



universität  
wien

# Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

„Texte eines Überlebenden. Die Darstellung der Shoah  
in ausgewählten Werken Jakov Linds.“

Verfasserin

Anna Klaus, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Austrian Studies - Cultures, Literatures, Languages

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner



## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung .....	5
2.	Shoah/Holocaust: Versuch einer Begriffsbestimmung .....	7
3.	Literatur und Shoah .....	11
4.	Kunst und Kultur nach der Shoah .....	17
4.1.	Die Adorno-Debatte .....	17
4.2.	Kritische Stimmen .....	18
4.3.	Der Umgang mit der Shoah in Literatur und Literaturgeschichte .....	19
5.	Traditionen der Darstellung der Shoah .....	22
6.	Das Problem von Zeitzeugenberichten.....	27
7.	Jakov Lind und die Gruppe 47 .....	32
8.	„Eine Seele aus Holz. Erzählungen“ .....	34
9.	„Eine Seele aus Holz“ .....	35
9.1.	Inhalt.....	35
9.2.	Realistische Darstellung der Shoah .....	36
9.2.1.	Deportation.....	36
9.2.2.	Euthanasie .....	38
9.2.3.	Hermann Wohlbrecht als Repräsentant der mitlaufenden Gesellschaft.....	41
9.2.4.	Stil, Erzählweise.....	43
9.3.	Surreale Darstellung .....	43
9.3.1.	Antons Traum.....	44
9.3.2.	Antons Verwandlung.....	44
9.4.	Groteske, Ironie, Komik .....	45
10.	„Reise durch die Nacht“ .....	51
10.1.	Inhalt .....	51
10.2.	Kannibalismus und Bedrohung.....	51

10.3.	Perspektive und Erzählhaltung .....	53
11.	„Der fromme Bruder“ .....	54
11.1.	Inhalt .....	54
11.2.	Realistische Darstellung.....	55
11.3.	Ironie .....	55
11.4.	Franz‘ Beziehung zur Religion und den Juden .....	56
11.5.	Nach dem Krieg .....	57
11.6.	Ernestine von Trautenstein als Beispiel bedingungsloser Führertreue .....	58
12.	„Das Urteil“ .....	58
12.1.	Inhalt .....	58
12.2.	Die Frage nach der Schuld .....	59
13.	„Das Fenster“ .....	60
13.1.	Inhalt .....	60
13.2.	Surrealistische Darstellung .....	61
14.	„Es lebe die Freiheit“ .....	61
14.1.	Inhalt .....	61
14.2.	Motiv des Kannibalismus .....	61
14.3.	Ironie, Groteske, Komik .....	62
14.4.	Zwischen Sentimentalität und Brutalität.....	63
15.	„Die Auferstehung“ .....	64
15.1.	Inhalt .....	64
15.2.	Verfolgung und Exil .....	65
15.3.	Religion, Juden und Schuld .....	66
15.4.	Jüdische Identität .....	67
16.	„Selbstporträt“ .....	68
16.1.	Inhalt .....	68
16.2.	„Selbstporträt“ als Autobiographie .....	69
16.3.	Zwischen realistischer, ironischer und komischer Darstellung .....	70

16.4.	Perspektive .....	74
16.4.1.	Perspektive eines Jugendlichen .....	74
16.4.2.	Schelmenroman .....	78
16.5.	Frage der Identität .....	80
16.5.1.	Jude, Zionist, Antisemit, Intellektueller... ..	81
16.5.2.	Hass auf die Juden .....	82
16.5.3.	Jan Gerrit Overbeek.....	84
16.6.	Stil, Erzählweise .....	87
17.	„Landschaft in Beton“ .....	88
17.1.	Inhalt .....	88
17.2.	Realistische Darstellung.....	89
17.3.	Groteske Darstellung .....	90
17.4.	Krieg und Natur .....	92
17.5.	Der <i>homo bachmannus</i> zwischen Sentimentalität und Brutalität .....	93
17.6.	Frage nach der Schuld oder Täter und Opfer.....	94
17.7.	Die Seuche Mensch.....	96
18.	Resümee .....	98
19.	Literaturverzeichnis.....	101



# 1. Einleitung

Jakov Lind gehörte zu der Gruppe von Menschen, die vom nationalsozialistischen Terror unmittelbar betroffen war. Als Jude war sein Leben während des Krieges jeden Tag aufs Neue bedroht und somit waren seine Jugendjahre ausgefüllt vom Kampf um das nackte Überleben. Sein Leben und Überleben geschah im Schatten der grausamen Ereignisse von Krieg und Shoah.

Nach dem Krieg setzte er sich als Autor in verschiedenen Werken mit seinen Erfahrungen während des Krieges auseinander. Diese Ereignisse ziehen sich gleichsam wie ein roter Faden durch sein Werk.

Jakov Lind kann getrost als relativ unbekannter Autor bezeichnet werden, was auch die eher überschaubare Menge an Sekundärliteratur zu seinem Werk zeigt. Der Großteil der Forschungsliteratur beschäftigt sich mit seinen autobiographischen Texten.<sup>1</sup> Der Fokus dieser Arbeiten liegt dabei oftmals auf der Identitätsfrage.<sup>2</sup> Darüber hinaus gibt es eine Diplomarbeit zu Linds Rezeptionsgeschichte.<sup>3</sup> Zu seinem Werk im Spiegel von Holocaust und Shoah ist ein Sammelband in englischer Sprache erschienen.<sup>4</sup> Was jedoch fehlt, ist die Einzelanalyse ausgewählter Werke in Bezug auf die Darstellung der Shoah. Dieses Feld kann dahingehend noch als Desiderat bezeichnet werden, weshalb diese Arbeit genau an diesem Punkt ansetzen möchte.

Die Frage, ob die Shoah literarisch dargestellt werden kann wurde weitestgehend durch die Frage abgelöst, wie sie dargestellt werden kann. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt daher auf der Frage, wie die Shoah erzählt wird und werden kann. Es soll untersucht werden, mit welchen literarischen Mitteln Lind die Ereignisse der Shoah in seinen Texten darstellt. Dabei geht es keinesfalls um die Überprüfung der im Text beschriebenen Ereignisse auf ihre historische oder, besonders im Falle der autobiographischen Texte, biographische Authentizität. Analysiert werden stilistische Besonderheiten. Es wird nicht danach gefragt, ob die dargestellten Ereignisse zu Hundert Prozent real sind, sie dienen vielmehr als Hintergrund, auf dem sich die Texte abspielen.

---

<sup>1</sup> So etwa: Wolf, Joanna: Identitätskonstrukte in autobiographischen Texten und in Selbstporträts von Jakov Lind. Diss. Univ. Wien 2010.

<sup>2</sup> Beispielsweise: Brecheisen, Claudia: Literatur des Holocaust. Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker. Diss. Univ. Augsburg, 1993.

<sup>3</sup> Hassler, Silke: Umwege zum Ehrenkreuz. Zur Rezeption von Jakov Lind im deutsch- und englischsprachigen Raum. Dipl. Arb. Univ. Wien, 1998.

<sup>4</sup> Writing after Hitler: The work of Jakov Lind. Edited by Andrea Hammel, Silke Hassler und Edward Timms. Cardiff: Univ. of Wales Press, 2001.

Die Auswahl der Werke ist dadurch begründet, dass sie doch in recht eindeutiger Weise Krieg und Shoah thematisieren. Mit Erzählungen, Roman und Autobiographie sind darüber hinaus drei verschiedene Genres in der Analyse vertreten, was beweist, auf welcher vielfältigen Art Lind diese Themen literarisch verarbeitet hat.

Bevor die Einzelanalyse von „Eine Seele aus Holz. Erzählungen“, „Selbstporträt“ und „Landschaft in Beton“ erfolgen kann, bedarf es einiger theoretischer Anmerkungen. Nach dem Versuch die verschiedenen Begriffe, die den Massenmord des Nationalsozialistischen Regimes bezeichnen, zu definieren, setzt sich die Arbeit mit dem Verhältnis zwischen Shoah und Literatur auseinander. Hierbei wird auch die Frage angerissen, ob es Holocaust-Literatur als literaturwissenschaftliches Genre gibt.

Auch Kunst und Kultur nach der Shoah, mit Fokus auf Adornos vermeintlichem Darstellungsverbot der Shoah nach Auschwitz und die Reaktion der Literaturgeschichte auf diese Ereignisse sollen in der vorliegenden Arbeit behandelt werden. Um die Analyse der Werke Linds in einen Kontext zu stellen, werden darüber hinaus verschiedene Traditionen der Darstellung der Shoah und Linds Beziehung zur medienwirksamen Gruppe 47 vorgestellt und beschrieben.

## 2. Shoah/Holocaust: Versuch einer Begriffsbestimmung

In diesem Kapitel soll die Frage nach der *richtigen* beziehungsweise nach der *passenden* Bezeichnung der nationalsozialistischen Verbrechen kurz vorgestellt werden. Dazu werden die am häufigsten genannten Begriffe vorgestellt und kritisch betrachtet.

Diese Auseinandersetzung erscheint vor allem deshalb als sehr wichtig, weil mit der *richtigen* Bezeichnung der Ereignisse auch die *richtige* Form der Erinnerung einhergeht und Begriffe sowie Ereignisse zu einem gewissen Punkt erst kommunizierbar macht.<sup>5</sup>

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sind Begriffe nicht immer auf eine festgesetzte Bedeutung zu fixieren, sondern es gibt eine Vielzahl möglicher Bezeichnungen, die nebeneinander existieren. Gerade im Fall der Begriffe Holocaust und Shoah werden viele verschiedene Meinungen vertreten und es gibt eine noch andauernde Diskussion, welcher Begriff besser geeignet ist, um den nationalsozialistischen Massenmord adäquat zu bezeichnen.

Will man die Verbrechen der nationalsozialistischen Herrschaft und vor allem den verübten Massenmord benennen, wird häufig das Wort Holocaust verwendet. Selten wird jedoch darüber nachgedacht, was die eigentliche Bedeutung, das eigentliche Konzept hinter dem Begriff ist.

Beschäftigt man sich mit Forschungsliteratur zu den nationalsozialistischen Verbrechen, stößt man häufig auf das griechische *holokauston*, das wörtlich übersetzt „völlig verbrannt“ bedeutet. Auch die Bedeutung Brandopfer kommt immer wieder ins Spiel, was jedoch einer Gutheißung der Verbrechen gleichkommt, weil das Wort so in einen religiösen Kontext gestellt wird. Die Täter erscheinen dann Erfüllungshilfen einer göttlich gewollten Sache, die Opferrolle der europäischen Juden wird somit zumindest terminologisch weitergeführt.<sup>6</sup> Durch die Einbettung in einen religiösen Kontext kann außerdem leicht der Eindruck entstehen, dass der Holocaust einen Sinn gehabt hätte und damit eine Art Rechtfertigung erhält. Nicht zuletzt deshalb ist die Verwendung des Begriffes Holocaust für die massenhafte Vernichtung von Menschenleben unter der nationalsozialistischen Herrschaft für viele umstritten.

---

<sup>5</sup> Vgl.: Eke, Norbert Otto: Shoah in der deutschsprachigen Literatur – Zur Einführung. In: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. v. Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 12f.

<sup>6</sup> Vgl.: Freiburg, Rudolf und Bayer, Gerd: Einleitung: Literatur und Holocaust. In: Literatur und Holocaust. Hrsg. v. Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 3.

Der Begriff Holocaust in seiner gebräuchlichen englischen Schreibweise wurde im deutschen Sprachraum erst spät bekannt. Die 1979 ausgestrahlte amerikanische Fernsehserie mit dem Titel „Holocaust“ trug sicherlich maßgeblich zur Bekanntmachung des Begriffes bei.<sup>7</sup>

Schlägt man den Begriff in Wörterbüchern<sup>8</sup> nach, fällt auf, dass er für die Benennung der gezielten und industriell durchgeführten Massenvernichtung von Menschenleben während des Zweiten Weltkriegs verwendet wird. Gemeint ist dabei der Massenmord in seiner Gesamtheit, alle vom Nationalsozialismus verfolgten Gruppen sind in den Begriff miteingeschlossen.

Feuchert bezeichnet den Holocaust in diesem Sinne als ganzheitliche Menschenvernichtung durch den Nationalsozialismus. Außerdem konstruiert der Begriff nach ihm eine Metapher, in der eine Bedeutungsverschiebung von der wörtlichen Bedeutung „völlig verbrannt, Brandopfer“ zur Bezeichnung des nationalsozialistischen Massenmords in ihrer Gesamtheit geschieht.<sup>9</sup>

Auch Jürgen Habermas fasst den Holocaust-Begriff sehr weit und schließt und mit alle vom Nationalsozialismus diskriminierten, verfolgten und getöteten Opfer mit ein.

Es braucht gleichwohl einen Namen für den administrativen Gebrauch, für die Wegweiser, vor allem im öffentlichen Bewußtsein. Heute wird der zuerst eingebürgerte Kollektivname „Auschwitz“ fast gleichbedeutend mit dem später übernommenen Ausdruck „Holocaust“ gebraucht. Tatsächlich erstreckt er sich aber nicht nur auf das Schicksal der Juden. Als Pars pro toto meint er das komplexe Vernichtungsgeschehen im ganzen [*sic*].<sup>10</sup>

Folgt man also dem breit gefächerten Holocaust-Begriff nach Feuchert und Habermas, so existiert der Begriff Shoah, der in diesem Kapitel noch genauer erläutert werden soll, als enger gefasster und auf die jüdische Perspektive beschränkter Terminus nebenher.

Barboric geht in ihrer Dissertation darüber hinaus auf die Topoisierung von Auschwitz als *dem* Ort des Bösen ein. Dieser polnische Ort wird oftmals als das Symbol schlechthin für die industriell durchgeführte Menschenvernichtung durch den Nationalsozialismus gesehen. Die Reduktion der nationalsozialistischen Schrecken auf ein einziges Konzentrationslager muss, genauer betrachtet, aber zu kurz greifen, da bereits vor Eröffnung von Auschwitz Menschen in Lager interniert wurden. Mit der Verwendung von Auschwitz als Topos geht somit eine

---

<sup>7</sup> Vgl.: Eke 2006, S. 13.

<sup>8</sup> So beispielsweise in: Der Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Holocaust>, (31.1.14).

<sup>9</sup> Vgl.: Holocaust-Literatur. Auschwitz. Arbeitstexte für den Unterricht. Für die Sekundarstufe I. Hrsg. v. Sascha Feuchert. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 15.

<sup>10</sup> Habermas, Jürgen: Der Zeigefinger. Die Deutschen und ihr Denkmal. [http://www.zeit.de/1999/14/199914.denkmal.2\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/14/199914.denkmal.2_.xml) (20.1.14).

Reduzierung der Grauen einher.<sup>11</sup> Nach Eke war Auschwitz trotzdem bis in die siebziger Jahre der häufigste Begriff für die industrielle Vernichtung von Menschenleben, er weist auch darauf hin, dass die Bezeichnung nicht geeignet ist, um die nationalsozialistischen Verbrechen zu subsumieren, zu viele Facetten der Vernichtungspolitik würden auf diese Weise ausgeklammert.<sup>12</sup> Auschwitz bezeichnet die Schrecken der Verfolgung und Vernichtung wie kaum ein anderer Begriff, und es bleibt schwierig bis unmöglich, diese in ihrer Gesamtheit zu erfassen, weshalb Vorsicht bei allzu schneller Einteilung geboten ist.

Auch der Begriff Genozid scheint sich als Ersatz für Holocaust nur eingeschränkt zu eignen. Auch er bezeichnet die massenhafte Vernichtung von Menschen aufgrund ihrer ethnischen, rassischen oder religiösen Zugehörigkeit, wird aber oftmals als zu unspezifisch abgelehnt.<sup>13</sup> Auch Begriffe wie jüdischer Genozid haben sich nicht durchgesetzt.

Nach dem Versuch, den Begriff Holocaust genauer zu beleuchten, soll nun dasselbe mit Shoah geschehen. Wie verhält es sich nun mit diesem aus dem Hebräischen stammenden Begriff?

Nach Barboric sind Holocaust und Shoah nicht synonym zu verwenden. Für sie verkörpert Holocaust den Massenmord durch die Nationalsozialisten, wobei der Begriff keinen speziell jüdischen Bezug hat. Vielmehr sollen in diesem Begriff alle Menschen mitgedacht werden, die von den Nationalsozialisten als Feinde gesehen und deshalb verfolgt und vernichtet wurden wie beispielsweise Intellektuelle, Homosexuelle, körperlich und geistig behinderte Menschen oder Roma und Sinti.<sup>14</sup> Auf keinen Fall soll durch die Nichteinschließung in den Begriff eine bestimmte Opfergruppe hintangestellt werden, denn so würde ihr im Nachhinein großes Unrecht geschehen. Shoah steht in diesem Sinne innerhalb des Feldes Holocaust für die sechs Millionen ermordeter europäischer Juden. Sie kann aufgrund dieser sehr großen Opferzahl als der Kern des Holocaust angesehen werden, sie bildet gleichsam den traurigen Höhepunkt.<sup>15</sup>

Gegensätzlich zu Barborics Definition sieht Jean-Luc Nancy den Begriff Shoah nicht auf die jüdische Perspektive beschränkt, sondern verwendet ihn im Sinne einer Erweiterung und Einschließung aller Opfergruppen.

---

<sup>11</sup> Vgl.: Barboric, Antonia: *HOLOCAUST – REALITÄT, FIKTION, IMAGINATION*. Vom Geschehen zur Erzählung: Literarisierung von KZ-Erlebnissen am Beispiel zweier autobiografischer Texte. Diss. Univ. Graz 2012, S. 84f.

<sup>12</sup> Vgl.: Eke 2006, S. 13.

<sup>13</sup> Vgl.: Ebda, S. 4.

<sup>14</sup> Vgl.: Barboric 2012, S. 6.

<sup>15</sup> Vgl.: Ebda, S. 17.

Shoah [...] spricht von allen, von allen in den Lagern, es ist ein Hauch für alle. Ein jüdischer Hauch, in dem aber der „Jude“ selbst ausgehaucht ist: der Jude ist ein Zigeuner, ein Schwuler, ein Krimineller, ein Slave, ein Kommunist, der Jude ist ein Ungeziefer, ein Muselmane, ein *Mensch* (i.O. dt), wer auch immer.<sup>16</sup>

Anstatt Holocaust für die Gesamtheit der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik zu verwenden, nimmt Shoah mehr und mehr diese Rolle ein.

Auch Shoah ist als Begriff nicht völlig unumstritten, da auch er eine religiöse Komponente aufweist, diese ist aber weniger spezifisch als im Fall von Holocaust.<sup>17</sup>

Auch durch den Begriff Zivilisationsbruch, maßgeblich geprägt von Dan Diner<sup>18</sup>, erfolgt eine Ausweitung des Begriffes Shoah. Es erfolgt nicht länger die absolute Herausstreichung der jüdischen Perspektive. Die vorliegende Arbeit schließt sich an die ausgeweitete Bedeutung des Begriffes Shoah im Sinne von Nancy und im Hinblick auf den von Diner beschriebenen Zivilisationsbruch an. Sie versteht ihn im Sinne einer möglichst vollständigen Erfassung der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie ohne besonderen Fokus auf einzelne Opfergruppen.

Die Begriffe Holocaust und Shoah werden in unterschiedlichen Sprachräumen unterschiedlich häufig gebraucht. Im englischsprachigen Raum hat sich der Begriff Holocaust mehr durchgesetzt als Shoah. Gerade im deutschen Sprachraum ist es jedoch umgekehrt und der Begriff Shoah hat Holocaust beinahe ganz ersetzt. Das geschah nicht zuletzt durch die Aufarbeitung des Themas, allen voran der 1985 fertiggestellte Dokumentarfilm „Shoah“ von Claude Lanzmann.

Darüber hinaus war der Begriff Shoah war schon während des Zweiten Weltkriegs für die massenhafte Vernichtung der europäischen Juden in Gebrauch.<sup>19</sup>

Verbunden mit dem Versuch nach einer Begriffsbestimmung für die Verbrechen der Nationalsozialisten stellt siech die Frage, ob die Ereignisse als einzigartig und damit auch als singular bezeichnet werden können. Konkret geht es um die Frage, ob die Ereignisse der Shoah wiederholbar sind oder nicht. Es ist kritisch zu hinterfragen, ob die massenhafte und industriell durchgeführte Vernichtung von Menschenleben wirklich ausschließlich zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in Deutschland und Österreich möglich war.

---

<sup>16</sup> Nancy, Jean-Luc: Un souffle. Ein Hauch. In : Shoah - Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. Hrsg. v. Nicolas Berg, Jess Jochimsen und Bernd Stiegler. München: Fink, 1996, S. 123.

<sup>17</sup> Vgl.: Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und die Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke. Frankfurt am Main: suhrkamp, 1997, S. 144f.

<sup>18</sup> Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Hrsg. v. Dan Diner. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

<sup>19</sup> Vgl.: Feuchert 2000, S. 9f.

Diese Frage wurde ausführlich im sogenannten Historikerstreit von 1968 geführt. Es finden sich viele Gegenstimmen zum Singularitätscharakter der Shoah. Barboric etwa verweist darauf, dass ein Ereignis, wenn es als einzigartig und damit nicht wiederholbar beschrieben wird, leicht auf eine gewisse Art entschuldigbar und erklärbar gemacht wird.<sup>20</sup>

Eine Verfechtung der These der Einzigartigkeit möchte zwar wahrscheinlich auf das zuvor noch nie da gewesene Ausmaß der Schrecken hinweisen, kann aber auch im Nachhinein entschuldigend und beschwichtigend wirken.

Für Young ist die Shoah kein singuläres Ereignis in der Geschichte, da sich Ereignisse nie vollkommen gleichen und auch die Ursachen meist unterschiedlich sind. Einzigartig sind nicht ihre Bestialität, oder das Leid, das sie verursacht hat, sondern die Vorsätzlichkeit.<sup>21</sup>

Bauer tritt als Historiker dafür ein, dass es keiner Bagatellisierung der Shoah gleichkommt, wenn man sie mit anderen Verbrechen und Genoziden vergleicht, denn nur durch den Vergleich ist sie beschreibbar.<sup>22</sup>

### **3. Literatur und Shoah**

Nachdem der Versuch der genaueren Begriffsbestimmung unternommen wurde, soll in diesem Kapitel nun die Frage geklärt werden, was die Literatur nun mit diesen Begriffen zu tun hat. Es soll auch versucht werden zu klären, ob es so etwas wie Shoah-Literatur als literarisches Genre gibt.

Die Literatur in einem Atemzug mit den schrecklichen Verbrechen der Shoah zu nennen, mag für so manchen zunächst anstößig erscheinen. Historisch betrachtet, waren aber Kriege schon immer Stoff der schönen Künste, auch der Literatur.<sup>23</sup>

Die Frage, ob eine literarische Darstellung der Shoah möglich ist, hängt eng mit dem zugrundeliegenden Literaturverständnis zusammen.

Wenn man unter Literatur oder Erzählen im engeren Sinn Konzepte versteht, die Ereignisse zu ordnen und so zu präsentieren, dass sie Sinn ergeben, dann ist Literatur über die Shoah

---

<sup>20</sup> Vgl.: Barboric 2012, S. 10f.

<sup>21</sup> Vgl.: Young 1997, S. 147.

<sup>22</sup> Vgl.: Bauer, Yehuda: Die dunkle Seite der Geschichte. Die Shoah in historischer Sicht. Interpretation und Re-Interpretation. Aus dem Englischen von Christian Wiese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 62.

<sup>23</sup> Vgl.: Dresden, Sem: Holocaust und Literatur. Essay. Aus dem Niederländischen übersetzt von Gregor Seferens und Andreas Ecke. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1997, S. 7.

nicht möglich oder moralisch vertretbar, denn auf diese Weise würde den schrecklichen Ereignissen retrospektiv Sinn und Rechtfertigung erteilt.<sup>24</sup>

Der Literatur haftet darüber hinaus noch immer das Attribut der *schönen* Literatur als eine der schönen Künste an, was sofort Gedanken an Ausschmückung, Verschönerung und Vertuschung aufkommen lässt. Diese Kunstgriffe würden die Aufrichtigkeit und den Wahrheitsgehalt der Texte stören, weshalb Literatur in diesem Verständnis nicht mit der Darstellung der Shoah konform gehen kann.<sup>25</sup>

Dieser Vorwurf wurde von vielen Seiten zu entkräften versucht. Lamping merkt etwa an, dass Literatur, nur weil sie schön ist, noch lange nicht ihre Gegenstände ästhetisiert.<sup>26</sup>

Mit der Frage nach dem Literaturverständnis geht unweigerlich die Frage nach der Haltung der Rezipienten einher. Nach Dresden ist die Literatur über die Shoah keinesfalls eine, die zur allgemeinen Belustigung oder Unterhaltung gelesen wird. Und auch Strümpel negiert das Vorhandensein einer „*Ästhetik des Schreckens*“<sup>27</sup>.

Im Falle der Literarisierung der Shoah gibt es die verschiedensten Forschungsansätze, deren Spektrum von der völligen Verbannung der Thematik aus der Literatur bis hin zur tabufreien Darstellung reicht. Die Shoah nicht literarisch darzustellen und sie somit von vornherein aus dem Feld der Literatur auszuschließen, geschieht oftmals unter dem Vorwand, dass ohnehin genügend historische Dokumente zur Information zugänglich seien. Auch der weithin als Unsinn entlarvte Unsagbarkeitstopos findet immer noch Anklang.

Lamping sieht die Shoah als geschichtliches Ereignis sehr wohl als Zäsur an, diese verpflichte aber nicht zum Verstummen. Der Massenmord entzieht der Literatur nicht ihre Berechtigung, sondern die Literatur sei ganz im Gegenteil sogar dazu verpflichtet, im Sinne einer engagierten Literatur die Ereignisse zu behandeln. Auf diese Weise gibt der Massenmord der Literatur eine neue Existenzberechtigung, anstatt ihr selbige zu entziehen.<sup>28</sup>

Trotzdem ist die Literatur über die Shoah von Vorbehalten, besonders moralischer Natur, geprägt. Bei keiner anderen Gruppe von Texten machen sich Kritiker so viel Gedanken darüber, ob sie gelingen oder eben nicht. Dieter Lamping formuliert das Dilemma der Texte, die die Shoah zum Gegenstand haben, folgendermaßen:

---

<sup>24</sup> Vgl.: Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Hrsg. v. Peter Engelmann. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen, 2005 (= Edition Passagen 19), S. 29.

<sup>25</sup> Vgl.: Dresden 1997, S. 77.

<sup>26</sup> Vgl.: Lamping 1994, S. 227.

<sup>27</sup> Strümpel, Jan: Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – Normalität und ihre Grenzen. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 144 (1999), S. 10.

<sup>28</sup> Vgl.: Lamping 1994, S. 228.

Gelingen sie, dann müssen sie mit dem Vorwurf rechnen, aus dem Schrecklichen ästhetisches Kapital zu schlagen, wenn nicht gar das Grauen beschönigt zu haben. Mißlingen sie jedoch, ziehen sie den Vorwurf auf sich, zwar gut gemeint, ansonsten aber ihrem Gegenstand nicht gewachsen gewesen zu sein.<sup>29</sup>

Das vielfach als Schreibverbot interpretierte Postulat Adornos, dass es barbarisch sei nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben scheint auch nach seiner schrittweisen Widerrufung durch den Autor nach wie vor an den Texten zu haften.

Auch Strümpel weist auf dieses Problem hin, wenn er sagt, dass die Geschichte der Literatur über die Shoah beinahe zwingend an die Frage geknüpft sei „*ob erlaubt sei, was sie tut, und wenn ja, wo die moralisch-ethischen und die ästhetischen Grenzen der Beschreibung und Deutung liegen*“<sup>30</sup>.

Es bleibt auch noch die Frage zu klären, wer auf welche Weise über den Holocaust sprechen beziehungsweise schreiben darf.

Gerade die Literatur über die Shoah erschließt sich nicht alleine über die Texte, auch das Verhältnis von Text und Autor spielt eine zentrale Rolle. So gibt Strümpel etwa an, dass sich der Leser aufgrund der biographisch verbürgten Integrität des Autors als Opfer der Shoah auf dessen Verlässlichkeit stützt.<sup>31</sup> Gerade wenn es um Tabubrüche in der Darstellung geht, wird es für einen Autor, der nicht selbst durch die schrecklichen Ereignisse gegangen ist, schwierig.

Im Falle der Literatur über die Shoah werden zahlreiche Fragen aufgeworfen, unter anderem was Literatur oder literarisch in dieser Hinsicht bedeuten kann, und wie es mit der Rolle der Wahrheit und der Authentizität aussieht. Erstmals ausführlich behandelt wurden diese Fragen und darüber hinaus viele weitere durch eine engagierte Studie von James E. Young<sup>32</sup>.

Auch Dresden geht in seinem Essay auf die Frage ein, welche Texte über die Shoah nun als literarisch oder als dokumentarisch anzusehen sind. Er macht sich weiterhin Gedanken darüber, wie viel Wahrheit in den verschiedenen Texten steckt, und ob das als relevantes Unterscheidungsmerkmal gelten kann und soll. Geht es nach ihm, dann sind Texte nicht einfach in objektive Geschichtsschreibung und subjektive fiktionale Texte einzuteilen, da die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit eine fließende ist. Auch Texte, denen eine

---

<sup>29</sup> Lamping 1994, S. 225.

<sup>30</sup> Strümpel 1999, S. 11.

<sup>31</sup> Vgl.: Ebda, S. 16f.

<sup>32</sup> Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und die Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke. Frankfurt am Main: suhrkamp, 1997.

wissenschaftliche Arbeitsweise zugrunde liegt, können auf Wahrheits- und Wirklichkeitsgehalt hinterfragt werden.<sup>33</sup>

Diese Ausführungen Dresdens führen weiter zu der Frage, ob Literatur über die Shoah realistisch sein muss, wie das von vielen Seiten gefordert wird. Es ist weiter zu Fragen, ob diese Art von Literatur, wenn es sie denn als solche überhaupt gibt, nur Fakten zum Gegenstand hat, und ob diese Frage überhaupt von entscheidender Bedeutung ist.

Die Shoah wird in ihrer Literarisierung nicht losgelöst vom historischen Ereignis betrachtet. Daher die vielen moralischen Kommentare, denen diese Art von Literatur oft ausgesetzt ist. Die fiktionalen Texte werden nur zu gerne mit den auf Wissenschaft beruhenden, historischen Quellen verglichen.

Das Gegensatzpaar objektiv und subjektiv kommt gerne dann ins Spiel, wenn davon ausgegangen wird, dass nur historische Quellen den Anspruch erheben können, die Geschehnisse wahrhaftig zu beschreiben. Grundsätzlich kann aber keine klare Trennlinie zwischen dem Bereich der subjektiven Erinnerung und der objektiven Wahrheit der Geschichtsschreibung bestehen.<sup>34</sup>

Nach Wolf kommt es bei der Literatur über Holocaust und Shoah zu einer Annäherung zwischen Geschichte, Geschichtsschreibung und singulärer Erinnerung. In diesem speziellen Fall nehmen Historiker auch persönliche Erinnerungen als Quellen wahr.<sup>35</sup> Die kollektive Erinnerung an Holocaust und Shoah ist gleichsam geprägt von diesem Spannungsfeld.

Die Literatur über Shoah und Holocaust unter dem Begriff Holocaust-Literatur zu versammeln, ist in der in Forschung, vor allem im deutschen Sprachraum, noch umstritten. Der Begriff Holocaust-Literatur ist genauso wenig in vielen einschlägigen Lexika verzeichnet wie der Begriff Shoah-Literatur.<sup>36</sup>

Trotzdem gibt es Forscher, die, in Anlehnung an die schon geschehene Etablierung des Begriffes Holocaust-Literatur im englischen Sprachraum, diesen auch im deutschsprachigen Raum verwenden möchten. So etwa Barboric, die darauf hinweist, dass der Begriff Holocaust-Literatur als Genre innerhalb der Literaturwissenschaft noch ein diskrepanter ist. Das sollte aber nicht per se negativ interpretiert werden. Vielmehr zeigt diese Diskrepanz, dass das Nachdenken über Literatur und Kunst nach Holocaust und Shoah immer noch aktuell

---

<sup>33</sup> Vgl.: Dresden 1997, S. 52f.

<sup>34</sup> Vgl.: Bauer 2001, S. 18ff.

<sup>35</sup> Vgl.: Wolf 2010, S. 44f.

<sup>36</sup> So beispielsweise nicht im: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2008.

ist. Im englischen Sprachraum hat sich die Auffassung, dass Literatur über Holocaust und Shoah eine eigene literarische Gattung ist, schon deutlicher durchgesetzt.<sup>37</sup>

Möchte man eine Gattung der Shoah-Literatur etablieren, drängt sich zwangsläufig eine Reihe von Fragen auf. Welche Merkmale müsste diese Art der Literatur haben, beziehungsweise welche Kriterien muss sie erfüllen? Wie und vor allem mit welchen Argumenten bringt man eine Systematik in die Anzahl der Texte? Die vielleicht wichtigste Frage lautet aber, welche Texte zu dieser Gattung gezählt werden und aufgrund welcher Auswahlkriterien.

Ein Einschränkungskriterium könnte die Zeit der Publizierung sein, wobei jedoch schnell ein Problem entstehen kann. Beginnt die Shoah-Literatur erst nach 1945 oder schon früher?

Barboric, deren eindeutiges Ziel es ist den Terminus Holocaust-Literatur als eigene Gattung zu etablieren, schließt folgende Texte mit ein:

[...] der gesamte Bestand an – faktualen wie fiktionalen – Texten, die die Verfolgung, Deportation und Internierung zum Thema haben, verfasst von jeglichen ehemaligen jüdischen wie nichtjüdischen Opfern des Holocaust [...].<sup>38</sup>

Auffällig ist, dass sie keinen Unterschied zwischen fiktiven und nicht fiktiven Texten macht. Den Zeitraum für diese Texte setzt sich nicht erst nach 1945, sondern schon in den 1930er Jahren an, somit sind auch Texte, die gemeinhin oftmals als Lager- oder KZ-Literatur bekannt sind, mit eingeschlossen.<sup>39</sup> Das Feld der Texte ist also äußerst weit, was die weitere Systematisierung der Texte, die für eine Gattungsbeschreibung notwendig erscheint, erschwert.

Für Barboric ist das keineswegs ein Problem, denn ihrer Meinung nach stellt ein von großer Heterogenität geprägter Begriff der Holocaust-Literatur keinen Nachteil dar. Innerhalb des Konzeptes sollte daher auch nicht unbedingt nach Gattungen getrennt werden.<sup>40</sup> So gesehen fallen für sie Augenzeugenberichte, Memoiren, Berichte, Chroniken und Ähnliches unter den Sammelbegriff der Holocaust-Literatur. Es scheint auszureichen eine Genrebezeichnung für Texte zu finden, die in ihrer Form, Intention, Darstellung etc. zwar höchst verschieden sind, dafür aber dasselbe Thema zu behandeln. Für viele mag diese Heterogenität aber ein Anzeichen dafür sein, dass eine Gattungsbezeichnung wegen zu großer Uneindeutigkeit nicht angebracht ist.

So sieht etwa Jaiser das Genre einer Holocaust-Literatur in der Definition von Barboric als viel zu unsystematisch an, als dass sie als Gattung bezeichnet werden könnte.

---

<sup>37</sup> Vgl.: Barboric, 2012, S. 6ff.

<sup>38</sup> Vgl.: Ebda, S. 21.

<sup>39</sup> Vgl.: Ebda, S. 26.

<sup>40</sup> Vgl.: Ebda, S. 29.

