



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fakten und Fiktionen in neueren Werken der  
Holocaustliteratur“

Verfasserin

Johanna Götzendorfer, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA



Meinen Eltern  
Johann und Andrea



War isn't over even when it's over.

Charles Bernstein



## Inhaltsverzeichnis

I. Vorwort .....	9
II. Theoretische Grundlagen .....	10
II.1. Entwicklung der Holocaust-Literatur unter dem Aspekt von Zeugnis und Beweis .....	10
II.2. Das Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Gedächtnis ..	12
II.3. Der Generationenwechsel und seine Auswirkung auf die nachfolgenden Generationen .....	17
II.4. Die neue Generation der Holocaust-Literatur .....	20
II.5. Die Forschungsfrage und ihre Begründung .....	29
III. Jonathan Safran Foers „Everything Is Illuminated“ .....	31
III.1. Der Autor als Nachgeborener .....	31
III.2. Die persönlichen Erfahrungen des Autors als Fakten im Roman ..	33
III.2.1. Die Reise in die Ukraine .....	33
III.2.2. Die Fotografie .....	34
III.2.3. Das Shtetl Trachimbrod .....	37
III.3. Das Zusammenspiel von Fakten und Fiktionen .....	39
III.3.1. Die Chronik des Shtetls .....	41
III.3.2. Fiktion als Möglichkeit .....	42
III.3.3. Das Archiv der Augustine .....	43
III.3.4. Die Notwendigkeit des Kontexts .....	45
III.4. Zusammenfassende Betrachtung .....	46
IV. Jonathan Littells „Die Wohlgesinnten“ .....	50
IV.1. Der Autor als Nachgeborener .....	50
IV.2. „Die Wohlgesinnten“: Fakten und Fiktionen im Roman .....	52
IV.2.1. Die Täterperspektive: Autobiographie eines SS-Offiziers	53
IV.2.2. Zeugnis und Erinnerung: Memoiren eines SS-Offiziers ...	56

IV.2.3. Die Basis der Fiktion: Littells Recherche, Präzision und Akkuratessse .....	59
IV.2.4. Zur Darstellung historischer Fakten in „Die Wohlgesinnten“ .....	64
IV.3. Zusammenfassende Betrachtung .....	68
V. Steve Sem-Sandbergs „Die Elenden von Łódź“ .....	70
V.1. Der Autor als Nachgeborener .....	70
V.2. Die Basis der Fiktion: Sem-Sandbergs Recherchen und Quellen ..	71
V.2.1. Die Gettochronik .....	75
V.2.2. Zur Darstellung historischer Fakten in „Die Elenden von Łódź“ .....	81
V.2.3. Das Zentrum des Romans: Die historisch umstrittene Figur des Judenältesten .....	83
V.2.4. Die Verwebung von Fakten und Fiktionen: Menschen, Dokumente, Zeugnisse .....	86
V.3. Zusammenfassende Betrachtung .....	91
VI. Resümee und Ausblick .....	93
VII. Quellenverzeichnis .....	97
VIII. Abstract.....	105
IX. Lebenslauf.....	107

## I. Vorwort

Bei dem in dieser vorliegenden Arbeit verwendeten Begriff der Holocaust-Literatur stütze ich mich auf die sehr weite Definition, die James E. Young im „Reference Guide to Holocaust Literature“ anbietet:

„In its broadest sense Holocaust literature consists of all of the literary responses to the destruction of European Jewry and other peoples by the German Nazi state and its collaborators during World War II.“<sup>1</sup>

Young verweist in dieser Definition auf die Vielfalt der verschiedenen Formen und die unterschiedlichen Lebenshintergründe der jeweiligen AutorInnen: Tagebücher, Chroniken, Dokumente, Romane, Kurzgeschichten, Gedichte, Dramen, Balladen, Lieder und religiöse Bezüge, erschaffen von Opfern und Überlebenden, Zeugen und Nachfahren<sup>2</sup>. Ich habe Youngs Definition in Bezug auf die Literaturschaffenden im Sinne meiner Arbeit lediglich um die Dimension derjenigen Autorinnen und Autoren erweitert, die nicht Nachfahren von Überlebenden sind und sich dem Holocaust als literarischem Thema ohne familiäre oder religiöse Hintergründe annähern. Sämtliche moralisch-wertende Beschreibungen der Geschehnisse im Holocaust (als Schrecken, Gräueltaten, Grauen, ...) bezeichnen die Erfahrung des Holocaust im Allgemeinen und sind in dieser Form auch in der fachspezifischen Sekundärliteratur zu finden<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Young, James E.: „Introduction“ In: Riggs, Thomas (Hg.): Reference Guide to Holocaust Literature. Detroit: St. James Press 2002. S. xxxi – xxxv, hier S. xxxi.

<sup>2</sup> Vgl. Ebd.

<sup>3</sup> Vgl. Zum Beispiel: Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.

## II. Theoretische Grundlagen

### II.1. Entwicklung der Holocaust-Literatur unter dem Aspekt von Zeugnis und Beweis

In den ersten Jahren und Jahrzehnten unmittelbar nach den unbegreiflichen Schrecken des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges entwickelte sich mit der sogenannten Holocaust-Literatur eine literarische Gattung, deren vorrangiges Ziel und in weiterer Folge Wesensmerkmal das Zeugnisablegen und Dokumentieren war: „According to the classification schemes created by the U.S. Library of Congress, „documentary novels written by survivors in the immediate postwar period are catalogued as historical documents“ (...).“<sup>4</sup>

Tagebücher, Erinnerungen, Memoiren und dergleichen wurden aufgrund der ihnen attestierten und zum Teil auferlegten Authentizität, Autorität und Integrität als Zeugnisse und Dokumente der Geschichte gelesen:

Die Vernichtung des europäischen Judentums auf der individuellen Ebene lässt sich aus der Perspektive der Opfer nicht nur auf der Basis von Aussagen vor Gericht, Interviews und Memoiren rekonstruieren, sondern auch mit Hilfe der ungewöhnlich großen Zahl von Tagebüchern und Briefen, die während der Ereignisse geschrieben und im Laufe der nachfolgenden Jahrzehnte aufgefunden wurden. Diese Tagebücher und Briefe schrieben Juden aller Länder, aller Lebensbereiche, aller Altersgruppen, die entweder unter unmittelbarer deutscher Herrschaft oder mittelbar in der Sphäre der Verfolgung lebten. Selbstverständlich müssen wir diese Überlieferungen mit derselben kritischen Aufmerksamkeit lesen und nutzen wie jedes andere Dokument; als Quellen für die Geschichte jüdischen Lebens während der Jahre der Verfolgung und Vernichtung bleiben sie jedoch unersetzlich.<sup>5</sup>

Hinter diesen literarischen Zeugnissen steht neben dem Verlangen, das begangene Unrecht und Leid festzuhalten und zu dokumentieren auch „das allgemeine Bedürfnis, das Geschehene in irgendeiner Form gedanklich einordnen zu können.“<sup>6</sup> Diese Dokumentation und Einordnung durch die

---

<sup>4</sup> Williams, Benn E.: „Epilogue. „Simply and Complexly Something Else““ In: Kluge, Aukje und Williams, Benn E. (Hg.): Re-examining the Holocaust through Literature. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. 231 – 244, hier S. 232f.

<sup>5</sup> Friedländer, Saul: Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte. Göttingen: Wallstein 2007. S. 14f.

<sup>6</sup> Rosenfeld, Alvin H.: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000. S. 12.

ZeitzeugInnen geschieht in ihrer literarischen Repräsentation in Form von „reflektierender Interpretation dieser Fakten“<sup>7</sup> vorrangig zum Zwecke der Überlieferung für die nachfolgenden Generationen und dient somit als „leibhaftig bezeugter Beweis der Ereignisse“<sup>8</sup>.

Im Vordergrund steht dabei neben dem Inhalt der jeweiligen Zeugnisse und Dokumente in Form von Tagebüchern, Memoiren, Erinnerungen und dergleichen vor allem die Tatsache, wer Zeugnis ablegt:

...alles hängt davon ab, wer unser Testament an die kommenden Generationen übermittelt, wer die Geschichte dieser Epoche schreibt. Die Geschichte wird normalerweise von den Siegern geschrieben. (...) Aber wenn wir die Geschichte dieser Epoche von Blut und Tränen schreiben (...) wer wird uns glauben? Niemand wird uns glauben wollen, denn unsere Katastrophe ist die Katastrophe der gesamten zivilisierten Welt. Wir werden die undankbare Aufgabe haben, einer widerstrebenden Welt zu beweisen, daß wir Abel sind, der ermordete Bruder ...<sup>9</sup>

Zeugnis und Erinnernder, literarisches Dokument und Autor „bilden eine unhintergehbare Einheit“<sup>10</sup>: Der Autor bürgt mit seiner Lebensgeschichte und Erinnerung gleichsam für die Authentizität und Wahrheit seiner literarischen Darstellung – seine bloße physische Anwesenheit in der historischen Epoche des Holocaust legitimiert seinen Wahrheitsanspruch. Viele Überlebende sehen sich selbst allerdings nicht als wahre Zeugen des Schreckens:

Die Überlebenden, die Auskunft zu geben versuchen, schreibt [Primo] Levi, sind nicht die wahren Zeugen, denn diejenigen, die den Schrecken bis auf den Grund gekommen seien, seien nicht wiedergekehrt, oder wenn, so nur als Stumme.<sup>11</sup>

Nichtsdestotrotz entspringen sie jener Generation, die den Schrecken erlebt und überlebt hat und somit Zeugnisse aus erster Hand liefern kann:

---

<sup>7</sup> Young, James E.: „Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust“ In: Stückrath, Jörn und Zbinden, Jürg (Hg.): Metageschichte: Hayden White und Paul Ricoeur. Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich. Baden-Baden: Nomos 1997. S. 139 – 165, hier S. 150.

<sup>8</sup> Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. S. 28.

<sup>9</sup> Alexander Donat, zitiert nach: Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. S. 42.

<sup>10</sup> Strümpel, Jan: „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – „Normalität“ und ihre Grenzen“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 144: Literatur und Holocaust, Oktober 1999. S. 9 – 17, hier S. 16.

<sup>11</sup> Sebald, W.G.: „Jean Améry und Primo Levi“ In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): Über Jean Améry. Heidelberg: Winter Universitätsverlag 1990. S. 115 – 123, hier S. 121.

Anhand authentischer und persönlicher Erlebnisse und deren Verarbeitung in literarischen Werken können die Zeitzeugen die historische, auf Fakten und Daten gestützte Berichterstattung über den Holocaust um persönliche, erlebte und erlittene Erzählungen bereichern und somit für die Nachgeborenen der Folgegenerationen eine unmittelbare Dimension des Verstehens, der Empathie und der individuellen Katastrophe erschaffen.

[D]ie Legitimation und der Wert historischer Quellen wie Tagebücher und Lebenserinnerungen [kann] nicht ausschließlich mit dem beweisbaren Tatsachengehalt begründet werden; die Leser müßten sich dann ständig mit widersprüchlichen Versionen abmühen. Anstatt konkurrierende Berichte zu disqualifizieren, können wir akzeptieren, daß jeder Holocaust-Autor eine andere Geschichte zu erzählen hat, nicht weil das, was so viele andere erlebten, auch dem Wesen nach „anders“ war, sondern weil der Kernpunkt ihrer Geschichte darin besteht, wie Opfer und Überlebende ihre Erfahrungen begriffen und erzählt haben.<sup>12</sup>

## II.2. Das Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Gedächtnis

Auf den Zeitzeugen lastet dabei allerdings ein Druck, der sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Gedächtnis ergibt:

Während die Geschichtsschreibung sich oftmals der Illusion hingibt, allgemeingültig und „wahr“ zu sein, wird Gedächtnis und Erinnerung als individuellen Verfahren oftmals unterstellt, historische Ungenauigkeit und Unwahrheit zu produzieren.

Memory may not be judged using the same criteria of accuracy, coherence, analysis which conventional history puts on in its attempt at objectivity, for often in the course of remembering, historical facts are metamorphosed, lost or misinterpreted. Memory offers a metaphorical approach to fact; it simultaneously represents fact whilst attempting to understand the fact it represents.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Young: „Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust“. S. 151.

<sup>13</sup> Banner, Gillian: Holocaust Literature. Schulz, Levi, Spiegelman and the Memory of the Offence. London: Vallentine Mitchell 2000. S. 9.

Das Erinnern der Zeitzeugen ist ein Prozess, der sich in der „twilight zone between history and memory“<sup>14</sup> abspielt:

Der Erinnernde steht vor der Herausforderung, sein Daten- und Faktenwissen über den Holocaust im Sinne einer stringenten und chronologischen Erzählung mit seinen eigenen Erinnerungen und Erlebnissen in Einklang zu bringen. Seiner persönlichen, subjektiven Wahrnehmung und Erinnerung stehen dabei eine Unmenge an Belegen, Dokumenten und Papieren gegenüber – Zeugnisse von rationaler Planung und bürokratischem Kalkül als nationalsozialistische Grundpfeiler des Holocaust: „There are few events in history better documented than the Holocaust; historians and archivists have collected an incomparable quantity of documents and relics.“<sup>15</sup>

Nichtsdestotrotz bescheinigen diese Dokumente und Belege die Existenz des Holocaust in einer mit der Geschichtsschreibung konform gehenden faktischen Art und Weise – im Gegensatz zur Erinnerung, die subjektiv ist und sich nicht im selben Maße auf Papiere und Dokumente berufen kann.

Die Geschichte ist die stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist. Das Gedächtnis ist ein stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung, die Geschichte hingegen eine Repräsentation der Vergangenheit. Weil das Gedächtnis affektiv und magisch ist, behält es nur die Einzelheiten, welche es bestärken: es nährt sich von unscharfen, vermischten, globalen oder unsteten Erinnerungen, besonderen oder symbolischen, ist zu allen Übertragungen, Ausblendungen, Schnitten oder Projektionen fähig. Die Geschichte fordert, da sie eine intellektuelle, verweltlichte Operation ist, Analyse und kritische Argumentation. Das Gedächtnis rückt die Erinnerung ins Sakrale, die Geschichte vertreibt sie daraus, ihre Sache ist die Entzauberung.<sup>16</sup>

Der Prozess der Erinnerung findet in der Gegenwart statt und wird von diversen Faktoren beeinflusst:

---

<sup>14</sup> Saul Friedländer, zitiert nach: Young, James E.: „Toward a Received History of the Holocaust“ In: History and Theory 36/4: Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy 1997. S. 21 – 43, hier S. 34.

<sup>15</sup> Braun, Robert: „The Holocaust and Problems of Historical Representation“ In: History and Theory 33/2, 1994. S. 172 – 197, hier S. 174.

<sup>16</sup> Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt/Main: Fischer 1998. S. 13f.

„Erinnerung ist Deutung der Vergangenheit. (...) [Das Gedächtnis] ist weniger als Speicher oder Archiv zu denken, als vielmehr in seiner Funktion im Kontext eines sozialen, gesellschaftlichen Rahmens.“<sup>17</sup>

Diese Faktoren ergeben sich zum einen aus der Tatsache, dass ein Individuum sich seiner Vergangenheit und der Rolle dieser persönlichen Vergangenheit in der Weltgeschichte zu erinnern versucht und zum anderen aus dem Verhältnis der daraus entstandenen individuellen Erinnerung zum gängigen Diskurs des kollektiven Gedächtnisses der Gesellschaft:

Durch die sozialen Rahmen vereinheitlichen und vergesellschaften Menschen ihre persönlichen Erinnerungen; damit werden diese nicht nur mittelbar, sondern auch zu einem gemeinsamen Besitz, der die Gruppe, der man angehört, zusammenhält.<sup>18</sup>

Somit ist das Erinnern ein Prozess, der sich verschiedenen Faktoren der Transformation ausgesetzt sieht – bewusst oder unbewusst ausgehend sowohl vom sich erinnernden Individuum als auch vom gesellschaftlichen Rahmen, welcher dieses Individuum umgibt. Innerhalb dieses gesellschaftlichen Rahmens ergibt sich eine starke Fokussierung auf den „materiellen Grundstock(..)“<sup>19</sup> der Vergangenheit:

Es gilt der Gesellschaft, zu archivieren, konservieren und akkumulieren, um den Strang der Geschichte im Nachhinein möglichst genau und detailgetreu nachvollziehen und rekonstruieren zu können.

Keine Epoche hat dermaßen willentlich Archive produziert wie die unsere, nicht nur aufgrund der Masse, die unsere moderne Gesellschaft spontan absondert, nicht allein wegen der technischen Mittel der Vervielfältigung und Konservierung, sondern aus abergläubischer Verehrung der Spur. In dem Maße, wie das traditionelle Gedächtnis verschwindet, fühlen wir uns gehalten, in geradezu religiöser Weise Überreste, Zeugnisse, Dokumente, Bilder, Diskurse, sichtbare Zeichen dessen anzuhäufen, was einst war, so als sollten diese immer gewichtigeren Akten eines schönen Tages als Beweisstücke vor einem Tribunal der Geschichte dienen.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Berg, Nicolas, Jochimsen, Jess und Stiegler, Bernd: „Vorwort“ In: Berg, Nicolas, Jochimsen, Jess und Stiegler, Bernd (Hg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. München: Fink 1996. S. 7 – 11, hier S. 9.

<sup>18</sup> Assmann, Aleida: Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Wien: Picus 2006. S. 35f.

<sup>19</sup> Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. S. 22.

<sup>20</sup> Ebd., S. 23.

Eine besondere Stellung in diesem auf Fakten und Daten gestütztem und auf belegbarer Dokumentation aufbauendem Erinnerungsdiskurs des Holocaust nehmen Erinnerungen und Memoiren von Überlebenden ein:

Sie fungieren gewissermaßen als Bindeglied zwischen Geschichte und Gedächtnis, zwischen Fakt und Individuum. Im Falle der Zeitzeugen ist allein ihre Biografie und Lebensgeschichte Legitimation und Versicherung ihrer Erinnerungen für nachfolgende Generationen – denn das, was erinnert wird, entzieht sich in vielen Fällen dem menschlichen Vorstellungsvermögen:

In the case of the Holocaust, memory is struggling to convey 'the reality of an unimaginable occurrence', and consequently has to employ figures and metaphors which transcend the boundaries of fact. For what use is fact alone in the communication of the unimaginable?<sup>21</sup>

Die Erzählungen der individuellen Schicksale bereichern das kollektive gesellschaftliche Gedächtnis um eine persönliche, unmittelbare Dimension. Diese Erinnerungen der Überlebenden ermöglichen es den Nachgeborenen der Folgegenerationen sich dem Holocaust und seinen Schrecken nicht nur in seinen historisch dokumentierten und faktisch belegbaren Ausmaßen anzunähern, sondern über die erinnerten und erzählten Erlebnisse der Überlebenden auch die individuellen Auswirkungen der Katastrophe und die Art des Begreifens ebendieser Auswirkungen durch den Einzelnen zu erfassen.

Insofern jedes geschriebene Werk aus einem bestimmten Moment in der Zeit geboren ist, könnte man es ganz einfach als Fragment oder Artefakt der jeweiligen Epoche betrachten, die es hervorgebracht hat. In diesem übertragenen Sinn könnten wir auch in den meisten literarischen Reaktionen auf den Holocaust „Dokumente“ der finsternen Epoche sehen, die sie hervorgebracht hat. (...) Der kritische Leser wird, wenn er zu literarischen Darstellungen des Holocausts greift, wohl kaum nach unbestreitbaren „Sachzeugnissen“ suchen. Er dürfte sich eher dafür interessieren, wie diese „Fakten“ in der Literatur verstanden und rekonstruiert worden sind, denn so kann er einerseits feststellen, aufgrund welcher Wahrnehmungsweisen die Opfer zu ihren Erfahrungen gelangt sind, und andererseits ersehen, zu welchen Handlungsweisen diese Wahrnehmung bei diesen Opfern geführt hat.<sup>22</sup>

Die zu literarischen Werken verarbeiteten Erinnerungen von Zeitzeugen des Holocaust fungieren somit in ihrer Eigenschaft als Dokumente und

---

<sup>21</sup> Banner: Holocaust Literature. S. 11.

<sup>22</sup> Young: Beschreiben des Holocaust. S. 27f.

