

Hanno Loewy: Fiktion und Mimesis Holocaust und Genre im Film

Auschwitz und die Gattungsfrage

„Zuerst müssen wir über die Gattung dieses wunderbaren polnischen Filmes sprechen.“¹ Mit diesen Worten begann der Filmtheoretiker Béla Balázs 1948 einen Aufsatz über Wanda Jakubowskas Film *OSTATNI ETAP*, „die letzte Etappe“.

1947 hatte Wanda Jakubowska, die selbst das Frauenlager in Auschwitz-Birkenau überlebte, auf dem Gelände des Vernichtungslagers den ersten Spielfilm über Auschwitz gedreht.

OSTATNI ETAP schildert das Leben und Sterben im Frauenlager, die Ankunft der Deportationen und die Selektionen, die brutale Hierarchie unter den Häftlingen und die zynische Routine der Mörder, den Vorrang der Vernichtung selbst vor der Ausbeutung der Arbeitskraft und schließlich, und davon handelt die zweite Hälfte des Films, die Solidarität, trotz allem, den Heldenmut, trotz allem, den moralischen Sieg der Opfer, trotz allem.

OSTATNI ETAP wurde so etwas wie die Mutter aller Holocaustfilme. Gedreht mit Statisten, von denen manche selbst Überlebende des Lagers waren, gedreht am „Originalschauplatz“, vor und in den Baracken des Lagers, zwei Jahre nach dem Ende des Krieges.

Der Spielfilm verwandelte sich unversehens zum Dokument, zum Vorbild unzähliger Filmszenen, die in Auschwitz spielen. Von *SOPHIES CHOICE*, über *SCHINDLERS LIST* bis zu Benignis *LA VITA E BELLA*: die immer wiederkehrende nächtliche Einfahrt des Zuges in das Lager ist vor allem eines, eine Kette von Variationen einer Schlüsselszene von Jakubowskas Film. Und nicht nur das, der Film wurde „abgeklammert“, wie altes Wochenschaumaterial. Schon Alain Resnais zitierte die nächtliche Ankunft des Zuges und ihre dramatische Inszenierung von Dunkelheit und Rauch in seinem „Dokumentarfilm“ *NACHT UND NEBEL* wie ein zeitgenössisches Dokument. 1959 schnitt George Stevens die ebenso bewegende, wie bewegte Appellszene, in der die Frauen im Lager wie Schilfrohre schwanken, als Zitat aus dem Film heraus, und verwandelte sie in einen Angstraum Anne Franks, so als verbürge die Abkunft dieser Einstellung die Authentizität von Annes Phantasie. Nicht nur das: Stevens

¹ Béla Balázs, „Ostatni Etap“, unveröffentlichtes ungarisches Manuskript im Balázs-Nachlass in der Handschriftensammlung des Archivs der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára), MS 5014/198. Eine englische Übersetzung erschien, kommentiert von Stuart Liebman, unter dem Titel „The Last Stop“ in der Zeitschrift *Slavic and East European Performance*, Vol. 16, No. 3, S. 66f. Vgl. dazu auch Stuart Liebman, „Pages from the Past. Wanda Jakubowska's *THE LAST STOP* [*OSTATNI ETAP*]“, in: *Slavic and East European Performance*, Vol. 16, No. 3, S. 56-63. Zum Werk von Béla Balázs vgl. Hanno Loewy, *Medium und Initiation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino*. Phil. Diss. Universität Konstanz 1999 (online im Internet: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/400>).

stellte eine Aufnahme im Studio nach, mit der er nun wiederum Jakobowskas Einstellung überblendet und damit ganz in seine Bildfolge hineinzieht.

1965 schließlich bediente sich Zica Mitrovic einer ganzen Reihe von Szenen, um in ZEUGIN AUS DER HÖLLE die traumatischen Erinnerungen einer Überlebenden „wach zu rufen“. Dass die Züge in Auschwitz in fast allen Filmen ausgerechnet nachts eintreffen, dass der Boden im Film-Auschwitz, von SOPHIE’S CHOICE bis zur Anfangssequenz der Comicverfilmung X-MEN, zumeist matschig und klebrig ist, verdankt sich nicht zuletzt Jakobowskas eindrucksvollen Bildern.

„Zuerst müssen wir über die Gattung dieses wunderbaren polnischen Filmes sprechen. Seine Einzigartigkeit ist nicht nur durch die Tatsache ausgedrückt, dass er ein neues Werk der Kunst darstellt, sondern dass er ein neues Genre geschaffen hat.“² Für Béla Balázs sprengte Jakobowskas Film die traditionellen Grenzen der Genres. „Die glühend heißen, lebendigen Erinnerungen an das Frauen-Todeslager und die Gaskammer in Auschwitz passen nicht in die gut gerundeten, gut geformten Umrisse bisher bekannter kinematographischer Genres. Es ist aus diesem Grunde, dass die pulsierende Energie, die in jenen neuen Erfahrungen enthalten ist, explodiert ist und den Weg frei gemacht hat hin zu einem neuen Genre.“³ Balázs verweist insbesondere auf die klassischen Gattungen, Tragödie und Komödie, auf Drama und Roman. Und er vergleicht Jakobowskas Film nicht von ungefähr mit Dantes Inferno, der Hölle, die alles „enthält, was an Sünden, Blut und Schrecken im moralischen Bewusstsein seiner Epoche existiert.“⁴

Genre und Narration

Wenn im Folgenden von Gattungen und von Genres die Rede sein soll, so wird hier insbesondere auf das Modell von Northrop Frye Bezug genommen, der den vielleicht folgenreichsten Versuch unternommen hat, die aristotelische Gattungstheorie weiterzuentwickeln. Seine Beschreibung narrativer Archetypen bildet ein Deutungsgerüst für so unterschiedliche Analysen von Erzählstrategien und narrativen Traditionen, wie die amerikanische Genrefilmdiskussion⁵, Fredric Jamesons Versuch einer marxistischen Historisierung der Gattungen⁶ oder Hayden Whites Metahistorie⁷.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Siehe u.a. Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999; Wes D. Gehring (Hg.), *Handbook of American Film Genres*. New York/Westport: Greenwood Press, 1988; Barry Keith Grant (Hg.), *Film Genre*

Das traditionelle Bild von Genres, das den Alltagsdiskurs über grundlegende Gattungsfragen weitgehend bestimmt, geht von der Polarität von Tragödie und Komödie aus – und dies zumeist (auch schon bei Aristoteles) in einer zugleich hierarchischen Ordnung, die an der Spitze vollendete Mimesis und an ihrem unteren Ende triviale, populäre Fiktionen und Wunschträume ansiedelt.

Fryes *Anatomy of Criticism*⁸ erschien 1957, und war ein in vieler Hinsicht altmodisches aber für die Genretheorie revolutionäres Buch: ein souverän über das biblische und antike Erbe verfügender Blick auf universale Archetypen des Erzählens. Frye ging es dabei keineswegs, obwohl er C.G.Jung den Begriff der Archetypen entlehnte, um die Behauptung eines kollektiven, eingeborenen Unbewusstseins.

Seine „Grammatik literarischer Archetypen“⁹, die er aus dem Symbolismus der Bibel und der klassischen Mythologie destilliert, geht davon aus, dass die Zahl der Ausdrucksmittel begrenzt sei. Und dies gilt für ihn erst recht für die Zahl möglicher „generic plots“, also der möglichen grundlegenden Fabeln, die erzählt werden können.

Fryes Versuch die aristotelische Begriffswelt mit neuem Leben zu erfüllen ist zuweilen recht eigenwillig. So definiert er die grundlegenden plotstrukturen als „mythoi“. Frye zielt damit nicht auf die Unterscheidung zwischen Mythos und Geschichte, mythischer und „authentischer“ Erzählung, sondern auf die Behauptung, dass die Fabel vor der Erzählung, die Form vor dem Inhalt, der „plot“ vor der konkreten Erzählung steht, dass weder Geschichte noch Geschichten, weder history noch stories ohne ihre Entfaltung in archetypischen Plotstrukturen überhaupt erzählbar sind. Ein Gedanke, den Hayden White produktiv auf eine Kritik des historiographischen Erzählens angewandt hat.

Fryes Gattungstheorie zielt auch nicht unmittelbar auf eine Einordnung bestimmter literarischer Werke in ein Gattungssystem. Kaum etwas könnte den Versuchen Brunetières, ein an Darwin oder Spencer orientiertes Klassifikationssystem der Evolution literarischer Gattungen zu entwickeln¹⁰, diametraler entgegenstehen, als Fryes Modell.

Reader II. Austin: University of Texas Press, 1995; Steve Neale, *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge, 2000.

⁶ Siehe Fredric Jameson, *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek: Rowohlt, 1988.

⁷ Siehe u.a. Hayden White, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

⁸ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. Im Folgenden zitiert aus der deutschen Ausgabe *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1964.

⁹ Frye, *Analyse der Literaturkritik*, S. 137.

¹⁰ Vgl. Ferdinand Brunetière, *L'Evolution des genres*, 1890-94.

Seine Archetypenlehre, seine „mythoi“ beschreiben weniger reale ästhetische Produktionen, als mögliche schlechthin. So vermag ihm dasselbe Werk als Beispiel für verschiedene Archetypen zu dienen, ohne dass seine Interpretation an Konsistenz verlieren würde. Frye argumentiert dezidiert ahistorisch und damit sind auch die Grenzen seiner Gattungstheorie benannt.

Es sind vier verschiedene Plotstrukturen, auf die sich nach Frye alle überhaupt möglichen Fabeln reduzieren lassen, unabhängig davon, wie sehr im Einzelnen, Elemente dieser vier plots ineinanderverschränkt sein mögen. Neben die „klassischen“ aristotelischen Gattungen der Komödie und Tragödie stellt Frye die Romanze und die Ironie, bzw. die Satire.

Der Begriff der „Romanze“ insbesondere bedarf der Erläuterung, denn er entspricht keineswegs unserem Alltagsgebrauch. Gemeint ist nicht in erster Linie die Liebesgeschichte, sondern die mittelalterliche Ritterromanze, also das Abenteuer der Suche nach dem heiligen Gral. Fryes Begriff erstreckt sich weit über diese enge literaturgeschichtliche Definition hinaus: Auch das Märchen, das in seiner reinsten Form als Zaubermärchen die Suchwanderung eines Helden erzählt, fällt darunter und damit alle Formen traditionellen und populären Erzählens, die von der Initiation eines Helden, vom physischen oder moralischen Bestehen einer Gefahr in einem bipolaren moralischen Kosmos handeln, also die verschiedensten Formen von Abenteuer Geschichten und Märtyrerlegenden. Ganz gleich ob das Abenteuer der Erringung einer Braut (seltener: eines Bräutigams) oder ganz anderen Zielen gilt: die Romanze spielt in einer polaren Struktur, in dem es Gut und Böse gibt, und sie erzählt eine Geschichte, die von der Überwindung des Bösen handelt, das als physische Gefahr, als Drache oder Verbrecher, oder als Versuchung auftreten mag. Für den Sieg und sei es ein spiritueller, für den der Held als Märtyrer sein Leben hingibt, winkt am Ende eine Belohnung: ein Gral oder die Liebe, Ruhm, ein halbes Königreich oder reiche Nachkommenschaft, Reichtum oder posthume Ehre.

So gesehen, erscheint der größte Teil der populären Literatur zumindest auch als Romanze beschreibbar. Und vielleicht: *jeder* Film, denn schließlich handelt das *Kino* davon, einen dunklen Raum zu betreten und ein Abenteuer zu überleben. „Von allen Formen der Dichtung“, so Frye, „steht die Romanze dem Wunschtraum am nächsten.“¹¹

¹¹ Frye, *Analyse der Literaturkritik*, S. 188.

