

Ruth Klüger

Gelesene
Fakten und Fiktionen
Wirklichkeit
in der Literatur

Wallstein

Ruth Klüger
Gelesene Wirklichkeit

Ruth Klüger
Gelesene Wirklichkeit
*Fakten und Fiktionen
in der Literatur*



WALLSTEIN VERLAG

Maria Alter gewidmet,
für die vierzig Jahre Freundschaft, die gemeinsamen Streif-
züge durch deutsche Bücher und amerikanische Filme und,
nicht zuletzt, fürs magische Geheimwort »Fiala«.

Inhalt

Vorwort

7

Lanzmanns *Shoah* in New York

9

Von hoher und niedriger Literatur

I. Der Gartenzweig und das Goldene Kalb

29

II. Mißbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch

52

Fakten und Fiktionen

68

Wien als Fluchtpunkt

*Dankesrede zur Entgegennahme
des Bruno-Kreisky-Preises*

94

Erlesenes Wien:

wie seine Dichter es sahen und sehen

104

Der Dichter als Dieb?

Der Fall Littner – Koeppen

135

Wie wirklich ist das Mögliche?
Das Spiel mit Weltgeschichte in der Literatur
*Drei Essays zur literarischen
Behandlung von Geschichte*

I.

*Geschichten aus Geschichte machen:
historische Romane und Erzählungen*

143

II.

*›Bretter, die die Welt bedeuten‹:
das historische Drama*

169

III.

*Wider den Strom:
Utopie/Dystopie*

195

Nachweise

220

Vorwort

Die vorliegenden Arbeiten sind zu verschiedenen Anlässen entstanden, doch sind sie alle dort angesiedelt, wo Lebens- und Leseerfahrung sich überschneiden. Das ist zwar eine weitverbreitete und vielgelesene Sparte der Literatur, aber keineswegs die einzige. Es gibt ja Esoterik, Mystik, Sprachexperimente, besonders in der Lyrik, wo es mehr um Form als um Inhalte geht, Phantasien, die aus der Wirklichkeit ausscheren wollen, Gedichte, die uns durch ihre Musikalität bezaubern und dann noch jede Menge erzählender Literatur, die mit Erotik und mit intimen Familienstrukturen zu tun hat.

Mit all dem beschäftige ich mich nicht auf den folgenden Seiten. Meine Frage war, was mit der Literatur geschieht, wenn sie sich der Wirklichkeit stellt und im besonderen sich mit Geschichte und Zeitgeschichte auseinandersetzt. Und meine Antwort war jedesmal, sie sucht die Deutung, die Interpretation, sie fragt, wie man Spreu vom Weizen scheidet, Ordnung in die widersprüchliche Welt bringt oder sich mit aufgerissenen Augen dem Chaos stellt. Durch die Deutung will sie über die Wirklichkeit hinaus zur Wahrheit werden.

Wer aber Wahrheit beansprucht, kann auch der Lüge überführt werden. Wie lügt man in der Literatur? Man kann die Wahrheit durch Kitsch entstellen, wie ich in den beiden Aufsätzen über hohe und niedrige Literatur zu beweisen suche. Man kann auch durch Fälschung und Aneignung der Schriften anderer lügen, wie in dem Aufsatz »Der Dichter als Dieb?«.

Mehrmals kommt auf diesen Seiten die Shoah zur Sprache, sie zieht sich sogar als roter Faden durch meh-

rere Aufsätze, denn der große Judenmord im zwanzigsten Jahrhundert ist ein Ereignis, das nicht aufgehört hat, uns auch literarisch zu beschäftigen. Darum steht am Anfang dieser Sammlung ein persönliches Denken über einen Dokumentarfilm, Lanzmanns »Shoah«. Hier trifft die künstlerische Darstellung auf die ungeschminkten historischen Fakten, wie ich sie in dem Essay »Fakten und Fiktionen« im allgemeineren zu umreißen suche.

