

Rainer Grübel

## EVIDENZ IN DEN DREI MEDIEN DER LITERATUR DIE SS IN WORTKUNST, ERZÄHLKUNST UND SCHAUSPIELKUNST

### 1. Über Sinn und Sinnlichkeit sowie Evidenz, Präsenz und Emergenz

Renate Lachmann, deren Jubiläum dieser Band feiert, hat in ihrem wissenschaftlichen Oeuvre drei große Themen erarbeitet, die mit der hier zu stellenden Frage grundsätzlich zusammenhängen. Es sind dies die Rhetorik, das Phantastische sowie das Verhältnis von Inklusion und Exklusion. Fürs erste Thema steht das Buch *Die Zerstörung der schönen Rede* (Lachmann 1994), fürs zweite die Monographie *Erzählte Phantastik* (Lachmann 2002) und fürs letzte der Studienzyklus über Danilo Kiš (Lachmann 2004, 2007 und 2008) sowie der rezente Essay „Zwischen Fakt und Artefakt“ (Lachmann 2011).

Die Frage, die uns hier beschäftigt, ist die nach der Relation zwischen Sinn und Sinnlichkeit in der Literatur sowie nach der Art und Weise, wie die Medien der Literatur dieses Verhältnis austragen. Nicht anders als in vorangehenden Arbeiten von mir (Grübel 2008) werden Wortkunst, Perspektivkunst und Performanzkunst dabei als drei eigenständige Medien der Literatur behandelt.<sup>1</sup> Die Unterscheidung dieser drei heterogenen Medien dient der Dezentrierung der Literatur, die, wenn sie als homogen unterstellt wird, anderen Erscheinungen der Kultur als geschlossene Sinnbildungspraxis gegenübertritt. Die Annahme einer solchen inklusiven Grundbeziehung führt in die Irre, weil sie die Fähigkeit der Literatur, sich der Kultur und das heißt auch: *sich selbst gegenüber* kraft differenter Sinnlichkeit unterscheidend, d.h. kritisch zu verhalten, außer Betracht lässt.

Wie stehen nun Sinn und Sinnlichkeit mit der Rhetorik, mit dem Phantastischen und mit dem Begriffspaar Exklusion – Inklusion in Beziehung? Dass Rhetorik die Zuhörer von der Richtigkeit einer Sinnggebung mit Blick auf die verhandelte *res* aus Sicht des Redners überzeugen soll, leuchtet unmittelbar ein. Die sinnlichen Erscheinungen werden dabei in der *elocutio* den Zielen und Zwecken der Sinnggebung unterworfen. Dies hat Peter Schneck (2011) in seiner Monogra-

<sup>1</sup> Wortkunst konstituiert im Regelfall Lyrik, Perspektivkunst Prosa und Performanzkunst das Theaterstück. Hinzu tritt die literarische Zweckkunst, die als Hauptgattung zumeist als ‚Sachtext‘ bezeichnet wird; vgl. Grübel 2013.

phie *Rhetoric and Evidence – Legal Conflict and Literary Representation in U. S. American Culture* erneut vorgeführt.

Schwieriger steht es mit dem Phantastischen, das der Sinnggebung im Rahmen des *common sense*, zumal der Wahrscheinlichkeit, der auf Alltagserfahrung gestützten Erwartung widerspricht. Hier sprengt das durch Texte vermittelte Sinnliche der Erfahrung den Rahmen gewohnter Semantiken der Sinnggebung. Die logischen Relationen von Exklusion und Inklusion schließlich stellen alternative Möglichkeiten bereit, entweder von gegebener Erfahrung auf (noch) nicht gegebene und von gegebenem Sinn auf (noch) nicht gegebenen zu schließen oder aber gegenläufig sinnliche Erfahrung als Ausschließungsgrund andersartiger Erfahrung zu nutzen, alternative, auch negative Sinnggebung auszuspielen gegen vermeintlich gesicherten Sinn.

Der „Clou“ besteht darin, dass Bachtin zufolge die Position des Autors die der Figuren inkludiert, während der Figurenstandpunkt den des Autors ausschließt. Gerade dies ist der Sinn der bekannten Bachtinschen „Außerhalbbefindlichkeit“ (*vnenachodimost* ') und des weniger geläufigen „Überschusses“ (*izbytok*) der Außenposition. Mit ihr hängt auch die *zaočnost* ' zusammen, die Teilnahme ohne eigenen Ein-Blick, ohne eigenen Zugang durch die Sinne.

Dieser Beitrag soll zeigen, dass die drei Medien der Literatur, Sprachkunst, Erzählkunst und Schauspielkunst, die Möglichkeiten von Inklusion und Exklusion mit Blick auf das Operieren mit Sinn und Sinnlichkeit unterschiedlich, genauer: komplementär handhaben und die Relation von Sinn und Sinnlichkeit prinzipiell heterogen und heterovalent entwerfen. Der diesem Band den Titel gebende Begriff der Evidenz wurde bislang durch das Einführen der Opposition von Sinn und Sinnlichkeit umgangen. Dies geschah, um jene prekäre Nähe zur Visualität zu meiden, die dem Ausdruck „Evidenz“ durch seine Herkunft vom lateinischen Verb *videre* eignet. Gerade in Zeiten der Dominanz des Visuellen ist es entscheidend, die Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmungen gegen ihre Reduktion auf die Optik zu verteidigen. Gemeint ist hier der viel weitere Horizont *aller* Sinne: etwas Okkultes durch einen oder mehrere der vier anderen Sinne (Gehör, Tast-, Geruchs-, Geschmacks-, und/oder Gesichtssinn) sinnfällig zu machen. Dieses Sinnfällig-Machen leisten die drei oben genannten Medien der Literatur auf je eigene Weise.

Die Sinnlichkeit der Literatur war vor dem Eintritt der Kultur in die Schriftlichkeit gebunden ans Gehör. Dies ist offensichtlich, wenn wir uns vorstellen, beim Vortrag von Gedicht oder Erzählung fielen beim Publikum Gehör oder Gesichtssinn aus. Das erste macht es unmöglich, dem Sinn des Vortrags zu folgen. Beim Schauspiel ist die Lage komplexer, weil das Theater Hören und Sehen als Fähigkeiten vielfältig ineinander verschränkt und auch gegeneinander ausspielt.

Dass wir es bei der Wortkunst bis in unsere Tage durch den Klang des Reims und den Zeitsinn des Rhythmus zumindest potentiell mit auditiver Kommuni-

kation zu tun haben, dürfte, wenn der Calmbour erlaubt ist, evident sein. Ein weiterer Unterschied ist allemal beim Nachdenken über die Schauspielkunst unentbehrlich: die Kluft zwischen Präsenz und Emergenz. Emergenz ist Präsenz, die Menschen, deren Sinnesorgane nicht beeinträchtigt sind, sinnlich wahrnehmbar wird.<sup>2</sup> Ultraschall und Infrarot sind akustisch respektive visuell präsent, aber auch hör- und sehfähigen Menschen *nicht* emergent. Bei der Aufführung von Shakespeares *Hamlet* ist die Titelfigur auf der Bühne präsent, aber nie emergent: Sie ist nicht unmittelbar sinnlich erfahrbar. Zu hören und zu sehen ist der Schauspieler oder heutzutage bisweilen auch die Schauspielerin, die Hamlet mimen.

Ein rezentes Beispiel aus der deutschen Kultur möge die Relevanz des hier Verhandelten belegen. Postmoderne Dekonstruktivisten behaupten gern die Konstruiertheit aller Tatsachenfeststellungen. Alles als wahrgenommen Behauptete sei erfunden, nichts tatsächlich beobachtet. Dass Evidenz in der Gegenwartskultur jedoch durchaus entscheidend sein kann, zeigt der Fall des Journalisten René Pfister, dem der Henri-Nannen-Preis aberkannt wurde.<sup>3</sup> Der Spiegel-Redakteur hatte, dies der Vorwurf, in den ersten drei Absätzen seines preisgekrönten Textes „Am Stellpult“ die Modelleisenbahn in Seehofers Ferienhaus geschildert, ohne sie mit eigenen Augen gesehen zu haben. Dass Pfister, der den bayrischen Ministerpräsidenten oft interviewte, von der Märklin-Bahn aus dessen Munde gehört hatte, zählte nicht, es fehle, so die Rüge, jene Erfahrung *de visu*, die nach dem *visual turn* in der Tat zum Inbegriff aller Sinneswahrnehmung aufzusteigen droht und oft genug alle andere sinnliche Apperzeption überlagert. Das Argument, der Sprecher des Textes behaupte gar nicht, der Journalist habe die Spielbahn selbst gesehen, verschlug bei seinen Kritikern nicht. Auch das weite Feld der visuellen Täuschungen, das allen Augenschein fraglich macht, kann den Glauben in die Beweiskraft des Gesehenen offenkundig nicht erschüttern. Es waren stumme Video-Bilder, die den Ökonomen Daniel Strauss-Kahn nach Überzeugung der Staatsanwaltschaft in der New Yorker Edelherberge Sofitel überführt haben, wengleich auf ihnen durchaus auch ein Kahn-Double zu sehen sein könnte.

Als ich im Jahr 2006 meinen Beitrag für eine Konferenz mit Historikern über die Gattung Biographie erarbeitete (Grübel 2009), wurde gerade die Mitgliedschaft von Günter Grass in der Waffen-SS ruchbar. Sein Fall war Beispiel für das erstaunliche Verhältnis von Wahrheit und Lüge mit Blick auf das Mitteilen seiner eigenen Lebensschrift. Während landläufiger Überzeugung gemäß – Platon ist dafür nur ein berühmtes Beispiel – die Dichter lügen und alle anderen die Wahrheit sagen, hatte Grass als „anderer“ gelogen und war erst als Autor der eigenen Lebensschrift mit der Wahrheit herausgerückt. Hier spielt das komplexe Verhältnis von Fiktion und Fakt im autobiographischen Erzählen die entschei-

<sup>2</sup> Vgl. zum Begriff „Emergenz“ und seiner Abgrenzung von „Evidenz“ Grübel 2013a.

<sup>3</sup> Schirmacher 2001; Wolfers 2001 spricht von der „Technik der szenischen Rekonstruktion“.

dende Rolle. Wir haben uns seiner noch einmal anzunehmen, wenn wir von der Erzählkunst handeln.

Nun war freilich ‚die Katze aus dem Sack‘, oder doch eher ‚der Teufel aus der Flasche‘, und nicht wieder hinein zu bekommen: die SS. Die Arbeiten von Renate Lachmann über Danilo Kiš ermutigen, im vorliegenden Zusammenhang ein so schreckliches Thema zum Gegenstand dieses Beitrags zu wählen. Die Suche nach dem Sujet der SS in europäischen Literaturen führt zu Ergebnissen in der Prosa, so bei Vasilij Grossman in der russischen, bei Jonathan Littell in der französischen und David Albahari in der serbischen Literatur, einige Male auch im Drama, etwa beim Deutschen Rolf Hochhuth und beim Russen Vladimir Sorokin, nie aber in der Lyrik. Weder das lyrische Gesamtwerk von Paul Celan, das die Zeit des Nationalsozialismus so vielfältig zum Referenzgegenstand hat und in der berühmten „Todesfuge“ unübersehbar auch die sogenannte „Schutzstaffel“ meint, die sich hinter dem Kürzel „SS“ verbirgt, noch die lyrischen Texte von Ingeborg Bachmann und Gottfried Benn, von Boris Pasternak, Genadij Ajgi oder Wisława Szymborska nennen auch nur ein einziges Mal das Kompositum oder seine Abkürzung, die es in der Kommunikation der Zeitgenossen wie der Nachfahren zumeist vertritt.<sup>4</sup>

Hier ist eine Hypothese zur Erklärung dieser bemerkenswerten thematischen Ellipse in der europäischen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Platz. Zunächst war der Zweck der genannten Institution ja das Vernichten, und damit das genaue Gegenteil von jenem Schutz, den der Name verspricht. Dabei emergiert im genuin lyrischen Sprechen das Besprochene und tritt als Wirkkraft, als *energeia*, in Erscheinung. Um uns die teuflische Institution vom Leibe zu halten, gilt es offenkundig, sie in der Sprachwelt des Lyrischen *nicht* beim Namen zu nennen. Dies betrifft auch eine Besonderheit der *visuellen* Präsentation des Kürzels „SS“: Die der Runenschrift angenäherte Zeichengestalt der Doppelbuchstaben „SS“ trug im vermeintlich ‚Tausendjährigen Reich‘ die rassistische Berufung aufs sich überlegen wahnende Germanische in ihrer Graphik visuell aus. So evoziert die Buchstabenfolge der Initialen „SS“, emergiert in nichtepischer Lyrik, auch jenen menschenverachtenden nationalsozialistischen Rassen-Mythos, an dem Himmler und Heydrich jahrelang zielstrebig gearbeitet haben. Die Graphenfolge „SS“ liegt in jenem prekären Evidenzbereich deklarativer Zeichen, dem das nur allzu legitime, bis auf den heutigen Tag geltende Verbot geschuldet ist, das Hakenkreuz zu zeigen. *Conditio sine qua non* dafür ist Evidenz, die Emergenz der Sache im Zeichen.

Übrigens, und diese Anmerkung ist im Zusammenhang des Themas unverzichtbar, bildet der Holocaust einen Gegenstand, an dem die Begrenztheit des

<sup>4</sup> Auch Kagans (2011) Band „*Mir träumt jetzt von Auschwitz unentwegt...*“. *Gedichte russischer Juden aus finsterner Zeit* mit Texten von Josif Brodskij, Boris Sluckij, Il'ja Ėrenburg, Aleksandr Galič, David Samojlov, Semen Lipkin, Jurij Kaplan u. a. enthält das Kürzel nicht.

Wirklichkeitsentwurfs von Postmoderne und Dekonstruktivismus besonders krass zutage tritt. Wenn es richtig wäre, dass es keine belastbare Beziehung zwischen Signifikanten und Signifikaten, genauer: zwischen Zeichenträgern und Referenten gibt, weil eine jede solche Beziehung stets unter dem Vorbehalt der Irreführung steht, gäbe es keinen Grund, die Leugner des deutschen Genozids an den Juden zur Rede und vor Gericht zu stellen. Der Satz „Der deutsche Massenmord an den Juden *ist nicht* geschehen“ wäre dann ebenso wahr und unwahr wie der Satz „Der deutsche Massenmord an den Juden *ist* geschehen.“

So behaupten Carlo Mattogno und Jürgen Graf in dem 2002 in Großbritannien in deutscher Sprache erschienenen Buch *Treblinka. Vernichtungslager oder Durchgangslager?*, es gebe keine evidenten Zeugnisse der Vernichtung von Juden an diesem Ort. Dabei schränken sie Evidenz absichtsvoll ein auf visuelle Belege. Dass dem *nicht* so ist, wenn wir einen weiteren Begriff von Evidenz handhaben, belegen Aussagen von Überlebenden und polnischen Zeugen, der Auschwitz-Prozess sowie historische Untersuchungen – sowie im Umkehrschluss gerade auch die millionenfache Selbstfreisprechung „Davon habe ich nichts gewusst“. Hätte es Auschwitz, Treblinka und andere Orte des Holocaust nicht gegeben, wäre da gar nichts gewesen, was man nicht hätte gewusst haben wollen.