Es gibt erstens wenig Sorgfalt bei der Verortung dieser Texte in einem Kontext. Stattdessen wird geredet von „der Holocaust-Literatur“, als würde es keinen Unterschied machen, wann ein Text entstanden ist, mit welchem (literarischen) Anspruch, auf welchen Aspekt des Holocaust er sich bezieht und noch nicht einmal, ob ein KZ-Überlebender spricht oder eine andere Person, die unmittelbar vom Holocaust betroffen ist.<sup>41</sup>

Ein weiteres Problem der möglichen Definition einer Holocaust- bzw. einer Shoah-Literatur ist die Frage nach der Herkunft der Autoren. Dabei ist die Hauptfrage, ob nur von jüdischen Autoren verfasste Texte als Shoah-Literatur bezeichnet werden könnten.

Genau wie den Begriff der Shoah im Allgemeinen fasst Eke auch den Begriff der sogenannten Shoah-Literatur sehr weit. Für ihn fallen alle Texte unter diese Kategorie, die die Verfolgungs- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten zum Thema haben, aber auch jene Texte, die den Umgang mit dem Geschehen der Shoah und die Erinnerung daran behandeln. Dabei ist es nicht wichtig, welcher Generation die Autoren angehören, oder ob sie jüdischer oder nicht jüdischer Herkunft sind. Eine Unterscheidung der Texte aufgrund der Tatsache, dass der Verfasser Jude war oder eben nicht käme einer Ethnisierung und Ghettoisierung der Erinnerung gleich.<sup>42</sup> Auch Barboric ist gegen die Einteilung in jüdische und nicht jüdische Texte. Sie findet diese Art der Selektion falsch und gefährlich und geht sogar so weit diese mit der Selektionspraxis der Nationalsozialisten zu vergleichen. Dass diese Praxis im deutschen Sprachraum jedoch oftmals angewendet wird, scheint ihr Antrieb zu sein eine Gattung der Holocaust-Literatur nach ihrem sehr breit gefächerten Vorschlag zu etablieren.

Die Problematik einer Etablierung von Holocaust- oder Shoah-Literatur als Genre bleibt also aufrecht. Ein sehr breit gefächertes, aber dadurch unspezifischer Weg steht einem eng gefassten gegenüber, dessen Selektionsmaßnahmen nicht immer schlüssig oder gerechtfertigt sind.

---

<sup>41</sup> Jaiser, Constanze: Die Zeugnisliteratur von Überlebenden der deutschen Konzentrationslager seit 1945. In: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. v. Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 107.

<sup>42</sup> Vgl.: Eke 2006, S. 14.

## 4. Kunst und Kultur nach der Shoah

### 4.1. Die Adorno-Debatte

Ein einziger Satz im letzten Absatz des Essays „Kulturkritik und Gesellschaft“<sup>43</sup> von Theodor W. Adorno sollte die Kulturkritik nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich beeinflussen: „[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“<sup>44</sup>.

Im Jahr 1951 aufgestellt und später schrittweise zurückgenommen und revidiert, löste dieser Satz eine hitzige und langlebige Debatte unter Intellektuellen und Schriftstellern aus. Dieser Satz ging in die Geschichte ein und hallt bis heute nach, wenn man sich über Kunst und Kultur nach der Shoah Gedanken macht.

Doch was wollte Adorno eigentlich mit diesem Postulat ausdrücken, und handelt es sich dabei wirklich um die Forderung nach einem Darstellungsverbot und somit um die Festmachung des sogenannten Unsagbarkeitstopos, motiviert durch die Lähmung aufgrund der Betroffenheit?

Diese Frage stellt sich unter anderem Petra Kiedaisch, die zu der Antwort kommt, dass das Postulat am ehesten als Provokation und keinesfalls als ein wirkliches Darstellungsverbot gemeint war. Sie stellt weiterhin die Frage, ob Adorno nur die Lyrik oder Literatur und Kunst und Kultur an sich gemeint hat.<sup>45</sup>

Die oftmals missverständliche Deutung der Aussage Adornos als Darstellungsverbot zog nach Koeppen eine tiefe Kulturskepsis nach sich.<sup>46</sup> Man kann fast so weit gehen und sagen, dass er ein Tabu der Darstellung ausgelöst hat. Obwohl Adorno explizit von Gedichten sprach, ist doch davon auszugehen, dass er generell Kunst nach Auschwitz gemeint hat.

Kiedaisch wirft weiterführend die Frage auf, ob Adorno Lyrik nach Auschwitz oder Lyrik über Auschwitz gemeint hat.<sup>47</sup> Fakt ist, dass Adorno die Darstellung der Shoah nicht tabuisierte, wie er am Beispiel Paul Celan verdeutlicht. Viele Dichter schrieben aber Gedichte, als hätte es die Shoah und Auschwitz nie gegeben. Diesen Umstand kritisiert Adorno als barbarisch. Er ist dagegen die schreckliche Ereignisse in der Kunst eindeutig und realistisch dazustellen und schlägt daher eine latente Bezugnahme vor.

---

<sup>43</sup> Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I. Eingriffe, Stichworte, Anhang. Bd. 10.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. München: Suhrkamp, 1996, S. 11-30.

<sup>44</sup> Ebda, S. 30.

<sup>45</sup> Vgl.: Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hrsg. v. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1995 (= Universal-Bibliothek Nr. 9363), S. 10f.

<sup>46</sup> Vgl.: Laermann, Klaus: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot. In: Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hrsg. v. Manuel Köppen in Zusammenarbeit mit Gerhard Bauer und Rüdiger Steinlein. Berlin: Erich Schmidt, 1993, S. 11f

<sup>47</sup> Vgl.: Kiedaisch 1995, S. 12.

Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.<sup>48</sup>

Die Paradoxie, dass sich wer schweigt schuldig macht, aber auch der, der der Shoah in Gedichten Ausdruck verleihen will, wird darüber hinaus in der Celanschen Lyrik aufgehoben.

Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives. [...] Die unendliche Diskretion, mit der Celans Radikalismus verfährt, wächst seiner Kraft zu. Die Sprache des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeglichen Sinnes verlustigen Tod.<sup>49</sup>

Adorno lässt also sehr wohl Gedichte nach und auch über Auschwitz zu, sie dürfen nur nicht so geschrieben werden wie vor der Shoah.

## 4.2. Kritische Stimmen

So viel Empörung der Satz Adornos auslöste, so mannigfaltig sind auch die Stimmen seiner Kritiker. Er wurde vielfach rekapituliert, reinterpretiert und auf seine Gültigkeit überprüft. Dieses Kapitel soll nun einige Kritiker zu Wort kommen lassen.

Nach Kiedaisch, die in ihrem Werk zahlreiche Reaktion anderer Literaten versammelt hat, sind die Meinungen und Lesarten der Kritiker oftmals so kontrovers wie Adorno selbst. Sie hat daher die Stimmen bekannter und auch weniger bekannter Literaten versammelt, um auch jenen, die ja direkt von Adornos Postulat betroffen waren, eine Stimme zu verleihen.<sup>50</sup>

So unterschiedlich die Reaktionen auf Adornos Satz gewesen sein mögen, es herrscht doch großteils Einigkeit darüber, dass er meist sehr verkürzt rezipiert wurde und die Reflexionen davor und danach wenig bis gar nicht berücksichtigt wurden. Günther Grass führt dazu etwa an, dass dies ein Grund dafür gewesen sei, dass viele Literaten den Satz vorschnell und falsch als Schreibverbot auffassten.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre. In: Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft II. Bd. 10.2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. München: Suhrkamp, 1996, S. 506.

<sup>49</sup> Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 477.

<sup>50</sup> Vgl.: Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hrsg. v. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1995 (= Universal-Bibliothek Nr. 9363), S. 10.

<sup>51</sup> Grass, Günter: Schreiben nach Auschwitz. In: Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hrsg. v. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1995 (= Universal-Bibliothek Nr. 9363), S. 139.

Auch Kiedaisch greift diese Problematik auf, wenn sie in der Einleitung die Frage aufwirft, ob Adorno tatsächlich ein Darstellungsverbot postuliert hat, oder ob es sich bei seinem Satz bloß um eine Provokation gehandelt hat.<sup>52</sup>

Doch ist es nun gerechtfertigt, die Katastrophen Holocaust und Shoah in der schönen Literatur miteinander zu vereinen? Tatsache ist, dass nach Auschwitz Gedichte geschrieben wurden, und das zahlreich. Auch erzählende Literatur hat in großem Ausmaß die Shoah zum Thema.

Adorno wollte kein generelles Schreibverbot ausrufen, er plädierte jedoch für eine latente Darstellung des Holocausts wie etwa Paul Celan das in seiner Todesfuge getan hat.

Er machte sich nicht unbedingt darüber Gedanken, ob nach der Shoah noch Gedichte beziehungsweise Literatur möglich sind, sondern vielmehr darüber, wie diese auszusehen hätten. Literatur soll nicht beim lähmenden Entsetzten angesichts der Bluttaten stehen bleiben, denn das Schweigen mündet viel zu schnell in ein Vergessen.

Es ist jedoch auch wichtig zu beachten, dass Ereignis und Form der Darstellung nicht isoliert betrachtet werden können, sondern sie sind von den Formen der Sprache und den Methoden, mit denen sie erfasst werden, abhängig. Was von der Shoah erinnert wird, hängt also auch davon ab, wie es erinnert wird.<sup>53</sup>

### **4.3. Der Umgang mit der Shoah in Literatur und Literaturgeschichte**

An den Erscheinungen am Buchmarkt direkt nach Kriegsende lässt sich die unmittelbare Vergangenheit kaum ablesen. Die schrecklichen Ereignisse wurden nicht thematisiert und erobert herausgeschrien, sondern für lange Zeit verschwiegen. Es schien wenig Bedarf nach literarischer Aufarbeitung der Schrecken von Krieg und Shoah in Österreich zu bestehen.

Dafür ist beispielsweise die innere Emigration vieler Literaten in der Nachkriegszeit verantwortlich. Viel schwerwiegender war jedoch der aktive Verdrängungsdiskurs der unmittelbaren Vergangenheit durch Politik und Buchmarkt.

Obwohl unmittelbar nach dem Krieg die Entnazifizierung gestartet wurde, im Zuge derer viel vom braunen Schrifttum beseitigt wurde, durften die Literaten, die während der Kriegsjahre publik waren, bald weiterschreiben. Viele Personen des Literaturbetriebs und vor allem auch der Politik wurden schnell als entnazifiziert angesehen und somit oft vorschnell ihrer Verantwortung entbunden.

---

<sup>52</sup> Vgl.: Kiedasch 1995, S. 10.

<sup>53</sup> Vgl.: Young 1997, S. 13f.

Nach Kriegleder folgte auf vorherige Strenge schnell die Anbiederung mit den Vorbelasteten, somit kann durchaus von einem partiellen Weiterleben des Nationalsozialismus gesprochen werden.<sup>54</sup> Diese nicht aufgearbeitete Vergangenheit wird erst im Jahre 1960 von Hans Lebert in seinem Roman „Die Wolfshaut“ thematisiert.

Generell gesehen gab es in Österreich nach 1945 aber kaum Autoren, die gegen den Nationalsozialismus auftraten und es gab auch keine literarische Öffentlichkeit für dieses Thema. Wer wirklich kritisch über die jüngsten historischen Ereignisse schreiben wollte, musste auswandern, zumal schon alleine das Finden eines Verlages für kritische Werke alles andere als einfach war.

Die kollektive Verdrängung ging so weit, dass nicht einmal garantiert war, dass Überlebenden geglaubt wurde. Es bestand auch kein gesteigertes Interesse an ihren Geschichten. Viel zu schnell wurden bestimmte Wahrheiten etabliert und Tabuzonen und scheinbar Unsagbares eindeutig abgesteckt.<sup>55</sup>

Es herrschte jedoch auch nicht völliges Schweigen vor, wie etwa der 1947 erschiene Roman „Die größere Hoffnung“ von Ilse Aichinger beweist. Die Literaturkritik übersah jedoch gerne den historischen Gehalt des Textes.

Viele Texte über die Shoah zeichnen sich dadurch aus, dass das Entstehungsdatum und das Datum der tatsächlichen Publikation oft sehr weit auseinanderliegen. Der problematische Umgang der Zweiten Republik mit der unmittelbaren Vergangenheit schlug sich auch im literarischen Feld nieder. Nur wenige Exilautoren kehrten in ihre Heimat zurück und auch Österreich unternahm keinerlei Anstrengungen diese zurückzuholen. Im Wesentlichen wurde der Literaturbetrieb der Ersten Republik restauriert.

Nach der Shoah gab es also keinen Neuanfang und keine Stunde Null, die offizielle Kulturpolitik war viel zu sehr darum bemüht, an die Zeit vor dem Krieg anzuschließen. Der Habsburger Mythos hatte Konjunktur in der österreichischen Literatur der 1950er Jahre, während der Krieg ausgeblendet wurde.

Dieser nicht zuletzt von der Politik geförderte Verdrängungsdiskurs herrschte mehrere Jahrzehnte vor. Erst in den späten 1960ern beginnt in Österreich die systematische und historische Aufarbeitung der jüngsten Geschichte.

---

<sup>54</sup> Vgl.: Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens, 2011, S. 428f.

<sup>55</sup> Vgl.: Disselknötter, Andreas: Nachträglichkeit des Schreibens in der „Post-Holocaust-Ära“. Literatur von Überlebenden der Shoah. In: *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden. The Shoah Remembered. Literature of the Survivors.* Hrsg. v. Walter Schmitz. Dresden: Thelem, 2003 (=Lesecher ... Judentum in Mitteleuropa ;Bd. 1), S. 46.

Es scheint fast so, als wären das deutsche und das österreichische Publikum erst nach der Befriedigung der Primärbedürfnisse bereit gewesen, sich der Wahrheit zu stellen. In den 1960er Jahren, die eine Wende in der Auseinandersetzung der Literatur und Kultur mit dem Nationalsozialismus markieren, war die unmittelbare Not nach Kriegsende gestillt und es herrschte politische Stabilität vor. Die Wende in der Publikationstätigkeit zeigt sich an Werken von Peter Weiß und Ingeborg Bachmann. Es dauerte also ungefähr fünfzehn Jahre, bis sich die Literatur diesem Feld widmete.

Kriegleder führt in seiner Literaturgeschichte das Jahr 1966 als Einschnitt an. Nach Doderers Tod erregten junge Schriftsteller, wie etwa Peter Handke Aufsehen, es vollzog sich ein Generationenwechsel.<sup>56</sup>

Ungeachtet dessen, welches Jahr man als Zäsur heranzieht, wird doch sehr deutlich, dass in den 1960er Jahren eine Wende in der Publikationstätigkeit erkennbar ist. So erscheint 1961, wie bereits erwähnt, Leberts „Die Wolfshaut“, auf die 1964 Peter Weiß‘ „Die Ermittlung“ folgt.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass, wenn es um den Umgang mit der Shoah in der Literaturgeschichte geht, Österreich und Deutschland unterschiedlich mit der Thematik verfahren.

Die großen Nazi-Prozesse, wie etwa die Nürnberger Prozesse der 1960er Jahre, fanden Großteils in Deutschland und auch in Israel statt. Das führte dazu, dass trotz einer einsetzenden Auseinandersetzung Österreich nie in so starkem Ausmaß wie Deutschland mit der eigenen Geschichte konfrontiert wurde. Der Opfermythos trug sein Übriges dazu bei, indem sich in Österreich die Meinung etablierte, dass man nicht wirklich schuldig an der Katastrophe war. Österreich beharrt über Jahrzehnte in der Öffentlichkeit darauf, mit dem Nationalsozialismus nichts zu tun zu haben.

Die österreichische Nachkriegspolitik baute den Mythos der Annexion Österreichs durch Deutschland aus. Nicht zuletzt der 1955 abgeschlossene Friedensvertrag wurde als Freispruch für die Mitschuld am Nationalsozialismus gesehen, was diesen nach dem Krieg zu einem Exportartikel aus Deutschland machte.<sup>57</sup> Diese Meinung herrschte bis zu Kurt Waldheims Wahlkampf vor.

Auch Seeber weist darauf hin, dass nicht zuletzt der Opfermythos ein politisches Ambiente in Österreich begünstigte, in dem nicht offen über den Nationalsozialismus gesprochen werden konnte. Themen wie Exil und Verfolgung stießen auf keine publizistische Öffentlichkeit und

---

<sup>56</sup> Vgl.: Kriegleder 2011, S. 428.

<sup>57</sup> Vgl.: Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. Aus dem Engl. Von Holger Fliessbach. München: C.H. Beck, 2001, S. 16.

wurden somit tabuisiert.<sup>58</sup> Der Nationalsozialismus wurde in Österreich als ein Exportartikel aus Deutschland, ein vom Nachbarn auferlegter Zwang betrachtet.

In der Germanistik dauert es sogar bis in die 1980er Jahre, also insgesamt mehr als 40 Jahre, bis auch die Literatur über Krieg, Holocaust und Shoah zum Thema wurde. Während des Krieges war die Germanistik unter Josef Nadler eine ideologische Speerspitze gewesen. Die Tatsache, dass es Exil, Suizide, Vergasungen und Hinrichtungen auch innerhalb der österreichischen Autorenliga gegeben hatte, wurde bis zur Brechung der Tabuzonen und des Verdrängungsdiskurses verschwiegen. Gleichsam als Antwort auf die lange Phase der Verleumdung ist Thomas Bernhards 1988 erschienenes Theaterstück „Heldenplatz“ zu sehen. Die Exilforschung führt bis heute ein Schattendasein, vor allem in außeruniversitären Institutionen.

Mit dem allmählichen Erscheinen von Literatur über Krieg und Shoah entstand ein Diskurs darüber, ob es überhaupt möglich sei, über diese Ereignisse zu schreiben. Ein betretenes Schweigen in Anbetracht der schrecklichen Verbrechen schien vielen die einzig angebrachte und moralisch vertretbare Position zu sein.

Es gab jedoch auch eine Gegenposition zum sogenannten Unsagbarkeitstopos, nämlich die Ereignisse sehr wohl zum Gegenstand von Texten zu machen, sie literarisch aufzuarbeiten. Das nächste Kapitel geht im Folgenden genauer auf die verschiedenen Traditionen und Formen der literarischen Darstellung ein.

## **5. Traditionen der Darstellung der Shoah**

Da nun die Frage, ob Shoah und Holocaust literarisch überhaupt darstellbar sind, durch die Fülle an tatsächlich erschienen Texten dazu quasi obsolet geworden ist, stellt sich vielmehr nicht die Frage ob, sondern wie die Geschehnisse erzählt werden können.

Die Frage nach der Möglichkeit die Shoah zu erzählen wurde im Laufe der Zeit durch die Frage abgelöst, wie die Ereignisse dargestellt werden können. Die Art und Weise der Darstellung, ihre Voraussetzungen und Konsequenzen rücken mehr und mehr in den Mittelpunkt.

---

<sup>58</sup> Vgl.: Seeber, Ursula: Der unheimliche Dichter. Zur deutschsprachigen Rezeption von Jakob Lind. In: Ästhetiken des Exils. Hrsg. v. Helga Schreckenberger. Amsterdam: Rodopi, 2003 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 54), S. 341f.

Ungeachtet des zunächst vorherrschenden Verdrängungsdiskurses sind sehr wohl bald nach Kriegsende Texte entstanden, oder besser gesagt, publiziert worden, die Shoah, Krieg und Verfolgung zum Thema haben.

Trotzdem kreist der Unsagbarkeitstopos immer noch über dem Diskurs der Forschung zu Texten über Holocaust und Shoah. Dieses Kapitel soll nun einige Positionen zur Darstellung der Ereignisse vorstellen.

Bevor die Frage nach der Tradition der Darstellung des Holocaust gestellt werden kann, muss gefragt werden, ob es überhaupt eine solche gab. Es existierten Texte, die sehr bald nach Kriegsende die Shoah zum Thema machten, sie wurden aber nicht sofort dahingehend rezipiert und interpretiert. Ein Beispiel dafür ist etwa Ilse Aichingers 1947 erschienene „Größere Hoffnung“.

Es zeigt sich also, dass sich gerade Autoren, die ihre Texte während der Shoah oder kurz danach publizierten, nicht erst ausführlich Gedanken darüber machten, wie sie die Ereignisse am besten darstellbar könnten, sondern sie verwendeten dazu die Mittel, die ihnen ihre Sprache ermöglichte.

Wie schon in dieser Arbeit erwähnt wurde, ist Literatur, die die Shoah zum Thema hat, nicht frei von moralischen, ästhetischen und ethischen Fragestellungen. Diesbezüglich führt Lamping an, dass das in stärkerem Ausmaß Dichtung über den Holocaust betrifft und nicht so sehr sogenannte Erinnerungsbücher, die oftmals von Opfern der Shoah verfasst wurden.<sup>59</sup>

Da die Diskussion über die generelle Darstellbarkeit beziehungsweise Erzählbarkeit schon an einer früheren Stelle in dieser Arbeit erläutert wurde, reicht es hier darauf hinzuweisen, dass gerade die frühe Phase der literarischen Auseinandersetzung mit der Shoah durch ein Darstellungstabu zugunsten der Betroffenen gekennzeichnet war. Um die Leiden nicht noch zusätzlich ästhetisch auszubeuten, bleibt als einzig angebrachte Reaktion das Schweigen.

Angesichts der unfassbaren Grausamkeiten, die der Nationalsozialismus etabliert und zur Normalität gemacht hat, ist die Frage nach der Möglichkeit diese mit der Alltagssprache darzustellen, nicht sofort von der Hand zu weisen. Fraglich bleibt, was adäquat ist und was nicht. Diese Frage hängt eng damit zusammen, was erwartet wird, und ob es immer noch Tabus in der Darstellung gibt.

Oftmals gilt die realistische Darstellungsweise im Hinblick auf das Ausmaß der Katastrophe der Shoah als die einzig legitime Art diese zu erzählen. Damit einher geht die Authentizität des Autors sein Versprechen nichts als die Wahrheit zu erzählen. Von Ergänzungen und Beschönigungen im Nachhinein ist entschieden Abstand zu nehmen. Manche gehen in dieser

---

<sup>59</sup> Vgl.: Lamping 1994 S. 223.

Annahme so weit, dass eine Literatur über die Shoah als eine imaginiert wird, die so realistisch und detailgetreu wie eine Fotografie ist.

Bayer gibt an, dass eine angemessene, und damit meint er der historischen Wahrheit vollkommen entsprechende Darstellung zwar unmöglich sei, dass die Alternative aber Schweigen wäre, was für ihn keinesfalls vertretbar ist. „*Wenn Literatur schon nicht Spiegel sein kann – und vielleicht gar nicht sein will –, so erinnert sie doch auf vielfältige Weise an ein Grauen, das keinesfalls in Vergessenheit geraten darf.*“<sup>60</sup> Verzerrungen, die die Literatur unweigerlich mit sich bringt, sollen nicht als defizitär gesehen, sondern im Gegenteil, positiv gewertet werden. Die verschiedenen literarischen Darstellungsweisen, eröffnen die Möglichkeit für ein anderes Zielpublikum, das sonst kein Interesse an der Thematik hätte.<sup>61</sup> Literatur über die Shoah ist nicht durch absolute Faktentreue geprägt, aber sie muss es so gesehen gar nicht sein, da sie dem Rezipienten in jedem Fall die Möglichkeit gibt, sich ein Bild über das Geschehen zu machen.

Tabus in der Darstellung bestehen jedoch immer noch teilweise, wenn es um die Verbindung zwischen den Ereignissen der Shoah und Humor geht.<sup>62</sup> Solche Darstellungsweisen sind für viele immer noch inakzeptabel. Nach Dresden lässt diese Darstellungsweise die Wirklichkeit jedoch nicht vergessen, sondern macht sie durch die schaudererregende Wirkung der Kombination aus Shoah und Komik umso stärker fühlbar.<sup>63</sup>

Doch diese Haltung ist keineswegs neu, schon Ernst Bloch meinte dazu, dass die furchtbaren Ereignisse der Shoah und des Holocausts am wirkungsvollsten mit Witz und grotesk-ironischer Satire darzustellen wären. Ihm geht es darum, dass die stets betroffene, erschütterte und ernste Haltung nicht ausreicht, um die Ereignisse adäquat darzustellen. So ungeheuerlich das Objekt ist, das sie thematisiert, so ungeheuerlich muss also auch die Sprache selbst sein.<sup>64</sup> Seine Haltung kann als Gegenposition zur alles beherrschenden Betroffenheit verstanden werden, die zwar natürlich ihre Berechtigung hat, aber eine Auseinandersetzung auf mehreren Darstellungsebenen nicht verhindern soll.

Dieser von der verwendeten Sprache beziehungsweise Darstellungsweise hervorgerufene grotesk-ironische und komische Effekt wird vor allem von einer irritierenden, skandalösen

---

<sup>60</sup> Freiburg und Bayer 2009, S. 20f.

<sup>61</sup> Vgl.: Ebda, S. 21.

<sup>62</sup> Vgl.: Strickausen, Waldtraud: Representations of the Holocaust in Jakov Lind's Fictional Writings. In: Writing after Hitler: The work of Jakov Lind. Edited by Andrea Hammel, Silke Hassler und Edward Timms. Cardiff: Univ. of Wales Press, 2001, S. 62.

<sup>63</sup> Vgl.: Dresden 1997, S. 64.

<sup>64</sup> Vgl.: Bloch, Ernst: Der Nazi und das Unsägliche. In: Ernst Bloch. Gesamtausgabe Bd. 11. Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 185-192.

und zynischen Lachstimmung verursacht.<sup>65</sup> Diese katastrophische<sup>66</sup> Lachstimmung wird maßgeblich von der Kombination von Holocaust und Alltag(sbewusstsein) generiert. Der industriell geplante und durchgeführte Massenmord wird mit banal-gemütlicher Normalität kombiniert.<sup>67</sup> Diese eigenwillige Kombination und ihre Wirkung auf den Rezipienten wird in der Analyse der Werke Linds noch näher beschrieben, da sie die Texte maßgeblich prägt.

Im Nachkriegsdiskurs des deutschsprachigen Raumes wagt Günther Grass es erstmals mit seiner „Blechtrommel“ sich über die vorherrschende Betroffenheit hinwegzusetzen. Er stellte die jüngste Vergangenheit komisierend dar, was ihm nicht zuletzt durch die Verwendung der pikaresken Perspektive des kleinwüchsigen Oskars gelingt. Das bis zu dieser Zeit noch vorherrschende Tabu den Holocaust mit Komik zu kombinieren, hat Grass gebrochen, der Text ist, genauso wie die Werke Linds, eine Antwort auf den vorherrschenden Verdrängungsdiskurs der Nachkriegsjahre. Zur Kombination von Holocaust, Shoah und literarischer Lachkultur trugen beispielsweise als Zeitgenossen Linds noch Jurek Becker mit „Jakob der Lügner“ und Edgar Hilsenrath mit „Der Nazi und der Friseur“ bei.

Interessant ist darüber hinaus, dass viele Autoren, die sich für eine groteske, ironische oder komische Darstellungsweise entschieden haben, tatsächlich der Opferseite angehörten. Jakov Lind etwa verfolgte damit sicherlich die Absicht nicht nur den vorherrschenden Betroffenheitsdiskurs, sondern mit ihm auch den Opferdiskurs zu durchbrechen und zu erweitern.

Die postmoderne Darstellung wird von ihren Befürwortern als besonders geeignet angesehen, um die Vorkommnisse der Shoah darzustellen. Für unglaubliche Zustände brauche es auch eine ungewöhnliche, über das Normale und Gewohnte hinausgehende Darstellungsweise. Dahingehend hat Ibsch festgehalten: *„Wo der Sprache, dem individuellen Bewußtsein und der Zeit ihre verweisenden und ordnenden Funktionen aberkannt werden, ist der Weg frei für das literarische Experiment.“*<sup>68</sup>

Der Anachronismus der Erzählstruktur in postmodernen Werken zur Shoah passt zum Anachronismus der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung. Mit der rein realistischen Darstellungsweise kann das nicht auf so eindrucksvolle Weise verdeutlicht werden.

---

<sup>65</sup> Vgl.: Steinlein, Rüdiger: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hrsg. v. Manuel Köppen. Berlin: Erich Schmidt, 1993, S. 100.

<sup>66</sup> Vgl. hierzu: Heinrich, Klaus: „Theorie“ des Lachens. In: Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Hrsg. v. Dietmar Kamper und Cristoph Wulf, Frankfurt am Main: Syndikat, 1986, S. 17-38.

<sup>67</sup> Vgl.: Steinlein 1993, S. 100.

<sup>68</sup> Ibsch, Elrud: Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Max Niemeyer, 2004, S. 43.

Auch Bayer merkt an, dass gerade Genres mit der Tendenz zur Suspendierung oder Stornierung des gesunden Menschenverstandes besonders geeignet sind den Holocaust literarisch darzustellen. Genauso paradox wie die Shoah ist auch das Arsenal der Darstellungstechniken.<sup>69</sup>

Nieraad weist darauf hin, dass Literatur über die Shoah mit dem Versagen traditioneller, sinngebender Darstellungsformen konfrontiert ist, deshalb hat sie neue, experimentelle Darstellungsweisen entwickelt und schrittweise etabliert.<sup>70</sup>

Für Strümpel ist das Tabu nicht die Art der Darstellung, sondern eine mehr oder weniger hilflose Reaktion auf den eigentlichen Tabubruch, nämlich den Massenmord an so vielen Menschen während der nationalsozialistischen Herrschaft.<sup>71</sup>

Abseits der mehr oder weniger vorhandenen Tabus in der Darstellung wie Einsatz von Humor oder grotesken und ironischen Elementen, herrscht ein weiteres und zwar thematisches vor. Die Schilderung von nicht durch und durch guten jüdischen Figuren passt für viele Rezipienten nicht zur allgemein anerkannten Erinnerung an die Shoah.<sup>72</sup>

Es gibt jedoch immer noch Bedenken hinsichtlich der unbegrenzten Freiheit bei der literarischen Verarbeitung von Holocaust und Shoah, vor allem dann, wenn die Autoren nichtjüdischer Herkunft sind. Darf jemand den Holocaust und die Shoah mit Komik, Ironie und schwarzem Humor verbinden, wenn er weder Opfer der Verfolgung war noch Jude ist? Diese Frage wird spätestens dann von weitreichender Bedeutung, wenn der letzte Zeitzeuge gestorben ist, und die sogenannte Literatur über den Holocaust und die Shoah vor neuen Herausforderungen steht.

Ungeachtet all der Möglichkeiten, die eine postmoderne Darstellungsweise mit sich bringt, gibt es auch Kritik daran, den Holocaust allzu willkürlich und unreflektiert darzustellen.<sup>73</sup> Die Frage der Angemessenheit wird so gesehen noch lange nicht geklärt sein.

Es sind jedoch auch traditionelle Darstellungsweisen, die ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. Ihnen wird der Vorwurf gemacht, Ereignisse, die so irrational und unbegreiflich sind künstlich in eine chronologische Reihenfolge zu pressen.<sup>74</sup> Somit wird eine gewisse

---

<sup>69</sup> Vgl.: Freiburg und Bayer 2009, S. 19.

<sup>70</sup> Vgl.: Nieraad, Jürgen: Zitat Chiffre Name. Der Massenmord und die Grenzen der Schönen Literatur. In: Poetry Poetics Translations. Festschrift für Richard Exner. Hrsg. v. Ursula Mahlendorf und Laurence Rickels. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994, S. 241.

<sup>71</sup> Vgl.: Strümpel 1999, S. 12.

<sup>72</sup> Vgl.: Ebda., S. 12.

<sup>73</sup> Vgl.: Bayer, Gerd: Der Holocaust als Metapher in postmodernen und postkolonialen Romanen. In: Literatur und Holocaust. Hrsg. v. Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 274.

<sup>74</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 62.

Kausalität hergestellt, die Angesichts des Wahnsinns und der Willkür des nationalsozialistischen Massenmords unangemessen erscheint.

## 6. Das Problem von Zeitzeugenberichten

In dieser Arbeit war schon zuvor die Rede von Zeugnissen und Erinnerungen, doch was bedeutet Zeugnis ablegen eigentlich?

In der juristischen Bedeutung benennt es die Pflicht, Fakten dazulegen und die Wahrheit zu erzählen. Es steckt jedoch noch mehr hinter dem Konzept. So definiert Baer in seinem Sammelband über Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah die Zeugenschaft folgendermaßen:

Zeugnis ablegen bedeutet, die eigene Person für die Wahrheit der Geschichte der Geschichte einzusetzen und das eigene Wort zum Bezugspunkt einer umstrittenen oder unbekanntem Realität zu bestimmen, die man selbst erfahren oder beobachtet hat.<sup>75</sup>

Das Gedächtnis wird heraufbeschworen, die Erinnerung hervorgeholt, um jemand anderen anzusprechen, um an eine Zuhörerschaft zu appellieren. Außerdem wird das Bezeugte den Zuhörern gleichsam überantwortet. Mit dem und durch das Sprechen wird auch selbst Verantwortung übernommen für die Übermittlung und die Wahrheit des Erzählten.<sup>76</sup>

Das Stichwort Wahrheit leitet auch schon zur oftmals geforderten Objektivität von Zeugen über. Auch Authentizität ist ein wichtiger Punkt in der Auseinandersetzung mit Zeitzeugenberichten. Fraglich bleibt jedoch in jedem Fall, ob die verlangte Objektivität des Zeugen gewährleistet werden kann.

Dass Geschehnisse in ihrer Gesamtheit und dazu noch völlig objektiv zu erfassen ist unmöglich, alleine schon deshalb, weil dem Überlebenden gar nicht alle Informationen zur Verfügung gestanden haben. Ein Zeitzeugenbericht ist immer nur ein persönlicher Zugang, er bietet nur eine mögliche Darstellungsweise.<sup>77</sup> Baer spricht diesbezüglich von der

---

<sup>75</sup> Baer, Ulrich: Einleitung. In: «Niemand zeugt für den Zeugen». Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 7-31.

<sup>76</sup> Vgl.: Felman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoah. In: Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 173.

<sup>77</sup> Vgl.: Waxman, Zoë Vania: Writing the Holocaust. Identity, testimony, representation. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006, S. 157.

„absolute[n] Singularität des Zeugen“<sup>78</sup>. Persönliche Zeugnisse sind immer von den individuellen Einstellungen und auch von der Art sie aufzuschreiben abhängig. Sie sind außerdem gekennzeichnet von subjektiven Fokussierungen, Auslassungen und Eingriffen.