Schon 1911 hatte Georg Lukács diesen Zusammenhang in seiner bis heute unveröffentlichten „Ästhetik der Romance“¹² entwickelt. „Es ist kein Zufall, dass diese Form, die durch ihr notwendig gegebenes ‚gute Ende‘ bedingt ist, ein episches Gegenstück hat: das Märchen. Im Märchen entsteht durch das tiefe und im letzten Grund immer ungetrübte Sicherheitsgefühl, das die von der Form suggerierte Gewissheit des guten Ausgangs aller trüb scheinenden Geschehnisse ausstrahlt, ein neues Land der kindlichen Freude am Leben, ein Abbild des goldenen Zeitalters.“¹³ Das Wunder als „unvorhergesehene Erfüllung eines natürlichen (nur wieder inhaltlich absurden) Wunsches“ sei der Kern dieses „Traum vom Glück“. Zur gleichen Zeit als Lukács über Romanze und Märchen nachdachte, schrieb er auch seinen legendären Aufsatz über die „Ästhetik des Kino“ und findet auch für das neue Medium ähnliche Begriffe wie für das Märchen: Im Kino entstünde eine homogene Welt, „der in den Welten der Dichtkunst und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen.“ Im Kino entstünde ein eigenes Leben, „ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive (...) ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche.“¹⁴ Die Romanze als untragisches Drama ginge freilich, so Lukács, über das dekorative Spiel des Märchens hinaus. In der Gestalt des Weisen und des Märtyrers, in der nutzlosen, zwecklosen Tat, im *Opfer* gelänge ihr das „intellektuelle [...] Beherrschen des Sinnlosen“, die Überwindung der „Absurdität des Weltlaufs“¹⁵. Noch ahnt Lukács nicht, *wie* sinnlos ein Opfer sein konnte, und wie dessen Realität jede ästhetische Theoretisierung des Opfers nur noch frivol erscheinen lassen würde.

Northrop Fryes Begriff der Ironie und der Satire ist ebenso schillernd, wie der der Romanze. Auch die Welt der Ironie ist eine Welt von Gut und Böse. Doch anders als in der Romanze, kann in der Satire das Böse siegen, kann das Böse triumphieren. Nicht nur, aber vor allem deshalb, nennt Frye sie auch eine dämonische Form. Das Gute in der Satire, da jedenfalls wo diese mehr ist, als moralistische Verächtlichmachung eines Gegners, ist schwach, bedroht, fragil. Wenn das Gute siegt, dann häufig durch Einfalt, durch Witz, durch die Paradoxie und nicht durch bloße Stärke.

¹² Georg Lukács, „Die Ästhetik der ‚Romance‘. Versuch einer metaphysischen Grundlegung der Form des untragischen Drama“, unveröffentlichtes Typoskript im Lukács-Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaft (Magyar Tudományos Akadémia), Budapest. Lukács appliziert den Begriff der Romanze hier auf das „untragische“ Drama.

¹³ Ebd.

¹⁴ Georg Lukács, „Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘“, in: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig: Reclam, 1992, S. 302 [zuerst in: *Pester Lloyd*, 16.4.1911]

¹⁵ Lukács, *Ästhetik der Romance*.

In der polaren Struktur von Fries Modell stehen sich Romanze und Satire gegenüber. Ist die Welt der Romanze eine idealisierte Welt, in der, dem aristotelischen Modell folgend, die Helden uns selbst überlegen sind, Gestalten, zu denen wir aufschauen, wie sie ihre Wunder vollbringen, so schauen wir auf die Anti-Helden der Satire hinab. Sie sind schwächer als wir (es zu sein glauben). Unser Blick fällt auf eine Welt der Knechtschaft, der Misserfolge und des Absurden. In Fries Augen der Pol der Wirklichkeit.

Komödie und Tragödie hingegen spielen zwischen Ideal und Wirklichkeit, in einer Welt, in der Gut und Böse voneinander nicht wirklich geschieden sind, keinen polaren Gegensatz ausmachen. Für Aristoteles ist eben dies der Raum der Mimesis – und die Tragödie ihr grundlegendes Paradigma: die Integration der größtmöglichen Widersprüche in eine Fabel. Auch die Helden der Tragödie stehen über uns, doch sie sind, wie Frye betont, nicht größer als ihre natürliche Umgebung, und das heißt: nicht größer als ihre Probleme. Das tragische Modell, so Paul Ricoeur, ist das Modell der dissonanten Konsonanz. Wenn die Ironie, die Satire das Dissonante stehen lässt, so verwandelt die Tragödie die Kontingenz in Notwendigkeit. „Die *katharsis*“, so schreibt Ricoeur, „ist eine Reinigung (...) eine Läuterung –, die im Zuschauer stattfindet. Sie besteht eben darin, dass der, der Tragödie angemessene Genuß’ auf Mitleid und Furcht beruht. Sie besteht also darin, dass der mit diesen Emotionen verbundene Schmerz zur Lust verwandelt wird.“¹⁶

Das Schicksal stellt den Helden vor eine Wahl, vor eine Entscheidung aus der er nicht unschuldig hervorgehen kann, zwischen Gesetz und Moral, zwischen Liebe und der Welt des Sozialen, zwischen Familie und Gesellschaft, zwischen Legalität und Legitimität. Wie auch immer die Entscheidung ausgeht, er belädt sich mit Schuld, wird schuldlos schuldig, und diese Dissonanz, diese Störung des Gleichgewichts, die immer Lüge und Falschheit nach sich zieht, kann nur durch den Tod aufgelöst werden. Anders als in der Märtyrerromanze ist dieser Tod kein Triumph des Menschen über das Schicksal (genauer: dessen Dementi), sondern eben dessen Sieg. „In der Tragödie“, so schrieb Lukács in der „Ästhetik der Romance“, „ist es [das Schicksal] aber der metaphysische Urgrund der ganzen dargestellten Welt, das *ens realissimum*.“

Während also die Tragödie die Unversöhnlichkeit des Schicksals thematisiert, den Preis, den es unweigerlich fordert, so endet die Komödie notwendigerweise mit einer Versöhnung.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung. Bd. 1. Zeit und historische Erzählung*. München: Wilhelm Fink, 1988, S. 85.

Das klassische Thema ist die Brautwerbung: ein Konflikt zwischen zwei Polen, der sich auf die natürlichste Weise lösen lässt, der Konflikt zwischen den Geschlechtern. Auch hier wird, damit es eine Geschichte zu erzählen gibt, eine Ausgangssituation aus dem Gleichgewicht gebracht, durch den Wunsch des Helden nach Vereinigung mit einem anderen, der für ihn bestimmt ist. So zielt die Fabel auf die Herstellung eines neuen Gleichgewichts.

Dazu aber sind Hindernisse zu überwinden, die sich der Vereinigung in den Weg stellen, Missverständnisse und Eltern, Autoritäten, soziale Bande und Familien, Hindernisse über die trefflich gestolpert werden kann. Auch hier werden die Helden vor Entscheidungen gestellt, vor Loyalitätskonflikte. Doch während sich die Werte, zwischen denen der Held in der Tragödie wählen muss, einander ausschließen, finden die Konflikte zwischen den Generationen und Geschlechtern in der Komödie am Ende zur Versöhnung, in der Vereinigung des Paares und der Familien im Hochzeitsfest. „Der klassische Konflikt der Komödie“, so Fredric Jameson, „ist nicht der von Gut und Böse, sondern zwischen Jugend und Alter, dessen ödipale Auflösung nicht auf der Wiederherstellung einer zerbrochenen Welt, sondern auf die Regenerierung der sozialen Ordnung abzielt.“¹⁷

Aus all dem ist leicht zu ersehen, dass eine Komödie nicht notwendig komisch sein muss, auch wenn die Hindernisse und ihre Überwindung, die Missverständnisse und ihre Auflösung regelmäßig Anlass zu komischen Situationen bieten können. Und das, was wir als komisch empfinden ist ebenso häufig im Genre des Ironischen zu Hause, das keineswegs immer auf Versöhnung zielt.

Fryes Erweiterung des traditionellen Begriffspaares von Tragödie und Komödie um die Gattungen der Romanze und der Satire ermöglicht es erst, traditionelle Erzählformen und deren Spuren in der mimetischen Literatur und im fiktionalen Film zu beschreiben. Für eine narratologische Deutung filmischen Erzählens erweisen sich solche Gattungsbegriffe als durchaus unerlässlich und lassen freilich zugleich offen, wie sich die deutlich spezifischeren und historisch genauer zu bestimmenden Filmgenres (Western, Horrorfilm, Melodram, Actionfilm etc.), in einem fortwährenden Prozess der Wandlung, Neuschöpfung und Redefinition¹⁸ zu diesen grundlegenden plotstrukturen verhalten. Die Komödie erscheint vor diesem Hintergrund als eigentümlicher Zwitter zwischen den Gattungen und den eher Formelcharakter tragenden Filmgenres. Thomas Sobchack schreibt: „In one sense, all non-comic genre films are based on the structure of the romance of medieval literature: a

¹⁷ Jameson, *Das politische Unbewusste*, S. 114.

¹⁸ Zur Interaktion zwischen Filmindustrie und Publikum im Prozess des Generierens und Weiterentwickelns filmischer Genre siehe insbesondere Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

protagonist either has or develops great and special skills and overcomes insurmountable obstacles in extraordinary situations to successfully achieve some desired goal”.¹⁹

Gegenüber Fries Kategorien erscheint unser Alltagsgebrauch solcher Begriffe wie tragisch, komisch, romantisch, ironisch wie um eine viertel Drehung verschoben. Romantisch: so empfinden wir das Liebeswerben, also jene Handlung, die die möglichen Plots einer Liebeskomödie (englisch: romantic comedy) und einer abenteuerlichen Brautwerbungsromanze miteinander verbindet. Komisch: so empfinden wir zumeist jene Elemente des physischen und sprachlichen Stolperns, die den Komödianten mit den Gestalten der Satire verbindet. Tragisch: so nennen wir eine Geschichte, die mit dem Tod der Helden endet, ganz gleich ob als Sieg des Schicksals (Untergang) oder als Martyrium (Apotheose). Und schließlich finden wir ironisch, was in Tragödie und Satire an „Verwechslung“ von Gut und Böse möglich sein mag.

Die Begriffspaare Komödie und Tragödie, Romanze und Satire bilden eine doppelt polare Struktur, von der ausgehend es möglich sein sollte, alle *denkbaren* Plots zu beschreiben, je nachdem, ob eine Geschichte auf dem einfachen Gegensatz von Gut und Böse beruht (wie Romanze und Ironie), oder auf einer schicksalhaft gegebenen und in sich verschränkten Polarität (wie in Tragödie und Komödie), ob sie mit einem Fest (des Sieges der Romanze oder der Versöhnung der Komödie) oder mit Schrecken und Untergang endet (wie in Satire und Tragödie), ob die Gegensätze unauflösbar (wie in Romanze und Satire) oder auflösbar (wie in Komödie und Tragödie) erscheinen. Fries Archetypen liegen quer zu den formalen narrativen Gattungen, quer zu den Grenzen von Epik und Dramatik, Literatur und Film. Doch kaum eine Gattung basiert so stark auf der vereinheitlichenden Wirkung des plot – einer von Gesetzen des Genre abhängigen story – wie der fiktionale Film und seine visuelle Fabel, der „konstruierte Lebensstoff“, wie Balázs einmal formulierte. Der plot, die story, die Fabel, sie sind nicht nur die „Substanz des Mythos“ (Claude Lévi-Strauss), sondern erst Recht der „Ariadnefaden“ im Labyrinth der Beziehungen zwischen den Menschen und den Dingen der sichtbaren Welt, die der Film dramatisiert: „ein Vorschub an die Dinge, da sie vorweg als Institution vorhanden ist, den Sinn nicht von den Dingen bezieht, sondern ihnen verleiht und so von ihnen wieder zurückerhält.“²⁰

¹⁹ Thomas Sobchack, „The Adventure Film“, in: Wes D. Gehring (Hg.), *Handbook of American Film Genres*. New York/Westport/London: Greenwood Press, 1988, S. 9

²⁰ Hartmut Bitomsky, „Einleitung“ [zur Neuausgabe von Béla Balázs, *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Makol, 1972, S. 30

Genrefilm und Holocaust

Was geschieht, wenn diese Archetypen des *Erzählbaren* mit der Geschichte und den Wirkungen des Holocaust zusammentreffen, wenn Geschichte und Nachgeschichte der Vernichtung sie als Stoff mit Leben erfüllen sollen. Gibt es einen privilegierten Zugang zu diesem Thema, der bestimmten Genres offen steht, anderen – oder gar: allen – versperrt ist?

