

**Naivität als Möglichkeit**  
Überlegungen zur Undarstellbarkeit der Holocaust-Realität

Philipp Schulte

**Abstract**

Der Aufsatz geht von der These aus, dass die Realität der nationalsozialistischen Konzentrationslager prinzipiell nicht angemessen darstellbar ist. Dennoch sind künstlerische Darstellungen notwendig, um Erinnerung wachzuhalten. Anhand von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*, Roberto Benignis Film *Das Leben ist schön* sowie theoretischen Überlegungen von Imre Kertész und Slavoj Žižek untersucht der Text unterschiedliche Strategien der Holocaust-Darstellung. Kritisiert werden insbesondere mimetischer Realismus und psychologisierende Humanisierung, die den Schrecken ästhetisch glätten oder verständlich machen wollen und dadurch in Kitsch umschlagen können. Demgegenüber wird die „markierte Naivität“ als mögliche Darstellungsform vorgeschlagen: eine Perspektive, die aus der begrenzten Wahrnehmung der Figuren entsteht und zugleich die eigene Unzulänglichkeit reflektiert. Diese Naivität – etwa in der kindlichen Wahrnehmung der Lagerrealität – erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen Darstellung und dem prinzipiell Undarstellbaren und eröffnet so eine ästhetische Form, die den Holocaust nicht erklärt, sondern seine Unfassbarkeit erfahrbar macht.

**„Hölle“ ist nur ein Wort**

Ob wir uns denn das Konzentrationslager nicht als Hölle vorzustellen hätten, wird György Köves, der Protagonist aus Imre Kertész' ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN, nach seiner Rückkehr aus Buchenwald von einem Journalisten gefragt:

„Haben wir uns denn“, fragte er, „das Konzentrationslager nicht als Hölle vorzustellen?“, und ich sagte, während ich mit dem Absatz ein paar Kreise in den Staub zeichnete, jeder könne es sich vorstellen, wie er wolle, ich meinerseits könne mir nur das Konzentrationslager vorstellen, denn das kenne ich bis zu einem gewissen Grad, die Hölle aber nicht.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*, Berlin 1996, S. 391.

Und dann unternimmt György, aufgefordert von dem Journalisten, der das verstehen will, dennoch einen Versuch, ihm das Lager zu erklären. Alles Erlebte, das ganze Ausmaß des Schreckens sei ihm nur allmählich, „Stufe um Stufe“<sup>2</sup> klar geworden. Würde sich all dieses sukzessive Begreifen auf einmal einstellen und „über uns ergießen“<sup>3</sup>, so wäre es nicht auszuhalten gewesen: Man hätte es weder körperlich noch geistig verkraftet – so ungefähr müsse man sich das vorstellen, fügt György hinzu, ohne zur Sprache zu bringen, was genau er eigentlich erlebt hat. Doch der Journalist versteht immer noch nicht: „Nein, das kann man sich nicht vorstellen“, und ich meinerseits sah das auch ein. Ich dachte bei mir: nun, das wird es wohl sein, warum sie stattdessen lieber von Hölle sprechen, wahrscheinlich.“<sup>4</sup> *Hölle* ist nur ein Wort, ein religiöses Konzept der Bestrafung, ein Jahrtausende altes und entsprechend assoziationsreiches Symbol – etwas, das man sich vorstellen und das man darstellen können muss, weil es nur dadurch existiert, dass man es sich vorstellt und dass man es darstellt. Konzentrationslager dagegen sind eine Realität. Nur wer sie am eigenen Leib erlebt hat und sich erinnern kann, kann eine Vorstellung davon haben, wenn überhaupt. Die Vorstellungen aller anderen müssen scheitern; Versuche der Darstellung, welche ein größtmögliches Maß an Authentizität anstreben, sind mindestens anmaßend. Doch wenn wir nicht vergessen wollen, müssen Vorstellungen wach gehalten, Darstellungen gewagt werden. Das ist die Hypothese, der hier nachgegangen werden soll: Es kann keine angemessene Darstellung der Realität der Konzentrationslager geben; es gibt aber durchaus Künstler – Imre Kertész ist einer von ihnen –, denen es gelungen ist, Formen der Darstellung zu finden, die sich dadurch auszeichnen, dass sie die eigene Unangemessenheit reflektieren und ihre Naivität ausstellen.

