

MASTERARBEIT/ MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die (De-)Konstruktion von Gender in
Fania Fénelons *Das Mädchenorchester in Auschwitz*

verfasst von / submitted by

Anastasia Haar, BA

angestrebter akademischer Grad/ in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019/Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt/
degree programme code as it appears on
the student record sheet

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt/
degree programme code as it appears on
the student record sheet

Gender Studies

Betreut von/ Supervisor:

PD.in Mag.a Dr.in Marlen Bidwell-Steiner

Danksagung

Diese Arbeit entstand in einer Wüstenwanderung.

Mit Kanaan vor Augen zog ich aus Ägypten aus. Während ich zunächst zielgerichtet und entschlossen zu schreiten vermochte, wurde der Weg beschwerlicher, je länger ich lief. Schon bald befand ich mich in einem trockenen und dünnen Land, dessen Öde sich in jede Richtung vor mir ausbreitete und kein Ende zu nehmen schien. Zermürbt verließ ich den vorgegebenen Pfad, suchte nach einem anderen Weg und verirrte mich schließlich. Ich habe in dieser Zeit sehr oft an das Volk Israel und die Kämpfe gedacht, die sie während ihrer langen Wanderung ausgefochten haben. Zwar dauerte sie bei mir keine 40 Jahre, aber doch lang genug, um von der Wichtigkeit des Glaubens überzeugt zu werden. Dies bedeutet mitunter über das hinauszusehen, was vor Augen ist und im Vertrauen auf eine lebenswertere Zukunft voranzuschreiten, entgegen aller Zeichen der Gegenwart, die auf das Gegenteil schließen lassen. Kanaan ist noch nicht erreicht, aber mit der Fertigstellung dieser Arbeit eine wichtige und langersehnte Etappe. Ohne Führung, Hilfe und Zuspruch wäre dies nicht möglich gewesen.

Mein besonderer Dank gilt PD.in Mag.a Dr.in Bidwell-Steiner, nicht nur für ihre fachlichen Hinweise und Ratschläge, die diese Arbeit maßgeblich mitgeformt haben, sondern auch für ihre große Geduld, ihr Verständnis und ihre Ermutigung, die mir halfen, das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren.

Bedanken möchte ich mich auch bei Waldemar Wolf und seiner Familie, die mich bei sich aufgenommen und mich mit viel Selbstlosigkeit und Engagement bei den wichtigsten Entscheidungen meines Lebens begleitet haben.

Danke an Jasmin und Natalie für das Lektorat dieser Arbeit, ihre wunderbare Freundschaft und ihre stets klugen Worte zur richtigen Zeit.

Meinen Eltern, Irina und Viktor, gebührt der größte Dank. Sie sind mir seit jeher Fels und Vorbild gewesen und haben mich während des Studiums nicht nur in jedweder Hinsicht unterstützt, sondern mir auch stets bedingungslosen Rückhalt geboten.

Diesen Weg hätte ich nicht gehen können ohne die vielen treuen Gefährt_innen, die mich unermüdlich angespornt, getröstet, ermutigt, sich mit mir gefreut und mich zum Glauben angehalten haben. Von Herzen –

Vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	3
Einleitung.....	7
1. Material.....	11
1.1 Historischer Hintergrund.....	11
1.2 Die Kontroverse um <i>Das Mädchenorchester in Auschwitz</i>	13
2. Die (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust	17
2.1 Begriffsbestimmung.....	17
2.2 Erstickte Worte.....	19
2.3 „...warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“.....	21
2.4 „Nicht, daß das Erlebte unsagbar wäre.“.....	23
2.5 Kritik.....	23
3. Holocaust- und Zeitzeug_innen-Literatur.....	25
3.1 Zeitzeug_innen-Literatur.....	26
3.2 Problematik.....	27
4. Feministische Holocaustforschung.....	30
4.1 Erste Periode.....	30
4.2 Zweite Periode.....	31
4.3 Dritte Periode: Feministische Holocaustforschung.....	31
4.3.1 Befürworter_innen.....	31
4.3.2 Gegenstimmen.....	34
4.4 Vierte Periode.....	35
5. Autobiographie – zwischen Fakt und Fiktion?.....	37
5.1 Einführung.....	37
5.2 Theoretische Perspektiven.....	39
5.2.1 Philippe Lejeune.....	39
5.2.2 Ruth Klüger.....	41
5.2.3 Willi Huntemann.....	42
5.2.4 James E. Young.....	44
5.3 Zusammenführung.....	45
5.4 Gender und Genre.....	49
6. Geschlechtertheorie nach Judith Butler.....	52
6.1 Die heterosexuelle Matrix.....	52
6.2 Performativität und Materialisierung.....	53
6.3 Subversion.....	53

7. Methode.....	55
7.1 Zur Übersetzung.....	55
7.2 Erzähltextanalyse.....	56
7.3 Intersektionalität.....	58
8. Forschungsstand.....	61
9. Analyse.....	62
9.1 Das Mädchenorchester in Auschwitz.....	62
9.2 Ankunft in Auschwitz-Birkenau.....	64
9.2.1 Die Dekonstruktion von Gender.....	64
9.2.2 Im Orchester.....	67
9.3 (Zwangs-)Heterosexualität.....	70
9.3.1 Mutterschaft.....	71
9.3.2 Männer als Partner und Liebhaber.....	72
9.3.3 Männer im Frauenorchester.....	77
9.3.4 Clara.....	79
9.3.5 Der Ball der <i>Schwarzen Dreiecke</i>	82
9.4 Intersektionale Betrachtungen.....	87
9.4.1 <i>Rasse</i>	88
9.4.1.1 Häftlinge.....	88
9.4.1.2 Nationalsozialist_innen.....	90
9.4.2 Nationalität.....	91
9.4.3 Klasse.....	94
9.4.3.1 Aristokrat_innen.....	94
9.4.3.2 Die Anderen.....	99
9.4.4 Selbstreflexion.....	101
10. Zusammenfassung.....	102
11. Literaturverzeichnis.....	106
12. Anhang.....	113
12.1 Abstract (Deutsch).....	113
12.2 Abstract (English).....	114

Einleitung

Bereits kurz nach Ende des 2. Weltkriegs haben Opfer des Holocaust¹ Texte veröffentlicht, um Zeugnis abzulegen über das, was ihnen und Millionen anderer widerfahren ist. Zu den namhaftesten Publikationen der ersten Nachkriegsjahre zählen Tadeusz Borowskis *U nas w Auschwitzu* (1946) und Primo Levis *Se questo è un uomo* (1947). Mit Ausnahme von Anne Franks Tagebuch, waren es lange Zeit vor allem die von Männern verfassten Texte, die Aufmerksamkeit erfuhren und den Kanon der Zeitzeug_innen-Literatur bildeten. Dementsprechend war die einheitliche und universelle Holocausterfahrung, von der lange Zeit ausgegangen wurde, männlich. Das änderte sich jedoch mit der Etablierung der feministischen Holocaustforschung Ende der 1970er Jahre, die nicht nur gezielt nach geschlechtsspezifischen Erfahrungen fragte, sondern auch die Texte bisher marginalisierter Personen in den Blickpunkt des Forschungsinteresses rückte. Zu den bekanntesten von einer Zeitzeugin verfassten Büchern der Holocaust-Literatur zählt *Sursis pour l'Orchestre. Témoignage recueilli par Marcelle Routier* von Fania Fénelon. 1976 erstmals auf Französisch und 1980 auch auf Deutsch erschienen, war das Buch ein großer kommerzieller Erfolg, das nicht nur das Frauenorchester von Auschwitz-Birkenau bekannt machte², sondern 1980, basierend auf dem Drehbuch von Arthur Miller, als Fernsehfilm ausgestrahlt und als Theaterstück und Oper inszeniert wurde.³ Fénelon berichtet in ihrem Buch⁴ über ihre Erfahrungen in den Vernichtungslagern Auschwitz-Birkenau und Bergen-Belsen in der Zeit von Januar 1944 bis April 1945. Sie schildert, wie sie in Auschwitz-Birkenau als Sängerin und Notenschreiberin Teil des Frauenorchesters wurde, dessen Dirigentin die berühmte Geigerin Alma Rosé war und das für Häftlinge wie Nationalsozialist_innen Märsche spielen und Konzerte geben musste. Das Zusammenleben der Frauen, das durch ihre unterschiedlichen Hintergründe erschwert wurde, beschreibt sie genauso wie den zunehmenden Verfall der Persönlichkeit und die immerwährende Erniedrigung und Todesangst.

Durch ihr Buch wurde das Frauenorchester in Auschwitz berühmt; vor diesem Hintergrund war ich umso erstaunter, als ich 2016 im Zuge einer von der österreichischen Hochschüler_in-

1 Zu der problematischen Bedeutung des Terminus *Holocaust* und anderen Bezeichnungen für die Verfolgung und Ermordung des jüdischen Volkes und anderen Menschengruppen durch das nationalsozialistische Regime, siehe Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit.

2 Vgl. Eiseid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon and the Women's Orchestra of Auschwitz-Birkenau“, Palgrave Macmillan, London 2016, S. 11.

3 Vgl. ebd., S. 14.

4 Wenn von *Fania Fénelons Buch* die Rede ist, dann wird stets impliziert, dass nicht nur eine Co-Autorin an der Niederschrift mitwirkte, sondern der Text auch übersetzt wurde, es also neben Fénelon mindestens noch zwei andere Personen gibt, die sich in *Das Mädchenorchester in Auschwitz* eingeschrieben haben.

nenschaft und dem Verein *Gedenkdienst* organisierten Studienfahrt nach Auschwitz an einer Führung durch das Arbeits- und Vernichtungslager teilnahm. Diese begann zunächst im Stammlager I und der erste Verweis der Guide galt dem Männerorchester, das jeweils morgens und abends für die Arbeitenden spielen musste. Mindestens drei Bilder des Männerorchesters waren im Stammlager zu sehen. Eine gänzlich andere Situation fand sich in Auschwitz-Birkenau vor: Weder Schilder, noch Bilder noch sonstige sichtbare Verweise erinnerten daran, dass es auch ein Frauenorchester gegeben hat. Auch ihre Baracke existierte nicht mehr. Die Diskrepanz in der Repräsentation der Orchester war auffallend. Es war lediglich die Guide, die darauf hinwies, dass auch Frauen als Musikerinnen in Auschwitz-Birkenau eingesetzt wurden. Dies ist bezeichnend, denn auch vierzig Jahre nach Beginn der feministischen Holocaustforschung ist die Unsichtbarkeit und Missrepräsentation von Frauen und ihren Erfahrungen nach wie vor Realität. Das spiegelt sich auch in der überschaubaren Anzahl der Forschungsarbeiten zu Fénelons *Mädchenorchester* wider: Obwohl es zu den Klassikern der Zeitzeug_innen-Literatur zählt, fehlt es bis heute an einer ausführlichen textimmanenten Auseinandersetzung mit ihrem Buch. Die Forschungsarbeiten, die sich aus einer geschlechtsspezifischen Perspektive mit dem *Mädchenorchester* auseinandersetzen, beschränken sich meist darauf, exemplarisch aus dem Buch zu zitieren, ohne jedoch eine ausführliche und tiefgreifende Analyse anzubieten. Besser erforscht ist dagegen die Kontroverse, die das Buch nach sich zog.

Der als Zeugnis konzipierte Text sorgte kurz nach seiner Veröffentlichung vor allem bei den anderen Musikerinnen des Orchesters für großen Protest. Fania Fénelon wurde nicht nur vorgeworfen sich darin selbst zu verherrlichen, sondern auch gewisse Details und Episoden verdreht, überspitzt oder gänzlich erfunden und so ein falsches Bild des Frauenorchesters und der Ereignisse in Auschwitz präsentiert zu haben. Vor allem die Diffamierung einiger Personen und hier im Besonderen der Dirigentin Alma Rosé, wurde von den Überlebenden scharf kritisiert. Die an dem *Mädchenorchester* geübten Vorwürfe werfen dabei nicht nur die Frage nach dem ästhetischen Umgang mit dem Holocaust auf, sondern problematisieren auch aus gattungstheoretischer Sicht das Verhältnis von Fakt und Fiktion in Autobiographien.

War der Zugang zu Fénelons Text bis jetzt vor allem ein historischer, liegt der vorliegenden Arbeit das Ziel zu Grunde, von dem Forschungsdesiderat auszugehen und das *Mädchenorchester* aus einer literaturwissenschaftlichen und vor allem gendertheoretischer Perspektive zu untersuchen. Auf der Grundlage der Geschlechtertheorie Judith Butlers wird anhand ausgewählter Textstellen folgende Frage erörtert: *Welche Prozesse führen in Auschwitz-Birkenau zu der sukzessiven Demontage des Genders und durch welche Strategien und Mittel wird dassel-*

be rekonstruiert und performativ hervorgebracht? Der Text wird zum einen mithilfe der Kategorien der Erzähltheorie nach Gérard Genette, Matías Martínez/Michael Scheffel und Susan Lanser analysiert und zum anderen werden in einem Close Reading immer wieder auch einzelne, für die Beantwortung der Forschungsfrage wichtige Textstellen untersucht. Da die Frage nach Fakt und Fiktion und der künstlerischen Darstellung des Holocaust so eng mit dem Buch verknüpft ist, wird sie in der Theorie als auch in der Analyse behandelt.

Der Inhalt der Arbeit gliedert sich wie folgt: Im ersten, theoretischen Teil wird zunächst das Material vorgestellt. Nach einer kurzen Zusammenfassung der Biographie Fénelons und der historischen Hintergründe des Frauenorchesters, wird die Kontroverse um ihr Buch in ihren wichtigsten Punkten nachvollzogen. Anschließend wird im nächsten Kapitel aus unterschiedlichen Perspektiven der Topos der (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust beleuchtet. In Kapitel 3 wird der Fokus auf die Definition der Holocaust-Literatur gelegt und argumentiert, weshalb die Einführung der Subkategorie *Zeitzeug_innen-Literatur* notwendig ist. Ein Überblick über die Entwicklung der feministischen Holocaustforschung im deutsch- und englischsprachigen Raum und der an ihr geübten Kritik wird in Kapitel 4 gegeben. Ausgehend von der Frage nach Fakt und Fiktion in Autobiographien werden daraufhin die Theorien von Philippe Lejeune, Ruth Klüger, Willi Huntemann und James E. Young zunächst kurz vorgestellt und anschließend vor dem Hintergrund von Fénelons Buch diskutiert. Nachdem in Kapitel 6 die Geschlechtertheorie nach Judith Butler in ihren wichtigsten Punkten nachvollzogen wird, folgt das Methodenkapitel. Darin wird zunächst auf die Übersetzungsproblematik eingegangen und anschließend nicht nur die Erzähltheorie nach Genette, Martínez/Scheffel und Lanser vorgestellt, sondern auch das Konzept der Intersektionalität erläutert, das in dieser Arbeit ebenfalls zur Anwendung kommt. Der theoretische Teil schließt mit der Nennung der wichtigsten Forschungsarbeiten zu Fania Fénelons Buch.

Die Analyse gliedert sich in drei Teile. Im ersten steht die Deportation nach Auschwitz-Birkenau und ihre Auswirkungen auf das Gender der Erzählerin im Mittelpunkt; beleuchtet werden in diesem Zusammenhang außerdem die ersten Tage, die sie im Frauenorchester verbringt. Im zweiten Teil rückt die (Zwangs-)Heterosexualität in den Vordergrund. Hier wird gefragt, wie sich das Fehlen oder die Anwesenheit eines sexuellen Referenzobjekts auf die (De-)Konstruktion des Genders der Personen auswirkt. An dem Beispiel Claras wird eine Möglichkeit der heterosexuellen Praxis im Lager untersucht und anschließend auf Grundlage der Analyse des Balls in der Baracke der Prostituierten auch die gleichgeschlechtliche. Im dritten und letzten Teil wird schließlich eine intersektionale Betrachtung des Buches anhand der Kategorien *Ras-*

se, Nationalität und Klasse vorgenommen und vor diesem Hintergrund die bisherigen Erkenntnisse reflektiert. In allen drei Teilen wird an einzelnen Stellen auch Bezug genommen auf die Kritik, die an Fénelons Buch geübt wurde. In Kapitel 10 erfolgt zuletzt eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Analyse.

In dieser Arbeit wird der Gender_Gap verwendet, der darauf hinweist, dass auch Geschlechter miteinbezogen werden, die sich nicht in einen binären Rahmen einordnen lassen. Das gilt auch für Personen, die dem Nationalsozialismus angehört haben. Obwohl die nationalsozialistische Ideologie keine queeren Personen zuließ und mit aller Gewalt gegen sie vorging, soll mit dem Unterstrich dennoch deutlich gemacht werden, dass die Ideologie mitnichten der Realität entsprach und es auch unter Nationalsozialist_innen Körper und Begehren gab, die sich außerhalb einer zweigeschlechtlichen und heterosexuellen Norm befanden.

Ich möchte zuletzt anmerken, dass meine Arbeit in einem spezifischen Wissenskonzext angesiedelt ist. Die Auseinandersetzung mit der Thematik ist in höchstem Maße von meinem persönlichen Standpunkt geprägt (dazu zählt z.B., dass ich keine familiengeschichtliche Verbindung zum Holocaust habe). Diese Arbeit ist das Produkt meiner individuellen Perspektive, was immer auch heißt, vieles andere (un)bewusst ungesagt und ungezeigt zu lassen.

1. Material

1.1 Historischer Hintergrund

Fania Fénelon wurde als Fany Goldstein am 2. September 1908⁵ in Paris als Tochter eines jüdischen Vaters und einer katholischen Mutter geboren. Sie studierte Klavier und Gesang am Konservatorium in Paris und war nach Machtergreifung der Nationalsozialist_innen Teil des französischen Widerstandes. Als Chansonsängerin in Kabarettis auftretend, sammelte sie Informationen und gab diese weiter. Fénelon wurde jedoch denunziert und im Januar 1944 nach Auschwitz deportiert, wo sie von einem anderen Häftling wiedererkannt und von Alma Rosé, die seit August 1943 als Dirigentin fungierte, als Sängerin und Notenschreiberin in das Frauenorchester aufgenommen wurde.⁶

Dem Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau, das auf Geheiß von Maria Mandl und Franz Hößler im April 1943 entstand, gehörten phasenweise zwischen 20-50 Frauen an, von denen nur wenige professionelle Musikerinnen waren. Die Aufgabe des Orchesters bestand nicht nur darin, am Lagertor für die aus- und einmarschierenden Häftlinge zu spielen, sondern auch bei offiziellen Anlässen und auf spontanen Wunsch der Nationalsozialist_innen Konzerte zu geben. Ein großer Unterschied zu den Männerorchestern im Stammlager, in Birkenau und anderen Konzentrationslagern bestand darin, dass sie als Arbeitskommando keine zusätzliche Zwangsarbeit leisten mussten, sondern beinahe ausschließlich dazu verpflichtet wurden, Musikstücke einzustudieren, zu proben und auf Befehl zu musizieren.⁷ Des Weiteren wurden im Frauenorchester keine Selektionen durchgeführt. Gabriele Knapp führt dies darauf zurück, dass es damals weitaus schwieriger war professionelle Musikerinnen als Musiker zu finden, denn „musikalisches Wirken [von Frauen, A.H.] [war] weitgehend in den Privatbereich verbannt.“⁸ Um auf kein Instrument zu verzichten, gestatteten die Nationalsozialist_innen dem

5 Zu Fénelons Geburtsjahr gibt es unterschiedliche Angaben, was auch damit zusammenhängt, dass sie sich nie explizit dazu geäußert hat. Im Buch selbst gibt Fénelon an, in Auschwitz 25 Jahre geworden zu sein. Vgl. Fénelon, Fania: „Das Mädchenorchester in Auschwitz“, übersetzt von Sigi Loritz, dtv, München 2013, S. 312 (nachfolgende Zitate aus dem Buch Fénelons werden in einer Klammer mit dem Akronym MA und der entsprechenden Seitenzahl im Text gekennzeichnet). Aus einer polnischen Zeitungsnotiz und den Unterlagen des Pariser Konservatoriums, das sie besuchte, geht jedoch 1908 als Geburtsjahr hervor. Demnach war Fénelon zu der Zeit ihrer Inhaftierung in Auschwitz-Birkenau und Bergen-Belsen 36 bzw. 37 Jahre alt. Vgl. Eiseheid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon“, S. 12.

6 Vgl. Knapp, Gabriele: „Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung“, von Bockel Verlag, Hamburg 1996, S. 281f.

7 Vgl. ebd., S. 133ff.

8 Ebd., S. 133.

Frauenorchester deshalb etwas mildere Lebensumstände als den Männerorchestern.⁹

Welchen Zweck Häftlingsorchester genau erfüllen sollten, ist in der Forschung nicht ganz geklärt. Zum einen wird davon ausgegangen, dass ein Orchester ein Prestigeobjekt und Statussymbol der jeweiligen Lagerführung war, mit dem sie sich z.B. beim Besuch ranghoher Nazi-Offiziere brüsten konnte¹⁰; zum anderen war die Intention zweifellos die Häftlinge zu demütigen und sie moralisch zu zermürben, wenn sie im Takt der Musik im Gleichschritt marschieren mussten und Gewaltexzessen ausgesetzt waren, falls dies nicht passierte.¹¹

Auschwitz-Birkenau wurde im November 1944 evakuiert, woraufhin Fénelon und andere jüdische Mitglieder des Frauenorchesters in das KZ Bergen-Belsen gebracht wurden. Am 15. April befreiten Briten das Konzentrationslager. Nach Ende des Krieges arbeitete Fénelon als freiberufliche Sängerin, spielte Theater und unterrichtete an einer Schule in Ost-Berlin. Nachdem eine Kooperation mit dem Journalisten Albert Matz 1959 nicht zu Stande kam, verwirklichte Fénelon ihr Buchprojekt mit der Journalistin und Autorin Marcelle Routier. Von 1973-1975 arbeitete Fénelon zusammen mit Routier an der Niederschrift ihres Buches und stützte sich dabei nicht nur auf Notizen, die sie sich in Auschwitz machen konnte, sondern befragte auch ehemalige Lagerkameradinnen.¹² 1976 erschien das Buch erstmals auf französisch und in einer Übersetzung von Sigi Loritz 1980 zunächst im Röderberg-Verlag und ein Jahr später 1981 auch als Taschenbuch auf deutsch. Auf der unveränderten Taschenbuchausgabe von 2013 basiert die Analyse dieser Arbeit. Fénelons Buch wurde bis zum heutigen Zeitpunkt in mehr als zehn Sprachen übersetzt und ist mit Vanessa Redgrave in der Hauptrolle 1980 für das Fernsehen verfilmt, 2006 in Deutschland als Oper inszeniert und mehrere Male als Theaterstück¹³ auch auf die Bühne gebracht worden.¹⁴

Wie bereits angemerkt, sorgte der Text unter den Zeitzeuginnen für erheblichen Unmut. Viele von ihnen wehrten sich vehement gegen Fénelons Version der Geschichte und erwirkten, wie Anita Lasker-Wallfisch, Änderungen einiger ihrer Person betreffender Details in nachfolgenden Ausgaben oder wie Héléne Scheps, die Streichung eines ganzen Kapitels.¹⁵ Fania Fénelon erlebte das ganze Ausmaß der Entrüstung um ihr Buch nicht mehr, sie starb 1983.¹⁶

9 Vgl. ebd., S. 134.

10 Vgl. Langbein, Hermann: „Menschen in Auschwitz“, Europaverlag, Wien [u.a.] 1995, S. 190.

11 Vgl. ebd., S. 137ff.

12 Vgl. ebd., S. 283f.

13 Siehe z.B. das 2016 in Österreich aufgeführte Stück „Spiel um Zeit“:
http://www.erinnern.at/bundeslaender/vorarlberg/termine/copy_of_theatergruppe-motif-fuehrt-201e-spiel-um-zeit201c-von-arthur-miller-auf [Aufgerufen am 01.08.2019].

14 Vgl. Eiseid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon“, S. 14.

15 Vgl. ebd., S. 58f. Das Kapitel „La grande Irène“ ist in der deutschen Ausgabe aber nach wie vor zu finden.

16 Vgl. ebd., S. 12f.

1.2 Die Kontroverse um *Das Mädchenorchester in Auschwitz*

Die erste Arbeit, die sich erstmals ausführlich um eine Aufarbeitung der Kontroverse bemühte, ist Gabriele Knapps Dissertation „*Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*“ (1996). Knapp führte mit sieben ehemaligen Mitgliedern des Orchesters Interviews und befragte sie u.a. auch nach ihrer Meinung zu Fénelons Buch. Exemplarisch sollen nun die wichtigsten Einwände der ehemaligen Mitglieder des Orchesters wiedergegeben werden.¹⁷

Betrachtet man die Aussagen der Zeitzeuginnen, dann fällt besonders auf, dass sich alle kritisch über die verzerrte und stellenweise diffamierende Darstellung von Personengruppen und einzelner Personen, insbesondere der Dirigentin Alma Rosé, äußern. So widersprechen Anita Lasker-Wallfisch¹⁸ und Helena Dunicz-Niwińska Fénelons Behauptungen, Rosé sei der SS gegenüber unterwürfig gewesen und hätte weder dirigieren noch Partituren lesen können.¹⁹ Lasker-Wallfisch vermutet, dass Fénelon eifersüchtig auf Rosé gewesen sei und ihr gegenüber eine tiefe Abneigung hegte.²⁰ Die Drohung der Dirigentin, sie kämen alle in die Gaskammer, falls sie schlecht spielten, wäre, so Jacquet-Silberstein, möglicherweise einmal von Rosé im Spaß gesagt worden, ernst gemeint habe sie es aber nicht.²¹ Auch Zofia Cykowiak kann sich nicht daran erinnern, dass Rosé auf die Mitglieder des Orchesters psychische oder physische Gewalt ausgeübt hätte.²² Einige Zeitzeuginnen wie Lasker-Wallfisch oder Dunicz-Niwińska kritisieren auch die abfälligen Äußerungen über Polinnen im Buch. Letztere glaubt, Fénelons Hass beruhe auf dem irrtümlichen Überzeugung, dass sie ihr bei der Ankunft in Auschwitz die Haare abrasiert hätten, dabei wären es tatsächlich slowakische Jüdinnen gewesen.²³

17 Die Zeitzeuginnen haben sich auch über Knapps Arbeit hinaus öffentlich in Interviews, Reden, Briefen und eigenen autobiographischen Texten entweder explizit zu Fénelons Buch geäußert oder aus ihrer Sicht die Zeit in Auschwitz und im Frauenorchester geschildert. Siehe z.B. Bejarano, Esther; Romeo, Antonella (Hrsg.): „Erinnerungen. Vom Mädchenorchester in Auschwitz zur Rap-Band gegen Rechts“, Laika-Verlag, Bonn 2007, Dunicz-Niwińska, Helena: „One of the Girls in the Band. The Memoirs of a Violinist from Birkenau“, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2014, Jacquet-Silberstein, Violette; Pinguilly, Yves: „Les sanglots longs des violons de la mort: avoir dix-huit ans à Auschwitz“, Oskar jeunesse, Paris 2005, Lasker-Wallfisch, Anita: „Ihr sollt die Wahrheit erben. Die Cellistin von Auschwitz. Erinnerungen.“, Rowohlt, Reinbek 2000 oder das von ihr verfasste Vorwort zu Richard Newman mit Karen Kirtley: „Alma Rosé. Wien 1906 – Auschwitz 1944“, Weidle Verlag, Bonn 2003, S. 7-11, Schrijver Jacobs, Flora; Verheijen, Mirjam: „Het meisje met de accordeon“, Uitgeverij Scheffers, Utrecht 1994.

18 In ihrer Arbeit verwendet Knapp Pseudonyme, die sie teilweise aus dem Buch Fénelons übernommen hat. Diese sind: Florette Fenet (Violette Jacquet-Silberstein), Marta Goldstein (Anita Lasker-Wallfisch), Ewa Stern (Eva Steiner Adam), Zocha Nowak (Zofia Cykowiak), Halina Opielka (Helena Dunicz-Niwińska), Irène Szal (Hélène Scheps) und Sarah Weiss (Esther Bejarano).

19 Vgl. Knapp, Gabriele: „Das Frauenorchester in Auschwitz“, S. 199 und S. 233.

20 Vgl. ebd., S. 200.

21 Vgl. ebd., S. 219.

22 Vgl. ebd., S. 250.

23 Vgl. ebd., S. 233. Siehe auch Lasker-Wallfisch S. 200. Im Gegensatz dazu gibt Silberstein Fénelon dahingehend Recht, dass die Polinnen im Orchester antisemitisch waren. Vgl. ebd., S. 208 und S. 219.

Angemerkt wurde die dazu im Kontrast stehende heldenhaft anmutende Selbstdarstellung der Autorin. So hält Lasker-Wallfisch die Behauptung Fénelons, durch ihr Engagement zum Überleben des Orchesters beigetragen zu haben für „Glorifizierung und Wichtigmacherei“²⁴, denn das Orchester sei bereits etabliert gewesen, als Fénelon dazustieß. Zudem weisen Dunicz-Niwińska und Silberstein auf Ungereimtheiten und Lücken in der Biographie Fénelons im Buch hin; Fénelon sei tatsächlich mehr als zehn Jahre älter gewesen als angegeben, außerdem hätte sie laut Silberstein verschwiegen, dass sie stellvertretende Kapo im KZ Belsen gewesen sei.²⁵

Kritisiert wird auch die von Fénelon als äußerst angespannt beschriebene Atmosphäre innerhalb des Orchesters. Während sich Cykowiak an keine „feindselige Stimmung“²⁶ erinnern könne, berichtet Silberstein, dass „es zwar häufig, aber nicht permanent [zu] Auseinandersetzungen“²⁷ zwischen den Musikerinnen gekommen sei. Dunicz-Niwińska dagegen hebt die Solidarität unter den Frauen und ihre Kultiviertheit hervor, die sie sich aller Umstände zum Trotz im Lager bewahren konnten.²⁸

Unverständnis löste bei den Zeitzeuginnen auch die Beschreibungen einiger SS Leute aus, die mit den Worten Zofia Cykowiaks durch „Sympathie und Nachsicht“²⁹ gekennzeichnet sind. So beschreibt Fénelon z.B. wie zärtlich und liebevoll sich die Lagerführerin Maria Mandl tatgelang um ein Kind kümmerte, bevor sie es eigenhändig zur Gaskammer brachte. Laut Helena Dunicz-Niwińska könne man bei der Lektüre des Buches den Eindruck gewinnen, dass „die Aufseherinnen gute Engel waren, während die Mitgefangenen die Verkörperung des Bösen darstellten.“³⁰ Kritisiert wurden von Dunicz-Niwińska³¹ und Ewa Steiner Adam außerdem die explizit beschriebenen Sexszenen im Buch; in einem Gespräch mit Fénelon habe Adam erfahren, dass solche Szenen bewusst eingesetzt wurden, um aus dem Buch einen „Bestseller“³² zu machen.

Positives äußern lediglich drei der Zeitzeuginnen. So gibt Esther Bejarano an, Fénelon habe „gut beschrieben, wie das Orchester gearbeitet hat und was da los war“³³; Helena Dunicz-Niwińska hebt Fénelons „Beobachtungsgabe [...] und ihr gutes Gedächtnis“³⁴ hervor, das Hélène

24 Ebd., S. 199. Siehe auch Cykowiak S. 249 und Dunicz-Niwińska S. 233.

25 Vgl. ebd., S. 219f und S. 233.

26 Ebd., S. 250.

27 Ebd., S. 219.

28 Vgl. ebd., S. 230.

29 Ebd., S. 249.

30 Ebd., S. 235.

31 Vgl. ebd., S. 234.

32 Ebd., S. 273.

33 Ebd., S. 181.

34 Ebd., S. 232.

Scheps sogar als „ausgezeichnet“³⁵ bezeichnet; den Text hält sie trotzdem nicht für einen Zeug_innenbericht, sondern für einen Roman.³⁶ Dem schließen sich die anderen Frauen an. Während Cykowiak in dem Buch keine „glaubwürdige Quelle über das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau und über das Frauenorchester“³⁷ sieht, ist es für Silberstein ein einziger „Mist“³⁸. Auch Esther Bejarano fordert: „Wenn ich sage, es ist ein authentischer Bericht, muß auch alles stimmen.“³⁹ Nach Cykowiak und Dunicz-Niwińska wäre gar ein neues Buch nötig, um alle Behauptungen und Unwahrheiten richtigzustellen.⁴⁰

Zusammenfassend sind es vor allem (1) die falsche Überlieferung der historischen Fakten und (2) der Arbeits- und Lebensbedingungen im Lager bzw. im Orchester, (3) die beschönigende oder (4) diskreditierende Charakterisierung einzelner Personen(gruppen) und (5) die sich davon abhebende Selbstdarstellung der Autorin, die Fénelons Text als Zeuginnenbericht zu einem Großteil unglaubwürdig machen. Viele der von Fénelon in ihrem Buch geschilderten Begebenheiten seien, so die Meinung aller Zeitzeuginnen, überspitzt, verdreht oder gänzlich erfunden worden.

Gabriele Knapp selbst berichtet, dass sie Fénelons Buch ursprünglich als Informationsquelle für ihre Arbeit verwenden wollte, in der Hoffnung, so das Leben der Frauen im Orchester besser rekonstruieren zu können; mit der Zeit stellte sie jedoch fest, dass sie sich „nicht mehr vorbehaltlos darauf berufen“⁴¹ konnte. Zwar gehe sie davon aus, dass Fénelon ihr Buch mit dem Ziel verfasst habe „Faktizität und Authentizität eines historischen Ereignisses zu vermitteln“, es sei jedoch nicht klar zu erkennen „was in Auschwitz Realität war, was ihre Bearbeitung der Realität ist bzw. die der Co-Autorin, und was Fiktion ist“.⁴² Ein gewisses „Unbehagen“ bereitet ihr außerdem, dass Fénelon Auschwitz zu verharmlosen scheine, indem sie den Eindruck erwecke, dass das Überleben nicht so sehr von der Willkür der Nationalsozialist_innen abhing, sondern viel mehr von dem Geschick und den Fähigkeiten der Inhaftierten. Aus diesem Grund, so Knapps Urteil, vermittele das Buch „kein authentisches und realistisches Bild der Extrembelastungen, denen die Musikerinnen ausgesetzt waren, und auch nicht von ihrem täglichen Kampf ums Überleben.“⁴³ Knapp hätte es seitens des Verlages oder der Co-Autorin für

35 Ebd., S. 260. Weder Dunicz-Niwińska noch Scheps machen dazu genauere Angaben.

36 Vgl. ebd.

37 Ebd., S. 249

38 Ebd.

39 Ebd., S. 182.

40 Vgl. ebd., S. 249 und S. 232.

41 Ebd., S. 63.

42 Ebd., S. 288.

43 Ebd., S. 289f.

angebracht gehalten, „ihre Erinnerungen anhand historischer Fakten, die sich belegen lassen, zu überprüfen und im Buch zu korrigieren oder ergänzende Fußnoten hinzuzufügen.“⁴⁴

Während sich Knapp trotz ihrer Kritik in ihrem Versuch einer Rekonstruktion der Verhältnisse im Frauenorchester auf einzelne Stellen in Fénelons Text bezieht und ihnen damit eine gewisse historische Validität zuschreibt, trifft die Musikprofessorin Susan Eiseid in ihrem Buch, das den ambitionierten Titel „*The Truth about Fania Fénelon and the Women's Orchestra of Auschwitz-Birkenau*“ trägt, ein weitaus radikaleres Urteil:

„It's the author's belief that it is no longer acceptable to utilize Fénelon's account in *any* way, and certainly not in any scholarly area. The memoir should not be suggested as a resource for further study and it should be removed from the websites of Holocaust institutions. It should no longer be sold, promoted, or featured commercially by Holocaust institutions. It should not be [...] recommended without full disclosure of its controversies. [...] It should not be utilized as a foundation for Holocaust education, online or off.“⁴⁵

Eiseid formuliert ihre Forderungen vor dem Hintergrund des Erfolges und der nach wie vor regen öffentlichen Rezeption des Buches. Differenzen zwischen den Erinnerungen von Zeitzeug_innen seien zwar nichts Ungewöhnliches, Fénelon mache sich aber mehrerer Grenzüberschreitungen schuldig: „These range from her embellishment and outright manufacture of events, her mean-spirited and inaccurate characterizations of the other women, and perhaps most importantly – her continued insistence that her memoir was a "true story", not fictionalized in any way.“⁴⁶ Besonders problematisch ist für Eiseid dabei, dass die Öffentlichkeit ihr Buch weitgehend als einen auf Tatsachen basierenden Zeug_innenbericht rezipiert(e) und gewisse Behauptungen Fénelons, wie z.B. die der Härte und Brutalität Alma Rosés, als Fakt akzeptiert(e).⁴⁷ Umso wichtiger erscheint es Eiseid deshalb die weitere Verbreitung des Buches zu verhindern.

Die an Fénelons Buch geübte Kritik ist in ihrer Eindringlichkeit ein Beispiel für die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen des Erinnerns, der Darstellung und künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Sie reiht sich ein in die Diskussion über die Frage nach der (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust, die nun im Folgenden nachvollzogen wird.

44 Ebd., S. 289.

45 Eiseid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon“, S. 22f.

46 Ebd., S. 22.

47 Vgl. Höhne, Heinz: „Dem Grauen ausgewichen“, in: DER SPIEGEL, 09.03.1981.

2. Die (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust

Der Holocaust, und darüber besteht heute weitgehend Konsens, wird als eine „Zäsur der Menschheitsgeschichte“⁴⁸, als ein Zivilisationsbruch⁴⁹ verstanden. Er ist „zur Signatur eines ganzen Zeitalters geworden“⁵⁰. Obwohl schon zuvor Menschen aneinander Gräueltaten verübten, stellt die planvolle, industriell durchgeführte Vernichtung von Millionen, die Erschütterung einer bis dahin unhinterfragten Solidarität zwischen den Menschen dar.⁵¹ Häufig in diesem Zusammenhang gebrauchte Adjektive wie *unglaublich*, *unbeschreiblich* und *unvorstellbar* sollen verdeutlichen, wie sehr das Geschehene das Fassungsvermögen übersteigt. Über den Topos der *Unsaybarkeit* und *Undarstellbarkeit*, über die Frage, ob und wie der Holocaust künstlerisch verarbeitet werden darf, wurde dabei hitzig und kontrovers diskutiert. Diese Diskussion entbrennt bereits bei dem Versuch, eine adäquate Bezeichnung für das Geschehene zu finden.

2.1 Begriffsbestimmung

Einer der meist verwendeten und bekanntesten Begriffe für die Verbrechen des NS-Regimes ist wohl *Holocaust*, der erstmals in den 1950er Jahren in den USA gebraucht wurde und im deutschsprachigen Raum erst Ende der 70er Jahre durch die Ausstrahlung der gleichnamigen Serie Verbreitung fand.⁵² Vom griechischen *holocauston* abgeleitet, findet sich das Wort im Alten Testament (1. Samuel 7,9 oder 1. Mose 1,22) der englischen Bibel, bezeichnet wörtlich ein gänzlich verbranntes Opfer⁵³ und wurde als Ausdruck für jüdische Märtyrer_innen gebraucht. Durch diese religiöse Verankerung sei der Begriff aber problematisch, so die Kritik, evoziere er eine gewisse Sinnhaftigkeit und Rechtfertigung des Leidens.⁵⁴ Dieser Ein-

48 Bauer, Yehuda: „Die dunkle Seite der Geschichte“, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 9.

49 Vgl. Diner, Dan: „Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz“, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1988.

50 Habermas, Jürgen: „Geschichtsbewußtsein und posttraditionale Identität. Die Westorientierung der Bundesrepublik“ in: ders. (Hrsg.): *Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980-2001*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 105-123, hier S. 107.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. Feuchert, Sascha: „Holocaust-Literatur Auschwitz. Für die Sekundarstufe I“, Reclam, Stuttgart 2000, S. 6.

53 Vgl. Jäckel, Eberhard: „Vorwort der deutschen Ausgabe“ in: ders., Peter Longerich, Julius H. Schoeps (Hrsg. der dt. Ausgabe): *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung europäischer Juden*, Bd. 1, A-G, Piper, München 1995, S. 16-19, hier S. 18.

54 Vgl. Sofsky, Wolfgang: „Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager“, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 15.

wände zum Trotz, ist er auf internationaler Ebene anerkannt, so wird z.B. Yad Vashem mit „The World Holocaust Remembrance Center“⁵⁵ übersetzt und auch die *Holocaust Studies* haben sich im akademischen Bereich etabliert.⁵⁶ Es stellt sich hier jedoch die Frage nach der Repräsentation: Bezieht sich der Begriff nur auf jüdische Personen oder schließt er alle anderen Gruppen, die auch Opfer des Nationalsozialismus wurden, mit ein? Manche, wie James E. Young oder Sascha Feuchert, sprechen sich für eine Differenzierung aus. Während unter Holocaust alle Opfer des Nationalsozialismus fallen sollen, soll mit *Shoah* ausschließlich die Verfolgung und Vernichtung des jüdischen Volkes bezeichnet werden.

Shoah, aus dem Hebräischen mit Katastrophe übersetzt, wurde schon während des Krieges gebraucht.⁵⁷ Das Wort findet sich z.B. in einer 1940 erschienenen Sammlung von Berichten über Massenermordungen polnischer Juden wieder, die den Titel *Sho'at Yehudej Polin* trägt. Ab 1942 schritt die Etablierung des Begriffs immer weiter voran, so wurde er auf mehreren Konferenzen, wie z.B. der hebräisch schreibender Schriftsteller im Vortrag *Das Gesetz der schrecklichen Shoah, die über uns kommen wird* von Shaul Tchernichowsky verwendet.⁵⁸

Neben *Shoah* wurde anfänglich auch *Churban* als Bezeichnung gebraucht. Der Begriff stammt aus jüdisch-orthodoxen Kreisen und als *Dritter Churban* wurde die Vernichtung des jüdischen Volkes in eine Reihe mit anderen jüdischen Katastrophen wie der Zerstörung des ersten und zweiten Tempels gestellt. Dies sorgte laut Young in Israel für eine hitzige Diskussion, weil der Massenmord damit in den Kontext von Sünde und göttlichen Bestrafens gesetzt würde, was nicht nur eine Legitimierung der Verbrechen impliziert, sondern auch die Verantwortung der Täter_innen untergräbt. Zwar ist auch *Shoah*, im Sinne eines göttlichen Richtens, religiös konnotiert, wird aber eher seinen Wurzeln entsprechend als „Verzweiflung und metaphysische[r] Zweifel“⁵⁹ gedeutet, was als Grund für die Durchsetzung des Wortes angesehen werden kann.⁶⁰ An dieser Stelle soll ebenso der Begriff *Porrajmos*, zu deutsch „das Verschlungene“⁶¹, nicht unerwähnt bleiben, mit dem Roma und Sinti die Ermordung ihres Volkes benannt haben.⁶² Obwohl es in erster Linie jüdische Personen waren, auf die die Vernichtungs-

55 <http://www.yadvashem.org/> [Aufgerufen am 24.05.2017].

56 Vgl. Heyl, Matthias: „Von den Metaphern und der geteilten Erinnerung – Auschwitz, Holocaust, Shoah, Churban, „Endlösung“, in: ders. (Hrsg.): *Die Gegenwart der Shoah. Zur Aktualität des Mordes an den europäischen Juden*, Krämer, Hamburg 1994, S. 7-32, hier S. 21.

57 Vgl. Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation“, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 1992., S. 143.

58 Vgl. Tal, Uriel: „On the Study of the Holocaust and Genocide: Excursus on Hermeneutical Aspects of the Term Sho'ah“ in: Ders., Saul Friedländer (Hrsg.): *Religion, Politics and Ideology in the Third Reich. Selected Essays. In Memoriam by Saul Friedländer*, Routledge, London [u.a.] 2004, S. 55-86, hier S. 75.

59 Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 144.

60 Vgl. ebd., S. 143f.

61 Wippermann, Wolfgang: „Auserwählte Opfer“. Shoah und Porrajmos im Vergleich. Eine Kontroverse“, Frank&Timme, Berlin 2005, S. 8, Anm. 6.

