



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Lachen und Grauen:

Groteske, Satire und Schwarzer Humor in
Romain Garys *The Dance of Genghis Cohn*
und Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*

Verfasserin

Michaela Konrad

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Ass. Dr. Barbara Agnese

Siglen

GC

Gary, Romain: *The Dance of Genghis Cohn*. Aus dem Französischen übersetzt von Romain Gary mit der Assistenz Camilla Skyes'. New York/Cleveland 1968.

NF

Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur*. Köln 1977; zitiert wird nach der Neuauflage: *Der Nazi & der Friseur*. Edgar Hilsenrath Werkausgabe. Hg. von Helmut Braun. Band 2. Berlin 2006.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Der Zivilisationsbruch im Diskurs	11
2.1. Zivilisationsbruch Auschwitz	11
2.2. Der Umgang mit der Vergangenheit	13
2.2.1. Exkurs: Philosemitismus	16
2.3. Holocaustliteratur im Diskurs	19
3. Lachen und Grauen: Komik, Satire, Groteske und Schwarzer Humor	25
3.1. Lachen als antifaschistischer Widerstand mit Tradition	25
3.2. Lachen nach Auschwitz – ein Tabubruch	28
3.3. Theoretische Verhandlung von Komik nach Auschwitz	31
3.3.1. Terrence Des Pres: Holocaust <i>Laughter</i>	31
3.3.2. Komiktheorie im Wandel: <i>It Will Get A Terrific Laugh</i>	33
3.4. Affirmatives vs. Katastrophisches Lachen	35
3.5. Groteske	37
3.6. Schwarzer Humor	41
3.7. Satire	45
4. Romain Gary <i>The Dance of Genghis Cohn</i>	48
4.1. Inhalt	48
4.2. <i>La Danse de Gengis Cohn</i> und <i>The Dance of Genghis Cohn</i> im Vergleich	50
4.3. Groteske und Schwarzer Humor in <i>The Dance of Genghis Cohn</i>	52
4.3.1. Im Bann des Dibbuchs und der negativen deutsch-jüdischen Symbiose	53
4.3.2. Genghis Cohn tanzt	57
4.3.3. Allegorie	61
4.3.4. Figuren	64
4.3.5. Im kollektiven Bewusstsein des Schriftstellers	69
4.3.6. Im Wald von Geist	72
4.3.7. Kunst	78
4.3.8. Zivilisationsbruch	82
4.3.9. <i>Laughter is a deeply human characteristic</i>	86
4.4. Satire	88
4.5. Lachen und Grauen	95

5. Edgar Hilsenrath <i>Der Nazi & der Friseur</i>	99
5.1. Inhalt	99
5.2. Groteske und Schwarzer Humor in <i>Der Nazi & der Friseur</i>	101
5.2.1. Identität im Experiment	101
5.2.2. Der Rollentausch als Verwandlung	105
5.2.3. Stereotype	112
5.2.4. Figuren	117
5.2.5. Im Bann der Worte	123
5.2.6. Das Reinwaschen von Schuld	126
5.2.7. Erklärungen	131
5.2.8. Im Dialog	134
5.3. Satire	136
5.4. Lachen und Grauen	139
6. Schlussbemerkungen	141

Anhang:

Biographische Abrisse und Werklisten: Romain Gary und Edgar Hilsenrath

Literaturverzeichnis

Abstract

CV

1. Einleitung

„La mémoire de la Shoah et le rire? Inconcevable, indécent, contradictoire.“¹ Beschäftigt man sich mit Darstellungen des Holocaust², die im Spannungsbogen von Lachen und Grauen angesiedelt sind, befindet man sich sehr schnell in einem Feld, das von folgenden Fragen geleitet scheint: Ist es möglich, dem Grauen mit einem Lachen zu begegnen? Ist die Kunst in der Lage, das Furchtbare über das Lachhafte zu entlarven? Und darf man denn das?

Ein Lachen über Nazi-Herrschaft, „gar Gelächter im Zusammenhang mit den Lagern und dem Holocaust, erscheint vielen verwerflich, zumindest geschmacklos, eigentlich verboten.“³ Das Sujet Holocaust ist auf verschiedenste Weise mit dem Diktum der Unsagbarkeit belegt. Literarizität, Fiktionalität und Verfremdung stoßen in Holocaust-Darstellungen schon auf Widerstände. Nun auch noch die Verbindung von Grauen und Komik? Rüdiger Steinlein hierzu: „Die ‚Endlösung‘ als Anlaß einer literarischen Verfremdung ins Lächerliche, der Holocaust als Stoff für Lach-Inszenierungen?!“⁴ Die orthographische Endung „?!“ gibt der Skepsis vieler Kritiker Ausdruck. Wir haben es hier mit einem Tabu zu tun – noch heute. Die Ablehnung resultiert meist aus der Befürchtung, das Komische wäre ungeeignet, das Furchtbare darzustellen, da es die Gräuel verharmlosen würde. Dass ein Lachen, trotz oder gerade über den Verstoß gegen Erwartungshaltungen, die ethische Frage in der Darstellung des Holocaust weiterhin ernst behandelt – dies zu zeigen ist Ziel der vorliegenden Arbeit.

Das Zurückschrecken vor dem Skandalon tritt in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zutage. Nur wenige Untersuchungen quer durch die Wissenschaftsdisziplinen beschäftigen sich mit dieser Verunsicherung auslösenden Thematik. Abgesehen von Einzelstudien sind meiner Recherche nach im deutschsprachigen Raum zwei Sammelbände über ein Lachen im

¹ Lauterwein, Andrea: Présentation. In: Lauterwein, Andrea; Strauss-Hiva, Colette (Hgg.): Rire, Mémoire, Shoah. Paris/Tel Aviv 2009, S. 7.

² Der Begriff „Holocaust“ wird in dieser Arbeit, in einem weiten Verständnis verwendet, so dass er die Vernichtung der zahlreichen Opfergruppen, wie auch das System der Demütigung, Erniedrigung und Entbehrung umfasst. Trotz der problematischen religiösen Konnotation, die hier nicht geteilt wird, hat sich „Holocaust“, gegenüber Shoah und Churban, im Diskurs als feststehender Begriff für die nationalsozialistische Judenvernichtung durchgesetzt und sich in der Bedeutungsverschiebung im Sprachgebrauch verankert – was den Gebrauch m.E. legitimiert.

³ Frölich, Margrit; Loewy, Hanno [u.a.]: Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung. In: dies. (Hgg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödien, Satire und Holocaust. München 2003, S. 9.

⁴ Steinlein, Rüdiger: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin 1993, S. 98.

Kontext der Repräsentation des Holocaust zur Veröffentlichung gelangt.⁵ Sie wurden in den Jahren 2003 und 2005 veröffentlicht. Für die aktuellste Publikation, die 2009 auf Französisch in Paris und Tel Aviv erschien, zeigt sich Andrea Lauterwein als Herausgeberin verantwortlich.⁶ Auffällig ist, dass alle genannten Veröffentlichungen in den letzten zehn Jahren erschienen. Es scheint, dass der blinde Fleck „Holocaust Laughter“ nun zunehmend seinen Platz im Diskurs der künstlerischen Darstellung des Holocaust beansprucht.

Die vorliegende Arbeit folgt einem Verständnis von Holocaustliteratur, wie es Alvin Rosenfeld in seinem literaturwissenschaftlichen Standardwerk *A Double Dying*⁷ definiert hat. Die heterogene Literatur über den Holocaust hat ihren gemeinsamen Bezugspunkt zwar in Hitlers „Endlösung“, aber dies weniger als Thema, „sondern vielmehr verstanden als ganz entscheidender Wendepunkt in der Geschichte allgemein wie in der Bewußtseinsgeschichte im besonderen.“⁸ In Bezug auf Dan Diners Verständnis des Holocaust als „Zivilisationsbruch“ (vgl. Kapitel 2.1. der vorliegenden Arbeit) steht als Ausgangspunkt meiner Beschäftigung die Auffassung, dass Auschwitz mehr als ein geschichtliches Ereignis darstellt, sondern mit diesem untrennbar ein Epochenbruch einhergeht, der das abendländische Konzept der Rationalität ad absurdum geführt hat. Die Literatur, die Kunst und die Moral sind von ihm gleichermaßen betroffen. Angesichts einer derartigen außerordentlichen Realität sind Autoren wie Romain Gary und Edgar Hilsenrath vor die Aufgabe gestellt, fiktional eine Wirklichkeit darzustellen, die selbst alle Fiktionen übertrifft. Ausgangspunkt ist folgende Feststellung: „Das Leben erweist sich hier als die unwahrscheinlichste aller Fiktionen.“⁹ Inwieweit in den Romanen *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* der Bruch, der Zweifel an Rationalität, Zivilisation, Humanität und Identität im literarischen Schreiben reflektiert und evoziert wird, gilt es in der Analyse in Kapitel 4 und 5 der vorliegenden Arbeit zu zeigen. Darüber hinaus versteht sich diese Diplomarbeit als Plädoyer für die Wirkungsmächtigkeit von Literatur und Fiktion – in dem Glauben, dass die Literatur Machtvolles zu leisten imstande ist.

Mit Romain Garys *The Dance of Genghis Cohn* und Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* stehen zwei Werke jener Literatur im Mittelpunkt, die das Grauen im Lachen

⁵ Frölich, Margrit; Loewy, Hanno [u.a.] (Hgg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödien, Satire und Holocaust. München 2003; Hertling, Viktoria; Koepke, Wulf [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal 2005.

⁶ Lauterwein, Andrea; Strauss-Hiva, Colette (Hgg.): Rire, Mémoire, Shoah. Paris/Tel Aviv 2009.

⁷ Rosenfeld, Alvin: *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington/Indianapolis 1980.

⁸ Rosenfeld, Alvin: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen 2000, S. 18.

⁹ Ebd.

spiegeln. Hilsenrath ist in der deutschsprachigen Literatur unter jenen Autoren zu nennen, die den signifikanten Wandel zu einer komisierenden Gestaltung des Holocaust mittragen und repräsentieren.¹⁰ Romain Gary gilt in der französischen Literatur als einer der Ersten, der die Vernichtung der europäischen Juden in grotesk-satirischer Form literarisch reflektiert hat. Die zu analysierenden Primärtexte entstehen in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. 1967 erscheint Garys *La Danse de Gengis Cohn*¹¹ in der französischen Erstausgabe in Paris. Ein Jahr danach folgt die englische Fassung *The Dance of Genghis Cohn*¹², die Gary mit der Unterstützung Camilla Skyes selbst ins Englische übersetzte. Garys Muttersprache war Russisch, doch sprach der im Alter von 14 Jahren mit seiner Mutter nach Frankreich übersiedelte Autor ausgezeichnet Französisch und Englisch. Einen Teil seines umfangreichen Œuvres verfasste er auf Englisch und er übernahm im Fall von *The Dance of Genghis Cohn* selbst die Übersetzung. Es entspricht einer gängigen Praxis des Autors für die englischen Publikationen die Werke einem Überarbeitungsprozess zu unterziehen (vgl. hierzu im Anhang der vorliegenden Arbeit: Biographischer Abriss und Werkliste: Romain Gary). So sind auch mit *La Danse de Gengis Cohn* und *The Dance of Genghis Cohn* zwei ähnliche, aber doch unterschiedliche Versionen entstanden. Im Laufe meiner Beschäftigung mit beiden Varianten wurde bald deutlich, dass die Beschränkung auf eine Fassung unabdingbar für die bessere Lesbarkeit und das Verständnis der Analyse ist. Die Entscheidung für die Analyse *The Dance of Genghis Cohn* der französischen Version vorzuziehen, wurde auf der Basis getroffen, dass es sich um die vom Autor selbst überarbeitete spätere Fassung des Werks handelt, die m. E. durch intertextuelle Verweise, durch ihre hinzugefügten Passagen, und den stärkeren Bezug auf die westliche Welt als Adressat der romanimmanenten Kritik deutlicher ausdrückt, was Gary von Wichtigkeit erschien. Eine vergleichende Lektüre der französischen und englischen Fassung wird in Kapitel 4.2. der Analyse des Romans vorangestellt.

Edgar Hilsenraths Roman wurde 1968/69 auf Deutsch¹³ geschrieben, erschien jedoch aufgrund massiver Publikationsschwierigkeiten in Deutschland (vgl. hierzu im Anhang der

¹⁰ Vgl. Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 101.

¹¹ Gary, Romain: *La Danse de Gengis Cohn*. Paris 1967. Die aus dem Französischen übersetzte deutsche Ausgabe erschien 1970 in München: Gary, Romain: *Der Tanz des Dschingis Cohn*. Aus dem Französischen übersetzt von Herbert Schlüter. München 1970. Im Jahr 1993 diente der Roman als Vorlage der TV-Produktion: *Gengis Cohn*. Fernsehfilm von Elijah Moshinsky. „Screen Two“. Staffel 10, Folge 1. Großbritannien 1993.

¹² Gary, Romain: *The Dance of Genghis Cohn*. Aus dem Französischen übersetzt von Romain Gary mit der Assistenz Camilla Skyes'. New York/Cleveland 1968.

¹³ Hilsenrath schrieb alle seine Bücher auf Deutsch, somit in seiner Muttersprache und jener, zu der er nach eigenen Angaben „immer ein Liebesverhältnis“ hatte. Hilsenrath, Edgar: *Zuhause nur in der deutschen Sprache – eine biographische Selbstauskunft*. In: Kraft, Thomas (Hg.): *Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen*. München 1996, S. 18.

vorliegenden Arbeit: Biographischer Abriss und Werkliste: Edgar Hilsenrath) zuerst in englischer Übersetzung unter dem Titel *The Nazi and the Barber, a Tale of Vengeance*¹⁴ in New York. Mit sechsjähriger Verzögerung kam der Roman als *Der Nazi & der Friseur*¹⁵ 1977 auf den deutschen Buchmarkt. Im Vergleich zur amerikanischen Erstveröffentlichung änderte Edgar Hilsenrath in der deutschen Ausgabe das Schlusskapitel. Da der Autor selbst die deutsche Fassung als „richtige“ autorisiert hat,¹⁶ bezieht sich die Analyse in Kapitel 5 auf die deutsche Fassung von *Der Nazi & der Friseur* und zitiert aus der Neuveröffentlichung im Rahmen der Werkausgabe des Dittrich Verlags, die unverändert der deutschen Erstausgabe aus dem Jahr 1977 entspricht.

Gemeinsam ist Romain Gary und Edgar Hilsenrath mit gleicher zeitlicher Distanz und in einer ähnlichen zeitgeschichtlichen Situation über den Holocaust zu schreiben. Inwieweit persönlich-autobiographische Erfahrungen der beiden Autoren in den Romanen verarbeitet werden, spielt in meiner Betrachtungsweise keine Rolle. Hingegen ist die Tatsache, dass beide bewusst einen fiktionalen Zugang wählten – dies in einer Zeit, in der sich bereits eine umfassende Literatur und ein Holocaustdiskurs entwickelt hatten – ein zentraler Faktor, der Aufmerksamkeit verdient. In Garys und Hilsenraths Werken geht es im Gegensatz zu ersten Autoren des Holocaust, wie Primo Levi und Elie Wiesel, nicht um das Erinnern und Bezeugen des Erlebten. Gary und Hilsenrath gingen somit neue Wege in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust.

Für die Analyse zweier Romane, die sich über die Groteske, Satire und den Schwarzen Humor den Rezeptionsgewohnheiten widersetzen, erscheint es unerlässlich, den Holocaustdiskurs und das gesellschaftliche Klima zu bedenken, um den Bruch mit Normen und das Ziel der Kritik einordnen zu können. Aus diesem Grund widmet sich Kapitel 2.2. der vorliegenden Arbeit den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen im Umgang mit dem Holocaust, mit Konzentration auf Westdeutschland und Frankreich von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die 1970er Jahre. Es folgt ein Exkurs über den öffentlich-

¹⁴ Hilsenrath, Edgar: *The Nazi and the Barber, a Tale of Vengeance*. New York 1971.

¹⁵ Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur*. Köln 1977.

¹⁶ Hilsenrath äußerte sich selbst folgendermaßen über die unterschiedlichen Enden: „Das erste Manuskript hatte ein Ende auf nur zwei Seiten, wo Max Schulz vor Gottes Thron steht und Gott ihn fragt: „Bist du schuldig, Max Schulz?“, und er sagt: „Ja.“ Und dann klagt Max Schulz den lieben Gott an und sagt, du bist eigentlich schuldiger als ich, denn du hast zugeguckt und nichts gemacht. Das Buch kam ja erst in Amerika raus. Als es dann in Deutschland gedruckt wurde, habe ich mir das noch mal durchgelesen und mir gedacht, nein, das würde ja den Max Schulz entschuldigen. Und den ganzen Holocaust in Frage stellen. Daraufhin habe ich die letzten zwei Seiten einfach weggestrichen. Das bleibt in Deutschland einfach offen. Jedenfalls ist die deutsche Ausgabe die richtige Ausgabe.“ Hilsenrath, Edgar: Ich habe über den jüdischen Holocaust geschrieben, weil ich dabei war. Gespräch mit Thomas Kraft und Peter Stenberg. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 223f.

politischen Konsens, der die Zeit im Nachkriegseuropa prägt: den Philosemitismus (siehe Kapitel 2.2.1.). Dies um die literarischen Entlarvungsstrukturen, die auf diese Entwicklungen Bezug nehmen, in den Romanen besser einordnen zu können.

Der Zivilisationsbruch Auschwitz dient in den Romanen als zeitlicher Knotenpunkt der nationalsozialistischen Verbrechen und der Nachkriegsentwicklung. Fernab des Betroffenheitsdiskurses haben Gary und Hilsenrath Formen der literarischen Auseinandersetzung entwickelt, die sich in einer enttabuisierten Art und Weise dem Thema Holocaust nähern. Über eine Reflexion des Holocaustliteraturdiskurses in Kapitel 2.3. dieser Arbeit lässt sich verstehen, wodurch und inwieweit es den Autoren gelang, vertraute Sichtweisen in Frage zu stellen. Als Basis für die Analyse dienen diese Ausführungen einer theoretischen Verankerung der Werke im wissenschaftlichen Feld und einer Skizzierung des Tabusystems, in dem wir uns mit dieser Thematik bewegen.

Für die Bestimmung des Komischen wird der Definition Dieter Lampings gefolgt, die das Komische über das weit gefasste Merkmal der Normabweichung fasst: Jede Kollision mit einer Norm kann als komisch bezeichnet werden, „sei es nun eine gefundene oder eine gemachte, eine beabsichtigte (freiwillige) oder eine unbeabsichtigte (unfreiwillige), eine harmlose oder eine schädliche usw.“¹⁷ Kapitel 3 dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Tradition der Verwendung von Komik in künstlerischen Darstellungen des Nationalsozialismus und des Holocaust vor und nach 1945. In Bezug auf Terrence des Pres' einflussreiches Plädoyer für die Wirkungsmächtigkeit von „Holocaust Laughter“ spricht sich die vorliegende Arbeit für das kritische Potential komisierender Darstellung des Holocaust aus. Dies im Gegensatz zu einer Tradition, die von Realismus und tragischem Ernst getragen wird. Es wird zu zeigen sein, dass eine traditionelle Komiktheorie im Fall von *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* zu kurz greift. Um dies zu erläutern, werden Dieter Lampings Ausführungen zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur zu Rate gezogen, in denen er sich mit traditionellen Komiktheorien befasst und ein Modell entworfen, das über diese hinausgeht.

Häufig ist es ist nicht eine Komik an sich, die in Verbindung mit dem Holocaust als problematisch angesehen wird, sondern die (unterstellte verharmlosende) Reaktion der Rezipienten – in Form eines Lachens. Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit richtet sich auf die Frage, welches Lachen die behandelten Werke auszulösen imstande sind. In der

¹⁷ Lamping, Dieter: Ist Komik harmlos? Zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur. In: Bullivant, Keith; Kaiser, Herbert [u.a.] (Hgg.): *literatur für leser* 2 (1994), S. 61f.

Verbindung von Lachen mit der massenindustriellen Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden ist einen solchen eng an das Grauen gebunden. Als Gegenkonzept zu einem heiteren, affirmativen und harmlosen Lachen, bezieht sich die Arbeit auf Rüdiger Steinleins Konzept eines „katastrophischen Lachens“, das im Gegensatz zu einem heiter, versöhnlichen und unbeschwerten vielmehr ein ambivalentes abgründiges Lachen beschreibt, das sich in Opposition zu seinem Gegenstand befindet.

Anhand ausgewählter Theorien über die Groteske, die Satire und den Schwarzen Humor wird eine theoretische Reflexion einbezogen, die die Analyse der Romane erleichtert. Die zu Rate gezogenen Begriffsdefinitionen beschränken sich auf Theorien nach 1945. Für das Groteske wurden Wolfgang Kayzers und Carl Pietzckers, für die Satire Uwe Naumanns und für den Schwarzen Humor Michael Hellenthals wissenschaftliche Begriffsbestimmungen zu Rate gezogen. Diese Bestimmungen dienen als Arbeitsbegriffe, die der Analyse der Romane zugrunde gelegt werden.

Der Theorie folgt die eingehende Analyse dieser Stilmittel in *Der Nazi & der Friseur* und *The Dance of Genghis Cohn*. Die beiden Werke werden dabei nicht unter dem Gesichtspunkt ihrer Ähnlichkeit, sondern unter jenem der komischen Wirkungsstrategien untersucht. Ziel ist es, die Gestaltung der Groteske, Satire und des Schwarzen Humors und deren Funktion im Erzählen über den Holocaust darzulegen.

Sowohl die Analyse als auch die theoretische Auseinandersetzung werden dabei von folgenden Fragen geleitet: Wie wird die Verbindung von Lachen und Grauen im Diskurs des Holocaust und der Holocaustliteratur bewertet? Aus welchen Befürchtungen wird ein Lachen im Kontext künstlerischer Darstellungen des Holocaust abgelehnt? Welche Definitionen von Humor und Komik liegen einer solchen Kritik zugrunde? Was für ein Lachen wird ausgelöst? Auf welche Weise und mit welchen Strategien wird dieses ausgelöst? Über welches kritische Potential verfügt ein Lachen in der Auseinandersetzung mit dem Grauen?

Die folgende Arbeit nimmt eine düstere Komik, wie sie in *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* verwirklicht wird, als legitimes Mittel in der Darstellung des Holocaust ernst und stellt sich dem Sich-Einlassen auf Widersprüchlich-Zweideutiges. So ambivalent das Lachen, das Gary und Hilsenrath mit ihren Romanen hervorrufen, auch sein mag: Es verfügt m. E. über eine wirkungsmächtige erhellende Funktion, indem die Lektüre normaler Alltagserfahrung zuwiderläuft und Tabus überschritten werden. Ein katastrophisches Lachen kann so zu einem legitimen Mittel sein, mit der Tragödie umzugehen.

Holocaust-Literatur ist der Ausdruck von Sinnlosigkeit, Unvorstellbarem. Sie berichtet von der massenhaften Vernichtung, die im Zivilisationsbruch zur Realität wurde und damit von der Grenze von „Normalität“ und „Anormalität“. Was ist nach Auschwitz noch normal, was anormal? Was selbstverständlich, einleuchtend und vertraut? Ist die in den Werken dargestellte Welt infolge der verfremdenden Gestaltung grotesk oder ist sie es schon an und für sich? Die Literatur über den Holocaust ist der Versuch, die geschichtliche Realität– die ebensolche Widersprüche aufweist – über literarischen Formen zu vermitteln. Vermitteln heißt hierbei nicht, in Bezug auf Lawrence Langer, „the experience of horror itself [...] this is impossible to do“, sondern einen Rahmen zu etablieren „for responding to it, for making it imaginatively (if not literally) accessible.“¹⁸

¹⁸ Langer, Lawrence: *The Holocaust and the Literary Imagination*. Yale 1975, S. 12.

2. Der Zivilisationsbruch im Diskurs

2.1. Zivilisationsbruch Auschwitz

Wenn sich Saul Friedländer den Holocaust als „radikale Abkehr von den bekannten Paradigmen menschlichen Verhaltens“¹⁹ sieht und Dominick LaCapra auf die Infragestellung westlichen Selbstverständnisses verweist²⁰, dann wird eine Zäsur angesprochen, in der die Grundlagen westlicher Zivilisation und Humanität in Zweifel gezogen werden. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich hierbei auf die Ausführungen des Historikers Dan Diner, der den Holocaust als „Zivilisationsbruch“ definiert.

Dan Diner spricht sich für einen methodischen Zugang aus, der vom absoluten Extremfall ausgeht und der vor dem Hintergrund westlicher Zivilisation „das Element von Sinn- und Zwecklosigkeit, wie es in der Vernichtung um der Vernichtung willen in Auschwitz“²¹ realisiert wurde, ins Zentrum stellt. Die Opferperspektive wird dadurch zum eigentlichen universalistischen Ausgangspunkt, von dem die „Gleichzeitigkeit von der Banalität des unwirklich gestalteten wirklichen Normalzustand einerseits und seinem monströsen Ausgang andererseits“²² begreifbar gemacht werden kann. Einen solchen Zugang bestimmt er als umfassende, der Totalität des Ereignisses angemessene Perspektive, von der aus sich die weltgeschichtliche Bedeutung des Nationalsozialismus ermessen lässt. Diner führt aus:

Der nationalsozialistische Zivilisationsbruch, wie er in praktischer Widerlegung der Prinzipien von Zweckrationalität und Selbsterhaltung durch die Tat „Auschwitz“ wirklich wurde, erhebt die *partikulare* Perspektive der zur Vernichtung ausersehenen Opfer paradoxerweise zum *allgemeinen* Maß, weil die Radikalität des *erfahrenen* Opferseins mit jenem *universellen kognitiven* Unvermögen in eins zusammenfällt sich vor dem Hintergrund westlich-zweckrationaler Zivilisation eine – und vor allem die eigene – zweck-lose Vernichtung überhaupt vorstellbar zu machen.²³

Im Zivilisationsbruch wurde ein sozial gewachsenes Vertrauen in Leben und Überleben bedingende gesellschaftliche Regelhaftigkeit ins Gegenteil verkehrt, als die Opfer der

¹⁹ Friedländer, Saul; Bankier, David: Interview. In: Bankier, David (Hg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern. Göttingen 2006, S. 149.

²⁰ Vgl. LaCapra, Dominick; Bankier David: Interview. In: Bankier, David (Hg.): Fragen zum Holocaust. Göttingen 2006, S. 198.

²¹ Diner, Dan: Zwischen Aporie und Apologie. Über Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus. In: ders. (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt/Main 1987, S. 71.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 72.

Nationalsozialisten in eine – an Sinnkategorien gemessen tatsächlich sinnlose – Vernichtung getrieben wurden. Ein auf Überleben gerichtetes rationales und konventionelles Verhalten traf auf eine gegen-rationale Absicht der Nazis. „Jegliche auf gesundem Menschenverstand beruhende rationale Annahme wurde letztendlich in ihr todbringendes Gegenteil verkehrt.“²⁴ Der nationalsozialistische Zivilisationsbruch hat so das abendländische Konzept der Rationalität ad absurdum geführt:

Über den Judenmord hinaus war Auschwitz praktische Widerlegung westlicher Zivilisation. Angesichts einer zweck-losen Vernichtung der Vernichtung wegen prallt das zweckrational geprägte Bewusstsein an solch unvorstellbarer Tat ab. Solche Handlung ist dem von säkularen Denkformen bestimmten Verstand nicht zu integrieren – oder er zerspringt. Dies macht im übrigen auch das Nichthandeln der Opfer angesichts der Gasöfen begreifbar: Es kann keine handlungsrelevante Vorstellung vom Unvorstellbaren geben.²⁵

Regelhaft war die Massenvernichtung – Überleben hingegen dem bloßen Zufall geschuldet. Für Diner ist dies der eigentliche zivilisationszerstörende Kern des Holocaust und gleichzeitig der Angelpunkt, von der aus die Massenvernichtung zu denken ist. Somit ist die massenhafte Ermordung nicht Ausdruck einer Irrationalität, sondern einer Gegenrationalität, und gerade dies macht es so schwierig, den Holocaust begreifbar zu machen. Rationalisierungen können nicht verständlich machen, was sich der menschlichen Vorstellungs- und Fassungskraft entgegenstellt. Der Zivilisationsbruch Auschwitz greift somit auch die Idee des Subjekts an, wie Alvin Rosenfeld ausführt:

Mit dem Zusammenbruch dieser Idee werden auch alle narrative Formen, die die Realität des Subjekts – als vernunftbegabtes, lernfähiges und moralisches verantwortliches Wesen – postulieren, unterminiert und möglicherweise sogar endgültig verabschiedet.²⁶

Die Literatur über den Zivilisationsbruch berichtet von der historischen menschlichen Katastrophe und darüber hinaus über den Wandel von Wertvorstellungen, unserer Vorstellung vom Menschen. „Auschwitz bedeutet den Tod [...] des Menschen und der Menschen“²⁷, schrieb Elie Wiesel und spricht die doppelte Zerstörung von menschlichen Wesen und unseren Vorstellungen vom Humanen an. Nach Dan Diner verlangt die Widerlegung der Grundzüge menschlicher Existenz wie sie im Holocaust realisiert wurde, nach dem wiederholt

²⁴ Diner: Aporie und Apologie. In: ders. (Hg.): Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt/Main 1987, S. 72.

²⁵ Diner, Dan: Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz. In: ders. (Hg.): Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt/Main 1987, S. 186.

²⁶ Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. Göttingen 2000, S. 36.

²⁷ Wiesel, Eli: Legends, zitiert nach Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. Göttingen 2000, S. 13.

unternommenen Versuch das Geschehene begreifbar zu machen. Die vorliegende Arbeit folgt Diners Ansicht: „Nur ex negativo, nur durch den ständigen Versuch, die Vergeblichkeit des Verstehens zu verstehen, kann ermessen werden, um welches Ereignis es sich bei diesem Zivilisationsbruch gehandelt haben könnte.“²⁸

2.2. Der Umgang mit der Vergangenheit

Folgender Abschnitt versucht kompakt zu umreißen, in welchem Umfeld Romain Gary und Edgar Hilsenrath schrieben und publizierten. Die Konzentration liegt dabei auf Westdeutschland²⁹, dem Land, in dem Hilsenrath geboren wurde, aus dem er als Kind flüchten musste, in dem die Judenverfolgung und -vernichtung geplant und ausgeführt wurde, dem Land jener Sprache, in die er sich „verliebt“ hatte³⁰ und in das er schließlich zurückkehrte und wo er bis heute lebt. Gleichzeitig ist Deutschland jener Ort, an dem die Romanhandlung in *The Dance of Genghis Cohn* und über weite Strecken auch in *Der Nazi & der Friseur* angesiedelt ist. Mit Frankreich gilt das Interesse jenem Land, in dem Romain Gary sein Erwachsenenleben verbringt, dem er als Soldat im Zweiten Weltkrieg diente, in dessen diplomatischen Dienst er jahrelang stand und in dem auch die nach dem Krieg wiederzusammengeführte Familie Hilsenrath einige Jahre verbringt.

Die gesellschaftliche Haltung im Westdeutschland der 1940er und 50er Jahre ist geprägt von Vergessen und Tabuisieren.³¹ Bei vielen, die das „Dritte Reich“ selbst erlebt hatten, herrschte der Wunsch vor, in eine Normalität zurückzukehren und sich dem Wiederaufbau zu

²⁸ Diner: Aporie und Apologie. In: ders. (Hg.): Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt/Main 1987, S. 73.

²⁹ Es ist zu beachten, dass die Stellung Westdeutschlands sich im internationalen Kontext völlig anders gestaltete als in der DDR oder Österreich. „Für die SBZ/DDR müssen etwas andere Bedingungen in Betracht gezogen werden. Das gilt in ähnlicher Weise auch für den anderen Nachfolgestaat des Täterregimes – Österreich, dessen Staatsvolk sich durch Hineinschlüpfen in den Opferstatus der unangenehmen Aufgabe weitgehend entzog, sich mit der eigenen braunen und „eliminatorschen“ Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die DDR schließlich sah sich auf der Seite der „Sieger der Geschichte“ [...]; ansonsten erklärte man sich für den Holocaust und seine Folgen offiziell für nicht zuständig.“ Steinlein, Rüdiger: Sternkinder und Tote Engel. Bilder des Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen pädagogisch-moralischer Wiedergutmachung und demokratisch-katastrophische Wirkungsästhetik. In: Koeppen, Manuel; Scherpe, Klaus R. (Hgg.): Bilder des Holocaust. Köln/Wien [u.a.] 1997, S. 73; Vgl. zur Situation in der DDR: Eke, Norbert Otto: Konfigurationen der Shoah in der Literatur der DDR. In: Eke, Norbert Otto; Steinecke, Hartmut (Hgg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2006, S. 85-106; Vgl. Bergmann, Werner, Erb, Rainer [u.a.] (Hgg.): Schwieriges Erbe. Der Umgang mit dem Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/Main/New York 1995.

³⁰ Vgl. Hilsenrath: Zuhause nur in der deutschen Sprache. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 18.

³¹ Vgl. Nuy, Sandra: Erinnerungskulturen. Über das Gedenken an die Shoah durch den Film. In: Baringhorst, Sigrid; Broer, Ingo (Hgg.): Grenzgänge(r). Beiträge zur Politik, Kultur und Religion. Siegen 2004, S. 303.

widmen.³² In der Öffentlichkeit zeigt sich dies in einem tiefgehendes Desinteresse an den Zeugnissen des Holocaust. Reaktionen in der Öffentlichkeit sind spärlich. Walter Schmitz führt aus:

Und so hat auch die deutsche Literatur zunächst kaum einen Anschluß an diese Erinnerungskontexte gesucht – aus Gründen bedrückend banaler Stringenz: die Opfer sind nicht zurückgekehrt oder sind, wenn sie denn zurückkehrten, gleichsam exterritorial geblieben – wie Rose Ausländer, Paul Celan oder Edgar Hilsenrath.³³

Der Holocaustdiskurs der 1940er und 1950er Jahre kann als ein Betroffenheitsdiskurs beschrieben werden. Dokumentation und Forschung konzentrierten sich auf harte Fakten, auf die Sicherung der Vergangenheit. In einem solchen Klima hatte ein „Auschwitz-Gelächter“ keine hohe Stellung – auch nicht in der zweiten Generation.

In der zweiten Generation wurde die Shoah historisch objektiviert. Doch diejenigen, die die zunächst so wichtige Aufgabe des Aufdeckens der Tat und der Verteidigung der Opfer übernehmen, werden mit der Zeit rasch zu unnachgiebigen Hütern der Fakten. Daraus entsteht dann in Verbindung mit der Tatsache, dass es sich um Erfahrung aus zweiter Hand handelt, eine ganz eigene Art von historischer „Wirklichkeit“, und darin hat das Lachen gewiß keinen Platz.³⁴

Wird über den Holocaust gesprochen, dann mit der Haltung „des betroffenen, erschüttertesten, heiligsten Ernstes.“³⁵ In dieser normsetzenden Lesart wird versucht, Humor zu unterdrücken und zu tabuisieren „to take this anarchic weapon of contestation and provocation out of circulation.“³⁶ Dass es bereits während des Holocaust eine reiche Kultur an komisierenden Äußerungen gab, dem galt im Nachkriegseuropa kein Interesse. Der Konsens eines betroffenen Ernstes zeigt sich denn auch in den Schreib- und Rezeptionsgewohnheiten – an Tabus wird nicht gerüttelt. Jens Birkmeyer schätzt das ideologische Terrain und politisch-kulturelle Umfeld der 1960er Jahre, von staatsoffizieller Seite als auch das konservative Gesellschaftsklima betreffend folgendermaßen ein:

³² Vgl. Laster, Kathy; Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von *La Vita è bella*. In: Frölich [u.a.] (Hgg.): *Auschwitz-Gelächter?* München 2003, S. 183.

³³ Schmitz, Walter: Vorbemerkungen. In: ders. (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden 2003, S. XIV.

³⁴ Laster; Steinert: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? In: Frölich [u.a.] (Hg.): *Auschwitz-Gelächter?* München 2003, S. 183.

³⁵ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): *Kunst und Literatur*. Berlin 1993, S. 98.

³⁶ Kaplan, Louis: „It Will Get a Terrific Laugh”: On the Problematic Pleasures and Politics of Holocaust Humor. In: Jenkins, Henry; McPherson, Tara [u.a.] (Hgg): *Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Durham/London 2002, S. 344.

Es galt: grundsätzlich und vorrangig, menschliche Stimmen und humane Töne vernehmbar zu machen, um den klaffenden Abgrund zwischen Juden und Deutschen (als Nichtjuden) zu überbrücken; die Kategorien und Begriffe Schuld durch Scham sowie Verbrechen durch Schande zu ersetzen; den von Nazideutschland geplanten, vorbereiteten und konsequent durchgeführten barbarischen Zivilisationsbruch durch die metaphysische Metapher des unfassbaren Bösen, das dem deutschen Wesen zugestoßen, aber äußerlich und letztlich fremd sei, zu ersetzen, um das andere und bessere Deutschland gegenüber der Hitlerei zu rechtfertigen; letztlich stets die emotionale, moralische wie ideologische Selbstversöhnung an die Rede von den Opfern zu binden, um von den Taten und Tätern – sofern das noch ging – zu schweigen oder zumindest zu lügen. Über die Juden und deren Leid wurde derzeit noch ebenso hartnäckig geschwiegen wie über die systematische Verbrechensmaschine, die in Deutschland konstruiert wurde.³⁷

Erst allmählich entwickelt sich die Bereitschaft, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Auf den Eichmann-Prozess 1961 folgen nach regem Interesse der Öffentlichkeit erste Anklagen.³⁸ Einer breiten Öffentlichkeit wird durch diese Prozesse das Ausmaß der Vernichtung deutlich.³⁹ Die Opfer haben in Folge erstmals die Möglichkeit sich außerhalb des künstlerischen Marktes Gehör zu verschaffen. Eine junge Generation stellt ab dem Ende der 1960er Jahre bis dahin tabuisierte Fragen nach den Tätern und der Position der Elterngeneration und demonstriert den Willen, das Schweigen und Verdrängen zu durchbrechen. Dies zeigt sich in literarischen Arbeiten, wie beispielsweise Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (Uraufführung 1963) und Peter Weiss' *Die Ermittlung* (Uraufführung 1965). Dem Willen der Aufarbeitung der zweiten Generation steht die Kontinuität antisemitischen und nationalsozialistischen Gedankenguts gegenüber. So erhält die im November 1964 gegründete NPD 1966 7,9% in Hessen und 7,4% der Stimmen in Bayern.⁴⁰ Das Spannungsverhältnis zwischen Antisemitismus und Philosemitismus bleibt bestehen. In Frankreich wird unter Charles de Gaulle, nach der traumatischen Niederlage 1940 und der Besatzungszeit, ein geschöntes Geschichtsbild etabliert. Galt das Land lange „als das durch Hitler-Deutschland besiegte und besetzte Land, das seine Vergangenheit am besten bewältigt hat“⁴¹, zeigt ein kritischer Blick, dass die Jahre des Vichy-Regimes bis in die 1970er Jahre nicht Teil des nationalen Selbstverständnisses waren. Die Mitverantwortung an den

³⁷ Birkmeyer, Jens: Die Infamie der Schuld. Vom Briefroman zur Tätergroteske: Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“. In: Braun, Helmut (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin 2005, S. 51.

³⁸ Zum Beispiel die Auschwitz-Prozesse von Dezember 1963 bis August 1964.

³⁹ Vgl. Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln/Weimar [u.a.] 2001, S. 91.

⁴⁰ Vgl. Vahsen, Patricia: Lesarten. Die Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath. Tübingen 2008, S. 17.

⁴¹ Vgl. Reichel, Peter: Nach dem Verbrechen. Nationale Erinnerung an Weltkrieg und Judenmord. In: Asmuss, Burkhard (Hg.): Holocaust. Der nationalsozialistische Völkermord und die Motive seiner Erinnerung. Berlin 2002, S. 215.

Deportationen schrieb man dem Vichy-Regime zu, das freie Frankreich hingegen, auf dem die Republik sich in ihrem Selbstverständnis bezog, erschien ohne Makel – in dem Bezug auf die Werte *résistance*, *épuration* und *libération*. Von den 75 000 deportierten Juden waren nur 2 800 zurückgekehrt. Die 40 000 überlebenden politischen Häftlinge monopolisierten im Nachkriegsfrankreich die Erinnerung an die Lager.⁴² Die Deportation wurde so zu einem Teil des Mythos von der Résistance und die Leiden der jüdischen Holocaustopfer im Bild eines heldenhaften politischen Kampfs gegen den Faschismus nivelliert. Der Wunsch, die eigene Geschichte so schnell als möglich zu vergessen, zeigt sich in den Schwierigkeiten der Überlebenden, mit ihren literarischen Zeugnissen Aufnahme zu finden. So erklärt sich, dass Elie Wiesels Bericht *La Nuit* erst in Argentinien und auf Jiddisch veröffentlicht wurde, bevor er 1958 in Frankreich erschien und Robert Antelmes Buch *L'Espèce Humaine*, nach einer Erstveröffentlichung 1947 im eigens dafür gegründeten Eigenverlag, erst 1957 in das Programm des Verlags Gallimard aufgenommen wurde.⁴³ Als Mitte der 1970er Jahre mit dem Aufkommen der zweiten Generation und spätestens mit der wichtigen Arbeit des Historikers Henry Rousso begonnen wurde, das „Vichy-Syndrom“⁴⁴ kritisch aufzuarbeiten, standen nun *occupation*, *collaboration* und *résistance* im Mittelpunkt.⁴⁵

2.2.1. Exkurs: Philosemitismus

Brian Klug definiert Antisemitismus „als eine Form von Feindseligkeit gegenüber Juden als Juden, in der Juden als etwas anderes wahrgenommen werden als sie tatsächlich sind.“⁴⁶ Die Ablehnung richtet sich somit nicht gegen real existierende Personen, sondern gegen ein konstruiertes antisemitisches Bild, ausgestattet mit imaginären Eigenschaften. Die israelische Historikerin Shulamit Volkov misst dem Antisemitismus in Deutschland von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg die Funktion eines „kulturellen Codes“ bei.⁴⁷ Als Verkürzung einer Sicht auf die Welt und im Dienst eines Freund-Feind-Schemas diene der

⁴² Vgl. Jurt, Joseph: Jean Cayrol: Lazarenisches Schreiben. In: Schmitz (Hg.): *Erinnerte Shoah*. Dresden 2003, S. 251f.

⁴³ Vgl. ebd., S. 251f.

⁴⁴ Vgl. Rousso, Henry: *Un château en Allemagne: La France de Pétain en Exil*. Sigmaringen 1944-1945. Paris 1980; Vgl. Rousso, Henry: *Le Syndrome de Vichy: 1944-198...*. Paris 1987.

⁴⁵ Vgl. Reichel: *Nach dem Verbrechen*. In: Asmuss (Hg.): *Holocaust*. Berlin 2002, S. 237.

⁴⁶ Klug, Brian: *The collective Jew: Israel and the new anti-Semitism*. In: *Patterns of Prejudice*. Band 37, Nr. 2 (Juni 2003), S. 122.

⁴⁷ Vgl. Volkov, Shulamit: *Germans, Jews and Antisemites: Trials in Emancipation*. Cambridge 2006.

Antisemitismus als „a sign of cultural identity, of one's belonging to a specific cultural camp.“⁴⁸ Dieser Code drückte die Zugehörigkeit zu einer Gruppe aus, die sich letztendlich gegen den Modernismus wandte, gegen die Industrialisierung und Demokratisierung der Gesellschaft. Im Nationalsozialismus diente der Antisemitismus im Gegensatz dazu nicht einfach als Code, sondern in extremer Form als Basis für ein Glaubenskonstrukt, das die Sicht auf die Welt bestimmte und zur Basis der Vernichtungspolitik wurde. Mit Blick auf die Funktion des Philosemitismus hat sich Samuel Moyn in seinem Essay *Antisemitism, Philosemitism and the Rise of Holocaust memory* 1999 für einen Zugang ausgesprochen, der auch den Philosemitismus als kulturellen Code der Nachkriegszeit versteht. Er argumentiert:

[P]hilosemitism shared some ground with antisemitism, and that what matters are the various functions both played. Together they contributed at a critical moment to the rise of Holocaust memory, and to the abolition of their old forms and, therefore, the terms of their one-time commonality.⁴⁹

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges wird Antisemitismus, die in Europa jahrhundertalte Erscheinung, in den meisten europäischen Ländern zum politisch geächteten Phänomen. Sich philosemitisch zu geben, gehörte nun zum guten Ton, offen ausgesprochener Antisemitismus wird zur Ausnahmeerscheinung.⁵⁰ Der öffentliche antisemitische Konsens wird im Nachkriegsdeutschland wie auch -europa durch einen ebenso öffentlichen neuen Konsens abgelöst: den Philosemitismus. Die Haltung zu Juden nahm dabei zunehmend den Charakter „eines unterschiedslos, ja stereotyp alles Jüdische positiv wertenden gesellschaftlichen Phänomens an.“⁵¹ Philosemitische Bekundungen und Haltungen entstanden „zunächst im Alltag der Nachkriegszeit und kamen erst in der Folgezeit auf der Ebene ideologischer, politischer Verlautbarungen zur Geltung“⁵² und ermöglichten sich von der Vergangenheit zu distanzieren. Diese Symbol- und Ersatzhandlung verfügte über eine kathartische Funktion:

⁴⁸ Volkov, Shulamit: Antisemitism as a Cultural Code – Reflections on the History and Historiography of Antisemitism in Imperial Germany. In: Leo Baeck Institute Year Book 23 (1978), S. 35.

⁴⁹ Moyn, Samuel: Antisemitism, Philosemitism and the Rise of Holocaust Memory. In: Patterns of Prejudice. Band 43, Nr. 1 (2009), S. 3.

⁵⁰ Vgl. Pollak, Alexander: Antisemitismus. Probleme der Definition und Operationalisierung eines Begriffs. In: Bunzl, John; Senfft, Alexandra (Hgg.): Zwischen Antisemitismus und Islamophobie. Vorurteile und Projektionen in Europa und Nahost. Hamburg 2008, S. 17.

⁵¹ Stern, Frank: Philosemitismus statt Antisemitismus: Entstehung und Funktion einer neuen Ideologie in Westdeutschland. In: Benz, Wolfgang (Hg.): Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Juden in der Bundesrepublik. Berlin 1991, S. 53.

⁵² Ebd., S. 51.

Sie brachte Erleichterung, schuf Distanz vom Kollektiv von gestern, zur eigenen Verquickung in das Leben und Erleben der antisemitischen Alltäglichkeiten. Die Stunde Null der jetzt so überflüssigen Vorurteile hatte geschlagen, die tabula antisemitica wurde mit der tabula philosemitica ordentlich überdeckt.⁵³

Durch die Hohen Kommissare der Alliierten und ihnen verbundene Politiker war eine „wirksame politische Instanz“⁵⁴ gegeben, die das Verhältnis zur jüdischen Minderheit oder zum jüdischen Staat zum Prüfstein der neuen demokratischen Demokratie werden ließ. Gemeinsam mit einem Druck politisch-öffentlicher Moral konnte „zumindest auf einem öffentlich bekundeten Konsens in der Haltung gegenüber Juden und den an den Juden begangenen Verbrechen“⁵⁵ aufgebaut werden. Frank Stern führt mit Blick auf Westdeutschland aus:

Im Gefolge der Tabuisierung des Antisemitismus unter der beginnenden Besatzungsherrschaft, im Ergebnis des zerbröckelnden rassistischen Weltbildes vollzog sich eine Metamorphose Juden betreffender Einstellungen und Verhaltensweisen. Der Antisemitismus existierte zwar im geistigen Untergrund und an den Rändern der Gesellschaft weiter, doch nahm in der Öffentlichkeit, bei Kontakten mit den Besatzungsmächten und den wenigen überlebenden Juden die Tendenz zu, eine betont pro-jüdische Haltung zu zeigen.⁵⁶

Insbesondere in Deutschland gehört der Philosemitismus als Geste an das westliche Ausland zum „Bekenntnischarakter der noch nicht verwirklichten Demokratie“⁵⁷ und wird zur „moralischen, kulturellen und politischen Therapie“.⁵⁸ Es ist wichtig, auf diese doppelte Funktion in der Entstehung und Entwicklung hinzuweisen. Einerseits in der Gesellschaft, andererseits im öffentlichen politischen Diskurs geäußert, kann der Philosemitismus weder einfach als Umkehrung des Antisemitismus betrachtet werden, noch als von oben aufoktroiertes Nebenprodukt der alliierten „Re-education“. Die vorliegende Arbeit folgt der Ansicht Frank Sterns, „daß man die Nachkriegshaltung gegenüber Juden nicht einfach auf einen –ismus reduzieren kann.“⁵⁹ Denn:

Antisemitismus oder Philosemitismus können allenfalls als Kernpunkte, als in der gesellschaftlichen Wirklichkeit vorhandene zentrale kulturelle und soziale Zusammenhänge der nichtjüdischen Mehrheit mit der nichtjüdischen Minderheit

⁵³ Stern: Philosemitismus. In: Benz (Hg.): Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Berlin 1991, S. 52.

⁵⁴ Ebd., S. 48.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Stern: Philosemitismus. In: Benz (Hg.): Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Berlin 1991, S. 48f.

⁵⁷ Sterling, Eleonore: Judenfreunde – Judenfeinde. Fragwürdiger Philosemitismus in der Bundesrepublik. In: Die Zeit, Nr. 50 vom 10.12.1965.

⁵⁸ Stern: Philosemitismus. In: Benz (Hg.): Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Berlin 1991, S. 49.

⁵⁹ Ebd., S. 53.

betrachtet werden. Die vorhandenen Haltungen zu Juden sind nicht alternativ „Anti“ oder „Philo“, sondern können in der jeweiligen zeitbedingten Entwicklung in einem dieser Syndrome kulminieren.⁶⁰

Auf eine Problematik sei jedoch hingewiesen: Die Mechanismen des Anti- wie Philosemitismus operieren auf einer vereinfachenden, stereotypen Ebene, die sie in ihrer Struktur ähnlich macht. Eleonore Sterling unterzog in den 1960er Jahren die philosemitischen Stereotype einer kritischen Betrachtung und verwies dabei auf die strukturelle Nahbeziehung von Anti- und Philosemitismus mit folgenden Worten:

Über den verdrängten Antagonismus werden „philosemitische“ Idole gestülpt. Dies sind vorgefaßte Bilder vom Juden, die von offizieller Seite mit dem Blick auf die Weltöffentlichkeit propagiert werden. Sie stellen den Juden zumeist als Typus des „Geistigen“ und als „Kulturträger“ dar, sie verherrlichen ihn als „Leidenden und „Opfer“. Im Grunde ist diese philosemitische Verherrlichung eine Flucht in menschlich nicht mehr Verbindliches, in Schablonen. [...] Antisemitismus und neuere Judenidolatrie haben viel Gemeinsames. Beide bedeuten eine Art von Unterkühlung komplexer menschlicher Beziehungen und entspringen dem psychischen Unvermögen, den „anderen“ wirklich zu achten. Der Jude bleibt sowohl dem Antisemiten wie auch dem Philosemiten ein Fremder.⁶¹

Die vereinfachende Sicht verstellt hier wie dort den Blick auf den real existierenden Menschen und verhindert eine tatsächliche Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte. Stern formuliert treffend, dass „[a]uch die vermeintlich positive Umkehrung des Antisemitismus [...] die Juden zu Fremden [macht]; nur daß der Gelbe Fleck jetzt geschönt ist, freundlich glänzt.“⁶²

2.3. Holocaustliteratur im Diskurs

In einem weiteren Schritt wird ein Überblick der Diskussion über die Legitimität und Möglichkeit der Kunst – insbesondere der sprachlichen und literarischen – den Zivilisationsbruch Auschwitz zu repräsentieren gegeben.

⁶⁰ Stern: Philosemitismus. In: Benz (Hg.): Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Berlin 1991, S. 54.

⁶¹ Sterling: Judenfreunde – Judenfeinde. In: Die Zeit, Nr. 50 vom 10.12.1965.

⁶² Stern, Frank: Der geschönte Judenfleck. Antisemitismus als Philosemitismus. In: Klamper, Elisabeth (Hg.): Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Anlässlich der Ausstellung „Die Macht der Bilder – Antisemitische Vorurteile und Mythen“, eine Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien in der Volkshalle des Wiener Rathauses vom 27. April bis 31. Juli 1995. Wien 1995, S. 402.

Das ästhetische Projekt „Unmenschlichkeit beschreiben“⁶³ hat in der Darstellung von Kriegsgräueln, Folter und Massenmord eine lange Tradition. Mit dem nationalsozialistischen industriellen Massenmord tritt nun ein geschichtliches Ereignis ein, das geschichtsphilosophisches und ästhetisches Denken derart erschüttert, dass ein Sprechen über das Unfassbare vielen nachgerade unmöglich erscheint. Auschwitz wurde zur „Chiffre für all das, was mit den Mitteln der – schönen – Literatur nicht mehr darstellbar ist.“⁶⁴ Zweifellos handelt es sich beim Holocaust, nach Ansicht vieler Kritiker, um einen Bereich, der sich der poetischen Verarbeitung entzieht und der als einzig adäquate Reaktion nach einem Schweigen verlangt. George Steiner gehört zu jenen, die die Ansicht vertreten, dass die Autorität des Schweigens der Realität des Holocaust am effektivsten entspricht. Er formuliert seinen Einwand in seinem erstmals 1967 erschienenen Essayband *Language and Silence* folgendermaßen:

The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason. To speak of the unspeakable is to risk the survivance of language as creator and bearer of humane, rational truth. Words that are saturated with lies or atrocity do not easily resume life.⁶⁵

Der wohl bekannteste Einwand stammt hierbei von Theodor W. Adorno. Der 1949 geschriebene und 1951 veröffentlichte Satz, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch⁶⁶, wurde als Unmöglichkeit des Schreibens nach Auschwitz, als Verbot der Darstellung rezipiert und steht seither im Zentrum eines „Mythos von der Unaussprechlichkeit des Holocausterlebnisses.“⁶⁷ Beruht die Auslegung auch auf einem Missverständnis⁶⁸, so ist Adornos Diktum – trotz 1966 erfolgtem Widerruf in den *Meditationen zur Metaphysik*⁶⁹ – selbst 50 Jahre danach noch immer „die Ausgangsposition, von dem sich jegliche Diskussion über Gedächtnisarbeit abstößt.“⁷⁰ Adornos Verdikt hat

⁶³ Vgl. Baumgart, Reinhard: Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur. In: Merkur XIX (1965), S. 37-50.

⁶⁴ Lamping: Nachwort. In: ders. (Hg.): Dein aschenes Haar Sulamith. München 1993, S. 271.

⁶⁵ Steiner, George: *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Yale 1998, S. 123.

⁶⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 10/1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1977, S. 30.

⁶⁷ Lorenz, Dagmar C. G.: *Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*. New York 1992, S. 4.

⁶⁸ Vgl. Nuy: *Erinnerungskulturen*. In: Baringhorst [u.a.] (Hgg.): *Grenzgänge(r)*. Siegen 2004, S. 301.

⁶⁹ „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag es falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben.“ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Teil III. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1966, S. 355.

⁷⁰ Heidelberger-Leonard, Irene: Jean Améry. Die Poetik des Sagens, in: Eke [u.a.] (Hgg.): *Shoah in der Literatur*. Berlin 2006, S. 261.

Sarah Kofman in ihrem 1987 erschienen Text *Paroles suffoquées*⁷¹ redefiniert: „Über Auschwitz und nach Auschwitz ist keine Erzählung möglich, wenn man unter Erzählung versteht: eine Geschichte von Ereignissen erzählen, die Sinn ergeben.“⁷² Die vorliegende Arbeit übernimmt diese Reformulierung als wichtigen Ausgangspunkt eines Verständnisses über das Schreiben über den Zivilisationsbruch.

Holocaustliteratur entstand zuerst als Zeugnisliteratur. Für viele, die unmittelbar während und nach der Nazi Herrschaft Tagebücher, Memoiren und Zeugnisse schrieben, wurde das Schreiben zum Gebot sich zu erinnern. Die Berichte wurden in dokumentarischer Absicht mit dem Gestus eines „So war es!“ verfasst und „Authentizität“ zum Paradigma erhoben. Die Forderung des „Authentischen“ wie die Autorität des Primären deuten auf Konventionen, die die Diskussion um eine künstlerische Repräsentation des nationalsozialistischen Massenmords prägen. Die zentralen Kategorien von Authentizität und Angemessenheit bestimmen bis heute, was als legitim, angemessen oder verwerflich akzeptiert wird. Die Autorität des Primären wird dabei den Überlebenden zugeschrieben und das Geschriebene durch die Zeugenschaft und die leidvollen Erfahrungen autorisiert.⁷³

In Form von Zeugnisliteratur, von Erinnerungsbüchern der Überlebenden stösst die Literatur über den Holocaust weniger auf Vorbehalte. Handelt es sich jedoch um Dichtung, um Gedichte, Dramen, Erzählungen und Romane wandelt sich das Bild. Stellvertretend für die vielen Stimmen, die sich gegen eine ästhetische Bearbeitung des Holocaust aussprachen, sei Reinhard Baumgart genannt, der seine Ablehnung damit begründete, Holocaustliteratur unterläge dem massenhaften Sterben einen ästhetischen Sinn und tue den Opfern unrecht, indem sie den Schrecken mindere.⁷⁴ Elie Wiesel erklärte noch 1977, dass es die „sogenannte Holocaust-Literatur“ nicht gibt, nicht geben kann: „Die Literatur des Holocaust? Der Ausdruck stellt eine Sinnwidrigkeit dar. [...] Ein Roman über Auschwitz ist entweder kein Roman, oder er handelt nicht von Auschwitz.“⁷⁵ Das Darstellungsgebot mündet somit in ein Fiktionalisierungsverbot. Anscheinend weisen die Vorbehalte gegenüber der Holocaustliteratur in zwei Richtungen. Einerseits wird der Zweifel ausgedrückt, dass die Literatur über angemessene Mittel verfügt, solche Vorgänge zu beschreiben. Andererseits

⁷¹ Kofman, Sarah: *Paroles suffoquées*. Paris 1987.

⁷² Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Wien 1988, S. 31.

⁷³ So erklärt sich beispielsweise der Aufruhr, den der „Fall Wilkomirski“ auslöste: vgl. Diekmann, Irene; Schoeps, Julius H. (Hgg.): *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerung oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein*. Zürich 2002.

⁷⁴ Baumgart: *Unmenschlichkeit beschreiben*. In: *Merkur* XIX (1965), S. 43.