### **Mimesis und Kitsch**

Ende der 1990er Jahre kommt der Film *DAS LEBEN IST SCHÖN* des italienischen Regisseurs und Schauspielers Roberto Benigni in die Kinos. Benigni, politisch engagiert und weit über Italien hinaus vor allem als komischer Darsteller bekannt, kreierte damit etwas, was als ‚Holocaust-Komödie‘ heftige Diskussionen in den Feuilletons der Zeitungen auslöst. Vor allem in Deutschland und Israel bewegt die

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 392.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 394.

Frage: Darf Begnini das – ein nazi-deutsches Vernichtungslager in einem komischen Zusammenhang darstellen?

Im November 1998 bittet der Kulturteil der *ZEIT* auch Imre Kertész um seine Meinung zu dem Thema. Anlässlich der umstrittenen Komödie reflektiert der ungarische Schriftsteller und KZ-Überlebende über eine mögliche Antwort auf die titelgebende Frage „Wem gehört Auschwitz?“<sup>5</sup>, auf welche Weise und von wem Auschwitz dargestellt werden darf. Dass dargestellt werden muss, ja Darstellungen ganz unvermeidlich sind, ist für ihn dabei eine Prämisse. Eine Stilisierung, wie er es nennt, fand in dem Moment statt, als der Holocaust – selbst schon eine begriffliche Stilisierung brutalerer Ausdrücke wie *Vernichtungslager* oder *Endlösung* – Teil des europäischen öffentlichen Bewusstseins wurde. Stilisierung fängt da an, unweigerlich, wo Erinnerungen mitgeteilt werden – in der sprachlichen Symbolisierung. Auch für Kertész ist also die Frage nicht, ob dargestellt werden darf, sondern welche Weise der Darstellung die am wenigsten unangemessene ist. Seine Antwort hierauf ist deutlich: Unangemessen sei eine jede Darstellung, in der der Holocaust den Menschen entfremdet wird. Es geschähe häufig,

daß man den Holocaust seinen Verwahrern entwendet und billige Markenartikel aus ihm herstellt. Oder daß man ihn institutionalisiert, ein moralisch-politisches Ritual um ihn errichtet und einen – oft falschen – Sprachgebrauch konstituiert; Wörter werden der Öffentlichkeit aufgepöbeln und lösen beim Hörer oder Leser fast automatisch den Holocaust-Reflex aus: Auf jede mögliche und unmögliche Weise wird der Holocaust den Menschen entfremdet.<sup>6</sup>

Es gibt zahlreiche Darstellungen, die diese Entfremdung herbeiführen, und für alle findet Kertész einen Oberbegriff: Er bezeichnet sie als Kitsch. Für Kitsch hält Kertész jede Darstellung, „die nicht die weitreichenden ethischen Konsequenzen von Auschwitz impliziert und der zufolge der mit Großbuchstaben geschriebene MENSCH – und mit ihm das Ideal des Humanen – heil und unbeschädigt aus Auschwitz hervorgeht“<sup>7</sup>. Darstellungskonventionen wie das *happy end* kommen somit nicht mehr in Frage; genauso wenig der am Ende siegreich hervorgehende oder zumindest mutig überlebende und ungebrochene Held, oder die auf den Punkt gebrachte eine Lehre, die aus den Geschehnissen zu ziehen sei. Kitschig sei weiterhin jede Darstellung, die

---

<sup>5</sup> Kertész: „Wem gehört Auschwitz?“, in: DIE ZEIT, 48/1998 (vgl. [https://www.zeit.de/1998/48/Wem\\_gehoert\\_Auschwitz\\_](https://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_)).