62 Vgl. Hirsch, Marianne; Kacandas, Irene: „Introduction“, in: Marianne Hirsch (Hrsg.): *Teaching the repre-*

politik des nationalsozialistischen Regimes abzielte, wird in dieser Arbeit, anschließend an Young und trotz der problematischen Etymologie des Wortes, der Begriff „Holocaust“ verwendet. Zum einen ist er international anerkannt, zum anderen sollen damit alle Opfer des Nationalsozialismus eingeschlossen werden.

Die vorhergehende Aufzählung der gängigsten Bezeichnungen für die Ermordung von jüdischen Menschen und anderer Menschengruppen durch die Nationalsozialist_innen zeigt vor allem, wie unterschiedlich einzelne Völker und Nationen die Ereignisse, ihrer spezifischen Kultur und Tradition entsprechend, verstehen und interpretieren. Während es im Hebräischen mit *Shoah* und *Churban* bereits Namen mit eindeutigen Konnotationen für die Vernichtung des jüdischen Volkes gab, war dies z.B. im deutsch- und englischsprachigen Raum nicht der Fall.⁶³ Nach Young braucht es für ein Verständnis des Holocaust den Einbezug anderer Ereignisse, jedoch birgt jeder Vergleich die Gefahr seine Dimension – Young spricht an dieser Stelle von „Einzigartigkeit“⁶⁴ – zu schmälern. Dieses Ringen findet sich auch in der Diskussion um das Für und Wider der einzelnen Bezeichnungen. Einerseits ist jeder Begriff in einen kulturellen Zusammenhang eingebettet⁶⁵, andererseits wird immer wieder das Bestreben deutlich, den einschneidenden Charakter und die Außergewöhnlichkeit der Ereignisse in der Bezeichnung deutlich machen zu wollen. Da nach Young eine Namensgebung schon ein Akt der Interpretation ist⁶⁶, können die unterschiedlichen Begriffe als Versuche einer Darstellung des Holocaust gedeutet werden.

2.2. Erstickte Worte

Überlebende haben in ihren Texten nicht nur versucht für das Erlebte eine Sprache zu finden, sondern dabei gleichzeitig auch immer wieder die (Un-)Möglichkeit eines Erzählens und/oder

sensation of Holocaust, Modern Language Assoc. Of America, New York 2009, S. 1-33, hier S. 9.

63 Vgl. Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 142f.

64 Die Frage nach der Singularität des Holocaust fand im deutschsprachigen Raum in den 80er Jahren im sogenannten *Historikerstreit* ihren Höhepunkt. In dieser Debatte vertraten Historiker wie Ernst Nolte, Andreas Hillgruber u.a die Meinung, dass der Holocaust in eine Reihe mit stalinistischen Verbrechen gestellt werden könne, während andere, wie Jürgen Habermas oder Rudolf Augstein, diese Sichtweise scharf kritisierten. Vgl. Geiss, Imanuel: „Zum Historiker-Streit“, in: Rudolf Augstein [u.a.] (Hrsg.): *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, Piper, München [u.a.] 1987, S. 373-380, hier S. 373.

65 Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 146.

66 Vgl. ebd.

Verstehens reflektiert und problematisiert. Ihre Schlüsse fallen diesbezüglich unterschiedlich aus. Sarah Kofman, deren Vater in Auschwitz starb und die selbst bis Kriegsende auf Flucht war⁶⁷, drückt es in ihrem Essay „Erstickte Worte“ so aus:

„Über Auschwitz und nach Auschwitz ist keine Erzählung möglich, wenn man unter Erzählung versteht: eine Geschichte von Ereignissen erzählen, die Sinn ergeben. [...]. Wenn auch nach Auschwitz keine Erzählung mehr möglich ist, besteht doch die Pflicht zu sprechen, ohne Unterlass für jene zu sprechen, die nicht sprechen konnten, weil sie das wahre Wort bis zum Äußersten bewahren wollten, ohne es zu verraten. Sprechen, um ein Zeugnis abzulegen, aber wie? [...] Wie kann man vom „Unvorstellbaren“ sprechen – das sehr schnell, sogar für die, die es erlebt hatten, unvorstellbar wurde –, ohne beim Imaginären Zuflucht zu suchen?“⁶⁸

Für Kofman entzieht sich der Holocaust aufgrund seiner Sinnlosigkeit der Erzählbarkeit, zugleich entsteht ein aporetischer Moment, wenn sie im Hinblick auf all jene, die ihre Geschichte nicht mehr erzählen können, auf den Drang eines „Unaufhörlich-sprechen-Müssen[s]“⁶⁹ verweist. An dieser Stelle setzt sich die Paradoxie fort, denn die schreibenden Überlebenden können von der Vernichtung, für die sie zwar bestimmt waren, die sie selbst aber nicht erlebten, nicht berichten.⁷⁰ Das Sprechen setzt die Rückkehr zum „wahren[n] Wort“⁷¹ voraus, das im Lager durch die entmenschlichende Sprache der Nazis verraten wurde; es gelingt jedoch kaum, „weil es zu lange zurückgehalten, unterdrückt, in der Brust verschlossen wurde.“⁷² Kofman verbildlicht die Zerrissenheit zwischen dem Verlangen zu erzählen auf der einen Seite und der Unmöglichkeit desselben auf der anderen Seite mit dem quälenden Zustand des Erstickens⁷³.

Für Robert Antelme, mit dessen Buch *Das Menschengeschlecht* sich Kofman in ihrem Essay auseinandersetzt, besteht der Versuch sich über die Kluft „zwischen der Erfahrung, die wir gemacht hatten und dem Bericht, der darüber möglich war“ mithilfe der „Vorstellungskraft“⁷⁴ hinwegzusetzen. Kofman äußert gegenüber der Fiktion zunächst moralische Bedenken,

67 Vgl. Radisch, Iris: „Der Tod ist schlimmer als der Tod“, in: ZEIT ONLINE: http://www.zeit.de/1995/08/Der_Tod_ist_schlimmer_als_der_Tod, 17.02.1995, [Aufgerufen am 16.05.2017].

68 Kofman, Sarah: „Erstickte Worte“ in: Peter Engelmann (Hrsg.): *Edition Passagen*, Passagen Verlag, Wien 2005, S. 29 und 49.

69 Ebd., S. 51.

70 Vgl. Hofmann, Michael: „Literaturgeschichte der Shoah“, Aschendorff, Münster 2003, S. 56.

71 Kofman, Sarah: „Erstickte Worte“, S. 49. Der Weg zum „wahren Wort“ ist für die Überlebenden nach Imre Kertész ein äußerst schwieriger und mündet nicht unbedingt in ein Erzählen-Können: „[W]enn es ihm tatsächlich gelingt zu überleben, wird mit Sicherheit lange Zeit vergehen ehe er in der Lage ist, sich – wenn überhaupt – die persönliche und einzig authentische Sprache zurückzuerobert, in der er seine Tragödie erzählen kann; und es kann sein, er wird sich dann bewußt, daß diese Tragödie nicht erzählbar ist.“ Vgl. Kertész, Imre: „Die exilierte Sprache“, in: ders.: *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 206-221, hier S. 210.

72 Vgl. ebd., S. 52.

73 Ebd., S. 51.

74 Antelme, Robert: „Das Menschengeschlecht“, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2001, S. 7.

kommt aber schließlich zu dem Schluss, dass die eigene Interpretationsleistung, also der „Umweg[] über das Fabulieren, über die Auswahl aus den Ereignissen“⁷⁵ unerlässlich bei dem Versuch eines Erzählens ist. Der Zustand des Ersticken, die Zerrissenheit zwischen einem Sprechen-Wollen und einem nicht Sprechen-Können, bleibt bei Kofman jedoch bis zum Schluss bestehen.⁷⁶

2.3 „...warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“

Das obige Zitat von Sarah Kofman ist an einen anderen, berühmt gewordenen und vieldiskutierten angelehnt⁷⁷, demzufolge es barbarisch sei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben⁷⁸. Diese Aussage Theodor Adornos spielte im deutschsprachigen Raum eine zentrale Rolle in der Diskussion um die (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust. Viele interpretierten den Satz als ein *Verdikt*, als ein generelles Darstellungsverbot. Durch die Rezeption der Sekundärliteratur breitete sich diese Deutung aus⁷⁹ und so machte, wie es Detlev Claussen treffend formulierte, der Satz Karriere, nicht aber der Gedanke.⁸⁰

Als „barbarisch“⁸¹ wurde diese Aussage interpretiert, als ein Unrecht, das er den Opfern ange-tan habe: „Wo denn wären die Millionen Toten zu begraben, wenn nicht in Gedichten?“⁸²

75 Ebd., S. 50.

76 Vgl. Zerrahn, Hans Werner: „Der Holocaust und die Aporien des Erzählens: Zu Sarah Kofmans Essay *Erstickte Worte*“, in: Elisabeth Weber, Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Turia&Kant, Wien 1997, S. 239-257, hier S. 255. An dieser Stelle ist es nicht ganz unbedeutend darauf hinzuweisen, dass Sarah Kofman, wie so viele andere Opfer des Nationalsozialismus auch, Selbstmord beging. Kurz nach Erscheinen ihres letzten Buches *Rue Ordener, Rue Labat, autobiographisches Fragment*, nahm sie sich im Herbst 1944 das Leben. Vgl. Radiesch, Iris: „Der Tod ist schlimmer als der Tod“.

77 Vgl. Zerrahn, Hans Werner: „Der Holocaust und die Aporien des Erzählens“, S. 241.

78 Der vollständige Satz lautet: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955, S. 7-31, hier S. 31.

79 Vgl. Krankenhagen, Stefan: „Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser“, Böhlau Verlag, Wien [u.a.] 2001, S. 91.

80 Vgl. Claussen, Detlev: „Nach Auschwitz kein Gedicht?“, in: Harald Welzer (Hrsg.): *Nationalsozialismus und Moderne*, Ed. Diskord, Tübingen 1993, S. 240-247, hier S. 243.

81 Vgl. Grass, Günter: „Schreiben nach Auschwitz“ in: Petra Kiedaisch (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 2012, S. 139-144, hier S. 139.

82 Claussen, Detlev: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot“, in: Manuel Köppen (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993, S. 11-15 hier S. 14. Die Aussage Adornos ist vor dem Hintergrund des 1947 erschienen Buches *Dialektik der Aufklärung* besser zu verstehen. Darin entwickelt Adorno zusammen mit Horkheimer die These von der Gesellschaft als einem „total gewordenen Schuldzusammenhang“. Die Schuld der Gesellschaft besteht dabei darin, dass ihr Streben nach Fortschritt in ihrer eigenen, kontinuierlichen Zerstörung mündet. Die Frage, um die es Adorno dabei ging, war, wie solch „ein Gesellschaftszustand erkannt und dargestellt

Auch Hans Magnus Enzensberger kommentierte, als einer der ersten, dass dieser Satz Adornos „[...] zu den härtesten Urteilen gehört, die über unsere Zeit gefällt werden können. [...] Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser Satz widerlegt werden. Wenige vermögen es. Zu ihnen gehört Nelly Sachs.“⁸³ Neben den Gedichten Nelly Sachs' werden auch die Paul Celans als Beispiele einer gelungenen Darstellung des Holocaust gewertet.⁸⁴ In dieser Ablehnung gab es aber auch Stimmen, die eingestanden, dass der Holocaust die Literatur nachdrücklich verändert habe. So erhebt z.B. Günter Grass die „Askese“ zu einem Charakteristikum des Schreibens nach Auschwitz: „Weg mit den sich blumig plusternden Genitivmetaphern, Verzicht auf angerillte Irgendwie-Stimmungen und den gepflegten literarischen Kammerton. Askese, das heißt Mißtrauen allem Klingklang gegenüber [...]“⁸⁵ Nicht wenige gab es aber auch, die einem Verbot zustimmten, denn sie zweifelten am Sinn und der Wirkungskraft nicht nur von Gedichten, sondern von Kultur im Ganzen: „Was denn konnten und sollten Gedichte noch sein oder gelten nach dem Holocaust, was war von einer Kultur denn noch zu erwarten, die es zugelassen hatte, daß Menschen sich dazu fanden, in den Lagern millionenfach zu töten?“⁸⁶

Adorno nahm in den folgenden Jahren, auch als Reaktion auf die entfachte Diskussion um seinen Satz, Ergänzungen und Reformulierungen vor, so heißt es in *Negative Dialektik*: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“⁸⁷ Ein paar Seiten später jedoch: „Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.“⁸⁸ Die Aussagen Adornos zu diesem Thema sind bis zum Schluss „Ausdruck einer negativ-dialektischen Denkbewegung zwischen der Möglichkeit und Unmöglichkeit der Kunst nach Auschwitz.“⁸⁹ geblieben, die in ihrer Ambivalenz nach wie vor viel Interpretationsspielraum bietet. Der zahlreiche, teils vehement ausgesprochene Widerstand gegen ein Darstellungsverbot, zeigt – trotz allem – eine eingeforderte Notwendigkeit eines Schreibens nach und über den Holocaust. Wie das Zitat Enzensbergers suggeriert, ist daran sogar eine Existenzfrage und somit die Bedingung an ein Weiterleben geknüpft.

werden könne und wie er auf jene gesellschaftlichen Bereiche wirke, die einem emphatischen Wahrheitsanspruch vertreten – Philosophie, Kunst, Religion [...]“ Krankenhagen, Stefan: „Auschwitz darstellen“, S. 79. Vgl. Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: „Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente“, S. Fischer, Frankfurt am Main 1969.

83 Enzensberger, Hans Magnus: „Steine der Freiheit“, in: Petra Kiedaisch (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 73-76, hier S. 73.

84 Vgl. Kiedaisch, Petra: „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 9-25, hier S. 17.

85 Grass, Günter: „Schreiben nach Auschwitz“, S. 143.

86 Laermann, Klaus: „Die Stimme bleibt. Theodor W. Adornos Diktum – Überlegungen zu einem Darstellungsverbot“, in: DIE ZEIT, 27.03.1992, <http://www.zeit.de/1992/14/die-stimme-bleibt>, [Aufgerufen am 22.06.2017].

87 Adorno, Theodor W.: „Negative Dialektik“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, S. 355.

88 Ebd., S. 359.

89 Kiedaisch, Petra: „Einleitung“ in: S. 9-25, hier S. 16.

2.4 „Nicht, daß das Erlebte unsagbar wäre.“

Eine etwas andere Sicht zum Thema der Unsagbarkeit bietet Jorge Semprún, der Teil der französischen Résistance war und Buchenwald überlebte, in seinem Buch *Schreiben oder Leben* an⁹⁰:

„Dennoch überkommt mich ein Zweifel an der Möglichkeit des Erzählens. Nicht, daß das Erlebte unsagbar wäre. [...] Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegen wird, ist nur ein Alibi. Oder ein Zeichen von Faulheit. Man kann immer alles sagen, die Sprache enthält alles. [...] Aber kann man auch alles hören, sich alles vorstellen? Wird man es können? Werden sie die Geduld, die Leidenschaft, das Mitgefühl und die Strenge aufbringen, die dazu nötig ist? Der Zweifel überkommt mich schon [...] bei dieser ersten Begegnung mit Menschen von vorher, von draußen [...].“⁹¹

Die Unsagbarkeit des Holocaust scheint für den Erzähler hier vor allem eine Behauptung zu sein, die von außen an „uns“, also die Überlebenden, herangetragen und nicht so sehr von ihnen selbst vertreten wird. Die Zweifel, die der Erzähler hat, betreffen nicht die Fähigkeit das Erlebte auszudrücken, sondern die Frage, ob das Erzählte von den Adressat_innen, den Außenstehenden adäquat verstanden werden kann. Die Problematik besteht hier also nicht in einem Nicht-Sprechen können, sondern in einem Nicht-Verstanden werden. Es ist ein ambivalenter Zustand, in dem sich der Erzähler befindet, denn er verneint zwar die Unsagbarkeit des Holocaust, behauptet sie gleichsam wieder, indem er das Scheitern seines Versuches andeutet, von anderen so gehört und verstanden zu werden, wie er es intendiert.⁹²

2.5 Kritik

Neben den vielen Stimmen, die die These der Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit des Holocaust vertreten, gibt es auch diejenigen, die diesem Standpunkt kritisch gegenüberstehen. Eine von ihnen ist Ruth Klüger. Klüger konstatierte, dass der Holocaust nach Ende des Krieges

90 Vgl. Ingenaay, Paul: „Der Mann, der keinen Groll kannte“, in: Frankfurter Allgemeine: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/zum-tod-jorge-sempruns-der-mann-der-keinen-groll-kannte-1652722.html>, [Aufgerufen am 19.05.2017].

91 Semprún, Jorge: „Schreiben oder Leben“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, S. 22f.

92 Ähnlich wie Antelme vertritt auch Semprún die Ansicht, dass Fiktion und künstlerische Bearbeitung der einzige Weg sei, sich der Außenwelt zumindest zu einem gewissen Teil verständlich zu machen: „Nur die Kunstfertigkeit eines gebändigten Berichts vermag die Wahrheit des Zeugnisses teilweise zu übermitteln.“ Ebd., S. 23. Dies spiegelt sich auch in den Büchern Semprúns wieder, die sich in komplexer Weise zwischen den Polen Fakt und Fiktion, Wirklichkeit und Kunst bewegen. Vgl. Vordermark, Ulrike: „Gedächtnis des Todes. Die Erfahrung des Konzentrationslagers Buchenwald im Werk Jorge Semprúns“, Böhlau, Wien [u.a.] 2008, S. 9.

zwar außergewöhnlich gewesen sei, aber noch nicht als singuläres Ereignis rezipiert wurde. Erst mit den Jahren wurde immer häufiger auf *Kitsch-Wörter* zurückgegriffen: „Das Vergangene war nur allzu vorstellbar, darum war es bedrückend. Erst später wurde es durch den Heiligenschein seiner Unsagbarkeit, also durch eine Kitsch-Aura verstärkt“.⁹³ Eine Infragestellung des „Mythos['] der Undarstellbarkeit“⁹⁴ sieht auch Sigrid Weigel u.a. in der Vielfalt und Heterogenität der bisher veröffentlichten Texte Überlebender: „Denn das Paradigma des 'Unaussprechbaren' und das Postulat einer unmöglichen Repräsentierbarkeit in Bezug auf Auschwitz müssen regelförmig die Fülle der vorhandenen Erinnerungstexte und -reden ignorieren.“⁹⁵ Tatsächlich macht Weigel hier auf ein Paradox aufmerksam, denn der auch von Überlebenden konstatierten Unsagbarkeit bzw. Undarstellbarkeit des Geschehenen, stehen die vielen Texte, in denen genau das, teils wortgewaltig und auf hohem literarischem Niveau, getan wurde, als Antithese gegenüber. Das Ringen der Schreibenden um Worte, um die eigene, „authentische“ Sprache, die auch in das Scheitern dieser Suche münden kann, kann dabei nicht geleugnet werden. Doch „die notwendigen Reflexionen über die Grenzen der Verstehbarkeit und der Repräsentierbarkeit dürfen nicht zu neuen Tabus führen.“⁹⁶ Tabus entstehen jedoch zwangsläufig bei einem Beharren auf einer Undarstellbarkeit. Das hat, wie es das Zitat Ruth Klügers nahelegt, die Mystifizierung und Erhebung des Holocaust auf eine beinahe schon sakrale Ebene zur Folge, die damit einhergehend spezifische Gebote und Verbote nach sich zieht.

Dieser kurze und keinesfalls auf Vollständigkeit beruhende Abriss unterschiedlicher Zugänge zum Thema der (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust hat eine Spannung offenbart, die sich bereits in den Versuchen einer adäquaten Benennung der Ereignisse zeigte und sich durch alle hier vorgestellten Ansichten zog. Es kann abschließend festgehalten werden, dass es vor allem ein Ringen ist, das die Debatte um die Darstellbarkeit des Holocaust charakterisiert, nämlich das Ringen um die Ungeheuerlichkeit und Fassungslosigkeit über das Geschehene, der behaupteten und dem tatsächlichen Versagen von Worten und einem unbedingten Sprechen-Müssen.

93 Klüger, Ruth: „Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur“, Wallstein, Göttingen 2006, S. 54f.

94 Weigel, Sigrid: „Télescopage im Unbewußten“, in: ders., [u.a.] (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Böhlau, Wien [u.a.] 1999, S. 51-76, hier S. 71.

95 Ebd.

96 Günther, Manuela: „Einleitung: Überleben schreiben“, in: Ders. (Hrsg.): *Überleben schreiben: zur Autobiographie der Shoah*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2002, S. 9-20, hier S. 15.

3. Holocaust- und Zeitzeug_innen-Literatur

Ein Hauptargument, das gegen die These der Undarstellbarkeit des Holocaust angeführt wird, sind wie gerade gezeigt, die zahlreichen und heterogenen Texte der Zeitzeug_innen. Bereits ab 1933 finden sich Veröffentlichungen, die parallel zum Geschehen erschienen und von aus Deutschland vertriebenen oder exilierten Künstler_innen oder entlassenen KZ-Häftlingen stammten. Die Gattungen erstreckten sich bereits in dieser frühen Phase von Erinnerungsberichten und dokumentarischer Literatur über Gedichte, Dramen und Romane. Auch während des Krieges entstanden im Untergrund, Widerstand und in den Konzentrations- und Vernichtungslagern eine Vielzahl an Texten, Chroniken und Notizen, von denen ein Großteil in unterschiedlicher Intensität erst in den Nachkriegsjahren veröffentlicht wurde.⁹⁷

Angesichts dieser zahlreichen Publikationen begann man in den 1980er Jahren von einer neuen Gattung zu sprechen, der *Holocaust-Literatur*.⁹⁸ Als eine der ersten war es die in die Vereinigten Staaten emigrierte Susan Cernyak-Spatz, Literaturwissenschaftlerin und selbst Holocaustüberlebende, die die Beschäftigung mit diesem Genre in ihrer 1985 als Buch erschienenen Dissertation anstieß.⁹⁹ Doch die Definition der Gattung ist bis heute umstritten. Die Fragen, die dabei diskutiert werden, sind u.a. wer und was darunter zu zählen und damit einhergehend, welche Bezeichnung für das Genre am geeignetsten ist. Die Antworten, die bisher darauf gegeben wurden, offenbaren eine Bandbreite unterschiedlichster Ansichten.¹⁰⁰

David Roskies z.B. bezeichnet in einem 1981 veröffentlichten Aufsatz die Forderung Yechiel

97 Vgl. Roth, Markus; Feuchert, Sascha: „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen*, Wallstein Verlag, Göttingen 2018, S. 7-29, hier S. 7ff.

98 Es gibt aber auch diejenigen, die die Holocaust-Literatur nicht als eigenständig, sondern vielmehr als allen Gattungen teilhaftig betrachten. So konstatiert Alvin H. Rosenfeld: „Genauso wie die Holocaust-Literatur eine Vielfalt von Sprachen umfaßt, hat sie auch in alle nur möglichen Gattungen Eingang gefunden. Romane und Kurzgeschichten befassen sich mit dem Gegenstand, Gedichte und Theaterstücke, expositorische Prosa-Gattungen wie Memoiren, Tagebücher und Aufzeichnungen, philosophische Essays und Auslegungen in der Tradition der Midraschim, Parabeln, Balladen und Lieder. Diese Literatur hat keine neuen Textformen hervorgebracht, aber sie hat alle vorgefundenen, von ihr besetzten literarischen Genres im höchsten Maße kompliziert [...]“. Rosenfeld, Alvin H.: „Einleitung“, in: ders.: *Ein Mund voller Schweigen: Literarische Reaktionen auf den Holocaust*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2000, S. 11-19, hier S. 14. Vgl. auch Hofmann, Michael: „Literaturgeschichte der Shoah“, S. 21ff. Gemessen an den Gemeinsamkeiten der Vielzahl an Texten, die sich z.B. in gleichen Topoi, Zielsetzungen oder intertextuellen Bezügen manifestieren, erscheint es sinnvoll von einer eigenen Gattung zu sprechen. Vgl. Feuchert, Sascha: „Faction oder Fiction? Grundsätzliche Überlegungen zum Umgang mit Texten der Holocaustliteratur im Deutschunterricht“, in: Jens Birkmeyer (Hrsg.): *Holocaust-Literatur und Deutschunterricht. Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2008, S. 129-143, hier S. 131, Anm. 6.

99 Vgl. Arbeitsstelle Holocaustliteratur Universität Gießen: <https://www.holocaustliteratur.de/deutsch/Holocaustliteratur/>, [Aufgerufen am 07.04.2019]. Vgl. Cernyak-Spatz, Susan: „German Holocaust Literature“, Lang, New York [u.a.] 1985.

100 Vgl. Roth, Markus: „Gattung Holocaustliteratur? Überlegungen zum Begriff und zur Geschichte der Holocaustliteratur“, in: Jiri Holý (Hrsg.): *The Aspects of Genres in the Holocaust Literatures in Central Europe /Die Gattungaspekte der Holocaustliteratur in Mitteleuropa*, Akropolis, Prag 2015, S. 13-23, hier S. 13.

Szeintuchs nach einer radikalen Trennung zwischen der Literatur, die während des Holocaust geschrieben wurde und der danach, als ein notwendiges Korrektiv in Zeiten, in denen sich jede_r für eine_n Überlebende_n hält und alles Holocaust-Literatur zu sein scheint.¹⁰¹ Im Gegensatz dazu definiert James E. Young die Holocaust-Literatur sehr breit. So fallen für ihn darunter nicht nur Dokumente, Zeug_innenberichte, fiktionale und wissenschaftliche Texte, sondern auch Museen, Gedenkstätten und Filme.¹⁰² Andere, wie Sascha Feuchert, vertreten einen Mittelweg. Für ihn zählen diejenigen Texte zur Holocaust-Literatur, „die einen oder mehrere der vielen Aspekte oder Opfergruppen des Holocaust behandeln.“¹⁰³ Zwar spielt bei der Beurteilung eines Textes die Frage eine wichtige Rolle, ob jemand die Zeit unmittelbar miterlebte, dies stellt sowohl für ihn als auch für James E. Young, jedoch kein Kriterium für die Zugehörigkeit zum Genre selbst dar.¹⁰⁴

3.1 Zeitzeug_innen-Literatur

In der vorliegenden Arbeit wird angelehnt an Feuchert die *Holocaust-Literatur* als diejenige Gattung definiert, die alle Texte umfasst, Chroniken und Dokumente eingeschlossen, die ungeachtet der Person Aspekte des Holocaust behandeln. Anders als bei Feuchert soll im Genre selbst aber eine definatorische Teilung erfolgen – die Holocaust-Literatur als übergeordnetes Genre wird beibehalten, als Subkategorie jedoch die *Zeitzeug_innen-Literatur* eingeführt. Mit der *Zeitzeug_innen-Literatur* sollen Texte aller Gattungen von denjenigen Personen bezeichnet werden, die die NS-Diktatur und den Holocaust unmittelbar miterlebten und davon schrieben. Dazu zählen nicht nur Texte von jüdischen und nicht-jüdischen Opfern, die in Arbeits- und/oder Vernichtungslagern gefangen waren, von denjenigen, die sich auf der Flucht, im Exil, im Untergrund oder Widerstand befanden, sondern auch von jenen, die nicht Ziel der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik waren, sich aktiv daran beteiligten oder unbeteiligt waren. Aufgrund dieser Definition erscheinen auch Begriffe wie *Überlebensliteratur* oder *Lagerliteratur* als Bezeichnungen unpassend; obwohl die große Mehrheit der Texte von Opfern des Holocaust verfasst wurde, ist die Kategorie weder auf sie allein

101 Vgl. Roskies, David G.: „The Holocaust According to the Literary Critics“, in: *Prooftexts*, Vol. 1(2), 1981, S. 209-216, hier S. 211.

102 Vgl. Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 235.

103 Feuchert, Sascha: „Holocaust-Literatur Auschwitz“, S. 15.

104 Vgl. ebd., S. 22f.

noch auf Texte beschränkt, deren Verfasser_innen in einem Arbeits- und/oder Vernichtungslager inhaftiert gewesen waren.

Einer der Gründe für die explizite Differenzierung und Sichtbarmachung der Texte Überlebender und anderer Zeitzug_innen im Genre selbst besteht u.a. in ihrer Funktion als Zeugnis und dem damit einhergehenden weitreichenden Einfluss. Für viele, darunter auch Fania Fénelon, war das Bedürfnis vom Geschehenen zu zeugen¹⁰⁵, der Hauptgrund für die Veröffentlichung ihrer Texte; für nicht wenige von ihnen bestand während des Holocaust genau darin die primäre Motivation am Leben zu bleiben.¹⁰⁶ Zentral in der Arbeit James E. Youngs ist die These, dass es die Überlebenden waren, die durch die Interpretation der Ereignisse in ihren Texten und Aussagen jede weitere, bis zur heutigen Zeit andauernde Beschäftigung, Deutung und Einordnung des Holocaust in hohem Maße beeinflusst haben. Er betont jedoch hierbei, dass keiner dieser Texte, selbst wenn sie während des Holocaust verfasst wurden, unvermittelte Wahrheit wiederzugeben vermag.¹⁰⁷ Damit verwirft er auch die Forderung Szeintuchs nach einer strikten Trennung zwischen Texten, die während und nach dem Holocaust geschrieben wurden. Von einer vollkommenen Mimesis zwischen Realität und Text wird auch in dieser Arbeit nicht ausgegangen, sie ist nicht ausschlaggebend für die Zugehörigkeit eines Textes zur *Zeitzug_innen-Literatur*. Worum es in der Kategorie primär geht, ist die literarische Auseinandersetzung der Zeitzug_innen mit dem Nationalsozialismus, Holocaust und jedem Aspekt, der damit zusammenhängt.

3.2 Problematik

Doch wie jeder Versuch einer Bestimmung des Genres, offenbart auch dieser Angriffspunkte. Denn die Grenzen zwischen Zeitzug_innen- und Holocaust-Literatur sind fließend und eindeutige Zuordnungen deshalb nicht immer möglich sind. Welche Schwierigkeiten sich zudem aus der Kategorie Zeitzug_in ergeben können, zeigt der Skandal um Benjamin Wilkomirski.

105 Young äußert die Vermutung, dass das Gebot in Tora (5. Mose 5, 1) und Talmud, eine Sünde anzuzeigen, sollte man dessen Augenzeug_in werden oder davon Kenntnis haben, „einen gewissen traditionellen Einfluß auf das Selbstverständnis der Opfer des Holocaust sowie auf ihr Verständnis von ihrer Rolle als Zeugen“ hatte. Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 38f.

106 So bemerkt Fénelon beim Anblick der Häftlinge, die an der Musikkapelle vorbeimarschieren: „Jetzt wage ich es, sie anzusehen. Ich zwingen mich dazu, ich muß mich daran erinnern können – denn später werde ich Zeugnis davon ablegen. *Dieser Beschluß wird Gestalt annehmen und mich bis zum Ende durchhalten lassen.*“ (Kursiv im Original, Anm. A.H.) oder auch: „Ich will das Ende unserer Geschichte erfahren. Ich werde darüber Zeugnis ablegen.“ (MA, 65f und S. 9, vgl. auch 175).

107 Vgl. ebd., S. 61.

In seinem Buch *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* konstruierte Wilkomirski seinen Status als Holocaustopfer, der als Kind in mehreren KZs inhaftiert gewesen sein soll, literarisch und ließ die Welt zumindest für eine kurze Zeit glauben, das Beschriebene tatsächlich selbst erlebt zu haben. Das gelang ihm deshalb so überzeugend, weil er u.a. bestimmte Charakteristika der Texte Überlebender imitierte, wie z.B. die Brüchigkeit von Erinnerungen, die u.a. als Merkmal des „Schreibens über und des sich Erinnerns an den Holocaust archiviert ist.“¹⁰⁸ Durch den Rückgriff auf bestimmte Tropen und Stilmittel war es ihm gelungen den Anschein zu erwecken, ein authentisches Zeugnis abgegeben zu haben. Erst die Recherchen des Journalisten Daniel Ganzfried brachten seine Identität als Bruno Grosjean bzw. Dössekker an die Öffentlichkeit. Dieser wurde in Wirklichkeit als Kind von einem wohlhabenden Paar aus der Schweiz adoptiert und war nie in einem Lager inhaftiert.¹⁰⁹ Das Buch, dessen literarische Qualität zuvor gelobt wurde, verlor im Zuge dieses Bekanntwerdens an Anerkennung, denn es verstieß gegen das Gebot der Authentizität, dem sich die Verfasser_innen verpflichten, die den Anspruch erheben, vom Holocaust zu zeugen: „[...] den gut recherchierten, aber letztlich ausgedachten KZ-Roman trennen Welten von der biographisch verbürgten Erzählung, und sei diese voller ›Schwächen‹.“¹¹⁰ Aus einer historischen Sicht war das Buch nicht so abwegig, doch Authentizität ist engstens mit der Person des Schreibenden verknüpft. Erinnerungen und damit Zeug_innenschaft, das zeigt das Beispiel Wilkomirskis, dürfen nicht als tatsächliche ausgegeben werden.¹¹¹

Nicht nur die Identität des Schreibenden kann unter Umständen problematisch werden, auch die Zeug_innenschaft, die Authentizität und Wahrhaftigkeit suggeriert, ist nach Young trügerisch. Seiner Ansicht nach böten die vom Holocaust zeugenden Texte stets eine subjektive Sicht der Ereignisse an, sie seien jedoch nicht in der Lage das Erlebte dokumentarisch wiederzugeben. Aus diesem Grund hält Young auch die Bezeichnung *Zeugnisliteratur* (und demnach im engen Sinne auch *Zeitzeug_innen-Literatur*) für unzureichend, weil „dies keine buchstäbliche Charakterisierung der tatsächlichen Funktion dieser Literatur sein kann.“¹¹²

108 Kyora, Sabine: „Der Skandal um die richtige Identität. Benjamin Wilkomirski und das Authentizitätsgebot in der Literatur“, in: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007, S. 624-631, S. 638.

109 Vgl. Ganzfried, Daniel: „Die geliebte Holocaust-Biographie“, in: *Die Weltwoche*, 27.08.1998. Online verfügbar unter: http://www.weltwoche.ch/die-weltwoche/historisches-archiv/smdarchiv.html?mediaFile=f199808%2Fwew_19980827_0_0_45.pdf [Aufgerufen am 18. 7.2017]. Zu einer ausführlichen Rekonstruktion des Falls siehe: Mächler, Stefan: „Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie“, Pendo, Zürich [u.a.] 2000.

110 Strümpel, Jan: „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – ›Normalität‹ und ihre Grenzen“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Literatur und Holocaust*, Text+Kritik, München 1999, S. 9-17, hier S. 14.

111 Vgl. Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten“, in: *Arctadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, Vol. 36(1), 2001, S. 21-45, hier S. 28f.

112 Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 71.

Auch wenn die mit der Kategorie der *Zeitzeug_innen-Literatur* einhergehenden Problematiken nicht bestritten werden können, bietet sich die hier vorgestellte Definition dennoch aus mehreren Gründen an. Betrachtet man die drei zu Beginn genannten Ansätze, so ist die wohl größte Schwäche an der Position Roskies, dass er einen Text für umso authentischer hält, je näher er an den Ereignissen liegt. Diese Annahme wurde in den letzten Jahren jedoch verworfen. Es wurde z.B. dagegegehalten, dass Menschen erst in der Retrospektive das Gesamtbild klarer zu sehen vermochten, weil ihr Wissen damals nur sehr bruchstückhaft vorhanden war. Im Gegensatz dazu besteht die Schwierigkeit an der von Young vorgeschlagenen Definition darin, dass er selbst Gedenkstätten, Museen und Filme zum Genre zählt; in dieser Arbeit soll jedoch von einem klassischen Literaturverständnis ausgegangen werden. Die Frage nach Fakt und Fiktion und damit den Möglichkeiten und Grenzen von *Zeug_innenschaft* wird in Kapitel 5 ausführlich diskutiert, es sei an dieser Stelle aber schon vorweggenommen, dass sich das Wissen von *Zeitzeug_innen* von dem der *Nicht-Zeitzeug_innen* unterscheidet. So macht es in der Holocaust-Literatur einen Unterschied, „ob sich der Autor tatsächlich auf eine authentische Erfahrung berufen kann oder ob er sich dem Gegenstand ohne eigene Erfahrung des Lagers nur in der Imagination annähert“.¹¹³ Dabei geht es nicht darum, die eine Seite als *wahrer* zu klassifizieren als die andere, sondern dieses spezifische Wissen, besonders vor dem Hintergrund all jener, die nicht sprechen und schreiben konnten, hervorzuheben. Genau deshalb ist es wichtig und notwendig die Unterscheidung, die für Feuchert nur theoretisch besteht, in der Kategorie der *Zeitzeug_innen-Literatur* innerhalb der *Holocaust-Literatur* auch formal sichtbar zu machen.¹¹⁴

113 Vordermark, Ulrike: „Das Gedächtnis des Todes“, S. 13.

114 Wie Jan Strümpel bemerkt, „[bilden] [d]ie Texte der Augenzeugen [...] nur noch einen Zweig [der] [...] Erinnerungskultur [...]“, Strümpel Jan: „Im Sog der Erinnerungskultur“, S. 10. Es ist darüber hinaus möglich auch innerhalb der *Zeitzeug_innen-Literatur* weitere Differenzierungen nach verschiedenen Aspekten wie Veröffentlichungszeitpunkt, Personengruppen, Themenschwerpunkten etc. vorzunehmen. In der Forschung werden gemeinhin zwei Phasen der Holocaust-Literatur unterschieden. In die erste Phase, von Young als „dokumentarische[r] Realismus“ (Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 36) bezeichnet, fallen insbesondere die frühen Texte von *Zeitzeug_innen*, die darin Anspruch erheben, das Erlebte faktentreu und dokumentarisch zu bezeugen. Im Laufe der Zeit wurden jedoch Texte veröffentlicht, die, so der Eindruck, sich durch zunehmende Fiktionalisierung und Grenzüberschreitungen hervorhoben. Reto Sorg und Michael Angele rechnen diese der sogenannten „postfaktisch[en] [Shoah-Dokumentarliteratur]“ zu. „[I]hrer Gattungskonvention“ entsprechend sind diese Texte grundsätzlich nicht-fiktional, reflektieren in hohem Maße aber nicht nur den zeitlichen Abstand zum Geschehenen, sondern auch den Erinnerungs- und Schreibprozess. Zwischen Fakt und Fiktion wird nach wie vor unterschieden, sie werden jedoch nicht so sehr als zueinander in Konkurrenz stehende, sondern viel mehr als ineinandergreifende Konzepte begriffen. Folgerichtig liegt die Betonung nun auf dem subjektiven, individuellen Charakter des Erlebten und Dargestellten und nicht mehr primär darauf, Zeugnis abzulegen (auch wenn dieses Motiv nach wie vor von großer Bedeutung ist). Exemplarisch für diese postfaktische Phase sind nach Sorg und Angele Ruth Klügers *weiter leben* oder Benjamin Wilkomirskis *Bruchstücke*. Sorg, Reto; Angele, Michael: „Selbsterfindung und Autobiographie. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne am Beispiel von Benjamin Wilkomirskis *Bruchstücke*. Aus einer Kindheit 1939-1948“, in: Henriette Herwig, Irmgard Wirtz, Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): *Lesese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Rusterholz zum 65. Geburtstag*, A. Francke Verlag, Tübingen [u.a.] 1999, S. 325-345, hier S. 331f. Kritik an dieser Zweiteilung übte

4. Feministische Holocaustforschung

Über eine lange Zeit hinweg wurde in der Holocaustforschung von einer Universalität der Erfahrungen ausgegangen, ohne dass dabei geschlechtsspezifische Unterschiede in Betracht gezogen wurden. Dies änderte sich mit der Entwicklung der feministischen Holocaustforschung, die nach Baumel-Schwartz in vier Perioden unterteilt werden kann. Sie vertritt die These, dass jede dieser Perioden, samt ihrer unterschiedlichen Schwerpunkte, als Folge von bestimmten Ereignissen, wie wissenschaftlichen Entwicklungen, politischen Umbrüchen oder dem sich während der Jahre verändernden Status der Opfer des Holocaust gesehen werden kann.¹¹⁵ Im Folgenden werden diese unterschiedlichen Phasen vorgestellt.

4.1 Erste Periode

Eine der frühesten Studien zu Frauen im Holocaust fertigte Emanuel Ringelblum während der Zeit des Nationalsozialismus an. Zwischen 1941 und 1942 wurden jüdische Frauen im Warschauer Ghetto zu ihren Aufgaben und ihrem Verhalten als Ehefrauen und Mütter befragt. Diese Studie konnte jedoch aufgrund der Deportation der Befragten nicht abgeschlossen werden. Von den Fragebögen existieren heute nur noch einige wenige.¹¹⁶ Zu den ersten Arbeiten, die in diesem Zusammenhang nach Ende des Krieges erschienen, gehörte Denise Dufurnier 1948 veröffentlichte Studie zu Frauen in Ravensbrück. Nach Baumel-Schwartz charakterisiert die erste Periode in den Jahren nach Ende des Kriegs vor allem die zahlreichen Zeugnisse der Überlebenden. Obwohl es lange hauptsächlich die von Männern verfassten Texte waren, die Beachtung und Würdigung fanden, stammt die Mehrzahl der Veröffentlichungen von Frauen. Einen Grund sieht sie darin, dass das Aufschreiben von Erinnerungen traditionell weiblich konnotiert ist und sich daher Frauen besonders zu einer Niederschrift ihrer Erfahrungen ermutigt sahen. Auffällig in diesen Texten ist zum einen die starke Betonung der Selbsthilfe, zum

Gabriele Schabacher. Da Fakt und Fiktion seit jeher untrennbar miteinander verbunden seien, sollte die Behauptung einer zunehmenden Fiktionalisierung angezweifelt werden; damit wäre auch die Unterscheidung zwischen einer *faktischen* und *postfaktischen* Phase hinfällig. Vgl. Schabacher, Gabriele: „Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes' *Über mich selbst*“, Königshausen&Neumann, Würzburg 2007, S. 170.

115 Vgl. Baumel-Schwartz, Judith Tydor: „Gender and Family Studies of the Holocaust: the Development of a Historical Discipline“, in: Esther Hertzog (Hrsg.): *Life, death and sacrifice. Women and family in the Holocaust*, Gefen Books, Jerusalem [u.a.] 2008, S. 21-40.

116 Vgl. Beyer, Mark: „Emanuel Ringelblum. Historian of the Warsaw Ghetto“, Rosen, New York 2001, S. 5ff.

anderen aber auch die gegenseitige Unterstützung der Frauen untereinander. Außerdem stünden in vielen Erinnerungen „experiences belonging solely to women's culture“¹¹⁷, wie z.B. Schwangerschaft oder Menstruation, im Vordergrund.

4.2 Zweite Periode

Die zweite Periode umfasst die Zeitspanne zwischen Ende der 1940er Jahre bis 1960. Bemerkenswert ist, dass in dieser Zeit beinahe keine systematische Forschung zum Holocaust betrieben wurde und schon gar nicht eine, die Frauen betraf. Auch Texte von Zeitzeug_innen wurden nur sporadisch veröffentlicht. Das hing nach Baumel-Schwartz damit zusammen, dass der Aufbau einer neuen Existenz wichtiger als die Niederschrift und Publikation der eigenen Geschichte gewesen war. Viele lebten außerdem in fremden Ländern und waren um Unauffälligkeit bemüht: „Until the growth of multiculturalism in the early 1970s a great number of survivors attempted to play down their past and assimilate into the new culture of their adopted country.“¹¹⁸ Nicht zuletzt sahen die Verlage in dieser Art von Literatur aufgrund des geringen Interesses keine lukrative Einnahmequelle.

4.3 Dritte Periode: Feministische Holocaustforschung

4.3.1 Befürworter_innen

Das änderte sich jedoch ab Mitte der 70er Jahre grundlegend. In diese dritte Periode fällt auch der Beginn der feministischen Holocaustforschung. Die Entstehung dieses Forschungszweiges ist zum einen mit einem neu erwachten Interesse am Holocaust zu erklären, vor allem aber mit der voranschreitenden Frauenbewegung und Etablierung der Women's Studies. Es wurden nun Fragen zu weiblichen und queeren Erfahrungen im Holocaust gestellt.¹¹⁹

117 Baumel-Schwartz, Judith Tydor: „Gender and Family Studies of the Holocaust“, S. 24.

118 Ebd., S. 27.

119 Vgl. Bock, Gisela: „Einführung“ in: ders. (Hrsg): *Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem*, Campus, Frankfurt am Main [u.a.] 2005, S. 7-21, hier S. 7.