Baer betont außerdem, dass ein Zeugnis erst zu dem wird, was es ist, wenn sich der Zeuge an andere, an ein Publikum richtet. Das bedeutet, der Zeuge verlangt von den Zuhörern, dass sie für die Wahrheit der bezeugten Erfahrung Mitverantwortung übernehmen. Diese Rolle der Zuhörerschaft, die ebenso Verantwortung für das Bezeugte übernimmt bezeichnet er als *sekundäre Zeugenschaft*, ohne die es nach ihm gar nicht möglich ist, Zeugnis abzulegen.<sup>79</sup>

Die oftmals geforderte Authentizität kann vielschichtiger gesehen werden, als dass einfach das Zeugnis mit historischen Fakten verglichen und auf „Fehler“ untersucht wird. Im Sinne dieser sekundären Zeugenschaft, die Mitverantwortung übernimmt, wohnt Authentizität nicht einfach den Erinnerungen inne, sondern entsteht erst durch die Mitteilung des Zeugnisses an andere.<sup>80</sup>

Doch nicht nur Zeugenaussagen, sondern vor allem Erinnerungen sind nicht immer so verlässlich wie allgemein angenommen. Bayer betont diesbezüglich, dass der Akt des Erinnerns nicht ausschließlich Rekonstruktion, sondern auch in großem Maße Konstruktion ist.<sup>81</sup>

Es bleibt die Frage zu klären, warum von Zeugen immer wieder absolute Verlässlichkeit der hinsichtlich der Fakten und Details verlangt wird, wenn diese faktisch nicht zu erreichen ist. Die besondere Sensibilität des Themas, bei dem Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit von besonders großer Bedeutung sind, kann als ein Grund dafür angenommen werden. Sicherlich ist es jedoch auch die Angst vor der Lüge über die Ereignisse der Shoah, die den Wahrheits- und Authentizitätsdiskurs auf dem Feld der Literatur von Zeugen so ausgiebig ausfallen lässt. Gerade Autoren von Texten über die Shoah beteuern oftmals ihr Aufrichtigkeit und genaue Faktentreue, denn ihre Absicht ist es Wahrheit zu vermitteln. Das führt manchmal so weit, dass eine fast fotografisch genau abgebildete Darstellung der Realität angestrebt und gefordert wird. Tatsache ist jedoch, dass die Autoren die Ereignisse niederschreiben und dadurch eine illusorische Wirklichkeit geschaffen wird, eine Welt aus Worten. Das ist bei allen Texten der Fall, auch bei historischen, die Autoren müssen zwangsläufig im Prozess des Schreibens literarische Techniken anwenden, nur wenige geben das aber offen zu.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> Baer 2000, S. 7.

<sup>79</sup> Vgl.: Ebda, S. 7ff.

<sup>80</sup> Ebda, S. 16.

<sup>81</sup> Freiburg und Bayer 2009, S. 11.

<sup>82</sup> Vgl: Dresden 1997, S. 75f.

Baer weist diesbezüglich darauf hin, dass Zeugen oftmals besonders schreckliche oder entwürdigende Details in ihren Berichten auslassen, trotzdem tragen die Texte zur historischen Faktenlage bei.<sup>83</sup>

Egal wie exakt und faktentreu die Texte sind, Fakt ist, dass ohne die vielfältigen Augenzeugenberichte das Bild der Shoah ein anderes wäre.

Die Frage, was nun Fakt ist und was nicht, könnte so gesehen an jeden Roman gestellt werden, Literatur über Holocaust und Shoah wird jedoch so häufig wie keine andere in einen Wahrheitsdiskurs eingebettet.<sup>84</sup>

Wenn sich die Frage nach der Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden stellt, wird schnell klar, dass niemand für den Zeugen zeugen kann. Sie genießen trotzdem einen Sonderstatus, da sie, obwohl sie notwendigerweise nicht alle Fakten kennen spezifische Kenntnisse haben, die sich Historikern entziehen.

Die Autorität eines authentischen Zeugen kann jedoch auch problematisch sein. Es ist die Frage zu stellen, ob es Dinge gibt, über die nur geschrieben werden darf, wenn man sie selber erlebt hat. Dürfen also nur Überlebende beziehungsweise Zeitzeugen von Shoah und Holocaust über die Schrecken schreiben?

Zeugnis wird jedoch nicht nur in Tagebüchern, Memoiren oder dokumentarischer Literatur abgelegt, sondern auch in Romanen, Theaterstücken etc. Vor allem bei den fiktionalen Texten herrscht ein Ineinanderfließen von Fakt und Fiktion vor. Auch hier ist immer wieder von geforderter Authentizität und Objektivität die Rede.

Waxmann bezeichnet die Beziehung zwischen der persönlichen Erinnerung eines Zeugen und dem kollektiven Gedächtnis, beziehungsweise der kollektiven Erinnerung als ambivalent. So oft sich beide Bereiche überschneiden so weit können sie jedoch auch voneinander abweichen. Das ist vor allem der Fall, wenn es um Rollenzuweisungen in Schuldige und Unschuldige geht. Der brutale, jüdische Kapo und der mitleidvolle Lagerführer passen nicht immer zum kollektiven Gedächtnis und zur akzeptierten Zeugenrolle.<sup>85</sup> Die Berichte des Zeugen passen nicht zwangsläufig in die allgemein akzeptierten Rollen des Konzeptes Holocaust. Die Überlebenden lassen sich nicht als Gruppe mit homogener Identität zusammenfassen.

Viele Überlebende von Holocaust und Shoah führen einen Grund an, warum sie Zeugnis ablegen. Oft genannte Gründe sind die Absicht die schrecklichen Ereignisse nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Die Angst vor dem Vergessen treibt viele Zeitzeugen dazu

---

<sup>83</sup> Vgl.: Baer 2001, S. 10.

<sup>84</sup> Vgl.: Disselknötter 2003, S. 45.

<sup>85</sup> Vgl.: Waxmann 2006, S. 158.

an ihre oft traumatischen Erlebnisse aufzuschreiben. An ein solch furchtbares Verbrechen gegen die Menschheit muss sich immerfort erinnert werden. Ein weiterer Faktor ist, dass es viele Überlebende als ihre Pflicht ansehen, über ihre Erlebnisse zu schreiben.<sup>86</sup> Die Menschheit soll nie vergessen, wozu sie fähig sein kann.

Auch Lind geht in „Selbstporträt“ an zwei Stellen kurz auf seine Zeugenrolle und die Gründe für sein Schreiben ein. Die Vorbemerkung endet mit dem Statement, dass Zeitzeugen den nachfolgenden Generationen die Wahrheit schildern müssen. *„Was damals geschah, scheint heute wie eine Fabel, und schon allein deshalb sind alle, die das Inferno überstanden, ich jedenfalls, der heutigen Generation nichts als die Wahrheit schuldig.“*<sup>87</sup> Gerade nach größerem Zeitabstand erscheinen die Geschehnisse nicht mehr wirklich und müssen daher aufs Neue ins Gedächtnis gerufen werden. Sein Überleben verpflichtet ihn dazu, Holocaust und Shoah nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

Lind schreibt aber auch deshalb, weil er immerfort die Welt besser machen und sie sogar retten will.<sup>88</sup> Sein Schreiben ist so gesehen ein stetiger Kampf gegen den Wahnsinn in der Welt.

Lind möchte zwar die Wahrheit über die Shoah erzählen, es geht ihm jedoch nicht unbedingt um genaueste Faktentreue. Er hält sich nicht an die oftmals geforderte nüchterne, dokumentarische Sprache. Er entscheidet sich für eine surrealere, postmodernere Darstellungsweise. Seine Texte gehören nicht zur dokumentarischen Literatur, die gleich einem Foto nur Fakten auf nüchterne Weise schildert.

Darüber hinaus ist festzuhalten, dass Linds autobiographische Texte in englischer Sprache erschienen sind. Auf diese Weise konnte er die notwendige Distanz herstellen, um über seine furchtbaren Erinnerungen überhaupt sprechen zu können.<sup>89</sup>

Zeugnis abzulegen wird also teilweise als Pflicht angesehen, aber bringt es auch Erleichterung? Jeder Überlebende wird diese Frage wahrscheinlich anders beantworten. Für Wiesel hatte das Schreiben keine therapeutische Funktion, es brachte ihm keine Erleichterung, sondern war bloße Pflichterfüllung. Er sieht es als zwar notwendige aber höchst unangenehme Pflicht.<sup>90</sup>

Zeugnis abzulegen muss nicht zwingend eine Erleichterung mit sich bringen, denn über traumatische Erlebnisse zu sprechen kann genauso gut bedeuten, dass noch nicht verheilte Wunden wieder aufreißen. So gesehen heilt das Zeugnis Ablegen nicht unbedingt von einem

---

<sup>86</sup> Vgl.: Ebda, S. 153.

<sup>87</sup> Lind, Jakob: Selbstporträt. Wien: Picus 1997, S. 7.

<sup>88</sup> Vgl.: Ebda, S. 10.

<sup>89</sup> Vgl.: Wolf 2010, S. 86.

<sup>90</sup> Vgl.: Waxmann 2006, S. 159.

Trauma, sondern kann selbst eines hervorrufen.<sup>91</sup> Es heißt auch darüber zu sprechen, dass man selbst überlebt hat, während oder gerade weil andere gestorben sind. Somit kann der Prozess der Schilderung des eigenen Überlebens auch Schuldgefühle hervorrufen.

Einige Zeitzeugen gehen sogar so weit anzunehmen, dass Erinnerungen, die während Shoah und Holocaust verfasst wurden, nicht nur unverlässlich, sondern schlicht unmöglich sind. Beeinflusst von den Studien Freuds wird hierfür das Argument des Traumas angeführt. Während der Bedrohung und Verfolgung über dieselben zu sprechen, würde bedeuten, dass das Trauma schon überwunden wäre. Die Klarheit, die nötig ist, um über die schrecklichen Erfahrungen zu sprechen, kann nicht erreicht werden, da es Ursprung des Traumas ist, dass die traumatische Situation eben nicht begreifbar und erinnerbar sind.<sup>92</sup> Zu dieser Annahme kann man nun stehen, wie man möchte, Fakt ist aber, dass auch Erinnerungen, die nach Holocaust und Shoah verfasst wurden, ihre eigenen Problematiken haben. Außerdem macht eine Anzahl von Texten, die eben während Holocaust und Shoah erschienen sind, die Annahme obsolet.

Nach Waxmann sind Erinnerungen nach dem Holocaust davon geprägt, dass die Verfasser die Rolle des Zeugen, der überlebte über die des Opfers stellen. Dahinter steckt die Intention, die Geschehnisse mit dem Leben danach in Verbindung zu setzen und nachfolgende Generationen von den schrecklichen Ereignissen in Kenntnis zu setzen.

Den Zeitzeugen als Kollektiv gibt es nicht, jedoch verschiedenste Meinungen darüber warum man sich erinnern soll, ob, wann und wie man das Erlebte aufschreiben soll. Genauso wie in der literaturwissenschaftlichen Forschung herrschen auch unter den Zeitzeugen teils sehr unterschiedliche Meinungen vor.

Ein weiteres Problem wirft die Frage auf, wer denn eigentlich über die Shoah schreiben und sprechen darf.<sup>93</sup> Die Einteilung in Autorengenerationen richtet sich nach der biografischen Nähe zu den Ereignissen. Gerade den Autoren der zweiten Generation, die sich aus Kindern von Überlebenden oder Personen, die nach dem Krieg geboren wurden, zusammensetzt, kommt eine besondere Bedeutung hinsichtlich der Aufrechterhaltung historischen Wissens zu. Wenn der letzte Zeitzeuge gestorben sein wird, ist es an der Nachfolgeneration ein Gedächtnis der Literatur zu schaffen.<sup>94</sup> Darin muss nicht zwingend ein Problem gesehen

---

<sup>91</sup> Vgl.: Baer 2001, S. 17.

<sup>92</sup> Vgl.: Waxmann 2006, S. 155ff.

<sup>93</sup> Vgl.: Freiburg und Bayer 2009, S. 9.

<sup>94</sup> Vgl.: Ebda, S. 10f.

werden, sondern diese Art von Literatur kann einen ästhetischen Mehrwert gegenüber lebensbiographisch autorisierten Zeugnissen bieten, weil der Blick unbefangener ist.<sup>95</sup>

## 7. Jakob Lind und die Gruppe 47

Im Jahr 1947 von Hans Werner Richter gegründet war die Gruppe zunächst ein Treffen junger Autoren, bei dem Texte verlesen und anschließend diskutiert wurden. Im Laufe der Zeit avancierte die Gruppe aber zur literarischen Institution und bestimmte maßgeblich den Literaturbetrieb der 1950er und 1960er Jahre.

Die Gruppe sah sich als eine Art Erneuerer der Literatur nach dem Krieg, und verfolgte somit antifaschistische, antiautoritäre Ziele. Politische Diskussionen waren während der Lesungen jedoch unerwünscht und sollten im privaten Raum stattfinden. Dazu ist außerdem zu sagen, dass innerhalb der Gruppe die verschiedensten Meinungen vorherrschten.

Die Frage welche Art von Literatur bei den jährlichen Tagungen präsentiert wurde ist nicht einfach zu beantworten. Richter selbst, der für die Auswahl verantwortlich war, berief sich immer wieder auf eine bewusste Heterogenität innerhalb der Gruppe.<sup>96</sup>

Kritik wurde nicht nur an der Art und Weise der Gruppe zu kritisieren geübt, sondern auch an der Gruppe selbst. Briegleb setzt sich in seiner Streitschrift beispielsweise mit der Frage auseinander, wie antisemitisch die Gruppe 47 war. Geht es nach ihm, hat die Gruppe 47 von Beginn an die Shoah ausgeblendet und somit zum Tabu gemacht, nicht zuletzt durch das Debattierverbot während der Sitzungen.<sup>97</sup> Obwohl sie eine Erneuerung der Literatur beabsichtigte, verdrängte sie die jüngste Geschichte.

Es ist Zeit-Starre. [...] Das Charakteristische dieser Prägung war, daß eine Zeitvorstellung von „Neuanfang“ verabredet wurde, in der für Begriffe wie „Realismus“, „Revolution“ und „Läuterung“ viel Platz war, jedoch in der Tat kein Gedenken des Jüngstvergangenen angelegt worden ist [...].<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl.: Eke 2006, S. 10.

<sup>96</sup> Vgl.: Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß. Dritte, gründlich überarbeitete Auflage. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Text + Kritik. Sonderband (2004), S. 80ff.

<sup>97</sup> Briegleb, Klaus: Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“. Berlin, Wien: Philo, 2003, S. 13ff.

<sup>98</sup> Ebda, S. 21.

Briegleb steht mit seiner Kritik an der Gruppe aber nicht allein da, auch Böttiger weist in seiner Studie darauf hin, dass die Spuren der nationalsozialistischen Vergangenheit deutlich zu sehen waren.<sup>99</sup>

Der Vorwurf des Antisemitismus innerhalb der Gruppe ist, sei vorweg gesagt, so alt wie die Gruppe selbst und mit der Zeit zu einem Stereotyp verkommen, trotzdem ist er aber nach wie vor nicht von der Hand zu weisen. Um der Frage wirklich auf den Grund gehen zu können, muss beispielsweise der Umgang der Gruppe mit Emigranten analysiert werden. Diesbezüglich kann von spricht von einer notirischen Haltung der Missachtung gegen Juden und das Judentum gesprochen werden.<sup>100</sup> Die Frage der Zugehörigkeit zu war sehr präsent. Jakov Lind konnte jedoch nicht so einfach ignoriert werden, dafür war das mediale Echo von „Seele aus Holz. Erzählungen“ viel zu groß.

Bemerkenswert ist aber, dass gerade die Verrisse von Linds Werk aus dem Umfeld der Gruppe 47 kamen. So geschehen anlässlich des Erscheinens von Linds erstem Roman „Landschaft in Beton“, der von Hans Magnus Enzensberger regelrecht vernichtet wurde. *„Ich verschreibe Ihnen [...] einen Löffel von Jakov Linds blutigem und banalem Grießbrei, dreimal täglich [...]. Das ist, ich leugne es nicht, ein entsetzliches Rezept.“<sup>101</sup>* . Anstatt den historischen Gehalt des Textes hervorstreichen, oder auch nur anzumerken, versteift sich der Rezensent ausschließlich auf die teilweise sehr groteske Darstellungsweise. Er übersieht dabei, dass die Art und Weise der Darstellung mit dem historischen Gehalt des Romans korrespondiert. Das Zitat aus Enzensbergers Rezension zeigt außerdem, dass er Lind offenbar abspricht, die deutsche Sprache zu beherrschen. Ein harter Vorwurf für einen Autor im Exil, der die deutsche Sprache unweigerlich als Sprache der Täter ansieht. Die Gruppe 47 ging also keineswegs zimperlich mit Emigranten um und nahm keine Rücksicht auf deren literarische Voraussetzungen. Es wird also nicht die Shoah als Stoff tabuisiert, sondern auch die Lebens- und Schaffensumstände jüdischer Autoren nach dem Krieg. Briegleb leitet aus dieser Tatsache eine Angst der Begegnung der Gruppe mit Juden und Judentum nach der Shoah ab.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: DVA, 2012, S. 13f.

<sup>100</sup> Vgl.: Briegleb 2003, S. 9ff.

<sup>101</sup> Enzensberger, Hans Magnus: Landschaft in Beton. In: Der Spiegel, 8.5.1963.

<sup>102</sup> Vgl.: Briegleb 2003, S. 12.

## 8. „Eine Seele aus Holz. Erzählungen“

Im Jahr 1962 veröffentlichte Jakov Lind sein Erstlingswerk „Eine Seele aus Holz. Erzählungen“. Der Erzählband erschien zuerst in deutscher Sprache im Berliner Luchterhand Verlag. Die sieben Erzählungen nehmen in unterschiedlich eindeutiger Weise auf Shoah, Genozid und den Zweiten Weltkrieg Bezug. Sehr eindeutig geschieht das beispielsweise in der titelgebenden Erzählung oder in „Der Fromme Bruder“. In anderen Erzählungen ist der historische Hintergrund nur latent vorhanden, soll aber keinesfalls vernachlässigt werden.

Die Erzählungen erforschen die sozialen Umstände und die Einstellungen, die manche Menschen zu Mördern machen und andere zu Opfern werden lassen.<sup>103</sup> Die Figuren, oft ganz in der Manier der Groteske körperlich deformiert dargestellt, stehen in unterschiedlich ausgeprägter Weise mit dem Nationalsozialismus und dessen Terror in Verbindung. Die Bandbreite reicht vom Mitläufer bis zum fanatischen Nazi.

Der Erzählband zählte zu den meistbesprochenen Neuerscheinungen der Frankfurter Buchmesse im Jahr 1962, was zahlreiche Pressemeldungen beweisen. Das Werk wurde außerdem innerhalb kürzester Zeit in zehn Sprachen übersetzt.<sup>104</sup> Die Reaktionen der Kritik waren also zahlreich vorhanden.

Insgesamt gesehen, wurde der Erzählband sowohl von der deutschsprachigen als auch von der englischsprachigen Kritik sehr positiv aufgenommen, es folgten jedoch auch sehr schnell moralische Kommentare.<sup>105</sup> Die Biographie Linds trug auch zu zahlreichen Beschönigungen seines Lebenslaufs durch Dritte bei. Nach Hassler entschärfte beispielsweise der Luchterhand Verlag die Flucht Linds, indem fälschlicherweise erwähnt wird, dass er zusammen mit seinen Eltern nach Holland emigriert sei.<sup>106</sup>

Des Weiteren fielen die Texte einer oft vorschnellen Etikettierung zum Opfer. Die Beschränkung auf Groteske und Surrealismus wird den Texten keinesfalls gerecht. Durch diese Konzentration wurden etwa die teilweise doch sehr eindeutigen historischen Bezüge zu Shoah und Zweitem Weltkrieg weitreichend missachtet und beiseite gedrängt.

Auch durch zahlreiche Bezüge auf Kafka, vor allem verbunden mit dem grotesken und surrealen Element, wurde die geschichtliche Erfahrung des Genozids unter den Tisch

---

<sup>103</sup> Vgl.: Strickhausen, Waldtraud: Representing of the Holocaust in Jakov Lind's Fictional Writings. In: Writing after Hitler: The work of Jakov Lind. Edited by Andrea Hammel, Silke Hassler und Edward Timms. Cardiff: Univ. of Wales Press, 2001, S. 65.

<sup>104</sup> Vgl.: Seeber, Ursula: Der unheimliche Dichter. Zur deutschsprachigen Rezeption von Jakov Lind. In: Ästhetiken des Exils. Hrsg. v. Helga Schreckenberger. Amsterdam: Rodopi, 2003 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 54), S. 337.

<sup>105</sup> Vgl.: Hassler, Silke: Umwege zum Ehrenkreuz. Zur Rezeption von Jakov Lind im deutsch- und englischsprachigen Raum. Dipl. Arb. Univ. Wien, 1998, S. 18.

<sup>106</sup> Vgl.: Ebda, S. 18.

gekehrt.<sup>107</sup> Der Versuch den Autor literaturgeschichtlich einzuordnen misslang also, was Folgen für seine frühe Rezeption hatte.

In den folgenden Kapiteln sollen nun die einzelnen Erzählungen der Reihe nach im Hinblick auf die Darstellung der Shoah analysiert werden.

## **9. „Eine Seele aus Holz“**

### **9.1. Inhalt**

Die bei weitem längste und darüber hinaus titelgebende Erzählung des Bandes handelt vom Plan des prothesentragenden Kriegsinvaliden Hermann Wohlbrecht, Kapital aus der Rettung des körperlich behinderten jüdischen Jungen Anton Barth zu schlagen. Der Junge war seit seiner Geburt das Pflegekind des doch etwas gebrechlichen Wohlbrecht. Vor ihrer Deportation nimmt das Ehepaar Barth Wohlbrecht das Versprechen ab, ihren Sohn weg aus Wien und in Sicherheit zu bringen. Im Gegenzug dafür vermachen die Barths Wohlbrecht ihre Wohnung in Wien.

Wohlrechts Schwager Alois hilft dabei, den Jungen sicher in die Berge zu transportieren, wird aber auf der Reise erschossen. Der Plan lautet, den völlig gelähmten Jungen, zwar ganz nach Auftrag sicher auf eine Berghütte zu transportieren, ihn dann aber dort seinem Schicksal zu überlassen. Denn Wohlbrecht hat noch große Pläne: Die geschenkte Wohnung möchte er zu einem guten Preis an die Nazis verkaufen.

Der linkische Schuft hat jedoch das Pech, dass er von noch hinterhältigeren Personen, beispielsweise dem Nazi Hochrieder, sprichwörtlich übers Ohr gehauen wird. So findet er sich wenig später in der Nervenheilanstalt St. Veith wieder, wo er bei der Euthanasie von Anstaltspatienten assistieren muss.

Als sich das Ende des Krieges abzeichnet, zeigen Professor Mückenpelz und sein Assistent Wimper Interesse für das Skelett des vermeintlich toten jüdischen Jungen, das Wohlbrecht nach eigenen Angaben auf einer Berghütte hat liegen lassen. Sie wollen beweisen, dass sie einem Juden geholfen haben. Was folgt, ist ein Wettrennen zu der abgelegenen Hütte. Dort angekommen, muss Wohlbrecht jedoch feststellen, dass Anton Barth nicht tot, sondern vielmehr von seiner Lähmung geheilt ist und nun mit den Tieren zusammen im Wald lebt. Als

---

<sup>107</sup> Vgl.: Ebda, S. 21.

Professor Mückenpelz, Wimper und zwei weitere Wehrmachtssoldaten bei der Hütte eintreffen, fesseln sie Anton und lassen Wohlbrecht, nicht ohne ihm zuvor seine Holzprothese abzunehmen, alleine auf dem Berg zurück.

## 9.2. Realistische Darstellung der Shoah

Der Text nimmt an verschiedenen Stellen doch sehr eindeutig und explizit auf Shoah, Genozid und den Zweiten Weltkrieg Bezug. Die folgenden Unterkapitel sollen einen Überblick über die wichtigsten realistischen Darstellungsweisen geben.

### 9.2.1. *Deportation*

Der Beginn der Erzählung und gleichzeitig der wohl am häufigsten zitierte Satz des Erzählbandes verdeutlicht sehr anschaulich, wie eindeutig die Erzählung im Kontext von Shoah und Zweitem Weltkrieg zu verorten ist: „*Diejenigen, denen die Papiere zum Leben fehlten, stellten sich zum Sterben an*“<sup>108</sup>.

Beschrieben wird die Deportation des jüdischen Ehepaars Barth. Dieser Einstieg kann getrost als brutal und realistisch bezeichnet werden. Mit seiner ungeschminkten Darstellungsweise verweist er gleichzeitig auf die Thematik des Textes und gibt darüber hinaus einen Vorgeschmack auf die sachliche Erzählweise, die ohne jegliches Pathos auskommt. Darüber hinaus mutet diesem Satz ein gewisser Zynismus an, da er eine bloße Beschreibung und Beobachtung von Zuständen darstellt. Der Satz offenbart nach Brecheisen aber nicht nur den Zynismus des Autors, sondern auch den der Zeit, in der ein Stück Papier über Leben und Tod entscheidet und der Tod zu etwas Alltäglichem geworden ist.<sup>109</sup>

Die Erzählung steigt *in medias res* in die Thematik ein. Die Verortung der Ereignisse folgt bereits im nächsten Satz, als vom Wiener Nordwestbahnhof die Rede ist. Der Interpretationsspielraum, den der erste Satz eventuell noch einräumt, wird durch diese Verortung noch einmal drastisch eingeschränkt. Noch eindeutiger wird der Bezug zur Shoah, weil die Deportation des Ehepaars mit dem Zug vonstattengeht. Der Zug kann wohl als *das* Symbol für die massenhafte Deportation von Juden in diverse Konzentrationslager bezeichnet

---

<sup>108</sup> Lind, Jakov. Eine Seele aus Holz. Erzählungen. Berlin: Luchterhand 1962, S. 7.

<sup>109</sup> Vgl.: Brecheisen, Claudia: Literatur des Holocaust: Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker. Diss. Univ. Augsburg 1993, S. 53.

werden. Das ist demnach auch Hermann Wohlbrecht bekannt, wenn er erwähnt, dass er unter keinen Umständen in einen Zug der Nationalsozialisten steigen würde. „[...] *ich bin schlau, darauf kannst du dich verlassen, ich kenn die Sorte der Nazibrüder, einen Zug nehmen, tun wir auf keinen Fall, so blöd sind wir nicht, ich hab was Gscheiteres [...]*“<sup>110</sup>

Es folgt eine genauere Beschreibung der Lebensumstände der Barths. Sie sind Ostjuden aus Odessa, die lange Zeit in Wien gelebt haben und nun dem nationalsozialistischen Terror zum Opfer gefallen sind. Sie werden in ein Konzentrationslager deportiert, wo sie nicht arbeiten, sondern direkt ermordet werden. „*Bis nach Odessa kamen sie zwar nicht. Im polnischen Städtchen Oswienciem wurden sie von Uniformierten abgeholt und noch am selben Tag verbrannt.*“<sup>111</sup> Der wohl bekanntere Name dieses Städtchens ist Auschwitz. Es besteht also kein Zweifel am Ausgang des Schicksals der Barths.

Nur wenige Zeilen später folgt darüber hinaus eine Zeitangabe: „*In jener Nacht zum 15. März 1942 [...]*“<sup>112</sup>. Spätestens jetzt kann kein Zweifel mehr bestehen, dass der Text eindeutig auf den historischen Hintergrund des Zweiten Weltkrieges Bezug nimmt.

Die Zeitangabe ist jedoch nicht nur ein eindeutiger Hinweis auf den historischen Gehalt der Erzählung. Darüber hinaus ist außerdem noch von Hitler<sup>113</sup>, Jud<sup>114</sup>, niedriger Parteinummer<sup>115</sup> und Dachau<sup>116</sup> die Rede, um nur einige zu nennen. So wird auch ganz unverblümt beschrieben, dass über Hochrieders Schreibtisch ein riesiges Hitlerbild hängt.

Die Schilderung des Schicksals der Barths verläuft ohne jegliches Pathos für die Opfer. Die Sätze werden protokollstilartig aneinandergereiht und erzeugen keinerlei Mitleid, die Schilderung ist sehr trocken.

Bereits in den ersten beiden Absätzen ist eindeutig vom Sterben die Rede. Es wird darüber hinaus deutlich, dass die Barths kein Einzelfall sind, sondern dass viele Menschen deportiert und ermordet wurden.

Einige Seiten später wird erneut auf die Deportation der Barths zurückgegriffen, nämlich als Wohlbrecht seinem Schützling Anton vom Schicksal der Eltern berichtet. Diese Beschreibung ist erneut unpathetisch, dieses Mal jedoch durch den Staccato-Stil noch beschleunigter als zu Beginn der Erzählung. Es scheint fast so, als hätte Wohlbrecht sehr große Eile, es hinter sich zu bringen, den Jungen über das Schicksal seiner Eltern zu unterrichten. „*Seit heute Nacht*

---

<sup>110</sup> Seele aus Holz, S. 11.

<sup>111</sup> Seele aus Holz, S. 8.

<sup>112</sup> Ebda, S. 8.

<sup>113</sup> Erstmalige Nennung in Seele aus Holz, S. 15.

<sup>114</sup> Ebda, S. 20

<sup>115</sup> Ebda, S. 13

<sup>116</sup> Ebda, S. 16

*fort. Mußten. Ja, ja. Mußten. Zwangsbefehl. Sonst gibt's Straflager.*<sup>117</sup> Die kurzen, abgehackten Sätze könnten ein Verweis darauf sein, dass ihm für die Beschreibung der Ereignisse die richtigen Worte fehlen und er nicht wirklich sicher ist, wie er sich ausdrücken soll.

Im weiteren Verlauf der Erzählung ist noch einmal direkt von Deportation die Rede. Besonders der fatale Unterschied zwischen Emigration und Deportation kommt zum Ausdruck. *„Die sind aber nicht emigriert, hoff ich? Nein, nein, da stimmt alles. Die sind deportiert, nicht emigriert. Keine Angst“.*<sup>118</sup> In beiden Fällen verlässt jemand das Heimatland, die Umstände sind jedoch ungleich dramatischer.

### **9.2.2. Euthanasie**

Eines der dominantesten Motive im Text ist die nationalsozialistische Euthanasie von Juden und körperlich oder geistig behinderten Menschen. In der gesamten Erzählung wird immer wieder auf dieses Thema Bezug genommen.

Gleich gegen Anfang des Textes, kurz nach der Beschreibung der Deportation der Eheleute Barth, ist bereits von Euthanasie die Rede. Nur wenig später weist Wohlbrecht darauf hin, dass Anton ohne ihn keinerlei Überlebenschance hat, da körperlich behinderte Menschen mit Vorliebe vergast würden.

Und du überhaupt. Das geht nicht. Dich steckt man gleich in den Gaswagen. Ja, so ist das jetzt unter dem Adolf, die machen keine Faxen, mit Krüppeln schon gar nicht und mit Krüppeln mosaischen Glaubens erst recht nicht.<sup>119</sup>

Verbleibt der Junge in Wien, bedeutet das sein Todesurteil. Was bleibt, ist die heimliche Flucht in die Berge.

Doch auch politische Gegner und geistig behinderte Menschen werden nicht verschont. *„Wer in St. Veith eingeliefert wird, ist ein Idiot. Ob politisch oder medizinisch unzurechnungsfähig, ist ja am Ende scheißegal. Wer einmal durch das Gitter kommt, der kommt nur in der Urne hinaus.“*<sup>120</sup> Das verdeutlicht, wie gnadenlos die nationalsozialistische Tötungsmaschinerie funktioniert hat. Die Logik dahinter ist so einfach wie unverständlich und wird in ihrer Ironie von Professor Mückenpelz thematisiert, dem es völlig egal ist, wer aus welchem Grund

---

<sup>117</sup> Ebda, S. 10.

<sup>118</sup> Ebda, S. 54.

<sup>119</sup> Ebda, S. 10.

<sup>120</sup> Ebda, S. 86.

ermordet wird, Hauptsache das vorgeschriebene Tagespensum von 62 Menschen wird erreicht. Die Vorgehensweise in der Nervenheilanstalt St. Veith wird also sehr genau, mit allen Zahlen und Fakten, beschrieben.

Im chronologischen Textverlauf ist es Hochrieder, der als Erster eindeutig von der Ermordung körperlich behinderter Menschen spricht, er bezeichnet sie ganz nebenbei als Sonderbehandlung, verwendet also den korrekten Ausdruck der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie. Er erwähnt auch konkret die Irrenanstalt St. Veith, von der im weiteren Verlauf des Textes noch eindeutig die Rede sein wird. *“Hochrieder überlegte laut: Irrenanstalt St. Veith, Abteilung für Unheilbare. Schön. Volljude. Sehr gut. Das heißt sofortige Sonderbehandlung, nicht?”*<sup>121</sup> Der Leser weiß also schon bevor sich die Handlung am Schauplatz St. Veith zentriert, was dort hinter verschlossenen Türen und hinter vorgehaltener Hand passiert.

Auf Verschwiegenheit und Gemeinschaftsgeist wird in St. Veith viel Wert gelegt, wie in einer Ansprache Professor Mückenpelz‘ an seine Kollegen sehr deutlich wird.

Meine Lieben. Mein heutiges Thema ist: Die Bedeutung des Gemeinschaftsgeistes in unserer Anstalt. Es kam mir zu Ohren, daß einer unter euch [...] ein Gerüchtemacher ist. Es wird behauptet, und die Behauptung ist völlig aus der Luft gegriffen, daß in St. Veith eine überdurchschnittliche Anzahl der Patienten eines gewaltsamen Todes stirbt. [...] das ist eine Unwahrheit, um nicht Lüge zu sagen. Was hier in der Anstalt Sonderbehandlung heißt – heißt genau das, was es besagt. Der Patient wird einer besonderen Behandlung unterzogen, um eine beschleunigte Heilung in die Wege zu leiten.<sup>122</sup>

Es dürfen keine Informationen über unnatürlich hohe Todeszahlen nach außen dringen, das Verfahren der *Sonderbehandlung* wird beschönigt und gerechtfertigt. Professor Mückenpelz Ansprache ist dahingehend als Propaganda für seine unethische Wissenschaft anzusehen.

Das volle Ausmaß der Lüge wird dem Leser spätestens bewusst, als Professor Mückenpelz‘ Assistent Wimper ganz unverblümt von seiner Tätigkeit und dem Pensum, das es zu schaffen gilt, spricht.

Wimper saß in Hemdsärmeln in seinem Lehnstuhl und hielt die Nadel wie ein Zepter in die Höhe, die Patienten wurden einer nach dem anderen mit Lederriemen auf Rollwagen gebunden an ihm vorbeigerollt. [...] während er mit geübter Hand den Patienten frische Landluft (so nannte er es) in die Hauptader spritzte.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Ebda, S. 55.

<sup>122</sup> Ebda, S. 65.

<sup>123</sup> Ebda, S. 68.

Die sogenannte Behandlung, von der Mückenpelz zuvor sprach, wird als das entlarvt was sie ist – die massenhafte Tötung von Menschen. Es mutet daher fast ironisch an, dass Mückenpelz in diesem Zusammenhang von Heilung und Medikament spricht.

Die narrative Inszenierung der Euthanasie kann als sehr sachlich und nüchtern beschrieben werden. Der Leser wird nicht zum Mitfühlen eingeladen, die einschlägigen Textstellen wollen kein Mitleid erzeugen, es fehlt jegliches Pathos. Linds Erzählstil entspricht einem permanenten Understatement, wie auch noch in „*Selbstporträt*“ verdeutlicht werden soll.

Diesbezüglich lässt er auch die Figuren selbst zu Wort kommen und präsentiert so mannigfaltige Rechtfertigungen und Entschuldigungen für ihr Tun. So werden nicht nur die schrecklichen Ereignisse der nazistischen Tötungsmaschinerie, sondern auch die Täter auf sehr realistische Art und Weise dargestellt. Wiederum ist Mitleid mit den Opfern nicht das Textziel.

