

## Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Was heißt es, ‚nach Auschwitz‘ Theater zu machen, einen Film zu drehen, zu schreiben? Diese Frage, die im Mittelpunkt von zahlreichen Debatten der vergangenen Jahrzehnte stand, beschäftigte im Sommersemester 2008 ein von mir geleitetes Seminar am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen unter diesem Titel zunächst allgemein, dann ganz konkret mit Blick auf solche Arbeiten, die sich auf die eine oder andere Weise mit den Konzentrations- und Vernichtungslagern und ihrer Darstellbarkeit beschäftigen. Unter den Stichworten des Ausnahmezustands und der Erschütterung der Axiome lasen wir Texte von Walter Benjamin, Hannah Arendt, von Horkheimer/Adorno und Adorno selbst<sup>1</sup>: Texte, die nahelegen, dass wir es hier mit einer jede noch so weit entfernte Kulturäußerung betreffenden Zäsur im abendländischen Denken zu tun haben – um es in Anlehnung an die von Philippe Lacoue-Labarthes geprägte, Hölderlin zitierende Formulierung zu sagen.<sup>2</sup> Mit Blick auf Primo Levis Roman IST DAS EIN MENSCH und dessen Diskussion bei Giorgio Agamben beschäftigten wir uns mit der Frage, wie überhaupt zu sprechen sei und wer vom oft als Unsagbares oder Undarstellbares bezeichneten Zusammenhang Zeugnis abzulegen in der Lage sei.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1997, Adorno: „Ist die Kunst heiter?“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1981, S. 599 – 606; ders.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Kiedaisch, Petra (Hg.) *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, S. 27 – 49; ders.: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, S. 281 – 321; Arendt, Hannah: „Die vollendete Sinnlosigkeit“, in: dies.: *Israel, Palästina und der Antisemitismus*, Berlin 1991, S. 77 – 94; dies.: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 1998; dies.: *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, München 1997; Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1980, Bd. I, 2, S. 693 – 703.

<sup>2</sup> Lacoue-Labarthe, Philippe: *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart 1990, S. 53 – 86.

<sup>3</sup> Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, München 1998; Agamben, Giorgio: *Homo sacer*, Frankfurt 2006; ders.: „Lebens-Form“, in: Vogl, Joseph: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a. M. 1994, S. 251 – 257; ders.: *Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M. 2005.

Doch Darstellen ‚nach Auschwitz‘ umfasste auch und zunächst die Versuche kollektiven oder ein Kollektiv organisierenden Erinnerns, wie wir sie in Zusammenhang mit Eisenmanns Denkmal für die ermordeten Juden Europas und Libeskind's Jüdischem Museum, aber auch mit Blick auf die Dauerausstellung in der Gedenkstätte des KZ Buchenwald diskutierten. Nicht zuletzt war der Besuch des Konzentrationslagers ein wichtiger Teil unserer gemeinsamen Recherche – wobei es keine Vorgaben dafür gab, wie man sich dort je individuell mit dem auseinandersetzen sollte oder wollte, was das Lager an Spuren der Vergangenheit wie auch ihrer vielfältigen, je anders geprägten historischen Aufarbeitung enthält. Weitere Stationen der gemeinsamen Arbeit im Seminar waren dann die Filme TO BE OR NOT TO BE von Ernst Lubitsch, NUIT ET BROUILLARD von Alain Resnais und SHOAH von Claude Lanzmann sowie die Essays BILDER TROTZ ALLEM von Georges Didi-Huberman, DER NAZI-MYTHOS von Jean-Luc Nancy und Lacoue-Labarthe und DAS DARSTELLUNGSVERBOT von Nancy.<sup>4</sup>

Es wäre verfehlt, hier, zumal in einer kurzen Einführung, eine Synthese des Diskutierten und Gesehenen, des gemeinsam und in kleinen Gruppen oder Zwiesgesprächen Erörterten und dabei vielleicht Gefundenen zu versuchen. Es scheint mir aber doch wichtig, zu betonen, dass die große Menge an Texten, Filmen und Diskussionspunkten ausdrücklich dem Drängen des Seminars folgte – eines Seminars, das auf eine Weise in vielerlei Hinsicht den Rahmen dessen sprengte, was ich bis dahin an Seminaren kannte. Ganz offensichtlich haben wir uns mit einem Gegenstand beschäftigt, der nicht einfach ein Thema unter anderen ist. Ich hatte bei der Vorstellung des Seminars erwähnt, dass es Themen im Rahmen eines Studiums der Angewandten Theaterwissenschaft oder einer anderen Disziplin im Rahmen der Theater-, Medien- oder Geisteswissenschaften gibt, mit denen man sich beschäftigen kann oder nicht, dass es daneben aber solche gibt, mit denen man sich – alleine oder im Zusammenhang eines Seminars – irgendwann einmal beschäftigt haben sollte, wenn man daran geht, auf die eine oder andere Weise die Öffentlichkeit

---

<sup>4</sup> Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, a. d. Frz. V. Peter Geimer, München 2007; ders./Nancy, Jean-Luc: „Der Nazi-Mythos“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. 158 – 190. Nancy: „Das Darstellungsverbot“, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 51 – 90; ders.: „Ein Hauch/Un souffle“, in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/ Stiegler, Bernd (Hg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst*, München 1996, S. 122 – 129; ders. (Hg.): *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris 2001.

mitzugestalten – und dass mir dieses Thema, zumindest wenn man im deutschsprachigen Kontext oder als Deutscher arbeitet, dazugehören scheint. Was ich zu diesem Zeitpunkt aber nicht gewusst hatte, war, dass dieses Thema, wie unsere Diskussionen gezeigt haben, bewusst oder unbewusst jede und jeden der SeminarteilnehmerInnen schon lange beschäftigt hatte: Es ist in die Familien- und Generationengeschichten eingegangen, hat dort – individuellen Traumata vergleichbar – seine Spuren hinterlassen, über die Generationen weitergegebene, auf die eine oder andere Art verarbeitete oder nicht verarbeitete Reste von Entsetzen, Schuld, Angst und Scham. Es sind Spuren, mit denen sich letztlich jeder anders und jeder in erster Linie für sich allein auseinandersetzen muss, und dies, ob er oder sie es will oder nicht. Zugleich sind es, in der Pluralität, die sich im Verlauf des Semesters zeigte, Ausgangspunkte für eine Auseinandersetzung, die in jeder Generation von neuem stattfinden muss und in jeder anders verläuft und verlaufen wird. Es war dieser Grund, der mich vorschlugen ließ, dass am Ende dieses Seminars eine Diskussion von Arbeiten, die aus ihm hervorgegangen sind, stehen sollte und wenn möglich auch deren Publikation: Wie immer gelungen, verlangt und verdient die Suche neuer Generationen nach einer eigenen Positionierung zu den hier gegebenen Fragen Öffentlichkeit.

Die nachfolgenden Beiträge stellen einen Teil der im Kontext des Seminars erarbeiteten und in einem ihm folgenden studentischen Symposium vorgestellten Auseinandersetzungen dar. Es kamen auf Wunsch und Einladung der Studierenden Beiträge von Ronald Hirte und Susanne Winnacker sowie von weiteren Studierenden des Gießener Instituts hinzu. Für ihre Mitarbeit an diesem Projekt ist an dieser Stelle zu danken: Katharina Kellermann, Daniel Franz und Johanna Manzewski, die die Publikation vorbereitet und durch ihr Engagement auf den Weg gebracht haben; Mayte Zimmermann und Elise von Bernstorff, die zusammen mit mir das Lektorat der Beiträge übernommen haben; Anna Teuwen ist für ihre Korrektur der Beiträge zu danken, Daniel Franz für das Einrichten der Texte für die Veröffentlichung in THEWIS. Besonderer Dank geht schließlich an Helga Finter, Heiner Goebels und Gerald Siegmund vom Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, das als herausgebendes Institut diese Publikation in THEWIS ermöglicht hat, sowie das ZMI – Zentrum für Medien und Interaktivität der Justus-Liebig-Universität Gießen, welches dieses Projekt finanziell unterstützt hat.

---

## Referenzen

- Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1981.
- Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Kiedaisch, Petra (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1997.
- Agamben, Giorgio: „Lebens-Form“, in: Vogl, Joseph: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a. M. 1994.
- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M. 2005.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer*, Frankfurt 2006.
- Arendt, Hannah: *Israel, Palästina und der Antisemitismus*, Berlin 1991.
- Arendt, Hannah: *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, München 1997.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 1998.
- Didi-Huberman, Georges/Nancy, Jean-Luc: „Der Nazi-Mythos“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, a. d. Frz. V. Peter Geimer, München 2007.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart 1990.
- Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, München 1998.
- Nancy, Jean-Luc: „Ein Hauch/Un souffle“, in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst*, München 1996.
- Nancy, Jean-Luc (Hg.): *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris 2001.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1980.

## **Impressum**

### **Herausgeber und Redaktion Thewis (2010):**

Prof. Dr. Gerald Siegmund

### **Herausgeber\*innen und Redaktion des Themenschwerpunktes „Darstellen ,nach Ausschwitz““:**

Studierende des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft (Gießen)

Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll (Hamburg)

### **Verantwortlich i.S.d.P. für die aktuelle Ausgabe:**

Prof. Dr. Gerald Siegmund

Institut für Angewandte Theaterwissenschaft

Justus-Liebig-Universität Gießen

Gutenbergstr. 6

35390 Gießen

Editierter Version 2026

Müller-Schöll, Nikolaus: Editorial (2010), in: Nikolaus Müller-Schöll und Studierende des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft (Hg.): *Darstellen ,nach Ausschwitz‘* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2010 / Vol. 4 / Ausg. 1), S. 1-5, DOI 10.21248/thewis.4.2010.51.

## Inhaltsverzeichnis

NAIVITÄT ALS MÖGLICHKEIT ÜBERLEGUNGEN ZUR UNDarSTELLBARKEIT DER HOLOCAUST- REALITÄT .....	7
PHILIPP SCHULTE	
DIE WUNDE IN DER DARSTELLUNG .....	18
MAYTE ZIMMERMANN	
AM ENDE BLEIBEN TOURISTEN ROBERT THALHEIMS AM ENDE KOMMEN TOURISTEN UND GIORGIO AGAMBENS WAS VON AUSCHWITZ BLEIBT .....	32
ROSA WERNECKE	
VON AUSCHWITZ SCHWEIGEN: SPRACHLOSIGKEIT UND SHOAH .....	42
ELISE VON BERNSTORFF	
DIE KATASTROPHE ALS PRÄMISSE ÜBER DARSTELLEN ‚NACH AUSCHWITZ‘ ANLÄSSLICH DER STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SEELE .....	65
SUSANNE WINNACKER / RONALD HIRTE	

**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 aufgenötigt 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 entgegensetzen.

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.

## Die Wunde in der Darstellung

Mayte Zimmermann

### Abstract

Im Zentrum des nachfolgenden Artikels stehen Überlegungen zum Zusammenhang von Shoah und Darstellung. Mit Emmanuel Lévinas, Jean-Luc Nancy und Giorgio Agamben möchte ich drei theoretische Positionen einer Ethik der Undarstellbarkeit bzw. Unsagbarkeit vorstellen, in deren Kern das Paradox steht: man kann nicht darstellen, muss aber darstellen. W. G. Sebalds AUSTERLITZ und Art Spiegelmans MAUS möchte ich anschließend auf ihre Strategien hin untersuchen, mit diesem Paradox umzugehen.

### I. Vom Selben zum Anderen

„Was immer wir tun: es ist immer auch ‚Darstellung‘.“<sup>1</sup> Auch wenn (vor allem der frühe) Emmanuel Lévinas sich nicht als Darstellungstheoretiker versteht,<sup>2</sup> so kann dennoch die These Christiaan Hart Nibbrig als ein Schlüssel zu seinem gedanklichen Gebäude dienen: Vor dem Hintergrund der Katastrophen des 20. Jahrhunderts begreift Emmanuel Lévinas<sup>3</sup> das humanistische Subjekt als ein dem Anderen gegenüber tendenziell gewalttätiges, da es diesen nur aus einer Perspektive der Identifizierbarkeit (= Darstellbarkeit) heraus betrachtet. Während die abendländische Philosophie den Menschen als Grundprinzip alles Seienden bestimmt, versteht

---

<sup>1</sup> Hart Nibbrig, Christiaan: Was heißt Darstellen?, Frankfurt a. M. 1994, S. 7.

<sup>2</sup> Während Lévinas zunächst eher eine kritische Einstellung zu Kunst und Ästhetik hat, findet der späte Lévinas den Anspruch des Anderen auch im Kunstwerk auf besondere Weise hör- und sichtbar gemacht. Vgl.: Esterbauer, Reinhold: „Schattenspendende Moderne. Zu Lévinas Auffassung von Kunst“, in: Freyer, Thomas/Schwenk, Richard (Hg.): Emmanuel Lévinas – Fragen an die Moderne, Wien 1996.

<sup>3</sup> Emmanuel Lévinas kam 1940 in deutsche Kriegsgefangenschaft, seine gesamte Familie wurde in Litauen Opfer der nationalsozialistischen Ausrottungspolitik.

Lévinas die Stellung des Menschen im Sein als Wille, als Sein-Wollen.<sup>4</sup> Sinnbild einer solchen Weltzuwendung ist für Lévinas Odysseus, der trotz all seiner Fahrten in die Fremde doch immer nur zu seiner Geburtsinsel zurückkehrt. Sein, In-der-Welt-Sein ist für Lévinas in Wahrheit er-fassen, be-greifen, wahr-nehmen, also An-eignung. Lévinas' Philosophie versucht demgegenüber, das Subjekt nicht länger aus einer Ordnung der Ontologie, sondern aus einer Ordnung der Ethik heraus neu zu denken:

Gibt es ein Bedeuten von Bedeutung, das nicht auf die Verwandlung des Anderen in das Selbe hinausläuft? [...] Die heteronome Erfahrung, die wir suchen, wäre eine Haltung, die sich nicht in kategoriale Bestimmungen konvertieren kann und deren Bewegung zum Anderen hin sich nicht in der Identifikation wiedergewinnt, eine Bewegung, die nicht zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt.<sup>5</sup>

Lévinas bedient sich des Begriffs der Spur, um den Unterschied zwischen einer dem Ich wahrnehmbaren Welt und einer unbegreiflichen Transzendenz zu beschreiben. Um die Spur aus der Fixierung auf begreifbare Phänomene herauszulösen, grenzt Lévinas sie vom Zeichenbegriff ab. Eine zeichenvermittelte Erkenntnis wird durch einen vertrauten, konventionalisierten Verweisungszusammenhang hergestellt, in dem man etwas durch etwas anderes zu verstehen meint. Zeichen, die solchermaßen einer dem Ich vorgängigen Welt angehören, stehen vor allem im Dienste von Mitteilungen. Zeichen funktionieren somit im Sinne einer ‚Philosophie des Selben‘, welche den oder das Andere aus der Perspektive der Identifizierbarkeit heraus betrachtet. Sie überführen das Abwesende (Signifikat) qua Repräsentation (Signifikant) in Anwesenheit und machen es damit dem Erkenntnishorizont in der Perspektive des Selben verfügbar. „Alles Wissen um das Hier ist schon Wissen für mich, der hier ist.“<sup>6</sup> Mit Lévinas gedacht kann der Andere zwar als Zeichen gelesen werden, er begegnet uns darüber hinaus und vor allem aber immer als Spur. Während das Zeichen das Abwesende in die Immanenz überführt, bedeutet die Spur jenseits des Seins, sie führt zu nichts hin, das identifizierbar, erkennbar oder verstehbar wäre. Der Andere, „der erreicht wird, ohne sich als berührt zu erweisen“<sup>7</sup>, zeigt sich als Bedeuten jenseits von Bedeutsamkeit, als Antlitz. Darstellungstheoretisch ist dieser

---

<sup>4</sup> Lévinas, Emmanuel: Zwischen uns: Versuche über das Denken an den Anderen, München [u. a.] 1995, S. 26.

<sup>5</sup> Lévinas: Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, Freiburg (Breisgau) [u. a.] 1999, S. 214.

<sup>6</sup> Lévinas: Zwischen uns, S. 40.

<sup>7</sup> Lévinas: Spur, S. 216.

Begriff spannungsgeladen, bezeichnet er einerseits das menschliche Gesicht und wird bei Lévinas doch gerade als „dem eigenen Bild entkleidet“<sup>8</sup> verstanden. Kraft seiner Epiphanie als Antlitz hört der Andere auf, eine wahre Vorstellung, ein Zeichen zu sein, über welches das Identitätsprinzip des Bewusstseins zu verfügen in der Lage wäre. Was sich im Antlitz ausspricht, ist kein Bedeuten im Sinne einer Bezeichnung, sondern die Sterblichkeit und Verletzlichkeit des Anderen, die mich angeht (*me regarde*)<sup>9</sup> und eine ethische Bewegung im ‚Ich‘ auslöst. Das Lévinas’sche Antlitz beschreibt also etwas Undarstellbares, das zugleich Fundament aller ethischen Beziehungen ist und der Darstellung nicht nur stets eingeschrieben bleiben muss, sondern sich ausschließlich als deren Anderes zeigt – und zugleich noch anders bleibend.

## II. Pas Perdu

Vor diesem Hintergrund möchte ich nun die Erzählung<sup>10</sup> AUSTERLITZ von W. G. Sebald auf ihre Darstellungsstrategie hin untersuchen. Erzählt werden die Begegnungen eines namenlosen Ich-Erzählers, der zum fast stummen Zuhörer und Chronisten der sich langsam enthüllenden Lebensgeschichte von Jacques Austerlitz wird: Als kleines Kind wird dieser von seinen Eltern aus Schutz vor dem Einmarsch der Nazis in Prag auf einen Kindertransport nach England geschickt, wo er aufwächst, ohne sich seiner ‚wahren‘ Identität zu erinnern. Erst nach mehreren Zusammenbrüchen beginnen ihn Bruchstücke seiner Erinnerung auf die Spur seiner Vergangenheit und in die Gegenwart von Prag, Theresienstadt und Deutschland zu führen. Auf formaler Ebene stellt sich AUSTERLITZ als Konglomerat vieler teleskopisch gestaffelter Teilgeschichten heraus, die alle aus der Ich-Perspektive erzählt werden und gleichberechtigt nebeneinander stehen, ja nicht einmal durch Anführungszeichen voneinander abgehoben sind, so dass sich beim Lesen immer wieder Zweifel darüber einstellt, wer gerade ‚Ich‘ sagt und die Geschichte erzählt. Sebald beschreibt das Verhältnis seines Erzählers zu den Erzählfiguren, aber auch zu sich als Autor als ein „Gefälle, das eigentlich aus seinen schwindelnden Übergängen

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 222.

<sup>9</sup> Im Französischen entsteht hier mit der Formulierung *me regarde* die schöne Doppelbedeutung von *der mich angeht* und *der mich ansieht*.

<sup>10</sup> Sebald wehrte sich immer wieder (aus gutem Grund, wie ich zu zeigen beabsichtige) gegen die Bezeichnung Roman (vgl. z. B.: Radisch, Iris: „Der Waschbär der falschen Welt“, in: DIE ZEIT 15/2001). Daher verwende ich die Bezeichnungen Prosawerk oder Erzählung.

heraus produktiv werden sollte“<sup>11</sup>. Mit dem Begriff des Schwindels rekurriert Sebald an dieser Stelle nicht nur auf das Oszillieren der erzähltheoretischen Instanzen (er betreibt kein „raffiniertes Verwirrspiel“<sup>12</sup>), sondern er bedient sich bewusst eines Verfahrens, das Topoi wie Wahrheit oder Ontologie entgegengesetzt ist. Unter Bezugnahme auf Lévinas könnte man davon sprechen, dass die Ich-Aussagen in Sebalds Texten keine kohärenten Identitäten erzeugen, die als ‚Selbstheiten‘ verstanden werden können. Während der Ich-Erzähler kaum jemals von sich selbst spricht, ist die infinite Suche nach seinem ‚Selbst‘ gerade Austerlitz‘ Geschichte. Diese impliziert die Auflösung eines vermeintlich stabilen ‚Ich‘ gegenüber einem ‚Du‘, welches nach dem Prinzip des Selben erschlossen werden könnte. Dies mag eine Begründung dafür sein, warum die zweite Person Singular in der Erzählung nicht vorkommt, nicht vorkommen kann.<sup>13</sup> Die Sebald’schen Figuren sind Selbst-los, greifen ineinander, oszillieren zwischen ‚Ich‘ und dem Anderen. Gleichzeitig ist Sebalds poetologisches Verfahren nicht als Einebnung des Abstands zwischen den Figuren zu verstehen. Vor diesem Hintergrund muss das Verfahren verstanden werden, in dem der Ich-Erzähler penibel über Ort und Art seiner Treffen mit Austerlitz Auskunft gibt. Sebalds Annäherung an Geschichte bzw. an Geschichten geht es immer auch um die Reflexion der letztlich nicht überbrückbaren Distanz zwischen dem Selbst und dem Anderen. Deswegen muss der Erzähler in AUSTERLITZ seine Funktion als Chronist auch nicht verschleiern – es ist vielmehr diese Funktion, die verhindert, den Ort des Anderen zu usurpieren und damit letztlich zu verfehlen.

Das Verhältnis zum Anderen [...] ist ein spezifisches, auf keinerlei Reziprozität zurückzuführendes Geschieden-Sein, jedoch als solches nicht ein desinteressiertes Nebeneinander-Sein, sondern [...] ein souveränes Uneins-Sein, das ‚mehr ist als das Eins-Sein‘, denn ‚gerade dieses Zu-Zweit-Sein‘ mit dem Anderen ‚ist das Menschliche‘ [...]. Nicht im Erkennen, nicht im Benennen des Anderen, auch nicht in der ‚Verschmelzung‘ mit ihm, schon gar nicht in der Gewaltbarkeit des Wollens oder Habens wird das Ich dem Du gerecht; der Andere ist niemals zu besitzen, man muss vielmehr von ihm ‚besessen‘ sein [...].<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Salzburg 1985, S. 151.

<sup>12</sup> Niehaus, Michael: „W. G. Sebalds sentimentalische Dichtung“, in: Niehaus, Michael/Öhlschläger, Claudia (Hg.): W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastellei, Berlin 2006, S. 173 – 188, hier S. 179.

<sup>13</sup> Die einzige Ausnahme ist der Besuch von Austerlitz in Prag, wo Vera ihm mit den Worten „Das bist du, Jacquot“ (Sebald: Austerlitz, Frankfurt a. M. 2003, S. 266) ein Kinderbild überreicht. Diese Episode ist nun aber gerade geeignet, die Unmöglichkeit des Du zu bestätigen, weil mit dieser Anrede eine Identität behauptet wird, deren Unzugänglichkeit gerade das Schicksal der Figur Austerlitz ist.

<sup>14</sup> Lévinas: Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur, München 1988, S. 117.