## 2. Evidenzen in der Literatur

### 2.1 „Na jazyke ljubvi, vidimo“ – „In der Sprache der Liebe, offensichtlich“: Evidenz der Rede in der Wortkunst

„Das perennierende Leiden hat so viel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen, darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse.“ (Theodor W. Adorno 1966, 355)

In der ursprünglich magisch-poietischen Sprache der Wortkunst evoziert das emergente Zeichen das vom Zeichenträger Gemeinte durch zeugende Rede. Es gab dabei zunächst keinerlei Unterschied zwischen Zeichenträger und Zeichenobjekt. Und schon gar keine Kluft bestand, wenn wir zu Peirces Terminologie greifen, zwischen Zeichenobjekt und Interpretant. Oder, in der geläufigeren Terminologie der Gegenwartssemiotik gesprochen: Signifikant, Referent und Bedeutung waren kongruent. In der Poesie offenbarte sich der Kosmos selbst. Mit der Entstehung der standpunktabhängigen Rede der Prosa kam durch die Stellung auch die *Verstellung* in die Literatur und so auch in die Lyrik.

Es finden sich, wie gesagt, in der jüngeren europäischen Literatur zwar viele literarische Prosatexte, die gerade die SS zum Thema wählen und sie auch beim

Namen nennen. Für die Lyrik kann hier indes kein einziges Gedicht angeführt werden,<sup>5</sup> sondern nur eines, das statt der SS ihre Schwesterorganisation, die Gestapo, und damit den mit Grund gleichfalls berüchtigten Geheimdienst Nazi-Deutschlands zum Sujet hat. Dieses Gedicht ist in der für den russischen Konzeptualisten Dmitrij Prigov (1998, 69) charakteristischen Weise halbironisch gebrochen:

Одна старушечка другую  
Ласкает в маленьком кафе:  
Ты помнишь ли, как мы лежали  
На Фридрихштрассе в дни войны

Была ты русская шпионка  
А я гестаповкой была  
Но мы поверх идеологий  
Друг друга так любили мы! –

И в соответствии с идеологией  
– скажем мы

Обуреваемы идеологией –  
скажем мы –  
А также – скажем мы – в  
экстазе некоем идеологическом –

Господи, о чем говорят, Боже мой

На каком языке говорят! –  
На языке любви, видимо.

Liebkost die Greisin eine andre  
In einer kleinen Gastwirtschaft:  
„Erinnerst Du Dich, wie wir lagen  
Zur Kriegszeit in der

Friedrichstraße,  
Du warst die russische Spionin  
Und ich war die Gestapo-Frau  
Doch oberhalb der Ideologien  
Einander liebten wir so sehr!“

„Und in Entsprechung zu der  
Ideologie“,

sagen wir  
„Bestürmt von einer solchen  
Ideologie“, sagen wir  
„Und auch“, wir sagen, „in Ekstase,  
einer ideologischen“

„Oh Herr, worüber sprechen sie,  
mein Gott

In welcher Sprache sprechen sie!“  
In Liebessprache, offenbar.

Der Ausdruck *gestapovka*, zu dem Prigov hier greift, ist abgeleitet vom Maskulinum *gestapovec* für den Gestapo-Mann, dem Ausdruck für den Mitarbeiter der Deutschen Geheimen Staatspolizei; das Wort „Gestapo“ bildet die Folge der ersten Silben der drei Komponenten des Kompositums.<sup>6</sup>

Das Wort *gestapovka* ist im Russischen zunächst Fremdwort, das morphologisch überdies dem Ausdruck *židovka* (Jüdin) analog gebildet ist. Bei der Gestapo beschäftigte Frauen haben, wie Forschungen erwiesen (Kohlhaas 2008), an

<sup>5</sup> Eine Ausnahme bilden Erich Frieds (1993, 234, 494) prononciert zeitgeschichtliche Gedichte „Die Geschulten“ („So geht es von der SS / bis zu den Contras / und von Vietnam / bis zu den Todesschwadronen [...]“) und „Ein Jude an die zionistischen Kämpfer“ von 1988. Sie sind indes mehr der politischen Gegenwart als den Schrecken der Vergangenheit gewidmet.

<sup>6</sup> Das Kompositum *gestapovka-sadistka* zeigt, dass der Ausdruck in der russischen Umgangssprache eine andere Bedeutung hat, eine freilich, in der die Grundbedeutung der Unterdrückung nur umso jähler hervortritt. So im russischen Pop-Song von A-WIND resp. A. Stockaja, der *gestapovka-sadistka* heißt und im Internet unter dem provokativ ambivalenten Label „joke mix“ kursiert.

der Organisation und Verwaltung des Geheimdienstes mitgewirkt und waren zuständig für die körperliche Durchsuchung gerade von Jüdinnen und deren Gepäck. Auffällig ist, dass die weibliche Form „Gestapo-Frau“ im Deutschen weit weniger gebräuchlich ist als das russische Äquivalent *gestapovka*<sup>7</sup>. Im Internet verhält sich die Zahl ihrer Belege eins zu Tausend.<sup>8</sup>

Das Wort *gestapovka* macht in Prigovs Gedicht die Gestapo-Angehörige durch den Namen ihres Amtes bei der Lektüre graphisch und beim Vortrag akustisch sinnfällig. Die Besonderheit der Verwendung des Ausdrucks liegt hierbei darin, dass er in der ersten Person auftritt, sich die Sprecherin des Textes also selbst der Mitgliedschaft in dieser verbrecherischen Institution bezichtigt. Sie tut dies freilich in einem Monolog gegenüber einem Du, das sie als ehemalige „russische Spionin“ anspricht, ehe sie sich selbst „Gestapo-Frau“ nennt. Damit sind zwei Personen zur Sprache gebracht, die ihrem Auftrag nach Feindinnen waren.

Die akustische respektive graphische Evidenz des Ausdrucks *gestapovka* erübrigt im Kontext poetischer Sprachverwendung die Frage, ob es Frauen in dieser Institution gab, durch Sinnfälligkeit. Der Doppelvers, in dem die beiden Tätigkeitsbezeichnungen auftreten: „Была ты русская шпионка / А я гестаповкой была“ macht im Chiasmus einerseits den Unterschied zwischen russischem Spioninnen-Dasein und der Mitarbeit in der deutschen Gestapo evident, bringt zugleich aber kraft poetischer Äquivalenz deren funktionale Gleichwertigkeit zu Gehör und/oder stellt sie zur Schau. Der prädikative Instrumental *gestapovkoj* verweist auf die kürzere Dauer des Gestapo-Frau-Seins, das ja spätestens im Jahr 1945 endete, während der prädikative Nominativ *špionka* die längere Tätigkeit der Spionin bezeichnet. Die Verse fünf und sechs beantworten so die Frage nach der Vergleichbarkeit der Institutionen, indem sie Äquivalenz als Voraussetzung für das Erfassen von Differenz emergieren.

Dieses Gedicht Prigovs ist wie fast alle seine poetischen Texte von der Prosa affiziert. Das zeigt die zweite Gedichthälfte: Die neunte Gedichtzeile markiert die bekennende Äußerung der Sprecherin der vorangehenden Verse als Rollentext. Das Gedicht wäre ein ganz anderes, endete es nach dem achten Vers. Literaturdidaktisch ist das zu zeigen, druckt man die Verse eins bis acht auf einer eigenen Seite und die folgenden Verse auf der folgenden ab. Das übergeordnete lyrische Ich, das im Plural als Kollektivum hervortritt, profiliert die Äußerung der Eingangssprecherin als Zitat fremder Rede. Es stellt die Liebe der exponierten Institutionen von feindlichen Lagern angehörenden Frauen ins Verhältnis zu

<sup>7</sup> Das Internet zeigt für den Ausdruck „Gestapo-Frau“ (Gestapofrau) nur etwa 25 Einträge, während *gestapovka* 20.000fach gelistet wird (21.5.2011). Bemerkenswert ist, dass sowohl die Kürzel „SS“ und „Gestapo“ als auch die Langformen „Schutzstaffel“ und „Geheime Staatspolizei“ Feminina sind.

<sup>8</sup> Stand 20.6.2011.

den zugehörigen Ideologien, der des Nationalsozialismus Hitlers und der des Realen Sozialismus Stalins. Obgleich oder just weil Homosexualität wie in der Sowjetunion so auch in Hitlerdeutschland verpönt war und in Institutionen wie russischem und deutschem Geheimdienst offiziell nicht geduldet wurde,<sup>9</sup> kennzeichnet das lyrische Ich die Frauen als „bestürmt“, „gepackt“ von ihrer jeweiligen Ideologie. Die bestimmte sie, sich dem Klassen- respektive Rassegegner mit Unnachgiebigkeit zu widmen. Und sie stigmatisiert deren Liebe zur „ideologischen Ekstase“: „Ekstasis“ (griech. ἔκστασις) ist das Heraustreten, hier das Abwerfen der Fesseln der jeweiligen Ideologie unter dem Wahr-Zeichen der Liebe.

Nachzutragen ist eine Querverbindung zwischen der Institution SS und der deutschen Lyrik, die eine Evidenz besonderer Art ins Spiel bringt. Sie gehört indes eher der latenten als der manifesten Intertextualität von Prigovs Gedicht an. Es ist dies das als *Lied der Waffen-SS* bekannte Gedicht „Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu“. Grass führt es an als „Schwurlied der Waffen-SS“; ursprünglich ist es ein patriotischer deutschnationaler, gegen Napoleon Bonaparte gerichteter Text von 1814 aus der Feder des poeta minoris Max von Schenkendorf. Der hatte 1805 jenes 962 von Otto I. gegründete Sacrum Romanum Imperium aufgelöst, dessen Wiederkehr nunmehr das Napoleon-Lied beschwört:

Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu,  
 Daß immer noch auf Erden für euch ein Fähnlein sei.  
 Gefährten unsrer Jugend, ihr Bilder beßrer Zeit,  
 Die uns zu Männertugend und Liebestod geweiht.

Nur indem die beiden Frauen, den hier evozierten Motiven „Männertugend“ und „Liebestod“ entgegnetend, ihren Ideologien in Ekstase untreu wurden, konnten sie *sich* treu werden und – überleben. Der letzte Vers des Gedichtes kennzeichnet die emergente Rede der Gestapofrau und die gleichfalls präsente aber *nicht* emergente, da nur implizierte Rede der russischen Spionin (mit einem möglichen Verweis auf Roland Barthes' (1977) *Fragments d'un discours amoureux*) als „Sprache der Liebe“ (*jazyk ljubvi*). Dass Liebesprache in diesem Text der Wortkunst, wie das Schlusswort des Textes mitteilt, *vidimo*, d.h. „evident“ ist, bedeutet: Die Rede der Wortkunst macht den Sinn des Gedichts sinnfällig. Dies geschieht oft graphisch in Dmitrij Prigovs Figurengedichten.

Wortkunst kann kraft Gegen-Evidenz das Wirkliche auch unwirklich machen. So widerruft der Eingangsvers von Celans (1983, 398) Gedicht „Und Kraft und Schmerz“ die Schein-Evidenz des nationalsozialistischen Slogans

<sup>9</sup> Schon im Sommer 1934 hatte Himmler das Gestapo-Sonderdezernat *II 1 So* gegründet, dessen Aufgabe bis zum Kriegsende die Bekämpfung der Homosexualität war. Vgl. zur Entwicklung dieser Instanz Grau 2011, 104f.



„Kraft durch Freude“; in der Tat ging Kraft in jener Gesellschaft nicht mit Lust, sondern mit Schmerz einher. Und der Ausdruck „Schwarze Milch“ seiner kanonischen „Todesfuge“ bringt gerade durch Widerruf der Evidenz im Oxymoron das Gebrochene jener ‚Verkehrten Welt‘ zu ‚unmöglicher‘ Anschauung. Evidenz gewinnt so gerade kraft ihrer Negation besondere Kraft.

Hier ist mit Blick auf die Feststellung, es gebe keine relevante Lyrik, in der die SS präsent sei, eine Einschränkung angebracht. In den 1950er Jahren erschienen die Gedichte eines gewissen George Forestier. Der Elsässer und freiwillige Angehörige der Waffen-SS soll später als Fremdenlegionär in Indochina verschollen sein. Seine Gedichte wurden posthum veröffentlicht und sogar von Stefan Andres, Gottfried Benn und Karl Krolow gelobt. Dann stellte sich heraus, dass Verfasser dieser Gedichte der Lektor Karl Emerich Krämer war. Der hatte den Dichter George Forestier erfunden, scheint aber auch seinerseits Angehöriger der Waffen-SS gewesen zu sein.<sup>10</sup> Durch diese Fiktion gerät die poetische Rede des ehemaligen SS-Mannes, der an den Kämpfen um Vjazma, Voronež und Orel teilgenommen haben sollte, in den Dunstkreis der Prosa: Die Gedichtrede ist in Texten wie „Das Karussell des Todes“ und „Vor Wjasma“ (Forestier 1953, 35, 38) in Wahrheit ja Zitat, das einer erfundenen Autorgestalt in den Mund gelegt wird. Dieses fingierte lyrische Ich ruft in „Die Kathedrale von Smolensk“ bezeichnenderweise zwar den „Rotarmisten“ auf, der „Sonnenblumenkerne / Der Madonna vor die Füße“ „spuckt“ (Forestier 1953, 34), nicht aber den deutschen Landser und schon gar nicht den SS-Mann, der massenhaft jüdische Männer, Frauen und Kinder ermordet. Es ist somit ein Prosatext zu rekonstruieren, den Karl Emerich Krämer geschaffen hat und in dem er dem fiktiven Dichter George Forestier das Wort gibt.<sup>11</sup>

Doch sogar diesem prosaisierten Wort ist das Aussprechen des Ausdrucks „Schutzstaffel“ ebenso versagt wie das der Kürzel „SS“. Der Wortlaut dieser Gedichte ist in Bachtins Terminologie einer fiktiven Figur zugesprochene *fremde Rede*, unter der die beschämenden Taten des Verfassers und seiner ‚Kameraden‘ verborgen sind. Damit haben wir den Bereich der wortkünstlerischen Lyrik bereits verlassen und sind bei Evidenz und Devidenz der Perspektivkunst in der Prosa angelangt. Sie hat gemäß der Perspektivkunst ihre Ausprägungen in temporaler und lokaler, personaler und sprachlicher Fokussierung.

<sup>10</sup> Vgl. Hufnagel 1981.

<sup>11</sup> Rutschky (2011, 967) hat den Erfinder George Forestiers jüngst einen „Piraten“ genannt. Nur hat der in seiner poetischen Rede mehr Eigenes verborgen als Fremdes erworben. Die Ausdrücke ‚Fälscher‘ und ‚Mystifikator‘ scheinen daher die künstlerischen Machenschaften Forestiers besser zu treffen. Es geht freilich vor allem um verdeckende Mystifikation, da in und mit dieser Lyrik die Verbrechen der Waffen-SS unter dem Mantel gefühliger Scheinerinnerung verborgen wurden. Statt einer Deck-Erinnerung lanciert Kramer eine Verdeck-Erinnerung, mit der die Frage nach Schuld von vornherein abgewiesen wird. Vgl. dagegen zur phantastischen Mystifikation in Nabokovs *Otčaganie* Lachmann 2002, 436-455.