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

den Holocaust als etwas Einmaliges und der menschlichen Natur grundsätzlich Fremdes mystifizieren würde; Darstellungen, die Auschwitz als Angelegenheit nur zwischen Juden und Deutschen degradieren; Darstellungen, die Auschwitz als Erfahrung der unmittelbar Betroffenen abstempeln. „Darüber hinaus“, so schließt Kertész ebenso apodiktisch wie tautologisch, „halte ich alles für Kitsch, was Kitsch ist.“<sup>8</sup>

Mit diesem Kitsch, der Kitsch ist, spielt Kertész auf einen bestimmten Film an – nämlich SCHINDLERS LISTE –, auf dessen Regisseur – nämlich Stephen Spielberg – und auf eine bestimmte Mode, der sich filmische Darstellungen, vor allem aus Hollywood, aber mittlerweile weit darüber hinaus, häufig unterwerfen. Die Rede ist von dem Versuch möglichst authentischer Abbildung der erlebten, der erinnerten Realität. Mimetischer Realismus zeigt sich so als die unangemessenste aller Darstellungsweisen: Ein symbolisches System wird konzipiert, welches die genauso kühnen wie geschmacklosen Behauptungen des *So war es* und des *So sah es aus* aufstellt und auf eben diese Weise jeglichen Unterschied zwischen Dargestelltem und Darstellung negiert. Dies aber ist eine Vereinfachung, die an der Sache vorbei geht: Die Schwierigkeiten, ja die Unmöglichkeit der vollständigen symbolischen Einholung des als traumatisch erlebten Realen in einen Film, ein Theaterstück, eine Erzählung, welche immer wieder im Zusammenhang der Versuche, den Holocaust darzustellen, erwähnt werden, werden so ignoriert. Was – angeblich restlos – symbolisch dargestellt wird, kann in letzter Konsequenz auch scheinbar nachvollzogen, verstanden, betrauert, verarbeitet werden. Und genau damit verlöre selbst der Holocaust irgendwann seinen Schrecken. Unangemessen und kitschig sind also eben diese Darstellungen, die jenen Rest negieren und dem bereits zitierten vernunftgewöhnten MENSCHEN in Großbuchstaben hier in Gestalt des Zuschauers oder Lesers vielleicht zu Momenten der Betroffenheit, aber zugleich zu Stunden gesunden Schlafes verhelfen, da alles Irrationale von ihm fern gehalten wird. Doch damit nicht genug: Denn einher mit der mimetischen Darstellung geht konventionellerweise oft eine Tendenz, auf die Slavoj Žižek in einem Artikel hinweist, der sich ebenfalls mit der Debatte um DAS LEBEN IST SCHÖN auseinandersetzt<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Žižek, Slavoj: „Camp Comedy“, in: Sight & Sound, April 2000 (vgl. <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17/>. Anm. d. Red.: Link aktualisiert am 09.04.2026).

Es geht um die Tendenz der Psychologisierung. Auch Žižek zieht SCHINDLERS LISTE als negatives Beispiel heran und macht das anhand einer Szene aus dem Film deutlich. Darin sieht sich ein Lagerkommandant zwiespältigen Empfindungen ausgeliefert, als er sich von einer jüdischen Gefangenen erotisch angezogen fühlt und es doch nicht schafft, seinen Antisemitismus zu überwinden und diesen Gefühlen nachzugeben. Diese Psychologisierung des Zwiespalts des Kommandanten, ja diese Humanisierung, wie Žižek sie nennt, hält er für den grundsätzlich falschen Ansatz:

[W]hat is so thoroughly false is the way the scene tries to render the ‚mind of the Nazi‘ [...] as his direct psychological self-experience: a deceptive ‚humanisation‘ in that it is wrong to assume that Nazi executioners experienced the contradictions of their racist attitudes in the form of psychological doubt.<sup>10</sup>