⁷⁵ Wiesel, Elie: *Jude heute. Erzählungen, Essays, Dialoge*. Wien 1987, S. 202f.

sind die Vorbehalte moralischer Natur: Eine Ästhetisierung und Stilisierung würde notwendigerweise das Leiden der Opfer schmälern und herabsetzen, dem Geschehen einen Sinn verleihen, den es nicht hatte. „Keine Gruppe literarischer Werke stößt auf so grundsätzliche Vorbehalte wie die Dichtung über den Holocaust“, schreibt Dieter Lamping und führt weiter aus:

Ob die poetischen Darstellungen des Völkermords an den europäischen Juden künstlerisch gelingen oder mißlingen – den Kritikern sind sie gleichermaßen verdächtig. Gelingen sie, dann müssen sie mit dem Vorwurf rechnen, aus dem Schrecklichen ästhetisch Kapital geschlagen, wenn nicht gar das Grauen beschönigt zu haben. Mißlingen sie jedoch, ziehen sie den Vorwurf auf sich zwar gut gemeint, ansonsten aber ihrem Gegenstand nicht gewachsen zu sein. Der eine Verdacht ist so ruinös wie der andere.⁷⁶

Die Geschichte der Holocaustliteratur beweist, dass sich die Rezeption häufig zwischen diesen beiden Vorwürfen bewegt. Gerade in der Debatte um fiktionale Holocaustliteratur haben wir es häufig mit der Kluft zwischen „the granite-like hardness of the fact“ und „the rainbow-like fancy of the art form“⁷⁷ zu tun. Doch Wahrheit erschöpft sich nicht in der Logik reiner Faktizität, die poetische Wahrheit muss nicht in einem empirischen Sinn verifizierbar sein. Ruth Klüger gibt in diesem Kontext Folgendes zu bedenken:

Was ist wahr? [...] ist das internationalste und das „deutsche“ Thema. [...] Die Holocaust-Literatur ist im Schnittpunkt zwischen dem einmaligen und dem wiederholbaren Megaverbrechen angesiedelt. Sie mag Gedicht, Fiktion, Drama, Berichterstattung und was es sonst noch gibt sein. Auch ob sie „schön“ oder gräßlich ist, ist Nebensache, solange sie uns hilft, die „Wahrheit“ zu verstehen.⁷⁸

Bewusst setzt Klüger den Begriff „Wahrheit“ in Anführungszeichen und macht damit deutlich, dass es eine solche in einem absoluten Sinn nicht geben kann. Nicht Wahrheit in einer endgültigen Definition, sondern das Aufwerfen von Fragen, ein Weiterdenken und Reflektieren sind Teil eines Prozesses, durch den einer „Wahrheit“ am ehesten entsprochen werden kann. Und tatsächlich

gibt es keine Textmerkmale, die eine authentische Erinnerung an die Shoah von einer fiktiven und fiktionalen unterscheiden. Eine spezifische Gattung oder eine eigene Ästhetik der Holocaust-Literatur gibt es nicht, trotz aller gegenteiligen Behauptungen. [...] Die Authentizität eines Textes und sein literarischer Wert sind

⁷⁶ Lamping: Nachwort. In: ders. (Hg.): Dein aschenes Haar Sulamith. München 1993, S. 271.

⁷⁷ Pfefferkorn, Eli: Fractured Reality and Conventional Forms in Holocaust Literature. In: Modern Language Studies. Band 16, Nr.1 (Winter 1986), S. 93.

⁷⁸ Klüger, Ruth: Was ist wahr? In: Die Zeit, Nr. 38 vom 12.09.1997.

nicht deckungsgleich. Ein fiktionaler Text kann bewegender sein als faktuale Dokumente (und umgekehrt).⁷⁹

Dass die Literatur ihren Gegenstand notwendig ästhetisiere, gilt dabei als höchst strittig. Dieter Lamping verortet den Grund einer solchen Annahme in einem traditionell ästhetischen Literaturbegriff.⁸⁰ Ein Blick auf die lange Tradition der Schreckensliteratur, etwa über Kriege und Katastrophen, zeigt eine Literatur, auf die der Vorwurf der Beschönigung nicht zutrifft. Lamping folgert daraus: „Insofern mag die Ästhetisierung eine große Gefahr aller Dichtung über den Holocaust sein – aber auch nicht mehr.“⁸¹

Allen Einwänden zum Trotz steht einem Darstellungsverbot ein Erinnerungsgebot gegenüber. Wird Fiktionalisierung abgewiesen, bleibt Dokumentation, wissenschaftlich-nüchterne Analyse: „Dabei droht der Einzelfall zu einem bloßen Bestandteil einer Statistik des Grauens zu werden, [...] und erreicht ein breiteres Publikum noch weniger als die autobiographische Fiktion.“⁸² Konsequentergedacht birgt der Topos des „Unbeschreiblichen“ die Gefahr der Mystifizierung. Nennt man die Dinge nicht beim Namen, nämlich dass Juden ermordet wurden, weil sie Juden waren – oder von den Nazis als solche klassifiziert wurden –, weil es Täter gab, die den Mord begingen, dann wird Geschichte verschleiert. In ihrem Artikel *Zeugensprache* schreibt Ruth Klüger 1998 über diese Problematik in Alfred Anderschs *Efraim*:

Das Unbeschreibliche: Nun ist Auschwitz aber beschrieben worden, bändeweise und bibliothekenfüllend. [...] Und doch fällt ihm [Andersch] zur jüdischen Katastrophe nur ein, daß man darüber nicht nachdenken solle. Solche metaphysischen Tüfteleien lenken ab von der banalen Wahrheit, daß die Nazis wirkliche Deutsche und ihre Opfer, unter anderem, leibhaftige Juden waren.⁸³

Primo Levi, der mit seinem literarischen Œuvre zu den bekanntesten und anerkanntesten Schriftstellern der Judenverfolgung und -vernichtung zählt, hat in seiner letzten Veröffentlichung, der Essaysammlung *Die Untergegangenen und die Geretteten* das Hauptmotiv seiner schriftstellerischen Arbeit folgendermaßen dargestellt: „Es ist geschehen, und folglich kann es wieder geschehen: darin liegt der Kern dessen, was wir zu sagen

⁷⁹ Lauer, Gerhard: Tod und Überleben des Jossel Rakover. Zu Funktion und Bild des Autors in Texten über den Holocaust. In: Schmitz (Hg.): *Erinnerte Shoah*. Dresden 2003, S. 89.

⁸⁰ Vgl. Lamping: Nachwort. In: ders. (Hg.): *Dein aschenes Haar Sulamith*. München 1993, S. 273.

⁸¹ Ebd., S. 275.

⁸² Horch, Hans Otto: Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen. In: Stüben, Jens; Woesler, Winfried [u.a.] (Hgg.): *„Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“*. Darmstadt 1993, S. 217.

⁸³ Klüger, Ruth: *Zeugensprache: Koeppen und Andersch*. In: Braese, Stephan (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und Holocaust*. Frankfurt/Main 1998, S. 179.

haben.“⁸⁴ Damit ist eine moralische Dimension benannt und eine mögliche Entgegnung auf die Bedenken, denn, wie Dieter Lamping folgert: „So gesehen, entzieht der Völkermord an den Juden der Literatur nicht ihre Existenzberechtigung; er gibt ihr vielmehr eine neue.“⁸⁵ Michael Hofman führt aus und drückt damit eine Ansicht aus, der auch die vorliegende Arbeit folgt:

Aber es wird literarisch gesprochen, weil die Erinnerung bewahrt werden muss und weil die Nachgeborenen Zeugnisse und fiktionale Modelle aufnehmen wollen, um das Geschehen der Shoah dem Vergessen zu entreißen. Es gibt demgemäß eine Literaturgeschichte der Shoah, und diese hat zu demonstrieren, wie die Literatur der Shoah tradierte Formen und Gattungen verwendet und gleichzeitig die Problematik demonstriert, die darin liegt, dass die tradierten Formen gewissermaßen als ein Gefäß zu begreifen sind, dass [sic!] zur Bewältigung von Kontingenz und zur Bewältigung der Anforderungen von Leben und Welt dienen kann und soll.⁸⁶

Edgar Hilsenrath und Romain Gary verstehen sich dezidiert als Schriftsteller und nicht als Verfasser von Zeugnissen, so sind denn die Werke explizit als Fiktionen, als Romane geschrieben und gekennzeichnet. Über das Credo „So war es!“ gehen die Autoren hinaus und brechen dabei mit den Konventionen eines „authentischen“ Schreibens. Innerhalb der Holocaustliteratur stehen *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* am Beginn einer Entwicklung, die sich nicht vorrangig an inhaltlicher Vermittlung orientiert, sondern darauf abzielt, die Auswirkungen und den Umgang mit dem Holocaust zum Gegenstand des Erzählens zu machen. Dieser Wandel, der Jahre später die Werke von Ruth Klüger und Jorge Semprun auszeichnet, wird im wissenschaftlichen Diskurs erst in den 1990er Jahren als entscheidender Paradigmenwechsel begriffen.⁸⁷ Darüber hinaus brechen Gary und Hilsenrath mit konventionellen Vorstellungen der „political correctness“, die ein Sprechen und Schreiben über Auschwitz bis heute prägen. Sie stehen damit in einer Nahverbindung zu Autoren wie George Tabori, Imre Kertész, Jakov Lind und Jurek Becker.

⁸⁴ Levi, Primo: Die Untergetanen und die Geretteten. München/Wien 1990, S. 205.

⁸⁵ Lamping: Nachwort. In: ders. (Hg.): Dein aschenes Haar Sulamith. München 1993, S. 275.

⁸⁶ Hofman, Michael: Literaturgeschichte der Shoah. Münster 2003, S. 22f.

⁸⁷ Vgl. Berg, Nicolas: Einleitung. In: Berg, Nicolas; Jochimsen, Jess [u.a.] (Hgg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. München 1996, S. 7.

3. Lachen und Grauen: Komik, Satire, Groteske und Schwarzer Humor

3.1. Lachen als antifaschistischer Widerstand mit Tradition

Ist es möglich, den Holocaust mit den Mitteln der Komik darzustellen? Die Diskussion, die sich um diese Frage dreht, durchzieht ein merkwürdiges Charakteristikum, wie Carsten Jakobi festgehalten hat:

Diese Debatte verwandelt etwas Faktisches in seine bloße *Möglichkeit*, verhandelt die Frage also denkbar abstrakt getrennt von aller Empirie und fingiert, daß der Ausgang der Diskussion überhaupt erst über das Stattfinden dieser Empirie (das *Eintreten* der Möglichkeit) entscheide.⁸⁸

Denn es gibt sie, die künstlerischen Zeugnisse, deren „Möglichkeit“ und „Unmöglichkeit“ so häufig diskutiert werden. Bereits in den 1930er und 40er Jahren erschienen komisierende Ausdrucksformen vielen als geeignetes Mittel im antifaschistischen Kampf gegen den Nationalsozialismus. Humor – sei es in Form von Spott, Hohn, Witz, Satire und Groteske – galten und gelten als Formen des geistigen Widerstands. Die Beispiele, die den Nationalsozialismus und deren Protagonisten mit komisierenden Mitteln kritisierten, sind dabei überaus zahlreich und reichen von Romanen und Dramen zu Sketchen, von Spielfilm und Hörfunk bis zu kabarettistischen Liedern, von John Heartfields Fotomontagen bis zu Karikaturen. Emmanuel Ringelblum, der große Chronist des Lebens im Warschauer Ghetto, verzeichnet in seinem Tagebuch eine Vielzahl von Flüsterwitzen wie sie unter den Ghattobewohnern kursierten. Louis Kaplan zufolge Ringelblum „implicitly realized that such jokes served as a liberating means of psychological and spiritual resistance in the Jewish struggle for survival.“⁸⁹ Humor während des Holocaust diente nach John Morreall drei Funktionen:

First was its critical function: humor focused attention on what was wrong and sparked resistance to it. Second was its cohesive function: it created solidarity in those laughing together at the oppressors. And third was its coping function: it helped the oppressed get through their suffering without going insane.⁹⁰

⁸⁸ Jakobi, Carsten: Von den Freiheiten und Grenzen des komischen Dramas in finsternen Zeiten. Exilkomödien über den NS-Rassismus. In: Hertling [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Wuppertal 2005, S. 90.

⁸⁹ Kaplan: „It Will Get a Terrific Laugh“. In: Jenkins [u.a.] (Hgg.): Hop on Pop. Durham 2002, S. 345.

⁹⁰ Morreall, John: Humor in the Holocaust: Its Critical, Cohesive, and Coping Functions. In: Hayse, Michael; Pollefeyt, Didier [u.a.] (Hgg.): Hearing the Voices: Teaching the Holocaust to Future Generation. 1999. URL: http://www.holocaust-trc.org/holocaust_humor.htm [Stand: 15.01.2013]

1943 verursachte der heute nahezu unbekannte satirische Roman *Lidice* noch vor seinem Erscheinen eine Aufregung. Der Titel des Werks bezieht sich auf sein Thema: In der Nacht vom 9. auf den 10. Juni 1942 verübten deutsche Faschisten in dem tschechoslowakischen Dorf Lidice ein Massaker als Symbol für die Allmacht der Nazis und ihren Siegeswillen. Die Einwände des Verlags können als exemplarisch für die ablehnenden Reaktionen vieler Kritiker angesehen werden: Die Thematik sei für eine Satire über den Nationalsozialismus ungeeignet, die Darstellungsform würde dem Ernst der Sache nicht gerecht werden, kurz: „Stoff und Form, Faschismus und Satire, Massaker und Gelächter [gehen] nicht in eins.“⁹¹

Ebenfalls in den 1940er Jahren präsentieren Charlie Chaplin und Ernst Lubitsch zwei filmische Klassiker eines „Lachen über Hitler“⁹²: *The Great Dictator* (1940) und *To Be or Not to Be* (1942). Die beiden Filmemacher hatten „the audacity to attest to the power of a life-affirming laughter in the face of a homicidal death machine and to overstep the lines of good taste.“⁹³ Der Vorwurf mit ihren mit Slapstick kombinierten Satiren das furchtbar Bedrohliche in Gestalt der NS-Täter eher zu verharmlosen als zu entlarven, blieb auch ihnen nicht erspart.⁹⁴ Aber, wie Louis Kaplan betont: „Such audacity is, after all, one of comedy’s trademarks.“⁹⁵

In den 1930er Jahren wurde im antifaschistischen Widerstand noch heftig diskutiert, ob Witze eine geeignete Waffe im Kampf gegen den Faschismus seien.⁹⁶ Karl Kraus und Ernst Bloch stellten sich öffentlich die Frage, welche Möglichkeiten die Literatur habe, die Verbrechen des Nationalsozialismus zu kennzeichnen, um ihnen sprachlich nahe- und nachzukommen. Kraus hat in seiner 1934 verfassten Erklärung *Warum die Fackel nicht erscheint* erläutert:

[A]utarkisch stellen [die Nationalsozialisten] die Satire her, und der Stoff hat so völlig die Form, die ich ihm einst ansehen mußte, um ihn überlieferbar, glaubhaft, und wieder unglaublich zu machen: daß es meiner nicht mehr bedarf und mir zu ihm nichts mehr einfällt.⁹⁷

Angesichts der Hypertrophie der gesprochenen und gedruckten Klischees und des Unbeschreiblichen der Nazis entschloss sich Kraus in ein beredtes Schweigen zu fallen. Die

⁹¹ Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945. Köln 1983, S. 6.

⁹² Frölich [u.a.]: Lachen muss man. In: dies. (Hgg.): Auschwitz-Gelächter? München 2003, S. 11.

⁹³ Kaplan: „It Will Get a Terrific Laugh“. In: Jenkins [u.a.] (Hgg.): Hop on Pop. Durham 2002, S. 343.

⁹⁴ Vgl. Dopheide, Dietrich: Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths. Berlin 2000, S. 114.

⁹⁵ Kaplan: „It Will Get a Terrific Laugh“. In: Jenkins [u.a.] (Hgg.): Hop on Pop. Durham 2002, S. 343.

⁹⁶ Vgl. Frölich [u.a.]: Lachen muss man. In: dies. (Hgg.): Auschwitz-Gelächter? München 2003, S. 11.

⁹⁷ Kraus, Karl: Warum die Fackel nicht erscheint. In: Die Fackel 890 (1934), S. 209.

selbe Beobachtung führte bei Heinrich Mann zu einer entgegengesetzten Reaktion, indem er seine Entscheidung für die Satire folgendermaßen begründete: „Die Deutschen [...] selbst übertrieben sich, mir blieb nichts zu tun übrig.“⁹⁸

Ernst Bloch verhandelt in seinem 1938 erschienenen Aufsatz *Der Nazi und das Unsägliche* die Möglichkeiten antifaschistischer Widerstandsliteratur zur Zeit des Nationalsozialismus. Das ungeheuerliche „Riesenmaß dieser Schäbigkeit, ihr stumpfes wie rasendes Blutvergießen“⁹⁹ empfindet er als qualitativ neu und noch nie dagewesen und kommt zu folgendem Schluss: „das verschlägt die überlieferte Sprache.“¹⁰⁰ Ein schimpfender Ton greift zu kurz, das Befremden und die Groteske reichen im Nazi-Fall für Bloch nicht aus. Doch selbst wenn die Komik an ihre Grenzen stösst, kann sie eine Waffe sein:

Also wehrt sich mancher dadurch gegen die verkehrte Welt, gegen Mißgeburten und dergleichen, daß er sie eben tollstem Befremden grotesk darstellt. Aber die Groteske reicht im Nazi-Fall offenbar nicht aus; sprachloses Kopfschütteln überwiegt. Eher noch scheint nun eigentliche *Komik* zuständig, um so mehr, da ihr Wesen in der Entlarvung des aufgedonnerten Nichts besteht.¹⁰¹

In den Werken George Grosz, Oskar Maria Grafts und Lion Feuchtwangers sieht Bloch die Kraft des Witzes, die es ist, „Kümmerliches und Unechtes blitzartig hervortreten zu lassen; nun steht es so nackt wie lächerlich da.“¹⁰² Jedoch lässt die Komik für Bloch das Grauen aus:

Die Dämonen von heutzutage sind so übertrieben wie ein Theaterbösewicht auf der Schmiere, doch die Schmiere ist ein Stück Welttheater geworden oder eine Menagerie, und vor deren Insassen vergeht das Lachen.¹⁰³

Die Geschichte einer Verbindung von Lachen und Grauen ist von einem Widerspruch geprägt: Auf der einen Seite stehen die zahlreichen künstlerischen Verarbeitungen in verschiedensten Medien und Genres, auf der anderen Seite die ambivalente Reaktion.

⁹⁸ Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Hamburg 1973, S. 437.

⁹⁹ Bloch, Ernst: Der Nazi und das Unsägliche. In: ders.: Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz. Ernst Bloch Werkausgabe. Band 11. Frankfurt/Main 1985, S. 185-192.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd., S. 187.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

3.2. Lachen nach Auschwitz – ein Tabubruch

Nach 1945, als das ganze Ausmaß des Schreckens ersichtlich wurde, hatte das Lachen über die Nazis und den Nationalsozialismus endgültig seine Unschuld verloren.¹⁰⁴ Die Maßstäbe der politischen Satire hatten sich in der Einschätzung vieler Kritiker nun grundlegend geändert und die Verwendung komisierender Mittel wurde neu betrachtet und bewertet. Dabei ist die satirische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus weniger stark von der Tabuisierung betroffen, wie die Verbindung von Komik und Holocaust. Angesichts der Ungeheuerlichkeit des industriell betriebenen Massenmords setzt eine sich bis in die Gegenwart fortdauernde Argumentationslinie ein, die das Lachen in Anbetracht des Holocaust als unangemessen erachtet.¹⁰⁵ Laut Sandra Nuy wird spätestens mit Theodor W. Adornos Kritik an Charlie Chaplins *The Great Dictator* ein Tabu wirkungsmächtig, das den Gebrauch satirischer, grotesker und komischer Darstellungsmittel in der Repräsentation des Holocaust für unzuverlässig erklärt.¹⁰⁶ 1962 schrieb Theodor W. Adorno: „Die politische Unwahrheit befleckt die ästhetische Gestalt.“¹⁰⁷ Seine Einwände formulierte er erneut 1967 in dem Essay *Ist die Kunst noch heiter?* folgendermaßen:

Vor einigen Jahren gab es eine Debatte darüber, ob der Faschismus komisch oder parodistisch dargestellt werden dürfe ohne Frevel an den Opfern. Unverkennbar das Läppische, Schmierienkomödiantische, Subalterne, die Wahlverwandschaft Hitlers und der Seinen mit Revolverjournalismus und Spitzeltum. Lachen läßt sich darüber nicht. [...] Komödien über den Faschismus [...] machten sich zu Komplizen jener törichten Denkgewohnheit, die ihn vorweg für geschlagen hält, weil die stärkeren Bataillone der Weltgeschichte gegen ihn stünden.¹⁰⁸

Die Denktradition, die von einer solchen Kritik ausgeht, erweist sich dabei als zäher Widergänger. Auch heute noch können wir die Debatten verfolgen, die die Legitimität solcher Darstellungen verhandeln. Den Opfern zu freveln, das Leiden zu verharmlosen und ihm dadurch noch zusätzlich Hohn zu sprechen, darauf begründet sich das Tabu, das nach dem

¹⁰⁴ Vgl. Frölich [u.a.]: Lachen muss man. In: dies. (Hgg.): *Auschwitz-Gelächter?* München 2003, S. 17.

¹⁰⁵ Vgl. Stenberg, Peter: *Memories of the Holocaust. Edgar Hilsenrath and the Fiction of Genocide*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 56. Jahrgang (1982), S. 279.

¹⁰⁶ Vgl. Nuy, Sandra: *Comic relief – Lachen über Hitler, Goebbels & Co. Impulse für eine Diskussion*. Papier für die Panel-Teilnahme an der internationalen Konferenz „Täterforschung im globalen Kontext“, Berlin 27.-29.01. 2009. *The Artist's Perception – a Contribution to Citizenship Education?* URL: http://www.bpb.de/veranstaltungen/VRIZRF,0,Perpetrator_Research_in_a_Global_Context_T%E4terforschung_im_globalen_Kontext.html [Stand: 12. 12.2012].

¹⁰⁷ Adorno, Theodor W.: *Engagement*. In: ders.: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1974, S. 420.

¹⁰⁸ Adorno, Theodor W.: *Ist die Kunst noch heiter?* In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1994, S. 604.

Verzicht satirisch, grotesker und komischer Ausdrucksmittel verlangt.¹⁰⁹ Die Auffassung, dass Komik in Verbindung mit dem Holocaust ein Frevel sei, ist laut Dieter Lamping einem traditionellen Komikbegriff geschuldet, der Komik allein als harmlos-humoristisch auffasst. Als Technik verharmlosender Wahrnehmung gedacht, führt dies zu folgender Annahme:

Die komische Darstellung soll beim Autor allein dadurch, daß sie komisch ist, bereits eine harmlos-versöhnliche Sichtweise auf das Dargestellte bedingen – und beim Rezipienten dasselbe bewirken.¹¹⁰

Dies ist eine verengte Sichtweise auf Komik und ihre Wirkung. Nicht grundsätzlich bedeutet diese eine Verharmlosung oder eine Distanzierung individueller Betroffenheit. Wie John Morreal festhält: „Many people think of comedy as irrational optimistic and therefore frivolous, but that is a misconception. As Mark Twain remarked, ‘the secret source of humor itself is not joy but sorrow.’ ”¹¹¹

Trotz aller Vorbehalte: Grotesken, Satiren und Komödien über den Holocaust haben eine lange Tradition. Vor allem in der Literatur, der bildenden Kunst und im Film¹¹² gibt es Werke, die die nationalsozialistische Judenverfolgung und -vernichtung auch nach 1945 in verschiedenster Weise zum Gegenstand komischer, satirischer und grotesker Lach-Inszenierungen machen. Die hier von Romain Gary und Edgar Hilsenrath untersuchten Romane stehen genauso in dieser Tradition wie Mel Brooks *The Producers* (1968), Art Spiegelmans zweibändige „mouse-querade“¹ *Maus: A Survivor's Tale* (1986) und *And Here My Troubles Began (From Mauschwitz to the Catskills and Beyond)* (1991). Auch in Tadeusz Borowskis Geschichten in *Bei uns in Auschwitz* (1946) liegt „jene irritierend skandalöse, bitterste, zynischste Lachstimmung“, die im Fall von Borowski aus „der ungeheuerlichen Mischung von fabrikmäßig betriebenen Massenmord und banal-gemütlicher, ja routinierter Normalität, der exzentrisch-verrückten Kombination von Holocaust und Alltagsbewußtsein entspringt.“¹¹³ Neben Borowski prägen Johannes Bobrowski, Jakov Lind, Jurek Becker, Leslie Epstein und George Tabori ein Schreiben über das Grauen mit den Mitteln der Komik

¹⁰⁹ Vgl. Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 97.

¹¹⁰ Jakobi: Exilkomödien über den NS-Rassismus. In: Hertling [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Wuppertal 2005, S. 88.

¹¹¹ Morreal, John: Humor in the Holocaust. In: Hayse [u.a.] (Hgg.): Hearing the Voices. 1999. URL: http://www.holocaust-trc.org/holocaust_humor.htm [Stand: 15.01.2013]

¹¹² Vgl. hierzu: Loewy, Hanno; Frölich, Margrit [u.a.]: Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust. Eine Filmografie von Hanno Loewy. In: Frölich [u.a.] (Hgg.): Auschwitz-Gelächter? München 2003, S. 335-382.

¹¹³ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 100.

und eröffnen einen „literaturästhetischen Diskurs über das Komisch-Lächerliche.“¹¹⁴ Mit den Mitteln der Satire und Groteske zielen diese Autoren bewusst auf die Zerstörung gewohnter Sichtweisen und Haltungen. Sie ermöglichen dadurch im Spiel mit Stereotypen und Normen einen Wandel zu einer nicht beschönigenden Gestaltung jüdischer Figuren und des Holocaust. Mit der Präsentation dreier Filme – Roberto Benignis *La Vita è bella* (1997), Radu Mihaileanus *Train de Vie* (1998) und *Jakob the Liar* (1999)¹¹⁵ – beginnt Ende der 1990er Jahre der Holocaust verstärkt zum Thema kinematographischen Humors zu werden. Insbesondere Benignis Film, als prominentestes Beispiel der drei, zog die Aufmerksamkeit von Befürwortern und Kritikern auf sich. Nicht nur im Populär-, sondern auch im Wissenschaftsdiskurs entzündete sich eine internationale Debatte, ob es möglich und erlaubt sei, die nationalsozialistische Judenvernichtung mit komisierenden Mitteln darzustellen.¹¹⁶ Die durch die Verbindung von heiterer Form und ernstem Inhalt angefachte Diskussion inspirierte das Feuilleton zu der Schöpfung des neuen Genrebegriffs der „Holocaust-Komödie“.¹¹⁷

In den letzten zwanzig Jahren ist der Anstieg der Beiträge im Bereich Holocaust-Humor nicht zu übersehen. Insbesondere im Film¹¹⁸ und in Form von Holocaust-Witzen¹¹⁹ hat der Holocaust eine starke Popularisierung erfahren. Dies hat zur Folge, dass die aktuelle Diskussion rund um die Rhetorik des Humors häufig mit dem Diskurs um die „Holocaust Industrie“¹²⁰ verknüpft wird. Darüberhinaus wird häufig gefordert, Darstellungen des Holocaust seien im Bereich der „Hochkultur“ anzusiedeln.¹²¹

¹¹⁴ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 106.

¹¹⁵ Das Remake von Frank Beyers *Jakob, der Lügner* (DDR, 1975).

¹¹⁶ Vgl. Gilman, Sander: Is Life Beautiful? Can the Shoah be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films. In: Critical Inquiry 26 (2000), S. 279-308.

¹¹⁷ Vgl. Jakobi: Exilkomödien über den NS-Rassismus. In: Hertling [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Wuppertal 2005, S. 87.

¹¹⁸ Vgl. u. a. Mel Brooks *The Producers* (im Remake von Susan Stroman, 2005), Walter Moers' *Adolf. Der Bonker* (2006), Dany Levys *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds* (2009), Tommy Wirkola *Død snø* (2009), Timo Vuorensolas *Iron Sky* (2012).

¹¹⁹ Vgl. u. a. Beiträge in Fernsehserien wie *Curb Your Enthusiasm* (The Survivor), *Southpark* (The Death Camp of Tolerance und The Passion of the Jews), Roseanne Barrs Auftritt mit Hitlerbart, zahlreiche im Internet kursierende Parodien von Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004).

¹²⁰ Vgl. Finkelstein, Norman G.: The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish suffering. London 2000.

¹²¹ Laster [u.a.]: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? In: Frölich [u.a.] (Hgg.): Auschwitz Gelächter? München 2003, S. 186.

3.3. Theoretische Verhandlung von Komik nach Auschwitz

3.3.1. Terrence Des Pres: *Holocaust Laughter*

Terrence Des Pres gilt als einer der Ersten, die sich gegen einengende Zugänge, wie über den Holocaust zu schreiben sei, gewendet hat. In seinem einflussreichen 1987 erschienenen Artikel *Holocaust Laughter*¹²² hat Des Pres sich anhand der Analyse von Tadeusz Borowskis Erzählsammlung *Bei uns in Auschwitz*, Leslie Epsteins *King of the Jews* und Art Spiegelmans *Maus* für das Lachen „as a legitimate, and healing, form of protest“¹²³ ausgesprochen und damit geholfen „to articulate – and challenge – the ‘limits of representation’ which the scholarly community began seriously to explore in the 1990s.“¹²⁴ Grundlage Des Pres’ Ausführungen ist die Verankerung eines Schreibens über den Holocaust in einem Diskurs:

Writing about the Holocaust is like any other writing insofar as the field of the Holocaust study requires unproved, and usually undeclared, principles to generate order and authorize perspective. [...] In every case, we recognize that texts and fields cannot go forward without grounding in attitudes that are themselves groundless.¹²⁵

Innerhalb des diskursiven Felds des Holocaust, das wie andere Felder geordnet wird durch „an uncertified set of assumptions and procedures“¹²⁶, sind es die Künstlerinnen und Künstler, die sich über konventionelle Darstellungsformen hinwegsetzen, während ihre Interpretatoren, „if we want our ideas accepted by a community of peers, conform to the fictions that underwrite our enterprise.“¹²⁷ Nach Des Pres haben sich im Diskurs Grundregeln für die Darstellung entwickelt, die er in drei Punkten zusammenfasst:

1. The Holocaust shall be presented, in its totality, as a unique event, as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history.
2. Representations of the Holocaust shall be as accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event, without change or manipulation for any reason – artistic reasons included.
3. The Holocaust shall be approached as a solemn or even a sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead.¹²⁸

¹²² Des Pres, Terrence: *Holocaust Laughter?* In: Lang, Berel (Hg.): *Writing and the Holocaust*. New York/London 1988, S. 216-233.

¹²³ Sidra DeKoven, Ezrahi: *After Such Knowledge, What Laughter?* In: *The Yale Journal of Criticism*. Band 14, Nr. 1 (Frühling 2001), S. 297f.

¹²⁴ Ebd., S. 298.

¹²⁵ Ebd., S. 216.

¹²⁶ Ebd., S. 216f.

¹²⁷ Ebd., S. 217.

¹²⁸ Ebd.

Des Pres verweist auf die Problematik, die ein strenges Festhalten an Reglementierung zur Folge hat. Denn sie „rules out the imagination and looks upon the artist’ s creative response with distrust.“¹²⁹ Die Prämissen, von denen Des Pres spricht, modifizieren sich in einem Prozess, sind nicht tyrannisch, aber begünstigen Einschränkungen. Aus ihnen ergibt sich eine „Holocaust etiquette“¹³⁰, die manches Sprechen begünstigt, anderes ablehnt. Teil dieses Holocaust-Tabusystems ist die literarische Gestaltung des Holocaust mit komisierenden Mitteln. Die Tradition, den Holocaust nur mit tragischem Ernst darzustellen, erscheint Des Pres als Einengung. Eine „attitude of solemnity“¹³¹ zielt darauf ab, das „was war“ mit mimetischen Mitteln wieder bekräftigend wachzurufen und verpflichtet sich einem Authentizitätsanspruch, wie er in der Geschichtswissenschaft gefordert wird. Grundüberlegung für die Hinwendung zu einer überhöhten und grotesken Darstellung des Holocaust ist dabei, dass die „actuality of the Holocaust is itself already exaggerated and grotesque.“¹³² Den Unterschied zwischen genuin ernsten Ansätzen zu solchen, die Komik miteinbeziehen, formuliert Des Pres treffend: „Tragic seriousness [...] quiets us with awe [...] laughter revolts.“¹³³

„Holocaust Laughter“ verfügt über die Möglichkeit, Widerstand zu leisten. Indem Komik über antimimetische Darstellungsweise über das „was war“ spottend hinausgehen kann, „a comic response to calamity is often more resilient, more effectively equal to terror and the sources of terror than as response that is solemn or tragic.“¹³⁴ Das Schreiben in der ernsten Tradition wird es nach Des Pres auch weiterhin geben, doch richtet er sein Augenmerk auf das Potential des Lachens als Mittel, dem Furchtbaren in anderer Weise zu begegnen. Des Pres schlussfolgert:

The value of the comic approach is that by setting things at a distance it permits us a tougher, more active response. We are not wholly, as in tragedy’ s serious style, compelled to a standstill by the matter we behold. [...] As comic works of art, or works of art including a comic element, they afford us laughter’ s benefit without betraying convictions. In these ways they the foster resilience and are life-reclaiming.¹³⁵

¹²⁹ Des Pres: Holocaust *Laughter*? In: Lang (Hg.): Writing and the Holocaust. New York/London 1988, S. 218.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd., S. 217.

¹³² Ebd., S. 219.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd., S. 220.

¹³⁵ Ebd., S. 232.

Auch Louis Kaplan beschäftigt sich in seinem 2002 erschienenen Aufsatz *On the Problematic Pleasures and Politics of Holocaust Humor*¹³⁶ mit dem Unterschied zwischen ernsten Ansätzen und denen des „Holocaust Humor“ und führt damit die Argumentationslinie Des Pres' inhaltlich fort:

In contrast to officially sanctioned mourning rituals and state commemorations, Holocaust humor provides an alternative way to memorialize the horrors of the past, one that stresses the need to work through mourning, via laughter.¹³⁷

So kann ein Lachen eine Antwort auf nationalsozialistische Verfolgung und Mord sein und Werke, die es evozieren, bieten, laut Kaplan, „more decentralized, heterogeneous, polysemic, and anarchic transmissions of the Holocaust memory.“¹³⁸

3.3.2. *Komiktheorie im Wandel: It Will Get A Terrific Laugh*

Auf die Frage, worüber wir lachen, lautet die Antwort der traditionellen Komiktheorie, wie Dieter Lamping schreibt: „Was uns lachen macht (oder machen soll), muß harmlos sein.“¹³⁹ Gleichbedeutend mit klein, unbedeutend, unwichtig und unschädlich wird dabei das Belachte wie auch die Wirkung des Lachens eingestuft. Die Theorie von der Harmlosigkeit geht zurück auf die Definition des Komischen bei Aristoteles und hat sich in weiterer Folge anhand der nach-romantischen Komiktheorie des 19. Jahrhunderts entwickelt. Ausgebildet an plautinischen Lustspielen hat diese bis heute vertretene Auffassung den Funktionswandel in der Moderne außer Acht gelassen und so verabsäumt, den Transformationen des Komischen in der modernen Literatur gerecht zu werden.¹⁴⁰ Eine Fixierung auf das harmlos Humoristische hat verhindert „die Entwicklung der Komödie seit dem 19. Jahrhundert [zu] erfassen, die andere Wege gegangen ist (nicht selten unter der Berufung auf die Komödie des Aristophanes).“¹⁴¹ Dieter Lamping zeigt in seiner kritischen Diskussion wie sich die Komik in Struktur und Funktion verändert hat und es einer anderen wissenschaftlichen Auseinandersetzung bedarf. In seinem Aufsatz *Zu einer Theorie der literarischen Komik und*

¹³⁶ Kaplan: „It Will Get a Terrific Laugh“. In: Jenkins [u.a.] (Hgg.): *Hop on Pop*. Durham 2002, S. 343-356.

¹³⁷ Ebd., S. 344.

¹³⁸ Ebd., S. 345.

¹³⁹ Lamping: Ist Komik harmlos? In: Bullivant (Hg.): *literatur für leser 2* (1994), S. 53.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 62.

¹⁴¹ Ebd.

der komischen Literatur hat er ein Modell entworfen, das über konventionelle Verhandlungen hinausgeht.¹⁴² Für die Bestimmung des Komischen charakterisiert Lamping das weit gefasste Merkmal der Normabweichung: Jede Kollision mit einer Norm kann als komisch bezeichnet werden, „sei es nun eine gefundene oder eine gemachte, eine beabsichtigte (freiwillige) oder eine unbeabsichtigte (unfreiwillige), eine harmlose oder eine schädliche usw.“¹⁴³ Die Analyse Lampings differenziert zwischen Gegenstand und Darstellung und zeigt, dass nicht nur ein harmloser Gegenstand Lachen auszulösen vermag, sondern auch „harmlos-komische Darstellung nicht-harmloser Gegenstände“¹⁴⁴ und „aggressiv-komische Darstellung.“¹⁴⁵ Die Komisierung – definiert als „absichtsvolle[s], ja mutwillige[s] Komisch-Finden und Komisch-Machen“¹⁴⁶ – macht dabei vor keinem Gegenstand halt. Dieser sich als Plädoyer für einen anderen, weiter gefassten Komikbegriff verstehende Ansatz erscheint für die Analyse von *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* besonders fruchtbar, denn auf harmlose Weise komisch oder auf komische Weise harmlos sind diese Werke nicht. Im Zentrum der beiden Romane steht jeweils keine Nichtigkeit, sondern das historische Ereignis der planmäßigen Vernichtung der europäischen Juden. Auch die Protagonisten, Max Schulz und Hauptjudenfresser Schatz, sind keine harmlosen Figuren mit leichtem Charaktermakel, sondern Massenmörder. Für solche Werke, die einer Definition von „komisch“ im Sinne einer traditionellen Komik-Theorie nicht entsprechen, gilt „daß sich in ihnen das Komische aus seiner traditionellen Bindung an das Humoristische löst und neue Verbindungen eingeht: außer im Satirischkomischen und im Groteskkomischen vor allem im Tragikomischen.“¹⁴⁷ Seit der Moderne tritt in der Literatur „die oft übersehene Ambivalenz des Komischen“¹⁴⁸ deutlicher hervor, wie Lamping schreibt:

Der Mensch entschließt sich, sie [ambivalente und gegensinnige Erscheinungen] komisch zu finden, weil er im Ernst mit ihnen nicht fertig wird oder werden kann. Es ist nicht schwer zu sehen, daß das Komische moderner Literatur gerade in solchen Grenzbereichen von „Ernst und Uernst Sinn und Sinnlosigkeit“ hineinreicht, und für sie mag daher in den besten Fällen das gelten, was nach Plessner die Kunst aller großen Komiker ausmacht: daß sie dem Komischen, die

¹⁴² Vgl. für eine konventionelle Verhandlung von Komik: Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einföhrug. Würzburg 1988.

¹⁴³ Lamping: Ist Komik harmlos? In: Bullivant (Hg.): literatur für leser 2 (1994), S. 61f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 57.

¹⁴⁵ Ebd., S. 59.

¹⁴⁶ Ebd., S. 61.

¹⁴⁷ Ebd., S. 63.

¹⁴⁸ Ebd., S. 64.

eigentlich treffenden, die wahrhaft unerbittlichen Wirkungen abgewinnen, die an Leichtkraft gewinnen, je näher sie dem Dunkel der Tragik kommen.¹⁴⁹

Am Beispiel Friedrich Dürrenmatts *Romulus der Große* veranschaulicht Lamping, welche Aspekte der Komik durch die Harmlosigkeits-Theorie ausgeblendet werden.

Sozusagen gemischte Charaktere zwischen Ernst oder sogar Tragik und Komik; und zweideutige Komödienhandlungen, die nicht mehr gut, nicht mehr glücklich enden oder deren Komik unversehens (in Tragik) umschlägt.¹⁵⁰

Doch Lamping verweist auch auf die Problematik, die mit komplexen Formen des Komischen einhergeht. Während sich das harmlos Humoristische auf das moralisch Unverfängliche konzentriert, ist nun auch Raum für Aggression, Ressentiment, Schrecken und Gewalt. Das Potential unmoralischer zu sein, bedeutet dabei nicht, dass die genannten Phänomene verharmlost werden, birgt jedoch die Gefahr mit ihnen ohne Zweideutigkeiten nicht fertig zu werden. „Daß selbst eine komische Darstellung des Faschismus nicht verharmlosen muß, vielmehr in mancher Hinsicht geradezu vernichtend sein kann“¹⁵¹ lässt sich laut Lamping an verschiedenen Beispielen belegen. Eines, das er selbst nennt, ist Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*. Dies in der Analyse auch an *The Dance of Genghis Cohn* nachzuweisen, ist Zielsetzung der vorliegenden Arbeit in Kapitel 4 und 5.

3.4. Affirmatives vs. Katastrophisches Lachen

Offizielle Anforderungen an ein Gedenken an den Holocaust sollen nach wie vor von „utmost piety and gravity“¹⁵² ausgezeichnet werden. Meist ist es dabei nicht die Komik an sich, die als problematisch angesehen wird, sondern, „die (unterstellte) Reaktion der Rezipienten: Das Lachen.“¹⁵³ Dahinter steckt „the underlying fear that the subversive and anarchic power of laughter – even if registered as laughter directed against the oppressor – would make a mockery of these sanctification efforts.“¹⁵⁴ Nach traditioneller Auffassung löst die Komik aus

¹⁴⁹ Lamping: Ist Komik harmlos? In: Bullivant (Hg.): literatur für leser 2 (1994), S. 64.

¹⁵⁰ Ebd., S. 62.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Kaplan: „It Will Get a Terrific Laugh“. In: Jenkins [u.a.] (Hgg): Hop on Pop. Durham 2002, S. 343.

¹⁵³ Nuy: Comic relief. In: The Artist's Perception. URL:

http://www.bpb.de/veranstaltungen/VRIZRF,0,Perpetrator_Research_in_a_Global_Context_T%E4terforschung_im_globalen_Kontext.html [Stand: 12. 12.2012].

¹⁵⁴ Kaplan: „It Will Get a Terrific Laugh“. In: Jenkins [u.a.] (Hgg): Hop on Pop. Durham 2002, S. 343f.

einer scheinbaren verharmlosenden Sichtweise des Dargestellten ein versöhnliches Lachen aus. Dies führe im Kontext des Holocaust unweigerlich dazu, die Judenvernichtung als „belanglos, geringfügig oder trivial“¹⁵⁵ einzuschätzen. Doch nicht jedes Lachen bedeutet ein Auslachen, das sich aus einem Überlegenheitsgefühl speist, und nicht jeder Witz reizt zum Lachen. Mit welchem Lachen wir es in der Verbindung von Lachen und Grauen zu tun haben, gilt es hier zu beleuchten. Dieter Lamping schreibt über das in moderner Komik veränderte Lachen:

[E]s ist nicht mehr bloß Ausdruck seiner Ambivalenz, sondern selbst ambivalent. In das heitere, das versöhnliche, das unbeschwert lustige Lachen mischt sich das kalte, das hintergründige, ja abgründige und das verzweifelte Lachen. Mit der Harmlosigkeit hat das Komische seine Fesseln – und seine Unschuld verloren.¹⁵⁶

Gegen den „Generalverdacht gegenüber vermeintlich unernsten Erzählstrategien [...] aus der Darstellung des Grauens die Befriedigung eines abgründigen Vergnügens zu beziehen“¹⁵⁷ muss eingewendet werden: Ein Lachen über das Furchtbarste erscheint bei Fiktionen, die sich gegen den Betroffenheitsdiskurs wenden, nicht als affirmatives Lachen *über*, sondern vielmehr als ein „verzweifelter Dagegen-Anlachen“.¹⁵⁸ Ein solches Lachen befindet sich in Opposition zu seinem Gegenstand. Es ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen Komik und des Gegenstands von dem es handelt. Unversöhnlich verweigert sich ein solches Lachen dem ästhetischen Genuss. Dieses zielt bei den Lesern „auf eine ambivalente Lachwirkung, d. h. auf ein Lachen, das dem Rezipienten gleichsam *im Halse steckenbleibt*.“¹⁵⁹ Rüdiger Steinlein hat sich in seinem 1993 erschienenen Aufsatz *Das Furchtbarste lächerlich?* mit einem Lachen auseinandergesetzt, das sich aus dem Furchtbaren erhebt und auf seinen „katastrophischen Charakter“ hingewiesen. Es wirkt normverletzend und verfügt über ein „umstürzlerliche[s] Wirkungspotential.“¹⁶⁰

Es rüttelt am Höchsten wie am Niedrigsten, am Edel-Erfreulichsten wie am Furchtbarsten und vermag, das Unterste zuoberst zu kehren, wobei es in seiner Polyvalenz und Vielgestaltigkeit alle Grenzen mißachtet. Es kann so beklemmend wie befreiend sein, den Lacher und sein Objekt besudeln, aber auch reinigen, vernichten oder retten.¹⁶¹

¹⁵⁵ Jakobi: Exilkomödien. In: Hertling [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Wuppertal 2005, S. 88.

¹⁵⁶ Lamping: Ist Komik harmlos? In: Bullivant (Hg.): literatur für leser 2 (1994), S. 65.

¹⁵⁷ Frölich [u.a.]: Lachen muss man. In: dies. (Hgg.): Auschwitz-Gelächter? München 2003, S. 13.

¹⁵⁸ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 15.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 98.

¹⁶¹ Ebd.

Wenn die Literatur „im ästhetischen Sich-Einlassen auf das Ungeheuerliche zugleich bis in den Aussagevorgang hinein den Gestus des Sich-Verweigerns wirksam werden läßt“¹⁶², dann ist das verzweifelt-katastrophische Lachen legitim und kann seine Wirkung entfalten. Dies widerspricht dem Vorwurf der Verharmlosungen des Grauens und der Verhöhnung der Opfer, denn in ihm ist ein „unverkennbares Moment von distanzierender Kälte und abwehrendem Zynismus“¹⁶³ geltend gemacht. Moralisch-ethische Implikationen über das Schreiben über den Holocaust werden somit berücksichtigt. Ein ungeheuerliches und katastrophisches Lachen kann ein probates Mittel intellektueller Auseinandersetzung mit dem Holocaust sein:

Und eben dieses Katastrophenlachen – bitter, unversöhnt, im Halse stecken bleibend – vermag vielleicht nachhaltiger als betroffener Ernst wachzuhalten, was George Tabori, der es wissen mußte, einmal in diesem Zusammenhang „wahre Erinnerung“ genannt hat. Sie beruht auf hautnah-sinnlicher Erlebbarkeit und ist „nur durch sinnliches Erinnern möglich [...] Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne daß man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wiedererlebt hat.“¹⁶⁴

3.5. Groteske

Die Literatur des 20. Jahrhunderts hat in zunehmendem Maße zum Grotesken als Darstellungsmittel in einer immer komplexer werdenden Welt von Unvereinbarkeit gegriffen, um das Konfliktbewußtsein ihrer Leser satirisch zu schärfen, um sie durch Vermischung, Umkehrung und Zerstörung von künstlerischen und gesellschaftlichen Normen zunächst zu verunsichern, orientierungslos zu machen und dann zu eigener Standpunktfindung anzuregen.¹⁶⁵

Diese Ausführung von Christian W. Thomsen bringt gekonnt auf den Punkt, wie das Groteske arbeitet. Viktoria Hertling bezeichnet es als „ein Grenzphänomen am Rande des ästhetisch Möglichen, Komik an der Grenze des Lachens.“¹⁶⁶ Das Groteske bietet sich insbesondere als Modus an „dem Grauensvollen ins Gesicht zu sehen, ohne ganz überwältigt zu werden und zu verstummen.“¹⁶⁷ Für die Nationalsozialisten bewies das Groteske als konstitutives Element

¹⁶² Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 98.

¹⁶³ Ebd., S. 106.

¹⁶⁴ Ebd., S. 105.

¹⁶⁵ Thomsen, Christian W.: Aspekte des Grotesken im „Lazarillo de Tormes“. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 179.

¹⁶⁶ Hertling [u.a.]: Einleitung. In: dies. (Hgg.): Hitler im Visier. Wuppertal 2005, S. 12.

¹⁶⁷ Ebd.

der Moderne wie „entartet“ diese sei.¹⁶⁸ Wissenschaftsgeschichtlich gründet sich ein verstärktes Interesse am Phänomen des Grotesken „aus den Erlebnissen des Zweiten Weltkrieges, aus der Faszination, die von den Texten Kafkas ausging, und der Konfrontation mit dem Absurden in den 50er und frühen 60er Jahren.“¹⁶⁹ Dies gilt für die Germanistik gleichermaßen wie für die englische und amerikanische Anglistik. Laut Wulf Koepke ließ die Faszination des Grotesken in der Forschung nach den 1970er Jahren nach, „was möglicherweise mit der Vorstellung von der ‚Postmoderne‘ zusammenhängt, auf jeden Fall jedoch bezeugt, daß das Grauen vor dem, wozu sich die Menschheit im Zweiten Weltkrieg als fähig erweisen hatte, nachzulassen begann.“¹⁷⁰

Der Begriff „Groteske“ hat im Lauf der Zeit unterschiedlichste Bedeutungen angenommen. Nach Carl Pietzcker umfasst er inzwischen „das Manierierte, das Derb-Komische, das Burleske, das Phantastische, das Makabre, das Monströse, das Grauen-Erregende, das Absurde, das Surrealistische, das romantisch Exzentrische und die produzierte Deformation des Menschlichen“¹⁷¹ und kann in dieser Bedeutungsvielfalt kaum noch wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Der hier verwendete Arbeitsbegriff des Grotesken beschränkt sich auf die Literaturwissenschaft und folgt der Begriffsbestimmung Wolfgang Kayzers und seiner theoretischen Weiterführung bei Carl Pietzcker.

Wolfgang Kayser hat mit seinen Arbeiten zum Grotesken¹⁷² ab den 1950er Jahren die wissenschaftliche Diskussion über den Wandel desselben von einer Sachbezeichnung zu einer ästhetischen Kategorie neu entfacht und wurde zum Orientierungspunkt und zur Basis für die Weiterentwicklung, Ergänzung und Korrektur. „Grotesk“ meint nach Kayser einen ästhetischen Grundbegriff, der auf drei Bereiche abzielt: „den Schaffensvorgang, das Werk und die Aufnahme“.¹⁷³ Das Groteske definiert Kayser als „Strukturpotenz, deren Gestaltungsweise auf eine Verkehrung der unserer Tagwelt ordnenden Kategorien gerichtet ist und deren Sinngehalt in der Entfremdung der Welt liegt.“¹⁷⁴ Kayser beschreibt diese Struktur mit folgender Wendung: „[D]as Groteske ist die entfremdete Welt.“¹⁷⁵ Entfremdung

¹⁶⁸ Vgl. Koepke, Wulf: Die Wahrheit des Grotesken. Alfred Döblins „November“ 1918 als Satire. In: Hertling [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Wuppertal 2005, S. 157.

¹⁶⁹ Ebd., S. 155.

¹⁷⁰ Ebd., S. 156.

¹⁷¹ Pietzcker, Carl: Das Groteske. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 85.

¹⁷² Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg/Hamburg 1957; Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 40-49.

¹⁷³ Kayser: Wesensbestimmung. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 40.

¹⁷⁴ Kayser: Das Groteske. Oldenburg [u.a.] 1957, S. 142.

¹⁷⁵ Kayser: Wesensbestimmung. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 44.

verweist darauf, dass das Vertraute in das Fremde und Unheimliche umschlägt und dies erfüllt uns mit Grauen. Dieses überfällt uns unerwartet – die „Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken“¹⁷⁶ – und deshalb so stark, weil die Kategorien, mit denen wir uns in der Welt orientieren, in der Groteske versagen und „weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist.“¹⁷⁷ Als weiteres wesentliches groteskes Strukturmerkmal nennt Kayser „das Monströse.“¹⁷⁸ Hier vermengen sich die Bereiche des Menschlichen, Tierischen, Pflanzlichen und Dinglichen.

Die Perspektive, die die Welt als entfremdet darstellt, gründet entweder auf Traumwelten oder Maskentreiben. Die entfremdete Welt entsteht „vor dem Blick des Träumenden oder im Wachtraum oder in der Dämmerungsschau des Übergangs“¹⁷⁹ oder im „kalten Blick auf das Erdentreiben als ein leeres, sinnloses Puppenspiel, ein fratzenhaftes Marionettentheater.“¹⁸⁰

Die Gründe für das Einbrechen des Grauens werden in der Groteske nicht benannt, „was einbricht, bleibt unfaßbar, undeutbar, impersonal.“¹⁸¹ Daraus resultiert Orientierungslosigkeit: Die verfremdete Welt erscheint absurd. Indem das Vertraute plötzlich fremd und unheimlich erscheint, entwickelt sich die ambivalente Wirkung des Grotesken. Diese drückt sich in einer unaufgelösten Spannung von Lachen und Grauen aus.

Ziel des Grotesken ist nach Kayser der Versuch, „das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören.“¹⁸²

Bei aller Ratlosigkeit und allem Grauen über die dunklen Mächte, die in und hinter unserer Welt lauern und sie uns entfremden können, wirkt die echte künstlerische Gestaltung zugleich als heimliche Befreiung. Das Dunkle ist gesichtet, das Unheimliche entdeckt, das Unfaßbare zur Rede gestellt.¹⁸³

Kaysers einseitige Festlegung auf das Dämonische hat ihm von vielen Seiten Kritik eingetragen.¹⁸⁴ Wie Dietrich Dopheide einwendet, vermag eine „derart verallgemeinernde Definition [...] nicht das Besondere der Gestaltung und der Wirkung von grotesken Werken als spezifisch geschichtlichen Zusammenhang zu erfassen.“¹⁸⁵ Kayser hat die Festlegung auf

¹⁷⁶ Kayser: Wesensbestimmung. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 44.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Kayser: Das Groteske. Oldenburg 1957, S. 135f.

¹⁷⁹ Kayser: Wesensbestimmung. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 46.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 45.

¹⁸² Kayser: Das Groteske. Oldenburg 1957, S. 139.

¹⁸³ Kayser: Wesensbestimmung. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 48.

¹⁸⁴ Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 56ff.

¹⁸⁵ Ebd., S. 73.

das Dämonische an den Darstellungen des Grotesken im Barock und der Romantik ausgearbeitet. Dass diese Bestimmung für andere Literaturepochen gleichermaßen gilt, wird von vielen abgelehnt, da es „die künstlerische Singularität dieser Werke und das Besondere ihrer historischen Situation unter einen bereits vorgegebenen Sinngehalt subsumiert und nivelliert.“¹⁸⁶ In der Moderne befinden wir uns nach Kayser in einer Epoche, „die nicht mehr an das geschlossene Weltbild und die bergenden Ordnungen der vorangehenden Zeiten“¹⁸⁷ glauben kann, doch auf die Auswirkungen des Zivilisationsbruchs Auschwitz bezieht sich Kayser nicht explizit. Dietrich Dopheide hält richtig fest, dass bei Kayser nicht deutlich wird, „ob die im fiktionalen Werk dargestellte Welt schon an und für sich entfremdet ist oder erst infolge der verfremdenden Gestaltung durch das Groteske als entfremdet erscheint.“¹⁸⁸ Dies ist für den Umgang mit dem Grotesken in der Darstellung des Zivilisationsbruchs Auschwitz eine wichtige Bedingung (siehe Kapitel 4 und 5 der vorliegenden Arbeit). Kayser vertritt zudem den Standpunkt, dass es in der Groteske eine Sinngebung weder geben kann noch darf.¹⁸⁹ Dieser Absage an eine Sinnstiftung kann m. E. in der Analyse von *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* nicht gefolgt werden. Hier bezieht sich die Arbeit auf die Ausführungen Carl Pietzckers, der in einer Abgrenzung des Grotesken vom Absurden den gesellschaftskritischen Charakter des Grotesken betont. Das Groteske befindet sich nach Pietzcker in der unabdingbaren Spannung zwischen eines als selbstverständlich geltenden Sinn- bzw. Erwartungshorizont und der Enttäuschung dieser Erwartung, ohne dass eine weitere Deutungsweise angeboten wird.¹⁹⁰ Während Kayser Groteskes und Absurdes nahezu identisch verwendet, schlägt Pietzcker eine Abgrenzung vor: „Im Grotesken wird etwas erfahren, es ist ein Bewußtseinsvorgang, das Absurde dagegen wird selbst erfahren, es ist ein Bewußtseinsinhalt.“¹⁹¹ Das Groteske als Medium, mit dessen Hilfe das Absurde dargestellt wird, greift einen bestimmten Sinn an. Das Absurde behauptet hingegen die Sinnlosigkeit der Wirklichkeit, und diese Sinnlosigkeit stellt sie als unabänderlich dar – sie ist gegebener Teil des Lebens. Er führt aus:

Das Groteske macht den Entwurf, der versagt, als bestimmten, der notfalls durch einen anderen ersetzt werden kann, sichtbar und damit kritisierbar, das Absurde dagegen verschweigt ihn; so ist er auch nicht kritisierbar, das Ausbleiben eines

¹⁸⁶ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 73.

¹⁸⁷ Kayser: Wesensbestimmung. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 48.

¹⁸⁸ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 73.

¹⁸⁹ Vgl. Kayser: Wesensbestimmung. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 46.

¹⁹⁰ Vgl. Pietzcker: Das Groteske. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 86f.

¹⁹¹ Ebd., S. 92.

bestimmten Sinns erscheint dadurch als Ausbleiben von Sinn überhaupt. [...] Das Absurde versteht sich als metaphysisch, das Groteske als irdisch.¹⁹²

Der absolute Anspruch des Absurden steht somit dem relativen des Grotesken gegenüber. Im Verweis auf etwas Wirkliches und der Diskrepanz zwischen dem Erwartungshorizont und dem sich ihm Widersetzenden wird das Groteske zum realistischen Gestaltungsprinzip.¹⁹³ Damit ist das Groteske nicht definiert als Stilzustand, sondern als „intendierte Wirkung eines Stils, den wir nur von seiner Intention verstehen können.“¹⁹⁴

3.6. Schwarzer Humor

André Bretons *Anthologie de l' humour noir* hat mit ihrem Erscheinen 1940 den Begriff über ein altes Phänomen geprägt und das wissenschaftliche Gespräch über diese „zeitlose Erscheinung“¹⁹⁵ angestoßen. Der Begriff Schwarzer Humor wird insbesondere nach 1945 häufig verwendet,¹⁹⁶ zeichnet sich jedoch durch Unklarheit aus. In den 1960er und 70er Jahren entsteht vor allem in amerikanischer Forschungsliteratur ein Diskurs, der behauptet, es handle sich bei „black humor“ um eine US-amerikanische Erscheinung, während sich im Deutschsprachigen nur wenige Arbeiten mit dem Phänomen beschäftigten.¹⁹⁷

Die vorliegende Arbeit folgt der „bisher gründlichsten Analyse des Schwarzen Humors“¹⁹⁸ im deutschsprachigen Raum, die Michael Hellenthal mit seiner Studie über Theorie und Definition des Schwarzen Humors vorgelegt hat. Seine Ausführung folgt dem Ziel, eine gültige literaturwissenschaftliche Arbeitsdefinition zu etablieren, die für literarische Texte praktisch anwendbar ist.