Eine so gedachte Ethik geht von der Unmittelbarkeit aus, mit welcher der Andere auftritt. Dieses Unmittelbare der Beziehung ist nach Lévinas die Rede, das Sagen. Für Lévinas steht fest, dass das Verhältnis von ‚Ich‘ und ‚Du‘ allein zu transzendieren ist, indem man den Anderen „ohne Antwort zu erwarten, in die Diachronie des Dialogs einbezieht als den, der einem vorgeordnet ist, als den, der einem vorangeht und lediglich durch seine Spur sich ausspricht“<sup>15</sup>. Dies ist nach Lévinas die eigentliche Subjektivation (Unterwerfung, aber auch Subjekt-Werdung): Nicht In-Der-Welt-Sein, sondern Infragegestellt-Sein. Positiv gewendet: Zum-Antworten-aufgefordert. In dem Moment des Angesprochen-Seins durch den Anderen ist jedes ‚Ich‘ in seiner Antwort, seiner Verantwortung unvertretbar und unersetzbar.

Bereits die erste Begegnung des Erzählers mit Austerlitz stellt das Prosawerk AUSTERLITZ unter das Signum dieser Verantwortung: Die Reisenden im Wartesaal *der verlorenen Schritte (Salles des pas perdus)* scheinen dem Erzähler „irgendwie verkleinert“<sup>16</sup>, so, als wären sie „die letzten Angehörigen eines reduzierten, aus seiner Heimat ausgewiesenen oder unter-gegangenen Volkes. [...] Eine der in der *Salle des pas perdus* wartenden Personen war Austerlitz“<sup>17</sup>. Wenn der Erzähler schließlich an Austerlitz herantritt, so in dem Bewusstsein, „daß Alleinreisende in der Regel dankbar sind, wenn sie, nach manchmal tagelang nicht unterbrochenem Schweigen, eine Ansprache finden“<sup>18</sup>. Lévinas zufolge ist Sprache nicht Bedingung für die Kommunikation der Menschen untereinander, sondern entsteht aus dem Kontakt mit dem Anderen. Entsprechend seiner Unterscheidung von Zeichen und Spur differenziert er auch zwischen einer Sprache, die eins ist mit den Vorstellungen, und einer Sprache, die als die Möglichkeit bezeichnet wird, „unabhängig von jedem den Gesprächspartnern gemeinsamen Zeichensystemen in Beziehung zu treten“.<sup>19</sup> Diese Sprache ist Nähe oder Berührung. Die Antwort des Ich-Erzählers auf Austerlitz ist sein Eintritt in den Dialog, der nur vermeintlich monologisch strukturiert ist und dessen Ziel kein informativer Austausch ist, sondern eine Nähe, in welcher Austerlitz sich aussprechend als Anderer anerkannt wird. Der Antwerpener

---

<sup>15</sup> Lévinas: Eigennamen, S. 118.

<sup>16</sup> Sebald: Austerlitz, S. 14.

<sup>17</sup> Ebd., S. 14.

<sup>18</sup> Ebd., S. 14.

<sup>19</sup> Lévinas: Spur, S. 287.

Bahnhof *Salle des pas perdus* wird damit (in der zweiten Bedeutung seines Namens) auch zum Ort der *nicht Verlorenen*

Dieses Darstellungsverfahren setzt Sebald über die in den Text eingelassenen Photographien fort. Bereits in der oben geschilderten Episode erfahren die LeserInnen, dass die Photographien von Austerlitz „zum Andenken“<sup>20</sup> an den Ich-Erzähler übergeben und von diesem in seine Geschichte eingewebt worden sind. Die Photos mögen zwar als Auslöser einer Erinnerungsarbeit von Protagonist und LeserInnen dienen (dem Patience-Spiel Austerlitz' ähnelnd, während dem sich immer neue Korrespondenzen zwischen den Bildern auftun), ihnen wohnt jedoch eine „Gegenströmigkeit“<sup>21</sup> inne. Den Motiven scheint keineswegs die Vorstellung inhärent, man könne durch sie etwas erfassen: Die verschlossenen Türen von Theresienstadt mögen am deutlichsten zeigen, dass Sebalds Photographien die Einsicht versperren und stattdessen einer dem Anderen nachspürenden Lektüre stattgeben.

„Die Dinge affizieren uns als von Anderen besessen. [...] Die Dinge als Dinge beziehen ihre erste Unabhängigkeit aus der Tatsache, daß sie mir nicht gehören – und sie gehören mir nicht, weil ich in einem Verhältnis zu den Menschen stehe, von denen sie kommen.“<sup>22</sup>

Austerlitz überantwortet dem Erzähler zum Abschied seine Bilder, „die als einziges übrig bleiben würden von seinem Leben“<sup>23</sup>. Doch schon während der Erzähler ihre erste Begegnung schildert, erzählt er davon, dass er die Bilder „von den inzwischen ganz verdunkelten Spiegeln“<sup>24</sup>, die Austerlitz im *Salle des pas perdus* aufnimmt, im Bildernachlass nicht auffinden kann. Die Bilder blinder Spiegel, die das Ab- und Vorbild des Selbst verweigern, die nur als Zäsur im Andenken an Austerlitz gedacht werden können, sind dennoch nicht verloren.

AUSTERLITZ nimmt die LeserInnen mit auf eine Reise, die niemals beim Anderen ankommt, aber auch nicht zu sich selbst zurückführt. Die Erzählung endet in der

---

<sup>20</sup> Sebald: Austerlitz, S. 361.

<sup>21</sup> Vgl.: Tischel, Alexandra: „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds Austerlitz“, in: Niehaus/Öhlschläger (Hg.): Politische Archäologie, S. 31 – 46.

<sup>22</sup> Lévinas: Zwischen uns, S. 29.

<sup>23</sup> Sebald: Austerlitz, S. 414.

<sup>24</sup> Ebd., S. 15.

Fremde, in Breendonk, bei den „letzten Nachrichten“<sup>25</sup> von zu Tode gekommenen Gefangenen der Deutschen in eroberten russischen Festungen im Jahr 1944. Unter diesen „Max Stern, Paris, 18.5.1944“<sup>26</sup>. Die von Lévinas formulierte Furcht, „im Da meines *Daseins*\* einem anderen den Platz zu rauben“<sup>27</sup>, die den Kern seiner ethischen Subjektkonzeption bildet, findet hier ihren Ausdruck: Max ist der Rufname von Sebald, der 18.5.1944 sein Geburtstag. AUSTERLITZ lässt spüren, wie untrennbar Begegnungen mit der Vergangenheit und dem Anderen miteinander, aber auch mit unserer eigenen Position, unserem Selbstverständnis verwoben sind. Der Erzählung ist der ethische Appell inhärent, den Zugang zur Welt nicht nach dem Modell der Aneignung zu betreiben, sondern sich auf die Suche nach Spuren zu begeben, deren Botschaft nie Ontologie ist, sondern immer schon Schwindel.

### **III. Das Darstellungs-/ge-/verbot**

Die Frage der Darstellung wird von Jean-Luc Nancy ins Zentrum (s)einer Auseinandersetzung mit der Shoah gestellt. Das jüdisch-christliche Darstellungsverbot ist für ihn Referenz für eine genealogische Untersuchung der Unrechtmäßigkeit einer Darstellung von Auschwitz. Nancys Ausleuchtung taucht dieses Verbot in ein neues Licht: Die ikonoklastische Auslegung des Darstellungsverbots übersieht nämlich, dass das Verbot nur eine bestimmte Lesart des Bildes verurteilt: das Götzenbild, welches nicht als Darstellung eines Gottes funktioniert, sondern hergestellter Gott ist und damit eine in sich abgeschlossene, vollendete Präsenz. Zulässig hingegen sind Bilder, welche ihre Wahrheit nur im Entzug ihrer Präsenz darbieten, als Absens (eine Wortschöpfung, die zwischen Nicht-Sinn und Abwesenheit changiert). Als ‚Bühne‘ dieser Problematik beschreibt Nancy nach dem Christentum auch die Kunst seit der Renaissance. Die Geschichte der Repräsentation ist von einer Spaltung durchzogen: einer Absenz des Dings (Problem der Reproduktion) und einem Absens im Bild (Problem der Repräsentation). Die Repräsentation ist nicht als Reproduktion des Dings zu verstehen, sondern als Darstellung im Verhältnis zu Absenz und Absens, welche die Präsenz begründen und gleichermaßen aushöhlen. Vor diesem Hintergrund muss das Dogma der Undarstellbarkeit der Shoah zunächst zwischen verschiedenen Formen der

---

<sup>25</sup> Ebd., S. 421.

<sup>26</sup> Ebd., S. 421.

<sup>27</sup> Lévinas: Zwischen uns, S. 181.

Darstellung differenzieren und zugleich thematisieren, wie der „Erfolg der Lager“<sup>28</sup> in den Kern der Darstellbarkeit selbst zielt. Nancy beschreibt die Shoah als „letzte Krise der Darstellung“<sup>29</sup>. Dabei geht es ihm nicht um darstellerische Verfahren oder Techniken, sondern er versteht Darstellung als Synonym für „die Anordnung, [...] die gewöhnlich Abendland genannt wird“<sup>30</sup>, welche im nationalsozialistischen System der Über-Repräsentation ihre Vollendung findet. Dass Darstellungsfragen im ideologischen und praktischen Dispositiv des Nationalsozialismus’ eine ausschlaggebende Rolle spielten, kulminiert im Begriff der ‚Weltanschauung‘<sup>31</sup>. Die nationalsozialistische Kultur erzeugt eine Vision von Welt, die bruchlos, restlos und in Gänze vor Augen gestellt werden kann. Am Ursprung dieser Anschauung steht der Arier als Übermensch, der die Natur jener sich selbst erschaffenden Menschheit ist. Der arische Körper ist mit der Idee einer restlosen Präsenz identisch, ist totale Verkörperung der nationalsozialistischen Idee und damit Kulturbegründer par excellence. Diesem Typus (als Verkörperung des rassistisch kodierten Nazi-Mythos) gegenüber wird der Jude nicht einmal als Anti-Typus, vielmehr als die grundsätzliche Abwesenheit von Typus überhaupt konstruiert. Der NS-Ordnung als integralen Präsenz, die auf nichts verweist als auf ihre Anwesenheit und Unmittelbarkeit, steht der Jude als Kulturzerstörer gegenüber, der keine eigene Anschauung hat und damit die authentische Präsenz des arischen Volkskörpers fraglich werden lässt. Die Konzentrations- und Vernichtungslager dienen der Verwirklichung der authentischen Präsenz durch die Vernichtung der *„Fraglichkeit der Darstellung“*<sup>32</sup>. Die Welt (= Lager)-An-Schauung, das Schauen als Institution, die das Sein formt, wird als Blickstrahl konzipiert, der nur sich selbst sieht – Nancy begreift das Lager als „Bühne“ und die „Dramaturgie“ der Lager als reine Selbst-Darstellung. Im Zentrum der Lager siedelt Nancy den Chiasmus zweier Gesichter an: Das Gesicht des lebendigen Toten (der Muselmann) und das mit einer Totenkopfmaske bedeckte Gesicht der SS. Im Willen, das zu präsentieren, was außerhalb der Präsenz liegt, den Tod nämlich, ergötzt sich die SS an der (Ent-/Ge-)Sichtung<sup>33</sup> der unzähligen Toten, als könne sie

---

<sup>28</sup> Nancy, Jean-Luc: „Das Darstellungsverbot“, in: ders.: Am Grund der Bilder, Zürich/Berlin 2006, S. 51 – 89, hier S. 62.

<sup>29</sup> Ebd., S. 63.

<sup>30</sup> Ebd., S. 65.

<sup>31</sup> Es gab sogar eine offizielle Weltanschauungsbehörde.

<sup>32</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 73.

<sup>33</sup> Vgl.: Nancy: Darstellungsverbot, S. 82.

den Blick in den Tod richten. Der Tod als Nicht-Anzueignendes wird „geraubt“<sup>34</sup> – dies setzt voraus, dass der Tod nicht mehr in die Darstellung einzubrechen vermag, was Nancy unter Rückgriff auf Améry beschreibt: Das Sterben war zwar allgegenwärtig, aber der Muselmann<sup>35</sup> kann seinen eigenen Tod nicht mehr fassen. Seiner Darstellungsmöglichkeit, seiner Anschauung (als Ideen- oder Bildordnung) beraubt, wird der Muselmann zu einer „eingemauerten Präsenz“<sup>36</sup> vor dem Henker. Das Opfer hat keinerlei Darstellungsraum mehr, der Henker nur das Ziel der Vernichtung dieses Darstellungsraums:

In Auschwitz wurde der Darstellungsraum zerdrückt und auf die Präsenz eines Blickes verkürzt, der sich den Tod aneignet, indem er sich vom toten Blick des anderen imprägniert – ein Blick, der mit nichts anderem gefüllt ist als einer dichten Leere, in welcher die vollständige Weltanschauung implodiert.<sup>37</sup>

Die Frage einer Darstellbarkeit von und ‚nach‘ Auschwitz muss mit Nancy vor dem Hintergrund der Hinrichtung (als restlose Ausrichtung wie Erschöpfung) der Darstellung stattfinden. Es ist unmöglich, das zu zeigen, was jede Möglichkeit des Bildes tötet, es sei denn, man wiederholt die Geste des Mordes. Zu denken bleibt eine in Frage gestellte Darstellung, die die Anwesenheit dessen sichtbar macht, was die Präsenz spaltet und auf ihre eigene Absenz hin öffnet. Nancys erstes ethisches Axiom besagt also, dass es notwendig ist, Darstellung als etwas zu denken, was offen und unvollständig ist, dass dieser Spalt der Repräsentation jedoch nicht als Objekt gezeigt werden darf, sondern der Darstellung selbst eingeschrieben sein muss.

#### **IV. My Father Bleeds History**

Der zweiteilige Comic MAUS (1978 – 1991) von Art Spiegelman gewann 1992 den Pulitzer Preis. In den beiden Teilen MY FATHER BLEEDS HISTORY<sup>38</sup> und AND HERE MY TROUBLE BEGAN erzählt Vladek Spiegelman, der 1944 mit seiner Frau Anja nach Auschwitz deportiert wurde, seinem Sohn, dem Comic-Zeichner Artie, Ende der siebziger Jahre in mehreren Gesprächen die Geschichte seines (zufälligen)

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 79.

<sup>35</sup> Eine ausführliche Begriffserklärung findet sich bei Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge, Frankfurt a. M. 2005. Im Allgemeinen bezeichnet Muselmann einen KZ-Häftling, der zwar noch nicht tot ist, aber auch nicht mehr lebendig wirkt.

<sup>36</sup> Ebd., S. 81.

<sup>37</sup> Ebd., S. 83.

<sup>38</sup> Der Titel des ersten Teils ist sehr unglücklich mit Mein Vater kotzt Geschichte aus ins Deutsche übersetzt worden.

Überlebens. Besonders im zweiten Band reflektiert Artie das Verhältnis zu seinem Vater, aber auch die Frage der Darstellung und sein Verhältnis zum publizistischen Erfolg des ersten Bandes.

Zwei Charakteristika des Comics erscheinen mir bemerkenswert. Zum einen ist die Simultanität zweier Zeitebenen von Bedeutung: Die Gegenwart des Erzählens als vermeintliche Autobiographie des Sohnes und die Vergangenheit des Erzählten als Zeugnis des Vaters. In MAUS wird Geschichte geschrieben, indem das Zeugnis des Vaters durch den Sohn bebildert wird. Augenscheinlichstes Merkmal dieser Bebilderung ist die Tatsache, dass alle Figuren in MAUS als Menschenkörper mit Tierköpfen dargestellt werden, wobei es sich genau genommen um Tiermasken handelt, die als Schlüssel zu der Frage begriffen werden können, wie MAUS die Frage einer Darstellbarkeit von und nach Auschwitz verhandelt. Die Kritik hat MAUS vorgeworfen, Spiegelmans Tiermetaphern (die Juden als Mäuse, die Nazis als Katzen, die Polen als Schweine) würden den Rassismus der Nazis affirmieren oder die Shoah zu einem quasi ‚natürlichen‘ Ereignis machen – Katzen fräßen nun mal Mäuse. Betrachtet man die Tierköpfe in MAUS jedoch genauer, fällt auf, dass sie höchst schematisch gezeichnet sind und im eigentlichen Sinn keine Gesichter darstellen, weil man die Figuren nicht mit ihrer Hilfe auseinanderhalten kann. Dies findet seine Fortsetzung in der Entdeckung, dass in manchen Szenen die Tierköpfe tatsächlich aufgrund eines Verschlussmechanismus‘ als Masken zu erkennen sind: Während Vladek immer wieder davon berichtet, dass er sich als Pole ausgegeben hat (und folglich mit einer Schweinemaske über seinem Mäusekopf gezeichnet wird), erscheint Arties Mausegesicht in mehreren Szenen als Maske, hinter der Haare und ein unrasierter Bart erkennbar werden. Die vermeintlichen Tiergesichter sind also Masken, die auf ein ‚Dahinter‘ verweisen, dass sie allerdings niemals enthüllen. Was also wird durch die Masken (im Sinne eines ‚davor‘) vorgestellt? In DER NAZI-MYTHOS<sup>39</sup> bezeichnen Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe den Nazismus als Mythos des Mythos, d. h. als Mythos von der schöpferischen Kraft des Mythos‘. Die mythische Kraft ist wie die der Projektion eines Bildes (z. B. der Arier), mit dem man sich identifiziert. Der Mythos ist also eine Fiktionierung, dessen Rolle es ist, Modelle

---

<sup>39</sup> Vgl.: Nancy/Lacoue-Labarthe, Philippe: „Der Nazi-Mythos“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Christoph (Hg.): Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren, Wien 1997, S. 158 – 190.

oder Typen vorzuschlagen, durch deren Nachahmung das Individuum sich selbst fassen und identifizieren kann. Der Typus, indem sich der Mythos verkörpert, ist zugleich das Modell der Identität und seine gegebene, wirklich geformte Realität.<sup>40</sup> Die Funktion dieses mythischen Identifizierungsapparats erfüllen die (immer wieder unsichtbaren) Tiermasken in MAUS. Während Bachtin oder Caillois kultische Masken als Öffnungen des Körpers beschreiben, sind die Masken in MAUS vielmehr regulative, abgrenzende Identifizierungen, die immer wieder unsichtbar werden, d. h. ihre Existenz als Masken nicht zu erkennen geben, sich als Identität naturalisieren. Gleichzeitig macht MAUS dieses Verfahren in seiner Darstellungsweise ansichtig: Statt der Frage eines ‚wahren‘, ontologischen Dahinters zu verfallen, also die Tiermasken abzuschaffen, wirft Spiegelmans Comic vielmehr die Frage nach den Kräfteverhältnissen auf ihrer Oberfläche auf. So kann in MAUS die weltanschauliche Strategie der Nazis zum Ausdruck gebracht werden, ohne dass Spiegelman sie reproduzieren würde: Die Masken erscheinen im Nancy'schen Sinne als Bilder, welche von ihrem Grund abgehoben und entbunden sind. Dieser Spalt in der Darstellung wird auch im Erzählen des Comics thematisiert. MAUS wird als Ergebnis eines Zeugenberichts vorgestellt (Vladek), das jedoch durch Artie bebildert wird. Ein-Bildungskraft (zwischen *sich einbilden* und *bebildern*) als Voraussetzung jeder Darstellung wird bei Nancy nicht als die Fähigkeit begriffen, Abwesendes darzustellen, sondern vielmehr als die Kraft, die Form aus der Abwesenheit in die Präsenz zu ziehen, also in die Vorstellungskraft. Dabei geht es nicht darum, dem Ereignis seine Realität zu nehmen, sondern die Verhandlung dieser Realität als eine diskursive und die Vermittlung als eine Frage von Darstellung zu bestimmen – immer wieder thematisiert Artie im Comic die Suche nach einer geeigneten Darstellungsform. Das Verhältnis von Bildern und Gewalt wird nicht nur für die historische Situation, sondern auch für die konkrete Comic-Zeichnung u. a. in jener Episode thematisiert, da Vladek seinem Sohn von den Selektionen in Auschwitz berichtet.

---

<sup>40</sup> Die rassistische Ausprägung des Nazi-Mythos' erklären Nancy und Lacoue-Labarthe durch ein historisches Identitätsproblem der Deutschen.

„Gesicht nach links“ zitiert Vladek und demonstriert seinem Sohn, wie er seinen Körper vor der SS von allen Seiten präsentieren musste. Dabei dreht er sich entgegen dem Uhrzeigersinn quasi in der Zeit zurück: Im letzten Bild steht er nackt und abgemagert nicht länger vor seinem Sohn, sondern vor Dr. Mengele und einem SS-Offizier. Diese (verstörende) Parallelisierung der Position von Artie und den Nazis darf aber nicht als Gleichstellung missverstanden werden. Vielmehr handelt es sich um eine aufzeigende Assoziation, durch die Spiegelman seine einbildende Machtposition gegenüber dem Zeugnis des Vaters aufzeigt. Durch diese Strategie wird in MAUS die Geschichte des Vaters nicht als in sich abgeschlossene Realität präsentiert, sondern die Fraglichkeit der Darstellung bleibt der Darstellung eingeschrieben.

## **V. Was bleibt von Auschwitz?**

Dem Diktum der Undarstellbarkeit der Shoah setzen W. G. Sebald und Art Spiegelman Darstellungsstrategien entgegen, in deren Kern eine Lücke wie eine offene Wunde klafft. Diese Wunde lässt sich mit Giorgio Agamben als Zeugnis bestimmen. Mit dem dritten Band seiner HOMO SACER-Reihe fragt er danach, „was von Auschwitz bleibt“ und möchte eine „ethische und politische Bedeutung der Vernichtung“<sup>41</sup> erarbeiten. Im Zentrum dieser neuen Ethik situiert er das Zeugnis, die Aporie von Auschwitz: Die Überlebenden legen Zeugnis für etwas ab, das nicht bezeugt werden kann. Im Kern des Zeugnisses klafft eine Lücke. Doch nur durch diese Lücke wird es konstituiert, unterscheidet sich das Zeugnis vom Wissen. Diejenigen, die bis heute auf der Unsagbarkeit / Undarstellbarkeit von Auschwitz insistieren, aus Auschwitz eine absolut von der Darstellbarkeit getrennte Realität machen, zerstören die Möglichkeit des Zeugnisses. Der Andere ist uns nach Lévinas jedoch nicht einfach (dualistisch gedacht) entzogen, er ist schon immer Ausgangspunkt der Konstruktionen unseres Selbst und der Ordnung, in der wir leben. Der Weg von der Lagererfahrung über das verschwundene Lager, die Spurensuche im Raum und am Körper münden im Zeugnis als Akt einer Autor-Funktion (Agamben) oder Ein-Bildung (Nancy), in welchem die Pflicht zur Vergangenheitstreue und die Notwendigkeit der Vorstellungskraft sich im gleichzeitigen Zeugen und Bezeugen synthetisieren. AUSTERLITZ und MAUS zeigen, dass der Umgang mit Nazismus und Shoah nicht von der Prämisse einer abgeschlossenen Vergangenheit ausgehen kann, sondern mit Blick auf die

---

<sup>41</sup> Agamben: Was von Auschwitz bleibt, S. 7

Gegenwart und ihre Verflechtung in die Geschichte gedacht werden muss. Um mit Claude Lanzmanns Film SHOAH zu formulieren: „Die Handlung beginnt in unseren Tagen ...“<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Lanzmann, Claude: Shoah. Eingangssequenz. Claude Lanzmann: Shoah, DVD, 566 Minuten, Frankreich 1985.

