

FRIEDERIKE GREMLIZA

DAS LIED VOM MORD

MUSIKALISCHE PRÄSENZ IN HOLOCAUSTREPRÄSENTATIONEN
DER ERSTEN, ZWEITEN UND DRITTEN GENERATION

Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie beim
Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität
Hamburg, Gutachter: Prof. Dr. Susanne Rohr und Prof. Dr. Friedrich Geiger,
verteidigt am 9. April 2015

INHALT

Einleitung	6
Theorie	18
1 Darstellbarkeitsdebatte und Gedenkkultur	18
2 Musik und Literatur	30
3 Musik in Literatur	41
3.1 Formen	41
3.1.1 Thematisierung	41
3.1.2 Musikalisierung	44
3.1.2.1 Wortmusik	45
3.1.2.2 Strukturanalogie	45
3.1.2.3 Beschreibung der expressiven Bedeutung	47
3.1.2.4 Evokation durch assoziatives Zitieren	47
3.2 Markierungen	48
3.3 Funktionen	48
3.3.1 Metonymie und Sprachkritik	49
3.3.2 Dissonantes Reenactment	51
3.3.3 Musik und Erinnerung	52
3.3.4 Probleme	53
Literatur	54
4 Paul Celans Gedicht „Die Todesfuge“: Die Neue Poesie	54
4.1 Das Lied vom Mord	55
4.2 Eine Fuge lesen	59
4.2.1 Die Fugenform	62
4.2.2 Eine poetische Fuge	63
4.3 Eine „Neue Lyrik“	70
4.4 Zusammenfassung	75
5 Claude Lanzmanns Film <i>Shoah</i> : Das Zeugnis bezeugen	76
5.1 Das Zeugnis	78
5.2 Vereinnahmung und Überschreibung	83
5.3 Kontextualisierung wider das Vergessen	86
5.4 Zusammenfassung	90
6 Thane Rosenbaums <i>The Golems of Gotham</i> : „Second Generation Syndrome“	91
6.1 Begegnung mit dem Verdrängten	93
6.2 Eine problematische Begegnung	94
6.3 Postmoderner Sicherheitsabstand	97
6.4 Erinnern mit Musik	99
6.5 Symptomatisch unmusikalisch	110
6.6 Zusammenfassung	111

7	Melvin Jules Bukiets <i>After</i> : Eine Satire auf die Gedenkkultur	113
	7.1 Die falsche Ästhetik	114
	7.2 Die richtige Ästhetik	119
	7.3 Die mögliche Ästhetik	122
	7.4 Zusammenfassung	129
8	Jonathan Safran Foers <i>Everything Is Illuminated</i> : a new voice	131
	8.1 Hermetische Zeugnisse	132
	8.2 Klingende Kunstwelten	136
	8.2.1 Musik und Utopie	136
	8.2.2 Musik und Gleichschaltung	137
	8.2.3 Autonome Musik	138
	8.3 Zusammenfassung	141
9	Jonathan Littells <i>Les Bienveillantes</i> : Musikalischer Einspruch	143
	9.1 Die Kritik	145
	9.2 Das „gepanzerte“ Gehör	148
	9.2.1 Musikalische Vorlieben	150
	9.2.2 Ästhetisierung des Verdrängten	153
	9.3 Die Rückkehr des Verdrängten	158
	9.4 Der Tanz mit dem Erzähler	161
	9.5 Zusammenfassung	170
	Schlussbetrachtung	172
	Dank	180
	Literaturverzeichnis	181
	Zusammenfassung / Abstract	191
	Lebenslauf	195

ABKÜRZUNGEN

- GW I-VII Celan, Paul 2000. *Gesammelte Werke*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KG Celan, Paul 2003. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- PN Celan, Paul 2005. *Mikrolithen sinds, Steinchen: Die Prosa aus dem Nachlass*. Hg. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KSA Nietzsche, Friedrich 1988. *Kritische Studienausgabe*. 2. Auflage. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bände. Berlin et al.: de Gruyter.
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik in 21 Bänden und zwei Teilen*. 2. Auflage. Begründet und hg. von Friedrich Blume und Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter.

EINLEITUNG

Musik gilt als besonders „reine“ Kunst. Den einen erscheint sie als Ausdruck göttlicher Harmonie, den anderen als Sprache der Gefühle oder beides. Hartnäckig hält sich auch die auf Platon zurückgehende Vorstellung, dass Musik die Seele zur Tugend erziehe. Nimmt man diese Deutungen ernst, klingt der Titel der vorliegenden Arbeit „Das Lied vom Mord. Musikalische Präsenz in Holocaustrepräsentationen der ersten, zweiten und dritten Generation“ nach einer Provokation. Denn was verbindet ein Verbrechen, das an Ausmaß und Intensität nicht nur den Rahmen alles Vorausgegangenen, sondern den des Vorstellbaren sprengt, mit einer Kunstform, über die es in Mozarts *Zauberflöte* heißt, sie lasse noch den Hagestolz von Liebe einnehmen?

Allerdings stand spätestens seit der Zeit des Nationalsozialismus fest, dass auch böse Menschen Lieder kennen. Für „Hitlers willige Vollstrecker“ (Daniel Jonah Goldhagen 1996) bestand offenbar kein Widerspruch darin, sich tagsüber an der massenhaften Ermordung von Männern, Frauen und Kindern zu beteiligen und abends Bach, Mozart und Schubert zu genießen. Musik war integraler Bestandteil des deutschen Propagandaapparats, galt als besonders „deutsche“ Kunst und als Beweis dafür, dass die deutsche anderen Kulturen überlegen sei. Sie erfüllte sogar in den Vernichtungs- und Arbeitslagern ihren Dienst. Wie Guido Fackler in seinem Aufsatz „Lied und Gesang im KZ“ (2001) zeigt, diente Musik in den Konzentrationslagern der Disziplinierung der Häftlinge und half den Tätern dabei, sich trotz allem der eigenen moralischen und kulturellen Überlegenheit zu versichern.

Im Zusammenhang mit dem Holocaust erscheint Musik also verdächtig: Zum einen verbindet sich mit ihr ein humanistisches Kunstverständnis, das durch die deutsche Massenvernichtung dauerhaft in Frage gestellt wurde, zum anderen eine auf diesem Verständnis basierende kulturelle Praxis der Schönung und Verkitschung, die droht, das Leid vergessen zu machen. Daher überrascht es nicht, dass Musik in der Holocaustliteratur keine größere Rolle spielt, und dass sie auch dort, wo sie als zentrales Moment der Handlungsebene auftritt, kaum Einfluss auf die Form der Darstellung nimmt. Diese Zurückhaltung gründet allerdings auf einer überholten Vorstellung von Musik, nachdem sich in der Musik atonale Wendungen und

unaufgelöste Dissonanzen längst etabliert haben. Deshalb lässt sich in der Musik selbst eine ähnliche Zurückhaltung nicht feststellen. Eine Vielzahl von Holocaust-Kompositionen von Arnold Schönberg bis John Zorn hat die Frage, ob Musik etwa traumatische Erfahrungen darzustellen vermag, längst positiv beantwortet.¹

Mit Blick auf die Literatur der Überlebendengeneration lässt sich ein weiterer Einwand gegen den poetischen Bezug auf das Musikalische anführen: Ihre Motivation war in den meisten Fällen, die Vergangenheit so festzuhalten, wie sie sich ereignet hatte, und das musikalische Vermögen auf Außermusikalisches zu verweisen ist so begrenzt, dass es zur Dokumentation historischer Ereignisse kaum geeignet scheint.

Allerdings fand Musik auch keine größere Beachtung, als die Forderung nach einem dokumentarischen Realismus von der nach einer Poetik des Traumas abgelöst wurde. Im Mittelpunkt dieser Poetik stand nicht länger die Dokumentation historischer Fakten, sondern die der traumatischen Erfahrung, die der Holocaust für viel Überlebende bedeutet hatte. Ihre Grundlage bildete die psychoanalytische Annahme, dass das Wesentliche dort liegt, wo die Referentialität der Sprache versagt, d.h., wo das Zeugnis der Überlebenden nicht den Tatsachen entsprach und wo die Rede durch Weinen, Seufzen, Stöhnen, Stottern und Verstummen unterbrochen wurde. Diese Poetik näherte sich insofern dem Musikalischen an, als in ihr Dargestelltes und Darstellung, Zeichen und Bezeichnetes zusammenfielen, oder anders: Die Poetik des Traumas verfolgte wie die Musik nicht die Darstellung eines Ereignisses, sondern wollte selbst Ereignisse schaffen. Diese Nähe zum Musikalischen wurde von den Vertretern der Poetik des Traumas freilich nicht thematisiert.

Eine solche poetische Nähe zum Musikalischen ist zudem klar von Musik zu unterscheiden: Selbst ein Autor, der im Gegensatz zu den Vertretern der Poetik des Traumas die Absicht bekundet, eine Sonate, Fuge oder Symphonie zu verfassen, schreibt keine Musik, sondern Literatur. Doch er versucht, innerhalb der Grenzen des einen Mediums Bezug auf ein anderes zu nehmen. Der Begriff „Medium“, der in den letzten Jahren zu einem regelrechten Modewort avanciert ist und dadurch auch einiges an Bedeutungsschärfe eingebüßt hat,² bezeichnet in diesem Zusammenhang also nicht Informationskanal, etwa Zeitungen, Rundfunk, Fernsehen, sondern distinkte Kommunikations- oder Ausdrucksformen, denen eines oder mehrere semiotische

¹ Vgl. Béla Rásky, Verena Pawlowsky (2015).

² Vgl. Andreas Ströhl (2014).

Systeme zugrunde liegen.³ In diesem Sinne lassen Medien sich durch das Instrumentarium und die Verfahren beschreiben, mit deren Hilfe sie Bedeutung bilden. Eine intermediale Bezugnahme findet also statt, wenn ein Medium auf die Semiotik eines anderen verweist, wenn ein Text, ein Film oder ein Gemälde „auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium qua semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben, also bestimmte Genres oder Diskurstypen, die konventionell dem fraglichen Medium zugeordnet werden“, Bezug nimmt.⁴ Welche Form und Intensität etwa ein Medium in einem anderen annehmen kann, ist abhängig davon, ob es ähnliche oder gar identische semiotische Verfahren und Werkzeuge besitzt. In plurimedialen Künsten wie dem Film kann Musik vollständig realisiert werden; in monomedialen Künsten wie der Literatur hingegen kann ein anderes Medium nur thematisiert und im äußersten Fall imitiert werden. Eine Literatur, die Musik imitiert, soll hier als Musikalisierung bezeichnet werden. Diesem Terminus sind das Als-ob, das Prozesshafte und letztlich das Scheitern eingeschrieben. Denn bei einer Musikalisierung wird, indem sie die sprachliche Klanglichkeit auf Kosten der Semantik aufwertet oder musikalische Strukturen und Formen imitiert, dem Leser ein musikalisches Erleben nur innerhalb der medialen Grenzen der Literatur erlaubt.

Die Wissenschaft, die sich mit den vielfältigen intermedialen Beziehungen von Literatur und Musik und also auch dem Phänomen der Musikalisierung befasst, ist die Melopoetik. Dieses relativ neue, durch Calvin S. Brown (1948) begründete Forschungsfeld ist bis heute nicht klar umrissen. Eine grobe Untergliederung findet sich bei Steven Paul Scher (1984), der drei Bereiche: Musik und Literatur, Literatur in Musik und Musik in Literatur unterscheidet. Allerdings lässt sich diese klare Trennung in der Praxis kaum aufrechterhalten, weil eine Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Literatur, ihrer Unterschiede und Gemeinsamkeiten letztlich die Voraussetzung für jede Beschäftigung mit dem Auftreten und Wirken des einen Mediums im anderen ist. Die Arbeiten zum Verhältnis von Musik und Literatur stellen entweder generelle semiotische Vergleiche an: Horst Petris *Literatur und Musik* (1964), Theodor W. Adornos „Fragment über Musik und Sprache“ (1978a), Lawrence

³ Vgl. Werner Wolf (1999a) 40.

⁴ Vgl. Irina Rajewsky (2002) 12.

Kramers Aufsätze „Music and Representation“ (1992) und „Signs Taken for Wonders. Words, Music, and Performativity“ (2002), Eric Prietos „Metaphor and Methodology in Word and Music Studies“ (2002) und Peter Paul Kaspars *Klangrede: Musik als Sprache* (2008) – und kommen grob zu dem Ergebnis, dass Musik in Bezug auf ihre klanglichen Parameter vielseitiger und präziser ist, während Sprache einen klareren Weltbezug ermöglicht; oder sie stellen wie Jean-Jacques Nattiez’ „Can One Speak of Narrativity in Music?“ (1990), Marschall Browns „Origins of Modernism: Musical Structures and Narrative Forms“ (1992), John Neubauers „Tales of Hoffmann and Others on Narrativization of Instrumental Music“ (1997) oder Birgit Lodes’ „Musik und Narrativität“ (2013) die Frage, ob Musik erzählen kann, die die meisten abschlägig beantworten.

Ohne diese grundlegenden Erwägungen kann weder darüber nachgedacht werden, *wie* noch *warum* Musik in Literatur in Erscheinung tritt. Wichtige Forschungsarbeiten zu den musikalischen Erscheinungsformen in Literatur sind Steven Paul Schers Studien zur „verbal music“: *Verbal Music in German Literature* (1968), „How Meaningful is ‘Musical’ in Literary Criticism?“ und „Notes Toward a Theory of Verbal Music“ (2004), Carl Dahlhaus’ Aufsatz „Musik als Text“ (1979) sowie Albert Giers „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“ (1995). Werner Wolf unterscheidet in *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) die Erscheinungsformen zunächst in Thematisierungen: ein „Reden über“ Musik, und Imitationen: Versuche, dem Leser mit sprachlichen Mitteln ein quasi musikalisches Erleben zu ermöglichen. Imitationen reichen von der sogenannten Wortmusik – die für die Lyrik seit jeher zentral ist – über Schilderungen musikalischen Erlebens bis zu dem Versuch, musikalische Formen und Strukturen literarisch zu realisieren.

Mit der Funktion von Musikalisierungen befassen sich vor allem die literaturwissenschaftlichen Studien von Werner Wolf (1999a) und Stephen Benson: *Literary Writing: Writing Music in Contemporary Fiction* (2006) sowie Sabine Bayerls ästhetische Untersuchung *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes* (2002). Sie alle bestätigen, was Sandra Poppe in „Literarische Medienreflexionen. Eine Einführung“ (2008) für intermediale Bezugnahmen insgesamt formuliert hat: Sie sollen die Aufmerksamkeit auf diejenigen „medienspezifische[n] Eigenschaften, Elemente und Strukturen“ lenken, „über die das kontaktnehmende Produkt seinerseits

nicht verfügt“.⁵ Demnach imitiert Literatur Musik, um sich disparate musikalische Eigenschaften anzueignen. Zu diesem Ergebnis kommt auch Werner Wolf (1999a), der schreibt, der literarische Bezug aufs Musikalische habe immer dann eine Konjunktur erlebt, wenn Literatur sich gegen einen scheinbar übermächtigen Logozentrismus habe behaupten wollen. Wie Wolf herausstellt, sind es die Gemeinsamkeiten von Medien, die intermediale Bezugnahmen ermöglichen, und ihre Unterschiede, die diese Bezugnahmen motivieren.

In der Holocaustliteratur wird zwar oft Kritik am Medium Sprache bzw. Literatur laut, eine intermediale Form nimmt sie allerdings selten an. Mit wenigen Ausnahmen wie Paul Celans hier untersuchtem Gedicht „Die Todesfuge“ folgen die frühen Werke den Geboten des dokumentarischen Realismus. Später tendieren die poetologischen Überlegungen zwar zu einer lyrischeren Darstellungsweise, sie haben aber erstaunlich wenig Einfluss auf das Erscheinungsbild der Literatur. Daher ist es erstaunlich, dass, obwohl in der Überlebendenliteratur eine musikalisierte Poetik kaum stattfindet, viele Autoren der nachfolgenden Generationen sie zur Sprache der Überlebenden erklären. Die Musikalisierungsversuche, die die Autoren der zweiten und dritten Generation unternehmen, sollen die Differenz augenscheinlich machen, die zwischen den Zeugnissen der Überlebenden und den eigenen literarischen Versuchen bestehen muss. Dabei steht eine musikalisierte Poetik für jenen direkten Zugang zur traumatischen Erinnerung der Überlebenden, der ihren Kindern und Enkeln verschlossen ist. Die Musikalisierung – so die These der vorliegenden Arbeit – erscheint in der Literatur späterer Generationen damit quasi als Simulakrum einer traumatischen Sprache der Überlebenden.

Die Frage, ob und warum Holocaustliteratur auf Musik verweist, ist bisher nur selten gestellt worden. Die wichtigsten Aufsätze zum Thema stammen von der israelischen Literaturwissenschaftlerin Michal Ben-Horin (2004; 2006; 2007), die beobachtet, dass musikalisiertes Sprechen in der deutschen, österreichischen und israelischen Nachkriegsliteratur in der Regel ein traumatisches bzw. schuldhaftes Verhältnis zur Vergangenheit markiert. Dabei ist der starke Einfluss, den die Neue Musik vor allem über die musiktheoretischen Schriften Adornos auf die Nachkriegsliteratur genommen

⁵ Sandra Poppe (2008) 16.

hat, von Bedeutung: Folgt man der Lesart Adornos, wird mit der Neuen Musik aus dem harmonischen und harmonisierenden Medium ein verstörendes, in dem die traumatischen Erfahrungen der Moderne verzeichnet sind. Verstärkt werde dies durch den beunruhigende Effekt des musikalisierten Sprechens, so Ben-Horin, durch dessen subversive, metonymische Textur, in der sich eine Vergangenheit spiegle, die, weil sie sich dem Symbolischen entziehe, stets spurenhafte bleibe.

Den zweiten wichtigen Beitrag zum Thema leistet der französische Literaturwissenschaftler Jean-Louis Pautrot mit seinem Aufsatz „Music and Memory in Film and Fiction: Listening to *nuit et brouillard* (1955), *Lacombe Lucien* (1973) and *La ronde de nuit* (1969)“ (2001) sowie mit einer ausführlichen Studie zur musikalischen Präsenz im französischen Roman mit dem Titel *La Musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours, A la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile* (1994). Pautrot erkennt in bestimmten musikalischen Dokumenten einen historischen Rest, mit dessen Hilfe kollektive und individuelle Erinnerungen heraufbeschwört werden können. Musik erscheint dabei als *das* Medium der Erinnerung: Sie ist deren Beschwörerin, Erschafferin und ihre besonders produktive Analogie.

Noch keine Beachtung fand die Funktion des Musikalischen in der Literatur der Kinder und Enkel der Überlebenden, der sogenannten zweiten und dritten Generation. Dieser Generationsbegriff, der vor allem der Beschreibung der psychischen Auffälligkeiten dient, die bei den Nachkommen Überlebender beobachtet wurden, ist nicht unproblematisch, weil er, indem er eine transgenerationale Kontinuität impliziert, Gefahr läuft, den Unterschied von Erinnerung und Vorstellung einzuebnen.⁶ Wenn hier an ihm festgehalten wird, dann um das besondere Gefühl der Verbundenheit zu benennen, mit dem viele Kinder und Enkel Überlebender deren Vergangenheit begegnen. Seine Intensität resultiert zu einem Gutteil daraus, dass der Holocaust *nicht* erfahren wurde und daher weder erinnert noch bezeugt werden kann, und manifestiert sich in literarischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, die in den meisten Fällen von der Darstellung der historischen Ereignisse absehen. An diese Leerstelle tritt der „Diskurs seiner [des Holocaust] Unrepräsentierbarkeit“⁷, nämlich, so Froma

⁶ Vgl. Ernst van Alphen (2006).

⁷ Susanne Rohr (2002) 547.

Zeitlin, die eingehende Erörterung der Frage, welche Darstellungsform einer solchen „nachträglichen Erinnerung“ noch angemessen sei.⁸

Everything Is Illuminated, der 2002 erschienene Debütroman des amerikanischen Autors und Enkels Holocaustüberlebender Jonathan Safran Foer, ist in dieser Hinsicht exemplarisch. Er nähert sich dem Holocaust über zwei Erzählstränge aus entgegengesetzter Richtung, ohne je anzukommen. In seinem Mittelpunkt steht damit eine Leerstelle. Auch weil es keine Sprache gibt, die die traumatische Erinnerung an den Holocaust fassen könnte und dem Erzähler verfügbar wäre. Der eine Erzählstrang, der die Geschichte des fiktiven Shtetls Trachimbord erzählt, enthält unter dem Wort „Ifactifice“ diesen Eintrag:

Music is beautiful. Since the beginning of time, we (the Jews) have been looking for a new way of speaking. We often blame our treatment throughout history on terrible misunderstandings. (Words never mean what we want them to mean.) If we communicated with something like music, we would never be misunderstood, because there is nothing in music to understand. This was the origin of Thora chanting and, in all likelihood, Yiddish – the most onomatopoeic of all languages. It is also the reason that the elderly among us, particularly those who survived a pogrom, hum so often, indeed seem unable to stop humming, seem dead set on preventing any silence or linguistic meaning in. But until we find this new way of speaking, until we can find a nonapproximate vocabulary, nonsense words are the best thing we've got. Ifactifice is one such word.⁹

Vom Holocaust ist hier nicht die Rede, doch die Überzeugung, man brauche eine neue Sprache, ein neues Vokabular, weil das zur Verfügung stehende nie sage, was man sagen müsse, erinnert unweigerlich an die mit Blick auf Auschwitz oft geäußerten Vorbehalte gegen den Symbolcharakter der Sprache. Auf die darin anklingende Frage nach der natürlichen Artikulationsform traumatischer Erfahrungen gibt der Eintrag eine überraschend klare Antwort: Obwohl die Überlebendenliteratur wenig Anlass zu dieser Annahme gibt, soll der natürliche Ausdruck des Traumatischen die Musik sein, würden Überlebende von Pogromen sich aus diesem Grund aufs Summen verlegen, bestehe ein eindeutiger Zusammenhang zwischen „Lied“ und „Mord“.

Wenn Musik *das* Medium der Überlebenden ist, welches ist das ihrer Kinder und Enkel? Einen Hinweis darauf gibt das Wort „Ifactifice“, das sich bei näherem Hinsehen keineswegs als Nonsens, sondern als ein aus sinnvollen Bestandteilen, dem Personalpronomen „I“, dem Substantiv „fact“, den Suffixen „ify“ und „-ice“,

⁸ Vgl. Froma Zeitlin (1998).

⁹ Jonathan Safran Foer (2003) 203.

zusammengesetzter Neologismus herausstellt und hinter dem sich eine Ästhetik vermuten lässt, die statt ein sinnliches und affektives Reenactment in Aussicht zu stellen, die eigene Subjektivität und Konstruiertheit betont. Diese Ästhetik hätte damit eine klare Affinität zur Postmoderne, was erklärte, warum Foer sich so vieler postmoderner Darstellungsweisen bedient. In ihnen drückt sich bei Foer allerdings weniger die grundsätzliche Subjektivität und Konstruiertheit von Wahrnehmung aus als die Unzugänglichkeit der Erinnerung an den Holocaust. Bei Foer fungieren Musik und musikalisiertes Sprechen als unergründbarer Rest der Erinnerung an den Holocaust. Sie erscheinen unverfügbar, weil wer sie benutzt, eine testimoniale Autorität behauptet, die er nicht besitzt: Wer kein Pogrom überlebt hat, hat keinen Anlass zu „summen“, es sei denn, er wollte fremde Erfahrungen vereinnahmen.

Allerdings verführt Musik in besonderem Maß zu einer solchen Vereinnahmung. In einem der ersten Essays über die neurotische Verfassung der zweiten Generation zitiert die französische Historikerin Nadine Fresco den Sohn Überlebender mit den Worten:

I've got a very old "78" that crackles so much that it is almost inaudible. It's a song in Yiddish sung by Sarah Gorby. I don't know what the words mean, in fact, I don't want to know. But whenever I listen to that song, I start crying. It's always at one particular point in the refrain, the tone of her voice becomes so sweet, so heart rendering that I seem to sink back into the memory of some cradle song, which no one ever sang to me – or that I've forgotten. And at that precise point, the same thought always occurs to me: did someone sing it inside the camp, did some woman try to comfort her child with that song as they were going into the gas chamber?¹⁰

Der Sohn Überlebender „erinnert“ mit Hilfe einer historischen Aufnahme, was er nie erlebt hat. Verantwortlich dafür sind zum einen die sinnlich-dynamische Erfahrbarkeit des Musikalischen und die sogenannte „Ortlosigkeit der Töne“,¹¹ zum anderen die umfassende mnestiche Qualität des musikalischen Erlebens, die den Hörer glauben macht, er schlage eine affektive Brücke zur Vergangenheit, nur dass es hier die Vergangenheit eines anderen ist. Dieser Effekt, der vor allem vom Film eingesetzt wird, trägt dazu bei, die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Realität und Fiktion, zwischen dem eigenen und dem anderen zu verwischen. Wie sich zeigen wird, steht das Musikalische in der jüngeren Holocaustliteratur nicht nur für die

¹⁰ Nadine Fresco (1981) 420.

¹¹ Franz Michael Maier (2012).

Sprache der Überlebenden, sondern auch für eine Unterhaltungs- und Gedenkkultur, die dem Konsumenten das gruselig-versöhnliche Gefühl gibt, „dabei“ gewesen zu sein. Es gibt für die Wahl einer eher unmusikalischen, unpoetischen und selbstreflexiven Ästhetik der zweiten und dritten Generation also zwei Gründe: die Angst, fremde Erfahrungen für sich zu beanspruchen, und den Wunsch, sich von einer Kulturindustrie abzugrenzen, die auf genau diese Vereinnahmung fremden Leids zielt. „Das Neue in der jüdisch-amerikanischen Literatur“, schreibt die Amerikanistin Susanne Rohr, bestehe in einem „neuen System von Referenzen, das etabliert wird, und dieses wiederum steht im Wechselspiel mit kulturellen Diskursen, die unter dem Begriff der Amerikanisierung des Holocaust gefasst werden.“¹² Innerhalb dieses Systems spielt das Musikalische eine wichtige Rolle. Obwohl es weder in der Literatur der Überlebenden noch in der Literatur der folgenden Generationen tiefe ästhetische Spuren hinterlassen hat, ist es für die Erörterung der Frage nach der eigenen testimonialen Autorität ebenso zentral wie für die Verortung innerhalb der Gedenkkultur.

Die Annahme eines Zusammenhangs zwischen dem literarischen Umgang mit Musik und dem Anspruch auf testimoniale Autorität begründet die Gliederung der Arbeit in Darstellungen der ersten, zweiten und dritten Generation. Gegenstand der Analyse sind Holocaustdarstellungen, in denen Musik eine wichtige Rolle spielt und die zugleich als repräsentativ für die Literatur ihrer Generation bzw. ihres Entstehungsraums und ihrer Entstehungszeit gelten. Sie bilden nicht nur das Verhältnis des Autors zum Holocaust ab, sondern auch – meist in kritischer Weise – das seiner Umwelt. Dabei verschiebt sich der Fokus nicht zufällig von Europa in die USA, wo viele Überlebende bald nach Kriegsende ein neues Zuhause fanden und sich spätestens seit den 1970er Jahren das Zentrum der so genannten Gedenkkultur etablierte.

Die ersten Texte und Zeichnungen entstehen noch in den Lagern, Paul Celans berühmtes Gedicht „Todesfuge“ nur kurze Zeit nach der Befreiung. Im Gegensatz zu den meisten Überlebenden geht es Celan darin nicht um das Festhalten historischer Fakten, sondern um die Formulierung einer Poetik, die das Grauen bezeugen kann. Dabei erweist sich die „Todesfuge“ als besonders produktiv für die Auseinandersetzung mit den eigenen poetischen Möglichkeiten: Indem Celan sein Gedicht in die gefährliche Nähe des Musikalisch-Schönen rückt, problematisiert er

¹² Susanne Rohr (2002) 540.

bereits zu diesem Zeitpunkt die ästhetische Verklärung des Grauens und birgt zugleich eine neue „grauere Sprache“.¹³

Claude Lanzmanns neuneinhalbstündiger Film *Shoah* (1985) bezeugt eine wachsende Distanz zum historischen Holocaust. Lanzmann hat diese Zeit zwar erlebt, aber nicht in einem Konzentrationslager, sondern als Mitglied der französischen Résistance. Sein Wissen vom Holocaust basiert nicht auf persönlichen Erfahrungen, sondern auf Narrativen. Daher zeigt *Shoah* wohl noch die Orte, an denen die Verbrechen begangen wurden, das Schloss von Chelmno, das Ghetto von Warschau, die Krematorien und Baracken von Auschwitz, doch diese Orte sind 40 Jahre „danach“ Ruinen, Grundmauern, Felder und Wiesen. Kaum etwas bezeugt die hier begangenen Verbrechen als die Überlebenden und ihre Reaktionen auf Lanzmanns Versuche, sie die Vergangenheit erneut erleben zu lassen. Dabei ist die Perspektive des Films stets die des Außenstehenden, desjenigen, der der Vergangenheit nie wirklich auf die Spur kommen wird.

Lanzmann stellt sich klar in der Tradition des „Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies“ der Yale University, in dem die Journalisten, Psychologen und Literaturwissenschaftler Laurel Fox Vlock, Dori Laub, William Rosenberg und Geoffrey Hartman 1979 begonnen hatten, Zeugnisse Überlebender auf Video aufzunehmen. Diese Videozeugnisse bildeten die Grundlage der bereits erwähnten Poetik des Traumas, deren Fokus weniger auf dem Gesagten als auf der Gestik, der Mimik, dem Tonfall, dem Stocken, Verstummen und Schluchzen liegt. Auch in *Shoah* erscheinen diese Äußerungsformen als die zentralen Momente des Zeugnisses. Zugleich zeigt Lanzmann aber auch die Gefahren einer solchen Ästhetik, wobei er sich vor allem der Musik bedient.

Spätestens seit den 1990er Jahren befindet sich das Zentrum der Holocaustgedenkultur in den USA. Nirgendwo sonst gibt es eine so umfassende akademische, kulturelle und gedenkende Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Auch die Literatur der zweiten und dritten Generation ist überwiegend amerikanisch – nicht nur im Sinne der Herkunft ihrer Autoren, sondern im Sinne einer klaren kulturellen Prägung.

¹³ Paul Celan (1986) 167.

Stellvertretend für die Literatur der zweiten Generation werden Melvin Jules Bukiets *After* aus dem Jahr 1996 und Thane Rosenbaums *The Golems of Gotham* von 2003 untersucht. Beide Autoren sind als Söhne Überlebender in den USA geboren und sozialisiert, und beide setzen sich kritisch mit der amerikanischen Gedenkkultur auseinander. Allerdings steht im Zentrum von Rosenbaums Roman das sogenannte Syndrom der zweiten Generation. In seinem postmodernen Schauerroman wird die Begegnung mit dem Postmemory (Marianne Hirsch 1997) als Fiktion, als klar erkennbares Märchen lebendig, kontrollierbar und heilsam. Musik ist ein zentraler Teil dieser Geisterwelt, die zugleich symptomatisch und therapeutisch wirkt.

Das Syndrom der zweiten Generation interessiert Melvin Jules Bukiet nicht. *After* ist eine Kritik nicht nur an der amerikanischen Gedenkkultur, sondern auch an der von Bukiet immer wieder beschriebenen Kontinuität von Nationalsozialismus und Kapitalismus. In seinem apokalyptischen Nachkriegsdeutschland gelten keine Regeln als die des Marktes. Zum Geschäftemachen treffen sich die Protagonisten in einem Amüsierlokal, auf dessen Bühne die jüngste Vergangenheit unter Beihilfe von Musik als geschmacklose Unterhaltung neutralisiert und verwertet wird. Die Frage ist, ob Musik bei Bukiet noch, wie Susanne Rohr und Andrew Gross (2010) meinen, als Ausdruck des Traumatischen fungiert oder eher als das Pars pro Toto einer Kultur, die auch den Holocaust zur Ware erklärt hat.

Als repräsentativ für die Literatur der dritten Generation kann der eingangs zitierte Debütroman *Everything Is Illuminated* des jüdisch-amerikanischen Autors Jonathan Safran Foer gelten. In ihm manifestiert sich das widersprüchliche Bemühen, eine Vergangenheit zu bewahren, von der man sich zugleich befreien will. In zwei sehr unterschiedlich gestalteten Erzählsträngen wird der Versuch unternommen, eine Vergangenheit zu bergen, die sich nur noch als Spekulation oder Märchen heraufbeschwören lässt. Dabei gelingt es mit Hilfe von Musik und poetischer Sprache, der ausgelöschten Welt des Shtetls durch eine eigene, moderne, amerikanische Stimme Leben einzuhauchen.

Zuletzt geht es zurück nach Europa, wo im Gegensatz zu den USA die politische und gesellschaftliche Beschäftigung mit dem Holocaust alles andere als konsequenzlos war. Kaum ein Land in Europa, das nicht mit den Deutschen kollaboriert, das nicht seinen Beitrag bei der Vernichtung der Juden geleistet hätte. Das gilt insbesondere für Frankreich, wo das Vichy Regime nicht nur verschiedene Maßnahmen zur

Ausgrenzung von Ausländern, Freimaurern und Juden umsetzte, sondern Teile der jüdischen Bevölkerung aus den unbesetzten Gebieten in die Vernichtungslager deportierte. Die Gedenkkultur in Frankreich kennzeichnen daher dieselben apologetischen Praktiken wie im Rest Europas: eine ausgiebige Beschäftigung mit dem eigenen Leid bzw. dem nationalen Widerstand, apologetische Aussagen wie „Ich weiß nicht, wie ich mich damals verhalten hätte“ und eine Relativierung des Holocaust durch den Vergleich mit anderen (politischen) Verbrechen. Insgesamt steht die Beschäftigung nicht mit dem Leid der Opfer, sondern mit der Psyche der Täter im Vordergrund, u. a. in Form von universalistischen Fragen: Wie konnten Menschen so etwas tun? Und: Wie kann es in Zukunft verhindert werden?

Diese Fragen stehen auch im Mittelpunkt des skandalträchtigen, 2006 in französischer Sprache erschienenen Romans *Les Bienveillantes*. Sein Verfasser, Foers französisch-amerikanischer Altersgenosse Jonathan Littell, ist zwar Jude, hat aber selbst keine Familienangehörigen im Holocaust verloren. In *Les Bienveillantes* schildert er im Unterschied zu seinen amerikanischen Kollegen den historischen Holocaust und wählt dazu nicht nur die Perspektive eines Täters, sondern unterschlägt die Stimme der Opfer komplett. Die Musik, die hier dem klassischen europäischen Musikkanon entstammt, erscheint auf der Handlungsebene wie in den Kapitelüberschriften, die ausnahmslos die Tanzformen der barocken Suite bezeichnen. Die Frage ist, welche Funktion diese musikalische Präsenz in einer Erzählung hat, in der die traumatischen Erfahrungen der Opfer nicht zu Wort kommen.

Abschließend sollen aus den Einzelanalysen ästhetische Parallelen, Tendenzen, Entwicklungen abgeleitet werden. Vielleicht kann eine Analyse des Umgangs mit Musik zeigen, inwiefern sich anhand eines einzigen Indikators, der Bezugnahme auf Musik, die Entwicklung der Darstellungsproblematik ablesen lässt, welches analytische Potential er besitzt und mit Hilfe welcher Strategien er sich lesen lässt.

THEORIE

1 Darstellbarkeitsdebatte und Gedenkkultur

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.¹⁴

Es gibt keinen Satz, der die Debatte um die Darstellbarkeit des Holocaust so geprägt hätte wie der, mit dem Theodor W. Adorno sie 1951 eröffnete; und keinen, der hartnäckiger missverstanden worden wäre.¹⁵ Anders als oft behauptet, hatte Adorno der Kunst darin keineswegs eine generelle Absage erteilt. Kunst ebenso wie der Verzicht auf sie schienen ihm der Affirmation einer Gesellschaft zu dienen, die in der ungebrochenen Kontinuität von Auschwitz stand. Im Gegensatz zu Dan Diners späterem Wort vom „Zivilisationsbruch“ war Adorno überzeugt, dass die „geschichtlichen Kräfte, welche das Grauen hervorbrachten, [...] aus der Gesellschaftsstruktur an sich“¹⁶ stammten, und dass diese Gesellschaftsstruktur auch nach 1945 weiterhin – und das galt für den real existierenden Sozialismus des Ostens ebenso wie für den real existierenden Kapitalismus des Westens – total wirkte.

Dass Adorno diesen Gedanken wieder und wieder formulierte, zuweilen in Form der vorgeblichen Revision, rührte vermutlich daher, dass er wusste, dass er innerhalb der Ideologie des Kalten Krieges wenig Aussicht hatte, verstanden zu werden. Die „Totalitarismustheorie“, an der Soziologen und Politikwissenschaftler wie Franz Borkenau und Ernst Fraenkel noch während des Krieges arbeiteten, erklärte den Holocaust zur notwendigen Folge aller politischen Systeme, die nicht freiheitlich und marktwirtschaftlich organisiert waren. Bis heute ist ein Zusammenhang von Massenmord und Kapitalismus für viele westliche Intellektuelle undenkbar. „Holocaust literature serves warning of the dangers of totalitarianism and alerts us to absolute evil, forcing us to reexamine the human condition“,¹⁷ schrieb Efraim Sicher 2004. Obwohl sie im offensichtlichen Widerspruch zu Adorno stehen, beziehen sie alle

¹⁴ Theodor W. Adorno (1977a) 30.

¹⁵ Vgl. Andrew Gross (2010) 203 ff.

¹⁶ Adorno (1974b) 604.

¹⁷ Efraim Sicher (2004) xv.

sich auf ihn, vor allem auf jene Passage seines Essays „Engagement“, in der er die Unausweichlichkeit beschrieb, mit der Kunstwerke aus dem Leid der Opfer „Genuss heraus[zu]pressen“.¹⁸ Indem sie ignorieren, was Adorno sonst zu dieser Frage schrieb, gelingt es ihnen, seine Gesellschaftskritik als Forderung nach einer dokumentarischen Darstellungsform zu lesen. Dabei hatte Adorno in eben diesem Essay weder für eine „engagierte“ noch eine dokumentarische Kunst, sondern eine „autonome Kunst“ plädiert, deren avantgardistische Ästhetik ihm am ehesten in der Lage schien, sowohl dem Schmerz des Subjekts als auch der „Abstraktheit des Gesetzes“¹⁹ Ausdruck zu verleihen.

Dass der dokumentarische Realismus sich in der Holocaustkunst zunächst durchsetzte, lag wohl auch daran, dass er dem Anliegen vieler Überlebender, die Welt solle erfahren, was genau sich in den deutschen Arbeits- und Vernichtungslagern zugetragen hatte, entgegenkam. Doch das Gebot eines dokumentarischen Realismus wirkte bis in die 1970er Jahre auch auf Autoren, die keine Opfer der deutschen Vernichtungspolitik geworden waren. Peter Weiss' dramatisch-episches Oratorium *Die Ermittlung* (1965) ebenso wie Charles Reznikoffs episches Gedicht *Holocaust* (1975) legitimierten sich in den Augen ihrer Verfasser dadurch, dass den ihnen zugrunde liegenden Gerichtsprotokollen kaum ein Wort hinzugefügt worden war.

Doch Ende der 1960er Jahre sah sich der dokumentarische Realismus durch den sogenannten Poststrukturalismus in Frage gestellt. Seine Vertreter waren wie der amerikanische Geschichtswissenschaftler Hayden White 1973 in seinem Buch *Metahistory* der Meinung, dass Vergangenheit überhaupt nur in Form von Narrativen zugänglich sei und Geschichtsschreibung sich daher derselben Strategien wie die Literatur bediene. Dieser Versuch einer Auflösung der bis dahin klaren Trennung von Geschichtsschreibung und Literatur stürzte Historiker wie Literaturwissenschaftler, die auf eine dokumentarische Darstellung des Holocaust bestanden hatten, in eine Krise. Denn wenn sich eine solche Darstellung nicht grundlegend von Romanen, Märchen oder Fabeln unterschied, wie ließ sich der Holocaust dann noch beweisen? „We must distrust the tale as well as the teller with no place else to turn“,²⁰ klagte der amerikanische Philosophieprofessor Berel Lang, und Historikerin Deborah Lipstadt fürchtete, poststrukturalistische Argumente könnten Holocaustleugnern in die Hände

¹⁸ Adorno (1974a) 423.

¹⁹ Adorno (1974a) 425.

²⁰ Berel Lang (1995) 88.

spielen. Zumindest lässt sich in der wachsenden Beliebtheit, der sich die Begriffe „Narrativ“ und „Erzählung“ in der deutschen Gedenkkultur seit den 1980er Jahren erfreuen, der Versuch erkennen, einer Auseinandersetzung mit historischer Schuld und Verantwortung aus dem Weg zu gehen. Als Beispiel für diese Tendenz führt Eric Santner eine Äußerung des deutschen Filmemachers Edgar Reitz an, der seine „Lust am geschichtlichen Erzählen“ in seiner zwischen 1981 und 2006 gedrehten, erfolgreichen TV-Produktion *Heimat* folgendermaßen erklärt:

There are thousands of stories among our people that are worth being filmed, that are based on irritatingly detailed experiences which apparently do not contribute to judging or explaining history, but whose sum total would actually fill this gap.²¹

Eine ähnliche, wenn auch anders motivierte Entwicklung hat Alvin Rosenfeld auf den Begriff „Americanization of the Holocaust“ gebracht.²² Ihr Beginn wird oft auf das Jahr 1978 datiert, als die Miniserie „Holocaust“ Millionen Zuschauer verbuchte und der damalige Präsident Jimmy Carter die sogenannte „President’s Commission on the Holocaust“ ins Leben rief. Überall in den USA eröffneten Holocaustmuseen und Gedenkstätten, es erschienen Filme, Fernsehshows, Dokumentationen und Bücher, und an den Universitäten konnte man jetzt Holocaust-Studies belegen. Kritiker wie Charles Maier,²³ Peter Novick²⁴ und Henry Greenspan²⁵ sind der Auffassung, die USA wollten durch die Beschäftigung mit dem Holocaust der Auseinandersetzung mit der eigenen schuldhaften Geschichte ausweichen. Ihre umfängliche Gedenkkultur habe sich, so Peter Novick, als kostengünstiger Ersatz für die Auseinandersetzung mit historischen Verbrechen wie Sklaverei, Ermordung und Vertreibung der Native Americans, den Kriegen in Korea und Vietnam et al. erwiesen, die mit finanziellen Konsequenzen etwa in Form von Entschädigungszahlungen verbunden gewesen wäre.²⁶

Als der Holocaust-Überlebende Ende der 1970er Jahre vom Außenseiter zur nationalen Identifikationsfigur wurde, geschah das, wie Henry Greenspan schreibt, nicht nur, weil das nationale Selbstbewusstsein vieler Amerikaner durch Ereignisse

²¹ Zitiert nach Eric Santner (1992) 150.

²² Alvin Rosenfeld (1995).

²³ Vgl. Charles Maier (1995).

²⁴ Vgl. Peter Novick (1999).

²⁵ Vgl. Henry Greenspan (1999).

²⁶ Vgl. Peter Novick (1999).

wie den Vietnamkrieg und den Naziaufmarsch in Stokie, Illinois, empfindlich getroffen war, sondern weil sie lernen mussten

[...] to live with less of almost everything: commitment, solidarity, integrity, control, continuity, trust, and, of course, job security, wages, and benefits. And here there are no compensatory celebrations of life or spiritual triumph or other honoraria that we seem to bestow on survivors of the infinitely worst.²⁷

Mit dem Zusammenbruch des Ostblocks verschärft sich diese Tendenz: Als 1993 das US-Holocaust-Memorial-Museum eröffnet und Stephen Spielbergs erfolgreicher Film *Schindler's List* 1993 in die Kinos kommt, ruft das US-Fernseh- und Radionetwork ABC „The year of the Holocaust“ aus. Rohr und Gross glauben, der „Holocaustboom“ habe die Lücke geschlossen, die die beiden großen Ideologien, Kapitalismus und Sozialismus, hinterlassen hatten.²⁸ Die Frage ist, ob man die heutige Gedenkkultur als Ideologie bezeichnen kann, eine Annahme, die zumindest Hayden Whites Ideologie-Definition nahelegt:

The effect of ideology is to reconcile the individual to the feelings of alienation by providing compensatory illusions of personal ennoblement through “heroic” endurance of pains actually used by social, rather than by ontological, conditions of existence. The ideology-effect deflects the awareness of the social causes of alienation onto the cosmos where abstractions such as “purity” and “corruption,” “good” and “evil” do battle for the individual “soul”.²⁹

Das leidende Subjekt, das sich seinen Schmerz und sein Unbehagen nicht länger politisch und soziologisch erklären kann, versucht, ihm über die Identifikation mit Holocaustopfern Relevanz und Legitimität zu verleihen. In diesem Zuge gewinnen auch psychologische Diagnosen, die auf viele Überlebende zutrafen, an Beliebtheit. Heute, schreiben die Soziologen Daniel Levy und Natan Sznajder, würden „traumatic metaphors“ verwendet, „to explain almost everything unpleasant that happens to us as individuals and as members of political communities”.³⁰

Es gibt Fälle, in denen die Identifikation mit Holocaustopfern so weit geht zu behaupten, den Holocaust persönlich erlebt zu haben. Der wohl berühmteste Fall ist

²⁷ Henry Greenspan (1999) 66.

²⁸ Vgl. Rohr, Gross (2010) 62.

²⁹ Hayden White (1992) 298.

³⁰ Daniel Levy, Natan Sznajder (2006) 289.

Binjamin Wilkomirski, alias Bruno Dössekker, der, obwohl nie Opfer der Judenverfolgung, 1995 in einem angeblich autobiographischen Roman seine Kindheit im KZ beschrieben hatte. Heute, da die meisten nach 1945 geboren sind, lässt sich ein neuer esoterischer Trend beobachten. Der dreimalige amerikanische Meister im Eiskunstlauf Johnny Weir, 1984 in Pennsylvania geboren, erzählt 2010 in einem Interview mit Jeanne Beker in der TV-Sendung *Facetime*:

I work with kind of white witches – a lot, just to help me with life and to talk about things, and a witch sort of came to me and wanted to talk to me. And when I was very, very young, living in the middle of Amish Country Pennsylvania, I was very, very obsessed for some reason and interested in the Holocaust and World War II and how it all went down and what happened. And this woman without knowing me, without knowing anything about me [...] She was like, you know like that's where you were last. You were in Poland during World War II and you were Jewish and you did not have a long life or a good life.

Ausdruck ebendieses Trends ist eine sich wachsender Beliebtheit erfreuende Gedenkkultur, die historische Ereignisse nicht länger *repräsentieren*, sondern *inszenieren* will, die also dem Betrachter das Gefühl vermitteln soll, Holocausterfahrungen gegenwärtig zu *erleben*. Diesen Ansatz des historischen Reenactment verfolgt etwa das *United States Holocaust Memorial Museums*, das versucht, seinen Besuchern einen affektiven, sinnlichen, ja sogar körperlichen Nachvollzug der Vergangenheit zu ermöglichen. Seine Strategien beschreiben Rohr und Gross folgendermaßen:

Thus the personal orientation of the museum [...] with its innovative use of visitor identity cards, interactive exhibits, and its emphasis on actual artifacts such as a cattle car from Poland, and the simulacrum-reproduction of unobtainable artifacts such as gates to a concentration camp – these and other exhibition strategies are designed to give visitors the impression of walking in the victims' shoes. The narrative construction of the museum itself, which directs visitors on a pre-established itinerary through an unalterable sequencing of exhibits, is designed to superimpose the peripatetic experience of walking through the museum onto the march of history. History, in other words, is personalized as memory.³¹

Eine solche Ästhetik kennzeichnet heute, wie der Literaturwissenschaftler Jerome de Groot beobachtet, nicht nur den Umgang mit dem Holocaust, sondern mit Geschichte

³¹ Rohr, Gross (2010) 62.

insgesamt. Der Eventcharakter, der überall die Populärkultur beherrscht, prägt auch den Umgang mit der Vergangenheit. Kaum ein historisches Ereignis, das nicht auch als Reenactment, „living history“ oder „history game“³² verfügbar bzw. erlebbar wäre.

Die amerikanischen Literaturwissenschaftler Walter Benn Michaels und Ruth Leys kritisieren, dass auch die Poetik des Traumas eine Form des poetischen Reenactment verfolge.³³ Auch diese Poetik, die verschiedene Literaturwissenschaftler und Psychologen wie Kracauer ausgehend von den Zeugnissen Überlebender Anfang der 1990er Jahre formulierten, sollte traumatische Erinnerungslücken, Flashbacks, Wiederholungszwänge, den Eindruck einer überwältigenden, jede reflexive Distanz kassierenden „Unmittelbarkeit“ und Einzigartigkeit *erfahrbar* machen. In diesem Sinne warnte Cathy Caruth vor der Ansteckungsgefahr des Traumas: „the traumatization of the ones who listen“;³⁴ und auch Felman und Laub waren überzeugt, dass der Zuhörer „[...] through his very listening [...] partially experience trauma himself“³⁵, und forderten daher, der „act of reading literary texts“ solle zugleich ein „act of facing horror“³⁶ sein.

Wie aber soll Literatur „traumatisch“ wirken? Geoffrey Hartman erkennt die „contagious magic“³⁷ der Sprache in ihrem poetischen Gebrauch, der – sinn- und formzersetzend – eine neue mehrdeutige, subjektive und sinnlich erfahrbare Textur schaffe:

[...] *literary* words [...] in some way [...] bear the wound or are scarred by it. In many cases [...] style means distressing the word, disturbing its sound shape and semantic stability, marking it individually, even if the result is not only a remarkably rich texture, but also a not always resolvable ambiguity or plurisignificance.³⁸

Doch ist diese literarische Erfahrung eine traumatische? Ist es, fragt Walter Benn Michaels, wirklich dasselbe, ob man Schrecken erlebt oder über sie liest?³⁹ Und: Was unterscheidet eigentlich die Poetik des Traumas von jenen fragwürdigen Formen der heutigen Gedenkkultur, die den Holocaust „available as a continuing source of

³² Jerome de Groot (2009) 163.

³³ Vgl. Walter Benn Michaels (1996) und Ruth Leys (2000).

³⁴ Cathy Caruth (1995) 10.

³⁵ Shoshana Felman, Dori Laub (1992) 57.

³⁶ Ebd. 2.

³⁷ Geoffrey Hartman (2003) 268.

³⁸ Ebd. 260.

³⁹ Vgl. Walter Benn Michaels (1996) 190.

identitarian sustenance“⁴⁰ macht? Letztlich muss sich auch die Poetik des Traumas den Vorwurf gefallen lassen, nicht nur auf verzerrende und relativierende Weise über fremdes Leid zu verfügen, sondern außerdem einer politischen und sozialen Analyse von Vergangenheit und Gegenwart auszuweichen. Die gegenwärtige Erinnerungsbesessenheit, glaubt Charles S. Maier, verhindere eine transformative Politik.⁴¹ An bestimmten Tendenzen der heutigen Gedenkkultur nimmt also nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart Schaden.

Die Frage ist, wie eine Darstellung des Holocaust aussehen kann, die sich weder dem Vorwurf der Vereinnahmung noch dem der Abkehr von gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Problemen aussetzt. Eine Antwort versucht Adorno in seinem Essay „Engagement“. Darin fordert er eine Kunst, die das Grauen der herrschenden Verhältnisse in ihrer Form verzeichnet.⁴² Die von ihm favorisierte Ästhetik ähnelt der Poetik des Traumas insofern, als ihm die zu beschreibende Welt als „traumatische“ erscheint, nur dass sich in ihrer „avantgardistischen Abstraktheit“ zugleich ein „Reflex auf die Abstraktheit des Gesetzes, das objektiv in der Gesellschaft waltet“,⁴³ manifestieren soll. Wie die Poetik des Traumas soll Adornos autonome Kunst nirgends ein Gefühl von Versöhnung, von Höherem oder von Geweihtem aufkommen zu lassen, vor allem aber auch keinen Zweifel daran, dass Auschwitz nicht nur möglich war, sondern auch weiterhin möglich ist.

Der Verteidigung sozial relevanter Kunst gilt auch Michael Rothbergs radikale Umdeutung des Realismusbegriffs. Auch sein „traumatischer Realismus“⁴⁴ soll ästhetisch eine traumatische Versehrtheit bezeugen, dabei jedoch nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart „erfahrbar“ machen. Zu diesem Zweck setzt Rothberg auf den von Roland Barthes beschriebenen „Reality Effect“, das Zusammenfallen von Bezeichnetem und Zeichen und damit das Verweisen auf ein Reales, das abwesend bleibt: „the scares that mark the relationship of discourse to the real are not [...] denied, but exposed“.⁴⁵ Es sei überhaupt ihr Scheitern bei der Repräsentation des Traumatischen, das Kunst vor einer umfassenden Affirmation des Bestehenden bewahre. So gerät bei Rothberg die Frage, ob Schmerz, Traumata,

⁴⁰ Ebd. 195.

⁴¹ Vgl. Charles S. Maier (1995).

⁴² Vgl. Adorno (1974b).

⁴³ Ebd. 425.

⁴⁴ Vgl. Michael Rothberg (2000).

⁴⁵ Ebd. 106.

Auschwitz ästhetisch sich fassen lassen, zu der Erkenntnis, dass Kunst längst deren einzige Ausdrucksmöglichkeit und das Traumatische zugleich der einzig konsistente Gegenstand der Kunst geworden ist. Dabei geht er von einer Ästhetik des Zeugnisses aus, die vor allem auch die eigenen ästhetischen Mittel und Möglichkeiten diskutiert: Bei Charlotte Delbo und Ruth Klüger erkennt er seinen traumatischen Realismus dadurch realisiert, dass ihre biographischen Berichte zugleich einen Kommentar zur Darstellbarkeit des Holocaust liefern.

Rothberg wie Adorno formulieren eine Ästhetik, die den Leser zugleich aus der Identifikation mit dem traumatisierten Subjekt reißt und zu einer kritischen Reflexion der Darstellung zwingt. Damit eröffnen sie zugleich eine ästhetische Perspektive für diejenigen, die den Holocaust bezeugen wollen, deren Wissen sich jedoch entweder aus den Erzählungen und den Verhaltensweisen der Eltern bzw. Großeltern oder allein aus Filmen, Büchern, Museen oder Denkmälern konstituiert.

Nicht nur das Verhältnis, in dem die US-Gesellschaft insgesamt zum Holocaust steht, sondern insbesondere auch das der jüdisch-amerikanischen Gemeinden hat sich seit der Nachkriegszeit radikal gewandelt. Anfangs waren die Reaktionen auf die Überlebenden, die während und nach dem Krieg bei Familienangehörigen in den USA und in den jüdischen Gemeinden unterkamen, eher ablehnend. Zu gut erinnerte man sich an den Antisemitismus der 1930er Jahre, an die Quoten für jüdische Studenten, an den Ausschluss von bestimmten Jobs, vom Kauf spezieller Immobilien und aus vielen Country Clubs. Die Akzeptanz, die durch weitgehende Assimilationsbestrebungen erkaufte worden war, sah man durch die Überlebenden in Gefahr, weshalb man ihnen, wie der amerikanische Psychologe Henry Greenspan schreibt, mit „an active process of suppression and stigmatization“⁴⁶ begegnete.

Das änderte sich erst in den 1960er Jahren. Damals führten Assimilation, eine starke Säkularisierung und eine wachsende Zahl von Ehen zwischen Juden und Nichtjuden zur Identitätskrise der jüdischen Gemeinden, aus der in Ermangelung eines „more positive program or faith“⁴⁷, nur die Identifikation mit dem Holocaust bzw. den Überlebenden zu weisen schien. Plötzlich wurde der Überlebende zum eigentlich einzigen gemeinsamen Nenner jüdischer Identität.⁴⁸ Jude war, wer, wäre er zwischen 1933–1945 in Europa gewesen, Opfer von Verfolgung geworden wäre. Dass diese

⁴⁶ Henry Greenspan (1999) 55.

⁴⁷ Mark Krupnick (1999) 162.

⁴⁸ Vgl. Peter Novick (2002) 7.

Bedrohung eine imaginäre war, problematisierte schon Philip Roths Bildungsroman *The Ghostwriter* in einem Gespräch zwischen Nathan Zuckerman und seiner Mutter:

“He only meant what happened to the Jews –”

“In Europe – not in Newark! We are not the wretched of Belsen! We were not the victims of that crime!”

“But we *could* be – in their place we *would* be. Nathan, violence is nothing new to Jews, you *know* that!”

“Ma, you want to see physical violence done to the Jews of Newark, go to the office of the plastic surgeon where the girls get their noses fixed. That’s where the Jewish blood flows in Essex County, that’s where the blow is delivered – with a mallet! To their bones – and to their pride!”⁴⁹

Damit avancierte eine Erfahrung zum zentralen Moment jüdisch-amerikanischer Identität, die nur die wenigsten gemacht hatten; und es wurden immer weniger. Spätestens in den 1990er Jahren stellte sich die Frage, was das amerikanische Judentum noch definieren sollte, wenn die letzten Überlebenden gestorben wären. Eine Antwort schien die Psychologie zu bieten. Schon Anfang der 1980er Jahre beschäftigten sich psychologische Studien mit der neurotischen Verfasstheit der Kinder und Enkel Überlebender und beobachteten, dass die Traumata der Überlebenden über psychische, soziale und biologische Kanäle Einfluss auf die nachfolgenden Generationen nahmen. Zwar ließ sich das überdurchschnittlich häufige Vorkommen von Geburtsfehlern bei Kindern Überlebender in vielen Fällen auf die Unterernährung der Eltern zurückführen. Eine Studie zu den Hydrokortisonwerten von Eltern mit posttraumatischer Belastungsstörung ergab aber auch, dass psychische Zustände wie Traumata durchaus Einfluss auf das Genmaterial haben können. Hauptsächlich für die Annahme des sogenannten vererbten Traumas war jedoch der in vielen Fällen beobachtete Zusammenhang zwischen dem unbewussten, traumatischen Agieren der Überlebenden, dem übermäßigen Erzählen oder vollkommenen Verschweigen ihrer Lagererfahrungen und der neurotischen Persönlichkeit ihrer Kinder. Zur Symptomatik des Syndroms der zweiten Generation zählen posttraumatische Belastungsstörungen, eine widersprüchliche Mischung aus Resilienz und Anfälligkeit in Stresssituationen, Persönlichkeitsstörungen und diverse neurotische Konflikte. Allerdings stellt sich angesichts der relativ unspezifischen Symptomatik die Frage, wodurch die psychische Disposition der Kinder Überlebender eigentlich den Holocaust bezeugt. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die

⁴⁹ Philip Roth (1979) 106.

Beobachtung des klinischen Psychologen Natan Kellermann, der zufolge viele Kinder Überlebender versuchten,

[...] sich die Gräueltaten des Massenmords vorzustellen – in Gedanken die Szene zu rekapitulieren, wie die Häftlinge ins Lager marschieren und die Opfer ermordet werden. Stellvertretend für die Eltern versuchen sie, sich zu ihnen zu gesellen, gleichsam die Stätte des Todes erneut aufzusuchen, und sie schwören, nicht zu vergessen und die Erinnerung am Leben zu erhalten.⁵⁰

Die Depressionen und Ängste der Kinder Überlebender stehen also in einem assoziativen Verhältnis zum Holocaust. Ihre Innenwelt ist stark von Bildern der Vernichtung, der Verfolgung, des Verlusts, der Flucht geprägt. Und erstaunlicherweise sind es gerade die Unschärfe und die Unfassbarkeit dieser Vorstellungen, die sie besonders intensiv wirken lassen.

Aus dem Bedürfnis, das Trauma der Eltern stellvertretend zu verarbeiten, erwächst mitunter eine regelrechte „Holocaustobsession“. Die Historikerin Nadine Fresco zitiert sogar einen Patienten, der angibt „that absurd, desperate, almost obscene regret for a time in which I cannot have been“ verspürt zu haben, weil ihm verglichen mit dem Holocaust alles unbedeutend erschienen sei: „[...] we came after them and our lives no longer have any meaning.“⁵¹ Der Wunsch, der Vergangenheit der Eltern habhaft zu werden, kann also aus unterschiedlichen Bedürfnissen entspringen: dem Bedürfnis, den Schmerz der Eltern zu heilen, Klarheit in die verschwommenen Bilder und unerklärlichen Gefühlen zu bringen oder dem eigenen Leben eine Bedeutung zu verleihen.

Aufgrund der Intensität, mit der der Holocaust und das durch ihn verursachte Trauma auch in der Psyche der Nachkommen wirken, halten die meisten Bezeichnungen, die das Verhältnis der zweiten Generation zum Holocaust beschreiben sollen, ob Henri Raczymows „*mémoire trouée*“⁵², Efraim Sichers „*posttraumatic memory*“⁵³ oder Marianne Hirschs „*postmemory*“⁵⁴, am Begriff der Erinnerung fest. Dabei führt etwa die rumänische Literaturwissenschaftlerin Hirsch die Intensität des Postmemory auf den Umstand zurück, dass das Postmemory sich *nicht* zu einer Erfahrung zurückverfolgen lasse, dass die Verbindung zu seinem Gegenstand oder seinem

⁵⁰ Natan Kellermann (2011) 157.