Hellenthal unterscheidet vorerst den Humor und den Witz. Der Humor ergibt sich aus dem Dualismus im Komischen und fungiert als ordnende Art der Weltbetrachtung:

Humor stellt den Ausdruck einer Befindlichkeit dar, welche als Typ des Komischen entweder mehr dem Positiven oder mehr dem Negativen zugewendet ist. Ob nun die

¹⁹² Pietzcker: Das Groteske. In: Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 95.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 96.

¹⁹⁴ Ebd., S. 90.

¹⁹⁵ Hellenthal, Michael: Schwarzer Humor. Theorie und Definition. Essen 1989, S. 36.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 11.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁹⁸ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 70.

lichtvolle oder die dunkle Seite des Humors betrachtet wird, beiden ist gemein, daß sie auf ihre Art die Welt strukturieren und erklären.¹⁹⁹

Der Witz ordnet sich dem Humor unter und repräsentiert dabei „den Aspekt der sprachlichen Realisation.“²⁰⁰ Als wesentlichstes Merkmal ist dem Schwarzen Humor die Fähigkeit zu eigen, „unter vielfach schwierigen Bedingungen eine von der Normalität abseits liegende Perspektive einzunehmen und zu behaupten.“²⁰¹ Als Gegensatz zu einer Weltsicht, die vom Glauben an das Positive und Gute schlechthin geleitet ist, richtet sich im Schwarzen Humor die Sicht auf eine „abseitige Welt“²⁰² und befindet sich so in einer Außenseiterposition. Vertrautes und Verlässliches erscheint dem Besitzer Schwarzen Humors als suspekt. Die Frage nach Schein und Sein treibt ihn an:

Die einfache Aussage, jedes Ding habe zwei Seiten, läßt ihn nicht ruhen. Der Echtheit und Gültigkeit von Erscheinungen gilt sein Augenmerk, wobei er Erkenntnis nur für möglich hält, wenn losgelöst vom Abbild versucht wird, das Urbild zu entdecken. Motive und Strukturen sind zu ergründen, um des Wesentlichen hinsichtlich Existenz und Welt habhaft zu werden.²⁰³

Tabus gibt es in dieser Sicht keine, alles kann aufgenommen werden, was den Schwarzen Humor als unversöhnlich und zerstörerisch erscheinen lässt. Den Vorwürfen, die Schwarzen Humor häufig treffen, er sei Ausdruck von Misanthropie, einer Resignation vor der Irrationalität und nihilistischer Beliebigkeit, tritt Hellenthal mit dem Verweis auf die Aufgabe dieses Konzepts entgegen. Wenn „Wahrheiten, Moral, Ideen, Ideale, Werte, die sie vertretenden Autoritäten bzw. Institutionen und das Denken selbst [...] auf den Kopf gestellt“²⁰⁴ werden, dann geschieht dies, um ihre Substanz zu prüfen. Motive und Strukturen werden ergründet, um dem „Wesentlichen hinsichtlich Existenz und Welt habhaft zu werden.“²⁰⁵ Weder sind Pessimismus und Skeptizismus seine Grundlage, noch rein geistige Spielerei ohne Verantwortung sein Ziel. Hellenthal definiert Schwarzen Humor als „kritische Instanz“²⁰⁶ und somit als ernsthaftes Vorgehen. Die Realität wird planvoll seziert, analysiert und in Frage gestellt. Wichtig für das Verständnis ist, dass Hellenthal „negativ“ im Sinne von „verkehrt“ versteht. So erhellen sich seine Aussagen vom Schwarzen Humor, der über „den

¹⁹⁹ Hellenthal: Schwarzer Humor. Essen 1989, S. 35.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd., S. 42.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd., S. 43.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 45.

Umweg negativer [...] Sichtweisen und Definitionen“²⁰⁷ versucht, die im Dunkel liegenden Phänomene ans Licht zu bringen. Kritik und Immoralität gehören dabei untrennbar zum Schwarzen Humor.

Seinem Wesen nach ist der Schwarze Humor nicht zynisch oder sarkastisch, sondern apologetisch, denn er „setzt keine neuen positiven Definitionen oder Werte an die Stelle derer, welche er überwindet, sondern schafft, über Negation und den stringenten Vollzug des vermeintlich Negativen im Bewußtsein freie Sicht auf den Kern von Vorstellungen, Dingen bzw. Personen.“²⁰⁸ Derart erschließen sich Freiräume für Möglichkeiten und Lösungen. Hellenthal stellt Schwarzen Humor nicht allein als literarische Technik dar, sondern begreift ihn als „strukturelles Phänomen.“²⁰⁹ Im literarischen Werk führt die Vorstellung einer verkehrten Welt zur „Konstruktion einer ‚gegenteiligen‘ Welt.“²¹⁰ Dies äußert sich in einer Anormalität des Inhalts: Unerhörtes und Unerwartetes erscheinen als Normalität. Bedingung dafür ist, dass die Darstellung dennoch an die Realität anschließt und nachvollziehbar ist. In der aufgestellten negativen Normalität verlaufen die Denk- und Verhaltensweisen „mit Logik und werden nicht in Frage gestellt.“²¹¹ Der Schwarze Humor erscheint letztlich als „realistisches Gestaltungsprinzip.“²¹² Erwartungshaltungen werden gestört, indem das Dargestellte zwar theoretisch vorstellbar wäre, aber unorthodox verläuft. Schwarzer Humor zeichnet sich dadurch aus, dass keine alternative Lösung, Anleitung oder Moral angeboten wird. Einerseits löst dies eine Faszination und Verunsicherung aus. Andererseits hat die Darstellung ein Lachen zur Folge, das sich aus der Freiheit ergibt, die man gewinnt. Diese Freiheit bewertet Hellenthal als Segen: Es eröffnet sich die Möglichkeit kritisch zu hinterfragen, eigene Schlüsse zu ziehen und „über sich selbst und seine Stellung zu reflektieren.“²¹³ Ein Lachen entsteht weiters über die Verbindung des Rezipienten mit dem Autor im intellektuellen Akt. Das Nachvollziehbare des Dargestellten ermöglicht es, Tabus zu überwinden und der Leser darf „etwas im Geiste durchspielen, erfahren [das ihn] bei der Durchführung in der Realität in große Schwierigkeiten bringen oder gefährden würde.“²¹⁴ Nicht zu vernachlässigen ist auch der Reiz des Verbotenen – und der Schwarze Humor beschäftigt sich in erster Linie mit dem, „was gemeinhin als böse und unangenehm

²⁰⁷ Hellenthal: Schwarzer Humor. Essen 1989, S. 45.

²⁰⁸ Ebd. S. 46.

²⁰⁹ Ebd., S. 47.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd., S. 47.

²¹² Ebd., S. 48.

²¹³ Ebd., S. 51.

²¹⁴ Ebd.

eingeschätzt wird oder über das zu sprechen als unwürdig bzw. anmaßend angesehen wird.“²¹⁵ Der Tod, der physisch wie psychisch verletzliche Körper, damit verbunden Gewalt, Schrecken, Furcht, Trauer, Verzweiflung, Unglück bis hin zur Apokalypse, das Exkrementelle und Sexuelle sind Erscheinungen auf der sinnlich wahrnehmbaren Ebene, auf die sich der Schwarze Humor bezieht. Auf ideeller Ebene steht die Auseinandersetzung mit Religion, Ideologie, die von ihnen abgeleiteten Ideen und Wertvorstellungen sowie die sie repräsentierenden Institutionen und Autoritäten. Hellenthal hierzu:

Glauben und Denken in Gesellschaft sowie jedem Einzelnen werden nicht als ewige Wahrheiten bzw. Werte akzeptiert, sondern in der Behandlung ihrer unerschütterlichen Statik beraubt und zur Revision freigegeben.²¹⁶

Die Gestaltungsmöglichkeiten, die dies erlauben, sind zahlreich. In längeren Prosawerken kann sich Schwarzer Humor bereits in einer „Verdrehung“ im Aufbau zeigen: Als Denkstruktur wird er zum „Ausgangspunkt bei der Gestaltung eines Werkes und somit seine grundlegende Konzeption.“²¹⁷ Paradoxe Elemente wie Nebeneinanderstellungen, Montage, spielerische Haltung und Missverhältnisse sind ebenso häufig angewandte Techniken. Er kann sich in Episoden, kleinen Details wie in der Figurenrepräsentation manifestieren.

Wir befinden uns beim Schwarzen Humor in einem „Spannungsverhältnis von Grauen und Lachen.“²¹⁸ Hellenthal führt aus:

Ideal ist es, wenn die Balance zwischen Grauen und Lachen im Leser durch eine sorgfältig abgesteckte Distanz gewonnen wird, die es ihm erlaubt, eine Erzählung in ihrer (schrecklichen) Logik zu goutieren und gleichzeitig mit Bezug auf die außerfiktionalen Wirklichkeit als literarisches Modell zu sehen.²¹⁹

Hellenthal grenzt den Schwarzen Humor deutlich vom Grotesken ab. Im Grotesken bricht in die vertraute Welt unerwartet etwas Fremdes und Irreales ein, „deren Wesen sich dem Leser nicht erschließen kann.“²²⁰ Diese Phänomene können zugleich furchteinflößend und komisch wirken, verfremden aber die vertraute Realität. Der Schwarze Humor hingegen löst die Anknüpfung an die Realität nicht auf. Den Gegensatz von Schwarzem Humor und Groteske erläutert Hellenthal folgendermaßen:

²¹⁵ Hellenthal: Schwarzer Humor. Essen 1989, S. 52.

²¹⁶ Ebd., S. 54.

²¹⁷ Ebd., S. 55.

²¹⁸ Ebd., S. 52.

²¹⁹ Ebd., S. 56.

²²⁰ Ebd., S. 65.

Die erschaffte Welt der Groteske ist unerklärlich und nicht auf die außerfiktionale Realität übertragbar; der Schwarze Humor jedoch bleibt an der erfahrbaren Wirklichkeit des Lesers orientiert und erzielt seine Wirkung aus dem Spannungsverhältnis von theoretischer Machbarkeit des Geschilderten und dessen Undurchführbarkeit in Bezug auf die (gesellschaftliche) Praxis.²²¹

Die Definition von Groteske, der die vorliegende Arbeit folgt, muss Hellenthals strikter Abgrenzung widersprechen. Da Hellenthal die gesellschaftskritische Intention des Grotesken nicht in seine Überlegung einbezieht, übersieht er, dass die groteske Fiktion sich durchaus auf die erfahrbare Wirklichkeit des Rezipienten bezieht. Die groteske Darstellung ist mit der außerliterarischen Welt nicht ident, „aber als literarische Chiffre von faktischer Wirklichkeit bleibt sie auf letztere bezogen und ist für den Leser durch die Entschlüsselung des grotesk Entstellten auf die außerhalb der Fiktion liegende Realität übertragbar.“²²²

In Gestaltung und Wirkungsweise erscheinen Schwarzer Humor und Groteske verwandt. Beide arbeiten mit einer Verschiebung von fiktionaler und außerfiktionaler Wirklichkeit und bewirken ein Wechselspiel von Distanz und Betroffenheit.²²³ Das derart ausgelöste Lachen unterscheidet die beiden Stilprinzipien jedoch. Beide erzielen eine ambivalente Lachwirkung. Lachen und Grauen sind in der Groteske untrennbar verbunden. Schwarzer Humor evoziert neben dem Lachen oft ein Befremden oder Ekel, nicht notwendigerweise aber Grauen oder Schock.

3.7. Satire

In der Studie *Zwischen Tränen und Gelächter* aus dem Jahr 1983 beschäftigt sich Uwe Naumann mit satirischer Faschismuskritik. Anhand der Analyse zahlreicher antifaschistischer Satiren, die während und nach der Zeit des Nationalsozialismus entstanden sind, arbeitet er einen Arbeitsbegriff der Satire aus, der in der vorliegenden Arbeit als Leitfaden dient. Naumann folgend, wird die Satire nicht als literarische Gattung verstanden, sondern als „eine künstlerische Methode.“²²⁴ Basis seiner Überlegungen ist, dass sich das Herrschaftssystem des Faschismus durch Lüge und Verstellung konstituiert. Von einem solchen Gefüge von Sein und Schein, Vorspiegelung und Nachahmung sind deren Anhänger („Wer am herrschenden System erfolgreich partizipieren will, muß ein Schauspieler, ein Lügner, eine Marionette

²²¹ Hellenthal: Schwarzer Humor. Essen 1989, S. 65.

²²² Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 86.

²²³ Vgl. ebd., 86f.

²²⁴ Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945. Köln 1983.S. 28ff.

sein.²²⁵) wie auch deren Opfer betroffen („Wer überleben will, muß sich verstellen können. Wer widerstehen will, muß listig seine Identität verleugnen und seine Rolle besser spielen können als die Faschisten.“²²⁶). Masken, Schelme, Schauspieler und Doppelgänger bevölkern die satirische Faschismuskritik, die sich darauf richtet, dass Menschen unter dem Faschismus „nicht zu sich selbst“²²⁷ kommen können. Dies ist kein Novum, doch der Gegenstand Faschismus ruft „die beschriebenen Darstellungsformen in besonderem Maße, in immer neuen Ausformungen“²²⁸ herbei – als Reaktion auf faschistische Wirklichkeit. Diese wird als derart überspitzt erfahren, dass sich die Übertreibung, das konstitutive Merkmal der Satire, als „naturalistische Widerspiegelung“²²⁹ erweist.

Die satirische Methode ist nach Naumann auf drei Ebenen zu betrachten und bezieht sich: Erstens auf den Kunstproduzent und sein Verhältnis zum dargestellten Gegenstand, zweitens auf die Darstellungstechniken und drittens auf die Wirkungsabsichten und -möglichkeiten beim Rezipienten.²³⁰ Bei den Künstlern ist eine „Haltung des Angriffs, der scharfen, negierenden Kritik“²³¹ auszumachen. Die Widersprüche seines Gegenstands zwischen Wesen und Erscheinung macht der Satiriker aus einem Gefühl der Überlegenheit lächerlich. Zu den Techniken, die dies ermöglichen, zählt die Übertreibung und die Isolation einzelner Aspekte. Auch ein buchstäbliches „Wörtlich-Nehmen“ ermöglicht es, sie ad absurdum zu führen. Als das Wesen der Satire bestimmt Naumann die „verfremdende Montage.“²³² Über dieses Verfahren werden Realitätsgehalte verfremdet und es eröffnen sich neue Sichtweisen. Bewirkt wird dies durch die Veränderung von Beziehungen und Proportionen (z.B. durch Über- oder Untertreibung) wie auch durch unerwartete Neuzusammenstellungen. Dem Angriffsobjekt der Satire steht dabei eine „mehr oder weniger positive Norm gegenüber, die als Maßstab die negativen Seiten des Kritisierten verdeutlicht.“²³³

Die Satire definiert Naumann als indirektes Verfahren. Die Kritik wird nicht ausdrücklich benannt, sondern impliziert. Dies erfordert bei den RezipientInnen eine Denkleistung, deren Ziel es ist, Stellung zu beziehen. Es gilt die Fassade zu durchschauen und Einsichten und Haltungen zu bestärken, die jener der Satirikerin und des Satirikers entsprechen. Über das

²²⁵ Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Köln 1983, S. 8.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd., S. 9.

²²⁸ Ebd., S. 12.

²²⁹ Ebd., S. 17.

²³⁰ Ebd., S. 29.

²³¹ Ebd., S. 29.

²³² Ebd., S. 300.

²³³ Ebd., S. 30.

Lachen können sich beide gemeinsam gegen die Nazis stellen. Im Gegensatz zu anderen künstlerischen Methoden erscheint Naumann die Satire als aggressivere Form, die auf einen „aktiveren Prozeß des Austausches zwischen Produzent und Rezipient“²³⁴ abzielt.

Uwe Naumann sieht in den von ihm analysierten antifaschistischen Satiren einen fließenden Übergang von Satire und Groteske. Nur analytisch lassen sich die beiden präzise abgrenzen, „in der literarischen Praxis verschwimmen ihre Grenzen.“²³⁵ Wenn sich in das überlegene Lachen der Satire ein Gefühl des Grauens mischt, ein befreites, heiteres Lachen verhindert wird und die fiktive Wirklichkeit durch Übersteigerung „ins Monströse, Unerhörte, kaum Glaubliche“²³⁶ wächst, handelt es sich in Naumanns Definition bei der Groteske um „eine zugespitzte, radikale Form der Satire.“²³⁷

Dietrich Dopheide charakterisiert diesen Schritt als problematisch. Im Gegensatz zur Satire gründet die groteske Darstellung nicht auf einer Überlegenheit gegenüber ihrem Gegenstand und bezieht sich nicht auf eine positive Norm. Die vorliegende Arbeit übernimmt zustimmend Dopheides Einwand, es wäre besser „anstelle von Affinität lediglich von einer Relation zwischen satirischer Darstellung und speziellen, inhaltlich motivierten, ästhetischen Darstellungsmitteln (zum Beispiel Groteske und Schwarzer Humor) zu sprechen.“²³⁸

²³⁴ Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Köln 1983, S. 31.

²³⁵ Ebd., 32.

²³⁶ Ebd., S. 288.

²³⁷ Ebd., S. 334.

²³⁸ Ebd., S. 92.

4. Romain Gary *The Dance of Genghis Cohn*

4.1. Inhalt

Der Ich-Erzähler Moïshe Cohn, genannt Genghis Cohn, war zu seinen Lebzeiten jüdischer Kabarettist in Berlin, Warschau und Auschwitz. Aus dem Konzentrationslager kann er 1943 fliehen, wird jedoch Monate später von einem mobilen Erschießungskommando der SS unter der Leitung des SS-Kommandanten Hans Helmut Schatz aufgegriffen und gemeinsam mit neununddreißig anderen jüdischen Männern, Frauen und Kindern auf einem von den Alliierten zerstörten Fabriksgelände im Wald von Geist erschossen. Als die Opfer kurz vor ihrer Ermordung schon in der selbst ausgehobenen Grube stehen, die Maschinengewehre zum Schießen bereit, setzt Genghis Cohn eine letzte Geste. Er dreht sich mit dem Rücken zu seinen Mördern, zeigt bückend seinen Hintern und lässt als letzte Worte hören: „*Kush mir in tokhes*“. Seit dieser Episode im Jahr 1944 ist Cohn als Dibbuk im Bewusstsein des befehlshabenden SS-Mannes Schatz, genannt *Hauptjudenfresser* Schatz, präsent. Nach oberflächlicher Entnazifizierung wird Schatz nach Kriegsende Polizeikommissar in der Stadt Licht. Die Handlung des Romans setzt 1968 ein, als eine mysteriöse Mordserie in Licht die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zieht. Die Polizei, allen voran Schatz, der mit der Aufklärung beauftragt ist, steht vor einem Rätsel. Die scheinbar motivlosen Morde folgen einem Muster: Alle Opfer sind männlich, haben ein Messer im Rücken, ihre Hosen finden sich neben den Opfern sorgfältig zusammengefaltet. Es gibt keinen Hinweis auf einen Kampf oder Gewalteinwirkung. In ihren Gesichtern ist ein Ausdruck vollkommenen Glücks. Auf der Polizeistube treffen Graf von Zahn und Baron von Pritwitz ein. Letzterer sorgt sich in dieser Zeit der Unsicherheit um seine mit dem Wildhüter Florian durchgebrannte Frau Lily. Die beiden Gesuchten – die mythisch-geheimnisvolle und möglicherweise nymphomane Lily und ihr Begleiter Florian, der jeden tötet, der daran scheitert, Lilys unersättliches Verlangen nach (sexueller) Erfüllung zu befriedigen – werden als Täter ausgemacht. Lily erscheint als allegorische Verbindung von Deutschland, der Menschheit bzw. der Kultur auf der Suche nach dem Absoluten, Florian als der personifizierte Tod. Cohns Ich-Erzählung folgt den Geschehnissen im Polizeikommissariat, doch sie zeichnet sich durch große assoziative Sprünge aus. Die Vergangenheit, die Zukunft, die Geschichte, die Kunst, der Humor und die Gesellschaft sind die großen Themen, die seine Gedanken weg von der Handlung in Licht lenken. Nachdem Schatz am Ende des ersten Buches einen Nervenzusammenbruch erleidet

und von Sanitätern abgeführt wird, wechselt der Handlungsort: Schatz und Cohn befinden sich nun im Wald von Geist, dem Schauplatz der Erschießung im Jahr 1944 und treffen dort auf Lily und Florian. Cohn führt insbesondere mit Florian lange Gespräche über seine Tätigkeit im Lauf der Jahrhunderte, die Humanität, die Menschheit und auch den Humor. In der Mitte des Romans taucht ein „Jemand“ auf, der offensichtlich versucht, Cohn wie auch Schatz loszuwerden. Bei diesem Jemand handelt es sich um den Schriftsteller Romain Gary: Es stellt sich heraus, dass der Schauplatz des Romans Garys imaginiertes Unterbewusstsein ist. Cohn und Schatz verbünden sich, wehren sich gegen die Austreibung. In grotesker Manier entfernt sich die Erzählung immer mehr von einem greifbar realistischen Plot, streut sich in verschiedenste Richtungen. Zeiten, Orte und Handlungen wechseln in rapider Abfolge, die Figuren sind umgeben von einer Bilderflut an Versatzstücken des Schriftstellerbewusstseins, in dem sie sich zu behaupten suchen. Nach langer Abwehr scheint es, dass Cohn die Verbrüderung mit der Menschheit eingeht. Ihm wird ein Denkmal im Warschauer Ghetto errichtet und er reiht sich ein neben den „großen“ Männern der Geschichte, die für so viel Blutvergießen verantwortlich sind. An diesem Punkt übernimmt der Schriftsteller Gary die Rolle des Ich-Erzählers. In einem letzten Bild folgt Cohn, nun in der Rolle Jesus Christus, Lily und Florian, die ihren Weg auf der Suche nach Erfüllung fortsetzen.

An einer Stelle des Romans meditiert Genghis Cohn über „the unfathomable depths of the human soul, that ocean so rich in submerged treasures which sometimes reveal their exciting presence [...] on the surface.“ (GC, 181) Dieses Zitat lässt sich auf den gesamten Roman umlegen. Die Welt ist ein verworrener Ort, noch mehr ist es die menschliche Psyche, die sie gestaltet. Der Holocaust ist Dreh- und Angelpunkt des Werks, doch eröffnet sich von ihm ausgehend ein ganzer Ozean²³⁹ von Ideen, Kontemplationen und Diskursen. *The Dance of Genghis Cohn* ist ein grotesk-satirisches Werk, voll Schwarzem Humor, das seine LeserInnen fordert. Auch wenn sich der Roman nach Meinung Judith Kleins „erschöpfender diskursiver Behandlung“²⁴⁰ widersetzt, ist es Ziel der nachfolgenden Analyse, die wichtigsten Motive des Romans in Hinblick auf die von Gary verwendeten Stilmittel der Groteske, Satire und des Schwarzen Humors zu analysieren.

²³⁹ Der hier bearbeitete Roman erschien als zweiter Teil einer Trilogie mit dem Namen *Frère Océan*. Vgl. hierzu im Anhang der vorliegenden Arbeit: Werkliste: Romain Gary.

²⁴⁰ Klein, Judith: Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur. Köln/Weimar [u.a.] 1992, S. 127.

4.2. *La Danse de Gengis Cohn* und *The Dance of Genghis Cohn* im Vergleich

Als Grundlage der diesem Kapitel folgenden Analyse dient die englische Fassung des Romans aus dem Jahr 1968, die Romain Gary mit der Unterstützung Camilla Skyes' selbst ins Englische übersetzte. Diese, ein Jahr nach der französischen Erstausgabe von *La Danse de Gengis Cohn* erschienene Ausgabe, weist Abweichungen vom französischen Original auf.²⁴¹ Der Inhalt änderte sich dabei nicht, doch hat Gary in der Überarbeitung meist einzelne Sätze oder ganze Passagen hinzugefügt, die Kapitelüberschriften teilweise neu formuliert. Dementsprechend reiht Myriam Anissimov den Roman unter jene „traductions revues et corrigées par Romain Gary“²⁴² ein und nennt *The Dance of Genghis Cohn* folgerichtig „la version anglaise“²⁴³.

Einige Beispiele sollen dies veranschaulichen: Intertextuell bezieht sich die englische Fassung beispielsweise auf das *Tagebuch der Anne Frank*,²⁴⁴ das als Untermauerung dient, dass sentimentale Literatur über den Holocaust die Erinnerung an den Zivilisationsbruch verfälscht. Weiters bezieht sich Gary bei Schätz Argumentation, der Papst habe nichts getan, um das Morden zu stoppen auf Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter*.²⁴⁵ Das Kapitel „Leçons de poésie dans un parc“ wird im Englischen zu „Deutschland, ein Wintermärchen“.²⁴⁶ Die Weigerung des SS-Mörders für die eigenen Taten Verantwortung zu übernehmen, wird in der englischen Ausgabe in verdrehter Logik erklärt: „Hitler has done terrible things to us.“ (GC, 22)²⁴⁷ Das für die hier vorgenommene Analyse des Romans so wichtige Zitat „Laughter is a deeply human characteristic“ (GC, 30; 37; 70) steht im Französischen ohne Verweis als „Je vous l' ai dit: le rire est le propre de l' homme.“²⁴⁸

Folgende Stelle, die ausdrückt, dass Cohn sich durch keine Mittel aus dem Unterbewusstsein seines Wirtes vertreiben lässt, liest sich im Französischen folgendermaßen:

²⁴¹ In der 1968 veröffentlichten englischen Fassung wird Genghis Cohns Geburtsdatum von 1909 auf 1912 korrigiert, die Handlung statt im Jahr 1966 im Jahr 1968 angesiedelt. Vgl. Gary: *La Danse de Gengis Cohn*. Paris 1967, S. 14 und Gary: *The Dance of Genghis Cohn*. New York [u.a.] 1968, S. 6.

²⁴² Anissimov, Myriam: *Romain Gary, le caméléon*. Paris 2004, S. 662.

²⁴³ Ebd., S. 402.

²⁴⁴ Gary: *La Danse de Gengis Cohn*. Paris 1967, S. 38; Gary: *The Dance of Genghis Cohn*. New York [u.a.] 1968, S. 28.

²⁴⁵ Gary: *La Danse de Gengis Cohn*. Paris 1967, S. 38; Gary: *The Dance of Genghis Cohn*. New York [u.a.] 1968, S. 28.

²⁴⁶ Vgl. Gary: *La Danse de Gengis Cohn*. Paris 1967, S. 70; Gary: *The Dance of Genghis Cohn*. New York [u.a.] 1968, S. 49.

²⁴⁷ Vgl. Gary: *La Danse de Gengis Cohn*. Paris 1967, S. 31f.

²⁴⁸ Ebd., S. 51.

Je lui permets de prendre tous les tranquillisants qu' il veut. Je m' en moque. Ils n' ont aucun effet sur moi. Je ne me laisse pas faire. Je résiste aussi bien au schnaps, aux barbituriques, qu' à tous les efforts des néo-nazis et du *Soldaten Zeitung*. Ils m' ont foutu dans leur subconscient, j' y reste. Indéracinable.²⁴⁹

In der englischen Fassung problematisieren die hinzugefügten Sätze die Verschmelzung der beiden Personen in einer neuen Weise, wenn Cohn meint: „He even cooks himself some of our traditional dishes, on Friday night, gefilte fish, tsimis. What' s wrong with that? I always get hungry in the evening.“²⁵⁰ (GC, 28) Jene Passage, in der Schatz von der Erschießung im Wald von Geist berichtet, wird in der englischen Version von Cohn weitaus stärker kommentiert. Im Französischen liest sich:

Celui-là ne s' est pas laissé faire comme les autres. Il s' est défendu.
- Avec quoi?
- Avec quoi, avec quoi! Il a fait un geste obscène.²⁵¹

Im Englischen hingegen geht die Schilderung weit über das Französische hinaus:

“He wasn' t like the others. *He fought back.*”
“Fought back? With what? I thought the Jews had no weapons.”
“No weapons, no weapons . . . This one seemed to think he had one left. We had made them undress to save the clothing, the German economy was at its lowest ebb. They were all stark naked and just as I was about to shout “*Feuer!*” this son of a bitch turned to the firing squad, bent over and . . . “ [...]
There have undoubtedly been more worthy and noble words in history than “Kiss my ass,” but I have never made any claim to greatness and, besides, I' m quite pleased with my effort and only hope my message will go down to posterity and that I will have thus contributed a little something to our spiritual heritage. I do not wish to sound bitter, but I do believe that six million Jews left without any help at all by the civilized world could not address the latter a more heartfelt and befitting message than “Kiss my ass,” or that the civilized world deserved anything more noble and dignified. Anyone who thinks otherwise should have his conscience examined. (GC, 22f.)

Sehr viel ausführlicher wird die Geste Cohns hier zu einer stilisiert, die sich nicht nur an die Nazis richtet, die mit ökonomischen Interessen auch noch die Kleidung ihrer Opfer verwerten, sondern darüber hinaus auf die gesamte westliche Welt, die nichts tat, um den Holocaust zu verhindern oder zu stoppen. Gleichzeitig wird mit folgender im Englischen eingefügten Passage expliziter ausgedrückt, dass es sich bei der Schatz-Cohn-Beziehung nicht um einen Einzelfall, sondern um ein gesamtdeutsches Problem der Schuld handelt.

²⁴⁹ Gary: *La Danse de Gengis Cohn*. Paris 1967, S. 34.

²⁵⁰ Ebd., S. 39.

²⁵¹ Ebd., S. 32.

I don' t know what happened to the others in my group, if any of them were picked up by some young soldiers in the firing squad. Who can tell? For all I know, there may be a Jew sitting right now at the Council table of the Bonn Government, unnoticed, undetected, his presence and weight known only to his distinguished carrier. (GC, 24)

Der hier in aller Kürze angerissene Vergleich der französischen und englischen Variante Garys Roman soll nicht unterstellen, es handle sich beim französischen Original um eine unausgereifte Vorfassung. Durch das Hinzufügen intertextueller Verweise, einzelner Sätze oder ganzer Passagen hat Gary jedoch seine Kritik an der westlichen Welt und der europäischen Nachkriegsrealität noch deutlicher formuliert. Aus diesem Grund beruht die nachfolgende Analyse auf der englischen Fassung, die m. E. deutlicher ausdrückt, was dem Autor von Wichtigkeit erschien.

4.3. Groteske und Schwarzer Humor in *The Dance of Genghis Cohn*

In einem wachen Moment sieht Schatz die Romanwelt in all ihrer „Einfachheit“: einen gehörnten Idealisten, eine frigide Nymphomane, die sich nach Erfüllung sehnt, ein Salzstreuer, eine Gießkanne, sechs kleine Löffel, ein Mörder, der alle tötet, die Lily nicht befriedigen können, ein unglücklicher geistesschwacher Gärtner, den die Vision des nackten Hintern der Prinzessin in ein erotisches Delirium versetzt. „No wonder that Schatz is suspicious of reality, that he has the impression someone is playing a gross practical joke upon him.“ (GC, 76)

Die Groteske im Roman ist kein reines Produkt der Phantasie, der fiktionalen Darstellung, sondern hat ihren Bezugspunkt in der grotesken Realität des Zivilisationsbruchs Auschwitz und darüber hinaus in einer Menschheit, deren ethische Schranken im Ausbilden und Folgen einer Ideologie niederbrechen. Eli Pfefferkorn schreibt über *The Dance of Genghis Cohn*:

What makes this novel outstanding in the literature of atrocity is the employment of what can be best described as a point counter-point technique which counteracts factual fantasy with literary fantasy, grotesque events with grotesque stylization bringing into focus the phantom world of the Holocaust superimposed on the phantom world of the imagination. Drawing on the naked authenticity of the events, Gary initiates a fictive transfiguration of the documentary materials and eyewitness

accounts as a result of which historical reality is balanced against aesthetic representation.²⁵²

4.3.1. *Im Bann des Dibbuks und der negativen deutsch-jüdischen Symbiose*

Jonathan Schorsch hat sich in seinem 2003 erschienenen Artikel *Jewish Ghosts in Germany* mit literarischen Bearbeitungen des Holocaust befasst, die folgendes Motiv gemeinsam haben: jenes des jüdischen Geistes, der die Seelen seiner Unterdrücker okkupiert. Er schreibt: „Around the black hole of collective trauma, whose power warps the very laws of nature, the line between illusion and reality, between presence and absence, blurs beyond recognition.“²⁵³ Mit einem solchen Werk haben wir es auch mit *The Dance of Genghis Cohn* zu tun, und auch für dieses gilt: „[E]ndings that are not over is what haunting is about.“²⁵⁴ Garys Roman erzählt die Geschichte eines „Parasitismus, einer erzwungenen Symbiose“²⁵⁵ des ehemaligen SS-Offiziers Schatz mit seinem Mordopfer Genghis Cohn. Aus der Perspektive des im Holocaust ermordeten Juden, der nun als Dämon im Körper seines Mörders präsent ist, erzählt Cohn mit dem „Blick von jenseits des Todes.“²⁵⁶ Judith Klein analysiert:

Die Figur des Dibbuk ermöglicht, Geschichte von einem Blickpunkt jenseits des gewaltsamen Todes zu erzählen, die gesellschaftlich-kulturelle und die individuelle Verarbeitung dieses Todes einzubeziehen und eine Totalität von Erfahrungen vorzuführen. Die Figur des Dibbuk ist ein genialer literarisch-technischer Fund, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft koppelt und unterschiedliche Erfahrungsweisen in einem nicht endenden Delirium evoziert.²⁵⁷

Die Figur des Dibbuks stammt aus dem jüdischen Volksglauben und „bezeichnet einen Dämon, der in den Körper eines Lebenden einfährt.“²⁵⁸ Der Dibbuk-Glaube, lässt sich bis zur Zeit des Zweiten Tempels zurückverfolgen. Als Dibbukim werden auch „Geister von Toten bezeichnet, die sich in lebende Personen vor allem wegen deren Sünden einnisten.“²⁵⁹ Im Roman wird diese Figur beschrieben als „an evil spirit, a demon who grabs you, gets within

²⁵² Pfefferkorn, Eli: The Art of Survival: Romain Gary's *The Dance of Genghis Cohn*. In: *Modern Language Studies*. Band 10, Nr. 3 (Herbst 1980), S. 78.

²⁵³ Schorsch, Jonathan: *Jewish Ghosts in Germany*. In: *Jewish Social Studies*. Band 9, Nr. 3 (2003), S. 140.

²⁵⁴ Gordon, Avery F.: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis 1997, zitiert nach: Schorsch: *Jewish Ghosts in Germany*. In: *Jewish Social Studies*. Band 9, Nr. 3 (2003), S. 139.

²⁵⁵ Ibsch, Elrud: *Der Holocaust im literarischen Experiment: Jüdische Schriftsteller im „double bind“*. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*. Berlin 2003, S. 38.

²⁵⁶ Klein: *Literatur und Genozid*. Köln [u.a.] 1992, S. 126.

²⁵⁷ Ebd., S. 137.

²⁵⁸ Ebd., S. 127.

²⁵⁹ Ebd.

you, and starts to reign and lord over you, as master.“ (GC, 81) Als Ausweg für Schatz erscheint da nur, dass Cohn einen Rabbi aufsucht, um ihn von seinem furchtbaren Schicksal zu befreien: „He [Schatz] wants me to free him, under pretext of freeing myself.“ (GC, ebd.) „We’ re great buddies“ (CG, 4) beschreibt Cohn die Beziehung zu seinem „Freund“ Schatz, den er liebevoll und sarkastisch „Schatzchen“ nennt, „an endearing word meaning ‚little precious one,‘ and for centuries part of German lovers’ vocabulary.“ (GC, ebd.) Die anormal erscheinende Idee, dass es sich bei Täter und Opfer um beste Freunde handelt, spricht das Unerhörte an. Cohn erzählt von der Verbindung folgendermaßen:

We became inseparable, Schatzchen and I, on a certain beautiful, cold day of April 1944. Schatz has sheltered me ever since: for almost twenty-four years he’ s been hiding a Jew. (GC, 5)

In der Cohn-Schatz-Beziehung manifestiert sich auf groteske Weise ein Konzept von Ethik, das im Holocaust ad absurdum geführt wurde. Der Mörder „hält einen Juden versteckt“: Gary bezieht sich sprachlich auf eine Wendung, die im Nationalsozialismus ein Verstecken vor dem Zugriff der Nazis und somit Rettung bedeutete. Gary verkehrt mit der Verwendung des Begriffs in diesem Kontext seine ursprüngliche Bedeutung und spannt den Bogen zurück in die Vergangenheit. Die Konnotation ändert sich von Rettung auf Verdrängung: „Sprache gerät aus den Fugen, bezeichnet das, was ist, durch das, was hätte sein sollen. [...] Die Unangemessenheit, der Skandal des jeweiligen Verhaltens wird in der Ironie eines einzigen Wortes deutlich.“²⁶⁰

An einem „certain beautiful, cold day of April 1944“ (GC, 5) ist Cohn mit Schatz nach Licht gekommen. Er ist zufrieden mit seinem Aufenthaltsort. Die Natur ist entzückend, es hätte ihn schlimmer treffen können.

Some of us have been naturalized and assimilated in all kinds of unpleasant surroundings. But this place is delightful. Woods, streams, chirping robins, wild geese *und ruhig fließt der Rhein, die schönsten Jungfrauen sitzen dort oben wunderbar’ , ihr’ goldene geschmeide glitzet, sie kämmt ihre goldene hahr [sic!] . .* . Heine’ s Lorelei. I’ m very fond of poetry. (GC, 5)

Gary setzt in einem grotesken Kontrast die naturalistische Beschreibung der Naturidylle mit Bezug auf die romantische Dichtung Heinrich Heines neben die Ermordung im Holocaust, die Cohns Aufenthalt in Licht zur Folge hat.

²⁶⁰ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 141.

Gary zeigt den Ich-Erzähler „als selbstbewußten, den Opferstatus überschreitenden ‚Helden‘“. ²⁶¹ Während die anderen Männer und Frauen in der selbst ausgehobenen Grube dem Zivilisationsbruch fassungslos gegenüberstehen, nutzt Cohn die einzige Waffe, die ihm in dieser Situation noch übrig geblieben ist: „The only weapon we had was our bare ass, so I used mine.“ (GC, 23) Genghis Cohns Absicht ist es, sich auszudrücken: „All I wanted was to express myself.“ (GC, ebd.) Cohn spricht von einem „traumatic shock“ (GC, ebd.), der ihn für immer an sein Schätzchen bindet, und ihn unsterblich macht. Schatz schildert das folgenschwere Aufeinandertreffen von Opfer und Mörder mit folgenden Worten:

I didn' t know him and there was nothing personal about this, it was a general policy. But I couldn' t help noticing him because when I was about to shout „Feuer!“ . . . I had my orders, you understand [...] In short, when I was about to give the order, he surprised me, because he didn' t behave like the others. There were about forty of them, men, women, children. . . . [...] They were all waiting at the bottom of the hole we made them dig. They didn' t seem to believe what was happening at first, then the mothers in the group began to scream. . . . But nobody made any special attempt to do anything about it – not that they could' ve, mind you. [...] All except one. He wasn' t like the others. *He fought back.* (GC, 22)

Ausgangspunkt für die Verfremdung dieser Textstelle ist die anormal erscheinende Idee, die das Unerhörte, den moralischen Konventionen Zuwiderlaufende als Normalität akzeptiert: Groteskerweise ist es nicht die Massenerschießung, die Schatz' psychisches Gleichgewicht durcheinander bringt. Von den Gräueln abgestumpft, ist es das unerwartete Handeln seines Opfers, das ihm einen doppelten Schock versetzt. Einerseits stellt Cohns Rebellion das aufgestellte System des Holocaust in Frage, in dem er sich seinen Regeln widersetzt. Andererseits „he demonstrated the supremacy of the human spirit over a carefully-calculated death machine.“ ²⁶² Die Ermordung von vierzig Menschen ist für *Hauptjudenfresser* Schatz nichts Besonderes. Anormal in diesem Kontext erscheint Cohns Weigerung „getting killed nicely and quietly.“ (GC, 91) Die duale Anlage der Figur Genghis Cohn/Hans Helmut Schatz erlaubt es Gary, Realität und Phantasie zu vermischen. Diese Figurenkonfiguration entspringt der Fantasie ihres Autors, doch sie hat ihren geschichtlichen Bezugspunkt in den Massenerschießungen des Holocaust, wie sie historisch verbürgt geschahen.

Zu dem Zeitpunkt als der Roman einsetzt, befindet sich Hauptjudenfresser Schatz in schlechter Verfassung. Zweiundzwanzig unaufgeklärte Morde in acht Tagen machen ihn und die Polizei zum Objekt der Kritik von Vorgesetzten und der Presse. Nach unwirksamer

²⁶¹ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 127.

²⁶² Pfefferkorn: The Art of Survival. In: Modern Language Studies. Band 10, Nr. 3 (1980), S. 81.

Elektroschocktherapie, um die nervenaufreibende Präsenz seines Dibbuks loszuwerden („The other day, Schatzchen played a dirty trick on me; he tried to kill me again.” GC, 52) und übermäßigem Alkoholkonsum („The bastard is trying to drown me.” GC, 18) ist Schatz nun derart nah am Rand eines Nervenzusammenbruchs, dass er sein lang gehütetes Geheimnis von seinem verborgenen „Gast“ lüftet, offen mit ihm interagiert. Einen deutschen Arzt aufzufordern einen jüdischen Dibbuk zu liquidieren wird in überspitzter Komik als ethisches Problem verhandelt. Würde dies gelingen, „they’ re afraid they’ ll be accused of genocide again.” (GC, 21) Somit liegt es, unter der Verwendung nationalsozialistischen Sprachgebrauchs von der „Endlösung“ und unter Beziehung auf nazi-ideologische Werte von Sauberkeit und Volkshygiene, an der deutschen Regierung, eine Lösung zu finden: „It is certain that from a strictly nationalistic viewpoint, the final solution to a problem raised by six million parasites of the German conscience is a desirable thing, a requirement of public hygiene.“ (GC, 83)

Die Figur des Dibbuks ist der Ausdruck austauschbarer und verschmelzender Identitäten. Die Cohn-Schatz-Beziehung bedingt sich dabei wechselseitig, wie der Dibbuk erklärt: „The more exhausted he is, the more obsessive my presence becomes.” (GC, 7) Die Situation ist derart verwirrend und delikat, dass Cohn selbst nicht weiß, wer spricht, wenn er „Ich“ sagt. Wer letztendlich die polizeiliche Untersuchung in der Wachstube führt, ist auch den LeserInnen streckenweise unklar. Die Identitätsprobleme Schatz’ sind somit mit jenen Cohns direkt verbunden. Manchmal bezweifelt Cohn seine eigene Existenz, und „[w]orse than that: I suddenly become convinced that I am Schatz, Hans Helmut Schatz a former storm trooper and *Judenfresser tfou, tfou, tfou.*” (GC, 44) Manchmal beschleicht Schatz das Gefühl, dass er über keine eigene physische Präsenz verfügt, dass Cohn ihn völlig assimiliert habe. Vielleicht befindet sich Schatz in Cohns Bewusstsein, überlegt Cohn, oder: „In fact, I have sometimes the curious feeling that I myself do not exist, that it is Schatz who willingly tortures himself.” (GC, 48)

Die Doppelrolle ermöglicht den direkten Schlagabtausch der beiden „Bewohner“ von Schatz’ Körper. Der Roman wechselt zwischen Schatz’ aufgeladenen grotesken Ausbrüchen der Revolte, seines Kontrollverlusts und der Wiedererlangung der Contenance. So wie sich Cohn in das Denken seines Wirtes einschaltet, übernimmt dieser an einzelnen Stellen die Ich-Erzählung und schaltet den Dibbuk vorübergehend aus. Die beiden Figuren verschmelzen.

Even more vital, essential in fact, is it to get a firm grip on my identity: I must always remember that *I* means Schatz and no one else, whatever pressure Cohn puts on me, whatever treacherous effort he makes to force me to feel that Schatz does not exist, that he is merely a figment of my tortured Jewish imagination . . . of *his* tortured German imagination. (GC, 49f.)

Cohns größte Angst jedenfalls ist, dass sich Schatz, um ihn loszuwerden, selbst töten könnte. In grotesker Verdrehung sagt er: „I am always afraid that he may hang himself, or turn on the gas, in a fit of anti-Semitism.“ (GC, 48) Deutlich lässt Gary jedoch zutage treten, wie der Zivilisationsbruch, der die beiden miteinander im Bewusstsein verbindet, Identitäten zerrüttet.

4.3.2. *Genghis Cohn tanzt*

„Whizz-bang-tra-la-la!“ tanzt Genghis Cohn für seinen Schatz. Es ist die jahrhundertelange Verfolgung, die Genghis Cohn zu einem guten Tänzer gemacht hat. Über den Holocaust hinaus eröffnet Gary so den Blick auf die Ausgrenzung und Ermordung der Juden über die Jahrhunderte.

I dance my Asiatic scalp dance, our old *hora* here, in the heart of Germany, in the city of Licht, near the Forest of Geist, 12 Goethestrasse, not to mention Lessing, Schiller, Nietzsche, Bach, and all the other face-saving names they thrust forward to save Lily' s reputation after each *Walpurgisnacht* [sic!]. I have always been rather good at dancing, but I dance even better now that I have practically no weight other than that of memory. [...] one-two-three, hop! It is a mixture of Russian *kazachok*, which we had learned from watching the Cossacks of the Ukraine dancing in our villages after a pogrom, and our old Jewish *hora*. (GC, 91)

Anhand der individuellen Cohn-Schatz Verbindung verweist Gary auf die größere Dimension: Die Geister der Vergangenheit sind nicht nur im speziellen Fall Schatz-Cohn, sondern in ganz Deutschland präsent. Über Generationen hinweg haben die Verfechter eines „reinen“ Deutschlands die Juden „the enemy within“ (GC, 25) genannt – und nun haben sie endlich gesiegt „getting us truly inside them. I suppose this is what Jung called the „collective subconscious.“ (GC, ebd.) Die Figur des Dibbuks in *The Dance of Genghis Cohn* symbolisiert somit „die aufrüttelnde, nicht auszulöschende Präsenz der ermordeten Juden im kollektiven ‚verjudeten Unterbewusstsein‘ der Deutschen.“²⁶³

²⁶³ Unbekannt: Heisshungerei auf Leben. Der Schriftsteller Romain Gary und sein Werk. In: Neue Zürcher Zeitung vom 4.03.2006.

Cohn lässt Schatz' Gewissen nicht zur Ruhe kommen und stemmt sich in seiner Psyche gegen die Verdrängung des Holocaust – und zwar auf die harte Tour, wenn er ihm mitten in der Nacht den „soundtrack“ der Erschießung im Wald von Geist – die Schreie der Mütter, die realisieren, dass ihre Kinder nicht verschont werden – vorspielt. „When it comes to art, I' m a stickler for realism.“ (CG, 9) Am Jahrestag des Warschauer Ghettoaufstands erwacht Schulz „[e]l molorakhmin“ (GC, 25) und das jüdische Totenlied singend. Danach *Yiddishe mamma*, denn „after all, there were mothers and children among those innocent victims of Hitler.“ (GC, 26) Schließlich zwingt er Schatz auf die Knie um das *Kaddish* zu beten. Vermutet Cohn, dass Schatz einen schönen Traum habe – somit nicht an ihn denkt – weckt er ihn und hält Jiddisch-Sprachkurse mit ihm ab. Das geht so weit, dass sich Schatz ein jiddisches Wörterbuch kaufen muss, „so as to understand myself.“ (GC, 25) Der Dibbuk Cohn spricht auch über Schatz: Eine alte Nummer aus der *Schwarzen Shikse* nachspielend, benutzt er Schatz als Puppe für seine Bauchredner-Nummer. Das kann nur ein Profi, denn „it takes talent finally to make a German speak the words of Jewish suffering.“ (GC, 88) In Schatz' Unterbewusstsein verankert ist Cohn der Ausdruck einer Vorstufe eines Schuldbewusstseins. Cohn sucht seinen Mörder heim und drängt dort immer wieder die begangenen Verbrechen aus dem Unbewussten ins Bewusstsein. Zudem wird deutlich, dass Cohn „den von ihm heimgesuchten Menschen dazu benutzt, seiner Klage Laut und Ausdruck zu verleihen.“²⁶⁴ Dies alles berichtet Cohn mit dem ihm eigentümlichen Ton, zwischen Spott, Zynismus und Schwarzem Humor. Mit Freude beobachtet er, wie Schatz sich durch sein Zutun lächerlich macht. Diese Wechsel entsprechen Cohns Auftreten und Zurückziehen. Aber nicht nur Schatz leidet unter der Zwangsgemeinschaft. Cohn beschreibt das Gefängnis, in dem er seit über zwanzig Jahren gezwungen ist zu leben, als „a darkness full of vaguely stirring, shapeless and nameless horrors, a stinking and frightening pit.“ (GC, 31) Gemeint ist damit das Unterbewusstsein eines ehemaligen Waffen-SS-lers.

I hate the place: you never know whom you might meet there. Would you believe me? The other night, I ran smack into something that at best I took for a fabrication of a sick mind: a new German army, with all its panzers back on their feet again, atomic artillery, *Luftwaffe*, and young eager generals. *Tfou, tfou, tfou*. (GC, 31f.)

²⁶⁴ Siepe, Hans. T.: Der Tanz des Dschingis Cohn. Yiddish Cabaret, der Dibbuk-Mythos und Auschwitz in einem Roman von Romain Gary (1967) und einem Film von Elijah Moshinsky (1993). In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 177.

Mit seiner Verspottung, den Schikanen und dem Versuch Schatz völlig einzunehmen, handelt Cohn jedoch unter Zwang. Es war nicht Cohns Wahl, die Deutschen haben ihn zum Dibbuk gemacht, doch nun ist er entschlossen sein Bestes zu geben.

I don' t particularly enjoy keeping him company. But I can' t help it. It' s all his own doing. It has been my fate to add a new dimension to the legend of the Wandering Jew: that of the immanent Jew, omnipresent, entirely assimilated, forever part of each atom of the German earth, air, and conscience. All I need is a pair of wings and a little pink ass to become a beautiful Jewish angel. (GC, 7)

Indem Gary die Grenzen zwischen Täter und Opfer, SS-Mann und Jude verschwimmen lässt, eröffnet er einen Reflexionsrahmen, der sich letztlich auf das Menschsein bezieht.

There are moments when I begin to feel that both of us are merely *humans, tfou, tfou, tfou*, and thus the Nazi is capable of turning up in the Jew and the Jew in the Nazi: we are both part of the very semen of species. (GC, 65)

Schatz beschreibt Cohn als einen „particular tenacious and hostile one [...]. He' s of the kind who can' t forgive . . . the *exterminated kind*." (GC, 20f.) Mit dieser Klassifizierung als exterminiert kann Cohn wenig anfangen, denn das ist leichter gesagt als getan. Und seine Ausführungen weisen ins Zentrum der Zwangssymbiose des/der Deutschen und seines/ihrer Opfer(s):

There are some dead who never die. I would even say that the more you kill them the more they are there. Take Germany. Today it' s a country entirely inhabited by Jews. Of course, you can' t see them, they don' t have any physical presence, but . . . how shall I put it? They make themselves *felt*. Walk around in German cities, as well as in Warsaw and other places rich in German history, and you feel a strange, heavy, Jewish presence in the air. (GC, 21)

Da sich die Täter von ihrer Schuld nicht befreien können, so bleiben die Ermordeten untrennbar mit ihren Mördern verbunden – und umgekehrt. Astrid Poier-Bernhard analysiert zu recht: „Lange bevor in der Theorie der Begriff der ‚negativen deutsch-jüdischen Symbiose‘ auftaucht, hat Gary diese in der Doppelfigur von Schatz und Cohn literarisch zum Ausdruck gebracht.“²⁶⁵ Dan Diner hat seine Theorie zur negativen deutsch-jüdischen Symbiose 1986 veröffentlicht. Zu diesem Zeitpunkt ist für den Historiker offensichtlich, was

²⁶⁵ Poier-Bernhard, Astrid: La Danse de Gengis Cohn – von und „in“ Romain Gary. Mit Blick auf zwei Passagen, die dem deutschsprachigen Lesepublikum vorenthalten wurden. In: Segler-Meißner, Silke (Hg.): Vom Zeugnis. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt/Main [u.a.] 2006, S. 340.

Gary schon 1967 über das Dibbuk-Motiv in seinen Roman einarbeitete: Die zeitliche Distanz schwächt und lindert nicht die schmerzhafteste Erinnerung an das Grauen. Im Gegenteil treten, nach Diner, „mit zunehmender Entfernung [...] seine Umrisse deutlicher aus dem benebelnden Schock des Zivilisationsbruchs hervor, den Auschwitz für den westlichen Kulturbereich überhaupt bedeutete.“²⁶⁶ Kern Diners Theorie ist:

Seit Auschwitz – welch traurige List – kann tatsächlich von einer „deutsch-jüdischen Symbiose“ gesprochen werden – freilich einer negativen: für beide, für Deutsche und für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie wollen oder nicht. Denn Deutsche wie Juden sind durch dieses Ereignis neu aufeinander bezogen worden. Solch negative Symbiose, von den Nazis konstituiert, wird auf Generationen hinaus das Verhältnis beider zu sich selbst, vor allem aber zueinander, prägen.²⁶⁷

Auf ewig sind die Deutschen und die Juden auch im Roman aneinander gebunden. Judith Klein hält fest:

Das Agieren des Dibbuks symbolisiert eine erst spät von der Wissenschaft aufgedeckte Wirklichkeit: die Ausrottung der europäischen und die Versklavung der anderen Völker durch Nazi-Deutschland zeitigen, wenn auch noch so verborgene Folgen im psychischen Geschehen der Täter und ihrer Kinder. Haben die begangenen Verbrechen bei den Tätern auch keine Reue hinterlassen, keinen Bruch im Denken und Fühlen bewirkt und das gesellschaftliche und politische Leben nicht erschüttert, so rumoren sie doch im Unbewußten.²⁶⁸

Für die Vertreibung des Dibbuks gibt es keine Kur, denn seine Präsenz hat letztlich nichts mit Schatz' Geisteszustand zu tun, sondern resultiert direkt aus den Verbrechen der Vergangenheit. Cohn lässt wissen: „He can stuff himself with tranquilizers for all I care. They have no effect on history. No bloody pill can kick me out of his subconscious. I' m telling you: I' m here to stay.“ (GC, 25) Judith Klein analysiert:

Er vereitelt jeglichen Versuch des Exorzismus, der Austreibung oder der Unterdrückung: er gräbt sich immer tiefer ein, führt Tänze, insbesondere die jüdische *Hora*, auf, die er zu einem [...] „asiatischen, barbarischen und racheschnaubenden Skulptanz“ im kollektiven Unterbewußtsein gestaltet. Dazu beitragen will auch Garys Werk: im Unbewußten einen aufrüttelnden Einfluß ausüben.²⁶⁹

²⁶⁶ Diner: Negative Symbiose. In: ders. (Hg.): Ist der NS Geschichte? Frankfurt/Main 1987, S. 186.

²⁶⁷ Ebd., S. 185.

²⁶⁸ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 129.

²⁶⁹ Ebd., S. 130.

Gary nutzt die negative Symbiose zwischen Cohn und Schatz' für eine großangelegte Kritik an der westlichen Welt. Es ist im Speziellen ein Angriff auf jene Zivilisation, die den Holocaust hervorbrachte und deren Unterbewusstsein, d.h. dem Sitz des Schuldbewusstseins. Der Dibbuk hat somit in uns allen Platz genommen, was überaus deutlich wird, wenn Cohn die westliche Welt in direkter Anrede in die Symbiose miteinbezieht:

That' s the trouble with a moral conscience, with the subconscious and with certain interesting historical conditions. It can be me, it can be Schatzchen, or even you – and by “you” I mean Your Most Illustrious Highness of the Western World, heir to the greatest civilization the world has ever seen, the strangest characteristic of the dybbuk, that real scum of our sewers, being that he has an almost endemic tendency to nose into all our most exalted places. Your Highness will excuse me, it is my immanent, immaterial, and omnipresent nature which drives me ceaselessly to recognize myself in Her, a mere stain, a speck of dust, a tiny drop of fly-shit. Let us talk about Jung and the collective subconscious and let it go at that. (GC, 112)

4.3.3. *Allegorie*

Genghis Cohn, Hauptjudenfresser Schatz, Inspektor Guth, Kommissarsekretär Hübsch, Baron von Pritwitz, Graf von Zahn, der Wald von Geist, die Stadt Licht: Die sprechenden Namen von Personen und Orten haben allegorischen Charakter und verweisen auf eine größere Dimension, die sich in Garys Roman noch deutlich ausweiten wird. Der Wald von Geist, in der französischen wie in der englischen Fassung des Romans als deutsches Wort geschrieben, erscheint als der Ort, „which has always been the favorite dwelling place of German *Kultur* and inspired some of the bloodiest massacres and destructions in history.“ (GC, 107) Klischeehaft idyllisch mit kleinen Bächen, Schmetterlingen und zwitschernden Vögeln erinnert dieser Ort an märchenhafte Szenarien, doch gibt es hier weder Wölfe, Rotkäppchen noch Großmütter, denn die Realität hat die Märchen längst eingeholt: „History has taken care of the fairy tales, our forest has been touched by a certain realism, it has lost its smell of childishness and innocence.“ (GC, 110) Der Wald birgt die Spuren der vergangenen Gräueltaten. Von Feuer geschwärzte Steine, Ruinen und Löcher der Massengräber des Holocaust, die in groteskem Kontrast gerne von Liebespaaren aufgesucht werden, denn „[t]hey are very convenient for lovemaking.“ (GC, 111)

The Dance of Genghis Cohn basiert auf der Verbindung zweier Legenden: Einerseits jener des Dibbuks (s. Kapitel 3.2.1.), andererseits jener Geschichte mit asiatisch-russischen Wurzeln von einer schönen Prinzessin, „qui met ses prétendants à l' épreuve et fait exécuter ceux qui

échouent“²⁷⁰, die ihre Wurzeln im asiatischen Russland hat. Gary wurde für seine Figur der Lily von einem Gemälde inspiriert, das er als Kind in Warschau gesehen hatte. Die Allegorie der Humanität zeigt diese als schöne Frau, an deren Seite der Tod wandelt. Nach einem Ausdruck Charles de Gaulles²⁷¹ erscheint Lily als das mythische Ideal, als „madonna of the frescoes, of the fairy princess in the legends“ (GC, 3) und gleichzeitig als Verführerin.