## 2.2. *Vot oni* – „Siehe, da sind sie“. Sinnlichkeit der Perspektivierung in der Prosa und der verwehrt SS-Biss in die Nase

Всякий, кто отвернется, кто закроет глаза и пройдет мимо, оскорбляет память погибших.  
(Vasilij Grossman, *Treblinskij ad*, 2010, 257)

Ein jeder, der sich abwendet, der die Augen verschließt und vorbeigeht, verletzt das Andenken der Toten.  
(Vasilij Grossman, „Die Hölle von Treblinka“)

In seinem Bericht „Die Hölle von Treblinka“ („Treblinskij ad“) hat der russische Schriftsteller Vasilij Grossman aufgrund von Zeugenberichten eine Prosa-Skizze geschaffen, die mit der russischen Wendung *Vot oni* („da sind sie“), die unmittelbare Präsenz der aus dem Abgrund des Vernichtungslagers auftauchenden, von den Deutschen vergrabenen Beweisstücke suggeriert:

Земля извергает из себя дробленные кости, зубы, вещи, бумаги, – она не хочет хранить тайны. / И вещи лезут из лопнувшей земли, из незаживающих ран ее. *Vot oni* – полуистлевшие сорочки убитых, брюки, туфли, позеленевшие портсигары [...]. *А дальше* из бездонной вспученной земли, точно чья-то рука выталкивает на свет захороненное немцами, выходят на поверхность полуистлевшие советские паспорта, записные книжки на болгарском языке, фотографии детей из Варшавы и Вены, детские, писанные каракулями письма, книжечка стихов, написанная на желтом листочке молитва, продуктовые карточки из Германии... (Сентябрь 1944 г.) (Grossman 2010, 265).

Die Erde stößt aus sich Knochensplitter, Zähne, Kleidung, Papier hervor, – sie will die Geheimnisse nicht bewahren. / Und die Dinge kriechen aus der zerborstenen Erde, aus ihren nicht verheilenden Wunden hervor. *Da sind sie* – halbverweste Hemden der Ermordeten, Hosen, Schuhe, von grüner Patina bedeckte Zigarettenetuis [...]. *Und weiter* stößt jemandes unsichtbare Hand aus der abgründigen aufgeblähten Erde die von Deutschen vergrabenen Dinge an die Oberfläche – halbverweste sowjetische Pässe, Notizbücher in bulgarischer Sprache, Kinderfotos aus Warschau und Wien, von Kinderhand gekrakelte Briefe, einen Gedichtband, ein auf gelbes Papier geschriebenes Gebet, Lebensmittelkarten aus Deutschland. [...] (September 1944)<sup>12</sup>

Die russische Interjektion *vot* steht Vasmer zufolge in Sprachverwandtschaft mit *étot* und *tot* sowie sprachhistorisch mit dem lateinischen *Ecce*. Sie bildet die Aufforderung, die Sinne auf einen bestimmten Ort zu richten, z.B. hinzuschauen, um das sinnlich Wahrnehmbare aufzunehmen, etwa das Sichtbare zu erblicken. So pointiert das *Vot* in Grossmans Skizze die Räumlichkeit der Erzähl-

<sup>12</sup> Die Übersetzung von H. Ettinger (in Beever 2007, 376) ist hier revidiert.

perspektive, da der Gesichtskreis, in dem etwas gesehen werden kann, stets einen Standpunkt voraussetzt, von dem aus gesehen wird.

Die Erde, die hier in Übereinstimmung mit dem ostslavischen Muttermythos und der geobiologischen Theorie Vernadskijs als lebender Organismus auftritt (Grossman war Naturwissenschaftler), speit die von den Deutschen zum Verdecken der von der SS zuvor begangenen Verbrechen in sie vergrabenen Beweisstücke aus. Aus dem Dunkel des Verborgenen treten in Verdoppelung der signifikativen Prosa-Evidenz ans Licht fiktionaler sinnlicher Wahrnehmung nicht die Ermordeten selbst, sondern Zeugnisse ihres vergangenen Lebens. Der wiederholte Ausdruck *a dal'se* („Und weiter“) dehnt in chronotopischer Synkrise die Perspektive räumlich und zeitlich auf das dingliche Inventar jüdischen Lebens, das der Erzähler als Beweismittel der deutschen Untaten narrativ-zeichenhaft in der fiktionalen Welt zur Erscheinung bringt. Es ist *nota bene* semiotische Evidenz, in der die Wörter als Zeichen kraft räumlichem, zeitlichem, personalem und sprachlichem Fokus die Dinge repräsentieren oder eben gerade auch *nicht* vergegenwärtigen.

Den Ausdruck „SS“ verwendet Grossman in kyrillischer Form in diesem Text nicht weniger als 30 mal, einmal übrigens auch in der Verknüpfung mit der Kopula: „гестапо и СС“ (Gestapo und SS) und wiederholt im russischen Äquivalent „Рейхсфюрер СС Гиммлер“ für: „Reichsführer SS Himmler“ in personalem Fokus, der im Ausdruck „Führer“ zugleich die Nähe Hitlers zum Holocaust präsentiert, zumal Himmlers Besuch in Treblinka geschildert wird. Hier entsteht kraft personaler Perspektive Schrecken, insofern der Leser oder Zuhörer mit dem Hauptverantwortlichen der SS in den bereits halb mit Ermordeten gefüllten Gräben bei Treblinka blickt. Himmlers Befehl, die Leichen zu verbrennen und so die Zeugnisse der Schandtaten zu beseitigen, bezeugt sein Wissen um das Verbrecherische seines Tuns in den Augen der Welt.

Die *sprachliche* Perspektive<sup>13</sup> erlangt in diesem russischen Erzähltext Prägnanz durch deutschsprachige Ausdrücke wie „Achtung“ (Grossman 2010, 243), „Hände hoch! Marsch! Schneller! Schneller!“ (Grossman 2010, 244), die bezeichnenderweise durchweg als Imperative in den russischen Prosatext eingebettet sind. Besonders abstoßende Wirkung verleiht der sprachliche Fokus im deutschen Zitat der von Walter Hirsch getexteten und auf Kurt Franz' Geheiß von Artur Gold komponierten zynischen Treblinka-Hymne als Zitat in der „Hölle von Treblinka“: „Für uns gilt heute nur Treblinka, / das unser Schicksal ist.“<sup>14</sup>

An anderer Stelle, im *Schwarzbuch*, wo er das verbale Zeugnis des Auschwitz-Bewohners Marian Gandzlik zitiert, greift Grossman zur sprachlichen, hier metasprachlichen Perspektive des besprochenen Zeugnisses. So unterstreicht der Ausdruck *pokazal* („zeigte, legte an den Tag, bezeugte“) durch sein semanti-

<sup>13</sup> Die Perspektivierung bezieht sich auf Ort, Zeit, Person und das sprachliche Medium.

<sup>14</sup> Grossman (2010, 258) zitiert hier mit einem Fehler, statt „gilt“ schreibt er „giebt“.

sches Spektrum den Zusammenhang des Bezeugens, An-den-Tag-Bringens, Vorzeigens, Evident-Machens:

Житель города Освенцим Гандзлик Мариан показал: „...Зимой 1941 года, в тридцатипятиградусные морозы, по дороге из лагеря Освенцим в село Бабице ежедневно в течение двух недель, как скот, гнали плетью и палками русских военнопленных“.<sup>15</sup>

Der Auschwitz-Bewohner Marian Handzlik bezeugte: „...Im Sommer 1942 jagten sie bei 35 Grad Minus zwei Wochen lang täglich russische Kriegsgefangene mit Ruten und Stöcken wie Vieh auf dem Weg aus dem Lager Auschwitz in das Dorf Babize.“<sup>16</sup>

In den Problemkreis von Zeugnis und Evidenz gehört die vor einigen Jahren von Manfred Gerstenfeld (2007) aufgeworfene Frage, ob fiktionale Literatur über die Shoa sich nicht deshalb verbiete, weil sie die moralische Priorität der Dokumente in Frage stelle. Sie ist wegen der stärkeren Wirkungskraft fiktionaler Narrative und der Durchlässigkeit der Bereiche von Faktizität und Fiktionalität zu negieren.

Grossmans und Ehrenburgs *Schwarzbuch* über die deutsche Judenvernichtung ist in der Sowjetunion nicht erschienen, da den Juden im Widerspruch zur Geschichte kein Sonderstatus in den Vernichtungsplänen der deutschen Nationalsozialisten eingeräumt werden sollte. Veröffentlicht wurde es in der östlichen Slavia erst 1990 – in Kiew.

Auch in der französischen Literatur stieß das literarische Thematisieren der SS auf Hindernisse. Sie betrafen zum einen das Phantastisch-Groteske<sup>17</sup> des Sujets, zum anderen die sprachliche Evidenz des Ausdrucks. Die Episode der Begegnung von Dr. Max Aue, dem Helden und Ich-Erzähler in Jonathan Littells Roman *Les Bienveillantes* mit dem deutschen Führer und Reichskanzler Adolf Hitler im Berliner Führerbunker kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs im April 1945 hat in der französischen Erstausgabe des Romans (2006) folgenden Wortlaut: „Mit einem kleinen ernsten Lächeln streckte ich die Hand aus und kniff ihn mit zwei gekrümmten Fingern in die Nase, wobei ich ihm sanft den Kopf schüttelte, wie man es bei einem Kind tut, das sich schlecht betragen hat“.<sup>18</sup> Hier die Szene im Kontext:

<sup>15</sup> <http://lib.ololo.cc/b/132209/read> (20.5.2011)

<sup>16</sup> Grossman / Ehrenburg 1994, 899.

<sup>17</sup> Vgl. zum Einbruch des Phantastischen ins realistische Erzählen am Beispiel von Oblomovs Traum bei Gončarov Lachmann 2002, 270-294. Wie bei Gončarov wird auch bei Littell der Diskurs selbst vom Phantasma affiziert – hier jedoch ohne die ‚realistische‘ Motivierung durch den Traum.

<sup>18</sup> Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen im Folgenden wie hier vom Verfasser.

Au fur et à mesure que le Führer se rapprochait de moi – j'étais presque en bout de ligne – mon attention se fixait sur son nez. Je m'avais jamais remarqué à quel point ce nez était large et mal proportionné. [...] *Avec un petit sourire sévère je tendis la main et lui pinçai le nez entre deux doigts repliés en lui secouant doucement la tête comme on fait à un enfant qui s'est mal conduit.* Aujourd'hui encore je serais incapable de vous dire pourquoi j'ai fait cela. Je n'ai simplement pas pu me retenir. (Littell 2006, 880f; meine Kursive, R.G.)

Dagegen erinnert sich der SS-Obersturmbannführer in der deutschen Übersetzung desselben Romans von 2008 unter dem Titel *Die Wohlgesinnten* dieser Begegnung im entscheidenden Detail ganz anders:

Je näher der Führer kam – ich stand fast am Ende der Reihe –, desto mehr richtete sich meine Aufmerksamkeit auf seine Nase. Ich hatte noch nie bemerkt, wie groß und unproportioniert diese Nase war. [...] *Da beugte ich mich vor und biss ihm aus Leibeskräften in seine Knollennase, bis Blut floss.* Noch heute könnte ich nicht sagen, warum ich das getan habe: Ich konnte mich einfach nicht beherrschen.<sup>19</sup> (Meine Kursive, R.G.)

Der Unterschied zwischen der französischen Erstfassung und der deutschen Übersetzung, die den Obersturmführer dem Reichskanzler in die Nase beißen lässt, gibt keinen Übersetzungsfehler zu erkennen, sie ist vielmehr auf Andringen des Verlegers Gallimard zustande gekommen. Der Franzose war überzeugt, seinen Landsleuten die groteske Handlung eines Bisses des deutschen SS-Offiziers in Hitlers Nase nicht zumuten zu können. Für die deutsche Übersetzung sind der Verfasser, der Übersetzer Hainer Kober und der Berlin Verlag dagegen übereingekommen, die ursprüngliche französische Fassung wiederherzustellen und den Gallimard unstatthaft scheinenden grotesken Biss in den Gesichtserker zuzulassen (Littell 2008). Er figuriert so nun auch in der zweiten französischen Ausgabe, die den Untertitel „Roman“ durch den Hinweis ersetzt: „Édition revue par l'auteur“. Fiktionale Prosa-Evidenz steht demnach nicht nur unter der Maßgabe dessen, was wir wahrnehmen *wollen* und was wir wahrnehmen können, sondern auch unter dem Kriterium dessen, was wir in der Literatur wahrnehmen *dürfen* und was wir in ihr wahrnehmen *sollen*.

Dabei variiert die Realisierung der Metapher „an der Nase herumführen“ im auf Andringen Gallimards geänderten Text eine Szene aus Dostoevskijs Roman

<sup>19</sup> Littell 2007, 1337. Die entsprechende französische Passage lautet: „Au fur et à mesure que le Führer se rapprochait de moi – j'étais presque en bout de ligne – mon attention se fixait sur son nez. Je n'avais jamais remarqué à quel point ce nez était large et mal proportionné. [...] Je constatai avec étonnement que sa casquette m'arrivait à peine au niveau des yeux : et pourtant je ne suis pas grand. Il marmottait son compliment et cherchait la médaille à tâtons. Son haleine âcre, fétide, acheva de me vexer : c'était vraiment trop à supporter. Alors je me penchai et mordis son nez bulbeux à pleines dents, jusqu'au sang“ (Littell 2007a, 1368f.).

*Besy*, der als *Die Dämonen, Die Besessenen* und *Böse Geister* ins Deutsche übersetzt worden ist. Dort ergreift der wie Dr. Aue aus dem Ausland (indes nicht aus dem Osten, sondern aus dem Westen) zurückgekehrte Nikolaj Stavrogin das angesehene Klubmitglied Petr Gaganov bei der Nase und führt ihn zum Entsetzen aller vor der versammelten Klubgesellschaft im Raum umher:

Один из почтеннейших старшин нашего клуба, Петр Павлович Гаганов, человек пожилой и даже заслуженный, взял невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: „Нет-с, меня не проведут за нос!“ Оно и пусть бы. Но однажды в клубе, когда он, по какому-то горячему поводу, проговорил этот афоризм собравшейся около него кучке клубных посетителей (и все людей не последних), Николай Всеволодович, стоявший в стороне один и к которому никто и не обращался, вдруг подошел к Петру Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага. (Dostoevskij 1974, 38f.)

Einer der geachtetsten Vorsteher unseres Klubs, Petr Pavlovič Gaganov, ein betagter und sogar verdienstvoller Mann, hatte die unschuldige Gewohnheit angenommen, jeder Äußerung mit Leidenschaft hinzuzufügen: „Nein, ich werde mich nicht an der Nase herumführen lassen!“ Nun, mochte es so sein. Doch einmal, als er wieder im Klub aus hitzigem Anlass diese Sentenz zu einem um ihn versammelten Häuflein von Klubbesuchern (alle keines geringen Ranges) gesagt hatte, trat Nikolaj Vsevolodovič [Stavrogin], der allein abseits gestanden und an den sich überhaupt niemand gewendet hatte, plötzlich an Petr Pavlovič heran, fasste ihn unerwartet, doch kräftig mit zwei Fingern bei der Nase, und es gelang ihm, ihn zwei, drei Schritte weit im Saale hinter sich herzuziehen.