Beweisstücke als Ergänzung der archivgestützten, auf Fakten und Daten basierenden wissenschaftlichen Geschichtsschreibung – auf individueller und emotionaler Ebene:

Die moderne Geschichte hat im Überlebenden einen moralischen Archetypus geschaffen, dem eine besondere Aufgabe zukommt. Wenn sich Terrorismus und Massenmord durchsetzen, ist der Überlebende die einzige Quelle für konkrete Informationen. Gewissen wird nicht durch Hörensagen und Vermutungen geweckt. Nur wer wirklich weiß, was mit den Menschen geschah, kann für ihr Schicksal Mitleid empfinden (...).<sup>23</sup>

Durch dieses ergänzende Zusammenspiel von historischen Fakten und Daten sowie individuellen Erinnerungen und Lebensgeschichten wird gezeigt, „daß die literarische und die historische Wahrheit des Holocaust wohl nicht gänzlich voneinander zu trennen sind.“<sup>24</sup>

Die historisch-wissenschaftlichen Erkenntnisse über den Holocaust und seine Entstehungsgeschichte werden durch literarische Zeugnisse um eine individuelle Komponente bereichert, denn „ein großer Teil des Geschehens [ist] eine Geschichte von Individuen.“<sup>25</sup>

Hunderte, wahrscheinlich Tausende von Zeugen vertrauten ihre Beobachtungen der Verschwiegenheit ihrer privaten Aufzeichnungen an. Diese Zeugnisse schildern in allen Einzelheiten die Initiativen und die alltägliche Brutalität der Täter, die Reaktionen der Bevölkerung, das Leben und die Vernichtung der jüdischen Gemeinden. Aber sie halten auch die Welt des jüdischen Alltags fest, die im fortwährenden Wechsel von Verzweiflung, Gerüchten, Illusionen und Hoffnungen bestimmt ist – meist bis zum Ende. Die großen Ereignisse und viele alltägliche Vorfälle verschmelzen zu einem immer umfassenderen, wenn auch gelegentlich widersprüchlichen Bild. (...) Solche persönlichen Chroniken, solche individuellen jüdischen Stimmen sind die unmittelbarsten Zeugnisse von Ereignissen, die in anderen Quellen gewöhnlich nicht wahrgenommen werden. Sie bestätigen Ahnungen wie Blitzlichter, die Teile einer Landschaft erhellen, die uns vor vorschnellen Verallgemeinerungen warnen und die Selbstgefälligkeit wissenschaftlicher Distanziertheit durchbrechen. Häufig wiederholen sie lediglich, was bereits bekannt war, aber sie drücken es mit unvergleichlicher Eindringlichkeit aus.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Des Pres, Terrence: Der Überlebende – Anatomie der Todeslager. Stuttgart: Klett-Cotta 2008. S. 60.

<sup>24</sup> Ebd., S. 14.

<sup>25</sup> Friedländer: Den Holocaust beschreiben. S. 14.

<sup>26</sup> Ebd., S. 15f.

### II.3. Der Generationenwechsel und seine Auswirkung auf die nachfolgenden Generationen

Naturgemäß ist die Produktion und Kreation jener authentischen literarischen Zeugnisse nicht nur mengenmäßig, sondern auch zeitlich begrenzt: Die Generation der sich erinnernden Zeitzeugen, die den Holocaust und den Terror des Nationalsozialismus in welcher Weise auch immer am eigenen Leib erlebt hat, ist zum einen begreiflicherweise auf einen begrenzten Personenkreis beschränkt, zum anderen – aufgrund der vergehenden Zeit, die den Holocaust und das Dritte Reich immer weiter in die Vergangenheit rückt – in fortschreitendem Maße natürlicherweise im Begriff zu verstummen.

Mit dem „Ableben der Zeitzeugengeneration“<sup>27</sup> verliert die Gegenwart nicht nur ihre direkten Bezüge zur Vergangenheit des Holocaust durch die Erinnernden, sondern es kommt auch immer mehr zu Veränderungen in der Art und Weise, wie die Geschichte des Holocaust überliefert wird:

Authentizität und Wahrheitsanspruch literarischer Holocaust-Darstellungen, die durch die Lebensgeschichte und Erlebnisse der Zeitzeugen noch gegeben und schwer zu verneinen waren, bleiben zwar auch nach dem Ableben jener Generation bestehen – sie lassen sich allerdings nicht reproduzieren, sondern beschränken sich auf das bereits Vorhandene. Mit den Zeitzeugen stirbt auch die unmittelbare Erfahrung des Holocaust und dieser geht in seiner Gesamtheit in die Geschichte ein. Ohne die Zeitzeugengeneration, die in vermittelnder Position zwischen den vergangenen Ereignissen und den nachgeborenen Generationen steht und stand, rückt der Holocaust heraus aus der gegenwärtigen, für die Nachgeborenen noch fassbaren Sphäre und komplett hinein in die Welt der Archive: Der Schritt zur vollständigen Distanzierung wird durch den Tod der letzten Zeitzeugen getan.

Die Vergangenheit wird uns als radikal andere vorgestellt, sie gilt als jene Welt, von der wir für immer geschieden sind. (...) Unsere Wahrnehmung der Vergangenheit ist die

---

<sup>27</sup> Ritte, Jürgen: „Holocaust als Kolportage. Jonathan Littells grossangelegter Roman „Die Wohlgesinnten“ ist nun auch auf Deutsch zu lesen.“ In: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buchrezensionen/holocaust-als-kolportage-1.676591>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

ungestüme Aneignung dessen, von dem wir wissen, daß es uns nicht mehr gehört. Sie verlangt ein Scharfstellen auf ein Ziel, das wir verloren haben. Die Repräsentation schließt das Fresko, das Fragment, die Gesamtansicht aus; sie arbeitet mit punktuellen Erhellungen, vielfachen selektiven Erhebungen und aussagekräftigen Stichproben.<sup>28</sup>

Die nachgeborenen Generationen stehen vor der Herausforderung, sich dem Holocaust über historische Fakten und Daten anzunähern – eine persönliche, individuelle Komponente oder Verbindung zu dieser Vergangenheit ist ihnen nur über Erinnerungen und Aufzeichnungen von Zeitzeugen möglich.

Zwar ist der Holocaust als „Stornierung jeglicher Moral, als Auslöschung des Glaubens an die Menschenfreundlichkeit der Vernunft, (...) als Offenbarungseid jeglicher Humanität, (...) als ein Nullpunkt der Kultur (...)“<sup>29</sup> präsent in der Gegenwart der Nachgeborenen und hat diese entscheidend geprägt: „[T]hose who come after know that the Holocaust happened. Since 1945 there has never been a time when the Holocaust has not happened; it is there, undeniably.“<sup>30</sup>

Nichtsdestotrotz ist der Holocaust jenen, die ihn nicht erlebt haben, nur über die Geschichte und ihr konservierendes und aufbereitendes Instrumentarium zugänglich:

How does history become ‚personal‘ – only when it is survived, or only when private lives become public knowledge? What constitutes an ‚experience‘ of history – ‚being there‘, being told about it (telling it), being taught it (teaching it), reading about it, writing about it? Or does history become ‚personal‘ when an individual cares about it?<sup>31</sup>

Es liegt an den nachgeborenen Generationen, das angesammelte, dokumentierte und archivierte Wissen über den Holocaust – jene materiellen Überreste, äußere Stützen und greifbare Anhaltspunkte, die Kennzeichen der Archivierwut der Menschen<sup>32</sup> – in seiner theoretischen Gesamtheit zu kontextualisieren, ihm einen Sinn zu geben und es somit verständlich zu machen.

---

<sup>28</sup> Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. S. 28f.

<sup>29</sup> Freiburg, Rudolf und Bayer, Gerd: „Einleitung: Literatur und Holocaust“ In: Bayer, Gerd und Freiburg, Rudolf (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen&Neumann 2009. S. 1 – 38, hier S. 1f.

<sup>30</sup> Banner: Holocaust Literature. S. 24.

<sup>31</sup> Susan Crane, zitiert nach: Young, James E.: „Toward a Received History of the Holocaust“ S. 40.

<sup>32</sup> Vgl. Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. S. 22.

Die Generationen der Nachgeborenen nehmen in der Gesellschaft überhand und verdrängen nach und nach, dem natürlichen Lauf der Dinge folgend, die Zeitzeugengeneration – dadurch wird es für die Nachgeborenen moralischen Ansprüchen nach nötig, die fakten- und datengestützte Geschichtsschreibung mit authentischen Zeugnissen und Berichten illustrieren zu können:

We remember not actual events, but the countless Holocaust histories, novels, stories, and poems that we have read, the photographs, movies, and video testimonies we have seen over the years. While, incredibly, some survivors still remain, albeit in sadly dwindling numbers, the Holocaust has already become an object of scholarly inquiry replete with its own historiographical and intellectual challenges.<sup>33</sup>

Diejenigen, die der Generation der Zeitzeugen nachfolgen, sind zur Konstruktion einer „adäquate[n] Darstellung der Wahrheit“<sup>34</sup> auf das überlieferte, geerbte Zeugnis- und Erinnerungsmaterial der Zeitzeugen angewiesen: Ohne diese schriftlichen Beweise individueller Schicksale und persönlicher Erlebnisse kann es ihnen nicht möglich sein, den Holocaust und die darin begangenen Gräueltaten in seiner gesamten und allumfassenden unvorstellbaren Dimension in der Geschichte zu verorten.

Die Nachgeborenen stehen vor der Aufgabe, nicht nur aus ihrer Gegenwart heraus eine neuerliche, ihnen sinnstiftende Konstruktion von Geschichte und Vergangenheit zu schaffen, sondern es obliegt ihnen auch die Verortung der „eigene[n] Position (...) und die Erkundung von trans-generationellen Verstrickungs- beziehungsweise Übertragungsverhältnissen“<sup>35</sup>.

Die Basis dafür liegt zum einen natürlicherweise in den Archiven, das heißt in originalen Dokumenten, belegbaren Fakten und Daten und dergleichen, zum anderen ist sie zu finden in den Berichten und Zeugnissen, welche die Zeitzeugen in literarischer Form hinterlassen (haben) und deren Absicht nicht nur im Beweis der Tatsachen, sondern auch eben in der Überlieferung für

---

<sup>33</sup> Kluge, Aukje und Williams, Benn E.: „Introduction: New Voices and Directions in Holocaust Literature“ In: Kluge, Aukje und Williams, Benn E. (Hg.): Re-examining the Holocaust through Literature. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. xi – xv, hier S. xif.

<sup>34</sup> Young: Beschreiben des Holocaust. S. 25.

<sup>35</sup> Assmann: Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen. S. 30.

spätere Generationen liegt: „Ein Ereignis dokumentieren heißt demnach, sowohl das Faktum beweisen, als auch andere von ihm unterrichten.“<sup>36</sup>

Denn Geschichte ist nicht etwa allgemeingültig, sondern wird bis zu einem gewissen Grad immer konstruiert und lässt sich somit aus verschiedenen Perspektiven betrachten und verstehen:

„Facts“ may be constructions of „reality“ rather than mirrors of it; „representation“ a mode of meaning production rather than a reenactment of the past; and historical „reality“ a web of constructions of distant minds and representations themselves.<sup>37</sup>

Insofern benötigt es bei der Konstruktion von Geschichte und dem Verständnis der Vergangenheit und ihrer Ereignisse, um sich ihnen möglichst stark anzunähern, nicht nur das Wissen um Chronologie und Archive voller belegbarer Daten und Fakten, sondern auch (literarische) Zeugnisse authentischer Individuen, um diese Ereignisse auch im Nachhinein „richtig“ verorten und verstehen zu können und sie um eine individuelle und emotionale Dimension erweitern zu können.

#### II.4. Die neue Generation der Holocaust-Literatur:

„Truth is an optional instrument of fiction, not its essential purpose.“<sup>38</sup>

Der sich vollziehende Generationswechsel bedingt in diesem Sinne nicht nur den Umgang mit authentischen Zeugnissen und ihrem Beitrag zur Geschichtsschreibung, sondern manifestiert sich auch im Entstehen neuer Formen der Holocaust-Literatur: Obwohl mit den literarischen Werken der Zeitzugengeneration ein Grundstock für individuelle und authentische Zeugnisse des Holocaust auch für spätere Generationen gelegt wurde, findet sich in ebendiesen nachfolgenden Generationen der Wunsch oder das Bedürfnis, sich dem Holocaust – „jene[r] unvorstellbare[n], die Grenzen selbst

---

<sup>36</sup> Young: Beschreiben des Holocaust. S. 39.

<sup>37</sup> Braun: „The Holocaust and Problems of Historical Representation“. S. 173.

<sup>38</sup> Gay, Peter: Style in History. London: Jonathan Cape 1975. S. 191.

dunkelster Phantasie sprengende[r] ‚Wirklichkeit‘, dessen Existenz durch vermeintlich nüchternes Zahlenmaterial nur ansatzweise Konturen gewinnt“<sup>39</sup> – in literarischer Form zu widmen.

Es vollzieht sich ein Wandel im Wesen des individuellen Wissens um den Holocaust – dieses ergibt sich in den nachfolgenden Generationen nicht mehr aus eigenen Erfahrungen und Erinnerungen oder jenen unmittelbar von Menschen aus der selben Generation, sondern es speist sich aus jenen zum Allgemeingut gewordenen Erinnerungen und Zeugnissen, die ihre Verfasser zum Teil in literarischer Form überdauern: „Da ohne Erinnerung kein Wissen sein kann, sind die Texte der Erinnernden der Shoah für uns der einzige Zugang zum Wissen.“<sup>40</sup>

Die Zusammenhänge zwischen Produktion und Rezeption<sup>41</sup> in der Holocaust-Literatur verändern sich, ihre Grenzen werden unscharf, die Rezipienten beginnen zu produzieren, es entstehen neue hybride Formen. Die „journey from documentation to art, from the gross horrors of the Holocaust to their imaginative realization in literature“<sup>42</sup> zieht sich auch in den Generationen der Nachgeborenen weiter.

In diesem Sinne entwickeln sich neue Formen der Holocaust-Literatur, welche die ursprünglichen Formen natürlich nicht „ablösen“, sondern sich ihrer oftmals als Basis, als authentische Quelle oder als Mittel zum besseren oder emotionaleren Verständnis bedienen:

Die Texte der Augenzeugen bilden nur noch einen Zweig einer Erinnerungskultur, in der immer extensiver, subtiler und bewußter bezeugt und das Bezeugte analysiert wird. Es ist mittlerweile keine Frage authentischer Erfahrung mehr, Zeugnis ablegen zu können, es soll auch „witness through the imagination“ geben. [Der Holocaust] wandelte sich aus dieser Perspektive von einem historischen Ereignis zu einem Kraftfeld, in dessen Bann sich nunmehr die verschiedensten Bedürfnisse artikulieren, auch die zweifelhaften, instrumentalisierenden. Manchmal ist der Holocaust dann Kulisse für eine spannende Geschichte voller Tragik, manchmal muß er als auffällig glänzender Silberfaden im Textgewebe zur zweifelhaften Aufwertung der Geschichte herhalten. (...) Der Holocaust

---

<sup>39</sup> Freiburg und Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“ S. 1.

<sup>40</sup> Ibsch, Elrud: Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Niemeyer 2004. S. 1.

<sup>41</sup> Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck 2006. S. 237.

<sup>42</sup> Langer, Lawrence L.: The Holocaust and the Literary Imagination. New Haven und London: Yale University Press 1975. S. 31.

ist nach wie vor kein Stoff wie jeder andere, aus dem Literatur und Kunst wie jede andere gemacht werden können. Angesichts des Holocaust bestehen nach wie vor Grenzen der Produktion und Rezeption, die für die Künste singulär sind.<sup>43</sup>

Die Nachgeborenen sehen sich versorgt und konfrontiert mit einem „Übermaß an Wissen (...), eine[r] wahre[n] Überfülle an Details zur „Endlösung““<sup>44</sup>, deren Menge die Zeugnisse der Opfer und auch der Täter – also jener Individuen, die von diesen „Details“ in welcher Weise auch immer direkt betroffen waren – nicht die Waage halten können. Für jene nachfolgenden Generationen präsentiert sich die geschichtliche Aufarbeitung des Holocaust immer mehr in Form unzähliger Dokumente und Fakten als im Sinne individueller, emotionaler Erinnerungen, die womöglich nicht einwandfrei belegbar sind, jedoch einen persönlichen Eindruck der Schrecken aufzeigen.

Es zeigt sich in diesen neuen Formen der Holocaust-Literatur oftmals der Eindruck, dass neuere Werke von nachgeborenen AutorInnen ein solches vorhandenes Ungleichgewicht zwischen Fakten und individuellen Zeugnissen auszugleichen versuchen und den verschiedenen Beteiligten des Holocaust – Opfern wie Tätern und vermeintlich Unbeteiligten – im Nachhinein ein menschliches Antlitz zu verleihen versuchen, und zwar durch „die imaginative Reproduktion und Transformation von Erfahrungen“<sup>45</sup>. Die AutorInnen stehen dabei vor der durchaus problematischen Aufgabe, sich in eine dermaßen unvorstellbare Epoche wie jene des Holocaust hineinzusetzen und zu versuchen, die Ereignisse zu fassen und zu verstehen – möglicherweise fällt ihnen dies in gewisser Weise sogar „leichter“ als den tatsächlich Betroffenen, die das Unvorstellbare am eigenen Leib erfahren mussten und als Zeugen die noch nie dagewesene Industrialisierung von Mord und Unmenschlichkeit in ihrer unmittelbaren Lebensrealität zu begreifen hatten: „In Zeugenberichten von Holocaust-Überlebenden gibt es zwei Sätze, die immer wiederkehren: „Ich habe es gesehen“ und „Ich konnte nicht glauben, was meine Augen da sahen.““<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Strümpel: „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – „Normalität“ und ihre Grenzen“. S. 10f.

<sup>44</sup> Hartman, Geoffrey H.: Der längste Schatten: Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust. Berlin: Aufbau-Verlag 1999. S. 216.

<sup>45</sup> Rosenfeld: Ein Mund voll Schweigen. S. 69.

<sup>46</sup> Hartmann: Der längste Schatten. S. 109.

Die zeitliche und räumliche Distanz zur Vergangenheit des Holocaust in der Generation der nachgeborenen AutorInnen ermöglicht ihnen einen chronologischen Überblick über die Ereignisse, das Wissen um deren Beginn und Ausgang – und dies schon von Beginn des Schreibprozesses an. Sie sind womöglich in irgendeiner Art und Weise durch ihr Schicksal mit dem Holocaust verbunden oder von ihm abhängig – niemals aber mit ihrem reinen, nackten Leben. Sie stehen vor der Herausforderung, Emotionen nachvollziehen und verstehen zu wollen, die unter dem Einfluss eines unvorstellbaren, menschenverachtenden, bis dahin und seitdem nie mehr dagewesenen Ereignisses entstanden sind. Es ist dies ein Anspruch, der von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist – nicht zuletzt durch die Gesellschaft, die sehr scharf trennt zwischen tatsächlichen, wahren Zeitzeugenberichten und solchen, die lediglich vorgeben, welche zu sein:

Vor einigen Jahren hatte die Entdeckung der Nichtauthentizität des Augenzeugenberichtes *Fragments: Memories of a Childhood 1939 – 1948* von Benjamin Wilkomirski für einen Skandal gesorgt. Es hatte sich herausgestellt, daß der aus der Kinderperspektive erzählte Verbleib eines Jungen in Majdanek und Auschwitz und seine spätere Adoption durch Pflegeeltern in der Schweiz nicht auf Wahrheit beruhen: den jungen Juden Wilkomirski gab es nicht und hatte es nie gegeben. Die „Echtheit“ der dargestellten Lagererlebnisse konnte die Lügenhaftigkeit der usurpierten Autor- und Zeugenschaft nicht kompensieren.<sup>47</sup>

Der öffentliche Skandal um diese nicht-authentischen Memoiren beweist deutlich eine starke Sensibilisierung für Fragen der Zeugenschaft innerhalb der Gesellschaft und ein Bedürfnis derselben nach Legitimierung durch Authentizität: Wurde Wilkomirskis Kindheitserinnerungen zuerst als vermeintliche Memoiren begeistert ein Weg in den Holocaust-Kanon gebahnt, wurden sie wenig später im Zuge ihrer „Enttarnung“ als Fiktion nicht mehr ihrem literarischen Anspruch nach beurteilt, sondern lediglich der (unwahren) Lebensgeschichte des Autors nach.

Es beweist dies einen Zugang zur Holocaust-Literatur der sich nicht so sehr auf die Literarizität an sich bezieht, sondern vielmehr die Literatur als Produkt von Erinnerung, als Beweis einer Lebensgeschichte oder als schriftliches Dokument einer individuell erlebten Vergangenheit ansieht – die Biographie des Autors

---

<sup>47</sup> Ibsch: *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*. S. 15.

oder der Autorin spielt hierbei eine wesentliche Rolle im Sinne einer Legitimation.