⁵¹ Nadine Fresco (1981) 421 ff.

⁵² Henri Raczymow (1994).

⁵³ Efraim Sicher (2004).

⁵⁴ Marianne Hirsch (1997).

Ursprung *nicht* über Erinnerungen, sondern nur durch „imaginative investment and creation“⁵⁵ herzustellen sei, dass also letztlich ein grundsätzlicher Unterschied bestehe zwischen Postmemory und Erinnerung, auch traumatischer Erinnerung.

Die Literatur der zweiten und dritten Generation eint das paradoxe Bemühen, der fehlenden Holocausterfahrung eine Präsenz zu verschaffen. Der französische Schriftsteller Henri Raczymow formuliert es so: „I try to restore a non-memory, which by definition cannot be filled in or recovered.“⁵⁶ In diesem Sinne eröffnet der 1980 in New Jersey geborene Autor Joshua Cohen seinen ersten Band Kurzgeschichten, *The Quorum* (2005), mit „Untitled: a review“, der fiktiven Rezension eines Buches von schätzungsweise sechs Millionen leeren Seiten. Das Buch ist so umfangreich, dass es dem Rezensenten, Benjamin Kline, dem Sohn Holocaustüberlebender, eng wird in seiner Wohnung. Doch Verbrennen kommt nicht in Frage: „[...] I'll never burn it, no, never, must not“.⁵⁷ Denn, so seine Vermutung, bei dem Buch, dessen Seiten „[p]ure, virgin white, like the snow around Auschwitz“⁵⁸ sind, könnte es sich ja um ein Zeugnis des Holocaust handeln. Sicher ist er sich nicht: „So how does the reviewer know that it's about the Holocaust?“⁵⁹ Seine umgehende Assoziation der leeren Seiten mit Auschwitz ist ebenso symptomatisch für das Syndrom der zweiten Generation wie die mit starken Schuldgefühlen verbundene Unfähigkeit, sich dieses „Zeugnisses“ zu entledigen.

Froma Zeitlin schreibt, dass sich viele Romane der zweiten Generation als „process and product of a working through“⁶⁰ beschreiben lassen. Oft hätten die Angehörigen der zweiten und dritten Generation nicht nur keinen Zugang zur Geschichte der Überlebenden, sie hätten „no life of their own“.⁶¹ Ihre Bücher versuchten die Vergangenheit vor dem Vergessen zu bewahren und sich zugleich von ihr zu befreien. Dazu würden sie vergangene Welten hörbar machen und sich durch fiktionale Mittel mit ihnen identifizieren. Zugleich meiden sie, wie auch Cohens Erzählung, die „sphere of the historical Holocaust“⁶² und handeln von der Abwesenheit des Zeugnisses und einem neurotischen Verhältnis zur Gegenwart. Die vollständige Abwesenheit

⁵⁵ Ebd. 22.

⁵⁶ Henri Raczymow (1994) 104.

⁵⁷ Joshua Cohen (2005) 18.

⁵⁸ Ebd. 13.

⁵⁹ Ebd. 15.

⁶⁰ Froma Zeitlin (1998) 11.

⁶¹ Ebd. 13.

⁶² Gerhard Bach (2004) 89.

testimonialen Autorität spiegelt sich in einer Ästhetik, die nicht etwa versucht, über die Materialität der Sprache auf etwas Eigentliches zu verweisen, sondern sich mit der eigenen zwangsläufigen Fiktionalität und Konstruiertheit auseinandersetzt. Oftmals lassen die Autoren den Leser an dieser Auseinandersetzung mit den eigenen poetischen Optionen teilhaben. Sie involvieren ihn in den Prozess des Schreibens, und damit, so die US-Philologin Zeitlin, in „the anguish, the guilt, the necessity, the doubts and contradictions, but also the remedial nature of the task that is performed in the stance of the selfreflexive of ‘middle voice’“. ⁶³

Die Poetik der zweiten und dritten Generation vereint Künstler und Leser in der Frage, ob angemessene Holocaustdarstellungen heute möglich sind und, wenn ja, wie sie aussehen könnten. Diese Poetik bedient sich verschiedenster Formen ästhetischer Selbstbezogenheit. Dazu zählen die Auseinandersetzung mit dem eigenen Genre, die *Mise en abyme*, Verstöße gegen grundlegende Gebote der Darstellbarkeitsdebatte, Pastiche der unterschiedlichsten Textsorten, Stile und Erzählpositionen, unzuverlässige Erzähler und die ausgiebige Auseinandersetzung mit der herrschenden Gedenkkultur. Diese Auseinandersetzung bzw. Abgrenzung ist ein weiteres wesentliches Merkmal heutiger Holocaustliteratur. Die Produkte der Gedenkkultur sind für diese Autoren nicht nur der Weg, auf dem ihnen der „Holocaust“ hauptsächlich begegnet, in vielen Fällen sind sie auch die Motivation des eigenen Schreibens: ihren unangemessenen Gedenkformen soll etwas entgegengesetzt werden.

⁶³ Zeitlin (1998) 15.

2 Musik und Literatur

Die Annahme, dass Musik und Literatur zwei Künste sind, die sich nicht nur in ihrer Erscheinungsform, sondern auch in ihren Ausdrucksmöglichkeiten grundsätzlich unterscheiden, ist nicht neu. Dabei werden der Literatur die Bereiche des Symbolischen und Gegenständlichen, der Musik die des Automimetischen und Sinnlich-Affektiven zugeordnet. Die Frage ist, ob sich eine so strenge Dichotomie von Sprache und Musik und insbesondere Literatur aufrechterhalten lässt. Auf der Erscheinungsebene bestehen zunächst vor allem Gemeinsamkeiten. Es handelt sich zwei Künste akustischen Ursprungs, die sich dynamisch in der Zeit vollziehen. Allerdings sind die akustischen Artikulationsmöglichkeiten der Sprache gegenüber denen der Musik begrenzt. Von den drei akustischen Parametern, die die westliche Musik konstituieren: Rhythmus, Melodie und Harmonie, besitzt Literatur in vergleichbarer Präzision eigentlich nur einen: den Rhythmus bzw. die Metrik. Tonhöhe, Timbre und Lautstärke kann sie begrenzt realisieren. Auf so fundamentale Elemente der Musiksprache wie Melodiebildung, Modulation und Tongeschlecht muss sie ganz verzichten.

Ebenso unterschiedlich gestaltet sich das Verhältnis zur Zeit. Zum einen lassen sich mehrstimmige Musikphänomene wie Polyphonie und Harmonie sprachlich kaum bzw. nur metaphorisch oder „fiktiv“⁶⁴ umsetzen. Zum anderen erlaubt das Prinzip der Wiederholung zwar sowohl der Komposition als auch dem literarischen Text „the unfolding of selfreferential, aesthetic relations“.⁶⁵ Doch die Musik wiederholt Abfolgen von Signifikaten, Literatur hingegen Signifikante.⁶⁶

Klangliche Parameter besitzen also in der Musik nicht nur größere Präzision, sondern auch eine andere Funktion als in der Literatur. Der sprachliche Klang ist Darstellungsmittel, im musikalischen Klang fallen Material und Gegenstand zusammen. Oder wie der tschechische Musikwissenschaftler Vladimír Karbusický schreibt:

Der Klang in der *Musik* erscheint als ihr *Objekt* [...], d. h. als Baustein für ihre mathematisch geregelten Konstruktionen; der Klang in der *Sprache* erscheint

⁶⁴ Vgl. dazu im Folgenden 4.3.

⁶⁵ Werner Wolf (1999) 17.

⁶⁶ Vgl. Shlomith Rimmon-Kenan (1995) 15.

als ihr *Mittel*, d. h. als elementarisches Zeichenmaterial, das kommunikativ funktionalisiert wird.⁶⁷

Dabei ist das Musikmaterial „von seiner Natur aus semantisch neutral“.⁶⁸ Es ist allein seine Organisation, die Musik und Geräusch unterscheidet und ihre Bedeutung konstituiert.

Dementsprechend sind ihre Möglichkeiten auf das, was der Philosoph Albrecht Wellmer „Weltbezug“ oder „Welthaltigkeit“ nennt,⁶⁹ zu verweisen, begrenzt. Zwar gibt es musikalische Phänomene, die wie barocke Affektvokabeln und musikalische Signale begrifflichen Charakter zu besitzen scheinen, aber im Großen und Ganzen kennt die Musik einen anderen Inhalt „als sich selbst“ nicht.⁷⁰ Wie Karbusický schreibt, verfügt Musik über „kein sprachadäquates System aus vertretenden Klangkomplexen für Gegenstände und Tätigkeiten“ und daher auch über keine „gegenständlich-kommunikative *Funktion*“.⁷¹

Aus diesem Grund kann Musik auch nicht erzählen, weshalb musikwissenschaftliche Versuche, die bestimmten Werken Elemente einer Storyline nachweisen wollen, unausweichlich scheitern.⁷² Zwar scheinen einige syntaktische und grammatische Phänomene, bestimmte literarische Makroformen und narrative und poetische Strukturen wie Prolepsis, Metalepsis oder Metonymie⁷³ musikalische Äquivalente zu besitzen, doch die Musik schafft diese Einheiten und Strukturen im Gegensatz zur Literatur fast ausschließlich formal.

Die Beziehungen zum Außermusikalischen, die Musik unterhält, unterscheidet Karbusický in nachahmende und verweisende. Unter Nachahmungen versteht er musikalische Phänomene wie Tonmalerei, musikalische Zitate oder Versuche, einen bestimmten musikalischen Stil zu imitieren, unter Verweisen die auf animistische Vorstellungen zurückgehende „Stimme der Natur“ und den musikalischen Nachvollzug des menschlichen Sprechens.⁷⁴ Letzteres fasst Adorno unter dem Begriff

⁶⁷ Vladimír Karbusický (1986) 24; Hervorhebungen im Original.

⁶⁸ Ebd. 97.

⁶⁹ Vgl. Albrecht Wellmer (2009).

⁷⁰ Vgl. Eduard Hanslick (1990) 206.

⁷¹ Vladimír Karbusický (1986) 94; Hervorhebung im Original.

⁷² Vgl. Lawrence Kramer (1992), John Neubauer (1997), Birgit Lodes (2013).

⁷³ Vgl. Hayden White (1992) 294.

⁷⁴ Karbusický (1986) 116.

des „Gestus“ der Musik, der deren Vermögen bezeichnet, die Intonation der Rede, ihre Pausen, ihr Stocken, ihr Lauter- und Leiserwerden nachzuvollziehen.⁷⁵

Eine weitere Bedeutungsebene resultiert aus der intensiven körperlichen und affektivischen Wirkung von Musik auf der die verbreitete Vorstellung einer „Sprache der Empfindungen“ (Johann Nikolaus Forkel) gründet. „Is it not strange“, wundert sich der streitsüchtige und unsentimentale Benedick in Shakespeares *Much Ado about Nothing* (2. Akt, 3. Szene), „that sheep's guts should hale souls out of men's bodies?“ Dass die sinnliche Wirkung von Musik so mächtig, umfassend und unmittelbar ist, liegt daran, dass das Akustische im Gegensatz zum Visuellen keinen symbolischen Umweg nimmt. John Dewey schreibt: „What is *seen* stirs emotion indirectly, through interpretation and allied ideas. Sound agitates directly, as a commotion of the organism itself.“⁷⁶ Diese „direkte“ Wirkung von Musik beruht vor allem darauf, dass Geräusche sich an den menschlichen Instinkt richten. Horst-Peter Hesse schreibt:

Das Gehör ist ein ungerichteter Fernsinn, der Schallwellen aus allen Richtungen des Raumes empfangen kann. Da es Tag und Nacht empfangsbereit ist, erfüllt es die biologische Aufgabe, ständig die Umgebung zu überwachen und Bewegungen an das Zentralnervensystem zu melden. Plötzliche Änderungen innerhalb der akustischen Szene lösen Schreckreaktionen, Zusammenzucken und Abwehrbewegungen der Hände aus. Dies sind Schutzreflexe, die nicht vom Großhirn, sondern von Zentren im Hirnstamm gesteuert werden und daher wesentlich schneller einsetzen als bewusst gesteuerte Reaktionen.⁷⁷

Darüber ob Musik zur Flucht veranlasst oder ein Gefühl von Sicherheit und Zugehörigkeit befördert, entscheiden verschiedene akustische Parameter. Große Lautstärke, starke dynamische Akzente, schnelles, häufig wechselndes Tempo, Dissonanz, weite, aufwärtsgerichtete Intervalle oder ein weiter harmonischer Bereich wirken aktivierend auf das aufsteigende retikuläre Aktivierungssystem (ARAS), Muskeln, Herz, Atmung und Zirkulation, geringe, wenig schwankende Lautstärke, regelmäßige Tempi unterhalb der Herzfrequenz, kleine, absteigende Intervalle, Konsonanz und einfache Harmonik beruhigend. Diese instinktiven Reaktionen sind dafür verantwortlich, dass Musik durch den in ihr herrschenden Wechsel von

⁷⁵ Vgl. Adorno (1978a).

⁷⁶ John Dewey (1980) 237.

⁷⁷ Horst-Peter Hesse (2003) 155.

„Spannung und Entspannung, Bewegung und Ruhe [...] die dynamischen Kräfte von Gefühlen wider[zu]spiegeln“ kann.⁷⁸

Jean-Jacques Nattiez berichtet von einem Experiment, das zeigt, dass dieser Wechsel kollektiv wahrgenommen wird: Schulkindern wurde Paul Dukas' *L'apprenti sorcier* vorgespielt und anschließend die Aufgabe gestellt, eine dazu passende Geschichte zu schreiben.⁷⁹ Weil Musik „kein grammatikalisch operationalisiertes System von ‚bezeichnenden‘ Symbolen“ besitzt,⁸⁰ kam keines der Kinder auf die Geschichte vom Zauberlehrling – dem *apprenti sorcier*. Dafür inspirierte die Musik die Kinder zu sehr unterschiedlichen Erzählungen, die sich alle auf die Formel „calm/chase/calm“ bringen ließen.

Die spezifischeren Gefühle und Assoziationen, die Musik auslöst, sind sehr subjektiv und stehen mit den „betreffenden Klängen in eher zufälligem Zusammenhang“.⁸¹ „Es ist der Rezipient“, schreibt Karbusický, „der die ‚Inhalte‘ und eventuell die für ihn wichtige Zeichenqualität der erklingenden Musikstruktur [...] bestimmt.“⁸² Diese subjektive Wahrnehmung von Musik hängt von verschiedenen außermusikalischen Faktoren ab. Zentral ist dabei die „physische und psychische Verfassung, der augenblickliche körperliche Zustand und die Stimmung des Musik erlebenden Menschen“.⁸³

Außerdem hat die Wahrnehmung von Musik eine stark mnestic Komponente: Bei wiederholtem Hören kann Musik den einstigen körperlichen und seelischen Zustand erneut evozieren. Als die britische Soziologin Tia DeNora mehrere Frauen nach der Rolle fragte, die Musik in ihrem Alltag spielt, stellte sich heraus, dass die Probandinnen bestimmte Musik nicht nur mit der Vergangenheit verbanden, in der sie diese einst gehört hatten, sondern dass sie Musik bewusst einsetzten, um bestimmte Erinnerungen zu aktivieren. Die musikalische Form könne, schreibt DeNora, Eindrücke in ihrem emotionalen Verlauf in einem Maße durchdringen, „that, first time through, a past event was constructed and came to be meaningful with reference to

⁷⁸ Ebd. 172.

⁷⁹ Vgl. Jean-Jacques Nattiez (1990).

⁸⁰ Karbusický (1986) 100.

⁸¹ Hesse (2003) 168.

⁸² Karbusický (1986) 5.

⁸³ Hesse (2003) 159.

music“. Musikalische Strukturen lieferten so „a grid or grammar for the temporal structures of emotional and embodied patterns as they were originally experienced“.⁸⁴

Das Problem dabei ist, dass diese affektiv-assoziative Musikerfahrung hochgradig subjektiv und schwer zu dechiffrieren ist.⁸⁵ In den meisten Fällen lässt sich kaum eruieren, was genau verantwortlich ist für eine bestimmte affektive Wahrnehmung von Musik: ob Erinnerungen, Vorstellungen oder Wünsche.

Neben subjektiven evoziert Musik zudem kollektiv erlernte Bilder und Zusammenhänge. Albert Gier schreibt, dass so wie Menschen unseres Kulturkreises gelernt hätten, mit dem Wort „Schaf“ Dummheit und mit dem Wort „Lamm“ Unschuld zu verbinden, sie wüßten, dass der Klang von Hörnern etwas mit Jagd oder ein Tritonus etwas mit dem Teufel zu tun hätte.⁸⁶ Ähnliches formuliert Carl Dahlhaus:

Weder an dem Ton der Orgel noch an dem des Saxophons haften Charaktere, die ihnen in der europäischen Musikgeschichte zugewachsen sind, von Natur aus [...]. Oder genauer: Die Variabilität der von Natur möglichen Ausdruckscharaktere eines musikalischen Elements ist zwar nicht unbegrenzt, aber immerhin so groß, dass die kulturelle Determination ausschlaggebend erscheint.⁸⁷

Dasselbe gilt für bestimmte Gattungen – vor allem der angewandten Musik –, die kollektiv mit Bildern aus dem entsprechenden Anwendungsbereich assoziiert werden: Marschmusik mit Strammstehen und Blutvergießen, Choräle mit Weihnachten und Abendmahl, Volksmusik mit kultureller Identität und „dem Idiotismus des Landlebens“.⁸⁸ Zudem haften an Musik oftmals die Bilder, die man sich gemeinhin von der Zeit und den Umständen ihrer Entstehung macht. Hanns Eislers Wort, Mozart habe „das Klirren der Teetassen und Teller beim Menü der Adligen“ mitkomponiert,⁸⁹ ist ebenso wahr wie die Annahme, Eisler höre ein aristokratisches Klirren in die Musik Mozarts hinein. Sogar unsere syntaktisch-logische Wahrnehmung von Musik ist, wie Carl Dahlhaus schreibt, konventionsabhängig.⁹⁰ All diese oft kollektiv an bestimmte Musik herangetragenen Assoziationen sind vage und haben keine feste kommunikative Bedeutung. Die einzigen musikalischen Erscheinungsformen, die

⁸⁴ Tia DeNora (2010) 67.

⁸⁵ Vgl. Wolf (1999) 63.

⁸⁶ Vgl. Albert Gier (1995) 64.

⁸⁷ Carl Dahlhaus (1979) 18.

⁸⁸ MEW 26.2:475 f.

⁸⁹ Hanns Eisler (1972) 48.

⁹⁰ Dahlhaus (1979) 24.

Nachrichten übertragen können, sind Militär- und Jagdsignale. „Unter ihnen sind“, schreibt Karbusický, „auch die reinsten Signale im behavioristischen Sinne zu finden, die verbindliche Handlungen auslösen.“⁹¹

Die Betonung der Konventionsabhängigkeit der musikalischen Sprache löste den musikalischen Sinn weitgehend in kulturellen Determinismus auf. Wie in den meisten Geistes- und Kulturwissenschaften wird seit den 1960er Jahren auch in der Musikwissenschaft die analytisch-formale Betrachtungsweise zunehmend von einer Auseinandersetzung mit kulturellen Praktiken, kulturellen Funktionen und der Frage verdrängt, inwiefern generelle Wahrnehmungsmuster unsere Wahrnehmung von Musik beeinflussen. Doch wie weit lässt sich der semiotische Unterschied von Musik und Literatur aufheben? Lawrence Kramer beharrt auf einer wesentlichen außersprachlichen Dimension der musikalischen Bedeutung, darauf dass die musikalische Semiotik „the signified, the element that completes the sign, out of reach“ lasse.⁹² Der Effekt der Musik sei ein Gefühl gesteigerten Ausdrucks und eine Erfahrung subjektiver Teilnahme, die Musik und ihre Hörer und Interpreten aufs Engste miteinander verbinde.⁹³ Der Unterschied von Musik und Literatur liegt demnach sowohl in ihrem Verhältnis zum Gegenstand als auch zum Rezipienten: Literatur repräsentiert ihren Gegenstand. Sie beschreibt Ereignisse. Musik kann diese Ereignisse in ihren strukturellen Mechanismen, ihrem emotional-dynamischen Verlauf und ihrer subjektiv-affektiven Erfahrung verzeichnen und nachvollziehbar machen.

Aus diesem Grund erkennt Adorno – ähnlich wie später Julia Kristeva – in der Musik eine quasi utopische Form der Verständigung, in der Ausdruck findet, was sich nicht domestizieren lässt:

Sind in der gesprochenen Sprache gesellschaftlicher Zwang und konventionelle Verhärtung so mächtig, dass sie selbst die unbotmäßige Erkenntnis des Einzelnen unausweichlich in Fesseln schlägt, so hat die musikalische Sprache von ihrem Mangel: ihrer Unbestimmtheit, wenigstens den Vorteil, dass sie als sinnvolle möglich ist, ohne einem blinden Diktat zu gehorchen und ohne ein so blindes Diktat auszuüben wie die Begriffssprache.⁹⁴

Adorno geht von einem klaren Dualismus von Musik und Sprache aus. Er teilt die verbreitete Vorstellung, dass sich die Bedeutung von Sprache grundsätzlich aus dem

⁹¹ Karbusický (1986) 88.

⁹² Kramer (2002) 42.

⁹³ Vgl. ebd. 39.

⁹⁴ Adorno (1978b) 205.

symbolischen Verhältnis von Signifikant (Zeichen) und Signifikat (Begriff) ergibt, der seinerseits auf ein außersprachliches Denotat verweist. Dabei spielen, wie etwa Karbusický kritisiert, klangliche Parameter für die Bedeutung von Sprache eine entscheidende Rolle: „Auch in den natürlichen Sprachen sind Symbole zwar ‚willkürlich‘, nicht aber assoziativ und emotionell neutral; einen wirklich rein technisch-sachlichen Charakter haben sie nur in der Computersprache.“⁹⁵ Die sprachliche Bewegung, so Karbusický, könne „nachdenklich, überstürzt, mit dramatischen Pausen“ sein, die Intonation „jauchzend, mit resignierendem Tonfall, zaghaft fragend“, die Färbung könne in den hohen Formatspektren liegen und damit Hass ausdrücken oder in den tieferen liegen und damit Zuversicht indizieren, die Rhythmisierung könne hastig oder ruhig sein und die Dynamisierung lauter oder stiller.⁹⁶ Diesen klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten kommt entscheidende Bedeutung zu. Ein einfaches Beispiel hierfür sind Ironismen, bei denen, wie Becker schreibt, der „Ton“ erst die Sprache mache und der „eigentliche Sinn [...] durch den Ausdruck, d.h. die veränderte Sprachmelodie, gegen die Formulierung verstanden“ werde.⁹⁷

Noch bedeutsamer sind die klanglichen Parameter der Sprache in der Literatur und vor allem der Lyrik. Indem die Lyrik, so Karbusický, eine „Steigerung des Musikalischen“ vornimmt und die „akustischen Spektren der Laute, des ‚Klangmaterials‘, aus dem das Sprachsystem aufgebaut ist“, betont, wird die „Relevanz“ der „Gestaltqualität“ verstärkt und der Fokus vom Kognitiven aufs Ästhetische verschoben.⁹⁸

Diese Qualität der Lyrik will die bulgarische Linguistin Julia Kristeva auch in andere sprachliche Äußerungsformen integrieren. Zu diesem Zweck entwirft sie ein binäres Sprachmodell aus Symbolischem und semiotischer Chora, die sich vor allem in den unbegrifflichen Elementen der Sprache, dem „Rhythmus von Stimme und Geste“ manifestiere.⁹⁹ Nur eine Poetik, die der Chora als dem Symbolischen vorgängigen Raum eine hörbare Stimme gebe, Kristeva spricht in diesem Zusammenhang von einem Polylog, könne auch das artikulieren, was im Symbolischen und in einer immer stärker technifizierten und rationalisierten – bei

⁹⁵ Karbusický (1986) 96.

⁹⁶ Ebd. 63.

⁹⁷ Becker (1967) 412.

⁹⁸ Karbusický (1986) 42.

⁹⁹ Kristeva (1978) 37.

Kristeva „phallischen“ – Welt nicht vorkommen dürfe: psychische und somatische Energien, Todes- und Liebestrieb. Als „letztes Mittel“ gegen die totale Vergesellschaftung der Moderne müsse der Polylog und mit ihm die „Musikalisierung“ eines Textes und die „Vervielfältigung des Sinns“ auch in der erzählenden Literatur Anwendung finden.¹⁰⁰

Auch die Vertreter der Poetik des Traumas suchen nach einer Möglichkeit mit Hilfe der Sprache auszudrücken, was sich ihr per definitionem entzieht. Auch sie vermuten den Ausdruck des Traumatischen dort, wo die Sprache zur sinnlichen Textur wird und sich der von ihr erwarteten Kommunikation verweigert. Cathy Caruth spricht diesbezüglich von „pure noise“,¹⁰¹ Shoshana Felman von einer Bruchstelle der Worte.¹⁰² Vor der Verwendung des Begriffs „musikalisch“ schrecken sie im Gegensatz zu Kristeva allerdings zurück, vermutlich weil sie mit ihm Klänge in einer schönen und geordneten Struktur verbinden.

Dabei war schon der französische Dichter Victor Hugo (1864:120) der Ansicht, dass Musik das auszudrücken vermag, was sich nicht sagen lässt: „Ce qu'on ne peut pas dire et ce qu'on ne peut pas taire, la musique l'exprime.“ Hugo geht aber noch einen Schritt weiter: Was in der Musik Ausdruck finde, von dem lasse sich nicht schweigen. Musik verleiht also all jenen Erfahrungen Gehör, die die Sprache nicht zu fassen vermag, die aber zwingend nach Artikulation verlangen. Es ist Adorno, der dann explizit das Musikalische und Traumatische kurzschließt. Im Gegensatz zu Caruth oder Felman weiß er, dass die Musik schon in der Spätromantik, spätestens aber mit der Moderne nicht mehr per se harmonisch sein und auch keine zeichenhaft geordnete Logik mehr besitzen muss. So beschreibt er Arnold Schönbergs expressionistisches Streichsextett Opus 4, *Verklärte Nacht* von 1899 als eine Art Traumaprotokoll:

Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird aber zugleich das technische Formgesetz der Musik. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung. Die musikalische Sprache polarisiert sich nach ihren Extremen: nach Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht.¹⁰³

¹⁰⁰ Ebd. 75.

¹⁰¹ Caruth (1996) 36.

¹⁰² Felman (1992) 232.

¹⁰³ Adorno (1975) 47.

Für Adorno ist die Erfahrung der sogenannten Neuen Musik, die sich von der Tonalität emanzipiert hat und die kadenzharmonische Logik überschreitet, eine per se traumatische. Wie ein Trauma ist sie weder vorhersehbar noch kann sie sinnvoll verarbeitet werden. Sie ist, wie Schönbergs 1947 entstandenes Melodram Opus 46 *Ein Überlebender aus Warschau* wahrhaftiger Ausdruck des Leides, das die herrschenden Verhältnisse über den Einzelnen verhängt haben:

So wahr hat nie Grauen in der Musik geklungen, und indem es laut wird, findet sie ihre lösende Kraft wieder vermöge der Negation. Der jüdische Gesang, mit dem der ‚Überlebende von Warschau‘ schließt, ist Musik als Einspruch der Menschheit gegen den Mythos.¹⁰⁴

Gegen Adornos musikästhetische wie -soziologische Schriften sind verschiedene Einwände vorgebracht worden. Ein entscheidender Einwand richtet sich gegen den Wahrheitsbegriff, der Adornos gesamte Ästhetik prägt und zwei unterschiedliche Bedeutungen hat: „Wahr“ im soziologischen Sinne ist Kunst, die den Verhältnissen einen Spiegel vorhält. Das gilt für die serielle Musik, wenn sie der Abstraktheit der Gesetze mit der ihr eigenen Abstraktheit begegnet. „Wahr“ im philosophischen Sinne ist der atonale Expressionismus, der auf etwas verweist, was bei Adorno stets vage bleibt, etwas, was mit den gegebenen Begriffen und Gesetzen nicht identisch ist.

Gegen den philosophischen Wahrheitsbegriff hat der Schriftsteller Juri Dawydow vorgebracht,¹⁰⁵ Adorno spreche der Kunst nicht nur eine soziale Funktion zu, er erkläre sie zur einzigen Möglichkeit, an den Verhältnissen Kritik zu äußern: Wenn der einzige Weg, dem verkehrten Subjekt eine Stimme zu geben und zum Ausdruck zu bringen, was der Schein sonst negiere, die Kunst sei, dann sei Adornos Versprechen auf die Möglichkeit eines besseren Lebens zugleich eine Bestätigung seiner Unmöglichkeit.

Dawydows Einwand gegen Adornos soziologischen Wahrheitsbegriff ist ein methodischer: Adornos habe seine grundsätzlich erhellende Überzeugung, Musik und Gesellschaft seien denselben Gesetzen unterworfen, „[b]edauerlicherweise“ nie bewiesen.¹⁰⁶ Dabei ist Adorno nicht der einzige, der etwa der musikalischen Betonung des Formalen soziologische Aussagekraft zugestanden hat. Charles Rosen

¹⁰⁴ Adorno (1977c) 180.

¹⁰⁵ Vgl. Juri Dawydow (1971) 38 ff.

¹⁰⁶ Ebd. 56 f.

argumentiert ähnlich, dass Musik der essenzielle und unausweichliche Träger unserer kulturellen Determinanten sei, gerade weil sie frei sei von der korrumpierenden und dekonstruktiven Verwicklung der Wörter.¹⁰⁷ Auch Marshall Brown ist überzeugt:

[...] if we are interested in the formal sense of a period or a movement we may well look to its music for the clearest, most easily describable examples [...] If we can take form as that which [...] subconsciously regulates the possibilities of the vehicle of articulate thought, then I would like to think that formal analysis is the vehicle of self-reflexive ideology critique.¹⁰⁸

Doch leider, so Dawydow, projiziere Adorno zu oft außermusikalische Überlegungen auf musikalische Entwicklungen, wende er auch solche Schemata auf Musik an, die ohne jede Bezugnahme auf Musik aufgestellt worden seien.¹⁰⁹ In diesem Sinne schreibt auch der englische Professor für Musikästhetik, Max Paddison, dass sowohl Adornos philosophische als auch seine soziologische Interpretation von Musik auf Analysen beruhten, die entweder das musikalische Material nur partiell auswerte oder eher spekulativ als empirisch seien.¹¹⁰

Hinter dieser Kritik steht die Frage nach dem Weltbezug der Kunst bzw. der Musik bzw. danach, inwiefern die Kunst die Wirklichkeit widerspiegelt. Eberhard Lippold, Professor für Musikästhetik, hat festgestellt, dass „gerade in der Musik die Widerspiegelungsproblematik bisher am wenigsten geklärt“ sei: Die „Spezifik der musikalischen Widerspiegelung“ sei „nicht ableitbar aus einer Theorie der wissenschaftlichen Erkenntnis“. ¹¹¹ Auch Karbusický glaubt, dass sich die Widerspiegelungstheorie zwar auf Werke der bildenden Kunst und auch auf einige der Literatur anwenden ließe, nicht aber auf die Musik:

[...] für die Musik [...] bedeutete das nicht nur die Streichung ‚konstruktivistischer‘ Komponisten (vor allem Schönbergs und der Nachkriegsmoderne) aus der Musikgeschichte, sondern auch eine Einengung der Gattungen. In die Ikonizität passte am adäquatesten die Programmmusik. Konstruktion und Spiel wurden als bloßer Formalismus abgetan.¹¹²

So berechtigt diese Einwände gegen Adornos soziologische Lesart bestimmter musikalischer Richtungen und Werke sind, die Rezeptionsgeschichte der Zweiten Wiener Schule gibt ihm zumindest insoweit recht, als diese Musik auch 100 Jahre

¹⁰⁷ Vgl. Charles Rosen (2006).

¹⁰⁸ Marshall Brown (1992) 92.

¹⁰⁹ Vgl. Dawydow (1971) 38.

¹¹⁰ Vgl. Max Paddison (1993) 60 f.

¹¹¹ Eberhard Lippold (1979) 42 f.

¹¹² Karbusický (1986) 110.

nach ihrem Entstehen noch nicht vollständig vom Publikum angenommen ist. Es sind Gefühle der Beunruhigung und des Unverständnisses, die diesen Werken von vielen Hörern entgegengebracht werden und die die Vermutung nahelegen, dass etwas an dieser Musik sich im Gegensatz zur restlichen Ästhetik der Moderne nicht problemlos in den Kulturbetrieb integrieren lässt. Und auch wenn man Adornos Analyse Schönbergs nicht im Einzelnen zustimmt, richtig bleibt die Erkenntnis, dass diese Musik dem Ideal einer harmonischen, reinen und wohlklingenden Kunst nicht mehr folgt.

3 Musik in Literatur

Musik in Literatur ist ein intermediales Phänomen, d. h. etwas, das „Mediengrenzen überschreite[t]“ bzw. „zwischen Medien anzusiedeln“ ist.¹¹³ An der Bedeutungsproduktion intermedialer Kunst müssen also wenigstens zwei distinkte Ausdrucks- bzw. Kommunikationsmedien – in diesem Fall Musik und Literatur – nachweislich beteiligt sein.¹¹⁴ Es gibt intermediale Werke, in denen beide Medien gleichermaßen präsent sind – die Romanistin Irina Rajewsky spricht in diesem Zusammenhang von „Medienkombinationen“¹¹⁵ –, oder wie im Fall von Musik in Literatur Werke, in denen ein Medium, hier: die Literatur, versucht, innerhalb der eigenen medialen Grenzen einem anderen, hier: der Musik, eine gewisse Anwesenheit zu verschaffen – diesen Fall bezeichnet Rajewsky als „intermediale Bezugnahme“. Der Umfang der intermedialen Bezugnahme kann punktuell sein („Systemerwähnung“) oder das ganze Werk betreffen („Systemkontamination“), ihre Art und Weise reicht vom Thematisieren bis zum Imitieren.

3.1 Formen

3.1.1 Thematisierung

Thematisierungen sind eigentlich Formen der Intertextualität. Dabei *erwähnt* ein Text zwar ein anderes Medium, bildet sich aber konventionell. Wie jede Form der Intertextualität stellt die Thematisierung den Text in einen größeren kulturellen Zusammenhang bzw. ermuntert den Leser, diesen Zusammenhang herzustellen.

Rajewsky untergliedert Thematisierungen in Systemreferenzen und Einzelreferenzen. Ein Beispiel für eine Systemreferenz wäre: „Das große Finale von Mozarts *Figaros Hochzeit*, die aufsteigende Sexte, mit der der Graf die Gräfin um Verzeihung für den ‚tollen Tag‘ bat, rührten Erwin Müller zu Tränen.“ In diesem Satz wird Musik mit teilweise analytischem Vokabular in ihrer besonderen medialen Potenz beschrieben, werden die besonderen Qualitäten des Altermedialen thematisiert. Anders im Fall der

¹¹³ Irina Rajewsky (2002) 2.

¹¹⁴ Wolf (1999) 37.

¹¹⁵ Rajewsky (2002) 15 f.

Einzelreferenz, für die Rajewsky den Satz anführt: „Karl und Hannelore verbrachten den ganzen Abend vor dem Fernseher“.¹¹⁶ Diese Erwähnung des Altermedialen, des Fernsehens, dient ausschließlich der Charakterisierung eines Tages von Hans und Hannelore und impliziert keine mediale Diskussion.

In der amerikanischen Holocaustliteratur der zweiten und dritten Generation markieren Erwähnungen von Musik vor allem die kulturellen Koordinaten, zwischen denen die Frage nach Autorität, Identität und Gedenken erörtert wird. Dabei hängt die kulturelle Codierung der erwähnten Kompositionen, Komponisten und Musikformen meist von der Rolle ab, die sie im Dritten Reich oder später im Umgang mit dem Holocaust gespielt haben. Diese Codierungen sind so fest im kollektiven Gedächtnis verankert, dass Woody Allen, wenn er in *Manhattan Murder Mystery* (1993) sagt: „... when I listen to Wagner, I feel the urge to conquer Poland“, davon ausgehen kann, dass seine Zuschauer Wagners Musik mit Rassenideologie und nationalistischen Expansionsfantasien assoziieren. Mit einem ähnlich stabilen Ort im kollektiven Gedächtnis müssen Komponisten rechnen, die wie Carl Orff und Richard Strauss mit dem Verbrecherregime kollaboriert hatten und deren Musik der als entartet geltenden Moderne entgegeng gehalten wurde. Auch andere Komponisten und ihre Werke – beide werden oftmals synonym verwendet – erhalten im Kontext des Dritten Reichs eine bestimmte Konnotation: Johann Strauss und Franz Lehár stehen für faschistoide Gemütlichkeit, Arnold Schönberg für entartete Kunst und jüdisches Leid, Hanns Eisler für Kommunismus und Widerstand, Felix Mendelssohn Bartholdy für die absurdesten Auswüchse antijüdischer Kulturpolitik. Dasselbe gilt für die unterschiedlichen musikalischen Gattungen: Die Oper erscheint oftmals als Sinnbild des eskapistischen faschistischen Gesamtkunstwerk, die Sonate erscheint als Form einer unwiederbringlich verlorenen Zeit, das romantische Kunstlied als Ausdruck verdächtiger deutscher Innerlichkeit, der Walzer als plüschiger Deckmantel der Brutalität.

Formal sind all diese Zuschreibungen nachvollziehbar, aber nicht zwingend: Der Walzerrhythmus, mit dessen Hilfe Oskar Matzerath in Günther Grass' *Blechtrommel* (1959) den zweiviertel Takt der marschierenden Nazis übertönt, hat, wie Michal Ben-Horin schreibt, keine brutal-gemütliche, sondern eine spielerisch-subversive

¹¹⁶ Ebd. 80.

Bedeutung.¹¹⁷ Nicht einmal dem in seinem reaktionären und eskapistischen Gebrauch von Tonalität verdächtigen *Rosenkavalier* lässt sich ohne die Kenntnis der Karriere Richard Strauss' im Dritten Reich Ideologisches unterstellen, dann allerdings schon. Denn dann ist Musik, wie Lars Quadfasel schreibt, mehr als „jene göttliche, aber bedeutungslose Angelegenheit, zu der die Gebildeten unter ihren Verächtern sie erklären“.¹¹⁸ Die Rolle, die Musik in der Geschichte gespielt hat, hat ihre Aussage mitbestimmt, und diese Rolle war nicht immer rühmlich. Das liegt auch daran, dass Musik das problematische Potenzial besitzt, Bildern und Inhalten den Anschein emotional-inhaltlicher Qualitäten zu verleihen, die sie eigentlich nicht haben, und eine völlig unzulässige Harmonisierung und Stilisierung der Wirklichkeit zu konfirmieren. Auf diese Weise könne Filmmusik, wie der österreichische Komponist Gottfried Kinsky-Weinfurter schreibt, letztlich jedem Film „einen Nimbus“ der „Ernsthaftigkeit und Größe“ verleihen.¹¹⁹ Wehrlos gegen ideologische Inhalte macht Musik ihr Publikum zudem, weil sie einen Teil der intellektuellen Perzeptionsfähigkeit blockiert.¹²⁰ Diese besondere Propagandatauglichkeit ließ das entsprechende Ministerium im Dritten Reich gewaltige Mittel in musikalische Institutionen pumpen. Die Nationalsozialisten machten sich nicht nur die historische Bedeutung der Musik für das deutsche Nationalbewusstsein zunutze,¹²¹ sondern auch den affirmativen Gestus des symphonischen Finales, den sie immer dann bemühten, wenn es, wie W. G. Sebald schreibt, „den Ernst der Stunde zu beschwören galt“.¹²² Und Musik war sogar direkt am Vernichtungsprozess beteiligt: Im Lager hatte sie den Mördern bei der Verdrängung der eigenen Schuld und der Disziplinierung der Häftlinge geholfen.¹²³ Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, wenn der Überlebende und Dichter Paul Celan die Musikalität der Sprache nur dort als eine für seine Dichtung verfügbare erkennt, „wo sie nichts mehr mit jenem Wohlklang gemein hat, der noch mit und neben dem furchtbarsten mehr oder weniger unbekümmert einhertönte“.¹²⁴

Während Celans hier behandeltes Gedicht „Todesfuge“ sich noch klar auf die europäische Musiktradition bezieht, spielt in den Werken der jüdisch-amerikanischen

¹¹⁷ Ben-Horin (2004) 408.

¹¹⁸ Lars Quadfasel (2013) 51.

¹¹⁹ Gottfried Kinsky-Weinfurter (1993) 107.

¹²⁰ Vgl. Hans-Christian Schmidt (1976) 129.

¹²¹ Vgl. Pamela Potter (2000).

¹²² W. G. Sebald (2001) 49.

¹²³ Vgl. Guido Fackler (2011).

¹²⁴ Paul Celan GW III, 167.

Autoren der zweiten und dritten Generation die sogenannte klassische Musik kaum eine Rolle. Diese Autoren sind mit einer Musik aufgewachsen, deren Erwähnung vor allem ihre kulturelle, geographische und historische Entfernung zum Holocaust markiert. Doch die Thematisierung amerikanischer Musik kann neben der Gegenwärtigkeit des eigenen „Zeugnisses“ auch auf die problematische Tendenz verweisen, über den Holocaust zu vergessen, dass es in der eigenen Geschichte und Gegenwart Rassismus und Unrecht gibt. So legt das Erwähnen der sogenannten schwarzen Musik – Gospel, Jazz, Soul, Funk, Hip-Hop – in neuerer Holocaustliteratur den Vergleich zweier Leidensgeschichten nahe und nimmt zugleich Bezug auf das Verhältnis von Schwarzen und Juden in Amerika, auf eine Geschichte von Solidarität und Anfeindung, von Parallelen und Antagonismen.

Die europäische Musik, die im amerikanischen Holocaustroman oft eine Rolle spielt, ist Klezmer. Dabei beziehen sich die jungen jüdisch-amerikanischen Autoren weniger auf die bis in die 1960er Jahre lebendige amerikanische Klezmerszene als auf die Musik, die jahrhundertlang das kulturelle Leben im osteuropäischen Shtetl geprägt hatte und schließlich mit dessen Bewohnern untergegangen schien. Über diesen Bezug wollen sie einer entfernten und doch so bedeutsam und nah erscheinenden Kultur ein möglichst lebendiges Denkmal setzen. Allerdings ist auch Klezmer längst kommerzialisiert und steht so oftmals für eine Pseudo-Authentizität, die die amerikanische Autorin Tova Reich ihren „Holocaustking“ Maurice Messer fühlen lässt:

Everything came back to him at that moment, his entire childhood, his mother's Sabbath candlesticks, his father's melodies, amazingly authentic, like the tunes in *Fiddler on the Roof*.¹²⁵

3.1.2 Musikalisierung

Im Gegensatz zur Thematisierung ist die Musikalisierung der Versuch, Musik mit sprachlichen Mitteln zu imitieren. Diese intermediale Bezugnahme soll dem Leser das Gefühl geben, Musik zu *erleben*. Viele Musikalisierungsformen nähern sich der Musik auf der Zeichenebene, aber nicht alle. Überhaupt besteht Uneinigkeit darüber, welche Imitationsmethoden als Musikalisierung zu bezeichnen sind. In dieser Arbeit soll als zentrales Kriterium die Wirkung gelten, weshalb nicht nur Wortmusik und

¹²⁵ Tova Reich (2008) 175, vgl. auch Ray (2010).

Strukturanalogien, sondern auch Beschreibungen der expressiven musikalischen Bedeutung und Evokationen durch assoziatives Zitieren zu den Musikalisierungsformen gezählt werden.

3.1.2.1 Wortmusik

Steven Paul Scher definiert Wortmusik als „a type of poetry or prose which primarily aims at imitation of the acoustic quality of music“.¹²⁶ Möglich wird sie durch die akustische Affinität von Musik und Sprache, durch gemeinsame akustische Parameter wie Tonhöhe, Klangfarbe und Rhythmus. Üblich ist sie vor allem in der Lyrik, wo Metrum, Reim und Vokalgefüge bedeutungs- und strukturbildend sind und die Einteilung in Verse Einheiten schafft, die, dem Dichter und Essayisten Peter Hacks zufolge, in besonderem Maße „komponibel“ sind, weil sie sich buchstäblich und als quasi musikalische Wendungen wiederholen lassen.¹²⁷

Formen der Prosodie finden sich auch in dieser Untersuchung vor allem in dem einzigen untersuchten Gedicht: Celans „Todesfuge“, wo Metrik und Klang an der Struktur- und Bedeutungsbildung beteiligt sind. Die besondere „Komponibilität“ dieses Gedichts bezeugen zudem eine Vielzahl von Vertonungen.

3.1.2.2 Strukturanalogie

Eine andere Form der Musikalisierung ist die Strukturanalogie. Dabei handelt es sich, laut Scher, um literarische Techniken, „which can be proven [...] to be [...] analogous to certain techniques in actual music“.¹²⁸ Ob der auf diese Weise entstandene Text „klingend“ ist, hängt davon ab, ob er die jeweilige musikalische Form auf der Ebene der Signifikate oder, was meistens der Fall ist, auf der Ebene der Signifikanten nachzuahmen versucht. In beiden Fällen bleibt das Verhältnis von Musikform und ihrer literarischen Nachahmung letztlich metaphorisch und punktuell. Literarisch zur Gänze übersetzen lässt sich weder die Sonate (Thomas Manns *Tonio Kröger* und Jean Tardieus *La sonate et les trois messieurs ou comment parler musique*) noch die Variation (Ludwig Tiecks *Die verkehrte Welt*) noch die Fuge (Thomas De Quinceys *Dream-Fugue* und Paul Celans „Todesfuge“) noch das Rondo (James Joyces Sirenen-Sektion in *Ulysses*).

¹²⁶ Steven Paul Scher (1968) 4.

¹²⁷ Peter Hacks (1996) 530.

¹²⁸ Scher (1992) 56.

Dabei gibt es musikalische Formen, die sich einer literarischen Imitation vehementer widersetzen als andere. Wolf schreibt dazu: „Generally speaking, vocal music obviously has more affinities with verbal art than instrumental music, and the same may be said of monodic music, as opposed to polyphonic music.”¹²⁹ Formen, die auf der disparat musikalischen Möglichkeit der Mehrstimmigkeit, Harmonik und Modulation basieren, scheitern offensiver als einstimmige Formen und solche, die nicht vorrangig durch harmonische Gesetze bestimmt werden, wie Variation, Rondo, Leitmotivik. Wie weit eine Strukturanalogie ihrem musikalischen Vorbild nachkommt, hat Auswirkungen darauf, ob sie einen eher immersiv-affektiven oder metamedial-kritischen Effekt hat. Letztlich lenken alle Strukturanalogien die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Struktur einer Erzählung oder eines Gedichts. Oft beteiligen sie ihn am Schreibprozess und laden ihn so zur Identifikation mit dem Erzähler oder dem Autor ein. Darüber hinaus treffen sie eine kritische Aussage: Sie implizieren, dass eine andere Struktur dem Gegenstand angemessener gewesen wäre. Vor allem in postmoderner Literatur, schreibt Wolf, fungiere sie als Art formaler Krücke, „which is welcome to authors who have lost confidence in these [literary] forms, yet still consider formal issues to be central to the art of fiction”.¹³⁰

Aufgrund der metaphorischen Natur der Strukturanalogie ist zu ihrer Identifikation bzw. Legitimation ein expliziter Hinweis notwendig: Der Text oder sein Titel sollten ausdrücklich darauf hinweisen, dass es sich hierbei um eine Strukturanalogie handelt. Dies Kriterium erfüllt von der hier untersuchten Literatur nur Celans „Todesfuge“ und Jonathan Littells Roman *Les Bienveillantes*, der programmatisch die Tanzformen einer Suite heraufbeschwört. Beide wählen instrumentale Musik, die vor allem mit dem Barock verbunden wird und sich nicht ohne weiteres ins Literarische übersetzen lässt. Doch während Celans Gedicht auch formale Entsprechungen zur musikalischen Form anzubieten hat, begnügt Littells Erzähler sich weitgehend mit einem vagen semantischen Nachvollzug des Charakters der jeweiligen Tanzformen bzw. ihrer Choreographien.

¹²⁹ Wolf (1999) 13.

¹³⁰ Ebd. 226.

3.1.2.3 Beschreibung der expressiven Bedeutung

Im Gegensatz zur Strukturanalogie scheitert das, was Werner Wolf als „Imaginary Content Analogy“ und der Literaturwissenschaftler Stephen Benson als „Literary Music“¹³¹ bezeichnet, nie. Weil es sich bei dieser Analogie eigentlich um eine Wiedergabe bzw. Beschreibung handelt, wird sie im Folgenden als Beschreibung oder Darstellung der expressiven Bedeutung bezeichnet. Diese Form der Musikalisierung soll die kollektive bzw. subjektive Wahrnehmung von Musik über einen ausgiebigen Gebrauch von Analogien und Metaphern vermitteln. Da diese Bedeutung ohnehin in den Bereich des Imaginären und Symbolischen fällt, sprengt ihre Beschreibung in keiner Weise den Rahmen des Sprachlichen. Zugleich entgehen dem Leser wesentliche musikalische Aspekte. Über die Darstellung der expressiven musikalischen Bedeutung erfährt der Leser letztlich weniger über Musik als darüber, wie Autor oder Erzähler sie wahrnehmen.

Beispiele für diese Musikalisierungsform finden sich bei Bukiet, Rosenbaum, Foer und Littell. Überall dienen sie zuerst der Charakterisierung des Wahrnehmenden und dann erst der Musik. Wenn wie bei Foer und Littell vorrangig die Wahrnehmung des Erzählers wiedergegeben wird, lassen sich diese Beschreibungen zudem als kritischer Kommentar zu dessen Glaubwürdigkeit lesen.

3.1.2.4 Evokation durch assoziatives Zitieren

Es spricht einiges dafür, Evokationen von Vokalmusik durch assoziatives Zitieren zu den Musikalisierungsformen zu zählen. Dabei werden bekannte oder in seltenen Fällen fiktive Liedtexte zitiert, die als solche betitelt und/oder typographisch ausgewiesen sind. Die Musik soll der Leser assoziativ ergänzen. Dieses imaginär-sinnliche Erleben der Musik führt zu einer intensiven Identifikation mit dem jeweils singenden oder hörenden Charakter. Im Gegensatz zur Beschreibung der expressiven Bedeutung von Musik ist diese Musikalisierungsform tatsächlich „musikalisch“, d.h. sie generiert ein musikalisches Erleben. Sie impliziert aber ebenso wenig mediale Kritik, weil sie Musik nicht wirklich imitiert, sondern „nur“ evoziert.

Diese Musikalisierungsform begegnet dem Leser am umfangreichsten bei Bukiet, aber auch bei Foer. Bei Foer kommen letztlich fiktive Lieder vor, so dass das musikalische Erleben sich auf die Rhythmik und die durch die Liedform vorgegebene Dynamik

¹³¹ Vgl. Stephen Benson (2006).

beschränkt. Bei Bukiet werden durchweg populäre Schlager zitiert, deren Texte allerdings eine satirische Wandlung erfahren haben, hier ist das musikalische Erleben umfassend und immersiv.

3.2 Markierungen

Weil sie unweigerlich metaphorisch bzw. unvollständig bleiben, stellt sich die Frage, woran man eigentlich Musikalisierungen erkennt bzw. ab wann man von einer Musikalisierung sprechen kann. Zwar legt ein Text, der die eigene Materialität betont, eine besondere Selbstreferentialität aufweist oder seine referentielle und grammatische Konsistenz bzw. narrative Plausibilität unterwandert, den Verdacht nahe, eine Musikalisierung zu verfolgen. Für sich genommen lassen sich diese Merkmale jedoch nicht als „musikalisch“ identifizieren. Sie verlangen, schreibt Wolf, nach „a certain amount of explicit stimuli which 'tell' the reader – directly or indirectly – that a musical reading is possible or intended“.¹³² Auch Rajewsky meint, dass erst Thematisierungen den Leser „bestimmte Textelemente und/oder -strukturen als altermediale [...] oder zumindest als dem jeweiligen Bezugssystem analoge“ wahrnehmen lassen.¹³³ Die Aussagekraft von Thematisierungen stuft Wolf sowohl nach ihrer kontextuellen, paratextuellen und intratextuellen Situierung als auch nach ihrer Konkretheit, ihrer Reichweite, ihrer Häufigkeit und der Zuverlässigkeit desjenigen ab, der sie macht.

3.3 Funktionen

Die Kategorie der Musikalisierung umfasst Phänomene, die, weil sie unterschiedliche Qualitäten der Musik imitieren, unterschiedliche Bereiche der Sprache involvieren und unterschiedliche intermediale Effekte haben.

Wortmusik etwa soll die klangliche Qualität der Musik über das sprachliche Material nachahmen und scheitert daran, dass Sprache nicht dieselbe akustische Präzision und Relevanz besitzt. Sie schafft eine sich der musikalischen annähernde sinnliche Erfahrung und drückt zugleich Kritik an der vorwiegend symbolischen Semiotik der Sprache aus.

Struktur analogien suchen literarische Entsprechungen für bestimmte musikalische Formen. Sie sind in hohem Maß von der Einteilung eines Textes in sinnvolle Einheiten

¹³² Wolf (1999) 80.

¹³³ Rajewsky (2002) 88.

und deren erkennbare Wiederholung abhängig. In der Lyrik setzen sich diese Einheiten oft aus bestimmten Wörtern, Wortkombinationen, Satzgefügen zusammen. In der erzählenden Literatur sind es vor allem thematische bzw. inhaltliche Einheiten. Die Lyrik schafft damit eine „musikalischere“ Entsprechung, während die Erzählung oft eine größere Übersetzungsleistung erbringen muss. Die Realisierung dieser Musikalisierungsform kann mehr oder weniger erfolgreich sein. Wie für jede Form der Musikalisierung gilt auch für diese: Je weniger die Übertragung gelingt, desto lauter die Kritik an dem Medium, das sie nicht leisten kann.

Vor diesem Hintergrund erscheint es fraglich, ob die Beschreibung der expressiven musikalischen Bedeutung überhaupt als Musikalisierung einzustufen ist. Denn sie gelingt immer. Ihr Effekt ist sprachaffirmativ. Sie stellt ausschließlich die expressive Bedeutung von Musik dar, ohne darauf zu verweisen, dass hier Wesentliches fehlt. Beschreibungen der expressiven musikalischen Bedeutung laden weniger zu einem musikalischen Erleben als zur Identifikation mit derjenigen literarischen Figur ein, deren Wahrnehmung von Musik beschrieben wird.

Auch bei der assoziativen Evokation von Musik durch Liedtexte findet keine mediale Kritik statt. Dafür ist ihr Effekt aber musikalisch. Imaginär kann der Leser mit ihrer Hilfe das musikalische Erleben in seiner ganzen sinnlichen, atmosphärischen, mnestischen Konsequenz realisieren, ohne dass der Text dabei an seine Grenzen stieße. Hierbei handelt es sich, darauf hat Wolf hingewiesen, eigentlich eher um Formen der Intertextualität, nur dass nicht auf einen Text, sondern auf Musik Bezug genommen wird.¹³⁴ Aus diesem Grund setzt das Funktionieren der Bezugnahmen auch voraus, dass der Leser den zitierten Liedtext und die dazugehörige Musik bzw. das evozierte Genre kennt.

3.3.1 Metonymie und Sprachkritik

Obwohl die Darstellung von Musik in Literatur auf einem literarisch tradierten Musikbild basiert, werden in literarischen Musikalisierungsversuchen viele tatsächliche mediale Differenzen deutlich. Die „sad incompetence of words“ (Wordsworth) macht sich schon deshalb merkbar, weil sich, wie Gier schreibt, im „Medium der Literatur [...] musikalische Strukturen stets nur in uneigentlicher

¹³⁴ Vgl. Wolf (1999)

Weise nachahmen“ lassen.¹³⁵ Ein tatsächlich musikalisches Erleben bleibt dem Leser verwehrt. Musikalisierungen schaffen so eine metonymische Ästhetik, die oftmals eine beunruhigende Wirkung hat.¹³⁶ Den Zusammenhang zwischen dieser musikalischemetonymischen Ästhetik und der symptomatischen Poetik des Traumas stellt Michal Ben-Horin her. In den literarischen Musikalisierungsversuchen der deutschen und israelischen Nachkriegsliteratur erkennt sie das Bemühen, auf eine andere Sprache und damit auf eine erschreckende und schmerzhaft wirkliche Welt zu verweisen, die sich nicht vollständig rekonstruieren lässt.¹³⁷ Über musikalischemetonymische Erinnerungsdiskurse, schreibt Ben-Horin, etablierten die Autoren eine „infragestellende Poetik der Spuren und Anspielungen, eine Literatur der Dissonanzen, die die Katastrophe der Vergangenheit zu Wort zu bringen versucht“.¹³⁸ Sie kommt zu dem Schluss, dass die „abwesende“ Musik in einer musikalisierten Holocaustliteratur für die abwesende Erinnerung und die scheiternde Musikalisierung für die scheiternde Traumarepräsentation stünden.

Damit implizieren Musikalisierungen metafiktionale Fragen. Sie thematisieren die Schwächen einer symbolischen Sprache gegenüber einer musikalischen. In ihrem Scheitern manifestiert sich die zwangsläufige Abwesenheit einer Sprache, die „erlebbar“ wäre. Sie stoßen dieselbe Polemik der Sprache gegen die Totalität des eigenen Repräsentationsanspruchs an, die die eigentliche Motivation für Kristevas Poetisierung des Erzählens war. Kristeva spricht in diesem Zusammenhang zwar von Musik, meint damit aber eigentlich die semiotische Chora. Die ist musikalisch insofern, als sie eine „a-topische (im Sinne von begrifflicher Nicht-Verortbarkeit), intentionslose, prozessuale Fürsprecherin[nen] des begrifflich Nicht-Mitteilbaren“ ist.¹³⁹ Sie ist jedoch der Sprache inhärent und wirkt mit bzw. gegen das Symbolische, das in der Regel die Oberhand behält. Kristeva plädiert daher für eine Sprache, die dem Semiotischen zusätzlichen Raum gewährt, für eine Literatur des Polylog, damit die Herrschaft des Symbolischen – das bei Kristeva immer patriarchal konnotiert ist – durchbrochen werde. Der Polylog, schreibt Ben-Horin,

¹³⁵ Gier (1995) 78.

¹³⁶ Vgl. Herman Northrop Frye (1957).

¹³⁷ Vgl. Ben-Horin (2006).

¹³⁸ Ben-Horin (2004) 404.

¹³⁹ Sabine Bayerl (2002) 85.

[...] could be described as the sign of an inverse but closely related signifying process, one that conceives of an infinite, and therefore eternally incomplete, totality. The fragments that abound within this incomplete totality only make sense when the whole is understood as an ongoing process of endless signification. The polylogue pays particular attention to the acoustic remnants of an infinite whole without, however, transforming this whole into a closed, finite totality.¹⁴⁰

Der Poetik des Traumas ähnelt Kristevas Polylog darin, dass er über die Betonung des Phonetischen die eigene unabschließbare Prozessualität und Fragmentiertheit gegen das Symbolische verteidigt.

3.3.2 Dissonantes Reenactment

Dass die Vertreter der Poetik des Traumas Musikalisierungen nicht als produktive poetische Strategie in Betracht ziehen, liegt, wie erwähnt, vermutlich an einem eher konservativen Musikbild. Die Vorstellung, Musik sei Ausdruck einer göttlichen Ordnung von Harmonie und Schönheit, scheint sie für die Darstellung des Traumatischen zu disqualifizieren. Dabei hat spätestens die sogenannte Neue Musik mit dem ästhetischen Gebot von Harmonie und Schönheit gebrochen. „Bei Schönberg“, lobt Adorno, „hört die Gemütlichkeit auf.“¹⁴¹ Schönbergs Musiksprache sei ein Protokoll, das die Momente des musikalischen Verlaufs

[...] gleich psychologischen Regungen ungebunden aneinanderreihe, als Schocks erst und dann als Kontrastgestalten. Nicht länger wird dem Kontinuum der subjektiven Erlebniszeit die Kraft zugetraut, musikalische Ereignisse zusammenzufassen und als ihre Einheit ihnen Sinn zu verleihen.¹⁴²

Adorno ist, wie bereits erwähnt, für seine Identifikation der Neuen Musik mit einem musikalischen Fortschritt und seine Musiksoziologie generell kritisiert worden. Tatsächlich muss aber die Definition von Musik auch Formen beschreiben, die desintegrativ sind und Versöhnung ausschließen. Der Hörer erlebt sie als etwas, das formal überwältigend, unfassbar, überfordernd und klanglich unangenehm ist. Ein solches Erleben bietet natürlich nicht nur die Neue Musik, sondern die gesamte experimentellere Musik von Klassik über Jazz bis zum Rock. Daher hat sich auch in der amerikanischen Holocaustliteratur, wo die Neue Musik im Gegensatz zur

¹⁴⁰ Ben-Horin (2006) 238.

¹⁴¹ Adorno (1977c) 153.

¹⁴² Adorno (1975) 62.

europäischen und israelischen kaum Spuren hinterlassen hat,¹⁴³ die Vorstellung durchgesetzt, dass Musik *auch* dissonant und verstörend wirken kann.