It' s a thing universally known: she walked in beauty! Wagner! Beethoven! Nietzsche! Schiller! Rilke! Hölderlin! Erasmus! Those were her lovers . . . to mention only a few at random! [...] She had only one purpose, one need, one aspiration: CULTURE! (GC, 58)

Zuerst fungiert Lily als die Verkörperung Deutschlands. Gary, unmissverständlich ein Kenner deutscher Kunst und Kultur, ein Spezialist derselben in ihrer romantischen Ausprägung, zeichnet sie als gefährliche Verbindung gegensätzlicher Wünsche und Bestrebungen:

Schönheit und Tod, Religiosität und Paganismus, Liebe und Gewalt, Sexualität und Impotenz bzw. Frigidität, Vollendungsbestreben und Verbrechen, Perfektionsbedürfnis auf höchstem wie auf niedrigstem Niveau.²⁷²

Diese makabere Allegorie weitet sich im Lauf des Romans aus. Lily wird zur allegorischen Verbindung der Menschheit bzw. der Kultur auf der Suche nach dem Absoluten. Lily möchte erobert werden, träumt von Frieden, „the bloodiest dream of all.“ (GC, 94) Groß, schön, kultiviert, aber auch nymphomanisch und frigide ist sie auf der Suche nach jemandem, der ihr ultimative (sexuelle) Erfüllung verschaffen kann. Sie hat alles versucht: Religion, Sozialismus, Wissenschaft, die Polizei, die Juden und Jesus Christus und scheint dazu verdammt, sich vergebens zu verzehren. Genghis Cohn bestimmt Lily folgendermaßen näher:

She. That' s how I have been taught to think of our legendary princess, since the days of my early youth. My beloved master, Rabbi Zur of Bialystok, used to tell me often that in many folk tales and epic sagas humanity is represented as a woman, a princess, served by noble kings and poor peasants alike. In Rabbi Zur' s opinion, this was due to the fact that humanity is very demanding and even more difficult to satisfy. She is always in search of happiness and her innumerable lovers have devoted all their energy and genius to the task of satisfying her, and they often fought and killed and gave up their lives trying to fulfill her longing for a bliss that forever eludes her. (GC, 92f.)

²⁷⁰ Anissimov: Romain Gary. Paris 2004, S. 401.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 14.

²⁷² Ibsch: Der Holocaust im Experiment. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 38.

Sie, die selbst so perfekt erscheint, löst in den Menschen das Verlangen aus, Perfektion zu erreichen, lässt Selbstzweifel vergessen, weckt den Glauben, den Träumen entsprechen zu können. In der Allegorie gesprochen, „you are going to fuck her happy, you are sure of your own strength, of your powers, of your system, it’ s no longer mere idealism, at last you are grasping something solid.“ (GC, 116) Im Versuch Geschichte zu schreiben werden alle Tricks angewandt, Positionen ausprobiert, wird noch weiter gegangen, bis zum Kollaps: Töten, Verbrennen, Foltern nützt nichts – Lily kennt alle menschlich ausgereizten Kräfte zur Genüge. Sogar die absolute Waffe, der Atomsprengkopf, ist in diesem zur Erfolglosigkeit verdamnten Unterfangen nichts weiter als eine Prothese. Letztendlich erscheinen alle Morde der Menschheitsgeschichte als ein Ausdruck der Liebe. „It’ s only those who truly believe in you who can kill a million people without hesitation“ (GC, 177), teilt Florian Lily mit.

Florian ist Lilys treuer Begleiter – und kein gewöhnlicher Jagdaufseher: Er ist der personifizierte Tod. Diese Figur erlaubt so manchen grotesken Kontrast, wie in jenem Bild von den „pretty little butterflies which flutter so charmingly“ (GC, 111), die in Florians Gegenwart reihenweise tot zu Boden fallen. Er verfügt über einen „look of eternity“ (GC, 55), umfassendes geschichtliches Wissen („He could recite the last words of almost all our great heroes.“ GC, 55), sein knochiges Gesicht scheint nur aus Respekt für die Konventionen von Haut überzogen zu sein. Er trägt eine Anstecknadel in Form eines goldenen Kreuzes mit einem kleinen angenagelten Jesus. Dies ist „[a] trophy, sort of“ (GC, 111). Denn Jesus war Florians erste Trophäe, die Kreuzigung und die Renaissancekunst erfüllen ihn noch immer mit Stolz. Florian lebt lieber incognito, da die Menschen ihn sonst um Gefallen bitten würden. Er hat es perfektioniert, unbemerkt aufzutreten, „he has learned to hide his presence in statistics.“ (GC, 115)

Lily und Florian, der Tod und die Humanität, sind entgegen der ersten Vermutung nicht Liebende, sondern Partner und ein eingespieltes Team. Florians Aufgabe ist es, die Menschen mit Visionen von Größe und Macht, die an Lily zerbrechen und scheitern, für ihre Einbildung zu bestrafen. Das ist der Lauf der Geschichte: „They fail you. I knock them down. It’ s History.“ (GC, 123) Mit den beiden Figuren Lily und Florian parodiert Gary die Sexualfeindlichkeit der christlich-abendländischen Gesellschaften und „legt einen kausalen Zusammenhang zwischen Triebunterdrückung, Krieg und Gewalt nahe.“²⁷³ Fatal erscheint da, dass Lily über kein Gedächtnis verfügt. An ihren ältesten Kunden Cohn, als Personifikation der Juden, „[y]our faithful and tender lover, always ready to serve“ (GC, 161), kann sie sich

²⁷³ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 132.

ebenso nicht erinnern wie an Jesus Christus, ihr „biggest and best piece of business.“ (GC, 163) Der Tod formuliert seine Empörung in einem grotesken Kontrast:

Lily, one can be a bit absentminded, a bit flighty, a bit moody, but when one crucifies someone and makes Him the foundation of a civilization of twothousand years of love and artistic treasures, one remembers it, for God' s sake. (GC, 165)

Auch nach der Auflösung, dass man sich im Bewusstsein des Schriftstellers befindet, geht Lilys Streben in grotesken Bildern weiter: Weder der Polizist/die Polizei, eine mysteriöse Jägerfigur, noch Johann als Repräsentant der einfachen Leute, der sich vor Lily mit Benzin überschüttet und selbst anzündet, können ihr Befriedigung verschaffen.

4.3.4. *Figuren*

Romain Garys groteske Figuren in *The Dance of Genghis Cohn* gehen in allegorischen Erweiterungen über eine individuelle Charakterzeichnung hinaus und bieten als Repräsentanten die Grundlage einer scharfen Gesellschaftskritik.

Genghis Cohns letzte Identitätspapiere wurden 1944 ausgestellt – als Totenschein: Geboren 1912 unter dem Namen Moïshe Cohn, gestorben 1944 im Alter von zweiunddreißig Jahren. Den Namen Genghis Cohn hat er als Pseudonym angenommen, denn „Genghis went better with my rather wild stage personality.“ (GC, 3) Dieser Name entspricht in seiner Anspielung auf Dschingis Khan seinem Humor, der zu seinen Lebzeiten als „either too arrogant or too self-deprecating, either too biting and cruel or, on the contrary, self-pitying and close to black despair“ kritisiert wurde. (GC, 4) Er bietet einen grotesken Anblick: Vom Ausheben des eigenen Grabes ist er von Kopf bis Fuß mit Gips bedeckt. Sein Gesicht ist außerordentlich bleich – „no matter how courageous you are, when the machine guns are aimed at you and the order *Feuer!* is already on the officer' s lips, it does something to you, no use denying that.“ (GC, 14) Von den Schreien der Mütter steht sein Haar bis heute zu Berge. Er erklärt: „I don' t want to sound anti-Semitic, but nothing screams like a Jewish mother when her kids are being murdered. After all these centuries, they' re still unable to adjust.“ (GC, 15) In einer grotesken Verbindung wird die Todesangst der Mütter antisemitischen Vorurteilen und jahrhundertelangen jüdischen Verfolgungserfahrungen gegenübergestellt. Sein Aussehen entspricht den antisemitischen Stereotypen der Nazis mit kleinem Wuchs, langer Nase und

einem dämonischen Lächeln auf den Lippen. Darüber hinaus vereint er in sich sämtliche Eigenschaften, die der Antisemitismus dem Juden zuschreibt, dabei jedoch „ins Monströse gesteigert und ad absurdum geführt.“²⁷⁴ Antisemitische Vorurteile verwendend macht Cohn sich selbst zum Ziel der Verspottung: Baron von Pritwitz trägt einen teuren Ring und Cohn, sich auf das Vorurteil vom geldbesessenen Juden beziehend, schätzt seinen Wert. Er erklärt:

I say that only out of respect for the public: I do not want to upset your habits, I like to conform to the idea you have of a ghetto Jew. For centuries you' ve been forcing us to conform to the traditional caricature of a greedy Jew your race has drawn of ours, and the first duty of a comedian is to please his audience. (GC, 39)

Bei den LeserInnen und somit in der Öffentlichkeit setzt er das Hassbild als selbstverständlich voraus, benutzt dabei selbst das nationalsozialistische Schema der Juden als Rasse, die im Gegensatz zur „arischen“ steht. Indem er sich vordergründig als sensibel für die Befindlichkeit seines Publikums charakterisiert, trifft seine Kritik an stereotypen Denkweisen umso härter. In einer komischen Verdrehung mit schwarzer Pointe meint er: „You know what they say about us Jews: give us an inch and we' ll try to grab everything. As we say in Yiddish: *mea culpa*.“ (GC, 58) Cohns Kleidung hingegen verdankt er *Hauptjudenfresser* Schatz – und der stereotypen Verklemmtheit der Deutschen. Cohn war wie die anderen Opfer zum Zeitpunkt seiner Erschießung nackt. Doch trägt er als Dibbuk einen langen schwarzen Mantel, darunter seine gestreifte Häftlingsuniform mit dem gelben Stern – so wie es die Vorschriften verlangten. Er manifestiert sich im Geist von Schatz als Opfer seiner Ermordung und führt den Massenmörder über das Stereotyp bürgerlicher Moral vor:

Schatz dressed me. He has been unable to get rid of me, but his typically German sense of decency and decorum has remained very strong, and though he can' t help seeing me, he does at least manage to see me properly dressed. The son of a bitch is a perfect example of rigid middle-class morality. (GC, 14)

Zusätzlich zur bürgerlichen Moral, die in groteskem Kontrast zu Schatz' Beteiligung am Holocaust steht, zeichnet ihn ein neurotischer Reinlichkeitswahn aus, der mit einer ausgesprochenen Phobie vor Seifen einhergeht. Plötzlich spürt Schatz „enormous feet on my face, hairy and circumcised.“ (GC, 84) Er wolle doch nur, dass man seine Unschuld zur Kenntnis nehme, und dass er sich sauber fühlen könne. Dies ist nur ein allzu willkommenes Stichwort für Cohn – und für Gary, der es gekonnt versteht, auf ein groteskes Bild ein Lachen

²⁷⁴ Ibsch: Der Holocaust im Experiment. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 135.

nachzusetzen: „Clean? *Jawohl*, very good, at your service. I instantly appear in front of Schatz, soap in hand. I like to help people. I’ m a good dybbuk.” (GC, 84) Schatz hat in Anspielung auf die vermeintliche Nazipraxis in den Konzentrationslagern²⁷⁵ seit zwanzig Jahren keine Seife mehr berührt, denn „*You never know who ’ s in it!*“

“Who is that, huh?” he screams. “Who is it, that soap?”

I shrug my shoulders. How should I know? It was mass production, they made soap wholesale, nobody marked *Jasza Geshundheit* or *Tsatsa Sardinensfish* on it. Those were difficult times. Germany was short of essential commodities.

“I refuse,” bellows the Commissioner. “It looks filthy, your soap. It’ s not a good, honest, Catholic soap . . . “

Oh, for Pete’ s sake! If he needs Catholic soap now, they are six hundred million, the Catholics. . . . Such a figure is beyond my means. Why doesn’ t he apply to the Chinese? But he’ s mistaken. This is luxury soap. I heard an SS at Auschwitz admit it himself, with a big belly laugh. “*This is a de luxe cake of soap, because it was made with the chosen people.*” (GC, 84f.)

Ob dieser Witz auch bei den LeserInnen einen „big belly laugh“ auszulösen vermag? Gary nimmt den klischeehaften deutschen Sauberkeitswahn und die „deutschen Tugenden“ von Sauberkeit und Wirtschaftlichkeit bzw. Sparsamkeit aufs Korn und „[w]enige nazistische Gräueltaten bringen die Perversion einer Tugend so deutlich zum Ausdruck wie die Seifenherstellung.“²⁷⁶

Graf von Zahn und Baron von Pritwitz stehen im Roman für die gesellschaftliche Elite. Die Aristokraten erscheinen als blauäugige Idealisten. Cohn bezeichnet sie spöttisch als „culture vultures.” (GC, 35) Abgehoben von der Welt wollen sie Lilys Anteil an den Morden nicht anerkennen. Sie fördern im Wirtschaftswunder-Deutschland großzügig Museen und Symphonieorchester. Die beiden riechen gar nicht nach „rotting corpses and gas chambers“ (GC, 33) – kein Wunder, denn zur Zeit des Holocaust waren sie in Paris im Louvre. Die Elite befindet sich in einem Zustand der absoluten Verdrängung: Die Leichen, die Lily über die Jahrhunderte hinterlassen hat, haben sie in einem symbolischen Bild nicht gesehen, denn sie haben nicht nach unten geblickt und in bedingungslosem Glauben und Anbetung nie ein kritisches Bewusstsein entwickelt. Da sie den Nationalsozialismus und alle weiteren Gräueltaten der Geschichte in ihren Schlössern ausgesessen haben, erregen sie im Geist des Schriftstellers Spott und Anfeindung. „The elite. You didn’ t raise a little finger, one way or

²⁷⁵ Dass die Nationalsozialisten aus den jüdischen Opfern in den Konzentrationslagern Seife hergestellt haben, gilt in der Wissenschaft heute als umstritten. Nach Joachim Neander handelt es sich um eine „urban legend“ im populären Diskurs. Vgl. Neander, Joachim: The Danzig Soap Case: Facts and Legends around "Professor Spanner" and the Danzig Anatomic Institute 1944-1945. In: German Studies Review. Band 29, Nr. 1 (Februar 2006), S. 63-86.

²⁷⁶ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meißner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 344.

another. But I' m a man of the people. We' re the ones who are always trying to please her, to fulfill her yearnings, and we' re the ones she always blames afterwards" (GC, 86f.) wirft Schatz ihnen als Vorwurf entgegen. In einem Höhepunkt drückt der Roman seine Verachtung in folgender grotesker Szene aus, in dem der Baron in einem ikonischen Bild des Holocaust gefangen ist:

To add to the horror, he [der Baron] is running around in circles, which is fairly understandable, as he is caught in the smile of a Hassidic Jew of seventy years, who is being dragged along by his beard by a German soldier, who also has a huge grin all over his face, in the company of other soldiers who surround the Baron and his Stradivarius with their smiles, all posing for the camera which the Mona Lisa holds in her hands. (GC, 197)

Wiederholt wird die groteske Verzerrung von Wertmaßstäben anhand der Figuren vorgeführt. Nachdem sich die Zahl der Opfer auf vierzig erhöht hat, lamentiert der Baron allein darüber, dass seine Frau ihm untreu geworden ist.

In grotesker Allegorie erscheint der Polizeibeamte Hübsch als Personifizierung eines ewigen Schriftführers der Gräueltaten der Geschichte. In einer Verkürzung zeichnet Cohn dabei Geschichte als Abfolge von Massakern.

There is something eternal and sinister about him, which deeply implies History. He is the man of well-kept registers and scrupulous records. Ever since the first massacre this strange creature has tiptoed through the march of History, respectful, meticulous, attentive, a goose quill or a scribe' s tablet in his hand, noting that on such and such day, in such and such a place, the economy of the tribe, of the nation, or of the state has been enriched by so many gold bridges, so many pairs of children' s shoes, so many tons of human hair. (GC, 34)

Dieser Beschreibung folgt Cohns schwarzhumoriger Kommentar: „The idea occurs to me that this meticulous bureaucrat is preparing records for the Day of Judgement." (GC, 34)

Johann, der Gärtner im Hause Pritwitz, repräsentiert das Volk und somit im Roman jene, die sich nur zu gerne einer großen Sache opfern wollen. Ausgezeichnet „with all the willingness of the little people who only need a leader to give her happiness at last“ (GC, 82) ist er von der sexuell aufgeladenen Szenerie der Morde derart in Erregung, dass er sich fortlaufend beschwert, nicht unter den Opfern zu sein. Da er noch lebt und sein Glück nicht versuchen durfte, fühlt er sich diskriminiert: „Why humiliate a son of the people? I have the same right to get killed as everybody else, this is a democracy!“ (GC, 93) Als Referenz führt er seine im Ersten und Zweiten Weltkrieg gefallene Verwandtschaft an. Cohn weiß, dass Johann allen Grund hat, auf sein Recht zu pochen: „She [Lily] no longer counts on the elite, they had their

chance and they failed miserably. Now she looks toward the little people, the masses. *Workers of all lands unite!*” (GC, 93)

Romain Gary hat in *The Dance of Genghis Cohn* über narrative Strukturen eine Beziehung zwischen Genghis Cohn und Jesus Christus etabliert. Cohn identifiziert sich schon früh im Roman mit Jesus – beide sterben im Alter von zweiunddreißig Jahren und teilen sich die phonetische Ähnlichkeit der Initialen. Zudem leben beide nach dem Tod weiter und „sehen sich als Hüter des ethischen Gebots in der Welt, Gewissen und Verantwortung zu begründen“²⁷⁷ und – beide scheitern. Als Lily und Florian in grotesker Weise über ihr größtes Geschäft und Meisterwerk diskutieren, beginnt Cohn, die Rolle Jesus’ anzunehmen, indem er sich empört:

If you hadn’ t committed that murder, the two of you, two thousand years ago, what a dead loss it would have been for culture! Not one icon, do you realize that? No Byzantine art, no Renaissance, nothing. No goodness, brotherliness, universal love. One shudders to think of what might have happened if she hadn’ t crucified Me. Barbarism. (GC, 166)

Cohn erscheint zu Ende des Romans explizit als Reinkarnation von Jesus Christus. Der Schriftsteller Gary sieht im Warschauer Ghetto einen Mann, der Lily und Florian folgt. Dieser, Jesus, ist gezeichnet von seinem gescheiterten Kampf, die Humanität zu retten.

I can see Him too. Incurable! I would like to get up and meet Him, help Him to carry his burden, but my strength still fails me and I am not even sure that there is enough despair in me to make me care again. I don’ t know how long I have been lying here, [...] where He was born and raised and where I had laughed and cried so often in His company, at the *Shwarze Shikse* thirty years ago. He is not in very good shape, to say the least, our Cohn, He has obviously had some *tsuris*. [...] They’ ve already crowned Him, indeed, and He looks quite dazed under His thorns, but at least He is still there, Cohn the invincible, Cohn the immortal, *mazel tov*. He is bent double under the weight, but He can still perform, as long as there is an audience, and He obstinately follows His beloved [der Humanität], dragging His heavy cross on His back. (GC, 243f.)

Der Roman endet in einem letzten grotesken Bild. Der geschundene Jesus folgt Lily, der „Leitfigur“ der Kultur und dem Tod, die sich nicht weiter um ihn kümmern und dies in Garys zynischer Konstruktion auch nicht müssen.

”Florian, who is that furious looking man with burning eyes, who keeps following me?”

²⁷⁷ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 131.

“It’ s only your Jew, peach. Always the same one . . . You’ ve done Him already. They don’ t seem to be able to do anything about Him . . . Indestructible. Come, peach. Never mind Him – nobody does. He’ s never been in anyone’ s way.”
(GC, 244)

4.3.5. *Im kollektiven Bewusstsein des Schriftstellers*

Wir befinden uns mit der Romankonstellatation von *The Dance of Genghis Cohn* im Zentrum jener Frage, die Gary sein Leben lang umgetrieben hat. Wie Vital Vézina schreibt: „Nous sommes dans l’ indistinction psychique: est-ce que mes pensées sont à moi ou ce sont les pensées de quelqu’ un d’ autre qui serait en train de me penser moi-même?“²⁷⁸ In der Mitte des Romans folgt die Wende, die sich diesen Überlegungen verdankt: Mythos und Imagination verschmelzen in der Auflösung, dass alles bisher Beschriebene sich im Unterbewusstsein des Schriftstellers Romain Gary abspielt. Wir befinden uns somit an jenem Ort, an dem das Verdrängte operiert. „So wird zum Schluß für den Ursprung der Figur des Genghis Cohn ein zweiter Ausgangspunkt gesetzt: neben dem Mythos vom Dibbuk ist das schriftstellerische Bewußtsein der Ort, dem er entsprungen ist“²⁷⁹ schreibt Hans T. Siepe. Wie Astrid Poier-Bernhard festhält, ist es „eine der wichtigsten Ideen der Gesamtkonzeption des Romans, dies erst nach und nach preiszugeben.“²⁸⁰ Cohn und Schatz sind nun „inside“ (GC, 126) und spüren, dass man versucht sie loszuwerden. Für Jahre hat der Schriftsteller mit dem Horror von Auschwitz und Treblinka gelebt, nun hat er entschieden, dass es so nicht weitergehen kann: Er muss den Nazi und den Juden ein für allemal loswerden. Und nicht nur die beiden:

Of Germany, of the six million dead Jews, of Auschwitz, of humanity, of History, and of our bloody Forest of Geist itself. A kind of desperate wish for a total break with our very nature, of total rejection, of some kind of absolute disgust and vomit.
(GC, 124)

Der Versuch des Schriftstellers, sich von all dem zu entledigen, ist ein Ausdruck der „allen Romanciers vertrauten Hoffnung, die eigenen Dämonen auszutreiben, indem man sie schriftlich niederlegt.“²⁸¹ Cohn und Schatz sind einer chaotisch-grotesken Welt ausgeliefert,

²⁷⁸ Vézina, Vital: Et si ce n’ était qu’ un rêve. Rêve, trauma et création. In: Filigrane: écoutes psychothérapeutiques. Band 16, Nr. 2 (2007), S. 48.

²⁷⁹ Siepe: Der Tanz des Dschingis Cohn. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 179.

²⁸⁰ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meßner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 337.

²⁸¹ Huston, Nancy: Romain Gary – ein Fremdkörper in der französischen Literatur. In:

die weder weltlichen Ordnungen noch Gesetzen folgt. Teile der Geschichte tauchen immer wieder auf, die Figuren sind Spielbälle einer unvorhersehbaren Macht. Die Figuren waten in den Versatzstücken des Schriftstellerunterbewusstseins. Schatz sieht plötzlich aus wie die Inkarnation der Virilität der Herrenrasse, als neuer Führer schlägt Cohn scherzhaft vor, solle er es noch einmal bei Lily versuchen. Die Ausgangsebene wird immer wieder verschoben, Träume sind von der Realität nicht mehr zu trennen. Am Ende des Romans wird das Hin und Her zwischen den verschiedenen Erzählebenen völlig undurchsichtig, „und die Handlung verliert sich in einer wahren Bilderorgie, in der sich die Mona Lisa und die Schoah, Mozart und die Stacheldrahtzäune, Stradivaris und Böcke überlagern und vermischen.“²⁸² Eines jedoch hat Bestand: Die Groteske und der Schwarze Humor. An dieser Stelle sei ausführlich zitiert, wo Cohn, Schatz und auch die LeserInnen da hineingeraten sind.

I myself am rather hampered, I receive a salt shaker in the eye, a bicycle pump is bothering me from behind, I discover that I am holding the Mona Lisa in my arms and that I am surrounded by every kind of object of worship, amongst which I detect a goat, three Buddhas, two Stalins, six pairs of nice clean Mao Tse-tungs, a ton of saints with fluorescent halos, a *Kama Sutra* with an illustration on the cover of Marx and Freud in the same bed, a toothpick, ten kilos of Khmer art, one de Gaulle, two pairs of Zen breeches, eighteen Oedipus complexes in good condition, Rude' s *La Marseillaise*, ten cattle trucks full of democracy, three red perils, one quite new yellow peril, a best-period human-skin lampshade sold with Vermeer, an ass full of pity by Hieronymus Bosch, a complete set of Saint Sulpice Christs, twenty pairs of boots full of Jewish suffering, a whole collection of hearts which bleed when you insert a coin, thirteen civilizations which can still be of use, a completely drunken *La liberté ou la mort*, a leper' s kiss (as a matter of fact, that is how the leper got infected in the first place), fifty humanist operas, a swan song, a crocodile tear, ten million clichés, a bicyclist who never arrived anywhere, and the skullcap of my beloved master, Rabbi Zur of Bialystok, still full of ecumenism. It' s a real dump, that chap' s subconscious. (GC, 172f.)

Losgelöst von Einheiten der Zeit, des Raums und abseits jeglicher Kausalitäten wechselt die Szenerie in Augenblicken, vergeht die Zeit fern jeder Logik. Gary schwankt dabei zwischen Idealismus und Zynismus. In einem Moment wandeln Cohn und Schatz in einer Idylle – dem Ausdruck des Wunschtraums des Idealisten Gary – in einer utopischen Landschaft voll Einhörnern, Musen und Engel. Hier hat die kulturelle Renaissance stattgefunden, „universal love“ (GC, 220) sich durchgesetzt. Im nächsten Moment wird das Szenario obszön, Lily erscheint als anbietende Hure, Florian als ihr Zuhälter. Dann glaubt sich Schatz in der Psyche eines „sex maniac.“ (GC, 126) Romain Gary gelingt es, die LeserInnen in seine Romankunst hineinzuziehen. Sie verstricken sich in deren Komplexität, während der

Schmidt, Delf (Hg.): Masken, Metamorphosen. Reinbek 2000, S. 125.

²⁸² Huston: Gary – ein Fremdkörper. In: Schmidt (Hg.): Masken. Reinbek 2000, S. 125.

Schriftsteller die Fäden, die er literarisch zieht, sichtbar macht. Astrid Poier-Bernhard stellt fest, dass manche journalistischen wie akademischen Kommentatoren des Textes den Schauplatz des Romans außer Acht ließen:

In einem Unterbewusstsein darf es von Phallussymbolen nur so wimmeln, hier darf es auch eine unwahrscheinliche Serie von Triebverbrechen im Wald von Geist geben und diese dürfen dann auch noch in eine Allegorie übergehen, wie dies in Garys Roman eben der Fall ist.²⁸³

Der Schauplatz rechtfertigt die rapiden Wechsel zwischen realistischen und traumhaft-grotesken Episoden sowie die allegorischen Figuren. Für Cohn ergeben sich vier Möglichkeiten, die ihre Situation erklären können. Erstens könnte der Typ der Messias sein, der endlich gekommen ist, um die Menschheit von ihrem Unterbewusstsein zu befreien und ins Licht zu führen. Zweitens könnten sie im Unterbewusstsein Gottes sein, der sich befreien möchte, um endlich Frieden zu finden. Drittens versucht vielleicht jemand die Welt zu erschaffen. Um einen klaren Start zu ermöglichen, muss man aber erst all den Dreck loswerden. Viertens ist der Typ vielleicht ein ekelhafter Idealist, der genug hat von den Juden, den Deutschen, dem Samen der Spezies.

Doch er wäre nicht Cohn, wenn er gegen sein Dasein als psychoanalytisches Element im Kopf eines Schriftstellers nicht aufbegehren und nicht noch eine Pointe draufsetzen würde. Die Tatsache, dass es dort stinkt und er plötzlich in sumpfigem Miasma watet, spricht dafür, dass sie sich tatsächlich im Unterbewusstsein befinden: „Besides, guilt, Jews, Nazis, Death, Humanity, impotence, frigidity, the celestial bull – you don’ t have to be a genius to guess that we are dealing with an intellectuel.“ (GC, 127) Cohn tritt nun als Kritiker des Schriftstellers auf. Was ist schon von jemandem zu erwarten, bei dem es ständig um das Absolute, Gott, Humanität, Tod, einen Salzstreuer, die *Encyclopædia Britannica*, eine Gießkanne geht. Es gilt sich gegen die Austreibung zu wehren: „I can understand that he might want to vomit a Nazi of your sort, [...] but what about me?“ (GC, ebd.) Erneut evoziert Gary die negative deutsch-jüdische Symbiose, indem er Cohns Reaktion auf diese unvorstellbare List der Geschichte aufzeigt.

The monstrosity of this is such that I am seized by fits of laughter. The idea that the word “Jew” can correspond to the word “German” till the end of time, by a *natural* process of association, is a real apotheosis of humanity. (GC, 127)

²⁸³ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meßner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 345.

So wie Cohn zuerst beschlossen hat, sich nicht aus dem Geist Schatz' entfernen zu lassen, gilt nun für die Schriftstellerpsyche: „I am here to stay. [...] I' m just as badly off here as anywhere else. It' s always the same shit of a subconscious everywhere. It' s collective.“ (GC, 128) Wie dieses Zitat zeigt, erscheint das imaginierte nicht als individuelles Unterbewusstsein eines Einzigen. Astrid Poier-Bernhard analysiert:

Garys Denken, das von einem Schwanken zwischen der Utopie eines tatsächlich menschlichen Menschen und der radikalen Desillusionierung dieser Wunschvorstellung gekennzeichnet ist, findet in der dynamisch-traumhaften, nicht auf einer Realitätsebene angesiedelten Welt, die den Erlebensraum von Schatz und Cohn bildet, einen unmittelbaren bildhaften Ausdruck. Aber wenn Gary dieses Unterbewusste auch als das seine darstellt, geht es ihm nicht darum, es als individuelles von anderen abzugrenzen.²⁸⁴

Cohn und Schatz stecken fest in einem Boden, der plötzlich weich wird, „it' s sentimental, it' s tender, one can still build on it for another thousand years of exploitation and make believe.“ (GC, 173) Das kollektive Bewusstsein ist nicht nur der Ort, an dem die Verbrechen der Vergangenheit gesammelt sind, sondern auch der Nährboden für all jene der Zukunft.

4.3.6. *Im Wald von Geist*

Die Szene in der Wachstube endet mit dem Zusammenbruch Schatz' /Cohns. Die gerufenen Sanitäter spritzen dem oder den „Verrückten“ ein Beruhigungsmittel, das in ihnen unkontrollierbares Lachen auslöst. Einer der Sanitäter kommentiert, dass das neue Mittel noch viel besser wirke als Lachgas, ohne zu ahnen, was er mit dem Wort „Gas“ bei Cohn auslöst: „There are some words which you don' t say twice to a Jew and the word ,gas' is one of them.“ (GC, 106) Cohn nimmt alle Kräfte zusammen, tritt im Inneren Schatz' so stark, dass dieser von der Tragbahre aufspringt und eine wahnwitzige Flucht hinlegt. Das Groteske bricht in die harmlos wirkende Szene ein:

As it happened, there was a parade of neo-Nazis marching through our town of Licht, screaming *Deutschland erwache*, singing *We shall march again* and *Let us get our beloved Fatherland back from the Poles*, and it must have boosted Schatz' s morale considerably, because he gave von Thadden the Nazi salute, and even had the time to stop briefly on his way, open his fly, and show his thing proudly to the

²⁸⁴ Poier-Bernhard: *La Danse*. In: Segler-Meßner (Hg.): *Vom Zeugnis*. Frankfurt/Main 2006, S. 338.

new Fuehrer, to prove that he had not yet been circumcised. The new Fuehrer showed him his, and as tremendous cheer arouse from all the marching, rising virility, I experienced a moment of optimism, of wild hope. You never can tell, maybe von Thadden and his neo-Nazis will make it, maybe Germany will go through it all again? I must confess that there are moments when I wish it for them from the bottom of my grave. (GC, 106f.)

Nur ein Absatz markiert den Schauplatzwechsel, der daraufhin passiert. Cohn/Schatz befinden sich im Wald von Geist, den die beiden nur zu gut kennen. Cohn hat Schatz oft hierher gebracht. Einmal geschah dort ein grotesker Rollenwechsel: Schatz legt sich in die Grube, die er seine Opfer einst ausheben ließ. Cohn reagiert verärgert, er kann dieser Geste nur Unverständnis entgegenbringen. „What the hell, it was my place. I had paid quite a price for the right to lie there“ (GC, 108), kommentiert in einer Kritik an ritualisierter Erinnerung, dass sich Schatz gehörig irrt, wenn er glaubt, damit etwas wiedergutzumachen und seinen Frieden finden zu können. Darüber hinaus kann er auch nichts für ihn tun, denn es gibt niemanden, der „Feuer!“ schreit und er hat auch kein Maschinengewehr. Selbst wenn er könnte, hätte er ihn nicht getötet. Die Episode endet mit Cohns zynischer Bemerkung: „Sometimes I wonder if I am not a bit cruel.“ (GC, ebd.)

Die Löcher des damaligen Massengrabs sind gut sichtbar, sie werden als Erinnerungsstätten besucht, auch wenn Cohn nicht verstehen kann, wofür das gut sein soll. Die Szenerie ist geprägt von einem grotesken Kontrast. Der Ort der Massenerschießung erscheint überaus friedlich und idyllisch, doch „on a fine day you can hear the sobs rising from the German earth, however little ear you may have.“ (GC, ebd.) Die grotesken Bilder sind zahlreich in diesem Roman. Wenn Lily lacht „the entire forest of Geist lights up and is transformed before my eyes into a battlefield covered with inspired corpses.“ (GC, 123) Der Wald von Geist ist auch Schauplatz eines gleichzeitig ernsthaft und lachhaften Gesprächs zwischen Genghis Cohn und Florian, dem Tod. Während die beiden über Menschenleben verhandeln, haben sie viel zu lachen, sodass Cohn der Tod als idealer Bühnenpartner erscheint: „Death and his Jew, what a duet, what a treat for the music hall!“ (GC, 142) Dieser gibt Auskunft über seinen harten Alltag. Er leidet unter einer Rezession, der Markt ist übersättigt. Die Leute wollen nichts mehr bezahlen. Sogar in Vietnam wird mit einer Pipette gemessen.

Do you know what a great historical fresco costs? Millions. For Stalingrad alone they paid me three hundred thousand. The Jews coughed up six million. And besides, it takes time. In order to deliver *Guernica* I had to work for three years. And what did that bring me? A million and a half. That was bad business. A good epidemic brings me more. And yet, the Spanish Civil War is one of my

masterpieces. It has everything – Spain, cruelty, Goya, light, passion, sacrifice.(GC, 139)

In einer grotesken Verknüpfung von Massensterben und wirtschaftlichem Markt wird mit Menschenleben gehandelt, der Aufwand mit Gewinn aufgerechnet. Seit Hitler und Stalin ist Florians Wirtschaftskonzept einer Inflation unterworfen, weswegen er die Preise heben musste. „For the Second World War, I charged thirty million, and sometimes they seem to think that it wasn’ t too costly“ (GC, 139), lässt er wissen. Dabei stellt sich der Tod noch als Idealist hin. Wenn ein großes Kunstwerk und eine gute Geschichte dabei herauspringen, ist er bereit, den Mehraufwand zu betreiben. Der Hintergedanke ist klar, wenn er sich bei Cohn erkundigt, wie die Lage in Israel stehe. Wenn sie etwas wirklich Feines wollten, ist er bereit, ihnen einen Spezialpreis in Form eines historischen Freskos, das die ganze Welt bewundern wird, anzubieten. Gary lässt Cohn in seinem Zynismus antworten „You’ ve already done enough for the Jews.“ (GC, 140) Aber Florian ist den Juden ohnehin zu teuer geworden. Im Vergleich brauchte es vor 2000 Jahren um ihr schönstes Werk zu vollführen nur einen Einzigen von ihnen.

Der „Höhepunkt der bildlichen Ausgestaltung der allgemein markanten Oben-Unten Opposition des Romans“²⁸⁵ ist mit folgender Szene erreicht: Im Tal unter dem Wald versammeln sich Menschen, ziehen in gemeinschaftlicher Anstrengung an einem Seil, das im Himmel verschwindet. Sie versuchen Gott auf die Erde zu bringen, den Einzigen, der Lily vielleicht Erfüllung verschaffen kann. Cohn stellt theologische Hypothesen auf: „The more you plunge into a man’ s subconscious, the more certain you are of finding God, and the more you plunge into God’ s subconscious the surer you are of finding man, *tfou, tfou, tfou.*“ (GC, 186) Wie so häufig tritt das Groteske plötzlich in dem Roman auf: Jesus Christus erscheint tatsächlich im Wald von Geist. Er kehrt auf die Erde zurück um zu sehen, wie sich die Dinge entwickelt haben, im Glauben, dass zweitausend Jahre Christenheit etwas verändert hätten. Er ist fast nackt, abgemagert, mit Wunden übersät – Folge eines Empfangskomitees, das seine Wiederkehr begrüßte. Mit all den byzantinischen Ikonen hat ihn die Polizei sofort erkannt, ihm eine Dornenkrone auf den Kopf gerammt und versucht ihn ein zweites Mal, diesmal auf ein größeres, schwereres Kreuz zu nageln. Christus muss erkennen, dass Kreuzigungen auf der ganzen Welt nun zum Alltag gehören, dass seine eigene sich nicht gelohnt hat. „If I could have foreseen it, I would have remained a Jew.“ (GC, 216) Von Auschwitz hat er aus den Zeitungen erfahren, und einen Entschluss gefasst: „That’ s why I

²⁸⁵ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meßner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 346.

categorically refuse to try and help them again. Too much is too much. They' ll never change. All it would result in would be a few more orders for the museum." (GC, 217) Er wird hinterhältig überfallen von „Michelangelo, Leonardo, Cimabue, Raphael, and *tutti-frutti*" (GC, 217), die Pinsel gezückt, in monströser Grimasse, „their faces slit from ear to ear with greedy smiles.“ (GC, 217) Sie verlangen, dass er auf dem Kreuz posiert, um der Kunst willen, die ihn nie zu repräsentieren verstand.

They' ve painted him so many times as a weakling, docile, sweet, effeminate, full of acceptance, that they' ve ended by believing Him to have really have been like that, as mild as a lamb. They are mistaken. His face is so strong, so severe and virile, and His eyes of such hardness that to see Him is to understand to what degree both Jesus and the Jews have been betrayed and misrepresented, and how centuries of art have sunk into fakery and falsehood. (GC, 218)

Jesus erscheint als „mensch [sic!], a real one.“ (GC, 218) Der Messias flüchtet aus dieser Welt und Cohn hilft ihm, sich mit Steinen vor dem Andrang der Künstler zu verteidigen.

Ebenfalls im Wald von Geist sieht sich Cohn einer neuen Gefahr gegenüber. Die Menschheit, im Roman bezeichnet als „brotherhood“, möchte ihn in ihren Kreis aufnehmen und vereinnahmen. Die Juden als ewige Außenseiter der Geschichte wurden aus diesen Strukturen bisher ausgeschlossen und so nicht Teil der blutigen Geschichte.

It is no longer a question of suppressing me physically, but morally and spiritually, by ‚fraternizing‘ me, and thus forcing me to shoulder the collective responsibility of the species, which would have, among many other grisly consequences, that of making me responsible for our own extermination. (GC, 209)

Die Bruderschaft ist in einem grotesken Bild getränkt in Blut und Napalm, voll Hass, brennenden Leichen und ermordeten Kindern. Als Teil derselben könnte Cohn seine eigene Armee, Blitzkriege, seine eigenen Rommels, und „one day, maybe, who knows, your own Napoleons and Hitlers!“ (GC, 212) bekommen. Überaus deutlich erkennbar ist Garys skeptische Sicht auf jede Art von Ideologie, auf das Ausbilden einer Gruppenidentität durch die Etablierung von Feindbildern. Die Folgen zeichnet der Autor deutlich, in grotesker Vermischung von Realität und Fiktion, im Streben nach einer höheren Sache und blindem Gehorsam.

Brotherhood rises from all sides and the stink is such that I am overcome with longing for the sewers of the Warsaw ghetto. Not one bit of their history is missing from the first crucifixion to the current ones, Stalin rushes and sticks his tongue into my mouth, I invent slavery, crusaders make room for me, St. Louis shows me how

to wipe out a population in the name of God, Simon de Montfort teaches me how to take a newborn heretic baby by the heels and smash its head against the walls of Toulouse, I guillotine right and left, and thereupon de Gaulle officially places me next to France on their historical tapestry, among their other golden legends, by proclaiming, on November 17, 1967, that the Jews are 'people of the elite, self-assured and domineering.' I shout 'Vive l' Empereur,' I'm made Marshal of France, standing knee-high in corpses. (GC, 214)

Die Deutschen versprechen, all den Schaden und verleumderische Propaganda der Juden zu vergessen. Die Kiesinger Regierung spricht sich für eine Massenimmigration von Juden in Deutschland aus, denn die dreißigtausend, die noch im Land leben, reichen nicht aus, um eine Ideologie und historische Mission aufzubauen. Mindestens eine Million sind notwendig, um das nationale Bewusstsein wiederzuerwecken. „One feels today in Germany an apathy, a lack of ideal, of purpose, which are painful to see: *the Jews have simply got to come back.*” (GC, 211) Die Israelis versuchen mit jüdischer Hutzpeh, ihn auf ihre Seite zu ziehen, den gelben Stern abzureißen. Mit dieser symbolischen Handlung spricht Gary das Bedürfnis der Israelis an, ihre Vergangenheit und insbesondere den Holocaust hinter sich zu lassen, um eine eigene Identität auszubilden. Der Preis dafür ist hoch: „I wouldn't be surprised if, in the process of becoming human a hundred percent, they had become twenty percent anti-Semitic.“ (GC, ebd.) Zum Ende des Romans kann sich Cohn scheinbar nicht mehr erwehren. Er wird zum Denkmal des unbekannten jüdischen Helden im Warschauer Ghetto und so Teil des kulturellen Erbes. Eine schwache Hoffnung seine Würde wiederzuerlangen, setzt er noch in Frankreich, wenn „liberté, égalité, fraternité“ (GC, 228) ihr wahres Gesicht zeigen. Gary bezieht sich auf 1967 erstellte Statistiken: „one percent of the sons of Joan of Arc, when polled in 1967, approved of the extermination of six million Jews by Hitler, fourteen percent proudly declared themselves anti-Semites, thirty-four percent affirmed that they would never vote for a Jew.” (GC, 229) Den/Dem Juden wird in verzerrter Überspitzung nationalsozialistischer Ideologie alles verziehen: die Revolte im Ghetto, Hitler („That was the most wicked thing Jews have done to Germany, [...] but there were so many of you, you couldn't help it.“ GC, 231), dass sie mit arischen Frauen geschlafen haben („Whores will always be whores.” GC, ebd.), dass sie gierig immer die Hand nehmen, wenn man ihnen den kleinen Finger hinstreckt („The Germans, too, have been libeled. Look at all the libels people have been speaking about Oradour, about Buchenwald, about Treblinka.“ GC, ebd.), dass Marx Jude war („Let bygones be bygones.” ebd), Eichmann („We forgive you Eichmann too. Besides, Germany needs a few martyrs. Who knows, two thousand years from now, Eichmann might look quite different.” ebd). Die Nase und die Ohren lassen sich mit

plastischer Chirurgie „bessern“. Die Protokolle der Weisen von Zion waren nur eine Legende, „[a] little contribution to our Culture.“ (GC, 230) Cohn schreit nach Hitler, Goebbels und Streicher, irgend jemand, der ihn wieder subhuman machen könnte, denn er möchte niemanden töten. Doch dann stellt er sich in Position, neben Napoleon, Louis XIV., Kaiser Wilhelm, dem Afro-Amerikaner in GI Uniform. Cohn zieht die Hosen aus und wäre nicht er selbst, wenn er in seiner Niederlage nicht noch eine komische Wendung herbeiführen würde, die den bitteren Kern der Sache trifft.

“That’ s the spirit, Cohn!” Schatz yells triumphantly. “Forward march, into History, with the rest of us! Bang her! Give her a real kick! Kill the bloody bastards!”
I think it over for a moment. “Which ones?” I ask. (GC, 232)

Bereit, die Bastarde zu töten, ebnet sich seine jüdischen Züge, er erhält eine Armee, einen Sitz bei den Vereinten Nationen, eine spirituelle Mission, eine historische Aufgabe und spricht in einem paradoxen Bild noch schnell das Kaddisch für sich selbst „for the vanishing ghetto Jew who wanted no part of it and who has always been considered as unclean, because he refused to take bloodbaths.“ (GC, 235) Cohn und Schatz sind nun amerikanische Soldaten im Vietnamkrieg und dadurch Kameraden: „[W]ar can be great, it cements brotherhood.“ (GC, 222) Aus diesem Traum erwacht Cohn, findet sich mit seinem Maschinengewehr umgeben von vietnamesischen Leichen, ist mit Orden hochdekoriert, vergibt seinem nun besten Kameraden Schatz, der nur seine Pflicht tat, pfeift das Horst-Wessel-Lied, um ihn zu sich zu holen, versucht sich eine Zigarre anzustecken, die sich als eine Kinderhand erweist. Cohn erwacht und hat folgende Vision:

Jews parading in Nazi uniforms, shouting *Sieg heil* and saluting a non-anti-Semitic Hitler: humanity transcends the shape of the nose and the color of the skin, each newly accepted brother presses a trigger, throws a grenade, and shouts: Look Ma! I’ m human too. (GC, 226)

Nur die Versicherung, dass sein gelber Stern noch das ist, kann ihn beruhigen, dann besteht noch der Rest einer Chance.

All I need now to feel completely reassured is to see the old sign at the gates to their brotherhood:
JEWS AND DOGS ARE NOT ADMITTED (GC, 226)

Gary zeigt am (Alp-)traum im (Alp-)traum, wie leicht es ist, auch für das Opfer zum Täter zu werden und drückt seine bitterste Kritik an einer Welt aus, in der das Morden kontinuierlich weitergeht. In einer der letzten Szenen des Romans sehen wir Cohn, Lily und Florian mit schwarz bemaltem Gesicht folgen. Er versucht sich damit zu tarnen, in der Hoffnung, mit schwarzer Hautfarbe und der damit einhergehenden Außenseiterposition könne er sich der Vereinnahmung entziehen. Diese traumhaft-groteske Episode im Roman ist Garys großer Abgesang auf das Ideal der Menschheit als Bruderschaft.

4.3.7. *Kunst*

THE BARON: "Goethe! Schiller! Lessing!"
 THE COUNT: "Montaigne! Descartes! Pascal!"
 ME: "All with their asses bare!"
 SCHATZ: "*Gevalt!*"
 ME (kissing him on the forehead): *Bei mir bist du sheyn!*²⁸⁶
 GOETHE: "Mehr Licht!"
 DE GAULLE: "Princess of the legends . . . Madonna of the frescoes . . ."
 NAPOLEON: (he goes psh-psh-psh . . .)
 HITLER: (he goes psh-psh-psh . . .)
 LORD RUSSELL: (he goes psh-psh-psh . . .)
 ALBERT SCHWEITZER: (he goes psh-psh-psh . . .)
 JESUS:
 "Oh, no, not Him!" roars Schatz. "We, the Germans, we will never again allow anyone to touch the Jews!" (GC, 101)

Nancy Huston hat darauf hingewiesen, dass es folgende Fragen sind, die Gary in seinen literarischen Werken nach 1965 immer mehr beschäftigen: „Worin besteht einerseits die politische Verantwortung des Künstlers? Und wie läßt sich andererseits die Naivität der klassischen Erzählformen aufbrechen?“²⁸⁶ Garys Romane „sind hinsichtlich des Inhalts buchstäblich besessen von dem Zwiespalt und der gleichzeitigen unerträglichen Komplizität zwischen menschlichem Leid und ästhetischer Schönheit und stürzen, was die Form angeht, den schöpferischen Gestus in immer schwindelerregendere Abgründe.“²⁸⁷ Aus diesem Motiv entwickelt sich die stärkste und raumgreifendste groteske Kontrastierung in *The Dance of Genghis Cohn*: der immer wieder aufgerufene Gegensatz der geistvollen deutschen Kultur und der Massenvernichtung im Holocaust im Speziellen und der Gegensatz von Kultur und Kunst und den Gräueltaten der Geschichte im Allgemeinen. Der Roman beschäftigt sich

²⁸⁶ Huston: Gary – ein Fremdkörper. In: Schmidt (Hg.): Masken. Reinbek 2000, S. 124.

²⁸⁷ Ebd.

insbesondere mit Kultur in einem Verständnis von Leitkultur, somit einem Konzept, das richtungsweisend für das Kollektiv erscheint. Die Leitfigur, die eine solche Kultur repräsentiert, ist Lily. Lily in einer visuellen Groteske im Kreis der Künstler und der Kunst sei in folgendem Zitat veranschaulicht:

I can almost see Lord Russel, Albert Schweitzer, and Albert Camus holding her train. At the same instant a waterfall throws itself at her feet, peacocks take up their positions on the branches of the trees, looking like Persian miniatures, Raphael cherubs begin to rustle around her, unicorns are gamboling, Dürer springs forward hat in hand, kneels down and awaits her orders. Donizetti breaks loose, Watteau takes care of her smile, Hans Holbein the Younger throws his murdered Christ at her feet to give her the look of the Virgin, and at once hundred of our greatest Christs arrange themselves picturesquely around for the satisfaction of the eye. (GC, 112)

Über Lily eröffnet Gary einen weiten diskursiven Raum, der Reflexionen in viele Richtungen zulässt. Sie ist die Inspiration der großen Künstler, die dank ihr Meisterwerke erschufen. Ihre Opfer sterben voller Glück, „knowing that it truly existed, that it wasn't merely the opinion of the people.“ (GC, 64) Das Bild der Prinzessin, einer Erscheinung der Reinheit, Liebe und Perfektion, ist dabei eingebettet in ein Bild der Zerstörung.

In short, all the art of centuries leaps into the scales and reestablish instantly the balance, in spite of the hundreds of millions of her exterminated lovers: there is no more deficit, Our Lady is so surrounded by beauty that the blood and tears are instantly covered up with immortal art by her servants, she regains her virginity, the most terrible crimes turn into mines of precious gems, of themes, of sources of inspiration, into fountains out of which the Beauty gushes, each new horror acting as galvanization of creative genius. (GC, 113)

All diese Grausamkeiten erklärt der Roman in einer grotesken Sinnstiftung, als Florian den wahren Grund Lilys Existenz preisgibt:

Maybe I shouldn't be telling you this, luv, but you've been created for strictly cultural reasons. As soon as there's enough beauty in their museums, you'll be put to rest. Confidentially, peach, you're the victim of God's strong aesthetic leanings. That is, by the way, the reason for His strong support of the Catholic Church during the last two thousand years. (GC, 239)

Cohn verhöhnt und verdammt die künstlerische Verarbeitung geschichtlicher Bluttaten, kommentiert und rebelliert dagegen in typisch zynischer Weise. Über Leonardos bekanntestes Werk meint er: „I often get the impression that the Mona Lisa's smile is pure vandalism.“ (GC, 34) Aus verstümmelten Leichen produzierte Picasso *Guernica*, and Tolstoi „milked war and peace for his *War and Peace*.“ (GC, 125) Tausende Künstler haben den Tod Jesus Christi

zur Erschaffung von Werken von größter Schönheit ausgebeutet. Aus dem Leiden etwas Schönes zu schaffen, das empfindet er als unchristlich. Cohn endet seinen Exkurs mit einer vielschichtigen schwarzen Pointe, die sich in einem Atemzug auf die Vermarktung von Gräueln und antisemitische Zerrbilder bezieht:

In my humble opinion, the Church should have forbidden the Renaissance masters to capitalize on the Crucifixion and should have left the artistic exploitation and profiteering of the Fra Filippo Lippi and Giotto type to us unworthy Jews, like the practice of usury. (GC, 35f.)

Der Umweg einer Kritik an Renaissance-Darstellungen des Leidenswegs Christi dient Gary dazu, einen Diskurs über die Möglichkeit und Angemessenheit den Holocaust als Bearbeitungsfeld der Schönen Künste zu eröffnen. Wenn der Roman zusehends ins Fantastisch-Groteske kippt, wird dies deutlicher. Dann erscheinen Cohn auch banale Dinge, wie das Erscheinen des Korporals Klepke mit den letzten Autopsieberichten, wie das Meisterwerk eines neuen Dürers.

The ghastly idea flashes through my mind that here is another Renaissance in the making and that soon all that will be left of the century's crimes will be magnificent works of art, of which Germany and all humanity will be immensely proud. With a little bit of luck and genius even six million gassed Jews will become a major contribution to Culture. (GC, 42)

Viele Bücher finden sich im Wald mit dem sprechenden Namen Geist. Cohn kann nicht umhin zu lächeln, als er sie sieht, er versteht die Doppeldeutigkeit des folgenden Satzes: „Lily and Florian always leave a lot of literature behind them.“ (GC, 111) Gary lotet in *The Dance of Genghis Cohn* zahlreiche Paradoxe aus. Das stärkste unter ihnen ist jenes, „daß die Kunst – insbesondere die Romankunst, das Geschichtenerzählen – zwar inmitten des Grauens als einziger Hoffnungsschimmer leuchtet, gleichzeitig aber mit diesem Grauen eng und sogar untrennbar verbunden ist.“²⁸⁸ Innerhalb des Romans ist es Genghis Cohn, der dieses Dilemma begreift und in überspitzter Weise kritisiert. Die Kunst „auf dem Rücken der Opfer“ zielt nach Cohn auf das Vergessen. Sie sei ein Exorzismus und besonders „geübt im Exorzieren scheinen ihm die Dichter, die – vom Dibbuk besessen – nichts Wichtigeres vorhätten, als sich seiner zu entledigen, indem sie Bücher produzierten.“²⁸⁹ Cohn ist folgender Überzeugung:

²⁸⁸ Huston: Gary – ein Fremdkörper. In: Schmidt (Hg.): Masken. Reinbek 2000, 119.

²⁸⁹ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, 132f.

I' ve always believed that if we still talk about Auschwitz and Treblinka, it' s because the thing has not yet been redeemed by a beautiful work of literature. Am I, by any chance, being written up, or turned into a work of art or a poem, God forbid? That' s one way of getting rid of me, a well-known method of exorcising the dybbuk. (GC, 125)

In dieser Argumentationslinie bezieht sich Gary auf ein zur Zeit des Erscheinens des Romans aktuelles Beispiel. Jean-François Steiner hatte 1966 ein Buch mit dem Titel *Treblinka*²⁹⁰ veröffentlicht, in dem er das Leben im gleichnamigen Lager schildert. Die darin enthaltene Behauptung, die Juden hätten sich in den Lagern selbst zu Komplizen ihrer Vernichtung gemacht, löste bei ihrer Veröffentlichung eine Kontroverse aus.²⁹¹ Steiner erscheint in Garys Roman als ein Beispiel für jene Autoren, die Cohn sarkastisch herbeizitiert: „I keep abreast of the news, as I have nothing else to do, and I recently discovered a certain Jean-François Steiner, *Treblinka*: We stood obligingly in line, in front of the gas chambers, we never resisted extermination.” (GC, 83) Die Rolle der Schriftsteller ist es demnach, die zerstörerischen Absichten der Juden am Holocaust aufzudecken, Geschichte derart zu schreiben, dass die Täter als Opfer erscheinen. Cohn setzt hinzu: „Somewhere there must be an author willing to unveil our diabolic maneuver, and describe how we transformed the Nazis into a blind and obedient tool in our hands.“ (GC, 84)

In einer solchen Betrachtungsweise dient Literatur nicht dazu, Erinnerung zu bewahren, sondern das Vergangene zu verhüllen oder auszutreiben. Über Cohns Ausführungen werden konsequenterweise auch Romain Gary und sein Schreiben zum Ziel der Kritik. Denn der Schriftsteller ist Teil der Maschinerie, einer jener, die fleißig danach streben, im Auftrag der Kultur Leiden in Kunst zu verarbeiten, um damit letztendlich das Vergangene auszulöschen. „Während der Tanz im Unbewußten die Wunden offenhält, zielt das kulturelle Schaffen auf Heilung und auf Verwischung der Verbrechen,“²⁹² hält Judith Klein fest.

Garys Kritik an Kunst und Kultur richtet sich auch auf den Markt, in dem sich die Herstellung und der Vertrieb der so entstandenen Werke vollziehen. Mit dem Grauen wird in einem grotesken Bild Handel betrieben, nach den Gesetzen der Wirtschaftlichkeit. Die Schriftsteller erklären Cohn bei seinem Eintritt in die Bruderschaft, dass das jüdische Leiden für sie zwar sehr wertvoll war, nun aber langweilig werde. Es habe ausgedient in einem Markt, der mit der Zeit gehen müsse. Die fünfundzwanzig Jahre währende Herrschaft des großen Unterhalters Cohn ist vorüber.

²⁹⁰ Steiner, Jean-François: *Treblinka*. La révolte d'un camp d'extermination. Paris 1966.

²⁹¹ Vgl. Moyn, Samuel: *A Holocaust Controversy: The Treblinka Affair in Postwar France*. Waltham 2005.

²⁹² Klein: *Literatur und Genozid*. Köln [u.a.] 1992, S. 133.

They had enough of the Jewish *shtik*. Things are happening, you know. They want the Negro *shtik* and the Vietnam *shtik*. You can't keep six million Jews on the best-seller list forever. [...] Cohn, you're about as much in demand right now as Hiroshima. The public's conscience is busy elsewhere. (GC, 235f.)

Rechtzeitig zur Biennale in Venedig muss man etwas Neues abliefern. Die abstrakte Kunst befindet sich, in einem grotesken Bild veranschaulicht, auf dem Vormarsch: „napalm does things so well that one can no longer distinguish a nose, a face, a limb; this is surely the end of the figurative period.“ (GC, 237) Auf den letzten Seiten macht Cohn Platz für die nächsten großen Errungenschaften der Menschheit: die Entwicklungen der nuklearen Waffentechnik, vielleicht, oder den aussterbenden afrikanischen Elefanten. Die verhungernenden Bauern in Südafrika müssen sich noch gedulden, da die Abgabefrist für das Vietnamwerk naht. Wenn Cohn aber neues Material hat, solle er sich doch melden. Garys unverzeihende Sicht auf einen Markt, der die Gräueltaten der Geschichte konsumierbar macht, und letztendlich auf eine Gesellschaft, die ohne aus der Geschichte zu lernen immer nach neuem Grauen giert, bestätigt auch das letzte Gespräch zwischen Lily und Florian. Noch sind nicht alle Potentiale ausgeschöpft, man kann die Hoffnung an eine Spezies nicht aufgeben, die so hohe Werte habe, dass sie mitten im Vietnamkrieg für einen Monet eine Million Dollar bezahlt.