---

## Referenzen

- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M. 2005.
- Esterbauer, Reinhold: „Schattenspendende Moderne. Zu Lévinas Auffassung von Kunst“, in: Freyer, Thomas/Schwenk, Richard (Hg.): *Emmanuel Lévinas – Fragen an die Moderne*, Wien 1996.
- Hart Nibbrig, Christiaan: *Was heißt Darstellen?*, Frankfurt a. M. 1994.
- Claude Lanzmann: *Shoah*, DVD, 566 Minuten, Frankreich 1985.
- Lévinas, Emmanuel: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München 1988.
- Lévinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg (Breisgau) [u. a.] 1999.
- Lévinas, Emmanuel: *Zwischen uns: Versuche über das Denken an den Anderen*, München [u. a.] 1995.
- Nancy, Jean-Luc: „Das Darstellungsverbot“, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 51-89.
- Nancy/Lacoue-Labarthe, Philippe: „Der Nazi-Mythos“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. 158-190.
- Niehaus, Michael: „W. G. Sebalds sentimentalische Dichtung“, in: Niehaus, Michael/Öhlschläger, Claudia (Hg.): *W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin 2006, S. 173-188.
- Radisch, Iris: „Der Waschbär der falschen Welt“, in: DIE ZEIT 15/2001.
- Sebald, W. G.: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg 1985.
- Tischel, Alexandra: „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds Austerlitz“, in: Niehaus, Michael/Öhlschläger, Claudia (Hg.): *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin 2006, S. 31-46.

Zimmermann, Mayte: „Die Wunde in der Darstellung“, 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. 18-31, DOI 10.21248/thewis.4.2010.53.

## **Am Ende bleiben Touristen**

**Robert Thalheims AM ENDE KOMMEN TOURISTEN und Giorgio  
Agambens WAS VON AUSCHWITZ BLEIBT**

Rosa Wernecke

### **Abstract**

In Robert Thalheims Film AM ENDE KOMMEN TOURISTEN aus dem Jahr 2007 absolviert der deutsche Abiturient Sven Lehnert seinen Zivildienst in der Mahn- und Gedenkstätte Auschwitz in Oświęcim, einer Kleinstadt in Polen. Der Film eröffnet mit Svens Ankunft in Oświęcim und begleitet ihn bei seinen Aufgaben in der Jugendbegegnungsstätte und bei seinen Aktivitäten außerhalb der Gedenkstätte. Während seines Aufenthalts wird er mit den unterschiedlichen Lebensrealitäten konfrontiert, die mit Auschwitz und Oświęcim zusammenhängen: mit dem Moralverständnis des deutschen Leiters der Jugendbegegnungsstätte, Klaus Herold, der die Jugendlichen in pädagogischen Gesprächsrunden anleitet; mit den Zukunftsvisionen der in Oświęcim geborenen Ania Lanuszevska, die für das Museum als *tourist guide* arbeitet, sich aber eine Perspektive außerhalb von Oświęcim wünscht; und mit den Schwierigkeiten ihres Bruder Krzysztof, der in einer örtlichen Heavy Metal Band der Leadsänger ist und kürzlich von den örtlichen Chemiewerken entlassen wurde. Im Mittelpunkt aber steht die Konfrontation mit Stanislaw Krzeminski, einem ehemaligen Häftling von Auschwitz, der auf dem Gelände der Mahn- und Gedenkstätte lebt und arbeitet und dessen Betreuung und Unterstützung zu den Aufgaben von Sven gehört. Um die Beziehung zwischen diesen beiden Figuren geht es mir in meiner nachfolgenden Überlegung zum Thema des Zeugnisses und speziell des Verhältnisses von Zeugnis-Hörendem und Zeugnis-Gebendem.

### **Koffer ohne Inhalt**

Immer wieder tauchen in AM ENDE KOMMEN TOURISTEN Bilder von Koffern auf. Am Anfang sieht man, wie Sven seinen Koffer bei seiner Ankunft aus der Zugtür trägt. Bei seiner Besichtigung der Mahn- und Gedenkstätte betritt er in einer Szene einen Raum voller Koffer. Und Stanislaw Krzeminski arbeitet die meiste Zeit des Tages in seiner Werkstatt an Koffern, von denen man im Laufe des Films erfährt, dass sie den

Selektierten in Auschwitz auf der Rampe abgenommen wurden. Mit großer Sorgfalt ersetzt er Scharniere, leimt gebrochene Leisten und kleidet die Koffer innen neu aus. Es gehört zu Svens Aufgaben innerhalb seines Zivildienstes, dass er die Koffer für Krzeminski zwischen seiner Werkstatt und dem Museum, in dem Gegenstände für die Ausstellung vorbereitet werden, hin und her fährt. In Nebensätzen wird deutlich, dass Krzeminski maßgeblich daran beteiligt war, die konservatorische Abteilung in Auschwitz nach dem zweiten Weltkrieg aufzubauen, und dass er die Arbeit an den Koffern als seine Lebensaufgabe betrachtet. Bei einem seiner Transporte bekommt Sven mit, dass die Wissenschaftler der konservatorischen Abteilung mit Krzeminskis Arbeit nicht zufrieden sind. Sie verbieten Sven sogar, weitere Koffer zu Krzeminski zu transportieren, weil dessen Methoden veraltet seien. Anstatt die Koffer technisch anspruchsvoll zu konservieren, um sie vor dem Verfall zu schützen und für die Ausstellung des Museums zu präparieren, versuche Krzeminski, die Beschädigungen der Koffer zu reparieren. „Er war eben nie auf der Universität“, urteilt einer der Wissenschaftler über Krzeminskis Arbeit.<sup>1</sup> Sven versucht, Krzeminski das Verschwinden der Koffer erst unter einem Vorwand zu erklären. Als er seine Enttäuschung bemerkt, bringt er das aber nicht übers Herz und beginnt dann, die Koffer für ihn zu stehlen. Nachdem die Wissenschaftler den Kofferschwund entdeckt und Sven und Krzeminski zur Rede gestellt haben, spricht Krzeminski zum ersten Mal direkt zu Sven über seine Zeit in Auschwitz:

Wir hatten nur eine Stunde, um das Gepäck, die Koffer und Dinge der Häftlinge aus der Rampe wegzubringen. Ich habe versprochen. Diese Leute, die Familien, Kinder. Dass sie die Koffer zurückbekommen.<sup>2</sup>

Giorgio Agamben geht bei seinen Untersuchungen zum Zeugnis in WAS VON AUSCHWITZ BLEIBT von einer Lücke aus. Dem Zeugnis wohnt ein Mangel inne, der nach Agamben mit *Levis Paradox* zu erklären ist. Die Überlebenden können Zeugnis ablegen, aber nicht vollständig. Agamben hat aus den Zeugnissen Überlebender unter verschiedenen Bezeichnungen für einen kurz vor dem Tode stehenden Häftling die des „Muselmanns“ ausgewählt und verwendet diese Bezeichnung mit ihrer Spezifik, um die Figur des Zeugen zu erklären. Die wirklichen Zeugen, die den Weg bis in die

---

<sup>1</sup> Thalheim, Robert: Am Ende kommen Touristen, Deutschland 2007 (im Nachfolgenden: AEKT), 00:48:54.

<sup>2</sup> AEKT: 01:11:57.

Gaskammer gegangen sind, die „Muselmänner“<sup>3</sup>, können kein Zeugnis mehr ablegen. Überlebende von Auschwitz, die wie Primo Levi Zeugnis ablegen, bezeugen demnach vor allem die Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen. Das Zeugnis der Überlebenden wird gleichzeitig zu einer Unmöglichkeit wie auch zur einzig möglichen Repräsentation, es bezeugt seine eigene Unmöglichkeit. Ihr Zeugnis „[beruht in seiner Gültigkeit] wesentlich auf dem, was ihm fehlt; in seinem Zentrum enthält es etwas, von dem nicht Zeugnis abgelegt werden kann, ein Unbezeugbares, das die Überlebenden ihrer Autorität beraubt“<sup>4</sup>. Genauer gesagt: Das Zeugnis ist eine *Möglichkeit*, die durch die Unmöglichkeit der Toten zu sprechen ihre Notwendigkeit begründet, und gleichzeitig eine *Unmöglichkeit*, die durch die Möglichkeit zu sprechen gesagt wird.<sup>5</sup> Auf diese fundamentale duale Struktur des Zeugnisses kommt es Agamben an. Es besteht immer eine Spaltung, nicht nur im Zeugnis selbst, sondern auch in seinem Subjekt, das erst in dieser „Differenz und Ergänzung einer Unmöglichkeit und einer Möglichkeit zu sagen“<sup>6</sup> konstituiert wird.

Dies bedeutet es, ‚Subjekt einer Entsubjektivierung zu sein‘, deswegen ist der Zeuge – das moralische Subjekt – dasjenige Subjekt, das Zeugnis ablegt von einer Entsubjektivierung.<sup>7</sup>

Das Zeugnis entsteht erst durch die „Einheit-Differenz“<sup>8</sup> von Zeuge und Muselmann und basiert deshalb wesentlich auf einer Unzuschreibbarkeit, einer Intimität sowie einer absoluten Teilung: von Mensch – Nicht-Mensch und von Subjektivierung – Entsubjektivierung. Es entsteht eine Lücke, in der etwas übrig bleibt, eine Art Rest zwischen der Sprache und der Nicht-Sprache: „So sind die Zeugen von Auschwitz weder die Toten noch die Überlebenden, [...] sondern das, was als Rest zwischen ihnen bleibt.“<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> Die Figur des Muselmanns als Paradigma für den lebenden Toten und den wahren Zeugen zu wählen, ist bei genauerer Betrachtung nicht unproblematisch, wie Agamben auch am Ende des Buchs eingesteht: Es existieren viele Zeugnisse von Überlebenden, die selber während ihrer Inhaftierung physisch und psychisch im Zustand eines Muselmanns waren. Es geht mir hier aber vor allem um die Denkfigur, die Agamben als Levis Paradox bezeichnet.

<sup>4</sup> Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge, Frankfurt a. M. 2003, S. 30.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>6</sup> Ebd., S. 131.

<sup>7</sup> Ebd., S. 132.

<sup>8</sup> Ebd., S. 131.

<sup>9</sup> Ebd., S. 143.

Agambens Denkmodell der Einheit-Differenz lässt sich bildhaft auf die Koffer übertragen. Ihnen ist ein doppelter Mangel inhärent, da sie zum einen ihre Funktion als Koffer wegen ihrer Reparaturbedürftigkeit nicht ausüben können, und ihnen zum anderen ein Besitzer fehlt, der sie benutzen kann. Darüber hinaus lässt sich das Paradox der untrennbaren Teilung auch in Krzeminskis Umgang mit den Koffern lesen. Indem er sich immer wieder mit den Koffern auseinandersetzt und sie repariert, verweist er auch immer wieder auf den Mangel, der dieser Arbeit und den Objekten innewohnt: Er kann sein Versprechen, das er den Ankommenden auf der Rampe gab, nicht einhalten, da alle Besitzer der Koffer tot sind. Trotzdem hört er nicht auf, die Koffer mit großer Mühe zu reparieren, im Versuch, das Versprechen doch noch einzuhalten. In seiner Arbeit mit den Koffern scheint sich die Einheit-Differenz von Überlebenden und Toten zu materialisieren. Die nicht zu füllende Leere in den Koffern steht einerseits für das fehlende dazugehörige Leben, andererseits für die trügerische Hoffnung Krzeminskis auf die Wiederkehr desjenigen, dem der Koffer einst gehörte. Die Unmöglichkeit sowie die Notwendigkeit, die die Grundzüge des Zeugnisses ausmachen, lassen sich von seiner Tätigkeit, die ihm das Gefühl gibt, gebraucht zu werden, bildlich ableiten. Der Anstoß für Krzeminski, die Koffer zu reparieren, geht einher mit einem fundamentalen Scheitern. Aber eben dieses Scheitern erhebt den Koffer zum Symbol einer nicht zu schließenden Lücke. Krzeminski stellt diese Lücke immer wieder her.

### **Eine (Nicht-)Sprache finden**

Sven hilft Krzeminski aber nicht nur beim Transport der Koffer, er fährt ihn auch zu seinen Vorträgen. Dort spricht Krzeminski zum Beispiel zu Jugendgruppen oder Auszubildenden im Ort über seine Erfahrungen in Auschwitz. Außerhalb von diesen Vorträgen spricht Krzeminskis aber nicht mit Sven über das, was er in Auschwitz erlebt hat. Ein Austausch über die Vergangenheit geschieht hier eher über Umwege, zum Beispiel, als Sven Krzeminski hilft, eine Glühbirne auszuwechseln und darüber auf Krzeminskis Alter zu sprechen kommt. Der Film zeigt aber, dass es eine Art der Kommunikation gibt, die gerade vermittelt über ein *Nicht-Sprechen* stattfindet.

Stanislaw Krzeminski wird gebeten bei der Eröffnung des Gedenksteines für die Inhaftierten von Auschwitz-Monowitz als Zeitzeuge zu sprechen. Der Stein wurde von einer deutschen Lehrlingsgruppe des Chemiewerks Rohn Chemie errichtet. Die

Szene wird mit einem kurzen Wortwechsel von Sven und Krzeminski eingeleitet, während sie aus dem Auto steigen:

Sven: „Wir sind ein bisschen spät dran. Die anderen warten schon alle.“  
Krzeminski: „Sie fangen nicht ohne mich an.“<sup>10</sup>

Krzeminski berichtet in seinem Vortrag von den Selektionen auf dem Appellplatz von Auschwitz-Monowitz, an dessen Stelle die Einweihung stattfindet. Andrea Schneider, ein Vorstandsmitglied des Chemiewerkes, unterbricht ihn plötzlich mitten in einem Satz und fängt an, zu applaudieren. Es folgt eine Naheinstellung auf Krzemiskis Gesicht, sein Mund steht vor Erstaunen oder Fassungslosigkeit etwas offen. Dann sieht man ein kurzes Bild von den applaudierenden Zuhörern, unter ihnen Klaus Herold und Ania, die für die anwesenden Polen übersetzt hat. Darauf eine ähnliche Naheinstellung auf Svens Gesicht, dessen Gesichtsausdruck demjenigen Krzemiskis ähnelt.<sup>11</sup> Würde man diese beiden Einstellungen nebeneinanderlegen, würde es so anmuten, als schauten sich Krzeminski und Sven in diesem Moment an. Beide Gesichter sind in einer Starre gefangen, einer Sprachlosigkeit, der anzumerken ist, dass vor ihr oder nach ihr die Sprache wieder einsetzt. In dieser Starre könnte man einen Ansatz von Bestürzung oder Hilflosigkeit lesen. In ihrem Blick zueinander manifestiert sich die Verbindung des Erzählenden und des Hörenden, des Zeugen und seines Zuhörers. Aber paradoxerweise findet in diesem Moment die Sprache nicht statt. Sie wird vielmehr vermisst.

„Um das Zeugnis überhaupt hervorzubringen [...] bedarf es einer zuhörenden Person, die eine Art zweiter Zeugenschaft übernimmt“<sup>12</sup>, schreibt Ulrich Baer in seiner Einleitung zu NIEMAND ZEUGT FÜR DEN ZEUGEN. So wie nach Agamben der Zeuge und der Muselmann untrennbar miteinander verbunden sind, bilden auch Zeuge und Zuhörer eine ähnliche Einheit. Nach Dori Laub muss das Zeugnis als Akt begriffen werden, als Wissen, das erst im Prozess von Zuhören und Gehörtwerden hervorgebracht wird.<sup>13</sup> Dabei fungiert der Zuhörer als eine leere Fläche, auf der das

---

<sup>10</sup> AEkT: 00:56:10.

<sup>11</sup> AEkT: 00:59:32 – 00:59:40.

<sup>12</sup> Baer, Ulrich: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt a. M. 2003, S. 15.

<sup>13</sup> Laub, Dori: „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit zuzuhören“, in: Baer (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen, S. 68.

Ereignis zum ersten Mal eingeschrieben wird.<sup>14</sup> Somit ist der Zuhörer maßgeblich an dem Hervortreten des Zeugnisses beteiligt. Dadurch, dass das Ereignis in dem Moment zwischen Erzählendem und Hörendem hervorgebracht wird, wird der Erzählende zum Zeugen und der Hörende zum Zeugen des Zeugen. Diese „zweite Zeugenschaft“<sup>15</sup> gibt dem Zuhörer die Gelegenheit

das von anderen erlittene Leid im Verhältnis zur eigenen Geschichte zu sehen und uns somit der eigenen Rolle und Verantwortung in dieser Geschichte und in der Gegenwart bewusst zu werden.<sup>16</sup>

Dabei kann das Bezeugen des Zeugnisses auch eine Überforderung bedeuten:

[Deswegen] brauchen wir Texte und Darstellungsformen, die unsere übermäßige Belastung durch das Empfangen von Zeugnissen zugleich auffangen und umsetzen können.<sup>17</sup>

In AM ENDE KOMMEN TOURISTEN mutet Sven oft als Beobachter, Zuschauer oder eben Zuhörer an. Explizit zum Zeugen des Zeugen wird er in wenigen Szenen; zum einen als Teil der zuhörenden Gruppen bei Krzeminskis Zeitzeugengesprächen oder Vorträgen, zum anderen in der Szene, als Krzeminski ihm in Verbindung zu den Koffern von dem Sonderkommando berichtet, dessen Teil er war. Implizit tritt Sven aber die meiste Zeit als der Zeuge des Zeugen auf. Indem er Krzeminski durch seinen Alltag begleitet, wird er zum Zeugen dessen, was in den eindeutig historischen Zeugnissen fehlt: Nämlich der Auseinandersetzung der Überlebenden der Shoah mit ihrer Vergangenheit in der Gegenwart. Sven nimmt Anteil an Krzeminskis Vergangenheit in alltäglichen Situationen: In der Werkstatt erlebt und unterstützt er Krzeminski bei seiner täglichen Arbeit, mit dem Auto fährt er ihn zu seinen Terminen. Gleichzeitig geben die Koffer in der Werkstatt und die Lieder von Schubert, die Krzeminski im Auto hören möchte, Sven eine Ahnung von Krzeminskis Vergangenheit.

„[Der Zuhörer] sucht nach etwas nicht Vorhandenem: Er sucht nach dem Bericht, der erst noch zu geben ist. [...] [Der eigentliche Akt] beginnt damit, dass jemand über etwas Abwesendes aussagt.“<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 68.

<sup>15</sup> Baer: „Einleitung“, S. 15.

<sup>16</sup> Ebd., S. 18.

<sup>17</sup> Ebd., S. 26.

<sup>18</sup> Laub: „Zeugnis ablegen“, S. 68.

In der beschriebenen Szene ist Sven zunächst einer der Zuhörer. Krzeminski wird im Rahmen seines Vortrags zum Zeugen, der über die Erlebnisse in Auschwitz berichtet. Durch die Unterbrechung des Vortrags gerät das Verhältnis von Zuhörer und Erzähler aus dem Gleichgewicht und das Zeugnis bleibt ungehört. Die Einstellung auf die applaudierenden Gäste, gerahmt von den Nahaufnahmen auf Sven und Krzeminski, stellt die Frage auf: Wer kann den Berichten über die Shoah zuhören, wer spricht hier eigentlich zu wem? Die Gäste in der Szene der Einweihung machen dabei eher den Eindruck, als müssten sie zuhören. Sie bilden den Teil der Gesellschaft ab, der sich verpflichtet fühlt zuzuhören, aber nicht wirklich zuhören will. Für Krzeminski hat das Sprechen über Auschwitz immer mit einem Paradox zu tun: er gibt denen eine Stimme, die nicht mehr sprechen können. In dieser Szene kommt hinzu, dass er zu solchen spricht, die nicht zuhören können oder wollen. Er wird nicht nur durch die Toten seiner Autorität beraubt, den Einzigen, die wirklich Zeugnis abgeben könnten, sondern auch durch die Lebenden, die Menschen in der Gegenwart. Andrea Schneiders Eingriff in den Vortrag steht für die abgebrochene Kette des Bezeugens. Dadurch, dass sie Krzeminski das Wort abschneidet, nimmt sie sich die Macht zu entscheiden, wann das Zeugnis aufhört. Sie, die zunächst einmal keine andere Rolle außer dem Zuhören hat, weist dem Zeugnis Krzeminski seinen Platz zu.

Darüber hinaus steht die Szene für das Paradox nach Primo Levi: Wenn man die Situation im Sinne Agambens weiterdenkt, wird deutlich, dass sie vom Akt des Aussagens gleichsam unabtrennbar ist. In den Bildeinstellungen von Sven und Krzeminski wird über die Filmsprache Zeugnis abgelegt von einer Sprachlosigkeit, vom Nicht-Sein-Können der Sprache. Indem es diesen Anblick oder diese Starre gibt, wird etwas gesagt über das Fehlen des Zeugnisses, seine Abwesenheit. Die Sprachlosigkeit spricht, und zwar vom Verlust der Sprache. Und auch das ist ein Teil des Zeugnisses, tritt aus seiner dualen Struktur hervor.

In der Schnittfolge der beiden Einstellungen auf Sven und Krzeminski offenbart sich außerdem bildlich eine Lücke zwischen dem Zuhörenden und dem Erzählenden. Diese Lücke stellt sich in der Filmsprache als eine räumliche dar, in der zwischen den beiden Figuren die Sprachlosigkeit als müder und braver Applaus ertönt. Liest man diese Lücke auf der theoretischen Folie Agambens, wird deutlich, dass sie dem Zeugnisablegen zugehört, sogar ein wesentlicher Teil davon ist. Wie der sprechende

Zeuge vom stummen Muselmann durch eine kategorische Grenze geschieden ist, so ist es auch der Zuhörer vom Zeugen. Dies äußert sich in der Notwendigkeit der Anwesenheit des Hörenden für das Hervortreten des Zeugnisses einerseits und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, als Hörender das Bezeugte zu teilen. Er war schließlich nicht dabei und kann das auch nicht nachholen. Die beiden Bildeinstellungen, die ein Verhältnis zwischen Sven und Krzeminski in der Situation aufbauen, sind deswegen so aussagestark, weil hier ein Unvermögen dargestellt wird. Dieses Unvermögen birgt zwei Seiten: Einerseits zeigt es die Beschaffenheit des Zeugnisses, von der Unmöglichkeit Zeugnis abzulegen. Andererseits spricht es von der Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen, aufgrund des Verlusts der Hörenden. Nach Dori Laub ist der Hörende genauso am Akt des Zeugnisablegens beteiligt wie der Sagende. Svens Gesicht vervollständigt somit als Hörender gegenüber Krzeminski die potentielle Möglichkeit des Berichtabgebens und steht gleichzeitig für die Unzulänglichkeit des Hörenden, der niemals nachvollziehen kann, was der andere erlebt hat.