3.3.3 Musik und Erinnerung

Klang und Gedächtnis haben eine vielseitige Beziehung. Als die Heldin in Jean Resnais' Film *Hiroshima, mon amour* von dem Tod ihres Geliebten, eines Wehrmachtssoldaten, erzählt, spielen die im Hintergrund läutenden Glocken eine wichtige Rolle:

I stayed near his body all that day and then all the next night. The next morning they came to pick him up and they put him in a truck. It was that night Nevers was liberated. The bells of St. Etienne were ringing, ringing ... Little by little he grew cold beneath me.¹⁴⁴

Die Wiedergabe der Fakten wird in dem Augenblick, als sich die Sprechende das Läuten der Glocken vergegenwärtigt, zu einer Form des Reenactment, einer erneut erlebten Erinnerung. Dieses Läuten scheint nicht nur eng mit der Erinnerung an den Tod des Geliebten verknüpft zu sein, sondern diese Erinnerung zu strukturieren und zu evozieren. Es wirkt beinahe so, als sei das Leben im Takt des Läutens aus seinem Körper gewichen.

Außerdem lässt sich das Wahrnehmen von Musik als Erinnerungsanalogie lesen. Wie Pautrot schreibt, konstituiert Musik sich über eine andauernde Bezugnahme des Aktuellen auf das bereits Gehörte, der Gegenwart und auf die Vergangenheit.¹⁴⁵ Besonders auffällig wird dies im musikalischen Wiederholungsprinzip. Dieter Schnebel formuliert es so:

Tatsächlich ist Erinnerung das eigentliche Medium der Musik. Was einmal etwas bedeutete, dann im Fluss der Zeit zerging oder sich verwandelte, wird zurückgeholt in Gegenwart und da neu erlebt. Aber es fällt auch wieder dem Vergehen anheim, wird aufgesogen von der verfließenden Atmosphäre der Klänge, um dann erneut aufzudämmern oder blitzartig aufzuscheinen.¹⁴⁶

Auch die Bedeutung von Literatur basiert zu einem guten Teil auf dem Prinzip der Wiederholung. Im Gegensatz zu den meisten literarischen Wiederholungen entsprechen musikalische Wiederholungen in ihrem quasi ikonografischen Charakter

¹⁴³ Vgl. Ben-Horin (2004) 405 f.

¹⁴⁴ Zitiert nach Caruth (1996) 30.

¹⁴⁵ Vgl. Pautrot (2001) 169.

¹⁴⁶ Dieter Schnebel (1999) 33.

allerdings den Erinnerungsbildern traumatischer Flashbacks. Indem sie literarische Figuren zu ikonografischen Einheiten formt und als solche nach und nach mit Bedeutung auflädt, kann Literatur traumatische Strukturen vorführen und zudem selbst Erinnerungen schaffen.

3.4 Probleme

Heute wird Musik flächendeckend in Kaufhäusern, in der Werbung, bei Kundgebungen, Sportereignissen, im Film, aber auch in Museen und Gedenkstätten eingesetzt. Dort hilft sie beim „Verkauf“ von Waren, Ideen und Gefühlen. Denn sie kann, wie Adorno und Eisler feststellen mussten, auch weil sie – wie die spätromantische Endlos-Phrasierung in Wagners Opern oder deren lauer Aufguss in der Filmmusik – sich leichter noch als Sprache der meist ebenfalls sprachlichen Kritik entzieht,¹⁴⁷ Ideologisches körperlich und natürlich scheinen lassen:

[Musik] soll nichts anderes als dazu beitragen, den Zustand der Hörer und virtuell alle Beziehungen zwischen den Menschen spontan, improvisatorisch unmittelbar menschlich erscheinen zu lassen. Dazu ist Musik prädestiniert als ungegenständliche Kunst, am fernsten der praktischen Welt.¹⁴⁸

Musik hat einer Kultur, die statt auf Repräsentation auf Reenactment setzt, sehr viel mehr zu bieten als Literatur. Ob mnestischen, kulturellen oder synästhetischen Ursprungs, stets ist die affektive und emotionale Erfahrung von Musik ähnlich komplex. Aufgrund ihres diffusen Ursprungs birgt die extrinsische Bedeutung von Musik die Gefahr, den Unterschied zwischen Erinnerung und Geschichte, Erfahrung und Vorstellung, Vergangenheit und Gegenwart einzuebnen. Eine musikalisierte Literatur kann sich in den Dienst einer utopisch-kritischen Poetik ebenso stellen wie in den einer affirmativ-verklärenden. Die affektiv-dynamische Qualität ebenso wie die Unbestimmtheit des Musikerlebens spiegeln im Extrem die Vorzüge und Schwächen der Poetik des Traumas. Es ist zu vermuten, dass in dem Maße, in dem für Holocaustliteratur die Frage der Autorität Bedeutung gewinnt, die Problematik eines musikalischen Gedächtnisses diskutiert wird.

¹⁴⁷ Vgl. Adorno (1973) 224.

¹⁴⁸ Adorno und Eisler (1997) 29.

LITERATUR

4 Paul Celans Gedicht „Die Todesfuge“: Die Neue Poesie

DIE TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends

wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts

wir trinken und trinken

wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

- 5 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden
herbei
er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

- 10 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete

- 15 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht
eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer den Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts

- 20 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken

Ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

- 25 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts

wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken

- 30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
35 dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith¹⁴⁹

¹⁴⁹ GW 1, 41 f.

4.1 Das Lied vom Mord

Musik ist ein seltener Gast in der Überlebendenliteratur. Ästhetisch spielt sie fast nie eine Rolle, inhaltlich hin und wieder. Dann entweder als Teil einer Welt, die der deutschen Vernichtung zum Opfer gefallen ist oder wie in Paul Celans Gedicht „Todesfuge“ als Instrument, das die Deutschen einsetzten, um, wie der Direktor der Männerorchesters in Auschwitz, Szymon Laks, schreibt „the flawless functioning of camp discipline“ zu sichern¹⁵⁰ und den Tätern ein besseres Gefühl zu geben. Der amerikanische Autor und Literaturwissenschaftler John Felstiner hat darauf hingewiesen, dass der ursprüngliche Titel, „Todestango“, auf Berichte aus dem Ghetto in Lemberg zurückgeht, nach denen die Deutschen Tanzmusik gespielt hatten, während die Juden ihre eigenen Gräber ausheben mussten. Bei Celan wird dieser Vorgang wieder und wieder beschrieben: in Vers 8–9: „er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde / er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz“, Vers 16–18 „Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt / er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau“ und Vers 25–26: „stecht tiefer den Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz / er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch / dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng“.

Daneben verweist das Gedicht auf verschiedene Werke der europäischen Musikgeschichte, die wie Johann Sebastian Bachs geistliches Lied „Komm, süßer Tod“ (BWV 478), Franz Schuberts Goethevertongung „Erlkönig“ (Opus 1, DV 328), Giacomo Puccinis berühmte Arie „E lucevan le stelle“ aus Tosca oder Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* ein christliches oder romantisches Versprechen jenseitiger Erhabenheit und Transzendenz besungen und beschworen hatten. Celan verortet seine Fuge also klar in einer europäischen Kunsttradition, die Musik und Tod verklärend zusammendenkt, und verzichtet auf jede Verklärung. Die reale Wucht des Todes, seine Brutalität und Sinnlosigkeit wird hier nicht unterschlagen. Auf diese Weise denunziert Celan das mediale Potenzial der Musik, religiös und romantisch Todessehnsucht zu propagieren. Schien einst die Musik den Tod erträglich zu machen, macht jetzt der Tod die Musik unerträglich.

¹⁵⁰ Szymon Laks (1989) 17.

Celan verortet sein Gedicht also in einer Tradition, die Musik und Tod verklärend zusammengedacht hatte, um dann radikal mit ihr zu brechen: Konfrontiert mit der realen Wucht des Todes im Lager, verlieren christliche und romantische als kulturelle Rechtfertigungen für das Treiben der deutschen Täter jede Gültigkeit und machen zugleich deutlich, dass es eine neue Kunst geben muss, die dieser neuen Realität des Todes gerecht wird.

Celan hatte die deutsche Besatzung in einem Arbeitsbataillon nahe Czernowitz überlebt, während seine Eltern in einen Steinbruch am südlichen Bug deportiert und dort ermordet worden waren. Die neue Kunst müsse, erklärte er in seiner berühmten Meridian-Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1961, vom „20. Jänner“ ausgehen.¹⁵¹ Mit diesem Datum bezieht sich Celan zwar auch auf den Tag, an dem Büchners Erzählung „Lenz“ zufolge die Wanderschaft Jakob Michael Reinhold Lenz' begann. Vor allem hatte am 20. Januar 1942 die sogenannte Wannseekonferenz die Ermordung der europäischen Juden beschlossen.

Doch wie sollte eine Kunst aussehen, der der deutsche Massenmord an den europäischen Juden eingeschrieben war? Dabei führt der Weg zu einer neuen Dichtung bei Celan stets über die Auseinandersetzung mit und die anschließende Abgrenzung von der Tradition: Lyrik müsse, schreibt er, die allzu bekannten und „vernutzten“ Tropen und Metaphern durchschreiten und ad absurdum führen.¹⁵² Doch damit ist das Ziel der Lyrik nicht erreicht. Um der jüngsten Vergangenheit gerecht zu werden, müsse die Lyrik ihre „Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive“¹⁵³ verlassen und müsse „dunkel“¹⁵⁴ sein, um sich schließlich in jener „allereigenste[n] Enge“,¹⁵⁵ in der Begegnung mit der eigenen Sterblichkeit einzufinden: „Die Dunkelheit des Gedichts = die Dunkelheit des Todes. Die Menschen = die Sterblichen. Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende, zum Menschlichsten am Menschen.“¹⁵⁶ Es ist die unauflösbare Rätselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit der poetischen Sprache, die nicht zuletzt in ihrer ausgeprägten Klanglichkeit liegt, in der Celan die Möglichkeit sieht, der eigenen Sterblichkeit zu begegnen.

¹⁵¹ GW 3, 196.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ PN 122.

¹⁵⁴ Ebd. 132.

¹⁵⁵ GW 3, 193.

¹⁵⁶ PN 155.

Die „Todesfuge“, gedacht als „Grabschrift“¹⁵⁷ für die, die nicht überlebt haben, ist beispielhaft für diese neue Dichtung. Sie setzt sich intensiv und kritisch mit dem kulturellen, vor allem auch dem musikalischen Erbe auseinander und verfügt zugleich über eine „Dunkelheit“, die sich vor allem aus ihren „musikalischen“ Komponenten: einer spürbaren Metrik und Klanglichkeit sowie einer weitgehenden Imitation musikalischer Methoden und Strukturen ergibt. Doch gerade das klare Bekenntnis zu einer lyrischen Musikalität brachte der „Todesfuge“ den Vorwurf ein, von eben jener poetischen Schönheit zu sein, die sie kritisiere. Der deutsche Literaturwissenschaftler Wolfgang Emmerich fragte, ob das Gedicht nicht doch „ästhetische Harmonie und deren Genuss“ biete, also eine „Fortsetzung der Verdrängung mit anderen Mitteln“ sei,¹⁵⁸ Celans Kollege, Landsmann und Zeitgenosse Alfred Kittner fand die „Todesfuge“ „allzu kunstvoll, zu vollendet“,¹⁵⁹ und der Literaturkritiker Reinhard Baumgart kritisierte „zuviel Genuss an der Kunst“.¹⁶⁰ Für Hans Egon Holthusen war dieselbe Sichtweise Anlass einer Lobrede: Die „Todesfuge“ habe ihr Thema „in einer träumerischen, überwirklichen, gewissermaßen schon jenseitigen Sprache zum Transzendieren gebracht [...], so dass es der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliegen kann, um aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie“.¹⁶¹ Und dem deutschen Journalisten und Schriftsteller Günter Blöcker erschienen Celans „kontrapunktischen Exerzitien auf Notenpapier“ als „Mangel an dinghafter Sinnlichkeit“, Wirklichkeitsferne und lebloser Intellektualismus.

Celan hat in seiner Antwort auf die Kritik Blöckers im Oktober 1959 all diese Lesarten zu berichtigen versucht. Darin stellt er klar, dass die Musikalität der „Todesfuge“ weder transzendenten, versöhnenden, verklärenden Charakter hat noch intellektuelle Spielerei ist, sondern:

Auschwitz, Treblinka, Theresienstadt, Mauthausen, die Morde, die Vergasung: wo das Gedicht sich darauf besinnt, da handelt es sich um kontrapunktische Exerzitien auf Notenpapier.¹⁶²

Celans poetische Musikalität zielt also darauf ab, Zugang zur „Dunkelheit“ des Gedichts zu eröffnen. Keineswegs soll die Musikalität des Gedichts im Sinne der

¹⁵⁷ KG 607 f.

¹⁵⁸ Wolfgang Emmerich (2002) 364.

¹⁵⁹ Zitiert nach ebd. 362.

¹⁶⁰ Zitiert nach ebd. 363.

¹⁶¹ Hans Egon Holthusen (1954) 390.

¹⁶² PN 110.

traditionellen Lyrik Wohlklang und Harmonie schaffen, denn sie kann, wie die Dichtung insgesamt:

[...] bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie misstraut dem ‚Schönen‘, sie versucht wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‚grauere‘ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder weniger unbekümmert einhertönte.¹⁶³

Das ästhetische Paradox der „Todesfuge“ ist das der meisten Kunst nach Auschwitz. Es besteht in einer Kunst, die die eigene Möglichkeit und Berechtigung in Zweifel zieht, und im Falle der „Todesfuge“ vor allem darin, Musik quasi als Metonym der traditionellen Kunst zu kriminalisieren und auf einer unverkennbaren und umfassenden Musikalität zu bestehen. Dass die „Todesfuge“ anders als die erzählende Holocaustliteratur eine musikalisierte Ästhetik wählt, liegt sicherlich auch an der Gattung: Gerade die Lyrik ist historisch aber auch wesenhaft eng mit der Musik verbunden. Noch im freien Vers bildet sie ihre Bedeutung zu einem großen Teil über Struktur und Klanglichkeit. Doch die Musikalität der „Todesfuge“ erschöpft sich nicht in der für die Lyrik typischen „Vibrato[s] der Worte“,¹⁶⁴ sondern resultiert zudem aus einer weit darüber hinausgehenden Imitation musikalischer Methoden und Strukturen. Zwar plädiert Celan für eine „grauere Sprache“, weil er die musikalische Qualität der Dichtung für die ihn beängstigende Popularität der „Todesfuge“ verantwortlich macht, zugleich hält er daran fest, dass diese Popularität auf einem Missverständnis beruht. Schon die Musikalität der „Todesfuge“ war *keine* „wohlklingende“, oder war zumindest nicht als solche intendiert. Sie sollte die europäische Musik- wie Lyriktradition denunzieren und zugleich eine andere lyrische Musikalität schaffen, deren Missklang ein „Einhertönen“ mit und neben „dem Furchtbarsten“ unmöglich machte und die die „Dunkelheit des Todes“ nicht versüßte, sondern erfahrbar machte.

¹⁶³ GW 3, 167.

¹⁶⁴ Ebd. 130.

4.2 Eine Fuge lesen

Wie weit kann ein Dichter die musikalische Qualität eines Gedichtes schaffen? Wieweit kann er mit deren Umsetzung den Leser beauftragen? Und: Wie liest man ein Gedicht „musikalisch“?

Ein dieser Frage stammt von dem Literaturwissenschaftler und Celan-Experten Peter Szondi. Er bringt den musikalischen Aspekt der Celanschen Dichtung mit dem zentralen Moment der Begegnung in Verbindung. „Schau nicht mehr – geh!“ mit dieser Aufforderung wendet sich das 1958 entstandene Gedicht „Engführung“ an den Leser, seine „Text-Landschaft“,¹⁶⁵ seine „[p]oetische Realität“¹⁶⁶ zu erfahren. Erfahren werden soll das Gedicht nicht so sehr über den „Sinn der Wörter“ als über „ihre Funktion“.¹⁶⁷ Szondis „musikalische“ Lesart realisiert Zusammenhänge „auf eine eher musikalische als diskursive Weise“¹⁶⁸ und weist den Weg in die „allereigenste Enge“, indem sie gegenüber der außerpoetischen Bedeutung der Wörter ihre innerpoetische und materielle betont. Dabei überrascht, dass Szondi die Möglichkeiten für die Identifikation der programmatisch behaupteten *Stretta*-Analogie nicht ausschöpft. Er begnügt sich damit festzustellen, dass die Typographie des Gedichts auf dessen polyphonen Charakter hinweise und dass das Material quasi „enggeführt“ werde.

Die „Todesfuge“ ist unzählige Male interpretiert worden, ohne dass die Bedeutsamkeit ihrer musikalischen Bezugnahmen wirklich ernst genommen worden wäre. Vor allem der durch den Titel „Todesfuge“ gebotene strukturelle Vergleich mit der musikalischen Fugenform wurde selten gründlich verfolgt. Es gibt jedoch gute Gründe für diese Zurückhaltung. Zum einen ist fraglich, wie vertraut Celan die Form der Fuge war. Eine systematische musikalische Ausbildung hat er jedenfalls nicht genossen und konnte vermutlich auch keine Noten lesen. Den Geigenunterricht, den seine Mutter ihn hatte nehmen lassen, gab er bald wieder auf. Belegt ist, dass er ein sehr guter und leidenschaftlicher Sänger war, dessen Repertoire zunächst vor allem aus hebräischen Liedern und deutschen Landsknechtliedern bestand. Doch auch klassische Musik hörte er noch in Gesellschaft seines Czernowitzer Freundeskreises, und er entwickelte bald eine große Leidenschaft dafür. Für spätere Jahre ist außerdem ein musiktheoretisches Interesse belegt – nicht nur durch Celans intensive Unterstreichungen in den

¹⁶⁵ Peter Szondi (1972) 50.

¹⁶⁶ Ebd. 52.

¹⁶⁷ Ebd. 73.

¹⁶⁸ Ebd. 59.

musikästhetischen Schriften Adornos, sondern auch durch das musikalische Vokabular seiner Dichtung, das von allgemein gebräuchlichen Wörtern wie Lied, Saitenspiel, Singen, Tönen, Schall, Chöre, Harfe, Flöte bis zu spezifischen Termini wie Engführung, Kanon, Arioso reicht. Trotzdem ist eher unwahrscheinlich, dass er zur Entstehungszeit der „Todesfuge“ bereits über eingehende Kenntnisse der Fugenform verfügte.

Ein anderer Grund für die Zurückhaltung gegenüber einer musikalischen Lektüre ist die Entstehungsgeschichte des Titels, dessen programmatisches Versprechen einer Strukturanalogie die musikalische Lektüre überhaupt erst legitimiert. Als das Gedicht 1947 zum ersten Mal in rumänischer Übersetzung erschien, hatte dies Versprechen allerdings noch „Tangoul mortii“, „Todestango“, gelautet. Die Umbenennung war erst mit der deutschen Veröffentlichung vorgenommen worden. 1961 schreibt Celan an Herbert Greiner-Mai, dass die „Todesfuge“ überhaupt nicht „nach musikalischen Prinzipien komponiert“ sei, „[...] vielmehr habe ich es, als dieses Gedicht da war, als nicht unberechtigt gefunden, es ‚Todesfuge‘ zu nennen“.¹⁶⁹ In anderen Worten: Die „Todesfuge“ war nicht als Fuge intendiert, sondern hat sich als solche herausgestellt. Zugleich legt die Äußerung nahe, dass Celan zumindest eine gewisse Ahnung von den „musikalischen Prinzipien“ hatte, die eine Fuge auszeichnen.

Schließlich hat die Mehrstimmigkeit der Fuge Literaturwissenschaftler von einer musikalischeren Lesart abgehalten.¹⁷⁰ Sie betonen die generelle Inkompatibilität von Polyphonie und Sprache. Weil die Polyphonie literarisch nur „as a sequence of dense semantic clusters“ realisiert werden könne, schreibt Leonard Olschner, sei der Titel nicht mehr als eine „sophisticated but faulty analogy“.¹⁷¹ Dieser Einwand übersieht, dass die Musik selbst ein Verfahren der „fiktiven“ Polyphonie entwickelt hat.¹⁷² Bachs Partita für Flöte in a-Moll (BWV 1013) sowie seine Sonate für Solovioline in C-Dur (BWV 1005) sind quasi polyphone Kompositionen für einstimmige Instrumente. Sie haben eine Melodielinie, die der Hörer, weil sie konstant zwischen unterschiedlichen Tonhöhen wechselt, unterschiedlichen, von ihm ergänzten Stimmen zuordnet. Warum sollte sich diese Technik nicht auch aufs Literarische anwenden lassen? Das einzige

¹⁶⁹ KG 603.

¹⁷⁰ Vgl. Leonard Olschner (1989), Lars Elleström (1989), Lawrence Langer (1991) und John Felstiner (1997).

¹⁷¹ Olschner (1989) 79 ff.

¹⁷² Vgl. MGG 3, 941.

Hindernis ist, dass Musik ihre Stimmen über Tonhöhe, Literatur dagegen vor allem übers Semantische und Syntaktische kontrastiert bzw. konstituiert. Ein schneller, musikalischer Kontrast, aus dem sich der Verlauf zweier Stimmen rekonstruieren ließe, ist semantisch erst nachvollziehbar, wenn die Wörter, Wortgefüge, Satzteile et al. in ihrer Bedeutung und Zusammensetzung einmal eingeführt wurden. Ein weiterer Unterschied liegt im Effekt musikalischer und semantischer Polyphonie: Ein Kontrast, der über Tonhöhe erreicht wird, muss nicht auf tonaler Gegensätzlichkeit beruhen, sondern kann im Fall eines Oktav-Verhältnisses sogar Identität implizieren. Ein semantischer Kontrast hingegen resultiert immer aus Gegensätzen, deren Gleichzeitigkeit einen „dissonanten“ Effekt hat.

Diese Notwendigkeit einer medialen Übersetzung ist aber kein Alleinstellungsmerkmal der Fugenform. Zwar sträuben sich polyphone Kompositionsformen in besonderem Maße gegen eine Übertragung ins Literarische, doch letztlich sind alle musikalischen Bezugnahmen nur teilweise realisierbar und daher metaphorisch. Gerade in ihrer Inkompatibilität liegt der Reiz von Musikalisierungen, weil sich über sie mediale Unterschiede und Gemeinsamkeiten, Vorzüge und Nachteile diskutieren lassen. Ein Gedicht bleibt also ein Gedicht, und wer es als „Fuge“ liest, versucht lediglich, das analytische Potential dieser musikalischen Metapher auszuschöpfen.

Unterschiede tun sich vor allem im Detail auf: Einige lesen das Gedicht als Doppelfuge mit einem „Wir“- und einem „Er“-Thema,¹⁷³ andere als zweistimmige Fuge mit nur einem Thema.¹⁷⁴ Die meisten erkennen in den vielen semantischen Widersprüchen des Gedichts etwas Kontrapunktisches und in den vielen wörtlichen Wiederholungen eine Entsprechung für das fugale Imitationsprinzip.¹⁷⁵ Der Satz „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ wird gelegentlich als Orgelpunkt gedeutet.¹⁷⁶ Das Problem vieler dieser Interpretationen ist zum einen ein ungenauer Umgang mit der musikalischen Terminologie, auch weil viele Begriffe aus der Musikwissenschaft in die Literaturwissenschaft Eingang gefunden haben. Oft wird nicht zwischen Stimme

¹⁷³ Vgl. Wolfgang Butzlaff (1960), Wolfgang Menzel (1968) und Lech Kolago (1986).

¹⁷⁴ Vgl. Cordula Stepp, Helmuth Kiesel (2006).

¹⁷⁵ Vgl. Kolago (1986).

¹⁷⁶ Vgl. Lars Elleström (1989).

und Thema unterschieden.¹⁷⁷ Manchmal wird eine Opposition von erstem und zweitem Thema behauptet, weil die Durchführung der Fuge mit der der Sonatenhauptsatzform verwechselt wird. Helmuth Kiesel und Cordula Stepp gehen zwar von einem musikalischen Kontrapunktbezug aus, behaupten aber zugleich ein bestimmtes harmonisches Verhältnis von Thema und Kontrapunkt, das die Fugenform nicht kennt, und argumentieren außerdem, Celan führe ein Moment zunehmender Intensität ein, das den statischen Charakter der Fuge aufhebe, obwohl die paradoxe Dynamik von Stasis und Steigerung eine zentrale Eigenschaft der Fuge ist.¹⁷⁸

Ebenso problematisch ist, dass die meisten Interpretationen musikalische Bezugnahmen identifizieren, ohne nach deren Funktion oder Bedeutung fragen. Eine Ausnahme ist Axel Englund. Anknüpfend an Paul Ricoeurs Metaphernbegriff betrachtet er Celans Musikanalogien als eine Möglichkeit, die Dynamik von (medialer) Identität und Differenz zu diskutieren. Zugleich betont er, dass aufgrund der metaphorischen Natur der musikalischen Bezugnahme die Vergleichspunkte vereinzelt bleiben müssten und dass „the attempt to assemble them into a coherent fugal form is not only bound to fail, but utterly uninteresting“.¹⁷⁹ Doch warum sollte der Versuch, das Gedicht möglichst kohärent als literarische Fuge zu lesen, den metaphorischen Charakter dieser Lesart aufheben? Wird nicht gerade durch eine Lektüre, die, ohne ins Spekulative zu verfallen, das Gelingen und Scheitern der Übersetzung einer musikalischen Form ins Literarische untersucht und darstellt, die Dynamik von Identität und Differenz dieser Medien besonders augenscheinlich?

4.2.1 Die Fugenform

Laut der Definition von Emil Platen ist eine Fuge eine „unabhängige“ Form, die auf einer kontrapunktischen, harmonischen Imitation meist nur eines „zentralen musikalischen Gedankens“ durch wenigstens zwei Stimmen basiert.¹⁸⁰ Der klassische Verlauf sieht eine *Exposition* vor, innerhalb derer eine Stimme das Thema, den sogenannten *Dux*, einführt. Mit dem Einsatz der zweiten Stimme, die das Thema meist in der Oberquinte bzw. Unterquarte versetzt wiederholt (*Comes*), führt die erste Stimme das Thema *kontrapunktisch* fort. Liefert die erste

¹⁷⁷ Vgl. Butzlaff (1960), Menzel (1968) und Kolago (1986).

¹⁷⁸ Vgl. Kiesel, Stepp (2006) 120.

¹⁷⁹ Axel Englund (2012) 34.

¹⁸⁰ MGG 3, 931.

Stimme dabei Material, das auch später noch von Bedeutung ist, spricht man von einem *Kontrasubjekt*. Die *Exposition* ist abgeschlossen, wenn das Thema einmal durch alle Stimmen geführt wurde.

Für den weiteren Verlauf gibt es keine verbindlichen Regeln. *Zwischenspiele* und als *Durchführung* bezeichnete Aufnahmen des Themas in permutierter oder identischer Form wechseln einander ab. Zum Einsatz kommen dabei „statische Variationstechniken“,¹⁸¹ die die strukturelle Grundform des Themas nicht antasten. Die wichtigste Funktion der *Zwischenspiele* ist es zu *modulieren*, d.h. von einer Tonart zu einer anderen zu führen, und zwar meist durch das wiederum vergleichsweise statische Verfahren der Verschiebung des motivischen Materials um einen Halbton (*Sequenzierung*). Am Ende der Fuge steht die *Stretta* bzw. die *Engführung*. In der *Engführung* erscheinen die Themeneinsätze, um Bachs Zeitgenossen Johann Mattheson zu zitieren, „in verkürztem Abstand, teleskopartig zusammen geschoben“. ¹⁸² Oft erfährt der intensivierende Effekt der *Engführung* durch den Einsatz eines *Orgelpunkts*, d. h. eines in regelmäßigen Abständen wiederholten Tones, zusätzliche Steigerung.

4.2.2 Eine poetische Fuge

Um zu verstehen, was Celan zur Umbenennung des „Todestangos“ in eine „Todesfuge“ bewogen haben mag, lohnt es sich, die beiden Formen zu vergleichen. Der Tango ist ein Tanz und damit eine Form der angewandten Musik. Ende des 19. Jahrhunderts in den Bordellen Argentinien und Uruguays entstanden, haftet dem Tango etwas Verruchtes und Sexuelles, aber auch etwas Exotisches an. Die Fuge hingegen ist ein Teil der europäischen und speziell der deutschen Hochkultur, die Celan in seinem Gedicht anklagt. Die Tatsache, dass die Fuge als besonders absolute und komplexe Musik gilt, kommt ihm insoweit entgegen, als sich an ihr demonstrieren lässt, dass auch Kunst mit geringstem Wirklichkeitsbezug nicht „unschuldig“ geblieben ist.

Formal haben Fuge und Tango vieles gemeinsam. Auch der Tango hat polyphone Züge. Die an ihm beteiligten Instrumentengruppen agieren weitgehend gleichberechtigt, mal

¹⁸¹ Ebd. 933.

¹⁸² Ebd.

als Rhythmusinstrumente, mal als Träger des Themas oder des *Contrecantos*. Anders als die Fuge bietet der Tango viel Raum für Improvisation. Die Umbenennung des Tangos in eine Fuge behält den polyphonen Charakter der Musikreferenz bei, tauscht aber die Assoziation mit etwas Frivolem, Exotischem und Chaotischem gegen eine Form, die gemeinhin mit Strenge und Ordnung, vor allem aber mit dem großen musikalischen Erbe der deutschen Kultur verbunden wird.

Diese Titelwahl für ein Gedicht, das vom Holocaust handelt, wurde unterschiedlich interpretiert. Herbert Kaiser¹⁸³ und Peter Horst Neumann¹⁸⁴ vermuten, mit dieser vorschubjektiven Form habe Celan der verklärenden Ästhetik der Romantik einer Absage erteilen wollen, die mit dem nationalsozialistischen Morden konspirierte hatte. Axel Englund hält dem entgegen, dass auch die Fuge als künstlerisches Äquivalent einer entmenschlichten Mordmaschinerie gedeutet werden könne:

[...] if the objective and preindividualistic character of the fugue can be understood as an antipode to the Romantic subjectivity [...], and thus as opposing an artistic sentimentalization of the Holocaust, it can equally well be associated with unfeelingness and dehumanization: the considerations of the victims as statistical data rather than individuals.¹⁸⁵

Englund zufolge schließt Celan in der „Todesfuge“ die deutsche Meisterschaft der Vergangenheit, die Kunst, mit der deutschen Meisterschaft der Gegenwart, dem Morden, kurz. Die scheinbare Unvereinbarkeit von Kunst und Mord konfrontiert das Gedicht mit der Lagerwirklichkeit. Mit der „Todesfuge“ hat Celan jene klare, strenge Musik Bachs, die während des Dritten Reiches übrigens gefeiert wurde wie keine andere,¹⁸⁶ denunziert. Weder sie noch die Musik der Romantik hatten dem Morden etwas entgegenzusetzen.

Der Versuch, ein Gedicht musikalisch zu lesen, kann die verschiedensten Ebenen der lyrischen Textur einbeziehen. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen dabei meist Klang und Struktur: Die allgemeine „Musikalität“ eines Gedichts lässt sich vor allem über eine Auseinandersetzung mit seiner Klanglichkeit, seinen Alliterationen und Reimen, seiner Metrik und Zeichensetzung feststellen, ebenso mit seinem dynamischen Verlauf, den Steigerungen in Lautstärke und Tempo, Generalpausen etc.

¹⁸³ Vgl. Herbert Kaiser (1984).

¹⁸⁴ Vgl. Peter Horst Neumann (1968).

¹⁸⁵ Englund (2012) 38.

¹⁸⁶ Vgl. Jörg Hansen, Gerald Vogt (2014).

Ein solches Gefühl dynamischer Steigerung kann sich zudem durch die syntaktische Imitation musikalischer Steigerungsstrategien wie einer Engführung, etwa durch eine elliptische Syntax oder eines Orgelpunkts, durch das stetige Wiederholen eines bestimmten Satzes einstellen. Die Möglichkeiten einer literarischen Kontrapunktik werden vor allem auf semantischer, syntaktischer und struktureller – bezüglich des Aufbaus des Gedichts – Ebene diskutiert werden. Dasselbe gilt für Techniken wie Modulation und Kadenz.

Struktur

Die „Todesfuge“ besteht aus sieben Strophen unterschiedlicher Länge. Vier dieser Strophen beginnen mit den Worten „Schwarze Milch der Frühe“, zwei mit „Er ruft“. Von Beginn an herrscht Mehrstimmigkeit: Das lyrische Wir spricht in Vers 1–4 von sich und dann von einem Mann (Vers 5–8), dem es daraufhin seine Stimme leiht (Vers 9). Diese Abfolge setzt sich im weiteren Verlauf des Gedichts fort, auch wenn in Strophe 2 und 3 sowie 4 und 5 die Wir- und die Er-Perspektive auf unterschiedliche Strophen aufgespaltet sind. In der sechsten Strophe kommt anstelle der Stimme des Mannes seine Waffe zum Einsatz. Im abschließenden Zweizeiler schließlich ist der Sprecher nicht mehr eindeutig identifizierbar. Aufs äußerste verdichtet und unvermittelt tritt der fundamentale Widerspruch des Gedichts auf: „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith“.

Ergänzt wird die Strophenstruktur durch die Großschreibung einiger Versanfänge (Vers 5, 13 und 15), die in den Versen 5 und 13 zunächst den Kontrast zwischen dem Wir und dem Er zu verschärfen scheint. Wir und Er stehen für die todgeweihten Juden auf der einen und den todbringenden Deutschen auf der anderen Seite. Der dritte großgeschriebene Versanfang „Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“ (Vers 15) indiziert eine Modulation und Umkehrung des vorangegangenen Verses: „der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete“ (Vers 14), und damit einen Wechsel der Perspektive: Die des Mannes wird in die des Wir übersetzt, die romantische Szenerie als tödliche identifiziert.

Hinzu kommen rhythmisch erfahrbare Einschnitte, die durch die Metrik des Gedichts gesetzt werden. Die Verse 1, 10 und 19, mit denen das Thema einsetzt, sind im

Unterschied zu den daktylischen Langzeilen des übrigen Gedichts in Trochäen gehalten. Hier verlangsamen die Stimmen der Juden das Gedicht. Sie bringen den daktylischen Fluss zum Einhalten, in dem sich die Befehle und apologetisch-eskapistischen Tätigkeiten des deutschen Mannes Bahn brechen. Wie der Themenkopf einer Fuge verlangen diese Verse nach ungeteilter Aufmerksamkeit, unterbrechen die Stimme des Mannes und stellen klar, wer rechtmäßig die Deutungshoheit über die hier beschriebene Welt haben müsste: das lyrische Wir, die geschundenen Juden, die ihrer Ermordung nicht entgehen können. Eine weitere Zäsur schafft mit den Versen 30 und 31 der einzige Reim des Gedichts, das sonst ausschließlich in freien Versen verfasst ist und dessen lyrischer Fluss nicht einmal durch Zeichensetzung gebremst wird.

Die „Todesfuge“ kennzeichnet das Nebeneinander eines ungebremsten rhythmischen und typographischen Flusses und dessen scharfe Gliederung durch die Struktur der Strophen, die Typographie, Metrik und den Wechsel von freiem Vers und Reim. Diese Gliederung ist insofern „musikalisch“ als sie sich nicht auf sprachliche Strukturen wie Grammatik oder Syntax bezieht, sondern sich aus formalen Merkmalen und der Klanglichkeit ergibt. Will man in dieser Gliederung Parallelen zum Verlauf einer Fuge identifizieren, liegt es nahe, das Gedicht als zweistimmige Fuge mit nur einem Thema zu lesen. Der Dux wäre dann: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends [...]“ (Vers 1–9), dem sich der Comes (Vers 10–15) anschließt. Der Themenkopf (Vers 1–3) zeichnet sich regelhaft durch seine besondere Prägnanz und Erkennbarkeit aus.

Das Fugenthema ist zugleich ungewöhnlich in seiner Umfänglichkeit und seiner inneren Gegensätzlichkeit. Normalerweise folgt dem Themenkopf ein Teil, der dessen Fortspinnung im Kontrapunkt vorbereitet. Doch diese „Fuge“ beschreibt eine Welt, in der das Nebeneinander von Widersprüchlichem, von Kultur und Barbarei, Mord und Romantik normal ist. Zugleich konzentriert jedes Erklingen des Themenkopf einer Fuge die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich – die Stimme und Wahrnehmung des lyrischen Wir erhält so klar Vorrang über die des deutschen Er. Mit Vers 15 ist die *Exposition* abgeschlossen. Nachdem Dux und Comes einmal vollständig durchlaufen wurden, können die Verse 16–18 als Zwischenspiel identifiziert werden. Darin kommt der deutsche Mann zu Wort, der wiederum vor allem thematisches Material verwendet. Ab Vers 19 lässt sich eine Durchführung ansetzen, wobei zunächst der Dux erklingt (Vers 19–26) und in Vers 27 der Comes einsetzt. Nur einen Vers später beginnt dann

auch schon die Engführung. Dafür, hier von einer Engführung zu reden, spricht das elliptische Verwenden des bereits bekannten Materials, das den Eindruck einer Steigerung ebenso vermittelt, wie das mehrfache Wiederholen des Satzes „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“, der sich als Orgelpunkt lesen lässt. Der einzige Reim in Vers 30 und 31 lässt sich außerdem als eine Art Generalpause deuten und die sich anschließenden Verse als Coda und die letzten beide Verse schließlich als Schlussakkord.

Mehrstimmigkeit

Celans späteres Gedicht „Engführung“ teilt mit der „Todesfuge“ nicht nur den Bezug auf den Holocaust, sondern auch auf die Fugenform. Den Eindruck von Mehrstimmigkeit erzeugt dieses Gedicht, so Peter Szondi, durch seine „typographische Anordnung“.¹⁸⁷ Die „Todesfuge“ verfolgt andere Strategien: Sie nähert sich dem Problem einer literarischen Mehrstimmigkeit zunächst, indem sie (Vers 1–15) quasi monodisch das gesamte thematische und motivische Material einführt. Zweistimmigkeit wird hier durch das Behaupten des Fugenprinzips, das auffällige Wiederholen des Materials sowie durch das Zitieren des Mannes innerhalb der Rede des lyrischen Wir suggeriert. Es ist am Leser, die verschiedenen Stimmen zu identifizieren, den Einsatz des Comes – des Gefährten, der der Gruppe der Sprechenden in Vers 10 ein weiteres „wir“ hinzufügt – zu geben. Erst ab Vers 16, nachdem das thematische Material eingeführt ist, ahmt das Gedicht die elliptische Wahrnehmung musikalischer Mehrstimmigkeit nach, indem es die bekannten Verse sich gegenseitig unterbrechen lässt. Eine Folge dieser Imitationsstrategie ist die Beteiligung des Lesers an der Gedichtproduktion. Er ist aufgefordert, die semantische und syntaktische Bedeutung des Gedichts aufzulösen und zu ergänzen. Auf diese Weise ermöglicht die Strukturanalogie Celan das erfolgreiche Umschiffen der Untiefen der Poetik des Traumas: Seine poetische Polyphonie – ebenso wie seine intertextuellen Bezugnahmen auf Musik – lädt den Leser zur Identifikation mit dem Dichter ein und offeriert so eine diskursive bzw. metapoetische Erfahrung.

¹⁸⁷ Szondi (1972) 56.

Dynamik und Material

Gleich zu Beginn der „Todesfuge“ stellt sich die Frage nach der Identität derer, die die „schwarze Milch“ trinken. Celan selbst vermerkt:

Es sprechen die Sterbenden, sie sprechen nur als solche – der Tod ist ihnen sicher – sie sprechen als Gestorbene und Tote. Sie sprechen mit dem Tode, vom Tode her. Sie trinken vom Tode (sie trinken und trinken) sie trinken und trinken: dieses Trinken dauert fort, – es hört auch am Ende des Gedichts nicht auf.¹⁸⁸

Diese Äußerung ist bemerkenswert. Sie erklärt nicht nur die zirkuläre Struktur des Gedichts, das aus einer Welt spricht, in der alles mit dem Tod beginnt und endet. Sie macht auch keinen Unterschied mehr zwischen Sterbenden und Toten: Sie sind es, die sprechen, und zwar nicht etwa zum Leser, sondern zum Tod. Doch schließt dieses „Wir“ den Leser ein? „Aktualisiert“¹⁸⁹ die „Todesfuge“ die Todeserfahrung der Lager? Einen Hinweis auf eine solche „Aktualisierung“ gibt die starke dynamische Qualität des Gedichts: Die unerbittliche Regelmäßigkeit seiner „marching anapestic rhythms“,¹⁹⁰ die weder durch Grammatik, Syntax, Sinneinschnitte noch durch Interpunktion gebremst ist, gibt das Zeitmaß der Erniedrigung vor. Sie scheint den Leser zu einer Erfahrung einzuladen, die der der Sprechenden zumindest strukturell-dynamisch entspricht. Das durch sie vermittelte das Gefühl unentrinnbarer Monotonie wird durch die thematische, lexikalische und metaphorische Enge des Gedichts noch gesteigert. In Korrespondenz zu gewissen Strukturelementen der Fugentechnik wie Dux, Comes und Orgelpunkt entwirft und positioniert Celan sein Material in ständiger Wiederholung und Variation („Grab in der Erde“, „Grab in den Lüften“, „Rauch in der Luft“, „Grab in den Wolken“, „Grab in der Luft“). In diesem unausgesetzten Wiederholen des Materials, das sich bereits in der anfänglichen Repetition der Prädikate („wir trinken und trinken“), der monotonen Abfolge der Attributivbestimmungen (morgens, mittags, abends, nachts) im Dux angedeutet hatte, spiegelt sich die Unentrinnbarkeit des Lagerlebens, des „unbroken cycle of oppression“¹⁹¹. Celans Umgang mit dem Material übersteigt die traditionelle Statik des Fugenprinzips. Die „Todesfuge“ bescheidet sich bei der Übersetzung des

¹⁸⁸ PN 109.

¹⁸⁹ GW 3, 197.

¹⁹⁰ Langer (1975) 13.

¹⁹¹ Ebd.

traditionellen Tonika-Dominant-Verhältnisses von Dux und Comes, das in der Literatur oftmals metaphorisch in emotionale Stimmungen oder in der Lyrik in reine und unreine Reime übersetzt wird, mit dem Heranrücken der „schwarze[n] Milch“ vom Objekt zum Adressaten, zum vertrauten „Du“, und einem Voranschreiten der Zeit – inzwischen ist Mittag geworden.

Statt einer Entwicklung, eines Verlaufs beschreibt die „Todesfuge“ die Intensivierung von Monotonie. Wie „ein herunterrollendes, immer schneller werdendes Rad“, schreibt die Literaturwissenschaftlerin Barbara Wiedemann-Wolf, steuere die unentrinnbare Gleichförmigkeit des Lageralltags „auf den letalen Punkt“ zu.¹⁹² Auf diesen dynamischen Effekt weisen das Heranrücken der „schwarzen Milch“ vom Objekt zum Adressaten („wir trinken sie“ wird „wir trinken dich“), die enggeführte, immer kryptischer werdende Sprache – gegen Ende des Gedichts werden die verschiedenen Motive und Themen durch Versteile nur noch angestoßen und sofort durch andere verdrängt – und vor allem der unveränderliche, quasi mantra-artig wiederholte Orgelpunkt hin: „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“. Dieser Vers ist die Konstante des Gedichts, das unvermeidliche Ende jedes Vorgangs, die „Antwort“ auf jede Frage, die letzte „Wahrheit“. Er ist der einzige Vers, dem keine Änderung widerfährt, weil, wie Lawrence Langer schreibt, er sich nicht ändern lässt.¹⁹³ In ihm drückt sich nicht nur zwingend die intensivierende Monotonie des Gedichts aus, in ihm verdichtet sich zudem dessen zentrale Botschaft. Er ist der Grundton der „Todesfuge“, denn in Deutschland, dem Land der Dichter und Denker, hat er eine neue Meisterschaft erfahren.

Wie weit geht die Einladung der „Todesfuge“, die Erfahrung der Lager zu teilen? Die Musikalisierung dieses Gedichts lässt den Leser an einer strukturell analog zur traumatischen Dynamik verlaufenden ästhetisch-sinnlichen Erfahrung teilhaben. Dass die jedoch keinesfalls mit der der Überlebenden oder der Opfer identisch ist, wird spätestens deutlich, als das Gedicht in einer Celanschen „Atemwende“ bzw. in einem „tödlichen ‚genauen‘, einigen Reim“¹⁹⁴ kulminiert:

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau (Vers 30–31)

¹⁹² Barbara Wiedemann-Wolf (1985) 87 f.

¹⁹³ Langer (1975) 13.

¹⁹⁴ Wiedemann-Wolf (1985) 88.

Der einzige Reim des Gedichts leitet eine Generalpause ein, die das endgültige Verstummen des vom arischen Schützen Getroffenen performativ festhält. An diesem Punkt, im Moment des Todes, wird das Gedicht paradoxerweise lebendig, weil „kreatürlich“.¹⁹⁵ Doch für den Leser erweist sich der Mord, der Tod der Opfer und das Trauma der Überlebenden als ebenso aktuell wie hermetisch. Im temporären Verstummen offenbart sich die verfehlte Begegnung des Lesers mit der traumatischen Erfahrung der Überlebenden bzw. die Begegnung mit einem Unverständlichen und Unheimlichen.

Dass dieses Verstummen, der Moment des Todes und seines Bezeugens ausgerechnet durch einen Reim, der traditionell für kulturelle Kontinuität und Harmonie steht, evoziert wird, scheint auf den ersten Blick widersprüchlich. Doch Celan hatte bereits in dem früher entstandenen Gedicht *Der Einsame* eine Umdeutung des Reims vorgenommen: „Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?“ Im Reim artikuliert sich nicht nur die Kultiviertheit der deutschen Massenmörder, sondern auch ihr Wunsch zu vernichten, was nicht „passt“. In diesem Sinne reimt die Todesfuge „blau“, als deutsches Ideal, auf „genau“, als Metonym für deutsche Tugenden wie Ordnung, Disziplin, Effizienz et al. in dem Moment, in dem der Nicht-Blauäugige ermordet wird. Dieser „blaue“ Reim bildet das Gegenstück zur „grauen“ Musikalität des restlichen Gedichts. Isoliert innerhalb des sonst herrschenden freien Verses, offenbart sich in ihm die Differenz zwischen lyrischer Erfahrung und Todeserfahrung, zwischen Musik und Sprache, zwischen einer „blauen“ und einer „grauen“ Sprache.

4.3 Eine „Neue Lyrik“

Das Fugenprinzip erweist sich in der „Todesfuge“ als brauchbare Analogie traumatischer Erfahrungen, auch weil diese musikalische Form im Gegensatz zur Sonate oder Symphonie zwar auf sinn- und planvollen musikalischen Zusammenhängen beruht, aber keinen „normierten und gegliederten Ablauf“¹⁹⁶ hat: weder werden Themen im Sinne einer klassischen Durchführung durchgearbeitet, noch gibt es einen strukturell vorgegebenen finalen Punkt. Verlauf und Abschluss hängen in hohem Maße von der Beschaffenheit des Materials und dessen innerer

¹⁹⁵ GW 3, 187.

¹⁹⁶ MGG 3, 931.

musikalischer Logik ab. Die Form entspricht so der von Celan geforderten Nähe zum Gegenstand bzw. Material. Auch aus der Tatsache, dass die Fuge einen eher statischen Gesamtverlauf mit auswirkungsarmen Bearbeitungen aufweist, schlägt Celan poetisches Kapital: Er übernimmt das statische und zugleich fließende Prinzip der Fuge als ästhetische Entsprechung einer nicht enden wollenden, traumatischen Begegnung mit dem Tod. Die Fugenanalogie verleiht dem Gedicht also keineswegs, wie Leonard Olschner¹⁹⁷ und Jens Finckh¹⁹⁸ vermuten, den Anschein unangemessener ästhetischer Sinnhaftigkeit, sondern ist ein Gestaltungsverfahren, das die Unabschließbarkeit und Unkontrollierbarkeit traumatischer Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen vermag.

Und dem Gedicht gelingt mehr als das: Es artikuliert die grausame und unauflösliche Dialektik des Holocaust, „the unspeakable paradox“,¹⁹⁹ durch eine Allgegenwart semantischer Kontraste und Gegensätze. Unaufgelöst ziehen sie sich von den ersten Worten durch alle Stimmen bis in die Schlusskadenz: „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith“. Gerade diese letzten Verse sollen, schreibt Langer, in der Vorstellung simultan erklingen, so als wären sie übereinander gedruckt.²⁰⁰ Weder kausal noch temporal konstituiert sich ihre Beziehung über ihre syntaktische Ähnlichkeit, ihre semantische Unvereinbarkeit und ihre historische Untrennbarkeit. In der Welt, die Celan beschreibt, ist der Name Sulamith ein Todesurteil, Margarete hingegen die Epitomie des arischen Ideals und zugleich eine kulturelle Legitimation der Mörder. Felstiner beschreibt die letzten zwei Verse als „a chord that makes discord, a close with no closure“.²⁰¹

Natürlich ist der Begriff Dissonanz in einem literarischen Zusammenhang metaphorisch zu verstehen. Es ist nicht der Klang der kontrastreichen und widersprüchlichen Bilder der „Todesfuge“, der Anspannung und Unbehagen im Leser hervorruft, sondern die intellektuelle Schwierigkeit, sie zu erklären bzw. in „Einklang“ zu bringen. Dennoch scheint die Frage berechtigt, ob es ein musikalisches Vorbild für eine poetische „Fuge“ gibt, deren Widersprüche unaufgelöst bleiben. In den Kompositionen Bachs, die den vorläufigen Höhepunkten der Kontrapunktik

¹⁹⁷ Vgl. Olschner (1989).

¹⁹⁸ Vgl. Finckh (2008).

¹⁹⁹ Langer (1975) 12.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Felstiner (1992) 253.

markieren, gibt es Derartiges nicht. Bach sei, schreibt Adorno, letztlich „ein Harmoniker“, bei dem „die Tonalität die Antwort auf die Frage [gebe], wie Mehrstimmigkeit als harmonische möglich sei“.²⁰² Fugale Formen, die unaufgelöst dissonant sind, finden sich erst bei Schönberg, der, so Adorno, „die Frage nach der polyphonischen Tendenz des Akkords“ an die Trümmer der Tonalität gerichtet habe.²⁰³ Allerdings gibt es in der Neue Musik keine Fugen im eigentlichen Sinn mehr. Das liegt zum einen daran, dass sich auf die Reihenstrukturen, wie Emil Platen schreibt, zwar „kontrapunktische Techniken wie Umkehrung, Krebsgang, Augmentation und vor allem die Satztechniken der Imitation und des Kanons“ anwenden ließen, „aber die fugierte Durchführung einer Reihe, d.h. deren unveränderte, lediglich quinttransponierte Wiederholung [...] ein Widerspruch innerhalb des Systems“ sei.²⁰⁴ Zum anderen am Verlust eines tonalen Zentrums, mit dem, so Adorno, „Grundkategorien der Fuge wie der Unterschied von dux und comes, die normierte Struktur der Antwort, vollends das der Rückkunft der Haupttonart dienende reprisenhafte Element der Fuge, funktionslos, technisch falsch“ werden.²⁰⁵ Die kontrapunktischen Kompositionen der Neuen Musik zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Einzelstimmen nicht länger „horizontal“ konstruiert sind, sondern unhierarchisch, gleichberechtigt und unabhängig verlaufen. Sie stellen die komplexe Beziehung der in ihnen vorkommenden Töne, so Adorno, „artikuliert vor Augen [...], anstatt deren Einheit durch die Vernichtung der in ihr erhaltenen Partialmomente, durch ‚homogenen‘ Klang zu erkaufen“.²⁰⁶

Celans „Fuge“ ähnelt dieser neuen Polyphonie insofern, als ihre „Gegenstimme“ nicht in einem klassischen Kontrapunkt liegt, sondern – wie in der Neuen Musik Schönbergs – ins Thema selbst integriert ist: Adorno hat beobachtet, dass bei Schönberg neben der Dissonanz zwischen den Stimmen das „Prinzip der unmittelbaren Kontrastwirkung, der Aneinanderrückung der Gegensätze in dem Verlaufe eines Themas“ walte.²⁰⁷ Auch die extreme Stasis der „Todesfuge“, in der Themen letztlich nur noch marginal bearbeitet werden und deren monotoner Kreislauf nicht einmal durch den Tod unterbrochen wird, sowie die Unmöglichkeit, zwischen

²⁰² Adorno (1975) 89.

²⁰³ Adorno (1972) 289.

²⁰⁴ MGG 3, 941 f.

²⁰⁵ Adorno (1972) 289.

²⁰⁶ Adorno (1975) 61.

²⁰⁷ Ebd. 62.

wesentlichen und unwesentlichen Teilen zu unterscheiden, scheinen in der kontrapunktischen Kompositionsweise der Neuen Musik eine Entsprechung zu haben, in der es „keinen unwesentlichen Übergang mehr zwischen den wesentlichen Momenten, den ‚Themen‘; folgereicht überhaupt keine Themen und in strengem Sinn auch keine ‚Entwicklung‘“ gibt.²⁰⁸

Bleibt die Frage, inwiefern Celan mit den Entwicklungen der Neuen Musik bzw. ihrer Deutung durch Adorno zum Zeitpunkt der „Todesfuge“ vertraut war? Seine intensive Beschäftigung mit den Schriften Adornos beginnt erst in den 1950er Jahren. Seit dieser Zeit finden sich Adornos *Notizen zur Literatur*, *Minima Moralia*, *Dialektik der Aufklärung*, der Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“, in dem Adorno sein berühmtes Diktum formulierte, und seine Schriften zur Neuen Musik: *Arnold Schönberg*, *Philosophie der neuen Musik*, *Musik und neue Musik* in Celans Besitz. 1960 treffen Adorno und Celan sich zum ersten Mal. Anschließend vertiefen sie ihren Austausch in Briefform. Wie der Germanist Joachim Seng schreibt, verdankt Celans Poetik Adorno „einiges“: „Es ist eine veränderte Ästhetik, die in *Sprachgitter* zum Ausdruck kommt, eine Ästhetik, die auf Adornos Texte, auch auf sein Wort über Gedichte nach Auschwitz reagiert [...]“.²⁰⁹ Die „grauere Sprache“ dieser Gedichte bezeuge den Einfluss, „vor allem das große Schlussgedicht des Bandes, die *Engführung*, jene Neuschreibung der *Todesfuge* mit anderen poetischen Mitteln“.²¹⁰

All das datiert nach der Entstehung der „Todesfuge“. Aber haben sich die Prinzipien der Celanschen Dichtung tatsächlich durch die Texte Adornos grundlegend geändert, oder hat Celan in Adorno viel eher einen verwandten Geist erkannt, der nicht nur dieselben Fragen gestellt, sondern auch ähnliche Antworten gefunden hatte? Sein Prosa-Text *Gespräch im Gebirg*, der 1960 aufgrund einer ersten versäumten Begegnung mit Adorno entstand, deutet eher auf letzteres: Dieser Dialog zwischen dem „Juden Klein“ und dem „Juden Groß“ ist zunächst ein gemeinsames Herantasten an die Unmöglichkeit zu sprechen und schließlich ein „Selbstgespräch“.²¹¹ Durch die Lektüre Adornos hat Celan einige, auch zentrale Wendungen für seine Poetik gewonnen, vor allem aber wurde das Gefühl der Isolation, das er so drückend spürte,

²⁰⁸ Ebd. 61.

²⁰⁹ Joachim Seng (1995) 274.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd. 273.

eine Zeitlang gemindert. Doch schon für die „Todesfuge“ gelten jene Überlegungen, die er später in der Meridian-Rede formulierte: Dieses Gedicht ist vom Auschwitz her geschrieben, es bricht mit der Tradition und strebt nach einer Musikalität mit „Neigung zum Verstummen“. Was Adorno formuliert, gilt schon für die „Todesfuge“ und insbesondere ihre Musikalität. Möglicherweise datiert Celans besondere „moderne“ lyrische Musikalität viel früher als seine Lektüre von und Auseinandersetzung mit Adorno. Vielleicht stammt sie aus jener Zeit in Czernowitz, als Celan bereits seine besondere Vorliebe für die modernen Expressionisten entdeckt, von der Celans Freund, der Musikwissenschaftler Roman Vlad, berichtet:

Per quanto riguarda la musica non è però alle astratte geometrie sonore di Webern che egli si mostrava sensibile. Preferiva le espressionistiche interiezioni della rovente *Sonata* op. 1 per pianoforte di Alban Berg che io suonavo non di rado nelle case degli abbienti amici ebrei a Czernovitz e Sadagura dove non mancavano pianoforte. Si parlava spesso dei poeti, i cui testi Schönberg, Berg e Webern avevano musicato.²¹²

Beides, Celans Vorliebe für den musikalischen Expressionismus ebenso wie für dessen Interpretation durch Adorno, basiert vermutlich auf einer schon in der „Todesfuge“ manifesten Poetik, die auf Musikalität als ein nicht länger versöhnendes, harmonisierendes oder sinngebendes Prinzip setzt. Celans Vorstellung einer „grauerer Sprache“, entspricht in ihrer Dissonanz und Widersprüchlichkeit, in ihrer Verdichtung und Hermetik der Ästhetik der Moderne, die Adorno vor allem in den Werken der Neuen Musik realisiert fand. Obwohl er mit den Feinheiten der Fugenform vermutlich ebenso wenig vertraut war wie mit den Besonderheiten der Schönbergschen Kontrapunktik, gelingt ihm hier eine poetische Fuge, die nicht nur einige formale Merkmale mit der musikalischen Form teilt, sondern auch ästhetischen Vorstellungen unterliegt, wie sie etwa Adorno der Neuen Musik zugeschrieben hat.

²¹² „In Hinblick auf Musik war es nicht Weberns abstrakte sonorisches Geometrie, für die er besonders empfänglich war. Er bevorzugte die expressionistischen Einwurfe in der feurigen Sonate op. 1 von Alban Berg, die ich häufig in den Häusern wohlhabender jüdischer Freunde in Czernowitz und Sadagora spielte, wo ein Klavier verfügbar war. Oft wurde über die Dichter gesprochen, deren Werke von Schönberg, Berg und Werbern vertont worden waren.“ Zitiert nach Luigi Forte (2005) 7; Übersetzung von Verfasserin.

4.4 Zusammenfassung

Auf der inhaltlichen Ebene denunziert Celan die Musik als Beihelferin zum Mord: An ihrer Anwesenheit in den Lagern, am Umgang des Lagerpersonals mit ihr offenbart sich das in Auschwitz herrschende Miteinander von Hochkultur und Barbarei. Doch mit der strukturellen Bezugnahme auf das Fugenprinzip ermöglicht er dem Leser auch einen poetischen, d. h. prosodischen und strukturellen Nachvollzug der tödlichen Erfahrung der Opfer. Das fugale Imitationsprinzip spiegelt die monoton-mörderische Lagerwelt. Die Engführung vollzieht die Intensitätszunahme traumatischer Erfahrung nach. Die Dissonanz demonstriert das Miteinander von Unvereinbarem. Zugleich kündigt die musikalisierte Textur des Gedichts, die sowohl eine dynamisch-sinnliche als auch eine hermetische Erfahrung generiert, die weitgehende Identifikation von Leser und Opfer wieder auf. Diese neue lyrische Musikalität verfolgt keineswegs Harmonisierung, sondern die Begegnung des Lesers mit der Unabschließbarkeit und vor allem der Unzugänglichkeit traumatischer Erfahrung. Die Spuren, die Celan durch den prosodischen und strukturellen Verweis aufs Fremdmediale legt, lassen sich nicht zurückverfolgen. Durch die musikalische Strukturanalogie lässt er den Leser teilhaben an einem diskursiven und poetischen Scheitern nach Auschwitz. Über die Annäherung ans disparat Musikalische konstituiert er eine Poetik, die das schmerzliche Aufzeigen der eigenen Grenzen zu ihrem Programm macht. Musik fungiert quasi als Metonym einer Dichtung, die, um ihrem traumatischen Gegenstand Ausdruck zu verschaffen, den sprachlichen Rahmen der herkömmlichen Poetik zu sprengen versucht.

5 Claude Lanzmanns Film *Shoah*: Das Zeugnis bezeugen

Das ... das ... das kann man nicht erzählen. Niemand kann das nicht bringen zum Besinnen, was war so, was da hier war. Unmöglich. Und keiner kann das nicht verstehen. Und jetzt glaub ich auch, ich kann das auch schon nicht verstehen.²¹³₁

(Simon Srebnik, Überlebender von Chelmno)

Lanzmann: Ja, aber Sie wissen, wie viele Leute sind gestorben jeden Monat im Warschauer Ghetto in '41?

Grassler: Das weiß ich nicht. Jedenfalls weiß ich's heut nicht, ob ich's damals gewusst hab ...

Lanzmann: Aber Sie haben gewusst. Es gab ganz genaue Statistik ...

Grassler: Wahrscheinlich hab ich's gewusst ...

(Franz Grassler, Assessor Heinz Auerswalds, des Kommissars des Warschauer Ghettos)

I was like someone who has little talent for dancing but who takes lessons – as I did twenty years ago – and then tries and does not make it. There is an absolute gap between the bookish knowledge I had acquired and what these people told me.