4.3.8. Zivilisationsbruch

Der Roman realisiert ein Thema, das in Garys Werken wiederholt auftaucht: „l' Europe dite civilisée, si fière de sa culture, de ses œuvres d' art, de ses musées, de sa musique, de ses droits de l' homme, avait produit la barbarie: les prologs et Auschwitz.“²⁹³ Mit der Erschießungsszene befinden wir uns mitten im Herz des Zivilisationsbruchs, wie ihn Dan Diner beschrieben hat. Das Unvorstellbare lässt keine handlungsrelevante Vorstellung zu, so berichtet auch Cohn von der Unfähigkeit der Opfer, das Geschehen in seiner schrecklichen Dimension zu antizipieren und zu begreifen.

By the way, did you know that right up to the last moment there were some among us who never believed that the Germans would really do *that* to us? We just thought that they were merely anti-Semitic. (GC, 210)

²⁹³ Anissimov: Romain Gary. Paris 2004, S. 411.

Warum sich Cohn seiner letzten ausdrucksstarken Geste bediente, weiß er selbst nicht zu sagen. Möglicherweise, sinniert er, war es eine Art böse Vorahnung, dass den Juden eines Tages vorgehalten werden würde, sie hätten keinen Widerstand geleistet. Cohn ist zumindest angetan von seiner Aktion, hofft, dass sie der Nachwelt erhalten bleiben werde und er ein wenig zu „our cultural heritage“ (GC, 23) beigetragen habe. Seine Überlegungen lesen sich folgendermaßen:

I do not wish to sound bitter, but I do believe that six million Jews left without any help at all by the civilized world could not address the latter a more heartfelt and befitting message than “Kiss my ass,” or that the civilized world deserved anything more noble and dignified. Anyone who thinks otherwise should have his conscience examined. (GC, 23)

Deutlicher kann eine Kritik an der „zivilisierten Welt“, die den Holocaust hervorbrachte und nichts tat, um ihn zu verhindern oder zu stoppen, kaum sein.

Die Mordserie im Wald von Geist ist auf Romanebene auf verschiedensten Ebenen von Bedeutung. Von deren Aufklärung hängt Schatz’ Ansehen und Karriere ab. Doch über diese private Ebene hinaus haben die Morde Einfluss auf „the world’ s opinion and [...] the new German image.“ (GC, 31) Dass die gesamte zivilisierte Welt sich nun bestürzt zeigt, erscheint im Licht des oben angeführten Zitats zynisch. Gary führt seine LeserInnen virtuos tiefer und tiefer in die Problematik der motivlosen Morde in Licht und eröffnet damit den Vergleich mit dem Holocaust. Die Mordserie im Wald von Geist weist in die Vergangenheit zurück, ist der „zeitliche Knotenpunkt von deutscher Nachkriegsentwicklung und den vorausgegangenen Verbrechen des Naziregimes.“²⁹⁴ Vierzig Morde sind schließlich in Licht zu verzeichnen. Das entspricht der Zahl der ermordeten Jüdinnen und Juden im Holocaust im Jahre 1944. Während die Romanfiguren, abgesehen von Genghis Cohn, diese Verbindung nicht selbstverständlich ziehen können, ist sie für die LeserInnen umso klarer. Man spricht vom Verbrechen des Jahrhunderts, und Schatz denkt nach:

“It’ s the first time in all my experience,” he declares solemnly, “that somebody’ s carrying out mass murders without a motive, without a shadow of reason. ...”
That’ s too much. I can’ t let him get away with such *hutzpeh*, such gall. The time has come to refresh his memory. I show myself. (GC, 13)

Es ist Genghis Cohns Aufgabe, Schatz auf die Verbindung zwischen den aktuellen Geschehnissen, den sinnlosen Morden jetzt und damals hinzuweisen. Er spottet: „An

²⁹⁴ Siepe: Der Tanz des Dschingis Cohn. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 178.

ignoramus. The crime of the century indeed. What about me, then?“ (GC, 10) Bei jeder Leugnung einer Verbindung rüttelt Cohn mit seinem Erscheinen weiter am Nervenkostüm des am Rande eines Nervenzusammenbruchs stehenden Schatz. Die Realität hat den Humanismus eingeholt. Dies ist das Ende des Idealismus. Wenn es um die Morde geht, wenden die Humanisten, repräsentiert durch den Graf und den Baron, den Blick vom Humanismus ab, beschuldigen dann die Nazis, Stalin. Die Sinnlosigkeit des hier erneut evozierten Bruchs können sie nicht erfassen, denn in ihrem Weltbild tötet man nicht systematisch ohne Doktrin oder Ideologie.

“[I]t seems to me that when you begin to find corpses by the dozen, there is surely a good explanation. It can’ t be anything low and ordinary. There’ s got to be an ideal behind it, a profound faith, a creed, an ideology, a pure, disinterested motive. Some kind of vision, like Mao’ s, Hitler’ s or Stalin’ s. You say all the victims look delighted. [...] A willing sacrifice, on the altar of a great cause.” (GC, 46)

Schließlich müssen aber auch die Idealisten feststellen:

I have the impression that this is worse than a nightmare: this is reality! Gone is the age of enlightenment . . . Rousseau! Voltaire! Diderot! True, they sometimes were cynical, but at least they had style! They knew how to speak of our beloved, with beautiful words worthy of her! (GC, 95)

Garys Kritik gilt einer Zivilisation, die die Vernichtung um der Vernichtung willen hervorbrachte und die Idee der westlichen Zivilisation praktisch widerlegte. In diesem Kontext sind auch die grausam-ironischen Definitionen von Kultur zu verstehen, die im Roman angeführt werden. Als Genghis Sioma Kapelusznik, seinen Nebenmann beim Ausheben des eigenen Grabes fragt, was er von Kultur halte, ob er eine gute Definition des Wortes habe, „so that I would know I wasn’ t dying for nothing, but was leaving at least some kind of heritage behind me“ gibt Kapelusznik folgende Definition: „CULTURE IS WHEN MOTHERS WHO ARE HOLDING THEIR BABIES IN THEIR ARMS ARE EXCUSED FROM DIGGING THEIR OWN GRAVES BEFORE BEING SHOT.“ (GC, 59) Cohn kommentiert: „It was a good *khokhme*, and we both had a good laugh. I’ m telling you, there’ s no funnyman like the Jewish funnyman.“ (GC, 59) Lachen und Grauen sind in einer solchen Ausführung nicht mehr voneinander abzugrenzen. Doch stellt Gary hier die Welt des Holocaust dar, die an sich schon entfremdet ist, in der die Ordnungen vorangehender Zeiten mit dem systematischen Massenmord ad absurdum geführt wurden. Das Groteske, das der Roman etabliert, führt zu einer ambivalenten Wirkung, ist aber letztlich der Verweis auf die

Wirklichkeit. Ein wenig indigniert, dass er nicht selbst auf einen solch guten Witz gekommen ist, und die Zeit nur noch für die visuelle Geste gereicht habe, hat Cohn seit seinem Tod die viele Freizeit genutzt, um über Kultur nachzudenken. Angeregt durch Zeitungsberichte über die Simba-Massaker im Kongo formuliert er seine Ansicht in hartem Zynismus:

So let me put it this way: the Germans had Schiller, Goethe, Hölderlin, and the Simbas of the Congo had nothing. The difference between the Germans, heirs to an immense culture, and the savage Simbas is that the Simbas ate their victims, whereas the Germans turned theirs into soap. *This need for cleanliness, that is culture.*
(GC, 59)

Gary provoziert bewusst, urteilt Astrid Poier-Bernhard und erklärt:

Wie die [...] zynischen Definitionen von Kultur implizit zeigen, besteht Kultur nicht in einem großen ästhetischen Bewusstsein, nicht in einer großen Tradition von Kunst, auch nicht im Ideal von Ordnung und Sauberkeit, sondern *bestünde* in Menschlichkeit.²⁹⁵

Die Definition von Demokratie ist ebenso düster. Als sich die „League of the Rights of Man“ missgestimmt über die Mordserie zeigt, antworten Cohn/Schatz in der Wir-Form. „Well, that’ s their job, isn’ t it? And anyhow, this is a democracy. What does that mean? It means *that the victims were all willing.*” (GC, 100) Freiwillig zu sterben, das macht Demokratie aus. Garys Sicht auf die Welt nach dem Zivilisationsbruch ist unversöhnlich. Zeit erscheint zyklisch²⁹⁶ in diesem pessimistischen Roman, in dem Fortschritt unmöglich ist, die Katastrophen sich unendlich wiederholen. Im Roman ist es Genghis Cohn, der dies in aller Klarheit sieht.

I shrug. I really don’ t know what the fuss is about. It’ s nothing new not even peculiar to Germany: a devouring yearning, a heroic ambition, and a misplaced belief in their system, in their know-how, in their virility. Millions of heroes fucked themselves dead trying to fuck humanity happy. It’ s been going on since the beginning of yearning. Look at the French . . . and they’ re supposed to be great lovers. (GC, 63f.)

An anderer Stelle sagt Cohn: „I have absolutely no wish to undermine your society. You can have it. You deserve it a hundred percent. *Mazel tov.*“ (GC, 40)

²⁹⁵ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meßner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 346.

²⁹⁶ Vgl. Boisen, Jørn: La conception du temps chez Romain Gary. In: Revue Romane 29 (1994), S. 67.

4.3.9. *Laughter is a deeply human characteristic*

Jonathan Schorsch beschreibt Garys Humor in diesem Roman folgendermaßen:

Gary' s mordant black humor evinces a madcap, antic insouciance that partakes of the optimistic yet cynical revolutionary fervor of the 1960s. The smug obliviousness of Europe, of post-Holocaust Germany, will be overturned by the slapstick ethnic shtik of the cultures it tried to acculturate and destroy.²⁹⁷

Insbesondere die Figur Genghis Cohn ist als Ich-Erzähler und seinem Metier als Kabarettist entsprechend der Hauptlieferant schwarzer Pointen. Sein schwatzhafter Stil entspricht seinem früheren Beruf als Kabarettist. Dieser „easily meanders between burlesque frivolity and historical-philosophical commentary.“²⁹⁸ Cohns Redeweise führt fortlaufend zur Zusammenführung widersinniger Elemente, im Wechsel von jiddischen Ausdrücken und abstrakten Ausführungen. Kühl, reserviert und trocken gibt er Allgemeinplätze und Beobachtungen wieder, um sie zu überspitzen und ins Unerwartete zu kippen. Seine Witze sind in den seltensten Fällen von jener Natur, die ein affirmatives, freies Lachen auslösen. Der Schwarze Humor ist sein Metier, nach dem Zivilisationsbruch hat er dieses noch perfektioniert. Genghis Cohn selbst berichtet, dass sein Humor zu seinen Lebzeiten von vielen als problematisch kritisiert wurde. Ein Kritiker schrieb in Warschau über ihn:

Mr. Genghis Cohn' s humor occasionally sounds like some kind of helpless and hopeless self-defense. This comedian seems unable to find a middle ground between a sort of Jewish Uncle-Tomism and hostility, often sinking to downright provocation and abuse. (GC, 4)

Auch Cohns Freunde gaben ihm den Rat, weniger aggressiv zu sein, denn es gäbe schon genug Antisemitismus. Auf Cohns scheinbar verständnisvolles Einlenken „[m]aybe they were right“ (GC, 4) folgt eine Kostprobe seines mustergültig schwarzen Humors: Eines Tages habe er in Auschwitz einen derart komischen Witz erzählt, dass ein anderer Häftling sich buchstäblich tot gelacht habe. „He was undoubtedly the only Jew who ever died laughing in Auschwitz. The German guards were furious.“ (GC, 4) Cohns Humor ist schmerzhaft und schonungslos. Für Gary gibt es dabei keine Tabus – auch nicht Auschwitz. Cohns makaberer Humor zeichnet sich durch Charakteristika wie „those of self-irony, in certain circumstances

²⁹⁷ Schorsch: Jewish Ghosts in Germany. In: Jewish Social Studies. Band 9, Nr. 3 (2003), S. 143.

²⁹⁸ Pfefferkorn: The Art of Survival. In: Modern Language Studies. Band 10, Nr. 3 (1980), S. 79.

assuming a manner of self-mockery and often turning into self-deprecation“²⁹⁹ aus. Jene Stelle des Romans, an der Cohn über die für viele lächerlich wirkenden jüdischen Namen sinniert, endet mit folgender Pointe: „There are still some people who feel that Hitler has merely wiped out a lot of ludicrous names.“ (GC, 27)

So mancher grauenerregende Vorfall der Geschichte wird im Roman durch Schwarzen Humor ins grauenhaft-Komische verkehrt. In ernstem Tonfall berichtet Cohn von Sinti und Roma, die, nachdem Hitler ihre Vernichtung bestimmt hatte, ihre Familien selbst töteten. Die Selbsttötung habe die SS von der einzigen Befriedigung „they could have derived from contact with an inferior race“ (GC, 34) beraubt. Im darauffolgenden Satz bedient sich Cohn nationalsozialistischer Vorurteile gegenüber den Sinti und Roma, und schließt mit der klischeehaft überspitzten Wendung: „Gypsies are robbers, we all know that.“ (GC, 34) Die Omnipräsenz der ermordeten Juden in Deutschland veranschaulicht er mit folgender Geschichte:

You are probably familiar with the new twist given to our old saying in all the *Bierstuben* around Buchenwald, when a sudden silence falls into the conversation: *A Jew is passing by*. (GC, 7)

Genghis' Weltsicht ist mehr als düster, und/aber immer untrennbar mit seinem Humor verbunden. Der Tag des Jüngsten Gerichts hat seiner Meinung nach bereits stattgefunden, „that sentence has been passed and carried out, and that is how, as punishment, man was created.“ (GC, 35) Das Lachen spielt in Cohns Leben – und auch dem danach – die wichtigste Rolle. Leute zum Lachen zu bringen, das ist sein ultimatives Ziel. Die Wurzel und die Funktion seines Humors erschließt sich in jener Szene, als er sich in einem phantastischen Einschub daran erinnert, dass Charles de Gaulle den Wald von Geist auf einer Pilgerreise aufsuchte. Er weiß, dass es nicht statthaft wäre, in dieser Situation seine komödiantische Seite zu zeigen.

I overcame centuries and centuries of Jewish stories, jokes, and caricature. It was very difficult and I had to make a big effort and tried to think of something sad. But what can still be sad, if you have my experience? Nothing. Nothing is ever sad again. If you are the holder of a historical world of sadness, all that is left for you to hang on onto is your sense of humor. (GC, 137)

²⁹⁹ Pfefferkorn: The Art of Survival. In: Modern Language Studies. Band 10, Nr. 3 (1980), S. 80.

An anderer Stelle definiert Cohn jüdischen Humor folgendermaßen: „It’ s a way of yelling. [...] *The power of cries is so great that it will shatter the rigors decreed against man.*” (GC, 141) Dieses Zitat bezieht sich auf Kafka, doch Cohn glaubt selbst nicht daran. Es ist ein weiterer Witz, über den Florian und er nur lachen. Wiederholt bezieht sich Cohn auf das Montaigne Zitat „Laughter is a deeply human characteristic“ (GC, 30; 37; 70) und setzt es als kommentierenden Abschluss hinter so manchen grotesken Ausbruch oder schwarzhumorige Geschichte. Je nach Kontext erscheint der Satz als folgerichtig oder provokativ, abhängig davon wie „human“, der Mensch und das Menschliche, gerade definiert werden. Das Lachen speist sich in diesem Roman, gemäß der oben genannten Definitionen, aus der Rebellion gegen durch Ideologie verursachte sinnlose Vernichtung und aus der Trauer über den Verlust eines im Zivilisationsbruch ad absurdum geführten Weltvertrauens. Was bleibt da anderes über als zu lachen, auch wenn dieses Lachen unversöhnlich, verzweifelt und abgründig ist. In den Normverletzungen, die Gary erwirkt, wird das Lachen zum Ausgangspunkt eines Sich-Einlassens auf das Ungeheuerliche und ermöglicht eine Reflexionsleistung fernab lähmender Betroffenheit. Wenn ein solches Lachen auch eine Verunsicherung auslöst, erscheint es legitim. So rät auch Genghis Cohn, in direkter Ansprache der LeserInnen, sich auf ein solches Lachen einzulassen.

The future, thank God, no longer exists for me. I belong to the past. I’ m a little comical Jew of the old Yiddish burlesque, a *khokhem* who was censored once and for all in 1943, and if you are old enough, and were interested enough in ghetto folklore, you may have seen me at the Shwarze Shikse, the Mottke Ganeff, or at the Mitornisht Sorgen. I may have even had the honor and pleasure of making you laugh at the time, and perhaps you now feel ashamed of having laughed at me. Have no regrets. As Montaigne said, laughter is a deeply human characteristic. (GC, 69f.)

4.4. Satire

The Dance of Genghis Cohn folgt einer Praxis der Satire, wie sie schon der *Candide* von Voltaire betrieb, „um im Wechsel von fiktionalem Vergnügen und historischem Schrecken das Groteske und Absurde der Welt zu veranschaulichen.“³⁰⁰ Der Ich-Erzähler ist dabei ein „nicht zu zügelnder Humorist und Satiriker“³⁰¹, der seine zynische Weltsicht aus dem

³⁰⁰ Siepe: Der Tanz des Dschingis Cohn. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 182.

³⁰¹ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 127.

Normbruch, den Auschwitz für die westliche Zivilisation bedeutete, bezieht. Wie Hans T. Siepe ausführt:

[Q]uivering beneath his detached manner looms the frightening moment of the experience itself. Hiding behind the vaudeville façade and night-club comic style, Cohn manages to touch the raw nerve of man's psyche.³⁰²

Die Erzählung wechselt frei zwischen der Erzählzeit, als im Jahr 1968 die mysteriösen Morde in Licht stattfinden, und der Zeit von Genghis Cohns Ermordung im Wald von Geist 1944, als der Dibbuk, vorerst von Schatz unbemerkt, in seinen Mörder einfährt. Indem sich Vergangenheit und Gegenwart durchdringen, werden die beiden Zeitebenen verbunden und zum Vergleich freigegeben. Auf satirische Weise und in einer „harten und unversöhnlichen Variante der Komik (Zynismus)“³⁰³ thematisiert Gary die politischen Entwicklungen im Nachkriegseuropa, insbesondere im Nachkriegsdeutschland. Das gesellschaftliche Klima im Deutschland der 1960er Jahre beschreibt der Autor als von Verdrängung der Vergangenheit geprägt. An *Hauptjudenfresser* Schatz zeigt Gary exemplarisch die verbreitete Tatsache, dass Mörder nach dem Krieg problemlos in die Gesellschaft integriert wurden, unbescholten und ohne jegliche Verfolgung leben. Lakonisch pointiert macht Genghis Cohn die paradoxe Aussage, die die Realität nur zu gut satirisch trifft: „Anyhow, there are no more war criminals: they have all taken up other jobs.“ (GC, 33f.) Gary weiß über die Entlastungsstrategien, die nach dem Krieg um sich griffen und stellt sie satirisch überspitzt in seinem Roman aus. Seine Beteiligung am Holocaust verteidigt Schatz phrasenhaft damit, Befehlen gefolgt zu sein. Der Status von Krieg oder Frieden macht für ihn den entscheidenden Unterschied: „There was a war on. There was an ideology, strong political and philosophical motivations. . . . Besides I was merely carrying out orders.“ (GC, 16) Jene Rechtfertigungsversuche, „for the first time uttered at the Nürnberg trials and later reechoed in the denazification courts and in the smoky taverns over foaming Bavarian beer, have become a legalistic parody of this age.“³⁰⁴ In seiner verzerrten Sicht rechtfertigt Schatz die Morde damit, dass „the honor of the German Army was at stake, our whole tradition of discipline and sense of duty.“ (GC, 22) Er fühlt keine Reue, ist vielmehr damit beschäftigt, selbstmitleidig auf sein hartes Schicksal hinzuweisen. Die Tatsache, dass er Männer, Frauen und Kinder erschossen hat, wird von ihm mit den Worten „Hitler has done terrible things to

³⁰² Pfefferkorn: The Art of Survival. In: Modern Language Studies. Band 10, Nr. 3 (1980), S. 80.

³⁰³ Ibsch: Der Holocaust im Experiment. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 38.

³⁰⁴ Pfefferkorn: The Art of Survival. In: Modern Language Studies. Band 10, Nr. 3 (1980), S. 82.

us“ (GC, 22) abgetan, die Verantwortung seiner eigenen Taten an höhere Stelle abgegeben. Auch den Papst beschuldigt Schatz. Hätte Pius XII. nur ein Wort gesagt, hätten die Nazis eine gute Ausrede gehabt, die Juden nicht zu töten.

That' s all we were waiting for: an excuse not to kill them. With my own hands, I would not have killed them! But no, the Pope didn' t stretch out a helping hand to us. So we had no excuse not to kill them. (GC, 28)

Die Frage, die dahinter lauert, ist, ob Schatz es wieder tun würde. Cohn überlegt:

Today he wouldn' t do it. If they were to give him a second chance, when the NPD comes to power, and if Herr von Thadden ever gave Schatz the order to shout „Fire!“ well, he, Schatz . . . as a matter of fact, what would he do? He gives me a searching look, but I know better than to advise him: afterwards, they' ll begin to say that we Jews sapped the moral fiber of the German people. (GC, 79)

Die Frage bleibt offen, doch wird im Roman sehr deutlich, dass Schatz auch im Jahr 1968 den alten Tugenden von Gehorsam und Pflichteifer anhängt, sich mit seinen Rechtfertigungen im Bereich der Abwehr und Verdrängung befindet. An anderer Stelle erfahren wir doch von Cohn: „But Schatz knows he isn' t crazy. He knows the truth about his case, and he knows that this truth is terrible.“ (GC, 80)

Nicht minder hart trifft Garys Kritik die Elite. „Don' t forget that during the war we too had to commit certain reprehensible acts. We were motivated by ideological reasons,“ (GC, 72) führt der Graf an. Dass jemand ohne inspirierenden Anlass tötet, das können die Aristokraten nicht glauben. Hat man aber einen Grund, der es wert sein könnte, dann ist das Morden gerechtfertigt. Cohn agiert hier als die regulierende Instanz. Jegliches Gerede von Doktrinen, Ideologien und Gründen führt dazu, dass Cohn sich manifestiert. „As soon as someone invokes *reasons* for a massacre, I come trotting on and introduce myself.“ (GC, 73) Der allgemein eingeübten Praxis der Verdrängung entspricht auch, dass man sich in der Investigation der Morde in Licht vor ein neuartiges Phänomen gestellt sieht. Man beschäftigt sich allein mit den Morden in Licht – nicht mit jenen im Wald von Geist. Es bleibt Cohn überlassen, die Morde in der historischen Dimension des Holocaust zu sehen. Im Roman entwickelt sich eine Argumentation, die die Schuld am Holocaust verhandelt. In irrationaler Kausalrelation entwickelt sich im Roman eine Argumentationslinie, die die Schuld am Holocaust nicht bei den Tätern, sondern bei den Opfern verortet. Der Holocaust erscheint als kollektiver Selbstmord der Juden, allein vollzogen, um Profit aus der Sache zu schlagen und als

Ausdruck ihrer pervertierten Vorliebe für Selbstzerstörung. Passend zu dieser inhaltlichen Verdrehung ist es Genghis Cohn, der folgende Überlegungen anstellt:

Anyway, everyone knows that the Jews weren' t assassinated. They died *voluntarily*. [...] There were but a few rebels, here and there, particularly in the Warsaw ghetto, but as a whole, there was an eager, obedient will to disappear. There was a will to die. Collective suicide, that' s what it was. Soon a new best-seller will demonstrate that the Nazis were only an instrument in the hands of smart Jewry. You see, Jews who wanted to die, while making some profit on the side. How? I' ll tell you how. We didn' t commit suicide with our own hands, as the insurance company wouldn' t pay up, and our survivors couldn' t have recovered any damages. (GC, 83f.)

In dieser satirisch überspitzten Rede bringt Cohn verschiedenste Ebenen der Verteidigung nebeneinander. Das antisemitische Vorurteil der geldgierigen und machtbesessenen Juden dient als Bestätigung der Schuldlosigkeit der Täter, die sich nun im Nachkriegsdiskurs dem Hass und dem Rassismus der Welt ausgesetzt sehen, wie Schatz feststellt: „There is obviously a Jewish conspiracy afoot: they are trying to turn us Germans into the world' s new Jews. Two thousand years of persecution are about to begin.” (GC, 88) Paradoxerweise werden derartige Überlegungen nicht nur von Schatz, sondern auch von Cohn vorgebracht. Indem Cohn das nationalsozialistische Ideologieprogramm vorträgt, wird es zur Kritik freigegeben. Die Verschiebung der beiden Personen bürgt hierbei für den satirischen Effekt. Die Symbiose der beiden Protagonisten Cohn und Schatz hat im Kontext der politischen Satire eine doppelte ironische Funktion: „the German protagonist unwillingly and with a certain amount of shame echoes the Jewish cultural discourse, whereas the Jewish protagonist, more aggressively, echoes the national socialist political program and the German cultural pretensions.“³⁰⁵

Der Kampf zwischen Cohn und Schatz bezieht sich über weite Strecken auf die Vorherrschaft im Bewusstsein. Dort prallen die Ansichten der beiden aufeinander. Schatz versteht es als die historische Aufgabe der Deutschen, ihre Mission zu erfüllen, die Kräfte neu zu sammeln „and fuck her happy this time, once and for all, because that' s what the German *Sehnsucht* [sic!] and *Weltschmerz* are about.“ (GC, 98) Der Weg würde über das Erstarken der NPD führen. Cohn findet, dass der letzte Versuch mit 30 Millionen Toten genug sei, es gäbe keine Möglichkeit, Lily glücklich zu machen. Die deutsche Schuldigkeit sei getan, nun sollten die Amerikaner, Russen oder Chinesen ihr Glück versuchen. Hinter der Fassade lauert die Bereitschaft, sich erneut blind einer hohen Idee zu opfern, wie Cohn vermutet: „They' ll march forward in close ranks, their morale high and their hearts on their sleeves, and they' ll

³⁰⁵ Ibsch, Elrud: Why we need binarism to go beyond it. In: Neohelicon 37 (2010), S. 467.

let themselves be slaughtered, trying to satisfy her.“ (GC, 73) Deutlich wird diese Bereitschaft an Cohns Schilderung des deutschen Unterbewusstseins, in dem er als Dibbuk gefangen ist. Dort in der Dunkelheit rotten und stinken Naziparolen vor sich hin, warten neue Ideen auf die Umsetzung ins Handeln.

You call that hospitality? Nobody comes to clean the place, on the contrary, every day someone throws in more filth. When it' s not the neo-Nazis, it' s all sorts of historical refuse: sickening, worn-out ideas of another age, vile stains of blood and of God knows what, still stirring and only asking to be of service again, obscene ideological props and, a moment ago, there fell on top of the heap, of all things, a salt shaker, a watering can, forty one bare-assed stiff, six pairs of socks and twelve volumes of the *Encyclopædia Britannica*: when it' s not one thing, it' s another.
(GC, 105)

In diesem Kontext, der sich auch auf die Wiederbewaffnungsverhandlungen Deutschlands bezieht, werden die Spieler auf der politischen Bühne der 1960er Jahre als Versatzstück eingearbeitet. In satirisch überspitzter Wertung erscheint der Nationalsozialismus dabei als ultimativer Wert. Wie in den „guten alten Zeiten“ schreit Deputy Fassbender von der „Nazional Partei Deutschland' s“ (GC, 68) der Presse entgegen: „You' ll soon stop making fun of us.“ (GC, 68) Willy Brandt fühlt sich verpflichtet, sich der Kiesinger Regierung anzuschließen, um seine schlechte Reputation als hartnäckiger Anti-Nazi loszuwerden, während die NPD unter dem Motto „Germany Must Become Herself Again“ (GC, 68) zunehmend mehr Zulauf erfährt. „I appreciate that respect for traditional values, for our cultural blue chip. They' re reinvesting“ (GC, 68), kommentiert Cohn zynisch, dass eine Rückkehr zur nationalsozialistischen Ideologie jederzeit möglich ist.

Die Vertreter einer neuen Generation in Deutschland werden als ahnungslos und uninteressiert an der Geschichte ihres Landes geschildert. Für die junge Generation existiert der Jude Cohn nicht.

[N]obody notices me nowadays. I' m no longer news, the public has had enough of me, they simply don' t want to hear about me anymore. The young people particularly couldn' t care less. They' re bored to tears by the war veteran' rambling tales of their heroic deeds. „Papa' s Jews,“ they call us. (GC, 5f.)

Garys Roman ist ein satirisches Spiel mit jüdischen und deutschen Identitäten. In zahlreichen Anspielungen auf alte Texte und Theorien bezieht er sich in satirischer Umkehrung auf ihre Verbindung. Wie in jener Szene, als Cohn Jesus bei seiner Flucht vor den Menschen helfend zur Seite steht: Cohn kann nicht so schnell folgen, wie der Messias flieht, sagt ihm, dass er

ihn zurücklassen soll. Sie dürften nicht zusammen gesehen werden, denn „if men find out that I have helped Jesus to escape from the cross my name will be Judas to the end of all time.“ (GC, 218) Im Nachkriegseuropa ist es gerade die Abwesenheit der Juden, die ihre Präsenz so deutlich macht. Der Versuch, die Juden im Holocaust auszulöschen, hat zur Folge, dass die jüdische Identität ein integraler Bestandteil der Deutschen geworden ist – und umgekehrt. Gary stellt die negative deutsch-jüdische Symbiose anhand der untrennbaren Verbindung zwischen Täter und Dibbuk dar, die ohne einander nicht existieren können. Versöhnung zwischen den beiden scheint jedoch ausgeschlossen. In einem seltenen Moment der Einigkeit lachen Cohn und Schatz gemeinsam über einen 1966 abgehaltenen „Congress of World Jewry“ in Brüssel, über die Möglichkeit von Gesprächen zwischen Deutschen und Juden: „That was the best joke we had ever heard.“ (GC, 96)

In grotesken Bildern verhandelt Gary die (Nicht-)Darstellbarkeit des Holocaust. Der Roman ist zugleich eine vehemente Satire auf seine kulturelle Verarbeitung. Kunst erscheint Cohn durch verfälschende Ästhetisierung als Verrat an den Grauen der Realität. Wenn Schatz zur Entspannung vor dem Kamin das *Tagebuch der Anne Frank* liest, kommentiert Cohn beißend, dass von der Vergangenheit eines Tages nur noch Nostalgie übrig bleiben werde: „*The Diary of Anne Frank*, as you may know, was a best seller in Germany.“ (GC, 52) Gary reiht sich dabei selbstkritisch und reflektierend unter jene, die über die literarische Verarbeitung menschlichen Leidens die Geschichte konsumierbar machen. In einem Interview aus dem Jahr 1967 wurde der Autor nach dem Widerspruch gefragt, einerseits einen Roman über den Holocaust zu schreiben und andererseits dieses Vorgehen darin zu verdammen. Dieses Paradoxon entsteht, seiner Antwort zufolge, aus dem Widerspruch von Theorie und Praxis, wie Judith Klein des Schriftstellers Aussage analysiert:

Vor die Schwierigkeit gestellt, ein Kunstwerk über Auschwitz zu schaffen, sei ihm Kultur als Skandal erschienen. Der kleinste gemeinsame Nenner seiner antithetischen oder paradoxen Auffassungen über die künstlerische Gestaltung des Leidens besteht darin, daß er Heilung und Beschönigung von Leiden vehement verdammt und das eigene Tun ständig ironisch zurücknimmt. Durch Ironie und Selbstreflexion deutet er die Bewußtheit der eigenen Inadäquatheit, der Nicht-Darstellbarkeit des Geschehens und der Gefahr kultureller Konsumierbarkeit an. Sein Werk spricht beständig von sich selbst und verbirgt seinen imaginären Ursprung nicht.³⁰⁶

³⁰⁶ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 134f.

„Der Roman endet in einer bitter-sarkastischen Satire auf die Vereinnahmung der Judenvernichtung durch die Kultur.“³⁰⁷ Mit diesem Motiv bezieht sich Gary satirisch auf den „ökumenischen Geist“ (GC, 220), der plötzlich im Wald von Geist herrscht. Cohn will außerhalb eines Systems stehen, das ihn beim Beitritt mitschuldig macht oder ihm die Schuld geben will. Er will nicht in „die große mörderische Kulturgemeinschaft der Menschen eingehen.“³⁰⁸ Das Konzept der Menschheit als Bruderschaft wird in einer Situation aufgerufen, die ihrem Originalkonzept widerspricht. Gary greift das zum Klischee verkommene Ideal auf, überspitzt es und bricht es in der Verfremdung satirisch auf.

Garys Roman vermittelt „Erkenntnisse über die abendländisch-christliche Gesellschaft, die Auschwitz ermöglicht hat und die die Erinnerung an das Grauen der offiziellen Kultur einverleibt, Erkenntnisse auch über den Zusammenhang von Triebunterdrückung und Gewalt, der weiterwirkt und dem Gary weitere Triumphe voraussagt.“³⁰⁹ Die Menschheit ist nach dem Holocaust längst zu anderen Verbrechen übergegangen. Der Vietnamkrieg und die Atombombe versprechen völlig neue Ausmaße des Gräuels – und bedingen die absolute (mediale) Verdrängung des Holocaust. Schatz lässt Cohn wissen:

You begin to be a pain in the neck with your guilty conscience. All right, you forced us to do some ghastly things to you. We forgive you. [...] I' ll tell you something Cohn. You' re out of date. You' re old fashioned. We' ve seen enough of you. Lily wants something new. Your yellow stars, your ovens, your gas chambers, nobody wants to hear about it anymore. Lily wants something different, something really thrilling. We want to keep moving forward. Auschwitz, Treblinka, Belsen, it' s beginning to be a cliché. That' s “Daddy' s Jews.” The young don' t give a damn about all that anymore. The young, they were born with the atomic bomb, with the promise of a thousand suns in their eyes. They' ve had enough of your Jewish odds and ends, you messy little tidbits. [...] Lily can get a hundred million at one go, my friend, so whom are you trying to impress with you old six million? (GC, 74)

Hier muss sich Genghis Cohn geschlagen geben. Als „victim of inflation“ (GC, ebd.) hat er nicht mehr genug zu bieten – im Angesicht von hundertfünfzig Millionen, tausenden Gebäuden und ganzen Städten, die mit einem Knopfdruck ausgelöscht werden können.

Cohns Lehrmeister Rabbi Zur aus Bialystok hat seinem Schüler zu dessen Lebzeiten eine große Lektion beigebracht: Man dürfe Lily nie direkt ins Gesicht sehen, oder anders ausgedrückt „you must never, under any excuse or in any circumstance, look at humanity too closely or too carefully.“ (GC, 113)

³⁰⁷ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 139.

³⁰⁸ Ebd., S. 137.

³⁰⁹ Ebd., S. 142.

Die Abgründe, die sich dann auftun, finden sich als Ausdruck Garys Sicht auf die Welt auf den Romanseiten von *The Dance of Genghis Cohn*.

Nicht die Deutschen allein sind Ziel Garys Kritik. Seine Sicht geht sehr viel weiter. Sein Vorbehalt richtet sich gegen das Menschliche. Gary schreibt gegen das Vergessen, „gegen die Möglichkeit einer ‚abgehandelten‘ Epoche der Vergangenheit“³¹⁰ und über die nie endenden Folgen des Genozids an den europäischen Juden und drückt sehr deutlich aus, dass er nicht daran glaubt, man könne nach dem Zivilisationsbruch zur Normalität zurückkehren.

4.5. Lachen und Grauen

Wenn Humor eine andere Art zu schreien ist, wie es einmal im Roman formuliert wird, ist der Schrei laut. Zu laut? Gary scheint frei von der Angst zu sein, mit Cohns Witzen in irgendeiner Form zu weit zu gehen.³¹¹

Bei vielen Kritikern löste der Roman Irritationen aus. Als „ironisch, obszön und rebellisch“³¹² beschreibt ihn Hans T. Siepe. „Provokation in Permanenz“ über titelte Peter W. Jansen seine Besprechung und urteilte: „Gary scheut auch grobe Geschmacklosigkeiten keineswegs.“³¹³ *The Dance of Genghis Cohn* ist geprägt von theoretischen Überlegungen, durchzogen von allegorischen und halluzinatorischen Elementen. Allein schon die Erhebung eines Dibbuks zum Erzähler verhindert konventionell-realistische Erzählformen. Paradoxe Wendungen, unerwartete Erweiterungen, irrationale Kausalrelationen zeichnen die Erzählung aus. Viele der Sätze sind von ironischen Anspielungen geprägt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind ineinander verwoben, Elemente aus der gesamten europäischen kulturellen und politischen Geschichte werden in schneller Folge aufgerufen. Gary spielt mit Traum und Wirklichkeit in einem Roman, der Tragik und Komik permanent variiert, mit reichem Symbolismus und Allegorien arbeitet und die Problematik einer Gesellschaft aufzeigt, die den Zivilisationsbruch hervorbrachte. Groteske, Schwarzer Humor und Satire prägen das Werk, das als alle Realitäten wachrüttelndes Delirium erscheint. Gary schafft so ein „zeitlich, räumlich und politisch umfassendes imaginatives Werk über das Grauen, dessen Nicht-Darstellbarkeit durch Ironie, allgegenwärtige Selbstreflexion und eine unendliche Kette von

³¹⁰ Ibsch: Der Holocaust im Experiment. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 38.

³¹¹ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meißner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 341.

³¹² Siepe: Der Tanz des Dschingis Cohn. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 180.

³¹³ Jansen, Peter W.: Provokation in Permanenz. „Dschingis Cohn“ von Romain Gary. In: FAZ vom 14.07.1969.

Identitäten bezeichnet wird.“³¹⁴ In einer großangelegten Satire auf die gesamte abendländische Kultur und Geschichte reflektiert er die deutsch-jüdische Symbiose wie auch den Zwiespalt und die gleichzeitig unerträgliche Komplizität zwischen Kunst und Wirklichkeit.

Nicht Auschwitz, sondern die Psyche des Schriftstellers ist der Schauplatz, an dem die ganze Menschheit zum eigentlichen Protagonisten wird. In einem Interview aus dem Jahr 1967 erläuterte Romain Gary seine Intention mit *The Dance of Genghis Cohn* eine Art pikaresken Menschheitsroman zu verfassen. Die Menschheit erscheint darin als „le grand personnage picaresque“. Gary führt aus:

En effet, je voulais que l'humanité entière soit le „Je“ de ce roman, se manifestant dans un infini d'identités en évolution et changement constant, que ce soit le roman de la „conscience-poursuite“.³¹⁵

Garys Anliegen ist es, allgemeine Prozesse des Erinnerns und Vergessens bewusst zu machen. Neben den Erinnerungsvorgängen gilt sein Interesse den Mechanismen des Verdrängens. *The Dance of Genghis Cohn* ist in den Worten Judith Kleins „der aufrüttelnde, stampfende Tanz der ermordeten Juden im kollektiven Unterbewußtsein der Deutschen, er findet im Schatten der nazistischen Massenvernichtung statt und drückt die Weigerung aus, nach Auschwitz das Leben zu normalisieren oder in ruhige Bahnen zu lenken.“³¹⁶ Gary schreibt jenseits eines Betroffenheitsdiskurses, ohne Pathos, denn:

Nicht als ästhetisch transfigurierte Tragik-Darstellung mit dem Erweckungswunsch eines Betroffenheits-Rituals will er [der Roman] gelesen sein, sondern eher als spielerisch-provokatives literarisches Experiment mit dem Erwecken des Nachdenkens über heutige Formen der Vermittlung jüdischer Identität und Erinnerung an den Holocaust.³¹⁷

Ausgangspunkt für Garys Kritik ist der Kontrast „zwischen dem Europa Rousseaus und dem Hitlers, zwischen dem schönen, hochherzigen Frankreich, [...] und dem kleinlichen und feigen, das Gary im Krieg kennengelernt hatte.“³¹⁸ Das Weltbild, das der Roman etabliert, beruht auf einer im Zivilisationsbruch ad absurdum geführten Rationalität und Humanität. So ist Garys Humor schwarz, aber „den Umständen entsprechend schwarz, aber nicht nur ein

³¹⁴ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 138.

³¹⁵ Jelenski, K.A.: Entretien avec Romain Gary. In: Biblio XXXV (März 1967), S. 4.

³¹⁶ Klein: Literatur und Genozid. Köln [u.a.] 1992, S. 127.

³¹⁷ Siepe: Der Tanz des Dschingis Cohn. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 180.

³¹⁸ Huston: Gary – ein Fremdkörper. In: Schmidt (Hg.): Masken. Reinbek 2000, S. 126.

Schrei der Verzweiflung, sondern auch ein Instrument des Widerstands – gegen eine alptraumhafte Wirklichkeit, die als Wirklichkeit zuallererst hätte angenommen werden müssen und die Deutschland 1969 noch weitgehend verdrängte.³¹⁹ Für Gary, der zwischen Idealismus und Zynismus schwankt, ist nach dem Zivilisationsbruch eine Versöhnung ausgeschlossen, und „aus dieser Sicht bezieht der harte, zynische Ton des Romans seine Legitimation.“³²⁰ Der Bruch bleibt schmerzhaft spürbar. Im Roman und in der Menschheitsgeschichte. Dieser verlangt Gedächtnis und Bewusstsein.

Garys ungewöhnliche Figurenkonzeption, die die zwei zentralen Protagonisten der erzählten Welt ineinander schachtelt, letztlich aber die beiden wie alle anderen vorkommenden Figuren als Elemente eines menschlichen Unterbewusstseins darstellt, gleicht ineinandergeschachtelten russischen Puppen, die man sich jedoch nicht materiell denken darf, sondern als Erscheinungsformen in einem Medium, das gegenseitige Durchdringung erlaubt und in dem diejenige Puppe außen sichtbar ist, die gerade am meisten Kraft hat. Die Puppe, der es gerade gelingt, die Oberhand über die anderen zu bekommen, ist die größte, die alle anderen in sich einschließt. Das kann als Bild für die Psyche allgemein gelten. Welche Puppe zeigt der Welt ihr Gesicht? Weil die Triebkräfte so groß sind, das Gesicht des ‚homo humanus‘, von dem Gary, der Schriftsteller unablässig im Hintergrund träumt. Während er im Vordergrund die Erinnerung an die Shoah wach hält und die Leserinnen und Leser daran erinnert, dass die Voraussetzungen für den ‚homo humanus‘ Gedächtnis und Bewusstsein sind.³²¹

Mit den Stilmitteln der Groteske, des Schwarzen Humors und der Satire ergibt sich im Roman eine hohe Dichte an Gags. Myriam Anissimov beschreibt dieses „livre mordant, cynique et comique mais qui provoquait un rire sardonique“ als einen „cri véhément, grotesque et monstrueux.“³²² Für Joseph Sungolowski entsteht Garys Humor „d’ un excès d’ amertume et de désespoir.“³²³ Hans T. Siepe definiert den spezifischen Humor in *The Dance of Genghis Cohn* als einen, „der genährt ist auch von einem deutlichen Zynismus –, wo Satire und Ironie den Opfern kein Unrecht tun, kein Hohn auf ihre Leiden sind, sondern auf Erfahrung und Entscheidung zielen, die mehr die christlich-abendländische Gesellschaft betreffen, welche Auschwitz ermöglicht hat.“³²⁴ Gary etabliert seine Pointen in einem Raum, der ein Lachen legitimiert, der sich auf alles und jeden bezieht und niemanden ungeschoren lässt. Rüdiger Steinleins Konzept eines „katastrophischen Lachens“ ist hier verwirklicht, wie die Analyse hofft, gezeigt zu haben. Das Lachen in *The Dance of Genghis Cohn* hat Gary selbst

³¹⁹ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meßner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 348f.

³²⁰ Ibsch: Der Holocaust im Experiment. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 40.

³²¹ Poier-Bernhard: La Danse. In: Segler-Meßner (Hg.): Vom Zeugnis. Frankfurt/Main 2006, S. 349.

³²² Anissimov: Romain Gary. Paris 2004, S. 402.

³²³ Sungolowski, Joseph: Semprun: L’Évanouissement/Gary: La Danse de Genghis Cohn. In: French Review 61 (1968), S. 902.

³²⁴ Siepe: Der Tanz des Dschingis Cohn. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 174.

folgendermaßen definiert: „La réponse de Gengis Cohn à l' horreur, c' est le rire entre les dents.“³²⁵ Befreiend, heiter und affirmativ ist dieses Lachen „zwischen den Zähnen“ nicht. Vielmehr rüttelt es am Allerheiligsten und Niedrigsten, an Gott, der Menschheit, der Geschichte, der eigenen Rolle als Schriftsteller wie der Kunst und auch an Garys großem Ideal der „fraternité“, dessen Abgesang in der Vereinnahmung Cohns evoziert wird.

Gary „umhüllt nichts mit Schönheit, verwischt nicht, läßt den Abgrund von Grauen und Massaker offen.“³²⁶ Hier wird nicht Sinn gestiftet, wo keiner ist, das Leiden der Opfer wird mit den komischen Stilelementen nicht banalisiert. Nancy Huston schreibt resümierend über Garys Leben und Werk folgende Einschätzung, in der sie zum Ausdruck bringt, dass hinter Garys pessimistischer Sicht, der Impetus liegt, sich der Komplexität der Welt zu stellen. Den Blick von den Gräueln in Resignation abzuwenden, ist nicht die Lehre aus der Geschichte in ihrer zerstörerischen Abfolge.

There are no simple lessons to be drawn from the life and work of Romain Gary, both of which were imperfect and magnificent. They definitely do not point toward an improvement of the human species [...]; and yet, whatever the absurdity of hope, the crucial thing, in his eyes, was to preserve it. He lived obstinately at the heart of this contradiction and laid claim to it – just *in order* to emphasize the irreducible complexity of human beings.³²⁷

³²⁵ Gary, Romain: *La Nuit sera calme*. Paris 1975, S. 67.

³²⁶ Klein: *Literatur und Genozid*. Köln [u.a.] 1992, S. 142.

³²⁷ Huston, Nancy: Romain Gary: A Foreign Body in French Literature. In: *Poetics Today*. Band 17, Nr. 4 (1996), S. 567.

5. Edgar Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur*

5.1. Inhalt

Der Nazi & der Friseur gliedert sich in sechs Bücher und berichtet von den Lebensabschnitten und Entwicklungen des Protagonisten Max Schulz. Schulz, 1907 in gesellschaftlich niederen, unsicheren Verhältnissen als „rein arischer“ Sohn geboren, wächst mit seiner Mutter, der Prostituierten Minna Schulz und seinem Stiefvater, dem Friseur und Kinderschänder Anton Slavitzki in der deutschen Stadt Wieshalle auf. Von Beginn an ist Max' Leben mit dem des Nachbarjungen Itzig Finkelstein, Sohn des jüdischen Friseurs Chaim Finkelstein, durch Gemeinsamkeiten wie den Tag der Geburt und schließlich eine enge Freundschaft verbunden. Zu Hause im schäbigen Friseurladen Anton Slavitzkis wird er von seinem Stiefvater geprügelt und noch als Baby vergewaltigt, was bei Max nach eigener Aussage einen Dachschaten zur Folge hat. Im Haus der Finkelsteins findet er in Itzig einen Freund, in dessen weisen und gutmütigen Vater Chaim ein Vorbild und einen Lehrmeister, der ihm fachliches und spirituelles Wissen vermittelt, das er begierig und ehrgeizig aufnimmt. Die beiden Freunde spielen gemeinsam, besuchen das Gymnasium und gehen in Chaim Finkelsteins Friseursalon *Der Herr von Welt* in die Lehre. Nach dem Aufstieg der Nationalsozialisten und einer Rede Adolf Hitlers in Wieshalle wird Schulz erst Mitglied der SA und später SS-Oberscharführer. In dieser Funktion erschießt er bei Einsätzen im KZ Laubwalde 10 000 Juden, darunter seinen besten Freund Itzig Finkelstein und dessen Eltern. Nach dem Zusammenfall des „Tausendjährigen Reichs“ flüchtet er mit anderen SS-Männern durch den polnischen Wald in Richtung Deutschland. Der Konvoi wird von Partisanen entdeckt und beschossen. Max entkommt als Einziger mit einer Kiste Goldzähne von KZ-Opfern und übersteht den Winter in der Kate der alten Veronja, die ihn versteckt, aber mit Prügeln und sexuellen Diensten quält. Nachdem er die Alte erschlägt, flieht er weiter nach Warthenau, taucht dort bei Frau Holle unter, der Witwe eines ehemaligen SS-Kameraden. In dieser Zeit entschließt sich der nun gesuchte Massenmörder, die Identität seines ehemaligen Freundes und Opfers Itzig Finkelstein anzunehmen. Die Verwandlung in Itzig wird durch seine Kenntnis jüdischer Kultur und seiner äußerlichen Ähnlichkeit mit antisemitischen Hetzbildern erleichtert und ist mit einer Auschwitz-Tätowierung – nach Entfernung der SS-Tätowierung – und einer Beschneidung, oberflächlich gesehen, perfekt. Die Goldzähne seiner ehemaligen Opfer setzt er in Berlin in Kapital um, investiert mit seiner Mätresse, einer

verarmten Gräfin, sein Geld in Waffenschmuggel – ein Geschäft, das scheitert. Nach einem Aufenthalt im Hotel *Reuiges Vaterland*, wandert er an Bord der *Exitus* illegal nach Israel aus, arbeitet einige Zeit im Kibbuz und nimmt schließlich in Beth David seinen erlernten Friseurberuf im Salon des Schmuel Schmulevitchs wieder auf. Als Soldat im Unabhängigkeitskrieg wird er unabsichtlich zum ausgezeichneten Helden, als er mit einem Militärjeep vorstürmt und an der Spitze seiner Truppe als erster israelischer Soldat den Suezkanal erreicht. Er verdient sich als Haganahkämpfer in der Gruppe von Jankl Schwarz, eröffnet seinen eigenen Friseursalon mit Namen *Der Herr von Welt*, schwingt dort leidenschaftliche zionistische Reden, heiratet aus Liebe die schwer traumatisierte Holocaustüberlebende Mira und führt – allseits beliebt und angesehen – ein gutbürgerliches Leben. In seiner letzten Lebensphase überwältigt ihn seine Vergangenheit. Der „Wald der 6 Millionen“, in einer Gedenkstätte gepflanzte Bäume zur Erinnerung an die Opfer des Holocaust, beginnt ihn zu verfolgen. Immer öfter zieht es ihn dorthin, er unterhält sich mit den Stimmen des Waldes, spürt wie der Wind aus dem Wald ihn anweht. Mit dem deutschen Amtsgerichtsrat Wolfgang Richter eröffnet er den Prozess gegen sich selbst und gesteht seine wahre Identität. Doch dem angesehenen Juden Itzig Finkelstein glaubt man den Massenmörder Schulz nicht und hält ihn für verrückt. Der Prozess, der als Ziel eine gerechte Strafe für Schulz aussprechen soll, endet in Ratlosigkeit. Nach einem Herzinfarkt und einer missglückten Transplantation eines Rabbinerherzens halluziniert Max Schulz seinen eigenen Tod.

Direkt von der Zeit des Nationalsozialismus ist nur im ersten der sechs Bücher die Rede, doch stößt sich von diesem Bezugspunkt alles Weitere ab. Der offiziellen Geschichte der Weimarer Republik, der deutsch-jüdischen Symbiose, dem Aufkommen des Nationalsozialismus bis hin zur Vernichtung der Juden und dem Diskurs der Nachkriegszeit in Deutschland wie auch in Israel stehen die individuellen Erlebnisse Max Schulz mit all ihren, nach offizieller Historiographie, banalen und unwichtigen Einzelheiten gegenüber.

Allein ein kurzer Abriss der Handlung macht deutlich, inwieweit man sich mit der Fabel des Romans mitten im „Bereich des schwärzesten, makabersten Humors“³²⁸ befindet. Eine genauere Analyse kann diesen Eindruck nur verstärken. Zustimmung vorausgeschickt sei die Einschätzung Rüdiger Steinleins, „daß ‚Der Nazi und der Friseur‘ zu den stärksten,

³²⁸ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 104.

exzentrischesten Manifestationen des Diskurses des Lächerlichen innerhalb der Holocaustliteratur zählt.“³²⁹

5.2. Groteske und Schwarzer Humor in *Der Nazi & der Friseur*

Das Groteske und der Schwarze Humor sind die wichtigsten Darstellungsmittel für die erzählerische Gestaltung in Hilsenraths satirischem Roman. Dementsprechend beschäftigt sich die nachfolgende Ausführung und Analyse mit den Formen dieser Stilprinzipien. Hilsenraths Schwarzer Humor operiert dabei nicht auf der leichten Ebene, „it is self-conscious through and through – it always evokes the crisis of humanity to which it responds.“³³⁰ Das Groteske ist auf komplexe Weise in *Der Nazi & der Friseur* eingearbeitet. Einerseits in konkreter Form anhand von Figurenzeichnung, Dialogen und direkt am beschriebenen Gegenstand, andererseits im Kontext der Perspektivierung und in grotesker Parodie.

5.2.1. Identität im Experiment

„Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz“ (NF, 7), so beginnt die „monströse Simpliziade“³³¹ über Max Schulz – harmlos, mit einer scheinbar unerschütterlichen Identitätsfeststellung. Doch der Roman, der sich dann weiter entspinnt, ist alles andere als die Erzählung über eine fixe, feste Identität, ein mit sich selbst identisches Ich. Es ist vielmehr die Spaltung des Ichs, die die Doppelgeschichte von Max Schulz/Itzig Finkelstein prägt. Ein penibles Festhalten an Details bedient sich am Diskurs des Authentischen und bestärkt den Objektivitätsanspruch des anfangs als auktorial auftretenden Erzählers Max Schulz. In einer Ironisierung der Erzählperspektive kann er bis auf die Sekunde genau die Geburt Itzigs im Vergleich zu seiner eigenen angeben: Itzig erblickte das Licht der Welt „genau zwei Minuten und zweiundzwanzig Sekunden nachdem mich die Hebamme Gretchen Fettwanst mit einem kräftigen Ruck aus dem dunklen Schoß meiner

³²⁹ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 104f.

³³⁰ Fuchs, Anne: Edgar Hilsenrath's Poetics of Insignificance and the Tradition of Humour in German-Jewish Ghetto Writing. In: Fuchs, Anne; Krobb, Florian (Hgg.): Ghetto Writing. Traditional and Eastern Jewry in German-Jewish Literature from Heine to Hilsenrath. Columbia 1999, S. 185.

³³¹ Rumler, Fritz: Der Nazi & der Friseur (1977). In: Kraft, Thomas (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 71.

Mutter befreite.“ (NF, 8) Doch es folgen Unsicherheiten: „[W]enn man mein Leben als Befreiung bezeichnen kann, was... schließlich und endlich ... ziemlich fragwürdig wurde.“ (NF, ebd.) Fünf potentielle Väter hat er vorzuweisen. Die Auflistung der Väter und ihrer Berufe verrät Max' Herkunft aus kleinbürgerlichem Milieu – doch immerhin: deren „arische“ Herkunft wurde einwandfrei festgestellt. Der grotesken Überhöhung der Herkunft steht die elende Realität gegenüber. Der potentielle Nachfahr von „Hagen dem Schlüsselträger“ (als Knappe des ruhmreichen Ritters Siegismund von der Weide wurde ihm der Schlüssel des Keuschheitsgürtels seiner Gemahlin anvertraut, „das kann ich mit Stolz sagen“ NF, 7) lebt mit seiner Mutter, der Stadthure Minna Schulz, zwei Tonnen fett, aber mit mageren Beinen, und dem aggressiven Kinderschänder Anton Slavitzki in dessen mehr als schäbigem Friseurladen – „kein Friseursalon, so vornehm war der nicht“ (NF, 18) – direkt gegenüber dem Friseursalon *Der Herr von Welt* des Chaim Finkelstein. Schon mit den ersten Sätzen wird mit diesem ad absurdum geführten „Ariernachweis“ die vom Nationalsozialismus erklärte Verbindung von rassischer und ethischer Superiorität ausgehöhlt. Hilsenrath spielt mit den nationalsozialistischen Idealen der Rassenhygiene und der völkischen Rassenideologie, kehrt das Modell mehrfach um und kritisiert in deren grotesken Umkehrung den biologischen Rassegedanken und das Modell „guter Deutscher“ und „böser Jude“.

Hilsenraths „Technik eines unvermittelten Nebeneinanders widersprüchlicher Bedingungen“³³² gestaltet die gesamte Identitätsproblematik des Romans. Weitere Gegensatzpaare folgen dem des unehelich/arisch: „arische Herkunft/jüdisches Aussehen, Judenmörder/KZ-Opfer, Max Schulz/Itzig Finkelstein.“³³³ Die beiden letztgenannten Paare tauchen in leitmotivisch eingesetzten Selbstbezeichnungen den ganzen Roman über auf: In den Motiven „Ich, Max Schulz, zukünftiger Massenmörder“ (vgl. u.a. NF, 22; 23), „Ich, Max Schulz, der Massenmörder“ (vgl. u.a. NF, 309), „Ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz“ (vgl. u.a. NF, 15; 66; 76) erfährt die Ich-Spaltung eine antinomische Gleichsetzung. Das Grundkonzept dieser Spaltung wird so ständig wachgehalten und veranlasst das Geschilderte an diesem Maßstab zu reflektieren. Indem Hilsenrath anhand der Doppelfigur Schulz/Finkelstein aufzeigt wie Identität nachhaltig manipuliert wird, führt er die Problematik der zwiespältigen Identität der Täter- als auch Opferfigur vor.

Identität ist ein zutiefst gebrochenes Konzept in diesem Roman. Zwei Spiegelszenen am Beginn und Ende verdeutlichen Selbst- und Fremdsicht. Hier zitiert wird die Erstgenannte. In

³³² Graf, Andreas: Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman „Der Nazi & der Friseur“. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 139.

³³³ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 117.

Wieshalle blickt Max Schulz manchmal in den zerbrochenen Handspiegel der Mutter, doch eine Identität lässt sich darin nicht erkennen.