Die fiktionale sinnliche Evidenz des Nasenbisses in der hybrid historisch-fiktiven Welt von Littells Roman ist ausweislich seiner französischen Varianten dem intertextuellen Motiv des An-der-Nase-Herumführens äquivalent. Prosa-Evidenz schöpft so nicht nur aus dem Gedächtnis erzählter fiktiver und / oder realer Welt, sondern auch aus der Welt vorliegender Texte. Intertextualität reichert das episodische Gedächtnis der Prosa an mit dem Potential des semantischen Gedächtnisses. Und es lässt sich füglich darüber nachdenken, ob die Realisierung der Metapher durch Nikolaj Stavrogin und den in die Literatur verliebten Dr. Aue nicht Lehrstücke darüber abgeben, dass wir oft genug Imaginär-Literarisches in Realität überführen und dass dies gerade nach der Epoche der Romantik so häufig geschah, weil die Menschen das Romanisch-Romaneske nicht mehr vom Nichtromanisch-Nichtromanesken unterscheiden und lieber in der Scheinwelt der von ihnen gelesenen Romane leben wollten. sogar Bachtin ankreiden, er habe das Romanesk-Dialogische dem Nicht-Romanhaft-Monologischen und später die sagenhafte Karnevalskultur der prosaischen Wirklichkeit, der ‚Prosa des Lebens‘ vorgezogen...

Der intertextuelle Verweis von Aues Nasenbiss auf den Roman *Die Besessenen / Die Dämonen* verleiht auch den Handlungsmächtigen in Littells Roman den Charakter des Dämonischen. Dabei bildet schon dessen Titel, *Les Bienveillantes*, kein Partikel einer fiktiven Realitätsevidenz, sondern ein offensichtliches Zitat der Überschrift von Aischylos' antiker Tragödie *Die Eumeniden* (*Εὐμενίδες*). Dieses Drama ist der dritte Teil der Trilogie *Oresteia*. Im Jahr 458 vor Christus uraufgeführt, stellt es die Geschichte der Ermordung des aus dem Krieg um Troia heimkehrenden Königs Agamemnon durch seine treulose Gattin Klytaimnestra und den ehebrecherischen Usurpator Aigisthos, Agamemnons Vetter, auf die Bühne. Die Handlung umfasst auch die blutige Rache von Agamemnons Sohn Orest an den Mördern seines Vaters und seine Verfolgung durch die Rachegöttinnen, die Erinnyen.<sup>20</sup>

In den *Eumeniden* ging es, wie in der Trilogie insgesamt, im Grunde darum, die verletzte Ordnung der Zeustochter Dike wiederherzustellen, der Göttin der Gerechtigkeit. Agamemnon hatte den Göttern die eigene Tochter geschlachtet, Atreus dem Bruder Thyestes dessen eigene Kinder als Mahl vorgesetzt. Beide waren getrieben von dem sie beseelenden Daimon. Orest erhielt den Befehl zum sühnenden Muttermord zwar von Apoll, war sich gleichwohl seiner Schuld bewusst. Hier tritt jene Dialektik von exogenem Ansehens-Druck und endogenem Gewissen erstmals in Erscheinung, die uns dazu motiviert, unsere Schandtaten anderen – der berühmte Befehlsnotstand – und alle Erfolge, an denen wir beteiligt oder bei denen wir nur zugegen waren, uns selbst zuzurechnen.

Letztlich werden in der Trilogie die Atriden vom Fluch der bösen Tat und ihrer auf dem Geschlecht lastenden Rache durch die Entwicklung von Rechtstechniken befreit: Athene, die mit den Erinnyen unterhandelt, hat den Gerichtshof einberufen und sich der Stimme enthalten und so Stimmengleichheit, und das heißt den Freispruch herbeigeführt. Die Erinnyen, so lautet ihr Appell, sollen künftig nicht mehr als Rachegötter, sondern als Eumeniden, als wohlgesonnene Segensgöttinnen, über Athen und seine Bürger wachen (*Eumeniden*, 778-1047). Anstelle von Rache, die Böses mit Bösem vergilt, sollen die Göttinnen Gutes bewirken, das mit Gutem zu vergelten sei:

ATHENA: Sollt nicht ihr Blut erhitzen bis zur Kampfhahns Wut  
 Und nicht den Hader heimisch machen in der Stadt,  
 Daß Bruder wider Bruder sich ergrimmt. Der Krieg  
 Soll draußen sein, und rasch entbrannt, mag er alsbald  
 Manch mächtige Sucht nach Ruhm ersättigen; doch daß  
 Desselben Hofes Hähne raufen, lieb' ich nicht.  
 Nimm an, was dir mein Wille zuträgt! Gutes wirk,  
 Erfährst dann Gutes, und an guten Ehren reich  
 Wirst eines gottgeliebten Landes dich erfreun. (Aischylos 1957, 209)

<sup>20</sup> Der abschließende vierte Teil, das Satyrspiel „Proteus“, ist nicht erhalten.

Der intertextuelle Verweis auf Aischylos' *Eumeniden* vermittelt aus Sicht des Erzählers auch dem Großroman Littells die Hoffnung, Einsicht in das erzählte, von den Angehörigen der SS und den Menschen ihrer Umgebung verübte Böse könne seiner Wiederholung wehren. Dabei setzt sich der Autor Littell nicht nur durchs Medium der literarischen Prosa ab von Daniel Goldhagens (1996) dem Rassismus gar nicht ferner These, den Germanen, Teutonen und / oder Deutschen eigne der Hang zum Bösen<sup>21</sup>. Die in den französischen Text eingefügten deutschen Ausdrücke aus der bürokratischen Sprache der Massenmörder bilden fremde Erinnerungspartikel besonderer Art, die ihre fremdsprachige Eigenart bei der Übersetzung gerade ins Deutsche jedoch einbüßen.

Es gibt in Littells Roman ein drittes Feld literarischer Anspielung, das in der russischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegt. Der durch die SS-Mitgliedschaft im Gang der Kriegshandlungen in den Kaukasus verschlagene Literaturliebhaber Dr. Aue hat sich gewiss nicht zufällig intensiv mit dem russischen Romantiker Lermontov beschäftigt, der selbst als Offizier der russischen, die Kaukasusvölker unterwerfenden Armee eine Zeitlang im Kaukasus gedient hat und dort in einem Duell tödlich verwundet worden ist. Lermontov ist Verfasser jenes Poems *Der Dämon (Demon)*, von dessen Titelfigur der russische Philosoph Vladimir Solov'ev gesagt hat, er sei der „Übermensch“ (*sverchčelovek*) *avant la lettre*“.<sup>22</sup> Und der Vorname von Littells Erzähler, Maximilian, ähnelt nicht zufällig dem Namen des fiktiven Kompilators und Ich-Erzählers von Lermontovs Roman *Ein Held unserer Zeit (Geroj našego vremeni)* – Maksim Maksimych. Dr. Aue wird durch Intertextualität zum „Helden *unserer Zeit*“!

Um die Innensicht eines SS-Angehörigen zugänglich zu machen, greift Littell (2007, 16) bezeichnenderweise zu einem Ich-Erzähler, der die grauenvollen Taten aus seiner *eigenen* Erinnerung aufbietet und den Anspruch erhebt „Ich will im Rahmen meiner Möglichkeiten so genau wie möglich sein“ (Je veux être précis, dans la mesure de mes moyens“, ebd.). Indes muss er bekennen, die „Erinnerungen“ (*souvenirs*, ebd.) bereiteten ihm „Angst“ (*angoisse*, ebd., 17). So kann der Leser nicht frei sein vom Zweifel an der Erinnerungsschärfe des Erzählers. Es bleibt dem Rezipienten anheimgestellt, ob er angesichts der erzählten Verbrechen des Narrators These über die grundsätzliche Gleichheit aller Menschen akzeptiert: „[...] ich bin ein Mensch wie ihr [...], ich bin wie ihr“ ([...] je suis un homme comme vous [...], je suis comme vous!“ ebd., 43), macht sie doch Jedermann zum Nationalsozialisten.

Das zweite Moment, das französische Leser an Littells Roman irritierte, war die hohe Präsenz deutscher Wörter wie „Schutzstaffel“ (Littell 2007a, 29), „Wehrmacht“ (ebd., 38), „Sonderkommando“ (ebd., 41), „Feldgendarm“ (ebd., 48), „Sicherheitspolizei“ (ebd., 49), „Führer“ (ebd., 57), „V-Männer“ (ebd.,

<sup>21</sup> Vgl.: Pohl 1997; Finkelstein/Birn 1998; Kautz 2003.

<sup>22</sup> Solov'ev 1913, 363f.



68), von kolloquialen Wendungen wie „Meine Herren“, (ebd., 42), „Herr Offizier“ (ebd., 51), „Zu Befehl, Herr Brigadeführer“ (ebd., 77), die im Verein mit den Dienstrangbezeichnungen der Sprache der Täter synekdochische Emergenz verleihen.

Die Erzählung richtete sich ab dem ersten Satz an fiktive Leser, die im Villon-Ton kollektiv als „Frères humains“ (Littell 2007, 13, Menschenbrüder) angesprochen sind; seine Geschichte sei, beharrt der Erzähler indes, nicht für die Leser bestimmt („[...] ce n'est pas pour vous, que j'écris“, ebd., 20). Er charakterisiert seinen Text vielmehr als „Familienroman“ („roman familial“, ebd., 23), der die Welt der SS herausfordernd zum Nebenschauplatz bestimmt. Die Motivation für die Entscheidung, der SS beizutreten und an ihren Gräueltaten teilzunehmen, wird so aus der Familiengeschichte jenes Maximilian Aue hergeleitet, dessen Vater die Familie im Stich gelassen, dessen französische Mutter sich dann einen französischen Mann genommen hat und den seine einzige Liebe mit seiner Schwester verbindet. Den Kreuzpunkt bildet die Verachtung der Mutter („détestée“, ebd., 40). Im Muttermord vor den Augen seiner inzestuös gezeugten Kinder gipfelt jene private Verbrechensgeschichte, die ermöglicht wird durch amtliche Teilhabe am Massenmord der SS an den Juden. Familien- und Gesellschaftsgeschichte laufen überkreuz, wo Maximilian Aue der Verfolgung seines privaten Verbrechens durch die Kriminalbeamten Clemens und Weber mit Hilfe seines SS-Kameraden Thomas entgeht, den er anschließend ermordet, um an seiner Statt die gefälschten Papiere zu benutzen, die ihn als französischen Zwangsarbeiter ausweisen und ihm ein unbehelligtes Leben als Spitzenproduzent im Nachkriegsfrankreich ermöglichen. Privater Lebenslauf und Laufbahn trennen sich, als er die von den Kriegsgewinnlern Leland und Mandelbrod angebotene Zukunft in Stalins Moskau ablehnt.

Der Erzähler geißelt zurecht die „erbärmliche Prosa der deutschen Autoren, die den Ost-Krieg behandeln“ („prose lamentable des auteurs allemands, qui traitent de combats à l'Est“) und den „tiefenden Sentimentalismus“ („un sentimentalisme putréfié“, Littell 2007a, 26) des Paul Carrell alias Paul Karl Schmidt, der, einst Obersturmbannführer der SS und wichtiger Mitarbeiter Ribbentrops, nach dem Zweiten Weltkrieg den Kampf der Wehrmacht im Osten Europas wirkungsvoll nacherzählt und so das Bild dieses Krieges mitgeprägt hat.<sup>23</sup> Ihm legt er den Kernsatz über das verräterische Selbstverständnis der Täter in den Mund: „La question juive n'est pas une question d'humanité, ce n'est pas une question de religion; c'est uniquement une question d'hygiène politique“ (ebd., 27; „Die Judenfrage ist keine Frage der Humanität, keine der Religion, sie ist einzig und allein eine Frage der politischen Hygiene“). Der Icherzähler selbst lamentiert indes über „den Schmerz des Lebens und des unerbittlichen Gedächtnisses“ („la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable“, ebd., 1390) und weiß

<sup>23</sup> Hier wäre freilich auch Theodor Plieviers Stalingrad-Roman von 1945 zu berücksichtigen.

am Schluss, indem er literarisches und fiktives Realgedächtnis zusammenschließt: „Die Wohlgesinnten hatten meine Spur wieder aufgenommen“ („Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace“, ebd., 1390).

Indem Littell wie Vasilij Grossman in seinen Roman einen Dialog zwischen einem SS-Vertreter und einem russischen Kommunisten einfügt, öffnet er den Evidenzraum seiner Geschichte in den Raum der Geschichten. Freilich treten vor diesem Hintergrund nicht allein die Spezifika der Erzähldiskurse, sondern auch die der durch sie vermittelten Vergleiche der beiden Totalitarismen zu Tage.<sup>24</sup> Der SS-Sturmbannführer Liss legt dem gefangenen Kommunisten Mostovskoj in einem Monolog sein Konzept von der Spiegelbildlichkeit und der auf ihr gründenden wechselseitigen Lernfähigkeit der beiden totalitären Systeme nahe:

– [...] вы и я должны понимать: будущее решается не на полях сражения. Вы лично знали Ленина. Он создал партию нового типа. Он первый понял, что только партия и вождь выражают импульс нации, и покончил Учредительное собрание. Но Максвелл в физике, разрушая механику Ньютона, думал, что утверждает ее, так Ленин, создавая великий национализм двадцатого века, считал себя создателем Интернационала. Потом Сталин многому нас научил. Для социализма в одной стране надо ликвидировать крестьянскую свободу сеять и продавать, и Сталин не задрожал – ликвидировал миллионы крестьян. Наш Гитлер увидел, – немецкому национальному, социалистическому движению мешает враг – иудейство. И он решил ликвидировать миллионы евреев. Но Гитлер не только ученик, он гений! Ваше очищение партии в тридцать седьмом году Сталин увидел в нашем очищении от Рема – Гитлер тоже не задрожал... Вы должны поверить мне. Я говорил, а вы молчали, но я знаю, я для вас хирургическое зеркало. (Grossmann 1988, 377)

„Sie und ich müssen begreifen: Die Zukunft wird nicht auf den Schlachtfeldern entschieden. Sie haben Lenin persönlich gekannt. Er hat die Partei des neuen Typs geschaffen. Er hat als Erster verstanden, dass nur Partei und Führer den Impuls der Nation ausdrücken können, und hat Schluss gemacht mit der Gesetzgebenden Versammlung. Aber wie Maxwell in der Physik die Newton'sche Mechanik zerstört hat, obwohl er sie eigentlich bestätigen wollte, so hat Lenin, als er den großen Nationalismus des zwanzigsten Jahrhunderts ins Leben rief, geglaubt, den Internationalismus zu begründen. Dann hat uns Stalin viel gelehrt. Um den Sozialismus in einem Land zu verwirklichen, muss man die Freiheit der Bauern, Korn zu säen und zu verkaufen, ausrotten, und Stalin hat sich nicht gescheut, Millionen von Bauern zu liquidieren... Auch Hitler hat erkannt, dass der deutschen nationalsozialistischen Bewegung ein Feind droht – das Judentum –, und er hat beschlossen, Millionen von Juden zu liquidieren. Aber Hitler ist nicht nur ein Schüler, sondern auch ein Genie! Das Vorbild für seine Par-

<sup>24</sup> Grossmans Roman geht mit der Frage der Vergleichbarkeit der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts im Feld der Fiktion der These des deutschen Historikers Nolte (1963) voraus.

teisäuberung im Jahre 1937 hat Stalin in Hitlers Säuberung von Röhms und seinen Anhängern gefunden – auch Hitler hat nicht davor zurückgeschreckt. Sie müssen mir einfach glauben. Ich habe gesprochen, und Sie haben geschwiegen, aber ich weiß, dass ich für Sie wie ein Spiegel bin.“ (Grossman 2007, 489f.)