Bei der genaueren Betrachtung der Täter drängt sich die Einteilung nach reflektierten und unreflektierten Tätern auf. Diese Dialektik ist am Beispiel der Figuren Mückenpelz und Wimper sichtbar. Der Professor verfolgt mit seinem Tun ein konkretes wissenschaftliches Ziel, die Ausmerzungen von Volksschädlingen, während Wimper einfach tut, was ihm befohlen wird. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Professor Mückenpelz kein primäres Interesse an Juden zeigt, er ist also kein überzeugter Antisemit. Für ihn sind geistig verwirrte Menschen die weitaus interessanteren Fälle, die er in psychologischen Studien genauer untersucht. Dahingehend verkörpert er auch den Typus des rücksichtslosen Wissenschaftlers, der für die Verifizierung seiner Thesen im wahrsten Sinne des Wortes über Leichen geht. Sein Schema ist durchdacht und bis ins Detail durchgeplant. So werden die Patienten, die immer wieder auch als das bezeichnet werden, was sie in Wirklichkeit sind, nämlich Insassen, in verschiedene Gruppen eingeteilt. Der dem Professor untergestellte Arzt Wimper muss diesem darüber hinaus täglich ausführliche Berichte über sein Tun abliefern. Diese Organisation erinnert doch sehr an den Hang der Nationalsozialisten dazu alles zu klassifizieren und feinsäuberlich aufzuschreiben.

Wimper denkt nicht groß über sein Tun nach, da Pflichterfüllung für ihn offenbar vor Ethik kommt. Seine Einstellung kommt in Gesprächen mit Wohlbrecht direkt zum Ausdruck, durch die häufige Verwendung der freien, indirekten Rede hat der Leser jedoch auch direkten Zugang zu den Gedanken der Figuren und fühlt sich gleichsam in deren Kopf versetzt.

Ein Volksschädling und Mitesser wird eben abgespritzt. Es gibt eh genug Leute auf der Welt. Ob der jetzt ein Trozist war oder ein Renegat, ein Sozi oder ein Freimaurer, das ist doch gehupft wie gesprungen. Abspritzen ist doch keine

Wissenschaft. Abspritzen tut man eben, weil's notwendig ist und weil's das deutsche Blut schützt. Und damit basta. Aus.<sup>124</sup>

Die nationalsozialistische Propaganda vom überlegenen deutschen Blut hat den jungen Arzt vollständig durchdrungen, weshalb er nichts mehr hinterfragt.

Es zeigt sich also, dass die Täter sehr real gezeichnet sind, es fehlt jede Spur von Groteske.

### **9.2.3. *Hermann Wohlbrecht als Repräsentant der mitlaufenden Gesellschaft***

Nach der Beschreibung der primären Täter, soll nun kurz auf die übrigen Figuren eingegangen werden. Am herausragendsten von allen ist der Protagonist Hermann Wohlbrecht, der als verkrachte Nachkriegsexistenz beschrieben werden kann. Nach dem Kampfeinsatz im Ersten Weltkrieg ist er invalid und muss eine Holzprothese tragen. Nach eigenen Angaben steckt in diesem Bein seine Seele. Diese Aussage lässt sich besser verstehen, wenn man bedenkt, dass eine gut sitzende Prothese ein Luxus für einen Invaliden war.

Wohlbrecht ist gleichsam ein Paradebeispiel für den Großteil der Bevölkerung Österreichs während des Zweiten Weltkrieges. Er verkörpert die Doppelmoral, das Naziregime nicht gewollt zu haben, aber nun, da es nun einmal doch an die Herrschaft gelangt ist, mitzulaufen zu müssen, um sich keinen Ärger mit Widerstand einzuhandeln. Doch damit nicht genug, Wohlbrecht läuft nicht einfach nur mit, sondern er tut alles erdenklich Mögliche, um vom Krieg zu profitieren, indem er beispielsweise die geschenkte Wohnung an die Nationalsozialisten verkaufen will. Auch die Moral seinem Schützling Anton gegenüber ist doch immer wieder sehr wandelbar.

Das ist halt das Schicksal, da kann man nichts machen. Er hat den Hitler nicht gewollt, der kam von selbst. Hitler oder nicht, war denn das ein Leben für den jungen Barth. Sogar die eigenen Eltern hatten um seinen Tod gebetet und da soll er, ein Fremder schließlich, sich das nicht wünschen dürfen?<sup>125</sup>

Das alles hält Wohlbrecht nicht davon ab, unablässig von seiner Ehre zu sprechen. Fragte man ihn, so würde er geradeheraus antworten ein verlässlicher und grundanständiger Mensch zu sein, der immer sein Wort hält. Bleibt die Frage, wie viel seine Ehre noch wert ist, wenn er vom Schicksal der Familie Barth profitiert.

---

<sup>124</sup> Ebda, S. 73.

<sup>125</sup> Ebda, S. 27.

Bei genauerer Betrachtung handelt Wohlbrecht kaum moralischer als die Nationalsozialisten, denen er Verlogenheit nachsagt. „*Menschen sind im Grunde ehrlich, außer dem Adolf und seiner Bande, die erschlagen gehört, weil sie jeden übers Ohr hauen wollen.*“<sup>126</sup> Auch an dieser Textstelle wird Wohlbrechts Doppelmoral deutlich sichtbar. Er bemerkt nicht, dass auch er davon profitiert, andere Menschen zu betrügen, die Nazis machen es wohl nur cleverer, weshalb er sie nicht ausstehen kann.

Darüber hinaus kann Hermann Wohlbrecht als regelrechtes Chamäleon angesehen werden, das je nach Situation und Gesprächspartner seine Meinung und Einstellung ändert, einfach weil es für ihn bequemer ist. Das wird besonders in den Gesprächen mit Professor Mückenpelz deutlich, wobei unklar bleibt, ob er wirklich seine eigene Meinung zum Besten gibt. Wahrscheinlicher ist wohl die Annahme, dass er einfach herunterbetet, was der Professor, der immerhin sein Schicksal sprichwörtlich in der Hand hat, hören will.<sup>127</sup>

Der Kriegsinvalide ist jedoch nicht der Einzige, der glaubt keine Schuld auf sich zu laden, wenn er nicht aktiv, sondern nur passiv handelt. So gesteht Wohlbrechts Schwager Alois, dass er sich nicht wohl dabei fühlt, Anton Barth alleine in der Hütte zurückzulassen. „*Außerdem, liefern wir ihn lieber ins Spital ein, soll ihn jemand anders auf dem Gewissen haben. – Ich traue mich nicht, nicht um die Burg.*“<sup>128</sup> Zu diesem Zeitpunkt weiß der Leser bereits genau, dass ein Spital keinesfalls mehr ein sicherer Ort sein muss. Das Wort ist aufgrund des zeitgeschichtlichen Hintergrundes völlig anders semantisch besetzt. Diese Aussage thematisiert auch die oftmals nach Kriegsende gestellte Frage, inwieweit die Zivilbevölkerung über die Verbrechen der Nationalsozialisten Bescheid gewusst hat.

Die Gesellschaft während des Krieges wird außerdem noch von Wohlbrechts Großmutter verkörpert, die einen desertierten Soldaten anzeigt.<sup>129</sup> Auch in diesem Fall ist die Ehrlichkeit der Großmutter offenbar wichtiger als ein Menschenleben. Die besondere Ironie einer solchen Ideologie erschließt sich Wohlbrecht und auch vielen anderen Menschen in der Bevölkerung wohl nicht.

Doch nicht nur Wohlbrechts Verständnis von Politik und Moral, sondern auch seine Perspektive auf geschichtliche Ereignisse gebühren einer genaueren Betrachtung. Er spricht so ganz nebenbei von furchtbaren Ereignissen. Die Geschehnisse werden durch die Art ihrer Äußerung fast verniedlicht und heruntergespielt. Diese Darstellungsweise zeigt, wie unmittelbar die Gefahr war, die von den Nationalsozialisten ausging. Diese Gefahr war

---

<sup>126</sup> Ebda, S. 35.

<sup>127</sup> Vgl.: Ebda, S. 81f.

<sup>128</sup> Ebda, S. 27.

<sup>129</sup> Vgl.: Ebda, S. 36.

täglich vorhanden und die Menschen mussten jeden Tag damit leben. Das bemerkt auch Horst Bienek in seiner Rezension zum Erzählband, wenn er Linds Erzählweise als eine beschreibt, die „mit dem Schrecklichen operiert, als gehörte es zu uns wie der Briefträger oder die Stromrechnung.“<sup>130</sup>

Er schlägt darüber hinaus vor, diese Darstellungsweise dahingehend zu interpretieren, dass Lind schreckliche Dinge in banale Alltagsdialoge packt, um das Furchtbare irgendwie erträglich zu machen. Um das Schreckliche überhaupt darstellbar zu machen, wird es ins Nebensächliche gezerzt.<sup>131</sup>

Durch die Darstellung der Ereignisse aus der Sicht der Figuren, mutet der Nationalsozialismus und die damit einhergehenden Grausamkeiten sehr alltäglich an. Sie gehören als völlig normal zum Leben dazu, verweisen auf die Alltäglichkeit des Schreckens, akute Gefahr im täglichen Leben. Wie bereits erwähnt, schafft die Verbindung von nationalsozialistischen Verbrechen und banaler Alltagswelt eine grotesk-komische Atmosphäre.

#### **9.2.4. Stil, Erzählweise**

Was in den vorangegangenen Unterkapiteln schon angeschnitten wurde, soll hier noch einmal kurz und komprimiert zusammengefasst werden.

Wie bereits erwähnt, kommt die Erzählweise ohne jegliches Pathos für die Opfer aus, wie beispielsweise an der Schilderung des Schicksals der Barths deutlich wird. Die Sätze werden meist im Protokollstil aneinandergereiht und erzeugen auf diese Weise keinerlei Mitleid, die Schilderungen sind als sehr unpathetisch zu bezeichnen. Linds Erzählweise ist von permanentem *understatement* dominiert. Es wird nichts beschönigt. So sind beispielsweise die Täter sehr real gezeichnet.

Dem entgegengesetzt sind surreale, groteske und ironische Darstellungsweisen, was in den folgenden Kapiteln genauer ausgeführt werden soll.

### **9.3. Surreale Darstellung**

Der zuvor sehr drastisch realistischen Darstellung von Holocaust, Shoah und Zweitem Weltkrieg ist eine weitere, teils sehr surreale gegenübergestellt. Die Parallelität dieser beiden

---

<sup>130</sup> Bienert, Horst: Prosa der Grausamkeit. In: FAZ, 2. Februar 1963, S. A2.

<sup>131</sup> Vgl.: Ebda, S. A2.

Darstellungsweisen macht einen Großteil des Spannungsfeldes des Textes aus. Nach Brecheisen sind Irrsinn und die Welt des Nicht-Normalen Grundmotive in Linds literarischem Werk.<sup>132</sup> Wie an den Texten zu zeigen sein wird, sind sie tatsächlich im Bereich zwischen Realem und Surrealem angesiedelt, wobei die Grenzen hybrid sind.

### **9.3.1. Antons Traum**

Gleich zu Beginn der Erzählung wird ein Traum Antons beschrieben, in dem die Welt in Blut versinkt. „*Ein Regen fällt. Alles tropft von Blut. Die Leute werden aus ihren Häusern geschwemmt, sie treiben in den Straßen.*“<sup>133</sup> Die Bilder des Traumes haben Ähnlichkeiten mit den Naturbildern in Leberts „Die Wolfshaut“. Lind nutzt also die Natur, um die schreckliche Wirklichkeit der Shoah darzustellen.

Dieser apokalyptische Traum sucht Anton Barth direkt nach der Deportation und Ermordung seiner Eltern heim. Somit kann mit dem Regen aus Blut die Naziideologie gemeint sein, die sich über die Bevölkerung legt. Diese Ideologie hatte zur Folge, dass massenhaft Menschen gewaltsam und aus heiterem Himmel aus ihren Häusern vertrieben und ermordet wurden. Anstatt die Schrecken realistisch zu schildern, bedient sich Lind der Naturbilder, was die Grausamkeit des Naziregimes vielleicht sogar noch besser auf den Punkt bringt. Anton Barth hält sich aufgrund seiner Behinderung auch ausschließlich im Haus auf, und bekommt so nicht direkt mit, was sich in der Welt da draußen abspielt. Seine Art die Zustände zu erleben und zu verarbeiten, wird durch den Bluttraum verdeutlicht.

### **9.3.2. Antons Verwandlung**

Nachdem Hermann Wohlbrecht den jungen Barth zwar unter Komplikationen, aber schlussendlich doch sicher auf die Berghütte gebracht hat, überlässt er diesen seinem Schicksal. Der Leser rechnet nun damit, dass der körperlich behinderte Junge sterben wird und so ein indirektes aber doch ein weiteres Opfer der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie wird. Doch dem ist nicht so. Die zuvor sehr realistisch beschriebenen Geschehnisse werden durch eine sehr surreale Episode unterbrochen. Anstatt zu sterben, macht der junge eine wundersame Verwandlung durch. Kurz nachdem Wohlbrecht die Hütte

---

<sup>132</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 53.

<sup>133</sup> Seele aus Holz, S. 8.

verlassen hat, kommt ein Hirsch zur Tür herein, nimmt Anton aufs Geweih und schleudert ihn gegen die Wand. Von diesem Augenblick an ist Anton geheilt. Er kann sich nun bewegen und sogar sprechen.

Im Eingang stand ein Hirsch. [...] Zum Schreien blieb Barth keine Zeit. Der Hirsch ging mit gebogenem Kopf vor und rannte wie ein Stier gegen das Bett. [...] Dann nahm er ein paarmal Anlauf und schlug Barth mit aller Kraft gegen die Wand. Viermal ohne Unterbrechung. Barth hatte die wahnsinnigsten Schmerzen, als wäre jede Faser im Körper zerrissen. Ein anderer wäre daran gestorben, mit Barth geschah das genaue Gegenteil. [...] Als der Hirsch, nachdem er die Bänke und den Tisch und alles draufliegende Essen umgestürzt hatte, aus der Tür trabte, stand Barth auf und machte ein paar Schritte. [...] Es war kein Traum, sondern ein Wunder.<sup>134</sup>

Anton wird von dem Hirsch gleichsam ins Leben geschmissen. Hier drängen sich Bezüge zum biblischen Lazarus auf, wenn man die Genesung und Wiederauferstehung des Anton Barth betrachtet.

Brecheisen interpretiert die Verwandlungsszene als aktives Sich-Wehren gegen die Bedrohung. Nach ihr ist Anton Barth ein Beweis dafür, dass ein Mensch unter extremen Bedingungen zu Höchstleistungen fähig ist. Der Preis des Lebens im Versteck ist jedoch Isolation und das Ablegen menschlichen Verhaltens, wie an Anton deutlich wird, der mehr oder weniger die Metamorphose zum Reh vollzieht.<sup>135</sup> Lind hat das Leben im Versteck und die Folgen der Isolation eines Lebens in der Illegalität selbst am eigenen Leib erfahren.

Nach Strickhausen verkörpert die Gestalt des Anton Barth die negative Kehrseite des menschlichen Zivilisationsprozesses, bei dem nur der denkende Teil übrig bleibt. Wider Erwarten überlebt Anton alleine im Wald, während Hermann Wohlbrecht trotz seiner selbst immer wieder hervorgehobenen Gerissenheit ausgerechnet das Opfer der Nazis wird.<sup>136</sup> Der Erwartungshorizont der Leser hätte die umgekehrte Folge erwarten lassen, nämlich Antons Tod und Wohlbrechts Überleben. Das zeigt die Parallele zum Grotesken auf, die im folgenden Unterkapitel genauer beschrieben werden soll.

#### **9.4. Groteske, Ironie, Komik**

Des Weiteren finden sich neben realistischen und surrealen auch zahlreiche ironische, komische und groteske Darstellungen im Text. Es gibt also eine Engführung von Diskursen,

---

<sup>134</sup> Vgl.: Ebda, S. 46f.

<sup>135</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 54.

<sup>136</sup> Vgl.: Strickhausen 1999, S. 296.

indem gleichzeitig brutale, ungeschminkte Darstellung, Surreales und Komik, Ironie und Grotteske nebeneinander gestellt werden. Es soll nun eine Definition bzw. eine Schärfung der eben genannten Begriffe erfolgen, die für die Analyse der ausgewählten Werke gültig sein soll.

Wie bereits erwähnt, wurden gegen Adornos Postulat nach Auschwitz kein Gedicht mehr verfassen zu können, zahlreiche Einwände vorgebracht. Trotzdem herrscht immer noch ein Tabu vor, schreckliche Bilder mit komischen, die ein Lachen hervorrufen, zu verbinden.<sup>137</sup>

Zur Definition des Grottesken gibt es eine Fülle an Sekundärliteratur, die in ihrer Gesamtheit hier nicht reflektiert werden soll und kann. Beginnend mit der wohl bekanntesten und ausführlichsten Beschreibung des Begriffs durch Kayser<sup>138</sup> spielt vor allem die Weiterentwicklung durch Pietzcker<sup>139</sup> eine wichtige Rolle für die Texte Linds.

Kayser versucht das Phänomen zu definieren, hat es aber nach Pietzcker nicht geschafft, dem Begriff die nötige Schärfe zu geben. Zu viel ließ er in seine Definition mit einfließen. Somit ist sie nicht richtig geeignet, um damit Literaturwissenschaft zu betreiben. So soll etwa der historische Aspekt des Begriffes, den Kayser sehr betont hat, zugunsten einer systematischen Vorgehensweise etwas abseits stehen.<sup>140</sup>

Nach Kayser ist die groteske Kunst durch die Darstellung einer entfremdeten Welt gekennzeichnet. Die Welt, die das Ich als real gegeben gesehen hat, wirkt plötzlich verfremdet, ihre Verlässlichkeit erweist sich als Schein. Was gewohnt und vertraut war, erscheint plötzlich fremd und unheimlich. Die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.<sup>141</sup> Die Grenzen zwischen Realität und Nicht-Realität verschwimmen, was auch für Linds Werk charakteristisch ist. Auch die allmähliche Verzerrung des Realen, das um sich greifende Grotteskempfinden ist besonders auffällig in Linds Werk, wie am Beispiel der Erzählungen „*Reise durch die Nacht*“ und „*Es lebe die Freiheit*“ zu zeigen sein wird.

Wichtig für Kayser ist außerdem die Verbindung von Grotteskem und Lachen. Beides existiert nebeneinander, wobei das Lachen höhnische und zynische Züge aufweist und nicht immer unbedingt gewollt sein muss.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> Vgl.: Strickhausen, Waldtraud: Das Grotteske als Ausdruck einer schizophrenen Welterfahrung: Jakov Lind. In: „Für ein Kind war das anders“: traumatische Erfahrungen jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. v. Barbara Bauer. Berlin: Metropol, 1999, S. 286.

<sup>138</sup> Kayser, Wolfgang: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Stalling 1957, S. 133-140.

<sup>139</sup> Pietzcker, Carl: Das Grotteske (1971). In: Das Grotteske in der Dichtung. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (= Wege der Forschung; Bd. 394), S. 85-102.

<sup>140</sup> Vgl.: Pietzcker 1980, S. 85.

<sup>141</sup> Vgl.: Kayser, Wolfgang: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004, S. 198ff.

<sup>142</sup> Vgl.: Ebda, S. 201f.

Dieses Lachen ist von sehr großer Tragweite. Vor ihm ist nichts sicher, es rüttelt am Höchsten und am Niedrigsten, am Erfreulichen, am Furchtbaren; es ist außerdem dazu in der Lage, das Unterste zuoberst zu kehren. In seiner Polyvalenz und Vielgestaltigkeit sprengt es sämtliche Grenzen und Tabus.<sup>143</sup> Daher ist die komische, grotesk-satirische Gestaltungsweise keinesfalls ein pietätloses Sich-lustig-machen über Holocaust und Shoah. Es handelt sich keinesfalls um eine leichtfertige Verharmlosung historischer Tatsachen.

Nach Kayser ist das Groteske auch als Versuch zu sehen „*das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören*“<sup>144</sup>. Auf diese Weise kann es befreiend wirken, da das Unheimliche entdeckt worden ist.

Carl Pietzkers Weiterentwicklung von Kaysers Definition scheint für die Texte Linds besonders geeignet zu sein, nicht zuletzt, weil sie den Anspruch erhebt, als konkretes Instrument für die Literaturwissenschaft fungieren zu können. Pitzcker greift die Grundgedanken seines Vorgängers auf, schärft und erweitert sie. Geht es nach Pietzker, dann ist die Groteske nicht die entfremdete Welt, sondern die Struktur, in der unsere für richtig erachteten Welterfahrungen angesichts der verfremdeten Welt versagen.<sup>145</sup>

Das Groteske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne daß eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht.<sup>146</sup>

Der Leser erwartet oder erhofft sich aufgrund seines Erwartungshorizontes also eine bestimmte Deutung, die enttäuscht wird. Pitzcker weist eindeutig darauf hin, dass es von entscheidender Bedeutung ist, dass der Erwartungshorizont nicht vollends, aber auch nicht in zu geringem Maß enttäuscht wird. Nur so kann das Groteske seine Wirkung erzielen.<sup>147</sup> Dadurch, dass keine weitere Deutungsweise nach der Brechung der Erwartung bereitsteht, beginnt der Leser Strukturen zu hinterfragen, die er bis dato als keiner Hinterfragung bedürftig, angesehen hat. Gewohnte Denkstrukturen können also aufgebrochen werden, scheinbar Gegebenes wird plötzlich hinterfragt und auf seine Richtigkeit hin geprüft.

---

<sup>143</sup> Vgl.: Steinlein, Rüdiger: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hrsg. v. Manuel Köppen. Berlin: Erich Schmidt, 1993, S. 97-106.

<sup>144</sup> Kayser 2000, S. 202.

<sup>145</sup> Vgl.: Pitzcker 1980, S. 86.

<sup>146</sup> Ebda, S. 87.

<sup>147</sup> Vgl.: Ebda, S. 88.

An dieser Stelle erscheint es wichtig, die Unterschiede zwischen Grotteske und Absurdem aufzuzeigen. Kayser verwendete die beiden Begriffe nahezu synonym, während Pitzcker stärker auf Abgrenzung bedacht ist.

Das Grotteske ist nicht affirmativ [...] es läßt im Gegensatz zum Tragischen und Komischen den ihm immanenten Widerspruch bestehen; damit bleibt auch das Grauen. Wie das Tragische läßt das Grotteske den Rezipienten sich in das Dargestellte einfühlen und distanziert ihn dennoch davon wie das Komische, so daß er ernsthaft betroffen und distanziert zugleich ist, sich mit Grauen als verstrickt erfährt und zugleich mit Lachen von außen betrachtet.<sup>148</sup>

Das Absurde bietet nicht die Möglichkeit, das absolut Gegebene zu hinterfragen, sondern bestätigt es. „*Das Absurde behauptet Sinnlosigkeit, das Grotteske greift bestimmten Sinn an*“<sup>149</sup>

Diese Abgrenzung leitet uns zu einem weiteren Schlüsselbegriff über, dem Lachen. Im Grottesken entsteht eine Atmosphäre, die Lachen und Grauen, wenn auch jeweils in unterschiedlicher Intensität und Ausprägung, zeitgleich zulässt. Wie schon Kayser erwähnt hat, kann dieses Lachen auch schnell angesichts des auch vorhandenen Grauens sprichwörtlich im Halse stecken bleiben. So auch Pitzcker:

Es [das Lachen] entlarvt den vorgegebenen Sinn als Schein und befreit sich damit von den mir ihm verbundenen moralischen Forderungen. Das Lachen kommt aus der Freude an der Vernichtung verhaßter Vorstellungen; es braucht nicht laut zu sein und kann in Grauen und Ekel beinahe ersticken.<sup>150</sup>

Dieses Lachen hat entscheidende Funktionen. So stellt es gleichsam eine Befreiung des Ich dar und ist darüber hinaus auch ein Selbstschutz, der das Grauen erträglich macht. Von dieser Distanz soll im Verlauf der Werkanalyse noch ausführlicher die Rede sein.

Nach Pitzcker ist es diese untrennbare Verbindung zwischen Lachen und Grauen, die das Grotteske vom Komischen und Tragischen unterscheidet.<sup>151</sup>

Für diese Arbeit ist vor allem die Frage relevant, welche Ausdrucks- und Erkenntnismöglichkeiten mit der grotesken und makabren Darstellungsweise der Shoah einhergehen. Die satirische Darstellung kann beispielsweise als eine wichtige Folge daraus angesehen werden.

---

<sup>148</sup> Ebda, S. 98.

<sup>149</sup> Ebda, S. 95.

<sup>150</sup> Ebda, S. 96.

<sup>151</sup> Vgl.: Ebda, S. 97.

Ein Bezug zur Groteske als gesellschaftskritischem Mittel und ihre Bezogenheit auf historische Realität ist daher sinnvoll und naheliegend. Für Pitzcker ist die Groteske notwendig auf die Gesellschaft bezogen. Der Erwartungshorizont, den es zu brechen gilt, entstammt einer Gesellschaft, auf die so Bezug genommen wird. Anders als das Absurde bietet die Groteske so die Möglichkeit der Kritik an gesellschaftlichen Zuständen. Einem als absolut angenommenem Sinn wird widersprochen.<sup>152</sup>

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Groteske mit dem Bruch eines gesellschaftlich anerkannten Erwartungshorizontes einhergeht, dass Grauen und Lachen nebeneinander existieren, dass die Möglichkeit besteht, angenommene Realitäten als Schein zu entlarven und dem Ich nicht zuletzt durch das Lachen die Möglichkeit geboten wird, Distanz aufzubauen und das Grauen ertragen zu können.

Der Text bietet zahlreiche Beispiele für groteske und komische Darstellungsweisen. An dieser Stelle sollen nur einige ausgewählte Textstellen analysiert werden.

Die alte Elfriede Wurmer, die in der Abgeschiedenheit ihres Dorfes nicht sehr viel vom realen Leben mitbekommt, behauptet etwa, dass die Juden die Eisenbahn gestohlen hätten. *„Ja, ja, ich hab's selber gesehn. Wie die Wilden haben sie sich darauf gestürzt und sind damit weggefahren.“*<sup>153</sup> Eine sehr groteske Annahme, wenn man bedenkt, dass zuvor im Text schon mehrmals von Zügen im Zusammenhang mit Deportation die Rede war. Ist von Juden und Zügen die Rede, erwartet der Leser sicherlich nicht die Behauptung, dass Ersterere freiwillig eingestiegen wären.

Die alte Frau behauptet außerdem, dass sich die Juden aus schlechtem Gewissen selbst ins Feuer gestürzt hätten, bleibt aber jegliche Erklärung für diese Annahme schuldig. Die Annahmen der Frau brechen alle Erwartungen, die der Leser aufgrund seines historischen Wissens an den Text stellt. Die massenhafte Deportation und Vernichtung von Juden wird so in einem völlig neuen Licht phantasiert, gerade dadurch, dass der Leser in seiner Erwartung frustriert wird.

Überhaupt ist die Gestalt der alten Frau auch rein äußerlich mehr als grotesk dargestellt. Nicht nur dass sie einsam ist, zwanghaft Zeitungen nach Heiratsanzeigen durchsucht und sehnlichst auf ein Enkelkind hofft, sie will auch noch unbedingt Hermann Wohlbrecht zum Geschlechtsverkehr mit ihr bewegen. Als sich dieser etwas unwillig breitschlagen lässt, erscheint Elfriede Wurmer in einer Katzenfellhose, an der noch Katzenschwänze hängen. An

---

<sup>152</sup> Vgl.: Ebda, S. 93f.

<sup>153</sup> Vgl.: Seele aus Holz, S. 107f.

dieser Episode zeigt sich der Zusammenhang zwischen Grotteske und Sexualität. Nicht selten kommt das gesellschaftlich Verdrängte in Gestalt der Grotteske ans Tageslicht.

Neben all der sehr real gezeichneten Tragik im Text kommen auch immer wieder komische Szenen vor. So muss der Leser unweigerlich darüber schmunzeln, wie Professor Mückenpelz zu seinen Testergebnissen kommt, obwohl er weiß, welche fatale Folgen aus diesen Untersuchungen folgen, nämlich die Theorie der minderwertigen Volksschädlinge.<sup>154</sup> Obwohl Mückenpelz als Typus des rücksichtslosen Wissenschaftlers und Arztes auftritt, zeichnet Lind ihn doch auf leicht komische und ironische Weise. Das Lachen und das Grauen treten, wie zuvor erwähnt, gleichzeitig auf. Der Eifer, mit dem der Professor die Wissenschaftlichkeit seiner Tests belegen will, korreliert mit der stümperhaften Ausführung. Das Lachen des Lesers ist jedoch angesichts der Folgen ein bitteres und nur von kurzer Dauer. Trotzdem verdeutlicht gerade die groteske Darstellungsweise die vollkommene Absurdität der nationalsozialistischen Rassenideologie.

Neben der Komik und der Grotteske kommt auch die ironische Darstellungsweise nicht zu kurz. So hilft etwa ausgerechnet ein übereifriger Hitlerjunge bei der schwierigen Verladung Antons in das Taxi.<sup>155</sup>

Für Hermann Wohlbrecht scheint auch nicht viel dabei zu sein, in stammtischannutender Fröhlichkeit und Sorglosigkeit in einem Atemzug von Gaswagen und Heuwagen zu sprechen: „*Heuwagen ist besser wie Gaswagen. Oder nicht?*“<sup>156</sup>

Auch der Arzt Wimper erledigt das „Abspritzen“ nicht ohne eine ironische Herangehensweise, wenn er sagt, dass er den Patienten „*frische Landluft*“<sup>157</sup> in die Venen spritzt.

Auch die Dialektik gesund und krank spielt im Text eine wichtige Rolle. So wird etwa Wohlbrecht, der zu Beginn der Erzählung noch alle Sinne beisammen hatte, nach dem Betrug durch Hochrieder ein bisschen verrückt, wie sich in der Szene im Park zeigt. Er wirft mit Steinen nach Passanten und stammelt wirres Zeug über Skelette. Außerdem ist Wohlbrecht durch seine Prothese rein körperlich krank und entstellt.

Die wohl grotteskeste Figur Linds ist jedoch Anton Barth. Er wurde als anatomisches Wunder, ein Kopf ohne Gliedmaßen, geboren. Es dauerte ganze zwölf Jahre, bis ihm diese wuchsen und selbst dann konnte er sie nicht bewegen.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Vgl.: Ebda, S. 76.

<sup>155</sup> Vgl.: Ebda, S. 14.

<sup>156</sup> Ebda, S. 11.

<sup>157</sup> Ebda, S. 69.

<sup>158</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 68.

Linds Figuren sind also mit Vorliebe körperlich oder geistig geschädigt, beziehungsweise deformiert. Das kann auch als Produkt der schrecklichen Zeit, in der sie leben müssen, gedeutet werden. Die furchtbaren alltäglichen Lebensumstände hinterlassen ihre Spuren.

## **10. „Reise durch die Nacht“**

Die zweite Erzählung des Bandes nimmt keinesfalls in so eindeutiger Weise auf die Shoah und den Zweiten Weltkrieg Bezug wie die Titelerzählung, trotzdem sind latent vorhandene Bezüge erkennbar.

### **10.1. Inhalt**

Ein Reisender befindet sich im Zug von Nizza nach Paris. Es ist Nacht. Im Abteil sitzt ein weiterer Fahrgast, der einen kleinen Koffer bei sich hat. Der zweite Fahrgast eröffnet dem ersten ohne Umschweife, dass er ihn zuerst töten und dann aufessen will. Zuerst fühlt sich der erste Passagier veräppelt, bekommt es aber beim Anblick des Kofferinhaltes doch mit der Angst zu tun. In einem Akt der Verzweiflung zieht er die Notbremse und der Kannibale flüchtet aus dem Zug.

### **10.2. Kannibalismus und Bedrohung**

Die Erzählung, die anfangs eindeutig zur Sphäre des Realistischen zu zählen ist, wird vom Motiv des Kannibalismus dominiert. Der Passagier befindet sich in einer absolut lebensbedrohlichen Situation.

Der Textbeginn stellt sich als direkte Rede des Kannibalen heraus, als er den ersten Passagier auf seine ausweglose Situation aufmerksam macht. Sie sind alleine, es ist Nacht, der Zug hält nirgends, bis Paris ist es noch weit.

Der Kannibale erklärt sein Vorgehen wie ein Lehrer einem Schüler eine schwierige Aufgabe erklärt, so als wäre es die normalste Sache der Welt. Zuerst wird er ihn erschlagen, um ihn dann zu zerteilen und schließlich aufzuessen.

Also, erst kommt der Holzhammer, sagte er, es war genau wie in der Schule ... Blöden Schülern muß man alles zweimal erklären [...]. Dann, nach dem Holzhammer, kommt das Rasiermesser, das Blut muß raus, wenigstens das meiste, man verschmiert sich ohnehin den Mund bei der Leber; na, und dann kommt eben die Säge.<sup>159</sup>

Diese Bedrohung kommt aus heiterem Himmel. Kurz zuvor richtete der erste Passagier noch all seine Gedanken auf die bevorstehende Ankunft in Paris und was er dort am liebsten unternehmen würde. Plötzlich und ohne Umschweife eröffnet ihm sein Gegenüber, dass er vorhat, ihn grundlos zu ermorden.

Diese urplötzliche und logisch nicht nachvollziehbare Bedrohung kann als Bezug zur plötzlich hereinbrechenden Bedrohung vieler Menschen durch die Machtergreifung des nationalsozialistischen Regimes gesehen werden. Sie spiegelt die Situation wider, in der sich viele österreichische und deutsche Juden angesichts der immer stärker werdenden nationalsozialistischen Bedrohung befanden. Auch damals wurden die Warnzeichen nicht immer ernst genug genommen.<sup>160</sup>

Nach Brecheisen zeigt das Motiv des Kannibalismus außerdem den Wahnsinn der Welt auf, die von Krieg und Verfolgung geprägt ist. In Zeiten des Krieges wird Kannibalismus plötzlich zu etwas Normalem, Krieg und Verfolgung haben alle Tabus aufgehoben, die Regeln für das menschliche Zusammenleben sind vollkommen neu definiert.<sup>161</sup>

Menschen, die eigentlich völlig normal aussehen, werden plötzlich zur Bedrohung für das eigene Leben. Das zeigt die Beschreibung des zweiten Fahrgasts, der zwar ein wenig düster, ansonsten aber nicht als besonders außergewöhnlich, eher als Durchschnittstyp, gezeichnet wird. *„Im blauen Licht sah der Nachbar noch bleicher aus. Seine Nase war gerade, die Lippen schmal, die Zähne übertrieben klein.“*<sup>162</sup>

Die nationalsozialistische Gefahr ging ja auch zum Großteil vom Durchschnittsmenschen aller Art und Gesellschaftsschichten aus. Das Böse sieht nicht immer auch böse aus. So wird das Gegenüber auch schon in den folgenden Sätzen gleichsam verniedlicht, als es mit einem Seehund verglichen wird, der auf der Nase balanciert. Am Ende des Textes wird der Kannibale sogar mit einem Landarzt verglichen, der zu einer Entbindung eilt. Es zeigt sich, dass das Böse auch in scheinbar guten Kerlen stecken kann. Strickhausen erklärt das mit der

---

<sup>159</sup> Seele aus Holz, S. 131f.

<sup>160</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 65.

<sup>161</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 59.

<sup>162</sup> Seele aus Holz, S. 129.

Verwendung des Wortes bleich statt blass. Nach ihr bezieht sich bleich auf eine Leiche, während lebendige Menschen eher als blass bezeichnet werden.<sup>163</sup>

Trotzdem herrscht doch eine unheimliche Stimmung im schlecht beleuchteten Abteil bei Nacht und Regen vor. Auch der Nachbar ist trotz des Vergleiches mit einem Seehund ein wenig furchterregend.

Der erste Passagier, zuvor noch im Glauben, er werde auf den Arm genommen, bekommt es nach und nach doch mit der Angst zu tun. Das zeigt, dass die reale Gefahr, die vom nationalsozialistischen Regime ausging, nicht immer sofort in ihrer Fatalität wurde. Das ganze Ausmaß der Gefahr erkannten viele erst sehr spät oder sogar zu spät.