(Claude Lanzmann, Regisseur von *Shoah*)

Im Gegensatz zu Celan hat der französische Filmemacher Claude Lanzmann keine persönlichen Erfahrungen mit der deutschen Vernichtungspolitik gemacht. Zwar spürte er den auch in Frankreich erstarkenden Antisemitismus. Deportation, Lager und Massenerschießungen hat er aber nicht erlebt. Sein Vater, Teil der Résistance, nahm ihn und seine beiden Geschwister 1940 aus Paris fort. Ab 1943 war Lanzmann dann selbst Partisanenkämpfer.

Trotzdem kreist Lanzmanns Schaffen um den Holocaust. Im Zentrum seines Werks steht *Shoah* (1991). Ein neuneinhalbstündiger Film, der völlig ohne Archivmaterial

²¹³ Soweit nicht anders gekennzeichnet, handelt es sich bei den Zitaten aus Lanzmanns *Shoah* um Ausschnitte der Verfasserin bzw. Zitationen der von Absolut Medien (2007) eingblendeten deutschen Untertitel.

auskommt. Um deutlich zu machen, dass sein Blick ein gegenwärtiger, ein nachträglicher ist, und um klarzustellen, dass er keine persönliche Erfahrung mit dem Holocaust hat, verzichtet Lanzmann darin bewusst auf Bilder von damals. In *Shoah* diskutiert er die Frage, wie man ein Ereignis bezeugt, das man nicht erlebt hat bzw. wie man die Abwesenheit eines auf Erfahrung basierenden Wissens bezeugt. Der klassischen Opposition von Täter- und Opfergeschichte, von nicht erinnern können und nicht erinnern wollen, stellt er in Gestalt des Filmemachers/Interviewers genuines Nichtwissen entgegen. Ungewöhnlich ist dabei nicht, dass hier einer eine Vergangenheit darstellt, die er nicht selbst erlebt hat – das ist in der Historiographie gängige Praxis –, sondern dass er dazu eine Ästhetik wählt, die jeden Anspruch auf historische Autorität von sich weist. *Shoah* nähert sich der Vergangenheit über das Bezeugen des Schweigens bzw. der traumatischen „Erinnerungslosigkeit“ als einzigem Vermächtnis der Toten und der Überlebenden und über die Erschütterung und Ratlosigkeit, die dieses Vermächtnis bei den Außenstehenden, beim Filmemacher und beim Publikum auslösen.

Die Perspektive des Films ist wie die Lanzmanns eine gegenwärtige, nachträgliche: Überlebende, Täter, Außenstehende, alle mittlerweile um gut 30 Jahre gealtert, treten an Orten auf, an denen nur noch wenige Spuren von der deutschen Vernichtungsmaschinerie zeugen, oder in Situationen, die damaligen ähneln aber nicht gleichen. In einer zentralen Szene des Films steht Abraham Bomba, ein tschechischer Jude, der im „Friseurkommando“ von Treblinka Frauen und Kindern noch in den Gaskammern die Haare hatte schneiden müssen, 30 Jahre später in einem Männersalon in Israel. Als Lanzmann ihn fragt, was er damals bei der Arbeit im KZ gefühlt habe, bricht Bomba in Tränen aus. Lanzmann sagt, Bomba die Haare von Frauen schneiden zu lassen, wäre „unerträglich und obszön gewesen“.²¹⁴ Warum? Zum einen weil er dem Überlebenden eine allzu direkte Konfrontation mit dem Trauma der Vergangenheit nicht zumuten mochte, zum anderen weil er den Zuschauer nicht vergessen lassen wollte, dass er einer Inszenierung beiwohnt: Für Lanzmanns „Inkarnation der Vergangenheit“²¹⁵ ist die Diskrepanz zwischen dem, was der Zuschauer sieht, hört und sich vorstellt, und dem, was der Überlebende erinnert, entscheidend.

²¹⁴ Lanzmann (2007a) 9.

²¹⁵ Lanzmann (2007b) 41.

5.1 Das Zeugnis

Im Gegensatz zur Literatur ist der Film, wie Siegfried Kracauer schreibt, ein „Gesamtkunstwerk der Effekte“:

Es entlädt sich vor sämtlichen Sinnen mit sämtlichen Mitteln. Scheinwerfer schütten ihre Lichter in den Raum, die festliche Behänge übersäen oder durch bunte Glasgewächse rieseln. Das Orchester behauptet sich als selbständige Macht, seine Leistungen werden von den Responsorien der Beleuchtung unterstützt. Jede Empfindung erhält ihren klanglichen Ausdruck, ihren Farbwert im Spektrum.²¹⁶

Film und Musik können als Medienkombination auftreten und tun das meistens auch. Denn Musik im Film ist multifunktional: Sie gestaltet die Übergänge zwischen den einzelnen Sequenzen weicher oder grenzt sie schärfer voneinander ab, sie steigert die im Film gezeigten bzw. intendierten Affekte und hilft, eine Figur zu charakterisieren.

In *Shoah* fällt der spärlich eingesetzten Musik allerdings eine ganz andere Rolle zu. Denn Lanzmann verzichtet auf einen Soundtrack und bringt fast ausschließlich Musik, die von den Betroffenen selbst als musikalisches Zeugnis vorgetragen wird.

Froma Zeitlin (1998) hat auf die große Beliebtheit hingewiesen, derer sich das Abbilden von Fotografien in der Literatur der zweiten und dritten Generation erfreut. Sie vermutet, dass die Autoren mit Hilfe dieser fotografischen Dokumente den Unterschied zwischen Darstellung und Dargestelltem, Gegenwart und Vergangenheit, „Postmemory“ und „Memory“ einebnen wollen. Denn Fotografien scheinen, obwohl sie dem Blickwinkel und der motivischen Auswahl des Fotografen unterliegen, nicht nur Vergangenes so zu zeigen, wie es war, sondern eine direkte Verbindung zur Vergangenheit zu eröffnen und den Betrachter zur Identifikation mit dem Dargestellten einzuladen. Daher beschreibt Zeitlin (1998, S. 18) Fotografien als „a primary focus for the retrieval (or re-imagining) of an absent memory and as an uncanny means of personal self-identification with victims they have never known“.

In sogar noch größerem Maß als die Fotografie verleitet das akustische bzw. das musikalische Dokument zur Vereinnahmung der Vergangenheit. Im Gegensatz zum Bild vollzieht sich beim Klang die Identifikation nicht etwa mit einem Dargestellten, dessen Differenz zum Betrachter letztlich offensichtlich ist, sondern über ein

²¹⁶ Kracauer (1979) 321.

sinnliches Erleben, das mit anderen geteilt werden kann. Anders gesagt: Weil die akustische Erfahrung unabhängig von Raum und Zeit ist, lässt sie die Vorstellung zu, das eigene Erleben entspreche dem eines anderen zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort. Hinzu kommt die stark mnestische Wirkung der Musik, die Tatsache, dass Ereignisse und Erfahrungen, die sie einst begleitet hatte, auf umfassende Weise binden und später heraufbeschwören kann. Dabei ist die musikalische Erfahrung nicht nur besonders immersiv, sie gibt über ihren Ursprung – ob kulturell, assoziativ oder mnestisch – zunächst einmal keine Auskunft. Die Frage ist daher, was musikalische Zeugnisse, etwa Lieder, die Überlebende mit bestimmten Erfahrungen verbinden, eigentlich denjenigen erzählen, die diese Erfahrungen nicht gemacht haben. Und genau diese Frage steht im Mittelpunkt der „musikalischen“ Ästhetik, die Lanzmann wählt.

Musik in *Shoah* ist also weder syntaktisch noch expressiv noch dramaturgisch, und sie versucht keineswegs, den Unterschied zwischen Memory und Postmemory zu verschleiern. Im Gegenteil: Sie fungiert als eine Art Protagonist innerhalb der metafilmischen Diskussion um die Glaubwürdigkeit der dargestellten Zeugnisse und die Angemessenheit ihrer Darstellung. Diese Funktion des musikalischen Zeugnisses wird schon in der Eingangsszene des Film deutlich. Der Überlebende Simon Srebnik steht auf einem Nachen und singt den Tango vom „Kleinen weißen Haus“. Aus dem Vorspann weiß der Zuschauer, dass Srebnik das Vernichtungslager Chelmno nur deshalb überleben konnte, weil er die SS mit seinem Gesang unterhalten hatte. Auch diesen Tango hatte er damals singen müssen. Mehr als dreißig Jahre später ist er wiederum in Chelmno, und wieder singt er – diesmal für Lanzmann: „Kleines weißes Haus, du erweckst im Herzen Sehnsucht nach dem, was vergangen ist und verschwand in weiter Ferne.“ Der Text beschreibt eine „Sehnsucht“, die Lanzmann bewogen haben mag, *Shoah* zu drehen: die *Sehnsucht*, eine sich entziehende Vergangenheit zu aktivieren. Musik beschreibt dieses Vorhaben und setzt es scheinbar zugleich um. Mit dem Lied, „[a]s a purveyor of the real“, schreibt Felman, lade Lanzmann den Zuschauer ein, „to cross over from the landscape and the white house into an encounter (a collision) with the actuality of history, [...] to a crossing of the distance between art and reference“.²¹⁷ Sowohl die Informationen des Vorspanns als auch die Szenerie legen die Vermutung nahe, Srebnik beschwöre mit dieser quasi homerischen

²¹⁷ Felman (1992) 270 f.

Geste die schmerzhafteste Vergangenheit, die Erinnerungen an seine Zeit in Chelmno, an denen der Zuschauer glaubt, über die Musik teilzuhaben. Allerdings verrät Srebnik mit keinem Wort, was sich in ihm regt, welche Erinnerungen ihn überkommen, als er wiederum auf einem Kahn die Narwa entlangfährt und das Lied vom „Kleinen weißen Haus“ singt. Dafür kommen diejenigen der Aufforderung des Liedes nach, an die sie sich eben nicht richtet: Die polnischen Dorfbewohner glauben über den Gesang Srebniks, Zugang zu dessen Erinnerungen zu erhalten bzw. diese – durch falsche Identifikation autorisiert – erfinden zu dürfen. „Als ich seine Stimme hörte“, sagt einer von ihnen,

[...] schlug mein Herz stärker. Denn was hier geschah, war Mord. Die Vergangenheit lebte wieder in mir auf. [...] Die Deutschen ließen ihn wohl absichtlich auf dem Fluss singen. Sie amüsierten sich. Er musste das machen. Er sang, aber sein Herz weinte.

Bereits in dieser ersten Szene, die das musikalische Zeugnis eines Überlebenden mit der eloquent fabulierten „Erinnerung“ derjenigen überblendet, die das Lager nie von innen sahen, macht Lanzmann die irreführende Qualität des musikalischen Erlebens, seine gefährliche Tendenz, die Grenze zwischen „inside“ und „outside“²¹⁸ (Felman 1992) einzuebnen, offenkundig.

Dieselbe Problematik kennzeichnet eine andere „musikalische“ Szene: Charlotte Hirschhorn und Gertrude Schneider, Mutter und Tochter, beide Überlebende des Ghettos Riga und der Konzentrationslager Kaiserwald und Stutthof, sprechen in *Shoah* kein einziges Wort. Von dem ursprünglichen Interview, das sich zu Teilen im *Steven Spielberg Film and Video Archive* des United States Holocaust Memorial Museum anschauen lässt, bleibt im Film nur eine Szene, in der sie gemeinsam und unter Tränen ein jiddisches Liebeslied singen. In welchem Zusammenhang die beiden „Wail asoi miss ess sain“ schon einmal gehört oder gesungen haben, inwiefern bzw. ob es sie an den Holocaust erinnert, erfährt der Zuschauer nicht. Nur der Kontext des Films, der Schnitt und die eingeblendeten kurzen biographischen Angaben zu den Sängerinnen legen eine Verbindung zwischen dem Lied, der emotionalen Reaktion der Sängerinnen und dem Holocaust nahe.

²¹⁸ Vgl. Felman (1992).

Der Text des jiddischen Liedes, das Charlotte Hirschhorn und Gertrude Schneider singen, betont, dass dessen Vermögen, traumatischen Schmerz zu aktivieren, sich auf die Sängerinnen beschränkt: Der Geliebte schreibt seiner Liebsten nicht mit „Tinte, sondern mit Tränen“, die nicht lesbar sind und deren Aussage mehr in ihrem Material liegt als in ihrer Semantik. Nur die geteilte Erfahrung stellt das Verständnis des Briefes sicher. Das blinde Verständnis, das zwischen Mutter und Tochter zu herrschen scheint, bestätigt dem Zuschauer seine Ausgeschlossenheit.

Immer wieder ist der Zuschauer in *Shoah* versucht, Zusammenhänge zu schaffen, die der Film zwar suggeriert, aber nicht autorisiert. Vor allem über die musikalischen Dokumente erhält er das Gefühl, nicht nur an der sinnlich-musikalischen Erfahrung der Überlebenden, sondern auch an deren schmerzhafter Erinnerung teilzuhaben. Auf diese Weise konfrontiert das isolierte Lied den Zuschauer mit den Fragen von Wissen und Nicht-Wissen, damit, wie schmal die Grenze zwischen Empathie und Vereinnahmung ist.

Noch offensichtlicher ist die Unzugänglichkeit der Zeugnisse Filip Müllers und Richard Glazars. Müller, ein slowakischer Jude, sitzt auf einem Sofa und beschreibt ruhig und gefasst seine Arbeit in den Krematorien von Auschwitz, während die Kamera den einzelnen Stationen der Vernichtung an einem Modell der Vernichtungsanlagen folgt. Dann erzählt er von der Vernichtung der Juden aus Theresienstadt und bricht in Tränen aus:

Unter diesen Umständen kam es also unter außergewöhnlicher Härte, die ja, waren diese Menschen jetzt gezwungen sich auszuziehen. Einige haben sich ausgezogen, aber nur die kleine, eine ganz kleine Menge. Die Mehrheit, die, die haben, die haben nicht diesen Befehl befolgt. Und plötzlich hörte ich, wie ein Chor fängt an, wie ein Chor fängen an, sie singen die tschechische Nationalhymne und die Hatikva. Es hat mich sehr berührt dieser, dieser – [weint] – musst das abstellen – also dieser Vorfall meiner Landsleuten, wenn ich hab mich erfasst, dass mein Leben nicht mehr kein Wert hat. Was soll ich noch leben, für was?

Musik markiert einen Moment der Zäsur. Sowohl im Erinnernten: Müller stellte sich damals die Frage, welchen Sinn das Leben noch habe, als auch im Zeugnis: der sonst so gelassene Müller möchte die Aufnahme unterbrechen. Für den Zuschauer liegt auch hier ein Zusammenhang zwischen traumatischem Zusammenbruch und der musikalischen Qualität der beschriebenen Erfahrung auf der Hand. Doch dadurch,

dass Müller eine geteilte sinnlich-musikalische Erfahrung verwehrt, ist das Verhältnis zum Zuschauer ein anderes, distanzierteres, das nicht auf affektiver, empathischer Identifikation, sondern auf diskursivem, analytischem Interesse gründet. Diesmal fragt der Zuschauer sich nicht, ob die Musik mit den Holocausterfahrungen Müllers in Zusammenhang stand. Das weiß er. Er fragt sich, warum gerade die Erinnerung an Musik so schmerzhaft ist. War Musik schon damals dafür verantwortlich, dass die schützende Distanz, die Müller zwischen sich und dem ständig ihn umgebenden Elend aufgebaut hatte, zeitweise aufgehoben wurde? Oder führt Musik Müller den endgültigen Verlust ihres sozialen Zusammenhangs vor Augen: von Gemeinschaft, Zugehörigkeit, der Möglichkeit von Widerstand? Müllers Nicht-Singen entlässt den Zuschauer nicht aus seiner rezeptiven Distanz und führt ihm eindringlich die Unzugänglichkeit seines Zeugnisses vor.

Von einem ähnlichen Verlust spricht das Zeugnis Richard Glazars. Glazar, ein tschechischer Jude, der das Vernichtungslager Treblinka als Arbeitsjude in der „Sortierbaracke“ und später beim Kommando „Tarnung“ überlebte, erzählt Jahre später in Basel, wie im November 1942 in Treblinka zum ersten Mal die Leichen der ermordeten Juden verbrannt wurden:

Und wir kamen in die Baracke, wir nahmen Essen, und durch das Fenster, durch ein kleines Fenster sahen wir immer die fantastische Feuerbrunst mit allen möglichen Farben – rot, gelb, grün, violett – und einmal stand auf einer Pritsche einer, von dem wir wussten, er war Opersänger in Warschau. Salve hat er geheißen [...] und hat vor diese phantastische Kulisse angefangen, ein Lied zu singen, das ich früher nicht gekannt hab:

Eli, Eli, warum hast du uns verlassen?

man hat uns in Feuer gebracht,

aber von deiner heiligen Schrift

wollte niemand ablassen.

Er hat das Lied in Jiddisch gesungen vor der Kulisse des Feuers vom Scheiterhaufen, auf dem man eben damals im November '42 angefangen hat in Treblinka, Menschen zu verbrennen. Das war das erste Mal, dass wir das sahen und als wir erfuhren, also jetzt werden die Toten in Treblinka nicht mehr begraben, sie werden verbrannt.

Glazar verbindet das erstmalige Verbrennen der ermordeten Häftlinge mit dem erstmaligen Hören eines jiddischen Liedes, das die Worte wiedergibt, mit denen Jesus sich vom Kreuz an seinen Vater wendet und ihn fragt, warum er sterben müsse. Die Engführung der hier zitierten Legende vom Mord der Juden am Sohn Gottes, die in den dem Holocaust vorausgehenden Jahrhunderten *die* Legitimation für antijüdische Gesetze, gesellschaftliche Ausgrenzung, Verfolgung und Ermordung war, mit der massenhaften Vernichtung der Juden durch ihre vermeintlichen Opfer, lässt sich als Version der jüdischen Theodizee lesen. Weil die Abkehr Gottes von seinem „auserwählten“ Volk unverkennbar wurde, wurde die Abkehr des Volkes von seinem Gott unumgänglich.

Trost spendet bei Glaser nicht mehr der Glauben, sondern das Lied bzw. die Kunst / das Spektakel. Glazar versucht, die reale Lebensgefahr ins Phantastische und Fiktionale zu entrücken: Ein Opersänger singt vor der „phantastischen Feuerbrunst“, vor der „phantastischen Kulisse“, „vor der Kulisse des Feuers“, und greift dabei zu einer hoch artifiziellen und zugleich lebendigen Erzählweise, die rhetorisch zoomt („ein Fenster, ein kleines Fenster“) oder Farben einzeln aufzählt („rot, gelb, grün, violett“). Zumindest rückblickend hilft diese Erzählweise, die traumatische Vergangenheit auf Distanz zu halten. Im Gegensatz zu Müller erleidet Glazar keinen traumatischen Zusammenbruch. Wie in der Szene mit Müller wird dem Zuschauer eine geteilte sinnlich-musikalische Erfahrung verweigert. Es lässt sich nur vermuten, dass diese Verweigerung von traumatischen Schmerzen und Ängsten motiviert ist. In der Abwesenheit des Musikalischen manifestiert sich die Unmöglichkeit als Außenstehender zu „wissen“, wovon die Zeugen sprechen, was für ein Leid sie damals erlebt haben und heute erinnern.

5.2 Vereinnahmung und Überschreibung

Shoah lädt zu Mutmaßungen darüber ein, was gewisse musikalische Dokumente für die Überlebenden bedeuten könnten. Indem der Film das Lied als Instrument der Erinnerung *und* Verdrängung, als Ausdruck der Wahrheit *und* der Lüge vorführt, verfolgt er ein letztlich pädagogisches Interesse: Er beabsichtigt, im Zuschauer das Bewusstsein zu schaffen, „nicht zu wissen“.

Quasi als Kontrapunkt zum singenden Srebrik eröffnet den zweiten Teil des Films Franz *Suchomel* mit dem Treblinkalied. Der sudetendeutsche SS-Unterscharführer und KZ-Wächter tritt in *Shoah* gegen seinen ausdrücklichen Wunsch auf. Er will sich nicht erinnern. Lanzmann versucht Suchomels Widerstand, durch dezidiert technische und unpersönlich gehaltene Fragen zu brechen. Denn Suchomels Verdrängung betrifft nicht so sehr die historischen Fakten, wie die Gefühle von Verantwortung und Schuld. Schließlich bittet Lanzmann Suchomel, das Treblinkalied zu singen, ein Lied, bei dem es sich laut Suchomel um ein „Original“ handelt, das „heute kein Jude mehr“ kenne. Suchomel ist sich bewusst, dass diesem Lied die Ermordung all seiner Sänger, an der er maßgeblich beteiligt war, eingeschrieben ist. Wenn „neue Juden kamen in der Früh“, erzählt er, so „musste ihnen das [das Treblinkalied] eingelernt werden und am Abend mussten sie das schon mitsingen“. Lanzmanns Versuch, Suchomel mit Hilfe des musikalischen Dokuments das Ausmaß seiner Verbrechen vor Augen zu führen, bleibt erfolglos. So erfolglos, dass Suchomel selbst sich darüber wundert: „Wir machen das und wir lachen, und das ist so traurig.“

Im Unterschied zu den meisten sogenannten Lagerhymnen, die gegen Ende des Krieges von der SS bei Häftlingen in Auftrag gegeben wurden, versucht das Treblinkalied nicht, zwischen dem disziplinierenden Ansinnen der SS und den Interessen der Häftlinge zu vermitteln. Im Gegenteil: Der Text des Treblinkaliedes behauptet, den Häftlingen sei auch im Lager ein würdevolles Leben möglich, an dessen Ende, wenn sie nur fleißig arbeiteten, das Häuschen mit Garten warte („Wir wollen weiter, weiter leisten,/ bis dass das kleine Glück uns einmal winkt – Hurra!“). Ebenso wenig Spielraum für subversive Interpretationen lässt die Musik. Jürgen Norbert Schneider gibt in seinem Handbuch zum *Komponieren für Film und Fernsehen* einen Überblick über die affektiven Erlebnisqualitäten der verschiedenen Intervalle, weil er annimmt, dass, auch wenn das durch „eigene Gefühlserfahrungen überprüft und ergänzt“ werden müsse, jedes Intervall „für einen spezifischen seelischen Gestus“²¹⁹ stehe. So hat die kulturelle Praxis den Hörer zumindest der westlichen Hemisphäre gelehrt, einem punktierten, straffen Marschrhythmus und den vielen großen, nach oben gerichteten, „aufhellenden“ Intervallen (Quarten, Quinten, Sexten, Septimen), wie sie das Treblinkalied ausmachen, „einen aktiven,

²¹⁹ Jürgen Norbert Schneider (1997) 118.

besitzergreifenden Gestus²²⁰ zu bescheinigen. Folgt man Schneiders Intervallkatalog, hat die große, aufwärtsgerichtete Sexte, mit der das Lied anhebt und die es emphatisch auf dem Wort „marschieren“ wiederholt, einen „eindimensional positiven“, „lebensbejahenden“ und „energetischen“²²¹ Ausdruckswert. Ebenso die anderen aufsteigenden Intervalle des Liedes, die große Terz auf „Tre-blinka“, die große Septime auf „immer-fest“, die alle mit einer deutlichen Aufhellung der Tonfarbe verbunden sind und keine Traurigkeit oder Zweifel aufkommen lassen. Dasselbe gilt für die aufwärtsgerichtete Quarte, mit der das Lied zum Refrain anhebt: „Für uns gibt's heute nur Treblinka“ und die es beim abschließenden „Hurra!“ wiederholt. Die Quarte ist außerdem charakteristisch für Fanfarenmelodik, Marschlieder und Kampflieder.

Um Übermut zu vermeiden, lenkt das Treblinkalied die aktivierende Wirkung der großen Intervalle sofort wieder in geordnete Bahnen, indem es beim ersten Mal auf den Intervallsprung den erreichten Ton dreimal in Vierteln wiederholt, beim zweiten Mal die Stimme in punktierten Sekundsritten bis zur Tonika senkt. Die fast ausschließlich großen Sekundsritte des Treblinkaliedes lassen sich nach Schneider als „eine natürliche Art des ‚Gehens in Musik‘“²²² identifizieren und erwecken so den Anschein des Naturhaften und einer Normalität, die den Schmerz der Opfer ebenso leugnet wie die Verantwortung der Täter und das Ausmaß ihres Verbrechens. All das schafft eine ästhetische Aussage, die im krassen Gegensatz zur Lagerrealität, dafür aber in völliger Übereinstimmung mit dem Liedtext steht. Die hoffnungsvolle Selbstbestimmtheit, die die Musik behauptet, konfirmiert aus dem Mund der Häftlinge das Gegenteil: totale Entmündigung. Das Lied, das Überleben verspricht, fordert totale Unterwerfung und leistet Beihilfe zur reibungslosen Vernichtung. Innerhalb der Ästhetik des Films bezeugt es unüberhörbar die Unmenschlichkeit der Lagerwelt und denunziert sich selbst als deren Komplizin.

Durch dieses Lied, in dem die mörderische Realität der Lager nicht vorkommt, kann Lanzmann nicht erwarten, Suchomel zu Reue zu bewegen. Vielmehr wiederholt Suchomel, indem er das Lied der Opfer jetzt selber singt, den Vorgang, dem das Treblinkalied schon im Lager dienen sollte: Er nimmt den Opfern die Stimme.

²²⁰ Ebd. 119.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd. 120.

Ähnlich selbstdenunziatorisch erscheint der Nachkriegsschlager der erfolgreichen deutschen Schlagerkomponisten Michael Holm und Ralph Siegel, mit dem Lanzmanns Kapitel über die Täter anhebt. Mit „Pedro“, auch bekannt als „Mandolinen um Mitternacht“, hatte Peter Alexander 1973 Platz 13 in der deutschen Hitparade belegt. Vordergründig verspricht der Schlager Romantik („Liebe ist nur was für zwei“), Exotik (Mandolinen, Kastagnetten, Trompeten) und harmlosen Eskapismus für die ganze Familie („lalalalalalalala“, „nononononono“). Doch dem „uns“ des Liedes, das ein Liebespaar meint und zugleich ein Kollektiv von Interpreten und Hörer konstituiert, geht einer auf die Nerven, der immer das „gleiche Lied“ spielt, „uns um den Schlaf“ und sich immer und überall in Erinnerung bringt („Morgens singt er durchs Telefon,/ abends steht er auf dem Balkon“). Im Rahmen von *Shoah* liegt es nahe, „Pedro“ als verdrängte Erinnerungen an nächtliche Deportationen („Jede Nacht dein Geschrei“) und Denunziation („Ich ruf die Polizei“) zu identifizieren. Musikalisch wird der Rückkehr des Verdrängten mit der aus der kommerziellen deutschen Volksmusik bekannten Betonung des 4/4-Takts durch die Tuba begegnet, textlich mit Zeilen wie „Oh, was hab ich schon mitgemacht“, „das geht jetzt schon die vierte Nacht“, „geht das denn nie vorbei“.

Musik kann nicht schuldig werden, sie hat weder Bewusstsein noch Gewissen, und doch ist ihre Gestalt mitverantwortlich dafür, inwieweit sie ihrer Aufgabe im Vernichtungsprozess und später beim Versuch, diesen zu vergessen, nachkommen konnte. Die musikalisch-affirmierende Form des Treblinkalieds und des deutschen Nachkriegsschlagers sind aufschlussreich. Aber die Identifikation von Pedro mit den Opfern der Vernichtungslager und der damit verbundenen deutschen Schuld setzt nicht nur die Kenntnis des Umgangs der Deutschen mit ihrer jüngsten Geschichte, sondern auch eine entsprechende (filmische) Kontextualisierung des Schlagers voraus. Mit Hilfe des Zitats bzw. seiner Kontextualisierung führt Lanzmann nicht wie Celan die Verdrängungsmechanismen der Hochkultur, sondern die der Gebrauchsmusik vor.

5.3 Kontextualisierung wider das Vergessen

Wie erwähnt, verzichtet Lanzmann auf einen Soundtrack und geht auch sonst sparsam mit Musik um. Trotzdem haben Kritiker wie de Beauvoir (1986) *Shoah* eine besondere klanglich-sinnliche Qualität bescheinigt⁵ oder die Struktur des Films als musikalische identifiziert. David Denby etwa schreibt, der Verlauf des Film realisiere eine

gleichsam musikalische Form der Wiederholung, der Meditation, des Crescendo und der Auflösung.²²³ Auch Lanzmann beschreibt den Aufbau seines Films mit Wörtern wie musikalisch, leitmotivisch und symphonisch, und spricht davon, dass in *Shoah* Themen quasi musikalisch eingeführt, verarbeitet und wiederholt würden: Nur indem das thematische Material zunächst in einer unteren Stimme erscheine, verschwinde, in einer höheren Stimme in voller Lautstärke wiederkehre und so weiter, hätten sich die unterschiedlichen Parameter des Films zusammenhalten lassen.²²⁴ Tatsächlich zitiert *Shoah* sich ständig und in, wenn man so will, „polyphoner“ Weise selbst. Die „Stimmen“ des Films, die nicht nur Themen und Inhalte, sondern Bilder, Einstellungen und Lieder wieder und wieder aufnehmen, kommen der musikalischen Mehrstimmigkeit insofern nahe, als sie sich erstens qualitativ kaum verändern, sondern lediglich in Bedeutung und „Tonlage“ variieren, und zweitens zusammen klingen und einander kommentieren, ohne eine Synthese einzugehen. Lanzmanns Imitationstechnik spiegelt anders als Celans nicht die Dynamik des traumatischen Gedächtnisses oder die tödliche Monotonie der Lagerwelt, sondern resultiert auch „the obsessional character of my questions“, daraus, dass wer selbst kein Wissen besitzt, sich immer wieder vergewissern muss: „the truth is constantly attested to at different levels; one must dig for it“.²²⁵

In dem Maße, in dem Lanzmann nach der Wahrheit „gräbt“, bestreitet er die Möglichkeit zu „wissen“. Dafür schafft er selbst Wissen bzw. Erinnerung. Er lässt Bilder, Geräusche, Lieder in immer neuen Kontexten auftauchen und lädt sie so nach und nach mit Bedeutung auf. Denby formuliert es so: Indem Lanzmann anstelle eines „table-of-content or merely chronological way of organizing the material“ Themen einführe, ausführe, zeitweise fallen lasse, dann variere, rekapituliere, ziehe er eine immer weitere „spiral of reference and emotion“.²²⁶ Gut veranschaulichen lässt sich diese Technik an Lanzmanns Umgang mit einem preußischen Soldatenlied, das Srebnik der SS im Vernichtungslager Chelmino vorsingen musste und das im Film mehrfach erklingt. Zunächst singt Srebnik noch immer auf dem Kahn die Narwa entlangfahrend:

²²³ Vgl. David Denby (2007) 74.

²²⁴ Vgl. Lanzmann (2007b) 46.

²²⁵ Lanzmann (2007) 43.

²²⁶ Denby (2007) 74.

Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren,
öffnen die Mädchen Fenster und die Türen.
Ei, warum, ei darum, ei warum, ei darum,
Ei, bloß wegen dem Kindarassa, Kindarassa bum.

Spielerisch-verharmlosend „erklärt“ dieser Marsch aus Alexander Cosmars 1839 in Breslau uraufgeführter Posse *Die Seeräuber* sexuelle Unterwerfung mit einer Nonsensantwort („Ei, bloß wegen dem Kindarassa, Kindarassa bum.“). Wer die Macht hat, muss sich nicht rechtfertigen. Zwar lässt sich die Nonsensphrase auch anders wenden: Marlene Dietrich hatte das Soldatenlied 1964 ins Repertoire ihrer Deutschland-Tournee aufgenommen und mit einem ironisch-traurigen Unterton sein kritisches Potential ausgeschöpft. Doch, und das macht Lanzmann im Laufe seines Film deutlich, weil nicht kritische Stimmen wie die Marlene Dietrichs oder Srebniks, sondern die der Täter bestimmen, wie wir über die Vergangenheit denken, ist alles, was nicht direkt gesagt wird, a-semantische, musikalische Zeugnisse ebenso wie Nonsensaussagen, problematisch. Den in *Shoah* auftretenden Tätern jedenfalls bieten sie Gelegenheit zu vergessen und zu leugnen. Martha Michelson, die Ehefrau eines Nazi-Lehrers, wohnte gegenüber dem „Schloss“ von Chelmno, dem Ort, an dem Srebnik der Vernichtung nur knapp entkam. Weil sie nicht leugnen kann, Zeugin eines Verbrechens geworden zu sein, will sie ihre „Unschuld“ durch Desinteresse sowie dadurch behaupten, dass sie sich als Opfer des Lagers, nämlich der schreienden Juden gibt: „Das geht ziemlich an die Nerven. Das immerzu zu sehen.“ Nach einem Schnitt auf Srebniks Kahn hört man sie noch sagen: „... furchtbares Schreien.“ Wie im Gespräch mit Suchomel versucht Lanzmann, auch Michelsons Schuldbewusstsein musikalisch zu aktivieren:

Lanzmann: Erinnern Sie einen kleinen Jungen? Er war 13 Jahre alt, er war in dem Arbeitskommando. Er hat auf dem Fluss gesungen.

Michelson: Auf dem Ner?

Lanzmann: Ja.

Michelson: Lebt er denn noch?

Lanzmann: Er lebt noch. ja. Er hat ein deutsches Lied gesungen, die SS in Kulmhof, in Chelmno, hatten dieses Lied zu ihm gelernt, (singt:) „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren ...“

Lanzmann und Michelson (singen): „... öffnen die Mädchen ...“

Michelson (singt): „... Fenster und die Türen“

(Schnitt auf Srebnik auf dem Kahn vor der Kirche)

Srebnik (singt): „Wann die Soldaten durch die Stadt marschieren,/ warum darum warum darum/ nur wegen dem Kindarassa Kindarassa bum!“

Michelson weigert sich, den Zusammenhang, in den Lanzmann das von Srebnik gesungene Soldatenlied, Massenmord und Trauma, Leid und Verbrechen stellt, anzuerkennen. Sie erinnert sich zwar an Srebnik, vielleicht sogar daran, wie er das Soldatenlied gesungen hat, aber diese Erinnerung wirkt in keiner Weise verstörend auf sie. Für sie ist Cosmars Soldatenlied nicht „Srebniks Lied“, sondern ein Lied ihrer Jugend. Es steht für „Unternehmungslust“ und für das Leben in einer von zwei „reichsdeutschen“ Familien im „unglaublich primitiven“ Warteland.

Die Nonsensantworten, die das Lied auf die Frage nach dem „Warum“ gibt, stehen metonymisch fürs musikalische Zeugnis und fürs Zeugnis generell: Es sind die herrschenden Verhältnisse, die stets die Verhältnisse der Herrschenden sind, die seine Bedeutung bestimmen. „Hier ist kein Warum“, diese Worte, mit denen Primo Levi einen SS-Mann in Auschwitz zitiert²²⁷, scheinen ihre Gültigkeit auch nach 1945 nicht verloren zu haben. Doch innerhalb des Films weiß Lanzmann die Deutungshoheit über die Vergangenheit, die die Täter beanspruchen, zu brechen, indem er die Verdrängung mit dem Verdrängten konfrontiert. Lanzmann denunziert Michelsons Zeugnis dadurch, dass der Zuschauer das Lied, das sie singt, bereits aus einem anderen Kontext kennt, einem Kontext, an den Lanzmann noch einmal explizit erinnert, wenn er ihren Gesang mit Bildern von Srebnik auf dem Kahn illustriert. In *Shoah* erhält das klassisch-tonale Soldatenlied eine multimediale Dissonanz, werden die traumatischen Zeugnisse der Überlebenden durch Kontextualisierung vor der Vereinnahmung bewahrt, der sie an sich wenig entgegensetzen haben. Auf diese Weise schafft Lanzmann im Laufe seines Films ein Zeugnis, das gegen die eigene Verfügbarkeit Einspruch erheben kann.

²²⁷ Primo Levi (2011) 34.

5.4 Zusammenfassung

Shoah übt nicht nur philosophische Kritik an den Grundlagen traditioneller Geschichtsschreibung, sondern demonstriert auch die Gefahren einer Ästhetik, die auf einen affektiven Zugang zum Trauma des Holocaust setzt. Nirgendwo, nicht einmal im Musikalischen, offeriert der Film eine „reassuring identification“. ²²⁸ Lanzmann verzichtet auf einen Soundtrack und bringt stattdessen Volkslieder, Soldatenlieder, Tangos, Hymnen, rituelle Gesänge, Lagerlieder und Schlager in polnischer, jiddischer, deutscher, hebräischer Sprache, die Teil der Handlung sind und zugleich als metafilmischer Protagonist auftreten. An ihnen exemplifiziert er das entscheidende repräsentatorische Problem des Films: die Notwendigkeit und die Gefahr von Rekonstruktion, in der sich diejenigen befinden, die – wie Lanzmann – selbst über keinerlei testimoniale Autorität verfügen. Die (musikalischen) Zeugnisse des Films entlassen den Zuschauer nie aus der Position des Außenstehenden. Sein Schnitt, der sich an der musikalischen Leitmotivik orientiert, wirkt durch Kontextualisierung an dieser Metadiskussion mit. In dieser Leitmotivik manifestiert sich eine fast zwanghaft erscheinende Rückkehr zu den immer selben Fragen, Bildern, Liedern etc., die dadurch zwar ein immer größeres Bedeutungspotential erhalten, aber in ihrem historischen Ursprung und ihrer traumatischen Referenz nicht zugänglicher werden. Lanzmanns Musikalisierungsversuche motivieren anders als Celans nicht mehr das Erschaffen eines poetischen Zeugnisses, ein Verstehenwollen des Holocaust oder dessen Scheitern, sondern die Schaffung eines Bewusstseins, das Zeugnisse so liest, dass es deren traumatischen Gehalt nicht zu kennen behauptet, sondern nur noch anerkennt.

²²⁸ Lanzmann (2007b) 39.

6 Thane Rosenbaums *The Golems of Gotham*: Das „Second Generation Syndrome“

Nadine Fresco (1981) war eine der ersten, die bei der Untersuchung von Kindern Überlebender bestimmte neurotische Züge und negative Gefühle ausmachte und diese auf die Traumatisierung der Eltern zurückführte. Viele dieser Kinder fühlten sich schuldig, befanden sich in einem umgekehrten Fürsorgeverhältnis, hatten große Probleme bei der Ablösung und fühlten sich von Bildern und Vorstellungen von Verfolgung, Folter und Vernichtung geplagt. Hinzu kam eine Art „Neid“ auf die traumatische Vergangenheit der Eltern, die alles, was die Kinder erlebten und taten, bedeutungslos und trivial erscheinen ließ. Marianne Hirsch (1997) prägte für dieses Verhältnis zum Holocaust später den Begriff „Postmemory“ und betonte seine imaginäre, konstruierte und oftmals obsessive Qualität: Postmemory ist ein vermitteltes und nachträgliches Wissen, das auf den unterschiedlichsten kulturellen Produkten, Filmen, Romanen, Gedichten, Erinnerungen, Dokumentationen ... ebenso wie auf den persönlichen Zeugnissen der Eltern beruht. Dementsprechend kennzeichnet auch die Literatur des Postmemory, also die Literatur der zweiten Generation ein indirektes, nachträgliches und neurotisches Verhältnis zum Gegenstand. Froma Zeitlin (1998, S.11) beschreibt die Romane als „the process and product of working through“. "Working through", auf Deutsch: „Durcharbeiten“, bezeichnet in der Psychologie einen Vorgang, während dessen ein schmerzhaft Verdrängtes ins Bewusstsein gebracht, betrauert und schließlich in die Lebensgeschichte integriert wird. In einer Therapie wird die Gefahr der Retraumatisierung dadurch gebannt, dass die Konfrontation mit dem angstvoll und traumatisch Besetzten in einem kontrollierten Rahmen stattfindet. Der Schriftsteller schafft diesen Rahmen durch unterschiedliche Formen der Fiktionalisierung und Stilisierung des Dargestellten¹ sowie mit Hilfe metatextueller, oft postmoderner Strategien, die das Augenmerk auf die Machart und die Gemachtheit des Textes lenken.

The Golems of Gotham, der Roman des jüdisch amerikanischen Autors Thane Rosenbaum ist ein typischer Roman des Postmemory. Im Zentrum des Buches steht der Schmerz der zweiten Generation, der Rosenbaum ebenso angehört wie sein Protagonist, Oliver Levin. Dass die Eltern den Sohn vor ihrer Vergangenheit

beschützen wollten, hat nur dazu geführt, dass Oliver in weitgehender Einsamkeit aufwuchs. Seine Wahrnehmung und sein Verhalten sind beherrscht von den Bilderwelten des Holocaust und von der ständigen Furcht verlassen zu werden. Rosenbaums Roman ist zudem typisch als er „therapeutisch“ ist: Es geht um die Begegnung mit dem Verdrängten, die durch eine intensive Verwendung selbstreflexiver Strategien kontrolliert wird. In den *Golems of Gotham* gibt es nicht nur einen Roman im Roman, eine sogenannte *mise en abyme*, sondern auch den Wechsel zwischen mehreren Erzählern und Perspektiven, eine umfassende fiktionale Diskussion der eigenen repräsentativen Optionen und Entscheidungen und groß angelegte intertextuelle Bezugnahmen.

Die wohl auffälligste und weitestgehende ist die auf den jüdischen Golemmythos. Rosenbaum schreibt eine moderne Version dieses Mythos und realisiert so eine fiktionale Begegnung von Tradition und Moderne, von alter und neuer Welt, von folkloristischem Mythos und urbaner Realität. Außerdem veranschaulicht Rosenbaums Umgang mit dem Golemmythos den Prozess, den Zeitlin als literarisches Durcharbeiten der zweiten Generation bezeichnet.

Heute verbinden wir mit dem Golem ein vom Menschen geschaffenes, hilfreiches und zugleich bedrohliches Monster. Diese Bedeutung erhielt der Begriff allerdings erst Ende des 12. Jahrhunderts. In der Bibel, Psalm 139,15–16, hatte er Adam in einem formlosen Stadium bezeichnet, und der Talmud, Sanhedrin 65 b, spricht bei dem von Menschenhand geschaffenen (stummen) Menschen noch nicht von einem Golem.

Das tun erst die Chassidim.²²⁹ Durch sie wird der Golem zu jenem seelenlosen Wesen, das die Juden mit übermenschlichen Kräften gegen antisemitische Übergriffe beschützt, aber auch zu dessen Bedrohung werden kann: Die Schöpfung des Golems ist ein gotteslästerlicher Akt, der, wie Gershom Scholem²³⁰ schreibt, „lebensgefährliche“ Folgen haben kann: Es ist zentral für diese späteren Varianten, dass der Golem außer Kontrolle geraten und sich gegen seinen Schöpfer richten kann. All diese Elemente finden sich in der bis heute bekanntesten Version, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsteht: Der berühmte Rabbi Loew, der von etwa 1520 bis 1600 in Prag lebte, soll aus Lehm einen Golem geformt haben. Dieser half

²²⁹ Vgl. Gershom Scholem (1973) 227.

²³⁰ Ebd. 245.

ihm während der Woche bei allen möglichen Arbeiten in und um die Synagoge, die Altneuschul, und wurde am Shabbat wieder zu Lehm, indem der Rabbi ihm den *shem*, den Gottesnamen, wegnahm. Einmal, als die Gemeinde gerade in der Synagoge saß und Psalm 92 rezitierte, vergaß der Rabbi, den *shem* zu entfernen, und der Golem begann, Amok zu laufen. Glücklicherweise hatte der Shabbat noch nicht begonnen und so gelang es dem Rabbi, dem Golem den *shem* wegzunehmen. Seit jenem Tag liegen die Überreste des Golems auf dem Dachboden der Prager Altneuschul.²³¹

Auf diese bis heute populärste Version der Legende bezieht sich auch Rosenbaum. Doch er verlegt die Geschichte vom Prag des 17. Jahrhunderts an die New Yorker Upper West Side um die Jahrtausendwende, und seine Golems, Reinkarnationen Holocaustüberlebender, schützen zwar auch die Juden – oder eher die Überlebenden und den Holocaust vor dem Vergessen –, sie sind aber keine plumpen hirn- und seelenlosen Neuschöpfungen, sondern neben Olivers Eltern, Rose und Lothar, eine Handvoll der berühmtesten Holocaustautoren: Paul Celan, Primo Levi, Tadeusz Borowski, Jerzy Kosinski, Jean Amery und Piotr Rawicz. Sie alle hatten sich das Leben genommen, bis Olivers 14-jährige Tochter Ariel sie zu den Lebenden zurückrief – mit ein wenig Schlamm aus dem Hudson River (S. 24 ff.), einer neuen Form der Gematria, die statt auf den Buchstaben der Thora auf den Nummern beruht, die die Deutschen ihren Opfern in Auschwitz auf die Unterarme tätowierten (S. 39), und Klezmermusik, die Ariel ganz plötzlich meisterhaft auf ihrer Geige spielen kann.

6.1 Begegnung mit dem Verdrängten

Später wurde der Golem zur Inspiration für Schauerromane wie Mary Shelleys *Frankenstein* und Gustav Meyrinks *Golem*. In diesem Genre steht der Golem für etwas angstvoll Verdrängtes, das sich zurückmeldet und den Protagonisten verfolgt. Er ist die Personifikation von jenen Seiten des Selbst, die dunkel und abgründig erscheinen, und mit denen man sich deshalb nicht identifizieren will. Diese „fremden“ Kreaturen sind erschreckend, weil sie bekannt sind und weil man sie nicht als Teil der eigenen Persönlichkeit zu akzeptieren bereit ist.

²³¹ Vgl. Scholem (1973) 257 f. Nach Scholem ebd. 291 ist die Legende über Rabbi Loew zuerst 1837 bei Berthold Auerbach nachweisbar.

Rosenbaums Golems stehen eindeutig in dieser Tradition. Sie verkörpern eine Vergangenheit, die der Protagonist über alles fürchtet, die er verdrängt und die er deshalb auch weder betrauern noch in die eigene Geschichte bzw. Persönlichkeit integrieren kann.

Oliver Levin ist quasi eine Fallstudie für das Syndrom der zweiten Generation. Obwohl seine Eltern ihrem Sohn nie von ihrer traumatischen Vergangenheit erzählt haben, ist sie zur bestimmenden Kraft in seinem Leben geworden. Die Furcht vor dieser Vergangenheit entscheidet über Olivers Wahrnehmung und Verhalten. Indirekt ist der Holocaust dafür verantwortlich, dass er seiner Frau kein Ehemann sein konnte und dass er jetzt seiner Tochter kein Vater ist. Daher ist Ariels Golemprojekt weniger ein kabbalistisches bzw. religiöses als ein therapeutisches. Ariel erinnert sich, dass ihr Vater nie eine *Yahrzeit* Kerze zum Gedenken an die Toten angezündet hat:

I never saw my father light a *yorzeit* candle in our house, even though, in our family, we would never run out of reasons for lighting them. So many dead people. And for Oliver, a dead marriage, too. (S. 47)

Das soll jetzt mit Hilfe der Golems nachgeholt werden. Bei dieser Konfrontationstherapie soll er sich der Vergangenheit endlich in Form der Golems stellen, diese durcharbeiten und betrauern.

6.2 Eine problematische Begegnung

Das *Sefer Jezira*, das „Buch der Schöpfung“, eine „complicated mystical grammar of the Hebrew alphabet and its creative properties“²³² spielt, obwohl der Golem darin keine Erwähnung findet, in den späteren mittelalterlichen chassidischen Vorstellungen vom Golem eine zentrale Rolle. Der Einfluss der Gematria ist vor allem in Bezug auf die anschließend immer wieder aufgenommene Variante bemerkbar, die im als Pseudo-Saadia bekannten Kommentar zum *Sefer Jezira* erzählt wird. Dort heißt es, dass Jeremia und Ben Sira mit Hilfe des *Sefer Jezira* einen Menschen erschufen: „auf seiner Stirn stand ‚emeth‘ Wahrheit [...] Aber jener Mensch radierte das ‚aleph‘ aus, um damit zu sagen, Gott allein ist Wahrheit, und er muss sterben.“²³³

²³² Nicola Morris (2007) 9.

²³³ Zitiert nach Scholem (1973) 233.

Weil der Golem also quasi wie ein literarisches Kunstwerk durch Sprache zum Leben erweckt wird, erkannten Autoren von Jakob Grimm bis Michael Chabon im Golem eine Metapher für künstlerische Kreativität bzw. fürs Kunstwerk. Der Golem wurde in der Literatur zum beliebten Sujet, vor allem weil sich mit seiner Hilfe zwei Themen verhandeln ließen: der Akt und die Gefahren menschlicher Schöpfung. Der Golem wurde quasi zur Metapher des Kunstwerks, das, einmal in der Welt, der Kontrolle des Schöpfers entrissen ist und sich mitunter auch gegen diesen richtet. Produktiv in diesem Zusammenhang ist auch das Problem der Idolatrie, das im Fall der Golemlegende durch den Amoklauf des Golems gelöst wird. Gershom Scholem²³⁴ fragt: „Schafft er mit ihr nun ein rein magisches oder ein den tellurischen Ursprüngen des Menschen verwandtes Wesen?“

Übertragen auf die Literatur der zweiten Generation lautete diese Frage: Maßt sich der Autor mit dem Schreiben eines Romans über den Holocaust die testimoniale Autorität der Überlebenden an? Am Fall von Oliver zeigt Rosenbaum, was passiert, wenn man einen solch „blasphemischen“ Akt begeht. Als die Golems in dessen Leben treten, gibt er sein Leben „tailor-made for hemmed-in emotions“ (S. 31) auf, und zugleich auch seine Schriftstellerei, die im Einklang mit diesem Leben in „pure avoidance“ (S. 31) „all a mindless, connect-the-dots formula“ (S. 31) ist. Oliver wird ein Künstler. Und das ist an sich schon gefährlich genug:

These are not the kind of people who bother with sunscreen, retirement plans, Pap smears, blood tests, seatbelts, abstinence, safe sex, speed limits, or a good night's rest. [...] When art is pumping on all emotional cylinders, when it shakes itself loose from what the mind will believe, when it aspires not to copy but to reinvent, not to please but to disturb [...] the result can split your veins, crush your heart like a piece of fruit, make you gasp and breathe backwards. [...] Perhaps that singular, terrifying, runaway power is what drives some artists either to madness or to the obituaries. (S. 30 f.)

Doch die Gefühle und Ängste, denen Oliver begegnet, als er beginnt, *Salt and Stone* zu schreiben, sind so gefährlich, die Begegnung ist so extrem: „That book may have put you on the right path, but you are now traveling on it too fast and far in an extreme direction.“ (S. 280), dass er „[o]verdosing on a man-made disaster“ (S. 258) ist und schließlich vor dem Selbstmord steht: „I got a late start, but now I'm too close and too far gone. I'm hooked into this tragedy, and there is no escape, no rescue.“ (344). Die

²³⁴ Ebd. 228.

Golems geben mehrere Antworten auf die Frage, warum Olivers literarische Begegnung mit dem Holocaust, die doch zugleich der „only way [Oliver] to fix himself and heal“ (S. 167), so „forbidden and dangerous“ (S. 341) ist und süchtig macht: „You have overdosed on the most addictive drug of them all – human atrocity“.

Doch das größte Problem ist das Autoritätsproblem. Golem Lothar fragt: “Why would they listen to Oliver anyway? [...] He wasn’t there. He didn’t witness anything, other than me and Rose, the way we were after Auschwitz. What moral authority does he have to the story?” (S. 167). Letztlich resultiert die Gefahr von Olivers Holocaustroman sowohl aus dessen traumatischer Qualität als auch in der Verlockung, sich eine Autorität anzumaßen, die man nicht besitzt. Lothar fasst es so zusammen:

“What are you talking about? These feelings aren’t yours; they don’t belong to you. You’ve taken in the trauma of the gassed and murdered ones, and the survivors, too. You’ve stolen their feelings. That’s all this pain has brought – theft. And what good is that? Go find your own feelings!” (S. 278)

Olivers Roman ist eine Golem ähnliche Schöpfung, und zugleich als *mise en abyme* ein wichtiger metatextueller Vergleichspunkt: Denn inwiefern unterscheidet sich der eigentliche Roman von *Salt and Stone*? Der Titel spielt auf die Geschichte von Lot an. Dessen Frau hatte unerlaubterweise ins Zentrum der Vernichtung geschaut und war zur Salzsäule erstarrt. Olivers Roman nähert sich dem Zentrum der Vernichtung ohne Schutzschild, ohne Distanz, und liefert ihn sowohl der traumatisierenden als auch der „verführenden“, süchtig machenden Wirkung des Holocaust aus.

Im Kontext einer Literatur des Postmemory wird der Golem also zur Metapher für eine Erinnerung, die man bezeugen möchte und doch nicht kann. Zum einen, weil man sich damit ein Wissen anmaßt, das man nicht besitzt: die persönliche Erfahrung des Holocaust, zum anderen weil die Begegnung mit dieser Erinnerung so schmerzhaft erscheint, dass man sie nur im therapeutischen Rahmen vornehmen kann. Die „Golems of Gotham“ veranschaulichen beides: Die Gefahr einer Retraumatisierung durch die direkte Konfrontation mit der traumatischen Vergangenheit, die Oliver fast Selbstmord begehen lässt, und die Vereinnahmung einer Erinnerung, die man nicht besitzt, die die Golems plötzlich Amok laufen lässt. Denn die Golems verfolgen ein weitergehendes Projekt, eine gesellschaftliche Heilung, eine Therapie der im Roman ausführlich kritisierten Amerikanisierung des Holocaust:

Hollywood [...] decided that the Holocaust was less sacred, and more profitable, than they had once originally thought. A movie made by an Italian clown in which Auschwitz was depicted as no more threatening than a circus became popcorn for emotionally desensitized audiences. [...] The Holocaust was now a legitimate, moneymaking commodity, even though almost everyone had lost interest in it as a subject for serious study.“ (S. 292f.)

Anstelle von Vergessen und Vermarktung wollen Rosenbaums „ghosts with a mission“ ein verantwortungsvolles Gedenken etablieren, ein „learning to live with and in relation to loss“, wie Dora Apel²³⁵ schreibt. Dazu verwandeln sie New Yorks Upper West Side in ein modernes Shtetl, in dem Schwule, Lesben, Schwarze und Obdachlose willkommen sind, es keine überfüllten U-Bahnen gibt, Rauchen verboten ist, die Streifen der Zebras, der Fußgängerüberführungen, und der Trikots der Yankees ebenso verschwunden sind wie sämtliche Tattoos und keine Dusche mehr funktioniert.

Das alles lässt sich gut an, bis es schließlich scheitert: Die New Yorker lassen sich nicht belehren. Sie trivialisieren und verfälschen den Holocaust „to the point that no one will now ever know what really happened to the Six Million“ (S. 309), und die Golems überziehen ihre Stadt dafür mit einer Welle der Zerstörung. Im Laufe einer „Kristallnacht“ werden Gebäude demoliert, Scheiben eingeworfen, im Bryant Park alle Bücher verbrannt, die irgendetwas mit dem Holocaust zu tun haben, Friedhöfe geschändet und alle Filme zum Holocaust zerstört: „From here on *Life is beautiful* – thank God for little things – was nowhere to be found.“ (S. 327)

6.3 Postmoderner Sicherheitsabstand

In Rosenbaums postmoderner Variante der Golemlegende bleiben die Golems letztlich fiktionale Konstrukte. Sie verlieren an Bedrohlichkeit, weil sie – anders als in der romantischen Schauerliteratur – Produkte der Vorstellung bleiben. Alle Betroffenen sind sich einig über ihre Urhebererschaft – Oliver sagt an einer Stelle: „You’re not really here; I invented you“ (S. 277) – und ihre Konstruiertheit. Die Golems selbst lassen verlauten: „There is life for us only in your books“ (S. 279). Hinzukommt ihre augenscheinlich metatextuelle Funktion innerhalb des Romans. Mit ihrer Hilfe kann Rosenbaum die zentralen Fragen der Literatur des Postmemory erörtern. Autoritäten wie Paul Celan, Primo Levi, Tadeusz Borowski, Jerzy Kosinsky, Jean Amery und Piotr

²³⁵ Dora Apel (2002) 5.

Rawicz helfen ihm zu klären, ob die heutige Gedenkkultur akzeptabel ist und welche Möglichkeiten und angemessenen Formen die Literatur der zweiten Generation hat.

Durch seine Verwendung des Golemmythos bietet der Roman dem Leser also die Möglichkeit, ungeklärte Fragen zum Holocaust und der heutigen Gedenkkultur zu diskutieren. Doch der Golemmythos leistet mehr: Über ihn knüpft der Roman an eine jüdische Tradition, die weit vor Auschwitz beginnt, an und schafft eine jüdische Literatur, die traditionsbewusst ist, Auschwitz eingedenkt und dabei eine eigene (post)moderne amerikanische Stimme hat. Dieser Konflikt offenbart sich auch im Umgang mit jüdischen Traditionen, zu denen der Golemmythos zählt. Es geht dabei um die Frage, welche Bedeutung jene Vorstellungen und Rituale, die vor dem Holocaust den Kern jüdischer Identität ausmachten, nach dem Holocaust haben. Im Zentrum steht dabei die Theodizee, die Möglichkeit weiterhin an einen Gott zu glauben, der Auschwitz zugelassen hat. Viele Überlebende haben mit Gott gebrochen, einige zeitweise, andere für immer. Andere hielten am Glauben, aber auch an ihren Zweifeln fest. Doch was ist ein Jude, der nicht mehr an Gott glaubt? Was macht sein Judentum aus? Und selbst für die, die ein religiöses Judentum nicht aufgeben wollten, stellte sich die Frage: Welche Bedeutung haben Riten und Geschichten noch? Wie kann man den Riten und Traditionen den Bruch einschreiben, den der Holocaust für die jüdische Geschichte bedeutet?

Bei Rosenbaum wird diese Diskussion ganz offen geführt, wobei die Golems unterschiedliche Positionen vertreten, während der Roman selbst eine klare Haltung vertritt. Er hält am religiösen Judentum fest und versucht, die Traditionen und Riten so zu interpretieren und nötigenfalls zu verändern, dass sie auch nach Auschwitz eine Bedeutung haben. Der Golemmythos ist Teil dieser Tradition, der Rosenbaum ein modernes Gesicht gibt. Seine Golems sind die Reinkarnationen von Holocaustüberlebenden, die nicht länger Prag, sondern die New Yorker Upper West Side um die Jahrtausendwende heimsuchen.

Ariels amerikanische Golems (vgl. S. 42) bezeugen mindestens ebenso Gegenwart wie Vergangenheit, aus ihnen sprechen die Erinnerungen und Gedanken der Großeltern wie die der Kinder und Enkel. Obwohl diese Golems letztlich Verkörperungen des Postmemory, literarische bzw. imaginäre Konstruktionen sind, zeigt die Therapie Wirkung: Oliver nimmt wieder am Leben teil, fühlt zum ersten Mal seit langem

wieder etwas und seine Schreibblockade schwindet. Die Therapie droht aus einem anderen Grund fatale Folgen zu haben. Die Konfrontation mit den Golems scheint so direkt und unkontrollierbar, dass Oliver sich das Leben nehmen will. Auch wenn die Golems ihn von diesem drastischen Schritt abhalten können, der Ausgang von Ariels „Therapie“ bleibt offen. Immerhin kann Oliver in der abschließenden Friedhofsszene seiner Eltern gedenken und einsehen, dass „there was no going forward unless he stood before their graves and remembered them“ (S. 364). Doch um seine Eltern weinen oder Kaddisch sagen, kann er nicht.

Mit Hilfe des Golemmythos diskutiert der Roman die Frage nach dem angemessenen Zeugnis und legt nahe, dass diese Diskussion zugleich die angemessene Darstellungsweise ist. Bezeugen kann die zweite Generation nur das Postmemory, das sich in dem Konflikt abbildet, etwas vor dem Vergessen zu retten, was man selbst nicht erinnert. Und an diesem Konflikt lässt Rosenbaum den Leser durch die metafiktionale Diskussion, u. a. verkörpert durch die Golems, teilhaben. Im Unterschied zu Olivers *Salt and Pepper* steht Rosenbaums Holocaustroman ganz im Zeichen selbstreflexiver Distanz. Unablässig diskutiert der Roman auf unterschiedlichen Ebenen die eigenen Möglichkeiten und Entscheidungen. Dieser „Schauerroman“ setzt keineswegs auf eine Begegnung mit dem Dunklen, Unbekannten, sondern diskutiert mit Humor und Selbstreflexivität deren Abwesenheit. In diesem Rahmen kann der „*difficult return*“²³⁶ der Vergangenheit „heilsam“ werden.

6.4 Erinnern mit Musik

Indoor fireworks
 Can still burn your fingers
 Indoor fireworks
 We swore we were safe as houses
 They're not so spectacular
 They don't burn up in the sky
 But they can dazzle or delight
 Or bring a tear
 When smoke gets in your eyes

Ähnlich wie Lanzmanns Film *Shoah* beginnt Rosenbaum Roman mit einem Lied: Der Erzählung ist der Refrain des Elvis Costello Songs „Indoor Fireworks“ vorangestellt. Sänger und Komponist Elvis Costello ist anders als Simon Srebnik kein Überlebender

²³⁶ Ebd. 5.

der Shoah. Er wurde 1954 in London geboren und hat keine Familienmitglieder im Holocaust verloren. Sein 1986 auf dem Album *King of America* erschienener Song „Indoor Fireworks“ handelt von dem Zerbrechen einer intensiven Liebesbeziehung, von der Widersprüchlichkeit der damit verbundenen Gefühle: der Gleichzeitigkeit von Abneigung und Zuneigung sowie von der quasi körperlichen Schmerzhaftigkeit der seelischen Verletzungen, die in der Regel mit dem Trennungsprozess einhergehen. Musikalisch ist der Song eine folk-affine Ballade, begleitet nur von einer gewöhnlichen Abfolge von Akkorden einer akustischen Gitarre. In langsamem Tempo, mit wenig dynamischen Veränderungen, verläuft sie in einer klaren Strophenstruktur inklusive Chorus. Komposition und Vortrag unterstreichen den Eindruck, das hier Besungene sei alltäglich und normal. Der Song verweist also ästhetisch, zeitlich wie geographisch auf einen Zusammenhang, der keinen Bezug zum Holocaust hat.