Obleich Lenins fiktiver Gefährte Mostovskoj, der Vertreter der Kommunistischen Internationale, Liss' Ansinnen einer Ebenbildlichkeit von Faschismus und Stalinismus von der Hand weist und Liss den ideologischen Konkurrenten (auch) provoziert, um Material für seine Analyse des Bolschewismus in die Hand zu bekommen, bleibt die perspektivische Äquivalenz mit ihrer Evidenz ein Stachel *sui generis*. Gerade dies bezeugt der Umstand, dass Littell in den *Wohlgeminten* die Suggestion dieser Perspektiven-Äquivalenz aufgreift und im Gespräch mit dem SS-Mann Dr. Maximilian Aue und dem sowjetischen Polit-Kommissar Il'ja Semenovič Pravdin<sup>25</sup> (wie Mostovskoj ein Kampfgefährte Lenins, der in der Kommunistischen Internationalen gewirkt hat) nunmehr aus der Sicht des Kommunisten in den Roman-Diskurs einspeist:

„Selbst wenn die Analyse der Kategorien, die eine Rolle spielen, unterschiedlich ist, so haben unsere Weltanschauungen doch etwas Grundsätzliches gemeinsam: Sie sind beide im Wesentlichen deterministisch, zwar rassistischer Determinismus bei euch, wirtschaftlicher Determinismus bei uns, aber eben doch Determinismus. Beide glauben wir, dass der Mensch sein Schicksal nicht frei wählt, sondern dass es ihm von der Natur oder der Geschichte auferlegt wird. Und beide schließen wir daraus, dass es objektive Feinde gibt, dass bestimmte Kategorien von Menschen legitimerweise beseitigt werden können und müssen, nicht aufgrund dessen, was sie tun oder sogar denken, sondern aufgrund dessen, was sie sind. In dieser Hinsicht unterscheiden wir uns nur durch die Definition der Kategorien: Für euch sind es die Juden, die Zigeuner, die Polen und, wenn ich mich nicht täusche, sogar die Geisteskranken; für uns die Kulaken, die Bourgeoisie, die Parteiabweichter. Im Grunde ist es ein und dasselbe, beide lehnen wir den Homo oeconomicus der Kapitalisten ab – den egoistischen, individualistischen Menschen, der in seiner Illusion von Freiheit gefangen ist, und propagieren statt dessen den Homo faber: *Not a self-made man but a made man*, könnte man auf Englisch sagen, eher den Menschen, den es zu machen gilt, denn der kommunistische Mensch muss noch geschaffen und erzogen werden, genau wie euer vollkommener Nationalsozialist.“ (Littell 2007, 553)<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Wie Aues Vorname „Maximilian“ im Superlativ „maximus“ den Größenwahn des Nationalsozialismus sprachperspektivisch evident macht, so tritt im Familiennamen „Pravdin“ (von „pravda“ – Wahrheit) dessen schonungslose Wahrheitsliebe ans Licht.

<sup>26</sup> Im frz. Original: „[...] même si l'analyse des catégories qui jouent est différente, nos idéologies ont ceci de fondamental en commun, c'est qu'elles sont toutes deux essentiellement déterministes; déterminisme racial pour vous, déterminisme économique pour nous, mais déterminisme quand même. Nous croyons tous que l'homme ne choisit pas librement son destin,

*Tertium comparationis* bildet der dem einzelnen Menschen den Freiheitsanspruch streitig machende und ihn zum fremdbestimmten Wesen degradierende, der eisernen Hegelschen historischen Notwendigkeit entlehnte Determinismus.

Anders als Littell, der einen Intellektuellen als SS-Täter aus der Innensicht erzählen lässt, konfrontiert der jüdisch-serbische, seit 1990 in Kanada lebende Schriftsteller David Albahari den Leser 1998 mit der SS-Täterschaft zweier Unteroffiziere aus Deutschland und Österreich aus der Perspektive der Erzählfigur eines jüdischen Überlebenden. Dessen folgenreich zwischen Dokumentation und Fiktion schwankende Erzählung schildert die Vernichtung von mehr als 5000 serbischen Juden, vor allem Frauen und Kindern – die Männer waren überwiegend bereits erschossen worden – im Spezialbau des geschlossenen Kastens auf einem Lastkraftwagen der Marke Saurer.<sup>27</sup> Dessen Abgase lenken die SS-Schergen während der Fahrt ins Innere dieses Kastens und töten so je Fahrt bis zu 100 darin eingepferchte Menschen durch Vergiftung. Fünf bis sieben serbische Kriegsgefangene mussten in dem Belgrad vorgelagerten Zielort Jajinci die erstickten Opfer nach dem Mord in vorbereitete Gruben schleppen und mit Erde bedecken. Anschließend erschossen deutsche Kommandos diese Totengräber und beseitigten so die Zeugen dieser Schandtat. Zwei Jahre später ließ die SS, um auch die Spuren dieser Untat zu beseitigen, die Opfer ausgraben, bei ihnen verbliebener Wertgegenstände berauben, sie verbrennen und die Reste in den Fluss Save streuen. Diese Handlungen bezeugen ihr Wissen um den verbrecherischen Charakter des eigenen Tuns.

Diese Vorgänge sind historisch belegt.<sup>28</sup> Ihre wissenschaftliche Darstellung nutzt der Autor, und auf sie beruft sich der Erzähler, der in den Text als erle-

---

mai qu'il lui est imposé par la nature ou l'histoire. Et nous en tirons tous les deux la conclusion qu'il existe des *ennemis objectifs*, que certaines catégories d'êtres humains peuvent et doivent légitimement être éliminées non pas pour ce qu'elles ont fait ou même pensé, mais pour ce qu'elles sont. En cela, nous ne différons que par la définition des catégories : pour vous, les Juifs, les Tsiganes, les Polonais, et même je crois savoir les malades mentaux; pour nous, les koulaks, les bourgeois, les déviationnistes du Parti. Au fond, c'est la même chose; nous récusons tous deux l'*homo economicus* des capitalistes, l'homme égoïste, individualiste, piégé dans son illusion de liberté, en faveur d'un *homo faber*: *Not a self-made man but a made man*, pourrait-on dire en anglais, un homme à faire plutôt car l'homme communiste reste à construire, à éduquer, tout comme votre parfait national-socialiste" (Littell 2007a, 565f.).

<sup>27</sup> Es gab, wie der Erzähler (Albahari 2005, 11) mitteilt, auch kleinere „posbniš kamiona“ („Sonderlastwagen“) anderer Marken, „der Typ Daimond und Opel-Blitz“.

<sup>28</sup> Vgl. Koljan 1992; Brauning 1992. Die Juden hatten sich am 8.1.1941 im Lager einzufinden. Die Todesfahrten dauerten bis zum 10. Mai 1942. Es ist zu bedauern, dass Albaharis Erzähler den historischen Kontext weitgehend ausblendet und auch nichts über das Verhalten Jugoslawiens im Zweiten Weltkrieg mitteilt. Ende März 1941 hatte das Königreich den Beitritt zur Achse Italien-Deutschland erklärt. Dann war binnen Tagen die dafür verantwortliche Regierung durch einen Putsch beseitigt und durch eine ersetzt worden, die für die Alliierten votierte und mit Stalin einen Freundschaftspakt schloss. Damit war der Stalin-Hitler-Pakt ins Wanken gebracht, und der deutsche Angriff auf die Sowjetunion rückte näher.

bendes und rasonierendes, als kommentierendes und die Todesfahrt mit seiner Gymnasialklasse nachspielendes Lehrer-Ich eintritt. Er schildert das Geschehen als Teil der selbst recherchierten Geschichte seiner eigenen Familie. Die Anfang 1942 noch lebenden Belgrader Verwandten sind dieser Nachforschung zufolge fast alle den Gräueltaten zum Opfer gefallen: achtzehn Frauen, zwölf Kinder und fünf ältere Männer.

Albaharis Erzählung ist freilich weniger durch Zeugenschaft und Faktentreue des Erzählers bemerkenswert als vielmehr wegen des Bemühens, das Geschehen aus einer *mittleren* Täter-Perspektive zu schildern und diese Schilderung mit der Rekonstruktion des Geschehens durch das erlebende Ich des Erzählers zu konfrontieren. Es geht weder um jene SS-Täter, die – wie Himmler<sup>29</sup> – den Holocaust erdacht und organisiert haben, noch um jene, die ihn als Befehlsempfänger, möglicherweise gedankenlos, ausgeführt haben, sondern um die zwischen ihnen stehenden Dritten, die am unteren Ende der Hierarchie von Entscheidungsträgern und zugleich am oberen Ende der ihn konkret Durchführenden standen. Vor uns liegt der unausweichlich scheiternde Versuch des Erzählers, das Verhalten dieser Fachleute der Judenvernichtung zu verstehen. Gerade die Einsicht in die Unmöglichkeit, das Geschehen mit Sinn zu versehen,<sup>30</sup> bildet den Gewinn dieses Evidenz-Bruchs gegenüber dem bei Grossman gegen alle Evidenz erhobenen Freiheits-Anspruch:

A sve do su ona samo odraz praznine, te mogu da predsvljaju zamenu za svako lice, Gec i Majer će se vraćati i obnovljati besmisao istorije koji, na kraju, postaje bezmisao naših života. (Albahari 2005, 180)

Aber solange sie nur ein Widerschein der Leere sind und daher für jedes beliebige Gesicht stehen können, werden Götz und Meyer immer wiederkehren und die Sinnlosigkeit der Geschichte erneuern, die am Ende zur Sinnlosigkeit unseres Lebens wird.<sup>31</sup>

Die titelgebenden Namen der Unteroffiziere „Götz“ und „Meyer“ spielen kraft der trochäischen konjunktiven Folge *Götz und Meyer* (Gec i Majer) an auf Hermann Hesses Novelle *Klein und Wagner* von 1919. Diese Novelle ist 1975 und 1979 mit dem Titel *Klajn i Vagner* auf Serbisch erschienen.<sup>32</sup> Ihre Titelfigur Wagner war ein deutscher Massenmörder, der am Jahrhundertbeginn durch

<sup>29</sup> Er wird (Albahari 2005, 11) ausdrücklich genannt, mit dem Hinweis darauf, ihm sei beim Beiwohnen einer Massenerschießung in der Umgebung von Minsk übel geworden, weshalb er nach seiner Rückkehr in Berlin befahl, „eine Tötungsart zu finden, die die Moral sowohl der Opfer als auch die für ihre Liquidierung zuständigen Soldaten stärken würde“. Gerade diese neue Tötungsweise sei die Vergasung im Gift-Lkw gewesen.

<sup>30</sup> Vgl. auch Ahrendts (1963) Versuch, Eichmann zu verstehen.

<sup>31</sup> Albahari 2003, 153; der deutsche Wortlaut wurde dem serbischen Original angenähert.

<sup>32</sup> Hese 1975, Hese 1979; vgl. Mitrovic 2005; Kirfel 2008.

Amoklauf von sich reden machte.<sup>33</sup> Die erfundene Figur Klein ist Beamter, der zwar das apollinische Ordnungsprinzip vertritt, aber von dem dionysischen Täter Wagner (auch der Opernkomponist ist in Hesses Figur eingegangen) träumt und sich nach seiner Flucht aus der gewohnten Umgebung in den Süden am Schluss selbst auslöscht. In einer Schlussvision, die der Agonie vorausgeht, löst sich für Klein alle Ethik auf:

Nichts in der Welt war zu fürchten, nichts war schrecklich – nur im Wahn machten wir uns all diese Furcht, all dieses Leid, nur in unserer eigenen, geängstigten Seele entstand Gut und Böse, Wert und Unwert, Begehren und Furcht. (Hesse 1979, 290)

Im dionysischen Rausch ist nicht nur die Ordnung vernichtet, es herrscht hier auch grundsätzlich Invalenz. Diese Allusion legt die Deutung nahe, der Nationalsozialismus habe gezielt und systematisch jene Schranken beseitigt, die potentielle Amokläufer und Massenmörder an ihren Taten hindern.

Albaharis Erzähler unterstreicht die Austauschbarkeit seiner Figuren als Charaktermasken, indem er bei der Schilderung ihrer Gefühle und Gedanken, Träume und Handlungen wieder und wieder sagt „Götz, oder Meyer“ („Gec, ili Majer“) respektive „Meyer, oder Götz“ („Majer, ili Gec“).<sup>34</sup> Fahrer und Beifahrer des Todes-Lkw ersetzen sich – anders als der Titel vermuten lässt – somit grundsätzlich: Wir haben nicht Individuen vor uns, die durch ihr Innenleben und ihre Taten identifizierbar sind, sondern Täter-Rollen, die sich zum ununterscheidbaren Paar akkumulieren. Zu dieser perspektivisch-personalen Unfassbarkeit der beiden SS-Männer stimmt auf geradezu unheimliche und skandalöse Weise ihre Unauffindbarkeit nach Kriegsende. Der Erzähler teilt mit, auf Anfrage aus Wien die Nachricht erhalten zu haben, gegen sie sei *nicht* ermittelt worden. Auch ihm scheint es nicht zu gelingen, ihre Aufenthaltsorte nach dem Zweiten Weltkrieg ausfindig zu machen. Dem Desinteresse der Angehörigen der Tätervölker, die Schuld Beteiligten festzustellen und gegebenenfalls strafrecht-

<sup>33</sup> Der Name „Wagner“ bezieht sich auf den Massenmörder Ernst August Wagner (1874-1938), der am Morgen des 4. September 1913 in einem Amoklauf zunächst seine Frau und seine vier Kinder und dann in Mühlhausen an der Enz, wo er als junger Mann im Jahr 1901 Lehrer war, nach Brandstiftung an mehreren Gebäuden weitere neun Menschen tötete. Der Mörder, der nach seiner Einweisung in die Irrenanstalt Winnenden Gedichte, Flugblätter und Dramen verfasste, z.B. das Theaterstück „Wahn“ über König Ludwig II. von Bayern, hatte aus Gewissensbissen und Scham gehandelt, wahnhaft überzeugt, in Mühlhausen Unzucht mit Tieren getrieben zu haben und von den Einwohnern deshalb verlacht worden zu sein. Vgl. Neuzner /Brandstätter 1996.

<sup>34</sup> Nachdem die Namensnennung „Gec i Majer“ (Albahari 2004, 5) erstmals erfolgt ist, wird die Namenreihe im Serbischen (auch in umgekehrter Folge; ebd.) gegen die Regeln der Zeichensetzung oft durch Komma getrennt. Diese Trennung versinnbildlicht graphisch eine Scheidung der Personen, die anders als bei Hesse in der Projektion Kleins gar nicht gegeben ist: Ordnung und Regelbuch, Ethik und An-Ethik, sind im Nationalsozialismus eins geworden.

lich zu sühnen, tritt das Interesse des Verwandten der Ermordeten gegenüber, zu erfahren, wer die Mörder waren und welche Motive sie leiteten.