Im deutschsprachigen Raum wurde in wissenschaftlichen Artikeln, in Frauenzeitschriften und auf Konferenzen das Verhältnis von Frauen und Nationalsozialismus diskutiert¹²⁰, wobei sich die Schwerpunktsetzung auf „Beteiligung und Widerstand wie ein roter Faden“¹²¹ durch die Forschung zog. In welchem Ausmaß Frauen jedoch am NS-Regime beteiligt waren, war Gegenstand kontroverser Diskussionen, die Ende der 1980er Jahre in der sogenannten „Opfer-Täterinnen-Debatte“¹²² gipfelten. Kritisiert wurde dabei die Annahme, wie sie z.B. Margret Mitscherlich vertrat, dass Frauen keine aktive Rolle im Nationalsozialismus spielten, sondern sich lediglich an den Antisemitismus und an das NS-Regime anpassten.¹²³ Als patriarchalisches System unterjochte der Nationalsozialismus grundsätzlich alle Frauen, weshalb sich diese nicht zu wehren vermochten.¹²⁴ Windaus-Walser bezeichnete „die These, das weibliche Geschlecht habe an der Vernichtung von Juden keinen originär eigenen Anteil gehabt, als eine grandiose Verleugnung der Schuld und Verantwortung von Frauen.“¹²⁵ Auch Claudia Koonz wies als eine der ersten auf die Mittäterinnenschaft von Frauen hin, die in den ihnen traditionell zugewiesenen Rollen als Mütter, Ehe- und Hausfrauen oder in ihren sozialen Berufen „would convey an illusion of clean-cut decency that masked a murderous state“.¹²⁶ Die erste Phase der deutschsprachigen feministischen Holocaustforschung als *Opferforschung* zu bezeichnen, ist jedoch, wie Lanwerd und Stoehr betonen, zu kurz gegriffen; nicht nur gab es bereits in der Frühphase Arbeiten, die sich differenziert mit weiblichen Erfahrungen im Holocaust auseinandersetzen¹²⁷; unbeachtet bleibt auch, dass die primären Zielscheiben des NS-Regimes, also Jüdinnen,

120 Vgl. Lanwerd, Susanne; Stoehr Irene: „Frauen- und Geschlechterforschung zum Nationalsozialismus seit den 1970er Jahren. Forschungsstand, Veränderungen, Perspektiven“, in: Johanna Gehmacher, Gabriella Hauch (Hrsg.): *Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen*, StudienVerlag, Wien [u.a.], S. 22-68, hier S. 24.

121 Reese, Dagmar; Sachse, Carola: „Frauenforschung zum Nationalsozialismus. Eine Bilanz“, in: Lerke Gravenhorst, Carmen Tatschmurat (Hrsg.): *Töchter-Fragen. NS-Frauen-Geschichte*, Kore, Freiburg im Breisgau 1990, S. 73-106, hier S. 73.

122 Lanwerd, Susanne; Stoehr Irene: „Frauen- und Geschlechterforschung“, S. 23.

123 Vgl. Mitscherlich, Margarete: „Die friedfertige Frau: eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter“, in: S.Fischer, Frankfurt am Main 1985.

124 Vgl. Windaus-Walser, Karin: „Gnade der weiblichen Geburt? Zum Umgang der Frauenforschung mit Nationalsozialismus und Antisemitismus“, in: *Feministische Studien*, Vol. 6(1), 1988, S. 102-115, S. 105.

125 Ebd., S. 102.

126 Koonz, Claudia: „Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics“, St. Martin's Press, New York 1986, S. 389. Als *Historikerinnenstreit* gilt die mit Gisela Bock in der Fachzeitschrift *Geschichte und Gesellschaft* geführte Debatte, die 1989 mit der Kritik Bocks an Koonz' Buch begann und 1992 von Koonz erwidert wurde. Vgl. Lanwerd, Susanne; Stoehr Irene: „Frauen- und Geschlechterforschung“, S. 26. Vgl. Bock, Gisela: „Die Frauen und der Nationalsozialismus. Bemerkungen zu einem Buch von Claudia Koonz“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Vol. 15, 1989, S. 563-579; Koonz, Claudia: „Erwidern auf Gisela Bocks Rezension von „Mothers in the Fatherland“, in: ebd., Vol. 18, 1992, S. 394-399 und Bock, Gisela: „Ein Historikerinnenstreit?“, in: ebd., S. 400-404.

127 Als Beispiel wäre hier zu nennen: Frauengruppe Faschismusforschung: „Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus“, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1981.

Roma und Sinti, Zwangsarbeiterinnen u.a., vergleichsweise wenig erforscht wurden.¹²⁸

In den Vereinigten Staaten gilt Joan M. Ringelheim als Pionierin auf dem Gebiet der feministischen Holocaustforschung, die zusammen mit Esther Katz 1983 in New York die Tagung *Women surviving the Holocaust* initiierte, an der etwa 400 Forscher_innen, Überlebende und Interessent_innen teilnahmen¹²⁹ Diskutiert wurde u.a. darüber, welche Überlebentechniken weibliche Lager- und Ghettoefangene anwandten und welche Überlebenschancen sie tatsächlich hatten.¹³⁰ So erklärte Sybil Milton, dass es Frauen in den Konzentrationslagern aufgrund ihrer traditionellen Sozialisation, z.B. durch ihre Zuständigkeit für die Reproduktionsarbeit in der Familie und durch ihre Berufe als Köchinnen oder Haushälterinnen, leichter als Männern gefallen sei, mit der begrenzten Menge an Nahrung umzugehen und diese sinnvoll einzuteilen. Außerdem hätten sie im Gegensatz zu Männern Ersatzfamilien gebildet, in denen Essen geteilt und füreinander gesorgt wurde.¹³¹ Diese These sorgte besonders in Nordamerika für Debatten, die bis heute andauern.¹³²

Schon früh kam der Einwand, dass zum einen das Überleben vor allem jüdischer Frauen nicht so sehr von ihrem eigenen Verhalten, als viel mehr vom Zufall und der Willkür der Nationalsozialist_innen abhing.¹³³ Zum anderen hätten sich auch Männer zu Gruppen zusammengeschlossen, weshalb man davon ausgehen kann, dass „Solidarität und ihr Gegenteil [in den Lagern, A.H.] gleichzeitig koexistierten“.¹³⁴ Kritik übte auch Lawrence L. Langer: „Because it can never be segregated from the murder of the many, the survival of the few cannot be used as a measure of why some women survived and others did not.“¹³⁵ Ein Vergleich zwischen scheinbar geschlechtsspezifischen Überlebentechniken von Männern und Frauen gehe für ihn unweigerlich mit einer Wertung einher und schaffe eine unzulässige Hierarchisierung bestimmter Gruppen.¹³⁶

128 Vgl. Lanwerd, Susanne; Stoehr Irene: „Frauen- und Geschlechterforschung“, S. 25.

129 Vgl. Ringelheim, Joan M.; Katz, Esther (Hrsg.): „Proceedings of the Conference on Women Surviving: the Holocaust“, New York, New York 1983, S. 1 und Vgl. Baumel-Schwartz, Judith Tydor: „Double jeopardy“, Vallentine Mitchell, London [u.a.] 1998, S. 17f.

130 Vgl. Bock, Gisela: „Einführung“, S. 8ff.

131 Vgl. Ringelheim, Joan M.; Katz, Esther (Hrsg.): „Proceedings of the Conference“, S. 17f.

132 Vgl. Bock, Gisela: „Einführung“, S. 7. Dieser Absatz ist der Hausarbeit „Sexualität und Identität in Ana Novacs *Die schönen Tage meiner Jugend*“ entnommen, das im WS 2014/2015 in dem von Mag.a Judith Götz und Mag. Daniel Müller am germanistischen Institut der Universität Wien geleiteten Seminar „Das erinnernde Geschlecht: Literatur – Erinnerung – Gedächtnis“ verfasst wurde.

133 Vgl. ebd., S. 8ff.

134 Ebd., S. 13.

135 Langer, Lawrence L.: „Gendered Suffering? Women in Holocaust Testimonies“ in: Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman (Hrsg.): *Women in the Holocaust*, Yale University Press, New Haven [u.a.] 1998, S. 351-363, hier S. 351.

136 Vgl. ebd., S. 362.

4.3.2 Gegenstimmen

Es war u.a. der Vorwurf der Hierarchisierung, der einige dazu veranlasste, die Legitimität der feministischen Holocaustforschung grundsätzlich in Frage zu stellen. Zu den schärfsten Kritiker_innen gehörte Gabriel Schönfeld, der in seinem 1998 im *Commentary* erschienenen Artikel *Auschwitz and the Professors* Position gegen feministische Herangehensweisen an den Holocaust bezog. Er stellt zunächst klar, dass es durchaus legitim und bereichernd sei zu erforschen, wie Frauen den Holocaust erlebten, jedoch nur, wenn der Wunsch eines „honest understanding“¹³⁷ des Gegenstandes vorliege. Die Arbeiten Emanuel Ringelblums oder Marion Kaplans seien hierfür ein besonders gutes Beispiel. Die Mehrzahl der Forschungen auf diesem Gebiet genügten diesem Anspruch jedoch nicht, ganz im Gegenteil, „feminist scholarship on the Holocaust is intended explicitly to serve the purpose of consciousness-raising – i.e., propaganda“¹³⁸. Für Schönfeld stellt der Großteil der Untersuchungen zum weiblichen Geschlecht einen Missbrauch des Holocaust dar, weil das vorrangige Ziel hierbei die Bestätigung und Etablierung einer feministischen Ideologie sei.¹³⁹

Ablehnend äußerten sich auch einige der Holocaustüberlebenden selbst, die ihre ethnisch-religiöse Zugehörigkeit zum Judentum für weitaus wichtiger erachteten als das Geschlecht. So schrieb Cynthia Ozick an Ringelheim in einem Brief:

„I think you are asking a morally wrong question, a question that leads us still further down the road of eradicating Jews from history. [...] You insist that it didn't happen to just Jews. It happened to women, and it is only a detail that the women were Jewish. It is not a detail. It is everything.“¹⁴⁰

Der wohl größten Kritik, der sich eine feministische Holocaustforschung also gegenüberstellt, ist, dass sie Differenzen zwischen Männern und Frauen schafft, die zu einem Vergleich und damit einhergehend zu der Schlussfolgerung führen, dass Frauen *mehr* litten oder *besser* überlebten als Männer. Die Gefahr einer Hierarchisierung und Bewertung von Erfahrungen kann in der Tat nicht geleugnet werden. Auch Sara R. Horowitz warnt, dass ein ausschließlicher Fokus auf Frauen das Risiko birgt, sie nur noch auf ihre Biologie und somit auf Aspekte wie Mutterschaft, Schwangerschaft oder sexuellen Missbrauch zu beschränken. Es dürfe nicht vergessen

137 Schönfeld, Gabriel: „Auschwitz and the professors“, in: *Commentary*, Vol. 105(6), 1998, S. 42-46, hier S. 45.

138 Ebd.

139 Vgl. ebd., S. 45f.

140 Ozick, Cynthia, Brief an Joan M. Ringelheim 1982, zit. nach Ringelheim, Joan M.: „The Split between Gender and the Holocaust“, in: Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman (Hrsg.): *Women in the Holocaust*, Yale University Press, Haven [u.a.] 1998, S. 340-350, hier S. 348f. Vgl. auch Bondy, Ruth: „Women in Theresienstadt and the Family Camp in Birkenau“, in: ebd., S. 310-326.

werden, dass auch Männer durch Geschlechtsmerkmale wie Beschneidung, Bart und Schläfenlocken besonders schnell als Juden identifiziert werden konnten und damit auch einer größeren Gefährdung ausgesetzt waren.¹⁴¹

In der Forschung besteht inzwischen weitgehend Einigkeit darüber, dass zwischen Erfahrungen unterschieden werden kann, die alle (jüdischen) Inhaftierten ungeachtet ihres Geschlechts miteinander verband, wie z.B. Hunger, Krankheit, Todesgefahr und Ermordung und solchen, die geschlechtsspezifisch waren¹⁴², denn „[...] just as Nazi atrocity attacked Jewish women as Jews and as women, it also attacked Jewish men as Jews and as men.“¹⁴³ Ziel einer genderorientierten Auseinandersetzung mit dem Holocaust ist es also nicht, die Geschlechter gegeneinander auszuspielen, sondern Parallelen, aber auch geschlechtsspezifische Erfahrungen in ihrer Vielfalt und Unterschiedlichkeit sichtbar zu machen.

4.4 Vierte Periode

Mitte der 1990er Jahre, hier setzt Baumel-Schwartz eine neue, bis heute andauernde Periode an, ist die Zahl an Veröffentlichungen zum Holocaust und insbesondere zu feministischen Themen weiterhin hoch; das Interesse verschiebt sich jedoch immer mehr auf zuvor marginalisierte Bereiche wie z.B. arische Frauen in Mischehen, Aktivistinnen der französischen Résistance, Partisaninnen, Sexarbeiterinnen, Homo-, Trans- und Intersexuelle u.a. Die dichotome Aufteilung von Frauen in Opfer und/oder Täterinnen ist überwunden, stattdessen rückt nun ihre Rollenvielfalt in den Fokus des Forschungsinteresses.¹⁴⁴ Ausgehend von der Kritik Marlene Heinemanns von 1986, dass es bis dahin vor allem die Texte von Zeitzeugen gewesen seien, die Beachtung fanden und als repräsentativ für die Erfahrungen aller Opfer des Holocaust angesehen wurden¹⁴⁵, wandte sich die feministische Holocaustforschung mit ganz unterschiedlichen Themenschwerpunkten nun den Texten und Biographien von Frauen und queeren Personen zu. Auch an den Universitäten wurden in verschiedenen Fachbereichen, von Geschichte

141 Vgl. Horowitz, Sarah R.: „Gender, Genocide, and Jewish Memory“, in: *Prooftexts*, Vol. 20(1), 2000, S. 158-190, hier S. 177f.

142 Vgl. Bock, Gisela: „Einführung“, S. 9.

143 Horowitz, Sarah R.: „Gender, Genocide, and Jewish Memory“, S. 178.

144 Vgl. vor allem den von Kirsten Heinsohn herausgegebenen Sammelband und den darin enthaltenen Aufsatz von Bock, Gisela: „Ganz normale Frauen. Täter, Opfer, Mitläufer, Zuschauer im Nationalsozialismus“, in: Kirsten Heinsohn [u.a.] (Hrsg.): *Zwischen Karriere und Verfolgung: Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Campus, Frankfurt am Main 1997, S. 245-277.

145 Vgl. Heinemann, Marlene: „Gender and Destiny. Women Writers and the Holocaust“, Greenwood Press, New York [u.a.] 1986, S. 2f.

über Literaturwissenschaft bis hin zu Soziologie und Psychologie, vermehrt Kurse zum Holocaust mit feministischen Schwerpunkten angeboten.¹⁴⁶

Nach über vier Jahrzehnten und trotz all der Forschungsergebnisse, die sie hervorgebracht hat, sieht Doris Bergen die feministische Holocaustforschung jedoch nach wie vor am Rande der Holocaust Studies. Zwar sei sie nicht mehr solch einer Kritik ausgesetzt wie noch zu Beginn, von einer gänzlichen Etablierung könne aber nach wie vor nicht gesprochen werden: „[S]tudies of gender and sexuality are accepted, but as „different voices“, [...], voices that speak from and for the most part to a „separate sphere,“ removed from what count as the big question in the field.“¹⁴⁷

146 Vgl. Baumel-Schwartz, Judith Tydor: „'Can two walk together if they do not agree?' Reflections on Holocaust Studies and Gender Studies“, in: *Women: a cultural review*, Vol. 13(2), 2002, S. 195-206, hier S. 196f.

147 Bergen, Doris L.: „What Do Studies of Women, Gender, and Sexuality Contribute to Understanding the Holocaust?“, in: Myrna Goldenberg, Amy H. Shapiro: *Different Horrors, Same Hell. Gender and the Holocaust*, University of Washington Press, Seattle [u.a.] 2012, S. 16-37, hier S. 17. Siehe auch Waxman, Zoë: „Women in the Holocaust. A feminist history“, Oxford University Press, Oxford 2017, S. 6.

5. Autobiographie – zwischen Fakt und Fiktion?

5.1 Einführung

Bei den bisherigen Ausführungen zur Zeitzeug_innen-Literatur und der Frage, ob und wie der Holocaust künstlerisch verarbeitet werden dürfe, fiel das Augenmerk immer wieder auf die Rolle und Bedeutung von Fiktion. Während Antelme, Kofman und Semprún in unterschiedlichem Maße die Wichtigkeit der Vorstellungskraft, Interpretation und künstlerischen Bearbeitungen des Erlebten bei einem Sprechen und Erzählen über den Holocaust betonen, gibt es auch diejenigen, die den Einsatz von Fiktion strikt ablehnen. So meinte Elie Wiesel: „Ein Roman über Auschwitz ist entweder kein Roman oder er handelt nicht über Auschwitz.“¹⁴⁸ Fiktion, die in diesem Zusammenhang Verfälschung, Erdichtung und Künstlichkeit suggeriert, steht dem Wunsch eines faktentreuen Zeugnisablegens diametral gegenüber. Nun gehören die meisten zu der Zeitzeug_innen-Literatur zählenden Texte einer Gattung an, an der wie an keiner anderen die Debatte um das komplexe Verhältnis von Fakt und Fiktion entbrennt.

Die Autobiographie, von Georg Misch als „[...] die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)“¹⁴⁹ definiert, wird traditionell aufgrund ihrer Referentialität zu den nicht-fiktiven Gattungen gezählt und in einer besonderen Nähe zu Wahrhaftigkeit und Authentizität verortet.¹⁵⁰ Doch bereits in der Frühphase der Autobiographieforschung (die Veröffentlichung von Georg Mischs vierbändiger Enzyklopädie *Geschichte der Autobiografie* im Jahre 1907 gilt gemeinhin als ihr Beginn¹⁵¹) Anfang des 20. Jahrhunderts, als es noch das Ziel war, die Autobiographie bzw. Selbstbiographie als historische Quelle zu etablieren und ihren dokumentarischen Charakter nachzuweisen,¹⁵² wurde zugleich auf die damit zusammenhängende Problematik hingewiesen. So konstatiert Misch, für den die Autobiographie „keine Literaturgattung wie die andern“ ist, weil „[i]hre Grenzen fließender [sind]“¹⁵³, dass Erinnerungen, auf die sich Autobiograph_innen hauptsächlich stützten, nicht

148 Wiesel, Elie: „Plädoyer für die Überlebenden“ in: ders.: *Jude heute: Erzählungen, Essays, Dialoge*, Hannibal Verlag, Wien 1987, S. 183-216, hier S. 202f.

149 Misch, Georg: „Geschichte der Autobiografie. Das Altertum“, Bd. 1, Erste Hälfte, A. Francke, Bern 1949, S. 7.

150 Vgl. Iser, Wolfgang: „Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, Universitäts-Verlag, Konstanz 1970, S. 10f. Für Iser unterscheiden sich literarische Texte von referentiellen dadurch, dass letztere „einen Gegenstand vorstellen oder mittelbar machen, der eine vom Text unabhängige Existenz besitzt.“

151 Vgl. Holdenried, Michaela: „Autobiographie“, Reclam, Stuttgart 2000, S. 14.

152 Vgl. Schabacher, Gabriele: „Topik der Referenz“, S. 112

153 Misch, Georg: „Geschichte der Autobiografie“, S. 6.

als „mechanische Reproduktion“ zu verstehen und somit Irrtümer kaum zu vermeiden seien: „[...] in der Reproduktion der inneren Erfahrungen und der religiösen zumal ist die Selbstbiographie ein Feld der Selbsttäuschungen.“¹⁵⁴. Auch für Hans Glagau, der die Selbstbiographie in die Nähe des Romans verortet, spielt die Unzuverlässigkeit des Erinnerens eine wichtige Rolle, wenn er feststellt „[d]aß der romanhafte Faktor sich stets da einschleichen wird, wo das Gedächtnis den Selbstbiographen in Stich läßt“.¹⁵⁵

In den 1950er Jahren entwickelt sich die Forschung vor allem in Frankreich, Großbritannien und den USA weiter. Das Interesse verschiebt sich nicht nur auf die Gesetze und Form der Gattung, sondern auch darauf, die Autobiographie zu einem Kunstwerk zu erheben. Der Engländer Roy Pascal z.B., neben Wayne Shumaker und dem Franzose Georges Gusdorf wohl einer der wichtigsten Figuren der Autobiographieforschung dieser Zeit, unterscheidet zwei nicht selten in Widerstreit geratende Formen der Wahrheit in einer Autobiographie, nämlich die „Wahrheit der Tatsachen“ und „die Wahrheit des Gefühls des Schreibenden“¹⁵⁶. Da das Erlebte durch das Gedächtnis modifiziert und das erinnern damit zu einem „schöpferische[n] Akt“¹⁵⁷ wird, entstehen „Auslassungen und Bilderverschiebungen“, die zwar die „historische oder psychologische Wahrheit [...] [beschränken]“, keinen Einfluss aber auf „den wahren Wert der Autobiographie“¹⁵⁸ haben. Der die Autobiographie erzählt aus einem spezifischen Standpunkt heraus sein ihr Leben und es ist diese Subjektivität, die der Autobiographie ihren Kunstcharakter gibt. Beachten sollte der die Leser_in stets, dass es sich hierbei um die Wahrheit der schreibenden Person handelt.¹⁵⁹

In den 1970 Jahren beginnt eine „Renaissance der Autobiografie-Forschung“¹⁶⁰ vor allem in Deutschland, Frankreich und den USA. Grund dafür ist vor allem ein stärker werdendes Interesse der Literaturwissenschaft für „Zweck- und Gebrauchsformen“¹⁶¹ wie dem Brief, Essay, Tagebuch, den Memoiren und der Autobiographie. Stärker noch als in den 1950er Jahren wird nun versucht die Autobiographie zu definieren und sie von den eben genannten literarischen Formen und insbesondere vom Roman abzugrenzen.¹⁶²

154 Ebd., S. 14.

155 Glagau, Hans: „Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle: eine Untersuchung“, Elwert, Marburg 1903, S. 67.

156 Pascal, Roy: „Die Autobiographie“, Kohlhammer, Stuttgart [u.a.] 1965, S. 84.

157 Ebd., S. 213.

158 Ebd., S. 84.

159 Vgl. Pascal, Roy: „Die Autobiographie als Kunstform“, in: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 148-157, hier S. 156.

160 Niggel, Günter: „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 1-17, hier S. 7.

161 Ebd.

162 Vgl. ebd., S. 10.

Eine neue Phase der Autobiographieforschung kann ab den 1980er Jahren verzeichnet werden. Waren es bisher die als Klassiker geltenden Autobiographien von Augustinus, Rousseau oder Goethe, auf Grundlage derer man versuchte gattungsspezifische Merkmale abzuleiten, rücken zunehmend die mit diesen Charakteristika brechenden Autobiographien des 20. Jahrhunderts in den Blickpunkt. Im Zuge des Poststrukturalismus wird zudem nicht nur die Vorstellung eines autonomen, prädiskursiven Subjekts radikal in Frage gestellt, sondern auch die Repräsentationsfähigkeit der Sprache und damit der Wahrheitsanspruch der Autobiographie.¹⁶³ Nach Paul de Man z.B. entzieht sich die Autobiographie einer Definition und ist deshalb nicht als Gattung, sondern vielmehr als jedem Text inhärente „Lese- oder Verstehensfigur“¹⁶⁴ zu sehen. Auch ist das Verhältnis von Fakt und Fiktion „keine Frage von Entweder-Oder, sondern unentscheidbar.“¹⁶⁵

Die Ansicht, dass zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten keine Unterscheidung mehr bestehe, wird vor dem Hintergrund der zahlreichen Texte Holocaustüberlebender und anderer Zeitzeug_innen, deren Ziel es vor allem ist, das Erlebte so zu bezeugen *wie es war*, herausgefordert. Im Folgenden werden vier Zugänge, die Antwort auf diese Thematik zu geben versuchen, nämlich die von Philippe Lejeune, Ruth Klüger, Wili Huntemann und James E. Young, zunächst vorgestellt, zueinander in Beziehung gesetzt und schließlich vor dem Hintergrund der Kontroverse um das *Mädchenorchester* diskutiert werden.

5.2 Theoretische Perspektiven

5.2.1 Philippe Lejeune

In der Kontroverse um das *Mädchenorchester* wurde deutlich, dass einer Frage besonderes Gewicht zufällt: Welchem Genre ist das Buch zuzuordnen? Die Gattung ist deshalb von so großer Bedeutung, weil sie den Umgang mit dem Inhalt und dessen Einordnung und Wertung

163 Vgl. Finck, Almut: „Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie“, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1999, S. 11.

164 De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“ in: Christoph Menke (Hrsg.): *Die Ideologie des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, S. 131-146, hier S. 133.

165 Vgl. ebd. Vor diesem Hintergrund proklamierte Michael Sprinker gar das Ende der Autobiographie. Vgl. Sprinker, Michael: „Fictions of the Self: The End of Autobiographie“, in: James Olney (Hrsg.): *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton Univ. Press, Princeton [u.a.] 1980, S. 321-342.

bestimmt. Gerade weil der Text den Anspruch erhob, zuverlässige Tatsachen wiederzugeben und diesem nicht gerecht wurde, erfuhr er Kritik. Auf die Frage nach der Gattungszugehörigkeit von Fénelons Text bietet der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune in seiner einflussreichsten und nicht unumstrittenen¹⁶⁶ Arbeit *Der autobiographische Pakt* eine Antwortmöglichkeit. Darin stellt er die These auf, dass die Namensidentität zwischen dem_ der Autor_in, dem_ der Erzähler_in und dem_ der Protagonist_in das entscheidende Charakteristikum einer Autobiographie sei.¹⁶⁷ Der Name des_ der Autor_in ist entweder dem Umschlag des Buches bzw. dem Vorsatzblatt zu entnehmen oder befindet sich über- oder unterhalb des Titels und ist „die einzige unzweifelhafte Markierung, die auf eine tatsächliche Person verweist“. Im Text selbst kann die Identität schon im Paratext des Buches, z.B. im Titel sichtbar werden (z.B. „Mein Leben“) oder erst im Laufe des Textes. Durch diese Namensidentität wird zwischen Autor_in und Leser_in der *autobiographische Pakt* geschlossen, der „die spezifische Lesart des Textes bestimmt und Effekte erzeugt, die dem Text zugeschrieben werden und ihn als Autobiographie zu definieren scheinen.“¹⁶⁸ So geht der_ die Lesende davon aus, dass das Beschriebene sich so nah wie möglich an die Realität hält, der Text sich also einer „Wahrheitsprobe“¹⁶⁹ stellen könnte.

Wenn ein_e Autor_in nun sein_ihr Leben schildert, jedoch einen fiktiven Namen gebraucht, so handelt es sich nach Lejeune aller Parallelen zum Trotz nicht um eine Autobiographie, sondern um einen autobiographischen Roman.¹⁷⁰ Es kann sogar möglich sein, dass in einem autobiographischen Roman mehr Ähnlichkeit zwischen dem_ der Autor_in und dem_ der Protagonist_in besteht als in einer Autobiographie, dies ändert jedoch nichts an der Gattungszugehörigkeit des Textes, weil nicht die Ähnlichkeit, sondern die Identität ausschlaggebend ist.¹⁷¹

Wendet man Lejeunes Überlegungen auf Fénelons Buch an, so kann festgehalten werden, dass der Titel allein keinen Hinweis darauf gibt, dass es sich bei dem Buch um eine Autobiographie handelt, er erinnert eher an einen Romantitel. Während im französischen Original Co-Autorin Marcelle Routier erwähnt wird, wird bei der deutschen Ausgabe nur noch Fania Fénelon als Autorin genannt. Das Buch selbst ist aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin verfasst,

166 So bemängelte z.B. Elisabeth W. Bruss, dass Lejeune die historische Dimension in seinen Überlegungen außer Acht lasse und unterstelle, dass Autor_innen und Leser_innen über die Jahrhunderte hinweg stets dieselben Prämissen teilten, auf Grundlage derer der autobiographische Pakt zu Stande komme. Vgl. Bruss, Elisabeth W.: „Die Autobiographie als literarischer Akt“ in: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie*, S. 258-279, hier S. 258f. Kritik übte auch Paul de Man, für den die Namensidentität nichts anderes als ein rhetorisches Mittel ist, das nicht auf ein eigenständiges, der Einsicht fähiges Subjekt verweist, sondern lediglich eine Illusion der Referenz erzeugt. Vgl. De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, S. 135f.

167 Vgl. Lejeune, Philippe: „Der autobiographische Pakt“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, S. 15.

168 Ebd., S. 50.

169 Ebd., S. 28.

170 Vgl. ebd., S. 27.

171 Vgl. ebd., S. 28.

die zum ersten Mal auf Seite neun von anderen Frauen mit „Fania“ angesprochen wird. Einige Seiten später ist es die Erzählerin selbst, die, als sie von ihren Untergrundtätigkeiten berichtet, angibt, dass Fania Fénelon ihr Pseudonym als Sängerin sei (MA, 22). Damit ist die gemeinsame Namensidentität zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin gegeben. Da Fénelon das Buch jedoch mithilfe von Routier verfasste, handelt es sich nach Lejeune strenggenommen um eine *kollaborative Autobiographie*, die in den Grenzbereich von Autobiographie und Biographie fällt.¹⁷²

5.2.2 Ruth Klüger

Für Ruth Klüger, die mit ihrer 1992 veröffentlichten Autobiographie *weiter leben* selbst großen Erfolg hatte, ist die bedeutende Frage im Zusammenhang mit Zeitzeug_innen-Literatur nicht *ob*, sondern *wie* erinnert wird. Denn sie verweist immer auch auf Schranken und Grenzen, auf Verbotenes und Erlaubtes, nach dem man in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust von Beginn an gefragt hat: „Darf man dieses historische Ereignis fiktionalisieren, oder Gedichte darüber schreiben, die schön sind, schön im traditionellen Sinne?“¹⁷³ Unterschiedliche Antworten auf die Frage nach den (Un-)Möglichkeiten der Darstellung des Holocaust wurden bereits im letzten Kapitel vorgestellt, Klüger zeigte sich dabei einem Darstellungsverbot gegenüber skeptisch. Sie bemerkt in diesem Zusammenhang: „Auffallend ist, wie oft die Vokabel »dürfen« verwendet wird, als gäbe es eine anerkannte geistige Autorität, die über erlaubtes und unerlaubtes Erinnern bestimmt.“¹⁷⁴ Unerlaubtes Erinnern scheint dabei vor allem fiktional zu sein. Jede_r Künstler_in geht hierbei mit der Themenwahl einen unausgesprochenen Vertrag ein und verpflichtet sich, das Dargestellte so nah wie möglich an den Fakten zu halten. Eine Darstellung ohne Interpretation ist jedoch, so Klüger, unmöglich: „Das reine Faktum gibt es ja für den menschlichen Verstand nicht. Wer immer sich wie immer mit dem Holocaust abgibt, interpretiert.“¹⁷⁵ Selbst das Vorliegen von Dokumenten oder Exponaten stellt keine Tatsachen an sich dar, sondern bedarf stets einer Einordnung, Beurteilung und Kontextualisierung.¹⁷⁶

172 Vgl. Lejeune, Philippe: „Die Autobiographie der Nicht-Schreiber“, in: Anja Tippner, Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Biografie und Autobiografie*, Reclam, Stuttgart 2016, S. 187-191, hier S. 187.

173 Klüger, Ruth: „Gelesene Wirklichkeit“, hier S. 61.

174 Ebd., S. 66.

175 Ebd., S. 85.

176 Vgl. ebd., S. 64.

Für Ruth Klüger bildet die Fiktion ein paradoxes Instrument der Wirklichkeitserschließung. In Rekurs auf Louis Begleys autobiographischen Roman *Lügen in Zeiten des Krieges*, bemerkt sie, dass dieser über die Fiktion versucht „dem Gedächtnis einen Weg zum Ausdruck zu bahnen.“¹⁷⁷. Für Klüger ist dieses Vorgehen charakteristisch für jede Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, denn „[m]an erfindet Neues mit Hilfe des Gewesenen“¹⁷⁸. Gleichzeitig vertritt sie keinen radikalkonstruktivistischen Zugang zum Thema, sondern geht „von der Voraussetzung [eines] wahrhaftigen Sprechens als Kitt und Zement jeder gesellschaftlichen Kommunikation aus, als das Mögliche, wenn nicht das Übliche.“¹⁷⁹ Demnach kommt jede Autobiographie einer „Zeugenaussage“¹⁸⁰ gleich. Rekurrierend auf Lejeune definiert sich eine Autobiographie nach der Übereinstimmung von Erzähler_in, Protagonist_in und Autor_in und sie stimmt ihm zu, wenn sie schreibt: „Eine Autobiographie, in der Lügen stehen, ist noch immer eine Autobiographie, wenn auch eine verlogene, und kein Roman.“¹⁸¹ Ein Text bietet sich dem_ der Lesenden als eine und nur eine bestimmte Gattung an und schließt mit ihm_ ihr, je nachdem welche Zuordnung ersichtlich ist, einen Vertrag.¹⁸²

5.2.3 Willi Huntemann

Eine ähnliche Position wie Ruth Klüger nimmt auch Willi Huntemann in seinem Aufsatz „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten“ ein. Darin bezieht er sich auf Karl Bühlers Organon-Modell der Sprachfunktionen und wendet die Dreiteilung Ausdruck, Appell und Darstellung auf die Holocaust-Literatur an. Unter Ausdruck, das hier in den literarischen bzw. literaturkritischen Diskurs fällt, steht die Funktion des Erinnerns im Vordergrund; hierbei wird der Text als Autobiographie und der_ die Autor_in als Autobiograph_in gesehen. Im politisch-öffentlichen Diskurs (Appell) erhält der Text die Bedeutung eines Mahnmals, während der_ die Autor_in die Rolle des_ der Repräsentant_in inne hat. Unter der Darstellung (historischer Diskurs) schließlich wird der_ die Autor_in, aufgrund seiner_ ihr,

177 Ebd., S. 56.

178 Ebd., S. 57.

179 Klüger, Ruth: „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“, in: Magdalene Heuser (Hrsg): *Autobiographien von Frauen: Beiträge zu ihrer Geschichte*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, S. 405-410, hier S. 406.

180 Ebd., S. 409.

181 Ebd., S. 408.

182 Vgl. ebd., S. 406f.

rer Identität als Zeug_in verstanden und der Text als Dokument.¹⁸³

Für Huntemann ist insbesondere Letzteres von entscheidender Bedeutung. Das Problem der Zeitzeug_innen-Literatur ist, dass hier, in den aller meisten Fällen in autobiographischer Form, über Erfahrungen berichtet wird, die Millionen anderer Menschen einschließt. Das Bedürfnis über das eigene Leben in seiner Subjektivität erzählen zu wollen, gerät nun in den Konflikt, Teil eines Kollektivs zu sein: „Indem er von sich schreibt, schreibt er auch über andere“¹⁸⁴. Die Freiheit der Deutung wird durch die Zeug_innenfunktion eingeschränkt.¹⁸⁵ Diese ist aufgrund der Verknüpfung mit dem literarischen und historischen Diskurs zudem strengen moralisch-ethischen Richtlinien unterworfen. Die wohl signifikanteste ist nach Huntemann das Authentizitätsgebot bzw. Fiktionalisierungsverbot. Hierbei geht es aber nicht nur um die Faktizität des Dargestellten, sondern auch darum, dass der_die Autor_in tatsächlich selbst Opfer des Nationalsozialismus gewesen ist. Literarisch KZ-Erfahrung darzustellen ist ein Vorrecht, das nach Huntemann nur Zeitzeug_innen vorbehalten ist (was an der Kontroverse um Wilkomirski deutlich wurde); diese Autorität gewährt ihnen aber auch zugleich eine gewisse literarische Freiheit.¹⁸⁶

Für Willi Huntemann zeichnen sich Texte, die von Überlebenden über den Holocaust verfasst wurden, durch ihren Doppelcharakter des Faktischen und Fiktionalen aus. Das liegt schon allein im Genre der Autobiographie begründet, in der die meisten der Texte verfasst sind. Zum einen ist der_die Ich-Erzähler_in mit dem_der Autor_in identisch, was den Anspruch und die Erwartung an Faktizität erhebt, andererseits lässt die Gattung eine gewisse Freiheit in der literarischen Darstellung zu, die sich z.B. in einer nachträglichen Sinndeutung des Lebens äußern kann und damit dem fiktionalen Erzählen nahe kommt.¹⁸⁷ Fiktionalität misst sich nach Huntemann aber nicht an dem „Gehalt an Erfundenem gegenüber Faktischem“ in einem Text, sondern an der „Lesehaltung“¹⁸⁸. Durch den autobiographischen Pakt wird die Lesehaltung trotz fiktionaler Elemente nicht außer Kraft gesetzt: „Das Signum der Zeugenschaft ist jedem Text eingeschrieben, sei er mehr oder weniger fiktionalisiert“¹⁸⁹. Die Gestaltungsfreiheit der Holo-

183 Vgl. Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion“, S. 25f.

184 Ebd., S. 31.

185 Vgl. ebd., S. 29.

186 Vgl. ebd., S. 28.

187 Siehe auch Klüger: „Zwischen dem Geschichtswerk und dem Roman stehen Biographie und Autobiografie, erstere, die Biographie, ein wenig näher an der Geschichte, letztere, die Autobiografie, ein Stückchen weiter in Richtung Roman. Die Biographie ist verifizierbarer als die Autobiografie. Biographen können die Ängste und Wünsche ihrer Helden nur dann behandeln, wenn Kundgebungen, etwa Briefe oder Tagebücher, vorliegen. [...] Bei der Autobiografie indessen kommt ein komplizierendes und erweiterndes Moment hinzu, nämlich daß sie, dank der Subjektivität der Gattung, Stellen enthält, die für den Leser zwar nicht verifizierbar sind, wohl aber für die Schreibende.“ Klüger, Ruth: „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiografie“, S. 407.

188 Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion“, S. 41.

189 Ebd., S. 35.

caustüberlebenden hört aber dort auf, wo die Fiktionalisierung die Verlässlichkeit des Zeugnisses einzuschränken beginnt.¹⁹⁰ Das ist am Beispiel Fénelons gut sichtbar geworden, denn ihre Rolle als Autobiographin geriet in Widerstreit zu ihrer primären Rolle als Zeugin.

5.2.4 James E. Young

Befindet sich die Autobiographie als Gattung für Klüger und Huntemann noch zwischen Fakt und Fiktion, geht James Young in seinem als Standardwerk in der Holocaustforschung geltenden Buch *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation* (1988) noch einen Schritt weiter. Als ein Schüler Hayden Whites vertritt Young einen dekonstruktivistischen Ansatz und nimmt unter den bereits Genannten die wohl radikalste Position ein. Angelehnt an Saussure, versteht Young das sprachliche Zeichen als arbiträr und deshalb als unnatürlich und schließt aus, dass Sprache die Wirklichkeit dokumentieren könne:

„Wenn wir nämlich anerkennen, daß die literarische Darstellung ihrer Struktur nach unfähig ist, irgend etwas über ihre eigene Aktivität als Konstruktion hinaus zu dokumentieren, könnte sich das Festhalten an der Behauptung, daß die Holocaust-Literatur das dokumentarische Zeugnis, das sie zu erbringen sucht, tatsächlich liefere, sogar als bedenklich und unverantwortlich erweisen. Denn wenn der Kritiker die vermeintlich dokumentarische Funktion der Holocaust-Literatur über ihre wertvolle interpretatorische Leistung stellt, läuft er Gefahr, diese Literatur dort, wo einander widersprechende »Zeugnisse« vorliegen, unverdienten – und letztlich irrelevanten – Angriffen hinsichtlich ihrer historischen Faktizität auszusetzen.“¹⁹¹

Die Texte Holocaustüberlebender vermögen es also nicht die Realität unvermittelt wiederzugeben, bieten aber ihre Interpretation der Ereignisse an, was aus Sicht Youngs das Authentische an den Texten ist; ihre spezifischen Interpretationen der Ereignisse hatten im Moment Auswirkungen auf ihre Einordnung des Geschehenen und ihr weiteres Handeln.¹⁹² Wenn man die Texte Holocaustüberlebender nur als Zeugnisse betrachtet, läuft man Gefahr, sie ausschließlich aufgrund ihres Faktengehaltes zu beurteilen, zu hierarchisieren und die individuelle interpretatorische Leistung, die jeder Text liefert, abzuwerten. Aus diesem Grund sieht es Young auch nicht als Aufgabe der Kritik an, eine Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion zu treffen, die, da sie fließend ist, ohnehin kaum auszumachen ist,¹⁹³ sondern ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass die Texte zwar „unvermittelte[] Fakten“¹⁹⁴ zu dokumentieren versu-

190 Vgl. ebd., S. 44.

191 Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust“, S. 37.

192 Vgl. ebd., S. 28f.

193 Vgl. ebd., S. 92.

194 Ebd., S. 29.

chen, an dieser Zielsetzung aber scheitern.¹⁹⁵ Überhaupt seien die Fiktionen in den Texten

„[...] keine Abweichungen von der »Wahrheit«, sondern Bestandteil der Wahrheit, die in jeder einzelnen Version liegt. Wenn wir von dem fiktionalen Element im Zeugnis sprechen, dann diskutieren wir nicht über die Fakten, sondern über die unvermeidliche Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung und der Darstellung dieser Fakten bei jedem einzelnen Zeugen, in jeder Sprache und jeder Kultur.“¹⁹⁶

Für Young besteht die Funktion von Zeitzeug_innen-Literatur demnach nicht in der Überlieferung von Tatsachen, sondern in der „historische[n] Exegese“¹⁹⁷. Das einzige, was die Überlebenden in ihren Texten zu bezeugen vermögen, ist ihre Existenz nach der für sie vorgesehenen Vernichtung.

5.3 Zusammenführung

Die gerade vorgestellten Perspektiven haben nicht nur gezeigt, wie divergierend die Zugänge zu Fakt und Fiktion in autobiographischen Texten Holocaustüberlebender sein können, sondern auch die Problematiken offengelegt, die mit dieser Thematik nach wie vor verbunden sind. Ersichtlich wurde dies bereits an der Frage nach der Gattungszugehörigkeit von Fénelons Buch. Ausgehend von Lejeune ist *es* aufgrund der Übereinstimmung von Autorin, Erzählerin und Protagonistin eine (*kollaborative*) *Autobiographie*, auch wenn diese diversen Verzerrungen, Auslassungen und Erfindungen überführt sein sollte. In den Worten Klügers wäre sie dann zwar verlogen, nichtsdestotrotz aber eine Autobiographie. Fénelon selbst erhob den Anspruch einen „eyewitness account, thus a historical document“¹⁹⁸ verfasst zu haben, wie *Témoignage* (zu dt. Zeugnis/Zeug_innenaussage, Erlebnisbericht) im französischen Originaltitel nahelegt. Als solcher wurde er in der Öffentlichkeit zunächst auch weitgehend rezipiert.¹⁹⁹ Von einem Zeug_innenbericht wird im Vergleich zu einer Autobiographie jedoch noch in einem größeren Maße erwartet, dass er sich an die Fakten hält.²⁰⁰ Durch die große

195 Vgl. ebd.

196 Ebd., S. 61.

197 Ebd., S. 69.

198 Hélène Scheps in einem Brief an Anita Lasker-Wallfisch, 28.10.1977, Privatbesitz von Anita Lasker-Wallfisch, zit. nach Eischeid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon“, S. 88.

199 So heißt es auf der Rückseite des Umschlags der ersten deutschsprachigen Taschenbuchausgabe: „Jeder sollte sie [die Geschichte, Anm. A.H.] lesen, der über den Holocaust Authentisches wissen will.“ Fénelon, Fania: „Das Mädchenorchester in Auschwitz“, dtv, München 1981.

200 Vgl. Hefti, Sebastian: „Hat der Mensch, was es zum Gutsein braucht?“, in: ders. (Hrsg): ...*alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie: Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals*, Jüdische Verlagsanstalt, Berlin 2002, S. 7-15, hier S. 9.

Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Buches und der von den anderen Zeitzeuginnen empfundenen Realität, ist eine klare Zuordnung zu einer Gattung jedoch erschwert worden. So schrieb Anita Lasker-Wallfisch in einem Brief, es wäre notwendig gewesen sich zu entscheiden, „whether to write a novel or an eyewitness account.“²⁰¹ Auch H.W. Freyhan stellte fest: „Fania Fénelon could have written a pure documentary which could have become an important historical source. She has not done this; instead she has chosen to produce an odd mixture of factual report and fiction.“²⁰² Durch Gattungsbezeichnungen wie dem *Roman* (Knapp/Scheps), *Tatsachenroman* (Knapp)²⁰³ oder *autobiographischen Roman*²⁰⁴ wurde versucht der Vermischung von Fakt und Fiktion gerecht zu werden.²⁰⁵ Diese neuen Klassifizierungen sind jedoch alles andere als unproblematisch, denn sie gehen mit einer (völligen) Entwertung des Buches als Zeugnis einher, wie die ungewöhnlich harschen Forderungen Eisechids und auch einiger Zeitzeuginnen belegen.²⁰⁶

Die Autobiographien von Holocaustüberlebenden sind in einem weitaus größeren Maße der Faktentreue verpflichtet als herkömmliche Autobiographien, somit ist die bedeutendste

201 Anita Lasker-Wallfisch in einem Brief an Henry-Louis de la Grange, 06.10.1978, Privatbesitz von Anita Lasker-Wallfisch, zit. nach: Eisechid, Susan: „The Truth about Fanie Fénelon“, S. 94.

202 Freyhan, Hans Walter: „Ghastly Concerts, Musicians of Auschwitz“, AJR Information, 1978, zit. nach Eisechid, Susan: „The Truth about Fanie Fénelon“, S. 95.

203 Knapps Gattungsklassifikation bleibt unspezifisch, da sie keine genauen terminologischen Abgrenzungen vornimmt. Während sie Fénelons Buch einmal als „Erinnerungsbericht“ bezeichnet, klassifiziert sie es später als „Tatsachenroman“ und an anderen Stellen synonym als „Roman“. Vgl. Knapp, Gabriele: „Das Frauenorchester in Auschwitz“, S. 63 und 286ff.

204 Vgl. Das Frontispiz der hier verwendeten Ausgabe von *Das Mädchenorchester in Auschwitz*.

205 Ein weiterer Begriff, der ebenfalls auf die Vermischung von Fakt und Fiktion rekurriert und besonders in Frankreich Konjunktur hat, ist die 1977 von Serge Doubrovsky geprägte *Autofiktion*. Darüber, was genau unter diesem Konzept zu verstehen ist, herrscht jedoch Uneinigkeit. Nach Christian Benne ist die deutschsprachige Rezeption von der Ansicht geprägt, dass autofiktionale Texte vor allem „den fiktionalen Status autobiographischen Schreibens selbstreflexiv thematisieren“. Benne, Christian: „Was ist Autofiktion? Paul Nizons ‚erinnerte Gegenwart‘“, in: Christoph Parry [u.a.] (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Iudicum, München 2007, S. 293-303, hier S. 294. Frank Zipfel definiert die Autofiktion hingegen folgendermaßen: „Eine ›Autofiktion‹ ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist [...], in einer offensichtlich [...] als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt.“ Zipfel, Frank: „Autofiktion“, in: Dieter Lampig (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Alfred Kröner, Stuttgart 2009, S. 31-36, hier S. 31. Die hier beschriebene Selbstreflexivität fehlt bei Fénelon jedoch, auch gibt es im Text keine eindeutigen Hinweise darauf, dass dem Lesenden neben dem autobiographischen auch ein fiktionaler Pakt angeboten wird. Weitere, in den letzten Jahren im deutschsprachigen Raum erschienene Arbeiten, die sich mit dem Konzept der Autofiktion auseinandersetzen, sind z.B.: Pellin, Elio; Weber, Ulrich (Hrsg.): „...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs« Autobiographie und Autofiktion“, Wallstein [u.a.], Göttingen [u.a.] 2012; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): „Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld 2013; Krumrey, Brigitta: „Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen“, V&R, Göttingen 2015. Es gibt auch Versuche, das Konzept über die Grenzen des Textes hinaus medienübergreifend anzuwenden. Vgl. dazu der Sammelband von Weiser, Jutta; Ott, Christine: „Autofiktion und Medienrealität: kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts“, Winter, Heidelberg 2012.

206 In einer Rede, die Anita Lasker-Wallfisch anlässlich eines Gedenkkonzerts zum 75. Todestags Alma Rosés in der Österreichischen Nationalbank am 04.04.2019 in Wien hielt, bezeichnete sie Fénelons Buch, ohne jegliche namentliche Nennung, als einen Schundroman, den jede Person, die es besäße, am besten zerschreddern solle (persönliche Mitschrift).

Funktion dieser Texte, wie Huntemann zeigen konnte, die der Zeug_innenschaft. Wie in Kapitel 3.2 bereits hingewiesen, gehen damit jedoch diverse Problematiken einher. So gilt die Zeug_innenaussage in der Rechtspraxis als zwar unabkömmliches und wichtigstes, jedoch auch sehr unsicheres Beweismittel.²⁰⁷ Nicht nur können im Moment selbst bereits „Wahrnehmungsfehler“²⁰⁸ auftreten, auch die Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses, worauf in der Autobiographieforschung schon früh hingewiesen wurde, spielt insbesondere vor dem Hintergrund zutiefst traumatischer Erlebnisse eine große Rolle.

Die Kritiker_innen von Fénelons Buch lassen eine Variabilität in den Erinnerungen und eine gewisse Freiheit in der literarischen Gestaltung gelten²⁰⁹, der Maßstab für die Beurteilung des Textes bleibt jedoch die Realität. So wendet Knapp Youngs Überlegungen auf Fénelon an und stellt fest, dass ihr Buch „nicht den Anspruch auf historische Faktizität erheben kann, sondern daß die Autorin beschrieb, wie sie die Ereignisse rückblickend einschätzte“²¹⁰. Diese subjektive Interpretationsleistung lässt Knapp aber nicht gelten, sondern fordert anschließend umso mehr, dass das Buch anhand von Fakten überprüft und betroffene Stellen korrigiert oder zumindest in Fußnoten kommentiert werden. Auch Eischeid stimmt Young insofern zu, als dass Überlebende in ihren Texten vor allem ihre Existenz nach dem Holocaust dokumentieren²¹¹, zugleich geht sie in ihrer Kritik noch weiter als Knapp, indem sie verlangt, dass die Verbreitung des Buches, zumindest in seiner gegenwärtigen Form, gestoppt wird. Diese Forderung wäre für Young nicht haltbar. Hier tritt genau das ein, wovor er gewarnt hat, nämlich die Kritik und Ablehnung eines Textes aufgrund (vermeintlicher) historischer Unzulänglichkeiten. Youngs These von der Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion steht jedoch das Fiktionalisierungsverbot gegenüber, das, wie die Reaktionen auf Fénelons Buch auch vierzig Jahre nach seiner Veröffentlichung zeigen, weiterhin Gültigkeit besitzt. Weil es keinen objektiven Zugang zur Wirklichkeit gibt, ist ein gewisses Maß an Fiktion für Klüger zwar unerlässlich, die Autobiographie behält für sie, wie auch für Lejeune, ihren Status als Zeug_innenaussage bei. Obwohl in einem Grenzbereich angesiedelt, wird sie also nichtsdestotrotz der Geschichte und nicht der Belletristik zugeordnet.²¹² Auch bei Huntemann

207 Vgl. Hohlweck, Martin: „Die Beweiswürdigung: Beurteilung von Zeugenaussagen“, in: *Juristische Schulung*, 2002, S. 1105-1108, hier S. 1105.

208 Kirchhoff, Guido: „Zur Würdigung von Zeugenaussagen. Kriterien und Formulierungsvorschläge für eine sachgerechte Beweiswürdigung mit Beweislastentscheidung“, in: *Monatsschrift für Deutsches Recht*, 2010, S. 791-794, hier S. 791.

209 Vgl. Eischeid Susan: „The Truth about Fania Fénelon“, S. 94.

210 Knapp, Gabriele: „Das Frauenorchester in Auschwitz“, S. 289.

211 Vgl. Eischeid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon“, S. 22f.

212 Vgl. Klüger, Ruth: „Kitsch ist immer plausibel. Was man aus den erfundenen Erinnerungen des Binjamin Wilkomirski lernen kann“, in: Sebastian Hefti (Hrsg.): *...alias Wilkomirski*, S. 225-228, hier S. 226. Zuerst erschienen in der *Süddeutschen Zeitung* am 30.09.1998.

befindet sich die Autobiographie in einer hybriden Position zwischen Fakt und Fiktion, wobei der autobiographische Pakt die Lesehaltung- und erwartung bestimmt, die auch dann unverändert bleibt, wenn ein Text fiktionale Elemente aufweist. Erst wenn die Fiktionalisierung wie bei Fénelon über die „Erzähloberfläche“²¹³ hinausgeht, kommt es zu einem Verstoß gegen das Fiktionalisierungsverbot.

Klüger als auch Huntemann befinden sich mit ihren Standpunkten auf einem Mittelweg, setzen jedoch auch Grenzen fest, Klüger noch eindringlicher als Huntemann, indem sie von der Autobiographie als einer durch den autobiographischen Pakt begründeten nicht-fiktionalen Gattung ausgehen. Das Buch Fénelons scheint sich klaren Eingrenzungen jedoch zu entziehen. So fällt aufgrund der Beteiligung von Routier an der Niederschrift des Buches die Frage der Autorinnenschaft in einen Grenzbereich. Auch die Gattungsfrage entzieht sich einer Eindeutigkeit; trotz der dreifachen Namensidentität kann und wird der Text z.B. auch als autobiographischer Roman gelesen (der nach Klüger dem Bereich der Belletristik zuzurechnen ist). Zu klassifizieren wäre das Buch aber auch als Zeuginnenbericht, (fiktionalisierte, fiktionale oder kollaborative) Autobiographie, Auto/biographie, Tatsachenroman etc. Es gäbe Argumente für jede dieser Bezeichnungen, in dieser Arbeit wird aus mehreren Gründen, gleichsam als heuristische Gattungszuordnung, die *Auto/biographie* vorgezogen. Noch stärker als bei Lejeunes *kollaborativer Autobiographie* wird hier nicht nur der ambige Verfasserinnen-, sondern zugleich auch der nicht eindeutig zu benennende Gattungsstatus zum Ausdruck gebracht. Der *autobiographische Roman* oder *Tatsachenroman* verweist zwar auf diese Hybridität, es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass das Buch ursprünglich als *témoignage* veröffentlicht wurde und dem Lesenden durch die eindeutige Namensidentität von Autorin, Protagonistin und Erzählerin der autobiographische Pakt angeboten wird. Vor dem Hintergrund der Kritik an dem *Mädchenorchester* wird die Komplexität des Textes und die Spannungen, die er generiert, nicht verwischt, sondern als *Auto/biographie* noch stärker akzentuiert.²¹⁴

213 Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion“, S. 41.

214 Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass in der hier verwendeten deutschsprachigen Ausgabe von 2013 Routier als Co-Autorin nicht genannt und der Text im Frontispiz als *autobiographischer Roman* und nicht als *Zeugnis* bezeichnet wird. Doch selbst ohne die Kenntnis von Routier bleibt der ambige Verfasserinnenstatus bestehen, weil es sich hierbei um einen übersetzten, von einer anderen Person (Sigi Loritz) gleichsam mit- oder neugeschriebenen Text handelt. Die Frage ist nun, ob die Gattungsklassifikation *autobiographischer Roman* den autobiographischen Pakt einschränkt oder ihn für obsolet erklärt. Zunächst muss festgehalten werden, dass es sich hier um eine nachträglich vom Verlag vorgenommene Zuschreibung handelt, die nur in der Buchbeschreibung erwähnt wird. Interessant ist jedoch, dass sich auf dem Umschlag unter dem Titel die Photographie Fénelons befindet. Selbst wenn der Lesende sie zunächst nicht identifizieren sollte, wird durch diese Abbildung bereits ein gewisser historischer Bezug hergestellt. Auf einer paratextuellen Ebene kann die Photographie als eine Authentifizierungsstrategie gelesen werden, die zu der Namens-

5.4 Gender und Genre

Wie gerade gezeigt, eignet sich die Autobiographie besonders gut, um epistemologische Fragestellungen, wie die nach dem mimetischen Repräsentationscharakter der Sprache, zu erörtern; daran haben auch die Gender Studies angeknüpft.

Betrachtet man ihre Geschichte, so begann sich die Autobiographie, die bis dahin nicht von der Biographie unterschieden wurde, Ende des 18. Jahrhunderts im Westen als eigenständige literarische Gattung durchzusetzen.²¹⁵ Diese Entwicklung war eng mit der Etablierung der bürgerlichen Schicht verknüpft, für die die Autobiographie zur „Ausdrucksform“²¹⁶ wurde. Dieses Subjekt zeichnete sich dadurch aus, dass es mit sich selbst identisch war, seine Geschichte linear und ohne Brüche erzählte, „gesellschaftlichen Strukturen handlungsfähig und autonom gegenüber [stand]“²¹⁷ und vor allen Dingen männlich war. Frauen entsprachen diesem idealtypischen Subjekt nicht und waren daher vom autobiographischen Diskurs ausgeschlossen. Dennoch haben sie eine Vielzahl an Selbstzeugnissen unterschiedlichster Formen verfasst.²¹⁸ Die Gender Studies setzten es sich zum Ziel die Lebensumstände von Frauen zu erforschen und griffen dabei auf diese Selbstzeugnisse zurück. Das Bestreben lag nicht nur darin autobiographische Schriften von Frauen in ihrer Vielfalt sichtbar zu machen und zu kanonisieren, sondern auch die Frage nach *weiblicher Autobiographik* zu diskutieren und herauszuarbeiten, mit welchen Methoden sie z.B. die traditionellen Bedingungen der Gattung unterliefen.²¹⁹ Die Frage nach dem Zusammenhang von Gender und Genre wurde mit einer neuen Dringlichkeit gestellt. Dabei ist es nicht nur ihre gemeinsame Etymologie, die auf Gemeinsamkeiten der

identität von Autorin, Protagonistin und Erzählerin und damit zum autobiographischen Pakt hinzukommt. In Anbetracht der Tatsache, dass in der deutschsprachigen Taschenbuchausgabe nirgendwo auf die angeprangerten historischen Unzulänglichkeiten des Buches verwiesen wird, hat die Klassifikation *autobiographischer Roman* sicherlich seine Berechtigung; nicht zuletzt aus den oben genannten Gründen wird die Bezeichnung *Auto/biographie* jedoch präferiert. Zu dem Konzept *Auto/biographie* siehe: Stanley, Liz: „The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography“, Manchester Univ. Press, Manchester [u.a.] 1995.

215 Vgl. Holdenried, Michaela: „Biographie vs. Autobiographie“, in: Christian Klein (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, J.B. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2009, S. 37-43, hier S. 37.

216 Jirku, Brigitte M.; Schulz, Marion: „Autobiografische Diskurse von Frauen“, in: ders. (Hrsg.): *Performativität statt Tradition – Autobiografische Diskurse von Frauen*, Peter Lang, Frankfurt am Main [u.a.] 2012, S. 7-21, hier S. 7.

217 Ebd., S. 12.

218 Vgl. Hof, Renate: „Einleitung: *Gender und Genre* als Ordnungsmuster und Wahrnehmungsmodelle“, in: ders., Susanne Rohr (Hrsg.): *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*“, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2008, S. 7-24, hier S. 14. Siehe auch Finck, Almut: „Autobiographisches Schreiben“, S.110f: „Der Blick auf die Geschlechterdebatte um 1800 ist deshalb so aufschlussreich, weil er deutlich vor Augen führt, daß wohl keine andere Gattungstheorie als die der Autobiographie so sehr an der normativen Vorstellung des männlichen Individuums und des männlichen Lebenslaufs ausgerichtet und, außerhalb der Autobiographieforschung der feministischen Literaturwissenschaft der letzten zwei Jahrzehnte, auch immer noch ist.“

219 Vgl. Hof, Renate: „Einleitung“, S. 14.

beiden Konzepte verweist, sondern auch ihre Entwicklungen. Ging man zunächst von ihrer Neutralität und Unveränderlichkeit aus, setzte sich mit der Zeit immer mehr die Überzeugung durch, dass Gender und Genre nicht so objektiv und eindeutig sind wie bisher angenommen, sondern vielmehr kulturell konstruiert werden und demnach historisch sind.²²⁰

Durch die Infragestellung und zumindest theoretische Auflösung²²¹ ihrer Grenzen sollte den Hierarchien, die diese generieren und den damit einhergehenden Ausschlüssen und Wertungen entgegengetreten werden, denn: „Sobald eine Gattung sich ankündigt, muß man deshalb eine Norm respektieren, man darf eine Grenzlinie nicht überschreiten, man darf das Risiko einer Unreinheit, Anomalie oder Mißbildung nicht eingehen.“²²² In seinem Text *Das Gesetz der Gattung* schreibt Derrida, dass ein Text zwar an einer oder an mehreren Gattungen teilhat – denn einen Text ohne Genre gibt es nicht –, dass diese Teilhabe aber nie Zugehörigkeit bedeutet.²²³

Wie bereits in vorherigen Kapiteln erwähnt, veränderte sich durch das Aufkommen poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer Ansätze auch das Subjektverständnis. Das poststrukturalistische Subjekt ist im Gegensatz zum bürgerlichen brüchig, lückenhaft und performativ.²²⁴ Nicht ohne Grund wurden die Theorien Judith Butlers von der Autobiographieforschung vereinnahmt, „treffen [hier] gender- und gattungstheoretische Überlegungen aufeinander.“²²⁵ Dem Subjekt wurde nun ein apriorischer Zugang zu sich und seinem Leben abgesprochen, stattdessen wurde davon ausgegangen, dass es seine (Geschlechts-)Identität erst im Schreiben erzeugt.²²⁶ Es ist nach Anna Babka also allen voran ihre „rhetorische Verfasstheit“²²⁷, die Gender und Genre miteinander verbindet. Die Aussage Derridas, es gäbe keinen Text ohne Genre, entspricht der Feststellung Butlers, dass die Zuordnung zu einer bestimmten Geschlechtsidentität notwendig für die Anerkennung eines menschlichen Körpers sei.²²⁸ So wie ein Text nie einer Gattung zugehören könne, könne man sich nach Butler auch dem Ideal der Geschlechtsidentität lediglich annähern (UG, 207).

In Arbeiten wie *Giving an Account of Oneself* stellte Butler Überlegungen zu Auto/biographi-

220 Vgl. ebd., S. 11.

221 Vgl. ebd., S. 13.

222 Derrida, Jaques: „Das Gesetz der Gattung“, in: ders., Peter Engelmann (Hrsg.): *Gestade*, Passagen, Wien 1994, S. 245-283, hier: S. 249.

223 Vgl. ebd., S. 260.

224 Vgl. Jirku, Brigitte M.; Schulz, Marion: „Autobiografische Diskurse von Frauen“, S. 12.

225 Ebd., S. 14.

226 Vgl. Babka, Anna: „Gender/Genre-(in)-trouble“. Literaturtheorie nach dem Gesetz der Gattung“, in: Beate Bartscher-Bechter, Martin Sexl (Hrsg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Studien Verlag, Innsbruck [u.a.] 2001, S. 91-107, hier S. 101.

227 Ebd., S. 92.

228 Vgl. Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012, S. 165f. Nachfolgende Zitate aus dem Buch Butlers werden mit dem Akronym UG und der entsprechenden Seitenzahl im Text gekennzeichnet.

schem an. Butler betont, dass eine Person über ihre Herkunft und die Prägung ihres Körpers nicht zur Gänze Rechenschaft abzulegen vermag. Auch die Sprache, in der sich dies vollzieht, ist nicht die eigene, sondern folgt bestimmten Normen, die einer räumlichen und zeitlichen Abhängigkeit unterliegen. Sich diesen Normen zu fügen ist die Voraussetzung dafür, sich verständlich und anerkenntbar zu machen. Es ist also zum einen nie ganz die eigene Perspektive aus der erzählt wird und zum anderen ist nie eine vollständige Erzählung über sich selbst möglich, weil seine Ursprünge dem Selbst unbekannt sind. Deshalb ist das Ich auf Fiktionalisierungen angewiesen, womit es stets eine von vielen möglichen Versionen seiner Herkunft konstruiert.²²⁹ In diesem Sinne kann festgehalten werden, dass die Erzählerin im *Mädchenorchester* nicht mit der Person Fania Fénelon identisch ist, sondern eine brüchige, stets unvollständige und konstruierte Version ihres Selbst darstellt. Die Autobiographie ist aus feministischer Sicht nicht nur deshalb so interessant, weil sie Fragen nach der Subjektkonstitution aufwirft, sondern weil sie als hybride und androgyne Gattung immer auch auf geschlechtliche Uneindeutigkeit und Vielfalt verweist.²³⁰

229 Vgl. Butler, Judith: „Kritik der ethischen Gewalt“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 19ff. Nachfolgende Zitate aus dem Buch Butlers werden mit dem Akronym KG und der entsprechenden Seitenzahl im Text gekennzeichnet.

230 Vgl. Babka, Anna: „Die (autobiographische) Provokation der Genres. Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst“, in: Renate Hof, Susanne Rohr (Hrsg.): *Inszenierte Erfahrung*, S. 81-95, hier S. 82.

6. Geschlechtertheorie nach Judith Butler

In der vorliegenden Arbeit wird die Frage nach der (De-)Konstruktion von Gender in Fénelons Auto/biographie auf Grundlage der Geschlechtertheorie Butlers beantwortet. *Butler* verwirft nicht nur die Trennung von *sex* und *gender*, sondern zeigt auch auf, dass Geschlecht und Geschlechterdifferenz keine natürliche Eigenschaft von Körpern ist, sondern erst performativ durch das Zitieren von Regeln, Normen und Gesetzen hergestellt werden muss. Im Folgenden werden diese Prozesse anhand der wichtigsten Schlagwörter nachvollzogen.

6.1 Die heterosexuelle Matrix

Eine zentrale Rolle in der Herstellung und Stabilisierung der hegemonialen Geschlechterordnung spielt in Butlers Theorie die heterosexuelle Matrix, die intelligible respektive kohärente und einheitliche Identitäten produziert. Als intelligible Identitäten gelten solche, deren Geschlechtsidentität (*gender*), anatomisches Geschlecht (*sex*), sexuelles Begehren und sexuelle Praxis miteinander übereinstimmen. Das bedeutet, dass in einem auf Binarität und Zwangsheterosexualität gegründeten System, die Attribute zwanghaft an einer asymmetrischen Achse angeordnet werden und zwar so, dass zwei Geschlechter in einer komplementären Beziehung zueinander stehen (Vgl. UG, 38f). Diese heterosexuelle Matrix legt damit zugleich aber auch fest, wer als nicht intelligibel und damit als *undenkbar* gilt. Dazu gehören all jene, deren Geschlechtsidentität sich nicht aus dem Geschlecht ergibt und deren sexuelle Praktiken sich weder aus der Geschlechtsidentität noch aus dem (stets kulturell hervorgebrachten) *sex* ableiten lassen (Vgl. UG, 39). Für Butler ist die geschlechtliche Bestimmung jedoch unabdingbar für Anerkennung eines menschlichen Körpers:

„Die Markierung der Geschlechtsidentität scheint den Körpern die Eigenschaft „menschlicher Körper“ zu verleihen. [...] Jene Körperfiguren dagegen, die nicht in eine Geschlechtsidentität passen, fallen aus dem Bereich des Menschlichen heraus, bilden das Gebiet den Entmenschlichten und Verworfenen, gegen das sich das Menschliche selbst konstituiert.“ (UG, 165f).

Nicht intelligible Personen fallen aus dem Bereich des Menschlichen heraus, was zur Folge hat, dass ihnen „in allen relevanten gesellschaftlichen Bezügen nicht in der Haltung begegnet wird, die ‚echten Personen‘ wie selbstverständlich zu teil würde.“²³¹

231 Redecker, Eva von: „Zur Aktualität von Judith Butler. Einleitung in ihr Werk“, VS Verlag für Sozialwissen-

6.2 Performativität und Materialisierung

Als Diskurstheoretikerin vertritt Butler die Ansicht, dass Materialität und Wirklichkeit von Diskursen und der Performativität der Sprache konstituiert werden. Diskurse und Sprache sind dabei nicht repräsentativ, sondern konstitutiv, indem sie „die Ordnung der Dinge erst hervor[bringen] und [...] ihr den Status des Wirklichen [verleihen].“²³² Der (Geschlechts-)Körper geht der Sprache in diesem Fall nicht voraus, sondern wird erst durch sie hervorgebracht; die Diskurse, die im Dienste der Wissenschaft, Politik, der Medizin stehen, sind es, die sich im Körper materialisieren und dadurch den Anschein von Natürlichkeit bekommen. Für Butler ist demnach die Sprache und der Diskurs der Ort, an dem Geschlecht konstruiert wird. In Anlehnung an die Sprechakttheorie von John L. Austin sieht sie Geschlecht als Produkt performativer Sprechakte, die das, was sie bezeichnen, auch hervorzubringen vermögen. Beginnt eine Person zu sprechen, ist sie gezwungen aus einem schon bestehenden Repertoire an Normen und Konventionen herauszugreifen, die dafür sorgen, dass aus Worten Taten werden. Diese Normen sind ihrerseits auf eine ständige Wiederholung angewiesen.²³³ Was Butler hier deutlich zu machen versucht, ist, dass sie die Materialität des Körpers an sich nicht bestreitet, aber darauf besteht, dass es keinen prädiskursiven Zugang zu demselben gibt. Das, was als natürliche biologische Tatsache inszeniert wird, ist schlussendlich eine Interpretationsmöglichkeit, ein Produkt von Effekten. Sie möchte den Körper also nicht abschaffen, sondern aufzeigen, dass er stets von „soziokulturellen Körperkonzepten und -bildern“²³⁴ abhängig ist und „einen spezifischen politischen Einsatz der Kategorie Natur darstellt.“²³⁵

6.3 Subversion

Für Butler steht fest, dass es unmöglich ist aus der Machtsphäre von Sprache oder Politik auszutreten, es gibt nur „die Möglichkeit der Ausweitung im gerade gegebenen Machtsystem.“²³⁶

Eine Form des Widerstandes liegt darin, in der Geschlechter-Parodie die Wiederholung zu

schaften, Wiesbaden 2011, S. 59.

232 Bublitz, Hannelore: „Judith Butler. Eine Einführung“, Junius, Hamburg 2002, S. 24.

233 Vgl. Villa, Paula-Irene: „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler“, in: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2010, S. 146-157, hier S. 50.

234 Bublitz, Hannelore: „Judith Butler“, S. 28.

235 Ebd., S. 13.

236 Redecker, Eva von: „Zur Aktualität von Judith Butler“, S. 60.

verfehlen und das Geschlecht damit als Konstruktionen zu entlarven. Beispiele hierfür sind neben der Travestie auch butch/femmes Identitäten, die heterosexuelle Muster in nicht-heterosexuellen Zusammenhängen aufgreifen und Heterosexualität und die Idee einer kohärenten Identität als eine Parodie der Idee des Originals bloßlegen. So ist es möglich eine „Geschlechter-Unordnung“ (UG, 39) zu schaffen.

Ein weiteres subversives Moment liegt für Butler in der Sprache, denn: „Die Macht der Sprache, auf die Körper einzuwirken, ist sowohl die Ursache der sexuellen Unterdrückung, als auch der Weg, der über die Unterdrückung hinausführt.“ (UG, 173). Butlers Ziel ist es, durch die Überführung bestimmter Konventionen oder Codes in außergewöhnlichen Kontexten eine Verschiebung und Öffnung im Feld der Macht selbst zu erzeugen. Ihr geht es also darum bestimmte, zuvor negativ besetzte, Begriffe, wie z.B. *queer*, positiv zu besetzen.

Trotz der anfänglich harschen Kritik, die ihr besonders im deutschsprachigen Raum entgegengebracht wurde, haben sich Butlers Arbeiten inzwischen auch über die Gender und Queer Studies hinaus als Standardwerke etabliert. Obwohl schon vor Butler die Idee einer natürlichen Zweigeschlechtlichkeit in Frage gestellt wurde, gelang es erst ihr auf eine breite Wahrnehmung zu stoßen und eine kontroverse Diskussion in Gang zu setzen.²³⁷ Die Rezeption von *Gender Trouble* ist dabei nicht nur engstens mit der deutschsprachigen feministischen Theorie verknüpft, es erschien auch zu einer Zeit, in der der akademische Feminismus und das Fach Gender Studies sich voneinander abzugrenzen begannen. *Gender Trouble* kann somit als „theoretische[r] Transformator der Frauenforschung in die Gender Studies“²³⁸ gesehen werden. Auf theoretischer Ebene verschob sich infolgedessen der Fokus immer weiter „weg von der Frage nach dem Umgang mit der Differenz, hin zur Erforschung von Differenzierungsprozessen; weg von der Problematisierung des Geschlechterunterschieds, hin zur Problematisierung der natürlichen Zweigeschlechtlichkeit.“²³⁹

237 Vgl. Purtschert, Patricia: „Feministischer Schauplatz umkämpfter Bedeutungen. Zur deutschsprachigen Rezeption von Judith Butlers „Gender Trouble“, in: *Widerspruch*, Vol. 23(44), 2003, S. 147-149, hier S. 147.

238 Ebd.

239 Meißner, Hanna: „Butler“, Reclam, Stuttgart 2012, S. 86.

7. Methode

7.1 Zur Übersetzung

Bevor im Anschluss das methodische Vorgehen vorgestellt wird, ist es wichtig darauf zu verweisen, dass die Textanalyse von Fénelons Auto/biographie auf Grundlage der deutschsprachigen Übersetzung von Sigi Loritz durchgeführt wird. Die Übertragung eines Textes von einer Sprache und Kultur in die andere eröffnet unterschiedliche Problemfelder, für die es in der Translationswissenschaft eine Vielzahl divergierender Ansätze und Modelle gibt. Einen zentralen Platz in den Diskussionen nimmt dabei die Äquivalenzproblematik ein, also die Frage, ob und in wie weit Ausgangstext und Zieltext einander gleichen müssen.²⁴⁰ Wurde in den traditionellen Ansätzen die „Bedeutungsidentität“²⁴¹ von Ausgangs- und Zieltext zur Notwendigkeit erhoben, brachen z.B. feministische, dekonstruktivistische und postkoloniale Zugänge mit der Vorstellung einer mimetischen Übersetzung eines unparteiischen Übersetzenden und betonten stattdessen, dass Übersetzungen stets auch Wissen, Bedeutung und Kulturen mitkonstruieren²⁴² und das „nicht in einem Machtvakuum [...], sondern an den Konfliktlinien und Konvergenzen von Machtinteressen“.²⁴³ Sobald übersetzte Texte rezipiert werden, können sie „unmittelbar oder allmählich, kurzzeitig oder nachhaltig in soziale Beziehungsgefüge eingreifen und diese verändern.“ So kann Übersetzung auch als performatives Handeln verstanden werden.²⁴⁴

Das *Mädchenorchester* gilt dementsprechend nicht als deutschsprachiges Äquivalent von *Sur-sis pour l'orchestre* im Sinne einer identischen Übertragung. Loritz hat den französischen Originaltext auf eine bestimmte Art begriffen und interpretiert, vor dem Hintergrund spezifischer Interessen unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, eine Auswahl und, wie Lasker-Wallfisch bemerkte, an manchen Stellen möglicherweise auch eine „unglückliche Wortwahl“²⁴⁵ getroffen. Weder kann es „für einen Translator *den* Ausgangstext, noch [...] *das* Translat geben.“²⁴⁶

240 Vgl. House, Juliane: „Offene und verdeckte Übersetzung: Zwei Arten, in einer anderen Sprache ›das Gleiche‹ zu sagen“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol.35(3), 2005, S. 76-101, hier S. 76.

241 Renn, Joachim [u.a.]: „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.): *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Campus, Frankfurt am Main [u.a.] 2002, S. 7-12, hier S. 8.

242 Vgl. Stolze, Radegundis: „Übersetzungstheorien. Eine Einfügung“, Narr Francke Attempto, Tübingen 2018, S. 211.

243 Ebd., 225.

244 Renn, Joachim [u.a.] (Hrsg.): „Vorwort“, S. 9.

245 Knapp, Gabriele: „Das Frauenorchester in Auschwitz“, S. 198.

246 Vermeer, Hans J.: „Erst die Unmöglichkeit des Übersetzens macht die Übersetzung möglich“, in: Joachim Renn [u.a.] (Hrsg.): *Übersetzung als Medium*, S. 125-143, hier S. 137.

Das von Loritz übersetzte *Mädchenorchester* ist daher als eine mögliche Version einer möglichen Version des Originaltextes und damit immer als Interpretation und in gewisser Weise auch als Neuschöpfung zu sehen.

7.2 Erzähltextanalyse

Wie bereits ausgeführt, konzentrierten sich die bisherigen Forschungsarbeiten zu Fénelons Auto/biographie entweder darauf, die historischen Unzulänglichkeiten aufzuzeigen und zu korrigieren oder vor dem Hintergrund unterschiedlicher Themenschwerpunkte exemplarisch aus dem Buch zu zitieren. In der vorliegenden Arbeit steht im Gegensatz dazu nicht nur die *histoire* im Mittelpunkt, sondern auch der *discourse*. Aus diesem Grund wird auf zwei Methoden zurückgegriffen: Zum einen werden immer wieder dem Close Reading ähnlich kürzere Abschnitte oder auch einzelne Sätze, die für die Beantwortung der Fragestellung relevant sind, analysiert. Im *Close Reading* wird der Fokus auf „eine möglichst präzise Erfassung der Bedeutungen und Effekte aller Einzelelemente und ihres Zusammenspiels im Text“²⁴⁷ gelegt. Im Vordergrund stehen also „[l]inguistische (Wortwahl, Grammatik, Syntax), semantische (beispielsweise Doppedeutigkeiten oder Konnotationen) und strukturelle (intratextuelle Beziehungen) Elemente“²⁴⁸, die vor dem Hintergrund des gesamten Textes analysiert werden sollen. Zum anderen wird die Erzähltextanalyse angewandt, weil auch die narratologische Ebene eines Textes Auskunft über die (De-)Konstruktion von Gender geben kann:

„[...] literarische Darstellungsverfahren und Textstrukturen [sind] nicht bloß formale Aspekte [...], die nichts mit der Bedeutung von Texten zu tun haben, sondern [fungieren] selbst als eigenständige Bedeutungsträger [...], die bei der Bedeutungszuschreibung durch RezipientInnen eine wichtige Rolle spielen. Aus der kulturwissenschaftlichen Sicht der Geschlechterforschung sind Erzähltechniken nicht bloß erzähltechnische oder strukturelle Merkmale von Texten, sondern hochgradig semantisierte narrative Modi, die aktiv an der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und Geschlechtsrollen beteiligt sind.“²⁴⁹

Die Kategorien der Erzähltextanalyse werden zu einem großen Teil nach Gerard Genette ver-

247 Hallet, Wolfgang: „Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: *Close Reading* und *Wide Reading*“, in: Vera Nünning (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*“, Metzler, Stuttgart [u.a.] 2010, S. 293-315, hier S. 294.

248 Müller, Stefan: „Ach nur 'n bisschen Liebe. Männliche Homosexualität in den Romanen deutschsprachiger Autoren in der Zwischenkriegszeit 1919 bis 1939“, Königshausen&Neumann, Würzburg 2011, S. 25.

249 Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: „Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse“, in: dies. (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, J.B. Metzler, Stuttgart [u.a.], S. 1-32, hier S. 11.

wendet und an den gewissen Stellen zusätzlich von den Kategorien von Martínez/Scheffel und Susan Lanser ergänzt. Im Folgenden werden die hier angewandten Methoden nun kurz skizziert:

Genette unterscheidet zwischen den Kategorien Zeit, Modus und Stimme. Die Zeit wird dabei auf ihre **Ordnung** und **Dauer** untersucht. Genette unterscheidet die erzählte Zeit, die Dauer der Geschichte und die Erzählzeit, die Zeit, die notwendig ist, um diese zu erzählen. Für die Analyse der zeitlichen Ordnung ist dabei ein Vergleich der Abfolge von Ereignissen in der Geschichte und der Erzählung nötig. Genette unterscheidet hier zwischen **Analepsen** (Rückblende) und **Prolepsen** (Vorwegnahme). Je nachdem, ob sie sich außerhalb oder innerhalb des Zeitfelds der Basiserzählung befinden, ist es möglich zusätzlich zwischen externen und internen Pro- und Analepsen zu differenzieren.²⁵⁰

Mit der **Dauer** wird das Verhältnis zwischen der Erzählzeit und erzählten Zeit erfasst. Um eine Aussage über die Geschwindigkeit eines Textes treffen zu können, unterscheidet Genette vier Formen des narrativen Tempos: **Summary** (die Zusammenfassung langer zeitlicher Perioden in wenigen Worten), **Ellipsen** (ausgelassene Zeitspannen), **Pausen** (Fortsetzung der Erzählung, aber nicht der Handlung) und **Szenen** (Deckungsgleichheit der narrativen und diegetische Ebene).²⁵¹

Die Kategorie **Modus** umfasst die **Distanz** und die **Fokalisierung**. Hinsichtlich der **Distanz** wird hier auf die Darstellung Matías Martínez und Michael Scheffel zurückgegriffen. Diese unterscheiden zwischen narrativem (mittelbaren) und dramatischen (unmittelbaren) Modus und hierbei zwischen der erzählten, transponierten und zitierten Rede in der Präsentation der gesprochenen Rede und der Gedankenrede.²⁵²

Bei der **Fokalisierung** steht nun die Frage im Fokus, aus welcher Sicht erzählt wird. So gibt es für Genette die Möglichkeit einer **Nullfokalisierung** (Erzähler_in weiß mehr als die Figur), internen Fokalisierung (Erzähler_in weiß so viel wie Figur) und externen Fokalisierung (Erzähler_in weiß weniger als Figur).²⁵³

Wurde bei der **Fokalisierung** danach gefragt, wer sieht, ist es bei der **Stimme** nun die Frage, wer spricht. Genette unterscheidet hierbei zwischen den Kategorien der narrativen Ebene und der Person. In einer Erzählung kann es mehrere Erzählebenen geben, sodass „[j]edes Ereignis,

250 Vgl. Genette, Gérard: „Die Erzählung“, W. Fink, München 1998, S. 32ff.

251 Vgl. ebd., S. 53-71.

252 Vgl. Martínez, Matías; Scheffel, Michael: „Einführung in die Erzähltheorie“, C.H.Beck, Nördlingen 2012, S. 65.

253 Vgl. Genette, Gérard: „Die Erzählung“, S. 134ff.

von dem in einer Erzählung erzählt wird, [...] auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der [liegt], auf der der hervorbringende Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“²⁵⁴ Jede Erzählung beinhaltet ein Erzählen auf einer ersten, **extradiegetischen Ebene**. Eine Erzählung innerhalb der erzählten Welt wird **intradiegetisch** bezeichnet. Sobald darin eine zweite Geschichte erzählt wird, spricht man von einer **metadiegetischen Ebene**.²⁵⁵ Auf der Personenebene kann die Erzählinstanz entweder Teil der erzählten Welt sein (**homodiegetisch**), sich außerhalb befinden (**heterodiegetisch**) oder die eigene Geschichte erzählen (**autodiegetisch**).²⁵⁶

Von Interesse für diese Arbeit ist auch das Konzept der **personal** und **communal voice** von Susan Lancer. Während die autodiegetische Erzählinstanz mit der **personal voice** ihre eigene Geschichte erzählt, spricht die Erzählinstanz in der **communal voice** für ein Kollektiv: „I refer, [...], to a practice in which narrative authority is invested in a definable community and textually inscribed [...] through the voice of a single individual who is manifestly authorized by a community.“²⁵⁷ Das Verhältnis zwischen der Erzählerin Fénelon und den Mitgliedern des Frauenorchesters kann mithilfe dieser unterschiedlichen Stimmformen präziser analysiert werden.

7.3 Intersektionalität

Eine wichtige Rolle bei der Analyse der Auto/biographie von Fénelon spielen im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit verschiedene Identitätskategorien, die in dem Zusammenleben der Frauen in Auschwitz immer wieder thematisiert und problematisiert werden. Hierfür soll auf das Konzept der *Intersektionalität* zurückgegriffen werden, das im Folgenden vorgestellt wird.

Intersektionalität kann als das Zusammenwirken verschiedener sozialer Kategorien wie z.B. Alter, sexuelle Orientierung, Klasse, *Race*, Religion, Nationalität und Geschlecht verstanden werden, das die Analyse von spezifischen Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnissen

254 Ebd., S. 163.

255 Vgl. ebd., S. 162ff.

256 Vgl. ebd., S. 174ff.

257 Lancer, Susan: „Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice“, Cornell University Press, Ithaca [u.a.] 1992, S. 18ff.

und der daraus folgenden sozialen, politischen und ökonomischen Auswirkungen ermöglicht.²⁵⁸ Es stehen jedoch nicht nur Benachteiligungen im Fokus, sondern auch „Privilegien und Profiten, die für bestimmte Subjekte und Gruppen aus Ungleichheitslagen resultieren und die der Grund dafür sein können, soziale Ungleichheiten aktiv herzustellen oder beizubehalten.“²⁵⁹ Auch wenn das Konzept bereits Mitte des 19. Jahrhunderts von Sojourner Truth in ihrer Rede „Ain't I a woman?“ aufgegriffen wurde, um auf die Nichtbeachtung von women of colour im Feminismus hinzuweisen, wurde der Begriff selbst erstmals von der Juristin Kimberlé W. Crenshaw Ende der 1980er Jahre verwendet. Ihr Ziel war es, darauf aufmerksam zu machen, dass bei der Diskriminierung schwarzer Frauen Geschlecht und *Race* wechselseitig ausgeblendet wurden; sie ging dabei der Frage nach, wie das Zusammenwirken beider Kategorien die Lebenserfahrungen von women of colour beeinflusste.²⁶⁰ Das Konzept erfuhr in den folgenden Jahren eine breite Rezeption und viel Zustimmung, wobei bis heute nicht eindeutig geklärt ist, wie genau Intersektionalität definiert werden soll, in der Empirie am sinnvollsten zu gebrauchen ist und welche und wie viele Kategorien miteinbezogen werden sollen.²⁶¹

In der vorliegenden Arbeit wird Intersektionalität mit dem Ziel verwendet, die Differenzen und damit einhergehend die hierarchischen Verhältnisse unter den Frauen im Orchester sichtbar zu machen und zu analysieren, wie das Zusammenspiel unterschiedlicher Identitätskategorien Benachteiligungen, aber auch Privilegien generiert. Dabei werden die einzelnen Kategorien nicht additiv gedacht, sondern so, „dass die Kategorien in verwobener Weise auftreten und sich wechselseitig verstärken, abschwächen oder auch verändern können“²⁶². Da „[...] gesellschaftliche Diskriminierungs- und Hierarchiestrukturen so komplex sind, dass nie alle signifikanten Momente berücksichtigt werden können“²⁶³, beschränkt sich die intersektionale Analyse von Fénelons Auto/biographie auf die Kategorien, die die zentralste Rolle einnehmen, nämlich die nach nationalsozialistischem Verständnis definierte *Rasse*²⁶⁴, Nationalität

258 Vgl. Davis, Kathy: „Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful“, in: *Feminist Theory*, Vol. 9(1), 2008, S. 67-85, hier S. 68.

259 Schnicke, Falko: „Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung“, in: ders., Christian Klein (Hrsg.): *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*, Wiss. Verlag Trier, Trier 2014, S. 1-32, hier S. 4, Anm. 10.

260 Vgl. Crenshaw, Kimberlé: „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine“, in: Alison M. Jaggar (Hrsg.): *Living with Contradictions: Controversies in feminist social Ethics*, Westview Pr., Boulder [u.a.] 1994, S. 39-53.

261 Vgl. Winker, Gabriele; Degele, Nina: „Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten.“, Transcript, Bielefeld 2009, S. 12.

262 Ebd., S. 10.

263 Schnicke, Falko: „Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien“, S. 19.

264 In diesem Zusammenhang habe ich mich bewusst für die Verwendung des Begriffs *Rasse* entschieden. In der NS-Ideologie war sie **die** zentrale *Identitätskategorie*, die konstitutiv für das Leben und Sterben von Millionen von Menschen werden sollte. Während in anderen Kontexten mit Bezeichnungen wie Ethnizität,

und Klasse. Letzteres wird hier im Sinne Pierre Bourdieus verwendet, der anders als Marx den Fokus nicht allein auf das ökonomische Kapital legt, sondern das Konzept auf die kulturelle Ebene ausweitet.