Wenn Imre Kertész zur „Verteidigung“ von *LA VITA É BELLA* schreibt, Roberto Benignis Idee sei „nicht komisch, sondern tragisch“, und die „Dramaturgie des Films“ funktioniere „mit der Genauigkeit guter Tragödien“²¹ so setzt er der vielfach zu beobachtenden Geringschätzung vor allem ein Synonym für „Ernsthaftigkeit“ und Kunstanspruch entgegen. Und zugleich bindet er die Tragödie an die scheinbarste naivste Gattung zurück: „der Geist, die Seele dieses Films sind authentisch, dieser Film berührt uns mit der Kraft des ältesten Zaubers, des Märchens.“²² Kertész erweist dem Film damit nicht unbedingt einen guten Dienst, gibt es doch kaum ein folgenschwereres Missverständnis, als die Phantasie, der Holocaust sei eine „Tragödie“, also eine durch *hamartia* (durch unausweichliche Schuld, durch eine *schicksalhaft* determinierte Entscheidung) selbst ausgelöste Katastrophe. Und es gibt kaum ein Missverständnis, das sich hartnäckiger hält.

Es gibt nur wenige Filme, in denen tatsächlich versucht wurde, eine tragische Fabel um dieses Thema zu spinnen. *SOPHIE'S CHOICE*, nach dem Roman von William Styron, wird meist als „Melodrama“ apostrophiert, obwohl (um das Genre des Melodrama einmal ernst zu nehmen) der Einsatz von Musik in Alan Pakulas Film eher zurückhaltend ist. Ilan Avisar, Lawrence Langer und Alvin Rosenfeld²³ haben Styron und Pakula vorgeworfen, die Geschichte einer nicht-jüdischen Auschwitzüberlebenden zu dramatisieren, nicht nur um den Holocaust zu universalisieren, sondern mehr als das: eine Nicht-Jüdin zum Opfer von Nazis *und* Juden werden zu lassen. Da ist etwas dran, schließlich verliebt sich das polnische Naziopfer in New York nach dem Krieg in einen psychopathischen, sexuell-obsessiven und gewalttätigen Juden,

²¹ Imre Kertész, „Wem gehört Auschwitz?“, in: ders., *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays*. Rowohlt: Reinbek, 1999, S. 152 und 153 [zuerst in: *Die Zeit*, 19.11.1998]

²² Ebd., S. 152. Motive des Märchens, des Wunsches und des Traums sind aber in Benignis Film Gegenstand eines höchst reflexiven, selbstironischen Spiels, einer Parodie der Komödie, so wie die zweite Hälfte des Films in vielen Elementen eine bittere Parodie der ersten Hälfte ist, und damit keineswegs „ein anderer Film“, wie manche Kritiker einwandten.

²³ Vgl. Ilan Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington and Indianapolis: Indian University Press, 1988, S. 125-128; Lawrence Langer, *Admitting the Holocaust. Collected Essays*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, S. 79-87; Alvin Rosenfeld, *Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, S. 156-163

im „Königreich der Juden“, wie Styron den Stadtteil Brooklyn in seinem Roman apostrophiert.

Die Phantasie, das Nazis und Juden etwas gemeinsam haben, das den „anderen“ Angst macht, und sei es das „Geheimnis“ des Verbrechens, war weit verbreitet – und dies auch in den USA, seit dem seit Ende der 50er Jahre erneut Schlagzeilen machende NS-Prozesse Überlebende und Täter wieder international ins Rampenlicht rückten. Narrative, in denen die „Berührung“ von Tätern und Opfern nach dem Krieg einander ähnlich und zu Misfits macht, von der Vergangenheit Besessene, sozial nicht Integrierbare, finden sich in amerikanischen „courtroom dramas“ und Spielfilmen wie Sidney Lumets *THE PAWNBROKER* (Der Pfandleiher), bis zu Fassbinders Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod*.

Wenn wir freilich einmal anders herum, nämlich von der Form her, vom Genre her denken, ergibt sich eine andere Logik. Wenn William Styron und nach ihm Alan J Pakula eine Tragödie schreiben, bzw. inszenieren wollten, so ergibt sich manche Deformation der empirischen Realität zugunsten der Fiktion wie von selbst. Die Wahl der polnischen Katholikin als Opfer ermöglicht erst die tragische Heldin. Dreimal muss Sophie sich in Pakulas Film entscheiden. Das erste mal, als Tochter eines polnischen Antisemiten, zu dem sie auch dann loyal bleibt (und brav seine Reden abtippt), als er zur Vernichtung der Juden aufruft. Das zweite mal, als sie sich, mittlerweile mehr zufällig als unvermeidlich in Auschwitz als Häftling gelandet, gegenüber dem Lagerkommandanten zu prostituieren versucht um das Leben ihres Kindes zu retten und sich dabei mit den antisemitischen Reden des Vaters brüstet. Das dritte mal (zumindest in der Erzählchronologie des Films) als sie beim Eintritt ins Lager, bei einer Selektion an der Rampe, sich zwischen ihren beiden Kindern entscheiden soll, und es schließlich tut. Alle drei Entscheidungen sind klassische, wenn auch vor dem Hintergrund von Auschwitz vollkommen überdeterminierte, tragische Dilemmata, Tabus, die Sophie im Verlauf des Films schrittweise enthüllt, das Gespinnst ihrer Lügen entwirrend. Und als sie am Ende von diesem Gespinnst befreit ist, nackt und bloß, bleibt ihr nur noch der Selbstmord, gemeinsam mit ihrem wahnsinnigen, jüdischen Geliebten. Sophie's Tragödie hat die Realität nicht auf ihrer Seite, die Selektionsszene, auch wenn sie ikonographisch Jakubowskas Film getreulich nachgestellt ist, kann sich so nicht abgespielt haben, und zwar ganz einfach, weil Nichtjuden an der berühmten Rampe niemals selektiert wurden. Weil *dieses* zentrale Ritual der Ankunft und sofortigen Ermordung das einzige jüdische „Privileg“ in Auschwitz war.

Sophies Tragödie ist zugleich die Romanze eines jungen Schriftstellers (genauer: eines Jungen, der ein Schriftsteller werden will) aus dem amerikanischen Süden, hinter dem sich William Styron selber verbirgt. Die Reise des jugendlichen Autors in den Dschungel der „jüdischen“ Stadt ist die klassische Geschichte einer Initiation, eines Übergangsrituals, dessen Form und Erfahrungsgehalt den Kern jeder Märchenerzählung und damit auch jeder Romanze ausmacht. Der Initiant findet in New York seinen Meister, den rätselhaften jüdischen Geliebten Sophies, der ihn in die Geheimnisse der Literatur einweicht, und seine Meisterin, Sophie, die ihn in die Abgründe des Lebens und in die Geheimnisse der Liebe einweicht. Gereift, zum Mann (und Schriftsteller) geworden, reist der junge Stingo am Ende wieder aus dem Dschungel in die wohlgeordneten, christlichen Verhältnisse des amerikanischen Südens zurück. Pakula hat auf ein zentrales Moment in Styrons Buch wohlweislich verzichtet, nämlich den Ich-Erzähler selbst als jemand zu zeichnen, dessen Wahrnehmung der jüdischen Lebenswelten in New York fast völlig von antisemitischen Stereotypen geprägt ist, worauf insbesondere Lawrence Langer hingewiesen hat.²⁴ Versteht man SOPHIE'S CHOICE als eine Erzählung über den Holocaust, und Styron selbst hat dies ja wiederholt nahegelegt, so muss diese Perspektive auf Auschwitz, bzw. auf das Trauma einer Überlebenden, hochgradig problematisch erscheinen. Liest man Stingos Geschichte als romanzenhaften Bildungsroman eines „white-anglo-saxon-protestant“ aus dem amerikanischen Süden, der versucht, seine heile Südstaatenwelt mit dem „Trauma des 20. Jahrhunderts“ in Einklang zu bringen, so erscheint manches plausibler.

Bildet die Romanze in SOPHIE'S CHOICE eine Rahmenhandlung für eine Tragödie, so umrahmt sie in George Stevens THE DIARY OF ANNE FRANK vor allem eines: eine missglückte Komödienhandlung. Und an diesem Film lässt sich, mehr noch als an SOPHIE'S CHOICE, ablesen, wie die Genres an dem Stoff, dessen sie sich bemächtigen sollen, abgleiten, ihn in dem Moment verlieren, wo sie zupacken wollen. Der Film DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK beginnt wie eine klassische Romanze. Ein pubertierendes junges Mädchen bricht zu einem Abenteuer auf, an einem gefährlichen Ort, an dem alles anders sein wird. Doch vor allem: anders als in einer Romanze. Die Seklusion teilt sie nicht mit Gleichaltrigen und Fremden, sondern vor allem mit der eigenen Familie. Statt ins offene Unbekannte, ins Weite, zieht sie in die klaustrophobische Enge eines Dachbodens. Und dieser ist anders, als so mancher Filmdachboden kein Tor zu einer offenen Welt der Vergangenheit, verbirgt durch Gegenstände der Erinnerung, die der Phantasie Flügel verleihen. Die Objekte, von denen

²⁴ Langer, *Admitting the Holocaust*, S. 84.

Anne auf dem Dachboden umstellt wird, sind Ballast, drückend, wie die Präsenz der zu zahlreichen Menschen. Der Dachboden ist ein Raum, in dem man nie allein sein kann, und wenn, dann nur auf dem Klo (wie Anne oder auch Herr Dussel bemerken wird) – ein Raum in dem Anne ständig kontrolliert wird, von Ansprüchen anderer eingekreist, die stellvertretend für die Gefahr, die von außen droht, ihren sich regenden Freiheitsdrang knebeln. So verwandelt sich die Romanze des Aufbruchs in ein Melodram der Einschnürung, des allein seins inmitten von „Bekanntem, allzu Bekanntem“, ein psychologisches Melodrama, wie Thomas Elsaesser es in seinem Aufsatz über das „family melodrama“, „Tales of Sound and Fury“ beschrieben hat. Der Raum des Privaten wird in diesen Filmen zu einem Raum des Opfers. „One of the characteristic features of melodramas in general is that they concentrate on the point of the victim“²⁵, so wie auch der psychologische Thriller die Geschichte eines Verbrechens oftmals aus einer dem Opfer nahestehenden Perspektive betrachtet. Ob es nun die Konventionen, die sozialen Beziehungen sind, an denen das Opfer erstickt, oder ein von außen eindringender Killer, der Raum des Opfers verwandelt sich in einen Raum bedrohlicher Objekte. „The more the setting is filled with objects to which the plot gives symbolic significance, the more the characters are enclosed in seemingly ineluctable situations. Pressure is generated by things crowding in on them.“²⁶ In vielen Thrillern spielt das Telefon die Rolle eines derart überdeterminierten Gegenstands, der zugleich “zu Hause” und mit den von außen drohenden Gefahren verbunden ist.

Elsaesser hatte bei seiner Analyse amerikanischer Filme aus den vierziger und fünfziger Jahre, die repressiven Konventionen des bürgerlichen Alltags im Blick. George Stevens konnte sicher sein, dass sein Publikum *sein* Spiel mit dem Genre und seine Transposition in das Amsterdam der Judenverfolgung unwillkürlich nachvollziehen würde.