Und sah, was ich sah! Verschiedene Gesichter zwischen den vielen Sprüngen im Spiegelglas: das Gesicht eines Friseurs ... das Gesicht eines studierten Herrn ... das Gesicht eines Halbidioten ... das Gesicht eines Dichters ... das Gesicht eines Perversen ... das Gesicht eines Normalen ... das Gesicht eines Ariers ... das Gesicht eines Juden ... das Gesicht eines Fußballspielers ... Aber noch andere Gesichter – besonders, wenn meine Froschaugen vom langen Starren zu tränen anfangen [...] Gesichter aus einer fernen Zukunft, die ich nicht kannte ... gebrochene Reihen ... Gesichterreihen ... und eines davon ... ein ganz bestimmtes ... eines, das sich bewegte, wegtanzen wollte ... aus den Reihen tanzen ... den Gesichtsreihen ... als ob es nicht dazugehörte ... das ... das eine: das Gesicht eines Mörders! ... aber ein seltsames Mördergesicht war das, denn es schien zugleich die Züge aller Sterblichen zu tragen, die nach „Seinem Ebenbild“ erschaffen wurden [...]. (NF, 41)

Es fällt auf, dass der Text auch orthographisch gebrochen wird. Nähert Schulz sich der Beschreibung der Identität, gerät seine Rede sichtlich ins Stocken, denn hier begibt er sich auf unsicheres Terrain. Die Scherben ergeben kein Ganzes, kein einheitliches Bild, keine geschlossene Identität.

Vor dem Spiegel fragte ich mich: Wer bist du eigentlich? [...] ... wollte eines wählen ... eines der Gesichter ... konnte aber nicht ... die wollten nichts mit mir zu tun haben, die starrten mich wütend an, seltsam verzerrt, weil ich Grimassen schnitt und die Zunge herausstreckte. (NF, 42)

Die Grenzen werden verwischt. Es bleibt die Erkenntnis, dass in ihm beide Rollen angelegt sind. Erste Einblicke in Max' Gedankenwelt und Gewaltphantasien eröffnet der Roman schon am Beginn. Typisch spricht der Ich-Erzähler emotionslos verharmlosend von brutaler Gewalt.

Was mich betrifft, mich hatte der Friseurberuf schon immer interessiert. Gibt es denn etwas Edleres als den menschlichen Schädel? Und macht es nicht Spaß, das Edle zu formen, zu gestalten, zu verschönen ... weil man gerade bei dieser und ähnlicher Arbeit das Gefühl hat, es könnte auch Spaß machen, das Edle zu zertrümmern? Man ist so nah dran. Mit den Händen. Da juckt es einen manchmal ... so ganz komisch, wissen Sie. Da ist ein Kopf! Und der ist deinen Händen ausgeliefert! (NF, 38f.)

In der Selbstaussage ist Max Schulz einer der Mitmacher bei dem „Heidenspaß“ (NF, 62), der sich über die Profitierung „also nicht beklagen“ (NF, 68) konnte, der „bloß ein kleiner Fisch“ (NF, 69) war.

Ich hatte mich dem Teufel verschrieben, hatte mich mit Stiefeln und Uniform ans Rad der Geschichte gehängt, aber mein „Gewicht“ fiel nicht sonderlich ins „Gewicht“. Was ist schon ein kleiner Fisch? Und was ist schon eine Uniform? Und was sind schon ein paar Stiefel? Aber Millionen kleiner Fische ... mit Uniform und auch ohne ... mit Stiefeln und auch ohne ... all die kleinen Fische, die damals „Ja“ sagten und sich mit mir ans große Glücksrad gehängt hatten – die brachten das Rad in Schwung. (NF, 69f.)

Damit wird der Blick frei auf jene „deutsche Variante des *homo sapiens*, ohne die Hitler seine Karriere nicht hätte machen können.“³³⁴ Das sieht Max Schulz nicht anders, denn „[d]ie brauchten meine Hände. Und die brauchten meinen Hintern, damit er eines Tages herhalten sollte für den Rückschlag des großen Glückrads, mit dem wir damals Geschichte machen wollten.“ (NF, 70) Doch die neue Identität als Jude in Israel ist nicht nur aufgesetzt, er macht sie sich auf Figurenebene immer mehr zu eigen – auf Romanebene bleibt sie jedoch immer zweifelhaft. Gert Sautermeister formuliert: „Statt eines mit sich identischen Ichs die lebenslängliche Ich-Spaltung!“³³⁵ Es stellen sich Fragen:

Was an der neuen Lebensweise beruht auf existentieller Wandlung? Was auf Selbsterhaltungstrieb, Selbstdarstellungslust, Selbsttäuschungskunst? Es läßt sich schwerlich ermesen. Alle diese Elemente gehen miteinander ständig wechselnde Legierungen ein – und der Enträtselungsdrang des Lesers gelangt nie ans Ziel.³³⁶

Der Nazi & der Friseur erzählt die Geschichte von stetig wechselnder, sich widersprechender und dennoch in gewissem Sinn auch parallel laufender Identitäten. Der Schein der Identitätsannahme ist für die LeserInnen mehr als durchschaubar und Hilsenrath versteht es, diese Diskrepanz komisch zu gestalten. Lustvoll und virtuos verwandelt er die Problematik der Ich-Identität in ein Vexierspiel.

³³⁴ Böll, Heinrich: Hans im Glück im Blut. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 76.

³³⁵ Sautermeister, Gert: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment. Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“. In: Stüben [u.a.] (Hgg.): „Wir tragen den Zettelkasten ...“. Darmstadt 1993, S. 228.

³³⁶ Ebd., S. 233.

5.2.2. *Der Rollentausch als Verwandlung*

„Was ist das – eine andere Identität?“
„Wenn sich einer verwandelt“, sagte Max Schulz.
„So wie ein Zauberkünstler“, sagte Frau Holle.
„So ähnlich“, sagte Max Schulz.
(NF, 120)

Ein wesentliches Merkmal der Provokation liegt an der Erzählperspektive. Hier wird aus der Täterperspektive erzählt, bei gleichzeitiger Annahme der Opferidentität. Ein Schritt, der innerhalb des Romans auch nicht kritisiert wird. Sei es auch über fantastische Fügungen, die wie groteske Fantasien Max Schulz' Lebensweg begleiten, „the former Nazi officer' s dubious success is portrayed as deserved; he outwits society and its institutions and to some extent, the reader.“³³⁷

Hilsenrath setzt das Groteske wiederholt ein, um das Handeln und die Wahrnehmung seiner Romanfiguren in verzerrten Maßstäben zu gestalten. Häufig ist es dabei die Doppelrolle des Massenmörders und KZ-Opfers, die jene Verzerrungen der Maßstäbe so verlässlich trägt. Schon die Kernidee des Romans ist grotesk: Der Rollentausch zwischen Täter und Opfer, SS-Mann und Jude ist das zentrale Motiv in *Der Nazi & der Friseur*. Hilsenrath verbindet auf abstruse Weise unvereinbare Perspektiven und berührt neuralgische Punkte des Opfer-Täter-Diskurses, wie Jens Birkmeyer schreibt:

Da sich Opfer und Täter nicht allein in faktischer, sondern auch moralischer Hinsicht gegenüberstehen, schafft es diese aberwitzige Camouflage, ein exorbitantes Moraldilemma zu offenbaren, in das man automatisch hineingerät, sobald über die Zusammenhänge von Schuld, Sühne, Rache, Vergebung, Vergeltung, Verantwortung etc. nachgedacht wird.³³⁸

Deutungen, die normalerweise von der Perspektivfigur abhängig und vorgeprägt sind, werden hier immer wieder überworfene und müssen neu gedacht werden. Der Wunsch „auf der richtigen Seite“ zu stehen, wird unmöglich gemacht. Es bedeutet eben etwas anderes, ob man sich mit einem unschuldigen Holocaustopfer, einem nationalsozialistischen Verbrecher, einem nach Israel ausgewanderten Juden oder einem sich versteckenden Massenmörder identifiziert. Die Monoperspektive des Täters wird nicht durch die Monoperspektive des Opfers ersetzt, sondern beide Diskurse werden durch Perspektiv- und Identitätswechsel

³³⁷ Klocke, Astrid: Subverting Satire: Edgar Hilsenrath's Novel „Der Nazi und der Friseur“ and Charlie Chaplin's Film „The Great Dictator“. In: Holocaust and Genocide Studies. Band 22, Nr. 3 (Winter 2008), S. 502.

³³⁸ Birkmeyer: Die Infamie der Schuld. In: Braun (Hg.): Verliebt in die Sprache. Berlin 2005, S. 55.

hinterfragt, herkömmliche Loyalitäten und Identitäten umgewertet. Die Opfer-Täter-Problematik verschwindet in Max Schulz innerhalb einer Person.

Komisch und provozierend wirken die zahlreichen, meist grotesken Verkehrungen der Verhältnisse, wie jene der antisemitischen Vorstellung einer jüdischen Physiognomie und dem stereotypen Idealbild des blonden und blauäugigen „Ariers“. Max Schulz sieht aus wie die Fleisch gewordene *Stürmer*-Karrikatur, während Itzig Finkelsteins Äußeres der Verkörperung des nationalsozialistischen Ideals entspricht:

Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase, feingeschwungene Lippen und gute Zähne. Ich dagegen, Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz, hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase, wulstige Lippen und schlechte Zähne. (NF, 31f.)

Die Überzeichnung und Kontrastierung antizipiert dabei schon die Austauschbarkeit der Rollen: „Daß wir beide oft verwechselt wurden, werden Sie sich leicht vorstellen können“ (NF, 32.), lässt Max Schulz dieser Beschreibung folgen, und zieht somit die LeserInnen mit hinein in den heimlichen Konsens projizierter Judenbilder.

Im Zentrum des Romans steht das Motiv der Verwandlung. Verwandeln wird sich der Protagonist mehrmals: Vom Opfer des ihn vergewaltigenden Stiefvaters wird er im Nationalsozialismus zum Täter, entscheidet sich als Verfolgter nach dem Krieg für die Seite der „Sieger“, schlüpft in die Opferrolle, wird zum Vorzeigejuden in Israel. Nachdem er der Rede Hitlers auf dem Ölberg in Wieshalle beiwohnt, wird er zum Nationalsozialisten. Er berichtet:

Und da sagte ich zu mir: Ja, warum eigentlich? Jetzt ist' s aber genug! Und ich sagte zu mir: Max Schulz. Du wirst den Hintern nicht mehr hinhalten. Höchste Zeit, daß du mal selber den Stock in die Hand nimmst. (NF, 58)

In die SA und später in die SS wird er trotz seines verhexten Gesichts (vgl. NF, 63) aufgenommen. Die Entscheidung für diesen Schritt, die den späteren Identitätswechsel bedingen wird, liegt dabei ganz bei ihm: „Ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, hatte gewählt.“ (NF, 66) Nach Kriegsende und seiner Flucht nach Deutschland taucht er in Warthenau bei Frau Holle unter, der Witwe eines ehemaligen SS-Kameraden. Hier beginnt die Verwandlung des Massenmörders Max Schulz in den Juden Itzig Finkelstein.

[S]eit Monaten denk ich darüber nach, wie ich am besten untertauchen soll ... und je mehr ich nachdenke, desto öfter sag' ich zu mir: „Max Schulz! Wenn es ein

zweites Leben für dich gibt, dann solltest du es als Jude leben.“ Und schließlich ... wir haben den Krieg verloren. Und die Juden haben ihn gewonnen. Und ich, der Max Schulz, war immer ein Idealist. Aber ein besonderer Idealist. Einer, der sich das Mäntelchen nach dem Wind hängt. Weil er weiß, daß es sich leichter an der Seite der Sieger lebt, als an der Seite der Verlierer. So ist das. (NF, 181f.)

Die Episode in Warthenau bezeichnet Andreas Graf als „eine Art Purgatorium, eine Stunde Null im Verlauf seiner Persönlichkeitsentwicklung“³³⁹, denn:

Er befindet sich in einem Wartezustand (Warthenau heißt die Stadt!) zwischen altem und neuem Ich, den er durch das Erzählen überbrückt. Max Schulz kann Max Schulz nicht mehr sein und ist Itzig Finkelstein noch nicht.³⁴⁰

Diese Phase gestaltet sich als ein „erzählerisches Ineinander von Rettungsinsel und Ausgeliefertsein, körperlicher Erfüllung und Erniedrigung, verhaltener Zärtlichkeit und rohem Sadismus.“³⁴¹ Gut und Böse sind wie so oft bei Hilsenrath nicht auf der zu erwartenden Seite anzutreffen. Die rassistische Witwe eines Massenmörders liefert das Refugium, während die kriegsgeschädigte Veronja zur Täterin wird. Doch ist es die Tatsache, dass hier ein Täter auf der Flucht versteckt und gequält wird, welche die moralischen Seiten umkehrt.

In grotesker Weise nimmt der ehemalige NS-Täter eine fingierte jüdische Identität an, und entzieht sich damit einer Verfolgung. Mörder und Ermordeter werden identisch.

Nun, ich bin jetzt Itzig Finkelstein. Ausgerechnet ... Itzig Finkelstein! Das ist wahr! Und ich kann es nicht mehr ändern. Und ich sage Ihnen vertraulich ... dem Itzig geht' s gut:

ITZIG FINKELSTEIN ist zu Geld gekommen!

ITZIG FINKELSTEIN hat die Goldzähne verkauft ... alle Zähne!

Ja, der Itzig. Der hat das Geld gut investiert:

ITZIG FINKELSTEIN ist Schwarzhändler geworden und handelt mit allem möglichen, von schwarzen Zigaretten angefangen ... bis zu schwarzen Jungfrauen. Unter uns ... die schwarzen Jungfrauen sind weiß.

ITZIG FINKELSTEIN lebt wie ein Herr, ja ... wie ein „Herr von Welt“.

ITZIG FINKELSTEIN hat sich verändert. Sein Schädel ist glattrasiert. Er trägt einen Spitzbart und eine Brille. Er sieht Lenin ähnlich, obwohl das nicht ganz stimmt. Übrigens: Hat Lenin eine Brille getragen ... und hat er Froschaugen gehabt?

ITZIG FINKELSTEINS Geschlechtsglied ist etwas kürzer geworden, weil das Vorhäutchen jetzt fehlt.

ITZIG FINKELSTEINS Geschlechtsglied ist zwar kürzer, aber nicht schwächer geworden.

ITZIG FINKELSTEIN lebt mit einer schönen Frau zusammen ... mit einer Gräfin. Davon später.

ITZIG FINKELSTEIN findet Geschmack an schönen Dingen, guter Musik, lehrreichen Büchern. Natürlich regt ihn die Gräfin dazu an.

ITZIG FINKELSTEIN lebt intensiv. (NF, 186)

³³⁹ Graf: Mörderisches Ich. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 143.

³⁴⁰ Ebd., S. 143.

³⁴¹ Ebd.

Itzig Finkelstein ist somit nicht nur das Opfer der Ermordung, sondern auch eines Identitätsraubs. Die neue Geschichte, die Max nun als Itzig erzählt, ist eine typische Erzählung von Juden nach dem Zivilisationsbruch, erscheint als eine in der Reihe von vielen, wie sie sich die Juden in den DP-Lagern erzählen.

Meine Geschichte ist einfach:

Ich bin Itzig Finkelstein, ein jüdischer Friseur aus Wieshalle. In unserer Stadt wohnten nicht viele Juden. Eine kleine Gemeinde. Die Nazis hatten uns gewarnt. Aber wir glaubten ihnen nicht. Wir glaubten, daß der ganze Spuk vorübergehen würde. Wir glaubten an ein besseres Deutschland. Und wir warteten ab. Wir sind nicht ausgewandert.

Und dann kam der Krieg. Und wir warteten auf ein Wunder. Und das Wunder kam nicht. Und eines Tages wollten wir auswandern. Aber da war es zu spät. (NF, 193)

Nach dem Rollen-/Identitätstausch durchläuft Max Schulz die Stationen eines idealtypischen jüdischen Nachkriegsschicksals:

- Überleben im Nachkriegsdeutschland als „displaced person“ und Schwarzmarkthändler (1945/46);
- Illegale Einwanderung nach Palästina und politisches Engagement als Zionist (1947);
- Teilnahme im Israelischen Unabhängigkeitskrieg (1948/49);
- Bürgerliche Karriere in Israel (ab 1949).³⁴²

Max Schulz ist ein Opportunist ohne starke Individualität und mit schwacher Emotionalität. Problemlos wechselt er die Rollen, die er jeweils eifrig erfüllt und auslebt. Doch auf Romanebene hat der ehemalige Massenmörder keinen Anspruch auf eine jüdische Identität, trotz Annahme oberflächlicher Veränderungen, auch wenn er sich auf oft übertriebene Weise mit der neuen Rolle identifiziert. Seine starke Identifizierung mit der neuen Heimat drückt sich in Wir-Formulierungen aus, kippt aber auch im gleichen Absatz in das Wir der NS-Mörder:

Ich bin ein Mensch, der eine Wut kriegt, wenn mir ein Jude sagt, daß es ihm hier nicht gefällt. Manche von diesen Leuten kann ich jedoch verstehen: die ehemaligen Insassen unserer Konzentrationslager. [...] Wir hatten sie fertiggemacht. Endgültig. Wir töteten ihre Seelen. Was kann man von solchen Leuten erwarten? Begeisterungsfähigkeit? Unsinn! (NF, 419)

³⁴² Stenberg: Memories of the Holocaust. In: Deutsche Vierteljahresschrift. 56. Jg. (1982), S. 283.

Aber auch indirekte Verfahren, Basis für so manchen Ausbruch Schwarzen Humors, lassen nicht vergessen, mit wem man es zu tun hat. Typisch für die verkehrte Logik des Schwarzen Humors ergeben sich Pointen aus Widersinnigkeiten. Der Schwarzmarkthändler Schulz/Finkelstein verkauft dutzendweise die erbeuteten Goldzähne ermordeter Juden als jene armer deutscher Männer und Frauen, „denn auch ein Deutscher muß essen“ (NF, 200), um sich über Wasser zu halten – und ist dabei allen Verdachts erhaben: „Als Massenmörder kam ich nicht in Frage“ (NF, 199), wenn er immer die gleiche Geschichte erzählt: „Ich bin Herr Finkelstein [...]“ (NF, 200).

Besonders grotesk und damit unangemessen, scheint die sinnwidrige Verknüpfung in jener Szene an Bord der *Exitus*, von der Max Schulz – als neuer Itzig Finkelstein – in einem fiktiven Brief an den toten Itzig Finkelstein berichtet, wie er fürsorglich einem der Ärzte zur Hand geht, da er sich mit dem Verabreichen von Spritzen auskennt:

Alle Kinder auf der „Exitus“ kriegen Vitaminspritzen! [...]
Bei uns in Laubwalde wurden zuweilen, bei Sonderfällen, Spritzen verabreicht.
Phenol! Tödlich!
Ich erinnere mich: Eine Zeitlang machte ich Dienst im Lazarett, weil einer der Sanitäter krank war. Leichte Arbeit. Einmal töteten wir circa 100 Kinder. [...]
Und ich hielt die Spritze mit dem tödlichen Phenol in der Hand. In welcher Hand? In der linken Hand. Denn ich bin linkshändig, lieber Itzig.
Und dann stach ich die Nadelspitze blitzschnell ins Herz meiner Patienten, meiner Kinder. Die waren gleich tot. Kleine tote Engel. [...]
Ich habe den Kindern der „Exitus“ die Spritze verabreicht. Kam mir dabei wie ein Heiliger vor, ein geläuterter und verwandelter Massenmörder. Denn keines meiner Kinder fiel tot vom Stuhl.
Seit der Vitaminkur lieben mich die Kinder. (NF, 280)

Die Morde an Kindern im KZ mittels Phenolinjektion mit der Vitaminspritze zur Stärkung jüdischer Flüchtlingskinder in Verbindung zu bringen, ist eine äußerst groteske Verknüpfung Hilsenraths.

Bei seiner Ankunft in Palästina verspürt Schulz/Finkelstein keine Angst, weder vor den Juden noch vor den Engländern, und tatsächlich hat er nichts zu befürchten.

Kein Mensch verdächtigt mich. Wenn ich jiddisch rede, dann bin ich ein Galizianer, allerdings einer, dessen Jiddisch nicht so gut ist, da ich ja nie in Galizien gewohnt habe. Verständlich. [...] Wenn ich deutsch rede, dann bin ich ein deutscher Jude. Und wenn ich Worte gebrauche aus dem Sprachschatz des Schwarzen Korps, dann bin ich ein KZnik. Bei mir ist eben was hängen geblieben. Basta! Und warum nicht? Was kann ich dafür? Freiwillig war ich nicht dort! (NF, 361)

Max/Itzig ist ein guter Friseur, fleißig, verfügt über Kenntnisse der jüdischen Geschichte, Kultur und Religion und der aktuellen politischen Situation. Im Friseursalon des Schmuel Schmulevitch hält er feurige zionistische Reden, empört sich über mit Deutschland sympathisierenden Juden – und spricht dabei in nationalsozialistischem Jargon. Bei genauer Betrachtung bleibt Schulz als Finkelstein somit derselbe opportunistische Mensch, der er vor dem Rollenwechsel war. Der Eifer, den er früher dem Nationalsozialismus entgegenbrachte, ist problemlos auf die neue Ideologie in seinem Leben übertragbar. Jedoch lässt sich seine Vergangenheit und seine zwiespältige Identität weder mit der Assimilation und der leidenschaftlichen Verteidigung des Judentums noch mit dem Abschwören des Nationalsozialismus bewältigen. Die Entlarvung des neuen jüdischen Bewusstseins erfolgt indirekt über Phrasen und Schlagwörter, die in beiderlei – dem nationalsozialistischen wie dem zionistischen – Kontexten zu funktionieren scheinen, wenn er beispielsweise von der „Weltherrschaft des Judentums“ (NF, 365) spricht. Jede Aussage und Tat enthält unweigerlich den Doppelsinn: Man weiß über den Hohn jener Schilderungen anhand der wahren Geschichte.

Max wird groteskerweise zum jüdischen Helden, nachdem er, um Proviant zu holen, irrtümlich in die falsche Richtung fährt: „War meine Schuld. Hatte meinen Kompaß verloren. Das war’ s.“ (NF, 409) So gelangt die von ihm angeführte Kolonne zum Suezkanal. Nachdem er dort seine Schuhe ausgezogen und seine Plattfüße gewaschen hat, entschließt er sich aus politischen Gründen nicht für die Weiterfahrt nach Kairo.

Das mit der Verantwortungslosigkeit ... das war für mich, den Massenmörder Max Schulz, endgültig vorbei. Ich war jetzt Itzig Finkelstein! Und so gab ich meinen Leuten den Befehl zur „taktischen Umkehr“, nicht zu verwechseln mit „strategischem Rückzug“. (NF, 410)

Man verleiht ihm daraufhin Tapferkeitsmedaillen, die Presse weiß in Schlagzeilen zu berichten: „Itzig Finkelstein, der Mann mit den Wolfsaugen!’ Oder: ‚Ein jüdischer Held!’ Oder ‚Judas Makkabäus ist auferstanden!’ Oder: ‚Der Gettojude ist endgültig überwunden!’ “ (NF, 411)

1953 kauft Max/Itzig den Friseursalon Schmulevitchs, benennt ihn nach Chaim Finkelsteins Salon in Wieshalle *Der Herr von Welt* und ist bald derart etabliert, dass er sich weder Sorgen um die Konkurrenz noch um Aufdeckung seiner wahren Identität machen muss. Wer kann schon mit Itzig konkurrieren: „Ein Mann, der beliebt ist in dieser Stadt! Den man respektiert! Ein Idealist! Ein Redner! Ein Terrorist! Ein Haganahmann! Ein Frontkämpfer! [...] Ein

Volksheld! Und noch dazu: ein guter Friseur.“ (NF, 418) Die deutsch-jüdische Symbiose hat mit dem Zivilisationsbruch ein jähes Ende erfahren. Nun gelingt die Assimilation des nichtjüdischen Täters an seine jüdischen Opfer scheinbar perfekt.

1960 erzählt einer seiner Kunden von den Wiedergutmachungsgeldern, die die neue deutsche Regierung im Wirtschaftswunderwesten zahlt.

„Die Deutschen zahlen für Knochenmehl, Kernseife, Lagerkoller, Durchfall, Todesangst, Sachschaden und so fort. Sogar Berufsschaden, Gesundheitsschaden, Haftentschädigung und so fort. Da können Sie, Herr Finkelstein, als ehemaliger Auschwitzhäftling doch eine Menge herausschlagen!“ (NF, 424)

Grotesk für den um den Kontext informierten Leser bewirbt sich Schulz/Finkelstein „als stolzer Jude“ (NF, ebd.) nicht um Gelder der Wiedergutmachung, denn „[w]ie wollen Sie Todesangst in Markstücke umrechnen? Ich will gar nicht davon reden. Nicht einmal von Sachschaden! Diese Gelder stinken nach Knochenmehl! Lassen Sie meine Eltern in Frieden ruhen!“ (NF, ebd.) Als entschiedener Gegner von materieller und finanzieller Buße gründet der Protagonist als „ich, Itzig Finkelstein oder der Massenmörder Max Schulz,“ (NF, 425) die „Antiwiedergutmachungsliga“. Um die Sache besonders für die jungen Damen anziehender zu machen, erfindet er den „Antiwiedergutmachungsherrenschnitt für Damen“. Fazit: „Ein glänzendes Geschäft!“ (NF, ebd.) Zusätzlich wird Schulz/Finkelstein Präsident des Tierschutzvereins. Nicht allein die Verbindung des Tierliebhabers mit dem Massenmörder erscheint grotesk, Hilsenrath weist hier zurück auf die Wieshaller Zeit, denn schon 1932 war Max Schulz Mitglied des dortigen Tierschutzvereins, damals als einige tonangebende NSDAP-Mitglieder diesem beigetreten waren, unter der Parole „Adolf Hitler liebt die Tierchen!“ (NF, 47)

Zwei Geburtsanzeigen, am Anfang und gegen Ende des Romans plazierte, können weiter verdeutlichen, wie gekonnt Hilsenrath den Bogen von der Familie Finkelstein in Wieshalle vor 1933 zur Familie Finkelstein in Beth David nach 1945 spannt. Chaim Finkelstein lässt in der Zeitung *Jüdische Rundschau* die Geburt seines Sohnes Itzig folgendermaßen ankündigen:

Ich, Chaim Finkelstein, Friseur, Besitzer des eingeführten Friseursalons „Der Herr von Welt“, Ecke Goethe- und Schillerstraße, Wieshalle, Vorstand im „Jüdischen Kegelklub“, stellvertretender Generalsekretär der „Jüdischen Kultusgemeinde“, Mitglied des „Deutschen Tierschutzvereins“, des Vereins der „Pflanzenfreunde“, der Liga „Liebe deinen Nächsten“ und der „Wieshaller Friseurinnung“, Verfasser der Broschüre „Haarschnitt ohne Treppen“, ... erlaube mir, die Geburt meines Sohnes und Nachfolgers „Itzig Finkelstein“ bekanntzugeben. (NF, 8)

Gegen Ende des Romans reproduziert Schulz/Finkelstein die Geburtsanzeige aus der Vorkriegszeit:

Ich, Itzig Finkelstein, Besitzer des eingeführten Friseursalons „Der Herr von Welt“, ehemaliges Mitglied der Schwarzgruppe, Haganahsoldat, Sergeant der Israelarmee, Veteran vom Jahre 48, erster jüdischer Soldat, der an der Spitze seiner Leute am 30. Dezember 1948 den Suezkanal erreichte, Präsident des Tierschutzvereins von Beth David, Präsident der örtlichen Antiwiedergutmachungsliga, Erfinder des berühmten Haarwuchsmittels „Samson V 2“, erlaube mir, die Geburt meines Sohnes und Nachfolgers Judas oder Jehuda Finkelstein bekanntzugeben. (NF, 429)

Der Roman simuliert Kontinuität, zeigt aber letztendlich den Wandel vom deutsch-jüdischen Symbiosegedanken zum Leben nach dem Zivilisationsbruch. Äußerlich scheint ein Kreis geschlossen, erfüllt sich die Geschichte, so als ob Itzig nicht gestorben wäre. Die nächste Generation wird es jedoch nicht geben. Das Kind kommt schwer verkrüppelt auf die Welt und stirbt kurz nach der Geburt. Mit der Diskrepanz und den Verweisen innerhalb des Romans, die diese beiden Textstellen ausmachen, erreicht, Dietrich Dopheide zufolge, „der die Romanhandlung mit einer geradezu wahnwitzigen Logik bestimmende Rollentausch von Täter und Opfer eine kaum mehr zu überbietende Perfektion.“³⁴³

5.2.3. *Stereotype*

Hilsenrath übernimmt Sprache, Propaganda, Vorurteile und Rassentheorie der Nationalsozialisten und zeigt sie in Überspitzung so unsinnig und grotesk wie sie waren.

Antisemitische Stereotype werden in der überzeichneten Kontrastierung und mit Hilfe Schwarzen Humors in Frage gestellt. Die Ironie von Zufälligkeiten würfelt stereotype Charakteristika wild durcheinander und entlarvt so Vorstellungen von Zeichen und Merkmalen über das Bild des Juden. Wenn die „arischen Übermenschen“ wie Minna Schulz, Anton Slavitzki und Frau Holle unterirdisch in dreckigen Kellerwohnungen, die jüdischen „Untermenschen“ Finkelstein jedoch über ihnen in einer sauberen bürgerlichen Wohnung leben, dann verkehrt sich hier die nazi-ideologische Setzung von „oben“ und „unten“. Da die physiognomischen Entsprechungen antisemitischer Stereotype bei Max und Itzig vertauscht sind, wird Max schon als Kind Ziel antisemitischer Verhöhnung. Die Jungen der gegnerischen Fußballmannschaft nennen ihn „Itzig“, „fragten mich, ob mein Vater, der Chaim Finkelstein,

³⁴³ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 130.

auch ins Waschbecken pinkelte wie der Stiefvater meines Freundes Max Schulz, ob er seiner Frau auch den Hintern versohle, und wenn nicht, warum nicht?“ (NF, 32) Schwarzhumorig auch die von Chaim Finkelsteins tröstend gemeinte Aussage: „Mach dir nichts draus [...] Es gibt keine Juden, die so aussehen wie du. Aber das wissen die nicht. Verstehst du das? Die haben Vorurteile und glauben eben, so und so müßte ein Jude aussehen. Und du siehst eben so aus.“ (NF, 32) Nach der Machtübernahme Hitlers zeigt das „Neue Deutschland“ den Juden, was es heißt, „wenn einer kein dickes Blut in den Adern, sondern bloß Wasser“ (NF, 69) hat. So versichert der „Herrenmensch“ Max Schulz: „Mein Blut war nicht wässerig und mein Gesicht bloß verhext.“ (NF, 67) Über das Wörtlichnehmen, die vereinfachende „Logik“ des Max Schulz erscheint nationalsozialistische Ideologie grotesk banalisiert.

Ein unbelasteter Nazi, weil er zu alt war, um beim Krieg dabeigewesen zu sein, führt an Schulz die Beschneidung als einen „letzte[n] Liebesbeweis für Führer und Vaterland“ (NF, 191) durch. Der Arzt sagt nach der Beschneidung zu Schulz: „Max Schulz! Das verstümmelte Glied ... das paßt zu ihrem Gesicht.“ (NF, 192) Max' Freund Horst Kumpel tätowiert ihm eine Auschwitz-Nummer.

„Eine KZ-Nummer, Horst. Ich will eine KZ-Nummer.“
Wir witzelten eine Zeitlang. Dann sagte Horst: „Mensch, Max. Mir scheint, du bist doch ein verdammter Jude. Und die haben bloß deine Nummer vergessen.“
Ich grinste und sagte nichts.
„Wie konnte das passieren, Max? Mit so' ner Fresse!“ (NF, 190)

Als Schwarzhändler in Berlin antizipiert Schulz, nun bereits in der Rolle des Juden Itzig Finkelstein, antisemitische Anfeindungen seiner Umgebung.

[D]ie Zahnärzte und Goldschmiede ... die haßten mich, den Juden Itzig Finkelstein, obwohl sie nichts sagten. Ich konnte es in ihren Augen aufflimmern sehen, wortlose Funken: Du schäbiger, kleiner Jude. Dich hätten sie vergasen sollen. Was suchst du in Deutschland! [...] Ich hätte ihnen gern gesagt: Das sind doch die Zähne toter, ermordeter Juden! Aber das konnte ich nicht. Lohnt sich auch nicht ... ich meine ... mit Antisemiten zu diskutieren. Die sind ja unverbesserlich. (NF, 200)

Hier beißt sich die Katze musterbeispielhaft in den schwarzhumorigen Schwanz. In der Verbindung antisemitischer Stereotype – Physiognomie und Schacherjude – reagiert der ehemalige Massenmörder gemäß seiner neu angenommenen Rolle und unterliegt zwischen all dem Schein und Sein auch selbst der eigenen Scheinlogik. Dies ist ein wiederholt auftretender Kunstgriff Hilsenraths, der die LeserInnen auf die wahre Identität des Protagonisten verweist. Bei der Thematik der Goldzähne verbleibend, gehört weiters jene Zusammenfügung zu den

grotesken und zynischsten, die auch exemplarisch für den Hilsenrathschen Stil erscheint, denn dermaßen gestaltete widersinnige Pointen finden sich durchgehend im Roman: Schulz lässt sich einen Teil der geraubten Goldzähne ins eigene Gebiss einsetzen und bedient dadurch noch einmal das Stereotyp des auf Protz bedachten Juden. Dem Zahnarzt sagt er: „Machen Sie mir den Mund voller Goldzähne. Ich will, daß man das Gold sieht. Es soll glänzen, wenn ich lache.“ (NF, 201) Gleichzeitig behält der KZ-Mörder einige Zähne in einem Taschentuch gewickelt „als sentimentales Andenken.“ (NF, 201)

Mit der Aneignung der Opferidentität erfährt der Nazitäter im zerbombten Berlin am eigenen Leib, was Antisemitismus bedeutet. Als Schwarzhändler muss er die spitzen, höhnischen Bemerkungen der antisemitischen Gräfin einstecken. Ziel ihres Spotts ist die in Max verkörperte antisemitische Verbindung aus stereotyper Physiognomie und geldbesessenem Juden. Als Beweis für seine Minderwertigkeit zeigt sie Ausschnitte aus dem *Stürmer* und verweist auf Max' Aussehen. „Nur das Wort ‚Saujud‘ ist noch nicht gefallen.“ (NF, 213) Schulz bildet einen jüdischen Minderwertigkeitskomplex aus, muss sein Judentum zum ersten Mal verteidigen und lernt daraufhin voll Eifer jüdische Geschichte, beruft sich auf Jesus, Moses, Marx, Freud, Einstein, Judas Makabäus, die Spanische Inquisition, erzählt von Ausdauer, Märtyrertum, passivem Heldentum und widerlegt jeden Einwand.

„Hier stehe ich und kann nicht anders! Wer hat das gesagt? Luther hat das gesagt! Ein Antisemit hat das gesagt! Aber das ist mir scheißegal. Denn ich, liebe Gräfin, sage das auch. Hier stehe ich und kann nicht anders! Ich bin Jude. Und ich bin stolz darauf. Und wenn' s Ihnen nicht paßt, dann können Sie mich am Arsch lecken!“
Die Gräfin sagte nur: „Sowas tut man ... aber man sagt es nicht. Keine Finesse, Herr Finkelstein!“ (NF, 216)

Jonathan Schorsch schreibt über diese Episode im Leben des Protagonisten: „Irony of ironies, the new Finkelstein learns to be a Jew through antisemitism.“³⁴⁴ Dieser neue Finkelstein spricht mit seinem neuen Gott in der Synagoge auf Deutsch:

Wollte bloß sagen, daß ich mich ununterbrochen gegen antisemitische Angriffe verteidigen muß. Ich bin verzweifelt. Sie wollen in meinem eigenen Hause meine Menschenwürde zertreten. Bin ich deshalb Jude geworden? Ich dachte, die Juden hätten den Krieg gewonnen! (NF, 222)

Die Verhöhnungen eines Sohnes des lumpenproletarischen Kleinbürgertums mit dem schlagenden und vergewaltigenden Stiefvater setzen sich in den Verhöhnungen als

³⁴⁴ Schorsch: Jewish Ghosts in Germany. In: Jewish Social Studies. Band 9, Nr. 3 (2003), S. 146.

„minderwertiger Jude“ (NF, 215) fort. Gegen beide begehrt Schulz/Finkelstein auf: Erst, so wie andere Zukurzgekommene, als Anhänger des Nationalsozialismus, dann als stolzer Jude, der sich autodidaktisch Kenntnisse des Alten Testaments, maßgeblicher Glaubensbücher und jüdischer Geschichte aneignet. Gert Sautermeister dazu:

Aus seiner Autodidaxe schmiedet er sich eine geistige und moralische Waffe zur Verteidigung des Judentums. Und mit dieser Waffe stärkt er den Juden in sich selbst. Was er nur vorgetäuscht hatte, gewinnt Echtheit. Die Mimikry des Verwandlungskünstlers wird zu Mimesis des Assimilierten.³⁴⁵

Hilsenrath bedient sich in seiner Figurenzeichnung des antisemitischen Bildes vom Juden und führt Vorurteile über Schwarzen Humor und grotesker Verstellung ins Widersinnige, denn in der Verkehrung greifen diese ins Leere: „Deren vermeintliche Evidenz erweist sich allerdings als substanzlos angesichts der an Max Schulz und Itzig Finkelstein vorgeführten Verkehrung von Sein und Schein.“³⁴⁶ Indem Hilsenrath auf Vorurteile eingeht, werden sie der entlarvenden Lächerlichkeit preisgegeben. Vom Trugbild, wie denn ein wahrer Jude auszusehen und zu sein habe, sind jedoch alle geprägt: Antisemitische Bilder, die sich auf das „typisch Jüdische“ beziehen, werden bei Antisemiten wie auch bei Philosemiten aufgedeckt. Als das Waffengeschäft mit der Gräfin scheitert, zieht der Protagonist ins Hotel *Reuiges Vaterland*, dem exemplarischen Ort des Philosemitismus. Gemeinsam mit Max Rosenfeld, dem einzigen anderen Juden unter lauter Deutschen im Hotel, beobachtet er „das sonderbare, absonderliche, befremdende, seltsame, eigenartige, eigentümliche, ungewöhnliche, wunderliche, bizarre, kuriose Verhalten oder Benehmen“ (NF, 225f.) der Hotelgäste und des Personals ihnen gegenüber. Von Antisemitismus ist hier nichts zu spüren, im Gegenteil scheinen die beiden eine Vorzugsstellung zu bekleiden. Die Deutschen im Hotel fühlen sich schuldig: „Man katzbuckelt vor uns. Jeder!“ (NF, 229) stellt Max/Itzig fest. Der philosemitische Geist, der ihm dort begegnet, jenes „Schreckensgespenst mit nassen Augen, die eines Tages trocknen werden“ (NF, 232) beschäftigt ihn auch im Traum. Er träumt von einem Theater, in dem Zeitgeist gespielt wird. Sich selbst sieht er dabei gleichzeitig im Zuschauerraum wie auf der Bühne und meint: „Ich träume nicht gern, Träume erschrecken mich. Besonders im Schlaf.“ (NF, 232) Im Printmedium des Philosemitismus, der Zeitung *Reuiges Vaterland* liest er, im Kontext der Diskussion um die Kollektivschuld in Nazideutschland, folgende Schlagzeilen:

³⁴⁵ Sautermeister: Aufgeklärte Moderne. In: Stüben [u.a.] (Hgg.): „Wir tragen den ...“. Darmstadt 1993, S. 231f.

³⁴⁶ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 116.

„Bekannter Historiker stellt fest, daß es keine Kollektivschuld gibt! Nicht alle Deutschen schuldig! Es gab Jasager und Neinsager!“

Andere Schlagzeilen: „Es steht einwandfrei fest, daß die Neinsager von den Jasagern überbrüllt wurden!“

Andere: „Ihr ‚Nein‘ war zu leise!“

Andere: „Ein bedauerlicher Stimmbandschaden!“ (NF, 239f.)

Max denkt nach über krankheitsbedingte Stimm Schäden, über die, die damals „Ja“ oder „Nein“ gesagt haben, über büßende Jasager und büßende Neinsager. Für ihn ergibt sich aus der Lektüre, dass auch die gesundheitlich Angeschlagenen mitschuldig sind und er gleich mit: „Kann der Max Schulz was dafür, wenn er ihr ‚Nein‘ nicht gehört hat?“ Und er gibt diese „Haarspalterei“ (NF, 240) wieder auf, um seinen Dachschaden zu schonen. Entlastungsversuche der Nachkriegszeit werden hier im verzerrten Bild des gesundheitlichen Gebrechens der Lächerlichkeit preisgegeben.

Das Hotel und die Zeitung stehen für eine Öffentlichkeit, in der Philosemitismus in übertriebenem Maß demonstriert wird. Die Verkehrung der Bilder ist dabei derart plakativ, dass sie offenbart, dass der Gesinnungswandel lediglich eine Inszenierung als Ausdruck des diametralen Extrems darstellt. Denn Philosemitismus wie Antisemitismus entspringen derselben Quelle, nämlich eines von Vorurteilen und Stereotypen geprägten Denkens.

Antisemitismus findet sich in *Der Nazi & der Friseur* hingegen dort, wo ihn eingefleischte Philosemiten nicht vermuten würden: in Israel. Im Friseursalon Schmulevitch' werden die Kunden nach rassistischen und antisemitischen Kriterien plazierte: Der erste und beste Friseursessel ist für die deutschen Juden, der zweite für die Juden aus anderen westeuropäischen Ländern, der dritte für die Elite der Ostjuden – die russischen und litauischen – und der vierte für die übrigen osteuropäischen Juden, außer den rumänischen, reserviert. Für die rumänischen Juden ist der letzte Sessel angedacht. Der Friseursalon erscheint als Miniaturbild der Welt. Die Ewig-Gestrigen, über die sich Schulz/Finkelstein beschwert, gibt es immer noch. Ausgerechnet als Max Schulz, ehemaliger Massenmörder und jetzt Itzig Finkelstein, den Salon übernimmt, nehmen die Angestellten die Sesselnummern ab, gegen die er selbst immer war:

Im Vertrauen gesagt: sowas kann sich nicht durchsetzen! Das Volk ist gegen nummerierte Friseursessel! Einzelne Friseurläden und Friseursalons führen sie noch. Aber sie werden immer weniger. Verschwinden nach und nach. Noch haben wir keinen Musterstaat. Aber wir basteln daran. Und wir kommen auch vorwärts. Wir sind auf dem Weg. (NF, 418)

Insbesondere anhand der grotesk überspitzt gezeichneten Figur der Frau Schmulevitch spottet Hilsenrath über die übertriebene Identifikation mit Deutschland und der deutschnationalen Gesinnung bis hin zu rassistischer Denkweise. Als „preußische Jüdin, die Preußen nicht vergessen kann“ (NF, 334) – Max/Itzig kommentiert hierzu: „Das hat mir gerade noch gefehlt. Und noch dazu hier im Heiligen Land“ (NF, ebd.) – trägt sie versteckt das Eiserne Kreuz ihres verstorbenen Mannes, eines jüdischen Offiziers im Ersten Weltkrieg. Sie besteht auf ein deutsches Frühstück und führt Gespräche mit dem deutschen Juden Sigi Weinrauch, mit dem sie gemeinsam darauf wartet, „bis sich Deutschland erholt“ (NF, 366), bevor eine Rückkehr in das Land, aus dem sie als Juden vertrieben wurden, möglich ist.

Wir streiten den ganzen Tag. Ich, der Massenmörder Max Schulz, vertrete den Standpunkt, daß unsere Heimat Palästina ist, während die beiden deutschen Juden Sigi Weinrauch und Frau Schmulevitch behaupten ... ihre Heimat sei Deutschland. (NF, 366)

Den Militärorden wird Frau Schmulevitch durch einen übergroßen Davidstern ersetzen, als die Gerüchte um Max' /Itzigs Tätigkeit bei den jüdischen Terroristen laut werden. In grotesker Überzeichnung verbindet sich in dieser Figur die satirische Kritik an den Assimilationsbestrebungen deutscher Juden vor 1933, übertriebener Identifikation mit Deutschland und rassistischen Vorurteilen gegenüber Ostjuden als auch orientalischen Juden.

5.2.4. *Figuren*

Hilsenraths Figuren sind zu einem großen Teil groteske Darstellungen: Max' fette Hurenmutter, Anton Slavitzki, die prügelnde und vergewaltigende Hexe Veronja, die einbeinige Frau Holle, die dennoch reihenweise Nummern schiebt, ein amerikanischer Major und Max' /Itzigs Ehefrau Mira. Dem Autor geht es nicht um psychologisch-realistische Gestaltung seiner Figuren. Im Gegenteil ist das Figurenpersonal des Romans weitgehend typisiert dargestellt, ein verallgemeinernder Kunstgriff, der den grotesk-obszönen Darstellungen als wichtige Basis dient.

Monströs sind die Stilisierungen der Mutter und Stadthure Minna Schulz als „kräftiges Weibsbild, von der die Leute sagten, daß sie zwei Tonnen wog, obwohl sie dünne Beine hatte.“ (NF, 16) Das „wandelnde Bierfaß auf Stelzen“ (NF, ebd.) verfügt über sinnliche Lippen und schwarze Zähne, die unter anderem den Fleischer zu der Aussage hinreißen:

„Mensch Minna, wenn ich deine Zähne seh’ , dann krieg ich immer gleich Angst, daß du mir den Schwanz abbeißt.“ (NF, 17) Als sie mit dem sieben Wochen alten Max die Stellung als Dienstmädchen im Haus des jüdischen Pelzhändlers Abramowitz verlässt, zieht der Umzug von Minna mit Max, gefolgt von den der Größe nach geordneten fünf potentiellen Vätern als groteske Karawane durch die Stadt ohne rechtes Ziel einer neuen Bleibe. An der „Ecke Goethe- und Schillerstraße“ (NF, 17) stößt der Trupp auf Anton Slavitzki vor seinem Friseurladen. Slavitzki ist ein brutaler Schläger und Kinderschänder, schlechter Friseur im eigenen schäbigen Geschäft, das vom Lumpenproletariat frequentiert wird, ein langer, dürrer Kerl mit schielenden Säuferaugen und einem Schwanz so lang, dass er ihn gerüchteweise „mit einem Gummiband am Schenkel festgeschnürt hätte.“ (NF, 19) Mit diesem gewaltigen Glied, das dem Säugling Max wie „ein riesiger Bandwurm“ (NF, 22) erscheint, wird er diesen vergewaltigen, die Unschuld rauben und ihm den Dachschaden verpassen, auf den sich Max beizeiten bezieht.

Anhand der Figuren der Frau Holle und Veronja parodiert Hilsenrath auf gebrochene Weise die deutsche Märchentradition. Doch es ist eine groteske Umfunktionierung der Originalfiguren und -stoffe: Hilsenrath kippt das Märchen. In der zeitgeschichtlichen Realität werden sie zu düsteren Erzählungen, die ihrer Romantik beraubt werden. Peter Arnds hat darauf hingewiesen, dass in Texten der Nachkriegszeit, die das Dritte Reich mit dem Märchen verbinden, das „genre no longer seems to promise an intact order in which moral values can be re-established.“³⁴⁷ Nachdem das Märchen bei den Nazis als Mittel der Propaganda eingesetzt wurde, um typisch germanische Eigenschaften zu propagieren, war die Publikation der Grimmschen Märchen aufgrund dieser ideologischen Vereinnahmung von den Alliierten 1945 untersagt.³⁴⁸ Nach der Aufhebung dieses Verbots war das Märchen „at best considered beneficial for the process of healing the great German wound.“³⁴⁹ Nach 1968 und im Zuge der antiautoritären Bewegung der Studentenrevolution war das Märchen „no longer considered sacrosanct and it became a target for increasing experimentation.“³⁵⁰ Ein solch experimentierender Umgang findet sich in *Der Nazi & der Friseur*. Als gleichnamige Parodie befindet sich die Grimmsche Frau Holle im Roman im zerbombten Nachkriegs-Warthenau wieder. Die gütige Frau Holle, das Vorbild deutscher Frauen und Mütter im Dritten Reich hat

³⁴⁷ Arnds, Peter: On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's "Die Blechtrommel", Edgar Hilsenrath's "Der Nazi & der Friseur", and Anselm Kiefer's Visual Art. In: The German Quarterly. Band 75, Nr. 4 (Herbst 2002), S. 423.

³⁴⁸ Ebd., S. 422f.

³⁴⁹ Ebd. S. 432.

³⁵⁰ Ebd.

mit Hilsenraths Frau Holle nichts mehr zu tun: Sie ist die Witwe des SS-Rottenführers Günter Holle, der mit Max Schulz in Laubwalde Dienst tat und der beim Überfall der Partisanen im polnischen Wald stirbt. Sie ist eine neunundvierzigjährige Frau, die wie neunundfünfzig aussieht, dies auch als Folge der Verbitterung über neunundfünfzig Vergewaltigungen durch russische Soldaten. (NF, 93) Sie hat ein arisches und ein nichtarisches Holzbein, das die leidenschaftliche und auch nach dem Krieg unbelehrbare Anhängerin der Nazis ausgerechnet am Tag der Machtergreifung Hitlers 1933 bekommen hat, denn das war „einfach verfault ... und das fing schon vorher zu schmerzen an ... [...] und Günter hat gesagt ... das haben die Juden verhext [...] und ausgerechnet an jenem Tag ... aber da kann man nichts machen.“ (NF, 100f.) Dessen lebendig werdender Schatten versetzt sie nächtens in Angst, die am Morgen in Wut umschlägt, worauf sie es mit stereotypen NS-Feindbildern beschimpft – eine groteske Steigerung ihrer Ressentiments: „[D]u dreckiger, gottverfluchter Iwan, Frauenschänder, Lump, Saujud, Itzig, Führermörder, Halunke, Schlitzauge, Sibirien!“ (NF, 84) In der Nacht vor Max Schulz' Ankunft hat sie sich auf ein Geschäft mit einem amerikanischen Major eingelassen, der Angst vor Frauen mit zwei Beinen hat und nur noch bei einbeinigen Frauen einen hochkriegt. Für geschobene Nummern gibt es gestaffelt Cornedbeef Dosen. Sieben Nummern schafft der Major, schläft ein – und wacht nicht mehr auf. Hinter dem Kanonenofen versteckt, beobachtet die Leiche des Majors mit toten Augen wie Max seine Erlebnisse im polnischen Wald erzählt, mit Frau Holle Nummern schiebt und den Rest der Dosen verzehrt. Dem gütigen, weisen und gerechten Vorbild des Grimmschen Märchens steht die angstgeplagte, verbitterte und einbeinige Frau im Nachkriegsberlin gegenüber, die die Ermordung von sechs Millionen Juden für „Schwindel“ (NF, 91) hält und damit als Figur auch für die Verdrängung so vieler Deutschen im Nachkriegsdeutschland steht.

Ihr berichtet Max Schulz von seinen Erlebnissen im polnischen Wald in der Kate der Veronja, eine Episode, die in grotesker Art das Grimmsche Märchen von *Hänsel und Gretel* parodiert – eine Verbindung, die im Roman auch benannt wird. (vgl. NF, 146) Nach langem Irren im verschneiten polnischen Wald, gerät Schulz, nachdem er eine Schachtel Goldzähne aus dem KZ im Wald vergraben hat, zur Kate der Veronja, einem alten Hutzelweib, das wie eine „Menschenfresserin“ (NF, 147) aussieht. Sie päppelt ihn auf, drei Mal am Tag gibt es Borschtsch und dann Prügel, mit Wucht und Präzision. Danach setzt sie ihn in eine Wanne voll Eis, damit die offenen Wunden sich schneller zusammenziehen. Sie schlägt Nägel in die Küchenbank auf der Max schläft, gibt rostige Nägel und Glassplitter in seine Stiefel und

Veronjas Mordgelüste steigern sich. Mit einer Liebesbrühe in der Nacht aufgeputscht, mit einem Genesungstrank über den Tag gerettet, zwingt sie ihn zu ausschweifenden sexuellen Diensten. Den Herzinfarkt, den er daraufhin erleidet überlebt er. Eines Morgens entdeckt Veronja die versteckten Goldzähne, will Max Schulz umbringen, doch er ist schneller als sie, zertrümmert ihr den Schädel, wirft in einem grotesken Bild ihr Gesicht in den Ofen. Die wichtigsten Themen und Motive des Märchens finden sich in grotesker Verzerrung bei Hilsenrath: Das Herumirren im Wald, die alte Hexe in ihrem Häuschen, die Motive des Mästens und des Kannibalismus', der Tod der Hexe und ihr Verbrennen im Ofen und nicht zuletzt der Goldschatz sind als Bezug auf die deutsche Märchentradition vorhanden. Was bei den Gebrüdern Grimm der Goldschatz als Belohnung für die guten Kinder ist, ist bei Hilsenrath Zahngold aus dem KZ. In dieser Episode verkehrt sich das märchenhafte Happy End, denn es ist der Massenmörder, der sich mit dem Gold ermordeter Juden auf den Weg in die Freiheit macht. Die sadomasochistische Beziehung zwischen Max und Veronja hat über die groteske Verkehrung des Märchenendes hinaus eine wichtige Funktion in der Figurenwandlung. Die Quälerei macht Veronja, früheres Opfer des Nationalsozialismus, zur Täterin, den Mörder Max Schulz jedoch zu einem hilflosen Opfer.

In typisch grotesker Manier wird die Figur Mira eingeführt. Schmuel Schmulevitch erzählt über sie:

Mira stammt aus dem kleinen ukrainischen Städtchen Wapnjarka-Podolsk. Wurde 1941 mit allen übrigen Juden des Städtchens auf dem Friedhof erschossen. Auf welchem Friedhof? Auf dem jüdischen Friedhof!

Nein. Die ist nicht tot!

„Die ist quicklebendig“, sagte Schmuel Schmulevitch.

„Wenn auch stumm. Das kommt von dem Schock!“

Also: stumm!

Fortsetzung des Berichts: Miriam oder Mira ist aus dem Massengrab herausgekrabbelt.

Bemerkung: Ich nehme an, weil die SS schlecht gezielt hatte. (NF, 378f.)

Mira wird aufgeschnappt, kommt in ein KZ, in dem zwar nicht erschossen und vergast wird, es aber nichts zu essen gibt. Sie überlebt so mager wie ein Skelett, „ein Knochengerippe mit Augen ... Augen, die sich manchmal bewegten.“ (NF, 379) Nach Kriegsende fängt Mira zu essen an, kaut sogar im Schlaf, wird zu einer „stummen Freßmaschine“ (NF, ebd.) der liegengelassene Essensreste am besten schmecken. Als Max sie das erste Mal sieht, ist er hin und weg: „Riesig im Umfang. Stumm. Ein Mund, der zum Schweigen verdammt war. Ein fatter Hintern, der sich gerächt hat an den Hungerjahren.“ (NF, 380) Max Schulz kann nicht

mit Sicherheit sagen, ob er selbst an Miras Erschießung am jüdischen Friedhof beteiligt war, dort „wo alle Juden erschossen wurden ... außer zwei ... einer alten Frau und einer jungen Frau ... obwohl die auch erschossen wurden ... nur nicht richtig.“ (NF, 381) Denn Max war in Miras Gegend im Einsatz.

Aber ich habe mir nur die Namen der großen Städte gemerkt. Wapnjarka-Podolsk war ein unwichtiger Ort ... ein kleines Nest. Ich weiß es nicht mehr. Vielleicht war ich dort. Vielleicht nicht. Wir blieben ja nie lange. Ein paar Stunden oder einen Tag ... ich meine ... in den kleinen und unwichtigen Städten ... machten unsere Arbeit ... erfüllten unsere Pflicht, blieben nicht lange und zogen weiter. (NF, 381f.)

Grotesk gestalten sich auch diverse Personifizierungen. Nichtmenschliche Dinge und Gegenstände erhalten in phantastischer Übersteigerung eine Art Eigenleben und stehen auf einer Ebene mit lebenden Akteuren des Romans. Das Holzbein Frau Holles, Ausdruck ihrer inneren Gespaltenheit, gehört zu jener Gestaltungsform. Ihr nichtarisches Holzbein ist von „fragwürdiger Herkunft“ (NF, 93), wirft des Nachts, wenn es an einen rostigen Nagel an die Wand gehängt wird, seltsame Schatten. Dieser hat nicht nur einen Körper, sondern auch ein Gesicht, tänzelt und grinst, je nach Kriegsverlauf erst verzweifelt, dann hoffnungsvoll und schließlich, mit den russischen Truppen kurz vor Berlin, tückisch „so wie ein Russe grinst oder ein Jude beim Anblick einer schutzlosen deutschen Frau.“ (NF, 84)

Markantestes Beispiel der grotesken Personifizierung ist der „Wald der 6 Millionen“, jene Gedenkstätte des Holocaust in der zur Erinnerung an die Opfer Bäume gepflanzt sind. Jener Wald gerät in der Welt des Schulz' /Finkelsteins zum Sinnbild für die Auferstehung der Toten. An einem Bericht über Palästina, den Max/Itzig einem jüdischen Journalisten aus Amerika – „der kein so guter Jude war wie ich, weil ich hier wohne, er aber dort!“ NF, 342) – diktiert, lässt sich schon deutlich die Fixierung beobachten:

Liebe Leser. Es heißt, daß in jedem angepflanzten Baum die Seele eines Toten wohnt. Unserer Toten. Und ich habe viele Bäume gesehen. Und viele werden noch gepflanzt. Man spricht von Millionen!
Liebe Leser. Hab mich gefragt: Und wie ist das mit den lebenden Juden? Sind das in Wirklichkeit nur Scheintote? Scheintote der Diaspora? Und erst wirklich lebendig, wenn sie hierherkommen? Müssen sie im Heiligen Land leben, um aufzuerstehen? Um Wurzeln zu schlagen? So wie die Bäume? Wenn auch anders?
Liebe Leser. Und was sollen wir machen. Wir Juden in Amerika? Sollten wir nicht auch auferstehen? (NF, 342f.)

Dieser Wald beginnt Schulz umzutreiben, er mahnt ihn an die Vergangenheit und die Fixierung wird – gegen seinen Willen – immer stärker. Bäume zählen, für ihn, der noch nie gern gezählt hat, wird zu einem inneren Zwang.

Das ist ein gefährliches Spiel. Ich zähle nicht gerne. Das wissen Sie ja. Hab auch damals nicht gezählt. Hab mich gefragt: „Warum zählst du, wenn du nicht gerne zählst?“

Hab zu mir gesagt: „Du kriegst nämlich das Kribbeln!“

Hab zu mir gesagt: „Wenn es ein Jüngstes Gericht gibt ... und wenn man sich dort eine Strafe aussuchen kann ... dann wirst du dem lieben Gott sagen: „Meinetwegen jede Strafe ... nur nicht Bäumchen zählen. Oder Seelchen zählen. Da krieg ich nämlich das Kribbeln!“ (NF, 360)

Die Stimmen werden immer lauter. Faktisches und Fiktives beginnt sich für ihn zu vermischen. Beim ersten Besuch in diesem Wald sieht er alte Bäume, die es in der Jungpflanzung eigentlich nicht gibt. Die groteske Szene bezieht sich dabei auf die Vergasung von jüdischen Opfern in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Schulz hört ihre Gebete und Segnungen, sieht wie sich männliche, weibliche und kleine Bäume aneinanderdrücken, während Riesenvögel mit verrenkten Hälsen und offenen Schnäbeln, „als kriegten sie keine Luft“ (NF, 393), über dem schauerlich-grotesken Szenario, das die Geschehnisse des Holocaust evoziert, kreisen.