Erzähltheoretisch aufschlussreich sind die Angaben des Chronisten darüber, dass die Täter Götz und Meyer (wie auch ihre Vorgesetzten: Untersturmführer Andorfer und Scharführer Enge) im Gegensatz zu seinen Verwandten zunächst „nestvarne ljude“ (ebd., 72; „unwirkliche Menschen“) waren, die er habe erschaffen müssen, indem er „ponekad jednostavno morao da budem Gec ili Majer“ (ebd., 73; „manchmal selbst Götz und Meyer habe sein müssen“), um zu begreifen, was in ihnen vorging. Diese Empathie kann und darf indes nicht zur vollen Identifikation mit den Tätern führen, vielmehr muss der Erzähler (ganz im Sinne von Bachtins [2008] Entwurf des Verhältnisses zwischen Autor und Leser) die Binnensicht seiner Figuren stets wieder verlassen, um ihr Bewusstsein und ihre Wahrnehmung zu übersteigen und sie auch von außen zu schildern. Am Beispiel des Prager Rabbiners Judah Löw, der einer Tonfigur Golem Leben einhauchte, weist er die These vom Autor als einem Gott ab, weil Wörter „nikada ne mogu da zamene tišinu Božjeg stvaranja“ (Albahari 2005, 80; „nie die Stille der göttlichen Schöpfung ersetzen können“). Das tatsächliche Wiederbeleben der Unteroffiziere hätte die Gefahr zur Folge, dass sie als Judenmörder im Belgrad der Gegenwart fortwirkten.<sup>35</sup>

Diesem Gleiten der Perspektive entspricht der Umstand, dass es der gesamten Novelle *Götz und Meyer* an einer Binnengliederung gebricht. Von Anfang bis Ende unterbricht kein einziger Absatz die stetig fortlaufende Folge von Sätzen. Dieser ununterbrochene Strom erzeugt den Eindruck einer unaufhaltsamen Folge des Erzählten, in die nicht einzugreifen, die nicht zu stoppen ist. Auch korrespondiert die stetige Sukzession mit dem vom Erzähler mehrfach apostrophierten (von Gott auferlegten) Schicksal und symbolisiert so seine Unabwendbarkeit.

Verfahren der assoziativen Verkettung von Sätzen aufgrund von tatsächlichen oder behaupteten Similaritäten ermöglichen diesen Fluss der Erzählerrede auf der Ebene der Zeichenträger. Die Rede über den Himmel im Fenster der eigenen Wohnung motiviert die Rede über den Himmel über dem Sammellager. Götz und Meyer „machten aus Körpern [der Opfer] reine Poesie.“ („od tela pravili čistu poeziju“; ebd., 95).<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Der Erzähler weist nur beiläufig darauf hin, dass den Belgrader Schülern der jüngsten Vergangenheit die Judenverfolgung in der serbischen Hauptstadt kaum bekannt sei, und er weist auch darauf hin, die Stadt habe während des Zweiten Weltkriegs gegenüber diesem Verbrechen „besnidno zatvorao oči pred prizorima nihogo pada“ (Albahari 2005, 157; „die Augen angesichts ihres Untergangs schamlos geschlossen“). Keiner der prominenten nichtjüdischen Autoren scheint dieses Geschehen je zum Thema eines Textes gemacht zu haben. Der Nobelpreisträger Ivo Andrić, der zum Zeitpunkt des Geschehens in Belgrad gelebt hat, schildert allerdings in *Ljubav u kasabi* (1963) (*Liebe in einer kleinen Stadt. Jüdische Geschichten aus Bosnien*) u.a. das Los der Juden in Bosnien.

<sup>36</sup> Dieses Passage ist mehrdeutig; sie kann einestils als zynische Feststellung gedeutet werden, erinnert andererseits aber an Hinweise auf das Geigenspiel des SS-Obergruppenführers Hey-

Zusätzlich zum Medium der Lyrik bringt der Erzähler bald nach Beginn der Novelle auch das des Theaters ins Spiel, um das Verhalten der Opfer, das freiwillige Besteigen des Vergasungswagens, begreiflich zu machen. Im letzten Viertel wirkt es als didaktische Maßnahme des Gymnasiallehrers, des erlebenden Ich des Erzählers. Er inszeniert ein Rollenspiel, in dem die Schüler seine Verwandten darstellen, die im durch einen Bus vertretenen Lastkraftwagen die Todesstrecke abfahren.<sup>37</sup>

Der Narrator übernimmt nun im didaktischen Spiel selbst die Rolle eines bei Belgrad von der SS getöteten Menschen, diejenige von Adam, einem Jungen, der gar nicht den Weg in den Tod hätte antreten müssen. Sein Name hatte nämlich nicht auf der SS-Liste der Belgrader Juden vom Dezember 1941 gestanden, die sich im Sammellager einfinden mussten, und womöglich war er auch gar kein ‚Volljude‘ im Sinne des NS-Regimes (jedenfalls war sein Vater unbekannt). Den Weg als „slepi putnik“ (ebd., 123; „blinder Passagier“) hat Adam, dessen Name metonymisch für den ersten Menschen und Jedermann steht, gegen den Rat seiner Tante angetreten, bei der er zu dieser Zeit wohnte, aus einem womöglich von kindlicher Lektüre geweckten, letztlich selbstmörderischen „uzbudjenje zbog putovanja“ (ebd., 145; „Reisefieber“).<sup>38</sup> Der Chronotop des Abenteuers erfährt in der Shoa seine Perversion.

Adam, eher eine *erfundene* denn eine *vorgefundene* Figur, habe, so der Erzähler, gespürt, dass „Ništa nije strašne od praznine, ništa prisutnije od odsustva.“ (ebd., 148; „Nichts schrecklicher ist als Leere, nichts anwesender als Abwesenheit.“) Die Täter suchten den durch ihr Tun tausendfach anwesenden Tod durch das Vermeiden des Wortes „smrt“ (ebd., 149; „Tod“) zu etwas Abwesendem zu machen. Hauptantrieb des Erzählers ist der Kampf gegen das Vergessen, dessen Verhinderung hier auch das dramatische Spiel, das im Gegenlauf zum Verbergen die Evidenz das Verborgene kraft Illusion betreibt.

## 2.3. Strukturelles Doppelgängertum als Evidenzpraxis im Drama

### 2.3.1 Die dramatische Repräsentation in Hochhuths *Stellvertreter*

Während in der erzählten Welt von Albaharis Roman das vom Lehrer inszenierte dramatische Spiel durch Rollenwechsel das Erleben der Todesfahrt der von der SS ermordeten Juden für die Belgrader Schulkinder nicht nur evident, sondern auch sinnlich emergent macht – es ist dies die Erlebniswelt der

---

drich. Vgl. Dederichs 2005, 32. Auf jeden Fall singalisiert sie ein problematisches Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik.

<sup>37</sup> Vgl. Eva Kowollik (2011) über Realitätsgewinn und -verlust in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Albaharis Roman *Gec i Majer*, 321-335.

<sup>38</sup> Er nennt Henryk Sienkiewicz's *W pustyni i w puszczy* (*Durch Wüste und Dschungel*, 1912) und Jules Vernes *Les Enfants du capitaine Grant* (*Die Kinder des Kapitän Grant*, 1868).



Schauspieler, nicht der gespielten Figuren –, ist in den Dramen, die SS-Sujets zum Gegenstand haben, die SS-Welt in aller Regel evident, nicht aber emergent. Dies zeigt Hochhuths Drama *Der Stellvertreter* als Praktizieren und Verweigern der Übernahme von Repräsentation in der Illusionswelt des gespielten Dramas.

Hochhuths Drama *Der Stellvertreter* ist aber in zweierlei Hinsicht aufschlussreich für das hier zu verhandelnde Problem des Verhältnisses von Evidenz und Zeugenschaft. Der Dramatiker beruft sich nämlich einerseits auf historische Quellen, legt sein Drama andererseits jedoch nicht als dokumentarisches Theater, sondern als Illusions-Bühne an. In der Tat speist sich die Evidenz des Theaters aus anderen Quellen als die historische oder zeitgeschichtliche Abhandlung. So beruft sich Hochhuth nicht ohne Grund auf Schillers *Maxime*, der zufolge der Dramenschreiber „kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen“ kann, „wie er es findet, sein Werk muß in allen Teilen ideell sein, wenn es als ein Ganzes Realität haben soll“.<sup>39</sup>

Auf der anderen Seite ist Adornos (1974, 595) Einwand zu bedenken, die Absurdität der Shoa lasse sich realistisch nicht darstellen. Gemeint ist damit, dass Auschwitz nicht auf die Bühne zu bringen sei, ohne das Grauen des Realorts des Holocaust durch seine theatralische Mimikry zu beschädigen. Hochhuth hat demnach für seine lautere Absicht, das moralische Versagen der katholischen Kirche nachzuweisen, die falsche Gattung gewählt.

In Hochhuths Drama sucht der historisch nachweisbare SS-Obersturmführer Kurt Gerstein – er war Verfasser eines Berichts über die Massenvernichtungen in Belzec und Treblinka, und über ihn hatte ein Jahrzehnt zuvor der Historiker Hans Rothfels (1953) berichtet – im Sommer 1942 in der Apostolischen Nuntiatur zu Berlin, unterstützt vom fiktiven Jesuitenpater Riccardo Fontana, den Nuntius dafür zu gewinnen, gegen die Judenvernichtung zu protestieren. Dieser Besuch ist historisch belegt. Der päpstliche Vertreter entzieht sich der Erwartung mit dem Verweis auf mangelnde Befugnisse.

Eine spätere Kegelszene unter Nationalsozialisten stellt die Gestalt des in Auschwitz medizinische Experimente durchführenden „Doktors“ auf die Bühne, der im Stück keinen Namen erhält und so in seiner austauschbaren Fungibilität pointiert wird. Fontana sucht Gerstein in dessen Wohnung auf und übergibt seinen Pass und seine Soutane mit dem Ziel des Identitätswechsels dem Juden Jacobson, dem der SS-Offizier Unterschlupf gewährt. Durch *die Rolle in der Rolle* wird der Verweischarakter theatralischer Evidenz somit verdoppelt.

Riccardo spricht daraufhin mit seinem Vater im Vatikan vor, um dort einen Protest der katholischen Kirche gegen den Holocaust zu erwirken. Ein Kardinal betont, die Kirche habe die Position einer Vermittlerin: Angesichts der Bedrohung des Christentums durch die kommunistische Sowjetunion sei Neutralität angezeigt. Inzwischen werden jedoch bereits italienische Juden deportiert. Ein

<sup>39</sup> Hochhuth 1963, 381; vgl. Schiller 1959, 818.

Kardinal sucht ein Kloster auf, in dem privilegierte Juden Zuflucht finden. Riccardo und Gerstein bezeichnen diese Maßnahmen als unzureichend. Den Appell des Paters an den Generalabt, sich des vatikanischen Rundfunks zu bemächtigen, um Protestaufrufe zu senden, lehnt dieser ab.

Riccardo erhebt nun in einem konfrontativen Dialog mit dem Papst schwere Vorwürfe: „Gott soll die Kirche nicht verderben, nur weil ein Papst sich seinem Ruf entzieht“ (Hochhuth 1963, 292). Angesichts des ergebnislosen Gesprächs äußert der Pater die Absicht, selbst nach Auschwitz zu gehen. Wie der Pontifex Christus auf Erden vertrete, könne ein Priester auch als Stellvertreter des Papstes handeln. Der Papst entzieht sich einer Antwort auf diese Herausforderung durch Schweigen. Wie in der Kirche der Pater den Papst, so vertritt auf der Bühne der Schauspieler Riccardo...

In Auschwitz stößt Riccardo auf den zynischen Lagerarzt, der ihn als scheiternden Gottesforscher behandelt: „Sie sterben hier, wenn Sie's nicht lassen können, wie eine Schnecke unterm Autoreifen – sterben, wie halt der Held von heute stirbt, namenlos und ausgelöscht von Mächten, die er nicht einmal kennt, geschweige denn bekämpfen könnte“ (Hochhuth 1963, 326f.). Gerstein will den Pater retten und verlangt, dass der Doktor an seiner Stelle Jacobson mitnehme und so den Rollentausch rückgängig macht; der Arzt lässt den Geistlichen jedoch erschießen. Evident ist: Der Mord an den Juden wird bis zum Kriegsende ohne kirchliches Interdikt (Untersagung *ex cathetra*) fortgeführt.

Bei der Erstaufführung 1963 in der Freien Volksbühne unter der Regie Erwin Piscators in Berlin hat Hochhuth das Stück gekürzt und darauf verzichtet, Auschwitz auf der Bühne darzustellen. Der Filmregisseur Constantin Costa-Gavras hat dagegen bei der Verfilmung des Stücks in den Jahren 2001/02 diese Zurückhaltung fallengelassen und Auschwitz im Studio nachgebaut.

Die Aufführungen des Schauspiels löste eine Kontroverse um die Begriffe der dokumentarischen Literatur und zumal des dokumentarischen Theaters aus.<sup>40</sup> Körper und Rede des Schauspielers erzeugen in der Performanz Evidenz – in doppelter Verweiskfunktion auch dadurch, dass sie Realia vertreten wie den historischen Nuntius und fiktionale Figuren wie den erfundenen Riccardo.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Teroerde 2009, 177-221, besonders 216-220.

### 2.3.2 Verdoppelungen als Evidenz- und Devidenzverfahren in Sorokins Dramen

„Mein ganzes Leben lang versuche ich das Rätsel der Gewalt zu lösen. Ich denke, die Menschen töten einander, weil sie Angst vor der Welt haben und vor dem anderen, der sie selbst widerspiegelt. Aber das Wichtigste ist die Angst. Menschen ertrinken nicht, weil sie nicht schwimmen können. Sondern sie ertrinken, weil sie fürchten zu ertrinken. Und genauso ist es beim Töten: Ein Mensch tötet den anderen nicht, um den anderen zu vernichten. Sondern weil er ihn fürchtet.“ (Vladimir Sorokin)<sup>41</sup>

„Alle Wege aus Russland nach Deutschland führen über Braunau.“ (Vladimir Sorokin, *Ein Monat in Dachau*, 4.5. 1990)<sup>42</sup>

Die SS ins Drama aufzunehmen ist ein riskantes Unterfangen, weil es anders als die Prosa die SS-Figuren als Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne stellt und so dem Zuschauer mehr zumutet als dem Leser fiktionaler Geschichten. Der russische Schriftsteller Vladimir Sorokin veröffentlichte 1992 ein Gedicht in Prosa unter dem Titel *Ein Monat in Dachau (Mesjac v Dachau)*. Es bildet die Kontrafaktur von Ivan Turgenevs Drama *Ein Monat auf dem Lande (Mesjac v derevne)*. 1996 wurde es unter der Regie von Dimiter Gotscheff in einer Dramenfassung vom Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt.