Der Kontext des Romans allerdings modifiziert die ursprüngliche Bedeutung des Songs. Aus dem Trennungsschmerz wird der psychische Schmerz der zweiten Generation. Rosenbaum ebenso wie sein Protagonist, Oliver Levin, sind mit Eltern aufgewachsen, die den Holocaust überlebt haben. Der daraus resultierende Schmerz, von dem bei Celan noch nichts und bei Lanzmann noch kaum etwas zu ahnen war, steht nun im Mittelpunkt des Romans wie des ihm vorangestellten Liedtextes: „Indoor Fireworks“ beschreibt hier ein Verhältnis zum Holocaust, das zwar weder direkt noch lebensbedrohlich: „They don't burn up in the sky“, aber nichts desto trotz schmerzhaft ist: „Can still burn your fingers“ – und dieser Schmerz ist so groß, dass er Oliver Levin völlig überwältigt.

Anders als in Lanzmanns Film kann das Lied, das Rosenbaums Roman eröffnet, nur im Geist des Lesers erklingen. Der Roman kann nur dessen Text zitieren. Doch selbst wenn die Musik hier nicht tatsächlich erklingt, gemessen an den Möglichkeiten der Literatur geht die Musikalisierung an dieser Stelle relativ weit: Es handelt sich um die Evokation eines existierenden Liedes durch das Zitieren seines Textes. Wer das Lied kennt, wird es beim Lesen des Textes innerlich mitsingen und womöglich auch die begleitenden Instrumente hören. Imaginäre Klanglichkeit erhält das Lied für diejenigen, die es bereits aus einem anderen Kontext kennen, ein Kontext, der aller Wahrscheinlichkeit nach nichts mit dem Holocaust zu tun hat. Nichts in der Entstehungsgeschichte des Liedes, seinem Text oder seiner Musik legt eine

Verbindung zum Holocaust nahe. Diese Musikalisierungsform offeriert dem Leser den umfassenden Mitvollzug nicht des Holocaust oder einer Poetik, die dessen traumatische Qualität transportiert, sondern eines gewöhnlichen Lovesongs, der nicht den Holocaust, sondern das Postmemory bezeugt, d.h. jene neurotische Verfasstheit, die die Gegenwart nur aus der Perspektive einer nie selbst erlebten Vergangenheit wahrnehmen kann. Gerade dass dieses Lied in keiner Weise auf den Holocaust verweist – weder historisch, inhaltlich noch ästhetisch –, bezeugt das besondere Verhältnis, das sowohl Rosenbaum als auch sein Protagonist zum Holocaust unterhalten.

Dasselbe gilt für viele andere musikalische Referenzen im Roman. Frank Sinatras „Strangers in the Night“, „Chim Chim Cheree“ aus dem Disneymusical *Mary Poppins* oder der Jazz-Standard „Smoke Gets in Your Eyes“²³⁷ markieren die kulturelle Distanz dessen, der in den USA aufgewachsen ist. Sie unterstreichen den Unterschied von Memory und Postmemory, bezeugen die neurotische Besessenheit einer Generation, die überall Zusammenhänge zum Holocaust herstellt. Musik, die sich symbolisch nicht fassen lässt, scheint jenen „Erinnerungen“ vergleichbar, die stets spurenhafte und unverständlich bleiben. Oliver versucht, sein Leben auf einen symbolisierbaren, formelhaften Bereich zu beschränken. Was sich wie Mystik, Gefühle oder Klangliches außerhalb dieses Bereichs befindet, wird sorgsam gemieden.

Oliver ist nicht der einzige, der das Akustische als Artikulation des Traumatischen und Schmerzhaften identifiziert. Die Golems allerdings kennen den Ursprung der Geräusche, die sie nicht ertragen. Bei ihnen löst das im Lager Gehörte sofort eine Vergegenwärtigung der traumatischen Vergangenheit aus:

A fire engine with screaming sirens raced by. The Golems all winced and covered their ears. There were certain sounds they had never gotten quite used to, nor would they ever: air raids, barking dogs, commands in German, the unexpected knock at the door. (S. 122)

Bei dem Golem Tadeusz Borowski geht die akustische Sensibilität weiter: Er hört die Klänge der Vergangenheit, auch in der Stille. Er beschreibt die tödliche Monotonie des

²³⁷ „Smoke gets in your Eyes“ wurde von Jerome Kern (Musik) und Otto Harbach (Text) 1933 für ihr Musical *Roberta* geschrieben. In der Verfilmung dieses Musicals von 1935 sang Irene Dunn den Song. Danach wurde er u. a. von Tommy Dorsey, Ella Fitzgerald, Bryan Ferry und Barbra Streisand aufgenommen.

Lagerlebens als „daily foreground music“, die sich aus „the same questions, asked again and again, spoken by the most desperate, clinging, and paralyzed people on earth“ (S. 62) und dem Pfeifen der einfahrenden Züge zusammensetzt. In dieser „Musik“ amalgamieren die Todesangst und Hilflosigkeit der Opfer, die Allmacht und kalte, unmenschliche Effizienz der Täter. Bei Borowski wird Musik vom Evokator des Traumas zu dessen Metapher:

If he didn't screw up, he would survive. But then to do what? The music in his head would never stop; in a broken world it would play on like a broken record. Over and over again he would hear it, [...] these Russian comrades had the power to liberate only his body; they couldn't do anything to free him from his memory.“ (ebd.)

Die akustische, penetrierende Qualität der Musik, ihr mitunter irritierender, verstörender Charakter, die Unwillkürlichkeit der musikalischen Erfahrung, all das macht Musik zur treffenden Metapher für traumatische Erinnerungen. Zugleich wird deutlich, dass Borowskis Musikbegriff ein moderner ist:

The music took on many atonal melodies, none sweet. Each one lacerating of the soul, puncturing of the eye, murdering of the mind. [...] Tadeusz turned on the gas. [...] He could think of no other way to silence the music, to take the needle off the record, to finally put a stop to the crucifying coda that played mercilessly without end. (S. 62 f.)

In dieser sinnlos sich wiederholenden, dissonanten, körperlich-sinnlich unangenehm wirkenden Form wird Musik zum Sinnbild sowohl der leidvollen, unverständlichen, unabschließbaren Lagererfahrung als auch der Erinnerung an sie, die in immer neuer, schmerzhafter Form wiederkehrt.

Das Akustische kann in Oliver zwar keine Lagererinnerungen aktivieren, aber die Ahnung von etwas unfassbar Schmerzhaftem. Durch seine Träume spuken die Geräusche „sounds of terrified, abandoned, screaming children, the soundtrack of cattle cars snaking along train tracks“ (S. 164), die in seiner Vorstellung mit der Vergangenheit der Eltern verbunden sind. Geräusche sind nicht mehr mit Erinnerungen, sondern mit Vorstellungen von Erinnerungen verbunden, und es handelt sich dabei nicht mehr um spezifische Geräusche. Oliver identifiziert letztlich jede nicht symbolisch bedeutsame Klanglichkeit als „the noise of grief“. Es ist die Unverständlichkeit des Akustischen, die es dem, der keinen Zugang zum Kern seiner Ängste hat, traumatisch erscheinen lässt. Als Oliver träumt, seine Frau erkläre ihm,

warum sie ihn verlassen hat, wird der Traum zum Albtraum, weil er sie nicht verstehen kann: ihre ...

[...] voice was garbled and scrambled, as though censored by the KGB. At other times her voice was clear, but recorded at too slow a speed, as though the batteries in her larynx were running low. The distortions in all of Oliver's dreams were simply maddening. (S. 224)

Die sogenannte dritte Generation, die in Gestalt von Olivers Tochter Ariel auftritt, hat wiederum ein anderes Verhältnis zur Musik. Ariels Kindheit droht ähnlich desaströs zu verlaufen wie die ihres Vaters. Immer wieder findet sie sich in „the thankless role of the unwanted, futile, and undersize substitute spouse“ (S. 319) wieder. Doch anders als Oliver versucht sie, den Kreis zu durchbrechen. Sie begibt sich auf die Suche nach jener Vergangenheit, die ihr Vater so hartnäckig zu übersehen sucht. Mit Hilfe der Tradition, der jüdischen Mystik und der Kunst: mit der Musik startet sie einen Wiederbelebungsversuch nicht nur der untergegangenen Welt, sondern auch der der Gegenwart.

Klezmer ist eine Form der angewandten Musik, die zu großen Festlichkeiten, vor allem zu Hochzeiten gespielt wurde. Viele Stücke bestehen aus verschiedenen Abschnitten, die mal in Dur, mal in moll in einer komplexen Rhythmik und einer oftmals orientalischen Harmonik aufeinander folgen. Die ersten nachweisbaren Ensembles bestanden im 16. Jahrhundert aus Geige oder Flöte, Tsimble und Kontrabass oder Cello. Später wuchsen sie auf bis zu 12 Musiker an und schlossen Bratsche, Klarinette, Schlaginstrumente wie Becken und Tommeln etc. und Blasinstrumente wie Posaune, Trompete, Baritonhorn sowie im frühen 20. Jahrhundert Klavier, Saxophon, Schlagzeug und Xylophon ein. Oft übernahm dann die Klarinette die führende Rolle der Geige. Auch wenn Klezmer nicht liturgisch ist, orientiert sich in vieler Hinsicht an religiösen Musikpraktiken: Die für den Klezmer zentralen Modi wie „freygish, misheberekh, adonai maloch“ (S. 15) ebenso wie die besondere Melodiebildung und Phrasierung haben ihren Ursprung im östlichen religiösen Gesang. Klezmermusik verbindet altöstliche Grundformen mit der musikalischen Tradition unterschiedlicher Gastländer. Sie schafft einen Mix aus orientalischer und europäischer Musik. Vor allem der Einfluss von Roma-Musikern, mit denen die Klezmer häufig zusammen reisten, ist spürbar.

Die Klezmermusik war, wie Georg Winkler²³⁸ schreibt, in ihrer Interpretation sehr flexibel:

Es ist üblich, verschiedenste Melodien und auch verschiedene Formen aneinanderzureihen [...] In der Klezmermusik ist die Form der Verzierung und Ausschmückung der Melodie [...] das Wesentliche. Unregelmäßige Phrasierungen [...] gaben der Melodie Energie und Spannung. Die Tempi waren nicht exakt und regelmäßig, sondern unterlagen ständiger Veränderung.

Klezmer, wörtlich „Gefäß des Gesangs“, „Gerät des Liedes“ oder auch Musikinstrument, bezeichnete ursprünglich aschkenasische Volksmusiker. Zu den zentralen Verzierungen zählen *Knejsch* – schluchzen, *Kwetschn* – klagen, *Krekhtsn* – stöhnen und *Tshok* – lachen. Winkler²³⁹ beschreibt die Klezmermusik als ein „instrumentales Singen“, das sich „am Ausdruck der menschlichen Stimme“ orientiert. Monika Feil²⁴⁰ schreibt in *Zol zain, freilekh*: „Der Klezmer lacht, weint, seufzt, jammert, und sein Instrument ist dabei sein Medium.“ Rosenbaum betont zum einen die „Menschlichkeit“ des Klezmer. Er beschreibt Ariels Spiel als „mournful“, ihre Geige als „instrument of highpitched melancholy“. Zum anderen seine Fremdartigkeit: Klezmer verkörpert in den *Golems of Gotham* die verlorengegangene jüdische Shtetl-Welt. Sie ist „jarring-foreign, even to many of these listeners, who, being Jews, should have known better. It was, after all, their mother music [...].“ (S. 12)

Mit der großen jüdischen Immigration fand der Klezmer zusammen mit zwei Millionen Juden 1914 in den USA eine zweite Heimat. Von 1912 bis 1929 erlebte er sein „golden Age“, als, so Winkler²⁴¹, die „aufblühende Schallplattenindustrie, unzählige Tanzsäle, Varietés, Kabarets, Broadwaytheater und Stummfilmkinos“ den Klezmer einen reichen Verdienst boten. Doch Depression und der Assimilationsdruck der 30er Jahre setzten dieser Blütezeit ein jähes Ende. Die Angehörigen der jüdischen Minderheit, die vor allem „Amerikaner“ sein wollten, unterzogen Kultur und Lebensweise einer weitgehenden Amerikanisierung. Auch der Klezmer büßte seine Popularität ein, weil er an ein gar zu unamerikanisches Erbe erinnerte.

²³⁸ Georg Winkler (203) 102 f.

²³⁹ Ebd. 31.

²⁴⁰ Monika Feil (1997) 6.

²⁴¹ Winkler (2003) 48.

Rosenbaum erinnert daran, dass diese Einstellung kein amerikanisches Phänomen ist, sondern unter den assimilierten europäischen Juden ebenso verbreitet war, indem er Olivers Mutter Rose sich mit den Worten distanzieren lässt:

“She [Ariel] is good, but I would like to see her playing the Bach Double Concerto”, Rose said in a severe tone. “That would be a nice piece of music to hear. Let me tell you, *Kind*, this is not real violin music. Even when I was a child in Poland, klezmer was already considered too Jewish. I leaned toward classical taste.” (S. 88)

Die „Einstellung ‚zu jüdisch‘ zu sein“²⁴² schwand in den 1970er Jahren. Jetzt begannen viele Juden sich für die kulturellen und also auch musikalischen Wurzeln ihrer Eltern und Großeltern zu interessieren. Im Zuge dieser Entwicklung erfuhr auch die Klezmermusik ein Revival. Dabei hätten die Musiker, so Winkler²⁴³, „von Beginn an der Musik kein Museum bauen“ wollen, sondern deren moderne Wiederbelebung, oft durch eine Fusion mit den eigenen musikalischen Wurzeln angestrebt, die im Rock ‘n’ Roll, im Jazz, in der Klassik et al. lagen. Michael Alpert war Teil dieser Bewegung:

Some had family connections to Yiddish culture: immigrant parents, Yiddish in the home, a klezmer, cantorial or Yiddish theatre background. Most were motivated by the desire to reclaim a tradition little known or rejected as backward-looking or just plain ‚uncool‘. For many with a sense of an East European Jewish heritage, the gap between our world and that of our parents and grandparents was thrown into relief by the political and cultural strivings of minorities worldwide. We were ready to seek a place for ourselves within Jewish musical tradition and to seek a place for that tradition in the broader spectrum of world musics.²⁴⁴

Vielen heutigen Klezmermusikern geht es um die Bergung und / oder Erneuerung ihres kulturellen Erbes. Ein Vorhaben, das dadurch erschwert wird, dass das musikalische Repertoire früher nur selten schriftlich festgehalten, sondern meist mündlich weitergegeben wurde und dass mit den Musikanten auch ein Großteil ihrer Musik der Vernichtung zum Opfer gefallen ist. Wer nach dem Holocaust Klezmer spielen will, ist neben einigen kurzen Schallplattenaufnahmen und Transkriptionen vor allem auf die Erinnerungen einiger älterer Musiker angewiesen.

Ariel, die eine ähnliche Motivation wie Michael Alpert hat, hat allerdings eine andere, mystische Verbindung zur musikalischen Vergangenheit. Die Vorstellung, der

²⁴² Ebd. 61.

²⁴³ Ebd. 59.

²⁴⁴ Zitiert nach Winkler (2003) 59 f.

Klezmermusiker sei nur ein Kanal, ein Medium, die etwa Helmut Eisel im Booklet seiner CD *Passions of Klezmer* (1998) äußert: „Die jüdische Mystik, die Kabbala sagt: Ein Klezmer macht keine Musik, sondern er gibt Musik weiter. Er ist ein Gefäß (=Kli) des Liedes (=Zemer), ein Kanal zur Musik“,²⁴⁵ nimmt bei Ariel neue Dimensionen an: Ariel ist „The Milli Vanilli of Klezmer“ (S. 140) und ihr Spiel eine „mutation of Auschwitz“ (S. 136). Mit ihrer Musik evoziert sie nicht nur eine ganze untergegangene Welt, sie macht auch die Stimmen der jüdischen Holocaustopfer hörbar. Oliver sagt: „Ariel doesn't play any musical Instruments. [...] I mean, come on, not really. Let's face it [...]: She's exceptionally good at klezmer karaoke“. (S. 228)

Das Lied, das sie immer und immer wieder spielt, ist „Invitation to the Dead“, mit dem die verstorbenen Eltern von Waisen, zu deren Hochzeit gebeten wurden. Ariel beschwört mit diesem Stück die Golems ebenso wie die untergegangene Welt des europäischen Judentums. Doch ihre Einladung richtet sich vor allem an einen anderen „Toten“: Ebenso wie einst Oliver lebt nun seine Tochter quasi als Waise, weil ihr Vater zu emotionaler Nähe nicht fähig ist. Mit Hilfe der Musik will Ariel ihn heilen und so ins Leben und in seine Vaterrolle zurückholen.

Die therapeutische Wirkung von Musik wurde schon in der Antike beschworen. In der neueren Musiktherapie unterscheidet man zwischen rezeptiver und aktiver Therapie. Die aktive Therapie bindet den Patienten in die Musik- und Klangproduktion ein, in der rezeptiven Therapie wird dem Patienten Musik vom Tonträger oder vom Therapeuten vorgespielt. Ein wichtiger Vertreter der rezeptiven Musiktherapie ist Christoph Schwabe, der die regulative Musiktherapie (RMT) entwickelte. Schwabe bietet ein „strukturiertes Wahrnehmungstraining mit psychotherapeutischem Charakter“, das die Schritte „wahrnehmen, beeinflussen, abbauen“ umfasst. Monika Nöcker-Ribaupierre²⁴⁶ schreibt über Schwabes RMT:

Der Patient lernt [...] seine Gedanken, Gefühle, seinen Körper und gleichzeitig die Musik möglichst genau wahrzunehmen und zu beschreiben. [...] Das Ziel der RMT ist es, das Symptom über die Wahrnehmung zu beeinflussen. Sie führt beispielsweise den Patienten unmittelbar an das Erleben des Schmerzes heran, damit er den Schmerz und die damit verbundenen physischen und psychischen „Fehlspannungen“ bewusst spüren und beeinflussen lernt.

²⁴⁵ Zitiert nach ebd. 32.

²⁴⁶ Monika Nöcker-Ribaupierre (2011) 40.

Andere Formen der rezeptiven Musiktherapie sind das katathyme Bilderleben mit Musik nach Hanscarl Leuner sowie die Method of Guided Imagery and Music (GIM) von Helen Bonny. Beide setzen auf die Möglichkeit, durch Musik tagtraumartig Bilder im Patienten zu evozieren. Musik soll helfen, mit dem Unbewussten in Kontakt zu kommen und zugleich einen Rahmen zu schaffen, in dem diese Kontaktaufnahme sicher und kontrolliert verläuft. Durch die Musik soll der Patient sich noch unbewältigten Ängsten stellen und dabei Heilung und Ausgleich erleben.

In den *Golems of Gotham* findet Musik zweimal therapeutische Anwendung: Beide Male wird die Vergangenheit in Gestalt der Golems musikalisch beschworen und strukturiert. In dem einen Fall fragt Ariel etwas zur Kindheit ihres Vaters, dessen Antworten sie aber erst zur bzw. in Form von Musik hören kann:

She began by asking all the right questions.

“What was Oliver like as a boy?”

“Was he happy?”

“Did he feel safe there?”

“Were you good parents?”

“Is the Holocaust responsible for everything?”

All loaded questions and the grandparents were happy triggers. The girl wanted answers but feared them. Maybe she already knew what they would be. The test was fixed; her life was its own crib sheet. Her father’s childhood was her childhood – only one generation removed. She knew what he felt because she had inherited the same feelings. This self-awareness proved how unfinished her experiment had been, how much further she had to go. There was no quick fix in rightening the twisted, tangled grief that kept her father bottled up with a curse far more crippling than mere writer’s block.

[...]

Ariel [...] began to play, starting off with some of the lighter, bouncier, faster-paced pieces [...]

Ariel didn’t stop. Music rose from within her, but so too did the sounds of her grandparents. “What was he like as a boy?” (S.87 ff.)

Bei diesen “Confessions accompanied by music” (S. 92) gibt die Musik den Takt der Antworten vor: “The ghosts of her grandparents shook their heads from side to side

like metronomes to Ariel's music, but klezmer was now no longer in the foreground." (S. 90). Musik und Gespräch werden identisch: „Ariel answered her grandmother not with words, but with overly gestured and silky strokes of the bow. Some came with rapid-fire stabs, others were gentler and more delicately paced." (S. 91). Musik füllt die Stille, beruhigt die Nerven, strukturiert die Unterhaltung und wird vor allem aufgrund ihres menschenähnlichen Ausdrucks ununterscheidbar von den Stimmen und Seufzern der Sprechenden. In ihrem Hintergrund erscheinen die Fragen Ariels weniger erschreckend und Lothar und Rose sind in der Lage, ehrlich zu antworten und sich auch von dem Alarm eines Autos nicht völlig aus der Bahn werfen zu lassen.

An anderer Stelle geht es um die therapeutische Behandlung Olivers, dem das Akustische eigentlich die unwillkürliche, unangenehme Begegnung mit einem „Verdrängten“ verheißt. Im Gegensatz zur gesamten New Yorker Upper West Side zeigt er sich daher völlig uninteressiert an der musikalischen Arbeit seiner Tochter:

Long after Tanya Green had told him about Ariel's after-school, street-performing activities, he still managed to steer clear of Broadway between Eightieth and Eighty-first Streets, always mindful to head in a different direction either by way of Amsterdam or West End Avenues. (S. 232)

Doch der Roman zeigt, dass Musik den Rahmen schaffen kann, innerhalb dessen eine Begegnung mit dem Verdrängten therapeutisch wirkt. Das gelingt ihr, indem sie den Anschein von Harmonie erweckt, Erregungen kontrolliert und Konfrontationen rhythmisch strukturiert. Ariels musiktherapeutische Behandlung ihres Vaters findet an Pessach statt, jenen hohen jüdischen Feiertagen, an denen die Tische der meisten jüdischen Familien vor „food and family“ (S. 348) überfließen, nur die der Levins nicht: „There was simply no real family in her [Ariel's] life. During Passovers and Thanksgivings she couldn't get enough of borrowed, makeshift ones." (S. 348) An Pessach, wo des Leids der Juden in Ägypten, der sieben Plagen und des Exodus gedacht wird, inszeniert Ariel das Gedenken an die jüngere und unvergleichbar grausamere Katastrophe: den Holocaust. Nur so glaubt sie, die Isolation und Entfremdung, die zwischen ihr und ihrem Vater herrscht, aufheben zu können. Doch dies Gedenken bedarf wiederum der musikalischen Begleitung. Golem Lothar bittet: „Please, play for us [...] Maestro, bring music to our questions. Give us the proper soundtrack, give us the right mood for what we want to know.“ (S. 352) Erst nachdem Ariels Musik „once more settled and soothed this home“ (ebd.), beginnen die Fragen,

die sich vor allem auf die Möglichkeiten eines Lebens nach dem Holocaust beziehen. Ariel spielt „Invitation to the Death“ und beschwört und bändigt das Verdrängte:

“How is it that mankind continues on when there are so many reasons not to?“, „How can hate and love spring from the same parts of the soul, while one is a cancer and the other is a cure?“, „Why is the world so impatient, indifferent, and arrogant when it comes to somebody else’s suffering?“, “Why must we treat people with such hostility and neglect that it becomes necessary for them to hide from others, and themselves, with such boiling rage?“, “Why would a God who is all powerful not intervene to save his children unless he was a monster of a parent?“, “How is it possible for a parent to outlive a child?“, und “Why do we have to create so much noise that it becomes impossible for us to hear life’s music?” (S. 352)

Musik erscheint hier nicht mehr als Ausdruck des Traumatischen, sondern als Weg in eine bedeutsame, sinnvolle und lebenswerte Zukunft. Sie strukturiert und entschärft die Fragen, in denen sich die traumatische Qualität der Vergangenheit manifestieren, und ist zugleich deren Antwort: Ariels Klezmerspiel verweist auf die Vergangenheit, macht diese lebendig und trägt dabei die Spuren der Vernichtung ebenso wie die einer neuen Generation und ihrer Kultur.

Klezmer offeriert, schreibt Larry Ray²⁴⁷, eine „aural form of memory“, die „personal and collective engagements with the past“ zu ermöglichen verspreche. Doch diese Gedenkform hat ihre Schattenseiten. Das weiß Rosenbaum ebenso wie Lanzmann: Ariels Klezmerspiel „verhext“ die ganze Upper West Side: „This community, caught in a spell, was being summoned by a stringed musical instrument that had all the primal urgencies of a tom-tom or shofar.“ (S. 88). New York wird zu einem modernen Shtetl: „The shtetl, which the world once reviled, revolted against, ransacked, annihilated, mocked and sentimentalized, had now become everybody’s hometown.“ (S. 231). Doch diese Musik ist nicht nur Teil des gesellschaftlichen Gedenk- und Erziehungsprogramms, Klezmer läuft nach dem Holocaust, wie jüdische Kultur insgesamt und selbst das Gedenken an den Holocaust, Gefahr, zum Kitsch zu verkommen:

Klezmer had once supplied the hip jazz sounds of Eastern Central Europe. This was long before Broadway put a fiddler on the roof and called it musical theater. But in the post-Holocaust era, Klezmer had all too often become no

²⁴⁷ Larry Ray (2010) 357.

better than kitsch, cosmetic music that filled the gap between serving the fruit cup and the main course at Jewish weddings and bar mitzvahs. (S. 12)

Dieser leblosen „chipmunk music“ begegnet Ariel mit einem Klang, der „equally jarring – foreign“ ist:

Yet the teardrop notes that spilled from the child’s violin seemed to recall to the listener another time that couldn’t actually be recalled at all – just simply felt. With each assured stroke, and those arranged skips and hesitant hops, also came the slicing of their souls. The echoes were faint but, even from the distance, unmistakably sad. (S. 12)

Doch dieser verfremdende Effekt hält nicht ewig vor: Bei Rosenbaum wird das deutlich, als der MC in der Carnegie Hall den Effekt von Ariels Klezmer beschreibt:

It is the music of the Jewish Shtetl, and even though most New Yorkers are not Jewish, we have all, through this young lady’s violin, been taken back to a place, a home, that seems familiar to each of us. (S. 286)

Ariel und ihr Spiel sind nicht gefeit gegen die Einverleibung in die Pop-Kultur, sie stehen nicht nur als „Ariel Levin Klezmer Combo“-Sandwich (S. 229) auf der Speisekarte, sondern auch in direkter Konkurrenz mit Sehenswürdigkeiten wie dem Empire State Building und der Freiheitsstatue:

Ariel had become a pop-cultural phenomenon, replacing the macarena, cigar bars, summer shares, Yankee games, spin classes, kick-boxing, Woody Allen movies, and *Cats* as essential New York pastimes. (S. 231)

6.5 Symptomatisch unmusikalisch

War es Celan um die „musizierende“ Vermittlung eines Schmerzes gegangen, der sich aufgrund seiner traumatischen Qualität dem Symbolischen entzog, und hatte Lanzmann die Schwierigkeit, diesen Schmerz zu bezeugen, durch die Gegenüberstellung musizierender Zeugnisse und der eigenen klanglosen Ästhetik vorgeführt, so geht es Rosenbaum um die Diskussion einer Literatur, die den Erfahrungen seiner Generation gerecht wird, einer Generation ohne Überlebende des Holocaust: „They may have survived something, but not that.“ Anstelle persönlicher Erinnerungen beherrschen Geschichten ihre Vorstellungswelt. Rosenbaums Erzählweise bezeugt dieses Erbe, diesen Unterschied von Memory und Postmemory.

Aus diesem Grund kommt Musik bei ihm nur vor innerhalb einer intermedialen Diskussion, die sich vom Musikalischen abgrenzt, gerade weil sie dessen Potenzial „Traumatisches“ auszudrücken anerkennt. Der Roman macht zugleich klar, dass dies Musikverbot für die folgenden Generationen wahrscheinlich nicht mehr gilt. Im Unterschied zu ihrem Vater fühlt sich Ariel imstande zu trauern: „And she was crying – for herself, for the two of them.“ (S. 238), und der Vergangenheit in einer Form zu gedenken, die affektiv-sinnlich und körperlich bewegt: „Their bodies swayed. Legs lifted. Heads blobbed. And so many closed their eyes. Nobody was paying attention to anything else other than this Klezmer sideshow.“ (S. 234). Sie weiß: „The violin is my legacy“, sagt Ariel, „just as the story belongs to my father“. (S. 364). Dabei steht Musik nicht länger nur für eine traumatische Vergangenheit, sondern auch für die Gegenwart. Sie ist der Atem, mit dem Ariel zunächst den Geistern der Vergangenheit (vgl. S. 47 f.) und dann der Gegenwart Leben einhaucht.

6.6 Zusammenfassung

The Golems of Gotham gibt als Roman der zweiten Generation einen Ausblick darauf, wie die Holocaustrepräsentationen der dritten aussehen könnten. Als Vorlage seines Schauerromans knüpft Rosenbaum mit dem Golemmythos an eine jahrhundertealte jüdische Tradition an, die er allerdings vollkommen modernisiert und amerikanisiert. So wie seine Bearbeitung der Golemlegende auf die Entleerung des Mythos zugunsten eines abstrakten Clusters ästhetischer Selbstreflexivität hinausläuft, ist auch die von ihm gewählte Ästhetik gekennzeichnet von einem quasi symptomatischen Verzicht auf alles, was ihren semantischen Rahmen sprengen könnte. Doch formuliert er die Hoffnung, dass bald mehr möglich sein werde:

Classical trained musicians who had played in the finest orchestras throughout Europe had been forced by the Nazis to trade in their tuxedos for the striped pajama uniforms of concentration camp inmates. And, while decomposing in places like Majdanek, Treblinka, and Theresienstadt, they serenaded the condemned who were on their way to the gas with the sweet, death-march music of Mozart, Brahms, and Chopin. And on other occasions, the music was a misdirection – a musical charade to fool the Red Cross ... Perhaps Ariel – untrained, untutored, undisciplined, and playing an entirely different musical idiom – was their way of still making music, taking discordant revenge. The music that nobody wanted, and that the Nazis had tried to silence by murdering all the musicians, was back, and exhilaratingly so. (S. 137)

Ariels Klezmer ist wie Rosenbaums Golemlegende sehr amerikanisch und modern. Er ist aber weder selbstreflexiv noch allegorisch, sondern immersiv und sinnlich. Rosenbaum versucht, die Leblosigkeit, die Vergangenheits- und Vorstellungsbezogenheit der zweiten Generation zu bezeugen. Ariel will der Vergangenheit und der Gegenwart durch Mystik und Klang Leben einhauchen. Ihre Entdeckung und Wiederbelebung der traditionellen jüdischen Musik, die mit dem europäischen Judentum in den Gaskammern ihr Ende fand, ist notwendig, wenn nach Auschwitz überhaupt noch „gelebt“ werden soll. Ariel knüpft an verloren geglaubte Traditionen an, in neuer Gestalt und mit neuem bzw. angereichertem Bedeutungsgehalt. Siel selbst ist die Antwort auf ihre Frage: „How many generations will it take before we start having our own dreams?“ (S. 42)

7 Melvin Jules Bukiets *After*: Eine Satire auf die Gedenkkultur

Als der Mathematiker und Satiriker Tom Lehrer 1960 scherzte, er arbeite gerade an einer „musical comedy based on the life of Adolf Hitler“, bezeugte das einhellig schockierte Lachen des Publikums ein Einvernehmen darüber, dass Unterhaltungsindustrie und Holocaust unvereinbar seien. Inzwischen läuft Mel Brooks Hitler-Musical *The Producers* mit Erfolg in vielen Metropolen der Welt. Was damals als ultimativer Tabubruch galt, scheint heute von der Mehrheit akzeptiert – allerdings mit Ausnahmen. Eine von ihnen, der jüdisch-amerikanische Autor Melvin Jules Bukiet, schreibt 2003²⁴⁸:

Over the last few years, I've noticed that virtually every book I've read – an Australian novel about a millennial cult in the outback, a Brazilian novel about gangsters and gem dealers, a gay cross-dressing fantasia, a noirish portrayal of the movie business, a semi-memoir of a young black poet in an L.A. slum – to greater or lesser extent involves the Holocaust. Some are good books, some are bad, but that's not the point. What's important is that the Holocaust has become a talismanic touchstone that every writer must genuflect toward. Try an experiment. Take every tenth book of fiction off the shelves of your local bookstore. A few will actually be about the Holocaust, but count how many others mention, in passing, as a metaphor, the H word as a kind of seal of literary seriousness. My guess is seven out of ten.

Bukiet mag sich mit der Verfügung über den Holocaust als „historic Rorschach blot“ nicht abfinden. Als Sohn Holocaustüberlebender fühlt er sich verpflichtet²⁴⁹, Einspruch zu erheben: „to cry 'Never forget!' despite the fact that we can't remember a thing.“ Diese moralische Motivation steht in einem scheinbaren Widerspruch zu Bukiets Roman *After* (1996). Der scheint es geradezu darauf anzulegen, den Holocaust zu verharmlosen: *After* ist ein komischer Holocaustroman, der vor unzulässigen und haarsträubenden Holocaustvergleichen nur so strotzt. Mal werden Nazis mit Israels arabischen Nachbarn oder den amerikanischen Alliierten verglichen, mal der Holocaust mit dem Attentat bei den Olympischen Spielen 1972 in München (vgl. S. 313 f. und S. 322). Was also unterscheidet Bukiets Vergleiche vom herrschenden

²⁴⁸ Melvin Jules Bukiet (2003) 14 f.

²⁴⁹ Ebd. 16.

Holocaustrelativismus? Woran liegt es, dass sie weder geschmacklos noch revisionistisch wirken? Wahrscheinlich daran, dass *After* ein satirischer Roman ist. Anders als Tucholsky am 27. Januar 1919 im Berliner Tageblatt²⁵⁰ schrieb, darf die Satire zwar nicht alles; aber sie darf gerade das, was sonst kein literarischer Modus darf. Denn die Aussagen und Ausdrücke der Satire wenden sich gegen den, der sie *nicht* satirisch gebraucht. Damit der Leser einen Text allerdings als satirisch identifizieren kann, bedarf es der Verfremdung. Bukiets kritische Haltung gegenüber dem Holocaustrelativismus, wird nur in seiner Überzogenheit und Verzerrung deutlich. Bukiets haarsträubende Vergleiche führen satirisch die Absurdität und Unhaltbarkeit heutiger Gedenkdiskurse vor und entlarven die sich dahinter verbergenden politischen und ökonomischen Interessen. Bukiet verzichtet auf jenes Pathos und jene Sentimentalität, unter deren Deckmantel noch mit dem Leid der Opfer ein Geschäft gemacht wird.²⁵¹ Im kalten Blick seines Erzählers spiegelt sich die sonst fadenscheinig kaschierte Kälte der Welt.

7.1 Die falsche Ästhetik

Ob Weihnachtslied oder Hymne – Bukiet überführt sein gesamtes Repertoire an US-Musik der Verklärung und Verdrängung. Musik soll der alles beherrschenden, grundsätzlich indifferenten Warenwelt den Anschein von Wärme, Menschlichkeit und Bedeutung verleihen und übertönen, was den tagtäglichen Betrieb aufhalten könnte. In der postapokalyptischen Nachkriegslandschaft, in der Bukiet seinen Roman angesiedelt, wird der Betrieb, d.h. die ökonomischen Vorhaben der amerikanischen Besatzer, vor allem durch die Erinnerung an die jüngsten Verbrechen aufgehalten:

The base was humming, but its tune was that of routine rather than extremity. There was none of the excitement of the initial post-war discovery of the camp: no reporters, no commissions, no diplomats, or dignitaries. It was simple daily life in Bavaria, the focal point of which was a redbrick hut that had so many uniforms buzzing in and out that it resembled a hive. (S. 199)

Die aus dem Radio tönende Melodie bezeugt keineswegs den Holocaust, sondern lässt noch den Umstand, in einem Haus zu wohnen, das unlängst noch dem KZ-Kommandanten gehörte, alltäglich erscheinen. Als geeignetes Verdrängungsinstrument

²⁵⁰ Tucholsky (1960) 32.

²⁵¹ Zu den ersten Gästen, die die befreiten Lager aufsuchen, zählt in *After* die Presse, die weniger Hilfsbereitschaft und Mitleid mitbringt als einen guten Blick für Motive, mit denen sich ein Pulitzerpreis gewinnen ließe.

erweist sich Musik nicht nur ob ihrer unbewusst affektiven Wirkung, sondern aufgrund ihrer totalen Indifferenz gegenüber ihrem Gegenstand. Es ist diese besondere Verfügbarkeit, die die in *After* vorkommende Musik beispielhaft auszeichnet. Der mehrfach zitierte „weiße“ Swingschlager „Bei mir bist du schön“²⁵² war ursprünglich eine jiddische Musicalnummer, dann ein „schwarzer“ Revuesong, die Militärmelodie der Marines ist eigentlich eine französische Operettenmelodie, die Hymne des amerikanischen Sezessionskriegs hat die Melodie einer irischen Antikriegsballade wiederverwertet.²⁵³ Durch seinen parodistischen Umgang mit diesem Material stellt Bukiet zugleich auch die Bedeutung von kulturellem Erbe, Tradition und ethnischer Identität in Frage. Wie alle im Buch auftretenden deutschen Huren, Soldaten, Kriegswitwen, die meisten Amerikaner und selbst ein Großteil der Überlebenden, ist auch die Musik vor allem eins: käuflich. Problemlos eignen sich die Deutschen die amerikanische Bürgerkriegshymne „When Johnny comes marching home again“ an:

When Heine comes marching nach haus again.
 Jawohl. Jawohl.
 We'll give him a hearty velcome haus.
 Jawohl. Jawohl. (S. 103)

Das Lied hatte seiner umfassenden Eindeutschung nichts entgegenzusetzen: der teilweisen Übersetzung, dem Markieren einer deutschen Aussprache des Englischen und vor allem dem Ersetzen des ursprünglichen Freudenrufs („Hurra“) durch eine Gehorsamsbekundung („Jawohl“), also durch *die* deutsche Antwort auf die Frage nach der eigenen Schuld. Weil zwischen Heine, dem Wehrmachtssoldaten, der die deutsche Vernichtungspolitik erst ermöglicht hat, und Johnny, dem amerikanischen Bürgerkriegssoldaten, anscheinend kein Unterschied besteht, gibt es keinen Grund, den deutschen Helden nicht zu feiern. Wie schon Lanzmann macht auch Bukiet deutlich: Die Bedeutung der Musik, wird – wie alle Bedeutung – von den

²⁵² In der Entstehungsgeschichte dieses Schlagers manifestiert sich eindrucksvoll die absolute Verhandbarkeit und Austauschbarkeit nationaler Identität im Kapitalismus: Zu den Interpreten zählten neben denen des Jiddischen Theaters in Brooklyn das schwarze Duo *Johnny & George* sowie die *Andrew Sisters*, drei Töchter griechischer Einwanderer, die während des Zweiten Weltkrieges zu „America's Wartime Sweethearts“ avancierten, und deren Version schließlich zum Superhit wurde. Geschrieben hatten das Lied Sholom Secunda (Musik) und Jacob Jacobs (Text) mit einem jiddischen Text. Die verkauften dann aber die Rechte, woraufhin das Lied in einer sehr synkopierten, aber noch immer jiddischen Version mit großem Erfolg in Harlem aufgeführt wurde. Dort hörten es Sammy Cahn und Saul Chaplin, erwarben die Rechte, bearbeiteten das Original – vor allem rhythmisch – und übersetzten den Text frei ins Englische.

²⁵³ Diese Hymne basiert auf der Melodie einer irischen Antikriegsballade mit dem Titel „Johnny, I hardly knew ye“, die im frühen 19. Jahrhundert die irischen Soldaten der britischen East India Company, die in Sulloon, Ceylon, heute Sri Lanka, dienten, gesungen hatten.

herrschenden Verhältnissen bestimmt. Hinderlich sind zuweilen nur die Spuren früherer historischer Zusammenhänge, von denen sich Musik zwar leichter und umfassender als viele andere Zeugnisse, aber auch nicht gänzlich befreien lässt. Der Walt-Disney-Hit, den der Überlebende und Geschäftsmann Isaac auf dem Weg zu Fishls Befreiung auf Voice of America hört und mitsingt, zeugt wirklich nur auf den ersten Blick von Optimismus und Unschuld:

Zip-a-dee-doo-dah.
Zip a dee ay.
I've got a feeling
That will last all the day.
*Mr. Bluebird on my shoulder. (S. 221)*²⁵⁴

Zweifel an der Freiwilligkeit dieses scheinbar so unbeschwerten Aufrufs zum gemeinsamen Frohsein, das schließlich auf der Hand liege: „It's the truth,/ it's actual./ and everything is satisfactual“, lässt der Song selbst in seiner letzten Zeile aufkommen: „Zip zip-a-dee-doo-dah-day!/ (man I love this song)/ Yes sir!“ Unüberhörbar erscheint der verordnete Charakter dieser Fröhlichkeit, wenn man sich den ursprünglichen filmischen Kontext des Liedes vergegenwärtigt. Der hatte dazu geführt, dass Walt Disney den 1946 erschienenen Film aus dem Verleih nahm: In *Sound of the South* hatte der Protagonist, ein befreiter Sklave namens Onkel Remus, nicht nur erzählen dürfen, wie wunderbar die Sklaverei war, sondern auch noch voll und ganz das Bild bestätigen müssen, das seine Unterdrücker sich von ihm gemacht hatten.²⁵⁵ Insofern Walt Disneys „Zip-a-dee-doo-dah“ von den Unterdrückten noch die Einverständnisbekundung mit ihrer Unterdrückung verlangt, erinnert es an das Treblinkalied und andere Lagerhymnen. Bukiet unterstreicht diese Nähe noch, indem er dieses Lied eines ehemaligen Sklaven von dem ehemaligen KZ-Insassen Isaac singen lässt. Isaacs größter Traum ist es, einmal in Far Rockaway zu leben. Amerika erscheint ihm als Paradies. An dieser Stelle wirft Bukiet die Frage auf, ob dies Bild von Amerika nicht etwas „rosig“ ist. Schließlich scheinen auch dort die Machtverhältnisse auf Diskriminierung und Stigmatisierung zu basieren und mit Geschichtslosigkeit bzw. Geschichtsfälschung erkaufte zu sein.²⁵⁶

²⁵⁴ Die Musik stammt von Allie Wrubel, der Text von Ray Gilbert. Das Lied war viele Jahre hindurch Teil der Eingangsmusik für die Fernsehshow *Wonderful World of Disney*.

²⁵⁵ Vgl. dazu Jason Sperb (2012).

²⁵⁶ Der Roman setzt sich sehr kritisch mit Amerikas Rolle als Befreier auseinander: „Under the tree, the soldiers opened presents [...] that had been sent [...] via the same emergency aircraft that had been incapable of delivering a Christmas bombing on the train tracks to Oswiecim.“ (S. 354).

Schon Marx²⁵⁷ hatte 1848 beschrieben, dass die bürgerliche Gesellschaft, weil sie einerseits die Tendenz habe, alle „feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse“ zu zerstören, andererseits aber ganz ohne den „heiligen Schauer“, die „spießbürgerliche Wehmut“, den „rührend-sentimentalen Schleier“ der Familienverhältnisse nicht optimal funktioniere, Wege finden müsse, die „offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung“ wiederum ethisch und emotional aufzuladen. Bukiet führt vor, wie mit Hilfe von Musik ökonomische Interessen verklärt werden können. Weihnachtslieder beschwören traditionelle Werte und Vorstellungen wie Familie, Glauben, Liebe, Frieden und behaupten zugleich den Unterschied zum Anderen, zum Juden, dem Urvater des Kapitalismus.²⁵⁸

All across the globe they sang. There were Georgian chants at midnight mass in Roman and Mexican, Coptic, Polish and Greek Orthodox melodies at cathedrals and churches on every continent. Calvinists in Zurich sang in communion with Lutherans in Stockholm. They sang from Canterbury to Kiev; they sang in Seville and Chartres. Beside the Presbyterians, Episcopalians, and Baptists, the last renegade Anabaptists and Huguenots sang. Unitarians sang with Trinitarians in two part harmony. [...] The only ones who did not sing and could not hear the songs were the Jews themselves, steadfastly quiet as their own God, underground. (S. 352 f.)

Diese Funktion des Musikalischen wird evident, als Isaac und seine Gang unterirdisch jüdisches Zahngold stehlen, während die amerikanischen Soldaten Weihnachtslieder singen und damit eine klare Distinktion zwischen pastoralem Christen- und kapitalistischem Judentum behaupten:

*Sleep in heavenly pee-ee-ace.
Slee-eep in heavenly peace.*

The sound of soldiers a cappella drifted from the mess tent at Liebknecht while a silent, unholy army invaded the base. (S. 350)

Dass sich das Verhalten der eben noch als distinkt behaupteten christlichen Gemeinschaft von dem der „gierigen“ Juden durch nichts unterscheidet als Heuchelei, wird deutlich, als eine Kompanie von US-Soldaten direkt im Anschluss an die Weihnachtsfeierlichkeiten heftig beim Zahngoldklau mitmischet und Fishl mit dem Laster zu den Klängen von „Jingle Bells“ in die Nacht verschwindet. Mit Fishl wählt

²⁵⁷ Karl Marx (1974) 464.

²⁵⁸ Vgl. dazu Micha Brumlik (2012).

Bukiet einen jüdischen Weihnachtsmann, der nicht auf einem einspännigen Schlitten („*a one horse open sleigh*“), sondern mit einem gestohlenen Laster zu einer Fahrt aufbricht, die nichts mit einer Vergnügungsfahrt gemein hat. Die materialistischen Absichten und das moderne Instrumentarium entlarven die romantisierenden Anachronismen und die behauptete Unschuld des Weihnachtsliedes als kalkulierte Camouflage.

Musik in *After* ist Ausdruck von Verlogenheit und Indifferenz. Hier gilt: je musikähnlicher eine Passage, desto verdächtiger ihr Inhalt. Die Notierung der klanglichen Besonderheiten durch die Verdopplung einzelner Buchstaben und das ungrammatikalische Verwenden von Großbuchstaben hilft Bukiet bei der wenig schmeichelhaften Porträtierung der amerikanischen Besatzer. Hammerin' Hanks stupide und brutale Männlichkeit spiegelt sich in der Art und Weise, auf die er „like a bull in heat“ im ehemaligen Duschhäuschen der SS „My Darling Clementine“ singt:

*In a mountain,
in a canyon,
excavAAAAAting for a mine. (S. 329)*

Der verfünffachte, großgeschriebene Vokal transkribiert ein Gegröle, dem jedes Mitgefühl für den Bergarbeiter, der in diesem Lied den Verlust seiner Tochter oder seiner Geliebten in einem Fluss beklagt, abgeht. Das Lied ist Hammerin' Hank nur noch ein Vorwand, auch akustisch Raum zu greifen. In ähnlicher Weise ist der Weihnachtsgesang der US-Soldaten, ihr „*Glooooooooooooooria/ In excelsis De-o*“ (S. 354), nicht Ausdruck des weihnachtlichen Wunsches nach Liebe und Versöhnung, sondern eines vollalkoholisierten Gruppenerlebnisses. Das wird besonders deutlich, als dieselben Soldaten nur wenig später mit derselben Inbrunst ein berühmtes aus dem New York der zwanziger Jahre stammendes Trinklied anstimmen:

*Walking down Canal Street.
Knock on every door. Goddamn,
Son of a bitch,
Couldn't find a whore. (S. 356)*

Umstandslos ist die christliche Gottesverehrung der Schilderung eines ebenso komplizierten wie enttäuschenden Bordellbesuchs aus einer durchgängig männlichen, frauenverachtenden Perspektive gewichen. Der Gesang konstituiert eine Gemeinschaft

von Männern, die kein Mitgefühl anfight. Dass Musik kein Garant für Wahrhaftigkeit und Empathie, sondern ein Indiz für Egoismus, Verdrängung, Verklärung und Relativismus ist, legt Bukiets Version des Märchens von Cinderella nahe:

Only the sound of midnight's chimes brought the fairy grandmother's warning to mind.

Gong. Gong. Gong.

Cinderella dashed for the door.

Gong. Gong. Gong.

“Hey, wait!” the handsome prince cried out for her. “I don't even know your name.”

Gong. Gong.

The door was locked. Cinderella didn't have a passport, a visa, a boat ticket to Far Rockaway.

Gong.

The magic disappeared in a flash. Her gown turned to shreds, her prince to a poor yeshiva student, the castle to a shul, and the colorful court orderlies to panzer troops. Blitzkrieg. The glass slipper slipped off and smashed into a thousand shards, and Cinderella was barefoot, bleeding. (S. 245)

„Gong. Gong. Gong.“ Der klingende Text wird hier in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Märchen gestellt, jener Gattung, deren Realitätsferne Programm ist. Die verklärende, immersive Tendenz des Akustischen wird augenfällig: Als der Gong verklungen ist, ist es auch mit dem Zauber vorbei, ist Cinderella ein jüdisches Mädchen, das den deutschen Besatzern gegenübersteht. Im Lager hatten Fantasie und Kunst versagt. Anschließend lässt sich mit ihrer Hilfe, durch die sinnliche Entrückung von Inhaltlichem, aber die postmoderne Relativierung von Fiktion und Fakt betreiben.

7.2 Die richtige Ästhetik

In dem ehemaligen, mittlerweile zur Army-Base und zum DP-Lager umfunktionierten KZ singt ein US-Soldat das folgende Liedchen:

Dig till dusk.

Then dig till night.

Dig with frenzy.

Dig with might.

Dig until the eyes fall out of your head.

Dig, dig, dig, cause they're dead, dead, dead.

Dig until the toes fall off your feet.

Dig and cover up all that meat.

...

*Smoother on the left.
Deeper on the right.
Dig, dig, dig.
Till the dawn's daylight. (S. 145)*

Bei dieser Variante von Celans „Todesfuge“ handelt es sich um einen für die US-Armee typischen Jodie. Diese „running cadence“ gibt das Tempo vor, in dem eine Gruppe Soldaten läuft, marschiert oder eine andere Tätigkeit verrichtet. Die Funktionen des Jodie sind vielfältig. Zu ihnen zählt die Stärkung des Teamgeistes, die Disziplinierung der Truppe und das Ablenken von der Ungehörigkeit und Unmenschlichkeit des „Kriegshandwerks“. Bukiets Jodie zielt textlich auf die totale Entfremdung von den zu vergrabenden jüdischen Leichen („all that meat“) und gewährleistet „musikalisch“ die Abgabe von Verantwortung nach außen: Beim Jodie „diktiert“ der Rhythmus die Tätigkeit.

Bukiets „Todesjodie“ zeigt auffällige Parallelen zu Celans „Todesfuge“: In beiden wird geschaufelt, vergeht die Zeit, ist die Arbeit monoton und der Tod unausweichlich. Doch im „Todesjodie“ ist das Musikalische nicht mehr Ausdruck traumatischer Erfahrung, sondern bewusst eingesetztes Instrument der Verdrängung. Diese gegensätzlichen Funktionen spiegeln sich in der jeweiligen musikalischen Form: Dem an Einfallslosigkeit und Eintönigkeit kaum zu überbietenden Jodie steht mit der Fuge eines der komplexesten Kompositionsverfahren überhaupt gegenüber. Mit seiner Bezugnahme auf Celan kontrastiert Bukiet eine Ästhetik, in der sich das fehlende Geschichtsbewusstsein der US-Politik ausdrückt, mit einer anderen, die angemessenen wäre. Dabei besitzt Musik, Bukiets zufolge, neben ihrer affirmierenden und verklärenden Wirkung auch eine anarchische, symptomatische, verstörende Qualität. Er stellt nur klar, dass die musikalische Wirkung von der spezifischen musikalischen Form abhängt, und dass die nach Auschwitz angemessene Form nicht eine auf präzise gestimmten Instrumenten perfekt dargebotene, harmonisch wie dramatisch ausgewogene ist, sondern eine, die entweder dissonant polyphon oder im Fall der musikalisierten Schlaflyrik „Des Schreibers“ improvisiert ist. „Der Schreiber“ singt während einer großen Kostümparty auf der Anubis auf Wunsch der in den Wehen liegenden Rivka :

“Sounds like a lullaby,” Rivka sighed. “Can you sing it?”

Upstairs; another song wafted over the speakers:

*Jews are my sunshine.
My only sunshine.
They make me tremble
When skies are gray.*

Fishl buried his head and wept.

“Please,” Rivka said, “make it go away.”

Miranda looked at Der Schreiber. “Do what she says.”

Speaking firmly to blot out the emcee's obscene cackle, Der Schreiber began his own lullaby to soothe and distract her, “Sing ... of the tracks ... of people ... in the sand ...” His voice was low and solemn as he found each successive phrase to create a picture. “Of caravans ... marching ... with bags ... of purple ... and spice ... for the Temple ...” Not only was he a scribe, recording, but a seer creating pictures of his own.

And in a minute, the gentle rocking of the Anubis gave way to that of a procession of camels in the wilderness on the far side of the Red Sea, heading inexorably to the revelation on Sinai. (S. 268 f.)

Anscheinend trauen Rivka und „Der Schreiber“ der Musik mehr zu als dem Wort. Dem ihr Leid trivialisierenden Kabarettssong hoffen sie mit einer angemesseneren musikalischen Form begegnen zu können, die von Zeile zu Zeile dem Beschriebenen und den Gefühlen der Überlebenden gerecht zu werden sucht. Doch das Traumatische bezeugt Musik auch hier – wie schon bei Lanzmann – nur für die Überlebenden. Weder die dissonante Poetik Celans noch der improvisierte Gesang „Des Schreibers“ finden in Bukiets Narrativ ihre Entsprechung. Der Leser erfährt nichts über ihre Rhythmik, ihre Melodik oder ihre Harmonik. Dafür versucht Bukiet dem Leser, den rein instrumentalen und improvisierten Jazz als eine explizit amerikanische Musik, die zwar in keinerlei Verbindung zum Holocaust steht, durch die Beschreibung seiner expressiven Bedeutung nahe zu bringen. Bukiet beschreibt diese Musik als „an archipelago of notes loose, like an anarchist flinging a handful of marbles under a squadron of police Horses' hooves” (S. 282), als

[...] a raucous carnival melody that mixed one note into the other like a meat grinder pulverizing a chunk of filet mignon. Chord overlapping chord, it was irritating and exalting at the same time, a divine harmonics of the gutter. (S. 295)

Diese Musik ist zersetzend, chaotisch und hat dem Schönheitsgebot der Kunst längst abgeschworen. Sie bezeugt keine traumatischen Erfahrungen, aber immerhin die Unmöglichkeit, nach Auschwitz noch „schöne“ Kunst zu machen.

7.3 Die mögliche Ästhetik

Die einzige Musik, deren sinnlich-musikalisches Erleben *After* offeriert, sind allzu bekannte und affirmative Kabarettnummern. Wieder bietet Bukiet das Schlimmste auf, um es zu destruieren. Die geschmacklose parodistische Version von Jimmie Davis' und Charles Mitchells „You Are My Sunshine“ (1939), einem der State Songs von Louisiana, die die jüdische Chronik „Des Schreibers“ übertönt und in der ein deutsches „Gewissen“ den Wunsch anmeldet, sich bei schlechtem Wetter nicht an die den Himmel verdunkelnde Asche der ermordeten Juden erinnern zu müssen, denunziert aus dem Mund des Conférenciers die Dreistigkeit und die Gefühllosigkeit der Täter. Ob es Rivka gefällt oder nicht: Die (musikalische) Ästhetik des Romans ist weder die mitfühlend-tröstende des Schlaflieds noch die traumatisch-dissonante der „Todesfuge“, sondern die anarchisch-satirische und geschmacklose der Nummern in Amüsierlokalen wie dem *Vivant* oder der *Green Hen*. Die passt nicht nur besser zum Amüsierbetrieb der postmodernen Welt, wenn „the voice from [...] the chimney“ (S. 271) gestorben ist, bleibt denen, die nicht vergessen wollen, aber auch nicht erinnern können, nichts, als fratzenhaft die Fratzen einer verdrängenden Gedenkkultur zu spiegeln. Wenn „Der Schreiber“ gegen Ende des Romans großzügig verkündet: „They're trying to corner the market on history. They can have it.“ (S. 376), weiß er, dass der Satz korrekt gelautet hätte: „They will have it.“²⁵⁹

Im Unterschied zu ihren christlichen Geschäftspartnern scheinen die desillusionierten Juden noch nicht verstanden zu haben, dass es auf dem „neuen Markt“ ganz ohne Illusion nicht geht, dass es den Gewinninteressen zuträglich ist, diese nostalgisch, kitschig, emotional oder religiös zu kaschieren. Weil sie den Glauben verloren haben, feiern die Überlebenden ihr erstes Pessachfest nach der Befreiung als Orgie, auf der Unmengen an Getränken und Nahrung verschlungen werden und an Stelle ritueller Gesänge amerikanische Swinghits angestimmt werden. Warum sie den Glauben

²⁵⁹ Fishl und „Der Schreiber“ sind die einzigen, die noch an etwas glauben und unbeirrbar für Werte einstehen, die sich mit dem Holocaust eigentlich erledigt zu haben scheinen. Doch Fishl ist Musik gegenüber taub, und die Musik „Des Schreibers“ bleibt für den Leser unhörbar, während die Musik, die Bukiet erklingen lässt, weder für Harmonie noch Liebe steht, sondern als Camouflage für Gewinninteressen und Geschichtsrevisionismus fungiert. Selbst „Der Schreiber“ ahnt, dass der geschmacklosen Ästhetik die Zukunft gehört, denn die Musik des Kabarets lässt ihn verstummen: „When she heard the obscene variation of her own memory, Miranda realized that Der Schreiber had stopped. He did not come to the moment of liberation and did not picture himself in the bowels of the Anubis telling his story. Modestly, he did not acknowledge his place as the voice from the mountain, or, in the urban vocabulary they spoke, the chimney.“ (S. 270 f.)

verloren haben, wird spätestens klar, als auf die traditionelle Seder-Frage danach, was diesen Abend von allen anderen unterscheidet, dem einzigen noch lebenden, zur Arbeit im SS-Bordell gezwungenen Jungen nur einfällt: „Because we do not spread our cheeks.“ (S. 31) Gegen eine Mehrheit, die wie Bukiet²⁶⁰ davon überzeugt ist, dass, falls es doch einen Gott gab, „[h]e was wearing a brownshirt“, haben die paar Religiösen, die durch das Einhalten des Ritus' eine religiöse Kontinuität aufrechtzuerhalten hoffen, keine Chance:²⁶¹

Instead of “Dayenu” and the other traditional melodies, the ex-inmates' voices rang into:

*Bei mir bist du schön
Please let me explain.*

“Explain!”

“Tell us, Rabbi!”

And he tried, retreating from Hebrew to the Aramaic ditty that had concluded innumerable seders, “One little goat, one little goat, My father bought for two zuzim. One little goat, one little goat. Then came a cat and ate the goat, My father bought for two zuzim. One little goat, one little goat. Then came a dog and bit the cat ... Then came a stick and beat the dog, That bit the cat ...” And through the fire that burned the stick, the water that quenched that fire, the ox that drank the water, the butcher that slaughtered the ox, the angel of death, that killed the butcher to the final verse, “Then came the Holy One, blessed be He, And slew the angel of death, That killed the butcher, That slaughtered the ox, That drank the water, That quenched the fire, That burned the stick, That beat the dog, That bit the cat, That ate the goat, My father bought for two zuzim. One little goat, one little goat.”

But the sound of the foreign song washed over him and obliterated his voice: “Bei mir bist du schön means you're grand.”

“A sheyne meydele!” (S. 37)

Dass das Dayenu, diese Danksagung für alles, was Gott den Juden gegeben hat, erst gar nicht gesungen wird, liegt daran, dass die jüngsten „Geschenke“ nicht zum Dank einladen. Weshalb die hungrigen Überlebenden weder für die allegorische Auslegungspraxis noch für die messianische Hoffnung, die die jüdische Exegese dem Lied bescheinigt,²⁶² Verständnis oder Geduld haben. Ihr Dank gilt anderen: Mit einem

²⁶⁰ Bukiet (2003) 22.

²⁶¹ Dementsprechend geht der Streit auch in der Wahrnehmung des Lesers aus. Indem er nur den Swingsong typographisch als Liedtext markiert, legt Bukiet dem Leser nahe, nur dieses imaginär mitzusingen.