Der Kannibale warnt den ersten Fahrgast, indem er ihm verrät, dass er diesen, sobald er eingeschlafen ist, ermorden und aufessen wird. Wie der Fahrgast wollten viele Menschen die angekündigte<sup>164</sup> Bedrohung durch die Nationalsozialisten nicht wahrhaben.

Auch dieser Text entbehrt nicht einer gewissen Komik. So macht sich der Kannibale über die sich steigernde Angst des ersten Passagiers lustig, als er ihm das Salzfass quasi unter die Nase hält. *„Ja, sagte er und lachte wieder, ich wette Sie sind lieber lebendig gesalzen als tot gefressen.“*<sup>165</sup> Was für einen ein lustiger Scherz ist, ist für den anderen todernst.

### **10.3. Perspektive und Erzählhaltung**

Der Text wird aus der Sicht des bedrohten Passagiers erzählt. Der Leser wird gleichsam in seinen Kopf versetzt, so kann er alle Gedankengänge, Überlegungen und vor allem Ängste nachvollziehen. Die Bedrohung muss schon vor Textbeginn ausgesprochen worden sein, sonst würde der erste Passagier sein Gegenüber vermutlich nicht so interessiert mustern. Er fühlt sich außerdem gleich zu Anfang sehr unwohl und weiß nicht, wohin er schauen soll. Des Weiteren macht er sich darüber Gedanken, was sein Gegenüber wohl in dem Koffer versteckt haben könnte. Um seiner Angst irgendwie Herr zu werden, beginnt der erste Passagier Fragen zu stellen. Er will genau wissen, wie der Kannibale vorgehen will. Das kann mit der aufsteigenden Angst zu tun haben, die Unsicherheit, ob er nun veräppelt wird oder nicht, spielt sicherlich auch in diese Überlegungen mit hinein. Trotzdem mutet das genaue Nachfragen irgendwie grotesk an.

---

<sup>163</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 64.

<sup>164</sup> So geschehen in Adolf Hitlers „Mein Kampf“

<sup>165</sup> Seele aus Holz, S. 133.

Durch die Perspektive des bedrohten Passagiers bekommt der Leser einen Eindruck, wie es ist, in der Falle zu sitzen. Viele Juden befanden sich in dieser Situation, da sie plötzlich nicht mehr ausreisen konnten und somit ihre Zukunft verloren war. Der Leser bekommt genau mit, wie der Passagier seine Situation zu begreifen beginnt. Das Handeln des Passagiers kann sehr genau nachvollzogen werden, weshalb die Bedrohung sehr real wirkt.

Auch Strickhausen merkt an, dass Lind mit der Wahl der Perspektive das Gefühl erzeugt, gefangen zu sein. Außerdem zeigt er, wie viele Menschen sich angesichts einer lebensbedrohlichen Situation aufgeben.<sup>166</sup> Der erste Passagier beginnt sich langsam damit abzufinden, dass sein letztes Stündlein geschlagen hat, zieht aber dann doch geistesgegenwärtig die Handbremse und rettet so sein Leben.

## **11. „Der fromme Bruder“**

### **11.1. Inhalt**

Es ist Ballnacht im Hause der fanatisch nationalsozialistischen Fürstin Ernestine von Trautenstein. Auch ein Freund der Familie, der Pater und Maler Franz und die Untermieter, allesamt Studenten der Musik, sind eingeladen. Nach dem Abzug der Gäste sitzen die Hausbewohner noch bei einer Tasse Kaffee zusammen in der Küche. An diesem Abend ist nicht nur Ball, gefeiert wird auch der Abzug der russischen Besatzer. Yvonne, Sängerin, will Franz verführen, weil sie es liebt, mit kirchlichen Würdenträgern ins Bett zu gehen. Franz hingegen liebt es, Frauen verrückt nach ihm zu machen, aber dann enthaltsam zu bleiben. Außerdem interessiert ihn nur der Umgang mit Jüdinnen wirklich. Bevor er ins Kloster ging, hieß er Werner Bräutiger und war aus Überzeugung SS-Scharführer. Neben vielen anderen Menschen hat er das jüdische Mädchen Klara, weil es ihm eine Ohrfeige gegeben hatte, auf dem Gewissen. Nach dem Krieg flüchtet er sich in die Religion und liebt es, lange Vorträge zu halten. Gegen Ende des Abends präsentiert er der ihm verhassten Fürstin ein Bild eines ihrer Söhne mit langen Locken und Käppchen. Empört über das Bild wirft sie Franz und Yvonne aus ihrem Haus, auch nachdem Franz beteuert, dass das Porträt einen von ihm ermordeten jüdischen Jungen darstellt. Er nimmt Yvonne mit in seine Wohnung, wo er als Jude verkleidet Selbstmord begeht.

---

<sup>166</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 65.

## 11.2. Realistische Darstellung

Die Erzählung nimmt an mehreren Stellen wiederum sehr eindeutig auf den geschichtlichen Hintergrund der Shoah und des Zweiten Weltkrieges Bezug. Gleich zu Beginn wird die nationalsozialistische Gesinnung der Fürstin und das Schicksal ihrer Söhne bekannt. Schon im ersten Satz ist vom Führer die Rede, was eine sofortige Kontextualisierung der Erzählung zulässt. Einige Absätze später erfährt der Leser, dass der Tag der Erzählung gleichzeitig der Tag des Abzugs der russischen Besatzungsmächte ist. Spätestens nach der Datumsnennung in Franz' Tagebuch kann kein Zweifel mehr am Kontext der Erzählung bestehen. „*Wie hieß es im Tagebuch vom Juli 1943? Mit vierzehn ukrainischen Mädchen und Frauen geschlafen, für vierzehn Scheiben Brot. Brotpreis dreißig Pfennig, - zirka zwei Pfennig per Koitus. Krieg ist Krieg.*“<sup>167</sup> Es wird nicht nur ein konkretes Datum genannt, es ist sogar eindeutig vom Krieg die Rede. Die Rolle der Sexualität, die in dieser Passage bereits hervortritt, soll in einem extra Unterkapitel untersucht werden.

Des Weiteren werden an mehreren Stellen im Text Juden und Konzentrationslager, nämlich Auschwitz, genannt.

## 11.3. Ironie

Die realistischen Bezugnahmen auf Shoah und Zweiten Weltkrieg sind an vielen Stellen eindeutig mit einer nicht zu geringen Portion Ironie ergänzt. So steigt der Text nicht einfach mit der Nennung des Führers ein, sondern verpackt diese Nennung in einer sehr ironischen Erzählweise. „*Bei der Fürstin Ernestine von Trautensein, die dem Führer sechs Söhne geschenkt hatte, die er einen nach dem anderen in Rußland begrub, war Befreiungsball.*“<sup>168</sup> Diese eigentlich sehr tragische Episode wird im unbefangenen Plauderton erzählt, als wäre etwa vom Wetter die Rede. Der Tod der sechs Söhne wird in einem Atemzug mit den Beschreibungen des Balles genannt. Wie sich schon in der titelgebenden Erzählung gezeigt hat, kommt auch hier das Schreckliche ganz alltäglich daher.

Die Ironie geht jedoch noch ein Stück weiter, wenn Franz Auschwitz im Vergleich zur sofortigen Exekution mittels Schusswaffe als Gnade beschreibt. „*Begnadigung. Ich bestehe darauf. Nach Auschwitz meinetwegen. Aber Frist lassen. Menschlich vorgehen. Wird ohnehin*

---

<sup>167</sup> Seele aus Holz, S. 143f.

<sup>168</sup> Ebda, S. 139.

zu viel geschossen im Reich.“<sup>169</sup> Er glaubt menschlich zu handeln, weil er ihren Tod nicht aktiv selbst verursacht, sondern das andere für ihn erledigen lässt.

Auch die Beschreibung der Gaskammern ist mittels beißender Ironie gestaltet. „*So viele Leiber gedrängt. Frauen beim Einkauf im Warenhaus? – Nein, nackte Jüdinnen im Aufzug zur Endstation deutscher Ehre. Dann platzt die Gnade, sie heißt Cyklon B. B. – wie Barmherzigkeit.*“<sup>170</sup> Lind geht so weit die Ansammlung von Menschen in der Gaskammer mit Frauen zu vergleichen, die massenhaft ins Kaufhaus strömen. Wiederum wird das Schreckliche mit dem Banalen und Alltäglichen in Verbindung gebracht.

Die Ironie wird in der Erzählung sowohl durch den Erzähler und dessen Stil als auch durch die Beschreibung von Franz' Einstellungen und seinem Charakter transportiert. So erinnert sich Franz gerne an vergangene Zeiten, als er noch SS-Scharführer war und ungleich mehr Macht besaß als jetzt. „*Die Erinnerung an das Grandiose der großen Zeit, als man über Leben und Tod anderer, vor allem Frauen, verfügen konnte [...] versetzte Franz in einen hypnotischen Zustand.*“<sup>171</sup>

#### **11.4. Franz' Beziehung zur Religion und den Juden**

Franz' Beziehung zur Religion kann als etwas eigentümlich beschrieben werden. Er liebt es, Frauen mit langen Vorträgen, zum Beispiel über Adams Fall, zu erregen, aber stets seine Enthaltensamkeit zu wahren. Er nimmt nicht nur das Zölibat ernst, sondern vergleicht auch immerzu alle Frauen mit einem jüdischen Mädchen namens Klara, das er wegen einer Ohrfeige ins Konzentrationslager geschickt hat. Franz hat also eine gewisse Schwäche für Jüdinnen, er findet sie interessanter als andere Frauen.

Nach dem Krieg tauscht er sein SS-Gelöbnis gegen das Gelübde im Jesuitenorden, dessen oberstes Gebot ebenfalls der Gehorsam ist, ein. Dahingehend kann die Religion als eine Art Substitut für die nationalsozialistische Ideologie gesehen werden. Nachdem der Führer nicht die versprochene Stärke gezeigt hat, wendet sich Franz der Kirche zu. Da es in einem Europa, in dem es fast keine Juden mehr gibt, für Franz nichts mehr zu hassen gibt, bleibt ihm nur die Flucht ins Gebet.

---

<sup>169</sup> Ebda, S. 146.

<sup>170</sup> Ebda, S. 146.

<sup>171</sup> Ebda, S. 146.

Trotz seiner Flucht in die Religion, ist er offensichtlich mit sich selbst im Unreinen, und vermisst die „große Zeit“<sup>172</sup>. Seine eigentümliche Beziehung zu den Juden und zur jüdischen Religion wird an mehreren Stellen im Text deutlich. So zeigt er der Fürstin von Traunstein etwa ein Bild eines orthodoxen Juden und erhängt sich zu allem Überfluss noch als Jude verkleidet. Das mutet ob einer sehr real geschilderten Führertreue doch etwas paradox an.

## 11.5. Nach dem Krieg

Auch das Thema der Zustände nach Kriegsende wird in der Erzählung behandelt. Lind weist darauf hin, dass viele Nationalsozialisten viel zu schnell rehabilitiert oder gar nicht erst gefasst wurden. Viele eindeutig Belastete konnten ihr Leben ohne größere Komplikationen weiterführen. So auch Franz, dessen richtiger Name eigentlich Werner Bräutiger lautet. Nach kurzer amerikanischer Kriegsgefangenschaft tritt er in ein Kloster ein und beginnt so ein neues Leben, ohne sich ausreichend für seine Verbrechen rechtfertigen zu müssen. Zuvor hat der Leser jedoch bereits erfahren, dass er aus tiefster Überzeugung Nationalsozialist und SS-Scharführer war und darüber hinaus viele Verbrechen und Morde begangen hat. Nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft ist er jedoch nach eigenen Worten „in doppeltem Sinn frei“<sup>173</sup>. Er scheut sich auch nicht davor, ausgewählten Personen von seiner SS-Vergangenheit zu erzählen, da ihm niemand seine Verbrechen nachweisen konnte und eine nationalsozialistische Vergangenheit offenbar auch mehrere Jahre nach dem Krieg noch salonfähig sein konnte.

Lind zeichnet also kein besonders optimistisches Bild der Nachkriegsgesellschaft, vielmehr zeigt er, wie schuldbeladene Menschen ohne Konsequenzen weiterexistieren. Für die Fürstin scheint das auch in Ordnung zu gehen, nur Franz kommt aber offenbar mit dem Leben nach dem Krieg nicht doch so gut zurecht und erhängt sich schließlich.

---

<sup>172</sup> Ebda, S. 146.

<sup>173</sup> Ebda, S. 145.

## **11.6. Ernestine von Trautenstein als Beispiel bedingungsloser Führertreue**

Der Jesuit und Maler Franz ist nicht der einzig Vorbelastete in der Erzählung. Auch die Fürstin hat eine einschlägige nationalsozialistische Vergangenheit, die sie bis zum Tag der Erzählung nicht abgelegt hat. Sie verkörpert eindeutig den Typus der unreflektierten und totalen Führertreue. Nach Kriegsende wendet sie sich etwas verstärkt der Religion zu, hat aber ansonsten nichts an ihrer Einstellung geändert. Genau wie an Franz' Händen klebt auch an ihren Blut. Sie hat ihre Söhne, einen nach dem anderen, zum freiwilligen Kriegseinsatz gezwungen und damit ihren Tod zu verantworten. *„Der letzte, Konstanz, war einfach nicht wegzukriegen gewesen. Die anderen hatten nicht aufgemuckt, als sie ihnen befahl, sich freiwillig zur SS zu melden. (« Der Führer braucht Euch, meine Söhne»).*“<sup>174</sup>

Für sie ist ein Sohn nur dann ein guter Sohn, wenn er sich bedingungslos dem Führer anvertraut, und wenn es sein muss, auch für dessen Ideologie stirbt. Somit ist am Beispiel der Fürstin die Schuldfrage angebracht, die in Linds Texten immer wieder aufgeworfen wird. Die Rolle des Durchschnittsbürgers im Krieg war trotz vieler Unschulds- und Unwissenheitsbekundungen bei weitem nicht immer eine unbefleckte.

Die Fürstin fühlt sich mit allen überzeugten Nationalsozialisten verbunden, auch wenn sie diese vielleicht persönlich nicht unbedingt leiden kann. So zündet sie etwa nach Franz' Selbstmord eine Kerze an, da er trotz der Beleidigung immer noch ideologisch mit ihr verbunden ist.

## **12. „Das Urteil“**

### **12.1. Inhalt**

Der einundzwanzigjährige Schnabel hat zwölf Frauen und sein eigenes Kind ermordet. Jetzt sitzt er, unter großem Interesse der Medien, im Gefängnis und wartet auf seine Exekution. Es gibt nur einen Gedanken, der ihn ständig quält: Der dreizehnte Mord fehlt ihm noch und er möchte diese Glückszahl unbedingt voll machen. Unter dem Vorwand reinen Tisch machen zu wollen, lädt er seinen Vater ins Gefängnis ein, denn dieser soll das letzte Opfer sein. Als

---

<sup>174</sup> Ebda, S. 151.

Schnabel seinen Vater, ganz nach Plan, erwürgen will, hat er aber das Nachsehen, weil der Vater, nicht zuletzt getrieben durch den Hass auf seinen Sohn, die stärkeren Hände hat.

## 12.2. Die Frage nach der Schuld

Die gesamte Erzählung kreist um das Thema Schuld. Ist nun die doch sehr autoritäre und teils gewaltvoll geschilderte Erziehung des Vaters Schuld an Schnabels Charakter, oder hat dieser etwa durch seine Missetaten seine Familie, besonders dem Vater als Spender des Samens, Schande gemacht?

Der Text präsentiert keine Lösung der Schuldfrage, sondern beschreibt lediglich zwei Täter, die davon überzeugt sind, dass sie selbst keinesfalls Schuld trifft.

Schnabel hat keinen einzigen seiner Morde bereut. Das Kind habe beispielsweise einfach zu laut geschrien, außerdem sei sein Tod mehr oder weniger ein Unfall gewesen.

Die Wehleidigen hätten keine zwölf umgebracht (das Kind war eigentlich aus Versehen an Ohrfeigen gestorben). Das Kind wollte er nur zur Ruhe bringen. Wenn's gleich dabei krepirt ist, so war das eh nur ein Beweis, daß es nicht viel wert war.<sup>175</sup>

Dieser Aussage zufolge war der Tod des Kindes nicht nur ein Versehen, die Schuld trägt außerdem das Opfer selbst, das zu zimmerlich für das Leben war.

Der Vater Schnabels negiert jegliche Mitschuld am Verfall seines Sohnes, obwohl die vielen Ohrfeigen wahrscheinlich ihr Übriges dazu beigetragen haben. „*Ein Massenmörder ist kein Sohn. Lieb haben wir ihn genug gehabt, Vorwürfe brauchen wir uns keine zu machen.*“<sup>176</sup>

Geht es nach dem Vater, so steht der Sohn schon alleine deshalb in seiner Schuld, weil er ihm durch seinen Samen das Leben geschenkt hat. „*Die Verantwortung erdrückte ihn beinah. Same war ich dir, schrie der Vater, du hast mich verhunzt.*“<sup>177</sup>

So weigert sich der Vater etwa als Sträfling verkleidet ins Gefängnis geschleust zu werden, um der Einladung des Sohnes folgen zu können. Für ihn ist dieses Gewand so eindeutig mit Schuld und Täterschaft verbunden, dass er ablehnt es zu tragen, und sei es nur für einen Moment. Vermutlich möchte er auch schon gar nicht seinem Sohn in derartigem Aufzug unter die Augen treten, da er sonst Mitschuld an dessen Abwegen eingestehen würde.

---

<sup>175</sup> Ebda, S. 169.

<sup>176</sup> Ebda, S. 176.

<sup>177</sup> Ebda, S. 177.

Bei genauerem Betrachten wird jedoch klar, dass sich Vater und Sohn durchaus ähnlich sind. Beide können wohl kaum als „zimperlich“ bezeichnet werden, wenn man berücksichtigt, dass der Vater den Sohn im Streit bewusstlos schlägt und dieser wiederum kein Mitleid mit seinen Opfern hat. Außerdem geht der Hass des Vaters so weit, dass er selbst seinen Sohn erwürgen will, anstatt die Exekution Sache des Staates sein zu lassen. Der Verrat geht für ihn so weit, dass nur er ihn rächen kann, indem er dem eigenen Fleisch und Blut den Garaus macht.

Das Thema Schuld ist in vielen Werken Linds zentral und zieht sich gleichsam wie ein roter Faden durch. Es geht um die Frage nach der Schuld der Täter und vor allem nach der ungesühnten Schuld, der allzu schnell vom Nationalsozialismus Rehabilitierten.

Ansonsten sind die Bezüge auf Shoah und Zweiten Weltkrieg nur sehr latent vorhanden. Einmal ist im Text von den schlaun Juden die Rede und die Erzählung ist außerdem in durch die Nennung des Bezirkes Mariahilf und der Donau in Wien verortet.

### **13. „Das Fenster“**

Diese Erzählung ist die wohl am schwierigsten greifbare im gesamten Erzählband „Eine Seele aus Holz“. Die Bezüge auf Shoah und Zweiten Weltkrieg sind keinesfalls eindeutig, totale Surrealität herrscht vor. Auf diese Weise lässt der Text so manchen Leser etwas ratlos und auch frustriert zurück.

#### **13.1. Inhalt**

Zwei Männer, die gleichzeitig Nachbarn sind, sitzen eines Abends in einer Bar. Brasil ist verzweifelt, weil die Liebe aus seiner Ehe verschwunden ist und er seine Frau nicht mehr sexuell anziehend findet. Leander ist sehr dominant, sein Glaube ist alleinig auf Gott gerichtet. Mit dem Konsum von Alkohol wird Brasil Leander zunehmend höriger, der ihm als Lösung seiner Probleme eine Frau ohne weibliche Rundungen, vor allem ohne Hintern, präsentieren lässt. Der Anblick dieser Frau löst in Leander Glücksgefühle aus und alles endet in Wohlgefallen.

## **13.2. Surrealistische Darstellung**

In dieser Erzählung gibt es keine eindeutigen Hinweise auf Shoah oder zweiten Weltkrieg. Es ist zwar davon die Rede, dass Brasil zwölf Jahre lang, was der Dauer des Zweiten Weltkriegs entsprechen würde, gewartet hat, der Gedanke wird aber im Text nicht weiter ausgeführt. Außerdem trägt Leander einen rot-weiß gestreiften Pyjama, der an die Kleidung der KZ-Häftlinge erinnert. Auch dieses Bild wird jedoch nicht weiterverfolgt.

Darüber hinaus ist Leander eine sehr dominante Figur, die es rasch schafft, sich Brasil hörig zu machen. Auch die anderen Besucher der Bar scheinen viel auf seine Meinung zu geben. Die dominante Darstellungsweise ist jedoch eindeutig die surrealistische, wobei das Kennzeichen des Surrealismus das Allegorische ist.

Das Ende der Erzählung gleicht einer Inversion. Zuvor noch von schrecklicher Verzweiflung geplagt, ist Brasil nach der Beschau des Brettes, sprich der Frau ohne Rundungen, wieder vollkommen glücklich, obwohl sich an seiner Situation nichts geändert hat. Als Figur ist er am Ende also wieder am Ausgangspunkt, trotzdem ist er glücklich.

## **14. „Es lebe die Freiheit“**

### **14.1. Inhalt**

Ein Medizinstudent aus Wien namens Leonard fährt von Lund per Anhalter. Der Mann am Steuer heißt auch Leonard und nimmt seinen Namensvettern mit zu seiner Familie. Die Familie, allesamt Nudisten, sind Exilanten aus Litauen. Da die Familie arm ist und sich keine Nahrungsmittel leisten kann, isst sie einfach die Kinder, eines nach dem anderen, auf. Zu trinken gibt es Schweineblut, weil es nahrhaft und billig ist.

Als dem Studenten klar wird, dass er ins Haus von Kannibalen geraten ist, sucht er ängstlich und angeekelt das Weite.

### **14.2. Motiv des Kannibalismus**

Wie schon in „Reise durch die Nacht“ kommt auch in dieser Erzählung das Motiv des Kannibalismus, das ein wiederkehrendes Motiv in Linds Werk ist, vor. Überhaupt ähneln die

beiden Erzählungen einander auch vom Aufbau. Wiederum wird einem zunächst Nichtsahnenden bewusst, dass er sich in einer vermeintlich alltäglichen Situation, die sich aber bei genauerer Betrachtung als Albtraum herausstellt, befindet. Nach dem Zugreisenden ist es jetzt der Wiener Medizinstudent, der zunächst glaubt, alles sei in bester Ordnung. Im Verlauf der Erzählung wird ihm jedoch bewusst, dass sich die Familie, die ihn aufgenommen hat, von Schweineblut und Menschenfleisch ernährt. Die Erzählung ist also auf die Perspektive des unwissenden Protagonisten eingeschränkt.<sup>178</sup> So wie sich der Zugreisende in „Reise durch die Nacht“ zunächst von dem Kannibalen veräppelt fühlt, schiebt auch Leonard die Bemerkung mit den geschlachteten Kindern zunächst auf den ihm unbekanntem schwedischen Humor, genauso wie er den von der Decke baumelnden Pferdekadaver für einen litauischen Brauch hält. Erst nachdem ihm klar wird, dass auch er einen Happen Menschenfleisch gekostet hat, und dass ihm wirklich Kannibalen leibhaftig gegenüber sitzen, will der Medizinstudent so schnell wie möglich das Weite suchen

### **14.3. Ironie, Grotteske, Komik**

Auch in dieser Erzählung gibt es zahlreiche ironische und auch groteske Textstellen. Wiederum wird ganz nebenbei von schrecklichen Sachen, wie dem Töten und Essen von Kindern, gesprochen. „*Wieso sieben? – Weil wir drei Kinder haben. Früher hatten wir sieben. Vier haben wir geschlachtet.*“<sup>179</sup> Lachen und Grauen existieren auch in dieser Erzählung nebeneinander.

Die Familie mutet alleine schon deshalb sehr grotesk an, weil alle ständig nackt herumlaufen, und das mitten im Winter. Der Kadaver des Pferdes, der einen Geruch nach Tod und Verderben verströmt, trägt sein Übriges dazu bei. Des Weiteren mischt die Familie Schweineblut in ihr Getränk, als wäre das die normalste Sache auf der Welt. Das Grotteskempfinden entwickelt sich allmählich. War die gewohnte Welt zu Beginn noch heil, nimmt ihre Verfremdung im weiteren Textverlauf stark zu. Der Leser erwartet sich eine „normale“ Familie, die den reisenden Studenten gütigerweise aufnimmt. Diese Erwartung stellt sich nach und nach als enttäuscht heraus.

Besonders herausragend ist die gespielte Gelassenheit des jungen Leonard. Als Medizinstudent, muss er die Maske wahren und darf weder Ekel noch Abscheu offen zeigen,

---

<sup>178</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 65.

<sup>179</sup> Seele aus Holz, S. 201.

was angesichts der Tischgespräche über Inzest und Kindsmord doch sehr fehl am Platz wirkt. Es wird sogar der Name des Kindes erwähnt, aus dem die abendliche Sulz hergestellt wurde.

Das war die Hedda, sagte er. – Die Hedda ist doch schon längst fertig, sagte die ältere Schwester, das war die Martha. Du kennst nicht einmal das eigene Fleisch. – Es war ein gelungener Witz, denn alle lachten.<sup>180</sup>

Obwohl der Gehalt dieser paar Sätze mehr als grausam ist, entbehrt er nicht einer gewissen Komik. Lind schafft es, seinen durchaus tragischen Texten eine Portion Humor hinzuzufügen. Das Lachen bleibt dem Rezipienten aber abrupt im Hals stecken, denn das Wirkungsprinzip der Kombination von Komik und Groteske mit der Shoah ist absolut verstörend. Das wird vor allem im weiteren Textverlauf deutlich, wenn sich die Frauen darüber streiten, welches Kind denn nun am besten geschmeckt hat. An dieser Stelle fungiert das Lachen in der Groteske durchaus als Mittel der Distanz. Der Leser nutzt das kurze Aufflackern von Komik, um den tragischen Gehalt der Erzählung nicht zu nahe an sich heranzulassen.

Zum Schluss tut dem Medizinstudenten die Familie wegen ihres Exildaseins und ihrer finanziellen Not dann doch leid, aber auch dieses Mitleid kann er als angehender Mediziner nicht offen zeigen.

#### **14.4. Zwischen Sentimentalität und Brutalität**

Wie eng Täter- und Opferschaft miteinander verbunden sein können wird am Beispiel der Nudistenfamilie deutlich. Die litauischen Exilanten prangern unentwegt die Grausamkeiten des Bolschewistischen Systems an, fressen aber ihre eigenen Kinder und halten ein Schwein im Keller, dem sie regelmäßig Blut abzapfen.

Nach Strickhausen kann durch diese Mischung aus Sentimentalität und Brutalität eine Parallele zu vielen Nazi-Straftätern gezogen werden, die sich oftmals genau durch dieses Spannungsverhältnis auszeichneten.<sup>181</sup>

Wiederum kann der von der Decke hängende Pferdekadaver zur Veranschaulichung genutzt werden. Die Mutter bricht bei der Geschichte über das von den Russen erschossene Pferd beinahe in Tränen aus, hat aber offensichtlich kein allzu großes Problem damit ihre Enkelkinder als Abendbrot aufzutischen. Das Pferd ist ein Andenken an die Heimat, mit der

---

<sup>180</sup> Ebda, S. 209.

<sup>181</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 66.

alle Familienmitglieder auf das Innigste verbunden sind und daher schnell bei ihrer Erwähnung sentimental werden.

Die Familie bedauert es zwar irgendwie ihre eigenen Kinder essen zu müssen, weist aber immer wieder darauf hin, dass das nur aus Armut geschieht. Die trotz alledem sehr komfortabel ausgestattete Wohnung hätten sie Verwandten aus Amerika zu verdanken. „*Ein Stück Fleisch will der Mensch aber haben. Das ist das Schicksal armer Emigranten (jetzt weinten auch die Töchter), die eigenen Kinder auffressen zu müssen.*“<sup>182</sup>

Natürlich könnte die Erzählung auch dahingehend gelesen werden, dass das Schicksal von Emigranten oft alles andere als leicht war, das würde aber nicht so recht zu Linds Erzählweise, die auf jegliches Pathos und auf jegliche Anteilnahme verzichtet, passen.

Im Falle dieser Erzählung ist es angebracht, einen historischen Exkurs anzufügen. Einige Sowjetstaaten, die zuvor von Russland unterdrückt wurden, sahen im Einmarsch der deutschen Truppen eine Chance auf Befreiung. Somit ist die uneingeschränkte Gastfreundschaft, die Leander von der Familie geboten wird in diesem Kontext zu interpretieren.

## **15. „Die Auferstehung“**

### **15.1. Inhalt**

Efraim Goldschmied, ein getaufter Jude aus Polen, versteckt sich in Holland vor dem nationalsozialistischen Regime. Obwohl er konvertiert ist, lebt er versteckt in einer Zwischenwand. Als Van Tuinhout, der ihm das Versteck besorgt hat, den jungen Ostjuden Scholem Weintraub bei Goldschmied unterbringt, ist dieser zunächst erzürnt. Mit der Zeit werden die beiden jedoch Freunde, und Goldschmied kümmert sich um den Tuberkulosekranken. Sie führen lange Gespräche über Religion, Juden und Schuld. Eines Tages, werden sie nach einem Anfall Weintraubs von Uniformierten abgeführt und in ein Durchgangslager verlegt. Schließlich besteigen beide den Zug, der sie nach Auschwitz bringen wird.

---

<sup>182</sup> Seele aus Holz, S. 210.

## 15.2. Verfolgung und Exil

In dieser Erzählung werden die Schrecken der Verfolgung und der Zwang des Lebens im Exil sehr anschaulich und realistisch dargestellt. Es wird deutlich, dass es für die Verfolgten um nichts Geringeres als ums nackte Überleben geht. Entweder man flieht oder wird in ein Konzentrationslager deportiert.

In der Zeit der Verfolgung und der täglichen, alles umfassenden Gefahr wird sogar etwas so Selbstverständliches wie die Luft knapp und somit zum Luxusgut. Nicht einmal genug Luft zum Atmen bleibt den vom nationalsozialistischen Regime Verfolgten. Im engen Versteck Goldschmieds und Weintraubs ist sie das wertvollste aller Güter. Das wird in Goldschmieds Reflexionen deutlich, wenn er sich darüber Gedanken macht, dass er zwar Geld hat, aber jederzeit in seinem Versteck ersticken könnte. *„Mit Geld komm ich vielleicht noch aus – Luft gibt’s hier zu wenig. Mit Luft könnte man jetzt Geschäfte machen, wer hätte das je geträumt?“*<sup>183</sup>

Nach Strickhausen kann das Ersticken doppelt, nämlich im wörtlichen und im übertragenen Sinn, gedeutet werden.<sup>184</sup> Die Gefahr zu ersticken ist in diesem engen Versteck wirklich vorhanden, ersticken kann jedoch auch bedeuten, dass man als Person erstickt, weil man nicht mehr der sein darf, der man wirklich ist.

Doch auch Geld ist in einer Welt, in der das Untertauchen schwer und gefährlich ist, ein wertvolles Gut. Goldschmied bringt das im Gespräch mit Weintraub sehr deutlich auf den Punkt. *„Weintraub, es ist zwecklos. Sie wissen das. Ohne Geld kein Leben.“*<sup>185</sup> Wer kein Geld hat, hat eine noch geringere Chance zu überleben, da gefälschte Papiere teuer sind.

Es wird deutlich, wie plötzlich es geht, dass Menschen auf einmal kein Recht mehr auf Leben haben, wenn sie nicht in die Ideologie der Nationalsozialisten passen. *„Die Leute verschwinden wie die Gespenster, für nichts und wieder nichts.“*<sup>186</sup> Einige Menschen fliehen, viel mehr werden aber in Konzentrationslager deportiert.

Lind kommt dahingehend auch auf die verschiedensten Einteilungen von Menschen in Klassen zu sprechen, was als ein Verweis auf die real vorhandenen Nürnberger Rassengesetze gelesen werden kann.

---

<sup>183</sup> Ebda, S. 227.

<sup>184</sup> Vgl.: Stickhausen 2001, S. 69.

<sup>185</sup> Seele aus Holz, S. 241.

<sup>186</sup> Ebda, S. 224.

### 15.3. Religion, Juden und Schuld

Mit den Personen Goldschmied und Weintraub erschafft Lind Repräsentanten zweier vollkommen gegensätzlicher Zugänge zum Judentum, Zionismus und Assimilation. Die Verschränkung der beiden Zugangsweisen wird nicht zuletzt dadurch thematisiert, dass die beiden Männer sich ein Bett teilen.<sup>187</sup>

Die Männer könnten, was ihre religiöse Einstellung betrifft, nicht verschiedener sein. Goldschmied, der zum Christentum konvertiert und sogar Vorstand einer kleinen Kirche ist, reflektiert sehr viel über Religion, Schuld und wie das Leben wäre, wenn er denn die Chance hätte, zu überleben. Er sagt, er sei gläubiger Christ, genauer gesagt Protestant, ursprünglich ist er aber ein polnischer Jude. Er scheint es jedoch ernst mit dem Christentum zu meinen, zumindest bemüht er sich, den Schein zu wahren. Über dem Bett hängt ein großes Kreuz und er betet auf Latein und Holländisch, wenn auch mit jiddischem Akzent.

Geht es nach Goldschmied, sind die Juden keinesfalls nur Opfer. Er geht sogar so weit, sie des Rassenwahns zu beschuldigen. Nicht die Deutschen, sondern eben die Juden hätten diesen erfunden. Sie seien auch kein auserwähltes Volk, das treffe nach Goldschmied vielmehr auf die Polen zu. Er kritisiert nicht nur das Verhalten der Juden, sondern greift auch gezielt die jüdische Religion an, wenn er die christliche kontrastiv als überlegen beschreibt.

Fakt ist, dass Goldschmied nicht zwingend in seinem Versteck bleiben muss, da er sehr wohl eine Überlebenschance hat. Als konvertierter, kinderloser Jude müsste er sich bloß sterilisieren lassen, um der nationalsozialistischen Verfolgung nicht mehr so unmittelbar ausgesetzt zu sein. Er ist jedoch unfähig, eine Entscheidung zu treffen und so bleibt er in seinem Versteck und denkt nach. Ihn beschäftigt vor allem die Frage, wie ein Leben außerhalb seines Verstecks wäre. Um das herauszufinden, müsste er jedoch sein vormaliges Judentum zugeben, um sagen zu können, dass er nunmehr Christ ist. Findet man ihn jedoch einfach so in seinem Versteck, müsste er gar nichts sagen oder zugeben, das geschähe dann automatisch.

Goldschmied spricht zwar von aufstehen und sich erheben, ist aber unfähig, sich zu einer Entscheidung durchzuringen. „*Die Möglichkeit, sein Leben zu retten, machte ihn mit den Nerven fertig.*“<sup>188</sup> Er weiß nicht, ob er damit leben könnte, dass er in Freiheit ist, den anderen aber beim Sterben zusehen muss. Dieser Satz könnte auch eine Kritik an der Passivität vieler Juden beinhalten, die Lind immer wieder negativ hervorgestrichen hat.

---

<sup>187</sup> Vgl.: Strickhausen 2001, S. 69.

<sup>188</sup> Seele aus Holz, S. 249.