Als mir in Wien ein Preis für politische Literatur verliehen wurde, hielt ich es für angebracht, eine kurze Rechtfertigung für diese unerwartete Ehre zu schreiben, die auch als Rechtfertigung für dieses Buch dienen möge. In Wien habe ich dann auch zur Eröffnung einer öffentlichen Bibliothek untersucht, wie sich das reale Wien zum literarischen Wien verhielt und verhält – ein recht schwankendes Verhältnis, wie sich bei der Arbeit an dem Essay »Erlesenes Wien« herausstellte.

Schließlich habe ich in den letzten drei Aufsätzen, als Poetikvorlesungen in Tübingen geplant, ein Stück Literaturgeschichte von der Gattung her aufgearbeitet, immer vom Standpunkt der künstlerischen Wahrheit, die der Wirklichkeit einen Sinn abgewinnen möchte.

Lanzmanns *Shoah* in New York

I.

Es ist 13 Uhr und ein Wochentag, man schreibt das Jahr 1985, zehn Dollar sind viel Geld für eine Kinokarte, noch dazu für den ersten Teil eines neunstündigen Dokumentarfilms, und doch ist das Kino am Broadway überfüllt. Das Publikum besteht zum Teil aus Überlebenden des Holocaust, aber es sind auch viele junge Leute gekommen, vor allem, aber nicht ausschließlich, Juden.

Shoah ist ein Gewirr von Sprachen, grammatisch und ungrammatisch und mit den verschiedensten Akzenten gesprochen.¹ Da gibt es zunächst Deutsch und Englisch, das Französisch des Übersetzers, Polnisch, dann wieder gesungenes und gesprochenes Deutsch, dann Jiddisch, Hebräisch, nochmals Deutsch, ein bißchen Italienisch und wieder Englisch, und schließlich die letzten Worte des Films auf Hebräisch, gesprochen von einem Mann, der sich an die Stille erinnert, die auf die Evakuierung des Warschauer Ghettos folgte: »Ich bin der letzte Jude. Jetzt warte ich nur noch auf den Morgen und auf die Deutschen.«

Shoah ist Interviews, Gesichter und Stimmen der Opfer und der Schergen und der Mitläufer und Mitwisser, lautstarke Erinnerungen und Aufnahmen von Auschwitz und Treblinka und Chelmno (Kulmhof), wie diese Stätten jetzt sind, wenn nur noch Worte und keine Bilder sie so zeigen können, wie sie damals waren. Lanzmann filmt zum Beispiel vor der Kirche in Chelmno, in der man die Juden vor ihrem Tod zusammenpferchte. Die Kamera folgt einer bunten Prozession, die aus der Kirche

kommt, mit knicksenden Mädchen in weißen Miniröckchen. Die Kamera nimmt sich Zeit. Das Ohr hört die Worte über den Massenmord wie von außen hallen, während das Auge seine gespenstisch unpassende Freude hat: eine malerische Kirche im heutigen Polen.

Renaiss' *Nacht und Nebel* (1955), der bis Lanzmann berühmteste Film über die Judenvernichtung, hatte auch Vergangenheit und Gegenwart aufeinanderprallen lassen. Seine Botschaft war eine Ermahnung zur Erinnerung, um zukünftige Katastrophen zu verhindern. Ein schöner lyrischer Text von einem Überlebenden, der heute zu poetisch, zu eigenwillig klingt, begleitete die Aufnahmen. Für Lanzmann ist Erinnerung eine eiternde Wunde in den Köpfen der Überlebenden auf der Leinwand, ein Ritual der Teufelsaustreibung, ohne erkennbare Botschaft.

Ich glaube nicht, daß zurückkehren hilft. Lanzmann glaubt's. Mir fehlt der Sinn für den *spiritus loci*, der die Grundlage der Museumskultur bildet, die im Umkreis der alten Konzentrationslager entstanden ist. Was dort verübt wurde, habe ich öfters behauptet, kann anderswo wiederholt werden, da es in menschlichen Gehirnen ausgebrütet und von Menschenhänden ausgeführt wurde, egal wo. Warum also die Orte aufsuchen, die heute wie irgendwelche aussehen? Ich gehe nicht dorthin, wo ich einmal war. Ich bin entkommen. Lanzmann kehrt dorthin zurück, wo er nie gewesen ist. Keine Landschaft, habe ich immer geglaubt, bewahrt die Erinnerung daran, was auf ihrem Boden geschah, denn die Steine reden nicht. Lanzmann glaubt, daß sie reden. Da steht der Filmemacher auf morastiger Bahn, wo die Toten und Sterbenden einst aus schlecht geschlossenen Mordwaggons fielen,