Der nun Lyrik, Prosa und Drama zu einer komplexen Hybride formende Text berichtet, wie Sorokins Alter Ego 1990, im spätotalitären Europa, das Stalin und Hitler unter sich aufgeteilt haben, seinen Jahresurlaub im KZ verbringt, wo er, in Faust und Mephisto zugleich verwandelt, also verdoppelt, sich den Torturen einer gleichfalls doppelköpfigen Domina namens Gretchen / Margarethe unterwirft, eines blonden *und* eines schwarzhaarigen weiblichen Mitglieds der SS und einer Lageraufseherin. Hier werden (anders als bei Littell) die Grausamkeiten statt von Männern von Frauen in 25 Zellen verübt. Die fiktive Personage Sorokin hat nicht nur physische Qualen zu erdulden, sondern auch psychische: Figur und Leser erleben einen Gewaltritt durch die russische Literatur, die vom religiösen Deutsch des Osterpfers zehrt (Sorokin 1993, [36]):

Камера 25: Дурх дас ламм, дас вир эрхаль-  
тен, вирд хир дер генусс дес альтен ос-  
терламмес абгетан унд дер вархайт  
мусс дас цайхен унд дие нахт дэм  
лихьте вайхен унд дас нойе  
фэнгт нун ан дизес брот

Kammer 25: Durch das Lamm, das wir erhal-  
ten, wird hier der Genuss des alten Os-  
terlammes abgetan und der Wahrheit  
muss das Zeichen und die Nacht dem  
Lichte weichen und das Neue  
fängt nun an dieses Brot

<sup>41</sup> Zitat aus einem Interview Sorokins nach Lehmann 2008.

<sup>42</sup> „Все пути из России в Германию проходят через Брауну.“ (Sorokin, [1993], [13])

зольст ду эрхобен  
 вельхес лебт  
 унд гибт  
 дас  
 л / е / б / е / н

Sollst du erheben  
 welches lebt  
 und gibt  
 das  
 L / e / b / e / n

Das in Folterkammer 25 zum Hochzeitsritual veranstaltete Fest nutzt die Sprache der Potestas. In der Gestalt des barocken Figurengedichts wird die Opferleistung fürs *Leben* visuell evident.<sup>43</sup>

Dem Stoff der SS-Vergangenheit wendet sich Sorokin in der zweiten Hälfte der 90er Jahre im Drama *Hochzeitsreise* (*Svadebnoe putešestvie*) erneut zu, in dem Günther, der vierzigjährige Sohn des blutrünstigen SS-Sturmbannführers von Nebeldorf in Liebe entbrannt ist zur dreißigjährigen Jüdin Mascha, der Tochter der ebenso grausamen ehemaligen NKWD-Offizierin Roza Isaakovna Galperina.<sup>44</sup> Während Günther seine Schuldgefühle wegen der Untaten des Vaters zum impotenten Masochisten machen, der Lust nur empfinden kann, wenn er leidet, zeigt die in den 1980er Jahren aus der Sowjetunion emigrierte, auf Abenteuer erpichte Maša infolge der Taten ihrer Mutter Symptome eines Helfersyndroms. Auf sein Drängen hin muss sie ihn stets erneut auspeitschen. Durch eine Freud-Kur gelingt es ihr schließlich, ihren kranken Ehemann mit Hilfe des ehemaligen jüdischen Psychiaters Mark von Masochismus und Schuldgefühl zu befreien und mit ihm auf den Obersalzberg zu reisen. Russland rettet, wenn schon nicht die Welt, so doch zumindest Deutschland oder wenigstens das seelenkranke Nazikind Günther von Nebeldorf.

Wie die Figur des Günther von Nebeldorf als Repräsentant seines Vaters dienen mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit im Stück Sorokins inkludiert, so schließt auch die Figur der Maša die Personage ihrer Mutter ein, während weder der SS-Mann noch die NKWD-Richterin ihre Kinder in sich enthalten. Diese asymmetrische Relation gibt zugleich das Verhältnis von figureninkludierender/m Schauspieler/in und Schauspieler gegenüber schauspielerexkludierenden Figuren wieder. So ist auch das Drama eingestellt auf das Theater, umfasst es aber nicht, während das Theater das Stück notwendig impliziert. Das Stück kann auch ohne Theater rezipiert werden, indem es gelesen wird, während das Theater ohne Stück kein Theater ist.

Einmontiert ist in Sorokins Vaudeville das Gedicht „Wasserfahrt“ aus den Romanzen von Heinrich Heines *Buch der Lieder*. Es wird für Mašas Rezitation („mit starkem russischen Akzent“ – „s sil’nym russkim akcentom“, Sorokin 1998, 603) in charakteristischer Transformation ins Kyrillische geboten. Die Fremdsprache Deutsch und deren Deformation durch den russischen Akzent

<sup>43</sup> Vgl. zum Opferkult in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts Grübel / Kohler 2006.

<sup>44</sup> Vladimir Sorokins Vaudeville *Hochzeitsreise* wurde 1995 von Frank Castorf an der Berliner Volksbühne uraufgeführt. 1996 wurde es unter der Regie von Walter Adler vom Südwestdeutschen Rundfunk (SDR) gesendet.

verleihen der ‚lyrischen‘ Rede der Figur Maša (es handelt sich bezeichnenderweise um Maša 1) einen sprachlich fokussierten prosaischen Charakter:

Ich stand gelehnt an den Mast,  
Und zählte jede Welle.  
Ade! mein schönes Vaterland  
Mein Schiff, das segelt schnelle!

Ихь штанд геленэт дэн Маст  
Унд цэльте едэ Велле  
Адэ, майн шенес Фатерланд,  
Майн Шифф, дас зегелт шнелле.<sup>45</sup>

Hierbei versteht sich von selbst, dass es Maša 2, die ‚romantische‘ Maša, ist, die dieses Gedicht gegen Ende des ersten Aktes zum Besten gibt und damit ihre Erziehung als Tochter eines jüdischen Professors unter Beweis stellt. Zugleich emergiert dabei das Hybrid von Russisch und Deutsch, das graphisch ins Auge und/oder phonisch ins Ohr sticht.

Aufschluss über das ideologische Vorhaben der *Hochzeitsreise* bietet das Nebeneinanderstellen der elterlichen Biographien im Moskauer Programmheft, das zwei Totalitarismen des 20. Jahrhunderts demonstrativ als evident parallele Einzelkarrieren entfaltet und episodische Gedächtnisinhalte mit semantischen zum gemeinsamen deklarativen Gedächtnis verknüpft. Die in der russischen literarischen Retrospektive auf den Zweiten Weltkrieg<sup>46</sup> übliche axische Entgegenstellung vom bösen Deutschen und guten Russen ist ostentativ außer Kraft gesetzt:

**Фабиан фон Небельдорф.** Родился в 1901 году в Хомберге (Шварцвальд). Солдат Первой мировой войны. С 1918 по 1921 в добровольческом корпусе «Бригада Эрхард». [...] В 1932 принят в СА. В 1933 заместитель руководителя ведомства по труду в Хайльбронне. В марте 1937 вступил в Испанский иностранный легион, с апреля 1937 по июнь 1939 участвовал в гражданской войне в Испании в составе «Легиона кондор». В октябре 1939 вступил в СС. С июля 1940 штурмбаннфюрер СС, командир «Особого батальона фон Небельдорф» со специальными полномочиями. С октября 1942 это подразделение использовалось исключительно для борьбы с партизанами в Белоруссии и на Украине. Впоследствии «Особый батальон фон Небельдорф» был преобразован в полк, затем в «Штурмбригаду СС фон Небельдорф» (официально «52-я гренадерская дивизия СС»). Подразделение редко участвовало в боях на фронте и почти всегда применялось в «борьбе с бандитами». В сентябре 1944 «штурмбригада» использовалась для подавления Варшавского восстания, а затем повстанческого движения в Словакии. Обращение этого подразделения с гражданским населением отличалось беспримерной жестокостью. Сам фон Небельдорф был инициатором многочисленных показательных казней «бандитов и их пособников», когда пригово-

<sup>45</sup> Heine 1827, 78; Sorokin 1998, 603. In der ersten Zeile ist im kyrillischen Text die deutsche Präposition „an“ ausgefallen.

<sup>46</sup> Vgl. Eimermacher 1971. Wie Grossman sich intertextuell auf diese asymmetrische Literatur bezieht, wäre ein eigenes Thema. Vgl. zu Gedächtnis und Intertextualität Lachmann 1990.

ренных вешали на стальных крюках. Последнее военное звание фон Небельдорфа — оберфюрер СС; награжден двумя рыцарскими крестами. С января 1946 в заключении. Освобожден в сентябре 1952. В 1964 стали известны новые факты, доказывающие причастность фон Небельдорфа к организации массовых убийства. Накануне нового судебного процесса покончил с собой 7. сентября 1964 в Оберзальцберге на месте разрушенного дома Гитлера. (Sorokin 2004, [8])

**Fabian von Nebeldorf.** Geboren 1901 in Homberg (Schwarzwald). Soldat im Ersten Weltkrieg. 1918-1921 im Freiwilligen-Corps „Brigade Erhard“. [...] 1927 Eintritt in die NSDAP, 1928 ausgeschlossen, 1931 eingetreten. 1932 in die SA aufgenommen. 1933 stellvertretender Leiter des Arbeitsamtes in Heilbronn. Im März 1937 Eintritt in die spanische Fremdenlegion, 1937 bis 1939 nimmt er am Bürgerkrieg in Spanien in der „Legion Condor“ teil. Seit Juli 1940 Kommandeur des „Sonderbataillon von Nebeldorf“ mit Sondervollmachten. Seit Oktober 1942 wurde die Unterabteilung ausschließlich im Kampf mit Partisanen in Weißrussland und der Ukraine eingesetzt. Im Verfolg wurde das „Sonderbataillon von Nebeldorf“ in ein Regiment umgewandelt, dann in die „Sturmbrigade der SS von Nebeldorf“ (offiziell die „52. Grenadier-Division der SS“). Diese Unterabteilung nahm selten an den Kämpfen an der Front teil und wurde stets im „Kampf mit Banditen“ beordert. Im September 1944 wurde die „Sturmbrigade“ zur Niederschlagung des Warschauer Aufstandes eingesetzt und danach der Widerstandsbewegung in der Slowakei. Die Behandlung der Zivilbevölkerung durch diese Unterabteilung zeichnete sich stets durch beispiellose Grausamkeit aus. Von Nebeldorf selbst war Initiator zahlreicher öffentlicher Hinrichtungen von „Banditen und ihren Helfern“, bei denen die Verurteilten an Stahlhaken aufgehängt wurden. Der letzte militärische Rang von Nebeldorf war der eines Oberführers der SS. Ausgezeichnet mit zwei Ritterkreuzen. Seit Januar 1946 inhaftiert. Im September 1952 freigelassen. 1964 wurden neue Tatsachen bekannt, welche die Beteiligung von Nebeldorfs an der Organisation von Massenhinrichtungen bewiesen. Am Vortag des neuen Gerichtsverfahrens beging er am 7. September 1964 auf dem Obersalzberg am Standort des zerstörten Hauses Hitlers Selbstmord.

In genauer Analogie zu dieser Lebensbeschreibung des deutschen SS- Offiziers ist die Kurzbiographie der russischen Geheimdienstmitarbeiterin aufgebaut. Während sein Lebenslauf (gemäß der deutschen Geschichte) im Februar 1946 mit der Verhaftung einen Knick aufweist, läuft ihre Erwerbs-Biographie (in Kongruenz mit der sowjetischen Geschichte) bis ins Jahr 1987 und weist 1948 nur den Übergang vom Militärdienst zur Partei-Tätigkeit und später zur Kulturarbeit auf. Fällt sein Selbstmord ins Jahr 1964, so geschieht der ihre im Jahr 1990:

**Гальперина Роза Исааковна.** Родилась в 1914 в городе Конотоп (Украина). Отец — рабочий кожевенного завода, мать — стеногра-

фистка. Окончила среднюю школу. Была секретарем школьной комсомольской организации. По окончании школы работала в Конотопском райкоме комсомола. В августе 1939 райкомом комсомола направлена на работу в НКВД. Член коммунистической партии с января 1940. С января 1941 следователь НКВД. Присвоено звание лейтенанта. С февраля 1942 в Особом отделе 1-го Украинского фронта. Присвоено звание старшего лейтенанта. С января 1946 в составе 242-го Отдельного полка НКВД, специализирующегося по борьбе со «шпионами, диверсантами и изменниками родины» на территории Западной Украины. Обращение этого подразделения с гражданским населением отличалось беспрецедентной жестокостью. Гальперина активно применяла пытки, одну из которых изобрела сама: голого подсудимого подвешивали вниз головой, Гальперина била его острым каблуком женской туфли по половым органам. За это среди сослуживцев была прозвана «Каблучок». Всегда лично расстреливала приговоренных. В мае 1947 присвоено звание капитана. Награждена двумя орденами и пятью медалями. В январе 1948 уволена в запас в звании майора и переведена на партийную работу в Киевский горком партии. С 1949 года зам. зав. отделом культуры. В 1964 приглашена на работу в Министерство Культуры СССР. С 1969 главный редактор журнала «Вопросы культуры». В июне 1987 уволена с занимаемой должности. В августе 1991, после провала антигорбачевского путча, покончила с собой. (Sorokin, 2004, [8])

**Rosa Isaakowna Galperina.** Geboren 1914 in der Stadt Konotop (Ukraine). Der Vater war Arbeiter in einer Lederfabrik, die Mutter Stenotypistin. Nach dem Abitur arbeitete sie in der Gebietsverwaltung des Komsomol. Im August 1936 abgeordnet zur Arbeit im NKWD. Mitglied der kommunistischen Partei seit Januar 1938. Seit Februar 1942 dient sie in der Sonderabteilung der Ersten Ukrainischen Front. Seit Januar 1946 im Sonderregiment des NKWD zum Kampf mit den „Spionen und Verrätern der Heimat“ auf dem Territorium der Westukraine. Galperina wandte aktiv Foltern an, eine von ihnen hat sie selber erfunden: Man hängte den Untersuchungshäftling mit dem Kopf nach unten auf, die Galperina schlug ihn mit dem scharfen Absatz eines Frauenschuhs auf die Geschlechtsorgane. Stets erschoss sie die Verurteilten eigenhändig. Im Mai 1947 wurde sie zum Hauptmann befördert. Ausgezeichnet mit zwei Orden und fünf Medaillen. Im Januar 1948 aus der Armee im Rang eines Majors entlassen und eingewiesen in die Tätigkeit als Stellvertreterin des Leiters der Kulturabteilung in der Kiewer Stadtverwaltung. Seit 1967 Chefredakteurin der Zeitschrift „Fragen der Kultur“. Im Juni 1987 aus dieser Stellung entlassen. Im August 1991 beging sie nach dem Misserfolg des Putsches gegen Gorbatschow Selbstmord.

Die doublierende Komplementarität des Totalitären, die in den Doppelselbstmord mündet, bildet in diesen die Hauptfiguren des Stücks charakterisierenden Lebensläufen die erste Voraussetzung dafür, den Sohn des Verbrechers durch Befreiung vom obsessiven Gedächtnis der SS-Untaten zu retten. Die andere

notwendige Bedingung ist die durch den jüdischen Psychiater Mark kraft *theatralischer* Verkleidung bewirkte Verwandlung von Günther und Maša in NS-Offizier und NKWD-Mitglied. Gerade sie führt jene Katharsis herbei, die den Sohn des SS-Generals vom Schuldkomplex und die Tochter der verbrecherischen Geheimdiensttrichterin vom Helfersyndrom befreit.<sup>47</sup> Auch in diesem Fall wird die evidente Erscheinung der Schauspieler zum Zeichen für die Figuren von Günther und Maša, die noch stets aufgrund derselben Evidenz ihrerseits die eigenen Eltern repräsentieren.<sup>48</sup> So machen auch die Figuren in Sorokins Drama die Rollenstruktur dramatischer Darstellung durch Doppelung evident.