### **Was am Ende bleibt**

*Am Ende kommen Touristen*: Zunächst steht der Titel des Films für die Szene an seinem Ende. Sven trifft am Bahnhof auf eine desorientierte Schülergruppe, die den Weg zur Jugendbegegnungsstätte sucht. Anstatt wie ursprünglich geplant den nächsten Zug nach Hause zu nehmen, entschließt sich Sven, die Gruppe auf ihrem Weg zur Jugendbegegnungsstätte zu begleiten. Im Bus dorthin hält der Lehrer Sven einen Monolog über dessen „Vorbildlichkeit“<sup>19</sup>.

Auf der einen Seite steht also diese *Vorbildlichkeit* eines jungen Menschen, der seine Arbeitskraft für die Aufgaben der Mahn- und Gedenkstätte Auschwitz zur Verfügung stellt und der durch seine Aufgaben in diesem Rahmen zu einem Begleiter des Zeugen wird und letztendlich auch zu dessen Zuhörer. Auf der anderen Seite steht die Schulklasse stellvertretend für die Touristenmassen, die Tag für Tag durch das Lagertor mit der Aufschrift *Arbeit macht frei* strömen und Teil eines ‚Gedenkstätten-tourismus‘ werden, innerhalb dessen das jeweilige Anliegen in der Menge nicht mehr auszumachen ist. Der Film vermittelt also das Bild von einem Tourismus, der bestimmten festgelegten Konventionen folgt, in denen die Besucher

---

<sup>19</sup> AEKT: 01:17:40.

das Gelände begehen, fotografieren und hinterher in der ‚pädagogischen‘ Sitzung mit Klaus Herold über eine *Mind Map* auch reflektieren können. Demgegenüber steht die individuelle Auseinandersetzung mit Auschwitz als einem Ort der Erinnerung, die bis in die Gegenwart reicht: Das Verhältnis von Sven und Krzeminski steht für eine solche singuläre Auseinandersetzung, in der Sven als Zuhörer und Begleiter in der Gegenwart von Krzeminski mit dessen Vergangenheit und Erinnerungen konfrontiert wird.

Der Titel kann also auch als Frage danach gelesen werden, wie wir uns individuell und gemeinschaftlich heute mit der Shoah auseinandersetzen. Gehören wir zu den ZuhörerInnen oder sind wir Teil der Touristen? Wenn Agamben in seiner Buchüberschrift fragt, *was von Auschwitz bleibt*, dann lautet Robert Thalheims Antwort zunächst: *Am Ende bleiben die Touristen*. Und doch kann man die ausschnittshafte Untersuchung des ‚Paradox‘ des Zeugnisses anhand der zwei Situationen zwischen Sven und Krzeminski als einen Möglichkeitsraum verstehen, in dem die singuläre Rolle über den Tourismus hinaus begriffen werden kann: als eine des Zuhörens und Gewährwerdens. Die zu hörende Lücke im Zeugnis bezeichnet nicht nur die Nicht-Sprache in der Sprache, sondern auch die Vergangenheit in der Gegenwart. Die Vergangenheit von Auschwitz reicht dabei nicht nur in die Gegenwart von Auschwitz/Oświęcim, die Vergangenheit von Krzeminski nicht nur in die Gegenwart von Krzeminski und Sven hinein; sie reichen in alle Gegenwarten hinein. Die Shoah kann nicht als ein einzigartiger und einmaliger Fehler in der Vergangenheit betrachtet werden, die Ereignisse in Auschwitz müssen vielmehr auch als Zäsur in der Geschichte gesehen werden, von der aus alle weiteren Diskurse zu denken sind, sei es politisch, ethisch, oder auf der Ebene der Repräsentation.

Was zu lesen bleibt, sind Spuren, Asche, Abdrücke, sprich die Umrisse dessen, was aus der deutschen Sprache und Kultur für immer verloren ist und nun als unwiederbringliche Abwesenheit dieser Sprache und Kultur von innen ihre Form, und möglicherweise ihre Bestimmung für die Zukunft, gibt.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Baer: „Einleitung“, S. 26.

---

## Referenzen

- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M. 2003.
- Baer, Ulrich: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. M. 2003.
- Laub, Dori: „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit zuzuhören“, in: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen*, S. 68.
- Thalheim, Robert: *Am Ende kommen Touristen*, Deutschland 2007.

Wernecke, Rosa: „Am Ende bleiben Touristen: Robert Thalheims AM ENDE KOMMEN TOURISTEN und Giorgio Agambens WAS VON AUSCHWITZ BLEIBT“, 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. 32-41, DOI 10.21248/thewis.4.2010.54.

## Von Auschwitz schweigen: Sprachlosigkeit und Shoah

Elise von Bernstorff

### Abstract

In diesem Artikel möchten wir zwei Momente des Schweigens im Kontext der Shoah untersuchen: In einem ersten Schritt werden wir die systematische Zerstörung der Sprache der Inhaftierten in den Lagern am Zeugenbericht IST DAS EIN MENSCH? des Auschwitz-Überlebenden Primo Levi nachzeichnen und anhand der Texte WAS VON AUSCHWITZ BLEIBT von Giorgio Agamben und DAS DARSTELLUNGSVERBOT von Jean-Luc Nancy diskutieren. In einem zweiten Schritt sollen zwei Versuche dargestellt werden, das Schweigen über Auschwitz zu brechen und eine Sprache zu finden, mit der im Bewusstsein der Mittel von Auschwitz gesprochen werden kann: Das erst in den 80er Jahren in den öffentlichen Sprachgebrauch eingegangene Wort *Shoah* und das 2005 eröffnete DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS werden wir als Versuche lesen, einen Bruch, eine Lücke, ein Schweigen in das Sprechen über und das Erinnern an die Shoah einzulassen.

### 1. Einleitung

Schweigen erscheint im Diskurs über die Shoah gleichermaßen als Last (nicht sprechen zu können<sup>1</sup>) wie als Entlastung (nicht sprechen zu müssen, als Selbstschutzfunktion von Tätern und Opfern), als Verbot (die Geschehnisse nicht sprechend zu ent- oder verstellen) wie als Gebot (die Pflicht, das Gedenken sprechend zu aktualisieren). Es erscheint als *Wegschweigen*, als Leugnung der Existenz von Vernichtungslagern, Unterlassung von Hilfeleistung und Widerstand der

---

<sup>1</sup> Die wenigen Überlebenden der Shoah stehen den traumatischen Erfahrungen mit sprachlosem Entsetzen gegenüber. Vom Versuch der Opfer das Schweigen zu brechen, hat Claude Lanzmann mit seinem Film Shoah ein beeindruckendes Dokument vorgelegt. Vgl. Claude Lanzmann: Shoah, DVD, 566 Minuten, Frankreich 1985.

Deutschen im dritten Reich; als Sprachlosigkeit der Opfer, die das ihnen in den Lagern zugefügte Leid nicht mitteilen können; als Verweigerung der Täter, die sich aus Schuld, Scham und Angst nicht erinnern, die nicht berichten wollen. Das Schweigen resultiert aus der Vorsicht, die singuläre Katastrophe, das beispiellose Menschheitsverbrechen durch unangemessenes Sprechen zu verharmlosen oder zu verzerren, und ist Symptom des Überwältigt-Seins von den Gräueln des Nazi-Regimes, von der systematischen Ermordung der europäischen Juden. Nicht zuletzt prägt jede *Darstellung nach Auschwitz* ein tiefes Misstrauen der deutschen Sprache gegenüber, auf der und mit welcher die Nationalsozialisten ihr ideologisches Gebäude errichteten. Deutsches Sprechen und Denken erscheint als unendlich verstrickt in das Verbrechen: Das Vertrauen in Sprache und Logik als Mittel zur Orientierung in der Welt ist erschüttert. Die sprachlichen Register erscheinen durchsetzt von ideologisch kontaminierten Begriffen, die nur mehr ihre verbrecherische Gewaltgeschichte bezeichnen können.

Die vielen Versuche der Darstellung der Shoah scheinen dafür zu sprechen, dass das Argument der Undarstellbarkeit sich nicht auf die Kompetenz zur Darstellung bezieht, sondern auf deren Angemessenheit und die Möglichkeit einer umgreifenden Gesamtdarstellung, welche die Shoah in Gänze fassbar und begreiflich machen könnte. Shoah ist insofern darstellbar, als Aspekte der Shoah sehr wohl dargestellt werden können; *die* Shoah aber, die Gesamtheit des Phänomens, ist undarstellbar. Wenngleich das für alle historischen Ereignisse angenommen werden muss, gilt es hier in besonderem Maße. Dafür spricht nicht nur die historische Beispiellosigkeit der Grausamkeit der Judenvernichtung als industrielle Produktion von identitätslosen Leichen, sondern auch die Figur des Muselmanns, des lebenden Toten, des alles Menschlichen Beraubten. Der Muselmann, nach Primo Levi der „Nerv des Lagers“<sup>2</sup>, steht außerhalb der Sprache, seine Erfahrung ist sprachlich nicht einholbar. Der Muselmann bewohnt den Ort, auf den das Leben der Inhaftierten im Lager sich hin organisiert, ein Ort außerhalb der Sprache, den kein Bewusstsein bewohnt, das eine Erfahrung machen, für sich und andere versprachlichen und somit das Geschehen der Shoah bezeugen könnte, so Giorgio Agambens Interpretation.

---

<sup>2</sup> Primo Levi: Ist das ein Mensch?, München 1992, S. 108.

In diesem Artikel möchten wir zwei Momente des Schweigens im Kontext der Shoah untersuchen: In einem ersten Schritt werden wir die systematische Zerstörung der Sprache der Inhaftierten in den Lagern am Zeugenbericht *IST DAS EIN MENSCH?* des Auschwitz-Überlebenden Primo Levi nachzeichnen und anhand der Texte *WAS VON AUSCHWITZ BLEIBT*<sup>3</sup> von Giorgio Agamben und *DAS DARSTELLUNGSVERBOT*<sup>4</sup> von Jean-Luc Nancy diskutieren. In einem zweiten Schritt sollen zwei Versuche dargestellt werden, das Schweigen über Auschwitz zu brechen und eine Sprache zu finden, mit der im Bewusstsein der Mittel von Auschwitz gesprochen werden kann: Das erst in den 80er Jahren in den öffentlichen Sprachgebrauch eingegangene Wort *Shoah* und das 2005 eröffnete *DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS* werden wir als Versuche lesen, einen Bruch, eine Lücke, ein Schweigen in das Sprechen über und das Erinnern an die Shoah einzulassen.

Um das diskursive Feld zu eröffnen, möchten wir zunächst zwei Ansätze darstellen, mit denen wir mögliche Gründe für das Problem des Sprechens über Auschwitz aufzeigen wollen: Jean-Luc Nancy sieht dieses in einem säkularisierten biblischen Darstellungsverbot verwurzelt; mit Jacques Derrida wollen wir herausstellen, dass jede sprachliche Darstellung ihren Gegenstand ver- und entstellt. Dieser Umstand, der sich prinzipiell auf jegliches Sprechen bezieht, wiegt im Umgang mit der Shoah besonders schwer.

## **2. Undarstellbarkeit der Shoah als Darstellungsverbot oder Unmöglichkeit der Darstellung, Jean-Luc Nancy und Jacques Derrida**

### **2.1 Darstellungsverbot, Jean-Luc Nancy**

In seinem Aufsatz *DAS DARSTELLUNGSVERBOT* diskutiert Jean-Luc Nancy die im Diskurs über die Shoah verbreitete These von der Undarstellbarkeit der Lager. Er findet die Undarstellbarkeit weniger in der Unmöglichkeit der Darstellung begründet, als vielmehr in ihrer Unrechtmäßigkeit. Im Recht, gegen das die Darstellung verstößt, liest Nancy die säkularisierte Fassung des biblischen Darstellungsverbots. Er weist

---

<sup>3</sup> Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, Frankfurt a. M. 2003.

<sup>4</sup> Jean-Luc Nancy: „Das Darstellungsverbot“, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, Berlin 2006, S. 51 – 91.

darauf hin, dass das Darstellungsverbot dort aber keinen Ikonoklasmus begründet. Das biblische Verbot bezieht sich auf die Herstellung von *Götzen*, nicht von *Bildern*. Unter Bild versteht Nancy „Bild von etwas“, in seinen Worten die „Präsentation einer offen bleibenden Absenz“<sup>5</sup>. Während die Götze sich als eine abgeschlossene Präsenz gibt, präsentiert das Bild etwas, das sich nicht unter eine gegebene Präsenz subsumieren lässt. Das Bild ist also eine Darstellung, die ein Abwesendes bedeutet, dieses *als* Abwesendes vergegenwärtigt, ohne es *in sich* zu versammeln, sich an dessen Stelle zu setzen. Das Götzenbild hingegen ist ein hergestellter Gott:

Es ist ein Bild, das für sich selbst steht und nichts anderes darstellt, [...] das, was in sich selbst eine stehende, eine gewissermaßen reine Präsenz bildet, eine massige Präsenz, die sich auf das Da-Sein beschränkt.<sup>6</sup>

Dem biblischen Darstellungsverbot ist also ein Begriff von Darstellung zu Grunde gelegt, der die Herstellung von Götzen bezeichnet, nicht aber die bildliche Darstellung im Sinn der Repräsentation. Das Darstellungsverbot biblischer Herkunft gebietet also keinesfalls zu schweigen, sondern verbietet es, verschwiegene Götzenbilder herzustellen und das bedeutete Geschehen im Werk versammeln und fest-setzen zu wollen.

In Nancys Beschreibung erscheinen schließlich drei Denkfiguren: das *Götzenbild* ist eine in sich verschlossene Präsenz; die *Repräsentation* ist ein Bezug auf ein Abwesendes durch ein Zeichen – hinzu kommt die *Figur des Heiligen*. Das Heilige zeichnet sich dadurch aus, dass es nur in seinem Entzug gegeben ist, es ist nur anwesend im Bewusstsein seiner Abwesenheit und Unverfügbarkeit. Über das Heilige kann nur die Aussage getroffen werden, dass man über das Heilige keine Aussage treffen kann. Eine rechtmäßige Darstellung der Shoah müsste diesen Denkfiguren folgend also eine Repräsentation sein, die auf eine Abwesenheit verweist; sie darf die Geschehnisse weder als völlig unverfügbar heiligen, noch als in sich abgeschlossene, vollendete Präsenz fixieren. Diesen Gedanken werden wir übernehmen, wenn wir über Formen des Darstellens, Erinnerns, Mahnens – über das Wort *Shoah* und über das Denkmal für die ermordeten Juden Europas – sprechen.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Nancy: „Das Darstellungsverbot“, S. 61.

<sup>6</sup> Nancy: „Das Darstellungsverbot“, S. 56 f.

<sup>7</sup> Vgl. Kapitel 4 dieses Aufsatzes.

## 2.2 Unmöglichkeit der Darstellung, Jacques Derrida

Inwieweit hat die These der Undarstellbarkeit mit der *Unmöglichkeit* der Darstellung zu tun? Jacques Derrida definiert die Iterierbarkeit des Signifikanten und dessen Verschiebung/Aufschub als wesentliche Momente von Schrift und damit von Sprache. Er fasst beide Momente unter dem Begriff der *Différance* zusammen.<sup>8</sup> Die Bezeichnung Iteration geht auf das lateinische *Iterum* (von *neuem*) zurück, trägt aber auch *itara* in sich, was in Sanskrit *anders* bedeutet: in ihr verbindet sich die Wiederholung mit der Veränderung.

Der These Austins, dass eine Äußerung, wenn sie auf einer Bühne getan wird, *uneigentlich* sei, weil zitiert, entgegnet Derrida, dass jede Äußerung notwendig ohne Eigentlichkeit sei. Sie müsse, um verständlich zu sein, einen zitathaften Charakter haben. Derrida beschreibt performative Äußerungen – und jede Aussage hat *auch* performativen Charakter – als „bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit – einer allgemeinen Iterierbarkeit“<sup>9</sup>. Weiter noch ist die Sprache dem sprechenden Subjekt durch den je anderen und nie vollständig bestimmbar Kontext der Aussage enteignet: Der Kontext ist nie *stimmig*. Durch die notwendige Iterierbarkeit von sprachlichen Zeichen verschieben sich die Bedeutungen von Äußerungen immer wieder und lassen sich nicht vollständig den Intentionen des äußernden Subjekts unterwerfen. Zudem sind die Sphäre der Worte und die der Dinge konstitutiv voneinander getrennt. Das Wort berührt nicht das Ding, sondern andere Worte. Sprachliche Zeichen erzeugen, so Derrida, nur in der Differenz zueinander Bedeutung, nie durch den Bezug auf ein abwesendes Gemeintes. Das Gemeinte ist immer nur als *Spur* anwesend, es kann immer nur durch andere Worte bezeichnet werden. Die *Différance* als Ereignis der Schrift und damit aller Sprache enteignet die Erfahrung im Sprechen.

Diese sprachphilosophischen Beschreibungen berühren in besonderem Maße das Sprechen von der Shoah. Zunächst einmal stellt diese Theorie die Frage nach der Möglichkeit von Erfindung in der Sprache, da sie die evolutionäre Entwicklung von

---

<sup>8</sup> Vgl. Jacques Derrida: „Die différance“, in: ders.: Die différance. Ausgewählte Texte, Stuttgart 2004, S. 110 – 150.

<sup>9</sup> Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: Die différance, S. 68-109, hier S. 98.

Sprache betont. Die nationalsozialistische Ideologie fußte auf Ideen, die seit Jahrhunderten dem deutschen Denken eigneten. Der amerikanische Historiker Raul Hilberg diskutiert im Gespräch mit Claude Lanzmann die Entstehung der nationalsozialistischen Ideologie als spezifisches Verhältnis von Kontinuität und Erfindung:

Sie [die Nazis] haben sehr wenig erfunden, nicht einmal ihr Bild vom Juden, sie haben es aus Texten geborgt, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen. So haben sie sich sogar in ihrer Propaganda, dem Reich der Vorstellungskraft und Erfindung, auffallend auf den Spuren ihrer Vorgänger bewegt, von Martin Luther bis ins 19. Jahrhundert. Auch da haben sie noch nichts erfunden. Mit der Endlösung hingegen wurden sie zu Erfindern. Das war ihre große Erfindung, und von da an unterscheidet sich die Entwicklung von allem, was es jemals vorher gegeben hatte. Als die Endlösung beschlossen wurde, oder, um es genauer zu sagen, als die Bürokratie sie zu ihrer Sache machte, war das ein Wendepunkt in der Geschichte. Selbst hier würde ich eine logische Entwicklung sehen, die ihre Steigerung erfuhr in dem, was man den Höhepunkt nennen könnte. Denn von den frühesten Zeiten, vom vierten, fünften oder sechsten Jahrhundert an, hatten die christlichen Missionare gesagt: „Ihr könnt unter uns nicht als Juden leben.“ Die weltlichen Herrscher, die ihnen vom Spätmittelalter an folgten, entschieden: „Ihr dürft nicht unter uns leben.“ Und die Nazis beschlossen: „Ihr dürft nicht leben.“<sup>10</sup>

Dieser Analyse von Hilberg folgend kann die Shoah weder als Unfall der Geschichte noch als unvermeidliche Konsequenz der neuzeitlichen Entwicklung Deutschlands behandelt werden. Weiter ist die Sprache, in der die Shoah entworfen wurde, weitgehend identisch mit der Sprache, die unser Denken und Handeln heute strukturiert. Nicht nur metaphorisch zieht sich eine Spur durch die Geschichte, vom nationalsozialistischen Regime zu uns, sondern auch materialiter in der Sprache. Die *Différance* impliziert, dass jede Aussage sich von der Bedeutung der Erfahrung oder Aussage, auf die sie sich bezieht, notwendig entfernt. Jede Schrift – für Derrida eignet jeder sprachlichen Äußerung das Wesen der Schrift – ist ein Überschreiben, das das Bezeichnete, so wie es in vorherigen Aussagen gezeichnet wurde, ent-stellt und ver-stellt. Die Wiederholung verbindet sich also notwendig mit der Veränderung. Sprechen und Schreiben verschieben und schieben auf. Damit lässt sich die Sonderstellung erklären, die im Diskurs über die Shoah die Zeugnisse der wenigen Überlebenden der Lager einnehmen. Ein großer Teil der Publikationen zum Thema lassen die Zeugen sprechen; WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen nehmen eine Herausgeberfunktion ein. Dem Zeugnis der Lagererfahrung eignet eine besondere Autorität. Claude Lanzmanns Film SHOAH, in dem Überlebende der Lager vor der Kamera teils erstmals ihr Schweigen von den Lagern brechen und detaillierte

---

<sup>10</sup> Lanzmann: Shoah, Transkription in: Lanzmann: Shoah, Düsseldorf 1986, S. 101.

Schilderungen von Situationen aus dem Leben dort geben, bezieht seine Aussagekraft aus diesem Umstand. Es herrscht eine große Vorsicht im Umgang mit den Zeugnissen und mit der Behauptung einer *zweiten Sprache*, die die Dokumente kommentiert und sortiert. Umso mehr sucht der Diskurs die Zeugenaussagen Überlebender als *erste Sprache* von den Lagern auf. Hierin kann das Bewusstsein vermutet werden, dass jedes Sprechen das Besprochene ver- und ent-stellt und die Vorsicht, die Wahrheit der Lager, wie sie in den Berichten zu uns spricht, nicht durch ein Korsett von starren interpretativen Bezügen festzusetzen und zum Verstummen zu bringen.

Der Aspekt der Iterabilität von Sprache stellt jedoch auch für Überlebende der Lager ein Hindernis dar, Zeugnis abzulegen. Das sprachliche Register stellte keine Worte zur Verfügung, die das, was die Inhaftierten in den Lagern erlebten, ausdrücken könnten. Gäbe es die Worte, so könnte niemand ihren Sinn verstehen. Sprache setzt bis zu einem gewissen Grad einen gemeinsamen Erfahrungshorizont der Sprecher voraus. Eine singuläre Erfahrung kann nicht bezeichnet werden, denn das Wort zur Bezeichnung muss prinzipiell vorgängig sein. Das Beispiellose ist nicht verbalisierbar. Diese allgemeinen sprachphilosophischen Betrachtungen von Jacques Derrida haben eine besondere Brisanz im Diskurs über die Darstellung der Shoah: Die Schwierigkeit, vor welche die Iterabilität der Sprache diejenigen stellt, die über die Shoah sprechen, hängt mit der zu Recht immer wieder betonten Einzigartigkeit des Geschehens zusammen. Dass die Shoah als singulär aus der Menge der Genozide und historischen Menschheitsverbrechen herauszustellen ist, wird begründet mit dem schierem Ausmaß des Verbrechens, der bürokratischen Systematik, mit der der Völkermord verübt wurde, aber auch mit der Funktionslosigkeit der Shoah in Bezug auf die Kriegsführung, die die Annahme nahe legt, dass sich das deutsche Reich in der Vernichtung seiner Opfer jeder Vielheit entledigen wollte, um sich im arischen Volkskörper universal selbst zu begegnen.<sup>11</sup> Beispiellos scheint auch die systematische Auslöschung des Menschlichen in den Deportierten, die vorzeitige Tötung des Lebendigen in den noch Lebenden, ein Morden, das den Tod nicht als solchen in Erscheinung treten lässt, das den Tod selbst zerstört. Wie also lässt sich

---

<sup>11</sup> Vgl: Nancy/ Lacoue-Labarthe, Philippe: „Der Nazi-Mythos“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Christoph (Hg.): Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren, Wien 1997.

ein Geschehnis bezeichnen, das singulär erscheint? Inwiefern dafür das sprachliche Register im Diskurs der Shoah um Fremd-Worte wie *Holocaust* oder *Shoah* erweitert wird, werden wir in Kapitel 4.1 noch genauer untersuchen. Auch die Bezeichnung *Auschwitz* ist in diesem Zusammenhang zu nennen, der Name eines einmaligen Ortes, der nun für sehr viel mehr steht, als für eine bestimmte Kleinstadt in Polen.