und wenn die Auspuffgase sie noch nicht ganz erstickt hatten, so erschloß man sie, als sie im Schlamm wegzukriechen suchten, und Lanzmann überzeugt uns, daß, wer von solchen Dingen weiß, nicht wirklich entkam. Und wie die Stunden vergehen, wird auch das Publikum es wissen, und manche werden ihre Aufmerksamkeit wandern lassen. Die »Langeweile« dieses Films ist von einer ganz besonderen Sorte.

Wie alle Überlebenden weiß ich, daß Auschwitz, als die Nazis dort ihr Handwerk trieben, wie ein Mondkrater war, ein Ort, der nur zufällig und am Rande ein Nachbar von gewöhnlichen Menschenbehäusungen war. Es ist dieses radikal Andersartige, diese Alterität, wie man wissenschaftlich verfremdend gerne sagt, die wir so schwer ausdrücken können. Doch als das Töten vorbei war, wurden die Lager wieder ein Stück unserer bewohnten Welt. Als ich als Kind im Sommer 1944 dort war, da hat uns ein Lehrer ein paar Grashalme gezeigt und tröstend gesagt: »Seht ihr, sogar in Auschwitz wächst etwas.« Er meinte es als eine lebensbejahende Aufmunterung, und so hatte ich es auch verstanden, und in meiner harten, kindischen Starre verachtete ich ihn dafür. Er war ein Zentraleuropäer, ein Humanist, er kam aus einem gemäßigeren zivilisatorischen Klima als ich, die unter Hitler aufgewachsen war und die letzten zwanzig Monate im hungernden, überfüllten Krankheitsherd Theresienstadt verbracht hatte. Ich war bitter und wütend, weil ein Erwachsener mich darauf aufmerksam machte, das Gras in Auschwitz würde mich überleben. Der Lehrer ist sehr wahrscheinlich in den folgenden Wochen vergast worden, zusammen mit den meisten Insassen des »Familienlagers« B II b, das im Film *Shoah*

eine Rolle spielt. In Lanzmanns langen Aufnahmen der heutigen Lagerstätte ist jede Menge Gras zu sehen. Hinter der bunten Leinwand taucht in meinen Gedanken und in meinem Gedenken jener Mann mittleren Alters auf, der mir damals etwas sagen wollte über die Zähigkeit des Lebens im Ganzen, als ich erst Zwölfjährige Angst um mein besonderes, spezifisches Leben hatte. Und ich wünsche mir, ich könnte meine Ablehnung seiner Worte wiedergutmachen durch eine weniger verschwommene Erinnerung an ihn. Und so, nach sechs Stunden Kino, fange ich an zu verstehen, warum Lanzmann besessen ist von den Ortschaften des Bösen.

Jede Sprache im Film wird von jemandem im Saal verstanden. Die Leute reagieren, bevor die Untertitel erscheinen. Sie lachen, zischen, streiten flüsternd miteinander: Kurzum, sie nehmen an den Interviews teil. Sie weigern sich, passiv zu bleiben, als ob das Gewicht dieser kollektiven Erinnerung zu schwer wäre, als daß man es allein und ohne die anderen ertragen könnte. Ein Mann, der völlig schweigend dasaß, zahlt schließlich den Preis für seine Isolation, verläßt den Saal und murmelt vor sich hin, das sei ihm zuviel. Der Rest des Publikums verarbeitet die Spannung durch hörbares Mitreden. Ich bin mit einigen Studenten gekommen und halte mich, des professoralen Anstands wegen, zurück. Gelegentlich korrigiere ich einen Untertitel für meine Schüler oder mache sie auf ein Detail aufmerksam, das sie vielleicht nicht bemerkt haben. Am nächsten Tag komme ich ohne Gesellschaft für den zweiten Teil. Diesmal ist das Kino halbleer. Ich sitze allein, und niemand lenkt mich ab. Während der Pause beklagt sich eine Frau beim Manager, im Kino sei es so kalt. Das stimmt nicht: Der Film hat alle Wärme aus

ihr gesaugt. Nach der Pause fange auch ich zu frieren an und rede auf die Leinwand ein, um mich aufzuwärmen.