Eine „preference for testimony over fiction“<sup>48</sup> zeigt sich – dies kann verstanden werden als eine Folge von und Entwicklung aus den Debatten und Diskussionen im Diskurs um die literarische Verarbeitung des Holocaust. Ausgehend von Adornos vielbemühtem Diktum und zahlreichen Wortmeldungen und Beiträgen von Überlebenden und Zeugen stellte sich die konkrete Frage, ob und wie die Shoah zu Kunst werden sollte.<sup>49</sup> Künstlerischen Werken, die den Holocaust zum Thema haben, haftet oft ein negativer Beigeschmack an, ihnen wurde lange Zeit nachgesagt, aus dem Leiden der Betroffenen „Genuß herauszupressen“<sup>50</sup>, sie seien die „so-called artistic representation of naked bodily pain“<sup>51</sup>. Die literarischen Werke von Zeitzeugen und Überlebenden verbinden in sich sowohl authentische Berichte und Überlieferung der Ereignisse, als auch deren „[ä]sthetische Repräsentationen“<sup>52</sup> im Sinne ihrer ihnen eigenen Literarizität – ihnen wurde von der Gesellschaft zugesprochen, die Schrecken und Gräueltaten auch in literarischer Form adäquat moralisch darzustellen, legitimiert nicht zuletzt durch Zeugenschaft und Biographie der AutorInnen: „Wo an die Stelle der Archive die persönliche Erinnerung derer tritt, denen die Aufgabe des Überlebens zuteil wurde, ist der Authentizitätsanspruch ihrer Augenzeugenberichte unbestritten.“<sup>53</sup>

Für die Nachgeborenen wird eben dieser Authentizitätsanspruch an die Holocaust-Literatur zum Problem und zur Hürde: „Sie können nicht mit demselben Gefühl historischer Teilnehmerschaft Zeugnis ablegen, weil es nicht ihnen widerfahren ist.“<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Vice, Sue: Holocaust Fiction. London und New York: Routledge 2000. S. 6.

<sup>49</sup> Vgl. Hartman: Der längste Schatten. S. 94.

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno, zitiert nach: Freiburg und Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“. S. 4.

<sup>51</sup> Theodor W. Adorno, zitiert nach: Langer: The Holocaust and the Literary Imagination. S. 1.

<sup>52</sup> Freiburg und Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“. S. 7.

<sup>53</sup> Ibsch: Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur. S. 2.

<sup>54</sup> Hartman: Der längste Schatten. S. 21.

Aus dieser Unmöglichkeit, authentische Zeugnisse ablegen zu können, heraus entwickeln sich in der Folge neue Formen der Holocaust-Literatur:

Die Fiktion findet Eingang in ebendiese und wird zu einem wesentlichen Element; die nachgeborenen AutorInnen finden andere Mittel und Wege, den an die Holocaust-Literatur gestellten Wahrheitsanspruch erfüllen zu können und ihren eigenen literarischen Werken im Sinne einer gewissen Historizität auch Legitimation verleihen zu können.

Diese Werke der Holocaust-Literatur, die sich in der Grauzone zwischen Fakten und Fiktionen, zwischen imaginiertes individueller und kollektiver Erinnerung befinden und quasi als Hybride zwischen diesen beiden Kategorien zum Vorschein kommen, sind gekennzeichnet durch den ihnen eigenen „uncertain status of imaginative texts which take the Holocaust as their subject.“<sup>55</sup>

Sie sind weder eindeutig wahr noch eindeutig erfunden: „Holocaust fiction thus exists somewhere between truth and invention in a way that seems to run counter to what many consider „witnessing.““<sup>56</sup> Sie fungieren gleichsam als vermittelnde Darstellungsformen zwischen den Einheiten Geschichte und Gedächtnis<sup>57</sup> und versuchen oftmals, Chronologie und Stringenz der Geschichtsschreibung mit der Individualität und Emotionalität von persönlichen Zeugnissen zu verbinden und so eine Art Überblick zu erschaffen.

Wir lieben diese [historischen] Fiktionen, denn die gelebte Geschichte enthält zu viel Chaos, die Dinge geschehen einfach, tragen sich zu und sind nicht nur ungerecht, sondern oft auch ohne ersichtliche Ursache, und wir wollen's genauer, verständlicher, vor allem tröstlicher haben. Und weil wir's genauer haben wollen, lassen wir uns Geschichten über National- und über Weltgeschichte erzählen. Denn ungenau scheinen uns die Abstraktion der Historiker, die großen Bögen, die da gespannt werden, und die unpersönlichen Bewegungen.<sup>58</sup>

Die nachgeborenen AutorInnen verfügen über die Mittel der Distanz: Der Holocaust ist schon zum Objekt der Geschichte geworden, wurde ausgiebig

---

<sup>55</sup> Vice: Holocaust Fiction. S. 5.

<sup>56</sup> Scheiber, Elizabeth: „Chapter One: Car cela devient une histoire: Issues of Representation in the Imaginative and Collective Memoirs of Charlotte Delbo.“ In: Kluge, Aukje und Williams, Benn E. (Hg.): Re-examining the Holocaust through Literature. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. 3 – 28, hier S. 8.

<sup>57</sup> Vgl. Hartman: Der längste Schatten. S. 23.

<sup>58</sup> Klüger, Ruth: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen: Wallstein 2006. S. 168.

erforscht und analysiert. Den Nachgeborenen stehen beinahe unendlich viele Quellen zur Verfügung, die sie den Holocaust in seiner planmäßigen Gesamtheit erschließen lassen. Sie wissen um den Beginn und das Ende des Schreckens, sind nicht traumatisiert (da sie ja nicht persönlich betroffen waren beziehungsweise sein konnten) und können auch auf persönliche Zeugnisse von Zeitzeugen zurückgreifen. Nichtsdestotrotz: „Die ganze Wahrheit der Geschichte ist und bleibt unzugänglich, deshalb zwingt sie uns aber gerade, immer wieder neue Zugänge zu suchen.“<sup>59</sup>

Diese neuen Zugänge zeigen sich in den jüngeren Formen der Holocaust-Literatur vor allem durch das Zusammenspiel von Fiktion und Geschichte. Die Fiktion ermöglicht es den AutorInnen, die Fakten zu ordnen und ihnen eine gewisse „Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit der Ereignisse [zu verleihen], die in dieser Form mit hoher Wahrscheinlichkeit nie vorhanden waren.“<sup>60</sup> Die Fakten bilden hierbei die Grenzen des Möglichen, den Rahmen der Realität, innerhalb dessen die SchriftstellerInnen sich ihren eigenen Vorstellungen gemäß frei bewegen können:

Für die Historiker wie für die Literaten ist die Geschichte, das Geschehen, Rohmaterial, dem sie eine Interpretation, eine Form angedeihen lassen. (...) Durch die Wahl des Stoffes haben Schriftsteller oder Filmemacher dem Publikum versprochen, sich weitgehend an Überliefertes zu halten. Interpretiert muß trotzdem werden. Das reine Faktum gibt es ja für den menschlichen Verstand nicht.<sup>61</sup>

Die historische Rahmenbedingung jener literarischen Werke wird zur Voraussetzung für ihre Glaubhaftigkeit – die fiktiven Elemente dienen dazu, die Fakten, Daten, Belege in eine glaubwürdige Reihenfolge zu bringen, denn die Fakten alleine sind ohne Interpretation nicht verständlich: „There are some naive people (...) who believe that „a document can express reality ... But a document can express only itself. ... A document is a fact. (...)“<sup>62</sup> Die Dokumente brauchen einen Rahmen, der sie in Beziehung zur Wirklichkeit setzt und ihnen so eine Bedeutung verleiht – ohne einen Kontext beziehungsweise

---

<sup>59</sup> Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. S. 238.

<sup>60</sup> Freiburg und Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“. S. 14.

<sup>61</sup> Klüger, Ruth: Dichter und Historiker: Fakten und Fiktionen. Wien: Picus 2000. S. 38f.

<sup>62</sup> Renato Serra, zitiert nach: Young: „Toward a Received History of the Holocaust“. S. 27.

Interpretation werden die Dokumente zu einer Art von Hieroglyphen, deren „richtige“ Bedeutung dann nur erraten werden kann: „Die vermeintliche Sachlichkeit der aufbewahrten Objekte und Texte trügt. Die Rezeption verändert das Faktum.“<sup>63</sup>

Eine solche Interpretation oder einen solchen Kontext bieten Geschichtsschreibung und Literatur gleichermaßen an:

(...) Dichter und Historiker [verfolgen] auf einer tieferen Ebene auch ganz ähnliche Ziele, denn wie erstere versucht auch letztere, ursprünglich geheimnisvoll Erscheinendes von unermesslicher Komplexität und Vielfalt durch die textliche Erfassung vertraut zu machen (...)<sup>64</sup>

– „the difference lies in the fact that the historian speaks of what has happened, the poet of the kind of thing that can happen.“<sup>65</sup>

Da die nachgeborenen AutorInnen ihren Werken keinen Wahrheitsanspruch durch ihre eigene Lebensgeschichte verleihen können, passiert dies oft in Form von Fakten, Daten und Dokumenten, die in verschiedener Art und Weise in die literarische Fiktion eingewoben sind und ihr somit eine gewisse Authentizität und Nachweisbarkeit verleihen – diese Dokumente und Daten treten in vielerlei Form auf und werden zu jenen Eckpfeilern der literarischen Fiktion, die für einen – vom Autor/von der Autorin bestimmten – gewissen Grad an historischer Authentizität bürgen. In diesem Sinne bürgen allerdings nicht nur konkrete Daten für die Authentizität; alleine schon „a particular space and time act as signals to the reader (...)“<sup>66</sup>. Die AutorInnen treten durch den von ihnen erwähnten historischen Hintergrund, der als Kulisse und Inspiration für ihre Fiktion dient, eine Verpflichtung gegenüber ihrer Leserschaft an: Sie versprechen ihren Lesern trotz fiktiver Elemente ebenso eine Einflechtung von und Berufung auf historische Wahrheit – es scheint, dass ein solches Eingeständnis der historischen Fakten bei einer literarischen Beschäftigung mit

---

<sup>63</sup> Klüger: Dichter und Historiker. S. 40.

<sup>64</sup> Plaschy, Didier: Geschichte(n) schreiben. Zu den Auseinandersetzungen über die literarische Dimension in der Geschichtsschreibung seit Hayden White. Saarbrücken: VDM 2009. S. 44.

<sup>65</sup> Aristoteles, zitiert nach: Gossman, Lionel: Between History and Literature. Cambridge und London: Harvard University Press 1990. S. 231.

<sup>66</sup> Gossman: Between History and Literature. S. 249.

dem Holocaust unumgänglich ist. Die AutorInnen begeben sich mit dem Holocaust als literarischem Thema seines Werkes auf dünnes Eis, denn eine nicht durch die biografischen Hintergründe des Autors oder der Autorin legitimierbare Verarbeitung des Holocaust in einem literarischen Werk verlangt von diesem zumindest, sich der Geschichte in korrekter und faktentreuer Art und Weise als Hintergrund zu bedienen. Zwar lassen sich die Leser bei fiktiver Literatur über den Holocaust bis zu einem gewissen Grad auf ebendiese fiktiven, erfundenen Elemente ein – eine Bedingung hierfür ist aber ein historisch akkurater Hintergrund, der für das erdachte Geschehen in dem Sinne bürgt, als es sich durchaus so zugetragen haben könnte:

[Einer] fiktionalen Lesehaltung kommt nun unser Wissen in die Quere (...). (...) Leserwissen und Authentizitätserwartung scheinen die partielle Fiktionalisierung zu stören. Was beim personalen Erzählen etwa Kafkas gelingt – der Leser weiß nie mehr als der Protagonist – läßt sich bei Erzählungen über den Holocaust schlechterdings nicht durchhalten. Vorwissen und Vorerwartungen prägen den Leseprozeß ungleich mehr als bei anderer in Authentizität gründender Literatur.<sup>67</sup>

Durch diese Verflechtung von Fakten und Fiktionen schaffen die AutorInnen zudem eine Rekonstruktion der Geschichte: Sie ordnen und strukturieren die Vergangenheit nicht neu, sondern verleihen ihr eine gewisse Nachvollziehbarkeit – was auf der einen Seite als eine Art von „Erinnerungsweitergabeprozess[...]“<sup>68</sup> verstanden wird, auf der anderen Seite auch als eine gewisse Verharmlosung jenes historischen Ereignisses, das sich gerade eben dadurch definiert, unbegreifbar und unfassbar zu sein.

Der Holocaust als literarisches Motiv zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass seine Einbindung in fiktionale Literatur vor allem durch moralische und nicht so sehr ästhetische oder poetische Normen<sup>69</sup> gesteuert wird: Fakten und Fiktionen sollten sich in literarischen Werken über den Holocaust dem gesellschaftlichen Anspruch nach zumindest die Waage halten.

---

<sup>67</sup> Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten.“ In: Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2001/35. S. 21 – 45, hier S. 35.

<sup>68</sup> Freiburg und Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“. S. 7.

<sup>69</sup> Vgl. Huntemann: „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten.“ S. 24.

## II.5. Die Forschungsfrage und ihre Begründung

Am Beispiel dreier Romane soll auf den folgenden Seiten dieser Arbeit erforscht und analysiert werden, auf welche Art und Weise Fakten und Fiktionen in konkreten Beispielen dieser neueren Formen der Holocaust-Literatur ineinander verflochten und verarbeitet werden. Anhand der jeweiligen ineinandergreifenden Darstellung von Geschichte und individuellen Schicksalen soll gezeigt werden, welche Rolle Fakten bei der Authentifizierung spielen und in welcher Form sie in den jeweiligen Romanen erscheinen: In den sehr unterschiedlichen Werken der drei ausgewählten Autoren lässt sich deutlich erkennen, auf welcher vielfältigen Weise dies geschehen kann.

Die Auswahl der Primärwerke erfolgte zum einen aufgrund der Tatsache, dass klarerweise alle drei Autoren (Jahrgang 1977, 1967 beziehungsweise 1958) der Generation der Nachgeborenen zuzurechnen sind und daher den Holocaust nicht am eigenen Leib erlebt haben. Ihr Wissen über den Holocaust ist somit nicht ein unmittelbares Zeitzeugenwissen, sondern speist sich aus verschiedenen Quellen – es ist folglich in gewisser Weise ein nachvollziehbares Wissen. Zum anderen erscheinen auch – gerade im Vergleich – die Motive der persönlichen Verbindung der Autoren zum Holocaust äußerst interessant. Während beide US-amerikanische Autoren aus jüdischen Familien stammen, trifft dies auf den europäischen Autor nicht zu – und nur einer der drei Autoren ist auch durch seine Familiengeschichte mit dem Holocaust verbunden.

Alle drei Autoren verweben in den ausgewählten Werken historische Wahrheiten mit fiktiven literarischen Elementen – jedoch auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Jedes einzelne Primärwerk fasst diese Verflechtung von Fakt und Fiktion anders und in individueller Weise auf:

Wo bei dem einen Werk aktiv auf die Quellen hingewiesen wird, werden ebendiese bei einem anderen verschleiert oder transformiert. Es zeigt sich eine Vielfalt im Umgang mit historisch verbürgten Fakten und Daten und diese Vielfalt schlägt sich auch in eben diesen neuen Formen der Holocaust-Literatur

nieder. Nicht zuletzt erschien ein Vergleich der ausgewählten Werke auch aus inhaltlicher Perspektive äußerst interessant, wenngleich diese nicht fokussiert werden kann: Es stellen sich gerade im Vergleich der drei Werke Herausforderungen im Bezug auf Fragen von Schuld und Unschuld, auf die Definition von Opfer und Täter.

Bei den drei Werken handelt es sich um Jonathan Safran Foers „Everything Is Illuminated“, welches im englischen Original im Jahr 2002 erschien, Jonathan Littells „Die Wohlgesinnten“, auf Deutsch erstmals im Jahr 2008 erschienen und Steve Sem-Sandbergs „Die Elenden von Lodz“ – deutsche Erstausgabe im Jahr 2011.

Bei Veröffentlichung von jedem einzelnen der drei ausgewählten Werke lagen die schrecklichen Ereignisse des Holocaust etwa 60 Jahre in der Vergangenheit: Insofern bietet sich ein Vergleich dieser drei Werke gerade im Hinblick auf ihre unterschiedlichen Herangehensweisen an die Verbindung und Verknüpfung von Geschichte und Literatur an.

### III. Jonathan Safran Foers „Everything Is Illuminated“

#### III.1. Der Autor als Nachgeborener

Jonathan Safran Foer wurde im Jahr 1977 in Washington, D.C. als ein „grandson of survivors“<sup>70</sup> in eine jüdische Familie, deren Wurzeln im europäischen Osten liegen, hineingeboren. Durch das Jahr und den Ort seiner Geburt war er als Nachgeborener einer späteren Generation mit dem Holocaust vor allen Dingen über die Erinnerungen und Geschichten seiner Großeltern verbunden und mit den Konsequenzen dieser Erlebnisse, wie sie sich beispielsweise im Alltag zeigten, schon von frühester Kindheit an konfrontiert:

Als ich klein war, verbrachte ich das Wochenende oft bei meiner Großmutter. Wenn ich freitagabends ankam, hob sie mich vom Boden hoch und drückte mich so fest, dass mir fast die Luft wegblieb. Und wenn ich am Sonntagnachmittag fuhr, wurde ich wieder in die Luft gehievt. Erst Jahre später wurde mir klar, dass sie mein Gewicht kontrollierte. Meine Großmutter überlebte den Krieg, weil sie barfuß in den Abfällen anderer Leute nach Nahrung suchte (...). In den Wäldern Europas aß sie, um lange genug am Leben zu bleiben, bis sie wieder Gelegenheit hatte zu essen, um am Leben zu bleiben. 50 Jahre später in Amerika aßen wir alles, was uns schmeckte.<sup>71</sup>

Der Holocaust und damit einhergehend das Überleben und die Flucht seiner Großeltern wurden zum Teil der Geschichte und Identität seiner Familie. Foer bezieht sich als Nachgeborener, was seine „Erinnerungen“ und sein Wissen über den Holocaust betrifft, in erster Linie auf das, was innerhalb seiner Familie mündlich überliefert und bezeugt wird und nicht so sehr auf archivierte und gespeicherte Fakten und Daten. Diesem starken persönlichen Bezug zum Trotz verhindert eine massive zeitliche und örtliche Distanz zu den historischen Ereignissen, die seine Großeltern direkt betrafen und gefährdeten, eine konkrete Identifizierung mit seiner Vergangenheit und seinen zum Teil im Dunkeln liegenden Wurzeln:

---

<sup>70</sup> Huber, Irmtraud: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated“ In: Straub, Julia (Hg.): Paradoxes of Authenticity. Studies on a Critical Concept. Bielefeld: transcript 2012. S. 115 – 134, hier S. 124.

<sup>71</sup> Foer, Jonathan Safran: Tiere essen. Köln: Kiepenheuer&Witsch 2010. S. 13f.