Kehrt schon das „domestic melodrama“ die Aktion der Helden nach innen, unter dem Druck der sozialen Repression, die sie dazu zwingt, „to turn against themselves“²⁷, so erzählt DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK von der drohenden Deformierung menschlicher Beziehungen wie in einem extremen Laborversuch.

Annes Unabhängigkeitsdrang, ihre Ängste und ihre Eskapaden, ihr Kampf mit ihrer Mutter sind eine Bedrohung für alle anderen im Versteck, wie auch der impulsiv sich äußernde Hunger des Herrn van Daan, der schließlich Brot stiehlt. Annes Mutter will ihn hinauswerfen,

²⁵ Thomas Elsaesser, „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“, in: Grant (Hg.), Film Genre Reader II, S. 374.

²⁶ Ebd., S. 372.

²⁷ Ebd., S. 365.

den Nazis zum Fraß, so dass Otto Frank ausruft: „Wir brauchen die Nazis nicht, um uns umzubringen.“

Wir fressen uns selber auf... Doch da meldet sich die Romanze wieder und verhindert, das aus dem Stoff eine verunglückte Tragödie wird. Denn die Franks haben sich *nicht* selber umgebracht. Als der Konflikt im Hinterhaus eskaliert, meldet das Radio die Landung der Alliierten in der Normandie. Das Wunder verwandelt die Selbsterfleischung in ein Freudenfest.

Nun wird es Zeit für die Entwicklung jenes Handlungsfadens, den die Propaganda für den Film am meisten ausschaltete, die Komödienhandlung, die Liebesgeschichte zwischen Anne und Peter, dem nur wenig älteren Sohn der van Daans, und damit jener Handlungsfaden, der seine komischen Seiten im Film entfaltet.

Doch die zarte Liebesgeschichte hat einen dramaturgischen Haken. Die Verhältnisse, die Familien stehen keineswegs einem Paar, das für einander bestimmt ist, im Weg. Im Gegenteil, die Verhältnisse werfen zwei junge Menschen aufeinander, die, man ahnt es bald, überhaupt nicht für einander geschaffen sind. Und in dem Moment, wo Anne, und der Zuschauer mit ihr, dies realisiert, fällt der Film – und zwar endgültig – zurück in die Romanze.

Es ist Sommer und der Himmel weitet sich, auf dem Dachboden wehen Wäschestücke wie weiße Fahnen, oder eher noch, wie Segel im Wind. Von der nahenden Befreiung ist die Rede, Aufbruchsstimmung ist spürbar, die Enge des Hinterhauses öffnet sich, wird luftig. Anne spricht von ihrem Glauben, ohne den doch alles keinen Sinn hätte. Peter, der Ungläubige, versteht sie nicht. Und die zwischen ihnen wachsende Distanz ist spürbar. Anne spricht vom „Guten im Menschen“. Doch dann klingelt insistierend das Telefon. Die sich versammelnden Bewohner des Hinterhauses zerreißt die Mehrdeutigkeit des Signals. Ist es ein Warnung oder eine Falle? Das Signal verhallt. Und die SS holt sie ab. Stoisch empfangen die Bewohner die Eindringlinge, die man nur zu hören, aber nicht mehr zu sehen bekommt. Anne und Peter sind da schon kein Paar mehr, sind, auch wenn sie einander noch die Hand halten, schon allein unterwegs in den Tod.

Otto Frank schlägt, nun wieder als Rückkehrer aus dem Lager 1945, Annes Tagebuch zu, und ihre Stimme, die Stimme einer geheiligten Märtyrerin kommt aus dem Off: „Ich glaube noch immer an das Gute im Menschen.“ Das Schicksal ist besiegt, nicht existent, der zweifelnde Vater, und auch wir sind: beschämt. Die Verwandlung von Anne in eine zweite heilige Bernadette vollzogen.

Seinen Roman über die heilige Bernadette von Lourdes hatte Franz Werfel im amerikanischen Exil gerade beendet (als Ausdruck des Dankes für seine Rettung aus dem besetzten Frankreich 1940), als er 1943 seine „Komödie einer Tragödie“ *Me and the Colonel* (Jakobowsky und der Oberst) schrieb. Was an dem Stück und dem 1958 von Peter Glenville realisierten Film mit Danny Kaye und Curd Jürgens im eigentlichen Sinne „tragisch“ sein soll, bleibt offen. *Me and the Colonel* entfaltet eine klassische Komödienhandlung, in der Form eines Subgenres, das insbesondere durch Walter Matthau und Jack Lemmon zu regelmäßig wiederkehrenden Erfolgen geführt wurde: der Buddy Film, und dies in seiner besonders beliebten Variante des Road Movie.

Der die Handlung in Gang bringende Gegensatz zwischen einem polnischen Juden und einem polnischen Antisemiten, die 1940 aus Paris vor den vorrückenden Deutschen fliehen (in einer zeitgenössischen Kritik hieß es ganz einfach: „zwei Polen als lustige Gegenpole“), wird am Ende des Films versöhnt. Dann sind die beiden nur noch Suzannes – des aristokratischen Oberst Geliebten – „meine beiden Möglichkeiten“.

Wie es in einem Road Movie häufig der Fall ist: einer der beiden Buddies kann Auto fahren, der andere weiß, wie man an Benzin kommt. Der eine ist potent aber ein bisschen doof, der andere hat Witz und Verstand, aber ist hoffnungslos impotent. Welche der beiden Rollen wird wohl dem Juden zufallen?

So wie Franz Werfel die Komödienstruktur auf zwei Männer und zwei Völker anwendet, so verfährt auch Isaac Bashevis Singer in seinem Roman *Enemies. A love story*, und Paul Mazursky in den gleichnamigen Film von 1989. Auch hier findet am Ende, und dies anders als bei Werfel/Glenville auf höchst überraschende Weise, die Versöhnung zwischen einer polnischen Jüdin und einer katholischen Polin statt, die am Ende gemeinsam das Kind großziehen, das ihr Mann (ja: Herman Broder ist gleichzeitig mit beiden verheiratet) hinterlassen hat, und das nach seiner Geliebten benannt ist, die er (um die magische Dreizahl voll zu machen) auch noch heiratet, und die sich dennoch das Leben nimmt, weil es für sie eine Versöhnung in und mit der Welt nach Auschwitz nicht geben kann. Potenz oder Impotenz, das ist hier nicht Problem, aber vielleicht liegt es daran, das *Enemies* wirklich und wahrhaftig eine jüdische Komödie ist, und keine Komödie, in denen jüdische Gestalten als Projektionsfläche dienen. Hermans Problem ist nicht seine Unfruchtbarkeit, sondern seine Fruchtbarkeit. Er will keine Kinder bekommen. Nicht in dieser Welt, und auch schon nicht in der Welt „davor“. So schließt diese Komödie eine Tragödie ein: Mascha, die Geliebte, erträgt kein Glück „nach Auschwitz“, und auch kein Unglück. Und Herman flieht vor dem Wunsch der Frauen, ihre (und seine) Existenz in einer neuen fortzusetzen.

Als Mascha und Herman, der sich nie entscheiden kann und deshalb zu allem bereit scheint, nach dem Tod von Maschas Mutter gemeinsam vor dem Leben kapitulieren wollen, zerreißt Hermans eitle kindische Illusion, die ihm einen Moment lang den gemeinsamen Tod als letzte Ausflucht vor dem inneren Zwang zum Alleinsein vorgegaukelt hat, einer Existenz, die immer wieder das Versteck im Heuboden sucht, in dem er sich vor den Nazis verborgen hielt. Mascha hat gelogen, als sie Herman ihre Treue geschworen hat. „Es hat gar keinen Sinn mehr, sich umzubringen“, sagt Herman, als er erfährt, dass Mascha sich tatsächlich gegenüber ihrem Mann prostituiert hat, um dessen Einwilligung in eine Scheidung zu erhalten, jene Scheidung, die ihre „Ehe“ mit Herman ermöglichen sollte. Eine unmögliche Bedingung für eine unmögliche Ehe, zerstörerisch, wie alles was Mascha angetan wurde und was sie nun selbst tut. Hermann lässt Mascha alleine sterben und bezahlt *seine* Schuld damit, sich selbst als Filmfigur *unmöglich* gemacht zu haben. Er verschwindet und was bleibt ist eine „Komödie“. Dass ihm *diese* Flucht nicht wirklich gelingt, dass am Ende seine zwei Frauen seine Tochter mit dem Namen der toten Dritten aufziehen, ist so komisch, wie es die Umstände zulassen, eine paradoxe Versöhnung mit dem Leben, in einer Welt, in der vor allem eines nicht mehr denkbar ist: eine wirkliche Tragödie.

Denn nicht Maschas „Lügen“ sind es, nicht ihre „Schuld“ ist es, die sie in den „tragischen“ Tod fhrt. In dessen Bann steht sie ohnehin schon von Beginn an. Und Herman ist um keinen Deut wahrhaftiger als sie. Im Gegenteil: wovon er lebt ist Betrug am Wort, als Ghostwriter schreibt er einem karrieristischen Rabbi Reden und Bücher und sein Beruf als handlungsreisender Buchhändler besteht nur als Fassade gegenüber Jadwiga, seiner katholischen Frau, um seine häufige Abwesenheit zu rechtfertigen. Herman hat ein Netz von Lügen und Fiktion um sich gestrickt, ein Geflecht von „plots“ und „subplots“, in dem er sich schließlich verheddert. Die Sprache ist kein Mittel der Verständigung mehr, sondern eine Flucht vor der Realität. „In fact,“ so schreibt Marilyn R. Chandler, „he treats his own life as a fictional narrative, weaving a web of lies that literally creates the environment in which he lives, suspended between his two mistresses, alternating between them as an author might between plot and subplot.“²⁸ Herman verliert die Kontrolle über seine „plots“, zwischen denen er mit der New Yorker Subway hin und her fhrt, von der er sich treiben lässt zwischen Uptown, Downtown und Brooklyn.

²⁸ Marilyn R. Chandler, „Death by the Word: Victims of Language in *Enemies, A Love Story*“, in: Grace Farrell (Hg.), *Critical Essays on Isaac Bashevis Singer*. New York: G.K.Hall &Co., 1996, S. 137

Auch Benigni *lässt* in seinem Film an entscheidenden Stellen Auto (oder Panzer, oder Fahrrad) fahren, mal den Freund, mal das Auto selbst, was in jedem Fall schief geht. Aber seine Potenz hängt nicht davon ab, ob die von ihm befahrenen Vehikel unter ihm rebellisch werden oder kollabieren. Seine Potenz ist „Möglichkeit“, ist unbegrenzte Potentialität, Travestie eines magischen Vermögens, das im Witz begründet liegt, und die ihm spielerisch erlaubt die Angebotete zu erobern und ein Kind zu zeugen. Man könnte eine ganze Filmgeschichte entlang der Frage schreiben, wann wer in der Lage ist Auto zu fahren, und wie. Danny Kaye schafft es am Ende von *ME AND THE COLONEL* immerhin mit Curd Jürgens gemeinsam auf ein Tandem, ein starkes Symbol dafür, das es Suzanne gelungen ist, die beiden zu synchronisieren. Suzanne jedenfalls findet den Juden sehr charmant, aber, und daran lässt der Film keinen Zweifel, ihre wirkliche Liebe gehört noch immer dem polternden polnischen Oberst, der am Ende immerhin zu der Aussage fähig ist, dass Jakobowsky („dieser Jude“) ihm nun „mehr und mehr“ gefällt. Franz Werfel war offenbar damit zufrieden.

Ist dieses Spiel mit Klischees nun Antisemitismus oder einfach nur die offenbar tiefsitzende Affinität zwischen dem Antisemitismus und den Genres. Ist der Antisemitismus vielleicht selbst so etwas wie ein Genre, eine Erzählstruktur?