Nach Bourdieu sind es drei Kapitalsorten, die über die Klasse einer Person in der Gesellschaft respektive dem sozialen Raum bestimmen. Das *ökonomische Kapital* umfasst den materiellen Besitz, während mit dem *sozialen Kapital* das soziale Netzwerk und die Beziehungen einer Person gemeint sind; das *kulturelle Kapital* schließlich unterscheidet Bourdieu nach *inkorporiertem Kapital* (Wissen, Erziehung und Bildung), *objektiviertem Kapital* (Bücher, Bilder, Instrumente etc.) und *institutionalisiertem Kapital* (Schulische und akademische Titel).²⁶⁵ Dieses Kapitalvolumen ist ausschlaggebend für das *symbolische Kapital*, also das Prestige, die Berühmtheit und das Ansehen einer Person, die eine oder mehrere Kapitalsorten in einem bestimmten Bereich einbringt.²⁶⁶ Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch der Habitus, mit dem Bourdieu spezifische Denk- und Handlungsweisen, Sprache, Kleidung, Konsumverhalten etc. einer spezifischen Klasse bezeichnet.²⁶⁷

Race, religiös-ethnische Zugehörigkeit u.a. die in der deutschen Sprache mit *Rasse* verbundenen Konnotationen vermieden werden sollen, würden sie in der Analyse des Textes nur euphemistisch, verschleiern und entschärfend wirken. Als ein Konstrukt nationalsozialistischer Ideologie soll der Begriff hier jedoch stets kursiv gesetzt sein.

265 Vgl. Bourdieu, Pierre: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: Reinhard Kreckel (Hrsg.): *Soziale Ungleichheiten*, Schwartz, Göttingen 1983, S. 183-198, hier S. 185ff.

266 Vgl. Ders.: „Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 11.

267 Vgl. Ders.: „Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, S. 25.

8. Forschungsstand

Betrachtet man den Forschungsstand zu Fénelons *Mädchenorchester*, so lässt sich festhalten, dass sowohl das Buch als auch die Autorin in diversen Arbeiten unter verschiedenen Gesichtspunkten, wie bspw. Humor (z.B. „Es hielt uns am Leben: Humor im Holocaust“ von Chaya Ostrower, 2018), Musik (z.B. Joseph Moreno: „Orpheus in hell: music and therapy in the Holocaust“ (1999) oder dem Fernsehfilm (z.B. Adam Brown: „Screening Women’s Complicity in the Holocaust: The Problems of Judgement and Representation“, 2011) erwähnt oder nur sehr kurz thematisiert werden, ohne dass dabei jedoch eine tiefgreifendere Auseinandersetzung stattfindet. Die zwei ausführlichsten Studien, die bis jetzt vorgelegt wurden, setzen sich mit der Kontroverse um Fénelons Buch auseinander, nämlich Gabriele Knapps Dissertation „Das Frauenorchester in Auschwitz: musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung“ (1996) und Susan Eischeids „The Truth about Fania Fénelon and the Women’s Orchestra of Auschwitz-Birkenau“ (2016). Die problematische Darstellung Alma Rosés wird ferner in Christopher Bigsby’s Buch „Remembering and Imagining the Holocaust: The Chain of Memory“ (2006) oder in der Biographie „Alma Rosé: Vienna to Auschwitz“ (2000) von Richard Newman und Karen Kirtley thematisiert.

Zu den wenigen Forschungsarbeiten, die sich mit Geschlecht in Fénelons Buch auseinandersetzen, gehört Marlene E. Heinemann 1986 erschienenes Buch „Gender and Destiny. Women Writers and the Holocaust“. Darin analysiert sie mehrere Autobiographien von Frauen und fragt dabei nach spezifisch weiblichen Erfahrungen. Immer wieder führt sie dabei exemplarisch Textstellen aus Fénelons Buch an. Einen weiteren, wenn auch nicht so ausführlichen Beitrag zu dem Thema leistete Zoë Waxman in ihrem Aufsatz „Unheard Testimony, Untold Stories: The Representation of Women’s Holocaust Experiences“ (2003), worin sie auf die Veränderung Claras eingeht, einer Freundin Fénelons und ebenfalls Mitglied des Orchesters, die sich nach ihrer Ernennung zum Kapo immer stärker gegen die traditionelle Frauenrolle lehnt. Eine andere Arbeit, die in ihrer Fragestellung und Vorgehensweise dieser sehr ähnlich ist, ist die 2015 veröffentlichte Dissertation „Erinnerung erschreiben: Gender-Differenz in Texten von Auschwitz-Überlebenden“ von Margret Graf. Zwar geht sie nur wenige Male explizit auf *Das Mädchenorchester in Auschwitz* ein, sie behandelt und diskutiert jedoch Aspekte anderer Autobiographien, die auch bei Fénelon thematisiert werden. Eine ausführliche Analyse des Textes Fénelons, die zudem von der Geschlechtertheorie Judith Butlers ausgeht, stellt in der deutschsprachigen Forschung bis jetzt ein Desiderat dar.

9. Analyse

9.1 Das *Mädchenorchester* in Auschwitz

Der Titel des Buches von Fania Fénelon ist in unterschiedlichen Sprachen unterschiedlich übersetzt worden. *Sursis pour l'orchestre* wurde z.B. in Großbritannien als *The Musicians in Auschwitz* und in den USA als *Playing for Time* veröffentlicht. Im Vergleich zu dem deutschsprachigen Titel *Das Mädchenorchester in Auschwitz* ist hier nicht nur die Markierung des Geschlechts auffällig, sondern auch die einer spezifischen Lebensspanne. Anita Lasker-Wallfisch äußerte sich in dieser Hinsicht kritisch:

„Das »Orchester«, [...], sollte man auch nicht »Das Mädchenorchester in Auschwitz« nennen [...]. Natürlich waren wir vorwiegend jung, sonst wären wir nicht als »arbeitsfähig« ins Lager hereingelassen worden. [...] Die Altersunterschiede waren jedoch relativ groß. Die Jüngsten waren Yvette, 15, und la grande Hélène, 16 Jahre alt, und die Ältesten waren so um die 40. Ein genaues Alter kann ich heute nicht mehr mit Sicherheit angeben. Jedenfalls war es kein „Schulorchester“.“²⁶⁸

Lasker-Wallfisch impliziert an dieser Stelle, dass der Gebrauch des Wortes *Mädchen* das Orchester auf ein niedrigeres und amateurinnenhaftes Niveau degradiere und es damit an Autorität und Ernsthaftigkeit einbüße. Im Buch werden *Mädchen* und *Frau* sehr häufig synonym verwendet, so antwortet Florette auf Claras Frage, wo sie hier denn seien: „Das ist der Musikblock. Wir sind das Frauenorchester vom Lager Birkenau.“ (MA, 42). Durch die Nivellierung von *Mädchen* und *Frau* werden die Grenzen und Unterschiede zwischen Kind und Erwachsene verwischt und letztere damit infantilisiert. Es gibt auch einige wenige Textstellen, in denen die Erzählerin eine Differenzierung vornimmt, wobei sie das *Mädchen* im pejorativen Sinne verwendet, um unreifes und kindliches Verhalten zu betonen (Vgl. MA, 281). In der Übersetzung von Sigi Loritz wird also bereits durch den Titel und die synonyme Verwendung von *Mädchen* und *Frau* ein spezifisches Frauenbild vermittelt, das Abhängigkeit, Naivität, Führungsbedürftigkeit und Harmlosigkeit suggeriert.

Während im französischen und US-amerikanischen Titel die zentrale Rolle des Orchesters für das Weiter- und Überleben ausgedrückt wird, könnte die geschlechtliche Markierung im deutschen Titel außerdem auch den Sonderstatus des Orchesters akzentuieren – schließlich war es das einzige seiner Art.²⁶⁹ Welche Gründe Sigi Loritz nun dazu bewogen haben, den Titel ge-

268 Lasker-Wallfisch, Anita: „Ohne sie hätte niemand von uns überlebt – Erinnerung an Alma Rosé. Vorwort zur deutschen Ausgabe“, in: Richard Newman mit Karen Kirtley: *Alma Rosé. Wien 1906 – Auschwitz 1944*, Weidle, Bonn 2003, S. 7-11, hier S. 9.

269 Vgl. Pavlovic, Milijana: „Alma Rosé and the Lagerkapelle Auschwitz“, in: *Amaury du Closel, Conseil de*

nau so zu übersetzen, er hat Eingang in das kulturelle Gedächtnis gefunden und damit Einfluss darauf gehabt, wie das Orchester im deutschsprachigen Raum erinnert wurde. Zwar wird nach wie vor noch von dem *Mädchenorchester* gesprochen²⁷⁰, in öffentlichen Berichterstattungen und in wissenschaftlichen Arbeiten, wie z.B. in Knapps Dissertation, wird aber inzwischen vermehrt das *Frauenorchester* als Bezeichnung verwendet. Das zeigt, dass die problematische Implikation des Titels erkannt wurde.

Bevor im Folgenden der Text auf die (De-)Konstruktion von Gender hin untersucht wird, noch einige einführende Bemerkungen. Da die Ich-Erzählerin des Buches als Protagonistin ihre eigene Geschichte wiedergibt, ist sie nach Genette eine autodiegetische Erzählerin. Diese tritt im Text auf der extradiegetischen, als das aus einer unbestimmten zeitlichen Distanz erzählende Ich und als das erzählte Ich im Lager auf einer intradiegetischen Ebene zu Tage. Die Fokalisierung ist dabei die interne. Immer wieder kommentiert die Erzählerin der extradiegetischen Ebene das Geschehene und teilt dem_der Leser_in Informationen mit, die das erzählte Ich nicht wissen kann.

So fragt sich das erzählte Ich an einer Stelle: „Wird es vom Orchester genügend Überlebende geben, die sagen können wie es war – oder wird man nur noch die hören, die mit entsetztem Blick auf uns schauen und, ehrlich zwar, doch nichts als ihre damalige subjektive Meinung wiedergeben [...]“ (MA, 216). In einer Art Fußnote bestätigt die Erzählerin der extradiegetischen Ebene diese Vermutung und verweist gleich darauf, dass „die Darstellung des Orchesters in verschiedenen Veröffentlichungen [...] insgesamt voreingenommen und falsch [sind].“ (MA, 216). Ohne es ausdrücklich zu formulieren, war das Vorhaben ihre Erfahrungen niederzuschreiben wohl auch davon getrieben, das in der Öffentlichkeit unzureichend und verkehrt gezeichnete Bild des Frauenorchesters zu korrigieren und zu erzählen, wie es *tatsächlich* gewesen ist. Nicht nur im Titel der französischen Ausgabe, auch auf extra- und intradiegetischer Ebene wird der Zeugnischarakter des Buches zum Ausdruck gebracht. Weil die Frage nach der Gattung und dem Verhältnis von Fakt und Fiktion so eng mit dem Text verbunden ist, wird in der nachfolgenden Analyse an einzelnen Stellen nicht nur darauf Bezug genommen, sondern auch auf die von den anderen Zeitzeuginnen vorgebrachte Kritik.

l'Europe (Hrsg.): Colloque «Musique et camps de concentration» Conseil del'Europe – 7 et 8 novembre 2013, 2016, S. 22-38, hier S. 26.

270 Vgl. Riebsamen, Hans: „Das Cello rettete ihr Leben“, in: ZEIT ONLINE, 13.11.2011: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt/maedchenorchester-von-auschwitz-das-cello-rettete-ihr-leben-11167321.html> [Aufgerufen am 07.08.2019].

9.2 Ankunft in Auschwitz

9.2.1 Die Dekonstruktion von Gender

In vielen von Zeitzeug_innen verfassten Texten wird die Ankunft im KZ und der damit zusammenhängende Einweisungsritus, der aus Rasur, Tätowierung und Desinfektion bestand, als einschneidendes und traumatisierendes Erlebnis beschrieben. Auch von Fénelon wird die Prozedur, mit der die sukzessive Demontage des Genders²⁷¹ einen ihrer Höhepunkte erreicht, thematisiert.

Bereits kurz nach ihrer Ankunft in Auschwitz begegnen Fénelon und Clara Häftlingen, deren Erscheinung die Erzählerin so beschreibt: „Gestalten, wie Skelette in gestreiften Anzügen, mit kahlgeschorenen Schädeln kommen auf uns zu, stille Schatten“ (MA, 25). Diese Metaphorik zieht sich durch das ganze Buch, so ist an anderen Stellen auch von „diebischen Schatten“ (MA, 28), „[s]chattengleiche[n] Gestalten“ (MA, 30), „Skelettgestalten“ (MA, 66) oder „gestreiften Gespenstern“ (MA, 308) zu lesen. Gemeinsam haben all diese Begriffe, dass sie auf die Körperlosigkeit und Geschlechtslosigkeit der Personen rekurrieren. Die Zuordnung zu einem Geschlecht wird an manchen Stellen später vorgenommen (wie bei Clara, die die Häftlinge dann als *Männer* bezeichnet, Vgl. MA, 26), kann dem Kontext entnommen werden (Vgl. MA, 66) oder wird gänzlich offen gelassen (Vgl. MA, 28). Dies hebt zum einen die Notwendigkeit der Geschlechtszuordnung hervor, die konstitutiv ist für das Mensch-Sein an sich; zum anderen wird deutlich, dass keine Geschlechtszuordnung mehr geleistet werden kann und die Häftlinge sich damit außerhalb der „körpersprachlichen Normen“²⁷² befinden und aus dem menschlich Denk- und Sagbaren herausfallen (Vgl. KG, 30). Die Diskrepanz zwischen diesen bereits stark geschändeten Körpern und ihren eigenen ist so groß, dass Fénelon Clara mit der Zusicherung zu beruhigen versucht, dass sie ja in keinerlei Verbindung zueinander stünden (Vgl. MA, 26).

Diese Zuversicht nimmt jedoch mit dem Eintreten in den „Empfangsblock“ (MA, 27) ein jähes Ende. Fénelon werden augenblicklich ihre Handtasche, ihre Kleider und ihr Pelzmantel abgenommen, insbesondere letzterer bedeutete für Fénelon der letzte Kontakt mit ihrer Vergangenheit (Vgl. MA, 28). Neben dem funktionalen Aspekt des Pelzmantels vor der winterlichen Kälte zu schützen (Vgl. MA, 26), trug er zur Konstruktion unterschiedlicher Identitätskategorien bei. Er markierte Fénelon nicht nur als Frau, sondern ließ auch Rückschlüsse auf

271 Vgl. Graf, Margret: „Erinnerungen erschreiben“, S. 55.

272 Ebd., S. 69.

ihre Klasse und möglicherweise auch auf ihre Herkunft zu. Mit dem Ablegen aller Kleider in der Baracke, schutzlos den Blicken der anderen ausgeliefert, tritt sehr schnell eine Veränderung ihrer Selbstwahrnehmung ein. Konnte sie Identität noch performativ herstellen, indem sie auf die Beleidigung einer Polin im Empfangsblock erwiderte: „Ich bin nicht ›Pja Kref‹, ich bin Französin.“ (MA, 27), fühlt sie sich nun wie „ein fremdartiges, besudeltes Objekt“ (MA, 28). Der Prozess der Dehumanisierung nimmt seinen Lauf in der Rasur der Kopf- und Körperhaare, die von Fénelon als besonders demütigend empfunden wurde: „Es klingt seltsam, aber das ist die große Erniedrigung, kein Haar mehr zu haben!“ (MA, 29).

Inbesondere lange Haare gelten als Zierde einer Frau, sie sind mit Schönheit, Weiblichkeit, Erotik und Verführung verbunden und sind als sekundäres Sexualsegment nicht zuletzt ein entscheidendes Differenzierungsmerkmal.²⁷³ Sie „gehören [...] zu den ausdrucksstärksten Körpersymbolen, in denen sich – bereits auf den ersten Blick und aus großer Distanz – normative Ideale materialisieren [...]“²⁷⁴ und sind deshalb zu einem wichtigen Element der Geschlechtsinszenierung zu zählen. Die Haarlosigkeit ist nicht nur als Entmenschlichung, sondern als ein entscheidender Aspekt der Demontage des Genders und somit als Entsexualisierung der Personen zu verstehen.²⁷⁵

Schon während der Rasur tritt bei Fénelon eine Apathie ein, die sich auch bei der anschließenden Tätowierung nicht legt. Es scheint, als ob sie sich emotional von dem schmerzenden, geschlagenen und hungernden Körper loszulösen versucht, um das Erfahrene so aushalten zu können. In diesem Textabschnitt tritt auch die Erzählerin der extradiegetischen Ebene, das erinnernde und erzählende Ich, subtil in der Vordergrund: „Ich sehe uns wieder unter der eiskalten Dusche frieren [...]“ (MA, 29). Der Einweisungsritus ist der Erzählerin auch unbestimmte Zeit nach der Befreiung noch bildhaft vor Augen und markiert die Zäsur, die er für sie bedeutete.

Besitz, Kleider, Haare und Name waren konstitutive Elemente in der Herstellung unterschiedlicher Identitätskategorien wie Frau, Jüdin oder Französin. All dessen beraubt, ist Fénelon nicht mehr möglich sich (an)erkennbar zu machen, was ganz dem Ziel des nationalsozialistischen Vernichtungstrebens entspricht²⁷⁶: „Ich bin nichts mehr, nicht einmal ein Sklave. Für

273 Vgl. Schröder, Henriette: „Ein Hauch von Lippenstift für die Würde: Weiblichkeit in Zeiten großer Not“, Sandmann, München 2014, S. 17.

274 Graf, Margret: „Erinnerungen erschreiben“, S. 43.

275 Margret Graf betont, dass der Verlust der Haare von den Geschlechtern unterschiedlich erlebt wurde. Während es kaum von Frauen verfasste Texte gibt, die die Entwürdigung und Entweiblichung durch die Rasur nicht erwähnen, wird diese in Texten, die von Zeitzeugen geschrieben sind, nicht als ein derart verstörender Angriff auf das Gender wahrgenommen. Vgl. ebd., S. 46f.

276 Vgl. ebd., S. 49.

mich gibt es nichts mehr, weder Recht noch Gesetz; ich bin allein, verlassen, dem Henker ausgeliefert.“ (MA, 29).

Nachdem den Frauen wahllos Kleidungsstücke hingeworfen werden, kommen sie am frühen Morgen in den Quarantäneblock. Die vielen in dreistöckigen Pritschen zusammengepferchten Personen vermag Fénelon zwar als „Frauen“ (MA, 33) und „Mädchen“, die sie synonym verwendet, zu identifizieren, doch weisen sie ein sichtlich beschädigtes und in weiten Teilen dekonstruiertes Gender auf. Fénelon beschreibt abgemagerte, kranke, schmutzige, verletzte und beinahe dämonisch wirkende Körper, „Tausend Frauen, die nur noch Gedärm sind.“ (MA, 35). Auch hier suggeriert Fénelon eine gewisse Form von Körperlosigkeit, denn der Körper ist nur noch auf das rein Funktionelle beschränkt. Es gibt keine Individualität und keine Differenzierungen mehr und Fénelon fragt sich, wie lange es dauern wird, bis sie so aussehen wird, wie sie (Vgl. MA, 35).

Auf narrativer Ebene sind die ersten drei Kapitel von Fénelons Auto/biographie aufgrund ihrer anachronistischen Erzählweise auffällig. Beginnt das erste Kapitel des Buchs als interne Prolepse mit der Befreiung in Bergen-Belsen am 15. April 1945, setzt das zweite Kapitel am 23. Januar 1944 im Quarantäneblock in Auschwitz-Birkenau und der Suche der Blockowa nach einer „Madame Butterfly“ (MA, 16) an. Nachdem sich Fénelon bei ihr meldet, wird sie von der Polin zu der Baracke des Frauenorchesters gebracht; währenddessen knüpft die Erzählerin an ihre Frage, ob dies das Ende dessen sei, was sie bisher erlebt habe, eine gemischte (ex- und interne) Analepse an. Diese erstreckt sich von dem Abtransport von Drancy (20./21. Januar 1944) bis zur Ankunft in Auschwitz-Birkenau. Damit gibt die Erzählerin bereits Auskunft über die Zeitspanne der erzählten Zeit, die von Januar 1944 bis April 1945 dauert.

Erzählt Fénelon bis zur Ankunft in Auschwitz noch zusammenhängend, finden sich ab der Zeit im Quarantäneblock zahlreiche Ellipsen. So berichtet sie in kurzen Ausschnitten von einem Gang zur Latrine und von den Eindrücken, die die anderen Inhaftierten auf sie machen. Diese Erzählweise entspricht den „abgerissenen Bildfolgen“ (MA, 17), die Fénelons Erinnerung an diese ersten Tage im Vernichtungslager prägen. Die Ellipsen verdeutlichen auch auf narrativer Ebene die Desorientierung und Erschütterung, die die Einlieferungsprozedur in Auschwitz-Birkenau und die Unterbringung im Quarantäneblock für Fénelon zur Folge hatte.

Dies kann als insgesamt charakteristisches Merkmal der ersten drei Kapitel des Buches gesehen werden. Fénelon nimmt im ersten Kapitel zwar bereits die Befreiung des Konzentrations-

lagers vorweg, schildert die Begebenheiten aber hauptsächlich in einem inneren Monolog, der bedingt durch ihre schlechte gesundheitliche Verfassung verwirrend und für den_ die Leser_in nur schwer einzuordnen ist. Im zweiten Kapitel gibt es plötzlich einen Zeitsprung von 15 Monaten in die Vergangenheit der erzählten Zeit und die Erzählung setzt dort an, wo das dritte endet wird, nämlich bei der Suche der Blockowa nach Madame Butterfly. Dazwischen befindet sich eine Analepse, die extern beginnt (Transport von Drancy nach Auschwitz) und intern an dem Punkt endet, an dem Fénelon ihre Geschichte in Kapitel vier weitererzählt. Die anachronische Erzählweise der ersten drei Kapitel erschwert die Übersichtlichkeit und die Nachvollziehbarkeit des Handlungsverlaufs. Fénelons brüchige und inkohärente Erzählweise der ersten Tage in Auschwitz-Birkenau entspricht dabei ihrem stark beschädigten, gebrochenen und inkohärentem Gender. Erst mit dem Eintritt in das Frauenorchester kommt nicht nur eine gewisse Ordnung in ihr Leben, sondern auch in ihre Erzählung, denn von da an berichtet sie überwiegend chronologisch und zusammenhängend.

9.2.2 Im Orchester

Die erste Begegnung Fénelons mit dem Frauenorchester gleicht für sie einem „Paradies“ (MA, 38). Nicht nur die Wärme und das Licht der Baracke erstaunen sie, sondern vor allem auch die Personen: „Vor mir sitzen junge, hübsche Mädchen, gut gekleidet in Faltenrock und Pulli, mit Musikinstrumenten in ihren Händen [...]“ (MA, 38). Ihre Genderinszenierung kontrastiert stark mit der der Häftlinge in der Quarantäne. So tragen sie gut erhaltene und geschlechtsspezifische Kleidung, sind sauber und Fénelon vermag es ohne Schwierigkeiten sie als weiblich zu identifizieren und zu bezeichnen.

Nachdem Fénelon (und später auch Clara) vor der Dirigentin Alma Rosé ihre musikalischen Fähigkeiten unter Beweis gestellt hat und in das Orchester aufgenommen wird, begegnet sie kurz darauf zum ersten Mal der Lagerführerin Maria Mandel:

„Sie ist noch nicht dreißig, sehr schön, groß, schlank . . . makellos in ihrer Uniform. [...] Sie nimmt ihre Schirmmütze ab; ihre Haare sind wundervoll blond, in dicken Zöpfen um ihren Kopf gesteckt – ich sehe die meinen wieder in der Hand der Polin. [...] Ihr Gesicht ist leuchtend, ohne einen Hauch von Schminke (das ist der SS verboten), ihre sehr weißen Zähne sind groß und schön. Sie ist vollkommen. Zu vollkommen. Ein strahlendes Muster der Herrenrasse.“ (MA, 43f).

Gleich darauf vergleicht sie diesen Anblick mit dem ihren: „Und ich, ich stehe da, vor ihr:

meine Arme schlappern in diesem extravaganten Kleid, einer geblühten Gartenfestrobe, die nirgends sitzt, barfuß, kahlgeschoren, das Gesicht verschmiert, obwohl Eva es abgewischt hatte, mit Clara neben mir, die genauso erbärmlich aussieht.“ (MA, 43). Es ist allen voran die an nationalsozialistischen Normen orientierte, intakte und idealtypisch wirkende Weiblichkeitsinszenierung, die Fénelon an Mandel anerkennt und ihr augenblicklich ihre eigene, unzureichende, „erbärmliche“ Gender-Performanz vor Augen führt. Damit wird nicht nur die massive Gewalteinwirkung auf Fénelons und Claras Gender markiert, sondern auch der hierarchische Unterschied zwischen ihnen und Maria Mandel. Die dicken Zöpfe Mandels erinnern Fénelon an ihre eigenen, was deutlich macht, dass sie trotz ihrer gebrochenen Genderinszenierung noch Bezug auf geltende Geschlechternormen nehmen kann und sich trotz allem in demselben „Zeichensystem“²⁷⁷ situiert.

Durch ihre Aufnahme in das Orchester verändern sich die Lebensumstände Fénelons und Claras. So werden sie zunächst neu eingekleidet (Büstenhalter und Höschen, Strumpfhalter, Wollstrümpfe, Wollkleid, Kopftuch, Mantel und Stiefel, Vgl. MA, 45) und da sie in einem engeren Kontakt mit den Nationalsozialist_innen stehen, sind sie dazu verpflichtet, jeden Tag zu duschen (Vgl. MA, 49); außerdem dürfen sie mehrmals am Tag die Latrinen verwenden. In ihrer Baracke stehen Öfen und jede der Frauen hat eine eigene Pritsche mit Matratze, Laken und Woldecke (Vgl. MA, 47). Auch leisten sie keine körperlichen Arbeiten in den Arbeitskommandos außerhalb des Lagers und müssen bei Appellen nicht draußen antreten, sondern dürfen in ihrer Baracke bleiben. Immer wieder erhalten sie als Belohnung kleine Essenspakete der SS (Vgl. MA, 91). Diese, stets in Relation zu den anderen Inhaftierten verstandene, privilegiere Stellung darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Arbeits- und Lebensbedingungen nichts mit einem gewöhnlichen Orchester zu tun hatten, weshalb auch die Bezeichnung *Frauenorchester* nach Gabriele Knapp irreführend ist, sondern es sich hierbei um musikalische Zwangsarbeit handelte.²⁷⁸ Dementsprechend erleichterten die ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen die weibliche Geschlechterinszenierung, es kann jedoch nicht davon gesprochen werden, dass ihre Gender-Performanz wieder intakt und ihre Intelligibilität damit wiederhergestellt war.

Neben der unaufhörlichen Angst Unmut zu erregen und vergast zu werden, leidet der über-

277 Graf, Margret: „Erinnerung erschreiben“, S. 82.

278 Vgl. Knapp, Gabriele: „Musizieren als Überlebenshilfe. Das Frauenorchester in Auschwitz“, in: *Feministische Studien*, Vol. 14(1), 1996, S. 25-35, hier S. 25. Knapp hält stattdessen die Bezeichnung „Musikkommando“ für passender (ebd.). Dagegen gehalten werden kann, dass im Hinblick auf die wenigen professionellen Musikerinnen die Bezeichnung „Orchester“ die musikalische Qualität und das hohe Niveau anerkennt, das unter der Leitung Rosés erreicht wurde.

wiegende Teil des Orchesters an Unterernährung. Wie Fénelon bemerkt, verbrauchen sie zwar nicht so viele Kalorien, da sie keine körperliche Zwangsarbeit außerhalb des Lagers zu leisten haben, die Mahlzeiten reichten aber gerade zum Überleben (Vgl. MA, 328). Welche Folgen Mangelernährung für die Lesbarkeit des geschlechtlichen Körpers haben konnte, zeigt die Rückkehr der Cellistin Marta aus der Krankenbaracke: „Sie ist äußerst mager, schon an der Grenze zum »Muselmann« – ich bin nicht sicher, ob sie noch fünfzig Pfund wiegt –, sehr groß und fast ohne Busen. Ich frage mich, ob das ein Junge oder ein Mädchen ist.“ (MA, 192). Es ist auffällig, dass die Erzählerin ein paar Zeilen zuvor die an der Tür stehende Person noch als „Mädchen“ (MA, ebd.) bezeichnete und einen kurzen Moment später von ihrer Erscheinung offensichtlich irritiert ist. Das könnte damit zusammenhängen, dass die Erzählerin den Körper Martas näher betrachtet und zunächst seine ungemeine Magerkeit feststellt, seine Größe und schließlich den kaum vorhandenen Busen. Da sie also weder diesen noch andere geschlechtsspezifischen Merkmale findet, tritt eine Verwirrung ein und eine korrekte Einordnung von Martas Geschlecht scheint für einen Moment nicht mehr möglich. Es sind nicht die Kleider oder die (fehlenden) Haare, auf die der Blick der Erzählerin gerichtet ist, sondern auf den Körper, der „im Alltagswissen [...] per Natur geschlechterdifferent“²⁷⁹ ist. Da die Geschlechtsteile nicht sichtbar sind, orientiert sich die Erzählerin an dem Vorhandensein von sexualisierten körperlichen Merkmalen, wie den Brüsten, die für sie ein sicherer Indikator für eine weibliche Geschlechtszuordnung wären. An dieser Stelle offenbaren sich die heteronormativen Regulierungen, die eine Zuordnung zum männlichen oder weiblichen Geschlecht erzwingen.

Der Busen spielt auch bei einer anderen Begebenheit eine wichtige Rolle. Fénelon berichtet, wie der SS-Mann Tauber einmal tausend jüdische Frauen nackt bei Kälte und Schnee antreten lässt. Mit der Reitpeitsche hält er die Brust hoch, schläft sie ab, werden sie in das Krematorium geschickt (Vgl. MA, 220). Wie bereits Ringelheim feststellte, waren jüdische Frauen aufgrund ihrer *Rasse* und ihres Geschlechts einer doppelten Gefährdung ausgesetzt. Die sexualisierte Gewalt, die als „Überschreitung der Körper-, Persönlichkeits-, Integritäts- und Schamgrenzen“²⁸⁰ verstanden werden kann, richtet sich gegen sie als Jüdinnen und als Frauen. Nicht nur werden sie gezwungen nackt in eisiger Kälte zu stehen, ihnen werden zusätzlich auf ihre Frauenkörper zielende, sexualisierte Erniedrigungen zugefügt. Schlappe Brüste sind an dieser

279 Villa, Paula-Irene: „Sexy Bodies“, VS Verlag, Wiesbaden 2011, S. 107.

280 Halbmayr, Brigitte: „Sexualisierte Gewalt gegen Frauen während der NS-Verfolgung“, in: Elke Frietsch, Christina Herkommer (Hrsg.): *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper; »Rasse« und Sexualität im »Dritten Reich« und nach 1945*, transcript, Bielefeld 2009, S. 141-155, hier S. 141, Anm. 1.

Stelle auf der einen Seite mit fehlender „physischer Stärke“²⁸¹ und Arbeitsunfähigkeit gleichgesetzt, auf der anderen Seite entsprechen sie auch nicht dem Schönheitsideal von straffen und festen Körpern und gelten als ästhetischer Makel; sicherlich war es nicht die ausschließliche Absicht Taubers arbeitsfähige von -unfähigen Personen zu trennen, sondern alle Frauen zu demütigen und in einer besonders erniedrigenden Weise den Körpern das Lebensrecht zu entziehen, die den von ihm ausgewählten Normen nicht entsprachen. Wie stark dieser Vorfall die Frauen im Orchester verunsichert, zeigt sich daran, dass sie ihre eigenen Brüste vergleichen, nur um festzustellen, dass beinahe alle von ihnen „flach wie die Hand geworden“ (MA, 220) sind. Fénelon bezeichnet diesen Umstand als einen „Mangel an weicher Weiblichkeit“ (MA, ebd.) und bringt damit abermals ihre Vorstellung eines weiblichen Körpers zum Ausdruck. Die Mangelernährung hat nicht nur signifikanten Einfluss auf die weibliche Erscheinung der Frauen, sondern bedroht, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, auch den Kern ihres Frau-Seins.

9.3 (Zwangs-)Heterosexualität

Es gibt wohl kaum etwas, das sich so explizit und implizit von der ersten bis zur letzten Seite durch Fénelons Auto/biographie zieht, wie die Rolle und Bedeutung von Männern. Sie werden begehrt, herbeigesehnt, erinnert, verworfen, imitiert und zu ersetzen versucht. Die Geschlechtertrennung im Vernichtungslager ist ein wesentlicher Aspekt der Dekonstruktion von Gender. Da das sexuelle Begehren und die sexuelle Praxis durch die heterosexuelle Matrix jeweils auf das andere Geschlecht fixiert ist, führt die Abwesenheit des sexuell beehrten Objekts zu einem Krisenmoment. Die Intelligibilität des Subjekts kann in seiner Kohärenz und Kontinuität nicht mehr zur Gänze aufrechterhalten werden (Vgl. UG, 38). Der Fokus dieses Kapitels richtet sich nun auf die Folgen der Geschlechtertrennung für das Begehren, die sexuelle Praxis und die Geschlechterinszenierung im Lager.

281 Sommer, Robert: „Das KZ-Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern“, Ferdinand Schöningh, Wien [u.a.] 2009, S. 194.

9.3.1 Mutterschaft

Nach Butler ist es die „Hegemonie [...] der Fortpflanzung“ (UG, 41), die der binären Regulierung der Geschlechtsidentität und des Begehrens zu Grunde liegt (Vgl. UG, 41). Die Reproduktion spielt darüber hinaus auch für den sozialen Status einer Frau eine wichtige Rolle, wie eine Unterhaltung im Orchester zeigt. Während eine kleine Brust einen Mangel an Weiblichkeit bedeutet, empfinden die betroffenen Frauen das Ausbleiben ihrer Periode als massive Störung ihrer Geschlechtsidentität. So meint Hilde: „Es tut weh, diese unreinen Tage nicht mehr zu haben, man fühlt sich nicht mehr als Frau, man gehört schon zu den Alten!“ (MA, 135). Eine Frau zu sein ist demnach auf die begrenzte Zeitspanne ihrer Gebärfähigkeit beschränkt, somit spielt die (potenziellen) Mutterschaft eine konstitutive Rolle für das Gender der Personen. Hilde als auch die Erzählerin gebrauchen in diesem Zusammenhang Adjektive wie „unsauber[]“ und „unrein“ (MA, 135), die sich einem jüdisch-rituellen Diskurs zuordnen lassen. Obwohl die Religion für die Erzählerin und die meisten anderen jüdischen Frauen kaum eine Rolle spielt, wird an Aussagen wie diesen deutlich, dass das Judentum sie in ihrem eigenen Körperempfinden geprägt hat.

Auf der einen Seite war das Ausbleiben der Menstruation eine Erleichterung, weil den jüdischen Frauen keine Hygieneartikel zur Verfügung standen und sie vor einer Schwangerschaft geschützt waren, andererseits war die Furcht vor einem irreversiblen Schaden groß. Brigitte Halbmayr versteht die Amenorrhoe deshalb als eine Folge sexualisierter Gewalt.²⁸² Die Erzählerin fragt sich: „Werden die Überlebenden das Unglück, hier gewesen zu sein, mitnehmen, mit dieser verborgenen Verstümmelung bezahlen müssen, keine Frau mehr zu sein?“ (MA, 136). Für andere auf den ersten Blick nicht sichtbar, hat die Unfruchtbarkeit für die betroffenen Personen ein derart nachhaltig deformiertes Gender zur Folge, dass sie in ihrem Selbstverständnis als Frauen erschüttert sind. In einer heterosexistischen, auf Fortpflanzung ausgerichteten Gesellschaftsordnung, ist eine Frau, der die Reproduktionsfähigkeit fehlt, nicht nur eine Abweichung von der Norm, ihr ist es auch nicht mehr möglich sich vom anderen Geschlecht abzugrenzen. Dem Verständnis der Erzählerin nach kann eine Frau gebären und ein Mann nicht. Wenn eine Frau nicht (mehr) gebären kann, ist sie keine Frau (mehr). Die Gebärfähigkeit gilt gemeinhin als der wohl offensichtlichste und eindeutigste Beweis für die Natürlichkeit der Differenz der Geschlechter, die Unfruchtbarkeit dagegen löst die für die weibliche Geschlechtsidentität konstitutive Differenz auf (Vgl. UG, 45). Dies erklärt auch, weshalb die Amenorrhoe von den betroffenen Personen so sehr als Ent-Fraulichung empfunden wird.

282 Vgl. Halbmayr, Brigitte: „Sexualisierte Gewalt gegen Frauen während der NS-Verfolgung“, S. 144.

Wie wichtig die Mutterschaft für die Biographie einer Frau ist, zeigt sich darüber hinaus auch am Beispiel der kleinen Irène, die unter den Orchestermitgliedern durch ihr Selbstbewusstsein und ihre akademischen und politischen Ambitionen heraussticht. Über ihre Familienplanung heißt es: „Sie wird ein Kind haben, das ist notwendig für eine Frau, aber nicht mehr, sie ist nicht zur kinderreichen Mutter bestimmt, und diesen Beschluß hat sie nicht erst heute gefaßt.“ (MA, 209). In Anbetracht ihrer Pläne, nach dem Ende des Nationalsozialismus Diplome zu erlangen, eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen und sich ihrer Partei zu widmen, macht es den Eindruck, dass Mutterschaft nicht unbedingt aus ihrem starken Bedürfnis nach einem Kind entspringt, sondern viel mehr eine zu erfüllende, gesellschaftliche Norm und für ihren sozialen Status als Frau notwendig zu sein scheint.

Auffällig ist auch, wie oft Fénelon die Rolle der fürsorglichen Mutter einnimmt. So fühlt sie sich bereits kurz nach ihrem Kennenlernen für Clara verantwortlich: „[S]ie ist ja noch ein Kind, um das ich mich kümmern werde.“ (MA, 23). Bei einem Gespräch mit der großen Irène überkommt sie das Bedürfnis ebenfalls: „Neben diesem Kind fühle ich mich mütterlich und möchte sie in den Arm nehmen und wiegen wie ein kleines Mädchen.“ (MA, 113), außerdem „liest“ sie den Frauen jeden Abend aus dem Gedächtnis das Kapitel eines Buches vor (Vgl. MA, 207). Ein besonders fürsorgliches und liebevolles Verhalten ist weiblich konnotiert und indem sie die als weiblich verstandenen Gesten zitiert, stellt Fénelon ihr Gender performativ her.

9.3.2 Männer als Partner und Liebhaber

Immer wieder kommt es vor, dass einzelne Frauen, wie die große Irène oder Alma Rosé, in persönlichen Gesprächen Fénelon Einblicke in ihre Lebensgeschichten geben. Sie erzählen von der Zeit vor Hitlers Machtergreifung, von den Umständen und Gründen ihrer Internierung und vor allen Dingen, von ihren bis dahin geführten Liebesbeziehungen zu Männern. Als sie an einem Abend vor dem Ofen sitzen, nimmt die große Irène die Frage Fénelons nach ihrem Alter zum Anlass, um auf einer metadiegetischen Ebene in Form einer externen Analepse von ihrem Ehemann Jean-Louis zu erzählen. Die Begegnung mit dem sieben Jahre älteren und aus einer vermögenden belgisch-*arischen* Familie stammenden „Märchenprinzen“ (MA, 112) sei für ihn und die damals fünfzehnjährige „Liebe auf den ersten Blick gewesen“ (MA, 111). Während seine Eltern eine jüdische Schwiegertochter nicht duldeten, habe Jean-Louis Irènes

Eltern mit dem Argument überzeugt, dass sie durch die Verbindung mit einem *Arier* vor einer Deportation geschützt wäre. Ein Jahr nach ihrer Eheschließung sei sie von ihrer Schwiegermutter aber denunziert worden, woraufhin sie und der bei ihr lebende jüngere Bruder nach Auschwitz deportiert wurden (Vgl. MA, 111ff).

Mehrere Aspekte sind bei diesem Gespräch auffällig. Zum einen sticht die kindlich anmutende Körperinszenierung Irènes heraus, die sich nicht nur in ihrer Sitzposition („die Füße auf einem Stuhl und die Beine bis zum Knie hochgezogen“, MA, 111) und körperlichen Beschaffenheit äußert (Fénelon erinnern ihre Finger „an Kinderhändchen“ (MA, ebd.), sondern auch an ihrem „fließend[en] und kindlich farbig[en]“ (MA, 112) Sprachstil. Zum anderen greift Irène für die Beschreibung ihres Ehemanns auf Begriffe aus der Märchenwelt zurück, wie Fénelon feststellt: „[M]ein Märchenprinz, meine große, schöne Liebe, mein Bester“ (MA, ebd.).

Märchen gelten als Träger und Vermittler normativer Regeln, Verhaltensweisen und Geschlechterordnungen; sie definieren nicht nur spezifische Geschlechterrollen, sondern legen auch ihr Verhältnis zueinander fest.²⁸³ Ohne an dieser Stelle auf die durchaus zu beobachtende Vielschichtigkeit und Heterogenität von Märchen eingehen zu können, bedient sich Irène in ihrer Rückblende eines äußerst idealtypischen und streng nach heteronormativen Mustern ausgerichteten Märchennarrativs. Durch diesen Rekurs reproduziert die große Irène die Idealvorstellung einer heterosexuellen, zweigeschlechtlichen, monogamen und romantischen Liebesbeziehung, in der die Rollen klar verteilt sind (einschließlich der bösen respektive antisemitischen Schwiegermutter, die die Liebenden auseinanderzureißen versucht).

Die Kindlichkeit ist nicht nur eine Beobachtung der Erzählerin, sondern wird von Irène selbst in Form eines „asymmetrischen Gegens[a]tze[s]“ (UG, 38) konstruiert: „Das war schön – ich ein Kind, er ein Mann [...]“ (MA, 111). Interessant ist, dass Irène bei sich selbst keinerlei geschlechtliche Markierungen vornimmt, sie war also kein Mädchen, sondern ein Kind, wohingegen sie Jean-Louis als Mann bezeichnet. Sie positioniert sich in eine Asymmetrie, in der der wohlhabendere, erfahrener und erwachsene Jean-Louis, der unerfahrenen, unwissenden und unbedarften Irène überlegen ist. Ihn als Mann zu benennen ist in zweierlei Hinsicht notwendig für Irènes eigene Weiblichkeitskonstruktion. Zum einen wird sie erst durch und mit ihm von einem Kind zu einer Frau, denn es ist Jean-Louis, der sie in ihrer Erzählung als erster als solche bezeichnet: „Irène, nie werde ich eine andere Frau lieben außer dir. Du bist die Frau meines Lebens.“ (MA, 113). Wie wichtig diese Aussage für Irène ist, zeigt sich daran, dass sie Jean-Louis selbst in einer direkten Rede sprechen lässt.

283 Vgl. Lieberman, Marcia R.: „Some Day my Prince Will Come“: Female Acculturation Through the Fairy Tale“, in: *College English*, Vol.34(3), 1972, S. 383-395, hier S. 384.

Zum anderen kann sie sich durch seine Männlichkeitskonstruktion einer traditionellen Frauenrolle fügen, die bereits in ihrem Elternhaus reproduziert wurde („[...] kannst du überhaupt schon kochen für ihn?“ MA, 113) und in ihrer Ehe aufrechterhalten wird (so bleibt sie zu Hause und verabschiedet ihn an der Tür, als er zur Arbeit aufbricht, MA, 114f). Die Wichtigkeit ihres Mannes für ihr Selbstverständnis äußert sich auch darin, dass sie glaubt, wegen Jean-Louis älter und reifer zu wirken, was jedoch mit der Wahrnehmung der Erzählerin kontrastiert, wie gleich zu zeigen sein wird.