Weintraubs Gedankengut ist der Gegenpol zu Goldschmieds Überlegungen. Er ist gläubiger Jude und dem Zionismus nicht abgeneigt. Für ihn sind die Fragen nach Religion und Schuld nicht so wichtig. Er betont, dass es die Schuld der Nazis ist, dass sich Juden schuldig fühlen. *„Warum gibt er es nicht zu? Die Schuld, daß ein Goldschmied sich solche Gedanken überhaupt machen muß, liegt bei den Nazis. Aus deren Schuld, hat er sich mit Spitzfindigkeit eine eigene Schuld herausgedreht.“*<sup>189</sup>

Für ihn ist es vollkommen unverständlich, warum der Freund seine Chance auf Leben ungenutzt verstreichen lässt, und sich stattdessen Halbwahrheiten zusammenreimt. Hätte er die Wahl, würde er sich bedingungslos für das Überleben entscheiden, egal ob ihn das zum Mitwisser, indirekten Täter oder zum Beobachter von Leid und Unrecht werden ließe. Für ihn zählt ausschließlich der Wunsch zu überleben, er will nicht sinnlos so jung zu sterben. *„Ich habe kein Mitleid mit Ihnen, Herr Goldschmied, ich bin auch ganz offen. Ich bin lieber ein lebendiger Zuschauer, als ein totes Opfer.“*<sup>190</sup>

Hinzu kommt, dass Weintraub doppelt gefährdet ist. Nicht nur das Naziregime, sondern auch die Tuberkulose ist eine echte Bedrohung für sein Leben.

Bei all der Ambivalenz, die Lind für das Judentum empfinden mag, gibt es selbstverständlich auch Textstellen, die als Kritik am Naziregime und als Identifikation mit dem Judentum gelesen werden können. So wird das „J“ für Judentum als Fleischerhaken und Schicksal gedeutet. *„Das J ist der Fleischerhaken. Jeder muß seinen bei sich tragen – mit wird man gleich vergast, ohne ihn getreten und gefoltert, bis man den Haken zugibt. Dann aber aufgehängt.“*<sup>191</sup> Ist man Jude, ist das Schicksal in vielen Fällen also schon von vornherein besiegelt. Auch Aufstand hilft nicht immer.

## 15.4. Jüdische Identität

Das Thema der Identität und dabei besonders der jüdischen Identität ist für Lind zentral. Vor allem in seiner autobiografischen Trilogie ist es dominant, worauf in der Analyse zum *„Selbstporträt“* noch ausführlich eingegangen werden soll.

Wie zentral das Thema der Identitätsfrage ist, wird schon alleine daraus ersichtlich, dass Lind sich die Mühe macht, Weintraubs Gesinnung in seine Bestandteile zu zerlegen. *„Weintraub war halb überzeugter Palästinapionier – ein Viertel Zionist, ein Viertel frommer Jude (von*

---

<sup>189</sup> Ebda, S. 248.

<sup>190</sup> Ebda, S. 250.

<sup>191</sup> Ebda, S. 246.

*Hause aus) und die andere Hälfte Holländer.*“<sup>192</sup> Diese Aufschlüsselung zeigt nicht zuletzt, dass Identität nicht zwangsweise etwas sehr Eindeutiges, sondern vielmehr hybrid ist. Auch Efraim Goldschmied hadert mit seiner Identität und vor allem mit den Folgen, die daraus entstehen.

## **16. „Selbstporträt“**

Der Text ist der erste Band von Linds autobiographischer Trilogie, deren deutschsprachige Titel „Selbstporträt“, „Nahaufnahme“ und „Im Gegenwind“ lauten. „Selbstporträt“, erstmals 1969 im New Yorker Macmillan Verlag erschienen, ist zugleich die erste englischsprachige Veröffentlichung Linds. Ab diesem Zeitpunkt wechselte er darüber hinaus vollständig zum Englischen als Literatursprache und kehrte seiner Muttersprache gleichsam den Rücken. Nach eigenen Angaben nahm er diesen Sprachwechsel aus Gründen der notwendigen Distanz zu den schrecklichen Erlebnissen seiner Kinder- und Jugendzeit vor. Der Wechsel könnte jedoch auch mit der durch den Krieg und die Verfolgung bedingten, geänderten Einstellung zur vormaligen Heimat Österreich in Verbindung gebracht werden. Somit wäre Deutsch die Sprache der Täter und Englisch die Sprache der Befreier. Die Thematik des Sprachwechsels thematisiert Lind vor allem in den beiden Folgebänden der autobiografischen Trilogie.

### **16.1. Inhalt**

Das Werk setzt in der Zwischenkriegszeit mit der Schilderung der Kindheit des Protagonisten in Wien ein. Themen sind die Demütigungen im Alltag und der zunehmende Antisemitismus der Bevölkerung, spürbar an den Diskriminierungen durch Nachbarn und Mitschüler. Dominant ist außerdem die Armut, in der viele, vor allem jüdische Familien in dieser Zeit lebten.

Den zweiten, weitaus größeren Teil des Textes nimmt die Schilderung der Flucht vor dem nationalsozialistischen Regime ein. Der Protagonist gelangt zunächst mit einem Kindertransport nach Holland, wo er in verschiedenen Familien und auch im Lager einer zionistischen Jugendbewegung unterkommt. Als schließlich die Nazis auch in Holland

---

<sup>192</sup> Ebda, S. 232f.

einmarschieren, ändert sich die Situation schlagartig. Nicht lange und auch hier werden Juden im großen Stil deportiert und umgebracht. Der Protagonist beschließt, sich auf keinen Fall von den Nationalsozialisten abtransportieren zu lassen und besorgt sich falsche Papiere. Als Jan Gerrit Overbeek ist er nunmehr Holländer und schlägt sich bis nach Deutschland durch, wo er die Kriegsjahre mit verschiedensten beruflichen Beschäftigungen verbringt.

Nach dem Krieg geht der nunmehr junge Erwachsene wiederum unter falschem Namen nach Israel, wo seine Identitätssuche weitergeht.

## **16.2. „Selbstporträt“ als Autobiographie**

Da es sich bei dem Text um den ersten Band von Linds autobiographischer Trilogie handelt, scheinen ein paar einleitende Bemerkungen zur Gattung angebracht. Mit Linds autobiographischen Werken hat sich die Literaturwissenschaft in mehreren Publikationen bereits auseinandergesetzt.

Nach Schneider weist das „Selbstporträt“ einige zentrale, konventionell autobiographische Elemente auf. So etwa die durchgängige Verwendung der Ich-Perspektive, die das erzählte Ich in den Mittelpunkt der Schilderungen stellt, oder die Orientierung des Textes am chronologischen Lebenslauf des Ichs.<sup>193</sup>

Es findet sich jedoch auch Kritik daran, den Text als klassische Autobiographie zu lesen. So spricht etwa Brecheisen von einer Anti-Autobiographie, da das „Selbstporträt“ keine kontinuierlich erzählte Lebensbeschreibung darstellt. Der Text widersetzt sich dem Genre der klassischen Autobiographie außerdem dahingehend, dass das Ende nicht in eine Selbstfindung mündet. Im Gegenteil, das autobiographische Ich verliert im Laufe des Textes immer mehr den Mittelpunkt seiner Identität.<sup>194</sup> Die Identitätsfindung ist am Ende des Textes also keinesfalls ausgeschlossen, sondern ist ein zentrales Thema in den beiden folgenden autobiographischen Bänden „Nahaufnahme“ und „Im Gegenwind“.

Stellt man nun die Frage nach der spezifischen Leistung der autobiographischen Erzählungen bezüglich der Aufarbeitung der Shoah, so beziehen sie laut Günter dezidiert Stellung zum Problem der Repräsentation als auch zu spezifischen Fragen der Verortung der Shoah. Darüber hinaus sei es ihr besonderer Anspruch, die Erfahrung der Vernichtung zu

---

<sup>193</sup> Vgl.: Schneider, Ulrike: Jakov Linds autobiographische Schriften. Dipl.-Arb. Univ. München 1994, S. 144f.

<sup>194</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 46.

vermitteln.<sup>195</sup> In diesen Texten wird also zur Praxis, was die Theorie immer noch als schwierig ansieht, die Darstellung der fürchterlichen Erfahrungen der Shoah. So geschieht das auch im „Selbstporträt“. Auch welche Weise, soll in den folgenden Kapiteln genauer beschrieben werden.

Lind nutzt die Autobiographie entgegen vielen Erwartungen nicht dazu, um seine Leidensgeschichte zu erzählen und die Täter zu anzuklagen. Er ist nicht der Anwalt, sondern vielmehr der Ankläger seiner Geschichte. Nicht nur die Täter werden angeklagt, sondern Lind greift in seinem Text alles und jeden an.

Obwohl die Autobiographie Authentizität erwarten lässt, geht es in dieser Arbeit nicht darum, den Wahrheitsgehalt des Textes herauszufiltern. Die Geschichte Linds ist aber exemplarisch für viele von den Nationalsozialisten verfolgte Juden. Autobiographisches Schreiben ist notwendigerweise selektiv, bestimmte Ereignisse werden besonders hervorgehoben oder erscheinen gezielt in einem bestimmten Licht, andere Ereignisse werden ausgespart. Ziel dieser Arbeit ist es nicht, herauszufinden, ob das Leben des Autors tatsächlich so verlaufen ist, wie es der Text schildert. Es soll keine Suche nach historischen oder biographischen Authentizitäten folgen.

Bezeichnend dafür ist vielleicht eine Aussage Brecheisens, aus der hervor geht, dass vor allem die ironische Distanz, die der Autor zu seiner Biographie einhält, die Literarizität des Textes ausmacht.<sup>196</sup>

### **16.3. Zwischen realistischer, ironischer und komischer Darstellung**

In diesem Kapitel sollen nun die verschiedenen Darstellungsweisen der Shoah vorgestellt werden. Da die unterschiedlichen Strategien oft sehr stark miteinander verknüpft sind, sollen sie hier nicht singulär aufgeführt, sondern im Kollektiv analysiert werden. Die verschiedenen Arten der Darstellung überschneiden oftmals und sollen deshalb nicht streng getrennt voneinander betrachtet werden. Es herrscht eine Synthese aus mehreren Darstellungsweisen vor. Ein einzelner Satz ist oftmals durch mehrere Darstellungsweisen geprägt, so liegen etwa realistische und ironische oder groteske Darstellung so eng beieinander, dass eine Trennung nicht unbedingt sinnvoll erscheint.

---

<sup>195</sup> Vgl.: Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Hrsg. v. Manuela Günter und Holger Kluge. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 12.

<sup>196</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 52.

Beim Lesen des Textes wird bereits sehr früh deutlich, dass Lind nichts davon hält, unspezifische Andeutungen zu machen. Es werden Jahreszahlen geschichtlicher Ereignisse, Namen von Konzentrationslagern und Akteuren des Naziregimes genannt.

Gleich zu Beginn ist von den Demütigungen des jüdischen Protagonisten im Alltag durch Nachbarn und Mitschülern die Rede. An dieser Stelle wird auch die hierarchische Einteilung der Gesellschaft besonders deutlich, in der Juden zu den Untermenschen gehören, die keinerlei Existenzberechtigung haben. All das wird sehr nüchtern und ohne besondere Anteilnahme dargestellt und erzählt.

Den Einmarsch der Nationalsozialisten in Österreich beschreibt Lind beiläufig und ironisch. Gesprochen wird von „*eine[s] Freitagmorgen[s]*“<sup>197</sup>, der noch dazu ein dreizehnter war.

Hier wird die Engführung mehrerer Diskurse besonders deutlich, Bagatellisierung und ungeschminkte, realistische Darstellung liegen eng beieinander. Auch an dieser Stelle findet sich nicht eine Spur von Pathos.

Der Auftakt der Shoah in Österreich wird sehr realistisch und trocken beschrieben. Lind verzichtet darauf, die Geschehnisse mit Ironie zu untermalen. Oftmals werden Schilderungen historischer Ereignisse im Text von scheinbar unwichtigen Kleinigkeiten aus dem Leben des erinnerten Ichs beiseite gedrängt. Nicht so bei der Beschreibung dieses Ereignisses. Besonders deutlich wird das durch die Feststellung, dass ein Jude nach dem Anschluss kein Österreicher mehr sein konnte.

Ein Jude konnte nicht Österreicher sein. Ein Jude war eine Hyäne, ein Schwein, ein Schweinehund, ein Hund, ein Untermensch, ein Verbrecher, Lügner, Ungeheuer; nach dem 13. März war alles dies und Schlimmeres. Ein neues Bewußtsein erwachte.<sup>198</sup>

Kriegsszenarios, Deportation, Lager und die alltägliche Gefahr der Bedrohung des eigenen Lebens sind ständig im Text präsent und durchziehen ihn gleichsam wie ein roter Faden. Auch die zunehmenden Entbehrungen, die der Krieg für die Zivilbevölkerung im Alltag mit sich bringt, werden nicht ausgespart. Es wird immer schwieriger Familien zu finden, die gewillt oder in der Lage sind, Flüchtlinge aufzunehmen. Trotzdem ist der Text nicht pathetisch, sondern liest sich schnell, leicht und durchaus an vielen Stellen amüsant.

Auf den Einmarsch Hitlers und seiner Truppen folgen schnell weitere Repressionsmaßnahmen gegen die jüdische Bevölkerung. Lind kann jedoch rechtzeitig mit einem Kindertransport nach Holland fliehen. Auch dieser Kindertransport wird ohne jegliche

---

<sup>197</sup> Lind, Jakob: Selbstporträt. Wien: Picus 1997, S. 48.

<sup>198</sup> Ebda, S. 48.

Anteilnahme geschildert. *„Im Dezember 1938 ging ein Zug nach Hoek van Holland ab.“*<sup>199</sup> Auch dort schaffen es die Nazis 1941 nach ihrem Einmarsch, die Verfolgung weiter auszudehnen. Schon bald müssen auch die Juden in Holland den gelben Stern tragen und in Ghettos wohnen. Da das autobiographische Ich dies als Freiheit ansieht, da es nunmehr zwar jederzeit deportiert werden kann, dafür aber nicht mehr in die Schule muss, entbehrt die Beschreibung der sich sukzessive ausweitenden Shoah nicht einer gewissen Ironie. *„In dieser Wüste hoffte ich auf ein Wunder, und ein Wunder geschah. Die Deutschen vollbrachten es. Im Sommer 1941 mußten wir den gelben Stern an Jacken und Pullover heften.“*<sup>200</sup>

Ein paar Absätze später folgt jedoch die Konsequenz dieser Maßnahmen. *„Ich stand auf der Liste derer, die man jederzeit zur Arbeit nach Deutschland abholen konnte.“*<sup>201</sup> Der Preis der abenteuerlichen Freiheit ist also ein sehr hoher. Auf die ironische Darstellungsweise folgt wenig später die realistische, was wiederum die Engführung dieser beiden Darstellungsweisen zeigt.

Immer wieder wird die realistische Beschreibung mit einem ironischen Unterton und ironischen Kommentaren versetzt. *„Und wenn dumme jüdische Schulkinder unbedingt zur Schule gehen wollen, können sie das auch ohne Fahrräder. Ein Jude zu Rad verursachte jedem rechtgläubigen Deutschen und jedem holländischen Nazi Übelkeit.“* Lind schafft es, dem eigentlich furchtbaren Ereignis, der zunehmenden Diskriminierung von Juden, einen komischen Beigeschmack zu geben und durchbricht somit die Erwartung der demütigen Haltung, die die Opferrolle mit sich bringen würde. *„Zu Ladengeschäften, Straßenbahnen und Kinos war uns der Zutritt verwehrt. Man beraubte die Tiere im Zoo des Anblicks jüdischer Familien.“*<sup>202</sup>

Auffällig ist auch, dass gerade sehr eindeutig furchtbare Szenen mit Ironie untermalt sind. So etwa die Beschreibung der schrittweisen Deportierung der Angestellten eines Schwesternheimes. *„Von den Kinderschwestern gelang es vielen, zu fliehen und sich zu verstecken. Sie konnten schneller laufen als die Säuglinge.“*<sup>203</sup> Die enge Verschränkung von Realität und Ironie kann somit auch als Mittel angesehen werden, Distanz zu den furchtbaren Ereignissen zu wahren und sie so erzählbar zu machen.

Das alles ist nach dem erfolgreichen Identitätswechsel zu Jan Gerrit Overbeek für den Protagonisten nicht unbedingt bedrohlich. Seine Tarnung funktioniert hervorragend, und für einen Zwangsarbeitseinsatz in Deutschland ist er noch zu jung. Doch auch diese kurzfristige

---

<sup>199</sup> Ebda, S. 51.

<sup>200</sup> Ebda, S. 66.

<sup>201</sup> Ebda, S. 67.

<sup>202</sup> Ebda, S. 67.

<sup>203</sup> Ebda, S. 79.

Entspannung seiner Lage ist nicht von Dauer. Bald geht eine neue Gefahr von der erstarkenden Resistancebewegung in Holland aus. Wiederum werden Menschen von den Nationalsozialisten zusammengetrieben und abtransportiert, nur sind es diesmal nicht Juden, sondern holländische junge Männer. Das erinnerte Ich beschreibt seine missliche Lage punktgenau, wenn es sagt: *„Es wurde gefährlich, ein Mann zu sein, nur Krüppel und Tattergreise blieben verschont.“*<sup>204</sup> Das drückt auf sehr treffende Weise aus, wie real und allgegenwärtig die Gefahr ist, von der das Ich jeden Tag aufs Neue umgeben ist. Es überlebt mit viel Glück, die Bedrohung ist aber ständig präsent und kommt aus immer neuen Richtungen. Als einzige Konsequenz bleibt, nach Deutschland zu gehen.

[...] ich scheute jetzt jeden anderen Ort, als die Höhle des Löwen. Im Rachen des Ungeheuers würde ich weder seine Zähne noch seine Klauen fürchten müssen. Länger in Holland zu bleiben, hieß den Zorn der Götter heraufbeschwören; wenn ich die Götterdämmerung überleben wollte, mußte ich allein den Olymp besteigen.<sup>205</sup>

Nach Österreich ist nun auch Holland kein sicherer Ort mehr für den Jungen. Wiederum muss er einen Ortswechsel vollziehen, um der Shoah zu entrinnen.

Die dauernde Anwesenheit von ständiger Gefahr und Angst wird an mehreren Stellen ausgedrückt. Lind beschreibt auch den anfangs vorherrschenden Optimismus vieler Juden, dass Hitler auch ein Mensch sei und dass schon alles nicht so schlimm werden würde. Die Wahrheit sah jedoch anders aus. *„Die Flüchtlinge wussten bereits, was die Holländer noch lernen mußten: Jeder Tag wird Gerichtstag sein. Jeden Tag und jede Stunde wird man sich fürchten müssen, das zu sein, als was man geboren wurde.“*<sup>206</sup>

Obwohl Lind diese Tatsachen nicht verschweigt, haftet dem Text trotzdem keine Schwermut oder Angst an. Das fehlende Pathos raubt dem Leser immer nur kurzfristig, aber dafür umso heftiger den Atem. Der Text liest sich leicht und schnell. So gesehen ist er keine typische Holocaust- oder Opfergeschichte, obwohl die Dinge beim Namen genannt werden. Nicht zuletzt deswegen kann der Text als Antwort auf den vorherrschenden Verdrängungsdiskurs gelesen werden, weil Krieg und Shoah zum Thema gemacht werden.

Nach Wolf erschüttert die Bilanz, die in *„Selbstporträt“* aus der Nachkriegsperspektive gezogen wird, die bisher gewohnte Art über die Shoah zu sprechen.<sup>207</sup> Dem ist eindeutig zuzustimmen, vor allem, wenn man folgende Aussage des erinnerten Ichs über seine Familie

---

<sup>204</sup> Ebda, S. 100.

<sup>205</sup> Ebda, S. 103.

<sup>206</sup> Ebda, S. 61.

<sup>207</sup> Vgl.: Wolf 2010, S. 85.

als Beweis heranzieht: „Wir haben wahrscheinlich nur vierundachtzig Onkel, Tanten, Cousins und Cousinen im letzten Krieg verloren. Mehr nicht.“<sup>208</sup> Der nüchterne, aber ironische Ton bagatellisiert die Schrecken des Krieges und der Shoah nicht, er bringt sie auf ungeahnt intensivere Weise zur Veranschaulichung.

## 16.4. Perspektive

### 16.4.1. Perspektive eines Jugendlichen

Da Lind die Kriegsjahre als Minderjähriger überlebt hat, ist es naheliegend, für die Autobiographie die Perspektive eines Jugendlichen zu wählen. Dieses Kapitel hat zur Aufgabe, zu untersuchen, wie sich die Wahl der Perspektive auf die Darstellung der Shoah auswirkt. Welche Möglichkeiten der Deutung des Nationalsozialismus bringt eine solche Perspektive mit sich? Relevant ist nur also die Auswirkung der Kinderperspektive, beziehungsweise im Fall Linds eher einer Jugendperspektive, auf die Darstellungsweise des Textes. Daher wird auf eine große theoretische Ausführung verzichtet.

Nach Reiter werden Autobiographien nicht nur aus biographischen, sondern auch aus narratologischen Gründen in der Kinderperspektive verfasst. Auf der Suche nach der adäquaten Darstellung der grauenhaften Erlebnisse im Zusammenhang mit Zweitem Weltkrieg und Shoah wird auf neue narrative Mittel zurückgegriffen. Die Perspektive ist für die Wirkung auf den Rezipienten von großer Bedeutung, weil sie die Möglichkeit bietet, das uns bekannt Erscheinende aus einem neuen Blickwinkel, gleichsam in einem neuen Licht zu sehen.<sup>209</sup> Indem der Leser dazu gezwungen wird, die Ereignisse aus einem anderen Blickwinkel, nämlich der Perspektive des Kindes zu sehen, eröffnen sich ihm neue Erfahrungen, wenn beispielsweise die Erwartungshaltung frustriert wird.

Reiter unterscheidet außerdem zwischen sentimentaler und nicht-sentimentaler Kinderperspektive<sup>210</sup>, wobei letztere für das „Selbstporträt“ charakteristisch ist. Der Jugendliche wird hier nicht unwissend und einfältig gezeichnet, denn Selbstmitleid konnte er sich nicht leisten, und auch der Text will es nicht im Nachhinein erzeugen.

---

<sup>208</sup> Selbstporträt, S. 51.

<sup>209</sup> Vgl.: Reiter, Andrea: Die Funktion der Kinderperspektive in der Darstellung des Holocaust. In: „Für ein Kind war das anders“: traumatische Erfahrungen jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. v. Barbara Bauer. Berlin: Metropol, 1999, S. 215ff.

<sup>210</sup> Vgl.: Ebda, S. 222.

Im Fall des „Selbstporträts“ kann nicht eindeutig von einer Kinderperspektive die Rede sein, da der Protagonist bereits ein Jugendlicher ist. Naivität und das Unverständnis für Motive und Beweggründe, die für eine klassische Kinderperspektive charakteristisch sind, gehören nicht zu den Eigenschaften des erinnernden Ichs. Vielmehr ist es sich genau darüber bewusst, was um es herum geschieht und redet diesbezüglich auch Klartext. Die Perspektive in „Selbstporträt“ unterscheidet sich dahingehend von Romanen wie Ilse Aichingers „Größere Hoffnung“, in dem die Ebene der Naivität der weitaus jüngeren Protagonistin Ellen über weite Strecken gewahrt bleibt.

Lind behält die Perspektive des Jugendlichen im gesamten Roman bei, wobei sich das erinnernde Ich zeitweise einmischt, was durch Einschübe in Klammern gekennzeichnet ist. Die Retrospektive des erinnernden Ichs spielt also trotzdem eine Rolle im Text.

Obwohl Lind grundsätzlich nicht die Perspektive des naiven Kindes gewählt hat, kommt auch sein Text nicht ganz ohne kindliche Missverständnisse geschichtlicher Ereignisse aus. So versteht das autobiographische Ich zunächst den Sinn des Schimpfwortes „dreckiger Jude“ auf die Sauberkeit des elterlichen Haushaltes bezogen und entwickelt so Schuldgefühle. Diese Interpretation wird jedoch kurz darauf auf die historische Realität erweitert und auf paradoxe Weise verstärkt sich so außerdem das Schuldgefühl: „[...] »dreckiger Jude« war kein Witz, es war ein Kapitalverbrechen, und das Urteil konnte jederzeit vollstreckt werden.“<sup>211</sup> Der Junge ist sich durchaus bewusst, dass die Bedrohung in reale Gefahr für Leib und Leben umschlagen wird. Am Beispiel dieser Textstelle wird auch deutlich, dass sich Perspektive und Eingriffe des erinnernden Ichs vermischen, die Trennlinie ist unscharf. Lind benutzt also die Perspektive eines Jugendlichen, lässt sie aber immer wieder bröckeln. Somit ist nicht immer klar, wer zu welchem Augenblick spricht.

Die Autobiographie wird also nicht aus der Sicht eines nüchternen Chronisten oder eines leidenden Opfers erzählt, sondern aus der eines heranwachsenden Jungen. Das zieht merkliche Folgen in der Darstellung nach sich.

Nach Wolf ist die Kinderperspektive für die Vermischung oder sogar die Aufhebung der Hierarchie des Bedeutsamen und Bedeutungslosen verantwortlich.<sup>212</sup> Dem ist am Beispiel des „Selbstporträts“ eindeutig zuzustimmen. So wird die Wichtigkeit von geschichtlichen Ereignissen, die für das Kollektiv der Menschheit von ungleich größerer Bedeutung waren, oftmals zugunsten des Fokus auf die Lebensrealität des autobiographischen Ich zurückgedrängt.

---

<sup>211</sup> Selbstporträt, S. 24.

<sup>212</sup> Vgl.: Wolf 2010, S. 87.

Das bringt eine Verschiebung des Gesamtbildes mit sich, und Wolf zieht daraus den Schluss, dass die kindliche Perspektive eine verzerrte Größenordnung konstruiert.<sup>213</sup>

Der Fokus auf die Perspektive des minderjährigen autobiographischen Ichs bringt eine verstärkte Konzentration auf seine individuellen Lebenserfahrungen mit sich. Nach dem Anschluss muss der Junge als Jude nicht mehr regelmäßig die Schule besuchen. Diese Erleichterung seines Alltags steht für ihn im Vordergrund, das historische Datum wird von der Brisanz her nach hinten gereiht. Der Einmarsch der deutschen Truppen in Holland geht ähnlich unspektakulär vonstatten, wenn das Ich schreibt: „[...] und ich bemerkte darum kaum den Einmarsch der Deutschen am 10. Mai 1941, obwohl ich eine merkwürdige Vorahnung hatte.“<sup>214</sup> Wiederum ist das Kind von seinen eigenen, alltäglichen Erfahrungen, die durchaus als abenteuerlich zu bezeichnen sind, mehr okkupiert, als von der Wahrnehmung der kollektiven Geschichte um es herum.

Damit einher geht auch ein beschwingter, amüsiertes Tonfall, der das Lesen an keiner Stelle langweilig werden lässt, aber vermutlich nicht bevorzugt mit den Schilderungen eines verfolgten jüdischen Jungen assoziiert wird. Dahingehend kann die Frage aufgeworfen werden, ob eine solche Perspektive dem Ernst der Sache gerecht wird.

Die Perspektive des Jugendlichen ist unter anderem auch für die vielen ironischen Textstellen mit verantwortlich, da Perspektive und Darstellungsweise eng miteinander verknüpft sind. Die Wahl der Perspektive kann Gründe der Abgrenzung haben, oder sie verfolgt das Ziel, die Shoah einmal nicht im gewohnten Licht erscheinen zu lassen und somit eine neue Sichtweise zu eröffnen.

Ein weiterer herausragender Punkt ist der immer wieder auftretende Fokus auf die Sexualität. Dies ist zum einen durch das Alter des Protagonisten bedingt, der seine ersten Erfahrungen machen will, unabhängig davon, ob Krieg herrscht oder nicht. Doch nicht nur das, die Sexualität beschäftigt ihn oft viel mehr, als die schrecklichen Ereignisse um ihn herum. Wiederum herrscht eine Disproportion von Bedeutungslosem und Bedeutsamem vor. Das Schicksal der verfolgten Juden als Kollektiv wird zugunsten der Sexualität hintangestellt. Daher ist die Wahrnehmung geschichtlicher Ereignisse oft eine getrübbte, da sexuelle Erlebnisse im Vordergrund stehen. So wird etwa die letzte große Razzia in Holland nur einleitend für eine Episode erwähnt, in der im Folgenden vom ersten Geschlechtsverkehr des Jungen berichtet wird. „Die letzte große Razzia fand am Donnerstag, dem 20. Juni statt [...].

---

<sup>213</sup> Vgl.: Ebda, S. 87.

<sup>214</sup> Selbstporträt, S. 58.

*Ich wollte nicht daheim bleiben, dazu war ich zu aufgereggt. Ich besuchte ein Mädchen von dreiundzwanzig [...].*<sup>215</sup>

Der Fokus auf die Sexualität lässt sich gerade in dieser Episode auf eine zweite Weise deuten und ist damit nicht ausschließlich auf das Alter des Protagonisten zurückzuführen. Sexualität kann vielmehr auch als Vergewisserung des Jungen gelesen werden, noch am Leben zu sein.<sup>216</sup> Sie ist immer auch eine Suche nach Abenteuer. Man fühlt sich inmitten eines erotischen Abenteuers ungleich mehr am Leben, als, wie so viele andere Juden, auf Lastwägen verladen und abtransportiert zu werden wie Vieh.

Dieses sich Vergewissern wird in einem Satz besonders deutlich. *„Ich hatte die Probe bestanden und überlebt. Jetzt kam es nur noch darauf an, die Polizei zu überlisten.“*<sup>217</sup>

Das Leben des autobiographischen Ichs ist ein einziger Kampf ums Überleben. Auch Reich-Ranicki liest den fieberhaften Versuch des Jungen, seine Sexualität auszuleben, als Vergewisserung unter den Lebenden zu weilen. Er sieht das Bestreben aber auch als indirekten Ausdruck von Schwermut, Trauer und Verzweiflung. Durch die Konzentration auf das Sexualleben wird die allgegenwärtige Todesangst und Todesgefahr ein Stück weit verdrängt.<sup>218</sup>

Die Frage der Sexualität schließt auch die Frage nach der Schuld mit ein. Das autobiographische Ich ist sich nicht ganz sicher, ob nicht durch seine heimliche Onanie der Einmarsch der Deutschen in Holland verursacht oder zumindest begünstigt wurde. An den Einmarsch sind also trotz aller Heiterkeit des Tonfalls persönliche Schuldgefühle geknüpft. Nach Wolf wird auf diese Weise die Schuldfrage geradezu profaniert.<sup>219</sup>

Herausragend ist, dass die Perspektive des Jugendlichen nicht dazu verwendet wird, gewisse Ideologien des Autors zu transportieren.<sup>220</sup> Der scheinbar unschuldige Junge kommt nicht in die Rolle des Anklägers der Täter. Der Text übt nicht nur an den Tätern Kritik, sondern niemand kommt ungeschoren davon. So gesehen ist der Text keinesfalls eine Anklageschrift an die Täter aus der Sicht eines Kindes. Der Text macht es sich nicht so leicht, eindeutige und allgemein gültige Schuldzuweisungen vorzunehmen. Das erinnernde Ich verwendet nicht das erinnerte Ich als Sprachrohr seiner Ideologien.

---

<sup>215</sup> Ebda, S. 79.

<sup>216</sup> Vgl.: Strickausen 2001, S. 60.

<sup>217</sup> Selbstporträt, S. 81.

<sup>218</sup> Vgl.: Reich-Ranicki, Marcel: Haß, Sex und Humor. Das „Selbstporträt“ des Jakov Lind. In: Die Zeit, 23.10.1970.

<sup>219</sup> Vgl.: Wolf 2010, S. 69.

<sup>220</sup> Diese Möglichkeit zeigt Monika Spielmann in ihrer Analyse deutschsprachiger Romane aus der Kinderperspektive ganz eindeutig auf: Spielmann, Monika: Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945. Innsbruck: AMOE 2002 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 65).

### 16.4.2. *Schelmenroman*

Linds „Selbstporträt“ lässt durch seine Erzählweise Bezüge zum Schelmenroman und zur Schelmengeschichte zu, da der Text eben nicht aus der Chronisten- oder Opferperspektive geschrieben wurde. So beschreibt etwa Reich-Ranicki den Text in seiner Rezension für *Die Zeit* als ein Buch „*das erschütternd und komisch zugleich ist und das nichts verniedlicht oder verharmlost und sich trotzdem streckenweise wie eine Schelmengeschichte liest.*“<sup>221</sup>

Es soll an dieser Stelle keine weitläufige gattungsgeschichtliche Diskussion folgen, das breite Spektrum schelmischer Erzählformen schließt das an dieser Stelle aus. Der Text soll auch nicht als Ganzes der Gattung des Schelmenromans zugeordnet werden, es sollen bloß einige pikareske Merkmale festgehalten werden. Festzuhalten ist außerdem, dass Linds Text keinen klassischen Pikaroroman darstellt. Der Text weist aber nicht zuletzt durch seine Erzählfigur, das autobiographische Ich, pikareske Züge auf.

Darüber hinaus sollen einige wichtige Charakteristika der Schelmenfigur angeführt werden. Der Fokus liegt auch hier wiederum auf den Auswirkungen der schelmenhaften Erzählfigur auf die Darstellung der Shoah. Somit ist vor allem die Funktionalisierung des Schelms im Text entscheidend.

Nach Erhart-Wandschneider gibt es viele verschiedene Typen des Schelms, so etwa den Clown oder den Narren. Gerade der Typus des modernen Schelms sei jedoch nicht leicht zu fassen. Konstitutiv für den Schelm ist jedenfalls seine zentrale Stellung im Text. Er ist die zentrale Figur, die den Text strukturiert.<sup>222</sup> Er hält quasi die Fäden in der Hand. Das ist im Falle des Selbstporträts schon allein deshalb gegeben, weil der Text aus der Sicht eines Ich-Erzählers geschildert wird und darüber hinaus eine Autobiographie ist.

Ein weiteres Charakteristikum des Schelms scheint das Außenseitertum zu sein. Nur dadurch entsteht die Spannung zwischen dem Pikaro und der Welt. Im Falle des autobiographischen Ichs in „*Selbstporträt*“ wird diese Außenseiterrolle schon alleine dadurch erfüllt, dass er Jude ist.

Bauer zufolge weist der Schelmenroman einen pseudoautobiographischen Erzählstrang auf. Es geht um die Selbstdarstellung des Schelms und seine Welt Darstellung. Er nimmt so unter anderem eine unangemessene Betrachtungsweise ein, um Missstände zu entlarven.<sup>223</sup> Von der

---

<sup>221</sup> Reich-Ranicki, 1970.

<sup>222</sup> Vgl.: Erhart-Wandschneider, Claudia: *Das Gelächter des Schelmen. Spielfunktion als Wirklichkeitskonzeption der literarischen Schelmenfigur. Untersuchungen zum modernen Schelmenroman.* Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1995 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1510), S. 35.

<sup>223</sup> Vgl.: Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman.* Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994 (= Sammlung Metzler Bd, 282), S. 2ff.

Angemessenheit der Texte Linds und ihrer Perspektive war in dieser Arbeit schon mehrfach die Rede.

Nach Erhart-Wandschneider ist der Schelmenroman oftmals an eine konkrete historische Situation geknüpft, da er durch seine Sicht auf die Welt, Kritik an historischen oder gesellschaftlichen Zuständen übt.<sup>224</sup> Der Konflikt zwischen Pikaro und Gesellschaft scheint dahingehend essentiell zu sein. Der historische Bezugspunkt ist im „Selbstporträt“ selbstredend der Zweite Weltkrieg und die Shoah. Gerade in Situationen, die die Welt quasi aus der Bahn werfen, findet der Schelm seine Berechtigung.