Jonathan Safran Foer ist zwei Generationen entfernt von jenen Vorfahren, die das osteuropäische Leben noch gekannt haben. Und er ist unwiderruflich entfernt von den realen Orten des farbigen Lebens und der grausamen Tode, weil jene nicht mehr existieren, weil sie ausgelöscht wurden.<sup>72</sup>

Im Gegensatz zu den beiden anderen behandelten Autoren Jonathan Littell und Steve Sem-Sandberg kann Foer sich auf individuelle Erinnerungen von Bezugspersonen beziehen und hat als Enkel von Überlebenden durch deren Lebensgeschichte, die sich mit der Familiengeschichte verband und somit auch in die Biographie des Enkels einfluss, einen von der Gesellschaft akzeptierten und (eigentlich von ihr erschaffenen) legitimierten und in gewisser Weise auch authentifizierten Grund oder Anspruch, sich dem Holocaust auch in literarischer – das heißt künstlerischer – Art und Weise zu nähern. Ihm ist es dabei durch seinen familiären Hintergrund nicht abverlangt, sich durch intensive faktische Recherche der historischen, von der Geschichtsschreibung überlieferten Wahrheit zu versichern. Foer ist, in vergleichbarer Weise wie die Überlebenden des Holocaust, durch seine Lebensgeschichte in gesellschaftlicher Hinsicht dazu legitimiert, über den Holocaust zu schreiben – auch wenn sein konkretes Wissen darüber in erster Linie ein übermitteltes, subjektives Wissen aus Erinnerungen ist, die keineswegs statisch oder äußeren Einflüssen unnachgiebig sind: „Mit dem immer größer werdenden Abstand zu den tatsächlichen Geschehnissen verändert sich auch die Erinnerung.“<sup>73</sup>

Er muss sich somit als Autor Legitimation nicht in Form originaler historischer Dokumente oder Fakten verschaffen, sondern kann sich auf seine Familiengeschichte berufen, die ihm als Nachgeborenem aus einer jüdischen Familie, die den Holocaust überlebt hat, in persönlicher Weise mit jenen Ereignissen verbindet, die sich Jahre und Jahrzehnte vor seiner Geburt auf einem anderen Kontinent als dem seiner Geburt zutragen. Dies legitimiert ihn in den Augen der Gesellschaft dazu, über jene Ereignisse zu schreiben – und

---

<sup>72</sup> Winkels, Hubert: „Zauber und Zinnober. Der Amerikaner Jonathan Safran Foer landet einen Geniestreich“ In: Die Zeit: <http://www.zeit.de/2003/12/L-Foer>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

<sup>73</sup> Debazi, Elisabeth H.: Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung. Marburg: Tectum 2008. S. 201.

zwar nicht nur untermauert von historischer Akkuratess und Detailtreue, sondern in Form von „instincts, rather than plans.“<sup>74</sup>

### III.2. Die persönlichen Erfahrungen des Autors als Fakten im Roman

Insofern bilden die Basis seines Romans „Everything Is Illuminated“, der im englischen Original im Jahr 2002 erschien, viel mehr eigene Erfahrungen und Überlegungen zur Vergangenheit seiner Familie als Recherchen in Archiven:

Armed with a photograph of the woman who, I was told, had saved my grandfather from the Nazis, I embarked on a journey to Trachimbrod, the shtetl of my family's origin. It's a real place – or was one. And there really was a photograph of Augustine. A young man named Alex did take me around, although we had absolutely no relationship whatsoever during the trip and did not correspond after. He was neither intentionally, nor unintentionally, funny. There was no Augustine. There were no boxes. There was no Sammy Davis Junior, Junior. (...) I found nothing but nothing, and in that nothing – a landscape of total absence – nothing was to be found.<sup>75</sup>

#### III.2.1. Die Reise in die Ukraine

Gegen Ende der 1990er Jahre macht sich der damals 20-jährige Foer auf den Weg in die Ukraine, um jene Person zu finden, die seinen Großvater Jahrzehnte vor seiner Geburt vor den Nazis gerettet hat. Eine fundierte Recherche in der eigenen Familie beziehungsweise eine der Reise vorangehende, intensive Vorbereitung war Foer eben aufgrund der Verknüpfung seiner Reise mit seiner Familiengeschichte nicht möglich: „Because I didn't tell my grandmother about the trip – she would have never let me go – I didn't know what questions to ask or who to ask, or the necessary names of people, places and things.“<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Jonathan Safran Foer, zitiert nach: Mullan, John: „Week three: Jonathan Safran Foer on the origins of Everything Is Illuminated“ In: The Guardian: <http://www.guardian.co.uk/books/2010/mar/20/jonathan-safran-foer-everything-illuminated/print>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

<sup>75</sup> Jonathan Safran Foer, zitiert nach: Mullan: „Week three: Jonathan Safran Foer on the origins of Everything Is Illuminated“ [meine Hervorhebung]

<sup>76</sup> Jonathan Safran Foer, zitiert nach: Ebd.

Somit war schon vor der Entstehung des Romans eine gewisse Tendenz in den Grundzügen bemerkbar: Selbst als Foer noch plante, die Reise in einem „non-fictional account“<sup>77</sup> zu verarbeiten war absehbar, dass aufgrund der mangelnden Recherchemöglichkeiten, der Faktenlage und allem voran des persönlichen Bezugs des Autors und seiner Familie zu der Reise und ihren Hintergründen das fertige Werk eher die subjektive Erfahrung Foers als faktische Ergebnisse der Reise zum Inhalt haben würde.

Den Grundstock seines Romans bildete also eine Reise in die Vergangenheit seiner eigenen Familie – dieser individuelle, persönliche Teil der Vergangenheit ist zwar untrennbar mit der Geschichtsschreibung verbunden und in sie eingebettet, nichtsdestotrotz sind Spuren dieser Vergangenheit nicht oder nur sehr schwer in Archiven oder Originalunterlagen zu finden.

### III.2.2. Die Fotografie

Alles, was Foer an Hinweisen und Fakten hat, ist „a faded photograph [of] the woman who saved his grandfather from the Nazis.“<sup>78</sup> Doch diese Fotografie ist ohne einen Kontext, einen narrativen Rahmen, der den Nachgeborenen über die Umstände ihrer Entstehung und das, was sie zeigt, aufklärt, für die Suche beinahe nutzlos. Die Fotografie kann die Umstände und Hintergründe jenes konkreten Augenblicks, in dem sie entstanden ist, beziehungsweise das in ihr Abgebildete und dessen Bedeutung für andere Menschen, nicht erklären: Sie zeigt kein Davor und kein Danach, nur den baren Augenblick, der ohne Verortung in der Geschichte eine Kontextualisierung beinahe unmöglich macht.

---

<sup>77</sup> Collado-Rodriguez, Francisco: „Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer’s *Everything Is Illuminated*“ In: *Journal of Modern Literature* 32/1, 2008. S. 54 – 68, hier S. 56.

<sup>78</sup> <http://www.jonathansafranfoerbooks.com>, zitiert nach: Collado-Rodriguez: „Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer’s *Everything Is Illuminated*“ S. 56.

Die Fotografie ist, aus dem Zusammenhang gerissen, offen für heterogene Deutungen. Die Realität des Bildes liegt daher weniger in dem Bild und seinem Wirklichkeitsbezug selbst als vielmehr in dem Kontext, in den das Bild gestellt wird.<sup>79</sup>

Die Suche nach jener auf dem Foto abgebildeten Frau erweist sich in der Realität allerdings als erfolglos: Foer fand sie in der Ukraine nicht, ebenso wenig wie entsprechende fruchtbare Hinweise nach ihrem Verbleib oder ihrer Geschichte. Dieses Foto findet Eingang in „Everything Is Illuminated“ – Foer stattet seinen Protagonisten, „the author’s alter ego“<sup>80</sup>, mit einem ähnlichen Exemplar aus:

He excavated several items from his side bag. First he exhibited me a photograph. It was yellow and folded and had many pieces of fixative affixing it together. „See this?“ he said. „This here is my grandfather Safran.“ He pointed to a young man who I will say appeared very much like the hero, and could have been the hero. „This was taken during the war.“ (...) He explained to me that we were not looking for the family, but for this girl. She would be the only one still alive. He moved his finger along the face of the girl in the photograph as he mentioned her. She was standing down and right to his grandfather in the picture. (EII 59)

Doch auch im Roman zeigt sich, dass eine Fotografie nur im entsprechenden Kontext den richtigen Sinn ergibt – andernfalls lassen sich falsche Deutungen und Vorstellungen in sie hineininterpretieren. Im Roman werden die Hoffnungen des Protagonisten Jonathan Safran Foer, mit Augustine die Frau, die auf dem Foto abgebildet ist, gefunden zu haben, zerstört:

„This is you,“ Grandfather said, putting his finger under her face in the photograph. „Here. You are the girl.“ Augustine moved her head to say, No, this is not me, I am not her. „It is a very aged photograph,“ Grandfather said to me, „and she has forgotten.“ But I had already secured into my heart what Grandfather would not allow in. (...) „She is not Augustine.“ (EII 150f.)

Diese Fotografie stellt damit das eigentliche Sinnbild, um das der Roman sich im Endeffekt dreht, dar: Aus Fakten und Dokumenten, aus „facticity and objectivity“<sup>81</sup> alleine lässt sich der richtige Sinn, die richtige Abfolge und Bedeutung von Ereignissen in der Vergangenheit, für diejenigen, die nicht dabei

---

<sup>79</sup> Fischer-Kania, Sabine: „Das Medium der Fotografie in Ulla Hahns Roman Unschärfe Bilder“ In: Seminar. A Journal of German Studies. 41/2, 2005. S. 149 – 170, hier S. 154f.

<sup>80</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“. S. 124.

<sup>81</sup> Ebd., S. 128.

waren, nicht erschließen. Fakten brauchen einen Rahmen und einen Kontext, in den sie gerückt werden, um die Wahrheit der Vergangenheit adäquat darstellen zu können. Diesen Rahmen bieten in „Everything Is Illuminated“ die Erinnerungen der Zeitzeugen – das sind die vermeintliche Augustine und Alex' Großvater – an: „Memory does not work as a mere archive of the past. (...) Memory is not based on facts, but on narration.“<sup>82</sup>

Foer zeigt damit auf, wie sich ihm als Nachgeborenem die Geschichte seiner Großeltern, insbesondere die seines Großvaters und der daran beteiligten Personen, erschließt:

Er muss sukzessive tiefer in die Vergangenheit eintauchen und sie Stück für Stück an die Oberfläche seiner Gegenwart bringen. Unabdinglich dabei sind für ihn die Erinnerungen jener, die die Geschehnisse miterlebt haben und dadurch im richtigen Kontext verorten können – dies ist weder dem Autor noch dem Protagonisten Jonathan Safran Foer aufgrund der zeitlichen Distanz seiner Geburt zu den historischen Ereignissen möglich.

Es zeigt sich dies auch an anderen Dokumenten, die der Protagonist Jonathan im Roman mit in die Ukraine bringt:

„Here are my maps,“ he said, excavating a few pieces of paper from his bag. He pointed to one that was wet from Sammy Davis, Junior, Junior. Her tongue, I hoped. „This is Trachimbrod,“ he said. „It's also called Sofiowka on certain maps. This is Lutsk. This is Kolki. It's an old map. Most of the places we're looking for aren't on new maps. Here,“ he said, and presented it to me. „You can see where we have to go. This is all I have, these maps and the photograph. It's not much.“ (EII 62)

Doch auch diese Landkarten, auf denen das Shtetl, in welchem sein Großvater vor dem Einfall der Nazis gelebt hatte, verzeichnet ist, sind in der Gegenwart des Enkels lediglich Hinweise auf eine Vergangenheit, die es so nicht mehr gibt: „It was seeming as if we were in the wrong country, or the wrong century, or as if Trachimbrod had disappeared, and so had the memory of it.“ (EII 115) Keiner der Menschen, die sie auf ihrer Reise durch die Ukraine nach dem Ort fragen, kann oder will ihnen eine Antwort geben: Trachimbrod scheint wie vom Erdboden verschluckt und wird für die Protagonisten zum Phantom, das zu jagen sie in diesem Erzählstrang des Romans versuchen.

---

<sup>82</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated“. S. 130.

### III.2.3. Das Shtetl Trachimbrod

Dennoch ist es genau diese Abwesenheit des Ortes, seine Unauffindbarkeit und die Unwissenheit um seine Existenz, die einen authentischen Hinweis auf die historische Vergangenheit für die Nachgeborenen birgt:

Europe today, and in particular Eastern Europe, remains a site of massive death. Among the empty fields and the desecrated synagogues and Jewish homes are the traces of a crime intended to destroy the very principle of life. ... They are empty, they reveal nothing of what has occurred in their midst ... The presence of Jews in Europe is marked mostly by an absence, by a lack of place.<sup>83</sup>

Der Protagonist Jonathan Safran Foer wird als Enkel von Überlebenden, als Nachgeborener aus einer Generation, die den Holocaust nur noch in Form von Erinnerungen und Geschichte erfahren und erfassen kann, vor das Resultat und das Ergebnis eben des Holocaust gestellt: Es offenbart sich ihm in der Abwesenheit des Ortes Trachimbrod, in jener Leerstelle, die eigentlich das Shtetl füllen sollte. Die Vergangenheit entschleiert sich ihm in Form von „a shockingly absolute absence“<sup>84</sup> – weder Menschen noch Gebäude zeugen an Ort und Stelle von Trachimbrod. Es zeigen sich an ebendiesem Nichts, diesem Schweigen und dieser Abwesenheit in besonderem Maße die Auswirkungen der Ereignisse nicht nur auf ihre unmittelbare Gegenwart, sondern auch auf ihre Zukunft, die dann wiederum zur Gegenwart von anderen Menschen wird. Es ist die Leerstelle, die auf eine Abwesenheit hindeutet und somit zum Zeugnis einer konkreten Tragödie in der Vergangenheit wird:

„There is nothing,“ she said. „I already told you. Nothing. It used to be four kilometers distance from here, but everything that still exists from Trachimbrod is in this house.“ „You say it is four kilometers from here?“ „There is no Trachimbrod anymore. It ended fifty years ago.“ (...) „There is nothing to see. It is only a field. I could exhibit you any field and it would be the same as exhibiting you Trachimbrod.“ (EII 154f.)

Der Autor Jonathan Safran Foer spielt damit auf das zum Teil abstrakte Verhältnis von Realitätsempfinden zwischen den Generationen an: Was für den

---

<sup>83</sup> Dori Laub, zitiert nach: Kandiyoti, Dalia: „Our Foothold in Buried Worlds“: Place in Holocaust Consciousness and Anne Michael’s „Fugitive Pieces““ In: Contemporary Literature 45/2, 2004. S. 300 – 330, hier S. 306f.

<sup>84</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“. S. 127.

Großvater des Protagonisten – er stammt aus der älteren Generation der Zeitzeugen – Teil seiner Vergangenheit, Lebensgeschichte und Erinnerung ist, ist für den Enkel, der der Generation der Nachgeborenen angehört, lediglich ein leeres Feld in einem ihm fremden Land. Hätte der Enkel sich nicht mit Hilfe konkreter Fakten und Hinweise und der Erzählungen aus seiner Familie auf die Suche nach dem ehemaligen Shtetl Trachimbrod gemacht, hätte er diesem leeren Feld, das sich als der gesuchte Ort entpuppt, nicht die Bedeutung, die es in sich trägt, beimessen können. Foer zeigt damit auch die generelle Problematik von Erinnerung und Geschichte im Zusammenhang mit dem Fortschreiten der Generation auf.

Außer den mitgebrachten Landkarten fungiert als materielles Zeugnis für die tatsächliche Existenz Trachimbrods in der Vergangenheit im Roman lediglich die Beschreibung eines Gedenksteins:

Before we departed, Augustine guided us to the monument for Trachimbrod. It was a piece of stone, approximately of the size of the hero, placed in the middle of the field, so much in the middle that it was very impossible to find at night. The stone said in Russian, Ukrainian, Hebrew, Polish, Yiddish, English and German:

This Monument Stands in Memory of the 1,204 Trachimbroders Killed at the Hands of German Fascism on March 18, 1942.

Dedicated March 18, 1992.

Yitzhak Shamir, Prime Minister of the State of Israel. (EII 189)

Die Inschrift und die in ihr enthaltenen Hinweise auf konkrete Daten und eine konkrete historische Person lassen den Leser darauf schließen, dass es sich hier um ein Faktum handelt, das in die Fiktion des Romans eingewoben wurde. Der Gedenkstein präsentiert sich als einer der wenigen belegbaren Fakten innerhalb des Romans, der sich auch einem breiteren Publikum in seiner tatsächlichen Existenz erschließt, da er nicht nur innerhalb der Familie Foer bekannt und übermittelt ist, sondern sich seine Existenz auch in der Realität beweisen lässt. Damit bietet der Autor Jonathan Safran Foer seinen Lesern die Erkenntnis an, dass Trachimbrod nicht nur ein Teil seiner Fiktion und Familiengeschichte ist, sondern auch realiter Bestand hat:

Trachimbrod (...) existiert wirklich. Das heißt, Trachimbrod hat einmal existiert. Heute verkündet nur noch ein Gedenkstein von dem Dorf, das am 18. März 1942 ausgelöscht wurde. Fünfzig Jahre nach dem Massaker wurde eine Inschrift enthüllt, die an 1204 Dorfbewohner erinnert, die von deutschen Faschisten ermordet wurden. (...) Der Stein war das einzige, was noch an Trachimbrod erinnerte, als Jonathan Safran Foer vor einigen Jahren auf der Suche nach den abgeschnittenen Wurzeln seiner Familie in die Ukraine fuhr.<sup>85</sup>

### III.3. Das Zusammenspiel von Fakten und Fiktionen

Foer präsentiert dem Leser die Verknüpfung von Fakt und Fiktion aber nicht auf einem Silbertablett, sondern lässt ihn mit der Ahnung um die tatsächliche Existenz Trachimbrods – oder dem, was davon übrig geblieben ist – alleine. Fakt und Fiktion gehen auf komplexe und subtile Art und Weise ineinander über: Schließlich ist es die vermeintliche Augustine, welche die Protagonisten zu dem Gedenkstein führt. Diese Frau ist aber nicht diejenige, die die Protagonisten Jonathan und Alex auf dem mitgebrachten Foto Jonathans – einem der wenigen faktischen Beweise bei seiner Suche und offensichtlich einem realen Original nachempfunden – vermuten. Ebenso wenig ist sie aber einem realen Vorbild nach entworfen, denn die wirkliche Suche des Autors Jonathan Safran Foer nach jener Person, die seinen Großvater vor den Nazis gerettet hatte, ging leer aus. Die Figur, welche die Protagonisten Jonathan und Alex anfangs für Augustine halten, entspringt der Phantasie des Autors und ist reine Fiktion. Nichtsdestotrotz führt sie die Männer im Roman an jene Stelle, die auch in der Realität existiert und von einer seit Jahrzehnten verschwundenen Vergangenheit zeugt.

In der Folge wird eine Leerstelle – die Abwesenheit des Shtetls, gekennzeichnet durch ein nächtliches Feld in der Ukraine – zu einem weiteren Faktum im Roman. Dieser Fakt steht allerdings konträr zu jenen anderen Fakten und Dokumenten, die in der westlichen Gesellschaft gesammelt, gespeichert und archiviert werden, um als Beweise und Belege der Geschichtsschreibung zu fungieren. Er zeichnet sich nämlich in erster Linie durch die Inexistenz des von ihm Bezeichneten aus: Er zeugt nicht durch

---

<sup>85</sup> Spiegel, Hubert: „Jonathan Safran Foer: „Alles ist erleuchtet““ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://faz.net/-grh-429f>, zuletzt eingesehen: 10.10.2012.

Kopien, Dokumente oder Schriften von der Zerstörung des Shtetls, sondern tut dies rein durch seine bloße Existenz. Wäre das Shtetl und mit ihm seine Bewohner nicht den Nazis zum Opfer gefallen, würde es heute wahrscheinlich noch existieren und zwar an Stelle eben jenes nächtlichen Feldes. Die Existenz des leeren Feldes zeugt von der Inexistenz des Shtetls – die Abwesenheit von Trachimbrod liefert zugleich der Beweis seiner ehemaligen Existenz und der Zerstörung durch die Nazis.

Es ist eben jene Zerstörung, die in verschiedenen Handlungssträngen von „Everything Is Illuminated“ den Höhepunkt bildet: „The traumatic event of the erasure of shtetl culture lies always just beneath or behind the novel’s two main plotlines. (...) This traumatic core is approached diametrically from opposite directions.“<sup>86</sup> Auf der einen Seite führt die Suche von Jonathan und Alex nach dem Shtetl Trachimbrod sie auf die Spur und Gewissheit seiner Abwesenheit als Ergebnis der Zerstörung durch die Nazis. Auf der anderen Seite schreibt der Protagonist Jonathan die Geschichte des Shtetls in Form einer Chronik von der Namensgebung im Jahr 1791 bis zur Zerstörung im Jahr 1942:

(...) bombs poured down from the sky exploding across trachimbrod in bursts of light and heat those watching the festivity hollered ran frantically they jumped into the bubbling water (...) which seemed amid the falling trees and hackling crackling explosions the safest place hundreds of bodies poured into the brod (...) the bombs rained from the sky (...) the bombs came down cackling smoldering (...) (EII 272f.)

---

<sup>86</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“. S. 128.

### III.3.1. Die Chronik des Shtetls

Beider Erzählstränge Höhepunkt bildet also die Erkenntnis um die Vernichtung des Shtetls – während diese allerdings auf der Suche der Protagonisten Jonathan und Alex der „historical time“<sup>87</sup> angehört, wird sie in der Chronik des Shtetls, die Jonathan nach seiner Reise in die Ukraine zu schreiben beginnt, zu einer „mythical episode[...]“<sup>88</sup> wie sie für den Stil der Chronik typisch ist:

The Trachimbrod chapters, however, are far from realistic or ‚authentic‘ in any historical sense but seem to be stylistically rather close to myth and folk-tale. Though it purports to portray shtetl life before its utter destruction during the Second World War, it abounds from its very beginning with fantastical and magical elements. (...) Nevertheless, it would be wrong to think that this is simply a highly idealized nostalgic version of the shtetl, using artistic licence to make the lost past look like paradise. It is not, and cannot be, the attempt of a survivor „to bring back to life people and places destroyed (...)“. (...) Though this tendency of survivor literature is certainly evoked here, it is critically refracted both by fantastic hyperbole and corrosion.<sup>89</sup>

Der Autor Jonathan Safran Foer verdeutlicht hierdurch die Unmöglichkeit des nachgeborenen Protagonisten Jonathan, sich der Geschichte des Shtetls aus der Perspektive einer Gegenwart, in der eben dieses Shtetl und viele materielle Spuren davon zerstört und abwesend sind, in historischem und vor allem realistischem Sinne zu widmen. Der Protagonist Jonathan erfindet die Geschichte des Shtetls Trachimbrod nicht nur neu, sondern bietet eine mögliche Version der Wahrheit an – durch die totale Vernichtung des Shtetls und seine absolute Abwesenheit in der Gegenwart der Protagonisten wird jede, auch der Versuch einer realistischen, Darstellung des Shtetls und seiner Bewohner, zu einer fiktiven Repräsentation<sup>90</sup> – die nichtsdestotrotz in einer historisch verbürgten Tatsache (das ist: die Zerstörung durch die Nazis) endet. Dieser fiktionale Charakter wird auch im Roman von Alex, der einige Kapitel der Chronik in Briefform gegenliest, angesprochen:

---

<sup>87</sup> Collado-Rodriguez: „Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“. S. 60.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“. S. 125f.