Irène erzählt ihre Geschichte in einer direkten Rede, während sich der Redeanteil Fénelons auf einen Gesprächsbericht („Eines wagte sie doch noch zu sagen, während wir von der Denunziation sprechen [...]“, MA, 115) und die Wiedergabe ihrer Beobachtungen und eigenen Gedanken zum Erzählten auf der intradiegetischen Ebene beschränkt. Fénelon nimmt hier also vor allem die Rolle der emphatischen Zuhörenden ein („Neben diesem Kind fühle ich mich mütterlich und möchte sie in den Arm nehmen und wiegen wie ein kleines Mädchen“, MA, 113), kommentiert jedoch gedanklich immer wieder und nicht ohne abwertenden Unterton die Erzählung des „verblendete[n] Kindchen[s]“ (MA, 117). Das wird z.B. daran deutlich, dass Fénelon einmal Irènes in Anführungsstrichen gesetzten *Mann* einen „zweiundzwanzigjährigen Burschen“ (MA, 112) nennt. Die Erzählerin zeigt sich belustigt über die auffallend stereotype und idealisierte Geschlechterkonstruktion Irènes und bedient sich durch die Verlagerung der beiden auf die kindliche Ebene einer Strategie weiblicher Normerfüllung, indem sie, wie bereits gezeigt wurde, die Rolle der fürsorglichen Mutter einnimmt.

Den „Liebesrosenkranz“ (MA, 116), den Irène beharrlich vor sich hin betet, ist als Versuch zu lesen sich in einer heteronormativen Ordnung zu positionieren und sich damit ihrer Identität und Intelligibilität zu versichern. Der Glaube Irènes, in eine institutionalisierte heterosexuelle Beziehung eingebunden zu sein und damit einen Bezugspunkt zu der Welt außerhalb des Lagers zu haben, hilft ihr am Leben bleiben zu wollen: „Ich habe keine Angst vor dem Lager, ich will weiterleben für Jean-Louis, er wartet auf mich.“ (MA, 116). Nicht zuletzt schafft sie sich durch den Rekurs auf das Märchen eine stark zur Lagerrealität kontrastierende Welt, in der die heterosexuelle Liebe alle Hindernisse zu überwinden vermag und es schließlich zu einer Wiedervereinigung der beiden Liebenden und zu einem Happy Ende kommen wird.

Das Fehlen direkter Reden von Fénelon im Textabschnitt erweckt den Eindruck, dass sie sich während des Gesprächs vor allem in der Rolle der zurückhaltenden, in ihrer Gedankenwelt reflektierenden Zuhörerinnen befunden hat. Vor diesem Hintergrund entpuppt sich ihre gelegentlich

spöttische Haltung als eine Art Selbstschutz, denn Irènes Worte lösen heftige und schmerzvolle emotionale Reaktionen bei ihr aus. Fénelon wird an „nie vergessene, aber doch stets zurückgedrängte Bilder [erinnert, A.H.], die weder meiner gesundheitlichen noch meiner ausbalancierenden geistigen Verfassung guttun.“ (MA, 117). Es scheint, als ob sie ihr heterosexuelles Begehren zurückzudrängen versuchte, mit der Geschichte der großen Irène konfrontiert, überkommen sie jedoch später am Abend Gedanken an ihre vergangenen Liebschaften. Keine anderen Erinnerungen aus ihrem Leben nehmen im Buch so viel Platz ein: Auf neun Seiten erstreckt sich die externe Analepse (Vgl. MA, 117-125). Dass sie sich in diesen „verzehrt[t]“ (MA, 117) bestätigt, was für ein schmerzhafter Einschnitt die Geschlechtertrennung im Lager für Fénelon bedeutet.

Fénelons Erzählung weist Parallelen zu der Irènes auf: Auch hier spielt ein älterer Mann eine konstitutive Rolle bei ihrer Frauwerdung. Noch stärker als Irène äußert Fénelon jedoch ihr Verlangen nach heterosexueller Partnerschaft und Praxis. Nicht ganz ohne Selbstironie beschreibt sie, wie sie den verheirateten Familienvater Boris, ihren „Prinz“ (MA, 118), zu verführen versuchte: „Meiner reichhaltigen, vielfältigen und zufälligen Lektüre habe ich unumstößlich entnommen, daß ein Mann nie der widerstehen könne, die sich ihm hingebt, daß Leidenschaft ansteckend sei.“ (MA, 119). Hier gibt die Erzählerin Einblicke in ihr Geschlechtsverständnis und seine Prägung. Es waren wohl Bücher und Zeitschriften, die sie lehrten, dass ein Mann, aller möglichen moralischen Einwände zum Trotz, seinen übermächtigen Sexualtrieb nicht beherrschen können, wenn sich ihm eine Frau gänzlich unterwirft und damit andauernde sexuelle Verfügbarkeit signalisiert. Indem Fénelon dieses stereotype Verhalten nachahmt, stellt sie ihr Geschlecht performativ her. Entgegen ihrer Erwartung widersteht Boris jedoch, was Fania zu der bezeichnenden Aussage verleitet: „[D]u bist kein Mann, du bist ein Waschlappen!“ (MA, 119). Diese Reaktion ist nicht nur darauf zurückzuführen, dass Boris nicht die von ihm als Mann erwartete Leistung erbringt und deshalb aus der Norm fällt, sondern wohl auch, dass er Fania durch seine Weigerung mit ihr zu schlafen, nicht als Frau anerkennt. Die Zitation normativer Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität misslingen, weil das Begehren, das schließlich in die sexuelle Praxis führen sollte, nicht in demselben Maße erwidert wird. Sexualität wird in dem Verhältnis der beiden zu einem Machtspiel, bei dem es der 16-jährigen Fénelon darum geht, sich ihrer Attraktivität und Intelligibilität in der heterosexuellen Matrix zu versichern.

Nichtsdestotrotz steht die Beziehung mit Boris in engster Verbindung zu ihrer Entwicklung von einem Mädchen zur Frau: „[M]einen Kummer hegte ich wie ein Kleinod, in meinen Augen machte mich das zur Frau.“ (MA, 121). Erst einige Zeit später sollte sie mit Sylvain,

ihrem Mann, die Liebe, die sie „so irrsinnig suchte“ (MA, 123), für eine kurze Zeit erleben. In externen Analepsen werden Begebenheiten geschildert, die sich vor der erzählten Zeit zugetragen haben; bei der großen Irène und Fania sind es Rückblenden an ein Leben, in dem ihre Geschlechtsidentität innerhalb der heterosexuellen Matrix kontinuierlich reproduziert wurde. Der Raum, den die Erinnerungen an die Liebesbeziehungen zu Männern in den Analepsen einnehmen, zeigt, welche zentrale Bedeutung dem heterosexuellen Begehren und der heterosexuellen Praxis für ihre Frau-Werdung und ihrem Frau-Sein zukommt. Die Erinnerungen dienen dabei als „biographische Anbindung“²⁸⁴ dem Versuch die Geschlechtskontinuität aufrechtzuerhalten.

Die zentrale Rolle, die Männer für die Frauen im Orchester spielen, wird auch an den Wünschen deutlich, die sie für die Zeit nach dem Nationalsozialismus äußern. Von zehn Frauen geben sieben an entweder zu ihrem Mann (und Kind) zurückkehren zu wollen (Eva, die große Irène, Lotte, Jenny), sich besonders gut zu verheiraten und Mutter vieler Kinder zu werden (Anny, Clara) oder eine Liebe zu finden, „die große Liebe, die so einmalig sein wird, wie die in den Träumen, in den Märchen“ (Fania, Vgl. MA, 296f). Zum Erstaunen der anderen Frauen meint Fénelon nicht die Heirat, die für einige von ihnen mit ausdrücklich ökonomischen Interessen verknüpft ist, sondern sie wirft durch den Rekurs auf das Märchen abermals ein idealisiertes Bild heterosexueller Partnerschaft auf, in der nicht die Institution und damit der funktionale Aspekt im Vordergrund steht, sondern allein der ideelle.

Zwar erwähnen sechs Frauen darüber hinaus ihre Ziele für eine berufliche Selbstverwirklichung (Schauspielerin – Florette/Eva, Lederwarengeschäft – Anny, Opernsängerin – Clara/Lotte, Cellistin – Marta, Vgl. MA, ebd.), es ist jedoch auffällig, dass der Großteil von ihnen die Ehe mit einem Mann und evtl. Kindern als notwendigen Teil ihrer eigenen Biographie begreift.

In dieser Hinsicht erweist sich auch der Epilog im Hinblick auf die angegebenen Informationen als aufschlussreich. Neben den eventuellen Umständen des Todes, werden bei einigen die berufliche Tätigkeit, der gegenwärtige Wohnort und bei neun von zwölf Frauen auch der Familienstand genannt. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte, die auf Beziehungen außerhalb heterosexueller Normen schließen lassen, ganz im Gegenteil, der Verweis darauf, dass die Frauen verheiratet und teilweise Mütter sind, soll die wiederhergestellte Ordnung betonen.

Auch Fénelons sehnlichster Wunsch ist in Erfüllung gegangen, wie sie schreibt: „Ich wollte

284 Kilian, Eveline: „Zeitdarstellung“, in: Vera Nünning, Ansgar Nünning: Erzähltextanalyse und Gender Studies, Metzler, Stuttgart [u.a.], S. 72-97, hier S. 86.

eine große und schöne Liebe. Ich hatte sie! Sie füllte zwanzig Jahre meines Lebens als Frau.“ (MA, 381). Auffällig ist die Betonung ihres Genders in diesem Zitat. Zum einen wirkt es, als ob die Zeitspanne, in der sie eine Frau *ist*, eine begrenzte ist und zum anderen, als ob diese Liebe eine konstitutive Rolle für ihr Geschlecht und ihre Selbstidentifikation einnimmt. Wer genau diese Liebe war, darüber sagt die Erzählerin nichts. Damit lässt sie die Identität des Liebesobjekts zwar offen, es liegt jedoch nahe davon auszugehen, dass Fénelon die Liebesbeziehung zu einem Mann meint.

9.3.3 Männer im Frauenorchester

Obwohl in Auschwitz-Birkenau die Geschlechter voneinander getrennt waren, kam es immer wieder vor, dass Elektriker, Installateure oder Schreiner für Reparaturarbeiten in die Baracke des Frauenorchesters geschickt wurden. Die Ankunft eines Musikers aus dem Männerorchester, der Yvettes Bassgeigenspiel verbessern soll, löst bei den Frauen dabei besonders viel Aufregung aus:

„Wir lachen mit der unverkennbaren Absicht, daß »er« uns höre, daß »er« sich umdrehe und uns bemerke, daß wir für ihn auch noch existieren. Allein seine Gegenwart hat bewirkt, daß wir weiß Gott was alles tun. Papageienweibchen schwatzen und putzen sich, um ein Männchen unter ihre glänzenden Federn zu locken. [...] Er ist noch jung und hat weiche, liebkosende Hände für dieses Instrument, wie er es wohl auch für eine Frau gebrauchen würde. Unter dem strengen Blick von Alma setzt er Yvettes Finger auf die Saiten, hält ihr Handgelenk fest, das der zu schwere Bogen nach unten zieht . . . Wir sind ganz still geworden. Wir schauen nur dieser Männerhand, dieser Schulter zu, die gebeugt und auf der gleichen Höhe wie Yvettes dunkler Kopf ist, und träumen . . .“ (MA, 100).

Berichtet die Erzählerin oftmals aus der Ich-Perspektive, wechselt sie an dieser Stelle zu der *communal voice*, die die „Erfahrungen, Wertehierarchien und Identitätsvorstellungen“²⁸⁵ einer Gruppe widerspiegelt. Wer genau zu diesem „wir“ zu zählen ist, bleibt unklar. Die in direkten autonomen Reden wiedergegebenen Kommentare der Frauen zu dem Musiker sind keiner spezifischen Person zugeordnet, was den gemeinschaftlichen Aspekt noch mehr hervorhebt. Erst einige Zeilen später wird in direkten Reden ein kurzer Dialog zwischen Jenny und Lily wiedergegeben und eine indirekte Rede von Eva erwähnt. Der Einsatz der *communal voice* verfolgt das Ziel die Gemeinsamkeit dieser Gruppe hervorzuheben, die aller Differenzen zum Trotz, in ihrem heterosexuellen Begehren liegt. Mit ihrem einer Balz ähnlichem Verhalten

285 Neumann, Birgit: „Erinnerung - Identität - Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of memory"“, de Gruyter, Berlin [u.a.] 2005, S. 224.

versuchen sie durch lautes Lachen die Aufmerksamkeit des Musikers auf sich zu ziehen. Diese ist von großer Wichtigkeit, denn an einem Ort, an dem das Referenzobjekt für die kontinuierliche und kohärente Genderinszenierung fehlt, bedeutet seine Kenntnisnahme ihrer Existenz, eine Annäherung an die Norm der Intelligibilität.

Der Musiker wird eindeutig als Mann identifiziert, so trägt er geschlechtsspezifische Kleidung, wie das „Käppi“ (MA, 99) und die gestreifte Uniform. Im Fokus der Beschreibung liegt jedoch sein Arm und seine Schulter, auf die der kollektive Blick geheftet ist und die Schlussfolgerung zulässt, dass sich nicht nur Fania an die Stelle des Instruments imaginiert. Die Stille der Gruppe drückt die tief empfundene Sehnsucht nach den Berührungen des/eines Mannes aus und dem Wunsch sich ihm, wie das Instrument, passiv hinzugeben, während er das (Liebes-)Spiel übernimmt. Es ist die Sehnsucht das heterosexuelle Begehren auch in der Praxis auszuleben und sich damit als intelligibles Subjekt in der heterosexuellen Matrix zu positionieren.

Eine ähnliche Aufregung löst der Anblick des berüchtigten und zugleich als äußerst attraktiv geltenden SS-Arztes Dr. Mengele aus:

„Er ist hübsch. Gott sieht er gut aus! So schön, daß sich die Mädchen wieder instinktiv wie früher benehmen. Sie bringen mit Spucke am Finger ihre Wimpern zum Glänzen, beißen sich auf die Lippen, um sie zu röten, blähen ihre Wangen rund, ziehen und zupfen Rock und Bluse zurecht . . . werden wieder frisch und fraulich unter den Blicken dieses Mannes.“ (MA, 221).

Anders als im vorherigen Zitat spricht die Erzählerin nicht mehr mit einer *communal voice*, sondern beschreibt die Reaktionen der *anderen* Frauen, von denen wiederum keine namentlich genannt wird. Obwohl für Fénelon noch kurz zuvor feststand, dass Mengele „nichts als ein Mörder“ (MA, ebd.) ist, erkennt sie doch seine Attraktivität als Mann an, auch wenn sie sich von dem Verhalten ausnimmt, das er bei den anderen auslöst. Die intakte Männlichkeit, die Mengele erfolgreich inszeniert, seine Selbstsicherheit, Eleganz und sein Charme, lassen im Orchester nicht nur die *Rasse* des überzeugten Nationalsozialisten in den Hintergrund rücken, sondern setzen auch einen Prozess in Gang, in dem die Frauen mit den ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen geschlechtsspezifische Codes zitieren, um ihre Weiblichkeit zu inszenieren. Zu diesem Weiblichkeitsbild gehören die als sinnlich geltenden, sexuell konnotierten rötlichen Lippen und ein rundes Gesicht, das vor allem im Hinblick auf die abgemagerten Körper im Lager Gesundheit und Jugendlichkeit suggerieren soll. Ziel der Frauen ist es den Normen eines „heterosexuell begehrenswerte[n] Objekt[s]“ zu entsprechen (UG, 213).

Der Verweis der Erzählerin, dass dies ein instinktives Verhalten sei, reproduziert wie bereits der Rekurs auf das Tierreich im ersten Zitat, die Vorstellung der Natürlichkeit der heteronor-

mativen Regulierungen, die spezifische Verhaltensweisen fordern. Die Anwesenheit eines Mannes wie des Musikers oder eines besonders schönen wie Mengele führt dazu, dass die Frauen sich durch den Rückgriff auf tradierte Normen noch bestimmter als Frauen inszenieren, gar *fraulich werden*. Auch hier wird wieder deutlich welche konstitutive Rolle Männer in der Konstruktion von Frau-Sein und Weiblichkeit einnehmen. *Werden* signalisiert, dass *Fraulich-Sein* kein immerwährender Zustand ist, sondern von bestimmten Bedingungen, wie dem Vorhandensein des männlichen Referenzobjekts, abhängig ist. Erst seine Anwesenheit, der Wunsch ihm zu gefallen und als Frau anziehend zu sein, führt zu den Bemühungen dem weiblichen Idealbild noch sehr viel stärker nachzueifern.

Nicht jede Begegnung mit einem Mann hat jedoch solche Reaktionen zur Folge. Als ein Musiklehrer aus dem SS-Musikkorps Fénelon das Schlagzeugspielen beibringen soll, kostet sie, wie sie selbst sagt, zwar die Würze, fängt aber kein Feuer (Vgl. MA, 266). Während Mengeles Schönheit seine *Rasse* in den Hintergrund rückte, hat sie bei dem SS-Mann wohl keinen unerheblichen Einfluss darauf, dass Fénelon ihn als ein „feldgraues, nichtssagendes Neutrum ohne jede Ausstrahlung“ (MA, 266) wahrnimmt. Seine Gender-Performanz reicht nicht, um ein erotisches Begehren in Fénelon zu wecken. Dementsprechend ist an keiner Stelle davon zu lesen, dass sie sich bemüht ihre Genderinszenierung zu optimieren und ihm gefallen zu wollen.

9.3.4 Clara

Trotz der Geschlechtertrennung gab es in Lagern wie Auschwitz-Birkenau, in denen Frauen als auch Männer untergebracht waren, dennoch die Möglichkeit sexuelle Beziehungen einzugehen. Diese waren häufig mit einem Tauschhandel verbunden. Eine, die davon Gebrauch macht, ist Clara. Fania lernt die 20-jährige Französin Clara bei dem Transport von Drancy nach Auschwitz kennen und schließt schnell Freundschaft mit ihr. Sie versprechen sich stets füreinander zu sorgen und zusammenzubleiben (Vgl. MA, 21). Bereits im Fokus der ersten Beschreibung Claras steht ihr großer und unförmiger Körper. Clara selbst erzählt Fénelon im Vertrauen, dass sie zuvor sehr schlank gewesen sei und sich erst in Drancy regelrecht aufgebläht habe: „Nur meine Beine bleiben schlank . . . schau, ich bin ganz unförmig. Mein Verlobter wird mich nicht mehr wollen, er wird mich verlassen.“ (MA, 21). Clara selbst leidet unter diesen körperlichen Veränderungen, weil sie nicht mehr einen den Schönheitsnormen entspre-

chenden schlanken und wohlproportionierten Körper hat. Die Furcht nicht mehr begehrtenwert zu sein geht sogar so weit, dass sie glaubt ihren Wert, der sich an der Übereinstimmung mit bestimmten weiblichen Schönheitsidealen misst, als Partnerin verloren zu haben.

Clara und Fania verhalten sich in der ersten Zeit in Auschwitz einander gegenüber sehr solidarisch: So drückt Fénelon im Quarantäneblock ihren Körper gegen Claras, um ihre wohltuende Wärme zu spüren (Vgl. MA, 16) und auch Fénelon hält ihr Versprechen und macht ihre eigene Mitgliedschaft im Orchester von Claras Aufnahme abhängig (Vgl. MA, 40). Beide teilen sich auch eine Box, in der Lebensmittel und Gegenstände aufbewahrt werden, was gegenseitiges Vertrauen voraussetzt (Vgl. MA, 47).

Bereits früh wird deutlich, dass es Clara große Schwierigkeiten bereitet mit der begrenzten Menge an Nahrung auszukommen. Wie dem abzuwehren ist, das erfährt sie schon bei ihrer Ankunft in Auschwitz, als ein Soldat sie fragt, ob sie nicht für Kaffee Sex mit ihm haben wolle (Vgl. MA, 26). Auch im Orchester wird sie auf den Tauschhandel Sex gegen Güter hingewiesen: „Du brauchst dir nur einen Mann zu suchen; hier gibt's Wurst statt Blumen“ (MA, 90). Schon bald stellt die Erzählerin eine Veränderung in dem Verhalten ihrer Freundin fest, denn nach einem Monat im Vernichtungslager organisiert sich Clara eine eigene Schachtel, um mit niemandem mehr das Essen teilen zu müssen. Fénelon vermutet, dass Clara sexuelle Beziehungen mit einem Kapo aus dem Männerlager unterhält, der sie für Sex mit Nahrung versorgt (Vgl. MA, 158). An keiner Stelle gibt Fénelon jedoch Auskunft darüber, wie Clara diese Männer kennenlernt oder die Verabredungen mit ihnen zu Stande kommen.

Clara wandelt sich von einem „kleinen, wohlgezogenen Mädchen, verliebt und verlobt mit einem netten jungen Mann [...]“ zu einem „Kapo-Liebchen“ (MA, 264), das mit ihrer „dralle[n] Fülle“ (MA, 159) Männer anzulocken weiß. Unter den mageren Körpern, die kaum mehr sekundäre Geschlechtsmerkmale aufweisen, repräsentiert Claras Körper eine vergleichsweise intaktere Weiblichkeitsinszenierung und gilt deshalb als besonders attraktiv und begehrtenwert. Das ist eine entscheidende Voraussetzung dafür, dass sie Beziehungen dieser Art eingehen kann. Der sexuelle Tauschhandel kommt für Clara einer Überlebensstrategie gleich²⁸⁶, denn sie erhält nicht nur zusätzliche Nahrung, sondern z.B. auch einen Büstenhalter, der im Lager selten und begehrt ist (Vgl. MA, 265f). Dieser ist nicht nur ein weiblich konnotiertes Kleidungsstück, sondern soll Claras schwere Brust vor allen Dingen formen und ihr Absenken verhindern. Insbesondere vor dem Hintergrund von Taubers Selektion kommt dem Büstenhalter ein ästhetischer und zugleich lebenserhaltender Zweck zu.

In ihrer Kritik drückt Fénelon deutlich aus, dass Clara mit ihrem Verhalten zunehmend gegen

286 Vgl. Sommer, Robert: „Das KZ-Bordell“, S. 199.

weibliche Geschlechternormen verstößt. War sie zuvor süß, liebenswürdig, treu und (sexuell) nur auf einen Mann fixiert, bricht Clara nun mit dieser Regelkonformität. Sie verbleibt zwar in heterosexuellen Mustern, doch indem sie, aus der Sicht Fénelons, ihren Körper an den meist Bietenden verkauft, fällt sie aus der gesellschaftlich anerkannten Ordnung heraus: „Mir ist, als würden wir hier im Lager wie durch eine Art Lepra verstümmelt, Teile vom eigenen Ich verfaulen und fallen ab, ohne daß man auch nur merkt, daß man sie verliert. Bei Clara ist es die Würde der Frau, was wird es bei mir sein?“ (MA, 159).

Zu einer Zuspitzung kommt es schließlich, als Clara in Bergen-Belsen zur Kapo ernannt wird und durch besonders gewalttätiges und brutales Verhalten auffällt (Vgl. MA, 354). Damit vollzieht sich der endgültige Bruch mit gültigen weiblichen Normen.²⁸⁷ Claras Genderinszenierung ist eine ambivalente. Einerseits hebt sie sich durch ihre als besonders weiblich empfundene Körperform ab, was sie für privilegierte Männer im Lager begehrenswert macht, andererseits ist ihre pragmatisch und gezielt eingesetzte Sexualität verbunden mit brutaler Gewalt eine starke Abweichung einer normativen Geschlechtsinszenierung.

Das Beispiel Claras schneidet einen Themenbereich an, der in der feministischen Holocaustforschung nach wie vor kontrovers diskutiert wird, nämlich die Frage nach der Solidarität unter Frauen in Arbeits- und Vernichtungslagern. Die Kritik der ehemaligen Mitglieder des Orchesters richtete sich auch auf das als besonders feindselig und angespannt beschriebene Verhältnis der Frauen im Orchester untereinander. Viele von ihnen berichten im Gegensatz dazu von Zusammenhalt und gegenseitiger Unterstützung. Wie in Kapitel 4 bereits ausgeführt, ist in der feministischen Holocaustforschung die Frage, in wie weit Frauen solidarischer und fürsorglicher als Männer gewesen sind, eine höchst umstrittene. Zwar ist auch bei Fénelon zunächst die enge Freundschaft zu Clara und später die Zugehörigkeit zu der Gruppe französisch sprechender Frauen im Orchester von Bedeutung, es ist jedoch auffällig, dass sich die Erzählerin oft entgegen der Zurechtweisungen der anderen als besonders fürsorglich und hilfsbereit inszeniert (Vgl. MA, 193). Ungeachtet der Richtigkeit der Darstellung Fénelons oder der Kritik der Zeitzeuginnen, liegt beiden Seiten ein normatives Rollenbild zu Grunde, dem das erzählte Ich naheferte und mit dem Verhalten der übrigen Zeitzeuginnen immer wieder nicht übereinstimmte. Das war wohl ein Grund, weshalb die Empörung über Fénelons Darstellung so groß gewesen ist.

287 Vgl. Waxman, Zoë: „Unheard Testimony, Untold Stories: the representation of women's Holocaust experiences“, in: *Women's History Review*, Vol.12(4), S. 661-677, hier S. 663f.

9.3.5 Der Ball der *Schwarzen Dreiecke*

Bisher wurde gezeigt, welche massive Störung die Geschlechtertrennung im Lager für die von heteronormativen Regulierungen bestimmte Ordnung bedeutete. Durch die Gegenwart attraktiver Männer oder durch die Erinnerungen an Partnerschaften, versuchten einige Frauen sich dieser Ordnung wieder anzunähern. Den Bemühungen wurden jedoch schnell Grenzen gesetzt, denn eine Liebesbeziehung in Auschwitz-Birkenau aufrechtzuerhalten, war kaum möglich. Überhaupt stellt Fénelon fest: „Man liebt hier nicht, man bumst.“ (MA, 171). Den Sex, den sie in ihren Erinnerungen mit Sylvain noch als „Liebe“ (MA, 124) bezeichnete, hat nichts mehr mit der sexuellen Praxis im Lager zu tun: „Lotte, die nur mit Rock-hoch-Beine-auseinander ihren Sex feilbietet, widert uns alle an. Die Bettgeschichten von Wisha, Zocha und Marila untereinander stoßen mich ab. In dieser Umgebung sind die paar Zeilen von Léon nicht mit Gold aufzuwiegen und bedeuten für mich Kostbarkeiten.“ (MA, 171).

Fénelon rekurriert auf den Brief des ebenfalls nach Auschwitz deportierten Häftlings Léon, der sich in Drancy in Fania verliebte und einen in die Baracke des Frauenorchesters gerufenen Handwerker bat, ihr diesen heimlich zuzustecken. Der Handwerker, dessen „warme[r] Mittelmeerakzent“ Fénelon vertraut ist, bringt ihr nicht nur den Brief, sondern „alles, was mir fehlt, Männer, Liebe, meine Heimat.“ (MA, 171). Heimat steht gemeinhin für „Geborgenheit, Überschaubarkeit, Ursprung, Zugehörigkeit und Identitätsversicherung.“²⁸⁸ Dass Liebe und Männer in diesem Zusammenhang gebraucht werden, unterstreicht die Vorstellung einer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit der heterosexuellen Matrix. In der davon stark abweichenden, fremdartigen und bizarren Lagerwelt bietet Léons Brief nicht nur Orientierung, sondern auch für beide die Möglichkeit der Selbstvergewisserung des eigenen heterosexuellen Begehrens und damit der Geschlechtsidentität.²⁸⁹

Während die Promiskuität Lottes dem Zitat nach auch von den anderen Mitgliedern des Orchesters verurteilt wird, positioniert sich die Erzählerin allein gegen die gleichgeschlechtlichen Beziehungen der *arischen* Polinnen. Fénelon äußert sich darüber hinaus auch abwertend über die Kapo der Latrinenbaracke Hilde und ihre Geliebte Inge: „Diese beiden asozialen Deutschen verbergen uns ihre gegenseitigen Liebesgefühle genausowenig wie ihre Günstlinge, ihre verhätschelten Kundinnen, die Schwarzen Dreiecke.“ (MA, 315). Gleichgeschlechtliches Begehren ist nach Ansicht Fénelons also etwas, das verheimlicht, verborgen und keinesfalls öffentlich zur Schau gestellt werden sollte. Sie ist ein Sinnbild für die verkehrte und un-

288 Würzbach, Natascha: „Raumdarstellung“, in: Vera Nünning, Ansgar Nünning: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 49-71, hier S. 51.

289 Vgl. Graf, Margret: „Erinnerung erschreiben“, S. 126.

echte (Vgl. MA, 321) Welt des Vernichtungslagers, in der die geschlechtliche und sexuelle Ordnung aus den Fugen geraten ist. Die heterosexuelle Liebesbeziehung dagegen, die über das Sexuelle allein hinausgeht, ist die Norm des „echten Leben[s]“ (MA, ebd.), die sich auch in dem Brief Léons manifestiert und Fénelon aus diesem Grund Halt bietet.

Zu einer erstaunlichen Begebenheit kommt es, als das Orchesters gebeten wird, bei einem Ball in der Baracke der *Schwarzen Dreiecke*, den sogenannten *Asozialen*, für die musikalische Unterhaltung zu sorgen. Die Verantwortliche für die Baracke ist Georgette:

„Sie ist die Chefin hier, ein echter kleiner Zuhältertyp. Im Lager wie im echten Leben spielt Georgette die Rolle des Mannes. Sie hat es sogar geschafft, sich im Lager neben ihrer regulären »Frau« auch noch Konkubinen zu halten, die ihr zutragen. Georgette ist kein schlechtes Mädchen, sie bringt uns mit ihrem Stimmchen oft zum Lachen, denn im Gegensatz zu den andern Drohnen des Baus, die sich anstrengen, möglichst tief zu sprechen, damit sie männlicher wirken, hat sie eher eine Fistelstimme, mit dem entsprechenden komischen Effekt.“ (MA, 321).

Georgette ist in mehreren Hinsichten interessant. Zunächst ist festzuhalten, dass das *Sex* Georgettes von Fénelon als weiblich identifiziert wird, was sich z.B. in ihrem Namen oder in der weiblichen Form der Substantive niederschlägt. Woran Fénelon das genau zu erkennen glaubt, gibt sie nicht an. Georgettes Gender-Performanz allerdings weicht von diesem ihr zugeschriebenen *Sex* ab. Auf ihr Aussehen geht Fénelon an keiner Stelle detailliert ein, der Vergleich mit einem Zuhälter lässt jedoch darauf schließen, dass ihr Gender einem spezifischen Männerbild entspricht. Georgettes Genderdarstellung bezeichnet Fénelon als ein maskulines Rollenspiel und dekuviert damit den eindeutig konstruktivistischen Charakter ihrer Geschlechtsidentität. Da sie den Mann lediglich *spielt*, kann sie kein intelligibler Mann *sein*.

Die Betonung darauf, dass Georgette ein „echter“ Zuhältertyp ist, lässt darauf schließen, dass sie die damit verknüpften Normen, Gesten, und Konventionen prototypisch zitiert. Dazu gehört z.B. auch, dass sie neben ihrer Hauptfrau diverse Liebschaften unterhält, was an stark patriarchale Kontexte erinnert. Durch die in Anführungsstriche gesetzte „Frau“ wird darauf angespielt, dass es sich in der Beziehung der beiden um die Reproduktion der typischen Rollenverteilungen in heterosexuellen Kontexten handelt und sie den männlichen Part innehat (Vgl. UG, 183).

Entgegen der männlichen Genderinszenierung Georgettes, verwendet Fénelon im Zitat Wörter wie *kleiner*, *Mädchen* oder *Stimmchen* und weist damit vor dem Hintergrund ihres Wissens, dass das biologische Geschlecht eines Menschen nicht kurzerhand geändert werden kann, auf die Inkohärenz von Georgettes Gender hin.²⁹⁰ Insbesondere Georgettes hohe Stimme sorgt da-

290 Vgl. Hirschauer, Stefan: „Die soziale Konstruktion des Transsexualität“, Suhrkamp, Frankfurt am Main

bei für die Verfehlung des männlichen Ideals und damit unweigerlich für eine komische Wirkung. Dass die Stimme ein wichtiges Attribut der Geschlechtsinszenierung ist, zeigt sich auch an den Bemühungen der Kapo und Blockowa durch tiefere Stimmen männlicher und damit autoritärer, dominanter und stärker zu wirken.

Die geschlechtliche Verwirrung, die Georgette bei der Erzählerin evoziert, drückt sich in der Bezeichnung „Georges-Georgette“ (MA, 325/326) aus. Georges-Georgette wird von der Erzählerin zwar nicht als *richtige* Frau wahrgenommen, da ihr Gender nicht mit ihrem *Sex* übereinstimmt, jedoch auch nicht als *richtiger* Mann, da sie ihre Gender-Performanz unterminierende weibliche Attribute, wie die hohe Stimme, aufweist. Um das queere Gender *Georges_Georgettes* dennoch sagbar zu machen, bedient sie sich einer Mischform aus männlichem und weiblichem Namen und macht damit deutlich, dass sie diese Person nur in einem binären Rahmen zu bezeichnen vermag.

Georges-Georgette führt die Frauen vom Orchester, von denen nur einige wenige dabei sind, in das Innere der Baracke. Die Anwesenden sind ausschließlich *arische*, deutsche Prostituierte jeden Typs (Vgl. MA, 321). An ihrem Gender besteht für Fénelon kein Zweifel, sie identifiziert sämtliche Anwesende bis zum Schluss als Frauen (Vgl. MA, ebd./324/325/326). Im Gegensatz zu den jüdischen Häftlingen werden die *arischen* Prostituierten nicht rasiert, auch ist es ihnen erlaubt sich zu schminken. Ihre Weiblichkeitsinszenierung gleicht dabei dem Typ „der »femme fatale«, glühender Blick, blutroter Mund, rosige Bäckchen“ (MA, 322). Die weibliche Sexualität wird hier als etwas Verführerisches und Stimulierendes, zugleich aber auch als etwas Bedrohliches und Gefährliches dargestellt.

Fénelon fällt sofort auf, dass die Anwesenden dieses Balls in „Herren“ und „Damen“ (MA,322) unterteilt sind. In einer Art Cross Dressing tragen erstere Pyjamas aus Seide, während die letzteren „neckische Negligés“ und Hemden mit Spitze (MA, ebd.) anhaben. Die Pyjamas sorgen dafür, dass die Rundungen ihrer Körper verhüllt und „unsichtbar[]“ (MA, 324) werden. Die Geschlechterdifferenz wird nicht nur über die Art der Kleidung konstruiert, sondern auch über die Farben: „[D]as brave helle blau, das zarte Rosa heben sich deutlich vom Nachtblau und Granatrot der dunklen Pyjamas ab“ (MA, 323). Zudem interagieren die Personen auf jeweils stereotype Weise miteinander. Fénelon beobachtet das „gezierte[] Gekicher der echten »Mädchen«“ und das „gestandene[] Lachen der unechten »Jüngelchen«“ (MA, 322) und später, wie die „Kavaliere“ ihre „Damen“ (MA, 322) zum Tanz auffordern. Auffällig an diesen Beschreibungen sind die zahlreichen Dichotomien wie hell/dunkel, geziert/gestan-

1993, S. 27.

den, echt/unecht, Mädchen/Jüngelchen und Damen/Herren. Laut Butler „[erfordert und instiiert] [d]ie heterosexuelle Fixierung des Begehrens [...] die Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen »weiblich« und »männlich«“ (UG, 38). Diese Gegensätze werden durch Kleidung und Verhalten von den Anwesenden reproduziert; so inszenieren sich die „Frauen“ als zurückhaltend, passiv, zart und fügsam, während die „Männer“ den akustischen Raum einnehmen und sich aktiv und selbstbewusst geben.

Durch die in Anführungsstriche gesetzten Geschlechterzuordnungen wird betont, dass sich die Personen in einem Spiel befinden, in dem jede_r Beteiligte gleichsam eine bestimmte Rolle übernommen hat. Dabei ist die eigene Genderinszenierung abhängig von der Genderinszenierung des_der Anderen. Dieses reziproke Verhältnis spiegelt sich in den variierenden Bezeichnungen wider. Ist von Mädchen oder Damen die Rede, dann auch von Jüngelchen und Kavalieren oder Herren. Das Gegenüber dem eigenen oder dem anderen Geschlecht zuordnen zu können, bedeutet, sich der Bedeutung des eigenen Genders und den damit verknüpften Anforderungen im Klaren zu sein.²⁹¹

Mit zunehmendem Genuss von Alkohol fallen die sexuellen Hemmungen und der Ball geht in eine Orgie über. Sehr bildhaft beschreibt Fénelon das Geschehen: „Münder saugen sich an Brüsten fest, verbeißen sich in Schultern, [...], ein Schrei gurrte aus einer Kehle und ertönte befreit. Eine Ohrfeige klatschte auf eine Wange, eine Backe. Eine Frau schluchzte. Erschöpfendes und erschöpftes Stöhnen begleitet rhythmisch dieses Paaren.“ (MA, 324f). Während zunächst der Tanz und das Fremdartige dieses Abends noch einen „gewissen Zauber“ (MA, 323) auf die Erzählerin ausübt, ist die nun offen ausgelebte und enthemmte gleichgeschlechtliche Praxis abstoßend und löst bei der Erzählerin abermals Abscheu aus: „Ekelhafte Sexszenen, die Augen und Ohren anwidern, [...]“ (MA, 325). Fénelon stellt fest:

„Diese Bacchanale, diese Parodie anderer Orgien war notwendig für diese Frauen, die beruflich gewohnt waren, täglich Männer zu empfangen. Ohne Männer zerbrach ihre Welt. Mehr noch als Sex fehlte ihnen ihr bloßes Dasein. Man wußte, daß es manchen Schwarzen Dreiecken des Männerlagers gelang, sich zu ihnen herüberzuschleichen, aber das war trotz ihrer oft privilegierten Stellung nicht leicht. Neunzig Prozent der Frauen waren homosexuell geworden, zweifellos aus Mangelerscheinungen, aber auch, weil schon ein paar dazu reichten, dieses Gesetz zu erzwingen. Wer sich weigerte, wurde so verprügelt, daß er lieber mitmachte, vor allem die Jünger.“ (MA, 325).

In bemerkenswert vorausschauender Art nimmt die Erzählerin gewissermaßen ein Teil dessen vorweg, was Butler in ihren Arbeiten noch formulieren sollte. Das sich Fénelon anbietende Rollenspiel, die Imitation heterosexueller Muster im Block der Prostituierten verdeutlicht ein-

291 Vgl. ebd., S. 55f.

mal mehr, wie Gender performativ hergestellt wird. Die Abwesenheit des sexuellen Referenzobjekts hat laut Fénelon bei den Prostituierten Verzweiflung und eine existenzielle Krise zur Folge. Das Cross Dressing und das Zitieren von geschlechtsspezifischen Normen und Konventionen ist nun ein Versuch die gewohnte heteronormative Ordnung zu imitieren. Cross Dressing geht für Butler oftmals mit einer Geschlechter-Parodie einher, die deutlich macht, dass kein Original parodiert wird, „[v]ielmehr geht es gerade um die Parodie des Begriffs des Originals als solchen.“ (UG, 203). Sicherlich war der Ball für die Akteur_innen selbst keine Parodie oder ein bewusst subversiver Akt, um den Konstruktionscharakter binärer und heterosexueller Ordnungen zu unterlaufen; durch das Geschlechterspiel sollte vielmehr eine Annäherung und kurzweilige Imitation der Ordnung erreicht werden.

Es ist die Erzählerin, die die Orgie als Parodie begreift. Die Komik zeigte sich bereits bei Georges_Georgettes und ihrer von ihrer Genderdarstellung abweichenden Stimme und auch bei dem Anblick der Gäste des Balls können die Mitglieder des Orchesters kaum ein Lachen unterdrücken (Vgl. MA, 322). Es ist die deutliche Sichtbarmachung der geschlechtlichen Konstruktionsprozesse und die dadurch zum vermeintlichen Original entstehenden Unterschiede, die eine belustigende Wirkung haben. Nach Butler verweist diese Imitation darauf, dass es keinen inneren Geschlechtskern geben kann und dass die Geschlechtsidentität nicht eine natürliche Folge des biologischen Geschlechts ist. Doch nicht nur das Gender wird entnaturalisiert, sondern auch die Heterosexualität: „Und dieses beständige Verfehlen, sich ganz und ohne Inkohärenz mit diesen [normativen, Anm. A.H.] Positionen zu identifizieren, entlarvt die Heterosexualität selbst nicht nur als Zwangsgesetz, sondern auch als unvermeidliche Komödie.“ (UG, 181). Nach Butler zeigt die gleichgeschlechtliche Praxis der Frauen, dass die menschliche Sexualität nicht von Natur aus heterosexuell ausgerichtet, sondern ein Produkt von Diskursen und Macht ist.

Die Beschreibung von sogenannter „Ersatzhomosexualität“²⁹² findet sich auch in den Texten anderer Zeitzeug_innen. Wie auch bei Fénelon sind diese jedoch oftmals stark abwertend und stigmatisierend, was großen Einfluss darauf hatte, was und wie viel von queeren Personen erinnert wurde. Durch die Geschlechtertrennung in den Konzentrations- und Vernichtungslagern wurde die Möglichkeit mit Personen des anderen Geschlechts sexuell aktiv zu werden stark eingeschränkt; neben der Masturbation blieb oftmals nur die sexuelle Praxis mit Personen des eigenen Geschlechts. Wie Fénelon feststellt, beruhte sie nicht immer auf gegenseitigem Ein-

292 Sommer, Robert: „Das KZ-Bordell“, S. 193.

verständnis. Sexualität war engstens mit Macht verbunden und die erzwungene gleichgeschlechtliche Praxis ein Mittel der Höhergestellten den eigenen Status in der Häftlingshierarchie performativ herzustellen.²⁹³ Zwar sind bereits einige Forschungsarbeiten zu homosexuellen, trans- und intersexuellen Personen im Holocaust erschienen²⁹⁴, der Themenbereich bleibt aber nach wie vor mit Tabus behaftet. Das äußert sich u.a. darin, dass es nur sehr wenige queere Holocaustüberlebende gibt, die sich dazu explizit geäußert haben. Auch in der Kritik an Fénelons Buch kommt das Tabu zu Tage. So meinte Ewa, dass Fénelon insbesondere die gerade analysierte Szene nicht hätte in ihr Buch aufnehmen sollen, selbst wenn die Ereignisse tatsächlich so stattgefunden hätten. Ungeachtet der Frage, ob sich die Orgie in der Baracke der Prostituierten so zugetragen hat oder nicht, gibt diese Anmerkung doch Aufschluss über die Vorstellung, was oder wer und vor allem was oder wer nicht erinnert werden darf. Die Prostituierten entsprechen mit ihrem Begehren nicht der Norm der Intelligibilität. Zweifellos spielt in der Aussage der Zeitzeugin der Umstand eine wichtige Rolle, dass Fénelon in sehr bildhafter und deutlicher Form gleichgeschlechtliche/s Begehren und Praxis beschrieben hat.

9.4 Intersektionale Betrachtungen

„Sie kommen aus Ländern, wo sie oft durch tiefe, blinde Gegensätze im Ererbten und im Religiösen gegeneinander erzogen wurden; [...]. Jede dieser Frauen hat ihre eigene Kultur, rassische Abstammung, ethnische Verschiedenheit, Religion, politische Ansicht, und alle prallen hier aufeinander. Das läßt uns verstehen, daß volle Übereinstimmung hier gar nicht herrschen kann, um so mehr, als sie in Erziehung und Bildung einen sehr unterschiedlichen Stand haben.“ (MA, 48).

Die Sängerin Eva stellt hier pointiert einen wichtigen Aspekt des Frauenorchesters heraus – ihre Diversität. Die Unterschiede in den von ihr genannten Kategorien Nationalität, Kultur, *Rasse*, Ethnizität, Klasse und Religion sind nicht nur anerzogen und angeeignet, sondern waren bereits vor dem Nationalsozialismus vorhanden. Diese „blinde[n] Gegensätze“, also das Nicht-Sehen der_ des Anderen, suggerieren Unversöhnlichkeit und Kompromisslosigkeit, die schließlich zu Feindschaft und Ausschluss unter den Frauen führen.