An dieser Stelle ist darüber hinaus ein Verweis auf Günther Grass' Roman „Die Blechtrommel“ angebracht. Die Figur Oskar ist eindeutig ein Vehikel für die Erzählbarkeit vieler tragischer Ereignisse im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus. Er versteht vieles, das um ihn herum geschieht nicht.

Auch das erinnerte Ich in „Selbstporträt“ weist streckenweise Merkmale eines Schelms auf. Anstatt sich vorschnell der Opferrolle zu fügen, beschließt es, trotz seines geringen Alters, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und unterzutauchen. Dies wird dadurch begünstigt, dass der Junge schon sehr früh auf sich allein gestellt ist.

Das ist vor allem ab dem Zeitpunkt der Flucht nach Holland und dem dortigen Einmarsch der deutschen Truppen der Fall.

Nun ging es los. Die Deutschen verwandelten ein fettes, schläfriges Land in den Schauplatz wunderbarer, aufregender Abenteuer. [...] Von nun an hatte ich mich um mich selbst zu kümmern. Wunderbar. Nur die Deutschen im Land, die störten mich.<sup>225</sup>

Lind bedient sich in seinem Text mehrerer Masken, so unter anderem der des Jan Gerrit Overbeek. Dieser junge Holländer ist von schelmischen Attitüden geprägt und sein schlaues Verhalten ermöglicht es ihm, vollkommen unbemerkt überleben zu können.

Ab dem Zeitpunkt, als das Ich auf dem Kahn anheuert, liest sich der Text wie eine richtige Schelmengeschichte, obwohl auch zu früheren Zeitpunkten Ansätze zu erkennen sind. Während viele andere Juden sterben, nimmt der Junge sein Leben selbst in die Hand.

Die Schelmenperspektive kann als Mittel dafür angesehen werden, dass sie eine neue Sichtweise auf den Nationalsozialismus bietet, außerdem wird wiederum Distanz geschaffen, die zum Erzählen der schrecklichen Ereignisse unabdingbar ist.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass aus der Haltung der Schelmenfigur Komik hervorgeht und dass durch diese Komik die Demaskierung von Autoritäten möglich

---

<sup>224</sup> Vgl.: Erhart-Wandschneider 1994, S. 24.

<sup>225</sup> Selbstporträt, S. 61.

wird.<sup>226</sup> Satirische Entlarvung, groteske Verzerrung und freies Spiel des Humors sind nur einige Möglichkeiten des Schelmenromans.

## 16.5. Frage der Identität

Mit der Frage nach der Perspektive geht auch die Frage nach der Identität einher. Zur Frage der Identitätskonstrukte in Linds autobiographischen Texten liegt bereits eine Studie von Joanna Wolf<sup>227</sup> vor. Sie beschäftigt sich unter anderem mit den verschiedenen Formen der Identität, die auch für diese Arbeit von Bedeutung sind, da sie nicht zuletzt Aufschlüsse über die Art und Weise der Darstellung der Shoah liefern.

Der Protagonist vollzieht im Textverlauf mehrere Identitätswechsel. Die Spannbreite reicht vom Bewusstsein der eigenen jüdischen Identität bis hin zum Zionismus, vom Hass auf Orthodoxe bis zum jüdischen Selbsthass.

Nach Schmidt-Dengler herrscht durch die vielen verschiedenen Rollen, in die das Ich schlüpfen muss, eine „*Identitätsunsicherheit*“<sup>228</sup> in Linds autobiographischen Texten vor.

Dahingehend kann der Text kann als Rollenprosa beschrieben werden. Dieses Schlüpfen in verschiedene Rollen und Identitäten ist nötig, um den Krieg zu überleben, da man als Jude zu Zeiten der Shoah verdammt und quasi zum Sterben geboren war. Das Wechseln der Identität kann jedoch auch als Strategie angesehen werden, um sich persönlich so weit als möglich von den schrecklichen Ereignissen abzugrenzen und sie so erfahrbar und vor allem erzählbar zu machen.

Es herrscht nicht immer eine klare Trennung zwischen dem wahren autobiographischen Ich und seinen verschiedenen Rollen und Masken. Der Text beschreibt auch die bewusst angenommenen Identitäten so, als hätten sie denselben Aussagewert über die Person.<sup>229</sup> Das kann aus dem Ziel heraus verstanden werden, die Unsicherheit des autobiographischen Ichs betreffend seiner eigenen Identität zu zeigen.

Nach Wolf geht die Frage der Identität auch mit der Einbettung des Ichs in historische Kontexte einher. Die eigene Identität und deren Vernetzung mit einer kollektiven

---

<sup>226</sup> Vgl.: Erhart-Wandschneider 1995, S. 78f.

<sup>227</sup> Wolf, Joanna: Identitätskonstrukte in autobiografischen Texten und in Selbstporträts von Jakov Lind. Diss. Univ. Wien, 2010.

<sup>228</sup> Vgl.: Schmidt-Dengler, Wendelin: Jakov Lind zum Siebzigsten. In: wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, 1997, Vol. 107, S. 96.

<sup>229</sup> Vgl.: Wolf 2010, S. 91.

Vergangenheit spielen dabei eine wichtige Rolle. Das Ich in der Autobiographie ist sich seiner eigenen Geschichtlichkeit bewusst, so auch Lind als Zeitzeuge.<sup>230</sup>

Diese Beziehung zwischen dem Ich und der historischen Erfahrung ist für diese Arbeit von zentraler Bedeutung. Wichtig ist, wie bereits mehrfach unterstrichen, nicht die Suche nach historischer Authentizität, sondern die Art und Weise, wie Geschichte im Text dargestellt wird.

### **16.5.1. Jude, Zionist, Antisemit, Intellektueller...**

Die frühe Phase der Identitätsfindung des Ichs im Text ist geprägt von großen Unsicherheiten und oftmaligen Wechseln der Selbstwahrnehmung und damit auch der Identität. Dies ist nicht zuletzt auf die bereits präsente gesellschaftliche Außenseiterstellung der Juden zurückzuführen.

Der Protagonist hat schon zu Anfang des Textes, in seinen Kinderjahren, Probleme, seine Identität zu finden. Er begreift sich als Antisemit, Antichrist, Intellektueller, Zionist etc. Der Junge wird als sehr aufgeweckt und intellektuell sehr frühreif beschrieben. Jedenfalls nimmt er sich und die Gesellschaft um ihn herum sehr kritisch wahr. *„Ich übte an beinahe allem Kritik, so gut wie nichts fand ich richtig.“*<sup>231</sup> Diese Einstellung macht es ihm nicht immer leicht, Freunde zu finden, und unterstützt seine Außenseiterrolle.

Das Thema der Religion, vor allem der jüdischen, nimmt zu Anfang des Textes einen relativ breiten Raum ein. Die Schilderung des Vaters als assimiliertem Juden ist nur ein Teil davon. Es wird auch vor allem die gesellschaftliche Hierarchie beschrieben, in der die Juden ganz unten angesiedelt sind.

Seine äußerst kritische Haltung mündet nicht selten in einen Rundumschlag gegen alles und jeden. Nichts und niemand bleibt von seiner Kritik verschont, auch nicht die Juden. Er vergleicht orthodoxe Juden in ihrem besserwisserischen Gehabe und ihrem Glauben an die eigene Überlegenheit gegenüber Ungläubigen sogar mit den Deutschen und so auch mit den Nazis. *„Zwischen Deutschen und orthodoxen Juden, zwischen Intoleranz und engstirniger Rassenidiotie war schwer zu wählen.“*<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Vgl.: Ebda, S. 68.

<sup>231</sup> Selbstporträt S. 46.

<sup>232</sup> Ebda, S. 65.

Auch im weiteren Verlauf, zu Beginn des zweiten Kapitels ist das Ich zwischen mehreren Ideologien hin- und hergerissen. Seine ambivalente Identität wird im Text anschaulich verdeutlicht:

Als Sozialist verabscheute ich die Bourgeoisie, als Individualist war es mir unangenehm, mein Zimmer mit jemandem teilen zu müssen, als Zionist hoffte ich, daß diese Episode nicht zu lange dauern würde, als Ausländer verstand ich zwar die Sprache, aber nicht den Humor [...].<sup>233</sup>

Diese ambivalente Einstellung zur eigenen Identität ist nicht rein auf das Lebensalter des Ich zurückzuführen, sondern ist auch durch die vielen Orts- und Umgebungswechsel begünstigt. Der Junge ist sehr früh auf sich alleine gestellt.

Das Schreiben ist und bleibt sehr wichtig für ihn, denn in Holland kann er sich niemandem so richtig anvertrauen.

Zunächst von materiellen Sorgen losgelöst kann das Ich viel philosophieren und nachdenken und bemerkt so kaum den Einmarsch der Deutschen im Mai 1940. Ab diesem Zeitpunkt werden weitere Identitätswandlungen und –Brüche begünstigt, wie in den folgenden Unterkapiteln dargestellt wird.

### ***16.5.2. Hass auf die Juden***

Besonders augenscheinlich und für den Leser vielleicht zunächst ungewohnt ist jedoch der Hass auf das eigene Volk, nämlich die Juden. Dieser Hass entflammt erst so richtig, als die Shoah ihren Lauf nimmt und immer mehr Juden zuerst diskriminiert, zusammengetrieben und schließlich deportiert werden. Auch die Lebenssituation des Ichs wird zunehmend schlechter, Hunger und Verfolgung werfen ihre Schatten auf das Leben des Jungen. In dieser Situation beginnt es plötzlich, heftige Aversionen gegen das jüdische Volk zu entwickeln. „[...] und eines Tages ereignete sich etwas Sonderbares, Schreckliches, Unerträgliches. Ich fing an die Juden zu hassen.“<sup>234</sup> Der Junge hatte sich schon zuvor kritisch über die Juden und vor allem die jüdische Religion geäußert, von Hass war aber bislang noch nicht die Rede. Doch damit nicht genug, der Hass verwandelt sich sogar in Schadenfreude und Genugtuung am Tod der Juden.

---

<sup>233</sup> Ebda, S. 54.

<sup>234</sup> Ebda, S. 68.

Ich haßte die Juden, weil ich den Anblick des Todes nicht ertrug. Jeder einzelne war zum Sterben bestimmt. Mit solchen Menschen wollte ich nichts zu tun haben. Schadenfroh und mit gewissem Vergnügen sah ich zu, wie sie auf Lastwagen kletterten [...].<sup>235</sup>

Dieser Hass, der kein Mitgefühl zulässt, wirkt nicht durchgehend glaubwürdig. Das Ich schreibt selbst, dass ihm der Anblick des allgegenwärtigen Todes schwer zu schaffen macht. Diese Tatsache wird zwar erwähnt, aber sogleich durch die Schadenfreude ersetzt. Der Text bricht also nicht mit Stil und Ton, die bis zu dieser Stelle vorherrschten. So radikal die Figur in ihren Ansichten gezeichnet sein mag, so naheliegend ist jedoch die Annahme, dass auch dies weitestgehend der äußeren Fassade dient, die eigene Angst unterdrücken soll und so dem nackten Überleben geschuldet ist.

Der Hass auf die Juden dient also einem Zweck und entstammt keinem tiefsitzenden Antisemitismus. Was das autobiographische Ich wirklich hasst, ist die Passivität der Juden als Kollektiv, das kampflose Akzeptieren der Opferrolle. Nach ihm steigen sie ohne Aufbegehren brav in Züge und auf Lastwägen. Kurz vor der letzten großen Razzia flammt der Hass noch einmal sehr stark auf, weil die Leute, ganz ruhig und still sitzend wie an einem normalen Samstagnachmittag darauf warten, abgeholt zu werden.

Was das Ich sehr wohl bedrückt, ist das Schicksal von Freunden, die in Konzentrationslager deportiert werden. Es hasst also nicht das Individuum, sondern die Juden als Kollektiv. Dieser Hass existiert nicht ohne jeglichen Grund. Vermutlich wird er dazu gebraucht, um die schrecklichen Erlebnisse überhaupt verarbeiten zu können. Er kann auch als Katalysator für den Mut angesehen werden, den es braucht, die Situation selbst in die Hand zu nehmen und unter falscher Identität zu überleben. *„Wenn ich dieses Unglück überleben will, muß ich lernen so zu fühlen wie die übrige Welt [...] Ich mußte hassen, weil ich leben wollte. Ich ziehe vor, unter den Atmenden zu bleiben.“*<sup>236</sup>

Er hasst also weder aus wirklicher Überzeugung noch aus Spaß, sondern weil es um nichts Geringeres als das eigene Leben geht. Nach Reich-Ranicki ähnelt der durch Identitätsbrüche geprägte Kampf ums Überleben des Jungen an ein „Indianerspiel“<sup>237</sup>. Dieses Spiel ist jedoch die einzige Möglichkeit ohne größeren Schaden am Leben zu bleiben.

---

<sup>235</sup> Ebda, S. 69.

<sup>236</sup> Ebda, S. 71.

<sup>237</sup> Reich-Ranicki 1970.

Auch Strickhausen weist darauf hin, dass der Selbsthass durch die „*Verinnerlichung der äußeren Stigmatisierung*“<sup>238</sup> bedingt ist. Dieser Hass ist die Energiequelle, aus der der Junge schöpfen muss, wenn er überleben will.

Trotz alledem mag der Hass eines Juden auf die Juden für den Leser zunächst untypisch erscheinen. Der Text bricht mit dem Erwartungshorizont des Lesers, der im Bericht eines Überlebenden vielmehr einen neutralen Chronisten oder ein betroffenes Opfer erwarten würde. Somit rechnet der Leser viel mehr mit einem Hass auf die Verfolger, der sich im Verlauf des Textes auch noch herausbildet.

Der Hass auf die Juden nimmt mit dem Identitätswechsel zu Jan Gerrit Overbeek, der im nachfolgenden Unterkapitel genauer beschrieben wird, stark ab. Das Ich bereut nunmehr seine kalte Einstellung den Juden gegenüber.

Somit steht dieser Identitätswechsel mit dem Hass auf die Juden in Zusammenhang, da er diesen nicht nur abschwächt, sondern allmählich durch den Hass auf Deutschland und die Deutschen ersetzt.

*„Da ich nun aber Jan Gerrit Overbeek hieß und Holländer war, war ich auch weniger Antisemit. [...] Ich mußte jetzt einen gewöhnlichen holländischen Jungen spielen, der nicht haßt, sondern sich neutral verhält [...].“*<sup>239</sup>

### **16.5.3. Jan Gerrit Overbeek**

Der wohl augenscheinlichste Identitätswechsel ist der vom jüdischen Flüchtling zum jungen holländischen Arbeiter Jan Gerrit Overbeek. Dieser Wechsel der Identität ist für den Handlungsverlauf nicht nur deshalb wichtig, weil er dem Protagonisten das Weiterleben ermöglicht, er bringt auch noch verschiedene, neue Sichtweisen auf die Geschehnisse rund um die Hauptperson mit sich. Daher werden diese Identität und dieser Identitätswechsel auch genauer betrachtet, weil sie zur Erkenntnis beitragen, wie die Shoah dargestellt wird.

Der Fokus liegt zunächst trotzdem auf der Chance zu überleben. So wird der Ziehvater der Schwester, der die falschen Papiere besorgt hat, als „*Geburtshelfer*“<sup>240</sup> und die neue Identität als „*neues Leben*“<sup>241</sup> bezeichnet.

---

<sup>238</sup> Strickhausen 1999, S. 291.

<sup>239</sup> Selbstporträt, S. 90f.

<sup>240</sup> Ebda, S. 89.

<sup>241</sup> Ebda, S. 89.

Schon zuvor musste der Protagonist in verschiedene Rollen schlüpfen. Beispielsweise nach der letzten großen Razzia, die er versteckt überdauert hat. Er konnte das Getto nur verlassen, weil er wie ein junger Nazi aussah.

Der Identitätswechsel zu Jan Gerrit Overbeek ist ein langfristigerer und vollzieht sich zunächst jedoch nur auf dem Papier, nicht aber äußerlich. So übt der Protagonist im Spiegel einen neuen, nach ihm nicht-jüdischen Blick. „*Ich mußte mich munter und gleichmütig geben, locker und kühl, als einer der ihren, nicht der unseren.*“<sup>242</sup> Der Identitätswechsel muss also auf mehreren Ebenen vollzogen werden, um glaubhaft zu wirken. Das wird im Text sehr deutlich gemacht und nicht zuletzt durch den großen Raum, der dafür genutzt wird, verdeutlicht.

Trotzdem ist sich das Ich bewusst, dass es nun eine Verkleidung angelegt und sich quasi die Maske eines anderen aufgesetzt hat. Nach Wolf handelt es sich dabei um eine bewusste und situationsbedingte Verwandlung, die einem bestimmten Zweck dient und nach dessen Erfüllung auch wieder abgelegt wird. Der Verkleidete ist sich sehr wohl dessen bewusst, dass er nicht wirklich die Identität eines anderen angenommen hat und kennt daher noch sein wahres Ich, das ihn aus dem Spiegel anstarrt.<sup>243</sup> Der Zweck der Verkleidung ist zunächst die Notwendigkeit zu überleben. Auf diesen Umstand weist auch Strickhausen hin, wenn sie schreibt, dass sich das Ich für „*die dreisteste, unerwartetste und dadurch vielleicht sicherste Form des Lebens in der Illegalität*“<sup>244</sup> entscheidet.

Die Identitätswechsel gehen mit einer gewissen Fremdheit einher. Stets wird das neue Selbstverständnis in Gegensatz zu den anderen gezeichnet.<sup>245</sup> Schon als Kind hatte sich das Ich, nicht zuletzt durch die Zugehörigkeit zum Judentum und dem Stets-anders-Denken-als-die-anderen, fremd gefühlt.

Die Tatsache, auf dem Papier Holländer zu sein, gibt dem Ich erstmals die Möglichkeit sich frei zu fühlen. Zumindest ist ihm das freie-Herumlaufen nun gestattet und es müssen keine besonderen Regeln mehr eingehalten werden. Als Overbeek ist es nicht nur kein Jude mehr, es ist auch für den Arbeitseinsatz, den Ausländer oftmals für das Deutsche Reich verrichten mussten, zu jung. „*Als Jan Gerrit Overbeek fühlte ich mich zum erstenmal sicher. Es ist Wahnsinn, frei herumzulaufen, wenn man eigentlich im Lager sitzen soll.*“<sup>246</sup>

Der Junge ist nun nicht nur sicher, sondern so gut wie unsichtbar. Er entspricht nicht dem Typ des spionierenden Ausländers, der von den Nationalsozialisten gefürchtet und somit gesucht

---

<sup>242</sup> Selbstporträt S. 91.

<sup>243</sup> Vgl.: Wolf 2010, S. 97.

<sup>244</sup> Strickhausen 1999, S. 288.

<sup>245</sup> Vgl.: Wolf, 2010, S. 98f.

<sup>246</sup> Selbstporträt, S. 92.

wird. Wie der spätere Textverlauf zeigen wird, ist jedoch auch die Sicherheit Holländer zu sein nur eine vorläufige.

Ab diesem Identitätswechsel kommen noch einmal Charakteristika einer Schelmengeschichte zum Tragen. Ab dem Einmarsch der Deutschen in Holland beginnt das „Abenteuer“, der Junge nimmt von nun an sein Schicksal selbst in die Hand. Der Identitätswechsel verleiht dem Jungen zuvor unbekannte Kraft und die Macht, über sich selbst zu bestimmen.

Diese neue Freiheit hat jedoch ihren Preis. Sicherheit und ein selbstbestimmtes Leben gibt es zunächst nur für den Bruch mit der eigenen Identität und einen schrittweisen und zeitweiligen Verlust derselben.

Die Identität des Jan Gerrit Overbeek ist in gewisser Weise nur eine Pseudoidentität, gerade deshalb, weil sie gut geplant und gespielt werden muss. Wie schon erwähnt, ist sich das Ich dessen bewusst, dass es vorübergehend in eine fremde Rolle schlüpfen muss, während ihm das eigene Ich immer noch aus dem Spiegel entgegenblickt. In diesem Sinne hat das Ich beide Identitäten in sich vereint, die von Jan Gerrit Overbeek und JL.

Es ist also große Vorsicht geboten, um nicht unnötig aufzufallen, da das fatale Folgen nach sich ziehen könnte. Das Ich muss sich im Spielen seiner Rolle beispielsweise dahingehend einschränken, dass es nicht schreiben darf. „*Jetzt war es gefährlich zu schreiben. Holländische Arbeiter schreiben nicht.*“<sup>247</sup> Das Schreiben ist aber für die Ausbildung seiner wahren Identität von großer Bedeutung; so verliert das Ich sich nicht vollkommen. Wiederum wird der Identitätsverlust, der als Preis des Überlebens gezahlt werden muss, sehr deutlich. Oberlechner geht sogar so weit, die Identität des Jan Gerrit Overbeek als „*Überlebensidentität*“<sup>248</sup> zu beschreiben.

Will die Rolle glaubhaft gespielt werden, darf niemand den gebildeten jungen Mann hinter dem einfachen Arbeiter erkennen. So gesehen ist das Ich zwar frei im räumlichen Sinne, weil es gehen kann, wohin es will, der Geist ist jedoch nicht wirklich frei.

Jan Overbeek ist ein Gespenst, ein Schatten, ein bedrucktes Stück Karton samt Fingerabdruck und Unterschrift. Leib und Seele dieses Overbeek wandeln in Westerbork zwischen häßlichen Menschen und ihren schreienden Kindern und warten auf den Abruf zur Guillotine.<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> Ebda, S. 99.

<sup>248</sup> Oberlechner, Manfred: „Das gelobte Land ist anderswo“: Jakov Lind in den Niederlanden. In: Österreichische Satire (1933-2000). Exil – Remigration – Assimilation. Hrsg. von Jeanne Benay, Alfred Pfabigan und Anne Saint Sauveur. Bern: Lang, 2003 (=Convergences; 29), S. 415.

<sup>249</sup> Selbstporträt S. 99.

Doch der Identitätswechsel zu Jan Gerrit Overbeek ist keinesfalls der letzte, den das autobiographische Ich durchmachen muss. Nach dem Krieg gibt er sich als der Palästinenser Chaklan aus. Der Krieg hat seine Persönlichkeit nicht nur durch die oftmaligen Identitätsbrüche geschwächt, auch menschliches Verhalten und Mitgefühl sind dem Jungen in dieser schrecklichen Zeit scheinbar abhandengekommen. Die aufgrund von Rachegefühlen unterlassene Hilfeleistung für einen SS-Mann ist beispielsweise nicht so einfach beiseitezuschieben. Auch spielen Schuldgefühle beim Anblick von KZ-Insassen eine große Rolle für die nach wie vor vorherrschende Identitätsunsicherheit.

Es geht mir nicht gut, ich habe Schwierigkeiten mit meiner Identität. Oh, ich weiß, wer ich bin, daran liegt es nicht. Ich möchte nur nicht sein, wer ich bin. Es ist sinnlos, Jan Overbeek zu sein. (Wer weiß, man hält mich vielleicht für einen Kollaborateur; schließlich habe ich die letzten Wochen nicht in Bergen-Belsen zugebracht, sondern im Hotel Vier Jahreszeiten). Aber falls das niemand denken sollte (und dagegen wäre ich völlig hilflos), kann ich mit Jan Overbeek immer noch nichts anfangen. Und mit J.L. auch nicht.<sup>250</sup>

In „Nahaufnahme“, dem zweiten autobiographischen Band, setzt sich Lind mit der Zeit nach der Rückkehr aus Israel auseinander. Dieser Text gewährt dem Leser Einblick in die Psyche des Autors.

## 16.6. Stil, Erzählweise

Dieses Kapitel soll wiederum die kurze und komprimierte Zusammenfassung der in den Kapiteln zuvor gesammelten Erkenntnisse darstellen.

Wie schon erwähnt, ist Linds Stil lakonisch, lapidar und mitunter zynisch. Diese Erzählweisen machen es möglich, die schrecklichen Ereignisse und Erlebnisse erzählbar zu machen, und ermöglichen dem Autor eine gewisse Distanz zum Erlebten.

Zu Beginn des Textes schreibt Lind zwar, dass Angst der „Grundstoff seines Lebens gewesen ist“, er möchte mit diesen Zeilen jedoch kein Mitleid erregen. Der Stil des „Selbstporträts“ ist jedoch vollkommen gegensätzlich, er herrschen eine prinzipielle optimistische Weltsicht und ein gut gelaunter Ton vor. „Daß ich zur Zeit der Nazis als Jude gelebt habe, erscheint angesichts der atomaren Katastrophe, die jeden Tag über uns hereinbrechen kann, als kleines Mißgeschick.“ Nach Brecheisein herrscht eine vollkommene Abwehr der leidenden Passivität

---

<sup>250</sup> Ebda, S. 121.

vor.<sup>251</sup> Analog mit Brecheisen kann auch von einem permanenten Understatement die Rede sein. „*Jude sein war allerdings auch nicht immer lustig.*“<sup>252</sup> In diesem Sinne wird auch ganz beiläufig davon gesprochen, dass massenhaft Kriegsgefangene die Gleise in Deutschland reparieren. Das alles lässt jedoch kein Pathos oder Mitgefühl zu. Es gibt nichts Rührseliges an dem Buch, obwohl die Geschichte an sich sehr wohl rührselig wäre. Das hat unter anderem mit der ironisch-distanzierten und manchmal satirisch-grotesken Betrachtungsweise zu tun. Nach Oberlechner lässt das Weglassen von Pathos und zu detailreichen Ausführungen oder Rechtfertigungen den Blick frei für das Wesentliche.<sup>253</sup>

Der besondere Stil des Textes kommt vor allem durch die Perspektive zum Tragen. Die Überlebensgeschichte wird entgegen vieler Erwartungen nicht aus der Sicht des leidenden Opfers präsentiert, was den Text von vielen anderen Überlebensgeschichten unterscheidet.

Nach Reich-Ranicki ist der Text „*erschütternd und komisch zugleich*“<sup>254</sup>, außerdem müsse Lind nicht umständlich beschreiben, sondern seine „*Kunst besteht darin, unkommentiert mitgeteilte (nicht etwa geschilderte) Fakten und Vorgänge sprechen zu lassen.*“<sup>255</sup>

## 17. „Landschaft in Beton“

Linds erster Roman erschien 1963 und wurde von der Literaturkritik durchwegs negativ aufgenommen, oftmals sogar total verrissen. So etwa in einer im *Spiegel* erschienen Rezension Hans Magnus Enzensbergers<sup>256</sup> aus dem Umfeld der Gruppe 47.

### 17.1. Inhalt

Der Unteroffizier Gauthier Bachmann wird nach der Schlacht bei Woroschenko in Russland, die er als einziger seines Regimentes überlebt hat, für geisteskrank erklärt. Verzweifelt flieht er aus dem Lazarett, zu groß ist die Angst aufgrund des ärztlichen Attestes abgemustert zu werden. So bricht er auf eigene Faust auf und will verzweifelt Anschluss an ein neues

---

<sup>251</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 40.

<sup>252</sup> Selbstporträt, S. 23.

<sup>253</sup> Oberlechner 2003, S. 417.

<sup>254</sup> Reich-Ranicki 1970.

<sup>255</sup> Ebda.

<sup>256</sup> Vgl. dazu: Enzensberger, Hans Magnus: Landschaft in Beton. In: Der Spiegel, 8.5.1963.

Regiment finden. Zur Not möchte sich der Soldat in eine Einheit einschmuggeln, da für ihn das Zivilleben in Zeiten des Krieges keine Option darstellt. Auf seiner Odyssee versucht er verzweifelt zu zeigen, dass er bei geistiger Gesundheit und mehr als fähig ist, wieder in den Krieg zu ziehen. Dabei geht er über Leichen, nur um am Ende zu erfahren, dass seine Entlassung auf einem Irrtum beruhte.

## 17.2. Realistische Darstellung

So sehr die Rezensionen zum Roman den Fokus auf das Groteske, Brutale und Geschmacklose legen, so sehr spielt jedoch auch eine durchaus realistische Darstellungsweise eine Rolle für die Darstellung des Zweiten Weltkrieges. Wiederum wird der historische Kontext nicht wahrgenommen oder bewusst zurückgedrängt.

Es ist sehr eindeutig vom Krieg und seinem Alltag die Rede, weshalb man nicht von einer latenten, sondern einer sehr expliziten Bezugnahme sprechen kann. „Landschaft in Beton“ hat eher den Zweiten Weltkrieg an sich zum Thema, die Shoah wird aber auch im Text erwähnt und beschrieben.

So werden etwa Verbrechen im Krieg und die alltäglichen Gräueltaten nicht verschwiegen, sondern, im Gegenteil, sehr realistisch geschildert. Bachmann spricht beispielsweise von der massenhaften Erschießung von Kriegsgefangenen, als wäre es die alltäglichste Sache der Welt und gehöre so selbstverständlich dazu wie der allmorgendliche Kaffee.

Herr Leutnant, mir fällt da eben Kriov ein. Mit Maschinengewehren haben wir bei Kirov an einem Sonntagmorgen zweitausend, ich wiederhole, zweitausend russische Kriegsgefangene umgelegt. Aber ich gebe zu, es war eher langweilig als abscheulich.<sup>257</sup>

Über die Einstellung des Protagonisten zu solchen Gräueltaten soll im Unterkapitel über Sentimentalität und Brutalität noch genauer eingegangen werden.

Im Text werden jedoch nicht nur außerordentlich grausame Erlebnisse dargestellt, auch der als normal geltende Soldatenalltag wird thematisiert.

[...] ich, Gauthier Bachmann, der drei Jahre lang nichts als tagtägliches Soldatenhandwerk trieb. Nichts, gar nichts Besonderes getan. Ein paar Dörfer

---

<sup>257</sup> Lind, Jakob: Landschaft in Beton. Wien: Zsolnay 1997, S. 78.

abgefackelt, im Nahkampf ein paar Russen erstochen, diese Art Dinge waren doch gang und gäbe.<sup>258</sup>

Der nüchterne, lapidare Ton, in dem von solchen Ereignissen die Rede ist, verdeutlicht, wie wenig die Kategorien richtig, falsch oder moralisch im Krieg zählen.

Gleich wie in „Seele aus Holz“ werden auch in diesem Text die Täter sehr real gezeichnet. Sie sind wider Erwarten keine konstruierten Ungeheuer, sondern werden in ihrem täglichen Leben als durchaus sensibel und bürgerlich beschrieben. So etwa Leutnant Hupfenkar, der den Krieg als „*abscheulich*“<sup>259</sup> beschreibt. Er geht sogar so weit zu sagen, dass man im Krieg „*mitunter die eigene Natur vergewaltigen*“<sup>260</sup> muss.

### 17.3. Grotteske Darstellung

Auch in seinem ersten Roman verlässt sich Lind nicht ausschließlich auf eine realistische Darstellung von Krieg und Shoah. Wiederum kommen Grotteske und Ironie zum Einsatz. Der Erwartungshorizont des Lesers wird wiederum an vielen Stellen im Text durchbrochen. Das Stilmittel der Grotteske dient in diesem Text vorrangig dazu, den Wahnsinn in den gesellschaftlichen Strukturen aufzuzeigen.

Als grotesk werden vor allem die Figuren im Text, allen voran der Protagonist Gauthier Bachmann, beschrieben. Er gleicht einem Riesen, sein Intellekt könnte schärfer sein und seine durchaus bürgerlichen Einstellungen und guten Manieren wollen nicht so recht zum Bild des Soldaten passen, der auf Befehl Gräueltaten begeht und dabei noch gähnt. Auf den komplex gezeichneten Charakter des Protagonisten soll in Kapitel vier noch genauer eingegangen werden.

Allein seine Erscheinung ist jedoch schon mehr als grotesk. Er wird als „*schwer und formlos*“<sup>261</sup> mit „*große[n] gelbe[n] Zähne[n]*“<sup>262</sup> in den Text eingeführt. Außerdem wird der Soldat mehr tierisch als menschlich beschrieben, er ist quasi ein Hybrid zwischen Mensch und Pferd. Auf den Bezug zum Tier geht er im Text sogar selbst explizit ein, wenn er sagt: „*Der Krieg macht Schweine aus uns. Pater noster. Aber keiner ist verantwortlich.*“<sup>263</sup>

---

<sup>258</sup> Ebda, S. 77.

<sup>259</sup> Ebda, S. 74.

<sup>260</sup> Ebda, S. 74.

<sup>261</sup> Ebda, S. 9.

<sup>262</sup> Ebda, S. 10.

<sup>263</sup> Ebda, S. 32.

Doch nicht nur seine Physis ist grotesk, sondern auch seine Einstellung zum Krieg bricht mit jedem Erwartungshorizont. Nachdem er viele schreckliche Schlachten und einige Kriegsverbrechen hinter sich hat, freut er sich nicht über die drohende Abmusterung, sondern hat direkt Panik davor. Er möchte um jeden Preis seine Pflicht in Zeiten des Krieges erfüllen und das kann nach ihm nur an der Front kämpfend geschehen.

Wo es Felder gibt, muß es auch Menschen geben, und wo es Menschen gibt, können Kasernen nicht fern sein. Der Gedanke an die Kasernen mit munteren, strammen Soldaten verzog ihm den Mund zu einem Lächeln.<sup>264</sup>

Der erste Satz des Zitates entbehrt nicht einer gewissen Ironie und drückt Linds Bestreben aus, die Welt mitsamt ihrem Irrsinn, der als normal angesehen wird, zu porträtieren. Noch verstörender für den Leser mag die fanatische Motivation Bachmanns sein, der um jeden Preis zurück an die Front will und für den Krieg nicht nur seine Pflicht sondern sein Lebensinhalt zu sein scheint. Im Dialog mit dem Deserteur Schnotz, dessen Motive dem Leser eindeutig einleuchtender erscheinen, gibt Bachmann an, ohne den Krieg gar nicht Leben zu können. *„Ich muss wieder Soldat sein, sonst geh‘ ich vor die Hunde. Hast du das nicht gewusst?“*<sup>265</sup>

Die ungläubige Frage am Ende macht deutlich, dass es für Bachmann nur diese Sichtweise gibt und dass er das Verhalten Schnotz‘ als irrsinnig wahrnimmt. Überhaupt ist an vielen Stellen nicht klar, wer der Verrücktere von beiden ist. Schnotz, der vollkommen verwildert und auch einem Tier gleich als Deserteur abseits der Front lebt, oder der plumpe Bachmann, der sich ohne den Krieg nicht menschlich fühlt. Obwohl Schnotz äußerlich noch viel grotesker beschrieben wird, geht der Vergleich doch zu seinen Gunsten aus. Jedenfalls bringt den Lind den Leser so dazu, über Kategorien wie normal und abnormal zu reflektieren. In Zeiten des Krieges, wo alle Maximen neu gemischt werden, ist das von großer Bedeutung.

Die Grenzen zwischen der Realität vor dem Holocaust und der Realität danach werden nicht zuletzt durch die groteske Darstellung evident. Wie kann in einer Welt, in der der Wahnsinn zur Normalität geworden ist, länger von richtig und falsch die Rede sein? Der Krieg macht die zuvor gültigen Wertvorstellungen nichtig und mischt gleichsam alle Karten neu. Dahingehend ist die Frage, was nun verrückt und was vollkommen normal ist, eine ungleich schwierigere. Der Text bringt den Leser durch den Bruch mit den allgemein gültigen Maximen und Realitäten dazu, vormals Festgesetztes zu hinterfragen, zumal keine weitere Deutungsweise angeboten wird.

---

<sup>264</sup> Ebda, S. 9.

<sup>265</sup> Ebda, S. 35.

