Julian Tuwims und der Große Krieg. „Sie schlagen Juden! Lustig! Ha-ha-ha!“*, in: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 10 (2016), 18, S. 1–12, online unter http://www.medaon.de/pdf/medaon_18_krehl.pdf [dd.mm.yyyy].

Zur Autorin Dr. Birgit Krehl (1961), wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Slavische Literatur- und Kulturwissenschaft (Schwerpunkt Polonistik) an der Universität Potsdam. *Forschungsschwerpunkte: polnische und tschechische Lyrik des 20. Jahrhunderts; Verstheorie; Gründungsmythen. Ausgewählte Publikationen: Jan Lechoń's dramatische Fragmente Kwiat pomarańczowy (Orangenblüte) und Jarzębina (Die Eberesche)*, in: Krehl, Birgit (Hg.): *Slavisches Drama und Theater in Vergangenheit und Gegenwart*, München/Berlin/Washington 2012, S. 165–173; Adam Mickiewicz's künstlerisches Schaffen im Kontext seines Vorwortes ‚Über die romantische Dichtung‘ (‚O poezji romantycznej‘), in: Dehrmann, Mark-Georg/Nebrieg, Alexander (Hg.): *Poeta philologus. Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert*, Bern u. a. 2010, S. 117–138; Die Fürstentafel von J. G. Herder und die sogenannte Handschrift Libusin soud (Libuses Gericht) – ein Textvergleich, in: Höhne, Steffen/Ohme, Andreas (Hg.): *Prozesse kultureller Integration und Desintegration*, München 2005, S. 135–160.

⁴⁷ „Wreszczie, człapiąc nogami w kałuży krwi czarnej, / Spoceni, poszarpani w tym śmiertelnym tańcu / – Jak szaleńcy, co wnoszą kwiaty do trupiarni, / Zatykają swój sztandar na zdobytym szańcu.“

⁴⁸ Burdorf, *Gedichtanalyse*, 1997, S. 211.

⁴⁹ Die Verszeile in Jan Lechoń's 1917 verfasstem Gedicht *Herostrates* lautet: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczą.“ („Und im Frühling – will ich den Frühling, nicht Polen sehen.“)