²⁶² Denn die Antwort des Rabbis auf die ins Existentialistische gewendete rhetorische Frage des Schlagers „Explain!“ ist wenig befriedigend: Es ist das „Chad gadjä“, das heitere, aramäische Schlusslied der Haggadah (Buch des Pessachfestes), das auf Kausalität und Konkretheit vollkommen verzichtet. Jüdische Kommentatoren haben das Lied auf verschiedene Weise

amerikanischen Schlager bedanken sie sich bei ihren amerikanischen Befreiern, allerdings ist diesem Dank Kritik beigemischt: Dem *Andrew Sisters*-Song, der „clean fun“ verspricht, geben die ehemaligen KZ-Insassen einen neuen Text, der deutlich macht, dass diese Harmlosigkeit – kaum anders als die Religion – letztlich Mündigkeit einfordert. Indem die Überlebenden den amerikanischen Schlager aus der Sicht eines Nazis singen, der klingt wie die Mischung eines Rabbiners und eines französischen Chefkochs, proklamieren sie eine schockierende Nähe von jüdischer Gottesfürchtigkeit, amerikanischer Kulturindustrie, europäischer Hochkultur und deutschem Massenmord:

*I could say Bella Bella ...
“Even say Wunderbar,” sang the Frenchman.
Bei mir bist du schön.
How grand you are!
One little goat!
Let's eat the goat.
Scapegoat soufflé.
Warsaw pudding, cooked in roast Jew's dripping! (S. 37 f.)*

Noch deutlicher überführt eine andere Version, die drei Mädchen der *Green Hen* singen, die Naivität der *Andrew Sisters*-Nummer der Verdrängung:

*Bei mir bist du shame
Means you are to blame.
Bei mir bist du shame
Means you're bad.*

Wagging fingers the trio continued,

*You could say guilty, guilty,
Could say wunderbar.
The only way to explain is
t'was just a faux pas. (S. 261)*

Vordergründig beziehen die drei Mädchen sich auf die sexuellen Handlungen, die sie gleichzeitig praktizieren, eigentlich spielen sie auf einen deutschen Umgang mit der Vergangenheit an, der den Holocaust als Ausrutscher abtut und dem das Diktum der Unsagbarkeit und Unerklärlichkeit nur ein Vorwand zum Vergessen ist: „*The only way*

interpretiert: Das Lämmchen steht für das jüdische Volk, das von Gott mit zwei Münzen (Aaron und Moses) gekauft und in der Folge von verschiedenen Völkern unterdrückt wird, bis zur abschließenden Hoffnung auf messianische Erlösung. Der Rabbi versucht mit dem Lied quasi, die Zwangsläufigkeit von Vernichtung und Gewalt zu beschwören und die Gewissheit, dass Gott letztlich Vergeltung üben werde („[...] then came the Holy One, blessed be He, and slew the angel of death [...]).“)

to explain is/ t'was just a faux pas.“ Wiederum muss der amerikanische Schlager herhalten, um zu zeigen, wie großzügig die Täter mit der eigenen Schuld umgehen bzw. wie großzügig die Besatzer die Täter damit umgehen lassen.

Täter und Besatzer sind daran interessiert, an den Machtverhältnissen mitsamt den diese sichernden Werten festzuhalten. Bukiets Nachkriegskabarett konfrontiert militärische Tugenden wie Männlichkeit, Heldenhaftigkeit, Tapferkeit, Gehorsam, Disziplin, Vaterlandsliebe, die die amerikanischen Sieger mit den deutschen Verlierern teilen, mit dem, was sie ausschließen: Juden, Frauen und Schwule. Der Conferencier der *Green Hen* singt amerikanische Militärrhymnen mit jiddischem Akzent und verkündet, dass Krieg weniger ruhmreich als „oy vay“ sei und man sich in Zukunft auf solche Auseinandersetzungen beschränken wolle, deren größte Gefahr der Hausschuhverlust sei:

*Ve are marchink to Prrretoria.
Prrretoria
March, girls, or you will lose your slippers!*“ (S. 90)²⁶³

Mit den militärischen Idealen wird auf der Bühne der *Green Hen* auch die entsprechende Ästhetik erledigt. Das wird dadurch erleichtert, dass sich der Großteil der amerikanischen Hymnen und Märsche, die in *After* vorkommen, in seiner ursprünglichen Form ohnehin bereits entweder über Staatsgewalten und ihre Vertreter lustig gemacht oder die Unmenschlichkeit und Grausamkeit des Krieges beklagt hatte und dementsprechend musikalisch parodistisch oder anklagend war. So handelt es sich bei der Hymne der US-Marines ursprünglich um das berühmte Polizistenduet aus Jacques Offenbachs Operette *Geneviève de Brabant*, in dem sich zwei dumme, feige und korrupte Ordnungshüter damit brüsten, kleine Kinder und hilflose Frauen mutig zur Rechenschaft zu ziehen, ansonsten aber vor allem die eigene Unversehrtheit im Auge zu haben und also, wenn Gefahr drohe, lieber nicht zur Stelle zu sein. Musikalisch unterstrichen wird ihr stupider Machtmissbrauch durch Einfallslosigkeit: einen behäbigen Zweivierteltakt, kleine Intervalle sowie eine triviale Harmonie- und Stimmführung. In Bukiets verhöhnender Marschversion meldet sich eigentlich nur die zeitweise verdrängte Erkenntnis zurück, dass Krieg zum Dümsten und

²⁶³ „Frrrom the halls of Montezuma/ to the shores of Normandy./ Did I say that, oy vay!/ Ve shall fight our country's battles,/ on der land and under der sea.“ (S. 90 f.).

Verwerflichsten überhaupt gehört und sich demgemäß nur feiern lässt, wenn man sich zuvor dumm gestellt hatte.²⁶⁴

Eine andere Nummer der *Green Hen* macht dieselben Vorstellungen durch ihre Verortung in einem ihr radikal widersprechenden musikalischen und kulturellen Kontext lächerlich: Der jahrhundertlang auch militärisch ausgetragene deutsch-französische Streit um Elsaß-Lothringen wird hier in einer Nummer thematisiert, die auf einem Stück von zwei New Yorker Juden basiert, dessen musikalischen Charakter die Nazis wohl als „Negermusik“ beschrieben hätten: Das Texter-Komponisten-Team Ira und George Gershwin hatten den Song 1937 für das Filmmusical *Shall we Dance* geschrieben, und zwar für eine Szene, in der Fred Astaire und Ginger Rogers auf Rollschuhen tanzend von der Nichtigkeit sozialer und regionaler Unterschiede singen. Das *Vivant* mit der Nummer stellt die vor kurzem noch alles beherrschende Vorstellung von Nationalität oder territorialen Grenzen in Frage, vor allem weil der Conferencier und sein Ensemble diesen Song mit einer Performance versehen, die klarstellt, dass letztlich alle Identität verhandelbar ist:

Alsace Lorraine. You say LaRhine.
Lorraine. LaRhine.
LaRhine. Lorraine.
Let's call the whole thing off. (S. 87)

Bukiets fiktive Nachkriegsversion des Berliner Kabarets fungiert in *After* quasi als *Mise en abyme* der satirischen Ästhetik des gesamten Romans. Auf den Berliner Kabarettbühnen hatten sich Künstler der Satire als Waffe bedient „to pierce to the quick of that ulcer which was Germany“²⁶⁵. Als Paradestück moderner, urbaner Ästhetik, deren übermäßige Schminke, schlecht sitzende und glitzernde Kostüme, fadenscheinige Kulissen der Welt ihre ganze schlecht kaschierte Armut und Fratzenhaftigkeit vor Augen führte, war das Kabarett zugleich ein Ort, der all jenen ein Zuhause bot, die nicht der gesellschaftlichen Norm entsprachen, all jenen also, die die Deutschen wenig später vertreiben und umbringen sollten, für die aber auch nach dem Krieg kein Platz vorgesehen war. Nicht nur waren die meisten Künstler mitsamt

²⁶⁴ Dass die Marines sich ausgerechnet dieses Stück zur Hymne wählten, klingt wie ein böser Scherz. Auch das ebenfalls in *After* parodierte „Yankee Doodle Dandy“ geht auf einen Song zurück, den ursprünglich die britischen Offiziere als Spottlied auf die im Franzosen- und Indianerkrieg an ihrer Seite kämpfenden untergebenen Yankees sangen. Doch noch während des Unabhängigkeitskriegs deuteten die „Yankees“ das Spottlied patriotisch um, bis es im Sezessionskrieg schließlich zur Melodie der Nordstaaten avancierte. Heute ist das Lied nicht nur die offizielle Hymne von Connecticut, sondern auch die Erkennungsmelodie des US-Senders *Voice of America*.

²⁶⁵ Lisa Appignanesi (1975) 97.

des Großteils ihres Publikums entweder ermordet worden oder im Exil, vor allem stand das politische und soziale Klima des Kalten Krieges, des deutschen Wiederaufbaus und einer weitgehend unterlassenen Entnazifizierung im Zeichen derselben Werte und Vorstellungen, denen die Moderne noch immer verdächtig war. Bukiet setzt dieser gefährlichen Kontinuität das Kabarett quasi als (ästhetische) Utopie entgegen. Die Unterhaltung, die auf seiner Bühne geboten wird, ist wie Bukiets Roman insgesamt eine Satire auf eine Holocaustgedenkkultur, die einerseits emotionale Nähe, andererseits totale sozial-historische Verschiedenheit behauptet, die die Identifikation von Individuum und Opfer nahe legt und die von NS-Politik und Kapitalismus ausschließt. Anders als Rohr und Gross,²⁶⁶ die schreiben, Bukiets Humor versuche, „the mimesis of symbol and object (verisimilitude) with a metonymy of feeling (sentiment, expression)“ zu ersetzen und sich über das Moment des Lachens dem Trauma des Holocaust zu nähern, meine ich, dass es Bukiets Humor, seinen offensiven Verstößen gegen die Gebote der Holocaustgedenkkultur und der Repräsentationsdebatten darum zu tun ist, eine solche affektive Nähe zur Vergangenheit als Illusion zu denunzieren. Hinter dem anarchischen Humor des Romans steht eine Wut,²⁶⁷ deren Herd eine Gegenwart ist, die in der Kontinuität von Auschwitz steht und noch aus dem Leid der Opfer Kapital schlägt. Diese Gegenwärtigkeit seiner Kritik drückt sich auch aus in der Nachträglichkeit und Amerikanisierung, die Bukiets Kabarett, das *Vivant* ebenso wie die *Green Hen*, kennzeichnet: Dessen Vorbild ist das US-Filmmusical *Cabaret* (1972), das wiederum auf dem Erzählband des britischen Autors Christopher Isherwood *Goodbye Berlin* (1939) basiert, der darin die Erinnerungen an seine Berliner Zeit verarbeitete.²⁶⁸ Dass das *Vivant* und die *Green Hen* ein schönes Stück von dem historischen Berliner Kabarett entfernt sind, zeigt sich zudem daran, dass auf ihren Bühnen ausschließlich amerikanische Musik: Hymnen einzelner Bundesstaaten, der US-Armee, informelle Nationalhymnen, Klassiker der Swing-, Jazz- und Musicalmusik, geboten wird und

²⁶⁶ Rohr und Gross (2010) 80.

²⁶⁷ Nicht nur über den Verlust von „history, deity, grandparents“ oder das eigene Nichtwissen, sondern vor allem über den Schmerz der Eltern, den Zustand der Welt mitsamt ihrer Gedenkkultur und die Unfähigkeit, daran etwas zu ändern. Diese Wut diagnostiziert Bukiet (2003, S. 21) als generelles Merkmal der Holocaustliteratur seiner Generation: „In imagining, a particular tone bleeds through in all but the mildest of Second Generation writers. Though often literarily exuberant and sometimes ‘experimental’, they are viciously unredemptive, scoured of weakness as they look atrocity straight in the face with barely contained rage.“

²⁶⁸ Eingangs dankt Bukiet neben Thomas Pynchon, auf dessen *Gravity's Rainbow* er ausgiebig Bezug nimmt, Arthur A. Cohen, dessen *Legend of the last Jew on Earth* er nacherzählt, und Joe Masteroff, John Kander und Fred Ebb, den Machern der Leinwandadaptation von *Cabaret*.

sich die vorgeblich deutschen Künstler ganz selbstverständlich in einem typisch amerikanischen Idiom ausdrücken.

Bukiets schwarzer Humor lädt den Leser zum affektiven Nachvollzug einer unzulässigen Gedenkkultur ein, nur um ihn sogleich mit der ästhetisch-moralischen Frage zu konfrontieren: Ob, wenn über einen unangemessenen Witz schon gelacht wurde, im Nachhinein noch eine kritische Distanzierung möglich ist. Lachen in *After* terminiert in der Erkenntnis, wie wenig testimoniale Autorität man besitzt und wie viel man sich gemeinhin anmaßt. So wie der Humor des Romans sollen auch seine Musikalisierungsversuche dem Leser die unüberwindbare Distanz zur Holocausterfahrung bewusst machen. Denn die Form der Musikalisierung, die Bukiet vornehmlich anwendet, die Evokation von Vokalmusik durch assoziatives Zitieren, veranlasst den Leser innerlich mitzusingen. Bukiets verfremdeter Text stellt den Leser vor erschwerte Bedingungen. Die Verfremdung fordert vom Leser eine zusätzliche imaginäre Konzentration, die auf Kosten der kritischen Reflexion geht: Er muss das Lied erkennen, das neue Wortmaterial selbständig auf die Melodie des Liedes verteilen und in Bezug zu seiner ursprünglichen Signifikanz setzen. Auf diese Weise bringt Bukiet den Leser dazu, imaginär mitzusingen, was er noch nicht auf Angemessenheit überprüfen konnte. Ähnlich dem fraglichen Humor des Buches führt das Musikalische dem Leser so die Problematik einer Erinnerungsästhetik vor Augen, die vor allem auf Identifikation und Reenactment setzt. Bukiets Musikalisierung verfolgt nicht ein Reenactment des Traumas oder der Vergangenheit, sondern die Inszenierung einer bestimmten, in seinen Augen unangemessenen Ästhetik.

Ein besonders eindringliches Beispiel für diesen unangemessenen Umgang mit dem Musikalischen ist Bukiets satirische Version des Glenn-Miller-Klassikers „Chattanooga Choo Choo“.²⁶⁹ Den Song, der die Zugfahrt von New York nach Chattanooga, Tennessee, beschreibt, hatte bereits Mel Brooks parodiert, um zu demonstrieren, wie man durch musikalische Referenz Sachverhalte verharmlosen kann: In *Frankenstein Junior* (1974) erkundigt sich Gene Wilder: „Pardon me boy, is this the Transylvania Station?“ und erhält die Antwort: „Ja! Ja! Oh can I give you a shine?“ Doch was bei Brooks noch auf einen gänzlich irrationalen Schrecken referiert,

²⁶⁹ Dieser Klassiker der Swingmusik wurde von Mack Gordon (Text) und Harry Warren (Musik) für den Film *Sun Valley Serenade* geschrieben, in dem er vor einer Zugkulisse von den schwarzen Künstlern Dorothy Dandridge und den berühmten Nicholas Brothers begleitet von Glenn Miller und seiner Band aufgeführt wurde. 1941 belegte Glenn Millers Einspielung neun Wochen lang Platz eins der Billboard Charts und hielt sich ganze 23 Wochen in den Top Ten. Im Februar 1942 erhielt die Aufnahme eine goldene Schallplatte für 1.200.000 verkaufte Exemplare.

nimmt in der Version, die der Conferencier der *Green Hen* mit zwei seiner Mädchen singt, auf eine unglaubliche Realität Bezug:

*Pardon me goy ...
is this the concentration choo choo?
Yah yah
Track 39
Goy, you can give me strychnine.*

*Can you afford to board concentration choo choo?
I got my fare
and just a trifle to spare.*

*You leave the Budapest station 'bout a quarter to four.
Read a bit of Talmud and then you're in Geppersdorf
Dinner in the diner
Nothing could be finer
Than to have your lox and eggs in Bratislava.*

*When you hear the whistle blowing eight to the bar
Then you know that Ebensee is not very far
Travel all a'callin'
Gotta keep it rollin'
Ooh, ooh, concentration there you are. (S. 270 f.)*

Die Deportation in den Todeszügen wird hier zur unbeschwerten Reise, deren Zeit man sich mit Talmudlektüre und Snacks vertrieben habe. Gesungen aus der Sicht eines Juden, der Selbstbestimmung und Tatendrang behauptet, selbst wenn es darum geht, sich das Leben zu nehmen. Anstatt die Verbrechen zu verschweigen, werden sie hier einfach banalisiert. Der Glenn-Miller-Klassiker soll diese Banalisierung mit betreiben, ein Versuch, der, indem er scheitert, den Graben zwischen Darstellung und Gegenstand noch einmal bestätigt.

7.4 Zusammenfassung

Bukiets Roman *After* löst das Problem einer gesellschaftlich relevanten Kunst nach Auschwitz satirisch: Er stellt weder den Holocaust, noch das Syndrom der zweiten Generation dar, sondern reagiert auf die Entdeckung des Holocaust als Ware, indem er seinerseits in einer Weise gegen das Darstellungsgebot verstößt, die sich dem Markt entzieht. Es gibt noch andere Beispiele für diese avantgardistische Methode des Tabubruchs wie Tova Reichs satirischen Roman *My Holocaust* (2008) oder mehrere der Exponate, die im Rahmen der Ausstellung *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* im New Yorker Jüdischen Museum gezeigt wurden: die Fotomontage *It's the Real*

Thing – Self-Portrait at Buchenwald (1993) von Alan Schechner, das *LEGO Concentration Camp Set* (1996) von Zbigniew Libero und das *Giftgas Giftset* (1998) des New Yorkers Tom Sachs. Sie alle motiviert der Wunsch, einem Betrachter, den kaum noch etwas schocken kann, ein kurzes Entsetzen angesichts der Unangemessenheit der Darstellung abzutrotzen. Um den historischen Holocaust geht es dabei nur noch indirekt. Denn zu schocken vermögen diese Tabubrüche vor allem deshalb, weil sie „schockierend“ vertraut sind und sich nur graduell von einer tatsächlich existierenden Gedenkkultur unterscheiden.

Im Visier von Bukiets Satire steht ein Umgang mit dem Holocaust, der den Gesetzen des Marktes folgt, und ein Pathos, das diesen Umgang legitimieren soll. Metonym dieses illegitimen Pathos' ist bei Bukiet die Musik, mit deren Hilfe die Deutschen wie ihre amerikanischen Besatzer Verklärung und Vergessen verfolgen. Stellvertretend für das falsche Pathos überführt Bukiet sie der Unwahrheit, Verfügbarkeit und Indifferenz. Durch die Evokation von Vokalmusik durch assoziatives Zitieren, eine Strategie, die mit einer besonders weitgehenden affektiven und sinnlichen Identifikation von Leser und fiktionalem Sänger einhergeht, wird der Leser dazu verleitet, zunächst völlig unkritisch mitzusingen, bis ihm der perverse Text und die nicht minder perverse Kombination von Text und Musik auffällt. Musikalisierungen zielen so auf denselben Effekt wie der schwarze Humor: die affektive und sinnliche Immersion des Lesers dort, wo offensichtliche inhaltliche und ästhetische Tabubrüche eigentlich nach einer kritisch-distanzierten Haltung verlangen. Dies affektiv-sinnliche Reenactment, ob in Form von Lachen oder Mitsingen, zielt in *After* keineswegs auf eine Begegnung mit der traumatischen Erfahrung des Holocaust, sondern dient der Vorführung einer Kontinuität des Holocaust, die schon Adorno beschrieben hatte, der Demonstration der Absurdität und Unangemessenheit vieler heutiger Holocaustrepräsentationen.

8 Jonathan Safran Foer *Everything Is Illuminated*: a new voice

Viele der Vorhersagen, die Thane Rosenbaum über die Kunst der nächsten Generation trifft, werden in *Everything Is Illuminated*, dem 2002 erschienenen Roman des jungen jüdisch-amerikanischen Autors Jonathan Safran Foer, bestätigt. Dessen Ausgangspunkt waren die Erlebnisse, die Foer, ein Enkel Überlebender, während einer Fahrt durch die Ukraine gemacht hatte: In seinem Roman erzählt er, wie ein junger amerikanischer Schriftsteller namens Jonathan Safran Foer sich mit einem etwa gleichaltrigen ukrainischen Dolmetscher Alex, dessen Großvater und dem neurotischen Blindenhund Sammy Davis Junior, Junior auf die Suche nach dem von den Deutschen ausgelöschten und auf keiner Karte verzeichneten ukrainischen Shtetl Trachimbrod und der Frau macht, die seinem Großvater das Leben gerettet haben soll.

Der Holocaust ist das Zentrum, das diesen vielschichtigen und vielstimmigen Roman durch zahllose formale und inhaltliche Querverweise zusammenhält; er bleibt aber zugleich abwesend: In beständig wiederkehrende Diskussionen zum Verhältnis von Fiktion und Fakt und von Erinnerung und Gedenken manifestiert sich die Vermitteltheit und Nachträglichkeit, die ein Zeugnis der dritten Generation zwangsläufig prägen. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass Foer stärker noch als Rosenbaum postmoderne Erzählstrategien anwendet: mit zwei Erzählern, die ihrerseits viele Passagen anderen Verfassern zuschreiben und zu unterschiedlichsten Textsorten greifen, wie Briefroman, Reisebericht, Märchen, Chronik, Lied und zwei mehrere Seiten umfassenden Zeugnissen. Verbindlichkeit wird keiner dieser Stimmen eingeräumt und von einem stringenten narrativen Verlauf sieht der Roman ab. In *Everything Is Illuminated* folgt nichts zwangsläufig aus dem anderen, findet nichts seinen endgültigen Abschluss, verläuft alles, wie Martin Rector²⁷⁰ feststellt, entweder zyklisch (Jonathans Chronik) oder auf Irrwegen, Sackgassen oder gar nicht (Alex' Narrativ): Auf das Kapitel „An Overture to the Commencement of a very Rigid Journey“ folgt „An Overture to Encountering the Hero“, auf die Ankündigung „This is

²⁷⁰ Martin Rector (2005) 38.

where the story begins“ (3) die erneute Beteuerung „I will describe my eyes and then begin the story“ (4).

Es liegt nahe, einen Zusammenhang herzustellen zwischen dieser sich permanent grundsätzlich infrage stellenden Erzählweise und der vermittelten Form der Erinnerung, die Foer in seinem Roman bezeugt. Foer selbst bestätigt einen solchen Zusammenhang allerdings nicht. Er schreibt²⁷¹:

I was raised with a different kind of television and music. Music for example that depends very much on borrowing from different traditions, sampling pieces of other music and overlaying different rhymes and melodies and I think that this is reflected in my writing. It was not intentional and it was not an attempt to reflect something about the culture in which I grew up, but it's what I know. And I think that comes across the typography and in the style in the combination of voices. The world is more of a collage everyday. It seems like there is less unity of voice everyday.

Foer führt die Besonderheiten seiner Erzählweise: ihren Collagecharakter, ihre Mehrstimmigkeit, die Unoriginalität und Bruchstückhaftigkeit des Materials sowie die Tendenz „to break things down“ nicht auf eine bewusste, dem Sujet, d.h. dem Holocaust, geschuldete Entscheidung, sondern auf unbewusst wirkende zeitgenössische Einflüsse zurück. Foers Insistieren, über den Holocaust zu schreiben, sich dabei aber eines eigenen zeitgenössischen Blicks bzw. einer eigener Stimme zu bedienen, erscheint als eigentliche Triebfeder hinter dem Roman und seiner Ästhetik.

8.1 Hermetische Zeugnisse

Bei Foer gibt es Erwähnungen von Musik, Evokationen von Vokalmusik durch assoziatives Zitieren sowie Hinweise auf Wortmusik. Warum Musik bedeutsam ist, erklärt der bereits zitierte Eintrag in Jonathans Chronik, der unter dem Stichwort „*IFACTIFICE*“ einen Zusammenhang von musik-ähnlichen, unbegrifflichen Ausdrucksweisen und traumatischer Erfahrung herstellt. Der lebende Beweis dieses Zusammenhangs ist Lista, die vor sich hinsummende einzige Überlebende Trachimbrods. Lista selbst ist vom traumatischen Ausdrucksgehalt des unbegrifflichen Zeugnisses überzeugt und versucht, Alex und Jonathan die Vergangenheit vor allem durch unterschiedliche Formen des affektiven und körperlichen Reenactments näher zu bringen. Mal schiebt sie sich, SS-Mann und sein Opfer zugleich verkörpernd, an

²⁷¹ Jonathan Safran Foer (2003a).

Stelle eines Revolvers den Finger in den Mund (vgl. S. 186), mal versucht sie zu lachen, wie die SS-Männer angesichts ihrer blutend auf dem Boden sich windenden und davon kriechenden „Schwester“ gelacht hatten: „I could not look at her [her sister], but I remember the sound of when she hit the ground. I hear the sound when things hit the ground still. Anything.“ (S. 186). Weil Lista das Klangliche als besonders wirkungsvollen Evokator des Traumatischen erlebt hat, hofft sie, ihren Zuhörern werde es ähnlich gehen. Doch die Vergangenheit wird durch Summen, Sprachlosigkeit und (akustisches) Reenactment nicht weniger fremd. Wie Celan und Lanzmann führt Foer den Versuch, über Reenactments einen direkten Eindruck der Vergangenheit zu vermitteln, auch vor, um zu zeigen, dass er scheitern muss.

Ebenfalls überwiegend nonverbal teilt sich die Traumatisierung von Alex' Großvater mit: Der hatte einst in jener „Grauzone“, als die Primo Levi²⁷² das moralische Dilemma zwischen Verrat und Tod bezeichnet, das eigene und das Überleben seiner Familie mit dem Tod seines besten Freundes erkaufte. Mit dieser Vergangenheit konfrontiert reagiert er ausweichend oder aggressiv (vgl. S. 108, 111 und 152): Er will nicht erinnern, er will vergessen. Doch das gelingt ihm nicht wirklich. Zwar spricht er nicht darüber, doch seine zitternden Hände, sein Weinen (vgl. S. 25 f.) und sein unruhiger Schlaf (vgl. S. 73) bezeugen das Verdrängte in einer unwillkürlichen Poetik des Traumas. Diese Poetik bestimmt auch das Zeugnis, das er schließlich und unwillig ablegt:

[...] the General went to the next person who is a Jew he asked and this person said they are all in the synagogue you must believe me I am not lying why would I lie you can kill them all I do not care but please spare me please do not kill me please and the general shothiminthehead and I could feel Herschel's hand touching mine [...] who is a Jew he asked and I felt Herschel's hand again and I know that this hand is saying pleaseplease Eli please I do not want to die please help me please do not point at me do not point I am afraid of dying I am so afraid of dying I am soafraidofdying Iamsoafraidofdying [...]. (S. 250)

Ähnlich wie Celan markiert Foer hier traumatischen Kontrollverlust zunächst durch den Verzicht auf Zeichensetzung. Doch anders als in Celans sich unaufhaltsam, aber gleichförmig beschleunigender Erinnerungsrede, artikuliert sich das Verdrängte bei Foer überstürzt und chaotisch: Nach den Anführungszeichen, die die direkte Rede vom Narrativ, den Sprecher vom Erzähler trennen, verschwinden die Kommata, die den

²⁷² Primo Levi (1990) 82.

Text gliedern und seine syntaktische Hierarchie sicherstellen, und schließlich die Leerstellen zwischen den Wörtern, hinzu kommt eine Engführung bestimmter Wörter und Wortkombinationen, die in einem semantischen Leerlauf mündet. Diese Annäherung an eine a-semantische Klanglichkeit markiert den zeitweiligen und traumatisch bedingten „Wahnsinn“ des Sprechenden.²⁷³ Wortprägungen wie „shotthismaninthehead“ besitzen keine Syntax oder Grammatik, dafür aber eine synthetische Mehrdeutigkeit, das Vermögen, ganze Zusammenhänge, spezifische, einmalige Situationen, subjektive Empfindungen des Sprechenden in einem Wort auszudrücken.

Prägungen wie „Iamsoafraidofdying“ (S. 250), „youaremyfriend“ (S. 251) oder „dosomething“ (ebd.) sind Gefühlen geschuldet, die den Rahmen des Begrifflichen sprengen. Sie heben aber nicht nur die semantischen Gesetze der Sprache, sondern auch die Unterscheidbarkeit vom nachträglichen Schuldbewusstsein des Großvaters und einer quasi dokumentarischen Wiedergabe der Diktion Herschels aus. Todesangst und Schuldgefühl, Traumatisierung und Retraumatisierung werden hier in einzelnen Begriffen kurzgeschlossen. Der Großvater berichtet in diesem Moment nicht von der Vergangenheit, er erlebt sie. In diesem Augenblick, in dem das Erzählen zum Erliegen kommt, während sich heftige (traumatische) Erregungen Ausdruck verschaffen, tritt die „absolute Gegenwart“ des Affektiven ein. Durch die Paralyse seiner Semantik räumt der Text dem Trauma performativ eine zeitliche Dauer ein. Die Sprechweise des Großvaters ist nicht musikalisch, tendiert aber nach dem Vorbild der modernistischen Avantgarde zum Klanglichen, weil sich dort die Essenz des Schmerzes, unter dem die Überlebenden des Holocaust noch immer leiden, direkt zu artikulieren scheint.

Sowohl Listas Zeugnis als auch das des Großvaters sollen, indem sie die Ungenauigkeit und Vermitteltheit der Sprache zu überwinden suchen, ihren Zuhörern eine Begegnung mit der Vergangenheit zu ermöglichen. Doch das ist unmöglich. Listas Scheitern bei dem Versuch, Jonathan den Ring eines Opfers überzustreifen,

²⁷³ Hayden White (1992, S. 305) stellt fest: „If one test of sanity is the capacity to use grammatically correct *speech* and logical coherent discourse, then any lapse into singing in the midst of speaking and discoursing must be viewed as a kind of temporary insanity. Or, to put it another way, if a test of sanity is to be able to operate the difference between the literal and the metaphoric use of speech, then any lapse into singing in the midst of speaking indicates a lapse into pure figuration.“

steht exemplarisch für das Scheitern jeden Versuchs, die Grenze zwischen „Memory“ und „Postmemory“ zu überwinden:

She again attempted to put the ring on the hero's little finger, she applied very rigidly, and I could perceive that this made the hero with many kinds of pain, although he did not exhibit even one of them. 'It will not harmonize,' she said, and when she removed the ring I could see that the ring had made a cut around the hero's most petite finger. (S. 193)

Dieses Scheitern ist allerdings kein absolutes. Zwar wissen Jonathan und Alex nicht, was sich hinter Listas Summen verbirgt: „[w]hat it was a symbol for.“ (S. 117), sie erfassen aber intuitiv, dass dieses Summen jene „Volumes“ erzählt, die sie sonst verschweigt. Selbst der Signifikanz der Stille sind die beiden sich bewusst und halten diese etwa bei der Wiedergabe einer Unterhaltung zwischen Lista und seinem Großvater gewissenhaft fest: „'You were lucky to endure.' Silence. 'No.' Silence. 'Yes.' Silence.“ (S. 184). Die Bedeutung dieser Äußerungsformen mag den Enkeln also verschlossen bleiben, ihre Bedeutsamkeit ist ihnen bewusst. So bewusst, dass ihre metonymische Textur ihnen – wie schon Rosenbaums Protagonist Oliver Levin – nahezu unerträglich erscheint:

I will tell you what made this story most scary was how rapid it was moving. I do not mean what happened in the story, but how the story was told. I felt that it could not be stopped. (S. 186)

Olivers, Alex' und Jonathans Unbehagen angesichts des Unsymbolischen und Unverständlichen bezeugt die neurotische Verfasstheit der Nachkommen der Überlebenden, weshalb Alex wie Oliver auf einen musikalisierte Poetik oder die Wiedergabe eines Liedes verzichten:

“One day Herschel is eating dinner with us, and he is singing songs to your father in his arms.“

“Songs?“

(Here he sang the song, Jonathan, and I know how you relish inserting songs in writing, but you could not require me to write this. I have tried for so long to displace the song from my brain, but it is always there. I hear myself singing it when I walk, and in my courses at university, and before I sleep.) (S. 244)

Alex beschreibt ein unbewusstes und ihm unangenehmes Singen, das er ähnlich einem neurotischen Flashback nicht mehr los wird. Ähnlich wie Rosenbaums Golem Tadeusz

Borowski fühlt auch Alex die besondere traumatische bzw. traumatisierende Qualität musikalischer Zeugnisse. „Traumatisch“ wirkt in diesem Fall weniger die schuldhafte Vergangenheit des Großvaters als das schwierige Verhältnis zur geliebten Person.

8.2 Klingende Kunstwelten

Alex verweigert sich einer Wiedergabe des Klanglichen und Musikalischen, Jonathan pflegt eine ausgesprochene Vorliebe für das „inserting songs in writing“ (S. 244). Allerdings erklingt Jonathans literarische Musik auch nicht innerhalb des Zeugnisses Überlebender, sondern in einer märchenhaft-magischen Shtetl-Welt. Seine Musikalisierungen sind kein Ausdruck traumatischer Holocausterfahrungen. . Musikalisierungen sind auch bei Foer noch nachträglicher Einspruch gegen die von Himmler geäußerte Hoffnung, Auschwitz werde „eine ungeschriebene Seite im Buch der Geschichte“ sein. Sie sollen jedoch weniger die Vergangenheit als die Gegenwart zu neuem Leben erwecken und stehen vor allem für den Versuch, eine gegenwärtige lebendige, sinnvolle jüdische Identität und Literatur zu schaffen.

8.2.1 Musik und Utopie

„Enter music“, „Auftritt Musik“ – Mit dieser Bühnenanweisung räumt eine Dramatisierung des Trachimbroder Gründungstages der Musik eine Präsenz unter den dramatis personae ein. Angeblich ein Akteur unter anderen, beschränkt sich ihr dramatisches Handeln darauf, langsam aufzutreten – zuerst gedämpft, dann flüsternd, kaum wahrnehmbar sich steigernd, ein Crescendo andeutend – und dann plötzlich wieder zu verschwinden. Dabei wertet weder die Tatsache, dass sie keinen Text hat, noch dass ihr Auftritt ausschließlich in Klammern stattfindet, ihre Rolle ab. Im Gegenteil: Schließlich steht im Trachimday-Drama nicht anders als in Foers Roman insgesamt statt des Nebensächlichen das Relevante in Klammern. Ganz im Sinne der Poetik des Traumas ist auch hier bedeutsam, was nicht gesagt werden soll oder kann, weil es unangenehm, vergessen, verdrängt oder schlicht unsagbar ist.

Im Publikum sitzen Jonathans Großvater Safran und das Zigeunermädchen und unterhalten sich. Es ist jedoch nicht ihr Dialog, sondern die musikalische Entwicklung, aus der hervorgeht, was zwischen den beiden sonst noch vorgeht. Den Verlauf der

Handlung, der in einer sexuellen Vereinigung²⁷⁴ gipfelt, erzählt und evoziert die Musik. Sie leistet eine Integration der sich im Zuschauerraum abspielenden Vorgänge und des auf der Bühne inszenierten Dramas. Sie ebnet nicht nur die Unterschiede von „Blood and Drama“ ein, sondern auch die zwischen dem jüdischen Jungen und dem sozial geächteten Zigeunermädchen sowie zwischen Instrumentalist und Instrument. Die Instrumente erhalten ein Bewusstsein: „The hammers of the piano know what happens next“ (S. 175 f.), der Harfe wird wie Adam Leben eingehaucht, und die Instrumentalisten werden zu Klangkörpern: „The trumpeter [...] cracks his knuckles.“ (ebd.) Identitäten scheinen austauschbar und fließend: Der Trompeter ist ein Oboist und der Taktstock ein Buttermesser, das an ein Skalpell erinnert. In diesem musikalisch evozierten Zustand der Entgrenzung scheinen tatsächlicher Kontakt und Verschmelzung, Verständigung und Liebe denkbar. Statt einer Begegnung mit der traumatischen Vergangenheit ermöglicht Musik hier – wie Ariels Klezmerspiel in Rosenbaums Roman – einen utopischen Ausblick auf eine Welt der Liebe und Versöhnung. Sie fungiert als magischer Lebenshauch eines Ausnahmezustandes, an dessen Ende sich der Taktstock zurückverwandelt und Welt bzw. Bühne wieder ein lebloser, finsterer Raum wird: „*The conductor drops his baton, his butter knife, his scalpel, his Thora pointer, the universe, blackness.*“ (S. 177).

8.2.2 Musik und Gleichschaltung

Das „Magische“ der Musik, „die Verwandlung des mühsamen Alltags zum Fest, die Verzauberung des Menschen durch den Klang“²⁷⁴ hat seine Kehrseite: Die musikalisch evozierte Durchlässigkeit und Austauschbarkeit von Identitäten, von Fiktion und Fakt, Vergangenheit und Gegenwart spielt zugleich der Vereinnahmung und Synchronisierung zu. Eine solche „synchronisierende“ Funktion, die schon Bukiet mit seinem „Todesjodie“ problematisiert hatte, kommt der Musik auch in Jonathans Trachimbrod-Chronik zu. Der „CHORUS OF THE DIAL WALTZ SONG FOR SOON-TO-BE-MARRIED-MEN“ macht, begleitet von einem Geigenseptett – einer sehr ungewöhnlichen Form des Ensembles –, noch den intimsten Bereich des Privaten, das Sexuelle, zu einer öffentlichen Angelegenheit:

²⁷⁴ Peter Paul Kaspar (2008) 62.

*Ohhhhhhh, gather group, [insert groom's name]'s here,
Well groomed he'd better be, his wedding's near.
One great hand he's been dealt.
[insert bride's name] 's a girl to make you loosen your belt.
Sooooooooo kiss his lips, smell his knees,
Beg please for prolific birds and bees.
May you be happily
Wed, then off to bed, for ohhhhhhh ...[Repeat from beginning, indefinitely]. (S.
120)*

8.2.3 Autonome Musik

So wie Musik die Tendenz hat, Individuelles zu nivellieren, ermöglicht sie auch dessen Behauptung. Die Subjektivität des musikalischen Erlebens erlaubt Jonathans Ur-Ur-Ur-Ur-Ur-Urgroßmutter Brod eine Umdeutung der gesungenen Obszönitäten und Beschimpfungen ihres Mannes in Zärtlichkeiten: „[...] which didn't mean what they said, but spoke in harmonics that could be heard only by his wife: *I'm sorry that this has been your life. Thank you for pretending with me*“ (S. 138). Und nicht nur das: Zugleich bietet die abwesende Klanglichkeit der musikalischen Bezugnahmen dem Text und seinen Charakteren den Raum, der Vereinnahmung durch die Gesellschaft oder durch den Autor und Leser zu trotzen.

Jonathan räumt seiner Protagonistin die Einzigartigkeit und Irrationalität subjektiver Erfahrungen ein. Das harmonisierende, synchronisierende Moment der Kultur empfindet sie als schmerzhaft und zwanghaft, das Konsonante dissonant und das Dissonante konsonant. Die Wirklichkeit ist für sie Anlass zu 613 Formen der Traurigkeit, nicht weil sie so unharmonisch wäre, sondern weil sie eine Harmonie behauptet, die Brod falsch und „unwahr“ erscheint. „Wahr“ ist, was schmerzhaft und bruchstückhaft bleibt. Jonathan erzählt vom Eheleben von Brod und dem Kolker, das eine tragische Wendung nimmt, als der Kolker nach einem Unfall unberechenbar und gewalttätig wird. Um Brod vor den Übergriffen ihres Mannes zu schützen, ziehen die Eheleute in getrennte Schlafzimmer. Durch ein Loch in der Wand betrachten sie einander, tauschen Botschaften aus und singen einander Lieder vor (vgl. S. 137). Nach dem Tod ihres Mannes erkennt Brod, dass die Bruchstücke, die durch die kleine Öffnung wahrgenommen werden konnten, das Wesentliche waren: „The hole is no

void; the void exists around it“ (S. 139). Teil dieses „Wesentlichen“ ist ein „Schlaf“-Lied, das der Kolker für seine Frau gesungen hatte:

*Weep not, my love,
Weep not, my love,
Your heart is close to me.
You fucking bitch,
Ungrateful cunt,
Your heart is close to me.
O, do not fear,
I'm nearer than near,
Your heart is close to me.
I'll gouge your eyes
And pound your fucking head,
You fucking bitch whore,
Your heart is close to me. (S. 137)*

Was als Schlaflied beginnt, wird bald zur kruden Beschimpfung. Es bezeugt sowohl Liebe und Sehnsucht als auch die unbeherrschte Aggression und Brutalität seines Sängers. Sein Stimmungsverlauf spiegelt sich in Wortwahl und Metrik. Auf nichts, schreibt Hesse,²⁷⁵ „reagieren Hörer empfindlicher als auf metrische Ungenauigkeiten“, und hier machen rhythmische Verstöße gegen den vorherrschenden 2/4-Takt den zunehmenden Kontrollverlust dessen spürbar, der immer wieder vom Beschützer zur Bedrohung wird. Ähnlich beunruhigend wirkt die zunehmende Unvereinbarkeit von Metrik und Ausdruck: Auf anfängliche Korrespondenz (regelmäßiger Zweivierteltakt und beruhigende Worte: „*Weep not, my love,/ Weep not, my love,/ Your heart is close to me.*“) folgt extreme Divergenz (regelmäßiger Rhythmus und disruptive Beschimpfungen: *You fucking bitch,/ Ungrateful cunt,/ Your heart is close to me*“) und schließlich eine Entsprechung, deren Stimmung im krassen Gegensatz zur anfänglichen Stimmung des Liedes steht (Abweichung vom Versmaß und krude Beschimpfungen: „*I'll gouge out your eyes/ And pound in your fucking head,/ You fucking bitch whore*“). Andere klangliche Parameter wie Harmonik und Melodie lassen sich aus dem Text allerdings nicht erschließen. Die musikalische Erfahrung bleibt also unvollständig und spiegelt so in gewisser Weise die Bruchstückhaftigkeit, die auch die Verständigung zwischen Brod und dem Kolker ausgezeichnet hatte.

²⁷⁵ Horst-Peter Hesse (2003) 147.

[...] we came after them and our lives no longer have any meaning.²⁷⁶ Es scheint, als wären Tod, Trauma und Schmerz Synonyme für Wahrheit und Relevanz geworden.

Aber was hat das mit Musik zu tun? Jonathan gelingt es, mit Hilfe von Musikalisierungen sowohl eine verordnete Harmonisierung als auch eine schmerzhaft Dissonanz spürbar zu machen. Innerhalb seiner märchenhaft-absurden Shtetlwelt geben sie Auskunft sowohl über die Synchronisierungs- und Anpassungszwänge der heutigen Gesellschaft, die sich hier leicht erkennbar spiegelt, als auch über den Schmerz und die Sehnsucht der dritten Generation. Jonathans Musikalisierungen lassen eine Welt lebendig werden, die unwiederbringlich verloren schien. Überhaupt nicht nahtlos knüpfen sie an jene vernichtete Kultur an, der sie die Kritik an der heutigen Gesellschaft einschreiben.

8.3 Zusammenfassung

Rohr und Gross schreiben, Foers „series of compulsive repetitions, restatements, and compensatory mechanisms surrounding a central absence that can only be evoked with difficulty“ folgten den Mustern, die Theoretiker „from Shoshana Felman to Dominik LaCapra“ beschrieben hätten.²⁷⁷ Als Beleg führen sie Listas Zeugnis an. Dabei ist Listas Zeugnis zwar zentral für den Roman, aber in keiner Weise repräsentativ – weder in Bezug auf Ästhetik noch auf die Art des Zeugnisses, das er schaffen will. Wie schon Lanzmann, Rosenbaum und Bukiet will Foer die zwangsläufige Vermitteltheit, die Gegenwärtigkeit des eigenen Blicks nicht überwinden, sondern herausstellen. Die „narrative loops, stories and plays within the stories“²⁷⁸ des restlichen Romans zielen auf eine andere Form der Begegnung: Sie involvieren den Leser, wie Codde schreibt, in die „historical reconstructive activity“:

[...] the reader is confronted with layer upon layer of discourse, layers that are contradictory and even mutually exclusive, and the upshot of these textual strategies is that the reader is placed in a position analogous to that of the third generation when we desperately try to reconstruct what happened in the novel's fictional universe.²⁷⁹

²⁷⁶ Nadine Fresco (1981) 423.

²⁷⁷ Rohr und Gross (2010) 93.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Philippe Codde (2010) 68.

Mit seiner umfassenden narrativen Selbstreflexivität lädt *Everything Is Illuminated* den Leser ein, die Erfahrung derer zu teilen, die in den Berichten der Überlebenden vergebens deren traumatische Vergangenheit suchen, sich gemeinsam mit Brods Ziehvater Yankel und dem Erzähler zu wundern: „Where was the tremor in the script?“ (S. 44). Musik bleibt daher auch so lange stumm, wie sich in ihr eine Erinnerung artikulieren könnte, die dem Autor unzugänglich ist. Solange es noch um die Rekonstruktion des Holocaust geht, bleibt Musik ausschließlich Gegenstand der metatextuellen Diskussion.

Es ist bezeichnend für Foers aufmerksames Auseinanderhalten von „Memory“ und „Postmemory“, dass er sich nur auf der fiktionalen Spielwiese Trachimbrods erlaubt, die Vorzüge und Gefahren eines musikalischen Reenactments auszutesten. Die Wirkung, die Musik hier performativ entfalten kann, oszilliert zwischen Selbstbehauptung und sozialer Synchronisation, Vereinnahmung und Entgrenzung, Vergangenheit und Gegenwart. Sie fungiert als Lebenselixier einer fiktionalen Shtetl-Welt, als quasi magisches Medium der Liebe und Verständigung, als Instrument sozialer Vereinnahmung und als Bereich, in dem das Individuum seine subjektive Wahrnehmung behaupten kann. Jonathan bringt diese fabelhafte Welt zum Erklingen. Er löst das Versprechen Rosenbaums ein und hat als Vertreter der dritten Generation seine eigene Stimme gefunden.

9 Jonathan Littells *Les Bienveillantes*: Musikalischer Einspruch

Der europäische Gedenkdiskurs ist anders verlaufen als der amerikanische. Das Ausmaß der amerikanischen Gedenkkultur übertrifft das der europäischen bei weitem. Der Grund ist, dass die USA nur marginal in das Verbrechen des Holocaust verstrickt waren. Dagegen gibt es kaum einen europäischen Staat, der an der Vernichtung der Juden nicht auf die eine oder andere Art beteiligt gewesen wäre. Die Deutschen als Verursacher und Vollstrecker fanden willige Helfer, wo immer sie hinkamen: Die Achsenmacht Italien, das Königreich Ungarn, Rumänien, die Slowakische Republik, das unabhängige Kroatien und die Ukraine kollaborierten in großem Stil mit dem Deutschen Reich – nicht zuletzt, weil sie den deutschen Antisemitismus teilten.

Auch Frankreichs Vichy-Regierung verfolgte eine dezidiert antisemitische Politik. Sie erlaubte antisemitische Propaganda, verfolgte und internierte alle ausländischen Juden und erließ am 3. Oktober 1940 mit dem *Statut des Juifs* die rechtliche Grundlage zur Verfolgung und Entrechtung der jüdischen Bevölkerung. In *Vichy et les juifs* (1981) gehen die Historiker Robert Owen Paxton und Michael Marrus davon aus, dass die antisemitische Politik Vichys weitgehend unabhängig und ohne den Druck der deutschen Besatzungsmacht entstanden war. Ähnlich sieht es Michael Mayer (2016). Tal Bruttman, Laurent Joly und Barbara Lambauer (2012) sind der Meinung, Vichy hätte gehandelt, um den deutschen Maßnahmen zuvorzukommen. Es habe, schreiben sie, quasi ein „Wettrennen“²⁸⁰ stattgefunden. Unbestritten ist, wie Michael Mayer schreibt,²⁸¹ dass der starke politische Antisemitismus, der „jüdische Mediziner und Juristen als unliebsame Konkurrenten“ betrachtete und „schon seit langem die 'Säuberung' der Verwaltung von Juden“ forderte, in der französischen Rechten der 30er Jahre eskalierte.

Nach dem Krieg wurde diese übereifrige Kollaboration weitgehend verdrängt. Unmittelbar nach der Befreiung wurden „Säuberungen“ durchgeführt, bei denen vermeintliche und tatsächliche Kollaborateure und Anhänger hingerichtet und Frauen wegen sexueller Beziehungen zu Besatzungssoldaten kahlgeschoren und nackt zur

²⁸⁰ Tal Bruttman, Laurent Joly und Barbara Lambauer (2012) 359.

²⁸¹ Michael Mayer (2016) 155.

Schau gestellt wurden. Anschließend wurde der Mythos gepflegt, ganz Frankreich sei eigentlich im Widerstand gewesen, oder wie Michael Mayer schreibt:

Die Historiographie tendierte in Frankreich lange dazu, eine Kontinuitätslinie der Nationalgeschichte von der Französischen Revolution über die Dritte Republik bis zur Nachkriegszeit zu ziehen. Das Vichy-Regime wurde dabei viel zu gerne als unbedeutende Nebenlinie einer von der Résistance geprägten, glorreichen Geschichte Frankreichs gesehen.²⁸²

Erst im Juni 1995 räumte der damalige Staatspräsident eine Mitverantwortung von Franzosen an den Deportationen und dem Mord an den europäischen Juden ein.

Frankreich ist kein Einzelfall. Insgesamt entwickelte sich die europäische Gedenkkultur nur langsam, auch weil die Täter oft Mitglieder der eigenen Familie waren, deren Andenken man reinwaschen wollte, vor allem aber weil ein Schuldeingeständnis spürbare Folgen für den jeweiligen Staatshaushalt, die Besetzung wichtiger Posten und für das Nationalbewusstsein gehabt hätte. Daher konzentriert sich der europäische Gedenkdiskurs weniger auf die Opfer als auf die Täter und ist von dem Bemühen, deren Schuld zu relativieren oder ganz zu leugnen, geprägt. Er umfasst die unterschiedlichsten apologetischen Strategien. Zu ihnen zählen die entlastende Differenzierung, die besagt, dass nicht jedes Mitglied der SS, der Wehrmacht, der NSDAP et al. ein Nazi gewesen sei, ebenso wie der Versuch, aus Tätern Opfer zu machen. Die Entdeckung des deutschen Leides war, anders als etwa Sebald in seinem Buch „Luftkrieg und Literatur“ (2001) behauptet, nie ein Tabu. Der Mythos von einer Diktatur, die die deutsche Bevölkerung verführt und missbraucht hat, ist ebenso alt wie der Versuch, das Leid, das den Deutschen durch Bombardierung und Vertreibung entstanden ist, seines historischen Kontextes zu entreißen und gegen das der im Holocaust und Weltkrieg getöteten Nicht-Deutschen abzuwiegen. Schließlich gibt es einen universalistischen Ansatz, der mit der menschlichen Natur und einem dubiosen Begriff des Bösen arbeitet und von vergangenen Verbrechen nur wissen will, wie man zukünftige verhindern kann.

Jonathan Littell steht klar in dieser Tradition. Seine jüdischen Großeltern sind Ende des 19. Jahrhundert von Russland in die USA ausgewandert. Er selbst ist in New York geboren, in Paris zur Schule gegangen und hat in Yale studiert. Sein Schreiben haben

²⁸² Ebd. 151.

weder Familiengeschichte noch jüdische Identität inspiriert. In einem Interview mit dem Journalisten André Müller (2008) sagt er: „Ja, mich interessierten die Mörder, nicht die Opfer. Das hat manche erstaunt, weil ich Jude bin. Aber ich schrieb dieses Buch als Mensch, nicht als Jude.“ Ausgangspunkt seines Romans und ihres Helden, des SD-Mannes Max Aue, waren Aufenthalte in Krisengebieten wie Bosnien, Afghanistan und Tschetschenien und Fragen wie:

Wie kann man Massenmorde organisieren? Schon dass eine Person eine andere tötet, kommt mir seltsam vor, abwegig. Oder dass während unseres Gesprächs jemand in einem Keller einen anderen Menschen foltert. Dabei bin ich Menschen begegnet, die das tun, Menschen, die mit ihren eigenen Händen gemordet haben. Aber es kommt mir nach wie vor merkwürdig vor, dass in ihren Köpfen dennoch Platz ist, ihre Kinder zu lieben, ihre Familie – und dann foltern sie wieder ihresgleichen und die Kinder von ihresgleichen. Ich habe versucht, das zu analysieren und mit den Augen von Max zu sehen, und er selbst versucht, diejenigen zu verstehen, die ihn umgeben.

Littell interessiert weder, was vorgefallen ist noch wie die Opfer, die Überlebenden und ihre Nachkommen sich fühlen, und auch nicht, wie man vom Holocaust berichten kann. Ihn interessiert, was Menschen im Namen von Staaten und anderen Institutionen zu Mördern werden lässt. Er schreibt über den Holocaust. Er könnte aber genauso gut über den Gulag, den Genozid an den Armeniern, Guantanamo oder ISIS schreiben. Dieser Ansatz unterscheidet nicht nur Littells Roman von den anderen hier behandelten Holocaustdarstellungen, sondern letztlich auch den europäischen vom amerikanischen Gedenkdiskurs.

9.1 Die Kritik

Doch stellt der Einfall mit dem Henker von der Ukraine, vom Kaukasus und von Auschwitz, der zugleich Jonathan Littell ist, stellt diese Kopplung nicht zugleich den Genie- und Staatsstreich Ihres Buches dar, das, was seine explosive Neuheit ausmacht?

(Pierre Nora im Gespräch mit Jonathan Littell über dessen Roman *Les Bienveillantes*)

Jonathan Littells Roman *Les Bienveillantes* ist einer der literarischen Skandale der letzten Jahre. 2006 löste sein Erscheinen Entrüstung in den französischen Feuilletons aus. 2008, als das Buch unter dem Titel *Die Wohlgesinnten* in deutscher Übersetzung auf den Markt kam, in den deutschen. Für Shoah-Regisseur Claude Lanzmann lag das

Anstößige des Romans darin, „die Sprache der Henker erfunden“ zu haben, weil, so Lanzmann, die Henker „überhaupt nicht“ sprächen.²⁸³

Diese Kritik überrascht. Die Beschäftigung mit den Tätern ist nicht neu. Kulturwissenschaftler, Soziologen und Historiker wie Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, Helmuth Lethen, Daniel Jonah Goldhagen oder Klaus Theweleit hatten sich mit dieser Frage lange vor Littell befasst. Ihnen war es darum gegangen, was „ganz normale“ Deutsche bzw. Schreibtischtäter wie Adolf Eichmann bewegt hatte, die grausamsten Verbrechen zu begehen, und in diesem Rahmen auch um ihr Denken, ihre Wahrnehmung, ihr Verhalten und ihre Sprache.

Littell hat die Sprache der Henker nicht erfunden. Sein Erzähler, der SD-Mann Max Aue, spricht, denkt und fühlt genauso, wie Lethens und Thewelets typischer „Mann zwischen den Weltkriegen“. Seine Perspektive ist die der „kalten Persona“, die Helmut Lethen 1994 in seinen *Verhaltenslehren der Kälte* beschrieben hatte: Sein „gepanzelter Blick“ sieht nichts, was sich seinem „Begriffs-Realismus“ und seiner „Klassifizierungswut“ nicht unterwerfen ließe: Aue kennzeichnen dieselbe Kälte und Empathielosigkeit. Er betrachtet sich und seine Umwelt mit einem „regard exterieur“, durch eine „caméra critique“ (S. 414).

Doch anders als Lethen stellt Littell die Frage nach der Täterpersönlichkeit, nicht historisch, sondern universell und überzeitlich. Er kreiert einen deutschen Täter, der ihm auffällig ähnlich ist, der seinen Geburtstag, seine totalitarismustheoretischen Ansichten, seinen Wunsch, Klavierspielen zu können, vor allem aber seinen Musik-, Kunst- und Literaturgeschmack weitgehend teilt. Dabei stellt er die Frage, was ihn von Aue unterscheidet, sowohl apologetisch als auch warnend: Statt die Täter der Vergangenheit zu entlasten, ruft er sich selbst und seine Zeitgenossen zu Wachsamkeit und Selbstkritik auf. Und er stellt klar, dass Kunst und Bildung kein Garant für Humanität und Empathie sind. Im Gegenteil. Aue gelingt die Legitimation seiner Verbrechen und Morde über den Verweis aufs Ästhetische. Immer wieder distanziert er sich von der Brutalität, an der er sich beteiligt, indem er deren Opfer, in diesem Fall eine ermordete Partisanin, als ästhetische Phänomene zu betrachten vorgibt:

²⁸³ Claude Lanzmann (2007a).

Ses cheveux rêches formaient une crête de méduse autour de sa tête et elle me semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges. (S. 171)²⁸⁴

Auf diese Weise gelingt es ihm, unmenschliche Verbrechen in die Wiederherstellung einer ursprünglichen leblosen, ästhetischen und schicksalhaften Ordnung umzudichten, zur sublimer Schicksals- und Naturerfahrung, zu einem Unglück ohne Täter zu erklären:

Leur sort, ç'avait été l'amertume d'une fosse commune, leur festin de funérailles, la riche terre d'Ukraine emplissant leur bouches, leur seul Kaddish, le sifflement du vent de la steppe. Et le même sort se tramait pour leurs coreligionnaires de Kharkov. (S. 165)²⁸⁵

Dass diese Sprache unerträglich ist, ist nicht Littells Schuld. Die Sprache der Täter *ist* unerträglich. Nicht nur, weil sich in ihr vollkommene Empathielosigkeit ausdrückt. Für viele deutsche Kritiker liegt der Affront des Buches darin, dass Aue weder dumm noch bildungsfern erscheint. Klaus Harprecht²⁸⁶ schreibt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, dass sich „in der SS kein Intellektueller von solch krimineller Energie und kein Mörder von solcher Kultiviertheit“ wie Aue befunden habe. Littells kultivierter Nazi zeuge von „französische[n] Klischees“²⁸⁷ oder, wie Iris Radisch²⁸⁸ in ihrer Kritik in der *Zeit* schreibt, den „Nachtgewächse[n] des französischen Diskurses“, die kaum etwas „zur Lösung der schmerzlichen Frage“ beitragen, „was genau unsere Großväter zu Mördern gemacht hat“. Dabei belegt die kalte Ästhetik der Werke Leni Riefenstahls und Ernst Jüngers, dass Aues skandalös erscheinende ästhetische Wahrnehmung menschlichen Leids keine französischen Klischees, sondern deutsche Realitäten waren. Wie sonst könnte Ernst Jünger den Anblick des brennenden Paris bei einem Glas Burgunder genießen, wie er es in *Strahlungen II*²⁸⁹ beschrieben hat? Es gibt eine Stelle in *Les Bienveillantes*, in der Littell direkten Bezug auf diese Passage nimmt: Auch Aue versucht, feine Lebensart und Mord zu überblenden, als er die

²⁸⁴ S. 256: „Ihr struppiges Haar umstand ihr Gesicht wie das Haar der Meduse, und sie erschien mir unsagbar schön, im Tode zu Hause wie eine Madonnenstatue, Notre-Dame-des-Neiges, Unsere Liebe Frau vom Schnee.“

²⁸⁵ S. 247: „Ihr Schicksal war die Bitternis eines Massengrabs, ihr Leichenmahl ein Mund voll fetter ukrainischer Erde, ihr Kaddish das Heulen des Windes über der Steppe. Und das gleiche Schicksal zeichnete sich für ihre Glaubensbrüder aus Charkow ab.“

²⁸⁶ Klaus Harprecht (2008).

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Iris Radisch (2008).

²⁸⁹ Ernst Jünger (1995).

Schüsse, mit denen während einer Party Odilo Globocniks die Häftlinge des angrenzenden KZs ermordet werden, mit dem „*pop! pop! de bouteilles de champagne qu'on débouche*“ (S. 554)²⁹⁰ vergleicht. Mit solchen Referenzen stellt sich Littell allerdings nicht in die Tradition Jüngers und Co., sondern spricht einen kritischen Kommentar zur Erzählweise seines Erzählers sowie zu dessen amoralischem Ästhetizismus. Littells Narrativ weist im Gegensatz zu Jüngers und Riefenstahls Brüche auf. Einmal, indem seine ästhetische Verklärung nicht nur im „ehrenthaft“ Militärischen, sondern auch im obszön Sexuellen Anwendung findet. Dann indem er seine kultiviert-distanzierte Betrachtungsweise durch krasse splatterhafte und pornografische Passagen unterbricht. Pierre Nora spricht von „Hyperrealismus“,²⁹¹ Thomas Steinfeld (2008) von „totale[m] Realismus“, Alexandra Senfft (2008) behauptet, Littell wolle über diese brachiale Darstellungsweise den „emotionale[n] Bezug zur Geschichte“ herstellen, und auch Volker Weidermann (2008) findet, dass die drastische Darstellung den Massenmorden eine besondere „Gegenwärtigkeit“ verleiht.

Allerdings artikuliert sich in der Drastik dieser Ausführungen weniger die Stimme der Opfer als genau die radikale Entkopplung von Wahrnehmung und Emotion, die Kombination von sinnlicher Stimulation und absoluter Gefühllosigkeit, mit der die „kalte persona“ sich am wohlsten fühlt. Die Drastik macht also weniger den Schmerz der Opfer als die Sensationslust des Täters spürbar.

Eben in diese Richtung zielt vermutlich auch Lanzmanns eigentlicher Vorwurf: Das Problem ist nicht, dass hier ein Täter spricht, sondern dass sonst niemand spricht. Diese narrative Allmacht des Täter-Erzählers beunruhigt auch Sylvain Bourmeau, der schreibt, dass der Roman nicht „den kleinsten Raum für Autor und Leser“ lasse.²⁹² Ob dem tatsächlich so ist, das wird im Zentrum der folgenden Analyse stehen.