Der psychologisierenden Darstellung setzt Žižek das Brechtsche Darstellungskonzept der Verfremdung entgegen, als in seinen Augen einzig angemessene Herangehensweise – eine, die letztlich ebenfalls scheitern muss, aber dieses Scheitern von vorne herein einräumt und in vollem Bewusstsein dessen funktioniert. Nur auf diesem Weg ließe sich die „Banalität des Bösen“<sup>11</sup> in der Darstellung begreiflich machen, eine Wendung, die er von Hannah Arendt übernimmt: Denn wenn man einen Nazi-Verbrecher, einen Hitler oder Eichmann auf psychologische Weise darstellt, wird deren Verhalten lesbar, nachvollziehbar und verständlich; jeder monströse, irrationale Rest wird negiert: „[H]is psychological profile gives us no clue to the atrocities he executed.“<sup>12</sup> Und wenn mimetischer Realismus und humanisierende Psychologisierung so sehr in die Irre führen, so schließen sowohl Žižek als auch Kertész: warum dann nicht der Holocaust-Komödie eine Chance geben?

### **Naivität-trotz**

Was aber ist es, das es zum Beispiel komödiantischen Formen eher ermöglichen mag, Darstellungsweisen für die Schrecken des Holocaust zu finden? Was können sie leisten, das dem psychologischen Drama oder einem Film, welcher sich dem Realismus verschrieben hat, nicht möglich ist? Es ist nicht Ziel dieses Essays, einen

---

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen, München 1964.

<sup>12</sup> Žižek, „Camp Comedy“.

Komödienbegriff festzulegen, aber es soll der Fokus auf einen Darstellungsaspekt gelenkt werden, der sich mit der Komödie in Verbindung bringen lässt und der eine mögliche Antwort auf die Frage *Wie Auschwitz darstellen?* bereit hält – der zumindest verdeutlicht, welche künstlerische Strategien Benigni anwendet in *DAS LEBEN IST SCHÖN*, Strategien, die aber auch in nicht-komischen Genres wie bei Kertész selbst im *ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN* vorkommen: auf den Aspekt der Naivität bzw. der markierten Naivität. Das mag zunächst stutzig machen, gilt doch das Adjektiv *naiv* im allgemeinen Sprachgebrauch für wenig schmeichelhaft, da es denjenigen bezeichnet, der die Dinge nicht ganz zu Ende gedacht hat, dazu vielleicht gar nicht in der Lage ist, denjenigen, der zu blauäugig oder gutgläubig ist, um zu begreifen, was wirklich vor sich geht. Jemand, der sich dem Vorwurf der Naivität ausgesetzt sieht, wird als kindlich und einfältig kritisiert – als jemand, der nicht alle Voraussetzungen kennt, um ein Geschehen durchschauen zu können. Und dennoch soll hier der Vorschlag unterbreitet werden, Naivität als eine Art Kunstton zu entwickeln und sie auf diese Weise einer behaupteten Abgeklärtheit entgegenzusetzen.

Auch dazu lässt sich wieder Kertész als Gewährsmann heranziehen. Zwar wendet er selbst den Begriff der Naivität in dem zitierten Artikel nicht an. Doch eben das, was ich hier mit einer sich als *naiv* markierenden Darstellungsweise beschreiben möchte, praktiziert er in seinem eigenen Versuch einer Darstellung der Konzentrationslager. Als einfältig, wenigstens als jemand, der das, was geschieht und zu geschehen droht, nicht annähernd durchschauen kann, lässt sich jedenfalls auch György Köves bezeichnen, der Ich-Erzähler aus dem *ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN*. Erst am Ende der Erzählung, vielleicht noch nicht einmal dann, kann sich der jugendliche Györgi ein Bild davon machen, was passiert ist, und wie und warum. Es gelingt ihm nicht, das zu begreifen oder gar begreiflich zu machen – und wer könnte das auch von sich behaupten. Als „kuriose Geschichte“<sup>13</sup> bezeichnet György die Abläufe jenes Tages, an dem er und die anderen jüdischen Fahrgäste gezwungen werden, den Bus zum Arbeitsplatz außerplanmäßig zu verlassen, um anschließend versammelt und schließlich interniert zu werden. Von der ‚Verpflegungsordnung‘ in Auschwitz, welche schlichtweg das Aushungern der Lager-Insassen zum Ziel hatte, ist György nach