Die Erzählung des Holocaust und seiner Nachwirkungen aber bringt die Genres durcheinander. So wie Herman Broder seine „plots“ außer Kontrolle geraten, bis er selbst nur noch verschwinden kann, in irgendeinen Heuboden, irgendwo in Amerika. Verwirrt wie die „plots“, wird die Rede über sie. *JAKOB DER LÜGNER* wird als Komödie gehandelt, dabei sind Buch und Frank Beyers Film alles andere als das: nämlich die bittere Parodie einer Tragödie, die keine ist, weil der Tod keine Katharsis bedeutet, die Schuld des Lügners nichts ist, gegenüber dem, was ihm geschieht, und schon gar kein „Schicksal“. Versöhnen tut sich am Ende dieses Films niemand mehr. Und ebenso wenig ist Kassovitz' „Remake“ eine Komödie sondern eine Romanze, in der Jakob zum Helden wird und das Mädchen am Ende eine phantastische Rettung erfährt.

Was bleibt ist keineswegs die Abdankung der Genres, sondern ihre Verwirrung, nicht ihr Verschwinden sondern im Gegenteil: ihre neue, noch unbegriffene, Wiederbemächtigung der Wirklichkeit.

Genre und Geschichte

Hayden White weist nach, dass auch die Geschichtsschreibung, die um ein „objektives“, genauer: den wissenschaftlichen Regeln eines hermeneutischen oder epistemologischen Diskurses verpflichtetes Bild des Vergangenen ringt, jenen Plotstrukturen notwendig verhaftet bleibt, die Frye im Bereich fiktionalen Erzählens analysiert. „Wofür der eine Historiker die Plotstruktur einer Tragödie wählen mag, mag ein anderer die Plotstruktur einer Komödie oder einer Romanze wählen.“²⁹

Es wäre ein eigenes Projekt, und Hayden White und Perry Anderson haben es jeweils am Beispiel von Andreas Hillgrubers *Zweierlei Untergang* einmal versucht, die unterschiedlichen historischen Rekonstruktionen des Holocaust unter Genregesichtspunkten zu untersuchen. Raul Hilbergs monumentales Werk, in dessen Rahmenhandlung nicht nur unterschwellig eine Verstrickung der Juden in eine Mentalität der Anpassung und des Überlebens um jeden Preis behauptet wird und letztlich zu den Bedingungen für den Holocaust gesellt wird.³⁰ „Die Vernichtung der Europäischen Juden“ tendiert vor diesem Hintergrund zu dem Versuch, eine Tragödie zu schreiben.

Daniel Goldhagens mediale Performance (von der sein Buch selbst nur einen Teil darstellt) trägt hingegen deutliche Züge einer Komödie, ist sie doch ein Akt der paradoxen Versöhnung mit einer neuen, geläuterten deutschen Generation. So inkonsistent die Argumentation des Buches anmuten mag (z.B. seine widersprüchlichen Aussagen zu einem angeblichen deutschen Nationalcharakter) so konsistent war sein öffentliches Auftreten: ein netter junger Mann, der so gar nicht dem Stereotyp des jüdischen Rächers entsprach, das man hinter dem Autor des Buches vermutete und der die Deutschen der Gegenwart als erfolgreiches Produkt der reeducation pries. Das was Goldhagen *nicht* ausspricht, nämlich die Ambivalenz jener historischen und keineswegs genetischen „deutschen Besessenheit“ von der „Judenfrage“, ihre schillernde Möglichkeit in Philosemitismus zu mutieren *ohne* sich untreu zu werden, verrät mehr über die „Faszination“ der Debatte, als ihr manifester Text.

Hannah Arendt hat das Unerträgliche ihres Eichmann-Buches, in einem Gespräch mit Günter Gaus 1964, in bemerkenswert offener Weise auf dessen ironischen, also satirischen Charakter zurückgeführt. Unerträglich war diese Satire freilich nur für die, auf die sie gemünzt war, also die israelische Perspektive, die „Helden“ und „Lämmer“ unterschied und die Shoah als

²⁹ White, *Auch Klio dichtet*, S. 75

³⁰ Zu den wenigen, die auf diesen Grundzug in Hilbergs Konstruktion kritisch hingewiesen haben gehört Dan Diner: „Es ist nun einmal eine anthropologische Gewissheit und keine historische Ausprägung eines jüdischen Volkscharakters wie Hilberg meint, dass Menschen sich an das Leben zu klammern suchen, solange ein Funken Hoffnung sie trägt.“ (Dan Diner, „Gedächtnis und Methode. Über den Holocaust in der Geschichtsschreibung“, in: Fritz Bauer Institut (Hg.), *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung* [Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust]. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1996, S. 20.

Katastrophe der Diaspora zur *Vorgeschichte* eigener Staatlichkeit ideologisierte. Die deutsche Rezeption hingegen nahm die Rede von der „Banalität des Bösen“ wörtlich: als wohlfeile Legitimation eines funktionalistischen Narrativs, in dem das ideologische Moment des Holocaust, seine antisemitische Grundierung aus der Geschichte hinaus eskamotiert werden konnte.

Leni Yahils „Krieg [sic] gegen die Juden“ könnte dann wohl als Romanze durchgehen, als spiritueller Triumph, als wenn auch posthumer Sieg der europäischen Juden.

Zu welcher unterschiedlichen Definitionen man auf der Basis der Genretheorie gelangen kann, ist an Andersons und Whites Analyse des „historical emplotment“ bei Hillgruber abzulesen, und vielleicht auch die Notwendigkeit, es mit dem Genre halbwegs genau zu nehmen: Andreas Hillgruber hatte in seinem schmalen Bändchen *Zweierlei Untergang*³¹, das 1986 zusammen mit Noltes FAZ-Artikel den Historikerstreit auslöste, den Untergang der deutschen Ostgebiete und den Holocaust in zwei Essays miteinander in einen schicksalhaften Zusammenhang gestellt, den er selbst als *collatio* bezeichnete, die unterschiedliche gattungsspezifische Narrationen zu einer Erzählung über den Untergang Mitteleuropas verbinde ohne daraus *eine* Geschichte zu machen.

Für Perry Anderson vollzieht Hillgruber damit einen Bruch mit dem konventionellen Narrativ des Zweiten Weltkriegs als gigantischem Martyrium, das dennoch in der Versöhnung eines glücklichen Sieges endete – „that is, in the technical terms used by Frye and White, plots it as comedy. Hillgruber’s figure reverses this representation, by the gesture of an opposition which draws the fate of Germany into the orbit of that of Jewry, an area of incontestable tragedy.“³² Auch Anderson pflegt das Missverständnis, es hätte eine „Tragödie der europäischen Juden“ gegeben. Komödie und Romanze, Versöhnung und Sieg wirft seine Argumentation beliebig durcheinander. Wohin man auch immer tendieren mag, beides sind, je nachdem welches Element betont wird, alternative „emplotments“ des Zweiten Weltkrieges. Der Sieg als Triumph, oder der Friede als Versöhnung, beide Narrative des Zweiten Weltkriegs schreiben das faktum brutum der Vernichtung aus der Geschichte heraus. Es findet in diesen plots offenbar keinen wirklichen Ort.

³¹ Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*. Berlin: Siedler, 1986.

³² Perry Anderson, „On Emplotment: Two Kinds of Ruin“, in: Saul Friedlander (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1992, S. 54.

Auch Hayden White nimmt Hillgrubers Entgegensetzung in *Zweierlei Untergang* zum Ausgangspunkt einer Diskussion über die Frage, inwieweit der Holocaust sich der Repräsentation innerhalb „klassischer Genres“ entzieht.

Hayden White lässt die Frage zunächst scheinbar offen, ob es möglich sein könnte, dass ein bestimmtes historisches Ereignis notwendig mit einem einzigen Genre verbunden wäre: „Can it be said that sets of real events are intrinsically tragic, comic, or epic, such that the representation of those events as a tragic, comic, or epic story can be assessed as to its factual accuracy?“³³

Das erste Beispiel, das er diskutiert, ist freilich nicht Andreas Hillgruber sondern Art Spiegelman und der Comic *Maus*. Man wäre sich allzu schnell darüber einig, dass die Ereignisse des Dritten Reiches, so schreibt er, nicht auf komische, oder „pastorale“ Weise repräsentiert werden könnten. „But what if a story of this kind had been set forth in a pointedly ironic way and in the interest of making a metacritical comment, not so much on the facts as on versions of the facts emplotted in a comic or pastoral way?“³⁴

Auch in Bezug auf Hillgruber sieht White eine komplementäre Suche nach einem neuen Genre am Werk und akzentuiert diese deutlich anders, vor allem: präziser als Anderson. Wenn Hillgruber die Form der Tragödie für den Untergang der deutschen Ostgebiete wählt, und er tut dies ganz explizit, dann entleiht er diesen plot keineswegs von den vernichteten Juden, sondern er deutet die Schuld der Deutschen als eine unausweichliche, eben eine *hamartia*. Und dies mit dem Ergebnis, ja dem Ziel, einer Nobilitierung. „There is no place for any form of low or ignoble life in tragedy; in tragedies even villains are noble or rather, villainy can be shown to have its noble incarnations.“³⁵ Der selbst herbeigeführte, gleichwohl aber „unausweichliche“ Untergang des Deutschen Reiches: mit diesem Narrativ erscheint in Hillgrubers Essay nur allzu deutlich auf höchstem Niveau eine populäre Phantasie über die deutsche Geschichte, die sowohl Kontinuität wie Distanzierung verspricht. Die schuldlose Schuld kennt nur „Verstrickte“, keine Täter.

Das Beispiel Hillgrubers zeigt deutlich, dass zwar das historische Ereignis selbst keineswegs einer bestimmten Gattung „entspricht“, gleichwohl aber die nationalen Diskurse und Narrative zu bestimmten Genres tendieren können. Vieles spricht dafür, dass die spezifische Perspektivik einer „deutschen Erinnerung“ an den Nationalsozialismus zur Fiktion der

³³ Hayden White, „Historical Emplotment and the Problem of Truth“, in: Saul Friedlander (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1992, S. 39.

³⁴ Ebd., S. 40.

³⁵ Ebd., S. 43.

Tragödie tendiert, so wie das zionistische Narrativ sicherlich zur Romanze (also zur Fiktion der spirituell oder gar physisch siegreich bestandenen Gefahr: des Abenteurers). Und aus einer angelsächsischen Perspektive haben wir es womöglich mit der Fiktion einer Komödie zu tun, einer Beziehungsgeschichte, die mit einer Versöhnung endet.

White hingegen interessiert an Hillgrubers Darstellung der komplementäre Raum, den dieser zur „Tragödie“ der Deutschen eröffnet. „Hillgruber does not name the plot type which might provide the meaning of the story of ‘the end of European Jewry’. But if the plot type of the tragedy is reserved for the telling of the story of the Wehrmacht on the eastern front in 1944-45, it follows that *some other* plot type must be used for the end of European Jewry.”³⁶

Auch Hillgruber scheint, so schließt White, in *Zweierlei Untergang* der Idee anzuhängen, der „Untergang“ der Juden entziehe sich der Erzählbarkeit im Rahmen existierender Genres.

„Das Authentische“: ein neues Genre?

Doch entsteht daraus ein neues? Balázs war sich dessen 1948 sicher.

OSTATNI ETAP erschien ihm als Dokument aus dem die Ereignisse selber sprechen, als Realismus jenseits, oder: vor aller Fiktion: „hundert verschiedene, kontrapunktische Stimmen eines riesigen Orchesters, in dem alle Stimmen die selbe Geschichte erzählen, (...) des Schicksals der Massen, deren Essenz keinem Individuum sondern der ganzen Generation zugehört.“³⁷

Balázs Überschwang zielte auf einen Mythos des „Authentischen“, das sich am Ort des Geschehens und unter Teilhabe der Überlebenden durch die fiktive Spielhandlung hindurch, jenseits der Gattungsgrenzen, jenseits der traditionellen Fabeln realisieren, genauer: ereignen würde. Und Balázs’ These ist bis heute ein Standard in der Diskussion über den „Holocaust-Film“ geblieben. Ob Ilan Avisar oder Lawrence Langer, Judith Doneson oder Alvin Rosenfeld, immer wieder erscheinen die „Dokumentarfilme“, ob NACHT UND NEBEL oder SHOAH als der ultimative Maßstab, angesichts dessen die Urteile über die Fiktionalisierungen gesprochen werden.³⁸ Das Ereignis soll sich selbst, mittels seiner metonymischen Spur repräsentieren. Und diese Spur ist, in OSTATNI ETAP jedenfalls, die Person Jakubowska selbst und der Drehort.