In Auschwitz bekommen die Kategorien neue Gewichtungen und Bedeutungen und struktu-

293 Vgl. Hájková, Anna: „Den Holocaust queer erzählen“, in: *Jahrbuch Sexualitäten 2018*, S. 86-110, hier S. 88.

294 Vgl. z.B. Eschebach, Ina (Hrsg.): „Homophobie und Devianz. Weibliche und männliche Homosexualität im Nationalsozialismus“, Metropol, Berlin 2012; Schwartz, Michael (Hrsg.): „Homosexuelle im Nationalsozialismus. Neue Forschungsperspektiven zu Lebenssituationen von lesbischen, schwulen, bi-, trans- und intersexuellen Menschen 1933 bis 1945“, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, München 2014.

rieren nicht nur das Zusammenleben der Frauen im Orchester, sondern eröffnen, beschränken und verschließen auch auf komplexe Weise die Handlungsspielräume der einzelnen Personen. Die Überkreuzung der Achsen führt nicht nur zu Benachteiligung und Feindschaft, sondern auch zu Möglichkeiten, Zusammenschluss und Solidarität, wie im Folgenden am Beispiel der Analyse des Zusammenwirkens der Kategorien *Rasse*, Nationalität und Klasse gezeigt wird.

9.4.1 RASSE

9.4.1.1 Häftlinge

Die *Rasse* gehört zweifellos zu der entscheidendsten und wirkmächtigsten Identitätskategorie im NS-System. Auch im Frauenorchester ist sie ein vorherrschendes Differenzierungsmerkmal und stellt für die Jüdinnen eine wesentlich größere Bedrohung und Benachteiligung dar als für *Arierinnen*. Letztere stehen weniger in der Gefahr vergast zu werden (Vgl. MA, 60/151) und haben im Allgemeinen höhere Überlebenschancen (Vgl. MA, 197).²⁹⁵ Außerdem werden ihre Kopf- und Körperhaare nicht abrasiert (Vgl. MA, 69) und es ist ihnen erlaubt Essenspakete von Angehörigen zu empfangen (Vgl. MA, 88/195). Diese Privilegien verschaffen den *arischen* Frauen im Orchester existenzielle Vorteile, die dazu beitragen ihre Genderinszenierung und damit ihre Menschlichkeit besser erhalten zu können (durch die vorteilhafteren Lebensumstände bekommen sie z.B. ihre Periode noch, Vgl. MA, 135). Die Unterschiede zwischen den *Rassen* bringt Fénelon in dem Bild der „arische[n] Servietten“ und „jüdischen Putzlappen“ (MA, 72) zum Ausdruck. Inhaftierte *Arierinnen* und Jüdinnen sind gleichermaßen Opfer der SS und ihrer Willkür und Macht ausgeliefert. Die Jüdinnen im Frauenorchester gelten dennoch grundsätzlich als minderwertiger, sie werden öfter erniedrigt und geschlagen und stehen in einer größeren Lebensgefahr als die *Arierinnen*.

Die *Rasse* ist konstitutiv für die Hierarchiebildung innerhalb des Orchesters. So richtet sich die Sitzordnung an den Tischen streng nach den *Rassen* (Vgl. MA, 72). Der Umgang *arischer*

295 Das bedeutet jedoch nicht, dass *Arier_innen* grundsätzlich nicht vergast wurden. Ausgenommen davon waren z.B. Kommunist_innen (Vgl., MA, 60). Fénelon schildert auch die Deportation Tausender arischer Pöhlinnen und ihrer Kinder nach Auschwitz und fragt sich, ob die Deutschen sie wegen ihrer *Rasse* leben lassen werden. Das Gegenteil lassen jedoch „[d]ie dicken Rauchwolken über den Schornsteinen [erahnen, die, A.H] [...] demonstrativ [zeigen], daß die Krematorien voll sind bis zum Rand, nichts mehr fassen können [...]“ (MA, 330). Dafür spricht nicht zuletzt auch, dass Mandel eines der Kinder selbst in die Gaskammer bringt (Vgl. MA, 334).

Frauen mit jüdischen ist dabei eng mit ihren ideologischen Ansichten verknüpft. Die meisten *Arierinnen* (im Orchester Polinnen und Russinnen), von der bereits erwähnten Sängerin Eva ausgenommen, werden als überzeugte Antisemitinnen porträtiert, die die Jüdinnen verachten, beschimpfen und schikanieren (Vgl. MA, 303/316). Die Machtasymmetrie wird durch Funktionen wie Blockowa, Köchin oder Stubendienst, die im Orchester ausschließlich die *arischen* Polinnen innehaben, zusätzlich verschärft, weil ihnen dadurch ein größerer Spielraum geboten wird, ihre jüdischen Mitgefangenen zu quälen und zu demütigen. Doch auch die Jüdinnen hegen gegenüber den meisten *arischen* Polinnen eine feindschaftliche Gesinnung. Auf Fénelons Frage hin, weshalb mit ihnen das Essen nicht geteilt werden solle, antwortet Florette: „Weil das Monstren sind, Schlampen, weil es lauter Antisemiten sind!“ (MA, 59).

Entscheidend ist die *Rasse* auch für Identifikation, Zugehörigkeit und Gruppenbildung im Frauenorchester. Damit gehen jedoch auch bestimmte Moralvorstellungen einher, die für andere Kategorien nicht in dem gleichen Maße gelten, wie ein Streitgespräch zwischen Fania und Clara zeigt. Nach dem Auftritt des Orchesters vor Heinrich Himmler, bedauert es letztere nicht vor diesem gesungen zu haben; er hätte, so ihre Hoffnung, ihnen als Belohnung möglicherweise Essenspakete zukommen lassen. Fénelon erwidert daraufhin: „Ein Paket! Fürs Essen tust du wohl alles. Schlaf mit wem und so oft du willst, was du verkaufst, ist sowieso wertlos, aber daß du dich als Jüdin vor diesem Dreckskerl mit Rattenfratze herabläßt, das kann und darf nicht angehen!“ (MA, 260). Interessant ist, dass die Erniedrigung als Jüdin von Fénelon wesentlich schärfer verurteilt wird als Claras Erniedrigung als Frau. Die *Rasse* tritt in dieser Situation auch deshalb noch viel stärker in den Vordergrund als das Geschlecht, weil es Himmler ist, der „Anstifter unseres Massakers, unseres, dem der Juden“ (ebd.), den Clara hier zu beeindrucken beabsichtigt. Durch die mehrfache Nennung des Pronomens „unseres“ wird eine starke Identifikation und Solidarität mit allen dem Nationalsozialismus zum Opfer gefallenen jüdischen Menschen hergestellt, die für die Kategorie *Geschlecht* bzw. *Frau* in dieser Situation nicht in demselben Maße gilt.

Die Identifikation mit dem Judentum ist bei Fénelon je nach Situation jedoch unterschiedlich ausgeprägt. Nachdem sich auf den Befehl Tschaikowskas hin die *Arierinnen* auf die eine und Jüdinnen auf die andere Seite stellen müssen, verweisen Fénelon und Clara auf ihren Status als Halbjüdinnen. Durch die Annäherung an die „Herrenrasse“ (MA, 109), so Fénelons Überlegungen, könnten ihnen nicht nur mehr Privilegien zuteilwerden als bisher, sondern, wie Clara betont, würde sich auch ihre Chance erhöhen der Gaskammer zu entkommen (Vgl. MA, 108). In einer Zweigstelle der Hauptverwaltung in Auschwitz werden ihnen daraufhin ihre

Davidsterne in zwei Hälften geschnitten, was bei den Mithäftlingen gemischte Reaktionen auslöst. Bleibt ein Teil der Jüdinnen zunächst neutral, protestiert der andere gemeinsam mit den polnischen *Arierinnen* lautstark und wirft ihnen Verrat am Judentum vor (Vgl. MA, 107). Schnell entsteht eine Dynamik, die schließlich, von den sich stets zurückhaltenden Russinnen ausgenommen, alle Frauen erfasst und Fania und Clara isoliert (Vgl. MA, 107). Auch wenn der Protest schnell wieder abebbt, verfehlt er seine Wirkung als Korrektiv nicht, denn Fénelon entschließt sich, den Davidstern wieder zusammenzunähen (Vgl. MA, 109f).

Die gerade angeführten Beispiele zeigen, dass die *Rasse* in gewissen Situationen zu einer übergeordneten und identitätsstiftenden Kategorie wird, die zu einem Zusammenschluss führt und zugleich opportunistisches bzw. illoyales Verhalten in Form von Protesten, Beschimpfungen und Ausschlüssen sanktioniert. Wie bei Fénelon ersichtlich wurde, führt dies mitunter dazu, dass die Betroffene ihr Verhalten an die Forderungen der Gruppe anpasst, um so verbalen Angriffen und einer möglichen Isolation zu entgehen.

9.4.1.2 Nationalsozialist_innen

In Kapitel 9.3.3 wurde am Beispiel des schönen Arztes Dr. Mengele gezeigt, dass das Geschlecht die *Rasse* mancher Nationalsozialist_innen immer wieder in den Hintergrund rückt. Vorkommnisse dieser Art finden sich auch an weiteren Stellen des Buches. Nachdem das Orchester mitten in der Nacht antreten und für die nach einer Selektion erschöpften Maria Mandel spielen muss, folgt etwas später ein kurzer Dialog zwischen Florette und Fania:

„Florette tobt: »Geweckt werden und diese abscheuliche Nazivisage sehen müssen!«
»Im übertragenen Sinne absolut richtig, aber in Wirklichkeit ist sie sehr schön.«
»Bist du krank? Schön! Dieses Miststück!«
Ich bleibe dabei. »Als SS-Maid ist sie ein Biest, aber als Frau ist sie sehr schön!«“ (MA, 86)

Während für Florette Mandels *Rasse* jede andere Kategorie überschattet, differenziert Fania zwischen *Rasse* und Geschlecht, was zu unterschiedlichen ästhetischen Urteilen führt. Gewalttätige Frauen finden sich auch in der Literaturgeschichte, ja „[z]um Teil gehören diese Attribute sogar zu bestimmten Klischees von Weiblichkeit“²⁹⁶, doch so sehr Mandel durch ihre äußere Erscheinung einem weiblichen Idealbild entspricht, so sehr bricht sie mit diesem mit ihrer Beteiligung an der Dehumanisierung und Ermordung vieler tausender Menschen.

296 Graf, Margret: „Erinnerung erschreiben“, S. 83.

In einer anderen Begebenheit wird es den Orchestermitgliedern für eine kurze Zeit gestattet das Lager zu verlassen und einen Spaziergang zu machen. Von Wachsoldaten werden sie an einen See gebracht und als sie die Erlaubnis bekommen, darin zu baden, kommt die Frage auf:

„»Aber wie? Wir haben doch keinen Badeanzug.«

»Ohne. Findet euch ab damit.«

Mein brutaler Rat verwirrt sie. Sie schauen sich nach den Soldaten um und fragen sich: »Nackt vor denen da? Das sind doch auch Männer!« Also behalten sie wie kleine Mädchen das Höschen an, lassen sich ins Wasser fallen, schwimmen, spritzen und haben ihren Spaß.“ (MA, 281).

In einer autonomen direkten Rede spricht hier die Gruppe als Kollektiv mit einer *communal voice*, ohne dass explizit gemacht wird, ob es die Personen sind, die sich bereits an dem Gespräch vorher beteiligt haben (Jenny, die kleine und große Irène, Florette, Anny und Marta, Vgl. MA, 280) oder ob der Rest des Orchesters ebenfalls inkludiert ist. In beiden Fällen grenzt sich die Erzählerin mit ihrer Antwort stark von der Gruppe ab. In diesem Zitat werden die SS-Soldaten nicht nur als Nationalsozialisten, sondern auch als Männer begriffen, was ausschlaggebend dafür ist, dass sich die Gruppe an Normen wie Schamhaftigkeit und Sittsamkeit orientiert, die für sie als Frauen im Umgang mit fremden Männern gelten. Aufgrund ihrer Entscheidung in Unterwäsche zu baden, setzt die Erzählerin sie mit „kleine[n] Mädchen“ gleich und bewertet ihr Verhalten damit als infantil. Gleichzeitig gibt sie damit zu verstehen, dass sie kein kleines Mädchen, sondern eine erwachsene und reife Frau ist. Es war mitunter dieser auffallende, mit einer eindeutigen Wertung verbundene und an anderen Stellen des Buches zu findende Kontrast, den die übrigen Zeitzeuginnen missbilligten.

9.4.2 Nationalität

Die *Rasse* ist wohl das wichtigste Differenzierungsmerkmal im Orchester, doch dass die Zugehörigkeit zu derselben *Rasse* nicht automatisch Solidarität zur Folge hat, wird am Beispiel der Nationalität deutlich.²⁹⁷ Die unterschiedlichen Nationalitäten sind im *Mädchenorchester*

297 Neben der Nationalität führen auch die religiös-politischen Ansichten innerhalb derselben *Rasse* zu Spaltungen. So sind sich die gläubigen und praktizierende Katholikinnen und Jüdinnen darin einig, dass der Holocaust eine Strafe Gottes für die Verfehlungen der Vorfahren sei und den Menschen zum Heil diene. Aussagen wie diese rufen neben den öffentlich gesprochenen Gebeten der Gläubigen den Spott der anderen Frauen hervor und werden von ihnen als Betrug und Vertrauensbruch bewertet (Vgl. MA, 242f). Fénelon beschwert sich über die Engstirnigkeit der Zionistinnen, die keine andere Ansicht gelten lassen wollen, als die ihre (Vgl., MA, 242). Zwar haben die religiösen Divergenzen im Orchester keine konkreten strukturelle Benachteiligungen/Privilegierungen der einen oder anderen Gruppe zur Folge, bei ausartende Streitigkeiten

mit spezifischen Eigenschaften, Verhaltensweisen, Vorurteilen und Zuschreibungen verknüpft, die zum Teil bereits vor dem Krieg existiert haben und im Lager reproduziert werden.²⁹⁸ So wirft Rosé bei einer Probe den Französischen Disziplinlosigkeit vor (Vgl. MA, 173) und Fénelon empfindet, ungeachtet der *Rasse*, alle Polinnen „am fanatischsten, am gehässigsten“ (MA, 194). Aufgrund ihrer Strenge, Pflichtversessenheit, unbedingten Disziplin, emotionalen Kälte und Regelkonformität wird Alma Rosé von unterschiedlichen Personen des Orchesters vor allem über ihre Nationalität charakterisiert. So stellt Fania kurz nach dem Kennenlernen fest: „Nichts regt sich in dem Blick der Chefin, sie ist wirklich eine Deutsche.“ (MA, 40) und auch Florette berichtet: „Auf den ersten Blick erschien mir die neue Chefin sympathisch. Inzwischen bin ich allerdings nüchterner geworden. Eine echte Deutsche.“ (MA, 53). Dies ist mit der Selbstwahrnehmung der Dirigentin selbst kongruent, wenngleich die Wahrnehmung eine andere ist.

So gibt Rosé in Gesprächen mit Fénelon an, besonders überrascht gewesen zu sein, dass sie „als Jüdin“ (MA, 167) verhaftet wurde; ihre Familie war seit jeher deutsch (Vgl. ebd.), dachte deutsch und sie selbst wurde, sich ihres Judentums kaum bewusst, deutsch erzogen (Vgl. MA, 167/180). Diese starke Identifikation hat jedoch zur Folge, dass Rosé die (Todes-)Gefahren, die für sie als Jüdin nach wie vor bestehen, mit der anstehenden Versetzung an die Front, wo sie für die Soldatenbetreuung zuständig sein soll, unterschätzt. Auf den Verweis Fénelons, dass die Wehrmacht „das Werkzeug des Nazismus, des Rassenhasses“ (MA, 284) sei, „die gegen die kämpfen, die uns befreien sollen“ (MA, 284), erwidert Rosé: „Ich bin Deutsche, das sind Soldaten der Wehrmacht. Glaubst du denn, das sind lauter Nazis? [...] Was so entwürdigend ist, hier unter diesem Himmel für die SS zu spielen. Das wird bei Männern, die in den Tod gehen, nicht der Fall sein.“ (MA, 284f).

Die Bewertung einer Situation hängt stark von der Kategorie ab, die für eine Person im Vordergrund steht. Während Fénelon Rosé davor warnt sich ihrer *Rasse* zum Trotz wegen ihrer Position in einer trügerischen Sicherheit zu wähnen, tadelt diese Fénelon, weil sie Nationalität mit *Rasse* gleichsetzt. Als französische Jüdin betrachtet Fénelon die Wehrmacht als den Feind aller jüdischen Personen; für die jüdische Deutsche Alma dagegen rückt die *Rasse* bei sich und der Wehrmacht in den Hintergrund, sodass sie sich aufgrund der gemeinsamen Nationalität privilegiertere, an eine Freilassung grenzende Lebensumstände erwartet (Vgl. MA, 283). Ob sie diese tatsächlich bekommen hätte bleibt offen, Rosé starb kurz nach diesem Gespräch.

prügelt die Blockowa Tschaikowska jedoch ausschließlich auf Jüdinnen ein und beschuldigt sie, Unruhe in das Orchester zu bringen (MA, 243).

298 Vgl. Herzog, Hannah; Efrat, Adi: „»Wir Griechinnen wurden *klepsi klepsi* genannt« Jüdisch-griechische Frauen im Konzentrationslager Ravensbrück“, in: Gisela Bock: *Genozid und Geschlecht*, S. 85-102, hier S. 98.

Keine andere Erzählung auf metadiegetischer Ebene nimmt in Fénelons Auto/biographie so viel Platz ein, wie die Alma Rosés. Das hebt die wichtige Rolle hervor, die sie im Orchester einnimmt. In zwei aufeinanderfolgenden Kapiteln („Alma Rosé“ und „Alma als Kapo“) erzählt Rosé auf über zehn Seiten in einer externen Analepse in Form einer Summary von ihrer Kindheit, ihren Männern, der Deportation nach Auschwitz und ihrem Aufstieg als Dirigentin des Frauenorchesters. Im Vergleich zu anderen externen Analepsen auf metadiegetischer Ebene ist auffällig, dass die Erzählerin in oftmals kurzen autonomen direkten Reden mit Rosé in einen Dialog tritt. Nachdem Rosé z.B. stark zeitraffend von dem Beginn und der Entwicklung der Beziehung zu ihrem späteren Ehemann berichtet, stellt ihr Fénelon daraufhin mehrere ihre Gefühle betreffende Fragen. Diese verdeutlichen die Diskrepanz der beiden Frauen, denn während Fénelon sich dadurch als unbekümmert, von der romantischen Liebe überzeugt inszeniert, schafft sie einen Kontrast zu der nüchternen, disziplinierten, sich allein der Musik leidenschaftlich hingebenden Rosé. Die Dialoge geben darüber hinaus Aufschluss über die Selbstpositionierung Fénelons in dem Verhältnis zu ihrer Dirigentin. Sie befindet sich, wie z.B. noch bei der Unterhaltung mit der großen Irène, nicht in der Rolle der passiven Zuhörenden, sondern sie lenkt die Gespräche (Vgl. MA, 163f), widerspricht und kritisiert (Vgl. MA, 175) oder belehrt Rosé (Vgl. MA, 179). Fénelon macht damit nicht nur die zwischen ihnen bestehenden Unterschiede deutlich, sondern auch, dass sie sich durchaus als ihr ebenbürtig begreift. Dies ist vor allem vor dem Hintergrund von Lasker-Wallfischs Vermutung aussagekräftig, dass Fénelon eifersüchtig auf Rosé gewesen sei.

Im Orchester ist Alma nicht die einzige, die sich erhofft, aufgrund ihrer Nationalität bevorzugt zu werden. So glaubt die Sängerin Lotte, dass es als Deutsche ihr Recht gewesen wäre, bei dem Besuch Himmlers vor ihm singen zu dürfen und somit ihre Position im Orchester zu festigen (Vgl. MA, 260). Auch die Notenschreiberin Hilde fühle sich, so der Eindruck Fénelons, überlegen, weil sie Deutsche sei und bezeichnet sie deshalb als den „Führer“ unter den deutschen Jüdinnen des Musikblocks (Vgl. MA, 72). Die Vorurteile gegen die Deutschen erstrecken sich also auch auf Frauen, die derselben *Rasse* angehören. Ungeachtet, dass Hilde Jüdin und Opfer des Nationalsozialismus ist, ist die Nationalität der Ausgangspunkt für diesen Vergleich.

Die Spannungen, die Nationalität und *Rasse* generieren, können unter bestimmten Voraussetzungen auch überwunden werden, wie das Beispiel Evas zeigt. Obwohl sie *Arierin* und Polin ist, gehört sie zu Fénelons engerem Freundeskreis und sitzt bei den Jüdinnen am Tisch. Der

Grund hierfür liegt vor allem in den Klassenunterschieden der *arischen* Polinnen, worauf später noch ausführlicher eingegangen wird. Dank ihrer humanistischen Erziehung beherrscht Eva nicht nur Französisch, sondern hat im Gegensatz zu ihren Landsleuten nicht „hinsichtlich einer Rasse oder Religion lieben und hassen gelernt [...]“ (MA, 60). Dieselbe Sprache zu sprechen ist eine zentrale Voraussetzung für die Verständigung unter den Frauen und führt zu Zusammenschluss, aber auch zu Abgrenzung.²⁹⁹ Einzelne Gruppen bilden sich häufig auf Grundlage derselben Sprache; zu Fénelons engerem sozialen Netzwerk gehören fast nur Frauen, die Französisch beherrschen. Da sie von den meisten deutschen Jüdinnen nicht verstanden werden, glauben diese bei ihrem Gelächter stets, dass sie sich über sie lustig machen (Vgl. MA, 71). Die gemeinsame Sprache und Nationalität sind aber nach wie vor der *Rasse* untergeordnet. So grenzen sich polnische *Arierinnen* „himmelweit[...]“ (MA, 60) von den polnischen Jüdinnen ab, während die polnischen Jüdinnen im Gegenzug den Wunsch hegen, die polnischen *Arierinnen* nach der Befreiung zu ermorden (Vgl. MA, 297).

Die Zusammensetzung der Solidaritätsgruppen verläuft oft, aber nicht ausschließlich, an den Achsen derselben *Rasse* und/oder Nationalität und/oder Sprache. Ihre Grenzen sind dabei nicht unverrückbar, sondern situativen, in- und exkludierenden Veränderungen unterworfen.³⁰⁰ Die Bildung sozialer Netzwerke ist wichtig, nicht nur weil die Personen Hilfe und Unterstützung finden, sondern so auch Identitätsschichten (re-)konstruiert werden können.³⁰¹

9.4.3 Klasse

9.4.3.1 Aristokrat_innen

Die Nationalsozialist_innen haben in den Arbeits- und Vernichtungslagern bewusst Hierarchien zwischen den Häftlingen geschaffen, um Macht zu delegieren und so Unterdrückung und Gewalt noch gezielter auszuüben. Funktionshäftlingen wurden Privilegien zugestanden, wenn sie ihre Aufgaben zur Zufriedenheit der SS ausführten. Das hatte häufig besonders brutale Gewalt der Funktionshäftlinge gegenüber den Mitgefangenen zur Folge, wodurch sich die Kluft zwischen ihnen vergrößerte und so im Sinne der Nationalsozialist_innen das Entstehen von

299 Vgl. ebd., S. 93

300 Vgl. Na'ama Shik: „Weibliche Erfahrung in Auschwitz-Birkenau“, in: Gisela Bock: *Genozid und Geschlecht*, S. 103-122, hier S. 114.

301 Vgl. Herzog, Hannah; Efrat, Adi: „» Wir Griechinnen wurden *klepsi klepsi* genannt“, S. 86.

Solidarität und Zusammenschluss erschwerte (Vgl. MA, 196f). Die dadurch geschaffene Hierarchie unter den Häftlingen kann durchaus als Etablierung eines Klassensystems im Vernichtungslager gesehen werden. Das deuten auch die einzelnen Begriffe an, die von den Häftlingen verwendet werden, um die unterschiedlichen Rangordnungen zu bezeichnen.

Wie bereits in Kapitel 9.1.2 ausgeführt, gehörte Fénelon durch ihre Mitgliedschaft zum Orchester zu der Aristokratie in Auschwitz-Birkenau. Es war das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren, das darüber entschied, wer zu einem privilegierten Häftling wurde. Nicht zu unterschätzen waren dabei Glück, Zufall und die willkürlichen Entscheidungen der Nationalsozialist_innen, die die Personen in ihre Positionen brachten. Es ist jedoch auch möglich Aspekte auszumachen, die sich für bestimmte Menschen und Gruppen zu ihrem Vorteil auswirken konnten. Die *Rasse* und das Alter sind hier von großer Bedeutung. Es waren hauptsächlich *arische*, bereits seit 1942 oder länger im Lager internierte Frauen (Vgl. MA, 196), die Funktionen wie Blockowa (Tschaikowska), Küchen- und Stubendienst (Panie Founia, Marila) oder Kapo (Frau Schmidt) ausübten, die ihnen je nach Funktion nicht nur Zugang zu mehr Gütern verschafften, sondern auch Macht über die ihnen untergeordneten Häftlinge gaben (Vgl. MA, 60/82/286). In einem Gespräch bringen Fania und Eva den Antisemitismus, Rassismus und die Brutalität der *arischen* Polinnen zudem mit ihrer Klasse in Verbindung. Da sie „in ein elendes Sozialmilieu hineingeboren wurden und ohne jede Bildung aufgewachsen sind, ist der Boden dafür auch schon bestellt, so daß man sie nur abwechslungsweise auspeitschen und belohnen muß, und schon werden sie ebenso gewalttätige Folterknechte.“ (MA, 197). Fania und Eva gehen davon aus, dass der klassenbedingte Habitus der *arischen* Polinnen, der geprägt war von einem Mangel an ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital, sie viel anfälliger dafür werden ließ, die nationalsozialistische Ideologie zu übernehmen und sich bereitwillig dem Lagersystem zu fügen, das besondere Gewaltbereitschaft belohnte und so das Überleben garantieren konnte (Vgl. MA, 196). Diese ehemals nachteiligen Lebensbedingungen erwiesen sich im Lager, zumindest im Hinblick auf die Überlebenschancen, als Vorteil.

Im Gegensatz dazu weist Eva darauf hin, dass der Habitus der polnischen Elite zu Widerstand, Rebellion und Standhaftigkeit gegenüber der nationalsozialistischen Okkupation Polens führe: „Mein Vater war Graf, mein Mann ebenfalls adelig. Ich [...] hatte [...] eine humanistische Erziehung. Die brachte mich auch in den Widerstand. Ein Kind unseres Standes konnte gar nicht anders.“ (MA, 198). Trotz ihrer aristokratischen Herkunft war auch Eva nicht frei von Antisemitismus, wie sie selbst eingesteht; ihre Erziehung und Bildung war jedoch gleichermaßen eine Voraussetzung dafür, dass das Wissen um die Ermordung des jüdischen Volkes bei ihr im

Gegensatz zu ihren Landsfrauen, zu einer Selbstreflexion und Umkehr von ihren rassistischen Ansichten führte (Vgl. MA, 195). Die unterschiedliche klassen- und damit immer auch geschlechtsabhängige Verteilung von Ressourcen wird im Fall der *arischen* Polinnen des Frauenorchesters in einen direkten Zusammenhang mit ihrem Verhalten gebracht. Der große Teil der *arischen* Polinnen aus der Unterschicht kooperiert mit der SS; waren sie im vernationalsozialistischen Polen Unterdrückte und Beherrschte, bleiben sie diese zwar auch im Lager, mit dem Unterschied jedoch, dass auch sie selbst nun zu Unterdrückenden und Herrschenden werden und zu der Elite unter den Häftlingen zählen. Evas Klasse und Habitus haben dagegen haben zu ihrem Aufbegehren gegen das nationalsozialistische Regime und damit zu ihrer Inhaftierung geführt (Vgl. MA, 198).

Die Klasse spielt auch bei Alma Rosé eine große Rolle. Rosé stammte aus einer berühmten Familie der Oberschicht und genoss eine ausgezeichnete Musikausbildung. Durch die „privilegierte Stellung“ (MA, 167) ihres Vaters, der Konzertmeister der Wiener Philharmoniker war, wurde ihre Familie von den Nazis zunächst auch „großzügig neben sich geduldet.“ (MA, ebd.). Dieser Umstand war wohl zum Teil auf das große symbolische Kapital der Familie Rosé zurückzuführen. Dieses rettete Alma auch vor dem Tod im Versuchsblock, denn wenige Tage nach ihrer Ankunft in Auschwitz-Birkenau wurde schon nach „Alma, d[er] Geigerin“ (MA, 177) gesucht. Rosé wurde zum Lagerkommandanten gebracht, der, weil ihm ihr Spiel gefiel, sie zur Dirigentin und Kapo des Frauenorchesters machte und damit die *Arierin* Tschaikowska ersetzte. Auch wenn Rosé als Jüdin erst eine kurze Zeit in Auschwitz interniert war, sorgte das symbolische respektive das inkorporierte (Musikausbildung seit frühester Kindheit) und institutionalisierte Kapital (Besuch eines Konservatoriums, Auszeichnungen, Vgl. MA, 162) dafür, dass hier Rosés Klasse die *Rasse* und das Alter Tschaikowskas unterließ.³⁰²

In einer Gesellschaft, in der Frauen als Musikerinnen in der Öffentlichkeit unterrepräsentiert waren, kam dem kulturellen Kapital der berühmten Alma Rosé nach Bourdieu ein „Seltenheitswert“³⁰³ zu, was gleichsam zur Festigung ihrer Stellung beitrug. Nicht nur die Klasse, auch ihre Nationalität war für Rosés Ernennung zur Dirigentin von Bedeutung; so konnten nach Fénelon in Auschwitz-Birkenau nur „Polinnen, Tschechinnen, Slowakinnen und Deutsche“ (MA, 353) Kapos werden, nicht jedoch Französinen. Das Zusammenwirken der beiden Kategorien Klasse und Nationalität waren also wichtige Bedingungen dafür, dass Alma Rosé

302 Tschaikowska wurde nach Florette Fenet Dirigentin, weil sie gegenüber der SS behauptet habe, Nachfahrin des gleichnamigen Komponisten zu sein. Bei diesem Täuschungsversuch versuchte Tschaikowska von dem symbolischen Kapital zu profitieren, der mit ihrem Namen in Verbindung stand (Vgl. MA, 52f.) Da sie jedoch über weitaus weniger kulturellem Kapital verfügte als Rosé, verlor sie diesen Posten.

303 Bourdieu, Pierre: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, S. 187.

in die Position der Dirigentin kommen konnte. Dies wirkte sich günstig auf ihre Lebensumstände aus, denn Alma hatte nicht nur ihr eigenes Zimmer, sondern bekam, wie Fénelon vermutet, eine bessere Verpflegung (Vgl. MA, 77) und durfte sich frei im Lager umherbewegen. Ein weiteres Zeichen ihrer „soziale[n] Vorrangstellung“³⁰⁴ war, dass sie mit Regina eine Gehilfin hatte, die ihr das Essen brachte und für ihr sonstiges Wohlergehen verantwortlich war. Die weitreichenden Konsequenzen, die Rosés *Rasse* nach sich ziehen sollte, wurden zwar abgeschwächt, niemals jedoch völlig aufgehoben.

Ein Mindestmaß an inkorporiertem Kapital im musikalischen Bereich wurde bei jeder Frau vorausgesetzt, die im Orchester tätig war, wobei der Umfang des Besitzes große Divergenzen aufwies (Vgl. MA, 74). So spannte sich die Bandbreite zwischen ausgezeichneten (Berufs-)Musikerinnen und Frauen, die ihr Instrument nur sehr schlecht beherrschten.

Nach Fénelon spielte für Rosé das inkorporierte Kapital, das im institutionalisierten verifiziert sein sollte, die größte Rolle: „Ihrer Meinung nach liegt mein einziger Wert darin, eine gute Musikerin zu sein, wirklich und wahrhaftig, bescheinigt mit Siegel und Diplom auf der Urkunde des Pariser Konservatoriums als handfeste Referenz.“ (MA, 160). Fantias inkorporiertes Kapital war in der Tat nicht nur für ihr eigenes Überleben bedeutsam, sondern auch für das des Orchesters. Dadurch, dass sie orchestrierte und damit das Repertoire variierte und erneuern konnte (Vgl. MA, 55), trug sie dazu bei, dass die SS zufrieden mit dem Orchester blieben und es nicht auflösten (Vgl. MA, 57).

Je nach Funktion wurden den einzelnen Personen unterschiedliche Handlungsspielräume eröffnet, die die Möglichkeit boten, anderen Mithäftlingen zu helfen, zu sabotieren und Widerstand zu leisten. Auch hier bildet sich der Zusammenschluss auf der Grundlage gemeinsamer Kategorien. Exemplarisch hierfür ist die Cellistin und Deutsche Marta, die Rosé aufgrund ihres spezifischen inkorporierten Kapitals, nämlich ihrer deutschen Erziehung und ihrer Fähigkeit Cello zu spielen, unter ihren Schutz nahm. Ihretwegen verschaffte sie auch ihrer Schwester Ingrid eine Stelle im *Canada* (Vgl. MA, 179f.), wo gewöhnlich nur *Arierinnen* und Sonderhäftlinge angestellt waren (Vgl. MA, 90). Das *Canada* war als *Arbeitsplatz* unter den Häftlingen ganz besonders begehrt, denn die dort Arbeitenden bildeten die Elite der Aristokratie. Fénelon bemerkt:

„Wenn wir die »Damen vom Orchester« sind und zu den Aristokraten im Lager gehören, dann sind die Mädchen vom »Canada« die Milliardäre mit allen äußeren Zeichen des Wohlstands, gut geklei-

304 Sofsky, Wolfgang: „Die Ordnung des Terrors“, S. 176.

det, gut genährt. [...] Die langen Haare frisch frisiert, gut gekleidet, geschminkt, lachen und rauchen sie.“ (MA, 92).

Canada hieß die Effektenkammer des Lagers, in der der abgenommene Besitz der Häftlinge gesammelt und sortiert wurde. Die dort Beschäftigten profitierten von der Enteignung der Deportierten, weil sie Gegenstände stehlen und tauschen konnten. Durch ihren täglichen Kontakt mit den Nationalsozialist_innen gelangten sie außerdem an Informationen und konnten diese weitergeben (Vgl. MA, 89/248). Ingrid wurde den Frauen im Orchester zur „Komplizin“ (MA, 89) und besorgte nicht nur die von ihnen aufgegebenen Bestellungen, sondern ließ ihnen einmal auch einen Überschuss an Nachthemden zukommen (Vgl. MA, 272). Inwieweit Ingrid aufgrund ihrer *Rasse* oder anderen Kategorien Diskriminierungen ausgesetzt war, wird im Buch nicht berichtet.

Der Reichtum der im Canada beschäftigten Frauen, äußert sich vor allem in ihrem intakten Gender. So betont die Erzählerin, dass sie langes Haar, ja gar Frisuren haben und geschminkt sind. Zusätzlich „bezeugt der sichtbare Konsum, von Hunger und Elend befreit zu sein.“³⁰⁵ Zigaretten gelten als die „Goldstücke“ (MA, 93) im Tauschhandel und dass die Funktionshäftlinge diese provokativ rauchen, verdeutlicht nochmals ihre Stellung in der Lagerhierarchie.³⁰⁶

Eine weitere herausstechende Person ist die belgisch-jüdische Widerstandskämpferin Mala, die in ihrer Position als Chefdolmetscherin jede Gelegenheit nutzt, um ihren Mitgefangenen zu helfen und sie zu unterstützen. Durch ihre privilegierte Stellung hat sie außerdem genügend Spielraum, eine Beziehung zu einem anderen privilegierten Häftling aufrechtzuerhalten: Edek. Dabei handelt es sich nicht um einen pragmatischen sexuellen Tauschhandel, sondern ganz im Gegenteil, dass die beiden sich lieben, wird an mehreren Stellen ausdrücklich hervorgehoben (Vgl. MA, 224f). Die Außergewöhnlichkeit ihrer Beziehung wird auch an den Treffen der beiden in der Baracke des Frauenorchesters sichtbar. Die Erzählerin berichtet, wie die beiden sich mit etwas Abstand gegenüberstehen und sich anschauen ohne sich je zu berühren (Vgl. MA, 225). Damit bildet das Verhältnis zwischen Mala und Edek einen auffälligen Gegenpol zu der sexuellen Praxis im Lager, die auf die Befriedigung des fleischlichen Verlangens oder auf pragmatische Aspekte reduziert ist. Die heterosexuelle Beziehung zwischen Mala und Edek, in der ihre Liebe selbst von größter Bedeutung ist, repräsentiert die Normalität und Ordnung, nach der sich die Erzählerin sehnt.

305 Ebd., S. 174.

306 Vgl. ebd.

9.4.3.2 Die Anderen

Die Position der jüdischen Frauen im Orchester ist ein entscheidendes Differenzmerkmal zwischen ihnen und den (jüdischen) Häftlingen ohne Funktion, die als »die andern« (MA, 129) bezeichnet werden. Persönliche Begegnungen der beiden Gruppen „sind sehr selten, episodisch.“ (MA, 130) und beschränken sich zum größten Teil auf das Zusammentreffen beim Ein- und Ausmarsch des Arbeitskommandos und die „Konzerte“, die sie in Baracken bestimmter Gruppen wie den psychisch Kranken geben müssen (Vgl. MA, 186).

Die Beziehung Fénelons zu den „andern“ ist ambivalent, denn zum einen fühlt sie sich ihnen solidarisch verbunden (Vgl. MA, 66), andererseits überwiegt oft das Gefühl der Fremdheit und Distanz (Vgl. MA, 129). Eine möglicherweise lebensrettende Funktion auszuüben, setzt Kooperation mit den Nationalsozialist_innen voraus. Das Frauenorchester war ein Aspekt der Vernichtungsmaschinerie in Auschwitz-Birkenau, insofern es nicht nur zum Amusement und zur Entspannung der Nationalsozialist_innen beitrug, sondern auch dazu die Häftlinge zu zermürben. Wer nicht im Takt der Musik im Gleichschritt zu marschieren vermochte, riskierte es geschlagen und getötet zu werden.³⁰⁷ Aus diesem Grund reflektiert Fénelon ihre eigene Position zwischen den Opfern und Täter_innen: „[...] unser Publikum – zum einen die Mörder, zum anderen die Opfer – und wir, werden wir zwischen den Fingern der Mörder auch zu Henkern?“ (MA, 186). Als solche wurden sie zumindest von einem Teil der Häftlinge begriffen. Während manche ihnen mit Verständnis und Wohlwollen begegneten (Vgl. MA, 66), wurden sie von anderen als „Drückeberger, Schlampen, Judasse“ (MA, 66) beschimpft. Die Ungleichheit zwischen den Häftlingen wurde beiden Gruppen täglich demonstriert und zielte darauf ab, sie auf je unterschiedliche Art und Weise zu demoralisieren.³⁰⁸

Obwohl im Buch kaum Einblicke in ihre Welt gegeben werden, ist davon auszugehen, dass auch die jüdischen Häftlinge ohne Funktion keine homogene Gruppe waren; festgehalten werden kann, dass sie im Vergleich zu den Aristokrat_innen weitaus stärker benachteiligt waren. Schwere körperliche Arbeit, Kälte, miserable hygienische Zustände, Krankheiten und Gewalt ließen ihre Überlebenschancen im Vergleich zu den Aristokrat_innen drastisch sinken. Wie bereits in Kapitel 9.2.1 ausgeführt, ist ihre Genderinszenierung derart demontiert, dass es die Erzählerin oftmals nicht vermag, sie als *Männer* oder *Frauen* zu bezeichnen. Da nach Butler „der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität ins Leben gerufen wird“ (UG, 26), fallen die „anderen“ aus dem Bereich des menschlich Anerkennbaren und

307 Vgl. Knapp, Gabriele: „Das Frauenorchester in Auschwitz“, S. 111 ff.

308 Vgl. ebd., S. 114

Anerkannten heraus. Im Gegenzug bedeutete die Befreiung, die Fénelon im ersten Kapitel bereits vorwegnimmt, für die Häftlinge eine Rehumanisierung und damit zugleich eine Wiederherstellung der geschlechtlichen Differenz und der binären Ordnung: „[A]us allen Teilen des Lagers kommen, an Barackenwände gestützt, sterbende Schatten, Skelette. Sie richten sich auf, wachsen, werden groß! [...] Sie sind wieder Menschen geworden, Männer und Frauen . . .“ (MA, 14f). Mensch-Sein ist gleichbedeutend mit Mann- oder Frau-Sein oder anders gesagt: Nur wer Mann oder Frau *ist*, *ist* auch ein Mensch.

Obwohl die „anderen“ den Schluss in der Häftlingshierarchie bilden, eröffnen sich in gewissen Situationen aber auch ihnen Handlungsräume, die z.B. den jüdischen Frauen im Orchester verschlossen bleiben. Bei ihren Arbeitseinsätzen außerhalb des Lagers gelingt es manchen Gemüse zu stehlen, das sie, falls sie es durch die Kontrollen am Eingang zu schleusen vermochten, gegen andere Güter tauschen konnten (Vgl. MA, 215/248). Da die jüdischen Frauen im Orchester das Lager nicht verlassen durften respektive ihnen nur der Gang zur Latrine gestattet war, fehlte ihnen diese Möglichkeit. Sie waren stattdessen darauf angewiesen auf ihre kärglichen Essensrationen zu verzichten, um einen Tauschhandel betreiben zu können (Vgl. MA, 215).

Trotz ihrer privilegierten Stellung war insbesondere bei den jüdischen Frauen im Orchester die Angst, die Gunst bei den Nationalsozialist_innen zu verlieren und so dem Tod preisgegeben zu werden, allgegenwärtig. Ihre Funktion hatte zweifellos einen großen Anteil an ihrem Überleben, je nach Tätigkeit konnte sie aber auch nur einen Todesaufschub bedeuten (wie bei dem Arbeitskommando, das für die Gaskammern zuständig war, Vgl. MA, 219). Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Ausführen einer Funktion oft das Handeln gegen die eigenen Mithäftlinge voraussetzte. Im Fall der *arischen* Polinnen bezahlten diese ihre Macht mit der Ausrottung „jede[r] Spur von Menschlichkeit“ (MA, 197), was Eva zu der Frage führt, inwieweit sie sich in die polnische, vom Nationalsozialismus befreite Gesellschaft werden einordnen können. Implizit befürchtet sie, dass sie nach dem Krieg endgültig in ein soziales Abseits geraten und lebenslang stigmatisiert werden (Vgl. MA, 197).

Als Jüdin hatte Rosé ein ungewöhnliches Ansehen im Lager, doch die Last der Verantwortung das Orchesters zur Zufriedenheit der SS zu leiten und die vor allem jüdischen Mitglieder so vor der Ermordung zu bewahren, lastete auch auf ihr schwer (Vgl. MA, 178). Eine wichtige Funktion auszuüben war zumindest keine Garantie für das Überleben, wie der Tod Rosés, dessen Umstände nach wie vor ungeklärt sind, und die Ermordung Malas und Edeks zeigen.

9.4.4 Selbstreflexion

Einer der Hauptkritikpunkte der anderen Zeitzeuginnen richtete sich auf die Verunglimpfung von Polinnen in Fénelons Auto/biographie. Was jedoch in der Kritik gänzlich ausgeblendet wird, ist die Reflexion und Kritik, die das erzählende Ich in Bezug auf das erzählte Ich immer wieder vornimmt (Vgl. MA, 194/303). Diese findet auf zwei Ebenen statt. Zum einen versuchte sich Fénelon bereits im Lager gegen Generalisierungen zu wehren: „Genausowenig kann man sagen: »Alle Polen sind vulgär und ordinär«, nur weil es ein paar Tschaikowskas und Zochas gibt. Ich gebe zu, nicht immer bin ich so gerecht, oft genug wünsche ich den Polinnen bitterböse Qualen [...].“ (MA, 242). Durch die Verwendung des Präsens wird signalisiert, dass die Reflexion zu der Zeit der Erzählung vorgenommen wird. Zum anderen bewertet Fénelon ihre Empfindungen von damals aus einer zeitlichen Distanz aus der Sicht der Befreiten Jahre später: „Mit der gleichen Leidenschaft, mit der ich da haßte, verabscheue ich mich jetzt für diesen schändlichen Gedanken [eine Polin nach der Befreiung töten zu wollen, Anm. A.H.].“ (MA, 29). Dieselbe Reflexion findet auch in Bezug auf die Deutschen statt (Vgl. MA, 284). Die Zeitzeuginnen verweisen darauf, dass Fénelons Hass fälschlicherweise auf dem Glauben beruhte, Polinnen seien für die Aufnahme-prozedur im Lager verantwortlich gewesen. In der Tat äußert Fénelon ihren Abscheu kurz nach der Beschreibung der Prozedur, der noch von dem Verhalten der polnischen Funktionshäftlinge im Orchester verstärkt wurde. Von der Theorie Youngs ausgehend, handelt es sich hier aber um ein authentisches Moment, weil es nicht in erster Linie um die *Fakten* geht, sondern darum, wie Fénelon die Umstände damals begriffen, empfunden und ihren Erkenntnissen entsprechend gehandelt hat.