---

<sup>13</sup> Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 66.

eigener Auskunft „einigermaßen befremdet“<sup>14</sup>. Auch von den allgegenwärtigen Prügeln habe er seinen Teil abbekommen, „versteht sich“<sup>15</sup>, wie György überhaupt immer wieder bereit ist einzuräumen, dass die Misshandlungen durch die KZ-Aufseher ja irgendwie nachvollziehbar seien, irgendwie verständlich, fast entschuldigbar. Diese Haltung Györgys, immer wieder eine ihm unbekannte Nachvollziehbarkeit hinter all den konkreten Gräueltaten, die ihm widerfahren, anzunehmen, nenne ich naiv. Sie ist zugleich vielleicht die einzige Möglichkeit, der Verzweiflung, die Folter, Hunger und Tod auslösen, nicht vollständig zu erliegen. György überlebt den Schrecken, lebt mit dem Schrecken, da er sich immer nur einem möglichst kleinen Anteil von ihm stellt, Schritt für Schritt und indem er auf das unmögliche Vorhaben verzichtet, alles begreifen zu wollen. Er legt sich eine naive Haltung zu, aus reinem Selbstschutz. Kertész' ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN ist an keiner Stelle komisch. Allein jener Aspekt der naiven Darstellung erinnert an Komödien wie beispielsweise Benignis DAS LEBEN IST SCHÖN, wo es wieder ein Junge, der kleine Giosué, ist, dessen Fähigkeit und Bereitschaft zur Naivität es seinem Vater ermöglicht, die Ereignisse im Lager als ungefährliches Spiel zu behaupten. Zu glauben, dass es das sein könnte, ein ungefährliches Spiel, ist ebenso naiv wie Györgys stetiger Versuch, das Verhalten der KZ-Aufseher als nachvollziehbar anzunehmen. György stellt seine Erlebnisse, die auf den Erinnerungen Kertész' beruhen, auf naive Weise dar, weil er sie anders nicht darstellen kann. Sowohl er als auch Giosué sind naiv, weil es anders gar nicht geht; beide begreifen ihre Lage nicht vollständig – aber wie könnten sie auch? Angesichts der Schrecken der Konzentrationslager sind wir alle naiv. Doch gerade diese große Diskrepanz zwischen der im Ton der Naivität entwickelten Darstellung und der Ahnung von dem tatsächlichen, inkommensurablen Schrecken macht aus der Naivität der Darstellung eine markierte Naivität.

Ganz ähnlich ist diese Vorstellung einer die Darstellung bestimmenden naiven Haltung aus Selbstschutz der Idee der „protective fictions“<sup>16</sup>, auf welche Žižek bei der Analyse von DAS LEBEN IST SCHÖN das Augenmerk lenkt. Die Lüge des Vaters, der seinem Sohn die Realität des Konzentrationslagers als Spiel weismachen will, als Wettbewerb, dessen Sieger am Ende mit dem ersten Preis, einem waschechten

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 191.

<sup>15</sup> Ebd., S. 267.