³⁶ Ebd.

³⁷ Balázs, „Ostatni Etap“.

³⁸ Vgl. z.B. Avisar, *Screening the Holocaust*, S. 7-32.

Doch so wie der Film selbst, fällt auch Balázs in seiner Argumentation in ein klassisches Genre zurück. Aus der Polyphonie der einzelnen Episoden und Handlungssplitter verdichtet Jakubowska im Verlauf des Films eine durch und durch traditionelle Abenteuerromanze, die mit dem Märtyrertode der Heldin endet. Am Ende tritt Martha aus der Masse der Häftlinge heraus, die jüdische Deportierte, die im Lager zur Widerstandskämpferin wird. Vor allem aber ist sie, auf Geheiß der SS, aber umso wirkungsvoller: Dolmetscherin. Und hinter ihrer fiktiven Gestalt steht durchaus eine historische, Mała Zimetbaum, die 1944 im Lager gehenkt wurde. Durch sie wird das babylonische (und im Film nicht synchronisierte) Sprachengewirr des Lagers zusammengehalten. Marta ist es, die alle, und schließlich *alles* versteht. Ihre Geschichte gipfelt in einem letzten triumphalen Akt: ihrem von Jakubowska freilich erfundenen „Freitod“ unter dem schon für sie aufgestellten Galgen.

Balázs vollzieht diese Wendung geradezu hymnisch nach, wenn er seinen unveröffentlichten Aufsatz mit den Worten schließt: „Wir sehen Menschen, die zerfetzt und langsam zu Tode verbrannt werden, aber sie können niemals gebrochen werden. Dieser Film ist nicht nur die schrecklichste Anklage in der Geschichte der Menschheit, er ist auch das inspirierendste Zeugnis der moralischen Statur der Menschheit.“

In einem anderen Aufsatz über den Film, der 1948 in Ungarn erschien, schloss Balázs diesen pathetischen Schluss mit der Regisseurin als Märtyrerin kurz: „Wir danken Wanda Jakubowska, die Auschwitz nicht vergebens durchlitten hat.“

Balázs, zeitlebens immer an der Grenze von Kritik und Praxis operierend, hatte sich freilich nicht nur damit begnügt, den Film zu interpretieren. Gemeinsam mit Jerzy Toeplitz und der Leitung der Filmproduktion „Film Polski“, hatte er versucht auf die Gestaltung des Films selbst Einfluss zu nehmen. Am 9.4.1948 schrieb er Wanda Jakubowska einen Brief und forderte sie auf, den Schluss zu ändern, dem „tragisch gewärtigen Film einen optimistischeren, lichterem Abschluss“ zu „geben, da ja die historische Wirklichkeit selbst mit Befreiung und neuem hoffnungsvollen Leben geendet hat.“³⁹ Insbesondere für die ausländischen Kopien sei dies unerlässlich, die Dolmetscherin dürfte nicht sterben, sondern müsste auf einer Tragbahre ihren Befreiern entgegengetragen werden, mit „lächelndem, hoffnungsvollen Gesicht.“ Balázs’ Brief schloss gleich eine Liste der noch anzufertigenden Aufnahmen und Schnitte mit ein.

³⁹ Béla Balázs an Wanda Jakubowska, 9.4.1948. Typoskript im Balázs-Nachlass in der Handschriftensammlung des Archivs der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára), Budapest, MS 5021/102.

Wanda Jakubowska hat in einem Interview 1997 auf die Frage nach Balázs' Intervention salomonisch geantwortet: „Americans like happy endings.“⁴⁰ Von einer Änderung keine Spur. Und doch existiert von ihrem Film tatsächlich eine zweite Schnittfassung, die Marthas Ende offen lässt und die Szene unter dem Galgen beendet, bevor die Sterbende zusammenbricht. Statt der amerikanischen Flugzeuge, die am Ende das Lager überfliegen und die Befreiung ankündigen, kommen russische Panzer aus einer Wochenschau und pathetische Musik. Doch war das originale Ende ihres Film tatsächlich tragisch? Oder nicht im Gegenteil glücklich heroisch, wenn auch im Tod. Ihr, Jakubowskas oder der Dolmetscherin, sinnvolles Leiden in Auschwitz, ob als Märtyrerin oder Siegerin, geht weder in den klassischen Gattungen der Komödie noch der Tragödie auf, wohl aber in der narrativen Struktur der Romanze.

Es nimmt nicht wunder, dass die weitaus größte Zahl von Spielfilmen, die als „Holocaustfilme“ bezeichnet werden, die trostspendenden Gesetze dieses Genres und sein konventionelles Dénouement, seine narrative Schließung willig erfüllen. Steven Spielbergs *SCHINDLERS LIST* ist dafür mittlerweile das „klassische“ Beispiel: eine Romanzenhandlung, die bis in viele Details der Gambler Variante des klassischen Western entspricht: die Geschichte eines einsamen Helden, der außerhalb aller Gruppen und Bindungen steht, ein Grenzgänger, zwischen Zivilisation und Wildheit, oder zwischen guter Gesellschaft und Halbwelt. Von irgendwoher in ein kleines Städtchen kommend, dessen Bewohner von einer Bande von Gangstern terrorisiert wird, zieht ihn seine Spielleidenschaft zunächst in die Nähe zu den Gangstern, den „villains“. Doch seine menschliche Substanz, seine Lust am Spiel um des Spieles willen nämlich, führt ihn in eine Entscheidungssituation, die den „lone rider“ zum „commitment“ für die Gemeinschaft zwingt, wenn es ihn auch nicht existentiell mit dieser Gemeinschaft verbindet.

Am Ende reitet er doch fort, dem nächsten Abenteuer entgegen. Oder fährt mit einer Limousine davon, wie in Spielbergs Film. Das scheint eine glatte story zu sein. Doch immerhin: In seinen besseren Szenen zeigt der Film, das das Überleben etwas mit dem blinden Zufall zu tun hatte. Die „gambler variation“ des klassischen Western, der Zockerfilm, das Märchen vom Spieler bringt ein Element des Absurden, des Zufalls und des Schicksals hinein in die Welt der Romanze. Das Duell am Spieltisch funktioniert nach anderen Gesetzen als das Revolverduell, der Spieler spielt mit dem Wunder, dem Unerwarteten, dem Zufall. Man ahnt, dass er seinen Gewinn nicht wird behalten können, weil er mit dem Spielen nicht

⁴⁰ Das Interview führte Stuart Liebman: „I was always in the epicenter of whatever was going on...’: An Interview with Wanda Jakubowska“, in: *Slavic and East European Performance*, Vol. 17, No. 3, S.

aufhören kann. Tatsächlich wissen wir, dass Oskar Schindler das Unterpfand der Dankbarkeit der Geretteten, den Ring, den sie ihm schenkten, irgendwann verspielt, versetzt, verloren hat. Doch davon erzählt der Film nicht. Und er endet auch nicht damit, dass Schindler zu seinem nächsten Spiel aufbricht, und die Überlebenden, die Geretteten mit sich und ihrem Trauma zurücklässt.

Spielbergs Identifikation mit Schindler, dem Retter „der Welt“⁴¹, erlaubt nicht einmal das offene Ende, das das von ihm selbst gewählte Genre erlaubt. Vielmehr, so schreibt Gertrud Koch, „benützt er die Kamera als gottähnliches Auge, um uns noch einmal die Bestätigung zu geben, dass der Gerechtigkeit schon genüge getan wurde – und deshalb das Happy End.“⁴² Wenn sich die realen Überlebenden („das neu geborene jüdische Volk“⁴³) am Ende an Schindlers Grab in Jerusalem versammeln, so hinterlässt dieses Familientreffen am Grab eines Märtyrers (dessen gar nicht heroischer Tod in Frankfurt durch die Überführung seines Leichnams in die „heilige Stadt“ nachträglich sakralisiert wurde) uns mit dem „wohligen Gefühl, dass eine sehr üble Geschichte zu einem guten Ende gekommen ist.“⁴⁴

Wenn Spielbergs Film am Ende derart vom Gamblergenre in die Märtyrerlegende fällt (oder aufsteigt...), George Stevens Anne Frank vergleichbar, so sollte dies die wohlkalkulierten Brüche in Spielbergs Narrativ nicht vergessen machen. Wenn die Frauen von Schindlers Liste, die ungeplant in Auschwitz landen, in jener viel besprochenen Szene den Duschen ausgesetzt werden, die sich tatsächlich als das herausstellen, was sie zu sein scheinen. Dann beschränkt sich Spielberg keineswegs auf den dramatischen Effekt eines Spiels mit dem Undarstellbaren. Der Zufall des Überlebens erweist sich nicht so sehr in der voyeuristisch aufgeladenen Nervenspannung beim Blick in die Kammer, und der folgenden psychischen Entladung, wenn tatsächlich Wasser auf die nackten Körper rinnt. Sondern, trotz aller sakraler Musik⁴⁵, beim Blickkontakt zwischen den Geretteten und jenem anderen Transport, der wenige Meter entfernt ein anderes Gebäude, eine andere Kammer betritt. Wir wissen jetzt, mit den Überlebenden, dass nicht aus jeder Dusche Gas kommt. Und zugleich wissen wir um so genauer, was den „anderen“ Transport erwartet, ohne das zwischen den beiden Gruppen

⁴¹ Als Motto des Films, bzw. der PR für den Film, diente die Talmud-Weisheit: „der das Leben eines einzigen Menschen rettet, rettet die ganze Welt“.

⁴² Gertrud Koch, „Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust“, in: dies. (Hg.), *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1999, S. 309.

⁴³ Ebd., S. 308f.

⁴⁴ Ebd., S. 311.

⁴⁵ Mit dem Verweis auf diese feierliche Musikuntermalung weist Gertrud Koch Ruth Klügers „Lobrede auf Spielbergs Film“ zurück, die unter dem Titel „Wer ein Leben rettet, rettet die ganze Welt“ im Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt (13.2.1994) erschienen war. Beide messen die „Angemessenheit“ dieser Szene an der Darstellung des unerwarteten Überlebens, ohne auf den dramatischen Gegensatz einzugehen, den die Rahmung der Szene erzeugt.

darüber irgendeinen Kommunikation möglich wäre. Ob Spielbergs Versuch damit gelingt, so etwas wie „survival guilt“ dem Zuschauer zur Identifikation anzubieten, bleibt freilich offen.

Die Genrefilme, die den Holocaust als Stoff vereinnahmen, zeigen sie vielleicht am ehesten in ihren Brüchen, ihren parodistischen und sarkastischen Brechungen Spuren ihres Gegenstands? Was, und hiervon handelt eben nicht nur Adornos Ästhetik, kann nach Auschwitz noch *Mimesis* genannt werden, jenes Urvermögen also, Realität narrativ zu erzeugen?