### **3. Die systematische Zerstörung der Sprache in Auschwitz, Primo Levi**

Primo Levi, Sohn einer jüdischen Familie aus Turin, schließt sich im Herbst 1943 einer antifaschistischen Partisanengruppe an und wird bald darauf von der faschistischen Miliz gefangen genommen. Am 11. Februar 1944 wird er nach Auschwitz deportiert. Er überlebt das Lager. *IST DAS EIN MENSCH?*<sup>12</sup>, ein „autobiografischer Bericht“ über sein Leben und Überleben in Auschwitz, erscheint 1947. Im Folgenden möchten wir anhand dieses Textes diskutieren, wie und inwieweit in Auschwitz durch die Zerstörung der Sprache jede menschliche Regung der Deportierten ausgelöscht wird, um die Inhaftierten dann einem beiläufigen Tod zu überlassen. Primo Levi beschreibt das Lager als eine „Welt der Verneinung“<sup>13</sup>, als Ort „eines geometrisch konzipierten Irrsinns und eines fremden Willens, uns zunächst als Menschen zu vernichten, um uns dann einen langen Tod zu bereiten“<sup>14</sup>. Auschwitz kann Levi zufolge als eine technische Apparatur zur systematischen Auslöschung von Sprache und Bewusstsein der Inhaftierten – von Repräsentation also – beschrieben werden. Dieser Auslöschung folgt das Leben in einer Sphäre außerhalb der Repräsentierbarkeit. Durch die fast vollständige Vernichtung der Sprache der Opfer und der anwesend-ausführenden Täter hat nur eine Sprache vom Lager die Lager überlebt: die instrumentelle Sprache, in der die Shoah entworfen wurde. Die wenigen Zeugnisse der Überlebenden, die vom Lager berichten, bilden die Ausnahme. Aus ihnen lässt sich ablesen, dass das, was die inhaftierten Opfer in den Lagern erleben mussten, nur schwer bezeichnet werden konnte, da sie kaum Bewusstsein hatten, das aus dem Erlebten eine Erfahrung synthetisieren könnte, und die Täter sich gegen jede menschliche Regung immunisiert hatten, indem sie die Opfer als Nicht-Menschen erschufen und sich als Unmenschen.

---

<sup>12</sup> Levi: *Mensch*.

<sup>13</sup> Levi: *Mensch*, S. 147.

<sup>14</sup> Levi: *Mensch*, S. 58.

### 3.1 Eingliederung

Der „Eingliederungsprozeß“<sup>15</sup> beginnt bereits mit der Deportation, die die Deportierten aus den gewohnten Zusammenhängen des alltäglichen Lebens gewaltsam herausreißt und in einen gesonderten Bereich versetzt, gesondert von dem sie umgebenden Leben außerhalb der Waggonwand und des Zauns, gesondert von Humanität und Recht. Die Metamorphose des Deportierten in einen *KZ-Häftling* geht systematisch vonstatten. Die Deportierten werden der Merkmale beraubt, die im Alltag eine Person bezeichnen, die Distinktionen zwischen Menschen erlauben, etwa Alter, Klasse, Aussehen, auch Herkunft und Sprache: die Kleidung wird durch einheitlich gestreifte Anzüge ersetzt, die Haare werden geschoren, alles Eigentum genommen – binnen kürzester Zeit verändert sich die Physiognomie der durch dauerhafte Unterernährung, Durst, Schlaflosigkeit und physische Überforderung ausgezeherten Körper und Gesichter, bis nicht einmal das Alter der Person am äußeren Anschein ablesbar ist. Bereits am Ende der Prozedur zur äußerlichen Vereinheitlichung der Inhaftierten bemerkt Levi:

Es gibt nichts worin wir uns spiegeln könnten, und doch haben wir unser Ebenbild vor Augen, es bietet sich uns in hundert leichenblassen Gesichtern dar, in hundert elenden und schmierigen Gliederpuppen. So sind wir nun in ebensolche Gespenster verwandelt, wie wir sie gestern abend gesehen haben.<sup>16</sup>

Worte wie *Gliederpuppe* und *Gespenst* weisen darauf hin, dass mit der Individualität der menschlichen Person das Selbstempfinden als Person und Mensch ausgelöscht wird. Die Prozedur der „Eingliederung“ zerstört systematisch das menschliche Antlitz, dem gegenüber die deutschen Bürokraten, Schänder und Mörder Scham oder Mitgefühl hätten empfinden können.

### 3.2 Name und Nummer

Auch der Name, Vermächtnis der Eltern und Träger einer komplexen kulturellen Semantik, wird durch ein Lageräquivalent ersetzt: die fortlaufende Nummer. Levi beschreibt: „Mein Name ist 174517: wir wurden getauft und unser Leben lang werden wir das tätowierte Mal auf dem Arm tragen.“<sup>17</sup> Wie in der Taufe markiert auch dieser

---

<sup>15</sup> Levi: Mensch, S. 30.

<sup>16</sup> Levi: Mensch, S. 27 f.

<sup>17</sup> Levi: Mensch, S. 29.

Benennungsritus die Auslöschung des alten und den Beginn eines neuen Seins, das einem anderen Gesetz unterworfen ist.

Die im Eigennamen transportierte kulturelle Heimat seines Trägers und damit eine Logik, die der Welt außerhalb des Lagers entstammt, wird ausgelöscht. Die Nummer, die ihn ersetzt, spricht von der instrumentellen Logik des Lagers. Sie bezeichnet den Moment des Eintritts in die Lager-Logik und greift so, im Medium der Tätowierung, auf den Körper und die Identität des Inhaftierten zu. Der Inhaftierte kann seine Nummer nicht verschweigen, denn sein Körper ist mit dem Faktum und Datum seiner Eingliederung in die instrumentelle Techno-Logik des Lagers beschriftet. Die Körper der Inhaftierten sind Medium und Gegenstand der menschenverachtenden bürokratischen Schrift des Lagers. Die Identifikation des Inhaftierten mit der Nummer erfährt jeden Tag im morgendlichen Appell ihre Aktualisierung. Die Inhaftierten müssen antreten, um sich zählen zu lassen, eine Prozedur, die oft mehrere Stunden dauert. Die Verwaltung des Lagers macht in der bürokratischen Bezeichnung und Behandlung keinen Unterschied zwischen den Inhaftierten und unbelebten Instrumenten im Dienst des Arbeitslagers. Levi bemerkt im Hinblick auf die Buna-Fabrikstadt: „Ihre Straßen und Bauten werden mit Zahlen oder Buchstaben benannt wie wir, wenn sie nicht unmenschliche und unheilvolle Namen tragen. [...] Nichts lebt hier, nur Maschinen und Sklaven: und jene mehr als diese.“<sup>18</sup> Eine grausame Ironie liegt in dem Umstand, dass die Inhaftierten den Klang ihrer Nummer in deutscher Sprache schmerzhaft lernen müssen, obschon Inhaftierte aller Sprachen die Ziffern gleichermaßen lesen können.

### **3.3 Fremd-Sprache im Lager**

Die Ankunft des Deportationszugs am Bahnhof Auschwitz beschreibt Levi wie folgt: „Die Tür wurde krachend aufgetan, das Dunkel hallte wieder von fremden Befehlen, jenem barbarischen Gebell kommandierender Deutscher, die sich eines jahrhundertealten Ingrimms zu entledigen schienen.“<sup>19</sup> Augenblicklich müssen die Inhaftierten lernen, Befehle zu befolgen, die sie nicht verstehen. Die SS spricht ausschließlich Deutsch, für die italienischen Deportierten eine völlig unverständliche

---

<sup>18</sup> Levi: Mensch, S. 85.

<sup>19</sup> Levi: Mensch, S. 18.

Sprache; ein Inhaftierter übersetzt, allerdings nur in eine Richtung: aus dem Deutschen ins Italienische. Die Deportierten empfangen Sätze, ihre werden nicht gehört. Sie müssen gehorchen – horchen auf Befehle in Fremdsprache, auf Worte, die ihren Sinn in sich verbergen, nichtsdestoweniger gesetzeskräftig sind. Das Gesetz ist in unverständlicher Sprache erlassen, Nichtbefolgung wird grausam bestraft. Die Inhaftierten erlernen deutsche Worte, die ihnen nichts bedeuten; ihre Bedeutung erfahren sie erst, wenn überhaupt, nach dem Verstoß gegen das unerklärte Gesetz, durch die Strafe. Levi schreibt:

[D]ie Sprachverwirrung gehört zu den Hauptbestandteilen der Lebensweise hier unten; man ist von einem fortwährenden Babel umgeben, wo sie alle in niemals zuvor gehörten Sprachen Befehle und Drohungen schreien, und wehe dem der nicht im Flug begreift. Keiner hat hier Zeit [...] und keiner hört dich an.<sup>20</sup>

### **3.4 Unzulänglichkeit und Nutzlosigkeit von Sprache und Sprechen**

Die Sprachlosigkeit in Auschwitz ist nicht nur Ergebnis einer Aphasie aufgrund physischer Schwäche oder eines traumatischen Sprachverlusts, wie sie für die Schwächsten der Lager, die sogenannten *Muselmänner*, beschrieben wird, sondern auch Ergebnis der Nutzlosigkeit von Reflexion und Kommunikation. Die Reflexion des Erlebten wird ausgezehrt durch die Monotonie, in der das Lagerleben sich abspielt. Aus der ewigen Wiederholung des Immergleichen lässt sich ein Erlebnis nicht als Erfahrung isolieren und in der Erinnerung, unterschieden von anderen Erfahrungen, ablegen. Levi beschreibt das Ende eines Tages im Lager:

Auch dieses Heute, das uns in der Frühe noch unüberwindlich und ewig schien, haben wir Minute für Minute hinter uns gebracht; jetzt liegt es abgeschlossen da, wird augenblicklich vergessen, ist schon kein Tag mehr, hat bei keinem eine Spur von Erinnerung hinterlassen. Wir wissen, daß der morgige Tag geradeso sein wird wie der heutige.<sup>21</sup>

Ein Überleben im Lager ist nur möglich, indem sich der Inhaftierte so weit als möglich gegen alle Gefühle immunisiert und ausschließlich darauf konzentriert bleibt, sein Leben zu bewahren. Jede Erinnerung wäre eine Spur, an der sich ein Bewusstsein über die beschämende Wirklichkeit des Lagerlebens würde aufstellen können. Momente des Schmerzes oder der Trauer stören diese Effizienz und stellen eine Gefahr für das Leben dar.

---

<sup>20</sup> Levi: Mensch, S. 42.

<sup>21</sup> Levi: Mensch, S. 159.

Die Schwierigkeit der Darstellung gründet weiter, folgt man Primo Levi, in der Unzulänglichkeit des bestehenden Vokabulars – die bekannten Worte sind in der anderen Welt des Lagers unzutreffend. Zum Schluss des Kapitels über die Ankunft in Auschwitz bemerkt Levi: „Da merken wir zum erstenmal, daß unsere Sprache keine Worte hat, diese Schmach zu äußern, dieses Vernichten eines Menschen.“<sup>22</sup> Es hätte einer neuen Sprache bedurft, um das Lagerleben zu beschreiben, denn das Erleben in den Lagern ist ein viel härteres als das Erleben draußen, das die bestehenden sprachlichen Register prägte:

Ebenso wie unser Hunger nicht mit der Empfindung dessen zu vergleichen ist, der eine Mahlzeit verloren hat, verlangt auch unsere Art zu frieren nach einem eigenen Namen. Wir sagen „Hunger“, wir sagen „Müdigkeit“, „Angst“ und „Schmerz“, wir sagen „Winter“, und das sind andere Dinge. [...] Hätten die Lager länger bestanden, wäre eine neue, harte Sprache geboren worden.<sup>23</sup>

### 3.5 Entindividualisierung

Primo Levi schildert einen weiteren kollektiven Traum, den alle Inhaftierten träumen:

Wir sind das, grau und identisch, klein wie Ameisen und groß bis zu den Sternen, einer an den andern gepreßt, ungezählte bis über die ganze Ebene bis zum Horizont; manchmal zu einer einzigen Substanz gefügt, zu einem entsetzlichen Mengsel, in dem wir uns verklebt und erstickt fühlen, manchmal im Kreis marschierend, ohne Anfang und Ende, in rasendem Taumel und einer Aufwallung von Übelkeit, die uns von der Herzgegend zum Halse aufsteigt; bis der Hunger, die Kälte und die volle Blase unsere Träume in die üblichen Bahnen lenken.<sup>24</sup>

Der Prozess der Eingliederung zeigt sich als Auslöschung von den Differenzen, die die Inhaftierten als individuelle Persönlichkeiten hervortreten lassen. Der Traum imaginiert die Deportierten als unterschiedslose Masse; was das Subjekt wieder zu sich kommen lässt, sind „der Hunger, die Kälte und die volle Blase“, Bedürfnisse, die der Körper stellt. An verschiedenen Stellen des Textes bezieht sich Levi auf die Inhaftierten in diesem Zustand als auf Tiere oder Maschinen, die auf äußere Reize ohne merkliche Intervention eines Bewusstseins reagieren. Die Inhaftierten werden mit ihren Bedürfnissen identisch und dadurch alle gleich: „Das Lager *ist* der Hunger. Wir selber sind der Hunger, der lebende Hunger.“<sup>25</sup> Was die „Eingliederung“ überlebt,

---

<sup>22</sup> Levi: Mensch, S. 28.

<sup>23</sup> Levi: Mensch, S. 149.

<sup>24</sup> Levi: Mensch, S. 73.

<sup>25</sup> Levi: Mensch, S. 87.

ist das schiere körperliche Bedürfnis. Dieses ist in der Wirklichkeit der Lager nicht individuell.

### 3.6 Grauzone

In seltenen Fällen gelangen auch Inhaftierte zu Macht und regieren ihren Machtbereich mit eiserner Hand, schon aus Angst, ihr Privileg wieder zu verlieren. Levi beschreibt das Lagerleben als „Kampf des Einzelnen gegen alle“<sup>26</sup>. Angesichts der indifferenten Feindschaft aller, von wenigen Freund- und Komplizenschaften abgesehen, angesichts der Schwierigkeit, Gruppen und ihr Verhältnis zueinander zu bestimmen, beschreibt der Autor das Lager als „Grauzone“. Levi schreibt: „Sklaven und Herren, und auch die Herren sind Sklaven; die einen treibt die Angst, die anderen treibt der Haß, darüber hinaus schweigt jede andere Macht. Alle sind Feinde oder Rivalen.“<sup>27</sup> Giorgio Agamben weist darauf hin, dass sich die Täter nach Kriegsende unter Anklage als Opfer darstellten, ein Begriff von Adolf Eichmann stellt eine grausame Parallele zu den Leiden der Opfer her. Agamben betont:

Die Henker wiederholten übereinstimmend immer wieder, daß sie nicht anders handeln konnten, als sie es taten: daß sie also überhaupt nicht konnten – sondern einfach nur mußten. Handeln, ohne handeln zu können, nennt sich: Befehlsnotstand. Sie übten „Kadavergehorsam“, wie Eichmann sagte: gehorchten wie Leichen.<sup>28</sup>

Wo Levi die Gemeinschaft der Inhaftierten als identitätslose Masse beschreibt, inszeniert sich die SS der Benennung ihrer Dienstgrade nach als „Rotte“ oder „Schar“. In ihrem Abstand zum humanistischen Bild vom Menschen ähneln sich für Levi Täter und Opfer:

Die hier beschriebenen Personen sind keine Menschen. Ihr Menschentum ist verschüttet, oder sie selbst haben es unter der erlittenen oder den anderen zugefügten Unbill begraben. Die schändlichen, dummen SS-Leute, die Kapos, die Politischen, die Kriminellen, die großen und kleinen Prominenten, bis hinunter zu den unterschiedslosen versklavten Häftlingen, alle Abstufungen dieser ungesunden von den deutschen gewollten Hierarchie: sie sind durch ihre einheitliche innere Verödung auf paradoxe Art miteinander verbrüdet.<sup>29</sup>

Ein besonders grausamer Fall sind die jüdischen Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau: Sie bestanden aus jüdischen Häftlingen des Vernichtungslagers, die dazu

---

<sup>26</sup> Levi: Mensch, S. 110.

<sup>27</sup> Levi: Mensch, S. 47.

<sup>28</sup> Agamben: Auschwitz, S. 68.

<sup>29</sup> Levi: Mensch, S. 147.

gezwungen wurden, die Ermordung der Deportierten vorzubereiten und die Opfer auszuplündern und zu verbrennen. Damit keine Zeugen der Vernichtung überlebten, erschoss die SS regelmäßig die Sonderkommandos, die immer wieder durch Inhaftierte ersetzt werden sollten.

### 3.7 Muselmann, Giorgio Agamben

Als *Muselmann* werden in der Sprache einiger Lager die Schwächsten bezeichnet; Inhaftierte, die in völliger Apathie und Aphasie leben, die nicht auf Schmerz oder Hunger oder Kälte reagieren, die keinen sichtbaren Überlebenswillen haben und ihren Tod nicht zu fürchten scheinen. Kein Ausdruck einer menschlichen Regung ist in ihren eingefallenen Gesichtern zu erkennen, Levi erwähnt sie als „Gegenwart ohne Antlitz“<sup>30</sup>. In der Figur des Muselmanns verschärfen sich die Züge, die das Lagerleben den Inhaftierten aufzwingt, aufs Grausamste. Der Muselmann ist einsam in dem radikalen Sinn, dass er auf keine Reize der Umwelt mehr reagiert, nicht einmal auf grausamste Gewalt. Der Muselmann ist gesichtslos in dem radikalen Sinn, dass weder Inhaftierte noch SS ihn als sprachbegabtes Wesen betrachten und ein Wort an ihn richten. Levi zeichnet ein entsetzliches Bild von ihrem Schicksal:

Mögen sie auch eingereiht sein in die zahllose Menge von ihresgleichen, die sie rastlos mit sich zieht, sie leiden doch und schleppen sich dahin in grauer, innerer Einsamkeit; und sterben oder verschwinden in Einsamkeit, ohne eine Spur von Erinnerung zu hinterlassen.<sup>31</sup>

Der Autor weist den Muselmännern einen besonderen Platz in der Wirklichkeit der Lager zu:

Sie, die Muselmänner, die Verlorenen, sind der Nerv des Lagers; sie, die anonyme, die stets erneuerte und immer identische Masse schweigend marschierender und sich abschüttender Nichtmenschen, in denen der göttliche Funke erloschen ist, und die schon zu ausgehöhlt sind, um wirklich zu leiden. Man zögert, sie als Lebende zu bezeichnen; man zögert, ihren Tod, vor dem sie nicht erschrecken, als Tod zu bezeichnen, weil sie zu müde sind, ihn zu erfassen.<sup>32</sup>

Der Muselmann ist keine Randfigur des Lagerlebens, sondern dessen Fluchtpunkt. Er ist, was den Inhaftierten geschieht, wenn sie ihren unbedingten Lebenswillen unter dem unmenschlichen Druck des Lagers aufgeben: „Alle Muselmänner, die im Gas enden, haben die gleiche Geschichte, besser gesagt, sie haben gar keine Geschichte;

---

<sup>30</sup> Levi: Mensch, S. 108.

<sup>31</sup> Levi: Mensch, S. 106.

<sup>32</sup> Levi: Mensch, S. 108.

sie sind dem Gefälle gefolgt bis in die Tiefe, ganz natürlich, wie die Bäche, die schließlich im Meer enden.“<sup>33</sup>

Giorgio Agamben folgt Levi in diesem Punkt und findet den Muselmann im Zentrum seiner Analyse des Lagers. Er schreibt „die entscheidende Funktion der Lager im System der nationalsozialistischen Biopolitik [...] der Produktion des Muselmanns“<sup>34</sup> zu. Schon in den Rassengesetzen findet er den Beginn der systematischen Verwandlung: „So wird der Nichtarier zum Juden, der Jude zum Deportierten (,umgesiedelt‘, ,ausgesiedelt‘), der Deportierte zum Häftling, bis die biopolitischen Zäsuren im Lager ihre Grenze erreichen. Diese Grenze ist der Muselmann.“<sup>35</sup> Der Muselmann ist eine Erscheinung, die das philosophische Denken des Menschen in Aporien führt:

Er zeigt sich einmal als der Nicht-Lebendige, als das Wesen, dessen Leben nicht wirklich Leben ist, und ein andermal als der, dessen Tod nicht Tod genannt werden kann, sondern nur „Fabrikation von Leichen“; als Einschreibung einer toten Zone in das Leben und einer lebendigen Zone in den Tod.<sup>36</sup>

Der Muselmann verwischt die Grenze zwischen Leben und Tod, die nun als Schwelle erscheint. Er räumt die Grenze aus, von der aus Leben und Tod zu bestimmen, zu unterscheiden sind; „der Muselmann [bedeutet] gewissermaßen die bewegliche Schwelle, an der der Mensch in den Nichtmenschen [...] überging“<sup>37</sup>.

In Agambens zugespitzter Lesart ist der Muselmann aber der einzige, der das Menschheitsverbrechen Shoah bis ins Letzte hat erleiden müssen und es somit bezeugen könnte. Allerdings stehe er daher außerhalb der Sprache:<sup>38</sup>

Die „wirklichen“ Zeugen, die „vollständigen Zeugen“ sind diejenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können. Es sind die, die „den tiefsten Punkt des Abgrunds berührt haben“, die Muselmänner, die Untergegangenen. Die Überlebenden –

---

<sup>33</sup> Levi: Mensch, S. 107.

<sup>34</sup> Agamben: Auschwitz, S. 75.

<sup>35</sup> Agamben: Auschwitz, S. 74.

<sup>36</sup> Agamben: Auschwitz, S. 71.

<sup>37</sup> Agamben: Auschwitz, S. 40.

<sup>38</sup> Die Muselmänner als „lebende Tote“ zu bezeichnen, greift zu kurz. Agamben präpariert diese Denkfigur als einen Fluchtpunkt für die Auseinandersetzung der Zerstörung der Sprache in Auschwitz. Er lässt dafür außer Acht, dass es Fälle von sogenannten „Muselmännern“ gab, die das Lager überlebten, ihr Schweigen brachen und einen Zeugenbericht ablegten. Als Infragestellung der eigenen Systematisierung lässt er am Ende seines Buches ehemalige Muselmänner zu Wort kommen. Vgl. Agamben: Auschwitz, S. 145 – 150.