<sup>16</sup> Žižek: „Camp Comedy“.

amerikanischen Panzer, belohnt würde, droht immer wieder aufzufliegen und der Zuschauer wird Zeuge der vielfältigen raffinierten Bemühungen des Vaters, seine Geschichte glaubhaft zu halten. Die schützende Lüge gerät besonders in jenem von Žižek als Schlüsselszene beschriebenen Moment in Gefahr, an dem der Sohn Giosué die Lust an dem anstrengenden Spiel verliert und das Lager verlassen möchte – ein Entschluss, der, wie er nicht wissen kann, sicher seine Erschießung zur Folge hätte. Statt ihn davon abhalten zu wollen, stimmt der Vater zu, weist jedoch zugleich auf die hämische Freude hin, die die angeblichen anderen Kombattanten angesichts dieser Entscheidung empfinden müssten, da sie so ihrem Sieg einen Schritt näher gekommen seien. Daraufhin überdenkt Giosué seinen Entschluss und ‚spielt‘ weiter mit. Der Vater hat ihm, so Žižek, den trügerischen Eindruck vermittelt, eine Wahl zu haben, die es dem Sohn ermöglicht, sich scheinbar freiwillig für das Unvermeidbare zu entscheiden. In kindlicher Naivität fällt Giosué ein weiteres Mal auf die *protective fiction* seines Vaters herein, glücklicherweise, denn das rettet sein Leben: „The fantasmatic protective shield is the benevolent fiction that allows the son to come to terms with reality: the father doesn’t insulate his son from reality, he just provides the symbolic fiction that renders it bearable.“<sup>17</sup>

Die wohlmeinende, rettende Fiktion und die ihr entgegengebrachte naive Haltung gehen Hand in Hand: Die verharmlosende Symbolisierung kann nur fruchten, wenn sie naiv aufgenommen wird, und Naivität ist die einzige Möglichkeit, sich von ihr blenden zu lassen. Die angeführten Beispiele zeichnen sich dadurch aus, dass sie eben diese Relation zwischen *protective fiction* und Naivität deutlich machen – und dabei gleichzeitig jene Ahnung, dass alles viel schlimmer, unfassbar schlimmer war, dennoch gegenwärtig halten. Auf diese Weise wird aus bloßer, dennoch notwendiger weil schützender Naivität eine auch als solche in der Darstellung markierte Naivität, welche in einem Spannungsverhältnis zu dem Schrecklichen steht, das eben nicht dargestellt werden kann. Die erwähnten Leerstellen des Realen tun sich genau in diesem Spannungsverhältnis auf, außerhalb der Darstellung, aber von ihr impliziert, ahnbar gemacht.

---

<sup>17</sup> Ebd.

György und Giosué sind nicht *bloß* naiv; sie sind es, *obwohl* alles in ihrer Situation danach schreit, begriffen werden zu wollen. Es handelt sich um eine *Naivität-trotz*; eine Naivität, die ahnt, dass sie nicht sein sollte, die aber einfach keine Alternative kennt. Immer ist klar: Was beschrieben ist, kann nur andeuten, was geschehen ist. Die Wirklichkeit ist so unfassbar, dass sie nicht mit Worten wiedergegeben werden kann. Kertész' und Benignis Erzählweisen umkreisen permanent zwangsläufig offen gelassene Leerstellen, in denen das allzu Reale sitzt, allzu real, um symbolisiert werden zu können.