Balázs stellte in seinem unveröffentlichten Aufsatz die Gattungsfrage radikaler, als er selbst (und auch als Jakobowska) sie praktisch beantworteten konnte. Das vielstimmige, kontrapunktische Orchester soll auf ungeschlachte Realität verweisen, auf das „Authentische“ als nicht hintergehbare, oder überbietbare Kategorie im Blick auf die Darstellung der Hölle. Hätte Balázs sich tatsächlich auf diesen Gedanken eingelassen, er wäre womöglich bei einem Orchester der dissonanten Stimmen gelandet, jener „unavoidable dissonance“, von der Berel Lang spricht, wenn er feststellt: „the act of genocide is directed against individuals who do not motivate that act as individuals.“⁴⁶ Im Ereignis selbst wäre die Möglichkeit der Repräsentation dementiert, die auf noch möglichen Identität von individueller und kollektiver Erfahrung beruhen würde, auf der Fähigkeit des einen für das andere einzustehen. Eben jener Zusammenhang von Erfahrung und Narration, also individuellem Leiden und archetypischer Fabel sei in Auschwitz, wie auch Dan Diner in seiner Interpretation von Auschwitz als „gestauter Zeit“⁴⁷ hervorhebt, zerrissen.

Für Berel Lang ergibt sich daraus eine intrinsische Grenze jedes figurativen Diskurses über den Holocaust, die Unmöglichkeit imaginativer Repräsentation, die die Ereignisse personalisieren müsste, wo nichts zu personalisieren ist.

„If there ever was a ‘literal’ fact, beyond the possibility of alternate formulations among which reversal or denial must always be one, it is here in the act of Nazi genocide.“⁴⁸ Nur eine

⁴⁶ Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago: University of Chicago Press, 1990, S. 144.

⁴⁷ „[D]as Zusammenpressen von Millionen individueller Lebensgeschichten in ein einziges, sich ständig wiederholendes Schicksal beraubt diese Ereignisse im Bewusstsein der Nachkommen jeglicher normaler Struktur. Kurz gesagt, die abstrakte, statistisch strukturierte Vervielfachung eines monoton gleichartig wiederholten Todes beraubt den Massenvorgang der angemessenen Erzählform, nach der das menschliche Bewusstsein verlangt.“ (Dan Diner, „Zivilisationsbruch, Gegenrationalität, ‚Gestaute Zeit‘. Drei interpretationsleitende Begriffe zum Thema Holocaust“, in: Hans Erler, Ernst Ludwig Ehrlich, Ludger Heid (Hg.), *„Meinetwegen ist die Welt erschaffen“ Das intellektuelle Vermächtnis des deutschsprachigen Judentums*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1997, S. 519. Vgl. Auch Dan Diner, „Gestaute Zeit – Massenvernichtung und jüdische Erzählstruktur“, in: Sigrid Weigel, Birgit Erdle (Hg.), *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Zürich: #, 1996 S. 3-15.

⁴⁸ Ebd., S. 157.

unmittelbare Sprache („immediate and unaltered“⁴⁹), „purged of all metaphor, trope, and figuration“⁵⁰ (wie Hayden White mit kritischem Unterton paraphrasiert), könnte für die Ereignisse eintreten, eine Sprache, die frei wäre (wiederum in den Worten Hayden Whites) von „any kind of narrative history, which is to say, any attempt to represent the Holocaust *as a story*.“⁵¹ Scheinbar ähnlich argumentiert Klaus Briegleb in seinem Buch *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus* wenn er feststellt „im Strom der Dokumente“ sei die Vernichtung der Menschen, „an den Quellen im Archiv das zerstörte menschliche Antlitz aber am Ursprung der Zerstörung unmittelbar festgehalten.“⁵²

Auch Briegleb verknüpft diese Feststellung mit einer Absage an jede Berufung auf traditionales Erzählen: „Diese furchtbare Unmittelbarkeit setzt jede wissenschaftliche, historische, literarische ‚Gattungs‘-Rede außer Kraft. Die ‚Gattung‘ im Dokumentenstrom nach Auschwitz und Plötzensee in Deutschland ist Unmittelbarkeit.“⁵³ Lassen wir die an dieser Stelle irritierende Gleichsetzung von Auschwitz und Plötzensee beiseite, und betrachten sein Argument näher, dann scheint im Wort „Dokumentenstrom“ ein Topos der Moderne (nämlich Joyces „Bewusstseinstrom“) auf, der uns auch bei Hayden White wieder begegnet.

Briegleb zielt nämlich keineswegs auf einen heroischen Dokumentarismus, auf die „Authentizität“ des Dokuments, auf „Objektivität“. Unmittelbarkeit bedeutet ihm „im Dokumentenstrom“ radikale Subjektivität, „‚subjektgeschichtliche‘ Arbeit am NS-Trauma“⁵⁴, ein neues Erlernen des Sprechens.

Auch Alvin Rosenfeld behauptet in *A double Dying*⁵⁵, Auschwitz markiere das Ende aller Metaphern und daher könne es auch selbst nichts repräsentieren. Tatsächlich gipfelt die Repräsentation von Auschwitz nicht in Metaphern, sondern in Metonymien, in Synekdochen. Physische Fragmente von Auschwitz repräsentieren Auschwitz, metonymische Spuren, Dokumente, die Überlebenden repräsentieren den Holocaust, werden zum Symbol. Doch umgekehrt wird Rosenfelds Argument fragwürdig. Denn gerade, indem Auschwitz nicht metaphorisch repräsentiert werden kann, wird es selbst allzu leicht zur wohlfeilen Metapher,

⁴⁹ Ebd., S. 156.

⁵⁰ White, „Historical Emplotment and the Problem of Truth“, S. 46.

⁵¹ Ebd., S. 47.

⁵² Klaus Briegleb, *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus: Arbeiten zur politischen Philologie 1978-1988*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 70.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Klaus Briegleb, „Vergangenheit in der Gegenwart“, in: Klaus Briegleb, Sigrid Weigel (Hg.), *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München/Wien: Hanser, 1992, S. 76. Vgl. zu Brieglebs Argumentation Stephan Braese, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin: Philo, 2001, S. 22-24.

⁵⁵ Deutsche Ausgabe: Rosenfeld, *Ein Mund voll Schweigen*.

für alles andere: indem das metonymische Symbol aus seiner Bindung ans Subjekt entlassen wird, das Dokument nicht länger als schlechthin *fragwürdig* sondern als schiere Evidenz begriffen wird.

Berel Lang hingegen knüpft an Roland Barthes Begriff des "intransitiven Schreibens" an, eines Schreibens, dass sich selbst nicht von seinem Gegenstand distanziert, sondern das schreibende Subjekt als solches erschafft: „not a mirror of something independent, but an act and commitment – a doing or making rather than a reflection or description.“⁵⁶ Doch wenn Lang dieses Modell dehistorisiert und für den Modus jüdischer Erinnerung *überhaupt* reklamiert, der sich im Ritual des Seder und in der traditionellen „Wiedererzählung“ der Exodus-Geschichte aktualisieren, Identität zwischen dem Erzählenden und dem Erzählten, also dem kollektiven Schicksal schaffen soll, wenn Lang also den Rekurs auf den Holocaust in eine Fundierung des jüdischen Kollektivs verwandelt, vermag Hayden White ihm nicht mehr zu folgen. Im Gegenteil: anders als Lang interpretiert White jenen Modus des intransitiven „nicht repräsentierenden“ Schreibens als Ausdruck einer „modernen Erfahrung“ schlechthin, nicht als Reflexion auf den Holocaust, sondern als Reflexion auf dessen Voraussetzungen.

„Looked at in this way, however, modernism appears, less a rejection of the realist project and a denial of history, than as an anticipation of a new form of historical reality that included, among its supposedly unimaginable, unthinkable, and unspeakable aspects, the phenomena of Hitlerism, the Final Solution, total war, nuclear contamination, mass starvation, and ecological suicide, a profound sense of the incapacity of our sciences to explain, let alone control or contain these; and a growing awareness of the incapacity of our traditional modes of representation even to describe them adequately.“⁵⁷

Keineswegs, so White, sei der Holocaust nicht repräsentierbar. Allein: seine Repräsentation bedürfe jener modernen Ausdrucksmittel, die geeignet seien, jene Erfahrungen wiederzuspiegeln, die die Moderne erst möglich gemacht habe.

In dem Maße, in dem White das dissonante Orchester der modernen Mimesis vom humanistischen Erbe des klassischen Realismus abzusetzen und zugleich als dessen legitimen Nachfolger zu historisieren versucht, erscheinen ihm die Aporien der Repräsentation nach und von Auschwitz als deren Antizipation.

Der Holocaust konnte die Grenzen der klassischen Genres, der Fabeln und narrativen Einheiten nicht sprengen, weil die Moderne sie schon gesprengt habe, die Einheit des

⁵⁶ Lang, *Act and Idea*, S. xii.

⁵⁷ White, „Historical Emplotment and the Problem of Truth, S. 51f.

Subjekts längst als Fiktion entlarvt habe. Die stilistischen Innovationen des Modernismus, hätten jenen Verlust der Geschichtlichkeit antizipiert, der mit den traumatischen Konsequenzen der technologischen „Modernität“ eingetreten sei.⁵⁸ Und so seien die Ausdrucksmittel der Moderne den traditionellen „storytelling techniques“ überlegen, wenn es um eine realistische Repräsentation der jüngsten Vergangenheit gehe. Doch Whites Unterscheidung zwischen moderner Mimesis und traditionaler Fiktion lässt freilich seine eigene Frage nach der Persistenz der Gattungsbegriffe, der narrativen Plotstrukturen, um die seine Metahistorie kreist, unbeantwortet. Hatte White zuvor noch darin insistiert, dass jeder historiographische Diskurs an traditionale Plotstrukturen, dass „history“ an die Gesetze und Variationen der „story“ gebunden bleibt, so erscheinen ihm die narrativen Plotstrukturen auf der modernen Stufe mimetischen Schreibens erledigt, überwunden zu sein. Doch wo die Grenze zwischen Fiktion, Genre und Mimesis tatsächlich verläuft, vermag White nicht zu sagen. Dem Blick auf die Geschichte mimetischer Repräsentation der Wirklichkeit in der Literatur erweist sich diese „Grenze“ keineswegs als ein epochaler Bruch, eher als eine Beziehungsgeschichte, jedem Erzählen von Beginn an eingeschrieben, in der Moderne auf komplexerer Stufe nur aktualisiert – und in der Geschichte des Kinos: technologisch zur Erzählbarkeit der Welt radikalisiert.

So bleibt angesichts von Whites Versuch, die Aporie der Darstellbarkeit der Vernichtung in einer Theorie moderner Mimesis aufzulösen, ein schales Gefühl, das gleiche schale Gefühl der Redundanz, dass alle Versuche hinterlassen, Auschwitz in einer Theorie der Moderne einzuebnen. Was in der Dialektik der Aufklärung noch einen quälenden Selbstzweifel artikuliert, war schon in den sechziger Jahren in vieler Hinsicht zu einem Entlastungsdiskurs geworden, nicht zu letzt in Deutschland – eine „Verschiebung im Diskurs deutscher ‚aufgeklärter‘ Öffentlichkeit: von einer Tabuisierung oder Marginalisierung der Vernichtungsverbrechen zu einer sich als zivilisationskritisch ausweisenden Thematisierung auf Kosten ihrer konkreten historischen Faktizität. Solche ‚Moderne‘-Rede, der frühzeitig und einflußreich vorgearbeitet worden war, wurde zum gängigen Pattern in der deutschen Öffentlichkeit“⁵⁹, wie Stephan Braese am Beispiel Enzensbergers schreibt. Die

⁵⁸ Vgl. Hayden White, „The modernist event“, in: Vivian Sobchack (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York/London: Routledge, 1996, S. 32.