Pseudo-Zeugen – sprechen an ihrer Stelle als Bevollmächtigte: sie bezeugen ein Zeugnis, das fehlt.<sup>39</sup>

Auch Levi sieht in der Produktion des sprachlosen, bewusstlosen, nach humanistischen Kategorien unmenschlichen Menschen die Erfüllung der nazistischen Herrschaftspolitik, die den Deutschen auch nach der kriegerischen Niederlage noch einen Sieg bescherte: „Wir lagen in der Welt der Toten und Larven. Um uns und in uns war die letzte Spur von Zivilisation geschwunden. Das Werk der Vertierung, von den triumphierenden Deutschen begonnen, war von den geschlagenen Deutschen vollbracht worden.“<sup>40</sup>

### **3.8 face-to-face der Totenköpfe, Jean-Luc Nancy**

Jean-Luc Nancy entwickelt seine Beschreibung der Lager in eine ähnliche Richtung. Auch er sieht das Lager als Maschinerie zur Herstellung von Sprachlosigkeit. Ihm zufolge

geht es genau genommen darum, zu verstehen, daß der Erfolg der Lager zuallererst in der Ausmerzung der Darstellung oder besser der Darstellbarkeit selbst bestand, so daß diese Ausmerzung entweder auf keinerlei Weise mehr dargestellt werden kann oder aber die Darstellung auf den Prüfstand ihrer selbst gestellt wird: wie kann etwas ins Da, in die Präsenz gestellt werden, was nicht unter die Ordnung der Präsenz fällt?<sup>41</sup>

Nancy bezieht allerdings das nationalsozialistische Selbstbild, die Idee des arischen Körpers, mit ein und findet hier die Entsprechlichkeit gleichermaßen – so dass sich schließlich in Muselmann und SS-Soldat zwei sprach- und bewusstlose Präsenzen gegenüber stehen. Nancy beginnt mit dem Ideologem des arischen Menschen: „Der Gedanke des arischen Körpers ist mit dem Gedanken der Präsenz identisch, oder mit der restlosen Präsenz eines Gedankens: ziemlich genau das, was das Abendland seit Jahrhunderten als Götzenbild, als Idol auffaßte.“<sup>42</sup> Die nationalsozialistische Ideologie, die Weltanschauung – als ein substantiviertes universalisiertes Anschauen der Welt – wird im arischen Körper anwesend gemacht. Der arische Körper ist absolute Idee und absolutes Medium der Ideologie, „der absolute Repräsentant der Repräsentation“<sup>43</sup>. Das Bezeichnete ist im Zeichen-Körper anwesend, der auch der

---

<sup>39</sup> Agamben: Auschwitz, S. 30.

<sup>40</sup> Levi: Mensch, S. 205 f.

<sup>41</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 63.

<sup>42</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 70.

<sup>43</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 71.

Körper des bezeichnenden Subjekts ist. In diesem Sinn ist der Arier göttlich – erschafft sich selbst aus dem Nichts –, aber ohne Heiligkeit; er ist nicht durch und in seinem Entzug gegeben, sondern in sich restlos präsent. Für die SS, die sich unter das Totenkopf-Abzeichen stellt, stellt Nancy fest: „Der abgehärtete Vernichter ist sein eigener Sinn, ein regloser Sinnblock, dessen Behauptung und dessen Triumph sich stillschweigend ereignet.“<sup>44</sup> Und dessen Funktion und Werk betreffend: „[I]n Wirklichkeit ist die Erfüllung der Aufgabe bereits unmittelbar dort, in den Leichenhaufen, oder im Rauch und in der Asche.“<sup>45</sup> Die grausame Gewalt der Lager ist demzufolge nicht Mittel zu einem Zweck, sondern Mittel und Zweck in sich. Die nazistische Ideologie besorgt die Selbstimmunisierung der SS gegen menschliche Regungen wie Scham oder Mitleid. Sobegegnet der SS-Mann dem verstümmten und apathischen Opfer der Gewalt im Lager.

Das Lager als Darstellungsdispositiv stellt also zwei Gesichter einander gegenüber, deren beider Augen den Tod in sich bergen: das Gesicht des Toten oder des lebendigen Toten (des „Muselmanns“, ein jedenfalls ewig bloß aufgeschobener Tod) und das mit einer Totenkopfkappe bedeckte Gesicht. Der SS-Offizier stellt sich als Tod dar und er gibt für sich selbst die Darstellung des Todes als sein eigenes Werk wieder.<sup>46</sup>

Der Muselmann ist des Todes beraubt, wie Agamben feststellt; der Tod findet außerhalb der Sprache statt, kann nicht im Leben symbolisiert werden. Von ihm kann als von einem Tod nicht gesprochen werden. Der Sterbende verlässt bereits vor seinem Tod den Bereich des Lebens und ihm werden bereits im Leben die Attribute des Menschlichen genommen. Für Nancy steht das Vernichtungswerk der SS gleichermaßen außerhalb der Sprache:

Der Vernichtete ist folglich derjenige, der – vor seinem Tod und um seines Todes zu sterben, die der Vorstellung des Vernichters entspricht – selbst der Darstellungsmöglichkeit beraubt wird, also letztlich der Möglichkeit von Sinn. Er wird, mehr noch als zu einem Objekt (das nicht mehr Mensch ist, sondern nur Objekt für ein Subjekt), zu einer weiteren, in sich eingemauerten Präsenz vor dem Henker. Ein face-to-face der zwei reinen Dichten, die sich gegenseitig widerspiegeln, wie sich der Tod selbst in sich widerspiegelt. Ein Gegenüberstehen von zwei Götzen oder zwei leeren Massen, weder Ding noch Atem, eher eine doppelte Verdickung, die in zwei in sich beschädigten Präsenzen gerinnt.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 76.

<sup>45</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 76.

<sup>46</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 78.

<sup>47</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 81.

#### 4. Sprechen von/nach Auschwitz, der Begriff *Shoah* und das DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS in Berlin

Zum Abschluss dieses Artikels sollen nun zwei Beispiele für eine Darstellung von/nach Auschwitz aufgezeigt werden, welche die oben diskutierten Probleme in sich reflektieren. Das Wort *Shoah* und das DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS stellen Versuche der Bezeichnung, des Verweises, des Bezugs dar, denen ein Bruch, eine Lücke, ein Schweigen eingelassen ist. Sie sind *Repräsentationen*, also Darstellungen, die Abwesendes bedeuten, dieses *als* Abwesendes vergegenwärtigen ohne es *in sich* zu versammeln, sich an dessen Stelle zu setzen.

##### 4.1 Zerstörung des *Ganzen* in den Lagern

Jean-Luc Nancy zufolge ist in den Lagern die Realisierung eines Darstellungsdispositivs zu sehen, das die Darstellung auslöscht, oder zumindest auf den Prüfstand stellt. Wie das Geschehene darstellen? Wie sich sprachlich darauf beziehen? Die Ideologie, die den arischen Körper als Idee entwirft und restlos in sich anwesend macht, die den arischen Körper zur Götze des ihn Anbetenden macht, bezeichnet Nancy als „Regime der ‚Überrepräsentation‘“<sup>48</sup>. In derselben Bewegung wird der als *jüdisch* bezeichnete Körper, der die „Überrepräsentation“ durch seine Anwesenheit stört, im Raum der Repräsentation ausgelöscht. Der *Jude* ist das Ausgeschlossene des nazistischen Regimes; auf diesem Ausschluss gründet und stärkt sich die nationalsozialistische Ideologie. Nancy sieht in der Idee des Ganzen, der Gesamtheit ein Ideologem, das nach dem Geschehen der Lager verworfen werden muss. In UN SOUFFLE/EIN HAUCH schreibt er:

Künftig liegt der Schatten auf allem, verfinstert alles, ist Dunkelheit des Ganzen als solchem: der ganzen Menschheit, des ganzen Menschen und des Ganzen der Welt. Die Lager wurden errichtet im Namen einer Weltanschauung – ihr Rauch verfinstert alle Anschauungen eines Ganzen. Die Worte der Weltanschauung zerstörten: ihr Gebrüll hat auf alle Zeit alle Worte taub und jede Totalität des Sinns zweifelhaft gemacht.<sup>49</sup>

So kann es keinen sprechenden Begriff geben, der die Gesamtheit der *Shoah* bezeichnet. Das Paradox des vorigen Satzes umgeht Nancy, indem er *Shoah* nicht als einen Signifikant beschreibt, sondern, wie er in dem gleichnamigen

---

<sup>48</sup> Nancy: Darstellungsverbot, S. 70.

<sup>49</sup> Nancy: „Un Souffle/Ein Hauch“, in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hg.): *Shoah – Formen der Erinnerung*. Geschichte, Philosophie, München 1996, S. 122-129, hier S. 125.

Text ausführt, als einen „Hauch“. Die Geste des Bezeichnens, die kein stabiles Gemeintes bezeichnet, ist ein Hauch; kein Stummsein und kein Sprechen, sondern dessen Unterbrechung, Lücke, Zäsur.

Als Beispiele für ein solches Sprechen möchten wir eben jenen Begriff der *Shoah* und – als Ausgangspunkt einer kritischen Diskussion – das Mahnmal der europäischen Juden in Berlin diskutieren.

#### **4.2 Das Fremd-Wort *Shoah***

Das Wort *Shoah* ist hebräisch und bedeutet *Abgrund, Vernichtung, Dunkelheit, große Katastrophe, Unheil, Untergang*. Es wird dem Begriff des *Holocaust* zunehmend vorgezogen, der eine problematische Nähe zu religiösen Opferriten herstellt. Auch *Shoah* wird als Begriff, vor allem wegen seinen Anklängen an Naturkatastrophen, kontrovers diskutiert. Während in der hebräischen Sprache der Begriff *Shoah* im Zuge der langen Geschichte der Judenfeindlichkeit und der damit verbundenen Pogrome schon vorher gebraucht wurde (er steht auch in der Unabhängigkeitserklärung Israels von 1948), war er im Sprachgebrauch der deutschen Öffentlichkeit vor der Veröffentlichung des Filmes SHOAH von Claude Lanzmann kaum geläufig. Eben die Tatsache, dass *Shoah* zunächst ein Fremdwort ist, ein Wort, dessen Bedeutung nicht bekannt oder eindeutig konnotiert ist, ein Wort also, das zugleich ein Nicht-Wort ist, scheint es dazu zu befähigen, das Singuläre zu bezeichnen. Auf die Frage eines Journalisten, was das Wort *Shoah* für ihn auszeichne, antwortet Claude Lanzmann:

Es ist kurz. Es ist dunkel. Es ist opak. Es ist andererseits robust wie ein Atom, es ist unzerstörbar. Ein Wort mit all diesen Qualitäten brauchte es, um das Unbenennbare zu benennen. Wir suchten nach einem Wort für etwas, dass es in der Geschichte der Menschheit zuvor noch nie gegeben hatte, für das gar kein Wort existieren konnte! [...] Entscheidend war, dem Film einen Namen zu geben, den die Menschen erst lernen mussten, um ihn zu begreifen.<sup>50</sup>

Nancy schreibt in UN SOUFFLE/EIN HAUCH: „Shoah. Für mich ist es kein Name, selbst wenn man es mir übersetzt hat. Für mich ist es kein Wort, selbst keines, das aus einer anderen Sprache stammt. Ich vernehme es wie einen Hauch, ich werde

---

<sup>50</sup> Lanzmann im Interview mit Max Dax: „Unzerstörbar, dunkel, opak“, in: SPEX, #313 März/April 2008, S. 68-81.

sagen, es ist ein Hauch.“<sup>51</sup> Vor dem Hintergrund des Diskurses, der Aussagen und des Geredes von der Vernichtung, in der Reden und Schweigen gleichermaßen unangemessen seien, schätzt Nancy *Shoah* als Nicht-Begriff, eben keine Ansammlung von *Worten über*, sondern ein Hauch zwischen zwei Worten, ein ersticktes Wort, ein verschwiegenes, zerbrechliches, zerbrochenes Wort.

### 4.3 DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS

Das DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS besetzt ein 13.100 m<sup>2</sup> großes Feld im Zentrum Berlins mit 2711 rechteckigen Stelen von bis zu fünf Metern Höhe. Außerdem finden sich 41 Bäume auf dem Gelände. Unterirdisch befindet sich das Museum *Ort der Information*. Das Bauwerk geht auf die Entwürfe des Architekten Peter Eisenmann und des Bildhauers Richard Serra zurück. Der Bildhauer verlässt das Projekt, als sich abzeichnet, dass das Denkmal nur in verkleinertem Maßstab realisiert werden kann. Der ursprüngliche Entwurf nimmt eine weit größere Fläche ein. Der Architekt hat den Ort wiederholt als *place of no meaning* bezeichnet. Tatsächlich findet sich kein Schild, keine Plakette, die das sogenannte Holocaust-Mahnmal als einen Ort des Gedenkens an die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden bezeichnet.

Nichtsdestoweniger ist der Ort unter genannter Bezeichnung zu großer Bekanntheit gelangt. In Nachbarschaft des Reichstags, des Brandenburger Tors, der Straße *Unter den Linden* und des *Potsdamer Platz* liegt das Denkmal in der prominentesten Gegend Berlins und ist als touristischer Spot bestens in die Umgebung integriert. Als Bauskulptur inszeniert sich das Denkmal aber als Unterbrechung, als Zäsur in der urbanen Grammatik des Viertels. Zwar sind urbane Denkmäler wie das *Brandenburger Tor* nicht weit, doch bemüht sich das Mahnmal eben nicht, wie diese mit der lauten Symbolik politischer Repräsentation den Besucher zu adressieren, sondern sich gerade im Rückzug aus der politischen Symbolsprache zu Gesicht zu bringen.

Das Stelenfeld erinnert an Sarkophag-Gräber auf jüdischen Friedhöfen, an Soldatenfriedhöfe oder Kriegerdenkmäler. Das Denkmal präsentiert sich als Ort des

---

<sup>51</sup> Nancy: Hauch, S. 125.

Gedenkens an die Toten. Die Stele aber, Äquivalent des Grab- oder Gedenksteins, ist unbezeichnet. Es fehlen Name und Geburts- sowie Todestag des Verstorbenen, bzw. der Name des historischen Geschehnisses, das durch den Stein zu Bewusstsein gebracht werden soll. Hier weist die Architektur Merkmale auf, die Jean-Luc Nancy an der Götze analysiert hat. Allerdings steht die Sprachlosigkeit der Säule nicht für sich ein, sondern ermöglicht dem Besucher eine ästhetische Erfahrung mit Immanenz und Verschwiegenheit. Im Bewusstsein von der Bedeutung des Orts organisiert sich die Erfahrung auf das Gedenken der Shoah hin.

Im unterirdischen Museum befindet sich der so genannte *Raum der Namen*. Der Raum ist schwarz ausgekleidet, vier Videobeamer projizieren auf die vier Wände. Dort erscheinen in ständigem Wechsel Name, Geburts- und Todesjahr der ermordeten europäischen Juden. Eine Stimme verliest die Kurzbiographie der ermordeten Person. Der Raum stellt sich also in die Tradition abendländischer Bestattungsriten. Am bezeichneten Grabstein des Verstorbenen werden an die wichtigsten Daten des verschiedenen Lebens erinnert. Im Unterschied zum Grabstein sind die Wände hier nur flüchtig mit Namen und Daten beschriftet, und der Besucher sieht sich nicht einem Steinblock gegenüber, sondern ist von Projektionen nach allen Seiten umgeben. Wo das Stelenfeld die Namenlosigkeit des Sterbens in den Lagern ins Bild setzt, versieht der *Raum der Namen* die Ermordeten mit Name und Geschichte. Er kann als Versuch beschrieben werden, den Toten Individualität im öffentlichen Bewusstsein zu geben. Begibt man sich in das Stelenfeld, erscheinen die Stelen als massige und hoch aufragende Gegenwarten. Der Ort wird dem Rezipienten zur Gegenwart, die alle Sinne bedrängt und darin weniger auf Abwesendes als auf die schiere Anwesenheit verweist. Diese Erfahrung aber wird durch die Bestimmung des Ortes semantisiert. Wer um die Bestimmung weiß und mit historischem Wissen an den Ort herantritt, wird das Denkmal *lesen*, wer nicht weiß oder nicht wissen will, wird das Denkmal *benutzen*. Der Ort steht in der Kritik, sich gleichermaßen als Spielplatz für Gruppen von Schulkindern zu eignen. Aufseher sollen das Problem lösen.

Das Denkmal inszeniert sich nicht als von der urbanen Landschaft getrennt, so sehr es seine Fremdheit und Andersartigkeit in Bezug zum umgebenden Stadtraum anzeigt. Die Stelen sind an den Rändern des Feldes niedrig bzw. in den Boden eingelassen wie Intarsien; im Bürgersteig der Ebertstrasse treten sie etwa als

Unterbrechung des Pflasters auf. Das Mahnmal franst in den umgebenden städtischen Raum aus, es ist nicht scharf umrandet. Die Grenzen sind unsicher. Dieser Eindruck wird durch die 41 Bäume bestärkt, die den nahen Tiergarten in das Stelenfeld zitieren.

Das DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS inszeniert die Geste der Bezeichnung, ohne jedoch zu bezeichnen. Die Stelen ragen als schweigende Signifikanten hoch auf, sind aber nicht beschriftet. Das stumme Denkmal wird durch den Besucher zum Sprechen gebracht, der erkennt, in welche ikonographische Tradition der Ort sich stellt, und der sich mit historischem Wissen und im Bewusstsein der Shoah in das Stelenfeld begibt. In sich eingemauerte Präsenzen – Götzen – sind die Stelen dem, der sie nicht liest. Allerdings sind sie auch diesem Götzen ohne Ritus, denn es existiert keine Liturgie für den Dienst an diesen Götzen. Anders als bei konventionellen Denk- und Mahnmählern gibt es für den Besuch des Denkmal für die ermordeten Juden Europas keine vorgeschriebene Rhetorik, die den Ort im gewohnheitsmäßigen Aufsuchen zum Verstummen bringt; der Besucher muss sich eine eigene Passage durch das Denkmal suchen.

---

## Referenzen

- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt*, Frankfurt a. M. 2003.
- Derrida, Jacques: „Die différance“, in: ders./Engelmann, Peter (Hg.): *Die différance. Ausgewählte Texte*, Stuttgart 2004, S. 110-150. (Aktualisiert am 10.02.2025)
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders./ Engelmann, Peter (Hg.): *Die différance*, Stuttgart 2004, S. 68-109. (Aktualisiert am 10.02.2025)
- Lanzmann im Interview mit Max Dax: „Unzerstörbar, dunkel, opak“, in: SPEX, #313 März/April 2008, S. 68-81.
- Lanzmann, Claude: *Shoah*, DVD, 566 Minuten, Frankreich 1985.
- Lanzmann, Claude: *Shoah*, Transkription in: Lanzmann: *Shoah*, Düsseldorf 1986.
- Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, München 1992.
- Nancy, Jean-Luc: „Das Darstellungsverbot“, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, Berlin 2006, S. 51 – 91.
- Nancy, Jean-Luc/ Lacoue-Labarthe, Philippe: „Der Nazi-Mythos“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997.
- Nancy, Jean-Luc: „Un Souffle/Ein Hauch“, in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hg.): *Shoah – Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie*, München 1996, S. 122-129.

von Bernstorff, Elise: „Von Auschwitz schweigen: Sprachlosigkeit und Shoah“, 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. 42-64, DOI 10.21248/thewis.4.2010.55.

**Die Katastrophe als Prämisse**  
**Über Darstellen ‚nach Auschwitz‘ anlässlich der STUDIEN ZUR  
DEUTSCHEN SEELE**

Susanne Winnacker / Ronald Hirte

**Abstract**

In Weimar am Theater zu arbeiten heißt, sich über die Konventionen von Metaphern anders auseinander zu setzen als anderswo. Das liegt an Buchenwald. Der Allpräsenz dieser deutschen Geschichte entkommt in Weimar niemand, schon gar nicht auf dem Theater. Wenn man ein Zug-Geräusch in irgendeine szenische Situation einbaut, *sind* es die Züge ins Lager, wenn man auf den Eisernen Vorhang Feuer projiziert, *sind* das die Öfen. Ob man das so verstanden wissen will, ob man das *meint* oder nicht. Das ist so. Es liegt also nahe, sich mit Buchenwald auch bewusst auseinander zu setzen, sich diesem Ort auszusetzen und das Gespräch darüber, die Begegnung, nicht nur punktuell, sondern kontinuierlich zu suchen. Aus dieser Auseinandersetzung über einen langen Zeitraum entstand der Wunsch, dieses *Sich-aufeinander-zu-Arbeiten* einmal schriftlich zur Diskussion zu stellen. Die Arbeit an den STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SEELE I UND II, in denen die Fragen des Gedächtnisses, des Erinnerns und der Möglichkeit von Darstellung nicht nur implizierend mitgeführt, sondern thematisch gemacht wurden, war also nicht Grund, sondern vielmehr Anlass zu dem hier vorgelegten Versuch. Der deutlichen Zweiteilung dieses Textes liegt nicht eine Zweiteilung des Denkens zugrunde, sondern eine – vorläufige – Gelegenheit der Organisation des Schreibens.

**(1)**

Noch einmal:

Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Adorno, Theodor W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1955, S. 31.

Mit seinen Ausführungen über Auschwitz, besonders im Spätwerk *NEGATIVE DIALEKTIK*, bringt Theodor W. Adorno die Philosophie in die Lager, wobei mit Auschwitz von Beginn an das System der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager *pars pro toto* bezeichnet wird. Es sind trostlose, selbstzerfleischende Ausführungen, die bestreiten, dass Philosophie die Ereignisse in den Lagern aufnehmen und erklären könne. „Nach Auschwitz“ meint bei ihm nichts weniger als das gegenwärtige abendländische Denken und Leben, zunächst einmal aber das Sprechen über die Shoah: „Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht.“<sup>2</sup>

Die Gedanken, welche diese Sätze in Adornos übergreifend kulturkritischen Texten tragen, zielen nicht darauf ab, moralische Urteile zu erlassen oder Handlungsanleitungen zu geben, etwa ein Lyrikverbot. Vielmehr problematisiert Adorno in einer damals wie heute ungewohnten Dialektik Darstellbarkeit, indem er ausdrücklich theoretische Erkenntnis als Teil der „Barbarei“ einer Kultur nach Auschwitz bezeichnet. Das Denken solcher Zusammenhänge von Kultur und „Barbarei“ wirkt verstörend, vor allem in Situationen, in der eigene Kultur oft genug als Bestätigung für fremde „Barbarei“ gelten soll. Und verstörend wirkt auch der schwierige Begriff der *Barbarei* sowie die Drastik von Adornos Formulierungen: „Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.“<sup>3</sup> Adorno kritisiert die Kultur einschließlich ihrer Kritiker, die sich außerhalb des Kritisierten wähnen. Er begreift die Gesellschaft als einen total gewordenen Schuldzusammenhang, gerade in Zeiten des Wiederaufbaus und einer Normalisierung, die er zu verunsichern sucht. In zu vielen Darstellungen und durch interpretatorische Sinnzuschreibungen der Shoah sieht er die Gefahr, dass sich die Erinnerung an Auschwitz in ihr Gegenteil verkehren könne, ja dass sich Auschwitz vergessen ließe, und dies auf dem Weg seiner ästhetischen Banalisierung durch eine alles vereinnahmende Kulturindustrie.