<sup>90</sup> Vgl. Ebd., S. 127.

We are being very nomadic with the truth, yes? The both of us? Do you think that this is acceptable when we are writing about things that occurred? If your answer is no, then why do you write about Trachimbrod and your grandfather in the manner that you do (...)? If your answer is yes, then this creates another question, which is if we are to be such nomads with the truth, why do we not make the story more premium than life? (EII 179)

### III.3.2. Fiktion als Möglichkeit

Während im Roman Jonathan als Nachgeborener aus einer Familie von Überlebenden sich der Vergangenheit relativ unbefangen auf dem Wege der Fiktion annähert, sie neu erfindet und skizziert, steht Alex, obwohl er derselben Generation wie Jonathan entspringt, dieser fiktionalen Annäherung kritisch gegenüber. Er sucht in ihr einen funktionalen Sinn zur Repräsentation der Vergangenheit – obwohl er sich darüber bewusst ist, dass eine Umschreibung der fiktionalen Darstellung der Vergangenheit nichts an deren tatsächlichen Ablauf ändern kann:

We could give your grandfather two arms, and could make him high-fidelity. We could give Brod what she deserves in the stead of what she gets. We could even find Augustine, Jonathan, and you could thank her, and Grandfather and I could embrace, and it could be perfect and beautiful, and funny, and usefully sad, as you say. We could even write your grandmother into your story. This is what you desire, yes? Which makes me think that perhaps we could write Grandfather into the story. Perhaps, and I am only uttering this, we could have him save your grandfather: He could be Augustine. August, perhaps. Or Alex, if that is satisfactory to you. I do not think that there are any limits to how excellent we could make life seem. (EII 179f.)

Während Jonathan die Fiktion nutzt, um sich der Vergangenheit auf eine ihm eigene Art und Weise anzunähern, um für sich selbst einen persönlichen Zugang zu dieser Vergangenheit, die auch ein Teil seiner Familiengeschichte ist, zu schaffen und sie, wenn auch nicht realistisch, so doch einzigartig und einmalig porträtiert, erhofft und ersehnt Alex sich die Vergangenheit durch die Fiktion umschreiben zu können – obwohl er sich natürlich bewusst ist, dass dies nur im phantastischen Rahmen der Vorstellungskraft Bestand hätte.

### III.3.3. Das Archiv der Augustine

Einen weiteren Hinweis dafür, dass Fakten alleine nicht die Vergangenheit in ihrer Gesamtheit widerspiegeln und darstellen können, liefert Jonathan Safran Foer am Beispiel der Figur der vermeintlichen Augustine. Nachdem die Protagonisten Jonathan und Alex alleine aufgrund der mitgebrachten Fotografie nicht auf die Identität jener Frau schließen konnten, die sie für Augustine hielten, sondern dazu die Erinnerung ebendieser Frau von Nöten war, wird sie im weiteren Verlauf des Romans zu einer Art Metapher für Erinnerung, Archivierung und Narration. Jene Figur, die im Weiteren dennoch Augustine genannt werden soll, ist die einzige im Roman, die die bruchstückhaften Fakten und Erzählungen aus seiner Familie, die Jonathan mit in die Ukraine bringt, in einen kausalen und kontextualen Zusammenhang zu bringen vermag, denn sie ist „the only one remaining.“ (EII 153)

Augustine ist der Schlüssel zur Vergangenheit Trachimbrods und der Geschehnisse jener Vergangenheit – allein ihr Auffinden ermöglicht es einerseits den Protagonisten jene Stelle zu sehen, die in der Vergangenheit Trachimbrod war, andererseits dient es auch als Auslöser für „Alex’s grandfather’s long suppressed memories.“<sup>91</sup> Durch Augustine erscheinen die Fakten und auch Anspielungen des Großvaters, die sich Jonathan und Alex lange Zeit nur als Fragmente offenbarten, in einem historischen und chronologischen Zusammenhang. Es ist Augustines Zeitzeugentum, welches Jonathan auf die wahre Fährte des Schicksals der Bewohner Trachimbrods und auch seiner Familiengeschichte bringt:

„Tell him what happened,“ he said. „I do not know everything.“ „Tell him what you know.“ It was only then that I understood that „him“ was me. „No,“ she said. „Please,“ he said. „No,“ she said. „Please.“ „It was all very rapid, you must understand. You ran and you could not care about what was behind you or you would stop running.“ (...) We could have stopped it there. We could have viewed Trachimbrod, returned to the car, and followed Augustine back to her house. The hero would have been able to say that he was in Trachimbrod, he could have even said that he met Augustine, and Grandfather and I would have been able to say that we had completed our mission. But Grandfather was not content with this. (EII 184f.)

---

<sup>91</sup> Collado-Rodriguez: „Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer’s *Everything Is Illuminated*“. S. 62.

Es ist auch Augustine und jenen Objekten, die sie seit langen Jahrzehnten aufbewahrt, geschuldet, dass Alex' Großvater sich seiner Vergangenheit stellen muss und sie durch den Prozess des Erzählens als Wahrheit akzeptieren kann:

He returned the photograph to the box, you will remember, and he told us the story. Exactly like that. He placed the photograph in the box, and he told it to us. He did not once avoid our eyes, and he did not once put his hands under the table. I murdered Herschel, he said. Or what I did was as good as murdering him. (EII 247)

Das Haus, in dem Augustine lebt, gleicht mit sämtlichen Erinnerungsstücken, die sie darin angesammelt und thematisch geordnet hat, mehr einem Archiv als einem Wohnhaus – alle diese Objekte sind faktische Zeugnisse und Beweise einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert. Durch das Aufbewahren dieser Dinge versucht Augustine von Anfang an, das Vergessen des Shtetls und seiner Bewohner zu verhindern oder wenigstens hinauszuzögern. Sie umgibt sich mit Objekten und Fotografien und erhält sich somit in gewisser Weise die Realität des Shtetls und die Erinnerung an seine Bewohner aufrecht. Sie archiviert Stücke aus der Vergangenheit, um ebendiese Vergangenheit wenn nicht lebendig, so doch im Bewusstsein zu behalten:

I could not see the wall through all the photographs. They appeared as if they came from different families, although I did recognize that a few of the people were in more than one or two. All of the clothing and shoes and pictures made me to reason that there must have been at least one hundred people living in that room. The other room was also very populous. There were many boxes, which were overflowing with items. These had writings on their sides. A white cloth was overwhelming from the box marked WEDDINGS AND OTHER CELEBRATIONS. The box marked PRIVATES: JOURNALS / DIARIES / SKETCHBOOKS / UNDERWEAR was so overfilled that it appeared prepared to rupture. There was another box, marked SILVER / PERFUME / PINWHEELS, and one marked WATCHES / WINTER, and one marked HYGIENE / SPOOLS / CANDLES, and one marked FIGURINES / SPECTACLES. (EII 147)

### III.3.4. Die Notwendigkeit des Kontexts

Dennoch wird es im Roman „Everything Is Illuminated“ insbesondere durch die Figur Augustine deutlich, dass sämtliche archivierten, konservierten, gesammelten und gespeicherten Fakten, Daten und auch Objekte ohne einen sie erklärenden und in ihrem Kontext darstellenden Rahmen für ein korrektes Verständnis der Vergangenheit geradezu nutzlos sind – es ist dies in gewisser Weise als ein Plädoyer für die Zeitzeugen zu sehen. Denn es sind eben die Zeitzeugen – Augustine und Alex' Großvater – die den beiden Nachgeborenen Jonathan und Alex die Vergangenheit ausgelöst durch und anhand dieser aufbewahrten Fakten erläutern. Ohne das Wissen der Zeitzeugen und ihre Fähigkeit, die archivierten Fakten und Objekte in den richtigen Kontext zu stellen, wären ebendiese Fakten und Objekte für die Nachgeborenen entweder nutzlos oder würden sie dazu verleiten, sie im Sinne einer erdachten, also fiktiven Vergangenheit als Beweise zu instrumentalisieren: „Without a story to connect them and to make sense of them, these remnants of the past are for all their materiality and reality but a randomly assorted mass of objects without any true referential value or inherent meaning.“<sup>92</sup>

Es stehen sich in diesem Sinne die Unmöglichkeit von Dokumenten und Objekten, sich selbst und ihre Rolle zu erklären und die Problematik des individuellen Erinnerns gegenüber. Dieses wird nämlich von einer Vielzahl von Faktoren beeinflusst, nicht zuletzt aktiv vom Bewusstsein der Erinnernden selbst, die natürlich in der Lage sind, für sie unangenehme Szenen aus der Vergangenheit auch zu verschweigen – eben dies thematisiert Jonathan Safran Foer in seinem Roman auch. Nichtsdestotrotz zeigt er auf, wie wichtig die individuellen Erinnerungen von Zeitzeugen sind, um die Strukturen der Geschichte und mit ihr die individuellen Schicksale einzelner Menschen in ihrem Zusammenhang zu erfassen und zu verstehen.

Erst die Zeitzeugen Augustine und Alexander, Alex' Großvater, sind in der Lage, die Dokumente und Objekte aus der Vergangenheit in einen Zusammenhang zu stellen und die Geschichte des Shtetls zu erzählen.

---

<sup>92</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated“. S. 128.

Außerdem ist es auch ihre bloße Anwesenheit in der Gegenwart der Nachgeborenen, die diese die Vergangenheit nicht nur als historische Geschichte erfahren lässt, sondern in Form von vergangener Lebenszeit zweier lebender Menschen – in gewisser Weise lebt durch sie hindurch die Vergangenheit in der Gegenwart noch weiter.

#### III.4. Zusammenfassende Betrachtung

Im Unterschied zu den zwei folgenden Romanen von Jonathan Littell und Steve Sem-Sandberg findet die Verknüpfung von Fakten und Fiktionen nicht auf so konkrete Art und Weise Eingang in „Everything Is Illuminated“:

Weder lässt Jonathan Safran Foer Dokumente, Fotografien oder sonstige Originale in seinem Roman abdrucken, noch erhebt er durch genaue und historisch fundierte Angaben zu Quellen, Namen, Daten oder Orten Anspruch auf Authentizität im historisch genauen Sinne. Die einzige Quelle des Wissens über die Umstände, die den Protagonisten Jonathan dazu brachten, jene Reise in die Ukraine anzutreten, stammen nicht aus einem Museum, einem Archiv oder einer sonstigen Gedenkstätte, sondern direkt aus den Händen seiner Großmutter, die den Holocaust überlebt hat:

„My grandmother gave [this photograph] to my mother two years ago, and she said that this was the family that saved my grandfather from the Nazis.“ „Why merely two years?“ „What do you mean?“ „Why was it so newly that she gave it to your mother?“ „Oh, I see what you're asking. She has her reasons.“ „What are these reasons?“ „I don't know.“ „Did you inquire her about the writing on the back?“ „No. We couldn't ask her anything about it.“ „Why not?“ „She held on to the photograph for fifty years. If she had wanted to tell us anything about it, she would have.“ (EII 61)

Durch diese Verknüpfung mit seiner eigenen Familiengeschichte und der Lebensgeschichte seiner Großeltern wird diesem einen Faktum und dieser einen Spur, einer alten Fotografie, im Roman eine sehr sensible Behandlung zuteil: Der Enkel respektiert das Schweigen der Großmutter, wodurch die Fotografie und das auf ihr Abgebildete die Verortung in einen genauen Kontext einbüßen.

Diese Fotografie wird im Roman aber immer nur schriftlich thematisiert und niemals abgebildet. Zudem ist jene Geschichte, von der die Fotografie als Beweis zeugt, keine historisch verbürgte Geschichte – sie wird (oder wurde vor der Veröffentlichung des Romans) lediglich innerhalb der Familie Foer weitererzählt und war somit einer breiteren Masse unbekannt. Sie fand nicht Eingang in das kollektive Gedächtnis. Aus diesem Grund und des Fehlens von Quellenangaben oder Echtheitsbezeugungen von bestimmten Elementen des Romans wegen ist der Leser sich zu keiner Zeit genau darüber bewusst, was von dem Gelesenen Fakt und was davon Fiktion ist. Zwar wird der Leser im Roman oftmals Zeuge davon, wie jene bruchstückhaften Informationen, an die die Protagonisten gelangen, in einen fiktiven Rahmen eingearbeitet und somit neu gedeutet werden:

The past presents itself in meaningless fragments that can only be made sense of if they are integrated into a story that is necessarily arbitrary to a certain extent. Stories are, therefore, absolutely necessary. (...) But the Holocaust cannot simply be told. It cannot be integrated into a story, it resists any attempt to make it meaningful, it always exceeds all frameworks. Its facts, of course, can be archived, preserved in museums, monuments and history books. Its incomprehensibility, however, can only be preserved in stories that admit to and expose their own inadequacy, their gaps and silences.<sup>93</sup>

Nichtsdestotrotz passierte der Großteil der Verknüpfung von Fakt und Fiktion in „Everything Is Illuminated“ nicht innerhalb des Romans, sondern schon vor seiner Entstehung und Konzeption: Die Basis des Romans bilden nicht etwa recherchierte Fakten oder historische Grundlagen, sondern die persönlichen Erfahrungen eines jungen Amerikaners, dessen Großeltern den Holocaust überlebt haben. Jene Fakten, die die Basis einer fiktiven Behandlung im Sinne der Produktion eines Romans bilden, sind in diesem Fall nicht etwa belegbare Fakten aus der historischen Vergangenheit der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts, sondern aus der unmittelbaren Gegenwart eines Nachgeborenen, der eine persönliche Verbindung zu jener Vergangenheit hat. Sie sind dadurch weder archiviert noch dokumentiert – zumindest von niemand anderem als eben jenem Nachgeborenen, und dieser ist Jonathan Safran Foer.

---

<sup>93</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“. S. 130.

Der Autor baut seine Geschichte auf der Basis dessen auf, was er tatsächlich erlebt hat und bedient sich der Fiktion um das, was er in der Realität erlebt hat, in eine mögliche Variante dieser Erlebnisse umzuändern:

Foer war in der Ukraine gewesen (...). (...) Es war keine besonders aufregende, aufwühlende Reise. Sein Dolmetscher sprach perfekt Englisch, und Foer war mehr gelangweilt als alles andere. „Ich spürte nichts, nicht einmal Schmerz.“ (...) Als er in Prag war, begann er darüber nachzudenken, wie die Reise hätte sein können.<sup>94</sup>

Foer verändert die Fakten der tatsächlichen Geschehnisse durch Fiktion, um eine Geschichte erzählen zu können, die mehr Emotionen und Erkenntnisse bietet als das, was seine reale Suche ergeben hatte. Er muss sich dabei nicht auf Dokumente, Daten und Fakten als historische Belege der Vergangenheit des Holocausts stützen, sondern kann durch seine eigene familiäre Verknüpfung mit dem Holocaust seine eigenen Erfahrungen dahingehend verarbeiten – alleine dies verleiht seinem Roman einen gewissen Authentizitätsanspruch:

The novel fulfils demands for authenticity by staging itself as the quest of a third-generation Jew for his origins and it abounds in authenticating gestures. It is still, one could say, an authentic testimony of the situation and experience of a third-generation American Jew.<sup>95</sup>

Foer mischt die Perspektiven – sein Anspruch liegt nicht darin, die Vergangenheit möglichst detailgetreu und „echt“ darzustellen, sondern vielmehr zu zeigen, welche Möglichkeiten für folgende Generationen in der Gegenwart bestehen, die Vergangenheit zu erinnern und zu verstehen. Dabei kombiniert er im Roman thematisierte fiktive Darstellungen der Vergangenheit – zum Beispiel die Chronik des Shtetls, die in der Gegenwart vom Protagonisten Jonathan verfasst wird – mit ebenso fiktiven Zeugenaussagen. Die Basis für diese Fiktionen und den Auslöser für seine Vorstellungskraft bildet allerdings eben jene Reise, die er tatsächlich unternommen hat und die er – wäre sie

---

<sup>94</sup> Kurbjuweit, Dirk: „Talent ist eine rare Sache“ In: Der Spiegel 10/2003. S. 140 – 143, hier S. 140ff.

<sup>95</sup> Huber: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“. S. 131.

„erfolgreicher“ oder „reichhaltiger“ gewesen – in einem nicht fiktionalen Buch zu verarbeiten geplant hatte.

Das Fundament von Foers Fiktion wird also gebildet von Fakten – und zwar nicht im Sinne von Dokumenten oder archivierten Belegen, sondern von tatsächlichen, vom Autor erlebten Geschehnissen. Dies hebt „Everything Is Illuminated“ entscheidend von den beiden anderen behandelten Werken ab: Foer stützt sich nicht auf historische Quellen und ist auch in diesem Sinne nicht historisch akkurat. Allerdings ist es seine persönliche Verbindung zum Holocaust, seine Familiengeschichte, die dem Roman in diesem Sinne eine gewisse Authentizität verleiht.

## IV. Jonathan Littells „Die Wohlgesinnten“

### IV.1. Der Autor als Nachgeborener

Die jüdisch-osteuropäischen Vorfahren des im Jahr 1967 geborenen US-Amerikaners und nunmehrigen ebenso französischen Staatsbürgers Jonathan Littell waren bereits einige Jahrzehnte vor der großen Katastrophe des Holocaust nach Amerika emigriert:

Meine russische Vergangenheit ist das, was man eine neu erfundene Identität nennt, denn ich habe da keine Bindungen mehr. Meine beiden Familien, väterlicher- und mütterlicherseits, haben Russland um 1880-1886 verlassen, zur Zeit der großen Pogrome, die auf die Ermordung Alexanders II. folgten. Zweihundertfünfzigtausend Juden sind damals geflohen, unter ihnen all meine Vorfahren. Meine Familie hat sich also in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Amerika niedergelassen.<sup>96</sup>

In Littells Familiengeschichte gibt es somit aufgrund des Zufalls der räumlichen Distanz keinen unmittelbaren Bezug zu den Verbrechen und Morden des Holocaust – die dem Holocaust Jahrzehnte vorangegangene Emigration auf den amerikanischen Kontinent bot der Familie Schutz vor den Nazis.

Folglich gehörten die Littells zu jenen „amerikanischen Juden, die [den Holocaust] nur von Ferne mitbekommen haben.“<sup>97</sup> Wenn der Holocaust aber auch keinen traumatischen Einschnitt in die konkrete Geschichte der Familie Littell darstellt, ist er als Verbrechen am jüdischen Volk doch präsent im familiären Hintergrund des Autors Littell: Vor allem die intensive Beschäftigung des Vaters mit dem Holocaust hat Jonathan Littell geprägt<sup>98</sup>.

Was Littell mit dem Holocaust verbindet, ist vielmehr sein jüdisches Erbe als seine konkrete Familiengeschichte: Weder erfuhr die Familie den schmerzlichen Verlust von Mitgliedern im Holocaust noch sonstige direkte Repressalien durch Nazi-Deutschland. Littells Eltern oder Großeltern waren keine direkt betroffenen Zeitzeugen, durch deren mitgeteilte oder

---

<sup>96</sup> Jonathan Littell, zitiert nach: Littell, Jonathan und Nora, Pierre: „Gespräch über die Geschichte und den Roman“ In: Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Marginalien. Berlin: Berlin Verlag 2008. S. 22 – 64, hier S. 26f. [meine Hervorhebung]

<sup>97</sup> Altwegg, Jürg: „Leute, jeder ist ein Deutscher“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 211/11.9.2006. S. 40.

<sup>98</sup> Vgl. Ebd.

verschwiegene Erfahrungen der nach dem Holocaust geborene Littell eine Art Postmemory<sup>99</sup> aufgebaut hätte.