Und ich sah das alles, wie wir dort durchmarschierten, und ich spürte auch den Geruch, der über dem Wald lag. Das roch so ganz seltsam, drehte mir den Magen um und stieg in meine Kehle. Weiß nicht, was das war, aber ich glaube, das roch nach Gas und auch nach Pulver und nach nassen Hosen und nach Gebetsrollen und auch nach Angst, im Gebet erstickte Angst, eine anders riechende Angst als die andere Angst, die auch wir gekannt hatten. – Und es roch auch nach dem lieben Gott. Ein bißchen. Ein bißchen nach Gott. (NF, 394)

Immer häufiger weht ihn der Wind aus dem Wald an und er hört die Stimmen. „Ich gehe jetzt oft in den Wald der 6 Millionen! Rede zu den Bäumen, erzähle ihnen Geschichten, erzähle vom Salz der Erde, das kein Salz ist, sondern bloß Staub ...“ (NF, 458f.)

5.2.5. *Im Bann der Worte*

In seiner Rede vor dem Reichstag am 30. Jänner 1939 sprach Adolf Hitler die deutlichen Worte:

Ich will heute wieder ein Prophet sein: Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.³⁵¹

Alvin Rosenfeld hat sich mit den Worten, denen Taten folgten, auseinandergesetzt:

Hitler' s war against the Jews began as a war of words and ended as a murderous assault against millions in the ghettos and camps of Europe. If I call attention here to the beginnings of the destruction within language, it is because that is where the hostility itself began, in the earliest formulations of Nazi hatred of the Jews and in the expressed desire to be rid of them.³⁵²

Die aggressive Sprache der Nationalsozialisten und die in ihr gemachten Drohungen wurden von vielen Menschen als Teil einer exzessiven Rhetorik verstanden, doch ihr folgten die angekündigten Taten.³⁵³ Wie es Elie Wiesel in *Nacht* einen Mithäftling ausdrücken lässt, war Hitler „der einzige, der alle seine dem jüdischen Volk gemachten Versprechungen samt und sonders gehalten hat.“³⁵⁴ „If today we are literalists of the imagination, no doubt it is because in Hitler' s day too few people were willing to pay words the ultimate serious attention they deserve,“³⁵⁵ fasst Rosenfeld zusammen.

Edgar Hilsenrath ist ein Autor, der der Bedeutung von Worten die Aufmerksamkeit entgegenbringt, die Alvin Rosenfeld in dem oben angeführten Zitat verlangt. Die meisten Juden in Wieshalle sprechen Deutsch. Für Chaim Finkelstein ist Deutsch „ein verhunztes, zersetztes hochgestochenes Jiddisch“ (NF, 30) – eine groteske Verkehrung der Vorstellung von der jiddischen Sprache als Sprache der Juden. Hebräisch und Englisch lernt Max Schulz nach seiner Verwandlung mit Eifer. Die Sprachfähigkeit seiner Frau jedoch ist als eine von zwei Überlebenden eines Massakers in der Ukraine in der Traumatisierung verloren

³⁵¹ Domarus, Max: Hitler: Reden und Proklamationen 1932-1945: kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Band. 2. Untergang (1939-1945). München 1965, S. 1058.

³⁵² Rosenfeld, Alvin H.: The Jewish Writer at the End of Time. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 17f.

³⁵³ Vgl. Rosenfeld: The Jewish Writer. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 18.

³⁵⁴ Wiesel, Elie: Nacht. Freiburg 2003, S. 114.

³⁵⁵ Rosenfeld: The Jewish Writer. In: Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis. Berlin 2003, S. 18.

gegangen. „Sprachfähigkeit, so wie die von Schulz/Finkelstein, ist ein Kennzeichen des Feindes, nicht des Opfers“³⁵⁶, stellt Gilman Sander fest.

Indem Hilsenrath die nationalsozialistische Hassrhetorik in grotesker Verkehrung bewusst verwendet, entlarvt er diese in ihrer Platitude und weist auf die Macht des Wortes hin – auch indem er sich darüber lustig macht. Eindrucksvoll gestaltet sich dies in der „Bergpredigt“ Adolf Hitlers in Wieshalle. Yvonne Karow hat in ihrer Studie zur kultischen Selbstausschöpfung auf den Reichsparteitagen der NSDAP³⁵⁷ herausgearbeitet, wie Hitler sich in sorgfältig durchgeplanten Inszenierungen zum ikonenhaften Diktator stilisieren ließ. Die Reichsparteitage wiesen geradezu kultisch-religiösen Charakter auf. Eine Inszenierung im großen Stil ist auch die Rede des „Führers“ in Wieshalle, die Max Schulz in den Bann Hitlers und der Nationalsozialisten zieht. Hilsenrath gestaltet Hitlers Rede am Wieshaller „Ölberg“ – „Der heißt so, weil dort einmal jährlich von der Speiseöl-Firma Meyer ein Schützenfest veranstaltet wird“ (NF, 47) – zur grotesken Parodie auf die Bergpredigt Jesu Christi. Als der große Tag dämmt, gleicht Wieshalle einem „Wallfahrtsort, aber zugleich auch einer belagerten Stadt.“ (NF, ebd.) Die Menschen pilgern zum Ölberg, versinken in der Masse, weil sie „Ihn“ (NF, 48) sehen wollen, drängen sich zum „Allerheiligsten“ (NF, 49) um vor dem „Altar“ (NF, ebd.) zu hören:

Und der Führer sprach: [...]

„Selig sind die Starken, denn sie werden das Erdenreich besitzen.

Selig ist die Faust, denn sie wird das Loch schlagen in den Kreis, auf daß es ein richtiges Loch sei und kein halbes. Denn halbe Löcher gibt es nicht!“ [...]

Und der Führer sprach:

„Ihr habt gehört, daß da gesagt ist: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Ich aber frage euch: [...] Was ist ein Auge und was ist ein Zahn? Bleibt da nicht noch ein Auge? Und 31 Zähne? Wahrlich, ihr Lohn ist dahin. Ich aber sage euch: Augen für ein Auge. Und 32 Zähne für einen. Blendet eure Feinde und macht sie zahnlos für alle Ewigkeit. Denn der Blinde kann nicht mehr sehen. Und der Zahnlose nicht mehr beißen. So ihr herrschen wollt, so schlaget kräftig zu. Und so ihr das Erdenreich wollt, das ich euch geben will, so tut, wie euch geheißen. Amen.“ (NF, 56f.)

In Hitlers Rede bedient sich Hilsenrath der sprachlichen Diktion des Neuen Testaments bei gleichzeitiger Umkehrung der inhaltlichen Aussage. Die groteske Diskrepanz zwischen Bibelzitat, hartem Sprachstil, biblisch-verzerrtem Inhalt, teils derber Banalität und Pathos präsentiert Hitler als Erlöser, zeigt seine Macht und seine Lächerlichkeit wie auch die Gefährlichkeit der Botschaft. Hitler erklärt der Menschenmasse „daß braune Hemden besser

³⁵⁶ Gilman, Sander: Hilsenrath und Grass redivivus. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 123.

³⁵⁷ Vgl. Karow, Yvonne: Deutsches Opfer. Kultische Selbstausschöpfung auf den Reichsparteitagen der NSDAP. Berlin 1997.

seien als andere, straffe Hosen besser als schlottrige, Wickelgamaschen lächerlich aussähen wegen des Schienbeins, [...] sprach über den Friedensvertrag von Versailles, der annulliert werden müsse, erklärte uns, daß eine Null ein Kreis sei mit einem Loch in der Mitte, und zwar einem richtigen Loch, denn halbe Löcher gebe es nicht: „Ein Loch ist ein Loch!“ (NF, 55) Es sind die „Verhinderten“ und „Unzufriedenen ganz Deutschlands“ (NF, 58), die sich hier versammeln, „die früher mal eins aufs Dach gekriegt haben – vom lieben Gott oder von den Menschen“ (NF, 50), all die verkrachten Existenzen, „auch die Kurzatmigen und Arschlecker von Beruf, Leute, die im Leben nicht richtig vorwärtskamen, entweder, weil sie keine Puste hatten und das planmäßige Kriechen nie richtig gelernt hatten, oder weil der Arsch, den sie leckten, unersättlich war.“ (NF, ebd.) Die Nichtanwesenden, die Nichtverhinderten, die der Rede fern bleiben, können in Max' Logik und in Hilsenraths Schwarzem Humor nur die Autofahrer sein, denn zum Ölberg muss man pilgern und nicht fahren. Indem er zu wörtlich nimmt, siniert er „und warum können die Autofahrer nicht ohne Auto pilgern ... haben die etwa alle Plattfüße ... Aber ich habe doch auch Plattfüße!“ (NF, 52) Es ist besonders dieser Teil der Rede, der in der Masse, die größte Reaktion hervorruft:

Selig ist der Stock in der Hand des wahren Meisters. Denn siehe: Es ist nicht der Stock, der die Hand, sondern die Hand, die den Stock adelt. Wahrlich ich sage euch: In der Hand des wahren Meisters wird der Stock zum Schwert, auf daß die Hand herrsche in alle Ewigkeit. Amen. (NF, 57)

Da beginnt es Max Schulz am Hintern zu jucken,³⁵⁸ da verknüpft er den Stock der Rede mit jenen Stöcken, mit denen er von seinem Stiefvater Slavitzki geprügelt wurde und mit den Nebestöcken seiner Fußballgegner, Lehrer und Schulkameraden, die ihn verhöhnt haben. Die Stöcke repräsentieren als Zeichen seiner Ohnmacht den Wunsch, diese zu beenden und selbst Macht auszuüben:

Ich besorgte mir neue Stöcke, bessere Stöcke ... besser als die alten, als die noch neu waren. [...] Ich wollte auch mehr als bloß ein Opfer. Denn was ist schon ein einziges Opfer? Ich wollte ein Opfer für jede Wunde, ein Opfer für jedes höhnische Grinsen, ganz gleich, ob das vom lieben Gott kam oder aus meiner Umwelt. (NF, 60)

Der biblische Text wird bei Hilsenrath profan und obszön kontrastiert, die scheinbare Erhabenheit der Worte absurd und lächerlich gemacht. Hilsenraths Kritik trifft dabei nicht nur die Ideologie der Nationalsozialisten und ihrer Anhänger, sondern hinterfragt auch

³⁵⁸ Zu jucken hört es dann endgültig im zerbombten Berlin auf, vgl. NF, 116; 121.

humanistische und christliche Ideale. Pseudoreligiöse Verehrung des Nationalsozialismus und Vergottung seines Führers werden über die Groteske vorgeführt. Als Reaktion auf die Rede beginnen die Klöße die Unzufriedenen in ihren Hälsen zu würgen, die sie in einer abstrusen Eigendynamik ausspucken. In einem monströsen Bild segeln diese im hysterischen Taumel der Masse durch die Luft und zischen Millionen Stöcke über dem Ölberg. Es bilden sich Sprechchöre: „Siehe, unser Hintern ist blutig.“ (NF, 59) Mit der Stockmetapher können die Klöße als Metapher für Unterdrückung und Machtlosigkeit endlich überwunden werden.

In *Der Nazi & der Friseur* setzt Hilsenrath die nur zu gut bekannte Propagandasprache der Nationalsozialisten wiederholt ein, meist jedoch in falscher Kontextualisierung. Max Schulz als Itzig Finkelstein überträgt denn auch das NS-Vokabular problemlos auf seine neue Umgebung und das System in Israel. In semantischer Verdrehung bezeichnet er nun Juden als „Volksfeinde“ von Juden und beschwert sich groteskerweise über unpatriotische Israelis:

[D]er Sigi Weinrauch, der ist ein Volksfeind. Reißt Witze über den Zionismus – wir nannten so was „Zersetzung“ – beleidigt unsere Führer – wir nannten so was „Führerbeleidigung“ – redet andauernd von der verlorenen Sache – wir nannten so was „Verbreitung von Feindpropaganda und Defätismus.“ (NF, 365)

Die Schlagwörter wie die Inhalte funktionieren auch im neuen Zusammenhang. So spricht Schulz/Finkelstein in seinen zionistischen Reden von „richtigen Wurzeln“, von „der Scholle, von fremder und eigener Erde, von Blut und Boden und Heimkehr.“ (NF, 342) Auch Frau Schmulevitch, die preußische Jüdin, die Deutschland nicht vergessen kann, bedient sich des nationalsozialistischen Vokabulars. Nachdem sie Schulz/Finkelstein als galizischen Juden minder achtet, beginnt sie nach dessen Einsatz bei der Terrorgruppe Schwarz vor ihm zu zittern und er muss als „galizischer Jude“, der, auch auf Jiddisch feurige zionistische Reden schwingt nicht mehr auf der Hut sein. Sie lässt verlauten: „Herr Finkelstein. Ich bete jede Nacht für den Endsieg!“ (NF, 396)

5.2.6. *Das Reinwaschen von Schuld*

Die über weite Strecken so freimütig dargelegte Lebensbeichte des Max Schulz ist dies nur scheinbar. Gilt es über die tatsächlichen Geschehnisse in Laubwalde zu sprechen, stockt die Rede. Erst in der abschließenden Beichte spricht Schulz offen aus, was sämtliche Berichte über seine Beteiligung an der Ermordung der Familie Finkelstein vermuten lassen: Schulz hat

diese eigenhändig erschossen. Am Ende seines langen Lebens, das sich der Lüge verdankt, beginnt ein Diskurs über Erinnerung und Gewissen. Als der Protagonist in Israel in den Krieg ziehen will, verhindert dies eine Autopanne im „Wald der 6 Millionen“.

Hab mich gefragt: „Bist du denn kein Jude?“
Hab zu mir gesagt: „Du bist einer ... aber nicht vom Standpunkt dieser Bäume ... dieser 6 Millionen!“
Hab zu mir gesagt: „Weil sie allein die Wahrheit wissen!“ [...] Haben zu mir gesagt, die Bäume: „Weil du dich nicht bekennst! Weil du verleugnest! Und dich versteckst! Und noch dazu: hinter den Opfern ... den toten und denen, die überlebt haben!“ (NF, 432f.)

Eine Instanz, die sich nicht täuschen lässt, beginnt in Max' Leben Raum zu verlangen. Es ist die Erinnerung an die illegale Einwanderung nach Palästina an Bord des Flüchtlingsschiffes *Exitus*, die in Max/Itzig einen Kontemplationsschub auslösen. Der Name und die Beschreibung dieses Schiffes ist wie der ebenfalls sprechende Name der Frau Holle (siehe Kapitel 5.2.4. der vorliegenden Arbeit) mit mehreren Sinnebenen ausgezeichnet und damit ein Musterbeispiel einer impliziten Groteske.³⁵⁹ Mit diesem Kunstgriff bedient sich Hilsenrath einer Art der Darstellung, deren grotesker Charakter sich den LeserInnen erst über das Erkennen verschiedener Bedeutungen erschließt. So verweist der Name „Exitus“ auf das wohl berühmteste unter jenen Flüchtlingsschiffen, die zwischen 1945 und der Staatsgründung Israels im Jahr 1948 versuchten, jüdische Flüchtlinge nach Palästina zu bringen: die „Exodus“. Die damals ca. 4 500 Menschen an Bord wurden von britischen Kriegsschiffen angegriffen, zur Rückkehr nach Frankreich gezwungen und schließlich in zwei DP-Lager bei Lübeck gebracht. „Die Absicht der Briten war es, ein Exempel zu statuieren, um die illegale Immigration zu stoppen“³⁶⁰ sagt der Zeitzeuge Noah Kliger in einem Artikel von Henryk M. Broder. Über diese zeitgeschichtliche Ebene hinaus verweist „Exitus“ auf das Zweite Buch Moses im Alten Testament, in dem der Auszug der Juden aus Ägypten und die Rückkehr nach Kanaan/Palästina/Israel geschildert wird – ein Ziel, das sich mit jenem der Flüchtlinge an Bord der *Exitus* wie „Exodus“ deckt. Desweiteren verknüpft Hilsenrath das Schiff explizit mit dem Totenreich. Als aus dem Lateinischen abgeleiteter medizinischer Begriff bedeutet „Exitus“ „Ausgang“ und „Tod“. Diese Sinnebene schwingt unweigerlich in jener Szene mit,

³⁵⁹ Zu den Bedeutungsebenen von „Exitus“ vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 129f.

³⁶⁰ Broder, Henryk M.: Flüchtlingsschiff „Exodus“. Aus der Hölle in den Alptraum. In: einestages. Zeitgeschichte auf Spiegel Online veröffentlicht am 23.11.2007. URL: http://einestages.spiegel.de/static/authoralbumbackground/840/aus_der_hoelle_in_den_alptraum.html [Stand: 15.01.2013]

als Schulz/Finkelstein den Kindern an Bord Vitaminspritzen verabreicht und sich dabei an die tödlichen Phenolinjektionen im KZ erinnert (vgl. Kapitel 5.2.2. der vorliegenden Arbeit). Darüber hinaus wird die *Exitus* im Roman als „Geisterschiff“ (NF, 254) und „Schiff aus dem Totenreich“ (NF, 255) bezeichnet und weckt die Assoziation mit Charon, dem Fährmann der griechischen Mythologie, der die Verstorbenen ins Totenreich geleitet. Bei Hilsenrath befinden sich die Lebenden und die Toten jedoch in einem grotesken Motiv nebeneinandergestellt, wenn neben den Flüchtlingen, auch die Toten transportiert werden: „Die 6 Millionen! Millionen Tote! Die Erschlagenen! Die Erhängten! Die Erschossenen! Die Vergasten! Alle fahren mit uns!“ (NF, 254) lässt der Protagonist wissen. Als „körperlose Sardinen“ (NF, 258) hocken die Toten zwischen den Lebenden. Man tanzt Hora, wie Max in einem imaginären Dialog dem toten Itzig erzählt:

Das müßtest du sehen! Deine toten Augen würden blitzen. Das ist ein Spaß, sag' ich dir. Ob die Toten mittanzen? Ja, lieber Itzig. Die tanzen mit. Du auch. Du weißt es bloß nicht. Auch dein Vater. Auch deine Mutter. (NF, 263)

Der Amtsrichter Wolfgang Richter, und somit ein weiteres Beispiel eines sprechenden Namens, war damals mit an Bord. Als dieser Richter wieder in Max' /Itzigs Leben tritt, werden im Folgenden verschiedenste Themen angesprochen: Erinnern, Vergessen, Schuld, Verjährung, wie funktioniert der Mensch und wie gestaltet sich sein Leben aus der eigenen oder fremden Erinnerung. Erinnerung erscheint dabei als Macht, aber auch als Konstruktion. In dem Moment, in dem sich Max Schulz seiner Identität in Form einer Rechenschaft beim Richter stellt, ist Klischee, Selbst- und Fremdzuschreibung nicht mehr abgrenzbar. Nach dem langen Spiel mit Authentizität und Identität, gerade weil er die konventionellen Authentizitätsparadigmen vorgeführt und durchbrochen hat, wird die ganze Konstruktion, die Max' Leben über weite Strecken ausmacht, aus den Angeln gehoben. Eine „zutiefst karnevaleske Zone wird in dem abschließenden Schwellendialog des Romans erreicht“³⁶¹, wie Rüdiger Steinlein in Bezug auf Bachtin festhält.

„Max Schulz will sich reinwaschen“ (NF, 439; 441) liest man zwei Mal im Roman. Im März 1968 findet sein Prozess statt. Hier verlässt Hilsenrath den satirisch-grotesken Diskurs. In der fiktiven Gerichtsverhandlung beginnt er von seiner Beteiligung am Zivilisationsbruch zu berichten, den sich das Ehepaar Finkelstein in seiner Sinn- und Regelwidrigkeit nicht vorstellen konnten.

³⁶¹ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 105.

Meine Eltern wissen, was ihnen blüht. Vorher wußten sie' s nicht. Wenigstens nicht genau. Aber jetzt ... hinter dem Stacheldraht ... gehen ihnen die Augen auf. Sie sehen die Hunde. Und die SS. Und die langen, offenen Gräben. Und die Erschossenen in den Gräben. Sie spüren den Geruch. Sie wissen alles. (NF, 439)

Sein Umfeld hält die Wahrheit für fiktiv, den sich selbst Bezichtigenden für verrückt. Zu diesem Zeitpunkt ist Max Schulz' Verwandlung so weit fortgeschritten, die anfängliche Mimese derart wahr geworden, dass „seine Selbstenthüllung wie ein grotesker Aberwitz erscheint – wie das Phantasiespiel eines ‚Dachschadens‘, mit dem Max Schulz schon immer kokettiert hat.“³⁶² Andreas Graf analysiert:

Es findet eine Verwandlung statt, so daß auch mit dem Geständnis am Ende nicht einfach das alte Ich wieder restauriert wird und das vorgebliche ersetzt; vielmehr verschmelzen sie zu einem neuen, das sich, in einer endgültigen Weise „identisch“ geworden, im Tod auflöst.³⁶³

Ein Zeitungsartikel klärt auf, dass Max Schulz offiziell für tot erklärt wurde: „Ich, Max Schulz, bin im Winter 1945 im polnischen Wald erfroren!“ (NF, 443) Der Massenmörder Schulz wird also nachweislich nirgends gesucht. Doch des Richters Empfehlung alles zu vergessen – „Wollen Sie etwa klüger sein als die Behörden?“ (NF, 445) – kann er nicht folgen. Die Fantasielosigkeit des Richters verärgert ihn, denn der Holocaust, wie auch die Beteiligung der vielen Einzelnen, lassen sich nicht einfach zu den Akten zu legen.

Für Sie sind die Dinge einfach. Sie wollen sich Gedankenarbeit ersparen. Typisch für einen kleinen Amtsrichter. Max Schulz ist erfroren. Tot. Fall erledigt. Ich sage Ihnen aber, Herr Amtsgerichtsrat ... daß die Dinge viel komplizierter sind, als Sie, Herr Amtsgerichtsrat, sich die komplizierten Dinge vorstellen. (NF, 448f.)

Schließlich erzählt er alles und gibt die Rolle des Itzig Finkelstein auf: „Ich bin Max Schulz!“ (NF, 450) Das Ziel des Verfahrens: „Eine Strafe für mich, die meine Opfer zufriedenstellt!“ (NF, 453) Die fiktive Gerichtsverhandlung parodiert die Naziprozesse der Nachkriegszeit und erinnert an die vielen Täter, die den Holocaust erst ermöglichten und die eine Schuld auf sich geladen haben, deren Verantwortung sich nicht mit der Uniform ablegen lässt.

War Sergeant in der Israelarmee. Und war Sergeant in der SS. Das ist nicht dasselbe. Aber ich bin ein Sergeant. Und ein Sergeant ist nicht wichtig. Auch ein kleiner Fisch

³⁶² Sautermeister: Aufgeklärte Moderne. In: Stüben [u.a.] (Hgg.): „Wir tragen den ...“. Darmstadt 1993, S. 233.

³⁶³ Graf: Mörderisches Ich. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S.147.

ist nicht wichtig. Und ich war doch nur ein kleiner Fisch unter vielen kleinen Fischen. Es gab tausende wie mich, kleine Massenmörder, irgendwo untergetaucht, später. (NF, 444)

Grotesk und ernsthaft werden die Möglichkeiten von Schuld und Sühne verhandelt. Man kann ihn nicht sechs Millionen Mal aufhängen, auch nicht 10 000 Mal, was der Zahl der eigenhändig Ermordeten Schulz' entspricht. „[N]ehmen wir an, ich hätte 10 000 Häse. Und du könntest mich 10 000 Mal aufhängen lassen. Glaubst du, daß meine Opfer damit zufrieden wären? [...] Meine Opfer wären damit nicht zufrieden. [...] Was hätten sie davon, Wolfgang? Sie sind tot!“ (NF, 455f.) Hilsenrath befindet sich mit dieser Verhandlung von Schuld im Zentrum eines Diskurses, den Hannah Arendt 1946 in einem Brief an Karl Jaspers umriss, als sie schrieb:

Diese Verbrechen lassen sich, scheint mir, juristisch nicht mehr fassen, und das macht gerade ihre Ungeheuerlichkeit aus. Für diese Verbrechen gibt es keine angemessene Strafe mehr; Göring zu hängen, ist zwar notwendig, aber völlig inadäquat. D.h., diese Schuld, im Gegensatz zu aller kriminellen Schuld, übersteigt und zerbricht alle Rechtsordnung.³⁶⁴

Der Dialog im Schuld- und Versöhnungsdiskurs wird in *Der Nazi & der Friseur* in seiner ganzen Vergeblichkeit geführt.

Warum kapiert du das nicht. Das wollen sie doch. Meine Toten. Meine Opfer. Ihr Leben zurück! Sie wollen nicht, daß man mich aufhängt. Oder erschlägt. Oder erschießt. Auch nicht 10 000 mal. Die wollen doch nur ihr Leben zurück. Weiter nichts. Und das kann ich nicht, Wolfgang. Das, Wolfgang, kann ich, Max Schulz, ihnen nie zurückgeben. Ich kann nicht mal die Todesangst streichen, und auch nicht das Vorspiel der Todesangst. [...] Es gibt keine Strafe für mich, die meine Opfer versöhnen könnte. (NF, 456)

Angesichts der Ungeheuerlichkeit des Massenmords und einer inkommensurablen Schuld gibt es keine Absolution. Das juristische Streitgespräch lässt zwei Männer in Ratlosigkeit zurück: „Sie haben ein Spiel gespielt.“ (NF, 457) Aus der Aporie schlägt Max Schulz sein eigenes Urteil vor: „Freispruch!“ (NF, ebd.) Der müde Richter geht darauf ein. Am Schluss des Romans imaginiert Schulz sein eigenes Sterben. Die letzte Andeutung einer gerechten Strafe, er sterbe mit der Angst seiner Opfer, wird verneint. Der Richter überantwortet ihn einem anderen Gericht, dem des „lieben Gottes“. Max Schulz findet das nicht sehr originell und antwortet: „Den gibt' s vielleicht nicht ...“ (NF, 464) Der Roman endet an der Grenze

³⁶⁴ Arendt, Hannah; Jaspers, Karl: Briefwechsel 1926-1969. Hg. von Lotte Köhler; Janer, Hans. München 1985, S. 90.

zwischen Bewusstsein und Wirklichkeit. Er sieht das offene Fenster, und es kommt ihm so vor, als ob der Wind aus dem „Wald der 6 Millionen“ die Gardinen packt und schüttelt und es immer dunkler wird.

Die Gardinen am Fenster [...] haken sich los, werden zu Flügeln, schwarzen Flügeln, fangen zu flattern an, lassen sich tragen vom Wind, der aus dem Walde kam, dem Wald der 6 Millionen. Und die Flügel packen mich, krallen sich fest an meinen ausgestreckten Armen. Und der Wind erhebt sich, trägt meine Flügel, und auch mich. Irgendwohin. Dorthin! (NF, 465)

„Happy End? Triumph des Zynismus? Höhnisches Fazit der Austauschbarkeit so unaustauschbarer Grundphänomene wie ‚Jude‘ und ‚Arier‘ oder wie ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘?“³⁶⁵, fragte Friedrich Torberg rhetorisch in seiner Besprechung von *Der Nazi & der Friseur* im Jahr 1977. Seine Antwort: „Nichts von alledem.“³⁶⁶ Und führt weiter aus:

Hilsenrath läßt seinen Nazi und Friseur weder zur Ruhe kommen noch unter wohlfeilen Gewissensbissen leiden (obgleich die Phantasiegespräche mit den Baumkronen im „Wald der sechs Millionen“ nahe dran sind), sondern er erbringt den unwidersprechlichen Nachweis, daß Verbrechen, die ein bestimmtes Ausmaß überschreiten, sich eben dadurch der irdischen Gerichtsbarkeit entziehen.³⁶⁷

Das Aufgeben der Maskerade folgt dem Drang, die wahre Schuld preiszugeben und die Sicherheit zu zerschlagen. Doch das Morden lässt sich nicht distanzieren, es bleibt eine irreversible Verstörung. Eine Verstörung, die Hilsenrath offenlegt und ausstellt. Andreas Graf kommt zu folgendem Schluss: „Die Erinnerung gibt keinem seiner Opfer das Leben zurück, bewahrt aber ihre Würde. Mehr vermag Literatur nicht, weniger sollte sie nicht anstreben.“³⁶⁸

5.2.7. Erklärungen

Der Nationalsozialismus ersetzte die „Ambivalenz der Moderne“³⁶⁹, den unübersichtlichen Pluralismus der ideologischen Strömungen und Parteien der Weimarer Republik mit einem übersichtlichen Freund-Feind-Schema. Die angestrebte Gesellschaftskonzeption einer

³⁶⁵ Torberg, Friedrich: Ein Freispruch, der keiner ist. In: Kraft, Thomas (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 75.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Graf: Mörderisches Ich. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 148.

³⁶⁹ Vgl. Bauman, Zygmunt: Modernity and Ambivalence. Ithaca 1991.

kulturell und rassistisch-biologistisch definierten deutschen Volksgemeinschaft basierte auf dem naturwissenschaftlichen Kern der NS-Ideologie: der Rassenlehre. Diese war von Anfang an auf Visualisierung angelegt. Das rassistische Modell des nordischen Menschen mit blondem Haar und blauen Augen wurde zum Ideal und Fundament der „Herrenrasse“ erklärt und man versuchte der Ideologie einen nicht vorhandenen wissenschaftlichen Unterbau zu geben.³⁷⁰ An dieser Auslegung des Rassebegriffs setzt Hilsenraths Schreiben an, indem er sich über eine solche dualistisch vereinfachte Weltansicht des Wir-Ihr lustig macht. Max Schulz' Metamorphose vom Massenmörder in einen akzeptierten und anerkannten Überlebenden zeigt mit den Mitteln der Groteske, Satire und des Schwarzen Humors das Widersprüchliche und Paradoxe. Dem Autor gelingt dies unter anderem über das Verknüpfen sinnwidriger Elemente, dieses charakteristisch groteske Gestaltungsprinzip. Slavitzki, der primitive Schläger und Vergewaltiger mit dem polnischen Namen, schwört einen „echten Meineid“, dass er ein Deutscher und reiner „Arier“ sei: „Und wenn ein Deutscher einen Meineid schwört, dann ist das ein echter Meineid.“ (NF, 45) Max' ehemaliger Deutschlehrer wird zum leidenschaftlichen Unterstützer der Nationalsozialisten, „wegen des Pfeffers [...], den mir meine Frau jeden Morgen in den Kaffee schüttet.“ (NF, 50) Die Rede vom „echt arischen Deutschen“ wird mit Slavitzkis Blödsinn konterkariert, banale Ehezwistigkeiten des Lehrers mit seiner Begeisterung für Hitler in Verbindung gebracht. Solch groteske Figuren liefern keine Antworten – hier, als auch im gesamten Roman. Die Frage, wie „normale“ Menschen zu Massenmördern werden, ist eine grundlegende, weit umtreibende Frage nach der *conditio humana*. Eine psychologische Erklärung für diese Brüche sucht man bei Hilsenrath vergeblich. Dieser Max Schulz ist schlichtweg ein Nazi, aber

[k]ein Höss, kein Himmler, kein Heydrich, kein Eichmann – schweigen wir von Hitler, den man mal eine Weile vergessen sollte, um sich der Nazis erinnern zu können – ein blutrünstiger XY, den man am besten gar nicht soziologisch einordnet, weil sich die eine oder andere Gesellschaftsschicht zu sehr belastet oder entlastet fühlen könnte. Anfällig für verschwommene Parolen, auch für deren Opportunität, tausendfacher Mörder, der mit seinem Sack voller Goldzähne heimkehrt.³⁷¹

Der Gerechtigkeitstopos wird von der Realität des Zivilisationsbruchs ad absurdum geführt. Die Frage nach einem „Warum?“ ist in *Der Nazi & der Friseur* in ihrer Unbeantwortbarkeit ständig präsent, explizite Antworten sucht man jedoch vergebens. Das kleinbürgerliche

³⁷⁰ Vgl. Reichel, Peter: Kunst. Bildende Kunst und Architektur. In: Benz, Wolfgang; Graml, Hermann [u.a.] (Hgg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 1997, S. 166.

³⁷¹ Böll: Hans im Glück im Blut. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 76f.

Milieu scheint den Nationalsozialismus zu tragen, zum soziologischen Erklärungsmuster von Faschismustheorien wird es jedoch nicht: Max Schulz ist individuell für seine Taten verantwortlich. Für ihn gibt es keine mystifizierende Entlastung. Hilsenrath erzählt davon, wie Peter Sternberg ausführt, „with the dark vision of the world as black comic theatre, in which everyone, given the right conditions, can become the perpetrator of crimes which in their awesome dimensions can only be described effectively with the weapons of total irony, cynicism and sarcasm.“³⁷² Es handelt sich um ein Buch ohne moralisierende Attitüde, doch ist es nicht ohne Moral. Wie Martin Hainz ausführt:

Das Moralische dieser Ästhetik ist ihre Akribie, mit der der Autor aneckt, unschicklich ist, und doch all diese pseudomoralischen Einwände auch sofort widerlegt und auch ihrerseits nicht unbedarft, sondern auch ethisch degoutant demaskiert.³⁷³

Hilsenraths Stil folgt den „Formgesetze[n] der Genauigkeit, weshalb der Text nie pathetisch beschwört, auch nie in einer falschen Weise schön ist, allerdings auch nie grotesker, als die Welt es ist.“³⁷⁴ Der Zivilisationsbruch hat eine unsichere, von Entstellungen durchzogene Wirklichkeit hinterlassen. Dagmar C. G. Lorenz hält fest, dass *Der Nazi & der Friseur* „advances monocausal arguments in the crudest form, exposing the weakness of any single attempt to explain the Holocaust, which, after all has been said, leaves more questions than answers.“³⁷⁵

Indem Hilsenrath mit allen Gewissheiten bricht, gelingt es aus einer rücksichtslosen Erzählinstanz dennoch klare Urteile zu sprechen, deren Legitimität sich gerade durch ständiges Hinterfragen festigt. Helmut Braun bringt es auf den Punkt:

Der Roman ist keine Suche nach Sinn, wo keiner ist. Dies ist der entscheidende Unterschied zu den Werken anderer Shoah-Autoren [...] und macht das Werk Hilsenraths solitär. [...] Diejenigen Leser, deren Erwartungshaltung nicht erfüllt wird, reagieren „gekränkt“. Dieses „Kränkungsangebot“ führt aber zu einem nachhaltigen Erinnern des Romans *Der Nazi & der Friseur* – und somit auch zu einem nachhaltigen Erinnern der Shoah. Damit wird Hilsenrath in solch brutaler Direktheit dem Erinnerungsgebot gerecht, wie dies in keinem zweiten Werk in deutscher Sprache gelingt.³⁷⁶

³⁷² Stenberg: *Memories of the Holocaust*. In: Deutsche Vierteljahresschrift. 56. Jg. (1982), S. 287.

³⁷³ Hainz, Martin A.: *Fuck*, z.B.: *Fuck America*. In: Braun (Hg.): *Verliebt in die Sprache*. Berlin 2005, S. 69.

³⁷⁴ Ebd., S. 75.

³⁷⁵ Lorenz, Dagmar C.G.: *Three Generations remember the Holocaust: Hilsenrath, Becker and Seelich*. Simon Wiesenthal Center Annual 5 (1988). URL:

<http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.asp?c=gvKVLcMVluG&b=395119> [Stand: 12.12.2012]

³⁷⁶ Braun, Helmut: *Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans „Der Nazi & der Friseur“*. In: ders. (Hg.): *Verliebt in die Sprache*. Dittrich Verlag 2005, S. 49.

5.2.8. *Im Dialog*

Die erzählerische Grundhaltung in *Der Nazi & der Friseur* ist im Großen und Ganzen eine dialogische. Gespräche des Ich-Erzählers mit Romanfiguren strukturieren den Roman und treiben die Erzählung über ein Frage-Antwort-Schema voran. Letztendlich begibt sich Hilsenraths Protagonist jedoch in einen Dialog mit der Leserschaft. Der Dialog antizipiert mögliche Fragen, Reaktionen und Einwände auf die erzählte Lebensgeschichte und bezieht das Bewusstsein der Umwelt mit ein. „Haare? Ob er Haare hatte?“ (NF, 9), „Können Sie sich vorstellen?“ (NF, ebd.), „Habe ich recht?“ (NF, 10) sind nur einige Beispiele, die angesichts des plaudernden Tons und Schulz' Geschwätzigkeit nur logisch erscheinen. Diese Gestaltung kennt auch die direkte Anrede der LeserInnen: „Aber ich halte Sie unnötig auf. Stimmt' s? Sie wollen wissen, wann ich zum Massenmörder wurde?“ (NF, 76) Häufig ziehen die Fragen unbefriedigende Antworten oder Nicht-Antworten nach sich. „Sie werden sich wahrscheinlich an dieser Stelle fragen, woher ich das alles noch so genau weiß, aber ich kann es ihnen beim besten Willen nicht sagen.“ (NF, 13) Der Dialog funktioniert als misstrauische kritische Instanz, indem Max wiederholt den Zweifel der LeserInnen vorweg nimmt. Nachdem er über seine Vergewaltigung durch Slavitzki in grotesken Zügen berichtet hat, liest man Folgendes:

Ich weiß, was Sie sagen: „Max Schulz spinnt! Ein Alptraum! Nichts weiter!“ Aber warum behaupten Sie das? Hat der liebe Gott nicht die Unschuld erfunden, damit sie zertreten wird ... hier auf Erden? Und werden die Schwachen und Wehrlosen nicht von den Starken überrumpelt, niedergeknüppelt, verhöhnt, in den Arsch gefickt? Zu gewissen Zeiten sogar einfach beseitigt? Ist es nicht so? Und wenn es so ist ... warum behaupten Sie dann, daß Max Schulz spinnt? (NF, 23f.)

Die Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers ist fragwürdig, der Erzählerstatus von Unsicherheiten gekennzeichnet. „Bei Ihnen weiß man nicht, was wahr ist, und was nicht wahr ist“ (NF, 142), sagt Frau Holle zu Max Schulz in Warthenau. Diese Aussage trifft auf Max' gesamte Funktion als Erzähler zu. Da kann Schulz noch so oft das leitmotivisch eingesetzte „[D]as war aber so. So und so und nicht anders“ (NF, u.a. 36) wiederholen. Da der Roman in Form einer groß angelegten Lebensbeichte angelegt ist, bezieht sich Hilsenrath auf Konventionen klassischer Überlebenden-Biografien. Über die unverlässliche Erzählinstanz und die Verkehrung der Rollen wird der autobiographische Pakt jedoch unterlaufen.

Rückwendungen und Vorausdeutungen sind wichtige Gestaltungselemente in dem durch Raffung und nahe Erzählperspektive in Form von Dialogen abwechselnden Erzählfluss.

Beispielsweise erzählt der Protagonist mehrfach von den Erlebnissen im Krieg, insbesondere der Tätigkeit im KZ Laubwalde, jedesmal jedoch in einer anderen Version. Hilsenrath erzeugt so einen Spannungsbogen. Wissen wird in Rückwendungen aufgefüllt, neu betrachtet und interpretiert, aus der Sicht des retrospektiv reflektierenden Charakters. Schlussendlich folgt der Roman nicht einer strikten Chronologie, sondern gliedert sich in thematische Blöcke und Assoziationsketten.

Schulz schildert seine Geschichte ohne eigentlich Stellung zu beziehen, in vermeintlicher Amoralität. Dies wirkt einer Identifikation mit ihm entgegen und überträgt die Beurteilung des Geschilderten der Leserin und dem Leser, an denen es liegt, das Unangemessene und das Widersprüchliche im Roman zu realisieren und einzuordnen. Dennoch ertappt man sich bei der Lektüre dabei, der Hauptfigur die Daumen zu drücken, zum Beispiel als Schulz/Finkelstein zur Heldenfigur des israelischen Staates wird. Die Sympathie, die man dem Protagonisten ungewollt entgegen bringt, liegt an „dieser kunstvoll ‚mehrstimmig‘ inszenierten Lebensbeichte in ihrer Mischung aus bieder vertraulicher Rückhaltlosigkeit, im Gewande naiver Ehrlichkeit, daherkommendem Zynismus und Gewitztheit.“³⁷⁷ Gleichzeitig provoziert, neckt und verspottet Hilsenrath die LeserInnen mit grotesken Übertreibungen und Vereinfachungen, derben Details und verstörenden Referenzen. „Mir ist’ s scheißegal, ob Sie mir glauben oder nicht. Machen Sie, was Sie wollen. Ich will nur weitererzählen. Weiter nichts“ (NF, 369) lässt Schulz wissen. Die LeserInnen von *Der Nazi & der Friseur* sind vielen Verunsicherungen ausgesetzt. Die gewohnte realistische Lektüre wird ihnen verwehrt. Was bleibt anderes, als selbst aktiv zu werden, selbst abzuwägen, selbst zu fragen und sich zu beteiligen in einem Roman, der „über die längste Strecke ein gezieltes Moment rätselhafter Unschärfe, des Ungefährten und Unglaublichen“³⁷⁸ transportiert. Durch die Einnahme anderer Perspektiven, von der keine vollends Anspruch auf Richtigkeit stellt, werden Wertungs- und Identifikationsmuster verunsichert, gleichzeitig aber Vergleichspunkte, Kritikargumente und Differenzierungsmöglichkeiten gewonnen. Die multiperspektivische und kontroverse Betrachtung ermöglicht intellektuelle Verarbeitung und abwägende Reflexion durch die Einsicht in Ambivalenzen und Paradoxe. Die radikalen Wechsel zwischen den unvereinbaren Positionen – einem Grundmerkmal der Groteske – verweisen jeweils auf die eigene Perzeption.

³⁷⁷ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 104f.

³⁷⁸ Graf: Mörderisches Ich. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 138.

Hilsenraths Roman war anstößig für viele,³⁷⁹ doch er ist es nicht um der reinen Provokation Willen. Begegnet man seiner Erzählkunst, um mit Hans Otto Horch zu sprechen, „ ganz ohne mythologische Überhöhung“³⁸⁰, dann gelingt dem Autor mit seinem Schreiben, mit Hilfe satirischer, grotesker und komischer Stilmittel, Ideologien und Stereotypen zu entlarven. In einem Interview aus dem Jahr 1993 beschrieb Edgar Hilsenrath seine Schreibintention folgendermaßen:

Es kommt nicht darauf an, Auschwitz zu fotografieren oder über Auschwitz zu schreiben. Mir geht es darum, den Zeitgeist darzustellen. Ich muß die Sache nicht unbedingt in Auschwitz spielen lassen. Es genügt, wenn es in einem Zimmer spielt, vielleicht wo Auschwitz in den Köpfen ist. Mir geht es vor allen Dingen darum, etwas zu schreiben, um in den Köpfen der Leser etwas zu verursachen. Worum es wirklich geht, ist das Bild, das letztlich im Kopf des Lesers entsteht.³⁸¹

5.3. Satire

Auf den Seiten des Romans findet man ein „atemberaubend absurdes Panorama deutsch-jüdischer bzw. weiterhin israelischer Zeitgeschichte im Zerrspiegel der skandalösen Beichte seines [...] Helden Max Schulz“³⁸² ausgebreitet. Um die satirische Entlarvung zu erreichen, bedient sich Hilsenrath einseitiger semantischer Kategorisierungen in Form von Klischees und Stereotypisierungen. Das Allzubekannte wird durch Übertreibungen potenziert und verfremdet – und dadurch der Lächerlichkeit preisgegeben. Nach Stephan Braese ist *Der Nazi & der Friseur*

[...] ein satirischer Roman, der zum einen aus mehreren verschieden gestalteten teils ineinander verschränkten, teils hintereinander gestaffelten satirischen Offensiven unterschiedlicher Richtung besteht, zum anderen aus Partien, die sich teils am äußersten Rand, teils jenseits der weitgespannten, satirischen Unternehmungen des Romans behaupten. Ihr gemeinsamer Fluchtpunkt liegt in der Fabel des Romans [...].³⁸³

Das Spiel mit Rollen, das Maskenspiel von Schelmen, Schauspielern und Doppelgängern wie es nach Uwe Naumann die Satire auszeichnet, ist bereits in Heinrich Manns *Lidice*, und in

³⁷⁹ Vgl. Vahsen: Lesarten. Zur Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath. Tübingen 2008.

³⁸⁰ Horch: Grauen und Groteske. In: Stüben (Hg.): „Wir tragen den Zettelkasten ...“. Darmstadt 1993, S. 226.

³⁸¹ Köppen, Manuel; Hilsenrath, Edgar [u.a.]: Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit: Edgar Hilsenrath, Michal Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls. In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 108f.

³⁸² Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 103.

³⁸³ Braese, Stephan: Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus. Opladen 1996, S. 255.

den Filmen Chaplins und Lubitschs präsent und treibendes Element des satirischen Angriffs, in Hilsenraths Roman durch die Umkehrung stereotyper Merkmale jedoch grundlegend anders angelegt. Nicht der jüdische Friseur, wie in Chaplins *The Great Dictator* übernimmt aufgrund äußerlicher Ähnlichkeit die Rolle des „Führers“, sondern der jüdisch aussehende Massenmörder übernimmt problemlos die Identität des selbst ermordeten Juden – Startpunkt einer bürgerlichen Karriere. Diese Figurenkonfiguration hebt Hilsenraths Roman von anderen antifaschistischen Satiren über den Holocaust ab. Im Unterschied zu vorangegangenen „Werken, die ihr Thema im Licht einer komisierenden Darstellung behandeln, wird in *Der Nazi & der Friseur* zum ersten Mal überhaupt in der Holocaust-Literatur die Täterperspektive eingenommen.“³⁸⁴ Hilsenrath selbst sagte: „Das Buch ist eine Satire, weil ich nicht das Opfer erzählen lasse, der Roman ist vom Standpunkt des Henkers aus konzipiert.“³⁸⁵ Über diese Erzählperspektive wird die Satire kompliziert, denn es ist gerade die Ungeheuerlichkeit des Identitätswechsels, die den Reigen der Relativität weiter überdreht. Ungeheuerlich ist denn auch, dass nicht der parodierende Antifaschist als Sieger aus der Geschichte hervorgeht, sondern der SS-Täter – das der Realität der Nachkriegszeit wohl auch mehr entspricht. Anhand der von Sein und Schein geprägten Figur des Max Schulz thematisiert der Roman wie ehemalige Täter ungestraft und mühelos in ein sorgenfreies Leben zurückkehren. Zu den Bäumen im „Wald der 6 Millionen“ sagt Schulz:

Die meisten Massenmörder leben auf freiem Fuß. Manche im Ausland. Die meisten wieder in der alten Heimat. Habt ihr keine Zeitungen gelesen? Es geht ihnen gut, den Massenmördern! Die sind Friseure. Oder was anderes. [...] Ich grinste und sagte: Wahrlich, ich sage euch. Das ist die volle Wahrheit. Sie leben auf freiem Fuß und machen sich über Gott und die Welt lustig. Ja. Und auch über das Wort „Gerechtigkeit“! (NF, 460)

Indem Hilsenrath seine Figuren und die Erzählung selbst zum Ziel der Unterminierung macht, lässt sich kein klares Schema von Gut und Böse ausmachen, zu oft befindet man sich in dem Roman im Bereich der Groteske. Der Autor präsentiert vielmehr die Pluralität von Diskursen über den Holocaust. Den Erwartungen einer eindeutigen Parteinahme wird in *Der Nazi & der Friseur* nicht entsprochen, denn die satirischen Angriffe zielen in viele, entgegengesetzte Richtungen. Diese treffen neben den Faschisten und Antisemiten auch die Philosemiten und die Juden. Die Kritik richtet sich auf nationalsozialistische Ideologie, die

³⁸⁴ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 115.

³⁸⁵ Unbekannt: Die Henkersatire. Gespräch mit dem jüdischen Autor Edgar Hilsenrath. In: Nürnberger Nachrichten vom 29.8.1977.

Verdrängungsmentalität des Nichtsgewussthabenwollens der Nachkriegszeit, stereotype und diskriminierende Tendenzen in der israelischen Gesellschaft sowie Assimilationsbestrebungen in Deutschland vor der Machtergreifung der Nazis. Astrid Klockes Analyse folgend ist das eigentlich Ziel der Satire „the implied reader, who has reacted with both sympathy and outrage to Schulz’ s actions and has thus become a victim of the author’ s irony.“³⁸⁶

Mag er auch noch so sympathisch wirken mit seiner beflissenen Höflichkeit und der „Mischung aus Naivität und Verschmitztheit, mit der er seine Lebensgeschichte erzählt“³⁸⁷, Max Schulz ist eben letztendlich kein liebenswürdiger Schelm. Hinter dem Sympathieträger steckt kein harmloser Gauner, sondern ein gesuchter Massenmörder. Über die Erzählperspektive des Täters wird der sympathische Mörder nur scheinbar verharmlost, denn es ist der Kontrast, der das verbrecherische Ich umso stärker verdeutlicht. Dahinter steht eine satirische-gesellschaftskritische Intention. Der Bezug zum realen Umgang mit Nazi-Tätern und die Selbststilisierung so vieler Täter und Mitläufer zum Opfer ist offensichtlich und wird über die Denkleistung der LeserInnen entlarvt. Die zahlreichen Brüche im Roman können jedoch auch ein Befremden auslösen wie Alexander von Bormann dies an Hilsenraths Œuvre ausgearbeitet hat:

Es sind befremdliche, befremdende Romane, anstößig für den Leser, auch weil sie Erwartungen recht gründlich widersprechen, etwa Komik und Tragik verwechselbar behandeln, Identitäten nicht ernstnehmen und die Vorstellung, irgendwo ankommen zu können, fast auf höhnische Weise ulkig finden.³⁸⁸

Was den Roman für viele Verlage unannehmbar machte und ihn für die Literaturwissenschaft weiterhin schwierig sein lässt, das sieht Kalkofen gerade als „Leistung des Romans“³⁸⁹ und Dietrich Dopheide als „Grund für seinen internationalen Erfolg.“³⁹⁰ In einer Diskussion nach *Der Nazi & der Friseur* gefragt, hat Hilsenrath folgende Auskunft gegeben:

Später [nach dem Romandebut *Nacht*] habe ich dann die satirische Groteske geschrieben „Der Nazi und der Friseur“ und habe das Buch neun Jahre lang in Deutschland angeboten. Es wurde überall abgelehnt. Mir blieb nichts anderes übrig, als das Buch in Amerika drucken zu lassen in englischer Übersetzung. [...] Das nur,

³⁸⁶ Klocke: Subverting Satire. In: Holocaust and Genocide Studies. Band 22, Nr. 3 (2008), S. 502.

³⁸⁷ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 241.

³⁸⁸ Bormann, Alexander von: Dokumentarische Plastik. In: Deutschlandfunk vom 5.11.1989.

³⁸⁹ Kalkofen, Rupert: Nach dem Ende auf der anderen Seite. Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“. In: Uhlig, Christiane; Kalkofen, Rupert (Hgg.): In Erwartung des Endes. Apokalypsen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Bern/Berlin [u.a.] 2000, S. 53.

³⁹⁰ Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor. Berlin 2000, S. 113.

um einmal darauf hinzuweisen, daß der Widerstand gegen jede Art von schwarzem Humor oder Satirischem in der Holocaust-Literatur vor allen Dingen von den deutschen Kollegen ausging: aus Mangel an Zivilcourage und aus Angst, daß sie irgendwo anecken könnten.

Um noch einmal auf die Satire zurückzukommen: Mir hat einmal eine Zeitung bescheinigt, daß ich zwar satirisch schreibe, aber die Würde der Opfer unangetastet lasse. Das heißt, das Satirische bezieht sich auf den Zeitgeist, auf das, was jenseits der Vorstellung ist, das, was man realistisch eigentlich gar nicht begreifbar machen kann. [...]

Es kommt nicht darauf an, Auschwitz zu fotografieren, oder über Auschwitz zu schreiben. Mir geht es darum, den Zeitgeist darzustellen.³⁹¹

Der Maßstab für Satire und Humor in seinem Schreiben über den Holocaust ist somit die Integrität und Würde der Opfer.

5.4. Lachen und Grauen

Von der „Atmosphäre des wahren Höllengelächters [...] bis hin zu jener kaum mehr wahrnehmbaren, gleichsam metaphysischen Lachstimmung der sogenannten ernsten Satire“³⁹² spannt sich der Bogen in *Der Nazi & der Friseur*. Lachen und Grauen sind bei Hilsenrath eng miteinander verwoben. Der Autor arbeitet mit Witz und bringt die LeserInnen in eine gedankliche Zwickmühle: Man lacht über die groteske Figur und muss gleichzeitig das Wissen über den Protagonisten, seine Vergangenheit und Taten und auch über die Geschichte des Nationalsozialismus und des gesellschaftlichen Diskurses mitdenken. Komik und Lachen nehmen hier einen, nach Rüdiger Steinlein „katastrophischen Charakter“ an (vgl. Kapitel 3.4 der vorliegenden Arbeit), kehren das Unterste zuoberst und missachten sämtliche Grenzen in einer Vielgestaltigkeit. Während das Groteske und insbesondere der Schwarze Humor meist an der Oberfläche zu greifen sind, arbeitet die Satire subtiler, immer setzt der Autor jedoch über gebotene Darstellungs-, Fiktionalisierungs- und Sprachverbote im Holocaustdiskurs hinweg. Dabei bezieht sich Hilsenraths Entlarvung schlussendlich auf die Realität und nicht die Fiktion. Im Angesicht des Zivilisationsbruchs ist Hilsenraths groteske Schreibweise nur konsequent. Florian Öchsner resümiert über das Romanende, dass es nicht die unangebrachte Sprache, die Beschreibung von Obszönitäten und der Humor sind, die tatsächlich irritieren, „sondern der Gegenstand des Romans: die Ermordung von Millionen von Menschen und die

³⁹¹ Köppen [u.a.]: Holocaust und Unterhaltung. In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 108.

³⁹² Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 105.

Verwobenheit in das alltägliche Leben.“³⁹³ Aus dieser Sicht erwächst die Skepsis, die der Roman der Sprache, Identität, dem Holocaustdiskurs und vielem mehr entgegenbringt. Schon Heinrich Böll hat in seiner Besprechung der Erstveröffentlichung 1977 festgehalten:

Das Gruselspiel war ja kein Spiel, es ist durch Hilsenrath wirklich geworden und es hat sie ja wohl gegeben – oder? – diese Nazis, die getan haben, wovon keiner gewußt, was keiner wollte, und wenn man alles vergessen sollte: die Goldzähne und die, die sie einmal getragen haben, vergißt man nicht, wenn Schulz-Finkelstein da im Wald der sechs Millionen spazieren geht.³⁹⁴

Die Wahrheit liegt darin, Fragen offen zu lassen und nicht in einen scheinbaren Sinn einzuebnen. Denn wie Hans Otto Horch weiß:

[D]ie Verstörung, die Edgar Hilsenrath mit seinem Werk provoziert hat, ist die notwendige Verstörung durch das Grauen der Shoah, und die literarischen Mittel, die der Autor eingesetzt hat - [...] Satire und Groteske im Fall von „Der Nazi und der Friseur“ – [...] bemessen sich einzig und allein daran, inwieweit das unsagbare Grauen der Ghettowelt, der Deportation, des Lagers, der Shoah und ihrer Folgen bei den überlebenden Tätern und Opfern als fortwirkender Schock im Bewußtsein der Leser verankert werden kann.³⁹⁵

³⁹³ Öchsner, Florian: Antisemitismus im *Zerrspiegel* – „Ethik“ grotesken Schreibens nach Auschwitz in Edgar Hilsenraths Roman „Der Nazi & der Friseur“. In: Böhm, Alexandra (Hg.): Ethik – Anerkennung – Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Perspektiven. München 2011, S. 394.

³⁹⁴ Böll: Hans im Glück im Blut. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 79.

³⁹⁵ Horch: Grauen und Groteske. In: Stüben (Hg.): „Wir tragen den Zettelkasten ...“. Darmstadt 1993, S. 215.

6. Schlussbemerkungen

Ob ein Lachen im Kontext des Grauens des Zivilisationsbruchs Auschwitz in der Lage ist, den ethischen Anspruch in der Darstellung weiterhin ernst zu verhandeln – dies ist die Kernfrage, auf die sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit bezieht. In den Textanalysen wurde gezeigt, wie Romain Gary und Edgar Hilsenrath die Stilmittel der Groteske, Satire und des Schwarzen Humors einsetzen, um den Holocaust zwischen den Spannungspunkten von Lachen und Grauen zu vergegenwärtigen. Das abschließende Kapitel will zusammenfassend darstellen, was die Beschäftigung mit diesem Thema ergab.

Trotz der Unterschiede zeichnen gewisse Gemeinsamkeiten die beiden Romane aus: *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* repräsentieren eine fortgeschrittene Phase in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust. In den Romanen geht es nicht um die künstlerische Konstruktion von selbst erlebter Erfahrung, sondern um die Reflexion der Auswirkungen und des Umgangs mit dem Holocaust. Im Bezug auf die im Diskurs herrschenden Normen von Authentizität, Faktizität, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Sagbarkeit und Angemessenheit wird veranschaulicht, wie der Zivilisationsbruch die konventionellen Formen und Normen der Sinnstiftung aufs Äußerste kompliziert. Das Sprechen über den Holocaust erlangt dabei durch eine reflexive Negation der harmonisierenden Konventionen seine Legitimation. In der Analyse der Groteske, der Satire und des Schwarzen Humors wurde gezeigt, wie in den Romanen vermittelt wird, dass angesichts des Zivilisationsbruchs die konventionellen Kategorien der Weltdeutung obsolet werden. In einem solchen Kontext kann keine Geschlossenheit und Totalität hergestellt werden.

Die Autoren verschaffen sich schon mit den Ausgangspositionen ihrer Romane bedeutungsvolle erzählerische Möglichkeiten. Die Konstruktion der Protagonisten in Form von Doppelrollen trägt dabei jene Entdeckungsreisen, die sich mit den Mitteln der Satire, Groteske und des Schwarzen Humors ausgestalten. *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* eröffnen einen Kosmos, der von zerrissenen Charakteren bevölkert wird. Das abendländische Ideal eines kohärenten, selbstidentischen Ichs und den traditionellen Mustern der Identitätsbildung kann in Anbetracht der Beteiligung an der Katastrophe nur aufgegeben werden. Die moralischen Verwerfungen gehen einher mit einem Verlust der Identität und mit dem Verlust der Fähigkeit, Wirklichkeit und Fiktion zu trennen. Beide Romane sind in der Ich-Form geschrieben – der klassischen Form der Zeugenaussage. Es handelt sich bei den Protagonisten jedoch um Doppelwesen, einesteils Täter, anderenteils Opfer. Dass auch die

Täter zu Wort kommen, ist ein Kunstgriff, der in der Zeugnisliteratur undenkbar wäre – und der sich einer unkritischen und identifikatorischen Rezeption entgegenstellt.