Auf eine solche Kritik der massenhaften medialen Darstellungen der Shoah als eines falschen, von Geschichte entfremdenden Umgangs mit dem Wissen um die Shoah

---

<sup>2</sup> Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966, S. 351.

<sup>3</sup> Ebd., S. 359.

sowie auf die Kritik der öffentlichen erinnerungskulturellen Routinen und Rituale zielt Adornos Begriff der Undarstellbarkeit – Kritik innerhalb einer Aufklärung also, die in einen reformulierten kategorischen Imperativ mündet, nämlich „Denken und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe“<sup>4</sup>. Adornos aufklärerische Ausführungen zur Darstellbarkeit respektive Undarstellbarkeit von Auschwitz – die wiederum selbst geradezu ein „Katalysator für Darstellungen“<sup>5</sup> der Shoah sind – haben nichts mit der Behauptung einer Nicht-Darstellbarkeit der Shoah zu tun, vielmehr sollen sie ein Denken ermöglichen, das Auschwitz nicht mythisiert oder sakralisiert, sondern als im historischen Kontext Geschehenes benennt; es nicht eskamotiert, sondern als von Menschen an Menschen Begangenes bestimmt. Es gilt, nach gesellschaftlichen Bedingungen, politischen Prozessen, kulturellen Zusammenhängen und Weltbildern zu fragen, nach Strukturen somit, in denen Auschwitz möglich war und welche nach wie vor wirken. Derlei Einsichten fordern nicht Erlösung, nicht Versöhnung, sondern unbedingte, gegenwartsbezogene Selbstreflexion. Noch kurz vor seinem Tode schreibt Adorno:

Nachdrücklich ist hervorzuheben, dass Erziehung nach Auschwitz gelingen könnte nur in einer Gesamtverfassung, welche nicht länger die Verhältnisse und die Menschen hervorbringt, die an Auschwitz die Schuld tragen. Jene Gesamtverfassung hat sich nicht geändert; fatal, dass jene, welche die Veränderung wollen, dagegen sich verstocken.<sup>6</sup>

In Jean-François Lyotards Versuch, Auschwitz zu denken, gerät *Auschwitz* zum Psychodrama der europäischen Zivilisation. *Auschwitz* – auf kultureller Ebene längst ein emblematisches Ereignis für den Niedergang der Ideale der Aufklärung und geschichtsphilosophischer Inbegriff eines Zivilisationsbruchs – spiegelt das Unbestimmte der Ereignisse und der Schwierigkeit, sie zu erfassen und darzustellen, wider. In seinem Hauptwerk *DER WIDERSTREIT* verweist Lyotard auf das Unbestimmte von *Auschwitz*:

Mutatis mutandis ist das Schweigen, das das Verbrechen von Auschwitz dem Historiker abverlangt, für die Mehrzahl der Menschen ein Zeichen. Die Zeichen [...] sind keine Referenten [...]; sie zeigen vielmehr an, dass etwas, das in Sätze gebracht werden muss, in den geltenden Idiomen nicht artikuliert werden kann [...]. Das Schweigen, das den Satz Auschwitz war ein Vernichtungslager umgibt, ist kein Gemütszustand, sondern ein Zeichen dafür, dass etwas Ungeäußertes, Unbestimmtes zu äußern bleibt.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 358.

<sup>5</sup> Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln 2001, S. 16.

<sup>6</sup> Adorno: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969, S. 9.

<sup>7</sup> Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München 1987, S. 105.

Das Unbestimmte zeigt sich im Wesen der Geschehnisse selbst und im Idiom ihrer Darstellung. Lyotard präzisiert die Frage nach einem Gedächtnis, das seine eigene Unvollständigkeit mit derjenigen historischer Ereignisse vermittelt. Im Rückgriff auf Sigmund Freuds Vorstellungen über die Arbeit der Verdrängung und die Anamnese als unendlicher Aufgabe begründet er *Auschwitz* als Ereignis, das nicht in die Historie einzuordnen ist.

Lyotard warnt vor Gewissheiten, denn jede scheinbare Gewissheit, die Geschehnisse und ihre Repräsentationen erklärt zu haben, umschließe schon das Vergessen der Ereignisse. Aus dergleichen „vollständiger Erinnerung“ erwachse also eine Variante des Vergessens, im Gegensatz zum Verwischen sämtlicher Spuren, weshalb Vergangenes in der Schwebelage gehalten gehöre. Und gegen solche Aufhebung des Vergangenen mahnt er an, in keiner Darstellung den Rest des Undarstellbaren zu vergessen. Das bedeutet auch hier keine wohlfeile Behauptung einer Nicht-Darstellbarkeit der Shoah, sondern die Notwendigkeit von Darstellungen, die ihre eigenen Grenzen zeigen müssen. Weitere Motive der *Negativen Dialektik* Adornos aufnehmend fragt er – nicht wenig erinnerungskulturkritisch: „Folgt andererseits aus der Annahme, dass ‚nach Auschwitz‘ der spekulative Diskurs zu Tode gekommen ist, dass er lediglich dem subjektiven Geschwätz und der Bosheit der Bescheidenheit das Feld überlässt?“<sup>8</sup> Die Formulierung „nach Auschwitz“ in den Versuchen Adornos und Lyotards, ein Danach mit Auschwitz als nicht-akzidentieller, unabschließbarer Wunde zu denken und zu schreiben, meint neben der Frage nach der Möglichkeit von Zeugenschaft auch eine zeittheoretische Frage nach dem Tod und nach der Problematisierung jeglichen Resultats einer spekulativen Dialektik. Was nach Auschwitz nicht mehr möglich scheint, ist die Logik der Versöhnung. Eine Nicht-Kommunizierbarkeit unterbricht den ‚schönen Tod‘, wie ihn die geschichtsphilosophische Dialektik als etwas Vollendbares zu begründen sucht. Lyotard betont, dass die Schuld der unendlichen Anamnese eine Begrenzung des Kommunizierbaren und damit des Gemeinschaftlichen besagt. „Unvereinbarkeit statt

---

<sup>8</sup> Lyotard: „Streitgespräche, oder: Sätze bilden ‚nach Auschwitz‘“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. S. 18 – 50, hier S. 25.

obsessioneller Kommunikationszwang – so lautet Lyotards Plädoyer für eine unzeitgemäße Differenz.“<sup>9</sup>

In seinem Vortrag LYOTARD UND WIR und wir erprobt Jacques Derrida, im Gedenken an Lyotard, ein Jenseits von Tod und Trauer auszuloten. Derrida bezieht sich ebenfalls auf Adornos NEGATIVE DIALEKTIK: „Neues Grauen hat der Tod in den Lagern: seit Auschwitz heißt den Tod fürchten, Schlimmeres fürchten als den Tod.“<sup>10</sup> „Schlimmer als der Tod sei der Tod, weil keine Gelegenheit zur Trauer bestünde, weil Zeugenschaft verunmöglicht sei. Nach Lyotard liege die neue Form des Todes darin, den Tod absolut zu machen, so dass keine Spuren zurück bleiben. Menschen sterben in Auschwitz keinen normalen Tod, einen, der noch irgendwie Sinn macht, sondern einen absoluten Tod, der nicht nur Menschen auslöscht, sondern auch ihre Namen. In Auschwitz ist der Tod die Regel für jene, die zu den zur systematischen Tötung vorgesehenen Gruppen von Menschen gehören, wie Juden, Zigeuner, Kranke: die extreme Form des Genozids, gekennzeichnet durch ideologische Ausschließlichkeit, globale Reichweite und Orientierung auf totale Vernichtung – ein Akt abgründiger Brutalität. Dieser Tod in den Konzentrations- und Vernichtungslagern bringt überlieferte Kategorien durcheinander, kein geläufiges Bild, keine gewohnte Sprache kann angemessen sein. Deshalb, so Derrida, kann es keine Trauer geben, und dennoch habe Lyotard recht, wenn er sagt, dass „die massenhaft hingerichteten Juden, abwesend, gegenwärtiger als jedes Gegenwärtige sind“<sup>11</sup>.

In seiner Arbeit zu Walter Benjamins ZUR KRITIK DER GEWALT widmet sich Jacques Derrida der spekulativen Frage, wie Benjamin von der nationalsozialistischen „Endlösung der Judenfrage“ gesprochen haben würde. Folgt man mit Derrida einem „Benjaminschen Diskurs“, dann zeigt sich, dass gerade nach Auschwitz

nicht nur der Diskurs, die Literatur und die Dichtung keineswegs unmöglich sind, sondern sogar ursprünglicher und eschatologischer denn je die Bestimmung erhalten, sich von einer Rückkehr oder einer – noch – versprochenen Ankunft der Namensprache (einer Sprache oder einer Poetik des Beim-Namen-Rufens, die sich der Sprache der Zeichen, der informativen oder kommunikativen Repräsentation widersetzt) bestimmen zu lassen<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Tholen: „Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e)“, in: Weber/Tholen (Hg.): Das Vergessen(e), S. 225 – 238, hier S. 238.

<sup>10</sup> Adorno: Negative Dialektik, S. 364.

<sup>11</sup> Lyotard: Der Widerstreit, S. 183.

<sup>12</sup> Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“, Frankfurt a. M. 1991, S. 63.

Derrida stellt Benjamins messianischen Erwartungshorizont in Frage und erteilt der von Benjamin entfalteten eschatologischen Dimension einer göttlichen Gerechtigkeit jenseits von Recht und Staat eine deutliche Absage, haben doch die politischen Konsequenzen aus solcher Utopie im Nationalsozialismus ihre Monstrosität offenbart, deren zynischste Vorstellung es noch wäre, „dass man den Holocaust als Entsöhnung und unentzifferbare Signatur eines gerechten und gewaltsamen göttlichen Zorns deuten könnte“<sup>13</sup>. Exakt dagegen setzt Derrida auf Vermittlung durch sprachliche Auseinandersetzung und auf Verantwortung, die wirksames Eingreifen ermöglicht:

Ich weiß nicht, ob man dieser namenlosen Sache, die man Endlösung nennt, etwas entnehmen kann, was sich als Lehre bezeichnen lässt. Gäbe es aber eine solche Lehre, eine einzigartige Lehre unter den stets einzigartigen Lehren, die man aus einem besonderen Mord, aus allen kollektiven Vernichtungen der Geschichte ziehen könnte (jeder individuelle Mord, jeder Kollektivmord sind ein Singuläres, sie sind also unendlich und unvergleichbar), so wäre die Lehre, die wir heute daraus ziehen könnten (und wenn wir sie ziehen können, müssen wir es auch tun), die, dass wir die mögliche Mitschuld all dieser Diskurse am Schlimmsten (hier geht es um die Endlösung), die mögliche komplizenhafte Verbindung, die zwischen diesen Diskursen und dem Schlimmsten besteht, denken, erkennen, vorstellen, formalisieren, beurteilen müssen.<sup>14</sup>

Seit der Shoah, so Derrida ganz ähnlich wie Adorno und Lyotard, diktiert die „Endlösung“ das Denken. Die Shoah ist geschehen, und insofern sie geschehen ist, hört sie nicht auf, als was auch immer wiederzukehren und alles zu affizieren. Die radikalen Aufklärer Adorno, Lyotard und Derrida fordern eine stetige Beschäftigung mit der Bedeutung des erinnerten Geschehens und eine Positionierung in genau dieser Beschäftigung und damit gegenüber Geschichte und Politik. Darin eint sie auch die Sorge um die Möglichkeit des Vergessens von Dingen, gerade weil sie erhalten werden – das Wissen um das Risiko, das zu entleeren oder zu verlieren, was man erhalten möchte.

Die (philosophischen) Debatten um Darstellung und Interpretation der Shoah verhandeln die Möglichkeit der Angemessenheit von Vermittlung dessen, was

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 124.

<sup>14</sup> Ebd. Und weiter zu dieser Aufgabe einer Philosophie nach Auschwitz: „Man muss sich zumindest die Frage stellen, wie die westliche, durch judäo-christliche Traditionen bestimmte Kultur ein Ereignis wie Auschwitz oder die Shoah möglich, oder nicht unmöglich, machen konnte.“ (Derrida: „Einzigartigkeit, Verjährung und Vergebbarkeit“, in: Bankier, David (Hg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern, Göttingen 2006, S. 115. Das Interview mit Derrida wurde am 8. Januar 1998 in Jerusalem geführt.).

gemeinhin als ungeheuerlich, unbegreiflich, unsagbar, unbeschreiblich, einzigartig bezeichnet wird. Gleichzeitig gibt es unablässig mehr Stimmen, Geschichten, Texte und Bilder, die sich bemühen, immer gründlichere Wirklichkeiten der Shoah zu erlangen und zeigen, dass dies sehr wohl gelingt. Neue Begriffe werden gefunden, die, wie unzulänglich auch immer, das Debakel der Normen und die Dimension des Leidens ausdrücken. Bei allen Problemen der Darstellung historischer Ereignisse, bei allen Schwierigkeiten des Verständnisses von Historie generell, bleibt doch, dass zwischen den Geschehnissen und den Mitteln ihrer Darstellung eine wechselseitige Beziehung besteht. Genau diese Interdependenz dient dem Verständnis und bedingt die Notwendigkeit der Darstellungen, durch die überhaupt erst ein Bewusstsein von Historie – und deren Verdrängung – möglich wird. Die Tatsache, dass Darstellungen von Auschwitz vielfach existieren, ist Vorbedingung für die Auseinandersetzungen mit den Darstellungsformen. Begleitet werden die Auseinandersetzungen, etwa die unumgängliche Bewertung der Darstellungen nach historischen, ästhetischen, moralischen und pädagogischen Kriterien, von Fragen prinzipieller Darstellbarkeit und damit Vorstellungen einer Undarstellbarkeit. Doch ist die Rede von der Undarstellbarkeit selbst schon eine Darstellung der Shoah: Eine Rede, die auch darauf beharrt, dass die Beschäftigung mit der Shoah nicht abzuschließen ist, dass Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit mithin in der Reflexion über die Shoah ein unentbehrliches Mittel zum Verständnis oder zumindest Missverständnis ist.

Immer schon trägt die Rede von der Undarstellbarkeit selbst zu einer Umdeutung der Shoah bei und ist von Anbeginn an mit der Potenzierung populärer Darstellungen besonders innerhalb der massenmedialen, auch konsumorientierten Vermittlung von Auschwitz verwoben. Angesichts solcher Formen einer ‚Auschwitz-Kultur‘ formuliert Jean-Luc Nancy:

Man muss deshalb hören, man muss all das hören, was gesagt wird, alles, unablässig. Man muss die unaufhörliche Wiederholung hören, die Diskussion über das Darstellbare und Undarstellbare, über die Poesie und ihre Unmöglichkeit, über die Fiktion und ihre Nichtannehmbarkeit, und auch alle Debatten über die begründeten oder zweifelhaften Vergleiche, wenn man hier von einem ‚neuen Holocaust‘, dort von einem ‚neuen Hitlerismus‘ und überall von ‚Genozid‘ spricht. Man muss genau dieses Innehalten, dieses Stocken und fast dieses Ersticken unserer Reden durch eine quälende, wachsende – man könnte fast sagen ‚totalitäre‘ Präsenz hören.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Nancy, Jean-Luc: „Ein Hauch/Un Souffle“, in: Berg, Nicolas [u.a.] (Hg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst, München 1996, S. 122 – 129, hier S. 125.

Soll der paradoxen Gefahr, dass gerade die quantitativ und qualitativ mannigfaltigen Darstellungen der Shoah es sind, die Angst vor einem Vergessen – durch Überdruß gewissermaßen – auslösen, begegnet werden, kann das Motiv, Auschwitz als undarstellbares Ereignis anzudenken, tatsächlich beständig Kraft gewinnen, weil es die aufklärerische Beschäftigung mit der Shoah verstetigt. Genauso gebrauchen Adorno und Lyotard im Spannungsfeld ihrer Kulturkritiken diese Denkfigur, ähnlich wie Derrida in der Dekonstruktion als seiner Form einer Aufklärungskritik, die im Namen einer kommenden Aufklärung fortschreitet.

Adorno wie Lyotard fordern dabei die Hinwendung zur Kunst, so, als ob Kunst immer schon dazu dient, Darstellungsformen zu schaffen, die blockierte Wege der Vermittlung öffnen und dadurch eine wahrhaftige Erinnerung an Leiden wiedergewinnen könnten. Adorno unterstreicht die Möglichkeit der Kunst, das Undarstellbare darzustellen – entsprechend der Vorstellung von Kunst als einer symbolischen Form. Er lässt nicht ab vom Anspruch der Kunst, wahr zu sein und bestimmt Kunst als absolut selbstreflexiv, was ihren Bezug zur ‚Barbarei‘ und ihre Verstrickung in Schuldzusammenhänge fortwährend einschließt. Ganz ähnlich Lyotard, der, an der Psychoanalyse orientiert, kulturelle Ausschlussmechanismen und Grenzen des menschlichen Fassungsvermögens – das Verdrängte und das individuell Traumatische bei Freud – als Ursache für Undarstellbarkeit thematisiert und mit dem Begriff der Undarstellbarkeit auf das vom Subjekt nicht Fassbare verweist. Er postuliert eine Kunst, die durch ihren Ereignischarakter den Menschen überfordert, eine Kunst, die keinen Erfahrungen gemäß einzuordnen ist. Kunstwerke sollen auf die Grenzen symbolischer Formen und auf die Ausschlüsse, die durch die Gültigkeit der einzigen, ‚vollständigen‘ Erzählungen entstehen, aufmerksam machen. Gefordert ist also eine Kunst als Erkenntnisakt, die das kritische Wissen um Undarstellbares in die Darstellungen aufnimmt, den Begriff der Undarstellbarkeit gerade nicht zu Entlastungsstrategien wie Lyrik- oder Bilderverboten dehnt, sondern schlicht die Formen der Darstellungen stetig neu reflektiert.

## **(2)**

Dass die Frage nach der Darstellbarkeit respektive Undarstellbarkeit von Auschwitz kritisches Potential birgt, belegt nicht zuletzt eine jahrzehntelange, wechselvolle,

beschreibbare Geschichte der Erinnerung zum Beispiel in Deutschland, vor deren Hintergrund vieles weniger neu erscheint. Kultur und Gesellschaft verändern sich, inklusive des Wissens um die Shoah und der Bedingungen der Darstellungen. Kultur lässt sich dabei vielleicht noch weniger als je zuvor als sicheres Reservat begreifen. Nimmt man sie ernst, muss man an sie vielmehr eben genau die Maßstäbe anlegen, die sie selbst hervorgebracht hat. Und weil gerade die Geschichte Weimars und Buchenwalds paradigmatisch verdeutlicht, dass ein logischer Gegensatz zwischen Kultur und ‚Barbarei‘ nicht behauptet werden kann, ist es nur schlüssig, einen Versuch, die ‚deutsche Seele‘ zu beschreiben, genau in diesem deutschen Symbolort zu beginnen. Dies unternahm in den Jahren 2009 und 2010 am Deutschen Nationaltheater in Weimar die Hausregisseurin Nora Schlocker und die Autorin Tine Rahel Völcker. Im Vorfeld der zu feiernden *deutschen Einheit* näherten sie sich mit Schauspielerinnen und Schauspielern, Chefdramaturgin, Ausstatterin und Assistenten dem Kulturraum Weimar und Buchenwald. Sie spürten der Kunst und Kultur in diesem sich humanistischer Aufklärung und zivilisatorischen Fortschritts rühmenden Ort nach, recherchierten zum Umgang mit dem Erbe und dem Mythos von Weimar zu Zeiten der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus sowie zum Gebrauch deutscher Kultur als ausgrenzendem Mittel. Sie arbeiteten vor Ort in Weimar, besuchten all die Institutionen, stritten, schrieben, probten, ließen den ambivalenten Ort an sich zerren – nicht selbstquälerisch, sondern ihn sich offensiv aneignend. Sie entwickelten ein Bühnenstück.

Die Frage am Beginn der Arbeit an den Stückentwicklungen war – und ist es vielleicht jedes Mal, wenn man ausgehend von einer Idee, einer Frage zu einer performativen Arbeit sich durchwühlen will und das im Vorwärtsdrängen und im Zurückschauen nur kann – also sprunghaft und nicht linear (so wie auch der Bericht darüber im Nachhinein in Sprüngen, Auslassungen, Einfügungen sich nur präsentieren kann): Wie kommt man von der Idee, von der Theorie zur Erzählung. In diesem Fall durch das vielleicht, was in Jacques Derridas „Asche als Haus des Seins [...] Deine Vorsicht ist naiv“<sup>16</sup> von Martin Heideggers Satz „Die Sprache ist das Haus des Seins“<sup>17</sup> durchstrahlt. Heidegger schreibt 1947:

---

<sup>16</sup> Derrida: Feuer und Asche, Berlin 1988, S. 25.

<sup>17</sup> Heidegger, Martin: Über den Humanismus, Frankfurt a. M. 2000, S. 5.

Wir bedenken das Wesen des Handelns noch lange nicht entschieden genug. Man kennt das Handeln nur als Bewirken einer Wirkung. Deren Wirklichkeit wird nach ihrem Nutzen geschätzt. Aber das Wesen einer Handlung ist das Vollbringen. Vollbringen heißt: etwas in die Fülle seines Wesens entfalten, in diese hervorgleiten, producere. Vollbringbar ist deshalb eigentlich nur das, was schon ist.<sup>18</sup>

Noch mal: Es ist die Suche nach einer Sprache für die Konstellation, in der wir uns befinden, in die wir hineingeboren, in der wir ‚gelandet‘ sind, die Beschreibung dessen, was vor uns war und was wir demzufolge in uns suchen, die Beschreibung dessen, was wir nicht *wissen*. Unsere Vorsicht war naiv.

Der Anlass, über eine Stückentwicklung nachzudenken, war der 20. Jahrestag des sogenannten Mauerfalls: Was kann, was soll ein Theater tun, um so eine Zahl zu begehen? Menschen in der unmittelbaren Umgebung, im Theater selbst, in Weimar über ihre Wahrnehmung dieses Jubiläums zu befragen war ein aller erster Anfang. Beim Lesen, Herumfragen, Recherchieren schien es, dass der Mauerfall ein Thema ist, das *den Westen* viel mehr interessiert als *den Osten*. Der Fokus verlagerte sich dann auf die Auseinandersetzung mit der Situation: Wo ist man eigentlich, wo, an was für einem Ort macht man Theater und wer ist man im Verhältnis zu dem, was man vorfindet? Der Plan wurde es, mit zwei Stückentwicklungen unter dem Arbeitstitel DEUTSCHE SEELE I UND II einen großen Bogen zu erzählen: Ausgehend von Weimar während der Weimarer Republik über Buchenwald bis in die Weimarer Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg, zu Besatzungs- und DDR-Zeiten. In zwei Schritten, zwei Stückentwicklungen, zwei Abteilungen. Denn sehr schnell wurde erstens deutlich, es geht um Deutschland, nicht nur um Weimar, und zweitens, dass mindestens zwei ‚Ablieferungen‘ entstehen würden; die erste, die sich zwischen 1919 und 1945 abspielen würde, und die zweite, die die Anfänge der DDR und ihrer Krisenhaftigkeit betrachten sollte. Es schien nur konsequent, im Wissen um die Geschehnisse 1989/90 in der Zeit der Weimarer Republik einzusetzen. Der zweite Teil war für den Herbst 2009 geplant und fand mit den gleichen Spielern (Xenia Noetzelmann, Philipp Engelhardt, Florian Jahr, Philipp Oehme) plus einem weiteren (Simon Zagermann) statt. Die Entwicklung von ein paar der Figuren aus dem ersten Teil wurde nach 1945 und in der DDR weiter untersucht, andere wurden

---

<sup>18</sup> Ebd.

fallengelassen, neue dazu ‚erfunden‘. Vom ersten Teil, (K)EI(N)LAND (Uraufführung Ende April 2009), soll hier die Rede sein.