Das war die Stelle, wo Rudolf Vrba, der im Jahre 1944 aus Auschwitz floh, vom Tod eines Mannes redete, den ich kannte. Fredy Hirsch war das Idol der Kinder in Theresienstadt, die in gleichaltrigen Gruppen in »Kinderheimen« wohnten. Fredy war dreißig Jahre alt (ich mische mich ein, weil er doch viel jünger aussah) und er hatte, sagt Vrba, »eine sehr enge Beziehung zu den Kindern«. Diesmal wende ich mich gleich an Lanzmann und erkläre ihm, warum und wie Fredy eine Ausstrahlung für Kinder, aber nicht für Erwachsene hatte. Vrba erinnert sich, daß Fredy einen Aufstand plante und daß er versagte, weil er sich zu sehr um die Kinder sorgte und am Ende Selbstmord beging. Diese Geschichte ähnelt der vom Selbstmord Adam Czerniakows vom Warschauer Judenrat, der sich – der Historiker Raul Hilberg hat das in Buch und Film erzählt – nicht dazu bringen konnte, die Waisenkinder des Ghettos aufzugeben. Aber Fredy war anders, er war kein starker Charakter, die Erwachsenen trauten ihm nicht, nur die Kinder verehrten ihn. Vrba weiß das nicht, und so muß ich diese zwei Männer, die da oben auf der Leinwand miteinander reden, darüber aufklären, als gäbe es keine Grenze mehr zwischen Darsteller und Zuschauer. Die Erinnerungsarbeit ist so gründlich, daß ich mich um den geplanten, geplatzten Aufstand kränke und um die verlorene Gelegenheit meiner kleinen Gemeinschaft, dem Fredy Hirsch zu zeigen, wie sehr wir hinter ihm standen und wie er einen Kinderkreuzzug hätte führen können, und alle Kinder von sechs Jahren an wären seinen Anordnungen gefolgt. Und ich will's ihm sagen und möchte, daß er's weiß.

Ein anderer Überlebender führt die Geschichte dieser beiden Transporte von Theresienstadt weiter. Sie waren im September und Dezember angekommen und wurden im März getötet, in vollem Bewußtsein dessen, was ihnen bevorstand. Filip Müller, dessen Hirn verurteilt ist, bis zum Lebensende das Sterben einiger meiner Kindheitsfreunde in allen Einzelheiten zu speichern, erzählt davon, auf deutsch, mit dem tschechischen Akzent, der mir von früh an vertraut ist. Ich sitze vornübergebeugt im Dunkeln und berichte seinem hellen Bild davon, wie ich selbst davongekommen bin – als sei das wesentlich.

Ich habe meine Reaktion so genau beschrieben, weil die Wirkung dieses Films davon abhängt, wie weit sich der Zuschauer auf Lanzmanns Unternehmen einläßt. Die Tendenz mitzumachen, zu kritisieren und zuzustimmen scheint weit verbreitet zu sein. Manche sagen und Rezensenten haben geschrieben, daß sie aufstehen und sich einmischen wollten, wenn Lanzmann seine Gesprächspartner zu sehr unter Druck setzte. Und obwohl Lanzmann sich dem Publikum nicht übermäßig aussetzt, sondern sich eher im Hintergrund hält, reagieren die Leute doch oft ganz persönlich auf ihn.

Shoah zieht uns mehr ins Dargestellte hinein, als das gedruckte Wort es vermag, und überwältigt uns weniger als Dokumentarfilme, die die Lager in ihrem ursprünglichen Zustand zeigen. Lanzmann zwingt uns geradezu, das, was er uns zeigt, zu beurteilen, einschließlich seiner eigenen hartnäckigen Interview-Methoden, und schafft dadurch eine Art interaktives Kino, oder zumindest die Illusion eines solchen. Zum Beispiel macht er kein Hehl aus der Tatsache, daß er Nazis ohne ihr Wissen filmt. Er überläßt es uns, den Betrug zu billigen oder zu ver-