Jonathan Littell, Ende der 1960er „in New York geboren und in Frankreich aufgewachsen, [gehört einer Generation an], die keine Kriegsabkunft mehr für sich behaupten kann (...).“<sup>100</sup> Littell wird mehr als 20 Jahre nach dem Ende des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges geboren und gehört somit einer Generation der Nachgeborenen an – er besitzt kein direktes, unmittelbares Wissen über den Holocaust und ein solches wird auch innerhalb seiner Familie nicht übermittelt. Littell ist einer jener Nachgeborenen, die ihr Wissen über den Holocaust ausschließlich über Zeugnisse, Berichte, Dokumente und ähnlichem ansammeln können – er ist angewiesen auf die stattgefundene „Materialisierung des Gedächtnisses“<sup>101</sup>: „Mit Littell tritt ein Erzähler auf, für den – wie für die Mehrheit unserer Zeitgenossen – Holocaust und Zweiter Weltkrieg nur noch über Bibliotheken und Archive, Bilder und Phantasie zugänglich sind.“<sup>102</sup> Diese Abwesenheit von unmittelbarer Erfahrung und die damit einhergehende Abhängigkeit von archivierten und gespeicherten Quellen bedingen in maßgeblicher Art und Weise sowohl den Entstehungsprozess von Jonathan Littells „Die Wohlgesinnten“ als auch das darin nicht nur präsente, sondern vor allem dem Werk wesentliche und inhärente Zusammenspiel von Fakten und Fiktionen: Littell verknüpft das bekannte, überbordende Faktenwissen der Geschichtsschreibung mit fiktiven Elementen und erschafft auf diesem Wege ein Werk, dass „*die historische Vergangenheit (...) nicht als solche repräsentiert, sondern in der Erinnerung und Vorstellung des Täters rekonstruiert.*“<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Vgl. Hirsch, Marianne: „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“ In: The Yale Journal of Criticism Vol. 14(1)/2001. S. 5 – 37.

<sup>100</sup> Ritte: „Holocaust als Kolportage“

<sup>101</sup> Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. S. 23.

<sup>102</sup> Ritte: „Holocaust als Kolportage“

<sup>103</sup> Klein, Judith N.: „Das „Wesen des großen Wahnsinns“ begreifen? Zu Jonathan Littells Die Wohlgesinnten“ In: Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Marginalien. Berlin: Berlin Verlag 2008. S. 94 – 99, hier S. 97.

## IV.2. „Die Wohlgesinnten“: Fakten und Fiktionen im Roman

Suchten manche der überlebenden Opfer der Nazis und ihrer Schergen nach dem Ende des Holocaust Gehör in der Öffentlichkeit, legten Zeugnis ab über die Unmenschlichkeiten, die sich im Dritten Reich zugetragen hatten und mahnten dem Gedenken derjenigen, die den Nazi-Terror nicht überlebt hatten, so hielten sich die meisten der (überlebenden) Täter im öffentlichen Diskurs unauffällig im Hintergrund – zumeist wurde die nationalsozialistische Vergangenheit verschwiegen oder der Versuch einer Rechtfertigung unternommen: „Nach dem Krieg, nach allen Kriegen haben die Henker gejammert oder geschwiegen.“<sup>104</sup>

Mit „Die Wohlgesinnten“ wird nun einem konkreten Täter des Nazi-Regimes ein Sprachrohr gegeben – wenngleich auch derjenige, der ihm die Wörter in den Mund legt, der jüdische Autor Jonathan Littell ist: „Die Wohlgesinnten“ ist der fiktive „Monolog eines Henkers“<sup>105</sup>, die erdachte „Lebensbeichte eines ehemaligen SS-Offiziers“<sup>106</sup>.

Es ist vor allen Dingen die Täterperspektive, die dem Werk ein so starkes und außergewöhnliches Ineinandergreifen von Fakten und Fiktionen abverlangt: bloße Faktentreue und historische Präzision alleine können dem Leser kein individuelles Bild vom möglichen Seelen- und Gedankenleben eines nationalsozialistischen Täters vermitteln – dazu braucht es die Phantasie eines Autors.

Der Franzose Jonathan Littell hätte genauso gut ein Geschichtswerk über SS und Einsatzgruppen schreiben können, aber er zog es vor, in „Die Wohlgesinnten“ Geschichte radikal in Fiktion zu verwandeln. Littell reißt die Grenze zwischen Literatur und Geschichte nieder (...).<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Altwegg: „Leute, jeder ist ein Deutscher“

<sup>105</sup> Bourmeau, Sylvain: „Jonathan Littell: „Die Wohlgesinnten““ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/osteuropa-jonathan-littell-die-wohlgesinnten-1386577.html>, zuletzt eingesehen 11.10.2012.

<sup>106</sup> Mönninger, Michael: „Die Banalisierung des Bösen“ In: Die Zeit: <http://www.zeit.de/2006/39/KA-Littell>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

<sup>107</sup> Spörl, Gerhard: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ In: Der Spiegel 4/2012. S. 110 – 113, hier S. 113.

Phantasie und Fiktion – „eine gewaltige und sehr realistische Einbildungskraft“<sup>108</sup> – sind wesentliche Elemente und Grundpfeiler des Werkes, denn ohne sie ist die Perspektive des Täters nicht erreichbar und haltbar: Littell ist auf das publik gemachte fiktive Element angewiesen, um aus der Sicht eines SS-Offiziers schreiben zu können ohne die Leser zu täuschen oder zu hintergehen – andernfalls wäre „Die Wohlgesinnten“ auch als bewusste Täuschung in der Tradition der Wilkomirski-Erinnerungen lesbar.

Als Fiktion „enttarnt“ wird das Werk lediglich durch die Formalia der äußeren Buchgestaltung: Durch den Gattungshinweis „Roman“ auf dem Buchumschlag, durch diverse, je nach Ausgabe variierende Hinweise im Klappentext und durch den vom Protagonistennamen abweichenden Namen des Autors<sup>109</sup> erscheint „Die Wohlgesinnten“ als fiktives Werk. Das Werk an sich wird weder von einem Vor- oder Nachwort begleitet, sondern lässt allein die Stimme und Erzählung des fiktiven Protagonisten Maximilian Aue in autobiographischer Form vernehmen.

#### IV.2.1. Die Täterperspektive: Autobiographie eines SS-Offiziers

Jonathan Littell versetzt sich in seinem Roman direkt in seinen Protagonisten, den SS-Offizier Maximilian Aue, hinein – es ergibt sich daraus eine fiktive Autobiographie in Form von Memoiren. Die gewählte Form der Autobiographie hat wesentlichen Einfluss auf die Benennung und Beschreibung geschehen(d)er Dinge und ihre Deutung und Interpretation – dies alles passiert schließlich durch denjenigen, der sie erlebt oder begangen hat, ein anderer Blickwinkel wird nicht geboten. Eine solche wertende Interpretation durch den Erzählenden in „Die Wohlgesinnten“ wird schließlich deutlich, wenn Maximilian Aue seine eigene Rolle im nationalsozialistischen Vernichtungsapparat definiert

---

<sup>108</sup> Claude Lanzmann, zitiert nach: Lanzmann, Claude und Altwegg, Jürg: „Littell hat die Sprache der Henker erfunden“ In: Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Marginalien. Berlin: Berlin Verlag 2008. S. 15 – 21, hier S. 19.

<sup>109</sup> Ein abweichender Autorenname steht nicht per se für die unumstößliche Fiktionalität des Inhalts, siehe zum Beispiel Wolfgang Koeppens Bearbeitung der Aufzeichnungen von Jakob Littner.

– er sei „im Grunde ein Schreibstubenhengst“ (DW 618) gewesen, habe „nur eine untergeordnete Rolle gespielt.“ (DW 1088)

Die Autobiographie ist eine literarische Zwitterform, insofern hier zum einen der Ich-Erzähler mit dem Autor zusammenfällt und das erzählte Geschehen mit Anspruch auf Faktizität vermittelt und rezipiert wird. Zum anderen kommt eine literarische Gestaltungsfreiheit hinzu, etwa in Form einer Sinndeutung des erzählten Lebens in der Rückschau, die die Autobiographie mit fiktionalem Erzählen gemein hat und die sie von einem nur episch erweiterten Lebenslauf von Grund auf unterscheidet.<sup>110</sup>

Littell bedient sich der Autobiographie als Stilmittel zur Identifikation, als Herausforderung nicht nur für ihn als (jüdischen) Autor, sondern auch für seine Leserschaft: „Mein Thema ist der politische Massenmord. Um ihn zu verstehen, mußte ich in der ersten Person schreiben.“<sup>111</sup> Er gerät dabei aber in einen Konflikt mit jenen moralischen Kategorien, nach denen die Holocaust-Literatur zu einem großen Teil beurteilt wird: „Als Jude schreibt [Littell] sich ein in die Gestalt eines Eichmann. Das ist der Skandal dieses Buches, sein Schrecken. Hier spricht ein Stimmenimitator mit der Stimme eines potentiellen Mörders.“<sup>112</sup>

Inwiefern ist es moralisch vertretbar, einem nationalsozialistischen Mörder und SS-Offizier, der indirekt auch in die Todesmaschinerie von Auschwitz eingebunden war, ein menschliches Antlitz zu verleihen? Ihm eine eigene Gedankenwelt zuzugestehen, die wenn auch nicht Verständnis oder Erklärung bietet, ihm doch ein gewisses Maß an Menschlichkeit und Persönlichkeit angedeihen lässt?

Verstehenwollen und Verstehen heißt keineswegs die Legitimität der Überzeugung zu bestreiten, dass etwas Unsagbares, etwas Unbegreifliches, ein Wahnsinn am Werke waren. (...) [U]nd doch herrscht auch im Roman Die Wohlgesinnten eine Art Schwebezustand, was das Erkennen angeht: Das Sich-Hineinversetzen in den Täter lässt einen Vorbehalt bestehen, eine Schattenzone, die nicht zu durchdringen ist.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Huntemann: „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten.“ S. 23.

<sup>111</sup> Jonathan Littell, zitiert nach: Altwegg: „Leute, jeder ist ein Deutscher“

<sup>112</sup> Schirmmacher, Frank: „Seid ihr sicher, dass der Krieg vorbei ist?“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 28/2.2.2008. S. 33.

<sup>113</sup> Klein: „Das „Wesen des großen Wahnsinns“ begreifen? Zu Jonathan Littells Die Wohlgesinnten“ S. 96f.

Littell lässt sich auf eine moralische Grauzone ein – in Bezug auf seinen Protagonisten, dessen persönliche Wahrnehmung von und Beteiligung an realen Ereignissen kann er die historische Wahrheit nicht finden, sondern nur erfinden<sup>114</sup>. Die Fiktion spielt hierbei eine wesentliche Rolle, nicht nur im Prozess des Hineinversetzens in einen SS-Offizier, sondern ebenso bei der Legitimierung des Werkes: Weil es Fiktion ist und sich als solche präsentiert und nicht Wahrheit vorspiegelt, darf es sein.

Dadurch ist Littell als Romanautor gegenüber den Historikern klar im Vorteil, denn ihm steht die „Möglichkeit des Fingierens“<sup>115</sup> offen:

Während die meisten Strömungen der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung dazu neigen, den Vorteil der Retrospektive auszuspielen, und ihre Narrationen von einem den historischen Protagonisten unbekanntem Telos aus schreiben, können Romanautoren, indem sie sich auf das Erleben ihrer Charaktere konzentrieren, der Vergangenheit etwas von der Gegenwart restituieren, das sie hatte, als sie noch eine Gegenwart war.<sup>116</sup>

Das Endprodukt in diesem Sinne ist – wie auch „Die Wohlgesinnten“ – viel näher an der Spekulation als an der historischen Wahrheit: Fiktion ermöglicht hierbei eine Sensibilisierung nicht nur für den Verlauf der Geschichte, sondern auch für das Verständnis, auf welchem unterschiedlichen Weg sie die Biographien von Menschen prägt – beziehungsweise umgekehrt auch von ihnen gezeichnet wird: Mit der Autobiographie Maximilian Aues will Littell nicht Erklärung oder Nachvollziehbarkeit schaffen, sondern Klarheit. Durch die Lebensgeschichte seines Protagonisten versucht Littell nicht zu veranschaulichen, wie der Zweite Weltkrieg und der Holocaust „wirklich“ gewesen sind – dies wäre ihm als Nachgeborenem ohne jeglichen direkten Bezug und Zeugenschaft in keiner Weise möglich – sondern wie sie erlebt worden sein könnten.<sup>117</sup>

Dieses mögliche Erleben wird über das Stilmittel der fiktiven Autobiographie nochmals verstärkt: Für den Leser verschwimmen Fakten und Fiktionen ineinander, es ist ihm nicht möglich sie voneinander zu unterscheiden oder ihre

---

<sup>114</sup> Vgl. Ritte: „Holocaust als Kolportage“

<sup>115</sup> Grethlein, Jonas: Littells Orestie. Mythos, Macht und Moral in Les Bienveillantes. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2009. S. 67.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Vgl. Ebd.

Verknüpfung aufzulösen. Lässt er sich auf den Erzähler Maximilian Aue ein, muss er ihm entweder Glauben schenken oder die historisch verbürgten Elemente aus seiner Erzählung herausfiltern, um die Fiktion einwandfrei erkennen zu können.

#### IV.2.2. Zeugnis und Erinnerung: Memoiren eines SS-Offiziers

Im einleitenden Kapitel der „Wohlgesinnten“ informiert Aue die Leser darüber, dass die folgende Erzählung konkret seiner Erinnerung und seinen Aufzeichnungen folgt – Aues Erinnerungsprozess findet in einer nicht näher benannten Gegenwart nach dem Zweiten Weltkrieg statt, er selbst konnte sich seiner nationalsozialistischen Vergangenheit durch eine neue Identität entledigen und sich somit jeglicher Strafverfolgung entziehen. Aue ist ein Zeitzeuge – wengleich auch ein wesentlich anderer als die Überlebenden des Holocaust, denn er ist ein Täter – und begibt sich seinem eigenen Verständnis nach auf „die Suche nach Wahrheit.“ (DW 12)

Seine Memoiren speisen sich eben zum einen aus „Erinnerungen, die habe ich in Hülle und Fülle. Ich bin geradezu eine Erinnerungsfabrik (...)“ (DW 10), zum anderen aus Notizen:

Ich habe mir mehrere Schulhefte gekauft, großformatig, aber mit kleinen Karos, die bewahre ich im Büro in einer abgeschlossenen Schreibtischschublade auf. Früher kritzelte ich meine Notizen auf kleine Karteikärtchen, auch mit kleinen Karos; jetzt habe ich beschlossen, das Ganze zusammenhängend aufzuschreiben. Wozu, weiß ich nicht so recht. Gewiss nicht zur Erbauung meiner Nachkommenschaft. Wenn ich in diesem Moment plötzlich stürbe, sagen wir, an einem Herzinfarkt oder einem Schlaganfall, und wenn meine Sekretärinnen dann diese Schublade aufschlössen, würden sie sicherlich einen Schock bekommen, die Bedauernswerten, und meine Frau ebenfalls: Die Karten würden schon genügen. Man wird alles rasch verbrennen müssen, um einen Skandal zu vermeiden. Mir ist das egal, ich bin dann tot. Schließlich schreibe ich nicht für euch, auch wenn ich mich an euch wende. (DW 16)

Aue negiert damit jeglichen Zweck oder Sinn seiner Erzählung: Sein Ziel besteht weder darin, Zeugnis abzulegen, noch stellen seine Memoiren ein aus Reue geschaffenes spätes Geständnis dar. Aue sucht weder Verständnis, noch Freisprechung oder Vergebung, ihm geht es mit der Aufzeichnung seiner

Lebensgeschichte lediglich darum, sich „selber Klarheit zu verschaffen, nicht euch.“ (DW 9) Dementsprechend erscheint die Erzählung auch als ein Prozess, in dem der Erinnernde sich aktiv seines Gedächtnisses bedient, falsche Erinnerungen thematisiert oder redigiert, sich selbst durch historische Werke der Geschichtsschreibung absichert, bestätigt oder korrigiert: „ (...) diese Daten zitiere ich aus Büchern, nicht aus dem Gedächtnis, denn der Kalender war für mich [in Stalingrad] zum abstrakten Begriff geworden, zur flüchtigen Erinnerung an eine vergangene Welt (...).“ (DW 578)

Den Erinnerungsprozess Aues stattet Littell mit einigen Lücken, Schwächen und Fehlern aus – immerhin ist das Vergessen ein wesentlicher Aspekt der menschlichen Erinnerung und des Gedächtnisses. Littell stellt einen gewissen Grad an Glaubhaftigkeit und Authentizität her, wenn sein Protagonist Aue manches nicht einwandfrei memorieren kann oder als eher unerheblich für seine Erinnerung abtut – Aues Gedächtnis erhält dadurch einen menschlichen, einen glaubwürdigen Anstrich. Sein Gedächtnis erscheint somit weniger als jenes riesige Archiv, feinsäuberlich geordnet und jederzeit abrufbar, als das es sich in manchen Längen des Werkes präsentiert, die individuelle Erinnerung wird so als jene unstete Größe dargestellt, die es ist und weswegen ihm oftmals Ungenauigkeit und Verzerrung vorgeworfen wird:

Daß Erinnerungen unzuverlässig sind, wird immer wieder betont. Diese Unzuverlässigkeit beruht nicht allein auf einer Schwäche, auf einem Defizit des Erinnerns, sondern mindestens ebenso sehr auf aktiven Kräften, die die Erinnerung verformen.<sup>118</sup>

Manchmal entfallen ihm die Namen von Dörfern (Vgl. DW 117) oder Menschen (Vgl. DW 788), manchmal verschwimmt das, was Erinnerung zu sein scheint auch mit dem, was Aue sich später durch das Studieren der Fakten und historischer Werke angeeignet hat: „(...) vielleicht stammten [die Worte] aber auch aus jener anderen Rede, die ich später gelesen habe, ich bin mir nicht sicher, egal.“ (DW 946) Bisweilen kann auch Aue selbst nicht unterscheiden, ob ihn sein Gedächtnis trügt oder ob die Geschichtsschreibung beziehungsweise die Erinnerungen anderer sich als falsch herausstellen:

---

<sup>118</sup> Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999. S. 265.

Und Speer? Lange Zeit glaubte ich, mich zu erinnern, allerdings ohne darüber nachzudenken, dass ich auch ihn bei diesem Imbiss mit dem Reichsführer hätte diskutieren sehen. Doch eines Tages, es ist schon einige Zeit her, las ich in einem Buch, dass er seit Jahren energisch bestritt, dort gewesen zu sein, dass er vielmehr behauptete, um die Mittagszeit mit Rohland den Saal verlassen zu haben und während der Rede des Reichsführers nicht anwesend gewesen zu sein. Ich kann dazu lediglich sagen, dass es möglich sein könnte: (...) trotzdem glaube ich, ihn am Abend gesehen zu haben, und er selbst beschreibt die hemmungslose Sauferei der Gauleiter, an deren Ende mehrere von ihnen, laut seinem eigenen Buch, in den Sonderzug getragen werden mussten; in dem Augenblick war ich schon mit dem Reichsführer gegangen, das habe ich also nicht mit eigenen Augen gesehen, aber er beschreibt es, als sei er dabei gewesen, es ist also schwer zu sagen (...). (DW 947)

Aue scheint sich zudem der Zuverlässigkeit seiner eigenen Erinnerungen gerade dann äußerst unsicher, wenn er sie nicht mit der faktengestützten Geschichtsschreibung abgleichen kann – dies ist zum Beispiel bei jenen Szenen aus seinem Privatleben der Fall, die sich nicht auf historisch verbürgte Ereignisse beziehen:

Ich weiß nicht ob ich viel erzählen kann von dem, was in dem schönen leeren Haus geschah. Ich habe bereits einen Bericht darüber geschrieben und hielt ihn beim Schreiben auch für glaubwürdig, wirklichkeitsgetreu, doch nun scheint mir, als entspräche er doch nicht der Wahrheit. Warum ist das so? Schwer zu sagen. Nicht, dass ich mich nur noch verworren erinnern würde, im Gegenteil, ich habe zahlreiche und sehr genaue Erinnerungen, aber viele überschneiden und widersprechen sich sogar, und sie sind nicht ganz zuverlässig. (...) [D]och es scheint, dass die Dinge sich anders zugetragen haben, und ich muss heute einsehen, dass meine Schwester und ihr Mann ganz bestimmt nicht da waren, und deshalb beginne ich mit dem Bericht noch einmal ganz von vorn, wobei ich versuche, mich möglichst eng an das zu halten, was als gesichert gelten kann. (DW 1213f., meine Hervorhebung)

Manche seiner Erinnerungen unterstreicht Aue durch seine Wortwahl so, dass die Erzählung beinahe Berichten von Überlebenden des Holocaust ähnelt. Aue markiert das Unglaubliche und Unfassbare, das er mit seinen eigenen Sinnen kaum begreifen konnte und hebt es besonders hervor – auch wenn es sich bei ihm teilweise auf völlig andere Schrecken bezieht. Er bedient sich jener rhetorischen Mittel, die in Berichten und Memoiren von Holocaust-Überlebenden oft vorkommen: „Selbst ich wollte meinen Ohren zunächst nicht trauen, als ich [die Rede des Reichsführers] am 6. Oktober hörte (...)“ (DW 929), heißt es da an einer Stelle, oder „(...) ich sah es mit eigenen Augen (...)“ (DW 1328) an anderer. Fast scheint es, als wollte Littell durch eine solche stilistisch und zum Teil wortwörtlich geschaffene Nähe zu Berichten wirklicher,

realer, authentischer Zeitzeugen der Erzählung seines Protagonisten eine besondere Glaubwürdigkeit verleihen oder dadurch wiederum eine moralische Herausforderung für seine Leser schaffen. Die Betonung der Unfassbarkeit des Gesehenen und Gehörten schafft – wenn auch nur für einen kurzen Moment und wenn auch die Unfassbarkeit des Gehörten für Aue nicht in der Vernichtung von Menschenleben liegt, sondern in dem so erbrachten unbestreitbaren Beweis, dass er davon wusste – eine vielleicht unbewusste Verknüpfung der Leser mit Berichten von überlebenden Zeitzeugen, macht sie für den Bruchteil einer Sekunde vergessen, dass sie über „(...) eintausenddreihundert Seiten lang einem jener Mörder [zuhören], die unter den Namen Höß, Eichmann oder Hans Frank nicht nur in unserer historischen sondern auch in unserer literarischen Erinnerung firmieren.“<sup>119</sup>

#### IV.2.3. Die Basis der Fiktion: Littells Recherche, Präzision und Akkuratesse

Während Littell sich als Autor auf der einen Seite aktiv mit Hilfe von Einbildungskraft und Phantasie als Instrumenten der Fiktion in einen nationalsozialistischen Mörder hineinzusetzen versucht, besticht „Die Wohlgesinnten“ auf der anderen Seite durch historische Präzision und Akkuratesse: Littells Werk erscheint aufgrund der dichten Abfolge historisch verbürgter Ereignisse, Daten, Orte, Personen und schriftlicher Dokumente in Zügen wie ein „halbdokumentarisches Geschichtswerk“<sup>120</sup>.