Tine Rahel Völcker, eine junge Autorin, deren Arbeitsweise es ist, sich sowohl mit der Regie, der Dramaturgie, der Ausstattung als auch mit den Schauspielern auseinander zu setzen, kam aus Berlin dazu. Sie las, verliebte sich dabei ein unglaubliches Pensum und Spektrum innerhalb kürzester Zeit ein, ventilierte das, plagte sich, schrieb, bestellte mehr, gab zu lesen, besprach Faszinationen und Schwierigkeiten, hörte zu, schrieb den Spielern ihre Rollen auf den Leib; sie mochte sich nicht nur auseinandersetzen, sie wollte einbeziehen. Die Regisseurin Nora Schlocker, Tine Rahel Völcker und die Schauspielerin Xenia Noetzelmann waren für die ersten Wochen der Recherche der Nukleus der Stückentwicklung STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SEELE I. Die Annäherung an mögliche Themenfelder und Zeitabschnitte wurde danach mehr und mehr zur gemeinsamen Arbeit aller. Es ging um Weimar als geradezu mystischen deutschen Ort in seiner Beschwörung von ‚klassischem Erbe‘, seinem engen Geflecht von Kultur mit Politik und seiner nationalen, identitätsstiftenden Wirkung. Das Stück beginnt noch im Kaiserreich und endet in Buchenwald. Begibt man sich in die Geschichte Thüringens in der Weimarer Republik, zeigen sich fast wie von selbst etliche Parallelen zu einer Gegenwart, in der es vor allem um das Konstruieren und Beschwören nationaler Identität und nationaler Stärke geht. Auch in den 1920er Jahren wehrte sich eine Mehrheit in Deutschland gegen ein Bewusstsein von Schuld und beschwor stattdessen das Recht auf nationale Stärke.

Es war absolut erstaunlich, einzudringen in die Tatsache, dass die Wege der Menschen, die sich aus irgendeinem Grund nach Weimar begeben haben, um dort zu leben, zu arbeiten, ihre Netzwerke und Seilschaften zu knüpfen, sich immer wieder auffällig kreuzen, als Vorläufer, Nachfolger, Mitarbeiter, Anhänger, Gegner und Feinde. Selbst da, wo sich direkte Begegnungen nicht nachweisen lassen, braucht es höchstens immer noch einen anderen Namen, um die Verbindung zwischen zweien wieder herzustellen, die wiederum auf dritte und vierte verweisen – es waren Kulturkämpfer, nicht Kulturpessimisten, und das erste, was sie damals organisierten, waren die eigenen Treffpunkte als rechtsintellektueller Boheme.

Die Epoche der Weimarer Klassik erfüllte alle zeitgenössischen Sehnsüchte nach einer integralen Kultur, die man in der eigenen Gegenwart so schmerzlich vermisste. Und in dieser Sehnsucht nach einer einheitlichen, organischen, erhebenden und würdigen Kultur trafen sich Katholiken, Protestanten, Neuheiden und Freireligiöse, deren kulturelle Entwürfe immer je in anderer Akzentuierung mit der Trias Antike, Christentum und deutschem Volkstum jonglierten. Dass diese ganzheitlich ersehnte Kultur die gleiche Orientierungsleistung wie einstmal die christliche Religion vollbringen sollte, ist vielen Texten jener Zeit direkt anzumerken.<sup>19</sup>

Die Verbissenheit, mit der konservativ-nationale Kräfte ihr Weimarer Erbe verteidigten, hatte auch damit zu tun, dass sie mit der angeblich bedrohten Substanz der Nationalkultur zugleich ihren eigenen Status als privilegierte Deutungselite eben dieses Erbes verteidigten. Das Nachvollziehen unendlich vieler einzelner Biographien, die sich als wirklich ‚einzeln‘ kaum je erfassen ließen, war ein erster Schritt. Die Zusammenhänge zwischen den politischen Parteien zu verstehen ein zweiter; Zeugen der Zeit persönlich zu befragen ein nächster.

Die ersten vierzehn Tage der Proben bestanden im Wesentlichen aus Gesprächen und Auseinandersetzungen über aktuelle und historische politische Überzeugungen. Das alles grundierende Problem aller war während der gesamten Zeit: *Wie beziehe ich diese Zeit, die politischen und gesellschaftlichen Debatten, Fragen und Widersprüche, die Dilemmata der Menschen, über die ich lese, auf mich selbst als jemanden, der heute lebt, der nicht weiß, nicht dabei war? An der Frage *Wie würde ich entscheiden, was würde ich gedacht, getan, gefühlt haben?* entzündeten sich die heftigsten der Streitereien.*

Um sprachlich dies überbordende historische Material bearbeiten zu können, habe ich nach einer Fläche gesucht, auf der die Auseinandersetzung mit diesem riesigen Thema ‚Deutsche Seele‘ stattfinden kann, und die mir die Möglichkeit eigener Deutungsversuche und Provokation eröffnet. Eine Fläche, die einerseits dieses Riesending zu fassen vermag – also einengt – gleichzeitig aber ein Verweissystem und einen Kontext eröffnet zu früheren und späteren Phänomenen deutscher Kulturgeschichte und einen freien Umgang damit gestattet. Warum und wie auch immer – bin ich im Zuge dieser Arbeit also auf die Nibelungensage gestoßen, wo es interessante Parallelen gibt oder Reibungspunkte zum Beispiel zwischen Becher und Siegfried (der Anti-Held, der in tausend widersprüchliche Regungen zerrissene Becher, der an sich den Anspruch eines deutschen Heldenlebens stellt, einer Einheit und Klarheit und Stärke – Siegfried. Und auch Bechers ständiger Begleiter: der Tod, den Becher immer wieder herausfordert, bis er sich selbst beinahe unbesiegbar und unsterblich glaubt). Oder zwischen der Anarchistin und Brunhild (die wild und unbezähmt und eigengesetzlich auf ihrer dunklen Insel haust – und nur mittels eines Tricks von den Männern in deren Welt und Herrschaftssystem entführt werden kann).<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Völcker, Tine Rahel: Notizen während des Produktionsprozesses 2009, unveröffentlicht.

<sup>20</sup> Ebd.

Für Tine Rahel Völcker entstanden im Laufe ihrer eigenen und der Auseinandersetzungen in der Gruppe ‚Anti-Figuren‘. Die Recherchen führten unweigerlich zu historischen Vorbildern, die in Figuren verwandelt – zum Teil biographisch, zum Teil zusammengeschmolzen aus Lebensgeschichten mehrerer Menschen – exemplarisch für bestimmte Vorgänge und Haltungen stehen. Völcker beschreibt das selbst so:

Diese Figuren, oder Anti-Figuren, drehen sich zwar alle um ein Feld und um ähnliche Fragen, sind jedoch im gegenwärtigen Stadium nicht in eine gemeinsame geschlossene Stückhandlung zu verweben. Und ich möchte ihnen auch nicht den Zwang dazu auferlegen. Wenn das geschieht – in Ordnung. Wenn sie aber nur vereinzelt aufeinander treffen – ebenfalls in Ordnung. Im Zentrum meines Interesses bei der Vorbereitung stand und steht nicht das Konstruieren einer dramatischen Handlung (Story), sondern eben das Untersuchen der Lebens- und Gedankenwelten dieser – zumeist – Kulturmenschen und Künstler, im Weimar (und Thüringen) der Weimarer Republik und weiter der Nazizeit.<sup>21</sup>

Es sollten der Kontext der handelnden Figuren, ihre Verstrickungen aufgezeigt und die Hintergründe skizziert werden, wie sie zu ihren Haltungen, ihren Handlungen kamen. Anti-Figuren, die, soweit man das überhaupt überschauen kann, allesamt meinten, ‚das Richtige‘ zu verfolgen. Figuren, die einem dabei immer wieder außerordentlich unsympathisch oder zumindest unangenehm sind – wovor man aber nicht weglaufen soll und sich in nette, liebenswürdige Identifikationsfiguren flüchten, weswegen also vorbeugend die Figuren von Anfang an Anti-Figuren genannt wurden. Es sollte versucht werden, das Handeln und die Überzeugungen der Figuren nüchtern zu betrachten, sich dazu in alle Logik hineinzubegeben, das Schwärmerische – auch – in seiner Entstehungsgeschichte und von seinen Ursprüngen her (soweit die einsehbar sind) zu beachten, um vielleicht besser die Zusammenhänge zu erkennen, in denen die Figuren stehen – und letztlich eine Auseinandersetzung über die Zusammenhänge, in denen man gegenwärtig steht (und arbeitet) zu erreichen.

---

<sup>21</sup> Ebd. Auf die Frage des Journalisten Fritz von Klinggräff nach der Arbeit mit historischen Figuren, nach der Notwendigkeit eines Johannes R. Becher, antwortet Tine Rahel Völcker: „Ich weiß es nicht, ich weiß nicht, warum nicht. Es ist zwar billig, andere zu zitieren, wenn einem selber nichts Rechtes einfällt, aber Heiner Müller hat gesagt, warum soll ich meine Zeit damit verschwenden, mir selber Geschichten auszudenken oder mir Figuren auszudenken, wenn man in der Geschichte alles schon vorfindet. Es ist nun mal da, das Geschichtsmaterial, und ich finde, man darf es in der Kunst, auf dem Theater auch als Material begreifen und benutzen, und das ist besonders für uns so, die wir halt Nachgeborene sind und uns zum Teil auch noch nicht mit dieser Zeit beschäftigt haben. Man muss sich die Historie erst mal anarbeiten, um sich an ihr abarbeiten zu können, und dabei ist einfach Becher eine unglaublich dankbare Figur.“ (Tine Rahel Völcker und Nora Schlocker im Interview mit Fritz von Klinggräff und Ronald Hirte, in: „Die Jahre weiß man nicht... Geschichte auf Radio Lotte“, Radio Lotte Weimar vom 17. September 2009).

Deshalb „Studie“. Dass es sich bei den Texten um Bühnentexte handelt, also *Studie* eine Studie für die Bühne meinte, steht außer Frage.

Ein schwieriger Balanceakt für die Spieler war es, nicht mit Figurenteilen ‚tatsächlicher‘ Menschen (zum Beispiel Johannes R. Becher, Elfriede Lohse-Wächtler, Hans Severus Ziegler, Hans Wahl) zu verschmelzen, sie sich einerseits nicht einfach zu eigen zu machen und andererseits den Kern ihrer Auseinandersetzung mit diesen Figuren *in sich selbst* nicht aus den Augen zu verlieren. Die Frage aller Fragen dabei: Wie spricht man einen Text, ohne ihn restlos in faulem Theaterzauber zu ‚verkörpern‘, wie sagt man ihn denkend, wie so, dass der Zauber der Verwandlung passiert, aber nicht zur Illusion verkommt? Wie gestaltet man die Sichtbeziehung zum Publikum so, das weder Angst und Unbehagen auf beiden Seiten die Folge sind, wie sucht man gemeinsam, ohne kuschelig zu werden oder thesenhaft von der Kanzel zu ‚predigen‘, oder, von etwas weiter weg formuliert: Wie ist Haltung beziehen noch möglich, wo Positionierung noch nötig? Eine wichtige Rolle innerhalb dieser Arbeit hat Musik gespielt: Die Lieder dieser Jahre, Musik, die alle kennen, Musik, die heute wie damals ‚Lebensgefühle‘ verkörpert hat, die eine Figur unterstützen oder konterkarieren kann, immer wieder die Auseinandersetzung darüber, zu welcher Musik (‚staatstragende‘ Hymnen, Choräle, Lieder, ‚subversive‘ Songs) man sich heute wie ins Verhältnis setzt. Es war dann Live-Musik, die eingesetzt wurde, Improvisationen über ein Schubert-Lied als A-cappella, Popsongs, die von zwei Spielern, die sich auf der Gitarre selbst begleiteten, gesungen wurden. Eine andere Art der Subversion, nicht mehr die Songs selbst, sondern die Möglichkeit, sich als Spieler durch das Singen und Spielen gleichzeitig innerhalb und außerhalb einer Figur als nicht ohne Rest aufgehend in der Gemeinschaft des Abends, sie aber nicht verlassend, zu situieren.

So früh wie möglich wurde auch die Ausstatterin Jessica Rockstroh in die gesamten Überlegungen einbezogen, um eine Idee darüber zu entwickeln, auf welchem (Bühnen-) Boden denn diese Anti-Figuren stehen und auf welche Weise sie sich auf die Zuschauer beziehen; darüber, wie ein Raum kriert werden kann, der von der gesamten Klaustrophobie genauso spricht, wie von der Ausgeschlossenheit, der inneren Vereinzelung eines jeden auf dem Weg zur Stromlinienform oder dem Dagegen. Es sollte erreicht werden, dass den Zuschauern die Entscheidung, sich einzulassen oder ‚außen vor‘ zu bleiben nicht abgenommen und außerdem sichtbar

wurde. Jessica Rockstroh und Nora Schlocker haben zusammen einen Raum gebaut, der auf der Seite der Spieler mehr als zwei Drittel der gesamten Fläche einnimmt: eine schwer begehbare, schiefe, nach rechts hinten oben ansteigende Ebene, welche die Zuschauer auf Armeslänge von den Spielern entfernt ganz an den Rand der unteren Seite drängt und ihnen auf der Längsseite der Fläche nur drei Sitzreihen zur Verfügung stellt. Das hat eine große Nähe und eine sehr direkte Sicht und Rück-Sicht zur Folge. Als Zuschauer sieht, hört und riecht man, es stellt sich eine Art öffentlicher Intimität her, die, wenn es gelingt, eine fast physische Spannung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Die gesamte Bühnenoberfläche wurde mit schwerem Papier beklebt, welches im Laufe der Inszenierung aufgerissen wurde, um auch den Raum des Unterbaus, den *Kellers* Spielfläche zu nutzen. In Neonfarben waren die Seitenwände großflächig mit schwarz-roten Bäumen, mit *Wald* bemalt – für die Szene sowohl ein Hinweis auf die überherrschende Naturthematik, deren Übermalung durch *Kultur* als auch auf ein Dickicht. Kleinere Requisiten wurden entweder deutlich sichtbar auf die Spielfläche geklebt oder aus dem Unterbau mit nach oben gebracht. Die Beleuchtung war aufgrund der vielen verschiedenen, aber oft gleichzeitig auf engem Raum stattfindenden, manchmal ineinandergeschnittenen Situationen kompliziert und ausgetüfelt, aber niemals dunkel, auch nicht in den Reihen der Zuschauer.

Lange wurde während der Proben mit den Kostümen experimentiert. Es wurde mit der Möglichkeit *nah an der dargestellten Zeit* genauso gespielt wie mit der Idee *nah an der Zeit der Darstellung*, nah an verzweifelter Individualisierung oder an Uniformierung und damit, wie der Vorgang der Verwandlung von einer Figur in die andere auch über die Kostüme zu zeigen sein könnte. Wie können die Spieler welche Sachen durch die Vorstellung tragen, wenn die Spielweise so direkt ist, und wie kann ein Kostüm die Idee von *Zeigen* und *Verkörpern* unterstützen? Fertig war die Bühnenfassung des Stückes erst eine Woche vor der Premiere, bis dahin wurde immer weiter zugefügt, gekürzt, geändert, was dazu geführt hat, dass die Proben sich im Wesentlichen jeweils in mehrere Teile gegliedert haben, sehr lang in Einzelproben, Gruppenauseinandersetzungen und Gespräche. Dass die einzelnen Teile erst sehr spät zusammengefügt wurden, hatte sehr viel mit dieser Probenstruktur zu tun.

Unsere Vorsicht war naiv. Das Naive als Natürliches ist mit dem Wirklichen verschwistert. Das Wirkliche ohne sittlichen Bezug nennen wir gemein. Das *wir* gibt es nicht mehr, es ist den sentimentalischen Menschen „uneinig mit uns selbst und unglücklich in unsern Erfahrungen von Menschheit“<sup>22</sup> verschlossen. Die Vorsicht gibt es noch und sie äußert sich als Versuch, eine im Sinne der Naivität moralische Perspektive einzunehmen, die sich keiner Erfahrung entzieht, der Erfahrung keine Wirklichkeit voraus hat und darum Wege durch deutsche Wirklichkeiten andeuten und die nötige Verdichtung der Figuren und Geschichten als starke Komplexitätserweiterung zeichnen kann. Eine detaillierte Erforschung der Zusammenhänge mit dem Fokus auf dem Probenprozess, der im Kern darin bestand, die dynamische Beziehung zwischen Autorin, Regisseurin, Schauspielerinnen und Schauspielern, Dramaturgin und Bühnenbildnerin herzustellen, ohne Hierarchien mehr als Gebühr aufzubauen, mit einem Vorrang für das Erfahrungsexperiment, den Ermöglichungsraum, das war das Vorhaben. Über eine solche Methode bemerkt der Ethnologe Victor Turner aufgrund seiner Erfahrungen mit Richard Schechner:

Diese Art des Schauspielens unterscheidet sich von jener, die sich auf überragende professionelle Techniken verlässt, um nahezu jede westliche Rolle mit Ähnlichkeit nachzuahmen. Schechner zielt also eher auf *poiesis* als auf *mimesis*: auf das Machen, nicht auf das Vortäuschen. Die Rolle wächst mit dem Schauspieler, sie wird wahrhaft ‚geschaffen‘ im Prozess der Proben, der zuweilen schmerzhaft Augenblicke der Selbstenthüllung mit sich bringt.<sup>23</sup>

Es ist eine gute Methode, um unvertrautes (oder allzu vertrautes) Material zu handhaben, es sich anzueignen. Diese Fähigkeit, Ereignisse, Wirklichkeitsstücke, Gesten, Vorkommnisse, Kontingenzen und Umgestaltungen in folgende Proben zu integrieren, zu übernehmen oder kurzerhand zu streichen, macht Tiefe, Reflexivität und Ambiguität aus. Indem durch die Darstellungen etwas über das Dargestellte gelernt und das Gelernte wieder dargestellt wurde, indem sich fast unzeitgemäß und kommuneartig – samt intensiver Lektüre im kleinen Kreis und regelrechten Exkursionen – in das Projektmaterial vergraben wurde, um dem Begriff der Seele und seiner Bedeutung auf die Spur zu kommen, und indem das Skript während des Probenprozesses ‚erfunden‘ wurde, war es möglich, die persönlichen Haltungen aller

---

<sup>22</sup> Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung, Frankfurt a. M. 1994, S. 87 f.

<sup>23</sup> Turner, Victor: „Dramatisches Ritual – Rituelles Drama. Performative und reflexive Ethnologie“, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, S. 193 – 209, hier S. 198.

Akteure in der Gruppe, deren Blicke auf das Geschehen im 20. Jahrhundert szenisch festzuhalten.

Und zur Folge hatte dieses Vorgehen auch, dass oft genug nicht passive Rezipienten im Zuschauerraum saßen, sondern eher Teilnehmer an und in Geschichte, die zur Selbstbeunruhigung, zum Sich-Rühren – auch durch (noch) Berührt-Werden im Theater – bereit waren. Dass (K)EI(N)LAND so ergreifen, nahegehen und verwunden kann, resultiert nicht in der Versicherung einer Gegenwart durch ihren Rückbezug auf Vergangenheit als einen Abstandsbeweis, verhandelt (K)EI(N)LAND doch weder eine arglose Freude an Weimars Kultur einerseits und ein gutmenschliches Entsetzen über Buchenwalds Barbarei andererseits, noch einen platten Vergleich gegenwärtiger Krisensymptome mit denen der Weimarer Republik. Vielmehr erfolgt anhand der Transformationsgeschichten der Anti-Figuren eine Darstellung, welche die eigenartig dichte Verflechtung von Kultur und ‚Barbarei‘ in Weimar veranschaulicht und dabei eben auch Buchenwald als eine aus nationalsozialistischer Perspektive avantgardistische, biopolitisch-kulturelle Notwendigkeit, als ein Mittel der Kulturpflege durch Ausgrenzung aller als kulturfeindlich definierten Menschen vergegenwärtigt. Es geht in (K)EI(N)LAND eben nicht mehr um die dünne Metapher vom „janusköpfigen Weimar“, nicht mehr um dieses entlastungsbietende, ahistorisch vereinfachende Denken von Klassik hier und Stacheldraht dort. Für diesen Text und dieses Schauspiel ist die Katastrophe, welche den Sinn von Weimar umzukehren scheint, als Gesellschaftsverbrechen längst erkannt und Prämisse. Oder in Bezug auf Adornos destabilisierten Zivilisationsbegriff formuliert: Das Begriffspaar *Zivilisation* und *Barbarei* ist unbrauchbar für Text und Stück und keine hinreichende Kategorie, um die Katastrophe angemessen denken zu können.



Fotos: Jessica Rockstroh



Fotos: Jessica Rockstroh

---

## Referenzen

- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966.
- Adorno, Theodor W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1955.
- Adorno, Theodor W.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969.
- Derrida, Jacques: „Einzigartigkeit, Verjährung und Vergebbarkeit“, in: Bankier, David (Hg.): *Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern*, Göttingen 2006.
- Derrida, Jacques: *Feuer und Asche*, Berlin 1988.
- Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt a. M. 1991.
- Heidegger, Martin: *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M. 2000.
- Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln 2001.
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München 1987.
- Lyotard: „Streitgespräche, oder: Sätze bilden ‚nach Auschwitz‘“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. S. 18-50.
- Nancy, Jean-Luc: „Ein Hauch/Un Souffle“, in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst*, München 1996, S. 122-129. (Aktualisiert am 10.02.2025)
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Frankfurt a. M. 1994.
- Tholen: „Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e)“, in: Weber/Tholen (Hg.): *Das Vergessen(e)*, S. 225-238.
- Tine Rahel Völcker und Nora Schlocker im Interview mit Fritz von Klinggräff und Ronald Hirte, in: „Die Jahre weiß man nicht... Geschichte auf Radio Lotte“, Radio Lotte Weimar vom 17. September 2009).

- Turner, Victor: „Dramatisches Ritual – Rituelles Drama. Performative und reflexive Ethnologie“, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 193 – 209.
- Völcker, Tine Rahel: *Notizen während des Produktionsprozesses 2009*, unveröffentlicht.

Hirte, Ronald/Winnacker, Susanne: „Die Katastrophe als Prämisse. Über Darstellen ‚nach Auschwitz‘ anlässlich der STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SEELE“, 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. 65-85, DOI 10.21248/thewis.4.2010.56.