Nicht einmal die Kategorie, was denn nun menschlich oder die Natur des Menschen ist, bleibt unangetastet. Bachmann hat zwischenzeitlich ganz vergessen, dass er ein Mensch ist, denn menschlich fühlt er sich nur beim Fronteinsatz. Auch die Frage danach, was gesund, was krank und was irrsinnig ist, kann nur schwerlich beantwortet werden. Die Realität nach dem Holocaust zeigt, wie schnell das Irrsinnige zum Normalen werden kann. So wird ein Exemplar des *Homo bachmannus*, der ohne mit der Wimper zu zucken, Zivilisten ermordet und den Text über doch vom Grotesken gezeichnet war, am Ende zum Normalfall in der Gesellschaft des Krieges.

Das zeigt, wie Lind eine der Realität entgegengesetzte Einstellung beziehungsweise Wertvorstellung präsentiert. Die dargestellte Welt erscheint als eine verkehrte, die dennoch mehr als real ist.

#### **17.4. Krieg und Natur**

Die Darstellung von Zweitem Weltkrieg und Shoah beschränkt sich nicht nur auf realistische oder groteske Erzählweisen, sondern macht sich auch Naturbilder zu eigen.

Das passiert nicht nur in Bezug auf den Protagonisten Gauthier Bachmann, der nach eigenen Angaben die Natur verabscheut. „*Natur, Landschaft. Es macht mich melancholisch. Krank.*“<sup>266</sup>

Bachmann zum Glück, findet man in Zeiten des Krieges ohnehin selten unzerstörte Natur vor. Dahingehend spiegelt die Zerstörung der Natur und der Landschaft die Zerstörung von Menschen und gesellschaftlichen Strukturen wider.

Nach Seeber beschreibt das Werk „*eine vom Nationalsozialismus unwohnlich gemachte Welt*“<sup>267</sup>. Nicht nur die Natur, sondern auch die Welt, wie sie den Menschen zuvor bekannt war, ist zerstört. Logik und Kausalität haben angesichts des Wahnsinns des Nationalsozialismus und des Krieges jegliche Bedeutung verloren.

Was der Titel vermuten lässt, bestätigt der Protagonist im weiteren Verlauf des Romans. Nicht nur, dass er die Natur nicht leiden kann, sein Ideal ist eine vom Krieg zerbombte Welt. Das wird deutlich, wenn er mit Helga nach einem Fliegerangriff aus dem Luftschutzkeller steigt und die Stadt, die nunmehr in Schutt und Asche liegt, als wunderschön und erstrebenswert befindet.

---

<sup>266</sup> Ebda, S. 77.

<sup>267</sup> Seeber 2003, S. 343.

Nach Brecheisen hat sich die nunmehr völlig zerbombte Stadt den Menschen angepasst. In einer Welt, in der Menschen nichts fühlen dürfen und somit quasi zu Stein erstarren, kann auch die Natur nicht lebendig sein. Die Natur nur im Sinne der Landschaft zu deuten wäre also zu kurz gegriffen, vielmehr ist auch die Natur des Menschen gemeint. In der Welt des Nationalsozialismus dürfen Menschen keine Gefühle haben.<sup>268</sup>

Die Natur erscheint, gerade in Bezug auf den Protagonisten, auch als durchaus bedrohlich. Starke Regenfälle verwandelten das Gebiet um Woroschenko in ein mehrere Meter tiefes Schlammloch, wie Bachmann des Öfteren erwähnt. Die Erde hat somit quasi sein gesamtes Regiment verschluckt und somit dem Tode geweiht.

### **17.5. Der *homo bachmannus* zwischen Sentimentalität und Brutalität**

Der Protagonist Bachmann ist, wie schon im vorherigen Kapitel angeschnitten wurde, komplex gezeichnet. Seine Seele ist nicht durch und durch schwarz, sondern an einigen Textstellen kommt eine ausgeprägte Sentimentalität zum Vorschein.

Er ist, wie später noch ausführlich zu zeigen sein wird, nicht der ungeheuerliche Täter par excellence, sondern er hat durchaus bürgerliche Charakterzüge. So ist er im zivilen Leben mit Leib und Seele Gold- und Silberschmied und verabsäumt es auch nicht, in der gespannten Atmosphäre im Haus der Familie Elshoved das exquisite Silbergeschirr zu beachten. Darüber hinaus ist der Protagonist sehr religiös und hält nicht viel von schlechten Manieren.

Am augenscheinlichsten wird Bachmanns Sentimentalität an seiner Tierliebe vor allem im Vergleich zu seiner stellenweise unglaublichen Brutalität. Tiere sind ihm lieber als Menschen und er hat Mitleid mit ihnen, weil sie sich nicht wehren können. Das wird vor allem in der Antwort auf die Frage von Göritz‘ deutlich, ob er beim Erschießen von Soldaten mithelfen will. Er stimmt sofort zu, weil er ja unbedingt beweisen will, dass er mit Leib und Seele Soldat ist. „*Gerne, Herr Major, ich mache mit, Hochverräter und Deserteure sind in Ordnung. Hasen- und Rebhuhnjagd liegt mir offengestanden nicht. Die armen Viecher.*“<sup>269</sup>

Ein Menschenleben scheint für ihn also weniger zu zählen als das eines Tieres, insbesondere wenn es sich um Deserteure handelt, die nach ihm den Status des Menschlichen verspielt haben.

---

<sup>268</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 63f.

<sup>269</sup> Landschaft in Beton, S. 50.

Bachmann ist also traditionsbewusst, beruflich anständig und tierlieb, aber sein Verhalten kann schnell in bestialische Grausamkeit umschlagen, wenn er beispielsweise auf Befehl und ohne mit der Wimper zu zucken oder die Sache zu hinterfragen die gesamte Familie Elshoved niederschießt. Der Widerspruch in Bachmanns Persönlichkeit wird vor allem deutlich, wenn man sich eine weiter zurückliegende Textstelle in Erinnerung ruft, in der Bachmann nicht fähig ist, eine Gans zu schlachten.

Dieser Zwiespalt in der Person Bachmanns hat die ambivalente Darstellung des Themas Soldat zur Folge. In der Vorstellung der meisten Leser sind Soldaten der Wehrmacht durchwegs grausam. Lind zeigt, dass selbst Mörder im zivilen Leben durchaus menschliche Züge aufweisen, wie in Kapitel fünf noch genauer ausgeführt wird.

Vor allem im Gegensatz zu seinen Vorgesetzten wirkt Bachmann oft um einiges grausamer. Major von Göritz hat Mitleid mit Deserteuren, ganz im Gegenteil zum Protagonisten. Dieser scheint darüber hinaus viel kriegsbegeisterter zu sein. Die Vorgesetzten werden im Text entweder als homosexuell oder völlig frei von einer Kriegsideologie im Sinne des Nationalsozialismus gezeichnet.

Nach Strickhausen ist Gauthier Bachmann ein komplex gezeichneter Massenmörder; auffällig ist aber, dass auch er als Opfer gezeichnet wird *„He is portrayed as a victim himself of modern social forces which cause the individual to surrender his reasoning power and his conscience to the ubiquitous demands of the collective.“*<sup>270</sup>

Hier wird auch die Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv deutlich. In Zeiten des Krieges zählt es nicht, Mensch zu sein. Der Krieg regiert gleichsam das Individuum, der Dienst für das Kollektiv des Vaterlandes und die Aufopferung des Individuums für das Deutsche Reich standen an erster Stelle.

## **17.6. Frage nach der Schuld oder Täter und Opfer**

Wie bereits mehrfach erwähnt, zieht sich die Frage nach der Schuld wie ein roter Faden durch Linds Werk. Auch in „Landschaft in Beton“ wird die Frage nach der Schuld in Zeiten des Krieges aufgeworfen.

Wie zuvor gezeigt wurde, macht es dem Protagonisten scheinbar nicht viel aus, auf Kommando unschuldige Zivilisten zu ermorden. So löscht er auf Kommando eine ganze Familie aus, ohne mit der Wimper zu zucken. Auch das Erschießen von Kriegsgefangenen

---

<sup>270</sup> Strickhausen 2001, S. 66.

verfolgt ihn nachts keineswegs in seinen Träumen. Mit der zunehmenden Desorientierung des Protagonisten setzt jedoch ein Umdenkprozess ein. Als er merkt, dass der gerissene Halftan ihn manipuliert und gleichsam für die Drecksarbeit engagiert hat, stellt er sich die Frage, nach seiner Schuld am Tod der Opfer. Es beginnt zunehmend an ihm zu nagen, dass er die Familie einfach auf Befehl erschossen hat. So sehr Bachmann als Täter gezeichnet ist, so sehr ist er jedoch auch ein Opfer, das von der Obrigkeit manipuliert und instrumentalisiert wird. Er ist gleichsam ein Spielball der Mächtigen in Zeiten des Krieges. Sein ganzes Leben und das Urteil über seinen Gesundheitszustand hängen von deren Entscheidungen ab.

Besonders zentral scheint die Frage zu sein, ob man von Schuld des Einzelnen sprechen kann, wenn dieser nach Befehl gehandelt hat. Bachmann jedenfalls hat keine Sekunde gezögert und hält trotz zunehmender Gewissensbisse an der Tatsache fest, dass ihn als Befehlsausführer keine Schuld trifft. Der Aspekt der Täterpsychologie ist dahingehend von großer Bedeutung. Bachmann ist eine komplex gezeichnete Figur, er ist weder Teufel noch Heiliger. Das zeigt, wie wichtig die Schuldfrage nach Ende des Krieges für den Autor war.

Brecheisen, die in ihrer Analyse unter anderem mit dem Stichwort *Banalität des Bösen*<sup>271</sup> operiert, setzt sich auch ausgiebig mit den Tätern, Opfern und Schuldigen auseinander. Auch sie sieht Bachmann nicht als den Schuldigen par excellence. Bachmann ist zwar aus Leidenschaft Soldat, aber nicht aus Gründen des Antisemitismus oder der Naziideologie. Nachdem ihn nach der Ermordung der Familie Elshoved Gewissensbisse plagten, sind es die anderen, die ihm sein ursprüngliches Denken bestätigen.<sup>272</sup> Das ärztliche Attest erklärt ihn für mental vollkommen gesund und auch Helga findet, dass ihn keine Schuld trifft, da er ja auf Befehl gehandelt hat.

Er wird von den wirklich mächtigen Drahtziehern instrumentalisiert und fungiert als deren Marionette. Ohne den Krieg ist Bachmann ohne Befehlshaber, den er aber dringend benötigt. Brecheisen eröffnet dahingehend eine weitere Interpretationsmöglichkeit, nämlich der oftmals im Text betonten Ähnlichkeit Bachmanns mit einem Tier. Ohne Herren ist er hilflos.

Nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen Antriebslosigkeit und der Abhängigkeit ist Bachmann nicht als der verantwortliche Täter im eigentlichen Sinn gekennzeichnet.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Der Begriff stammt ursprünglich von Hannah Arendt, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Beobachtungen im Eichmannprozess die Täter als normale Menschen beschrieben hat. Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Aus dem Amerikan. von Brigitte Granzow. Mit einem einl. Essay von Hans Mommsen. 10. Aufl. München u.a.: Piper 2000.

<sup>272</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 170f.

<sup>273</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 171.

Daraus resultiert Kritik nicht nur an den einzelnen, grausamen Tätern, sondern an der Ideologie der Mächtigen, die von anderen so bereitwillig übernommen wird, oder in deren Sinne auf Befehl vollkommen unreflektiert gehandelt wird.

Auch Lawrence Langer setzt sich mit der Frage nach der Schuld auseinander.

Lind refuses to divide the world into villains and innocents, but insists that victims and persecutors partake of each other's vices and virtues. Or rather, if history did introduce some few instruments of extraordinary evil, Lind does not regard them as grist for his literary mill. Homo bachmannus is both a tool of others and an agent of destruction, and the devastating effect of this circumstance on conventional ideas of human nature seems considerably more important than the question of personal responsibility or the issue of alternatives.<sup>274</sup>

Die nach Lind moralisch richtige Antwort muss der Leser selbst zwischen den Zeilen herausfiltern, der Text bietet keine einfachen Antworten.

## **17.7. Die Seuche Mensch**

Obwohl der Text kein besonders positives Bild von den Menschen und der Welt im Krieg zeichnet, gibt er sich nicht völlig dem Nihilismus hin. Es wird jedoch die Maxime hinterfragt, ob alle Menschen in ihrem Innersten gut sind. Nach der Lektüre des Romans drängt sich ein Nein als Antwort förmlich auf. Menschen sind nicht immer gut, schließlich ist auch Krieg immer von Menschen gemacht.

Es sind darüber hinaus wiederum die Menschen, die den Irrsinn zu verantworten haben, der die Welt des Krieges und der Verfolgung beherrscht. Dahingehend kehrt Lind alle Werte um. Der Irrsinn erscheint ja nur aus der Perspektive des Gewohnten als solcher, daher zeigt Lind die Normalität des Wahnsinns.

Nach der Shoah haben sich alle Werte verändert, die Realität ist eine andere als zuvor. Nach der Erfahrung der Shoah hat sich der Wahnsinn als normale Erscheinung etabliert. Es sind die Krüppel und die Verrückten, die nunmehr die Welt beherrschen, wie das Beispiel Bachmann zeigt und was auch schon in den Erzählungen aus „Seele aus Holz“ erkennbar wurde.

In einer verkehrten Welt glaubt Bachmann nicht daran, krank zu sein. Er findet sein Verhalten normal und kriegsbedingt. In dem Moment, als Bachmann für vollkommen gesund befunden

---

<sup>274</sup> Langer, Lawrence L.: The Holocaust and The Literary Imagination. New Haven and London: Yale University Press 1975, S. 225.

wird, zeigt sich der komplette Irrsinn der Welt im Krieg. Der *Homo bachmannus* ist keine herausragende Person mehr, sondern stellt den Normalfall dar.<sup>275</sup>

*„Nein, ich bin nicht krank, ebensowenig wie Millionen Kameraden, die heute im Einsatz stehen. Wenn ich krank bin, dann ist es ganz Deutschland, ganz Europa, ja, die ganze Welt.“*<sup>276</sup>

Nach Brecheisen will Lind die These von der Krankheit der Welt beweisen, der Irrsinn, der die Menschen beherrscht, soll ans Licht kommen. Bachmann verkörpert die gesamte Welt, in der der Wahnsinn regiert, weil sich ein Wertewandel vollzogen hat. Die Zeit des Krieges und der Verfolgung bedeutet die Umkehr alles Vorigen.

---

<sup>275</sup> Vgl.: Brecheisen 1993, S. 62f.

<sup>276</sup> Landschaft in Beton, S. 73.

## 18. Resümee

Obwohl der Unsagbarkeitstopos mitunter immer noch ins Feld geführt wird, wenn es um die Auseinandersetzung der Literatur mit der Shoah geht, macht doch die Fülle an tatsächlich erschienenen Texten zu diesem Thema die Frage nach einer Möglichkeit der literarischen Darstellung obsolet. Nach einer Phase der aktiven Verdrängung und Missachtung der unmittelbaren Geschichte, befasste sich auch die Literatur mit der jüngsten Vergangenheit. Texte, die das gleich nach Kriegsende taten, wurden, wie beispielsweise Ilse Aichingers „Größere Hoffnung“, nicht in diesem Kontext rezipiert und kritisiert.

Auch die Gruppe 47, die direkt nach dem Krieg einen Wandel im Literaturbetrieb forderte, trug maßgeblich zur Verdrängung und Tabuisierung auch von Antisemitismus nach 1945 bei. Nachdem zunächst versucht wurde, direkt an den Literaturbetrieb vor dem Krieg anzuschließen, ist in den 1960ern relativ deutlich ein Wandel zu spüren. Hans Lebert, Jakob Lind und Peter Weiß sind nur einige Beispiele des literarischen Generationswechsels, der die eigene Geschichte nicht länger tabuisieren will.

Die Frage nach der richtigen oder adäquaten Repräsentation und Versprachlichung der Shoah ist jedoch auch bis zum heutigen Tag nicht eindeutig gelöst. Es gibt immer noch eine Debatte darüber, was moralisch richtig und damit erlaubt ist. Daher ist auch die Frage wer was auf welche Weise darstellen darf, eine vieldiskutierte.

Das Repertoire der Erzählbarkeit der Shoah reicht vom angesichts der unmenschlichen Verbrechen betroffenen Schweigen über eine möglichst faktengetreue und realistische Auseinandersetzung bis hin zu postmodernen Darstellungsweisen.

Dass es trotz alledem immer noch Tabus in der Darstellung der Shoah gibt, vor allem in Bezug auf Humor, Ironie und Grotteske, zeigt nicht zuletzt die als durchwachsen zu bezeichnende Rezeption der Werke Linds.

Gerade im Nachkriegsösterreich herrschte ein Ambiente vor, das eine Auseinandersetzung mit den Verbrechen der Shoah tabuisierte. Der in der Moskauer Deklaration seinen Ursprung findende Opfermythos trug maßgeblich zu einem Klima bei, in dem die Mitverantwortung am Nationalsozialismus verdrängt und dieser als Exportartikel aus Deutschland angesehen wurde. Linds Texte sind als Antwort auf diese Verdrängungsgeschichte besonders interessant. Seine Art die Shoah literarisch darzustellen ist besonders vielfältig. Diese Arbeit versucht zu zeigen, wie Linds Texte als Gegenpool zum Verdrängungsdiskurs gelesen werden können. Er bricht mit Konventionen und Tabus, obschon er nicht der Erste und auch nicht der Letzte war, der

sich für die literarische Repräsentation der Shoah unter anderem unkonventioneller Darstellungsweisen bedient hat.

Die in dieser Arbeit behandelten Texte entsprechen in vielerlei Hinsicht nicht den „klassischen“ Erwartungen der Darstellung der Shoah. Für viele Leser mag die Kombination von Shoah und Grotteske etwa zunächst unmoralisch, zumindest jedoch unkonventionell erscheinen. Gerade durch Linds mannigfaltige literarische Verfahren wie den Einsatz der Kinderperspektive oder des Erzählens aus der Perspektive des Schelms eröffnen eine besondere und vor allem andere Sichtweise auf die Geschehnisse rund um Shoah und Zweiten Weltkrieg.

Einige von Linds Kritikern versteiften sich jedoch zu sehr auf surrealistische und groteske Darstellungsweisen und drängten den historischen Gehalt der Texte auf diese Weise erst recht in den Hintergrund oder er wird bewusst beiseite geschoben und tabuisiert. Die Reduzierung auf postmoderne Darstellungsweisen wird den Texten keinesfalls gerecht und sie ist außerdem unwahr, wenn man beispielsweise an die sehr real gezeichneten Täter in „Eine Seele aus Holz“ denkt.

Die Erzählungen in „Eine Seele aus Holz“ nehmen in sehr unterschiedlicher Weise auf die Shoah und den Zweiten Weltkrieg Bezug. Während die titelgebende Erzählung und „Die Auferstehung“ dies sehr explizit tun, ist der historische Kontext beispielsweise in „Reise durch die Nacht“ nur latent vorhanden. Interessant an den Erzählungen ist der Spannungsbogen zwischen brutaler, ungeschminkter Darstellung und totaler Surrealität, Grotteske und Ironie.

Lind geht es keinesfalls darum, nüchtern zu erzählen was passiert ist. Angesichts der Katastrophe Shoah hält er sich an keinen chronologischen oder gar logischen Aufbau, sondern die Geschichten sind eingebettet in ein künstliches, groteskes und ironisches Ambiente.

In den realistischen Passagen erzählt Lind ohne jegliches Pathos und lässt grauenhafte Ereignisse völlig unkommentiert stehen. Die absolute Willkür der nationalsozialistischen Verfolgung wird so außerordentlich gut nachvollziehbar. Er verdeutlicht auch, wie sehr der Wahnsinn des Krieges und der Shoah mit dem Alltag verbunden waren und wie unscheinbar und auf den ersten Blick gut bürgerlich die Akteure der Tötungsmaschinerie teilweise waren. Somit kritisiert er auch die Bereitwilligkeit eines Großteils der Bevölkerung sich an die neuen Lebensumstände anzupassen und sich so leicht von der Propaganda infiltrieren zu lassen.

Die Frage nach der Schuld durchzieht das Werk Linds und auch die Erzählungen wie ein roter Faden. Die Texte bieten auf die Frage jedoch keine eindeutigen Antworten, der Leser ist selbst am Zug dies zu tun.

Gerade die Kombination von Shoah und Humor hinterlässt wohl den größten Eindruck beim Leser. Den Erzählungen haftet eine Komik an, die an einigen Textstellen zum Lachen einlädt. Dieses Lachen ist jedoch auch eines der Bestürzung und Irritation, das sofort im Hals stecken bleibt. Der zunächst komische Effekt schlägt abrupt um in ein Grauen, das den Leser verstört zurücklässt. Durch diese Kombination ermöglicht Lind eine besondere Sichtweise auf die Shoah, die über die bloße Betroffenheit angesichts der Ereignisse weit hinausgeht.

In „Selbstporträt“ ist besonders die Erzählhaltung herausragend. Der erste Band von Linds autobiographischer Trilogie wird keinesfalls aus der Perspektive des nüchternen Chronisten erzählt. Es geht weder um genaue Faktentreue hinsichtlich der historischen Ereignisse noch möchte der Autor Mitleid beim Rezipienten hervorrufen. Anstatt sich der Opferperspektive zu bedienen, verwendet Lind verschiedenste literarische Gestaltungsmöglichkeiten. Das autobiographische Ich ist zunächst noch ein Heranwachsender, weshalb der Text großteils aus einer Art Kinderperspektive erzählt wird, wobei das erzählende Ich immer wieder eingreift. Darüber hinaus liest sich das Werk streckenweise wie eine Schelmengeschichte. Die historischen Ereignisse Krieg und Shoah werden zugunsten eines Fokus auf eben dieses Ich zurückgedrängt, sein Überleben und seine hybride Identität stehen eindeutig im Vordergrund. Diese Identität ist von maßgeblichen Unsicherheiten und Schwankungen geprägt. Von einer durch und durch guten, jüdischen Figur kann nicht die Rede sein, was immer wieder als Tabubruch angesehen wird. Nur durch die Konzentrationen allen Hasses auf die eigene Volksgruppe, die Juden, findet das Ich die richtige Distanz, um überleben zu können.

Landschaft in Beton, Linds erster Roman, bedient sich wiederum völlig anderer Darstellungsweisen. In diesem Text wird vor allem der Wertewandel, der sich zur Zeit des Nationalsozialismus vollzog, deutlich. Diese Zeit bedeutet die Umkehr alles Vorigen. Was zuvor als bestialisch gegolten hätte ist nun normal und gehört zum Alltag. Der Soldat Bachmann, der ohne zu zögern auf Befehl eine ganze Familie auslöscht und dabei noch gähnen muss, ist nicht die Ausnahme von der Regel sondern der gewünschte Normalfall, in einer Zeit, in der Konzepte, wie Ethik und Moral auf den Kopf gestellt sind.

Zur Veranschaulichung dieser verkehrten Welt zieht Lind groteske Elemente heran. So möchte der abgemusterte Soldat Bachmann um jeden Preis zu seinem Regiment zurück und kann scheinbar ohne den Krieg nicht leben, weil er sich nur mit der Waffe in der Hand menschlich fühlt. Was zunächst als geisteskrank angesehen wird, stellt sich am Ende als mentale Gesundheit und somit als Regelfall heraus. Die als grotesk empfundenen Werte und Handlungen sind die neuen Realitäten in einer verkehrten Welt, die von Krieg und Shoah bestimmt wird. Die Realität während und nach der Shoah ist eine völlig andere als zuvor.

## **19. Literaturverzeichnis**

### **Primärliteratur**

Lind, Jakob. Eine Seele aus Holz. Erzählungen. Berlin: Luchterhand, 1962.

Lind, Jakob: Landschaft in Beton. Wien: Zsolnay, 1997.

Lind, Jakob: Selbstporträt. Wien: Picus, 1997.

### **Sekundärliteratur**

“Für ein Kind war das anders”: traumatische Erfahrungen jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. v. Barbara Bauer. Berlin: Metropol, 1999.

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. Aus dem Amerikan. von Brigitte Granzow. Mit einem einl. Essay von Hans Mommsen. 10. Aufl. München u.a.: Piper, 2000.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre. In: Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft II. Bd. 10.2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. München: Suhrkamp, 1977, S. 499-506.

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I. Bd. 10.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. München: Suhrkamp, 1977, S. 11-30.

Baer, Ulrich: Einleitung. In: «Niemand zeugt für den Zeugen». Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 7-31.

Barboric, Antonia: *HOLOCAUST – REALITÄT, FIKTION, IMAGINATION*. Vom Geschehen zur Erzählung: Literarisierung von KZ-Erlebnissen am Beispiel zweier autobiografischer Texte. Diss. Univ. Graz 2012.

Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994 (= Sammlung Metzler Bd, 282).

Bayer, Gerd: *Der Holocaust als Metapher in postmodernen und postkolonialen Romanen*. In: *Literatur und Holocaust*. Hrsg. v. Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 267-290.

Bienert, Horst: *Prosa der Grausamkeit*. In: *FAZ*, 2. Februar 1963, S. A2.

Bloch, Ernst: *Der Nazi und das Unsägliche*. In: Ernst Bloch. Gesamtausgabe Bd. 11. *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 185-192.

Böttiger, Helmut: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. München: DVA, 2012.

Brecheisen, Claudia: *Literatur des Holocaust. Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker*. Diss. Univ. Augsburg, 1993.

Briegleb, Klaus: *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*. Berlin, Wien: Philo, 2003.

*Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß. Dritte, gründlich überarbeitete Auflage*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. *Text + Kritik. Sonderband* (2004).

Diner, Dan: *Vorwort des Herausgebers*. In: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Hrsg. v. Dan Diner. Frankfurt am Main: Fischer, 1988, S. 7-13.

Dresden, Samuel: *Holocaust und Literatur. Essay*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag Suhrkamp, 1997.

Disselknötter, Andreas: Nachträglichkeit des Schreibens in der »Post-Holocaust-Ära«. Literatur von Überlebenden der Shoah. In: *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden. The Shoah Remembered. Literature of the Survivors*. Hrsg. v. Walter Schmitz. Dresden: Thelem, 2003 (=Lesecher ... Judentum in Mitteleuropa ;Bd. 1), S. 42-60.

Eke, Norbert Otto: Shoah in der deutschsprachigen Literatur – Zur Einführung. In: *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. v. Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 7-18.

Enzensberger, Hans Magnus: Landschaft in Beton. In: *Der Spiegel*, 8.5.1963.

Erhart-Wandschneider, Claudia: Das Gelächter des Schelmen. Spielfunktion als Wirklichkeitskonzeption der literarischen Schelmenfigur. Untersuchungen zum modernen Schelmenroman. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1995 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1510).

Felman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoah. In: *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 173-193.

Freiburg, Rudolf und Bayer, Gerd: Einleitung: Literatur und Holocaust. In: *Literatur und Holocaust*. Hrsg. v. Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 1-38.

Habermas, Jürgen: Der Zeigefinger. Die Deutschen und ihr Denkmal. [http://www.zeit.de/1999/14/199914.denkmal.2\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/14/199914.denkmal.2_.xml) (20.1.14).

Hassler, Silke: Umwege zum Ehrenkreuz. Zur Rezeption von Jakov Lind im deutsch- und englischsprachigen Raum. Dipl. Arb. Univ. Wien, 1998.

Heinrich, Klaus: „Theorie“ des Lachens. In: *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Hrsg. v. Dietmar Kamper und Cristoph Wulf, Frankfurt am Main: Syndikat, 1986, S. 17-38.

Ibsch, Elrud: Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Max Niemeyer, 2004.

Jaiser, Constanze: Die Zeugnisliteratur von Überlebenden der deutschen Konzentrationslager seit 1945. In: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. v. Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 107-134.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Stalling, 1957, S. 133-140

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004.

Kofman, Sarah: Erstickte Worte. Hrsg. v. Peter Engelmann. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen, 2005 (= Edition Passagen 19).

Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens, 2011.

Laermann, Klaus: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot. In: Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hrsg. v. Manuel Köppen in Zusammenarbeit mit Gerhard Bauer und Rüdiger Steinlein. Berlin: Erich Schmidt, 1993, S. 11-15.

Lamping, Dieter: In der Dunkelkammer. Einige Bemerkungen zur Theorie der Holocaust-Literatur. In: Poetry poetics translation. Festschrift in honor of Richard Exner. Hrsg. v. Ursula Mahlendorf. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994. S. 225-234.

Langer, Lawrence L.: The Holocaust and The Literary Imagination. New Haven and London: Yale University Press, 1975.

Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hrsg. v. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1995 (= Universal-Bibliothek Nr. 9363).

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2008.

Nancy, Jean-Luc: Un souffle. Ein Hauch. In : Shoah - Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. Hrsg. v. Nicolas Berg, Jess Jochimsen und Bernd Stiegler. München: Fink, 1996, S. 122-129.

Nieraad, Jürgen: Zitat Chiffre Name. Der Massenmord und die Grenzen der Schönen Literatur. In: Poetry Poetics Translations. Festschrift für Richard Exner. Hrsg. v. Ursula Mahlendorf und Laurence Rickels. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994, S. 235-245.

Oberlechner, Manfred: "Das gelobte Land ist anderswo": Jakov Lind in den Niederlanden. In: Österreichische Satire (1933-2000). Exil – Remigration – Assimilation. Hrsg. von Jeanne Benay, Alfred Pfabigan und Anne Saint Sauveur. Bern: Lang, 2003 (=Convergences; 29), S. 413-430.

Pitzcker, Carl: Das Groteske (1971). In: Das Groteske in der Dichtung. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980 (= Wege der Forschung; Bd. 394), S. 85-102.

Reiter, Andrea: Die Funktion der Kinderperspektive in der Darstellung des Holocaust. In: "Für ein Kind war das anders": traumatische Erfahrungen jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. v. Barbara Bauer. Berlin: Metropol, 1999, S. 215-229.

Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. Aus dem Engl. Von Holger Fliessbach. München: C.H. Beck, 2001.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Jakov Lind zum Siebzigsten. In: wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, 1997, Vol. 107, S. 89-96.

Schneider, Ulrike: Jakov Linds autobiographische Schriften. Dipl. Arb. Univ. Frankfurt am Main, 1994.

Seeber, Ursula: Der unheimliche Dichter. Zur deutschsprachigen Rezeption von Jakov Lind. In: Ästhetiken des Exils. Hrsg. v. Helga Schreckenberger. Amsterdam: Rodopi, 2003 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 54), S. 333-353.

Spielmann, Monika: Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945. Innsbruck: AMOE 2002 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 65).

Steinlein, Rüdiger: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hrsg. v. Manuel Köppen. Berlin: Erich Schmidt, 1993, S. 97-106.

Strickhausen, Waldtraud: Representations of the Holocaust in Jakov Lind's Fictional Writings. In: Writing after Hitler: The work of Jakov Lind. Edited by Andrea Hammel, Silke Hassler und Edward Timms. Cardiff: Univ. of Wales Press, 2001, S. 57-72.

Strickhausen, Waldtraud: Das Groteske als Ausdruck einer schizophrenen Welterfahrung: Jakov Lind. In: "Für ein Kind war das anders": traumatische Erfahrungen jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. v. Barbara Bauer. Berlin: Metropol, 1999, S. 286-300.

Strümpel, Jan: Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – Normalität und ihre Grenzen. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 144 (1999), S. 9-17.

Waxman, Zoë Vania: Writing the Holocaust. Identity, testimony, representation. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006.

Wolf, Joanna: Identitätskonstrukte in autobiografischen Texten und in Selbstporträts von Jakov Lind. Diss. Univ. Wien, 2010.

Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und die Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

## **Abstract Deutsch**

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der literarischen Darstellung der Shoah am Beispiel der Werke „Eine Seele aus Holz. Erzählungen“, „Selbstporträt“ und „Landschaft in Beton“ Jakob Linds. Als Jude war der Autor unmittelbar von der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Tötungsmaschinerie betroffen, und verarbeitete diese Erlebnisse auch auf unterschiedlichste Weise in seinen Schriften. Die Forschungsfrage konzentriert sich auf die Art und Weise wie die Shoah dargestellt und erzählt wird. Es geht um die Analyse stilistischer Besonderheiten und keinesfalls um die Überprüfung der Texte auf biografische oder historische Authentizität. Konkret soll also herausgefunden werden, welcher literarischer Mittel sich Lind bedient, um die Shoah darzustellen. Um die Texte in einen Kontext zu betten, widmet sich die vorliegende Arbeit auch ausführlich den Debatten über die Frage nach der generellen Erzählbarkeit der Shoah und diesbezüglich gängiger und anerkannter Darstellungsweisen.

Das Interessante an den ausgewählten Texten ist, dass sie als Antwort auf den in Österreich lange vorherrschenden Verdrängungsdiskurs hinsichtlich der Ereignisse der Shoah gelesen werden können. Linds Darstellungsrepertoire reicht von brutaler, ungeschminkter Realität, die von keinerlei Pathos gekennzeichnet ist, bis hin zu Groteske, Ironie und Komik. In seiner Art die Shoah zu erzählen, sprengt er somit sämtliche Darstellungstabus und lässt den Leser durch die Kombination der verschiedenen literarischen Techniken oft sehr verstört zurück. Nicht zuletzt durch die postmoderne Darstellung wird dem Leser ein neuer und anderer Blick auf die Shoah ermöglicht. Anstatt die Perspektive eines Chronisten oder leidenden Opfers einzunehmen, bedient sich Lind verschiedenster Darstellungsweisen und Erzählhaltungen wie der Kinder- oder Schelmenperspektive.

Der Autor zeigt außerdem, dass nach den schrecklichen Ereignissen nichts mehr so ist wie zuvor. Als grotesk empfundene Werte und Handlungen sind plötzlich der Regelfall und gelten als Normal in einer nunmehr verkehrten Welt.

### **Abstract English**

This diploma thesis seeks to explore the literary representation of the Shoah in the works “Soul of Wood”, “Counting My Steps” and “Landscape in Concrete” by Jakov Lind. Being Jewish himself, he was immediately affected by the National Socialist machinery of persecution and homicide, and consequently came to terms with these experiences through various approaches in his works. The research question hereby lies on how the Shoah is depicted and narrated, leaving aside questions relating to biographical and historical authenticity, instead rather focusing on an analysis of stylistic features.

What is interesting about the texts chosen is that they can be read in a way, giving answers to the repressed discourse on the events circling around the Shoah that prevailed in Austria for a long time. Lind’s repertoire of representation ranges from mirroring a brutal, unflattering reality, devoid of any pathos, to grotesque, irony and humor. Through this strategy of combining multitudinous literary devices, he bursts all taboos relating to conventions of portraying the Shoah, often leaving his readers unhinged. Not least because of his postmodern approach, the readers are confronted with a new and different picture of the Shoah. Instead of assuming the perspective of a chronicler or a suffering victim, Lind opts for employing various ways of representation and attitudes, such as including the perspective of a child or using a picaresque depiction.

Furthermore, the author shows that after the terrible events everything has changed. Values and Actions once regarded as grotesque have suddenly become the norm and are now considered as ordinary in a world that has been turned upside down.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten

---

Name: Anna Klaus  
Geburtsdatum: 07.10.1988  
Geburtsort: Vöcklabruck (OÖ)

## Schulische Ausbildung

---

1999 - 2007 **Bundesgymnasium Vöcklabruck**  
Matura mit gutem Erfolg bestanden

## Universitäre Ausbildung

---

2008 – 2011 **Studium an der Universität Wien**  
Bachelorstudium Deutsche Philologie

2010 - 2014 Bachelorstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

2011 - 2014 Masterstudium Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

## Qualifikationen

---

**Sprachkenntnisse:** Englisch (Maturaniveau)  
Französisch (B1)