⁵⁹ Stephan Braese, *Die andere Erinnerung*, S. 260. Hannah Arendt hatte 1965 abgelehnt eine Rezension von Enzensbergers *Politik und Verbrechen* für den *Merkur* zu schreiben, unter anderem mit der Begründung, Enzensbergers Satz „Auschwitz hat die Wurzeln aller Politik bloßgelegt“ liefe darauf hinaus „das ganze Menschengeschlecht ist schuldig. Und wo alle schuldig sind, hat keiner schuld. Gerade das Spezifische und Partikulare ist wieder in der Sauce des Allgemeinen untergegangen.“ (zit. nach ebd. S. 323) In dem sich anschließenden Briefwechsel mit Enzensberger schreibt Arendt weiter: „Es gibt einen scheinbaren Radikalismus, der nicht so sehr das Kind mit dem Bade ausschüttet als vielmehr durch Parallelen, bei denen sich irgendein Generalnenner darbietet, vieles Partikulare unter ein Allgemeines subsumiert, wobei das konkret Sich-

Metaphorisierung von Auschwitz jedoch ist möglicherweise gerade eine Funktion seiner „Einzigartigkeit“, ein Ursprungsereignis das als Symbol die gesamte Geschichte, um mit einem Bild von Dan Diner zu sprechen, in sich aufsaugt. Alles Kontingente, Überdeterminierte wird so mit „negativem Sinn“ belegt, wird zur Vorgeschichte der Katastrophe erklärt.

Das Authentische ist – das Absurde

Behauptete Balázs noch, das Doku-Drama eröffne einen privilegierten Zugang zum moralischen Bewusstsein der Epoche, so endet die Suche nach dem „Authentischen“, radikal zu Ende gedacht, hingegen dort, wo der größtmöglich denkbare Gegensatz zu Balázs' Menschheitspathos zu finden ist: in einer Theorie des Absurden:

„Ich weiß nicht, ob ich nichts zu sagen habe, ich weiß, dass ich nichts sage“ so schreibt George Perec Anfang der siebziger Jahre, „das Unsagbare verkriecht sich nicht im Geschriebenen, es ist das, was das Schreiben lange zuvor ausgelöst hat); ich weiß, dass das, was ich sage, leer ist, farblos ist, ein für allemal das Zeichen ist für eine Vernichtung, die ein für allemal ist.(...) ich werde, selbst in meiner ewigen Wiederholung, in meinem bis zum Überdruß gehenden Grübeln immer nur den letzten Widerschein eines dem Geschriebenen fehlenden Wortes, den Skandal ihres Schweigens und meines Schweigens finden“.⁶⁰

Perec ist nicht allein mit diesem Unbehagen. 1967 beginnt Wolfgang Hildesheimer seine Frankfurter Poetik-Vorlesung mit einer Rede über die „Wirklichkeit des Absurden“:

Vorsichtig tastet er sich an den Begriff heran, um nur ja nicht missverstanden zu werden, genauer: um nicht ins Leere freundlicher Gleichgültigkeit zu laufen. Schon 1959 und 1960 hatte er einer Poetik des Absurden das Wort geredet, doch dies noch ohne die NS-Verbrechen als Quellpunkt dieser bohrenden Frage explizit zu benennen. Und noch vor der Frankfurter Vorlesung beschleichen ihn Zweifel, ob es ein Fehler gewesen wäre, sein (wie Stephan Braese schreibt) „diskurspolitisches Projekt (...) das deutsche Publikum zu einer Konfrontation mit ‚Folgerungen‘ – poetologischer und politischer Art – aus der Katastrophe des Nationalsozialismus zu zwingen“⁶¹, an den Begriff des Absurden, und damit an Ionesco geschulte Rezeptionsgewohnheiten zu binden.

Ereignende als Fall unter Fällen verharmlost wird.“ (zit. nach ebd., S. 326.) Arendts Klarheit in dieser Debatte macht allzu deutlich, wie ihr Buch über Eichmann in Jerusalem eindeutig *nicht* zu verstehen war. Die Instrumentalisierungen ihres Buches, von Hans Mommsen bis Götz Aly hat dies nicht verhindern können.

⁶⁰ Georges Perec, *W oder die Kindheitserinnerung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982, S. 54f.

⁶¹ Braese, *Die andere Erinnerung*, S. 257.

In Frankfurt tritt er 1967 die Flucht nach vorne an. Nun stellt er die Frage nach dem Schreiben in einer Welt nach Auschwitz explizit, und beantwortet sie provozierend anders als Adorno: „nämlich dass nach Auschwitz *nur* noch das Gedicht möglich sei, dazu“, und damit deutet Hildesheimer an, was er unter „Gedicht“ versteht, „allerdings auch die dem Gedicht verwandte ‚absurde Prosa‘“⁶² Indem auch Hildesheimer die Frage nach dem Schreiben derart als Gattungsfrage stellt, verwirft er zugleich „den Roman“ und damit jeden Versuch Wirklichkeit zu repräsentieren, sie einer fiktionalen Fabel anzuverwandeln, die den Gesetzen einer runden Narration folgt.

„Ich darf annehmen, dass ich mich deutlich gemacht habe. Ich trete nicht für den Konzentrationslagerroman ein, nicht für den Roman über Kollektivschuld und Sühne, auch das wären Teil-Aspekte, sondern für das weite Panorama eines an allen Schrecken und Grauen, an aller Tragik und Komik des Lebens geschulten Bewusstseins, und dafür kann der Roman nicht der Ort sein, denn er konstruiert den Einzelfall und bietet ihn dem Leser zur Identifikation an.“⁶³ Hildesheimers Absage an den „Realismus“ des Romans, der aus der präfabrizierten Realität „ihm genehme Konstellationen greift, um aus ihnen eine lesbare Fabel zu machen“⁶⁴ erweist sich als Absage an die traditionellen Genres schlechthin. Das Gedicht enthüllt die Tragik des Erzählers als Komik, als Lächerlichkeit. „Und unter der Lächerlichkeit scheint die Verzweiflung durch, objektivierte Verzweiflung“⁶⁵, die kein individuelles Schicksal, keine tragische Schuld mehr kennt. „Nicht nur Grauen also, sondern auch Flucht und blitzartige Ausblicke auf die furchterregende Instabilität der Welt, das Absurde.“⁶⁶

Was bliebe sei schonungslose Selbstreflexion:

„Das Ich weist den Leser auf das Schweigen der Welt hin, es exerziert das Fragen vor, das Warten auf Antwort, und es verspottet sich selbst, indem es die Vergeblichkeit des Wartens demonstriert.“⁶⁷ Anders als Hayden White gewinnt Hildesheimer dem Blick auf das Ganze, des durch Auschwitz enthüllten Grauens keine Geschichtsdeutung mehr ab. Das Absurde nach Auschwitz verweist für ihn nicht auf Voraussetzungen, Gründe, Geschichte, sondern bleibt radikaler Bruch, Nicht-Identität mit einer Welt, die „schweigt, sie gibt keinen Urtext her. Pathetisch gesagt: der Sinn der Schöpfung enthüllt sich nicht, im Gegenteil: er wird

⁶² Wolfgang Hildesheimer, „Frankfurter Poetik-Vorlesungen. 1. Die Wirklichkeit des Absurden“, in ders., Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. Von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Bd. VII. Vermischte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 57.

⁶³ Ebd., S. 58.

⁶⁴ Ebd., S. 59.

⁶⁵ Ebd., S. 58.

⁶⁶ Ebd., S. 57.

⁶⁷ Ebd. S. 58.

immer rätselhafter – wir können hinzufügen: seit Auschwitz. Hier denn ist der Ansatzpunkt der absurden Prosa: nicht das Auffinden des Urtextes, sondern des Sich-Abfindens damit, dass er nicht gefunden wird; das Registrieren der Ersatzantworten, die Objektivierung des individuellen Ichs als Empfänger dieser Antworten, die Möglichkeiten, sich in dem zur Verfügung gestellten Raum einzurichten, und nicht zuletzt: das niemals endende Erstaunen darüber, wie gut sich andere in diesem Raum eingerichtet haben.“⁶⁸

Das Absurde ist hier Ausdruck der Weigerung, sich einzurichten, und die Insistenz des Erstaunens darüber, wie leicht es anderen gelingt.

Und doch: so wie Balázs und Jakubowska am Ende dem Chaos des „Dokuments“ einen Sinn als Märtyrerlegende unterschieben und damit (um mit Gertrud Koch zu sprechen) das Trauma, die Wunde narrativ auf konventionelle Weise „schließen“, so wie auch Lanzmanns Shoah sich keineswegs jenseits der Gattungen entfaltet, sondern im Ganzen seiner Trilogie als Kern einer Romanze sich erweist, so bekennt auch Hildesheimers „Wirklichkeit des Absurden“ ihre Nähe zu einem klassischen (wenn auch nicht aristotelischen) Genre ein: der Satire. Und Hildesheimer musste dies schmerzhaft spüren. Denn darauf will er nicht hinaus. Sein Versuch, in Frankfurt, das Absurde betreffend, noch einmal wirklich deutlich zu werden, angesichts einer nicht nur literarischen Welt, die es sich im Raum der Ersatzantworten so gut eingerichtet hat, verhallte unverstanden, man könnte auch sagen, unerhört.

Voraussetzungsvoll: Satire

Hildesheimer hatte im Absurden, im Ausschreiben der Aporien, einen Weg erhofft, auf dem zwar keine gemeinsame Erfahrung kommuniziert, aber doch ein „Gegenüber“ (Stephan Braese) extrem geschiedener Erfahrung in *einem* Diskursraum artikuliert und verstanden werden könnte. Explizit formuliert hat er diese Deutung des Absurden freilich erst, als sein Vertrauen in das Vermögen solcher Form längst im Schwinden war. Das Absurde, so erwies sich ein ums andere mal, hat seine eigene Voraussetzung im Genre der Satire keineswegs abstreifen können: seine Herkunft in einer Welt der Anspielungen und des Einverständnisses. Und dies auch da, wo das Absurde nichts weniger als „witzig“ war.

Korrespondieren die Narrative der Komödie, Tragödie und Romanze mit den virulenten Plotstrukturen, deren unwillkürlich mitgedachter Bezugsrahmen allgemein vorausgesetzt werden kann, so fordert die Satire mehr: nämlich den Bezugsrahmen gemeinsamer Erfahrung und gemeinsamen Wissens, das *Nicht-gesagte* und nicht zu sagende, und sei es das nicht-

⁶⁸ Ebd., S. 60.

sagbare. „In the best examples of this kind of humor”, schrieb Theodor Reik über den jüdischen Witz, “there is behind the comic façade not only something serious, which is present in the wit of other nations too, but sheer horror.”⁶⁹ Der Witz, der mit einer Frage endet, der „jüdische Humor“, der gegen den Gott der Geschichte mit einem Achselzucken rebelliert, verlegt seine Pointe ins Absurde. Aber dies ist kein Niemandsland, sondern ein Rekurs auf ein gemeinsames Wissen. Wenn Mascha in *Enemies. A Love Story* danach fragt, was dieses Amerika bloß für ein zurückgebliebenes Land sei – „wo sind die Nazis? Was ist das überhaupt für eine Welt ohne Nazis?“ – stellt sie Hildesheimers Frage nach der Fähigkeit, sich im Raum der Ersatzantworten einzurichten, radikal an sich selbst. Ihre Antwort darauf ist schließlich der Tod.

Das Absurde der Aporie, das Beharren auf der Nichtversöhnbarkeit der Gegensätze, wird zur Aporie des Absurden. Solange es im Raum des Gesagten verbleibt und auf das nicht-sagbare nur verweist, gehorcht es dem Gesetz der Pointe, der Satire, des Witzes, der Gewitztheit desjenigen, der dem Tod eine Maske umhängt und *diesem* Gesicht in dasselbe lacht. Die Gemeinsamkeit, die dieses Lachen als sozialer Akt herstellt, stellt gemeinsame Erfahrung nicht her, sondern setzt sie voraus. Oder: travestiert sie in einem gleichzeitigen Lachen, dessen Dissonanz nicht zu überhören ist.

Aus:

Margit Frölich, Hanno Loewy, Heinz Steinert (Hg.): Lachen über Hitler -
Auschwitz-Gelächter? München: edition text und kritik, 2003, S. 37-64

⁶⁹ Theodor Reik, *Jewish Wit*. New York: Gamut Press 1962, S. 27.