9.2 Das „gepanzerte“ Gehör

Littells Holocaustroman weist der Musik bzw. der Musikalisierung eine zentrale Rolle zu. Seine Kapitelüberschriften: Allemande, Courante, Gigue et al., rücken den Roman in die Nähe einer barocken Suite, also einer Sammlung von Tänzen, wie man sie etwa in Bachs Klavierwerken findet, und zugleich ziehen sich Anspielungen,

²⁹⁰ S. 842: „Dieser seltsame Zustand dauerte an, bis ich zwei Schüsse hörte, in einiger Entfernung, kaum hörbar, wie das gedämpfte *pop! pop!* von Champagnerkorken.“

²⁹¹ Jonathan Littell und Pierre Nora (2008) 37.

²⁹² Sylvain Bourmeau (2006).

Beschreibungen und Diskussionen über bestimmte Komponisten, Musikstücke und Interpretationen wie ein roter Faden durch das Buch.

Aue liebt Musik, besonders die des Barock. Er besucht Konzerte, kauft Platten, bekundet wiederholt den Wunsch, Klavier spielen zu lernen, und führt Gespräche über Musik und musikalische Vorlieben. Dabei hört Aue nicht besser, als er sieht. In seiner musiksoziologischen Schrift *Dissonanzen*²⁹³ entwirft Adorno eine mitunter sehr spekulative Typologie musikalischen Verhaltens in der verwalteten Welt und darunter findet sich auch der Ressentiment-Hörer, dem Lethens „gepanzelter Blick“ und vor allem Aue in vielem entspricht.

Hat Littell diese Schrift gelesen? Ein Indiz könnte sein, dass sich neben dem Ressentiment-Hörer ein weiterer Hörer-Typ im Roman findet: Der hobbymusizierende Schreibtischtäter Eichmann ist unverkennbar ein „emotionale[r] Hörer“: ein sturer Berufsmensch, der in einem Bereich, der für sein „Leben konsequenzlos bleibt, Kompensation für das such[t], was [er] sich sonst versagen“²⁹⁴ muss. Eichmann attestiert der romantischen Musik: „[...] cela me bouleverse parfois, oui, cela m’entraîne hors de moi-même“ (S. 517)²⁹⁵ und hofft, auch der Umwelt werde einleuchten, dass, wer Brahms möge und Bach zu „sec“ („trocken“) und „calculé“ („berechnend“) finde: „Stérile, si vou voulez, très beau, bien sûr, mais sans âme“ (S. 517),²⁹⁶ gar kein fühlloser Kerl sein könne.

Aue hingegen ähnelt dem als „krasser Gegenteil“ des „emotionalen Hörers“ beschriebenen „Ressentiment-Hörer“.²⁹⁷ Für ihn ist Musik kein Weg, dem „zivilisatorischen Gefühlsverbot, dem mimetischen Tabu“ auszuweichen; er erkürt dieses Verbot „geradezu als Norm der eigenen musikalischen Verhaltensweise“.²⁹⁸ „[S]cheinbar nonkonformistisch“²⁹⁹ artikuliert sich in Aues Missfallen an Otto Franks übertriebenen Legatos (vgl. S. 631 f. / S. 960 ff.) oder Eichmanns romantischem Schwelgen (vgl. S. 520 / S. 789) nur sein generelles Bedürfnis nach Gleichmut und (Unter-)Ordnung. In seiner Wahrnehmung von Musik spiegelt sich, was ihn zum SS-

²⁹³ Adorno (1973a).

²⁹⁴ Ebd. 186 f.

²⁹⁵ S. 785: „[...] die wühlt mich manchmal auf, ja sie reißt mich manchmal mit sich fort bis zur Selbstvergessenheit.“

²⁹⁶ S. 785: „Steril, wenn Sie so wollen, sehr schön, natürlich, aber ohne Seele.“

²⁹⁷ Adorno (1973a) 188 ff.

²⁹⁸ Ebd. 187

²⁹⁹ Ebd.

Mann prädestiniert: die infantile Sehnsucht danach, in einer ihm nicht durchschaubaren Struktur als kleines Rädchen zu fungieren. Indem er „ganze Musiksphären, auf deren Wahrnehmung es ankäme“ ausblendet, frönt er seiner Vorliebe für „Ordnungen und Kollektiven um ihrer selbst willen, mit allen sozialpsychologischen und politischen Konsequenzen“³⁰⁰ und erklärt die Musik zu einer „keimfreien Kunst“,³⁰¹ zu einem statischen, leblosen, mechanischen und vorgeblich „übermächtigen“ Formprinzip, das sich kaum noch vom Maschinengeräusch, wie dem der Weberei, die Aue nach dem Krieg betreibt, unterscheiden lässt:

J'aime me perdre un peu dans le claquètement monotone et syncopé qui domine l'espace, ce battement métallique à deux temps, obsédant. [...] puis un *catch-bar* [...] vient tenir et balancer de chariot avec un grand clappement hypnotique, d'avant en arrière. Les fils, guidés latéralement, par des *combs* en cuivre scellés sur du plomb, selon une chorégraphie complexe encodée par cinq ou six cents cartons Jacquard, tissent des nœuds. (S. 16 f.)³⁰²

Aue genießt die „chorégraphie complexe“, den stupiden Zweierrhythmus – der nicht zufällig an den Rhythmus militärischer Marschmusik erinnert – seiner Webstühle. Von ihm will er wie ein Webschiff erfasst, balanciert und geführt werden und in einen Zustand infantiler Verantwortungslosigkeit und Unschuld zurückfallen.

9.2.1 Musikalische Vorlieben

Littells Täterroman ist voll von nationalsozialistischen Musikliebhabern: Neben Aue hegen Eichmann, Aues Schwager, der fiktive Komponist Berndt von Üxküll und seine rechtsnationalen französischen Freunde eine große Leidenschaft für Musik. Und die meisten von ihnen sind der Meinung: „Au fond, il n'y a presque que Bach [...]“ (S. 457)³⁰³ und: „[...] il n'y a rien qui s'approche de Bach. Il est intouchable,

³⁰⁰ Ebd. 189.

³⁰¹ Ebd. 188.

³⁰² S. 17 f.: „Ich gebe mich gern ein wenig dem monotonen und skandierten Geklapper hin, das den Saal beherrscht, diesem metallischen Klopfen mit seinem Zweierrhythmus, der mich in seinen Bann zieht. [...] Ein Catch-Bar [...] greift diesen Schlitten, balanciert ihn aus und führt ihn mit einem lauten, hypnotisch wirkenden Schnalzen vor und zurück, vor und zurück. Die Fäden seitlich geführt, werden nach einer komplizierten Choreografie, die auf fünf- bis sechshundert Jacquard-Karten niedergelegt ist, von Combs, kupfernen Schützenlagern in Bleifassungen, verflochten.“ Die militärische Färbung, die die Weberei-Terminologie im Deutschen besitzt, hat sie im Französischen nicht.

³⁰³ S. 692: „Im Grunde genommen gibt es nur Bach [...].“

immense“ (S. 469).³⁰⁴ Woher kommt diese Vorliebe für Bach? Und warum war Bach der beliebteste Komponist der Nazis und avancierte unter ihrer Herrschaft zum Aushängeschild deutscher Kultur?

Eine Erklärung finden wir wiederum bei Adorno. In seinem Aufsatz „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“,³⁰⁵ bescheinigt er Ressentiment-Hörern wie Aue eine besondere Affinität zum Barock und vor allem zu Bach, weil sie sich nach Autorität sehnten. Sie, die „des Glaubens wie der Selbstbestimmung entwöhnt oder ihrer nicht mehr fähig“, hofften,

... den individualistischen Zustand kraft Setzung eines den Menschen übergeordneten, dem Dasein enthobenen, zugleich jedoch eindeutigen theologischen Inhalts entratenden, abstrakten Prinzips zu überwinden. Sie genießen die Ordnung seiner Musik, weil sie sich unterordnen dürfen.³⁰⁶

Aus ihrem konsequenten und komplexen Durchformtsein, ihrer klaren, strengen, fast mathematischen Struktur, glaubten „Ressentiment-Hörer“ schließen zu dürfen, die Bachsche Musik käme ihrem Bedürfnis nach Ordnung, Unterwerfung und Gefühlskälte nach.

Zugleich gelingt Aue über seine Verehrung Bachs, die Abgrenzung von Sentimentalisten wie Eichmann: Er positioniert Bach als Gegenpol einer angeblich schwelgerisch-obflächlichen Romantik. Das funktioniert allerdings nur, weil Aue all das unterschlägt, was in der Bachschen Musik keine reine Form ist und eine starke Affektivität besitzt. Er kann sich dem Formdiktat dieser Musik also erst unterwerfen, nachdem er sie seinerseits unterworfen hat.

Aue ist außerdem kein Freund der Moderne. Anders seine national-konservativen Freunde hingegen, die mehr von Musik verstehen als er. Allerdings müssen sie bestimmte Aspekte dieser Musik ignorieren. Aues französischer Freund Lucien Rebatet etwa behauptet, die Zwölftonmusik sei eine strenge Technik, die nicht nur *jedem*, sondern auch *allem* offen stehe:

Schönberg ne s'est jamais mêlé de politique. Et puis ses plus grands disciples, comme Webern ou Üxküll, sont bien des Aryens, non? Ce que Schönberg a trouvé, la série, c'est une potentialité des sons qui était toujours là, une rigueur

³⁰⁴ S. 711: „Es gibt nichts, was mit Bach zu vergleichen wäre. Er ist unerreichbar, übermenschlich.“

³⁰⁵ Adorno (1977b) S. 138.

³⁰⁶ Ebd.

cachée si tu veux par le flou des échelles tempérées, et après lui, n'importe qui peut s'en servir pour faire ce qu'il veut. (S. 469)³⁰⁷

Was Adorno als äußerste Konsequenz der „Objektivität“ des „Zwölfton-Konstruktivismus“ fürchtete, nämlich das Umschlagen der „absolute[n] Autonomie“ dieser Musik in ein „Heteronomes, in unaufgelöste, stoffhafte Selbstentfremdung“,³⁰⁸ wird von Rebatet und Üxküll geschätzt und zu ihrem Wesen erklärt. Für sie manifestiert sich in der Neuen Musik die letztlich reaktionäre Wiedereinführung der „reinen Form“. Dabei ist Schönbergs Musik hoch expressiv und politisch. Bereits in den zwanziger Jahren veröffentlichte er Schriften und Manifeste gegen den Nationalsozialismus und verlieh im Oktober 1938 in seinem *Vier Punkte Programm für das Judentum*³⁰⁹ der düsteren Vorahnung Ausdruck, der deutsche Antisemitismus könne nur zur vollständigen Vernichtung der sieben Millionen europäischer Juden führen.³¹⁰ Musikalisch reagierte er vor und nach 1945 mit einer Reihe zum Teil fragmentarisch gebliebener Kompositionen auf das Grauen und den Schrecken der Judenvernichtung. Am bekanntesten ist sicherlich die Kantate *Ein Überlebender von Warschau* von 1947, das Rebatet zum Zeitpunkt dieser Unterhaltung allerdings noch nicht kennen konnte.

Dass man Schönbergs Musik zumindest auch anders wahrnehmen kann, zeigt Adornos Insistieren auf der eklatanten Geschichtlichkeit der Neuen Musik, auf ihrem „dunkle[n] Drang“, der „von der Gewissheit [lebe], dass nichts an Kunst verbindlich gerät, als was vom historischen Stande des Bewusstseins, der dessen eigene Substanz ausmacht, von seiner ‚Erfahrung‘ im emphatischen Sinn, ganz gefüllt werden kann.“³¹¹

An einer anderen Stelle behauptet Aue, der im Radio gespielte Tango *Violetta* erinnere ihn an nichts als eine laue Sommernacht: an „le clapotis nocturne du fleuve, les lampions de la buvette, la légère odeur de sueur sur la peau d'une femme joyeuse“ (S.

³⁰⁷ S. 711: „Schönberg hat sich nie um Politik gekümmert. Und seine bedeutendsten Schüler, Webern, oder Üxküll zum Beispiel, sind doch Arier, oder? In Schönbergs Entdeckung, der Zwölftonreihe, offenbart sich eine Möglichkeit der Töne, die schon immer da war, eine Strenge, die, wenn du so willst, von der Unschärfe des temperierten Tonsystems verborgen wird. Nach ihm kann sich jeder dieser Technik bedienen und mit ihr machen, was er will.“

³⁰⁸ Adorno (1975) 195.

³⁰⁹ Arnold Schönberg (2017).

³¹⁰ Mit der Bitte um Veröffentlichung hatte sich Schönberg an Thomas Mann gewendet, der diese jedoch mit dem Hinweis, Schönbergs Vermutung resultiere aus Verbitterung und betreffe zudem eine inner-jüdische Angelegenheit, abgewiesen hatte.

³¹¹ Adorno (1975) 193 f.)

15).³¹² Der tragische Zusammenhang, auf den dieser von Othmar Klose (Musik) und Rudolf Lukesch (Text) geschriebene Schlager in Titel und Komposition verweist – die an Schwindsucht und sozialer Stigmatisierung sterbende Kurtisane in Alexandre Dumas' Roman und Verdis Oper –, stört das atmosphärische Tableau ebenso wenig wie die Tatsache, dass der Schlager aus dem Jahr 1935 stammt, als bereits alle Kunst und Kultur in Deutschland politisch war. Begünstigt wird Aues Hörweise noch dadurch, dass das Lied zwischen zwei Waschmittelwerbungen im Radio gespielt wird. Die Postmoderne, in der der Schlager Teil einer reinwaschenden, geschichtslosen Warenwelt wird, kommt der „kalten persona“ entgegen. Ganz im Sinne Adornos manifestiert sich in Aues Verhalten die Komplizität von Verdrängung und Kulturindustrie, die Kontinuität von Nationalsozialismus und Kapitalismus.

Aue, Üxküll und Rebatet stehen der Musik ebenso kalt und distanziert gegenüber wie den Opfern der deutschen Vernichtungspolitik. Sie reduzieren sie auf eine ungeschichtliche, amoralische und ausdruckslose Ordnung. Der Fakt, dass eine solche Repräsentation der Musik nicht gerecht werden kann, rückt auch Aues Darstellung anderer Sachverhalte und Begebenheiten in den Verdacht der Unzuverlässigkeit. Zudem gibt die Art der Verzerrung und Reduktion – die Unterschlagung des affektiven, subjektiven, menschlichen und moralischen Aspekts – Aufschluss über die Qualität dessen, was sonst noch unterschlagen worden sein könnte.

9.2.2 Ästhetisierung des Verdrängten

Seinem Bedürfnis nach Ordnung und Unterwerfung entspricht auch Aues Vorliebe für Programmmusik und Tonmalerei, die versuchen, die automimetische Bedeutung von Musik durch quasi begriffliche Eindeutigkeit zu ersetzen. Ihr Verhältnis zum Außermusikalischen ist ikonisch und indexikalisch.³¹³ Das beliebteste Motiv der Klangmalerei, der Vogelgesang, kennzeichnet drei musikalische Referenzen des Romans: Bruckners 7. Symphonie, Daquins *Coucou* und Jean Philippe Rameaus *Le Rappel des Oiseaux*. In allen drei Fällen dient die Klangmalerei sowohl der symbolischen Überführung des Automimetischen als auch der imitativen Transformation von Organischem in Ästhetisches. Rameaus galante Klavierminiatur spiegelt diese Bändigung zudem inhaltlich. Bei *Le Rappel des Oiseaux*, das macht

³¹² S. 15: „[...] das nächtliche Plätschern des Flusses, die Lampions der Buden und de[n] leichte[n] Schweißgeruch auf der Haut einer heiteren Frau.“

³¹³ Vgl. Karbusický (1986).

bereits das Tongeschlecht deutlich, handelt es sich nicht um den Frühling verkündendes Gezwitscher, sondern um die Verzweiflungsschreie im Käfig gehaltener Zier- und Singvögel, deren Leiber immer wieder gegen die Käfiggitter schlagen. Der Kontext, in dem Littell dieses Stück erwähnt, doppelt diese „Bändigung“: Aue bestellt die Noten von Rameaus Klagelied für seinen „Singvogel“, den kleinen jüdischen Klavierspieler Jakow (vgl. S. 109/158), dessen Tage, das ist allen klar, gezählt sind. Mit Rameaus galantem Klagelied gibt er dem Opfer eine Stimme, die nicht nur entmenschlicht, sondern auch leblos ist: die Stimme artifizierlicher Vögel.³¹⁴ In dieser distanzierten Form kann Aue den „Klagegesang“ seines jüdischen Opfers nicht nur aushalten, sondern genießen.

Tonmalerei erscheint bei Littell beispielhaft für die Komplizität des Ästhetischen mit dem unmenschlichen Verbrechen. Dasselbe gilt für die Synästhesie: Klaus Theweleit schreibt über Ernst Jünger, dessen „Bildung und die Bildung von ‚Wie‘-Sätzen“ sorgten dafür, dass „der ‚Schmerz‘ [...] fühlbar nie entsteht (jedenfalls nicht bei ihm)“.³¹⁵ Dasselbe gilt für Aues „Wie-Sätze“: Statt der Markierung traumatischer Brüche dienen sie der ästhetischen Verklärung des Mordens. Und: Es ist kein Zufall, dass er zur Stilisierungen seiner Verbrechen zum quasi überzeitlichen, ästhetischen Vorfall die Musik des Barock wählt, d.h. eine Musik, der er jeden Bezug zum Sozialen, Organischen und Aktuellen abspricht.

Solange Aue auf die Ermordung eines alten Juden warten muss, lässt er sich von der Schönheit der ihn umgebenden Natur überwältigen, die kaukasischen Bergketten, die ihn wiederum an eine Melodielinie Bachs erinnert:

C’était beau comme une phrase de Bach. [...] Les variations subtiles et infinies du bleu qui teintait les flancs devaient pouvoir se lire comme une longue ligne de musique, rythmée par les cretes. (S. 246)³¹⁶

Aues synästhetische Assoziationen haben nichts gemein mit den Synästhesien modernistischer Dichter, die glaubten, mit den Augen hören und mit den Ohren sehen

³¹⁴ Entsprechend verfährt Aue mit der im Roman prominenten Vogelmetapher, auf die er bei der Beschreibung seiner Opfer vorzugsweise zurückgreift – bei dem toten Mädchen in Charkow muss er an die Augen eines verletzten Vogels denken (vgl. S. 126/185), und umgekehrt erinnern ihn (S. 110/160) „les crailllements obsédants des corneilles faisaient“ („das nervtötende Krächzen der Krähen“) an „des cris de nourissons“ („das Schreien hungriger Säuglinge“).

³¹⁵ Klaus Theweleit (1995) 46.

³¹⁶ S. 398 f.: „Es war schön wie eine Phrase von Bach. [...] Die zarten, unendlich abgestuften Blautöne an den Berghängen mussten sich wie eine lange Melodiezeile lesen lassen, deren Rhythmus die Bergkämme bestimmten.“

zu müssen, um einer Realität gerecht zu werden, die sich konventionelleren Wahrnehmungsformen entzog.³¹⁷ Aues Synästhesie verfolgt die Unterschlagung der Realität. Die beschriebene Sensibilität gegenüber dem Naturschönen steht nur scheinbar im krassen Gegensatz zu seiner Gefühllosigkeit gegenüber dem Mann, dessen Ermordung er angeordnet hat. Tatsächlich ist sie deren Voraussetzung. Die feingeistige Assoziation von Natur und Hochkultur hilft ihm, sich von seinem mörderischen Handeln, von Schuldgefühlen und den anderen Schlächtern zu distanzieren. Mit Hilfe von Rameaus Gavotte betreibt Aue an anderer Stelle eine Schönung der Geschichte. Nichts, was Aue an der Ostfront erlebt hat, ähnelt dem leichten Galopp eines Rassepferdes:

Il y avait la *Gavotte à six doubles* de Rameau, et en regardant la page la musique vint tout de suite se dérouler dans ma tête, claire, allègre, cristalline, comme le galop d'un cheval de race lancé sur la plaine russe, en hiver, si léger que ses sabots ne font qu'effleurer la neige, ne laissant que la plus infime des traces. (S. 808)³¹⁸

Musik kann Gefühle von Harmonie und Versöhnung heraufbeschwören. Vor dem Hintergrund von Foers zukunftsweisender Märchenwelt gewinnt dieses Potential eine utopische Aussage. In der von Bukiet beschriebenen, in der Kontinuität von Auschwitz stehenden Gegenwart oder einer Vergangenheitserzählung, deren Erzähler, wie Aue, gewissenlos an militärischen Überfällen, an Partisanenhinrichtungen und am Holocaust beteiligt ist, wirkt dieses harmonisierende Potential verklärend. Mit ihm gelingt es, das reale Leid bzw. die Verantwortung für dieses Leid zu „übersehen“, auch indem scheinbare Verbrüderung beschworen wird:

Sur le quai, l'agitation avait cessé, les gens le regardaient et écoutaient, un peu étonnés, même ceux qui quelques instants plus tôt l'avaient traité avec dureté, saisis par la beauté simple et incongrue de cette chanson. [...] L'accordéoniste bloquait leur chemin et elles se coulèrent autour de lui comme un remous de mer contourne un rocher, tandis qu'il pivotait légèrement dans l'autre sens sans interrompre sa chanson, puis elles continuaient le long du train et la foule braissait et écoutait le musicien; [...] Cela semblait ne pas finir, après chaque couplet il en attaquait un autre, et l'on ne voulait pas que cela finisse. Enfin cela finit et sans même attendre qu'on lui offre encore de l'argent il continua

³¹⁷ Vgl. Ben-Horin (2007).

³¹⁸ S. 1230: „Als ich auf eine Seite von Rameaus Gavotte mit sechs Variationen sah, erklang augenblicklich die Musik in meinem Kopf, klar, heiter, kristallen, wie der Galopp eines Rassepferdes, das im Winter über die russische Ebene gejagt wird, so leicht, dass die Hufe nicht die leiseste Spur hinterlassen.“

son chemin vers le wagon suivant, et sous mes bottes les gens se dispersaient out reprenaient leurs activités ou leur attente. (S. 318)³¹⁹

Ähnlich wie Ariels Klezmerspiel bei Rosenbaum oder die Musik im Trachimbrod-Drama bei Foer beschreibt Aue eine musikalische Erfahrung, die kurzzeitig die Gesetze von Raum und Zeit aufhebt, einen Moment, in dem Musik alle Menschen zu Brüdern macht. Dieser Moment hat allerdings auch hier keinen nachhaltigen Effekt. Aus den Brüdern von eben werden schnell wieder Täter und Opfer. Diese Kurzlebigkeit denunziert das eskapistische Bedürfnis, das Aues Musikerleben motiviert. Denn solange sie klingt, erlaubt Musik Aue die Harmonisierung noch der erbärmlichsten Lebensbedingungen und des brutalsten Textes, wie im Falle des Kosakenliedes:

[...] que je connaissais pour l'avoir souvent entendue en Ukraine, celle dont refrain va si gaiement *O, i ty Galia, Galia molodaia...* et qui narre l'atroce histoire d'une jeune fille ravie par les Cosaques, ligotée par ses longues tresses blondes à un sapin, et brûlée vive. Et c'était magnifique. (ebd.)³²⁰

Kunst wird bei Aue gegen die Realität ausgespielt, sie bildet einen Raum, in dem konsequenzlos stattfinden kann, was eigentlich nicht gilt. Die durch Musik evozierten Gefühle von Liebe und Brüderlichkeit bleiben rein ästhetische Erfahrungen, deren Bedeutung einzig in ihrem temporären Wohlgefühl für den Einzelnen liegt, die aber keine Konsequenzen haben.³²¹

Auf Verklärung zielen auch die musikalischen Vergleiche, mit denen Aue sein inzestuöses Begehren beschreibt:

³¹⁹ S. 479: „Auf dem Bahnsteig hatte sich die Unruhe gelegt, die Menschen schauten und hörten zu, ein wenig erstaunt, selbst diejenigen, die ihn eben noch so unfreundlich behandelt hatten, waren ergriffen von der einfachen Schönheit dieses Liedes. [...] Der Akkordeonspieler stand ihnen im Weg, und sie flossen um ihn herum wie die Meeresströmung um eine Klippe, während er sich, ohne sein Lied zu unterbrechen, leicht wegdrehte, dann setzten sie ihren Weg fort, und die Menge rückte wieder zusammen, um dem Musikanten zu lauschen; [...] Der Gesang schien nicht enden zu wollen, nach jeder Strophe nahm er eine neue in Angriff, und man wollte auch nicht, dass es endete. Irgendwann war es doch vorbei, und ohne abzuwarten, ob man ihm noch mehr Geld gab, setzte er seinen Weg in Richtung des nächsten Waggons fort, und die Menschen unter mir zerstreuten sich, um ihre unterbrochenen Tätigkeiten wiederaufzunehmen oder weiter zu warten.“

³²⁰ S. 480: „Ich hatte es häufig in der Ukraine gehört, ein Lied, das den fröhlichen Refrain *Oi ty Galja, Galja molodaja* [...] hat, aber die schreckliche Geschichte eines jungen Mädchens erzählt, das von den Kosaken geraubt und, mit seinen langen blonden Zöpfen an eine Tanne gefesselt, bei lebendigem Leib verbrannt wird. Es war wunderbar.“

³²¹ Vgl. auch S. 207 / S. 311.

Et lorsque au réveil ce corps sous moi m'aurait entièrement absorbé, elle m'aurait regardé avec un sourire flottant, aurait écarté encore les jambes et m'aurait bercé en elle sur un rythme lent et souterrain comme une vieille messe de Josquin, et nous nous serions lentement éloignés du rivage, portés par nos corps comme par une mer tiède et étale et riche en sel, et sa voix serait venue chuchoter près de mon oreille, avec clarté et distinctement: „Le Dieu m'a faite pour l'amour“. (S. 828)³²²

Musik dient hier dazu, eine Inzestfantasie zum unschuldigen Ursprungsmythos umzudichten: Aue überblendet den sexuellen Akt mit seiner Schwester und die Sehnsucht nach einer Rückkehr in die mütterliche Gebärmutter: ins Fruchtwasser – „mer tiède et étale et riche en sel“ – und zum mütterlichen Herzschlag – „rythme lent et souterrain“. Die Musik Josquin des Prez' wird dabei auf ein archaisches Kolorit reduziert, auf einen vor-zivilisatorischen, amoralischen Raum, in dem Nietzsches „Unschuld des Raubthier-Gewissens“ herrscht.³²³ Auch an anderer Stelle schreibt Aue „l'âge de la pure innocence, faste, magnifique“ (S. 375)³²⁴ den Rhythmus einer Musik aus dieser Zeit, der Pavane, „élégant ou furieux“ (ebd.) zu. Dabei war die Pavane niemals „furieux“. Schließlich sollte sie, nach den Worten Thoinot Arbeaus', den langsam nebeneinander her schreitenden Königen und Fürsten Gelegenheit geben, „sich prunkend zu zeigen in ihren großen Mänteln und Staatskleidern“.³²⁵ Als der Tanz Ende des 16. Jahrhunderts aus der Mode kam, hoffte Arbeau wehmütig, „dass solche ehrbaren Tänze an Stelle der unzüchtigen und schamlosen, die man statt ihrer eingeführt habe, wieder erhoben werden möchten“.³²⁶ Doch der höfische und würdevolle Charakter dieser Musik hält Aue nicht davon ab, ihr die Wildheit zu attestieren, die die Nähe von Mensch und Tier ästhetisch „veredelt“. Scheinbar assoziativ sind diese Vergleiche darauf angelegt, Aues ungewöhnliche sexuelle Neigungen als wertvolle Überreste eines paradiesischen Urzustands erscheinen zu lassen.

³²² S. 1260: *Und wenn mich dieser Körper [der Körper von Aues Zwillingsschwester Una] unter mir beim Erwachen vollkommen in sich aufgenommen hätte, hätte sie mich mit ihrem unbestimmten Lächeln betrachtet, wieder die Beine gespreizt und mich in sich gewiegt, in dem langsamen, unterirdischen Rhythmus einer alten Messe von Josquin, und wir hätten uns langsam vom Ufer entfernt, von unseren Körpern getragen wie von einem warmen, stillen, salzigen Meer, und ihre Stimme hätte an meinem Ohr geflüstert, klar und deutlich: „Gott hat mich für die Liebe geschaffen.“*

³²³ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Werke, KSA 5, S. 275.

³²⁴ S. 567: „[...] das Alter reiner Unschuld, glücklich und paradiesisch“. In Kobers Übersetzung erhält die Stelle eine religiöse Färbung.

³²⁵ Thoinot Arbeau zitiert nach Taubert (1984) 61.

³²⁶ Ebd. 62f.

9.3 Die Rückkehr des Verdrängten

Immer wieder beteuert Aue, Gefühle wie Reue, Mitleid und Schuld nicht zu kennen. Doch im Laufe seiner Erzählung mehren sich die Anzeichen dafür, dass er nicht ganz so „kalt“ ist, wie er gern wäre. Schon im einleitenden Kapitel Toccata gesteht er, dass es, wenn er einmal Zeit zum Nachdenken habe, in seinem Kopf zu heulen beginne, „sourdement comme un four crématoire“ (S. 14).³²⁷ Die Geräusche der Vernichtung und des Krieges verfolgen ihn ähnlich wie die Golems bei Rosenbaum oder die titelgebenden Erinnyen Orests.³²⁸ Im antiken Mythos um die Artriden spielen diese Rachgöttinnen eine zentrale Rolle. Sie verfolgen Agamemnons Sohn Orest als Personalisierungen einer Schuld, die Orest mit der Ermordung seiner Mutter Klytaimnestra auf sich geladen hat, und treiben ihn schließlich in den Wahnsinn, bis Athene sich einschaltet und zwischen den Parteien vermittelt. Erinnyen sind personifizierte Gewissensbisse, rasende Vollstreckerinnen des Racheanspruchs der Ermordeten an ihren Mördern. Aue ist wie Orest ein Muttermörder, aber der Muttermord ist nicht sein einziges Verbrechen. Die Schuld, die sich so hartnäckig und laut meldet, dass er mehr und mehr den Verstand verliert, resultiert aus den Morden, die er beruflich begangen hat. Aues „Erynien“ verfolgen ihn – vor allem in Form von großem Lärm, der wie: „une chose folle, insensée, vivant sa propre vie, occupant l’air [...]“ (S. 355)³²⁹:

J’avais l’impression de me trouver au cœur d’un ouragan, une tempête non d’éléments mais de bruit pur, sauvage, tout le bruit du monde déchaîné. La pression des explosions, appuyait douloureusement sur les tympan, je n’entendais plus rien, j’avais peur qu’ils ne se rompent, tellement ils me faisaient souffrir. (S. 789)³³⁰

Unerträglich sind diese Geräusche, weil er sie mit seinen Verbrechen und ihren Opfern verbindet: In Luzk ist es das „immense bourdonnement, obsédant“ von „milliers de lourdes mouches bleues“ (S. 38)³³¹ über den Leichen, in Lemberg „des cris, des

³²⁷ S. 13: „[...] dumpf wie im Ofen eines Krematoriums.“

³²⁸ Zu Littells Umgang mit dem Atridenmythos und seinen dramatischen Bearbeitungen siehe Grethlein (2009).

³²⁹ S. 538: „[...] ein tollwütige[s], wahnsinnige[s] Geschöpf“, das „die Luft in Beschlag“ nimmt.

³³⁰ S. 1202: „Ich hatte das Gefühl, mich im Zentrum eines Orkans zu befinden, eines ungeheuren Aufruhrs nicht der Elemente, sondern eines reinen, ungezähmten Lärms, des geballten Lärms einer entfesselten Welt. Der Druck der Explosionen lastete schmerzhaft auf dem Trommelfell, ich hörte nichts mehr und hatte Angst, dass es zerrissen würde, so weh tat es mir.“

³³¹ S. 51f.: „Tausende von dicken blauen Fliegen [...].“

hurlements sauvages“ (S. 52)³³² der Juden, in der Erinnerung „les gémissements des gens aux membres arrachés comme les pattes d’un insecte par un petit garçon curieux“ (S. 14).³³³ Aues *gepanzerte* Wahrnehmung versagt, weil diese Laute ihre nachträgliche Umdeutung und Klassifizierung auszuschließen scheinen. Angesichts des unkontrollierbaren affektiv-assoziativen Potenzials des Lärms verspricht nur die Stille Erlösung. Ihren Höhepunkt erreicht Aues Verdrängung, als er in Stalingrad sein Gehör verliert (vgl. S. 382/579) und mit den Geräuschen der Vernichtung jeder Hinweis auf sie verschwunden scheint.

Zunehmend hat aber nicht nur Lärm, sondern auch Musik, die ja sonst der Ästhetisierung und Distanzierung der Wirklichkeit dient, eine verstörende Wirkung auf ihn. Bei seinem Besuch in Lemberg trifft er auf eine Gruppe Ukrainer, die ihrer überschwänglichen Freude über die Ermordung der Juden mit Volksweisen Ausdruck verleiht. Die lebhafteste Akkordeonmelodie, die „ausstôt“ einfallenden „dizaines de voix“, die Geige, die „par défaut d’archet, il grattait les cordes comme une guitare“, und der Zuschauer, der Aue am Ärmel zerrt und ihm „d’un air exorbité“ zuschreit: „*Yid, Yid, kaputt!*“ (S. 50)³³⁴ – das Plötzliche, Schnelle, Rasende, Chaotische und Unkultivierte der Szene löst bei Aue Unbehagen aus, weil er ahnt, dass sich die Verbrechen, die er selbst täglich unter dem Schein von Ordnung und Ratio verübt (vgl. S. 82/117, S. 565/858), vielleicht nicht grundlegend von denen der Ukrainer unterscheiden.

Als sich der Krieg seinem Ende neigt, ist es nicht mehr nur die wild dargebotene, fremde Volksmusik, sondern die barocke Fugenform, die Verdrängtes beschwört: Im vorletzten Kapitel, *Air*, erreicht Aues Dissoziation ihren Höhepunkt. Während einer „gefühlte 500seitige[n] Masturbations-, Selbstpenetriierungs- und Fäkalorgie“³³⁵ beschmutzt er genüsslich das geschmackvolle Herrenhaus seines Schwagers Üxküll und verliert dabei zusehends nicht nur die Selbstkontrolle, sondern auch die Fähigkeit, Wirklichkeit, Erinnerung und Traum auseinander zu halten. Aues rasant zunehmende

³³² S. 71: „[...] Schreie, ein wildes Gebrüll [...].“

³³³ S. 13: „[...] das Stöhnen der Menschen, denen die Bombe die Gliedmaßen abgerissen hat, wie ein neugieriger Bub Insekten die Beine ausrupft [...].“

³³⁴ S. 68: „Hinter mir stimmte ein Akkordeonspieler eine flotte Melodie an; sofort fielen Dutzende Stimmen ein, während ein Mann im Kilt eine Geige hervorholte, deren Saiten er in Ermangelung eines Bogens zupfte. Ein Zuschauer zog mich am Ärmel und schrie mir wie rasend zu: ‚Jid, jid, Kaput!‘“

³³⁵ Süselbeck (2008) 46.

Orientierungslosigkeit widerspricht dem ruhigen, gleichmäßigen Verlauf eines Air, einem melodischen, mit schlanker Stimme „gesungenen“, anmutig in ruhigen Halbtakten schwingenden Satz.³³⁶ Genau genommen verbinden das Air und das gleichnamige Kapitel nur ihr Ausnahmestatus: Das Air ist als einziger Teil der Suite keine Tanzform, das gleichnamige Kapitel spielt sich als einziges jenseits des Kriegsgeschehens und in strenger Isolation ab.

Weil das im Kapitel Beschriebene mit seiner Überschrift sonst so gar nicht zu tun hat, schlägt Aue noch ein weiteres barockes Kompositionsprinzip als mögliche Strukturanalogie vor:

Lentement ainsi je basculai en un long *stretto* sans fin, où chaque réponse venait avant que la question ne soit achevée, mais en *cancrizan*, à l'écrevisse. Des deniers jours passés dans cette maison, il ne me reste que des bribes d'images sans suite ni sens, confuses mais animées aussi de la logique implacable du rêve, la parole même ou plutôt le coassement maladroit du désir. (S. 822).³³⁷

Der *Stretta*, dieser durch Engführung unterschiedlich permutierter Varianten des Themas evozierte Steigerung am Ende einer Fuge, entspricht die immer dichtere Überblendung bzw. Überlagerung von sexueller Phantasie und Rückkehr des Verdrängten, von Bildern inzestuösem Verlangens mit denen von Massenmorden und Hinrichtungen schon eher. Diese Strukturanalogie legt nahe, dass Aue beide Stimmen, Begehren und Schuld, als zwei Seiten derselben Münze erscheinen: Der Krebskanon antwortet dem Thema, indem er dieses vertikal spiegelt, d.h. Antwort und Frage sind identisch, bloß dass sie Anfang und Ende umkehren. Die Fuge ist die strukturelle Analogie für den psychischen Zusammenbruch Aues, den immer größer werdenden Andrang bis zur Unkenntlichkeit verzerrter und ikonografischer Erinnerungsbruchstücken.

In *Gigue*, dem letzten Kapitel des Romans, ist die Fuge nicht mehr die musikalische Struktur, in der Aue eine Analogie zu seinem psychischen Erleben erkennt. Sie löst dieses Erleben aus. Und zwar ausgerechnet in Form von Bachs *Kunst der Fuge*, die

³³⁶Vgl. Steglichs Einführung zu einer Ausgabe (1984) von Bachs *Französischen Suiten*.

³³⁷S. 1251: „Langsam schwankte ich so in einem langen, endlosen *Stretto* dahin, bei dem jede Antwort erfolgte, bevor die Frage beendet war, jedoch als Krebskanon. Von den letzten Tagen, die ich in diesem Haus verbrachte, sind mir nur noch Bildfetzen ohne Zusammenhang und Sinn geblieben, konfus, aber auch von der unerbittlichen Logik des Traums beseelt, in dem das Verlangen selbst sprach oder vielmehr häßlich quakte.“

lange (fälschlicherweise) „für Mathematik gehalten wurde“, wie Alban Berg 1928 in Zürich in einem Brief an seine Frau Helene festhält.³³⁸ Was er zunächst genießt, weil er es in gewohnt kritisch-urteilender Manier einordnen kann:

La musique était magnifique, l'orgue n'avait pas une grande puissance mais il résonnait dans cette petite église de famille, les lignes du contrepoint se croisaient, jouaient, dansaient l'une avec l'autre. (S.855)³³⁹

Versetzt ihn zu seiner eigenen Verwunderung in eine mörderische Wut:

Or au lieu de m'apaiser cette musique ne faisait qu'attiser ma rage, je trouvais cela insoutenable. Je ne pensais à rien, ma tête était vide de tout sauf de cette musique et de la pression noire de ma rage. (ebd.)³⁴⁰

Anscheinend fehlen plötzlich die Bilder und Begriffe, mit deren Hilfe sich das Dynamische, Automimetische sonst fassen ließ, und in diesem Moment erscheint ihm die Ermordung des Organisten als einziger Ausweg:

Je voulais lui crier d'arrêter, mais je laissai passer la fin du morceau et le vieil homme entama tout de suite le suivant, le cinquième. Ses longs doigts aristocratiques voletaient sur les touches du clavier, tiraient ou repoussaient les registres. Lorsqu'il les referma d'un coup sec, à la fin de la fugue, je sortis mon pistolet et lui tirai une balle dans la tête. (ebd.)³⁴¹

Warum die Musik diese Gefühle in Aue auslöst, erfährt der Leser nicht, nur dass er sich ähnlich wie im Herrenhaus überwältigt fühlt. Die fugale Musik, die dort noch eine Analogie einer überwältigenden Erfahrung war, ist hier selbst eine geworden. Und der einzige für Aue denkbare Umgang mit unangenehmen Stimmen, seien es die der Opfer oder die der Musik, ist, sie zum Verstummen zu bringen.

9.4 Der Tanz mit dem Erzähler

Die bei weitem auffälligsten Bezugnahmen des Romans aufs Musikalische sind die Kapitelüberschriften, die alle barocken Tanzformen bezeichnen, die zusammen eine

³³⁸ Alban Berg (1965).

³³⁹ 1298: „Die Musik war herrlich, die Orgel hatte keinen großen Ton, klang aber hübsch in dieser kleinen Familienkapelle, die Linien der Fuge kreuzten sich, spielten und tanzten miteinander.“

³⁴⁰ 1298: „Doch statt mich zu beruhigen, schürte diese Musik meine Wut nur noch mehr; ich fand das Ganze unerträglich. Ich dachte an nichts, mein Kopf war leer, bis auf diese Musik und den schwarzen Druck meiner Wut.“

³⁴¹ 1298: „Ich wollte dem alten Mann zurufen, dass er aufhören solle, aber ich ließ das Ende des Stücks verstreichen, und er begann sofort die nächste Fuge, die fünfte. Seine langen aristokratischen Finger flogen über die Klaviatur, zogen und schoben die Register. Als er sie am Ende der Fuge mit einem trockenen Stoß schloss, zog ich meine Pistole und schoss ihm eine Kugel in den Kopf.“

sogenannte Suite bilden. Entstanden ist die Suite im 17. Jahrhundert in Frankreich. Sie versammelt eine Reihe echter oder stilisierter, d.h. nicht wirklich zum Tanzen gedachter Tänze, die in der Regel in der gleichen Tonart stehen und manchmal auch ähnliches bzw. dasselbe Material haben. Diese mehr oder weniger standardisierte Abfolge von Tänzen umfasste zunächst: Allemande – Courante – Sarabande – Gigue, wobei die Gigue als letztes hinzustieß. Später war es üblich wahlweise noch Menuett, Gavotte, Bourrée und Passeped vor der Gigue einzuschieben. Zu den bekanntesten Suiten zählen die Bachs, Telemanns und Händels.

Warum nimmt Aue immer wieder und so zentral Bezug auf diese barocken Tanzformen? Und: Wer tanzt hier eigentlich mit wem?

Auf der Suche nach möglichen Tanzpartnern bietet sich erst einmal das den Roman durchziehende Zwillingsschwesternmotiv an. Aue und seine Zwillingsschwester Una zum Beispiel. Ihr „Tanz“ beginnt mit inzestuöser Verschmelzung, doch dann berühren sich ihre Lebenswege immer seltener, bis Una den Kontakt abbricht und Aue sich in ihrem verlassenen Haus wiederfindet. Una ist anders als ihr Bruder keine Nationalsozialistin und entscheidet sich statt für ein Leben mit Sexualität ohne Liebe, für eines mit Liebe ohne Sexualität.

Als ein weiteres „Tanzpaar“ kommen Deutsche und Juden in Frage. Aue glaubt, die Deutschen hassten die Juden dafür, ihnen zu ähnlich zu sein, während die Juden sich selbst dafür hassten, den Deutschen nicht ähnlich genug zu sein. Im letzten Kapitel erscheint Aue sogar der „Führer“ mit Schläfenlocken und Gebetsriemen. Von einem Tanz lässt sich bei dieser Vernichtung des einen durch den anderen allerdings nicht sprechen, nicht einmal von einem Totentanz. Ein weiterer Einwand ist, dass diese Partner nicht präsent genug sind. Tatsächlich stehen in der engeren Wahl zwei Partner für Aue: der Autor und der Leser. Den Leser fordert Aue gleich im ersten Satz mit den Worten auf: „Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s’est passé.“ (S. 11) Zwar antizipiert er die Zurückweisung: „On n’est pas votre frère, rétorquez-vous, et on ne veut pas le savoir“ (ebd.),³⁴² die ihn aber wenig beeindruckt: „[...] je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous!“ (ebd.). Aues „Tanz“ mit dem Leser behauptet die Identität mit dem Partner und zwingt diesen so in die Rolle des Komplizen. Aue führt. Er entscheidet, was und wie getanzt wird. Immer wieder vergewissert er sich, dass der

³⁴² S. 9: „Ihr Menschenbrüder, lasst mich euch erzählen, wie es gewesen ist. Wir sind nicht deine Brüder, werdet ihr antworten, und wir wollen es gar nicht wissen.“

Leser auch folgt und den Weg durch seine erlogene Vergangenheit zu seinen Konditionen zurücklegt. Indem er eine musikalische Form wählt, deren Choreographie nicht frei, sondern standardisiert ist, behauptet er zugleich, dass die Bewegungen, die amoralischen und unmoralischen Wege, auf denen der Leser ihm im Laufe des Romans folgt, der höheren Instanz, d.h. dem vorgeschriebenen Ablauf des Tanzes geschuldet sind.

Der andere potenzielle Tanzpartner ist der Autor. Dass *Les Bienveillantes* so harsche Kritik ernteten, lag daran, dass der Autor sich der „Führung“ seines Erzählers anscheinend nie widersetzt hat, das heißt, dessen Vergangenheitsbeschreibungen nirgendwo in Frage stellt. In Interviews wie dem mit Pierre Nora erklärt Littell zudem seine persönliche Nähe zu Aue:

Zu einem bestimmten Zeitpunkt habe ich mir gesagt, dass ich nur weiterkäme, wenn ich mich selbst der Situation stellen würde. Ich weiß, dass das leicht zu Missverständnissen Anlass gibt, doch ich habe nun einmal für diese Person Modell gestanden. Ihr Bezug zur Welt ist von meinem nicht weit entfernt, selbst wenn ich auf der einen und sie auf der anderen Seite steht.³⁴³

Gemeinsam ist Aue und Littell nicht nur der Geburtstag und das Bedauern, nicht Klavier spielen zu können, sondern ihre totalitarismustheoretische Lesart der jüngeren Geschichte. Ausführlich diskutiert wird die Totalitarismustheorie in „Courante“, wo Aue den sowjetischen Kommissar Ilja Semjonowitsch verhört und die beiden einander (ideologische) Nähe bestätigen: „C’est dommage aussi que nous soyons ennemis. Dans d’autres circonstances, nous aurions pu nous entendre.“ (S. 370)³⁴⁴ Generell habe er durch die musikalische Struktur, so Littell, einen „Kontrapunkt“ setzen wollen.³⁴⁵ Doch in „Courante“ suggeriert der Roman das Einverständnis von Autor und Erzähler, nicht nur, indem er als Kronzeugen einen Sowjet aufruft, sondern auch indem er den formalen Verlauf des Kapitels an dieser Stelle analog zur Choreographie der titelgebenden Tanzform gestaltet: Im zentralen Gespräch lässt Littell die beiden scheinbaren Opponenten das tanzen, was Gottfried Taubert als „Courante von der Hand“ bezeichnet. Karl Heinz Taubert zitiert seinen Namensgenossen Gottfried Taubert mit dem Satz, bei der „Courante von der Hand“ müsse das

³⁴³ Littell und Nora (2008) 30.

³⁴⁴ S. 560: „Schade auch, dass wir Feinde sind. Unter anderen Umständen hätten wir uns vielleicht gut verstanden.“

³⁴⁵ Littell (2007) 37.

[...] Frauenzimmer, von der Hand loß gehend, alles dasjenige, was die Mannspersonen auf der lincken Seite mit dem rechten Bein verrichten, auf der rechten mit dem lincken machen, & contra.³⁴⁶

Die Symmetrie und Austauschbarkeit von links und rechts unterlegt Littell sowohl der groben Gliederung des Gesprächs – dem nur von einigen Zwischenfragen unterbrochenen Monolog des Kommissars folgt ein Monolog Aues – als auch der Argumentation, die Satz für Satz Kommunismus und Nationalsozialismus einander gegenüberstellt, sich einander nähern und wieder auseinandertreten lässt:

Là où le Communisme vise une société sans classes, vous prêchez la *Volksgemeinschaft*, ce qui est au fond strictement la même chose, réduit à vos frontières. Là où Marx voyait le prolétaire comme le porteur de la vérité, vous avez décidé que la soi-disant race allemande est une race prolétaire, incarnation du Bien et de la moralité. [...] Là où Marx a posé une théorie de la valeur fondée sur le travail, votre Hitler déclare: *Notre mark allemand, qui n'est pas soutenu par l'or, vaut plus que l'or.* (S. 364)³⁴⁷

Wie anderen Totalitarismustheoretikern gelingt Aue und seinem Kommissar die Behauptung einer Identität von links und rechts nur durch die Unterschlagung des elementaren Unterschieds von Klasse und Rasse. Dabei war Marx weder vom Proletariat als „porteur de la vérité“ noch als „incarnation du Bien et de la moralité“ ausgegangen, sondern hatte ihm lediglich eine zentrale historische Funktion zugesprochen. Die Marxsche Verzweiflung über die Verkommenheit von Ober- wie Unterschicht ist nachzulesen in einem Brief an Adolf Cluß in Washington aus dem Jahr 1853: „Ich habe nie, besoffen oder nüchtern, Äußerungen gemacht, dass die Arbeiter nur zu Kanonenfutter gut sind, obgleich ich diese Knoten kaum gut genug dafür halte.“³⁴⁸ Noch wichtiger ist, dass Klasse eine soziale Kategorie, Rasse hingegen eine rein ideologische ist.

Doch bei Aue verleiht die formale Harmonie von Choreografie und Argumentationsverlauf noch den irrigsten Argumenten und Vergleichen formale Kohärenz und suggeriert so das Einverständnis von Autor und Erzähler, das Littell

³⁴⁶ Taubert (1984) 97.

³⁴⁷ S. 551 f.: „*Wo der Kommunismus nach einer klassenlosen Gesellschaft strebt, predigt ihr die Volksgemeinschaft, was im Grunde das Gleiche ist, nur auf eure Grenzen beschränkt. Wo Marx im Proletariat den Träger der Wahrheit erblickt, ist für euch die sogenannte deutsche Rasse die proletarische Rasse, die Verkörperung des Guten und der Moral; infolgedessen habt ihr den Klassenkampf durch den proletarischen Kampf Deutschlands gegen die kapitalistischen Staaten ersetzt. [...] Wo Marx seine Werttheorie auf die Arbeit gründete, hat Hitler erklärt, dass eure deutsche Mark, obwohl nicht goldgedeckt, mehr als Gold wert sei.*“

³⁴⁸ Marx (1974a), 596.

auch in Interviews immer wieder bestätigt hat, in denen er „totalitarismustheoretische[n] Hirngespinnste[n]“³⁴⁹ zum Besten gibt, die auch von seinem Erzähler stammen könnten.

Im Kapitel Courante tanzt das Paar Littell-Aue also in völligem Einklang – nicht nur miteinander, sondern auch mit der Tanzform. Das ist allerdings die Ausnahme. Sonst spricht das Verhältnis von Kapitelüberschrift und Inhalt fast immer für unüberwindbare Meinungsverschiedenheiten.

Warum entscheidet Aue sich also gerade für diese Kapitelüberschriften?

Mehrere Motive kommen in Frage. Möglicherweise wollte Aue durch die Wahl der Kapitelüberschriften die Vergangenheit und seine Verbrechen ästhetisieren, vielleicht wollte er sich durch Kultiviertheit von den anderen Mördern abgrenzen oder dem Ästhetischen gewissermaßen die Verantwortung für das geschilderte Geschehen übertragen, die narrative Verantwortung an die programmatisch beschworene Tanzform abtreten und mit ihrer Hilfe die Dissonanz des Erzählten übertönen. Was immer seine Absicht, sein Erfolg ist mäßig: Zu tief scheint der Widerspruch zwischen Tanz und Massenerschießungen, zwischen den kulturellen Errungenschaften des sogenannten galanten Zeitalters und den mörderischen Errungenschaften des Dritten Reiches. Dabei gibt es Verbindendes zwischen Aues Teilnahme am deutschen Feldzug im Osten und der Suite. Die Suite, die Tänze aus ganz Europa enthält, sei, so der Komponist und Musiktheoretiker Johann Philipp Kirnberger,³⁵⁰ Herausforderung und Gelegenheit, durch „die Tanzmelodien verschiedener Nationen“ den heimischen Erfahrungskreis zu erweitern. Doch die Zerstörung und Vernichtung, mit der der deutsche Eroberungskrieg Europa überzieht, ist letztlich eine makabere Parodie dieser kulturellen Praxis.

Ebenso wenig gelingt Aue die musikalische Legitimierung seiner Ästhetik in den einzelnen Kapiteln. Zwar lassen sich im ersten Kapitel, „Toccata“, Übereinstimmungen in Gestus, Argumentationsverlauf und musikalischer Form ausmachen. Die Gravität der vollen Akkorde, mit denen die Toccata anhebt, scheint den Verlauf dieser Vorrede, ihren weiten Bogen, die Grundsätzlichkeit der Fragen („Wir sind doch alle gleich, oder?“), die großartigen Adjektive („erbaulich“, „moralisch“, „prächtig“) sowie die Gemächlichkeit der Argumentation zu diktieren.

³⁴⁹ Süsselbeck (2008) 46.

³⁵⁰ Zitiert nach Steglich (1956) 4.

Auch Aues sich anschließende assoziative, repetitive, sprunghafte und in unregelmäßiger Geschwindigkeit und Gewichtung sich vollziehende, teilweise haarsträubende Argumentation scheint durch den affektgeladenen, improvisierenden Charakter der Toccata, ihr Wechseln von schnellen und langsamen Abschnitten legitimiert. Doch die Dissonanz des Aueschen „Eröffnungsakkords“, der die eigene Erzählung vom Massenmord mit der apologetischen Ballade Villons, eines kleinen Gauners und großen Dichters, harmonisieren will, übersteigt selbst die Möglichkeiten der dramatischen Toccata *con Durezza e Ligature*, deren Verlauf sich durch eine Vielzahl von dissonanten Vorhalten auszeichnet. Schon Aues Vorrede macht deutlich, dass Form und Inhalt sich nicht harmonisieren lassen, dass seine Strukturanalogien vor dem Erzählten kapitulieren und den Erzähler denunzieren: Die Toccata ist eine notierte, und damit nur scheinbare Improvisation. Ebenso wie Aues apologetische Eingangsrede versucht sie, am Schein des Spontanen festzuhalten, und überführt so Aues scheinbar impulsiven Bericht der Inszenierung.

Mit dem nämlichen Misserfolg führt Aue in den folgenden Kapiteln sein Harmonisierungs- bzw. Verharmlosungsprojekt von höfischem Tanz und Massenmord fort. In „Allemande“ versucht er, die durch die Überschrift beim Leser geweckte Erwartung einer vornehmlich dekorativen Welt zu erfüllen. Seine einleitende Schilderung des Kriegsgeschehens gleicht einem romantischen Stimmungsbild, auf dem dem demolierten Kriegsgerät ein dekorativer Platz zugewiesen wurde: „Tout à coté, vautreées dans les eaux grises du Bug, émergeaient encore les travées gauchies du pont métallique dynamité par les Soviétiques“, „et des Feldgendarmes impassibles, dont les plaques en demi-lune lançaient des éclats de soleil.“ Die Zerstörung erscheint romantisiert und metaphorisiert: „[...] un boulevard de carcasses de matériel russe.“ (S. 33)³⁵¹ Aue vermeidet eine schockhafte Enttäuschung der durch den Titel geweckten Erwartungen. Doch im Verlauf des Kapitels wird auch diesmal deutlich, dass es nicht der Takt des „deutschen Schreittanzes“ ist, der die Deutschen alles, was ihnen auf ihrem Weg nach Moskau begegnet, eindeutschen, unterwerfen, zerstören und ermorden lässt (vgl. S. 133/197).

³⁵¹ S. 43: „Dicht daneben ragten noch, wie hingeflüzt, aus den grauen Wassern des Bugs die verbogenen Joche der von den Sowjets gesprengten Stahlbrücke empor“ und „Feldgendarmen, deren halbmondförmige Ringkragen im Sonnenlicht funkelten“ und „Allee aus den Skeletten des russischen Kriegsgeräts.“

Und auch hier destruiert das Bedeutungsspektrum des Kapiteltitels das Vorgetragene, das heißt, den deutschen Anspruch auf Lebensraum. Die monotone, schier endlose Abfolge von Berichten, deren Ton nicht unterscheidet zwischen Stadterkundungen, SS-Interna, Kognakrunden mit Plauschen über Rassetheorien, Nationalsozialismus und die deutsche Kriegsführung, Aues Verdauungsproblemen und Kindheitserinnerungen und dem Vormarsch, Massenerschießungen, Liquidationen von Partisanen, Juden, Behinderten, hat durchaus Gemeinsamkeit mit Thomas Morleys (1597) Einschätzung, dass der „deutsche Tanz“, die Allemande, treffend die Natur des Volkes repräsentiere, „whose name it carrieth, so that no extraordinary motions are used in dancing of it“.³⁵² Was Morley an dem grundsätzlich gerade-taktigen und behäbigen Charakter der Allemande langweilte, lobte Bachs Hamburger Altersgenosse Johann Mattheson als „aufrichtige Teutsche Erfindung“, „das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüts [...], das sich an guter Ruhe und Ordnung ergetzet“.³⁵³ Auf diesen feinen Unterschied nationaler Selbst- und Fremdwahrnehmung zielen auch die linguistischen Erläuterungen, die Aues Freund Voss in „Allemande“ macht: Während den Deutschen aus ihrer Einfallslosigkeit (die Wurzel des Wortes „Deutsch“, klärt Voss auf, bedeute einfach Volk) ein Stolz zuwachse, schlössen die sehr viel kreativeren Nachbarn daraus auf Unfähigkeit zur Wortschöpfung bzw. überhaupt zum Sprechen (vgl. S. 253/381 f.). Die semantische Überblendung der drei Begriffe, „peuple“ (Volk), „les Muets“ (die Stummen) und „Barbaros“ (Barbaren), die Voss in seiner linguistischen Ausführung alle mit dem Wort „deutsch“ kurzschließt, bilden quasi den leeren Akkord von Aues „deutschem Tanz“, bei dem die Deutschen als ein Volk von Antisozialen erscheinen, das Verbrechen und Plausch unterschiedslos derselben Ordnung unterwirft und sich gleichsam alle Menschen anzuverwandeln sucht, indem es sie durch Mord zum Schweigen bringt.

Auch im späteren Kapitel „Sarabande“ geht die Übereinstimmung von titelgebender Tanzform und Erzähltem weiter, als Aue lieb ist. Zwar ahmt die grobe Zweiteiligkeit des Kapitels – gegliedert in Aues Rückkehr nach Berlin und einen Frankreichaufenthalt – die zwei verschieden langen Schritte dieses Tanzes nach, und auch das gemessene Tempo sowie der Charakter, über den Bachs Schüler Christoph

³⁵²Thomas Morley (1597): *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*; zitiert nach Taubert (1984, S. 87).

³⁵³Johann Mattheson (1987) 343, Nr. 232.

Nichelmann schreibt, er erhebe „das Gemüt zu einer besonderen Größe“, setze es „in Verwunderung“ und bewege es „zur Ehrfurcht“³⁵⁴ findet in diesem Kapitel eine Entsprechung: „Sarabande“ zeigt Aue auf einem Streifzug durch die europäische Hochkultur. Jenseits des Kriegsgeschehens besucht er kunstvoll angelegte Gärten (Sanssouci, Jardin du Luxembourg etc.), Museen, Schlösser, das Ballett und unterhält sich über Menzel, Bach, Robespierre und Watteau. Doch auch hier wirken die vielschichtigen Konnotationen des Tanzes denunzierend: In ihrer Widersprüchlichkeit spiegelt sich die Brüchigkeit der Aueschen Identität. Dieser „erhebende“ Tanz galt in seiner ursprünglichen Form als so provokativ, dass Philip II. ihn 1598 verbot und der spanische Jesuit Juan de Mariana (1536–1624) ihn bezichtigt haben soll, „mehr Unheil angerichtet zu haben als die Pest“.³⁵⁵ In gewisser Weise entspricht der laszive und morbide Ursprung der Sarabande Aues Schuldgefühlen sowie Aues sorgsame Verdrängungsversuche dem Versuch, die Sarabande in einen höfischen Tanz umzuwandeln: In beiden Fällen soll etwas Unerwünschtes – sei es Sexualität wie im Fall der Sarabande oder die Beteiligung an Mord und Massenvernichtung wie bei Aue – unter dem Zeichen von Herrschaft und „Zivilisation“ abgespalten werden. Bei Aue gelingt das nur bedingt. Immer wieder melden sich Schuldgefühle, und Erwähnungen der Judenvernichtung ziehen sich wie ein Leitmotiv durch dieses „kultivierte“ Kapitel. Aues zunehmende Dissoziation, die mit dem Verlust des Gehörs in Stalingrad beginnt, wächst sich in „Sarabande“ zu einer regelrechten Identitätsspaltung aus: Liebes- und Todestrieb, Verbrechen und Schuld melden sich in dieser Sarabande ebenso lautstark wie das Bemühen, sie zu unterdrücken.

Auf andere Weise denunziatorisch ist der Titel des letzten Kapitels. Aues „Gigue“ ähnelt weniger dem Tanz als dem im elisabethanischen England unter demselben Namen bekannten Spottlied Gigue bzw. Jigg. Doch wer wird hier verspottet? Das Kapitel beschreibt eine Folge absurder Ereignisse, in denen Aue als eine lächerliche Figur und Berlin als eine karnevaleske Dystopie erschienen. Doch als Aue schließlich in den Führerbunker geladen wird und dort Hitler in die Nase beißt, wird deutlich, wer der eigentlich Gegenstand des Spottliedes ist. Verspottet wird hier der Leser. Hilflos steht er Informationen gegenüber, deren Richtigkeit er nicht

³⁵⁴ Zitiert nach Stevenson (1962)

³⁵⁵ Das berichtet Albert Czerwinski in seiner *Geschichte der Tanzkunst bei den kultivierten Völkern* von 1862, zitiert nach Taubert (1984) 110.