10. Zusammenfassung

Es waren zwei Problemstellungen, die in dieser Arbeit behandelt wurden. Die erste betraf die Frage nach dem Verhältnis von Fakt und Fiktion in autobiographischen Texten Holocaustüberlebender. Wie so viele andere in diesem Kontext publizierte Bücher, wurde auch das *Mädchenorchester* als Zeugnis veröffentlicht. Doch die gravierenden historischen Mängel veränderten zu einem großen Teil seinen Status und seine Rezeption – aus einem Zeugnis wurde ein autobiographischer Roman. Diese Kontroverse lässt sich in eine bereits lang geführte Diskussion über die Möglichkeit und Unmöglichkeit der künstlerischen Darstellbarkeit des Holocaust einbetten. Denn jeder Beschäftigung mit diesem *Zivilisationsbruch* liegen bestimmte moralisch-ethische Vorgaben zu Grunde. Gegen eines davon, nämlich das Fiktionalisierungsverbot, verstieß Fania Fénelon.

Die zweite Problemstellung ging aus der feministischen Holocaustforschung hervor. In geschlechtszentrierten Forschungsarbeiten wurden immer wieder Textstellen aus Fénelons Auto/biographie zitiert, um spezifisch weibliche Erfahrungen im Holocaust zu thematisieren. Eine Analyse des Textes, die sich ausführlicher und tiefgehender mit dem Geschlecht und dem Begehren auseinandersetzt, stellte eine klaffende Forschungslücke dar. An dieses Desiderat knüpfte die vorliegende Arbeit an. Da der Text im Fokus stehen sollte, wurde auf ein Close Reading und eine narratologische Analyse nach Genette, Martínez/Scheffel und Lanser zurückgegriffen. Als theoretische Grundlage bot sich Judith Butlers Geschlechtertheorie besonders gut an. So war es nicht nur möglich zu untersuchen, wie Gender performativ hergestellt wurde, sondern auch das (heterosexuelle) Begehren in die Analyse miteinzubeziehen. Butlers Konzepte und Begriffe erwiesen sich als äußerst hilfreich, um Antworten auf die hier gestellte Frage zu geben, wie Gender in Auschwitz-Birkenau dekonstruiert wurde und in welcher Form Rekonstruktionen möglich waren. Zusätzlich wurden neben dem Geschlecht auch die Identitätskategorien *Rasse*, Nationalität und Klasse und ihr Zusammenspiel analysiert, um so noch differenziertere Aussagen über die Positionen einzelner Personen(-gruppen) und die damit einhergehenden Benachteiligungen und Privilegierungen geben zu können.

Betrachtet man nun die Analyseergebnisse dieser Arbeit, so lässt sich festhalten, dass die Dekonstruktion und Rekonstruktion von Gender in Fénelons Auto/biographie auf den Ebenen des Körpers und des Begehrens besonders gut sichtbar wurde.

Die Demontage des Genders vollzog sich zum größten Teil bereits bei der Ankunft im Vernichtungslager. Haare, Kleidung, Besitz und Name waren konstitutiv für eine erfolgreiche Genderinszenierung – mit dem Verlust all dessen, fühlt sich Fénelon bereits nach einer kurzen Zeit wie ein Nichts. Auf narratologischer Ebene wurde das Empfinden der Erzählerin, die erschüttert wurde und aus der gewohnten Ordnung gefallen war, in der anachronischen Erzählweise der ersten drei Kapitel des Buches widergespiegelt. Die Begegnung mit Maria Mandel, die eine idealtypische und intakte Weiblichkeit inszenierte, führte Fénelon dabei vor Augen, wie stark sie in ihrer eigenen Gender-Performanz eingeschränkt und beschädigt war.

Durch die Aufnahme in das Frauenorchester stieg Fénelon in der Häftlingshierarchie zu den Aristokrat_innen auf. Dies erleichterte die performative Herstellung ihres Genders zwar etwas, von einem intakten Gender konnte jedoch nie gesprochen werden. Weiblichkeit und Frau-Sein spielten auch bei den anderen Frauen im Orchester eine große Rolle. Die Aufhebung von Differenzen wurde dabei für ihre Geschlechtsidentität als umso destabilisierender empfunden, je geschlechtsspezifischer diese waren. Während eine flache Brust von der Erzählerin als *Mangel an Weiblichkeit* bezeichnet wurde und, wie am Beispiel Martas gezeigt, das Lesen des Geschlechtskörpers erschweren konnte, kamen das Ausbleiben der Periode und die Angst vor der Unfruchtbarkeit einer Ent-Fraulichung gleich. Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Mutterschaft maßgeblichen Einfluss auf den sozialen Status einer Frau hatte und Kinderlosigkeit nicht der weiblichen Normalbiographie entsprach.

Die Gender-Performanz markierte die Stellung, die eine Person in Auschwitz-Birkenau einnahm. In vielerlei Hinsicht waren diejenigen Häftlinge am benachteiligsten, die sich in keiner Funktion befanden. Fénelon drückt die an ihnen verübte Gewalt in Bezeichnungen wie *Gespenster* oder *Schatten* aus. Ihre Körper sind derart abgemagert und geschändet, dass für Betrachter_innen ihr Geschlecht kaum mehr ablesbar ist. Die Schwierigkeit der Erzählerin sie als *Mann* oder *Frau* zu bezeichnen verdeutlicht, dass sie keine intelligiblen Personen sind und aus dem Bereich des menschlich Anerkannten herausfallen. Im Gegensatz dazu wiesen z.B. einige Frauen, die im Canada arbeiteten, ein äußerst intaktes Gender auf, was auf ihren besonders privilegierten Rang in der Häftlingshierarchie zurückging.

Welche Position ein Häftling in der Lagertaxonomie innehatte, hing maßgeblich von den Kategorien *Rasse*, Nationalität und Klasse ab. So wurden im Orchester zwar jüdische als auch *arische* Frauen aufgenommen, die Hierarchie und die damit einhergehende Verteilung von Privilegien bildete sich aber vor allem entlang der *Rasse*. Unter den Jüdinnen sorgte dagegen die Nationalität und die Sprache für Abgrenzung als auch für Gruppenbildung. Am Beispiel

Alma Rosés ließ sich besonders gut zeigen, wie *Rasse* von der Klasse und der Nationalität in den Hintergrund gerückt werden konnte. Wichtig für Rosés Aufstieg zur Dirigentin des Orchesters war zunächst ihr symbolisches und in weiterer Folge vor allem ihr großes inkorporiertes musikalisches Kapital. Als Kapo fielen ihr mehr Rechte zu, als den restlichen jüdischen Frauen. Die *Rasse* war in Auschwitz-Birkenau die wichtigste und folgenreichste Identitätskategorie, sie konnte jedoch von der Nationalität und Klasse abgeschwächt werden.

Eine weitere Form der Destabilisierung des Genders stellte die Geschlechtertrennung in Auschwitz-Birkenau dar. An vielen Stellen im Buch wurde deutlich, dass Fénelon die heterosexuelle Liebesbeziehung mit Ordnung und Normalität gleichsetzte, während sie Begehren oder sexuelle Praxen, die davon abwichen, als symptomatisch für die bizarre und anormale Lagerrealität betrachtete. Dazu gehörten z.B. der Tauschhandel Sex gegen Güter, wie ihn Clara mit Kapos aus dem Männerlager betrieb oder gleichgeschlechtliche Beziehungen, die für die Erzählerin analog zu der verkehrten Lagerwelt eine verkehrte und verirrte Sexualität darstellten. Als besonders aufschlussreich erwies sich im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit der Ball der *Schwarzen Dreiecke*. Ausgehend von Butler wurde in diesem Kapitel beispielhaft vorgeführt, wie Gender durch das Zitieren von geschlechtsspezifischen Normen, Gesten und Konventionen konstruiert wird. Die Imitation heterosexueller, binärer Muster dekonstruierte dabei nicht nur den Konstruktionscharakter der Geschlechtsidentität, sondern auch den Zwangscharakter der Heterosexualität, denn unter den Bedingungen im Lager verschob sich das Begehren bei vielen auf Personen des gleichen Geschlechts.

Das Fehlen des sexuellen Referenzobjekts empfanden auch die Erzählerin und andere Mitglieder des Orchesters als besonders einschneidend. Um sich ihrer Intelligibilität zu versichern, erinnerten sie sich daher oft in Form von Analepsen an ihre Liebesbeziehungen. Außerdem führte die Anwesenheit attraktiver Männern dazu, dass sie sich mit den ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen noch stärker um eine intaktere Weiblichkeitsinszenierung bemühten. Ihr Ziel war es, begehrenswerter zu erscheinen und sich so der Norm der Intelligibilität anzunähern. Durch den Einsatz der *communal voice* wurde an diesen Stellen deutlich gemacht, dass das heterosexuelle Begehren vielen Frauen im Orchester gemein war. Die wiederhergestellte Ordnung nach der Befreiung wurde in dem Verweis der Erzählerin im Epilog auf den Familienstand der einzelnen Personen zum Ausdruck gebracht. Als Ehefrauen und Mütter haben sie sich der heteronormativen Gesellschaftsordnung gefügt und sind wieder zu intelligiblen Subjekten geworden.

Im Hinblick auf die erste Problemstellung ergab die Analyse, dass der spezifische Einsatz der Stimme in Fénelons Buch einen nicht unerheblichen Anteil daran hatte, dass die Kritik der anderen Zeitzeuginnen so scharf ausfiel. Zum einen sprach die Erzählerin immer wieder in einer *communal voice* als Repräsentantin der Gruppe, zum anderen sprach die Gruppe als Kollektiv, oftmals in autonomen direkten Reden und ohne Angabe, wer genau darunter zu zählen war, während sich die Erzählerin klar von ihnen abgrenzte. Damit war oftmals eine Hierarchisierung verbunden, denn die Erzählerin inszenierte sich im Gegensatz zu den anderen als hilfsbereit, fürsorglich und reif. Davon ausgehend wurde die These aufgestellt, dass die Missbilligung auch daher rührte, dass in der Darstellung der anderen Orchestermitglieder mit weiblichen Geschlechternormen gebrochen wurde.

Ein weiterer Aspekt war, dass Fénelon für einige Personen Pseudonyme verwendete, während andere mit ihrem richtigen Namen genannt wurden. Eine von ihnen war Alma Rosé. Keine Person nahm mit ihren Analepsen so viel Raum in der Erzählung ein, wie sie. Problematisch dabei war jedoch, dass Rosé in ihren Reden das negative Bild von sich, das die Zeitzeuginnen so stark ablehnten, gewissermaßen selbst aufwarf. So gab sie z.B. an, vor dem Frauenorchester weder jemals dirigiert, noch gelernt zu haben, Partituren zu lesen (Vgl. MA, 178). Rosé tritt in dem Text als sprechende historische Person mit ihrem eigenen Namen auf, was zu einer Authentifizierung des von ihr Gesagten führt.

Was in der Rezeption jedoch gänzlich unbeachtet blieb, ist die Kritik, die das erzählende Ich an dem erzählten Ich übte. So gab sie an, sich aus der zeitlichen Distanz für ihre hasserfüllten Gedanken gegen Deutsche und Pol_innen zu schämen. Zwar wurde dadurch nicht die Legitimität des von ihr gezeichneten Bildes in Frage gestellt, es wurde jedoch sichtbar, dass ein Reflexionsprozess stattgefunden haben muss. Mit Young argumentiert, steht hier nicht so sehr die Frage im Mittelpunkt, ob die *arischen* Polinnen im Orchester tatsächlich antisemitisch waren, sondern, was Fénelon ihren damaligen Kenntnissen entsprechend dachte und empfand.

Fénelon bediente sich in ihrem Buch mehrerer Authentifizierungsstrategien, die den Eindruck erweckten, dass sie über das Erlebte Zeugnis abgeben und damit das bisher unzureichend vermittelte Bild des Frauenorchesters berichtigen wollte. Als Zeugin, die die Realität des Holocaust verbürgte, wurde Fénelon dem hohen an sie gestellten Anspruch oftmals nicht gerecht. In der Kritik ging es nicht nur allein darum, historische Unzulänglichkeiten in der Auto/biographie Fénelons richtigzustellen, sondern zugleich festzulegen, wer oder was wie erinnert werden darf oder nicht. Und wie gezeigt wurde, spielen normative Vorstellungen von Geschlecht, Sexualität und Begehren dabei eine wichtige Rolle.

11. Literaturverzeichnis

Im Folgenden werden zunächst die für die einzelnen Texte verwendeten Akronyme aufgelistet und entschlüsselt werden. Anschließend folgt die alphabetisch geordnete Nennung der in dieser Arbeit verwendeten Primär- und Sekundärliteratur. Die dem Veröffentlichungsjahr nach älteren Texte derselben Verfasser_innen sind stets vorangestellt, Bücher und Aufsätze, die zusammen mit einer oder mehreren anderen Person/en verfasst oder herausgegeben wurden, werden anschließend genannt. Zuletzt werden die Internetquellen angegeben.

Akronyme

MA: Fénelon, Fania: „Das Mädchenorchester in Auschwitz“, übersetzt von Sigi Loritz, dtv, München 2013.
KG: Butler, Judith: „Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014.
UG: Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012.

Weitere Primärliteratur

Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955.
Adorno, Theodor W.: „Negative Dialektik“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966.
Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: „Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente“, S. Fischer, Frankfurt am Main 1969.
Antelme, Robert: „Das Menschengeschlecht“, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2001.
Bejarano, Esther; Romeo, Antonella (Hrsg.): „Erinnerungen. Vom Mädchenorchester in Auschwitz zur Rap-Band gegen Rechts“, Laika-Verlag, Bonn 2007.
Dunicz-Niwińska, Helena: „One of the Girls in the Band. The Memoirs of a Violinist from Birkenau“, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2014.
Fénelon, Fania: „Das Mädchenorchester in Auschwitz“, dtv, München 1980.
Jacquet-Silberstein, Violette; Pinguilly, Yves: „Les sanglots longs des violons de la mort: avoir dix-huit ans à Auschwitz“, Oskar jeunesse, Paris 2005.
Kertész, Imre: „Die exilierte Sprache“, in: ders.: *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 206-221.
Lasker-Wallfisch, Anita: „Ihr sollt die Wahrheit erben. Die Cellistin von Auschwitz. Erinnerungen.“, Rowohlt, Reinbek 2000.
Schrijver Jacobs, Flora; Verheijen, Mirjam: „Het meisje met de accordeon“, Uitgeverij Scheffers, Utrecht 1994.
Semprún, Jorge: „Schreiben oder Leben“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
Wiesel, Elie: „Plädoyer für die Überlebenden“ in: ders.: *Jude heute: Erzählungen, Essays, Dialoge*, Hannibal Verlag, Wien 1987, S. 183-216.

Sekundärliteratur

- Babka, Anna: „Gender/Genre-(in)-trouble“. Literaturtheorie nach dem Gesetz der Gattung“, in: Beate Burtcher-Bechter, Martin Sexl (Hrsg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Studien Verlag, Innsbruck [u.a.] 2001, S. 91-107.
- Babka, Anna: „Die (autobiographische) Provokation der Genres. Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst“, in: Renate Hof, Susanne Rohr (Hrsg.): *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch. Autobiographie, Essay*“, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2008, S. 81-95.
- Bauer, Yehuda: „Die dunkle Seite der Geschichte“, Jüdischer Verlag, Suhrkamp 2001.
- Baumel-Schwartz, Judith Tydor: „Double jeopardy“, Vallentine Mitchell, London [u.a.] 1998.
- Baumel-Schwartz, Judith Tydor: „Can two walk together if they do not agree?' Reflections on Holocaust Studies and Gender Studies“, in: *Women: a cultural review*, Vol. 13(2), 2002, S. 195-206.
- Baumel-Schwartz, Judith Tydor: „Gender and Family Studies of the Holocaust: the Development of a Historical Discipline“, in: Esther Hertzog (Hrsg.): *Life, death und sacrifice. Women and family in the Holocaust*, Gefen Books, Jerusalem [u.a.] 2008, S. 21-40.
- Benne, Christian: „Was ist Autofiktion? Paul Nizons ‚erinnerte Gegenwart‘“, in: Christoph Parry [u.a.] (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Iudicum, München 2007, S. 293-303.
- Bergen, Doris L.: „What Do Studies of Women, Gender, and Sexuality Contribute to Understanding the Holocaust?“, in: Myrna Goldenberg, Amy H. Shapiro (Hrsg.): *Different Horrors, Same Hell. Gender and the Holocaust*, University of Washington Press, Seattle [u.a.] 2012, S. 16-37.
- Beyer, Mark: „Emanuel Ringelblum. Historian of the Warsaw Ghetto“, Rosen, New York 2001.
- Bigsby, Christopher: „Remembering and Imagining the Holocaust: The Chain of Memory“, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Bock, Gisela: „Die Frauen und der Nationalsozialismus. Bemerkungen zu einem Buch von Claudia Koonz“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Vol. 15, 1989, S. 563-579.
- Bock, Gisela: „Ein Historikerinnenstreit?“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Vol. 18, 1992, S. 400-404.
- Bock, Gisela: „Ganz normale Frauen. Täter, Opfer, Mitläufer, Zuschauer im Nationalsozialismus“, in: Kirsten Heinsohn [u.a.] (Hrsg.): *Zwischen Karriere und Verfolgung: Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Campus, Frankfurt am Main 1997, S. 245-277.
- Bock, Gisela: „Einführung“ in: ders. (Hrsg.): *Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem*, Campus-Verlag, Frankfurt am Main [u.a.] 2005, S. 7-21.
- Bondy, Ruth: „Women in Theresienstadt and the Family Camp in Birkenau“, in: Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman (Hrsg.): *Women in the Holocaust*, Yale University Press, Haven [u.a.] 1998, S. 310-326.
- Bourdieu, Pierre: „Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.
- Bourdieu, Pierre: „Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985.
- Bourdieu, Pierre: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: Reinhard Kreckel (Hrsg.): *Soziale Ungleichheiten*, Schwartz, Göttingen 1983, S. 183-198.
- Brown Adam: „Screening Women's Complicity in the Holocaust: The Problems of Judgement and Representation“, in: *Holocaust Studies*, Vol. 17(2-3), 2011, S. 75-98.
- Bruss, Elisabeth W.: „Die Autobiographie als literarischer Akt“ in: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 258-279.
- Bublitz, Hannelore: „Judith Butler. Eine Einführung“, Junius, Hamburg 2002.
- Butler, Judith: „Kritik der ethischen Gewalt“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Cernyak-Spatz, Susan: „German Holocaust Literature“, Lang, New York [u.a.] 1985.
- Claussen, Detlev: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot“, in: Manuel Köppen (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993, S. 11-15.
- Claussen, Detlev: „Nach Auschwitz kein Gedicht?“, in: Harald Welzer (Hrsg.): *Nationalsozialismus und Moderne*, Ed. Diskord, Tübingen 1993, S. 240-247.
- Crenshaw, Kimberlé: „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine“, in: Alison M. Jaggar (Hrsg.): *Living with Contradictions: Controversies in feminist social Ethics*, Westview Pr., Boulder [u.a.] 1994, S. 39-53.
- Davis, Kathy: „Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful“, in: *Feminist Theory*, Vol. 9(1), 2008, S. 67-85.

- De Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“ in: Christoph Menke (Hrsg.): *Die Ideologie des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, S. 131-146.
- Derrida, Jacques: „Das Gesetz der Gattung“, in: ders., Peter Engelmann (Hrsg.): *Gestade*, Passagen, Wien 1994, S. 245-283.
- Diner, Dan: „Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz“, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1988.
- Eiseheid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon and the Women's Orchestra of Auschwitz-Birkenau“, Palgrave Macmillan, London 2016.
- Enzensberger, Hans Magnus: „Steine der Freiheit“, in: Petra Kiedaisch (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 2012, S. 73-76.
- Eschebach, Ina (Hrsg.): „Homophobie und Devianz. Weibliche und männliche Homosexualität im Nationalsozialismus“, Metropol, Berlin 2012.
- Finck, Almut: „Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie“, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1999.
- Feuchert, Sascha: „Holocaust-Literatur Auschwitz. Für die Sekundarstufe I“, Reclam, Stuttgart 2000.
- Feuchert, Sascha: „Faction oder Fiction? Grundsätzliche Überlegungen zum Umgang mit Texten der Holocaustliteratur im Deutschunterricht“, in: Jens Birkmeyer (Hrsg.): *Holocaust-Literatur und Deutschunterricht. Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2008, S. 129-143.
- Frauengruppe Faschismusforschung: „Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus“, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1981.
- Freyhan, Hans Walter: „Ghastly Concerts, Musicians of Auschwitz“, AJR Information, 1978, zit. nach Eiseheid, Susan: „The Truth about Fanie Fénelon“, S. 95.
- Geiss, Imanuel: „Zum Historiker-Streit“, in: Rudolf Augstein [u.a.] (Hrsg.): *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen) Judenvernichtung*, Piper, München [u.a.] 1987, S. 373-380.
- Genette, Gérard: „Die Erzählung“, W. Fink, München 1998.
- Glagau, Hans: „Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle: eine Untersuchung“, Elwert, Marburg 1903.
- Graf, Margret: „Erinnerung erschreiben: Gender-Differenz in Texten von Auschwitz-Überlebenden“, Campus, Frankfurt am Main [u.a.] 2015.
- Grass, Günter: „Schreiben nach Auschwitz“ in: Petra Kiedaisch (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 2012, S. 139-144.
- Günther, Manuela: „Einleitung: Überleben schreiben“, in: ders. (Hrsg.): *Überleben schreiben: zur Autobiographik der Shoah*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2002, S. 9-20.
- Haar, Anastasia: „Sexualität und Identität in Ana Novacs *Die schönen Tage meiner Jugend*“. Im WS 2014/2015 an der Universität Wien verfasste und unveröffentlichte Seminararbeit.
- Habermas, Jürgen: „Geschichtsbewußtsein und posttraditionale Identität. Die Westorientierung der Bundesrepublik“ in: ders. (Hrsg.): *Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980-2001*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Hájková, Anna: „Den Holocaust queer erzählen“, in: *Jahrbuch Sexualitäten 2018*, S. 86-110.
- Halbmayer, Brigitte: „Sexualisierte Gewalt gegen Frauen während der NS-Verfolgung“, in: Elke Frietsch, Christina Herkommer (Hrsg.): *Nationalsozialismus und Geschlecht*, transcript, Bielefeld 2009, S. 141-155, hier S. 141, Anm. 1.
- Hallet, Wolfgang: „Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: *Close Reading* und *Wide Reading*“, in: Vera Nünning (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Metzler, Stuttgart [u.a.] 2010, S. 293-315.
- Heinemann, Marlene E.: „Gender and Destiny. Women Writers and the Holocaust“, Greenwood Press, New York [u.a.] 1986.
- Hefü, Sebastian: „Hat der Mensch, was es zum Gutsein braucht?“, in: ders. (Hrsg.): *...alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie: Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals*, Jüdische Verlagsanstalt, Berlin 2002, S. 7-15.
- Herzog, Hannah; Efrat, Adi: „»Wir Griechinnen wurden *klepsi klepsi* genannt« Jüdisch-griechische Frauen im Konzentrationslager Ravensbrück“, in: Gisela Bock: *Genozid und Geschlecht*, S. 85-102.
- Heyl, Matthias: „Von den Metaphern und der geteilten Erinnerung – Auschwitz, Holocaust, Schoah, Churban, „Endlösung“, in: ders. (Hrsg.): *Die Gegenwart der Schoah. Zur Aktualität des Mordes an den europäischen Juden*, Krämer, Hamburg 1994, S. 7-32.
- Hirsch, Marianne; Kacandas, Irene: „Introduction“, in: Marianne Hirsch (Hrsg.): *Teaching the representation of Holocaust*, Modern Language Assoc. Of America, New York 2009, S. 1-33.
- Hirschauer, Stefan: „Die soziale Konstruktion des Transsexualität“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- Hof, Renate: „Einleitung: *Gender* und *Genre* als Ordnungsmuster und Wahrnehmungsmodelle“, in: ders., Susanne Rohr (Hrsg.): *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2008, S. 7-24.
- Hofmann, Michael: „Literaturgeschichte der Shoah“, Aschendorff, Münster 2003.

- Hohlweck, Martin: „Die Beweiswürdigung: Beurteilung von Zeugenaussagen“, in: *Juristische Schulung*, 2002, S. 1105-1108.
- Holdenried, Michaela: „Autobiographie“, Reclam, Stuttgart 2000.
- Holdenried, Michaela: „Biographie vs. Autobiographie“, in: Christian Klein (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, J.B. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2009, S. 37-43.
- Horowitz, Sarah R.: „Gender, Genocide, and Jewish Memory“, in: *Prooftexts*, Vol. 20(1), 2000.
- House, Juliane: „Offene und verdeckte Übersetzung: Zwei Arten, in einer anderen Sprache ›das Gleiche‹ zu sagen“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol.35(3), 2005, S. 76-101.
- Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten“, in: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, Vol. 36(1), 2001, S. 21-45.
- Iser, Wolfgang: „Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, Universitäts-Verlag, Konstanz 1970.
- Jäckel, Eberhard: „Vorwort der deutschen Ausgabe“ in: ders., Peter Longerich, Julius H. Schoeps (Hrsg. der dt. Ausgabe): *Israel Gutman Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung europäischer Juden*, Bd. 1, A-G, Piper, München 1995, S. 16-19.
- Jirku, Brigitte M.; Schulz, Marion: „Autobiografische Diskurse von Frauen“, in: ders. (Hrsg.): *Performativität statt Tradition – Autobiografische Diskurse von Frauen*, Peter Lang, Frankfurt am Main [u.a.] 2012, S. 7-21.
- Kiedaisch, Petra: „Einleitung“ in: ders. (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz?, Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 2012, S. 9-25.
- Kilian, Eveline: „Zeitdarstellung“, in: Vera Nünning, Ansgar Nünning: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Metzler, Stuttgart [u.a.], S. 72-97.
- Kirchhoff, Guido: „Zur Würdigung von Zeugenaussagen. Kriterien und Formulierungsvorschläge für eine sachgerechte Beweiswürdigung mit Beweislastentscheidung“, in: *Monatsschrift für Deutsches Recht*, 2010, S. 791-794.
- Klüger, Ruth: „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“, in: Magdalene Heuser (Hrsg.): *Autobiographien von Frauen: Beiträge zu ihrer Geschichte*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, S. 405-410.
- Klüger, Ruth: „Kitsch ist immer plausibel. Was man aus den erfundenen Erinnerungen des Binjamin Wilkomirski lernen kann“, in: Sebastian Hefti (Hrsg.): *...alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie: Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals*, Jüdische Verlagsanstalt, Berlin 2002, S. 225-228.
- Klüger, Ruth: „Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur“, Wallstein, Göttingen 2006.
- Knapp, Gabriele: „Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung“, von Bockel Verlag, Hamburg 1996.
- Knapp, Gabriele: „Musizieren als Überlebenshilfe. Das Frauenorchester in Auschwitz“, in: *Feministische Studien*, Vol. 14(1), 1996, S. 25-35.
- Kofman, Sarah: „Erstickte Worte“ in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Edition Passagen*, Wien 2005.
- Koonz, Claudia: „Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics“, St. Martin's Press, New York 1986.
- Koonz, Claudia: „Erwiderung auf Gisela Bocks Rezension von „Mothers in the Fatherland“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Vol. 18, 1992, S. 394-399.
- Krankenhagen, Stefan: „Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser“, Böhlau Verlag, Wien [u.a.] 2001.
- Krumrey, Brigitta: „Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen“, V&R, Göttingen 2015.
- Kyora, Sabine: „Der Skandal um die richtige Identität. Binjamin Wilkomirski und das Authentizitätsgebot in der Literatur“, in: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007, S. 624-631.
- Langbein, Hermann: „Menschen in Auschwitz“, Europaverlag, Wien [u.a.] 1995.
- Langer, Lawrence L.: „Gendered Suffering? Women in Holocaust Testimonies“ in: Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman (Hrsg.): *Women in the Holocaust*, Yale University Press, New Haven [u.a.] 1998, S. 351-363.
- Lanser, Susan: „Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice“, Cornell University Press, Ithaca [u.a.] 1992.
- Lanwerd, Susanne; Stoehr Irene: „Frauen- und Geschlechterforschung zum Nationalsozialismus seit den 1970er Jahren. Forschungsstand, Veränderungen, Perspektiven“, in: Johanna Gehmacher, Gabriella Hauch (Hrsg.): *Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen*, StudienVerlag, Wien [u.a.], S. 22-68.
- Lasker-Wallfisch, Anita in einem Brief an Henry-Louis de la Grange, 06.10.1978, Privatbesitz von Anita Lasker-Wallfisch, zit. nach: Eischeid, Susan: „The Truth about Fanie Fénelon“, S. 94.
- Lasker-Wallfisch, Anita: „Ohne sie hätte niemand von uns überlebt – Erinnerung an Alma Rosé. Vorwort zur deutschen Ausgabe“, in: Richard Newman mit Karen Kirtley: *Alma Rosé*. Wien 1906 – Auschwitz 1944, Weidle, Bonn 2003, S. 7-11.

- Lejeune, Philippe: „Der autobiographische Pakt“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
- Lejeune, Philippe: „Die Autobiographie der Nicht-Schreiber“, in: Anja Tippner, Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Biografie und Autobiografie*, Reclam, Stuttgart 2016, S. 187-191.
- Lieberman, Marcia R.: „Some Day my Prince Will Come“: Female Acculturation Through the Fairy Tale“, in: *College English*, Vol.34(3), 1972, S. 383-395.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael: „Einführung in die Erzähltheorie“, C.H.Beck, Nördlingen 2012.
- Mächler, Stefan: „Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie“, Pendo, Zürich [u.a.] 2000.
- Meißner, Hanna: „Butler“, Reclam, Stuttgart 2012.
- Misch, Georg: „Geschichte der Autobiografie. Das Altertum“, Bd. 1, Erste Hälfte, A. Francke, Bern 1949.
- Mitscherlich, Margarete: „Die friedfertige Frau: eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter“, in: S.Fischer, Frankfurt am Main 1985.
- Moreno, Joseph: „Orpheus in hell: music and therapy in the Holocaust“, in: *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 26(1), 1999, S. 3-14.
- Müller, Stefan: „Ach nur 'n bisschen Liebe. Männliche Homosexualität in den Romanen deutschsprachiger Autoren in der Zwischenkriegszeit 1919 bis 1939“, Königshausen&Neumann, Würzburg 2011.
- Na'ama Shik: „Weibliche Erfahrung in Auschwitz-Birkenau“, in: Gisela Bock: *Genozid und Geschlecht*, S. 103-122.
- Neumann, Birgit: „Erinnerung - Identität - Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of memory"“, de Gruyter, Berlin [u.a.] 2005.
- Newman, Richard; Kirtley, Karen: „Alma Rosé. Wien 1906 – Auschwitz 1944“, Weidle, Bonn 2003.
- Niggel, Günter: „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 1-17.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar: „Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse“, in: dies. (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, J.B. Metzler, Stuttgart [u.a.], S. 1-32.
- Ostrower, Chaya: „Es hielt uns am Leben: Humor im Holocaust“, Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden 2018.
- Ozick, Cynthia in einem Brief an Joan M. Ringelheim 1982, zit. nach Ringelheim, Joan M.: „The Split between Gender and the Holocaust“, in: Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman (Hrsg.): *Women in the Holocaust*, Yale University Press, Haven [u.a.] 1998, S. 340-350.
- Pascal, Roy: „Die Autobiographie“, Kohlhammer, Stuttgart [u.a.] 1965.
- Pascal, Roy: „Die Autobiographie als Kunstform“, in: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 148-157.
- Pavlovic, Milijana: „Alma Rosé and the Lagerkapelle Auschwitz“, in: Amaury du Closel, Conseil de l'Europe (Hrsg.): *Colloque «Musique et camps de concentration» Conseil del'Europe – 7 et 8 novembre 2013*, 2016, S. 22-38.
- Pellin, Elio; Weber, Ulrich (Hrsg.): „„...all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs« Autobiographie und Autofiktion“, Wallstein [u.a.], Göttingen [u.a.] 2012.
- Purtschert, Patricia: „Feministischer Schauplatz umkämpfter Bedeutungen. Zur deutschsprachigen Rezeption von Judith Butlers „Gender Trouble“, in: *Widerspruch*, Vol. 23(44), 2003, S. 147-149.
- Redecker, Eva von: „Zur Aktualität von Judith Butler. Einleitung in ihr Werk“, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011.
- Reese, Dagmar; Sachse, Carola: „Frauenforschung zum Nationalsozialismus. Eine Bilanz“, in: Lerke Gravenhorst, Carmen Tatschmurat (Hrsg.): *Töchter-Fragen. NS-Frauen-Geschichte*, Kore, Freiburg im Breisgau 1990, S. 73-106.
- Renn, Joachim; Straub, Jürgen; Shimada, Shingo: „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.): *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Campus, Frankfurt am Main [u.a.] 2002, S. 7-12.
- Ringelheim, Joan; Katz, Esther (Hrsg.): „Proceedings of the Conference on Women Surviving: the Holocaust“, New York, New York 1983.
- Rosenfeld, Alvin H.: „Einleitung“, in: ders.: *Ein Mund voller Schweigen: Literarische Reaktionen auf den Holocaust*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2000.
- Roskies, David G.: „The Holocaust According to the Literary Critics“, in: *Prooftexts*, Vol. 1(2), 1981, S. 209-216.
- Roth, Markus: „Gattung Holocaustliteratur? Überlegungen zum Begriff und zur Geschichte der Holocaustliteratur“, in: Jiri Holý (Hrsg.): *The Aspects of Genres in the Holocaust Literatures in Central Europe /Die Gattungaspekte der Holocaustliteratur in Mitteleuropa*, Akropolis, Prag 2015, S. 13-23.
- Roth, Markus; Feuchert, Sascha: „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.): *HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen*, Wallstein Verlag, Göttingen 2018.
- Schabacher, Gabriele: „Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes' *Über mich selbst*“, Königshausen&Neumann, Würzburg 2007.
- Scheps, Hélène in einem Brief an Anita Lasker-Wallfisch, 28.10.1977, Privatbesitz von Anita Lasker-Wallfisch, zit. nach Eischeid, Susan: „The Truth about Fania Fénelon“.

- Schnicke, Falko: „Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung“, in: ders., Christian Klein (Hrsg.): *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*, Wiss. Verlag Trier, Trier 2014, S. 1-32.
- Schönfeld, Gabriel: „Auschwitz and the professors“, in: *Commentary*, Vol. 105(6), 1998, S. 42-46.
- Schröder, Henriette: „Ein Hauch von Lippenstift für die Würde: Weiblichkeit in Zeiten großer Not“, Sandmann, München 2014.
- Michael (Hrsg.): „Homosexuelle im Nationalsozialismus. Neue Forschungsperspektiven zu Lebenssituationen von lesbischen, schwulen, bi-, trans- und intersexuellen Menschen 1933 bis 1945“, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, München 2014.
- Sofsky, Wolfgang: „Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager“, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1993.
- Sommer, Robert: „Das KZ-Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern“, Ferdinand Schöningh, Wien [u.a.] 2009.
- Sorg, Reto; Angele, Michael: „Selbsterfindung und Autobiographie. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne am Beispiel von Benjamin Wilkomirskis Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948“, in: Henriette Herwig [u.a.] (Hrsg.): *Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Rusterholz zum 65. Geburtstag*, A. Francke Verlag, Tübingen [u.a.] 1999, S. 325-345.
- Sprinker, Michael: „Fictions of the Self: The End of Autobiographie“, in: James Olney (Hrsg.): *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton Univ. Press, Princeton [u.a.] 1980, S. 321-342.
- Stanley, Liz: „The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography“, Manchester Univ. Press, Manchester [u.a.] 1995.
- Stolze, Radegundis: „Übersetzungstheorien. Eine Einfügung“, Narr Francke Attempto, Tübingen 2018.
- Strümpel, Jan: „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – ›Normalität‹ und ihre Grenzen“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Literatur und Holocaust*, Text+Kritik, München 1999, S. 9-17
- Tal, Uriel: „On the Study of the Holocaust and Genocide: Excursus on Hermeneutical Aspects of the Term Sho'ah“ in: ders., Saul Friedländer (Hrsg.): *Religion, Politics and Ideology in the Third Reich. Selected Essays. In Memoriam by Saul Friedländer*, Routledge, London [u.a.], S. 55-86.
- Vermeer, Hans J.: „Erst die Unmöglichkeit des Übersetzens macht die Übersetzung möglich“, in: Joachim Renn, Jürgen Straub, Shingo Shimada (Hrsg.): *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Campus, Frankfurt am Main [u.a.] 2002, S. 125-143.
- Villa, Paula-Irene: „Sexy Bodies“, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011.
- Villa, Paula-Irene: „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler“, in: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2010, S. 146-157.
- Vordermark, Ulrike: „Das Gedächtnis des Todes: die Erfahrung des Konzentrationslagers Buchenwald im Werk Jorge Semprúns“, Böhlau, Wien [u.a.] 2008.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): „Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld 2013.
- Waxman, Zoë: „Unheard Testimony, Untold Stories: The Representation of Women's Holocaust Experiences“, in: *Women's History Review*, Vol. 12(4), 2003, S. 661-677.
- Waxman, Zoë: „Women in the Holocaust. A feminist history“, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Weigel, Sigrid: „Télescopage im Unbewußten“, in: ders.; Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Böhlau, Wien [u.a.] 1999, S. 51-76.
- Weiser, Jutta; Ott, Christine: „Autofiktion und Medienrealität: kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts“, Winter, Heidelberg 2012.
- Windaus-Walser, Karin: „Gnade der weiblichen Geburt? Zum Umgang der Frauenforschung mit Nationalsozialismus und Antisemitismus“, in: *Feministische Studien*, Vol. 6(1), 1988, S. 102-115.
- Winker, Gabriele; Degele, Nina: „Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten.“, Transcript, Bielefeld 2009.
- Wippermann, Wolfgang: „Auserwählte Opfer“. Shoah und Porrajmos im Vergleich. Eine Kontroverse“, Frank&Timme, Berlin 2005.
- Würzbach, Natascha: „Raumdarstellung“, in: Vera Nünning, Ansgar Nünning: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 49-71.
- Young, James E.: „Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation“, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 1992.
- Zerrahn, Hans Werner: „Der Holocaust und die Aporien des Erzählens: Zu Sarah Kofmanns Essay *Erstickte Worte*“, in: Elisabeth Weber, Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Turia&Kant, Wien 1997, S. 239-257.
- Zipfel, Frank: „Autofiktion“, in: Dieter Lampig (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Alfred Kröner, Stuttgart 2009, S. 31-36.

Internetquellen:

- Arbeitsstelle Holocaustliteratur Universität Gießen: <https://www.holocaustliteratur.de/deutsch/Holocaustliteratur/>, [Aufgerufen am 07.04.2019].
- Ganzfried, Daniel: „Die geliehene Holocaust-Biographie“, in: *Die Weltwoche*, 27.08.1998: http://www.weltwoche.ch/die-weltwoche/historisches-archiv/smdarchiv.html?mediaFile=f199808%2Fwew_19980827_0_0_45.pdf, [Aufgerufen am 18.07.2017].
- Höhne, Heinz: „Dem Grauen ausgewichen“, in: DER SPIEGEL, 09.03.1981: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14318229.html>, [Aufgerufen am 24.05.2019].
- Ingenaay, Paul: „Der Mann, der keinen Groll kannte“, in: Frankfurter Allgemeine: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/zum-tod-jorge-sempruns-der-mann-der-keinen-groll-kannte-1652722.html>, [Aufgerufen am 19.05.2017].
- Laermann, Klaus: „Die Stimme bleibt. Theodor W. Adornos Diktum – Überlegungen zu einem Darstellungsverbot“, in: DIE ZEIT, 27.03.1992, <http://www.zeit.de/1992/14/die-stimme-bleibt>, [Aufgerufen am 22.06.2017].
- Radisch, Iris: „Der Tod ist schlimmer als der Tod“, in: ZEIT ONLINE, 17.02.1995: http://www.zeit.de/1995/08/Der_Tod_ist_schlimmer_als_der_Tod, [Aufgerufen am 16.05.2017].
- Riebsamen, Hans: „Das Cello rettete ihr Leben“, in: ZEIT ONLINE: <<https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt/maedchenorchester-von-auschwitz-das-cello-rettete-ihr-leben-11167321.html>>
http://www.erinnern.at/bundeslaender/vorarlberg/termine/copy_of_theatergruppe-motif-fuehrt-201e-spiel-um-zeit201c-von-arthur-miller-auf [Aufgerufen am 01.08.2019].
<http://www.yadvashem.org/> [Aufgerufen am 24.05.2017].

Weitere Quelle:

Persönliche Mitschrift einer Rede, die Anita Lasker-Wallfisch anlässlich eines Gedenkkonzerts zum 75. Todestags Alma Rosés in der Österreichischen Nationalbank am 04.04.2019 in Wien hielt.

12. Anhang

12.1 Abstract (Deutsch)

Bis in die 1970er Jahre wurden in der Holocaustforschung geschlechtsspezifische Erfahrungen kaum zur Kenntnis genommen. Feministische Wissenschaftler_innen waren die ersten, die Kritik am Androzentrismus des Forschungsfeldes übten und bis dahin nur wenig beachtete Themen und Gruppen wie Frauen und queere Menschen in den Fokus des Interesses rückten. Ein Buch, das in der feministischen Holocaustforschung als Klassikerin gilt, ist die Auto/biographie *Das Mädchenorchester in Auschwitz* der Holocaustüberlebenden und ehemaligen Sängerin des Frauenorchesters in Auschwitz-Birkenau, Fania Fénelon. Es wurde von den anderen ehemaligen Mitgliedern jedoch missbilligt, weil es ihrer Meinung nach ein unzureichendes und falsches Bild des Frauenorchesters vermittelte. Bisherige Forschungsarbeiten befassten sich überwiegend auch mit der Frage nach Fakt und Fiktion in dem Buch, in den wenigen mit genderzentriertem Schwerpunkt, werden lediglich exemplarisch Textstellen angeführt. Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt von der Geschlechtertheorie Judith Butlers ausgehend, den Text auf die Frage hin zu untersuchen, wie Gender an einem Ort wie Auschwitz dekonstruiert, aber auch performativ hergestellt werden konnte. Nicht nur wird der Fokus dabei auf unterschiedliche Ausrichtungen des sexuellen Begehrens gelegt, sondern es werden auch andere Identitätskategorien, nämlich *Rasse*, Nationalität und Klasse, in die Analyse einbezogen. Die dabei angewandte Methode ist zum einen die Erzähltextanalyse nach Gérard Genette und zum anderen ein Close Reading. Die Ergebnisse werden dabei in Bezug zu der Kritik gesetzt, die Fénelons Auto/biographie erfahren hat.

Schlagwörter:

Feministische Holocaustforschung/ Frauenorchester/ Auschwitz/ Fania Fénelon/ Auto/biographie/ Erzähltextanalyse/ Performativität/ Intersektionalität

12.2 Abstract (English)

Until the 1970s, Holocaust research was barely aware of gender-specific experiences. Feminist scholars were the first to criticize the androcentrism of the field and started to highlight topics and groups such as women or queer people that had been marginalized until then. One book that has been considered a classic in feminist Holocaust research is the auto/biography *Das Mädchenorchester in Auschwitz*, written by the Holocaust survivor and former singer of the women's orchestra in Auschwitz-Birkenau, Fania Fénelon. However, it has met with strong disapproval from many former members who claimed that the book presents an inadequate and false image of the orchestra. Research has mostly focused on the question of fact and fiction in the book; the few works with a gender-specific emphasis tend to only quote passages exemplarily. Thus this thesis aims to examine, on the foundation of Judith Butler's gender theory, how gender in a place like Auschwitz was deconstructed, but also performatively constituted. The focus is not only laid on different kinds of sexual desire, but also on other identity categories such as *race*, nationality and class. The applied method is on the one hand a narrative analysis based on Gérard Genette and on the other hand a close reading. The results will also be discussed with reference to the criticism that Fénelon's auto/biography has drawn.

Keywords:

Feminist Holocaust Research/ Women's Orchestra/ Auschwitz/ Fania Fénelon/ Auto/biography/ Narration Analysis/ Performativity/ Intersectionality