Die Werke sind ein radikaler Anschlag auf die Idee der deutsch-jüdischen Symbiose, die im Holocaust ein blutiges Ende fand. Über das Schuldmotiv sind die Mörder und die Opfer in den Figuren Schulz/Finkelstein und Cohn/Schatz auf ewig – nun in einer negativen Symbiose – aneinander gebunden. Den Geistern der Vergangenheit lässt sich hier wie dort nicht entkommen. Nach dem Zivilisationsbruch gibt es keinen Weg zurück in die Normalität. Gary und Hilsenrath verhandeln diese Erkenntnis mit grotesk-satirisch verfremdenden Mitteln.

Der Holocaust wird in seiner Breite, in seiner Widersprüchlichkeit, kurz – in seiner banalen Menschlichkeit dargestellt. Weder die Dämonisierung der Mörder noch die Apotheose der Opfer kann dem Massentod im 20. Jahrhundert gerecht werden. Das Sterben wird in seiner ganzen Sinnlosigkeit gezeigt, es bietet keine Chance auf Reinigung durch Leiden. Die Romankonzeptionen operieren jenseits einer starren Antithese von Gut und Böse, machen weder die Opfer noch die Täter zu Helden. Die Bloßstellungen treffen vielmehr beide Enden eines derart vereinfachenden Spektrums. Dadurch werden zuvor klar definierte Relationen von Subjekt und Objekt, Täter und Opfer verrückt. Ein Holocaust-Raster von Tätern, Opfern und Zuschauer („bystanders“), wie es beispielsweise Raul Hilberg seiner einflussreichen Studie zum Holocaust unterlegt hat³⁹⁶, greift hier eindeutig zu kurz, denn wie Hans Otto Horch festhält:

Es ist seit Auschwitz nicht mehr möglich, unter den Opfern zwischen „guten“ und „bösen“ zu diskriminieren und die einen vor den anderen zu privilegieren, weil jede Diskriminierung das Faktum verhüllt, dass es um das „Ganze“ geht und nicht, wie in vielen philosemitisch verschleiernenden Romanen und Dramen, um die Heraushebung individueller Persönlichkeiten, die als „gute“ – so die absurde Implikation für das Publikum – hätten „verschont“ werden müssen.³⁹⁷

Hinter den Täter-Opfer-Konstruktionen steht die Anklage des faschistischen Systems, das alle Werte in der Überschreitung des Unmenschlichen nivelliert. Die Täter werden dabei von ihrer individuellen Schuld weder freigesprochen noch entlastet. Das Wesen von Massenmördern psychologisch zu ergründen, liegt nicht im Interesse Gary und Hilsenrath. Das Augenmerk richtet sich hingegen auf die moralische (Nicht-)Fassbarkeit von Verbrechen und Verbrechern

³⁹⁶ Vgl. Hilberg, Raul: Täter, Opfer und Zuschauer. Die Vernichtung der europäischen Juden 1939-1945. Band 1. Frankfurt/Main 1992.

³⁹⁷ Horch, Hans Otto: Edgar Hilsenrath. Provokation der Erinnerungsrituale. In: Eke, Norbert Otto; Steinecke, Hartmut (Hgg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2006, S. 269.

und die sich daraus ergebenden ethischen Konsequenzen: Wie kann eine Schuld, die nicht sühnbar ist, gedacht und verhandelt werden?

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden in den Romanen untrennbar miteinander verbunden. Von dem Epochenbruch ausgehend, richtet sich der Blick auf den Umgang mit den nationalsozialistischen Verbrechen in der Nachkriegszeit, auf die Auswirkungen der Vergangenheit, in der Gegenwart wie der Zukunft. Die abendländische Gesellschaft mit ihren Idealen wird dabei einer harten Kritik ausgesetzt. Wenn wir Hauptjudenfresser Schatz lesend an seiner Arbeitsstelle in der Nähe des Waldes Geist, in der Stadt Licht, genauer in der Goethestraße 12 antreffen und der Friseursalon des Chaim Finkelstein an der Ecke Goethe- und Schillerstrasse liegt, dann befinden wir uns symbolisch an der Geburtsstätte des deutsch-jüdischen Bildungsbürgertums – und gleichzeitig in einem Abgesang auf eine Gesellschaft, die mit ihren hohen Werten und Vorstellungen von Kultur und Zivilisation den Holocaust hervorbrachte und nichts tat, um ihn zu verhindern oder zu stoppen.

Bei der Satire, der Groteske und dem Schwarzen Humor handelt es sich um literarische Techniken, die im Feld der Holocaustliteratur unüblich waren. In diesen Stilprinzipien haben die Konventionen des Realismus in der Erzähllogik keine Geltung und widersprechen einem naturalistischen Wirklichkeitsansatz. Gary und Hilsenrath haben ein Auge für Strukturen und erschaffen literarisch und imaginativ eine Welt mit der ihr eigenen Logik. In der Entlarvung von Stereotypen und Klischees werden diese in ihrer Problematik bloßgestellt. Durch groteske Verzerrungen, in überspitzter Banalität und Monstrosität werden nationalsozialistische wie diskursive Strukturen des Holocaustdiskurses ausgehebelt. Selbstverständlichkeiten verkehren sich ins Gegenteil, so dass sie als Aberwitz erscheinen. Die groteske Darstellung wird derart hyperbolisch verwendet, dass vereinfachende Erklärungsansätze in ihrer Konstruktion konterkariert werden. Die groteske Welt, in der wir uns in *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* befinden, ist dabei unsere eigene. Die befremdlichen Phänomene – wie eine zweck- und sinnlose Vernichtung um der Vernichtung willen – wurden im Holocaust zur Normalität. In einem solchen Kontext erweisen sich die Groteske, die Satire und der Schwarze Humor als realistische Gestaltungsprinzipien.

Die Autoren verlangen viel von ihrer Leserschaft. Von den unerhörtesten Begebenheiten wird im Plauderton erzählt. Durch diese Verfremdung wird der Bruch mit konventionellen Wahrnehmungsmustern und Welterklärungsmodellen noch stärker bewusst gemacht. In der Verbindung von tragischem Inhalt und komischer Form müssen die Irritationen, die die Texte auslösen, selbst geordnet werden, denn zu den zerstörten Gedankengebilden wird kein Sinn

und keine versöhnliche Ethik geliefert. Wenn Elrud Ibsch Folgendes über Garys Roman schreibt, gilt gleichermaßen für Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*:

The strong critical intention of Gary' s novel can only be understood by a reader who is perfectly aware of the author' s playing with fact and fiction, including stereotypes. The reader' s capabilities to distinguish between Jewish and German identity and to understand its interchangeable assignation by the author is a prerequisite for understanding the ethical impulse behind the novel. A denial or deconstruction of binarism on the cognitive level would prevent access to the moral commitment characteristic of satirical writing.³⁹⁸

In direkter und indirekter Weise treten die Werke in einen Dialog mit ihrer Leserschaft. In einem Raum, der gewohnte Wahrnehmungsmuster bedient, um sie sogleich aufzubrechen, der verschiedenste Gedanken vorführt, aber auch zurückweist, gehen Gary und Hilsenrath über eng gefasste Vorstellungen hinaus. Die Groteske, die Satire und der Schwarze Humor sind dabei ihre zuverlässigsten Gefährten. Die Romane liefern keine vorgefertigten Urteile, keine „richtige“ Lektüre. Gerade mit jenen in der vorliegenden Arbeit analysierten Stilmittel verhandeln sie Grundlegendes: Es handelt sich um weitreichende Problemkreise der Geschichte, Identität und Gesellschaft. Dadurch wird eine Reflexionsgrundlage etabliert, die in den Köpfen der LeserInnen zur Entfaltung kommen kann. Edgar Hilsenrath spricht genau dies an, wenn er sagt: „Mir geht es vor allen Dingen darum, etwas zu schreiben, um in den Köpfen der Leser etwas zu verursachen.“³⁹⁹ Und man kann Romain Gary mit gutem Gewissen die selbe Intention unterstellen.

Über ein „katastrophisches Lachen“, das die Romane hervorzurufen imstande sind, ergibt sich eine Beschäftigung mit dem Holocaust, bei der routinierte Betroffenheitsreaktionen ins Leere laufen. Moralisierung und Pathos wird konsequent entgegengearbeitet. Abseits einer Sentimentalisierung und überfordernder Betroffenheit sind nicht Einfühlung, sondern Reflexion und Antizipation in zwei Werken gefragt, in denen sich auch deren Erzähler selbstreflexiv über das Schreiben und Sprechen äußern. Andrea Lauterwein führt zu einer solchen Schreibhaltung aus:

La fiction réflexive (avec ses doutes, son ambiguïté et son rire) permet de faire pièce aux dogmes classiques du témoignage (authenticité, immédiateté, exclusivité), provoquant souvent le rejet ou l' identification, la sacralisation ou la fascination –

³⁹⁸ Ibsch: Why we need binarism. In: Neohelicon 37 (2010), S. 468.

³⁹⁹ Köppen [u.a.]: Holocaust und Unterhaltung. In: Köppen (Hg.): Kunst und Literatur. Berlin 1993, S. 108f.

toutes réponses qui empêchent de voir la Shoah comme un „problème de pensée“
qui nous concerne aujourd' hui.⁴⁰⁰

Die Lektüre bewegt sich, aus eigener Erfahrung zwischen widerstreitenden Empfindungen. Zwischen Faszination und Verunsicherung begibt man sich in einen Pakt mit dem Autor und gewinnt so die Freiheit kritisch zu hinterfragen, Schlüsse zu ziehen und seine eigene Stellung zu reflektieren. Die Romane sind widersprüchlich, fordernd, grotesk und – komisch.

Ein Lachen hat dabei viele Auslösermomente. Gary und Hilsenrath arbeiten mit Witz und bringen die LeserInnen in gedankliche Zwickmühlen: Man lacht über die groteske Verzerrung, die satirische Verfremdung, die tiefschwarze Pointe und muss gleichzeitig das Wissen über die Figur, deren Vergangenheit und Taten, sowie den Zivilisationsbruch und den gesellschaftlichen Diskurs miteinbeziehen.

Doch welches Lachen wird in diesen beiden Werken ausgelöst? Andrea Lauterwein hat über die Verbindung von Grauen und Komik geschrieben und trifft mit ihrer Analyse den Kern eines Lachens, wie wir ihm in *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* begegnen.

Un rire qui cherche (et parfois trouve) la complicité avec les morts. Un rire qui rend rarement heureux, un rire réflexif. Un rire qui ne rit pas d' Auschwitz, mais d' "Auschwitz", de ce qui est devenu une métaphore détachée de l' histoire. Un rire d' impuissance provoqué par l' horrible de l' Histoire, par notre incapacité de la reconstituer et de nous en approcher.⁴⁰¹

Der moralisch-ethischen Forderung an komisierende Darstellungen des Holocaust, weder das Grauen zu verharmlosen, noch die Opfer zu verhöhnern, wird m. E. in *The Dance of Genghis Cohn* und *Der Nazi & der Friseur* entsprochen. Mit dem Holocaust als epochebrechenden Dreh- und Angelpunkt befinden wir uns fernab des Bereichs des harmlos Humoristischen. Das Lachen, das von diesem Bezugspunkt ausgehend entsteht, schöpft nicht aus einer verharmlosenden Sichtweise des Dargestellten, bezieht seine Kraft nicht aus einem Überlegenheitsgefühl oder einer einfach gesetzten Ambivalenz. Die Widersprüche und Kontraste sind derart grotesk gesetzt, dass sie kein unbeschwert-heiteres, affirmatives Lachen hervorrufen – es erscheint vielmehr kalt, abgründig und steht immer in direktem Nahverhältnis zum Grauen. Das verfremdet Dargestellte ist lachhaft – aber nicht lächerlich. Weil es um die von Menschen verursachte Katastrophe geht, wird in den Fiktionen ein jeder

⁴⁰⁰ Lauterwein, Andrea: Trois passeurs de témoin: Jurek Becker, Edgar Hilsenrath, Ruth Klüger. In: Lauterwein [u.a.] (Hgg.): Rire, Mémoire, Shoah. Paris [u.a.] 2009, S. 242.

⁴⁰¹ Lauterwein: Présentation. In: Lauterwein [u.a.] (Hgg.): Rire, Mémoire, Shoah. Paris [u.a.] 2009, S. 7.

geachtet wie auch kritisiert. Figuren über die und mit denen gelacht werden kann, verweigern sich der Überhöhung ins Sentimentale. Die Komik entspringt dem Geist des Widerspruchs und ist in ihrer Schwärze erhellend. In der grotesken und satirischen Übertreibung wird ein Extrem ausgedrückt, das in der Realität als Möglichkeit gegeben ist. Doch was ist angesichts des Zivilisationsbruchs noch „normal“ und was „unmöglich“? Gary und Hilsenrath haben sich über das im offiziellen Diskurs verteidigte „Lachverbot“ hinweggesetzt, um sich gegen die Verdrängung und einen gesellschaftlich ritualisierten Umgang mit Auschwitz zu stellen und damit wichtige Möglichkeiten der Auseinandersetzung geschaffen. Denn:

Sowohl die Grenz- und Tabusetzung, als auch deren Überschreitung haben eine produktive Funktion. Was wir für eine Tabuverletzung halten, ist ebenso historisch veränderlich wie das, was wir für komisch halten. An der Setzung wie an der Auflösung von Tabus ist Literatur entscheidend beteiligt. Die Überschreitung von Erzählkonventionen macht unsere blinden Flecken ebenso sichtbar wie die sensiblen Zonen der Kommunikationspartner im deutsch-jüdischen Dialog und ermöglicht erst die Formulierung neuer Erfahrungen.⁴⁰²

So entsteht aus der Enttäuschung von Erwartungshaltungen und der Überschreitung von Tabus neben einem „Dagegen-Anlachen“ auch ein Nachdenken über das singuläre Verbrechen der massenindustriell verübten Ermordung der europäischen Juden. Dies führt zu einer Repräsentation, in der die unabgeschlossene, weil nicht abzuschließende Erinnerungsarbeit, weiter verfolgt werden kann.

Die Sicht auf die Welt nach dem Zivilisationsbruch ist in beiden Romanen unversöhnlich: Aussicht auf Rückkehr in die Unschuld gibt es nicht. Doch tragen wir die Verantwortung, mit dem Bruch umzugehen – und sich den moralischen Implikationen im Heute zu stellen.

Die letzten Zeilen dieser Arbeit sind getragen von meiner Hoffnung, gezeigt zu haben, dass fiktionale Gestaltungen des Zivilisationsbruchs Auschwitz, unter Bezugnahme auf die Stilmittel der Satire, Groteske und des Schwarzen Humors, etwas Wertvolles zu leisten imstande ist: nicht Verharmlosung durch Ästhetisierung mittels Lachen, sondern die Verdeutlichung des Tragischen durch Kontrastierung von Grauen und Groteske. Die in den Romanen angestoßene Reflexion nimmt uns in die Verantwortung, den Zivilisationsbruch Auschwitz immer aufs Neue zu denken, die Vergeblichkeit des Verstehens zu verstehen. Ich möchte an dieser Stelle mit Enzo Traverso schließen:

⁴⁰² Dahlke, Birgit: Lachverbote. Veränderte Erzählstrategien in Literatur und Film über den Massenmord an Juden. In: Braun (Hg.): Verliebt in die Sprache. Berlin 2005, S. 82.

Der Holocaust verpflichtet uns die Geschehnisse zu reflektieren, stets neu zu interpretieren, die Grundlagen unserer Zivilisation in Frage zu stellen und neu zu denken. Denn jene Zivilisation, die den Holocaust hervorbrachte, ist auch weiterhin die unsere. Daraus ergibt sich die Aktualität einer Reflexion des Zivilisationsbruchs. Es ist an uns, die Vergangenheit zu verarbeiten, die Herausforderung, Antworten auf die großen Fragen des 20. Jahrhunderts zu finden, anzunehmen. Dies bedeutet für alle Nachkriegsgenerationen sich dem kategorischen Imperativ im Geiste Adornos verpflichtet zu fühlen: „Nie wieder Auschwitz!“ Konkret ins Heute übersetzt heißt dieser Imperativ: Nie wieder Möln, nie wieder Sarajevo, nie wieder Kigali.⁴⁰³

⁴⁰³ Traverso, Enzo: Nach Auschwitz. Die Linke und die Aufarbeitung des NS-Völkermords. Stuttgart 2000, S. 26.

Biographischer Abriss: Romain Gary

Romain Gary ist Schriftsteller von europäischem Rang, „ein schriftstellerisches Chamäleon. Und eine Provokation.“⁴⁰⁴ Denn er hat mit seiner „Aventure Ajar“ einen der größten Skandale der französischen Literatur zu verantworten. Er veröffentlichte unter fünf verschiedenen Pseudonymen (den Namen Romain Gary miteingerechnet), schrieb auf Französisch und Englisch und verbarg seine Identität so gekonnt, dass er als einziger Schriftsteller zweimal den wichtigsten französischen Literaturpreis, den Prix Goncourt, erhielt: Zuerst 1956 als Romain Gary, dann 1975 als Emile Ajar.

1914: Geboren am 8. Mai als Roman Kacew in Vilnius, im heutigen Litauen. Kindheit in Vilnius und Warschau

1928: Umzug mit seiner Mutter nach Nizza, Frankreich

1935: Erlangung der französischen Staatsbürgerschaft

1936: Studium der Rechtswissenschaft in Aix-en-Provence und Paris

1938-40: Pilot in der französischen Luftwaffe

1940: Flucht nach England, Pilot in der Freien Französischen Luftwaffe unter Charles de Gaulle

1945: Heirat mit der britischen Schriftstellerin Lesley Blanch (Scheidung 1962)

1945-1961: politische Karriere als Sekretär im französischen Außenministerium, Berater in der französischen Botschaft in Bern und Sofia

1952-1956: Sprecher bei den Vereinten Nationen und Bolivienbeauftragter

1961: Ende der politischen Karriere, zahlreiche Reisen

1965: Verleihung des Prix Goncourt für *Les Racines du ciel* (unter dem Namen Romain Gary)

1975: Verleihung des Prix Goncourt für *La Vie devant soi* (unter dem Namen Emile Ajar)

1962: Heirat mit der amerikanischen Schauspielerin Jean Seberg (Scheidung 1970)

1980: Selbstmord in Paris

⁴⁰⁴ Kronsbein, Joachim: Spiel mit gebrochenem Herzen. In: Der Spiegel, Nr. 26 vom 23.06.2008, S. 154.

Werkliste: Romain Gary

Werke unter dem Namen Romain Gary:

- *Éducation européenne*. Paris: Édition Calmann Lévy 1945, Neue Edition veröffentlicht in Paris: Gallimard 1961.
- *Tulipe*. Paris: Édition Calmann Lévy 1946, Paris: Gallimard 1970.
- *Le Grand Vestiaire*. Paris: Gallimard 1949.
- *Les Couleurs du jour*. Paris: Gallimard 1952.
- *Les Racines du ciel*. Paris: Gallimard 1956. (Prix Goncourt)
- *La Promesse de l'aube*. Paris: Gallimard 1960.
- *Johnie Cœur*. Paris: Gallimard 1961.
- *Gloire à nos illustres pionniers*. Novellen. Paris: Gallimard 1962.
- *Lady L*. Paris: Gallimard 1963.

Trilogie *Frère Océan*:

- *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman (Frère Océan I)*. Essay. Paris: Gallimard 1965.
- *La Danse de Gengis Cohn (Frère Océan II)*. Paris: Gallimard 1967.
- *La Tête coupable (Frère Océan III)*. Paris: Gallimard 1968.

La Comédie américaine:

- *Les Mangeurs d'étoiles (La Comédie américaine I)*. Paris: Gallimard 1966.
- *Adieu Gary Cooper (La Comédie américaine II)*. Paris: Gallimard 1969.
- *Chien blanc*. Paris: Gallimard 1970.
- *Les Trésors de la Mer Rouge*. Paris: Gallimard 1971.
- *Europa*. Paris: Gallimard 1971.
- *Les Enchanteurs*. Paris: Gallimard 1973.
- *La nuit sera calme*. Paris: Gallimard 1974.
- *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*. Paris: Gallimard 1975.
- *Clair de femme*. Paris: Gallimard 1977.
- *Charge d'âme*. Paris: Gallimard 1977.
- *La Bonne Moitié*. Paris: Gallimard 1979.
- *Les Clowns lyriques*. Neue Version des 1952 erschienenen *Les Couleurs du jour*. Paris: Gallimard 1979.
- *Les Cerfs-volants*. Paris: Gallimard 1980.
- *Vie et mort d'Emile Ajar* (posthume Veröffentlichung). Paris: Gallimard 1981.
- *L'Homme à la colombe* (posthume Veröffentlichung und endgültige Fassung des unter dem Pseudonym Fosco Sinibaldi veröffentlichten *L'Homme à la colombe*. Paris: Gallimard 1984.

Unter dem Namen Fosco Sinibaldi:

- *L'Homme à la colombe*. Paris: Gallimard 1958.

Unter dem Namen Shatan Bogat

- *Les Têtes de Stéphanie*. Paris: Gallimard 1974.

Unter dem Namen René Deville

- *Direct flight to Allah (Les Têtes de Stéphanie)*. A novel. London: Collins 1975.

Unter dem Namen Émile Ajar:

- *Gros-Câlin*. Paris: Mercure de France 1974.
- *La Vie devant soi*. Paris: Mercure de France 1975. (Prix Goncourt)
- *Pseudo*. Paris: Mercure de France 1976.
- *L'Angoisse du roi Salomon*. Paris: Mercure de France 1979.

Auf Englisch verfasste Werke:

- *Lady L*. London: Michael Joseph Books 1959.
- *Talent Scout (Les Mangeurs d'étoiles)*. New York: Harper & Brothers 1961.
- *Millions of Dollars*. Washington: Library of Congress 1963.
- *The Ski Bum*. New York: Harper & Row 1964.
- *The Gasp (Charge d'âme)*. London: Putnam 1973.
- Unter dem Pseudonym René Deville: *Direct flight to Allah (Les Têtes de Stéphanie)*. A novel. London: Collins 1975.
- *White Dog*. Chicago: University Press 2004. (Erstmals 1968 als Fortsetzung in der Zeitschrift *Life* publiziert).

Vor dem Übersetzungsprozess von Romain Gary überarbeitete Werke:⁴⁰⁵

- *The Colors of the Day*. Aus dem Französischen übersetzt von Stephen Becker. London: Michael Joseph Books 1953.
- *The Rools of Heaven*. Aus dem Französischen übersetzt von Jonathan Griffin. New York: Simon & Schuster 1958.
- *An European Education*. New York: Simon & Schuster 1960.
- *The Dance of Genghis Cohn*. Aus dem Französischen übersetzt von Romain Gary mit der Assistenz von Camilla Skyes. New York: World Publishing Company 1978.
- *Europa*. Aus dem Französischen übersetzt von Romain Gary und Barbara Bray. New York: Doubleday 1978.

⁴⁰⁵ Myriam Anissimov hierzu: „Les modifications apportées par l'écrivain furent ensuite intégrées aux versions françaises.“ Anissimov: Romain Gary. Paris 2004, S. 662.

Biographischer Abriss: Edgar Hilsenrath

Edgar Hilsenraths Werke wurden in 18 Sprachen übersetzt, in 22 Ländern veröffentlicht. Sein Œuvre liegt heute auf Deutsch in einer Werkausgabe des Dittrich Verlags vor. Notwendig und möglich wurde dies durch die jahrelange Vernachlässigung und dadurch hervorgerufene Absenz Hilsenrathscher Bücher auf dem deutschen Literaturmarkt und dem Verzicht des Piper Verlags auf die Rechte.⁴⁰⁶ Hilsenrath lebt heute in Berlin. Er bezeichnet sich selbst als einen „deutschen Schriftsteller jüdischer Abstammung.“⁴⁰⁷

1926: geboren am 2. April in Leipzig

1938: Flucht zu den Großeltern nach Siret (Bukowina) im heutigen Rumänien

1941: Deportation in das Ghetto Moghilew-Podolsk in Transnistrien

1944: Befreiung des Ghettos durch sowjetische Truppen

1945-1947: Leben in Palästina in mehreren Kibuzzim und Tel Aviv

1947: Wiedervereinigung der Familie Hilsenrath in Frankreich, Beginn einer Kürschnerlehre

1951: Emigration nach New York, U.S.A.

1964: Veröffentlichung von *Nacht* nach verlagsinterner Kontroverse im Kindler Verlag⁴⁰⁸

1965: Veröffentlichung von *Night* bei Doubleday mit großem Erfolg

1971: Literarischer Durchbruch mit der Veröffentlichung von *The Nazi and the Barber, a Tale of Vengeance* in New York

1975: Umzug nach (West-)Berlin

1977: Veröffentlichung *Der Nazi & der Friseur* im Literarischen Verlag Braun⁴⁰⁹

1989: Alfred-Döblin-Preis für *Das Märchen vom letzten Gedanken*, weitere Preise folgen⁴¹⁰

1993: Hilsenrath erholt sich nach drei schweren Schlaganfällen

1996: Heirat mit der deutschen Psychologin und Malerin Marianne Boehme

2004: Übergabe des literarischen Vorlass' an das Archiv der Akademie der Künste in Berlin

⁴⁰⁶ Vgl. Horch: Provokation der Erinnerungsrituale. In: Eke [u.a.] (Hgg.): Shoah in der Literatur. Berlin 2006, S. 268; Braun, Helmut: Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath: Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin 2006, S. 266. Heute übernimmt der Eulen der Minerva-Verlag den Weitervertrieb der Werkausgabe.

⁴⁰⁷ Hilsenrath: Zuhause nur in der deutschen Sprache. In: Kraft (Hg.): Hilsenrath. München 1996, S. 13.

⁴⁰⁸ Aufgrund der Befürchtung, das Buch könnte antisemitische Stimmung hervorrufen, da die Juden in einem hässlichen Licht gezeigt würden, wurde, wohl allein um den Vertrag zu erfüllen, eine Kleinstauflage von 1250 Exemplaren gedruckt, von denen sich 751 verkauften, bevor der Verlag den Rest aus dem Handel nahm. Vgl. Möller, Susann: Zur Rezeption: Philosemiten und andere – die Verlagsstationen Edgar Hilsenraths. In: Kraft, Thomas (Hg.): Hilsenrath. München 1996. Edgar Hilsenrath hierzu: „Das ist natürlich Quatsch: was ich zeichne, sind halbverhungerte Leute und wie sie sich verhalten. Das hat mit Juden überhaupt nichts zu tun, das hätten auch andere sein können.“ Hilsenrath, Edgar: Gespräch mit Edgar Hilsenrath am 6. März 2002, zitiert nach Vahsen: Lesarten. Tübingen 2008, S. 322f.

⁴⁰⁹ Nach sechzig Absagen deutscher Verlage folgt die Veröffentlichung des Romans im Verlag Helmut Braun. *Nacht*, im Kielwasser des positiven Echos 1978 neu verlegt, schafft es auf die Bestsellerlisten des *Spiegels* und der *Zeit*. Vgl. Vahsen: Lesarten. Tübingen 2008, S. 57.

⁴¹⁰ Heinz-Galinski-Preis (1992), Hans-Erich-Nossack-Preis (1994), Jakob-Wassermann-Preis (1996), Hans-Sahl-Preis (1998), Lion-Feuchtwanger-Preis (2004), Deutscher Hörbuchpreis (2006), Preis der Präsidenten der Republik Armenien (2006), Ehrendoktorwürde der Staatlichen Universität Eriwan (2006), Prix Mémorable (2009).

Werkliste: Edgar Hilsenrath

- *Nacht*. München: Kindler Verlag 1964. Neuausgabe Köln: Literarischer Verlag Helmut Braun 1978.
- *The Nazi and the Barber, a Tale of Vengeance*. Doubleday: New York 1971; *Der Nazi & der Friseur*. Köln: Literarischer Verlag Braun 1977
- *Gib acht, Genosse Mandelbaum*. München/Wien: Langen & Müller 1979. Unter dem Titel *Moskauer Orgasmus* Taschenbuchausgabe München: Piper 1992.
- *Bronskys Geständnis*. München/Wien: Langen & Müller 1980.
- *Zibulsky oder Antenne im Bauch*. Düsseldorf: Claasen 1983.
- *Das Märchen vom letzten Gedanken*. München: Piper 1989.
- *Jossel Wassermanns Heimkehr*. München: Piper 1993.
- *Die Abenteuer des Ruben Jablonski*. München: Piper 1997.
- *Der Wettbewerb*. Erzählung. Berlin: Dittrich Verlag 2004.
- *Berlin ... Endstation*. Berlin: Dittrich Verlag 2006.
- *Sie trommelten mit den Fäusten den Takt*. Erzählungen. Berlin: Dittrich Verlag 2008.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

GARY, Romain: La Danse de Gengis Cohn. Paris: Éditions Gallimard 1967.

GARY, Romain: The Dance of Genghis Cohn. Aus dem Französischen übersetzt von Romain Gary mit der Assistenz Camilla Skyes'. New York/Cleveland: The World Publishing Company 1968.

GARY, Romain: Der Tanz des Dschingis Cohn. Aus dem Französischen übersetzt von Herbert Schlüter. München: dtv 1970.

HILSENATH, Edgar: The Nazi and the Barber, a Tale of Vengeance. New York: Doubleday 1971.

HILSENATH, Edgar: Der Nazi & der Friseur. Köln: Literarischer Verlag Braun 1977; Neuauflage: Der Nazi & der Friseur. Edgar Hilsenrath Werkausgabe. Hg. von Helmut Braun. Band 2. Berlin: Dittrich Verlag 2006.

Forschungsliteratur

ADORNO, Theodor W.: Engagement. In: ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Band II. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 409-430.

ADORNO, Theodor W.: Ist die Kunst noch heiter? In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 599-606.

ADORNO, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band 10/1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977.

ADORNO, Theodor W.: Negative Dialektik. Teil III. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1966.

ANISSIMOV, Myriam: Romain Gary, le caméléon. Paris: Éditions Denoël 2004.

ARENDT, Hannah; JASPERS, Karl: Briefwechsel 1926-1969. Hg. von Lotte Köhler und Hans Laner. München: Piper 1985.

ARNDS, Peter: On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter's *Die Blechtrommel*, Edgar Hilsenrath's "Der Nazi & der Friseur", and Anselm Kiefer's Visual Art. The German Quarterly. Band 75, Nr. 4 (Herbst 2002), S. 422-439.

BAUMAN, Zygmunt: Modernity and Ambivalence. Ithaca: Cornell University Press 1991.

BAUMGART, Reinhard: Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur. In: Merkur XIX (1965), S. 37-50.

BERG, Nicolas: Einleitung. In: BERG, Nicolas; JOCHIMSEN, Jess [u.a.] (Hgg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag 1996.

BERGMANN, Werner; ERB, Rainer [u.a.] (Hgg.): Schwieriges Erbe. Der Umgang mit dem Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/Main/New York: Campus 1995.

BIRKMEYER, Jens: Die Infamie der Schuld. Vom Briefroman zur Tätergroteske: Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“. In: BRAUN, Helmut (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich Verlag 2005, S. 51-67.

BLOCH, Ernst: Der Nazi und das Unsägliche. In: ders.: Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz. Ernst Bloch Werkausgabe. Band 11. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 185-192.

BOISEN, Jørn: La conception du temps chez Romain Gary. In: Revue Romane 29 (1994), S. 51-70.

BÖLL, Heinrich: Hans im Glück im Blut. In: KRAFT, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München: Piper 1996, S. 76-79.

BORMANN, Alexander von: Dokumentarische Plastik. In: Deutschlandfunk vom 5.11.1989.

BRAESE, Stephan: Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

BRAUN, Helmut: Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans „Der Nazi & der Friseur“. In: ders. (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich Verlag 2005, S. 41-49.

BRAUN, Helmut: Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath: Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich Verlag 2006.

DAHLKE, Birgit: Lachverbote. Veränderte Erzählstrategien in Literatur und Film über den Massenmord an Juden. In: BRAUN, Helmut (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich Verlag 2005, S. 69-84.

DES PRES, Terrence: Holocaust *Laughter*? In: LANG, Berel (Hg.): Writing and the Holocaust. New York/London: Holmes & Meier 1988, S. 216-233.

DIEKMANN, Irene; SCHOEPS, Julius H. (Hgg.): Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerung oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein. Zürich: Pendo Verlag 2002.

DINER, Dan: Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz. In: ders. (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987, S. 185-197.

DINER, Dan: Zwischen Aporie und Apologie. Über Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus. In: ders. (Hg.): Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987, S. 62-73.

DOMARUS, Max: Hitler: Reden und Proklamationen 1932-1945: kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Band 2. Untergang (1939-1945). München: Süddeutscher Verlag 1965.

DOPHEIDE, Dietrich: Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths. Berlin: Weißensee Verlag 2000.

EKE, Norbert Otto: Konfigurationen der Shoah in der Literatur der DDR. In: EKE, Norbert Otto; STEINECKE, Hartmut (Hgg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 85-106.

FINKELSTEIN, Norman G.: The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish suffering. London: Verso 2000.

FRIEDLÄNDER, Saul; BANKIER, David: Interview. In: BANKIER, David (Hg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern. Göttingen: Wallstein 2006, S. 139-150.

FRÖLICH, Margrit; LOEWY, Hanno [u.a.] (Hgg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödien, Satire und Holocaust. München: Edition text & kritik 2003.

FRÖLICH, Margrit; LOEWY, Hanno [u.a.]: Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung. In: dies. [u.a.] (Hgg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödien, Satire und Holocaust. München: Edition text & kritik 2003, S. 9-18.

FUCHS, Anne: Edgar Hilsenrath's Poetics of Insignificance and the Tradition of Humour in German-Jewish Ghetto Writing. In: FUCHS, Anne; KROBB, Florian (Hgg.): Ghetto Writing. Traditional and Eastern Jewry in German-Jewish Literature from Heine to Hilsenrath. Columbia: Camden House 1999, S. 180-194.

GARY, Romain: La Nuit sera calme. Paris: Gallimard 1975.

GILMAN, Sander: Hilsenrath und Grass redivivus. In: KRAFT, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München: Piper 1996, S. 119-127.

GILMAN, Sander: Is Life Beautiful? Can the Shoah be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films. In: Critical Inquiry 26 (2000), S. 279-308.

GRAF, Andreas: Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman „Der Nazi & der Friseur“. In: KRAFT, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München: Piper 1996, S. 135-149.

HAINZ, Martin A.: Fuck, z.B.: Fuck America. In: BRAUN, Helmut (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich Verlag 2005, S. 69-76.
HEIDELBERGER-LEONARD, Irene: Jean Améry. Die Poetik des Sagens, In: EKE, Norbert Otto; STEINECKE, Hartmut (Hgg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 261-266.

HELLENTHAL, Michael: Schwarzer Humor. Theorie und Definition. (=Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Band 1). Essen: Die Blaue Eule 1989.

HERTLING, Viktoria; KOEPKE, Wulf [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2005.

HERTLING, Viktoria; KOEPKE, Wulf [u.a.]: Einleitung. In: dies. (Hgg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2005, S. 9-13.

HILBERG, RAUL: Täter, Opfer und Zuschauer. Die Vernichtung der europäischen Juden 1939-1945. Band 1. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1992.

HILSEN RATH, Edgar: Die Henkersatire. Gespräch mit dem jüdischen Autor Edgar Hilsenrath. In: Nürnberger Nachrichten vom 29.8.1977.

HILSEN RATH, Edgar: Ich habe über den jüdischen Holocaust geschrieben, weil ich dabei war. Gespräch mit Thomas Kraft und Peter Stenberg. In: KRAFT, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München: Piper 1996, S. 218-224.

HILSEN RATH, Edgar: Zuhause nur in der deutschen Sprache – eine biographische Selbstauskunft. In: KRAFT, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München: Piper 1996, S. 13-19.

HOFMAN, Michael: Literaturgeschichte der Shoah. Münster: Aschendorff Verlag 2003.

HORCH, Hans Otto: Edgar Hilsenrath. Provokation der Erinnerungsrituale. In: EKE, Norbert Otto; STEINECKE, Hartmut (Hgg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 267-273.

HORCH, Hans Otto: Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen. In: STÜBEN, Jens; WOESLER, Winfried [u.a.] (Hgg.): „Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser 1993, S. 213-226.

HORN, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.

HUSTON, Nancy: Romain Gary – ein Fremdkörper in der französischen Literatur. In: Schmidt, Delf (Hg.): Masken, Metamorphosen. Reinbek 2000, S. 114-132.

HUSTON, Nancy: Romain Gary: A Foreign Body in French Literature. In: Poetics Today. Band 17, Nr. 4 (Winter 1996), S. 547-568.

IBSCH, Elrud: Der Holocaust im literarischen Experiment: Jüdische Schriftsteller im „double bind“. In: LAMPING, Dieter (Hg.): Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945. (=Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Hg. von Ulrich Ernst, Dietrich Weber, Rüdiger Zymner. Band 5). Berlin: Schmidt 2003, S. 29- 45.

IBSCH, Elrud: Why we need binarism to go beyond it. In: Neohelicon 37 (2010), S. 463-468.

JAKOBI, Carsten: Von den Freiheiten und Grenzen des komischen Dramas in finsternen Zeiten. Exilkomödien über den NS-Rassismus. In: HERTLING, Viktoria; KOEPKE, Wulf [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2005, S. 87-102.

JANSEN, Peter W.: Provokation in Permanenz. „Dschingis Cohn“ von Romain Gary. In: FAZ vom 14.07.1969.

JELENSKI, K.A.: Entretien avec Romain Gary. In: Biblio XXXV (März 1967), S. 3-9.

JURT, Joseph: Jean Cayrol: Lazarenisches Schreiben. In: SCHMITZ, Walter (Hg.): Erinnerter Shoah. Die Literatur der Überlebenden. Dresden: Thelem 2003, S. 251-280.

KALKOFEN, Rupert: Nach dem Ende auf der anderen Seite: Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“. In: UHLIG, Christiane; KALKOFEN, Rupert (Hgg.): In Erwartung des Endes. Apokalypsen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Bern/Berlin [u.a.]: Lang 2000, S. 41-62.

KAPLAN, Louis: „It Will Get a Terrific Laugh“: On the Problematic Pleasures and Politics of Holocaust Humor. In: JENKINS, Henry; McPHERSON, Tara [u.a.] (Hgg.): Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture. Durham/London: Duke University Press 2002, S. 343-356.

KAROW, Yvonne: Deutsches Opfer. Kultische Selbstausschöpfung auf den Reichsparteitagen der NSDAP. Berlin: Akademie Verlag 1997.

KAYSER, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling Verlag 1957.

KAYSER, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken. In: BEST, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 40-49.

KLEIN, Judith: Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1992.

KLOCKE, Astrid: Subverting Satire: Edgar Hilsenrath's Novel „Der Nazi und der Friseur“ and Charlie Chaplin's Film „The Great Dictator“. In: Holocaust and Genocide Studies. Band 22, Nr. 3 (Winter 2008), S. 497-513.

KLÜGER, Ruth: Was ist wahr? In: Die Zeit, Nr. 38 vom 12.09.1997.

KLÜGER, Ruth: Zeugensprache: Koeppen und Andersch. In: BRAESE, Stephan (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und Holocaust. Frankfurt/Main: Campus Verlag 1998, S. 173-181.

KLUG, Brian: The Collective Jew: Israel and the New Antisemitism. In: Patterns of Prejudice. Band 37, Nr. 2 (Juni 2003), S. 117-138.

KOEPKE, Wulf: Die Wahrheit des Grotesken. Alfred Döblins „November 1918“ als Satire. In: HERTLING, Viktoria; KOEPKE, Wulf [u.a.] (Hgg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2005, S. 155-174.

KOFMAN, Sarah: Erstickte Worte. Wien: Passagen Verlag 1988

KOFMAN, Sarah: Paroles suffoquées. Paris: Éditions Galilée 1987.

KÖPPEN, Manuel; HILSENATH, Edgar [u.a.]: Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit Edgar Hilsenrath, Michal Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls In: KÖPPEN, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin: Schmidt Verlag 1993, S. 107-112.

KRANKENHAGEN, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001.

KRAUS, Karl: Warum die Fackel nicht erscheint. In: Die Fackel 890 (1934).

KRONSBELN, Joachim: Spiel mit gebrochenem Herzen. In: Der Spiegel, Nr. 26 vom 23.06.2008.

LaCAPRA, Dominick; BANKIER, David: Interview. In: BANKIER, David (Hg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern. Göttingen: Wallstein 2006, S. 188-216.

LAMPING, Dieter: Ist Komik harmlos? Zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur. In: BULLIVANT, Keith; KAISER, Herbert [u.a.] (Hgg.): literatur für leser 2 (1994), S. 53-65.

LAMPING, Dieter: Nachwort. In: ders. (Hg.): Dein aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust. München 1993, S. 271-289.

LANGER, Lawrence: The Holocaust and the Literary Imagination. Yale: University Press 1975.

LASTER, Kathy; STEINERT, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von La Vita è bella. In: FRÖLICH, Margrit; LOEWY, Hanno [u.a.] (Hgg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödien, Satire und Holocaust. München: Edition text & kritik 2003, S. 181-197.

LAUER, Gerhard: Tod und Überleben des Jossel Rakover. Zu Funktion und Bild des Autors in Texten über den Holocaust. In: SCHMITZ, Walter (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden: Thelem 2003, S. 74-90.

LAUTERWEIN, Andrea: *Présentation*. In: LAUTERWEIN, Andrea; STRAUSS-HIVA, Colette (Hgg.): *Rire, Mémoire, Shoah*. Paris/Tel Aviv 2009, S. 7-14.

LAUTERWEIN, Andrea: *Trois passeurs de témoin: Jurek Becker, Edgar Hilsenrath, Ruth Klüger*. In: LAUTERWEIN, Andrea; STRAUSS-HIVA, Colette (Hgg.): *Rire, Mémoire, Shoah*. Paris/Tel Aviv: Éditions de l'éclat 2009, S. 209 -242.

LAUTERWEIN, Andrea; STRAUSS-HIVA, Colette (Hgg.): *Rire, Mémoire, Shoah*. Paris/Tel Aviv: Éditions de l'éclat 2009.

LEVI, Primo: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München/Wien: Hanser 1990.

LOEWY, Hanno; FRÖLICH, Margrit [u.a.]: *Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust. Eine Filmografie von Hanno Loewy*. In: FRÖLICH, Margrit; LOEWY, Hanno [u.a.] (Hgg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödien, Satire und Holocaust*. München: Edition text & kritik 2003, S. 335-382.

LORENZ, Dagmar C.G.: *Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*. New York: Peter Lang 1992.

MANN, Heinrich: *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Hamburg: Claassen Verlag 1973.

MÖLLER, Susann: *Zur Rezeption: Philosemiten und andere – die Verlagsstationen Edgar Hilsenraths*. In: Kraft, Thomas (Hg.): *Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen*. München: Piper 1996, S. 103-116.

MOYN, Samuel: *A Holocaust Controversy: The Treblinka Affair in Postwar France*. Waltham: Brandeis University Press 2005.

MOYN, Samuel: *Antisemitism, Philosemitism and the Rise of Holocaust Memory*. In: *Patterns of Prejudice*. Band 43, Nr. 1 (2009), S. 1-16.

NAUMANN, Uwe: *Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag 1983.

NEANDER, Joachim: *The Danzig Soap Case: Facts and Legends around "Professor Spanner" and the Danzig Anatomic Institute 1944-1945*. In: *German Studies Review*. Band 29, Nr. 1 (Februar 2006), S. 63-86.

NUY, Sandra: *Erinnerungskulturen. Über das Gedenken an die Shoah durch den Film*. In: BARINGHORST, Sigrid; BROER, Ingo (Hgg.): *Grenzgänge(r). Beiträge zur Politik, Kultur und Religion*. Siegen: Siegener Universitätsverlag 2004, S. 301-312.

ÖCHSNER, Florian: *Antisemitismus im Zerrspiegel – „Ethik“ grotesken Schreibens nach Auschwitz in Edgar Hilsenraths Roman „Der Nazi & der Friseur“*. In: BÖHM, Alexandra

(Hg.): Ethik – Anerkennung – Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Perspektiven. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 381-396.

PFEFFERKORN, Eli: Fractured Reality and Conventional Forms in Holocaust Literature. In: Modern Language Studies. Band 16, Nr.1 (Winter 1986), S. 88-99.

PFEFFERKORN, Eli: The Art of Survival: Romain Gary's *The Dance of Genghis Cohn*. In: Modern Language Studies. Band 10, Nr. 3 (Herbst 1980), S. 76-87.

PIETZCKER, Carl: Das Groteske. In: BEST, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 85-102.

POIER-BERNHARD, Astrid: La Danse de Genghis Cohn – von und „in“ Romain Gary. Mit Blick auf zwei Passagen, die dem deutschsprachigen Lesepublikum vorenthalten wurden. In: SEGLER-MEßNER, Silke (Hg.): Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt/Main; Wien: Lang 2006, S. 337-349.

POIER-BERNHARD, Astrid: Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik. Frankfurt am Main/Berlin [u.a.]: Peter Lang: 1999.

POLLAK, Alexander: Antisemitismus. Probleme der Definition und Operationalisierung eines Begriffs. In: BUNZL, John; SENFFT, Alexandra (Hgg.): Zwischen Antisemitismus und Islamophobie. Vorurteile und Projektionen in Europa und Nahost. Hamburg: VSA-Verlag 2008, S. 17-32.

REICHEL, Peter: Kunst. Bildende Kunst und Architektur. In: BENZ, Wolfgang; GRAML, Hermann [u. a.] (Hgg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München: dtv 1997, S. 154-166.

REICHEL, Peter: Nach dem Verbrechen. Nationale Erinnerung an Weltkrieg und Judenmord. In: ASMUSS, Burkhard (Hg.): Holocaust. Der nationalsozialistische Völkermord und die Motive seiner Erinnerung. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2002, S. 215-238.

ROSENFELD, Alvin H.: The Jewish Writer at the End of Time. In: LAMPING, Dieter (Hg.): Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945. (=Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Hg. von Ulrich Ernst, Dietrich Weber, Rüdiger Zymner. Band 5). Berlin: Schmidt 2003, S. 17-27.

ROSENFELD, Alvin: A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1980.

ROSENFELD, Alvin: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

ROUSSO, Henry: Un château en Allemagne: La France de Pétain en Exil. Sigmaringen 1944-1945. Paris: Éditions Ramsay 1980.

ROUSSO, Henry: Le Syndrome de Vichy: 1944-198... . Paris: Éditions du Seuil 1987.

RUMLER, FRITZ: Der Nazi & der Friseur (1977). In: KRAFT, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München: Piper 1996, S. 69-76.

SAUTERMEISTER, Gert: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment. Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“. In: STÜBEN, Jens; WOESLER, Winfried [u.a.] (Hgg.): „Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“. Acta-Band zum Symposium „Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945“. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser 1993, S. 227-242.

SCHMITZ, Walter: Vorbemerkungen. In: ders. (Hg.): Erinnerter Shoah. Die Literatur der Überlebenden. Dresden 2003, S. IX-XVI.

SCHORSCH, Jonathan: Jewish Ghosts in Germany. In: Jewish Social Studies. Band 9, Nr. 3 (Frühling 2003), S. 139-169.

SIDRA DeKOVEN, Ezrahi: After such Knowledge, What Laughter? In: The Yale Journal of Criticism, Band 14, Nr. 1 (Frühling 2001), S. 287-313.

SIEPE, Hans. T.: Der Tanz des Dschingis Cohn. Yiddish Cabaret, der Dibbuk-Mythos und Auschwitz in einem Roman von Romain Gary (1967) und einem Film von Elijah Moshinsky (1993). In: LAMPING, Dieter (Hg.): Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945. (=Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Hg. von Ulrich Ernst, Dietrich Weber, Rüdiger Zymner. Band 5). Berlin: Schmidt 2003, S. 172-185.

STEINER, George: Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. Yale: University Press 1998.

STEINER, Jean-François: Treblinka. La révolte d'un camp d'extermination. Paris: Fayard 1966.

STEINLEIN, Rüdiger: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: KÖPPEN, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin: Schmidt Verlag 1993, S. 97-106.

STEINLEIN, Rüdiger: Sternkinder und Tote Engel. Bilder des Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen pädagogisch-moralischer Wiedergutmachung und demokratisch-katastrophischer Wirkungsästhetik. In: KOEPPEN, Manuel; SCHERPE, Klaus R. (Hgg.): Bilder des Holocaust. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1997, S. 63-96.

STENBERG, Peter: Memories of the Holocaust. Edgar Hilsenrath and the Fiction of Genocide. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 56. Jahrgang (1982), S. 277-289.

STERLING, Eleonore: Judenfreunde – Judenfeinde. Fragwürdiger Philosemitismus in der Bundesrepublik. In: Die Zeit, Nr. 50 vom 10.12.1965.

STERN, Frank: Der geschönte Judenfleck. Antisemitismus als Philosemitismus. In: KLAMPER, Elisabeth (Hg.): Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Anlässlich der Ausstellung „Die Macht der Bilder – Antisemitische Vorurteile und Mythen“; eine Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien in der Volkshalle des Wiener Rathauses vom 27. April bis 31. Juli 1995. Wien: Picus Verlag 1995, S. 398-402.

STERN, Frank: Philosemitismus statt Antisemitismus: Entstehung und Funktion einer neuen Ideologie in Westdeutschland. In: BENZ, Wolfgang (Hg.): Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus. Juden in der Bundesrepublik. Berlin: Metropol-Verlag 1991, S. 47-61.

SUNGOLOWSKI, Joseph: Semprun: L'Évanouissement/Gary: La Danse de Gengis Cohn. In: French Review 61 (1968), S. 901-902.

THOMSEN, Christian W.: Aspekte des Grotesken im „Lazarillo de Tormes“. In: BEST, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 179-194.

TORBERG, Friedrich: Ein Freispruch, der keiner ist. In: KRAFT, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München: Piper 1996, S. 72-76.

TRAVERSO, Enzo: Nach Auschwitz. Die Linke und die Aufarbeitung des NS-Völkermords. Stuttgart: Neuer ISP-Verlag 2000.

UNBEKANNT: Die Henkersatire. Gespräch mit dem jüdischen Autor Edgar Hilsenrath. In: Nürnberger Nachrichten vom 29.8.1977.

UNBEKANNT: Heiss hunger auf Leben. Der Schriftsteller Romain Gary und sein Werk. In: Neue Zürcher Zeitung vom 4.03.2006.

VAHSEN, Patricia: Lesarten. Die Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath. Tübingen: Niemeyer 2008.

VEZINA, Vital: Et si ce n'était qu' ' un rêve. Rêve, trauma et création. In: Filigrane: écoutes psychothérapiques. Band 16, Nr. 2 (2007), S. 40-53.

VOLKOV, Shulamit: Antisemitism as a Cultural Code – Reflections on the History and Historiography of Antisemitism in Imperial Germany. In: Leo Baeck Institute Year Book 23 (1978), S. 25-46.

VOLKOV, Shulamit: Germans, Jews and Antisemites: Trials in Emancipation. Cambridge: Cambridge University Press 2006.

WIESEL, Elie: Jude heute. Erzählungen, Essays, Dialoge. Wien: Hannibal-Verlag 1987.

WIESEL, Elie: Nacht. Freiburg: Herder 2003.

Internetquellen:

BRODER, Henryk M.: Flüchtlingsschiff „Exodus“. Aus der Hölle in den Alptraum. In: einestages. Zeitgeschichte auf Spiegel Online veröffentlicht am 23.11.2007. URL: http://einestages.spiegel.de/static/authoralbumbackground/840/aus_der_hoelle_in_den_alptraum.html [Stand: 15.01.2013]

LORENZ, Dagmar C.G.: Three Generations remember the Holocaust: Hilsenrath, Becker and Seelich. In: Simon Wiesenthal Center Annual 5 (1988). URL: <http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.asp?c=gvKVLcMVIuG&b=395119> [Stand: 15.01.2013]

MORREAL, John: Humor in the Holocaust: Its Critical, Cohesive, and Coping Functions. In: HAYSE, Michael; POLLEFEYT, Didier [u.a.] (Hgg.): Hearing the Voices: Teaching the Holocaust to Future Generation. 1999. URL: http://www.holocaust-trc.org/holocaust_humor.htm [Stand: 15.01.2013]

NUY, Sandra: Comic relief – Lachen über Hitler, Goebbels & Co. Impulse für eine Diskussion. Papier für die Panel-Teilnahme an der internationalen Konferenz „Täterforschung im globalen Kontext“, Berlin 27. - 29.01.2009. The Artist' s Perception – a Contribution to CitizenshipEducation? URL: http://www.bpb.de/veranstaltungen/VRIZRF,0,Perpetrator_Research_in_a_Global_Context_T%E4terforschung_im_globalen_Kontext.html [Stand: 15.01.2013]

Film

Gengis Cohn. Fernsehfilm von Elijah Moshinsky. „Screen Two“. Staffel 10, Folge 1. Großbritannien 1993.

Abstract

Ausgehend von einem Verständnis des Holocaust als Zivilisationsbruch (Dan Diner) spricht sich die vorliegende Arbeit dafür aus, dass ein „katastrophisches Lachen“ (Rüdiger Steinlein) trotz oder gerade über den Verstoß von Erwartungshaltungen die ethische Frage nach dem Holocaust weiterhin ernst verhandelt. Anhand der literarischen Stilmittel der Groteske, der Satire und des Schwarzen Humors in Romain Garys *The Dance of Genghis Cohn* (1968) und in Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* (1977) wird analysiert, was für ein Lachen, mit welchen Strategien, in den Romanen ausgelöst wird und über welches kritische Potential ein solches in der Auseinandersetzung mit dem Grauen verfügt. Eine Reflexion des gesellschaftlich-politischen Umgangs mit dem Holocaust von der Nachkriegszeit bis in die 1970er Jahre sowie des Holocaustliteraturdiskurses verdeutlicht die Normbrüche, die die Romane evozieren. Unter Bezugnahme auf wissenschaftlich-theoretische Ansätze Dieter Lampings und Terrence Des Prés wird untersucht, wie die Verbindung von Lachen und Grauen im Diskurs des Holocaust und der Holocaustliteratur bewertet wird, aus welchen Befürchtungen ein solches abgelehnt wird und welche Definitionen von Humor und Komik einer solchen Kritik zugrunde liegen. Es wird gezeigt, wie die Romanen über die Groteske, die Satire und den Schwarzen Humor gewohnte Wahrnehmungsmuster aufbrechen und somit weitreichende Problemkreise der Geschichte, Identität und Gesellschaft verhandeln. In einem Raum, der die konventionellen Kategorien der Weltdeutung als obsolet erachtet, wird so eine Reflexionsgrundlage geschaffen, die in den Köpfen der LeserInnen zur Entfaltung kommen kann.

Based upon the understanding of the Holocaust as a “break in civilization” (Dan Diner), this thesis argues that “catastrophic laughter” (Rüdiger Steinlein), as a violation of socially acceptable perceptions of the Holocaust, negotiates its underlying ethical question in all seriousness. The analysis of grotesqueness, satire, and black humor in Romain Gary’s *The Dance of Genghis Cohn* (1968) and in Edgar Hilsenrath’s *Der Nazi & der Friseur* (1977) examines the strategies that provoke laughter and posits what kind of laughter is being dealt with, thus demonstrating humour’s critical potential in the discussion of notable horror. A reflection of social-political dealings with the Holocaust ranging from the postwar period to the 1970’s, as well as a discussion of the discourse of Holocaust Literature, illustrates how these novels were able to defy norms. By referencing the theoretical approaches by Dieter Lamping and Terrence Des Pres, this paper provides further examination about how the alliance between laughter and horror is assessed, what kind of concerns lead to a rejection of laughter in relation to horror, and which definitions of humor and comedy underpin the critique. It is shown how, via grotesqueness, satire, and black humor Gary and Hilsenrath shatter established concepts of thinking, negotiate extensive issues surrounding history, identity and societal norms, and how they provide a basis for reflection that can come to fruition in the reader’s minds.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten:

Name: Michaela Konrad
Staatsbürgerschaft: österreichisch

Ausbildung:

1993 - 2001: AHS Seckau (humanistischer Zweig),
Abschluss: Matura (guter Erfolg)
seit Oktober 2001: Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft, Anglistik und
Amerikanistik (bis WS 2002) mit Schwerpunkt Cultural
Studies/Kulturwissenschaften an der Universität Wien
Februar 2006 - Februar 2007: Erasmus-Auslandsaufenthalt an der ‚Aarhus Universitet‘, Dänemark
seit September 2010 Studium Umwelt- und Bio-Ressourcenmanagement an der Universität für
Bodenkultur Wien

Berufliche Tätigkeiten:

seit 2000: Mitarbeit im elterlichen Betrieb (Vermietung und Verpachtung): Verwaltung
Juni - Juli 2007: Mitarbeiterin am Department für Gerichtliche Medizin Wien: Verwaltung und
Botengänge
August 2007 - September 2007: Praktikum in der Edition Splitter und der Galerie Splitter Art: Assistentin der
Verlegerin und Galeristin, Sekretariatsaufgaben, Lektorat, Erstellen von
Werbetexten, Betreuung der angeschlossenen Galerie Splitter Art sowie
Mitorganisation von Ausstellungen
Juli - September 2008 Praktikum am Jüdischen Theater Austria: Regieassistentin der Produktion „Der
Garten im Schrank“ (Warren Rosenzweig) unter der Regie von Warren
Rosenzweig sowie Backstage-Management, PR und Kommunikation
seit September 2011 Assistentin des Intendanten am Theater Forum Schwechat
Februar - März 2012 Regieassistentin der Produktion „Venedig im Schnee“ (Gilles Dyrek) unter
der Regie von Johannes C. Hoflehner am Theater Forum Schwechat
August - September 2012 Regieassistentin der Produktion „Der Furchtsame“ (Philipp Hafner) unter
der Regie von Johannes C. Hoflehner am Theater Forum Schwechat
Februar - März 2013 Regieassistentin der Produktion „Humberrie“ (Ronald Rudoll) unter der
Regie von Evelyn Fröhlich am Theater Forum Schwechat

Besondere Kenntnisse:

Deutsch: Muttersprache
Englisch: sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift
Juni 2000: Certificate Grade B/University of Cambridge
August 1996; September 2000: Sprachaufenthalte in Eastbourne
Französisch: gute Kenntnisse in Wort und Schrift
August 2004: Sprachaufenthalt in Paris
Dänisch: Grundkenntnisse
EDV-Kenntnisse: Microsoft Office-Paket, Internet Explorer, Windows Vista

Wien, Jänner 2013