Littell schöpfte Inspiration und Eingebung zu einem großen Teil aus den Werken Claude Lanzmanns und Raul Hilbergs – sie waren beide in ihren Lebenswegen vom Holocaust betroffen (wenn sie auch keine Überlebenden im engeren Sinne waren):

[Um 1992] sah ich Shoah, und das hat wahrscheinlich die Dinge zur Frage des Genozids hingelenkt. In Shoah hat mich etwas verblüfft, was ich nicht kannte, der bürokratische

---

<sup>119</sup> Schirmacher: „Seid ihr überhaupt sicher, dass der Krieg vorbei ist?“ S. 33.

<sup>120</sup> Mönninger: „Die Banalisierung des Bösen“

Aspekt des Vorgangs. Die Ausrottung kannte ich, die Gaskammern, Auschwitz, aber den bürokratischen Geist habe ich in diesem Film entdeckt. Was mich da am meisten fasziniert hat, war der lange Kommentar Hilbergs zur Funktionsweise der Züge, zu den Schwierigkeiten der SS, die Reichsbahn für die Judentransporte zu bezahlen. Diese Art von Problemen – zum Beispiel, dass die Ausrottung ein Budget erforderte – war mir nie in den Sinn gekommen, und das hat mich tief geprägt.<sup>121</sup>

Littell ist als Nachgeborener auf die Erinnerungen und Überlieferungen von Zeitzeugen angewiesen – nicht zuletzt auch um den historischen Anspruch seines Werkes zu untermauern. Ein Verweis auf Lanzmann und Hilberg verstärkt in gewisser Weise auch den Legitimitäts- und Wahrheitsanspruch der „Wohlgesinnten“:

[Littell] nimmt das historische Standardwerk von Raul Hilberg über die Zerstörung der Juden, er bezieht sich auf meinen Film. Er war kein Zeitgenosse dieser Ereignisse. Ich war es, Hilberg war es auch. Littell bedient sich der Geschichte als Erinnerung, wie einer individuellen Erinnerung. (...) Littell ist sehr begabt. Ich kenne das, worüber er schreibt. Was mich zuallererst erstaunt hat: die absolute Exaktheit. Alles stimmt. Die Namen der Leute, der Orte. Ich habe mir gesagt, die beiden einzigen Menschen, die dieses Buch von A bis Z verstehen können, sind Raul Hilberg und ich.<sup>122</sup>

Littells Schreibprozess geht eine intensive Recherche voran, die sich nicht nur der Standardwerke von Lanzmann, Hilberg und auch Hanna Arendt<sup>123</sup> bedient: „Bei seinen Recherchen befragte er Hinterbliebene, besuchte russische, polnische und ukrainische Archive, studierte Analysen der Stalingrad-Schlacht und des Kaukasus-Feldzuges. Er kämpfte sich durch die Literatur der NS-Zeit (...).“<sup>124</sup> Die kulturell als stets „wahr“ angenommene Geschichtsschreibung mit ihren verbürgten Fakten und Daten bildet in diesem Sinne das Fundament des Romans: Die Erzählung hangelt sich von einem historischen Ereignis zum nächsten, fast scheint es, als würden die fiktiven Elemente lediglich als der Kitt dienen, der die Konstruktion der historischen Abfolge ermöglicht und der Maximilian Aue gleichermaßen in Babi Jar und Auschwitz, in Stalingrad und im Führerbunker zugegen sein lässt. Auf unheilvolle Weise ist Aues Biographie somit eine komprimierte Darstellung des Holocaust und des Zweiten

---

<sup>121</sup> Jonathan Littell, zitiert nach: Littell und Nora: „Gespräch über die Geschichte und den Roman“ S. 28f. [Meine Hervorhebung]

<sup>122</sup> Claude Lanzmann, zitiert nach: Lanzmann und Altwegg: „Littell hat die Sprache der Henker erfunden“ S. 15 und 18f.

<sup>123</sup> Vgl. Altwegg: „Leute, jeder ist ein Deutscher“

<sup>124</sup> Mönninger: „Die Banalisierung des Bösen“

Weltkrieges, denn der Protagonist ist an vielen wesentlichen Kriegsschauplätzen und Verbrechen des Dritten Reiches (mit-)beteiligt, anwesend oder verantwortlich.

Littell selbst offenbarte den konstruierten Charakter dieser fiktiven Lebensgeschichte, der sich aus den intensiven Recherchen und auch den Bemühungen um historische Wahrheit ergab:

Ich brauchte zum Beispiel eines Tages nur in einem Buch zu entdecken, dass dieselbe 6. Armee, die in Stalingrad vernichtet wurde, Kiew eingenommen hatte und dass das Einsatzkommando 4a mit ihr zusammenarbeitete, um in dem Buch plötzlich Stalingrad mit Babi Jar verknüpfen zu können. Es handelt sich um einen rein zeitlichen Bogen – 1941-1943 –, und zugleich um einen sinntragenden, denn es sind dieselben Typen, die in Babi Jar töten und die in Stalingrad getötet werden. (...) So entwickelte sich also der Aufbau, mit immer neuen Gerüsten. (...) Für den Kaukasus habe ich die Tat-Episode gewählt, zunächst, weil sie kaum bekannt ist – obwohl es problematisch war, denn es fehlte an historischem Material, und ich musste die Lücken ein wenig füllen –, (...). Ich habe das alles also anhand von möglichst gegensätzlichen Beispielen konstruiert (...).<sup>125</sup>

Aues Lebensgeschichte wird den Erfordernissen einer gewissen chronologischen und stringenten Darstellung angepasst. Littell stellt damit die Fiktion in den Dienst einer historischen Nachvollziehbarkeit, um seinen fiktiven Protagonisten mit den realen Ereignissen in Beziehung setzen zu können: Die Fiktion rund um Maximilian Aue ermöglicht eine Aneinanderreihung von sowohl zeitlich als auch räumlich voneinander entfernt liegenden Geschehnissen. Sie verknüpft die Daten und Fakten, lässt einen Verlauf der Ereignisse zu und gestattet es Littell, die für die Geschichtsschreibung wichtigsten und erheblichsten Orte, Personen, Taten und Folgen miteinander zu verweben.

Littell und seinen Protagonist unterscheidet in ihren historischen Recherchen zur Vergangenheit eine verschiedenartige Herangehensweise und Bezugnahme auf unterschiedliche Werke beziehungsweise auch eine jeweils andersartige Wertung jener Werke. Besonders offensichtlich scheint dies im Hinblick auf die Ähnlichkeit, welche Littell an anderer Stelle zwischen sich und

---

<sup>125</sup> Jonathan Littell, zitiert nach: Littell und Nora: „Gespräch über die Geschichte und den Roman“ S. 34ff. [Meine Hervorhebungen]

Maximilian Aue erschuf – dieser hat beispielsweise am gleichen Tag wie sein Autor Geburtstag<sup>126</sup>.

Während Littell sich also in diversen Stellungnahmen auf konkrete Personen wie Lanzmann, Hilberg und Arendt bezieht, die auf diesem Forschungsgebiet von großer Bedeutung sind, geht Aue zunächst nur im Allgemeinen auf die vorhandene Literatur zu (seiner) historischen Vergangenheit ein: So verweist er etwa auf die „Fülle der historischen Literatur“ (DW 31) oder darauf, dass verschiedene historische Situationen und Szenarien ohnehin „sattsam bekannt und in zahlreichen Büchern beschrieben worden [sind]“ (DW 855). Zudem erscheinen ihm seine Erinnerungen gerade an jenen Stellen, an denen sie exakt mit der Geschichtsschreibung konform sind und mit ihr übereinstimmen, nicht allzu erwähnenswert – vor allem wenn es sich um genaue Fakten, Daten oder Zahlen handelt und Aues eigene Empfindungen oder Erinnerungen dabei nicht unbedingt bedeutsam oder erheblich sind:

Am 9. April ... ach, wozu Tag für Tag auf diesen Einzelheiten herumreiten? Es ermüdet mich, außerdem langweilt es mich – und euch vermutlich auch. Wie viele Seiten habe ich schon mit diesen belanglosen bürokratischen Ereignissen gefüllt? So kann ich nicht mehr weitermachen: Eher fällt mir die Feder – oder vielmehr der Kugelschreiber – aus den Fingern. Vielleicht könnte ich eines Tages darauf zurückkommen; doch wozu soll ich diese schmutzige Geschichte mit Ungarn wieder aufwärmen? Sie ist ausführlich dokumentiert, von Historikern, die einen sehr umfassenderen Überblick haben als ich. (DW 1087f.)

Einige wenige Male verweist Aue in seiner Erzählung konkret auf bestimmte Historiker:

An einer Stelle fühlt er sich bemüßigt, das von Hannah Arendt geprägte Bild Adolf Eichmanns „richtigzustellen“ und ihn ins rechte Licht zu rücken – er geht dabei von seinen eigenen erinnerten Erlebnissen mit Eichmann aus, den er im Laufe seiner SS-Karriere mehrmals persönlich getroffen hat:

[D]ieser kleine Obersturmbannführer hat es in der Zwischenzeit zu einer Art Berühmtheit gebracht, und ich denke, meine Erinnerungen, die etwas Licht auf seine Persönlichkeit werfen, könnten die Öffentlichkeit interessieren. Es wurden viele Dummheiten über ihn geschrieben: Er war gewiss nicht der Feind des Menschengeschlechts, als der er in Nürnberg geschildert wurde (...); er war auch keineswegs die Inkarnation der Banalität

---

<sup>126</sup> Vgl. Schirmmacher: „Seid ihr überhaupt sicher, dass der Krieg vorbei ist?“

des Bösen, nicht der gesichts- und seelenlose Roboter, als den man ihn nach seinem eigenen Prozess hatte hinstellen wollen. (DW 796)

Es zeigt sich hier relativ deutlich eine Diskrepanz im Umgang mit und der Bewertung vom Werk Hannah Arendts: Während sie für Littell von großer Bedeutung für die Recherchen seines Romans ist, gibt Aue sich der „beharrlich missverstandenen Chiffre von der „Banalität des Bösen““<sup>127</sup> hin und korrigiert eine historische Darstellung Eichmanns unter Bezugnahme auf Arendts Werk zugunsten seiner eigenen Erinnerung.

An anderer Stelle bezieht er sich auf weitere namentlich erwähnte Historiker, wenn es um die konkrete Zahl der Toten und Ermordeten geht – Hilberg etwa nennt er dabei „kaum der Parteilichkeit, jedenfalls nicht der prodeutschen, verdächtig“ (DW 25), orientiert sich allerdings an seinen Zahlen. Nichtsdestotrotz lässt sich ein subtiler Unterton des Erzählers nicht leugnen.

Einen weiteren konkreten Verweis liefert Aue gegen Ende seiner Erzählung, als seine eigene skurrile Erinnerung sich nicht mit dem Werk eines anderen Historikers – Hugh Trevor-Ropers „Hitlers letzte Tage“ – vereinbaren lässt. Aue will Hitler im Führerbunker in die Nase gebissen haben, zweifelt aber ob des Fehlens dieses Skandals in den historischen Werken eher an der Sorgfalt und Präzision der Historiker als an der Wahrheit seiner Erinnerungen:

Ich weiß sehr wohl, dass Trevor-Roper kein Wort über diesen Zwischenfall hat verlauten lassen, ebenso wenig Bullock oder einer der anderen Historiker, die sich so eingehend mit den letzten Tagen des Führers beschäftigt haben. Trotzdem hat er stattgefunden, das könnt ihr mir glauben. Im Übrigen ist das Schweigen der Chronisten zu diesem Punkt durchaus verständlich. (...) Insofern ist es durchaus möglich, dass dieser kleine Zwischenfall der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen ist (vielleicht gibt es ja noch einen Hinweis darauf in den sowjetischen Archiven?). (DW 1338f.)

Ein solcher Verweis Aues auf den Historiker Trevor-Roper lässt wiederum interessante Schlüsse auf das Ineinandergreifen von Fakt und Fiktion in „Die Wohlgesinnten“ ziehen: Trevor-Roper bezeugte in seiner Funktion als Historiker die Authentizität der vom Magazin Stern angekauften Hitler-Tagebücher, die

---

<sup>127</sup> Henke, Klaus-Dietmar: „Das Böse – nur banal?“ In: Der Spiegel 36/2001. S. 174 - 176, hier S. 174.

sich in der Folge als Fälschungen herausstellten. Littell spielt somit in subtiler Weise auf die in sich verschwimmenden Grenzen von Fakten und Fiktionen an, die selbst in der Realität ineinander fließen und eine genaue, harte Abgrenzung zeitenweise unmöglich machen.

#### IV.2.4. Zur Darstellung historischer Fakten in „Die Wohlgesinnten“

Die fiktive Lebensgeschichte des Maximilian Aue reichert Littell mit einer Unmenge an historischen Fakten und Daten an und sichert dem Roman so einen gewissen Authentizitätsanspruch: Obwohl der Autor Littell kein Zeitzeuge und auch kein Nachfahre von Zeitzeugen ist, verhilft er dem Roman durch genaue Recherche und historische Akkuratessse trotzdem zu einer gewissen Legitimität.

Die historischen Fakten und Daten tauchen in „Die Wohlgesinnten“ in verschiedenen Formen auf. So finden sich die Schauplätze der Verbrechen der Nazis in ganz Europa auch in Littells Roman wieder: Maximilian Aue ist zum Beispiel bei Pogromen, in Babi Jar, an der Ostfront, in Stalingrad, Auschwitz, Berlin und im Kaukasus anwesend und an verschiedenen Verbrechen und Morden – direkt oder indirekt – beteiligt. Mit der Nennung dieser Orte geht im Roman auch die zumeist detaillierte Beschreibung der dort stattgefundenen, zu historischen Ereignissen gewordenen Verbrechen und Massaker einher. Aue benennt genau Orte, erinnert sich an eine Vielzahl von Straßennamen, Gebäuden, Landstrichen.

Diese historischen Romankulissen werden bevölkert von einer Vielzahl von Personen, deren historische Existenz gesichert ist und die mit der fiktiven Romanfigur Aue in Kontakt treten: Neben Zivilpersonen wie zum Beispiel dem Schriftsteller Ernst Jünger trifft Aue im Laufe seiner SS-Karriere neben Hitler gegen Ende des Romans auch auf so bekannte Namen des NS-Regimes wie etwa Himmler, Heydrich oder Eichmann, Höß, Mengele, Callsen, Blobel, Ohlendorf, Bierkamp ... Littell verbindet hierbei das Faktum ihrer Existenz mit

der Fiktion ihrer beschriebenen Charaktere, was sich in einer „sorgfältigen Stilisierung von bekannten historischen Akteuren“<sup>128</sup> zeigt:

Im Korridor des Jungfrauenpalastes traf ich einen Bekannten aus Berlin: [Sturmbannführer Eichmann] (...) Ich hatte diesen Offizier zu der Zeit kennengelernt, als er unter Heydrich in Berlin die Reichszentrale für jüdische Auswanderung organisierte; häufig erschien er damals in unserer Abteilung, um unseren juristischen Rat einzuholen. Damals war er Obersturmführer; nun präsentierte er seine neuen Spiegel am Kragen einer schwarzen Ausgehuniform, die deutlich von unserem Feldgrau abstach. Er spreizte sich wie ein kleiner Pfau; das war merkwürdig, früher hatte er auf mich den Eindruck eines beflissenen, schlecht bezahlten Beamten gemacht, ich erkannte ihn nicht wieder. (DW 207)

Das fiktive Element in der Beschreibung dieser historisch tatsächlich realen Personen ist unabdinglich, um sie im literarischen Sinne menschlich zu machen. Es ist die Aufgabe der Phantasie Littells und seiner schriftstellerischen Fähigkeiten, diesen bekannten Namen eine gewisse Lebendigkeit einzuflößen:

Noch nie hatte ich den Führer aus solcher Nähe gesehen. [S]ein Gesicht wirkte gelb, verstört, aufgedunsen, die Augen waren starr und unbeweglich, dann begann er heftig zu blinzeln; ein Speicheltropfen perlte in seinem Mundwinkel. (...) Je näher der Führer kam (...) desto mehr richtete sich meine Aufmerksamkeit auf seine Nase. Ich hatte noch nie bemerkt, wie groß und unproportioniert diese Nase war. Im Profil nahm der kleine Schnurrbart die Aufmerksamkeit weniger in Anspruch, daher war die Nase deutlicher zu erkennen: Sie hatte eine dicke Wurzel und flache Flügel, ein kleiner Knick hob die Spitze an; das war eindeutig eine slawische oder böhmische Nase, fast mongolisch-ostisch. Ich weiß nicht, warum mich diese Einzelheit so faszinierte, ich fand sie fast skandalös. (DW 1336f.)

Neben den Romankulissen und dem Romanpersonal – beide stützen sich sehr stark auf Fakten – ist ein wesentliches Element der Verflechtung von Fakt und Fiktion die „unbefangene Verwendung von Original-Texten“<sup>129</sup> durch Littell: Er bedient sich authentischer Reden, Befehle, Dokumente, Briefe, Broschüren und dergleichen und bringt sie direkt in seinen Roman ein. Es finden sich in „Die Wohlgesinnten“ zum Beispiel Reden von Himmler (DW 189f., 928f.) oder dem Generalgouverneur Hans Frank (DW 798f.), Befehle, zum Beispiel von Walter von Reichenau (DW 206), ein Erlass „Zur Reinhaltung von SS und Polizei“ (DW

---

<sup>128</sup> Oexle, Otto Gerhard: „Jonathan Littells Les Bienveillantes – ein Roman für Historiker“ In: Böhm, Roswitha, Bung, Stephanie und Grewe, Andrea (Hg.): Observatoire de l'extreme contemporain. Studien zur französischen Gegenwartsliteratur. Tübingen: Narr 2009. S. 147 – 160, hier S. 155.

<sup>129</sup> Ebd.

273) wird erwähnt, ebenso wie eine „Broschüre des Deutschen Auslandswissenschaftlichen Instituts aus dem Jahr 1941 – Liste der in der UdSSR lebenden Völkerschaften“ (DW 413) oder ein „detaillierteres Gutachten, das von der SS dem Wannsee-Institut in Auftrag gegeben worden war“ (DW 414). Ebenfalls wird verwiesen auf einen „Bericht, den Dr. Korherr, dieser griesgrämige Statistiker, der unsere Zahlen bezweifelt hatte, Ende März dem Reichsführer übergeben hatte (...)“ (DW 764) und in Folge auch auf eine Statistik und einen Halbjahresbericht des D II (DW 765). Aue empfiehlt dem Leser auch einen Blick auf „den umfangreichen Briefwechsel zwischen dem Gauleiter des Warthegaus, Greiser, und dem Reichsführer“ (DW 936) zu werfen.