### **Schützende Distanz**

Die *protective fiction* ist eine Form der Verfremdung. Sie stellt etwas sinnvoller, erträglicher dar, als es tatsächlich ist, um auf diese Weise ein sukzessives Begreifen zu ermöglichen und zu verhindern, dass sich nicht auf einmal alles ‚über uns ergießt‘. Eine gewisse, naive Bereitschaft, ihr Glauben zu schenken, ein *suspense of disbelief* ist oft notwendig, damit sie funktionieren kann. Auf der übergeordneten Darstellungsebene nun kann aus dieser Naivität dann eine markierte Naivität werden, indem das Spannungsverhältnis zum Undarstellbaren, welchem sich die Fiktion nur notdürftig annähern kann, dargelegt wird. Diese Darstellung der Naivität selbst ist dann nicht mehr naiv, sondern sie reflektiert über ihr Dargestelltes; zugleich diskreditiert sie jene von ihr dargestellte Naivität aber auch nicht, sondern verdeutlicht ihre existentielle Notwendigkeit in der beschriebenen Situation. Was einen Moment lang naiv und komisch gewirkt haben mag, zeigt sich nun als gar nicht lachhafter und eher ernst zu nehmender Versuch, sich dem Darzustellenden zu nähern, als jede angestrebte Detailtreue bei SCHINDLERS LISTE und anderswo – selbst auf dem Werbetext auf einem DVD-Cover zu Benignis Film wird sie noch versprochen. Wie schwierig das ist, dieses Spannungsverhältnis zu inszenieren, wird deutlich, wenn man sich die Verfilmung von Kertész' ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN anschaut, welche verwirrenderweise denselben Titel (FATELESS – ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN) trägt und 2005 als deutsch-ungarisch-englische Koproduktion in die Kinos kam. Aus der tentativen Naivität und traurigen Ironie des Romans wurde hier unter der Regie von Lajos Koltai eine opulente Ästhetisierung des Grauens der Konzentrationslager, die sich dennoch durchgängig einem mimetischen Realismus

verpflichtet sieht. Die Filmmusik von Hollywood-Routinier Ennio Morricone leistet ihr Übriges und übertüncht Verzweiflung und Unfassbarkeit mit Pathos und Melodram.

[W]ie ich so über den sanft in der Abenddämmerung daliegenden Platz blicke, über die vom Sturm geprüfte und doch von tausend Verheißungen erfüllte Straße, da spüre ich schon, wie die Bereitschaft in mir wächst und schwillt: ich werde mein nicht fortsetzbares Dasein fortsetzen. [...] [U]nd auf meinem Weg, das weiß ich schon jetzt, lauert wie eine unvermeidliche Falle das Glück auf mich. Denn sogar dort, bei den Schornsteinen, gab es in den Pausen zwischen den Qualen etwas, das dem Glück ähnlich war.<sup>18</sup>

Mit diesen Sätzen endet Kertész' ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN. Angesichts der mit schützender Distanz geschilderten Geschehnisse in den Kapiteln des Buchs kann man diese Aussage nur relativierend lesen – nur aus der Perspektive Györgys ist sie verständlich, denn so etwas wie Glück hat er nicht einen Moment lang erlebt. In der Verfilmung aber, in der dieser Text ebenso den Schlussmonolog bildet, unterlegt allerdings von rührig-schmalziger Morricone-Musik, in einer Sprechhaltung des Off-Erzählers, die alles andere als distanziert ist, kann man das durchaus vergessen. Hier geht György in Gestalt des großbuchstabigen MENSCHEN durch eine zerstörte Straße seiner Heimatstadt Budapest dem wunderbar ausgeleuchteten Horizont entgegen, fast wie der siegreiche Held im Western.

---

<sup>18</sup> Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 412f.

---

## Referenzen

- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 1964.
- Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*, Berlin 1996.
- Kertész: „Wem gehört Auschwitz?“, in: DIE ZEIT, 48/1998.  
[http://www.zeit.de/1998/48/Wem\\_gehoert\\_Auschwitz](http://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz).
- Žižek, Slavoj: „Camp Comedy“, in: Sight & Sound, April 2000.  
<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17>. (Anm. d. Red.: Link aktualisiert am 09.04.2026)

Schulte, Philipp: „Naivität als Möglichkeit: Überlegungen zur Undarstellbarkeit der Holocaust-Realität“, in: Nikolaus Müller-Schöll und Studierende des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft (Hg.): *Darstellen ‚nach Auschwitz‘* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2010 / Vol. 4 / Ausg. 1), S. 7-17, DOI 10.21248/thewis.4.2010.52.