überprüfen kann, und einem Erzähler, der ihn in der Hand hat: „Trevor-Roper, je le sais bien, n’a pas soufflé mot de cet épisode, Bullock non plus, ni aucun autre des historiens qui se sont penchés sur les derniers jours du Führer. Pourtant, je vous l’assure, cela a eu lieu.“ (S. 881)³⁵⁶ In diesem Fall indiziert der Titel des Kapitels die Unzuverlässigkeit des Autors und kündigt das ohnehin brüchige Vertrauensverhältnis zwischen Leser und Erzähler endgültig auf.

Mitunter haben die Nähe von Handlungsverlauf und den Bewegungen des Tanzes und der Rhythmik seiner Musik bzw. eine große formale Übereinstimmung von Titel und Erzählen den Effekt, die Inkommensurabilität von Erzähltem und barocker Lebenswirklichkeit besonders augenscheinlich zu machen. Als der deutsche Vormarsch zum Erliegen kommt, entspricht die Topographie, die Enge im Kessel von Stalingrad, durchaus noch der Choreografie des titelgebenden Tanzes, der Courante, und die ununterbrochenen und unvorhersehbaren Detonationen (vgl. S. 323 / 488, S. 324 / 489, S. 326 / 492 f., S. 336 f. / 508, S. 342 / 516 f., S. 350 / 529, S. 355 / 537 und S. 379 / 574) lassen sich unschwer als punktierte Rhythmen und mehr oder minder häufige Wechsel der Taktrhythmen (zwischen zweimal drei und dreimal zwei Vierteln) identifizieren. Den rhythmischen Charakter dieser Musik ahmt Aues „Courante“ außerdem durch das schroffe Nebeneinander scharfer Kontraste nach, durch das Gegenüberstellen der unendlichen weißen Ebene, die Aue auf dem ersten Abschnitt seines Fluges aus dem Fenster sieht (vgl. S. 319 f. / 482), und des wüsten Durcheinanders, der braunen Krater, des Schmutzes und Schrotts des zweiten Abschnitts (vgl. S. 322 / 487). Doch Besatzung ist, wie Aues Freund Hohenegg etymologisch kalauert, ein Zustand der Besessenheit (vgl. S. 357 / 541), und die Explosionen und die Enge des Kessels sind anders als das Hüpfen und der Rhythmuswechsel im Tanz nicht Ausdruck von Übung und Ordnung, sondern enden in Chaos und Wahnsinn.

Auf die Spitze getrieben wird diese oberflächliche Entsprechung in „Menuet“. Dieses Kapitel beschreibt die systematische Vernichtung der Juden in den Gaskammern und trägt den Namen eines Tanzes, der noch die letzten Reste des Erotischen, Destruktiven,

³⁵⁶ S. 1338: „Ich weiß sehr wohl, dass Trevor-Roper kein Wort über diesen Zwischenfall hat verlauten lassen, ebenso wenig Bullock oder einer der anderen Historiker, die sich so eingehend mit den letzten Tagen des Führers beschäftigt haben. Trotzdem hat er stattgefunden, das könnt ihr mir glauben.“

Triebhaften und sogar des Tanzimpulses suspendiert hat. Seine elegante Kleinschrittigkeit und der sehr schnelle und heitere $\frac{3}{4}$ -Takt begründete zum einen seinen Ruf als „Königin der Tänze“, als „kultivierteste[s] Gebilde[n] und rhythmischen Verfeinerung[e]n, die der bewegte menschliche Körper je erfuhr“ (Bies), zum anderen die Ansicht Liselottes von der Pfalz, das Menuett sei „ebenso langweilig anzusehen wie zu tanzen.“

Die Kleinschrittigkeit der Menuetts entspricht der Topographie des Kapitels: Aue richtet sich in Berlin ein und unternimmt nur kurze Fahrten nach Sachsenhausen, Auschwitz, Posen und Ungarn. Auch dass sich Menuet und Courante entstehungsgeschichtlich nahestehen, wird durch die inhaltliche Nähe der gleichnamigen Kapitel im Roman gespiegelt. Im Vergleich mit der Darstellung ungezügelter Grauens in Stalingrad wirkt seine Schilderung der Judenvernichtung kontrollierter und distanzierter, ein Unterschied, der sich mit dem zwischen den beiden titelgebenden Tanzformen deckt. Dass Aue das Kapitel über die „Endlösung“ mit dem galantesten und feinsten der höfischen Tänze überschreibt, zielt auf eine nostalgische und ästhetische Verklärung, die typisch für Aues Umgang mit der Vergangenheit ist. Die „Endlösung“ ist gewissermaßen das Menuett der „Kunst des Mordens“. Diese Spezialität des Dritten Reichs erreicht hier ihren Höhepunkt, auch weil sie sich – wie das Menuett vom eigentlichen Tanzimpuls – vom affektiven Morden entfernt hat. Doch dieser schwache bzw. zynische Vergleichspunkt stellt die Kluft von Kunst und Massenmord nur noch deutlicher heraus und damit auch die Perversion dessen, der glaubt, beides vergleichen zu können.

9.5 Zusammenfassung

Hinter Bezugnahmen der Literatur auf Musik stehen meist die Absicht einer medialen Erweiterung des Literarischen sowie die Kritik an dessen medialen Mängeln. Das ist in *Les Bienveillantes* anders: Aue beabsichtigt mit seinen „Musikalisierungen“ nicht Kritik am Sprachlichen, sondern die Affirmation von dessen Ausdrucksvermögen. Er verfolgt eine radikale Unterwerfung und Unterschlagung jener Eigenschaften, die die Musik zentral auszuzeichnen und sich der Literatur zu entziehen scheinen: die Ausdrucksmöglichkeit und Evokation von Gefühlen. Darum beschreibt er Musik als eine überzeitliche, vorsektive und unverständliche Struktur, als reine, sinnlose Form, die Unterwerfung und Gehorsam verlangt. Unter dem Etikett „Musik“ verfolgt er die Harmonisierung von Disparatem, die Bändigung von Leben und Natur, die

Distanzierung vom Realen und die Legitimierung von gemeinhin als unangemessen erachteten Formen des Erzählens.

Auf diese Weise überführt Aues „Musik“, weil die „Autorität“, die er für die Musik behauptet, eigentlich das Maß ihrer Unterwerfung markiert, ihn letztlich der Lüge. Selbst wenn der Leser die Wahrheit über Aues Vergangenheitsbericht oder seine Gefühlswelt nicht kennt, er kennt die Wahrheit der Musik. Es ist das wiederholte Scheitern dessen, was Aue mit seinen Bezugnahmen aufs Musikalische beabsichtigt, das seine narrative Glaubwürdigkeit diskreditiert. Aues Umgang mit dem Musikalischen macht deutlich: Nur indem der Geschichte *und* der Musik Gewalt angetan wird, fügen sie sich in sein revisionistisches Bild der Vergangenheit. In den Wunden der so zugerichteten Musik manifestieren sich Schuld und Leid. Musik kommt in den *Bienveillantes* eine zentrale Rolle des Korrektivs zu, dessen Abwesenheit so viele Kritiker beklagen.

Littells Roman hat es bewusst auf die Aufschreie der Kritik angelegt. Durch die Wahl seines dreist lügenden Erzählers wie durch dessen Ästhetik leistet er einen Beitrag zur Darstellbarkeitsdebatte. Sein Roman lädt ein zur Auseinandersetzung mit den möglichen und beinahe zwangsläufig niederen, politisch-revisionistischen Intentionen einer Erinnerungskultur, die nicht mehr auf Erinnerungen basiert. Indem er lustvoll gegen alle Verbote einer „Ästhetik nach Auschwitz“ verstößt – Harmonisierung, Ästhetisierung, Konsumierbarkeit etc. –, statt einer neuen Ästhetik aktiviert er ein neues Bewusstsein.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Wer darf vom Holocaust berichten und wie? Diese Frage steht auch 70 „danach“ noch im Mittelpunkt der meisten literarischen Auseinandersetzungen mit diesem Menschheitsverbrechen. Die Antworten sind heute andere. Kaum einer fordert noch, Literatur solle eine quasi traumatische Begegnung erfahrbar machen oder möglichst präzise die historischen Fakten dokumentieren. Den Vertretern der zweiten und dritten Generation, die heute schreiben, geht es vor allem darum, die testimoniale Distanz zum Ereignis zu markieren.

Der poetologische Wandel in der Holocaustliteratur resultiert vor allem aus dieser wachsenden testimonialen Distanz. Die Erinnerung an den Holocaust stirbt mit seinen letzten Überlebenden. Ihre Nachkommen haben zwar ein Wissen von und eine oft auch sehr persönliche Verbindung zu ihm, doch beides aus zweiter Hand. Diesen Unterschied zwischen „Memory“ und „Postmemory“ zu kennzeichnen, ohne die traumatische Qualität, die die deutsche Massenvernichtung für ihre Überlebenden hatte, zu unterschlagen, ist vielen Autoren *das* zentrale poetische Anliegen.

Aus diesem Umstand erwächst die Attraktivität musikalischer Bezugnahmen für die heutige Holocaustliteratur: Sprache und Musik unterscheiden sich auf ähnliche Weise wie „Memory“ und „Postmemory“. Auch ihre mediale Differenz beruht in großen Teilen auf ihrem Verhältnis zum „Gegenstand“. Das ist in der Literatur zunächst einmal symbolisch. Um den Leser auf ihre anderen bedeutungsbildenden Ebenen aufmerksam zu machen – ihren Klang, ihre Struktur, ihren Rhythmus ... – muss sie zu besonderen poetischen Strategien greifen. In der Musik hingegen identisch: Musik ist ihr eigener Gegenstand. Grob vereinfachend lässt sich sagen: Literatur beschreibt Erfahrungen, Musik *ist* eine Erfahrung. In Wirklichkeit ist diese Differenz nicht so absolut, wie sie jetzt scheint, in der (Holocaust-)Literatur aber schon. Hier steht Sprache für eine symbolische, reflektierende Repräsentation der Wirklichkeit, Musik für ein sinnliches und emotionales Erleben. Nur deshalb kann Holocaustliteratur über die Auseinandersetzung mit Musik Fragen nach der Nähe und Distanz zu ihrem Gegenstand und der semiotischen Zulänglichkeit der eigenen medialen Mittel diskutieren.

In der Literatur der Überlebenden findet eine solche Auseinandersetzung noch kaum statt. Musik kommt zwar vor als Ausdruck einer für immer verlorenen Welt bzw. Instrument todbringender Disziplinierung. Auf Musikalisierungen wird aber weitestgehend verzichtet. Das scheint zunächst erstaunlich. Besitzen Überlebende doch jene Erinnerung, die sie als Verfasser einer poetischen Begegnung mit dem Holocaust legitimierte. Doch die Poetik des Traumas, die Literaturwissenschaftler in vielen Zeugnissen ausmachten und in der sie eine solche Begegnung realisiert sahen, steht im Widerspruch zur literarischen Intention der meisten Überlebenden. Ihnen ging es weniger darum, Gedächtnislücken und Verdrängung zu dokumentieren als historische Fakten festzuhalten, weniger um einen subjektiven als um einen objektiven Blick auf die Geschichte. Weil die Fakten für sich sprechen sollten, verzichteten sie weitgehend auf poetische Stilmittel, einschließlich solche, die traumatische Erfahrungen zugänglich machen könnten.

Es gibt Ausnahmen: Paul Celans „Todesfuge“ dokumentiert weder nachprüfbare Fakten, Zahlen, Daten, Namen noch Orte, sondern ent- und verwirft ein poetisches Re-enactment von Hoffnungslosigkeit und Todesangst. Musik fungiert in dieser metapoetischen Diskussion als Synekdoche einer Dichtung, die die traumatische Vergangenheit vergegenwärtigen könnte, und ist zugleich Teil einer hermetischen Poetik, die den Zugang zu einer subjektiven, mnestischen, affektiven Erfahrung öffnet *und* verschließt.

Weil die Autoren der zweiten Generation ein Wissen besitzen, das nicht auf Erfahrung, sondern auf Zeugnissen basiert, verzichten sie darauf, die traumatische Erfahrung des Holocaust zu beschreiben. Wenn sie auch nicht bezeugen wollen, was sie nie erlebt haben, fühlen sie sich verpflichtet, den Holocaust vor dem Vergessen zu bewahren. Das tun sie vor allem, indem sie das eigene vermittelte Verhältnis zum Holocaust, seinen Überlebenden und der Gedenkkultur beschreiben.

Musikalisierungen finden auch in dieser Literatur wenig Anwendung. Musik erscheint als Inbegriff einer Poetik, mithilfe derer die Überlebenden ihren traumatischen Schmerz bezeugt hatten, einer Poetik, die aber in der Tat kaum jemals existiert hatte. In der Literatur der zweiten Generation avanciert Musik zur „Sprache der

Überlebenden“ und damit zu einer Sprache, die man sich nicht anmaßen will. Auch weil die Populärkultur vor allem seit den 1990er Jahren keine Skrupel hat, eben das zu tun, den Holocaust und andere Menschheitsverbrechen durch verschiedenen Formen des Reenactment zum Event bzw. zu Geld zu machen. Um sich von beidem abzusetzen, von der „Sprache der Überlebenden“ ebenso wie von der populären Gedenkkultur, vermeidet die Literatur der zweiten Generation jeden Anschein emotionaler oder affektiver Zugänglichkeit. Ihre Prosa stellt sich permanent selbst in Frage, fordert vom Leser die Teilnahme an der Textproduktion und greift dabei auf den großen modernen und vor allem auch postmodernen Fundus selbstreflexiver Strategien zurück.

In der Literatur der dritten Generation schließlich stehen Musik und eine musikalisierte Sprache nicht mehr nur für die traumatischen Erfahrungen der Opfer oder die unangemessene Ästhetik der Gedenkkultur. Musikalisierungen sind hier Ausdruck einer eigenen, (wieder-)gefundenen Stimme. Zwar wollen auch diese Autoren das Leid der Opfer unbedingt vor dem Vergessen bewahren und ihnen ein literarisches Denkmal setzen. Doch zugleich schauen sie in die Zukunft und schaffen unter Berücksichtigung einer Geschichte von Trauma und Vernichtung eine eigenständige, zeitgenössische Erzählweise, der sie durch Vorstellungskraft, Umgangssprachlichkeit und Musikalisierungen Leben einhauchen.

Musik in Holocaustliteratur ist ein komplexer Indikator für deren testimonialen Autoritätsanspruch. Das heißt aber nicht, dass ein Roman, der sich vieler weitgehender Musikalisierungen bedient, immer testimoniale Autorität beansprucht. Funktionen und Bedeutungen musikalischer Bezugnahmen in Holocaustdarstellungen sind vielfältig und komplex. Schon deshalb, weil Musikalisierungen immer einen mehrdeutigen, in sich widersprüchlichen Effekt haben. Sie verschaffen dem Leser nicht nur ein klangliches Erleben, in ihrem unweigerlichen Scheitern – Literatur kann sich Musik nur annähern – artikulieren sich außerdem Sprachkritik und eine spurenhafte Ästhetik. Bezugnahmen auf Musik suggerieren also immer beides: Nähe *und* Distanz, sinnlich-affektives Reenactment und metafiktionale Kritik. Was im Vordergrund steht, entscheidet maßgeblich die Form der Musikalisierung. Einen ungebrochen immersiven Effekt hingegen haben die sogenannten Evokationen von Vokalmusik durch assoziatives Zitieren. Sie ermöglichen dem Leser, an der Musikerfahrung des

Erzählers oder eines Protagonisten teilzuhaben und schließen, weil sie nicht imitieren, mediale Kritik aus. Aus diesem Grund bestreitet Werner Wolf³⁵⁷, dass man sie überhaupt zu den Musikalisierungsformen zählen kann. Höchstens das Zitieren fiktiver Musik, deren Melodie der Leser anders als ihren Rhythmus nicht einmal erahnen kann, verweist auf den medialen Mangel der Literatur und schafft eine metonymische Ästhetik.

Weil Rhythmus und Klang Parameter sind, die Literatur und Musik teilen, hat Wortmusik vor allem einen intensiven und umfassend musikalisierenden Effekt. Doch auch sie verweisen auf die Differenz, die zwischen der eigenen und einer musikalischen Klanglichkeit besteht.

Weniger immersiv sind Strukturanalogien. Ihr Effekt ist ein distanzierender, der den Blick des Lesers auf die Form einer Erzählung lenkt.

Die imaginäre Inhaltsanalogie schließlich gibt weniger Aufschluss über Musik als über die Musikwahrnehmung zu einer bestimmten Zeit und durch einen bestimmten Charakter.

Es ist also möglich, durch die Wahl der einen oder anderen Form musikalischer Bezugnahmen einen immersiven oder einen metafikcionalen Effekt zu betonen. Holocaustdarstellungen verfolgen meist beides. In Paul Celans „Todesfuge“ laden Rhythmus, Reim und Klanglichkeit den Leser in die Erfahrungswelt der Opfer ein und aus. Zugleich beteiligt die Strukturanalogie den Leser an der Produktion des Gedichts und konfrontiert ihn mit der Frage nach einer angemessenen Poetik nach Auschwitz.

Anders, aber ebenso ambivalent wirken die musikalischen Bezugnahmen in Littells *Les Bienveillantes*, in dem der Holocaust im Gegensatz zur „Todesfuge“ aus der Täterperspektive „erinnert“ wird. Am auffälligsten sind die programmatischen Versprechen der Kapitelüberschriften: Jedes Kapitel trägt den Namen eines barocken Tanzes, so dass insgesamt der Eindruck entsteht, eine literarische Suite zu lesen. Doch diesmal treten über diese Strukturanalyse nicht Hochkultur und Barbarei, Opfer und Täter, Verdrängung und Erinnerung in einen Dialog. Die Stimmen der Opfer werden durch die Schönegeistigkeit und Kulturbeflissenheit des Erzählers, des SD-Mannes Max Aue, völlig unterschlagen. Die Strukturanalogie ist nur ein weiterer Versuch Aues,

³⁵⁷ Wolf (1999).

seine Verbrechen zu legitimieren, wenn auch einer der durch ihre faktische Unmusikalität als Lüge enthüllt wird.

Eine ganz andere Bedeutung hat der Verzicht auf Musikalisierung in Thane Rosenbaums Roman *The Golems of Gotham*. Rosenbaum hat als Sohn Holocaustüberlebender keine Erinnerung an den Holocaust und fühlt sich dennoch von ihm beherrscht. Im Mittelpunkt seines Romans steht daher auch das Syndrom der zweiten Generation, das neurotische Verhältnis der Kinder Überlebender zu ihren Eltern, zu deren Vergangenheit und zur eigenen Gegenwart. Sein Narrativ verzichtet auf Musikalisierungen, deren affektive, evozierende, sinnlich-dynamische Qualität einen Schmerz bereitzuhalten scheint, dem sein Protagonist entkommen zu können hofft. Zugleich beschreibt er die heilsame und (re)animierende Wirkung, die die Musik aber anscheinend erst der kommenden Generation verspricht.

Und tatsächlich: Foer als Vertreter der dritten Generation verzichtet zwar noch auf Klanglichkeit, wo er befürchtet, sich die Stimme der Opfer anzumaßen, integriert das Musikalische jedoch in die Suche und Verwirklichung der eigenen Stimme. Auch wenn diese Stimme wiederum eine in sich gebrochene, sich hinterfragende ist. So vermittelt in einer phantastischen und sehr gegenwärtigen Shtetl-Welt das Zitieren einiger fiktiver Liedtexte dem Leser musikalische Teilerfahrungen, in deren Unvollständigkeit sich zugleich die zwangsläufige Entrücktheit und Lückenhaftigkeit bei der Vermittlung historischer Zeugnisse andeutet.

Ebenfalls entscheidend für die literarische Funktion musikalischer Bezugnahmen ist ihre Kontextualisierung. Die kann affirmativ oder kritisch sein. Ist sie kritisch, dann stehen nicht mehr die medialen Mängel und Untiefen der Literatur, sondern die der Musik zur Disposition. Der Effekt ist ein kritisches Reenactment, bei dem der Leser in ein möglichst umfassendes musikalisches Erleben eintaucht, nur um zugleich auf dessen Unangemessenheit aufmerksam gemacht zu werden.

Claude Lanzmanns Film zeigt Überlebende und Täter dabei, wie sie Lieder singen, und suggeriert, dass sie sich dabei an den Holocaust erinnern. Dabei macht er deutlich, dass Opfer und Täter mit diesen Liedern völlig unterschiedliche Erinnerungen verbinden und dass die Vermutungen, die der Zuschauer über die Art der Erinnerungen

anstellt, nichts als Mutmaßungen sind. Durch die Begegnung mit dem Lied *und* seiner Vereinnahmung versucht Lanzmann, ein Bewusstsein für die Hermetik des Zeugnisses zu schaffen.

Ähnlich wie Lanzmann führt Melvin Jules Bukiet am Musikalischen die Untiefen einer nicht-diskursiven Gedenkkultur vor. Mit dem Zitieren bekannter Lieder denunziert er eine Gedenkkultur, die Entrücktes nah und Unangemessenes angemessen erscheinen lässt. Musik machen diesmal nicht die Überlebenden, sondern eine Nachkriegsgesellschaft, deren Hunger nach Profit und Vergnügen auch vor dem Leid der Opfer nicht halt macht. Musik lässt diese Übergriffe als weniger brutal, fast natürlich und unbewusst erscheinen.

Alle hier untersuchten Darstellungen identifizieren die Stimmen der Opfer und Überlebenden als eine musikalische. Doch ihr Umgang mit Musik differiert. Das liegt zum einen an ihrer narrativen Intention. Holocaustrepräsentationen stellen heute nicht unbedingt den Holocaust dar. Nur Celan und Littell schildern den historischen Holocaust aus der Perspektive eines Zeitzeugen. Rosenbaum und Foer erforschen die Perspektive und das Wissen der zweiten und dritten Generation, Lanzmann und Bukiet beschäftigen mit der Frage nach der richtigen Gedenkkultur.

Dabei ist es erstaunlicherweise nicht so, dass wer ein nahes Verhältnis zum Holocaust schildert, auch eine umfassende Form des musikalischen Reenactment wählt. Die „Todesfuge“ hat als einzige von einem Überlebenden verfasste Darstellung traumatische Erinnerungen zum Gegenstand und setzt ebenfalls als einzige auf den immersiven Effekt von Prosodie und Metrik. Doch ihr affektiv-sinnliches Reenactment wird sogleich kolportiert durch eine Strukturanalogie, die vor allem metapoetisch wirkt. Littell markiert, indem er das Versprechen einer musikalischen Strukturanalogie nicht erfüllt, die Unzuverlässigkeit seines Erzählers, und verhilft seinem Täter-Narrativ zu einem subtilen und aussagekräftigen Korrektiv. Darstellungen wie *The Golems of Gotham* und *Everything Is Illuminated* versuchen in scharfer Abgrenzung zur Poetik des Traumas einen symptomatischen Ausdruck für das eigene neurotische Verhältnis zum Holocaust zu finden, und lassen Musikalisierungen nur noch in Anführungszeichen stattfinden. Sie leisten weitgehenden Verzicht auf Musikalisierung und thematisieren so die Autoritätsproblematik ihrer Erzählung sowie

die neurotischen Ängste, die ihm zugrunde liegen. Am umfassendsten sind die Musikalisierungen in den Darstellungen, die weder den Holocaust noch das eigene, sondern das gesellschaftliche, kulturelle Verhältnis zum Holocaust beschreiben wollen. In Form eines kritischen Re-enactment deklinieren sie die Möglichkeiten des Missbrauchs einer a-semantischen, sinnlich-erfahrbaren Ästhetik durch. Bukiets musikalisches Reenactment ist wie schon das von Lanzmann kein empathisches, sondern im Gegenteil ein distanzierend pädagogisches. Es schafft – im Sinne James E. Youngs – ein Bewusstsein, mit dem sich die kulturellen Produkte auf ihre Angemessenheit und Authentizität überprüfen lassen.

Die Funktionen der Musikalisierungen sind also unterschiedlich. Sie können für das Zeugnis ebenso wie für seine Vereinnahmung, für Wahrheit und Verklärung, für Vergangenheit und Zukunft stehen. Gemein ist allen Darstellungen, das Bestreben über Referenzen auf Musik eine metafiktionale Auseinandersetzung mit der Frage nach einer angemessenen Ästhetik zu initiieren. Das liegt zum einen an der alten Frage: Wie lässt sich vom Holocaust berichten, zum anderen an einer Gedenkkultur, die sich diese Frage schon lange nicht mehr stellt.

Ein Grund für den herrschenden Holocaustboom ist eine Gegenwart, in der der traditionelle Wahrheitsbegriff durch Interpretation, Bedeutung durch Dividende, Geist durch die Gesetze des Marktes und Kunst durch Kommerz substituiert zu werden scheinen. Mit einer pornographischen und splatterhaften Ästhetik, einem reichen Angebot an Extremsportarten und einer wachsenden Spiritualismussparte versucht der Markt der kollektiven Sehnsucht nach Erfahrung, Identität, Bedeutung und Sinn zu begegnen. Auch Teile der Holocaust-Gedenkkultur zielen auf die Befriedigung des Bedürfnisses nach „Ersatzerfahrungen“. Die vorliegende Untersuchung legt die Vermutung nahe, dass die Melopoetik generell Antworten auf die Frage geben kann, wie Kunst weiterhin auf einer gesellschaftlichen Funktion bestehen und diesen Schwindel aufdecken kann. Allerdings nicht in Form einer unkritischen Melopoetik, wie sie die Romantik betrieben hatte. Eine solche ist längst von der Kulturindustrie entdeckt worden und daher nicht mehr möglich. Möglich ist aber ihr Einsatz zum Anstoß metafiktionaler Diskussionen oder in Form eines kritischen Reenactments, über das die Schwierigkeiten, heute noch Kunst zu machen, erfahrbar werden. Eine weiter gefasste Studie zur Musik in der Literatur könnte untersuchen, was

unterschiedliche Formen der Musikalisierung für eine Kunst bedeuten, die sich von einem Kulturbetrieb absetzen will, der Kunst mehr und mehr dem Klamauk der Eventkultur preisgibt.

DANK

Ich danke meiner Betreuerin Prof. Susanne Rohr für ihre Unterstützung, Beratung und Korrekturen, sowie meinem Zweitgutachter Prof. Friedrich Geiger.

Vielen Dank an meine Familie, meine Mutter Katrin, meinen Vater Hermann und meinen Bruder Willem für Anregungen, kritische Fragen, Korrekturen, Cash und viel, viel Geduld. Ein besonderer dank geht außerdem an meine Tante Dorothee, die sämtliche Fassungen gelesen und korrigiert und unglaublich viel Zeit investiert hat.

Ich danke zudem meinen Freunden: Johannes Gleim, Bettina Hartz, Kathi Hetzinger, Matilda Svensson, Nadine Zerhoch, Sebastian Zerhoch, Vita Zilburg und Nikolai Zinke für etliche Gespräche, Anmerkungen, Kritik und das Redigieren des Textes, sowie Patrick Girmann für die Korrekturen des Französischen.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

- Bach, Johann Sebastian 1984. *Französische Suiten BWV 812-817*. Hg. und mit einem Vorwort von Rudolf Steglich. München: Henke.
- Bukiet, Melvin Jules 1996. *After*. New York: St. Martin's Press.
- Celan, Paul 1986. *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cohen, Joshua 2005. *The Quorum*. Prag: Twisted Spoon Press.
- Foer, Jonathan Safran 2003. *Everything Is Illuminated*. New York u.a.: Penguin.
- Jünger, Ernst 2014. *In Stahlgewittern*. Historisch-kritische Ausgabe. 2. Aufl. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Lanzmann, Claude 2007. *Shoah*, [DVD mit Beiheft]. Berlin: Absolut Medien.
- Littell, Jonathan 2006. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard.
- Littell, Jonathan 2008. *Die Wohlgesinnten*. Übers. von Hainer Kober. Berlin: Berlin Verlag.
- Reich, Tova 2007. *My Holocaust*. New York: Harper Perennial.
- Reznikoff, Charles 1975. *Holocaust*. Los Angeles: Black Sparrow.
- Rosenbaum, Thane 2003. *The Golems of Gotham*. New York: Harper Collins Publisher.
- Roth, Philip 1979. *The Ghost Writer*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Weiss, Peter 1971. „Notizen zum dokumentarischen Drama“. *Rapporte 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 91–104.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Adorno, Theodor W. 1972. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1973a. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Gesammelte Schriften 14. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1974a. „Engagement“. Gesammelte Schriften 11. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 409–430.
- Adorno, Theodor W. 1974b. „Zur Dialektik der Heiterkeit“. Gesammelte Schriften 11. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 599–606.
- Adorno, Theodor W. 1975. *Philosophie der neuen Musik*. Gesammelte Schriften 12. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1977a. „Kulturkritik und Gesellschaft“. Gesammelte Schriften 10,1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11–30.
- Adorno, Theodor W. 1977b. „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“. Gesammelte Schriften 10,1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 138–151.
- Adorno, Theodor W. 1977c. „Arnold Schönberg (1874-1951)“. Gesammelte Schriften 10,1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 152–180.

- Adorno, Theodor W. 1978a. „Fragment über Musik und Sprache“. Gesammelte Schriften 16. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 251–256.
- Adorno, Theodor W. 1978b. „Kriterien der neuen Musik“. Gesammelte Schriften 16. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 170–227.
- Adorno, Theodor W. und Hanns Eisler 1997. *Komposition für den Film*. Gesammelte Schriften 15. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. und Celan, Paul 2003. *Briefwechsel 1960-1968*. Hg. von Joachim Seng. Frankfurter Adorno-Blätter VIII. München.
- Ahrendt, Hannah 1964. *Eichmann in Jerusalem*. München: Piper.
- Apel, Dora 2002. *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Appignanesi, Lisa 1975. *The Cabaret*. New Haven: Yale University Press.
- Aspden, Suzanne, Bernhart, Walter und Lodato, Suzanne (Hg.) 2002. *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam: Rodopi.
- Bach, Gerhard 2004. Memory and Collective Identity: Narrative Strategies Against Forgetting in Contemporary Literary Responses to the Holocaust, in Berger, Alan und Cronin, Gloria (Hg.): *Jewish American and Holocaust Literature: Representation in the Postmodern World*. Albany: New York State University Press, 77–91.
- Baumgart, Reinhard 1965. Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Fschismus in der Literatur. In: *Merkur*, 37–50
- Bayerl, Sabine 2002. *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache: Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Becker, Heinz, Harweg, Roland und Suerbaum, Ulrich 1967. Sprache und Musik. Diskussion über eine These. *Poetica* 1, 390–414.
- Ben-Horin, Michal 2004. Musik einer Erinnerungspoetik: Fallstudie über deutschsprachige und hebräische Literatur nach 1945. *Weimarer Beiträge* 50, 404–26.
- Ben-Horin, Michal 2006. „Memory Metonymies“: Music and Photography in Ingeborg Bachmann and Monika Maron. *German Life and Letters* 59, 233–48.
- Ben-Horin, Michal 2007. Seeing the Voices, Hearing the Sights: Perceptual Distortions in Böll, Bachmann and Celan, in Horstkotte, Silke und Leonhard, Karin (Hg.): *Seeing Perception*. Cambridge, Mass.: Cambridge Scholars Publishing, 98– 127.
- Benson, Stephen 2006. *Literary Writing: Writing Music in Contemporary Fiction*. Hampshire, England: Ashgate Publishing Limited.
- Berg, Alban 1965. *Briefe an seine Frau*. Hg. von Helene Berg. München: Langen-Müller.
- Bourmeau, Sylvain 2006. Das Monsterbuch aus Paris: Eine erste Lektüre. Online im Internet: URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/osteur-opa-jonathan-littell-die-wohlgesinnten-1386577.html>. [Stand 2012-11-23].
- Brown, Calvin S. 1948. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens: University of Georgia Press.

- Brown, Marshall 1992. Origins of Modernism: Musical Structures and Narrative Forms, in Scher 1992, 75–92.
- Brumlik, Micha 2012. *Innerlich beschnittene Juden: Zu Eduard Fuchs' „Juden in der Karikatur“*. Hamburg: Konkret Texte.
- Bruttmann, Tal, Joly, Laurent und Lambauer, Barbara (2012) *Der Auftakt zur Verfolgung der Juden in Frankreich 1940: ein deutsch-französisches Zusammenspiel*. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 3/2012.
- Bukiet, Melvin Jules (Hg.) 2003. *Nothing Makes You Free: Writings by Descendants of Jewish Holocaust Survivors*. New York: W. W. Norton & Company.
- Butzlaff, Wolfgang und Seidensticker, Peter 1960. Zwei Bemühungen um ein Gedicht: Paul Celans ‚Todesfuge‘. *Der Deutschunterricht* 12, 34–51.
- Caruth, Cathy (Hg.) 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Codde, Philippe 2010. Postmemory, Afterimages, Transferred Loss: First and Third Generation Holocaust Trauma in American Literature and Film, in Komor und Rohr 2010, 63–74.
- Dahlhaus, Carl 1979. Musik als Text, in Schnitzler, Günther (Hg.): *Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart: Klett, 11–28.
- Dawydow, Juri 1971: *Die sich selbst negierende Dialektik*. Berlin: Akademie.
- De Beauvoir, Simone 1986. Das Gedächtnis des Grauens: Claude Lanzmanns Shoah. *Frankfurter Rundschau* 1. Februar 1986, .
- De Groot, Jerome 2009. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge.
- Delbo, Charlotte 1997. *Auschwitz and After*. New Haven: Yale University Press
- Denby, David 2007. Out of Darkness, in Liebman, Stuart (Hg.): *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford: Oxford University Press, 73–76.
- DeNora, Tia 2010. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry 1992. *Einführung in die Literaturtheorie*. Übers. von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. Stuttgart: J.B.Metzler.
- Eisler, Hanns 1972. *Fragen Sie mehr über Brecht: Hanns Eisler im Gespräch Hans Bunge*. München: Rogner & Bernhard.
- Elleström, Lars 1989. Paul Celan's "Todesfuge": A Title and a Poem. *Yearbook of Interdisciplinary Studies in Fine Arts* 1, 127–153.
- Emmerich, Wolfgang 2002. Paul Celans Weg vom „schönen Gedicht“ zur „grauerer Sprache“: Die windschiefe Rezeption der „Todesfuge“ und ihre Folgen, in Hahn, Hans und Stüben, Jens (Hg.): *Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert: Zur Funktion von Stereotypen über Polen und Franzosen im deutschen nationalen Diskurs 1850 bis 1871*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 359–383.
- Englund, Axel 2012. *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Fackler, Guido 2001. Lied und Gesang im KZ. *Lied und populäre Kultur* 46, 141–198.
- Feil, Monika 1997. *Zol zain, freilekh*.
- Felman, Shoshana und Laub, Dori 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.

- Felstiner, John 1992. Translating Paul Celan's "Todesfuge": Rhythm and Repetition as Metaphor, in Friedländer, Saul (Hg.): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 240–254.
- Finckh, Jens 2008. *Kommentar zu Paul Celans "Sprachgitter"*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 228)
- Flanzbaum, Hilene 1999 (Hg.). *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Foer, Jonathan Safran 2003a. Interview mit Robert Birnbaum. Online im Internet: URL: <http://www.identitytheory.com/jonathan-safran-foer/>. [Stand 2017-01-18].
- Forkel, Johann Nikolaus 2005. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Hg. von Claudia Maria Knispel. Laaber: Laaber.
- Forte, Luigi (Hg.) 2005. *I silenzi della poesia e le voci della musica: Paul Celan, Harrison Birtwistle*. Alessandria: Edizioni dell'Orso. (Tagungsband. Turin 16. September 2004).
- Fresco, Nadine 1984. Remembering the Unknown. *The International Review of Psycho-Analysis* 11(1), 417–427.
- Frye, Herman Northrop 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Gier, Albert 1995. Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien, in Zima, Peter (Hg.): *Literatur Intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 61–92.
- Goldhagen, Daniel Jonah 1996. *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Alfred A. Knopf Inc.
- Goßens, Peter, Lehmann, Jürgen und May, Markus (Hg.) 2008. *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler,
- Greenspan, Henry 1999. Imagining Survivors: Testimony and the Rise of Holocaust Consciousness, in Flanzbaum, Hilene (Hg.): *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 45–67.
- Grethlein, Jonas 2009. *Littells Orestie: Mythos, Macht und Moral in „Les Bienveillantes“*. Freiburg im Breisgau u.a.: Rombach.
- Gross, Andrew 2010. 'After Auschwitz': Adorno, Postmodernism, and the Anti-Aesthetic, in Komor und Rohr 2010, 203–223.
- Gross, Andrew und Rohr, Susanne 2010. *Comedy, Avant-Garde, Scandal: Remembering the Holocaust after the End of History*. Heidelberg: Winter.
- Hacks, Peter 1996. *Die Maßgaben der Kunst: Gesammelte Aufsätze 1959-1994*. Hamburg: Edition Nautilus.
- Hanslick, Eduard 1990. Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Dietmar Strauß. Mainz: Schott.
- Hansen, Jörg und Vogt, Gerald 2014. „Blut und Geist“: Bach, Mendelssohn und ihre Musik im Dritten Reich. Ausstellungskatalog des Bachhauses Eisenach.
- Harpprecht, Klaus 2008. Auf die Nase gefallen. Der verhinderte Geniestreich. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 61 vom 12. März, 33.
- Hartman, Geoffrey 2003. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies* 7(3), 257–274.
- Hesse, Horst-Peter 2003. *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens*. Wien: Springer.

- Hirsch, Marianne 1997. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Holthausen, Hans Egon 1954. Fünf junge Lyriker (II). *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 8(4), 378–390.
- Hugo, Victor 1864. *William Shakespeare*, Première Partie, in: *Livre II Les Génies*. IV. Paris, 161–224.
- Kaiser, Herbert 1984. Politisch-historische Lyrik: Deutschland-Bilder und deutsche Bilder von Hölderlin bis heute, in Köpf, Gerhard (Hg.): *Neun Kapitel Lyrik*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 105–126.
- Karbusický, Vladimír 1986. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kaspar, Peter Paul 2008. *Klangrede: Musik als Sprache*. Wien: Styria.
- Kellermann, Natan 2011. ‚Geerbtes Trauma‘ – Die Konzeptualisierung der transgenerationellen Weitergabe von Traumata, in Brunner; José und Zajde, Nathalie (Hg.): *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas*. Übers. von David Ajchenrand. Göttingen: Wallenstein, 137–160.
- Kiesel, Helmuth und Stepp, Cordula 2006. Paul Celans Schreckensmusik, in Bernbach, Udo und Vaget, Hans Rudolf (Hg.): *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 115–131.
- Kinsky-Weinfurter, Gottfried 1993. *Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945*. München: Ötschlager.
- Klüger, Ruth 1994. *Weiter leben. Eine Jugend*. München: dtv
- Kolago, Lech 1986. Die Todesfuge von Paul Celan als literarische Fuge: Zum Problem der Literatur-Musik-Beziehungen. *Polyaisthesis* 1, 139–144.
- Komor, Sophia und Rohr, Susanne (Hg.) 2010: *Holocaust Art and Taboo: Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter.
- Kracauer, Siegfried 1979. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp
- Kramer, Lawrence 1992. Music and Representation, in Scher 1992, 139–162.
- Kramer, Lawrence 2002. Signs Taken for Wonders: Words, Music, and Performativity, *Aspdn, Bernhart & Lodato* 2002, 35–47.
- Kristeva, Julia 1978. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übers. von Reinhold Werner. Frankfurt M.: Suhrkamp.
- Krupnick, Mark 1999. Jewish Autobiographies and the Counter-Example of Philip Roth, in Siegel, Ben und Halio, Jay (Hg.): *American Literary Dimensions: Poems and Essays in Honor of Melvin Friedman*. Newark, Del.: University of Delaware Press, 155–67.
- Laks, Szymon 1989. *Music of Another World*. Evanstone, Ill.: Northwestern University Press.
- Lang, Berel 1995. Is it Possible to Misrepresent the Holocaust?. *History and Theory* 34(1), 84–89.
- Langer, Lawrence .1975. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Langer, Lawrence 1991. *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.
- Langer, Lawrence 1995. The Americanization of the Holocaust on Stage and

- Screen, in ders. (Hg.): *Admitting the Holocaust*. New York: Oxford University Press, 157–77.
- Lanzmann, Claude 2007a. „Littell hat die Sprache der Henker erfunden“. Online im Internet: URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/shoa-regisseur-claude-lanzmann-littell-hat-die-sprache-der-henker-erfunden-1492238.html>. [Stand 2017-02-22].
- Lanzmann, Claude 2007b. Site and Speech. An Interview with Claude Lanzmann about *Shoah*. Übers. und hg. von Stuart Liebman: *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*. Oxford: Oxford University Press, 37–49.
- Lethen, Helmut 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Levi, Primo 2011. *Ist das ein Mensch?* München: Hanser.
- Levi Primo 1990. *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München: Hanser.
- Levine, Howard B. 1982. Toward a Psychoanalytic Understanding of Children of Survivors of the Holocaust. *Psychoanalytic Quarterly* 51, 70–92.
- Levy, Daniel und Sznajder, Nathan 2006. The Holocaust, Memory and Trauma, in Delanty, Gerard (Hg.): *Handbook of Contemporary European Social Theory*. London: Routledge, 289–297.
- Leys, Ruth 2000. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University Chicago Press.
- Lipstadt, Deborah 1993. *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*. New York: Free Press.
- Littell, Jonathan 2007. Mein Versuch, die Henker zu verstehen. Ich zeige, dass es Zeiten gab, in denen eine Allianz mit den Nazis eine ethische Option war. Ein Gespräch mit Jesús Ruiz Mantilla, übers. von Clementine Kügler. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 3. Nov., 37.
- Littell, Jonathan und Nora, Pierre 2008. Gespräch über die Geschichte und den Roman. *Jonathan Littell. Die Wohlgesinnten. Marginalienband*. Berlin: Berlin, 22–64.
- Lodes, Birgit 2013. Musik und Narrativität, in Calella, Michele und Urbanek, Nikolaus (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart: J. B. Metzler, 367–382.
- Maier, Charles S. 1995. A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial. *History and Memory* 5(2), 136–152.
- Maier, Franz Michael 2012. Les sons n'ont pas de lieu: Marcel Proust und die Lehre von der Ortlosigkeit der Töne, in Albert Gier (Hg.): *Marcel Proust und die Musik*. Berlin: Insel, 181–203.
- Marx, Karl und Engels, Friedrich 1974. *Das Manifest der kommunistischen Partei*. Werke 4. Berlin: Dietz, 459–493.
- Marx, Karl 1974a. *Briefe an Adolf Cluß in Washington*. Werke 28. Berlin: Dietz, 561–599.
- Mattheson, Johann [1739] 1987. *Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*. Hg. von Friederike Ramm. Nachdruck. Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Mayer, Michael (2016) Wie autonom regierte Vichy? Zur aktuellen Debatte um die Einführung einer antisemitischen Rassengesetzgebung in Frankreich 1940. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 64:1, 151–164.
- Menzel, Wolfgang 1968. Celans Gedicht ‚Todesfuge‘: Das Paradoxon einer Fuge über den Tod in Auschwitz. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 18:4. Heidelberg: Carl Winter, 431–447.

- Michaels, Walter Benn 1996. 'You who never was there': Slavery and the New Historicism, Deconstruction and the Holocaust. *Narrative* 4:1, 1–16.
- Morris, Nicola 2007. *The Golem in Jewish American Literature: Risks and Responsibilities in the Fiction of Thane Rosenbaum, Nomi Eve and Steve Stern*. New York: Peter Lang.
- Müller, André 2008. *Interview mit dem Schriftsteller Jonathan Littell* am 14.5.2008. Online im Internet: URL: <http://andremuller.com-puter.com/>
- Nattiez, Jean-Jacques, 1990. Can One Speak of Narrativity in Music?. *Journal of the Royal Musicological Association*, 115:2. Oxford: Oxford University Press, 240–257.
- Neubauer, John 1997. Tales of Hoffmann and Others on Narrativization of Instrumental Music, in Hedling, Erik, Lagerroth, Ulla-Britta und Lund, Hans (Hg.): *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 117–136.
- Neumann, Peter Horst 1968. *Zur Lyrik Paul Celans: Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Nöcker-Ribaupierre, Monika 2011. Geschichte, Methoden und Anwendungsgebiete der Musiktherapie, in Kraus, Werner (Hg.): *Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie*. München: C. H. Beck, 30–49.
- Novick, Peter 1999. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin.
- Novick, Peter 2002. Is the Holocaust an American Memory?, in Rohr, Susanne und Sielke, Sabine (Hg.): *Ernst Fraenkel Vorträge zur amerikanischen Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur* 8. Berlin: John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, 1-19.
- Olschner, Leonard 1989. Fugal Provocation in Paul Celan's 'Todesfuge' und 'Engführung'. *German Life and Letters* 43(1). Oxford: Blackell, 77–89.
- Quadfasel, Lars 2013. Guilty Pleasure. *Konkret* 5, 51.
- Paddison, Max 1993. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 59–64.
- Pautrot, Jean-Louis 1994. *La Musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours, A la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile*. Genève: Librairie Droz S.A.
- Pautrot, Jean-Louis 2001. Music and Memory in Film and Fiction: Listening to *nuit et brouillard* (1955), *Lacombe Lucien* (1973) and *La ronde de nuit* (1969). *Dalhousie French Studies* 55(3), 168–182.
- Marrus, Michael und Paxton, Robert Owen 1981. *Vichy et les juifs*. New York: Basic Books
- Platen, Emil 1995. Fuge. *MGG* 2, 930–958.
- Petri, Horst 1964. *Literatur und Musik*. Göttingen: Sachs & Pohl.
- Poppe, Sandra 2008. Literarische Medienreflexionen. Eine Einführung, in dies. und Seiler, Sascha (Hg.): *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 9–26.
- Potter, Pamela 2000. *Die deutscheste der Künste: Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Prieto, Eric 2002. Metaphor and Methodology in Word and Music Studies, in Aspden, Bernhart & Lodato 2002, 59–67.

- Raczymow, Henri 1994. Memory Shot through with Holes. *Yale French Studies. Discourses of Jewish Identity in Twentieth-Century France* 85, 98–105.
- Radisch, Iris 2008. Am Anfang steht ein Missverständnis: Jonathan Littells Buch ‚Die Wohlgesinnten‘ will uns erklären, warum die Mörder mordeten, aber versinkt in widerwärtigem Kitsch. Online im Internet: URL: <http://www.zeit.de/2008/08/L-Littell-Radisch>. [Stand 20-02-22].
- Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Rásky, Béla und Pawlowsky, Verena (Hg.) 2015. *Partituren der Erinnerung: Der Holocaust in der Musik – Scores of Commemoration*. Simon Wiesenthal Conference. Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts für Holocaust-Studien (VWI), Band 1.
- Ray, Larry 2010. Migration and Remembrance: Sounds and Spaces of ‘Klezmer Revivals’. *Cultural Sociology* 4, 357–377.
- Rector, Martin 2005. Jonathan Safran Foers ‚Alles ist erleuchtet‘: ein Roman über das Erinnerungsproblem der dritten Generation. *Deutschunterricht* 6, 34–44.
- Resnais, Alain 1961. Interview mit Sylvain Roumette. *Clarté* 33. Feb., 11–15.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1995. What is Theme and How Do We Get At It?, in Bremond, Claude, Landy, Joshua und Pavel, Thomas (Hg.): *Thematics: New Approaches*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 9–19.
- Rohr, Susanne (2002) . ‚Playing Nazis‘, ‚mirroring evil‘: Die Amerikanisierung des Holocaust und neue Formen seiner Rerpäsentation. *American Studies / Amerikastudien* 47(4). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 539–553.
- Rosen, Charles 2006. *Der klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven*. 6. Aufl. Kassel: Bärenreiter.
- Rosenfeld, Alvin 1995. The Americanization of the Holocaust. *Commentary* 99(6), 35–40.
- Rothberg, Michael 2000. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Santner, Eric L. 1992. History Beyond the Pleasure Principle, in Friedländer, Saul (Hg.): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*. Harvard: Harvard University Press, 143–154.
- Scher, Steven Paul 1968. *Verbal Music in German Literature*. New Haven: Yale University Press.
- Scher, Steven Paul 1984. Einleitung. Literatur und Musik: Entwicklung und Stand der Forschung, in ders. (Hg.): *Literatur und Musik: Ein Handbuch zu Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 9–25.
- Scher, Steven Paul (Hg.) 1992: *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Scher, Steven Paul 2004. How Meaningful is ‘Musical’ in Literary Criticism?, in Walter Bernhart, Walter und Wolf, Werner (Hg.): *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music*. Amsterdam: Rodopi, 37–64.
- Scher, Steven Paul 2004. *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music*. Hg. von Walter Bernhart und Werner Wolf. Auflage. Amsterdam: Rodopi, 23–35.
- Schmidt, Hans-Christian 1976. Musik als Einflussgröße bei der filmischen Wahrnehmung, in ders. (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz: Schott Music, 126–169.

- Schnebel, Dieter 1999. Echo: einige Überlegungen zum Wesen der Musik, in Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*. Laaber: Laaber, 23–35.
- Schneider, Norbert Jürgen 1997. *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*. Mainz: Schott Music.
- Schönberg, Arnold 2017. „Vier Punkte Programm für das Judentum“, in: Oskar Deutsch (Hg.) *Die Zukunft Europas und das Judentum. Impulse zu einem gesellschaftlichen Diskurs*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau
- Scholem, Gershom 1973. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sebald, W. G. 2001. *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch.
- Senfft, Alexandra 2008. SS-Roman ‚Die Wohlgesinnten‘: Der Scherge in uns. Online im Internet: URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/ss-roman-die-wohlgesinnten-der-scherge-in-uns-a-535538.html>. [Stand 2014-03-20].
- Seng, Joachim 2008. Theodor W. Adorno, in May, Goßens & Lehmann 2008, 272–275.
- Seng, Joachim 1995. Von der Musikalität einer graueren Sprache: Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno, in *Germanisch-romanische Monatsschrift* 45(4), 419–430.
- Seng, Joachim 2003. ‚Die wahre Flaschenpost‘: Zur Beziehung von Theodor W. Adorno und Paul Celan. Hg. von Rolf Tiedemann. *Frankfurter Adorno-Blätter* VIII. München, 151–176.
- Sicher, Efraim 2004. Introduction, in ders. (Hg.): *Holocaust Novelists*. Detroit: Gale, 15–21.
- Sperb, Jason 2012. *Disney's Most Notorious Film*. Austin: University of Texas Press
- Steinfeld, Thomas 2008. Jonathan Littell: ‚Die Wohlgesinnten‘: Ein schlauer Pornograph. Online im Internet: URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/jonathan-littell-die-wohlgesinnten-ein-schlauer-pornograph-1.295901> [Stand 2017-02-23].
- Stevenson, Robert 1962. The Sarabande: A Dance of American Descent. *Inter-American Music Bulletin* 30. Juni, 1–13.
- Ströhl, Andreas 2014. *Medientheorien kompakt*. Stuttgart: UTB.
- Süselbeck, Jan 2008. Die Böswilligen: Jonathan Littells monumentaler NS-Kriegsroman ‚Die Wohlgesinnten‘ ist bei der deutschen Kritik durchgefallen – allerdings mit merkwürdigen Begründungen. *Konkret* 4, 46.
- Szondi, Peter 1972. Durch die Enge geführt, in Bollack, Jean (Hg.): *Celan-Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 47–111.
- Taubert, Karl Heinz 1984. *Höfische Tänze: Ihre Geschichte und Choreographie*. Mainz: Schott Music.
- Theweleit, Klaus 1986–1993. *Männerphantasien*, 2 Bde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Theweleit, Klaus 1995. Helm ab zum Gedicht! oder ‚So genierte es mich sogleich, dass ich in Uniform war‘: Über den Versuch des Herrenreiters Ernst Jünger, nachträglich die Moderne abzutreiben. *Konkret* 4, 46.
- Tucholsky, Kurt 1960. Was darf die Satire? Gesamtausgabe. Texte 1919, hg. von Stefan Ahrens, Antje Bonitz und Ian King. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 30–32.

- Van Alphen, Ernst 2006. Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory. *Poetics Today* 27, 473–488.
- Weidemann, Volker 2008. Das Verbrechen im Kopf. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 17. Februar, 27.
- Wellmer, Albrecht 2009: *Versuch über Sprache und Musik*. München: Hanser.
- White, Hayden 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden 1992. Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse, in Scher 1992, 288–319.
- Wiedemann-Wolf, Barbara 1985. *Antschel Paul: Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Winkler, Georg 2003. *Klezmer: Merkmale, Strukturen und Tendenzen eines musikkulturellen Phänomens*. Bern: Peter Lang.
- Wolf, Werner 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Wolf, Werner 1999a. Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies, in Bernhart, Walter, Scher, Stephen Paul und Wolf, Werner (Hg.): *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi, 37–58. (Tagungsband. Erste internationale Konferenz für Wort und Musik Studien in Graz 1997).
- Young, James Edward 1985. *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Übers. von Christa Schuenke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zeitlin, Froma 1998. The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature. *History & Memory* 10, 5–42.

ZUSAMMENFASSUNG

Die meisten amerikanischen Autoren, die heute noch über den Holocaust schreiben, sind keine Zeitzeugen. Ihr Wissen beruht auf Repräsentationen. Es ist „second hand“. Weder die „Rhetorik des Faktischen“ noch die „Poetik des Traumas“ scheint der Darstellung dieses Wissens angemessen. Es verlangt statt nach einer Ästhetik, die eine direkte Begegnung mit den Fakten oder dem Trauma des Holocaust suggeriert, nach einer Darstellungsform, in der sich Konstruiertheit und Nachträglichkeit ausdrücken. Von den Künstlern, deren Repräsentationen die Grundlage der vorliegenden Untersuchung bilden, ist Paul Celan der einzige Überlebende. Schon Claude Lanzmann erhebt, obwohl er den Weltkrieg im besetzten Frankreich überlebt hat, keinerlei Anspruch mehr auf testimoniale Autorität, und die übrigen vier Autoren sind nach dem Krieg in den USA geboren: Thane Rosenbaum und Melvin Jules Bukiet sind Kinder Überlebender, Jonathan Safran Foer ist Enkel Überlebender und Jonathan Littells unmittelbare Familie hat der Holocaust nicht betroffen. Gemeinsam ist ihren Darstellungen die eingehende implizite und explizite Auseinandersetzung mit der Angemessenheit der eigenen Ästhetik, die sie auch über den Bezug aufs Musikalische führen.

Eine Möglichkeit für Literatur, die Nähe bzw. Distanz zu ihrem Gegenstand zu markieren und zu diskutieren, ist die Musikalisierung. Als Musikalisierung bezeichnet man literarische Versuche, eine gleichsam musikalische Erfahrung zu schaffen. Eine Literatur, die sich der Musik annähert, evoziert eine Diskussion über die Vorzüge und Nachteile der literarischen Semiotik gegenüber der musikalischen. Diese liegen vereinfacht gesagt darin, dass Literatur ihren Gegenstand *repräsentiert*, Musik ihr Gegenstand *ist*. Es liegt nahe, von einem direkten Zusammenhang von dem testimonialen Anspruch einer Holocaustdarstellung und ihrem Umgang mit Musik auszugehen. Davon, dass sich die Holocaustrepräsentationen Überlebender einer stärker musikalisierten Poetik bedienen, weil sie eine direkte Begegnung mit dem Holocaust bezeugen wollen, wohingegen die Literatur Außenstehender, der Kinder und Enkel der Überlebenden, ihrem vermittelten Wissen durch eine Poetik zu entsprechen sucht, die ausdrücklich von Musikalisierungen Abstand nimmt. Eine Analyse der genannten Darstellungen bestätigt diese Annahme allerdings nur zum Teil. Zwar verzichten Romane wie Rosenbaums *The Golems of Gotham*, Foers *Everything*

Is Illuminated, Littells *Les Bienveillantes* sowie Lanzmanns Film *Shoah* ausdrücklich deshalb auf eine musikalisierte Darstellungsweise, weil sie diese mit dem testimonialen Wissen der Überlebenden identifizieren. Doch der Überlebendenliteratur selber lassen sich nur sehr selten melopoetische Absichten nachweisen, und selbst dann erweisen sich Musikalisierungen, wie in Celans Gedicht „Todesfuge“, als in erster Linie metafiktionale und kritische Instrumente. Außerdem gibt es Autoren der zweiten und dritten Generation, die die Konstruiertheit ihres Zeugnisses durch intensive Musikalisierungsversuche betonen. Bukiets Roman *After* zum Beispiel benutzt Musikalisierungen, die den Leser statt zu einem Re-enactment der traumatischen Vergangenheit zum affektiven Nachvollzug gegenwärtiger Gedenkformen einladen. Die Intention melopoetischer Strategien in Holocaustliteratur ist eine überwiegend kritische: Als metamediale Werkzeuge stellen sie die Angemessenheit einer diskursiven wie einer affektiven Ästhetik in Frage und kritisieren die Unterschlagung traumatischer Schmerzen ebenso wie deren Vereinnahmung.

In den vergangenen 25 Jahren ist der Holocaust in den USA zu einer zentralen Metapher des öffentlichen Diskurses geworden, die sieben von zehn Büchern, schätzt Bukiet, zumindest erwähnen. Gleichzeitig wird die Bedeutung des „H word“ (Bukiet) immer unklarer. Mitverantwortlich ist eine Ästhetik, die dem Betrachter eine emotionale, affektive und zuweilen sogar körperliche Teilnahme an den schmerzhaften Erfahrungen der Opfer suggeriert. Kritiker wie Charles Maier haben auf die Gefahr hingewiesen, dass solche Identifikation mit den Opfern die soziale und politische Auseinandersetzung mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Missständen ersetzen könne. Musikalisierungen, die solche identifikatorischen Effekte verfolgen, aber auch problematisieren können, scheinen auf eine Möglichkeit zu verweisen, wie Holocaustliteratur auf einer gesellschaftlichen Funktion bestehen kann.

ABSTRACT

Most American authors who have recently written about the holocaust have never experienced it personally. Their knowledge is based almost exclusively on representations. It is “second hand”. To represent such knowledge, neither the “rhetoric of the factual” nor the “poetic of trauma” seems appropriate: Far from requiring an aesthetic that suggests closeness to its object, “second hand testimony” asks for a form of representation that reflects its vicarious and constructive quality.

Among the artists whose works form the basis of this study Paul Celan is the only survivor. Claude Lanzmann, although acquainted with the war through the German occupation of France, claims no testimonial knowledge. Finally, Thane Rosenbaum, Melvin Jules Bukiet, Jonathan Safran Foer, and Jonathan Littell were born in post-war America. They are either children (Rosenbaum and Bukiet) or grandchildren (Foer) of survivors, and in Littell’s case his immediate family was not personally affected by the holocaust at all.

A productive way to mark the various degrees of representational distance is the use of musicalizations. The term musicalization denotes any literary attempt to create a quasi musical experience. Unlike literature, music provides a reenactment rather than a representation. This means that through the use of musicalization literature can imply the wish to no longer *represent*, but to *be* its object. Holocaust-literature for instance can, by indulging in or explicitly refraining from the use of musicalization, raise the question of whether a representation or reenactment would be the appropriate way to express a particular degree of testimonial knowledge. It seems safe to assume that there is a link between the claims of testimonial knowledge that a representation of the holocaust makes and the way it evokes music. Survivors who would want to testify a direct encounter with the “Unvers concentrationnaire” (David Rousset) would be expected to involve intense forms of musicalization. Texts written by their children or grandchildren, on the other hand, would, in consideration of the indirect and vicarious nature of their testimony, be presumed to do without them. This assumption, however, was confirmed only in parts. Though non-survivors do, indeed, identify the use of musicalization with “first hand testimony” and therefore refrain from it, there are only a few examples of survivors’ literature that confirm this identification – even in those who do, like Paul Celan in his famous poem “Die Todesfuge”, use musicalizations,

first and foremost, as metafictional and critical tools. On the other hand, some writers emphasize the constructiveness of their knowledge just by *indulging* in a musicalized poetic. In Bukiet's novel *After*, for instance, musicalizations do not aim at engaging the reader in a traumatic past but in present forms of commemoration. In the examples of Holocaust representation mentioned above, musicalizations appear to be mainly instruments of metamedial discussions. They seem to be capable of questioning the appropriateness of a discursive as well as an affective aesthetic, of criticizing the concealment of traumatic pain as well as its misappropriation.

In the last 25 years, the holocaust has emerged into a cultural and political metaphor of such prominence that, as Bukiet provocatively put it, "seven out of ten" books will at least mention it. At the same time, the meaning of the "H word" (Bukiet) has become more and more obscure. The prevalent aesthetic of this culture of commemoration invites the recipient to emotionally, affectively and sometimes even physically reenact the painful experiences of the victims. Critics such as Charles Maier have pointed out that this obsession with memory has a tendency to substitute the discussion of current social problems and thereby to prevent any transformative politics. Musicalizations, as a strategy that can enforce as well as question an aesthetic of reenactment, seem to show one way of how holocaust-literature can still observe its social function.

LEBENS LAUF

Lebenslauf entfällt aus datenschutzrechtlichen Gründen