Aufschlussreich ist, dass die trinkfreudige jüdisch-russische Prostituierte Maša Rubinštejna, die in den 1980er Jahren aus Moskau nach München geflohen ist, und sich nach Paris sehnt, sich „pri slučae“ (Sorokin 1998, 599, „von Fall zu Fall“) in Maša 1 und Maša 2 teilt, in eine lebensstüchtige, dem Realitätsprinzip folgende, prosaische und eine verträumte Frau mit poetischer Ader. Ihr deutsches Pendant, der Geschäftsmann Günther, der ihr nach dem Heiratsantrag die väterliche SS-Vorgeschichte gebeichtet hat, ist zwar einstweilen durch den jüdischen Psychiater Mark von seiner Impotenz und seinem Sprachfehler geheilt, doch mündet seine Hochzeitsreise mit Maša auf den Obersalzberg Hitlers in den Unfall mit einem Lastkraftwagen, der die vielsagende Aufschrift trägt:

Роза Абзац и Фабиан Хакен:  
МРАМОРНЫЕ СВИНЬИ  
(Sorokin 1998, 628)

Rosa Absatz und Fabian Haken:  
MARMORSCHWEINE

Nach diesem Zusammenstoß, der neben dem Kulturschock des Aufeinanderprallens von Russischem und Deutschem auch die Rückkehr der Vergangenheit evident macht – des Hakens, an den Günthers Vater Fabian von Nebeldorf seine Opfer hat hängen lassen, und den Absatz, mit dem Mašas Mutter ihre Opfer getreten hat – ist Günthers Heilung von Stottern und Impotenz zunichte gemacht: Die Schluss-Apotheose scheint in die Ausgangssituation zu münden. Der Hochzeitsmarsch geht im Finale über ins Simulakrum eines Militär-Marsches.

Die Unterschiede in den Lebensläufen der beiden Eltern-Protagonisten nach 1945 vergegenwärtigen den Ausgang des Zweiten Weltkriegs, und sie symbolisieren ineins die Differenz der Entwicklung der Arbeit am semantischen Gedächtnis in der russischen und deutschen Nachkriegsgesellschaft. Günthers Schuldsyndrom und Mašas Freiheit von jeder Belastung durch das von ihrer Mutter anderen zugefügte Leid rücken das Gedächtnis der SS in eine europäische Perspektive. Doch es bleibt die Differenz zwischen der schauspielerischen Emergenz und der Evidenz der von ihnen dargestellten Figuren. Der Ausgang

<sup>47</sup> Vgl. zur realen Wirkung der Illusion: HAMLET: „The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king.“ (2. Akt, 2. Szene, Vers 603-605)

<sup>48</sup> Die Inszenierung von 2004 wurde parallel in Moskau, Berlin und München aufgeführt.



von Sorokins Stück zeigt freilich, dass die Rede von der ‚Bewältigung‘ der Vergangenheit nur ein erneuter Fall von Gewaltausübung ist.

### 3. Die Relation und Interferenz von literarisch medialen Evidenzen

Während Evidenz in der poetischen Rede kraft Inklusion den Sinn selbst präsentieren oder auch verstellen kann, bedarf Evidenz in der Prosa infolge der Exklusion der Autoren- aus der Figuren-Position der perspektivierenden Distanz der zeichenhaften oralen oder litteralen Rede. Diese Distanz kann mit temporalen (einstmals – vormals – jetzt), lokalen (dort – da – hier) und personalen (er/sie/es – du – ich) sowie auch sprachlich perspektivierenden Mitteln hergestellt werden. Die Evidenz im Drama schließlich nutzt die Emergenz von Körpern und Dingen als Mittel der theatralischen Performanz, um im Spiel die Sinnmöglichkeiten und -unmöglichkeiten repräsentierter Figuren bei (zeitweiliger) Inklusion der Figur in den Schauspieler/die Schauspielerin und stetiger Exklusion des Schauspielers / der Schauspielerin aus der Figur vor Augen und Ohren zu stellen.

Kraft ihrer Vielfalt, die gerade auch vermöge wechselseitiger Überlagerung der Evidenz-Praktiken von Lyrik, Prosa und Drama entstehen, macht die Literatur erfahrbar, wie vielfältig die Wechselbeziehungen von Sinn und Sinnlichkeit sein können. Lyrisches Drama, prosaisiertes Gedicht, Gedicht in Prosa usw. bilden Beispiele jener hybriden Formen, in denen sich die Evidenz-Möglichkeiten der literarischen Medien überlagern. Einsichten in diese kreative Vielfalt verdanken wir gerade auch den Arbeiten von Renate Lachmann.

## L i t e r a t u r

- Adorno T.W. 1966. *Negative Ästhetik*. Frankfurt a.M.  
 Adorno T.W. 1974. „Offener Brief an Rolf Hochhuth“, ders., *Noten zur Literatur* = Gesammelte Schriften 11. Frankfurt a.M., 591-598.  
 Ahrendt, H. 1963. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York.  
 Aischylos 1957. „Die Eumeniden“, ders., *Tragödien*, Übertragen von Ludwig Wolde, München, 183-213.  
 Albahari D. 2003. *Götz und Meyer. Roman*, Frankfurt a.M.  
 Albahari D. 2005. *Gec i Majer*. Beograd.  
 Andrić I. 1963. *Ljubav u kasabi i druge visegradske priče*, Beograd.  
 Andrić I. 1996. *Liebe in einer kleinen Stadt. Jüdische Geschichten aus Bosnien*, Frankfurt a.M.  
 Bachtin M.M. 2008. *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, Frankfurt a.M.  
 Barthes R. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris.

- Bevevor A. 2007. *Ein Schriftsteller im Krieg. Wassili Grossman und die Rote Armee 1941-1945*, Hg. von A. Bevevor unter Mitarbeit von Luba Vinogradova, Übers. v. H. Ettinger, München.
- Brauning K. 1992. „Konačno rešenje u Srbiji – Judenlager na Sajmištu“, *Zbornik Jevrejskog istorijskog muzeja* 6, 407-428.
- Browning C. 2004. *The Origins of the Final Solution*, London.
- Celan P. 1983. *Gesammelte Werke*. Bd. 3, Frankfurt a.M.
- Dederichs, M. E. 2005. *Heydrich. Das Gesicht des Bösen*, München.
- Dostoevskij, F.M. 1974. Besy, ders.. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati to-mach*. Bd. 10, Moskau.
- Eimermacher, K. 1971. „Kriegsliteratur, Deutsche und sowjetische“, *Sowjet-system und demokratische Gesellschaft. Eine vergleichende Enzyklopädie*. Freiburg usw. Bd. 3, Sp. 1089-1111.
- Finkelstein N.G. / Birn R.B. 1998. *Eine Nation auf dem Prüfstand. Die Goldhagen-These und die historische Wahrheit*, Hildesheim.
- Forestier G. [d.i. Karl Emerich Krämer] 1962. *Gedichte aus: Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße und Stark wie der Tod ist die Nacht, ist die Liebe*, Düsseldorf.
- Forster L. 1956. „George Forestier“, *German Life and Letters* 10/1, 54-61.
- Fried, Erich 1993. *Gesammelte Werke*, Gedichte III. Berlin.
- Gerstenfeld M. 2007. „The Structural Shortfall of Holocaust Fiction“, *Jewish Political Studies Review* 19, 1-2.
- Goldhagen D. 1996. *Hitler's Willing Executioners*, New York.
- Grossman V. 2010. „Treblinskij ad“, ders., *Vse tečet... Povesti, rasskazy, očerki*, Moskau, 228-266.
- Grossman W. / Ehrenburg I. (Hg.) 1994. *Das Schwarzbuch. Der Genozid an den sowjetischen Juden*, Hg. von Arno Lustiger, Übers. v. R. und H. Deutschland, Reinbek bei Hamburg.
- Grau G. 2011. *Lexikon zur Homosexuellenverfolgung 1933-1945*, Münster.
- Grübel R. 2008. „Performanzkunst, Erzählkunst und Wortkunst: die drei Medien der Literatur“, ders. / W. Schmid (Hg.), *Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve*, München, 38-54.
- Grübel R. 2009. „Lebensschrift des Worts. Lebensschrift der Tat. Biographie als Grenzüberschreitung aus literaturwissenschaftlicher Sicht“, Tobias Weger (Hg.), *Grenzüberschreitende Biographien zwischen Ost- und Mitteleuropa*, Frankfurt a.M. u.a., 47-66.
- Grübel R. 2013. „Die Medien Lyrik und Drama, Prosa und Zwecktext. Literarische Hauptgattungen und ihre Hybriden am Beispiel slavischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts“, *Poetica* (im Druck).
- Grübel 2013a. „Praesentia in absentia. Die Emergenz von Todes- und Geburtszeichen in Philosophie, Religion und Literatur“, Schildknecht Ch. / Wutsdorff I (Hg.), *Präsenz und Text*, München (im Druck).

- Grübel, R. und G.-B. Kohler (Hg.) 2006. *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne*, Oldenburg.
- Heine H. 1827. *Buch der Lieder*, Hamburg.
- Hesse H. 1970. „Klein und Wagner“, ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frankfurt a.M., 204-292.
- Hese H. 1975. *Sidarta*, Übers. V. S. Perović, Beograd.
- Hese H. 1979. „Klajn i Vagner“, ders. *Sidartha. Dečja duša. Klajn i Vagner. Klingsorovo poslednje leto*, ders., *Izabrana dela*, Bd. 4, Übers. v. M. Smiljanić, Beograd, 2. Aufl. 1983.
- Hochhuth R. 1963. *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, Reinbek bei Hamburg.
- Hufnagel K.-G. 1981. „Der Kampf geht weiter. Ein Besuch bei George Forestier“, *Transatlantik* 7, 30-33.
- Kagan G.E. (Hg.) 2011. „Mir träumt jetzt von Auschwitz unentwegt...“. *Gedichte russischer Juden aus finsternerer Zeit*, Wien.
- Kautz F. 2003. *The German Historians: Hitler's Willing Executioners and Daniel Goldhagen: "Hitler's Willing Executioners"*, New York.
- Kirfel S. 2008. „Jezik Davida Albaharija u romanu 'Gec i Majer'“ *Naučni sastranak slavista u Vukove dane*, 37/2, 521-530.
- Kohlhaas E. 2008. „Weibliche Angestellte der Gestapo 1933-1945“, M. Krauss (Hg.), *Sie waren dabei. Mitläuferinnen, Nutznießerinnen, Täterinnen im Nationalsozialismus*, Göttingen, 148-165. (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte, hg. von B. Schoßig).
- Koljan M. 1992. *Das deutsche Lager auf dem Belgrader Messegelände 1941-1942*, Beograd.
- Kowollik, E. (2011). „Realitätsgewinn und -verlust in der Auseinandersetzung mit Vergangenheit in David Albaharis Roman *Gec i Majer*“, Nina Frieb, Inna Ganschow, Irina Gradinari und Marion Rutz (Hg.), *Texturen – Identitäten – Theorien: Ergebnisse des Arbeitstreffens Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010*, Potsdam, 321-335.
- Lachmann R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- Lachmann R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Geschichte und Semantik des Phantastischen in der Literatur*, Frankfurt a.M.
- Lachmann R. 2004. „Faktographie und Thanatographie in Psalam 44 und Peščanik von Danilo Kiš“, Hansen-Kokoruš R. / Richter A. (Hg.), *Mundus narratus, Festschrift für Dagmar Burkhart*, Frankfurt a.M. und Berlin, 277-291.
- Lachmann R. 2007. „Danilo Kiš's Thanatographie: Non omnis moriar“, Hansen-Löve A. (Hg.), *Thanatologie. Thanatopoetik. Der Tod des Dichters. Dichter des Todes*, Wiener WSA Bd. 60, 433-454.

- Lachmann R. 2008. „Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš“, Grübel R. / Schmid W. (Hg.), *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst (Festschrift für A. Hansen Löve)*, München 296-309.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. V, Tübingen / Basel, 93-115.
- Lehmann B. 2008. „Gewalt als Lebensthema. Der unbequeme russische Autor Vladimir Sorokin“, Deutschlandradio Kultur.  
<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/727924/> (Zugriff am 20.1.2012)
- Littell J. 2006. *Les Bienveillantes*. Roman, Paris.
- Littell J. 2007. *Die Wohlgesinnten*, Berlin.
- Littell J. 2007a. *Les Bienveillantes*. Edition revue par l'auteur, Paris.
- Littell J. 2008. *Die Wohlgesinnten. Marginalienband*, Berlin.
- Mattogno C. / Graf J. 2002. *Treblinka. Vernichtungslager oder Durchgangslager?*, Hastings.
- Mitrovic M. 2005. „Gec i Majer or situational education“, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* 19/1, 95-102.
- Nancy J.-L. 1997. „Der Nazi-Mythos“, Tholen C. / Weber E. (Hg.), *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien, 158-190.
- Neuzner B. / Brandstätter H. 1996. *Wagner – Lehrer. Dichter. Massenmörder*, Frankfurt a.M.
- Nolte E. 1963. *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française – Italienischer Faschismus – Nationalsozialismus*, München.
- Plevier T. 1945. *Stalingrad. Roman*, Mexico / Berlin.
- Pohl D. 1997. „Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen“, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 45, 1-48.
- Prigov D. 1998. *Napisannoe s 1990 po 1994*, Moskva.
- Rothfels H. 1953. „Vorbemerkungen des Herausgebers“, *Vierteljahrshefte zur Zeitgeschichte* 1, 177- 185.
- Rutschky M. 2011. „Die Erfindung des Ich. Vermischte Nachrichten“ *Merkur* 9/10, 959-969.
- Ryklin M. 1998. „Nach Austern Borschtsch? Die Archäologie der Schuld in Sorokins ‚Hochzeitsreise‘“, *Lettre* 43, 111.
- Schiller F. 1959. „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. von G. Fricke und H.G. Göpfert, 5 Bde., München, 816-823.
- Schirmmacher H. 2001. „Haben wir erlebt, wovon wir schreiben?“, *FAZ*, 11.5. 2001, 33.
- Schneck P. 2011. *Rhetoric and Evidence – Legal Conflict and Literary Representation in U. S. American Culture*, Berlin.

- Solov'ev, V. 1913. „Lermontov“, ders., *Sobranie sočinenij*, hg. von S.M. Solov'ev und E.L. Radlov. Bd. 9, St. Peterburg, 348- 367.
- Sorokin V. [1993]. *Mesjac v Dachau*, Layout Igor' Sacharov, Gräfelink.
- Sorokin V. 1998. „Hochzeitsreise. Vodevil' na pjati aktach“, ders., *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*. Bd. 1, Moskva, 599-629.
- Sorokin V. [2004]. „Svadebnoe putešestvie / Hochzeitsreise“, Spektakl' po p'e-se Vladimira Sorokina. Teatral'naja gruppa „Praktika“, Moskva.
- Teroerde H. 2009. *Politische Dramaturgien im geteilten Berlin*, Göttingen.
- Wilkomirski B. [d.i. Bruno Doessekker] 1995. *Bruchstücke aus einer Kindheit 1939-1948*, Frankfurt a.M.
- Wolfers A. 2001. „Am Stellpult des Journalismus“, *FAZ*, 31.5.2001.