Auch hier ist deutlich ein Zusammenspiel von Realität und Fiktion zu erkennen. Littell untermauert den Authentizitätsanspruch der in den Roman verwobenen Originaltexte zum Teil durch eine Auskunft über oder einen Hinweis auf ihre Herkunft: „Da diese Rede in den Archiven überlebt hat, hier ein kleiner Auszug, um einen Eindruck von ihrem Tonfall zu vermitteln (...)“ (DW 799) wird etwa die Rede von Frank eingeleitet und Himmlers Posener Rede vom 6. Oktober 1943 wird zwar nicht wortwörtlich angeführt, dem Leser werden aber direkte Hinweise über ihre Archivierung gegeben:

Durch die Zufälle, die das Schicksal der Archive bestimmen, und aufgrund der Siegerjustiz sind diese Reden, weit über den geschlossenen Kreis hinaus, für den sie einmal bestimmt waren, berühmt geworden; kein Werk über die SS, den Reichsführer oder die Judenvernichtung, in dem sie nicht zitiert würden; wenn euch der Inhalt interessiert, könnt ihr euch den Text leicht beschaffen, und zwar in mehreren Sprachen; die Rede vom 4. Oktober liegt in ganzer Länge im Protokoll des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher unter dem Aktenzeichen 1919-PS vor (...); sie ist im Übrigen auch aufgezeichnet worden, auf Schallplatte oder auf Magnetband; die Historiker sind sich in diesem Punkt nicht ganz einig, und ich kann ihnen auch nicht weiterhelfen, da ich bei dieser Rede nicht anwesend war (...). (DW 928, meine Hervorhebung)

Zusätzlich kennzeichnet Littell auch jene Originaltexte, deren Quellen er nicht nennt, indem er die betreffenden Textstellen kursiv auszeichnet. Fakt und Fiktion können dadurch allerdings an jenen Stellen des Romans nicht einwandfrei voneinander getrennt werden, die dem Leser ohnehin berechtigterweise Zweifel an ihrer Authentizität hegen lassen – etwa jene Briefe von Speer und Himmler, deren Adressat der Protagonist Aue ist: „[Ich erhielt]

einen sehr schmeichelhaften Brief von Speer, der die Übernahme des Projekts begrüßte (...)“ (DW 973) beziehungsweise „Und tatsächlich, zehn Tage später nach Entsendung meines Memorandums erhielt ich eine Antwort, eigenhändig von [Himmler] unterschrieben (...)“ (DW 1150). Der angebliche Brief Himmlers findet sich kursiv in „Die Wohlgesinnten“ abgedruckt, dem Brief Speers wurden Textstellen entnommen und kursiv dem Fließtext eingefügt. Die Fiktion wird nicht nur nicht als solche gekennzeichnet, sondern dem Leser durch ihre Ähnlichkeit mit authentischen, in das Werk eingewebten Texten als Wirklichkeit impliziert. Es liegt am Ermessen des Lesers, Fiktion von Fakt trennen zu können.

Als besonders undurchsichtig erweist sich hier eine Textstelle, in der Aue sich direkt an den Leser wendet und ihn darüber informiert, dass ein schriftliches Produkt seiner Arbeit sich nach wie vor auffinden lässt:

Hier ist nicht der Ort, mich über die Besonderheiten dieser faszinierenden Region auszulassen: Der interessierte Leser kann in den Bibliotheken nachschauen oder sich, wenn er will, auch an das Bundesarchiv der Bundesrepublik wenden, wo er mit Beharrlichkeit und ein wenig Glück vielleicht meine Originalberichte entdeckt, die zwar von Ohlendorf und Seibert unterzeichnet, aber anhand des Diktatzeichens M. A. zu identifizieren sind. (DW 297, meine Hervorhebung)

Littell treibt ein Spiel mit Fakten und Fiktionen – er produziert dadurch eine Collage von Realem und Erdachtem, innerhalb derer sich beide Komponenten nicht mehr ohne weiteres voneinander trennen lassen. Die Grenzen verfließen ineinander. Es bliebe in Erfahrung zu bringen, ob sich solche von Ohlendorf oder Seibert unterzeichneten Berichte tatsächlich im deutschen Bundesarchiv finden lassen und damit zu erfahren, wie weit Littell das Verwischen von Fakten und Fiktion betreibt: Existieren die genannten Berichte mit der Signatur Ohlendorfs oder Seiberts tatsächlich, dann wäre eine Untersuchung auf das von Littell genannte Diktatzeichen M. A. hin von großem Interesse. Was aber wenn auch dessen Existenz in der Folge bestätigt würde? In diesem Fall würde nicht die reale Person des Maximilian Aue bewiesen, sondern es würde ersichtlich, dass Littell das Spiel mit Fakten und Fiktionen nicht nur innerhalb seines Romans stattfinden ließ, sondern ihm auch die tatsächliche

Lebensrealität seiner Leserschaft überließ. Die Fiktion greift in diesem Fall in die Wirklichkeit außerhalb des Romans ein.

### IV.3. Zusammenfassende Betrachtung

In jedem Fall treibt Littell die Verwebung von Fakten und Fiktion dadurch auf eine neue Stufe: Er überlässt es als Autor dem Ermessen der Leser, über Wahrheit und Fiktion zu urteilen – sie zu erkennen, voneinander zu unterscheiden und so die historische Wahrheit aus dem Werk herauszufiltern. Littell gibt keine Hinweise, was wahr und was erdacht sein könnte: Im Gegenteil, über die Art der Erzählung seines Protagonisten Maximilian Aue – in Form von Erinnerungen, durch Aues Funktion als eine Art Zeitzeuge, durch seine Biographie, die es ihm erlaubt jene Vergangenheit als Teil seines Lebens darzustellen – ist es ihm möglich, Zweifel und Unklarheiten im Leser zu erwecken oder vielleicht zu nähren. Innerhalb des Romans spielt der Autor mit dem Bewusstsein des Lesers, mit dessen eigener Verwicklung in die Lebensgeschichte des Ich-Erzählers, denn erwähnenswert an seiner Lebensgeschichte findet Aue zum größten Teil das, was sich zur Zeit des Nazi-Regimes in Europa zugetragen hat – jene Jahrzehnte, die nach wie vor in ihrer historischen Reichweite die späteren Generationen beeinflussen.

Fakten und Fiktionen sind alleine durch die Lektüre des Romans nicht auseinanderzuhalten. Es bedarf für den Leser eines entsprechenden (Detail-)Wissens beziehungsweise an manchen Textstellen auch Hintergrundinformation, Sekundärlektüre oder auch Recherche außerhalb der schriftlichen Welt, um Fakten und Fiktionen zu entwirren und zu klären, was tatsächlich wahr ist und was lediglich der Phantasie des Autors entsprungen ist. Es zeigt sich nämlich vor allem in der Literatur der letzten Jahre, dass

(...) mit dem Ableben der Zeitzeugengeneration (...) nicht die Stunde der kühl wertenden und wägenden Historiker schlägt. Im Gegenteil haben wir es im öffentlichen Raum des Erinnerens zunehmend mit Formen der Emotionalisierung und Mythologisierung der Vergangenheit zu tun, mit Inszenierungen und Konstruktionen von Geschichte, die im

besten Fall noch eine volkspädagogische Absicht verfolgen, im schlimmsten ein reines Sensationsbedürfnis bedienen.<sup>130</sup>

Wenngleich auch Jonathan Littells Roman einem „halbdokumentarischen Geschichtswerk“<sup>131</sup> von „einer nachgerade furchterregenden Präzision“<sup>132</sup> gleicht, handelt es sich doch um einen literarischen Roman, der ein historisches Thema fiktiv aufbereitet. Auch wenn der Autor mit dem erwählten Thema eine bestimmte moralische Verantwortung eingeht, liegt es doch auch am Leser, den fiktiven Charakter des Romans stets im Hinterkopf zu behalten und die künstlerische Verwebung von Fakt und Fiktion nicht für bare Münze zu nehmen.

---

<sup>130</sup> Ritte: „Holocaust als Kolportage“

<sup>131</sup> Mönninger: „Die Banalisierung des Bösen“

<sup>132</sup> Bourmeau: „Jonathan Littell: „Die Wohlgesinnten““

## V. Steve Sem-Sandbergs „Die Elenden von Łódź“

### V.1. Der Autor als Nachgeborener

Der schwedische Autor Steve Sem-Sandberg wurde im Jahr 1958 geboren – mit einem zeitlichen Abstand von 13 Jahren zum Jahr 1945 weist sein Geburtsjahr damit im Vergleich zu dem Foers oder Littells die kürzeste zeitliche Distanz zu den Schrecken des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges auf. Sein Roman „De fattiga i Łódź“ erschien im Jahr 2009 im schwedischen Original und zwei Jahre später auch in der deutschen Ausgabe unter dem Titel „Die Elenden von Łódź“.

Es ist aber nicht nur das frühere Geburtsjahr, welches Steve Sem-Sandberg im Rahmen dieser Thematik von Jonathan Safran Foer oder Jonathan Littell unterscheiden lässt: „Anders als andere Autoren, die über den Holocaust geschrieben haben, hat er keine jüdischen Wurzeln.“<sup>133</sup> Der Holocaust ist somit im überlieferten Sinne nicht Teil seiner konkreten Familiengeschichte oder, weiter gefasst, der Geschichte seiner Glaubensgemeinschaft. Sem-Sandbergs Weg zum Holocaust als Thema und Handlungsspielraum seines Romans führt nicht von Erzählungen und Überlieferungen von Zeitzeugen innerhalb der Familie her und auch nicht von einer Art kulturellen Verbundenheit. Sein Weg war ein Weg der reinen Recherche und des persönlichen Interesses – obwohl weder jüdischen Glaubens noch innerhalb der Familie vom Holocaust betroffen. Es war vielmehr seine schriftstellerische Arbeit und damit einhergehend eine gewisse Neugier und Neigung, Schicksale erforschen und darstellen zu wollen, die den Schweden von Prag nach Łódź führte:

Vor einigen Jahren lebte er mit Frau und Kind in Prag und hatte ein Buch geschrieben über Milena Jesenská, die Freundin Kafkas, die im KZ Ravensbrück umkam. Dann ging er den Spuren zweier Kafka-Schwestern nach, Gabriele und Valerie, die nach Łódź deportiert worden waren. Deshalb fuhr er zum ersten Mal nach Łódź, mit der gleichen Eisenbahn auf derselben Strecke wie die Schwestern Jahrzehnte zuvor. In Łódź stand noch, was einmal das Ghetto war: das Spital, das Kripo-Gebäude, das Archiv, der Bahnhof Radegast, von dem aus die Deportationszüge rollten, auch die Straßenbahn fuhr noch dieselbe Strecke wie einst, als sie das Ghetto durchquerte. Es gab keine

---

<sup>133</sup> Spörl: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ S. 111.

Hinweise, keine Gedenktafeln, die an die Tragödie der Elenden von Łódź erinnert hätten (...).<sup>134</sup>

## V.2. Die Basis der Fiktion: Sem-Sandbergs Recherchen und Quellen

Recherchetätigkeit brachte Sem-Sandberg also nach Łódź und weckte sein Interesse an der Geschichte jenes Ghettos, das die Nazis dort unter dem Namen Litzmannstadt einrichteten und welches das „zweitgrößte von Nationalsozialisten errichtete und zudem am längsten existierende Getto“<sup>135</sup> war. Sem-Sandbergs Recherchen dazu brachten nicht etwa eine gut aufgearbeitete Geschichte des Łódzger Ghettos zutage, sondern ließen den Autor vielmehr auf einen vergleichsweise weißen Fleck auf der historiographischen Landkarte stoßen:

Deutsche Historiker vernachlässigten diesen Ort der Geschichte, weil nun einmal Auschwitz der Inbegriff der Barbarei sei. Und polnische Historiker konzentrierten sich auf die Geschichte des Warschauer Ghettos, weil dort ein Aufstand stattfand, während über Łódź keine Heldengeschichte erzählt werden kann, sondern nur die Geschichte eines Trugschlusses.<sup>136</sup>

Für den Schriftsteller bot sich hier die Möglichkeit, die ihm zur Verfügung stehenden Originalquellen, Zeugenberichte und authentischen Materialien in literarischer Form zu nutzen und zusammensetzen, um einen möglicherweise neuen Blickwinkel auf die Geschichte des Ghettos von Łódź erschaffen und anbieten zu können. Sem-Sandberg bediente sich einer „Montagetechnik aus Quellenmaterial und Imaginiertem“<sup>137</sup> um jene Möglichkeiten, die sich ihm als Schriftsteller aus den unumgänglichen historiographischen Lücken, Leerstellen und Unstimmigkeiten eröffneten, zu nutzen. Als Schriftsteller hatte Sem-Sandberg dabei den Vorteil der Fiktion und Phantasie auf seiner Seite:

---

<sup>134</sup> Spörl: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ S. 111.

<sup>135</sup> Löw, Andrea: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. Göttingen: Wallstein 2006. S. 7.

<sup>136</sup> Spörl: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ S. 113.

<sup>137</sup> Platthaus, Andreas: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://faz.net/-gr2-6op7w>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

Während Spekulationen, Interpretationen und Erklärungsversuche von Seiten der Historiker immer im Sinne der Wahrheit faktisch belegt werden müssen, stehen dem Autor andere Instrumente und Darstellungsmöglichkeiten zur Verfügung. Sem-Sandberg eröffnete sich die Möglichkeit, auf Basis von Original-Quellenmaterial und archivierten Dokumenten einen neuen Blickwinkel auf historische und historiographische Kontroversen, die gerade im Bezug auf das Łódźer Ghetto und die darin verwickelten Personen sehr zahlreich sind und waren, zu schaffen: „Der Schriftsteller Sem-Sandberg kann freier mit diesen Aussagen umgehen als ein Historiker. Er vervollständigt das Bild, er verhilft der Wahrheit durch fiktive Ergänzung zu ihrem Recht.“<sup>138</sup>

Sem-Sandberg stützt sich dabei in erster Linie auf Originalberichte:

Ich habe mich bewusst entschieden, außer den für mein Buch wichtigen Quellen keine weiteren Bücher zu lesen, also weder die Erinnerungen von Überlebenden anderer Gettos oder Lager noch etwa historische Romane wie etwa „Die Wohlgesinnten“ von Jonathan Littell. Holocaust-Erzählungen sind notwendig immer Geschichten vom Überleben, weil sonst kein Erzähler da wäre. (...) Mir ist an meinem Roman wichtig, dass es gerade keine Geschichte vom Überleben ist.<sup>139</sup>

Neben einigen wenigen Werken von Überlebenden, die im Ghetto Łódź waren (beispielsweise Lucille Eichengreen) lag Sem-Sandbergs Hauptaugenmerk bei der Recherche vor allem auf der Gettochronik und der Gettoenzyklopädie, die im Ghetto verfasst wurden, und jenen Tagebüchern, Aufzeichnungen und Notizen von Bewohnern der Ghettos, die den Holocaust nicht überlebt haben. Sem-Sandberg verweist hierbei auf und zitiert auch aus beispielsweise dem Werk „In jenen schrecklichen Tagen“ von Józef Żelkowiec (deportiert nach Auschwitz im August 1944 und dort im selben Monat ermordet worden<sup>140</sup>; Vgl. EŁ 14f.), dem Tagebuch von Adam Czerniaków (Vorsitzender des Judenrates des Warschauer Ghettos, der im Mai 1941 auf Mordechai Chaim Rumkowski, den Judenältesten des Łódźer Ghettos traf; Czerniaków beging 1942 Selbstmord; Vgl. EŁ 102), dem Tagebuch von Szmul Rozensztajn (deportiert

---

<sup>138</sup> Spörl: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ S. 113.

<sup>139</sup> Steve Sem-Sandberg, zitiert nach: Platthaus: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“

<sup>140</sup> Vgl.: Chronik des Gettos Lodz/Litzmannstadt – Das letzte Jahr: <http://www.getto-chronik.de/pl/person/zelkowiec-jozef-josefjosef>, zuletzt eingesehen: 30.11.2012.

nach Auschwitz im August 1944 und dort im selben Monat ermordet worden<sup>141</sup>; Vgl. EŁ 107, 115) und Notizen und Aufzeichnung verschiedener anderer Zeitzeugen.

Sem-Sandbergs Roman liegen schriftliche Quellen zugrunde, die innerhalb des Ghettos in einer Sphäre von Unwissenheit und Angst, Verzweiflung und Elend entstanden sind und zugleich das Ghettoleben in seiner ganz alltäglichen Dimension zeigen – denn auch Hunger, Krankheit und Todesangst können in den Alltag einziehen und zum täglichen Begleiter werden: „Alles musste damals als Alltag bewältigt werden.“<sup>142</sup> Die meisten von Sem-Sandberg als Basis seines Romans ausgewählten Tagebücher, Notizen, Berichte und auch die Łództer Gettochronik und Gettoenzyklopädie wurden allesamt in einer Atmosphäre der Unwissenheit verfasst und niedergeschrieben: Die Autoren – und hier liegt der wesentliche Unterschied zu jenen Berichten und Memoiren, die von Überlebenden nach 1945 zu Papier gebracht wurden – schrieben ungeachtet der Unwissenheit um den Bestand des eigenen Lebens.

Im Ghetto von Łódź war der Tod allgegenwärtig: Die Menschen starben an Hunger, Krankheiten, Kälte, verübten Selbstmord – ließen sich erschießen, oder wurden erschossen. Das eigene Überleben wurde für die Tagebuchschreiber und Chronisten innerhalb des Ghettos zu einem unvorstellbaren Traum, den zu träumen sie sich kaum noch wagten. Und dennoch – ihre Motivation zum Schreiben, ihre Absicht dahinter lässt sich durchaus mit jener von Überlebenden vergleichen:

Zahlreiche Tagebücher und andere Aufzeichnungen entstanden im Getto, geschrieben, damit die Geschichte ihrer Verfasser später erinnert würde. (...) Die Menschen im Getto wollten unbedingt mitbestimmen, wie das Getto später erinnert und dargestellt wird, und wenn ihnen dies nicht möglich wäre, dann sollten wenigstens ihre Texte überdauern. Juden unter deutscher Besatzung wollten die zukünftige Interpretation der Ereignisse beeinflussen. Dieser Bezug auf die Zeit nach dem Getto und diese Motivation, ihre Erlebnisse und Erfahrungen aufzuschreiben, ist sämtlichen Tagebüchern immanent. Die Menschen im Getto widerstanden dem Vorhaben der Nationalsozialisten, mit den Juden Europas auch die Erinnerung an sie auszulöschen.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Vgl.: Chronik des Gettos Lodz/Litzmannstadt – Das letzte Jahr: <http://www.getto-chronik.de/pl/person/rozensztajn-szmul-shmul>, zuletzt eingesehen: 30.11.2012.

<sup>142</sup> Steve Sem-Sandberg, zitiert nach: Platthaus: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“

<sup>143</sup> Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 7f.

Die Verfasser jener Aufzeichnungen aus dem Ghetto sind sich in ihrer realen Lebenssituation darüber bewusst, dass die spätere Geschichtsschreibung anderer Quellen als jener offiziellen der Nazis bedarf, um die Geschichte des Ghettos einigermaßen adäquat wiedergeben zu können. Sie wissen schon in ihrer Gegenwart, dass eben jene Gegenwart Gefahr läuft, zukünftig falsch oder nicht angemessen dargestellt zu werden und leisten mit ihren schriftlichen Darstellungen eine Hilfestellung für, um nicht zu sagen einen vorgehenden Eingriff in, die Geschichtsschreibung unserer Gegenwart. Sie wissen, dass die Geschichte weder ein statisches Faktum noch eine hundertprozentige Wahrheit ist, sondern dass sie form- und gestaltbar ist und vieler Stimmen bedarf um sich der tatsächlichen Ereignisse und ihrer Auswirkungen entsprechend annähern zu können. Durch ihre Aufzeichnungen beugen sie vor, im Sog der Geschichte in das Vergessen gezogen zu werden: „The desire to record, to record at all cost, had become part of the consciousness of the inhabitants of the ghetto.“<sup>144</sup> Zugleich ist ihnen klar, dass das Elend im Ghetto – der Hunger, die Krankheiten, die Kälte, die ständige Bedrohung durch die Deutschen – niemals in seiner ganzen Grausamkeit dargestellt werden kann: „Die nackte Wahrheit des Gettos bleibt unverdaulich, nicht vermittelbar.“<sup>145</sup>

Ihr Beitrag zur Darstellung des Ghettos von Łódź liegt vor allen Dingen darin, die Auswirkungen dieses Grauens auf den Einzelnen beschrieben zu haben: Die Tagebücher, Aufzeichnungen und Notizen aus dem Ghetto zeugen von einzelnen Schicksalen, von Individuen, die durch die Verbrechen der Nazis aus dem Leben gerissen wurden. Die schriftlichen Erzählungen aus dem Ghetto zeigen, dass die Masse der Opfer aus einzelnen Menschen bestand, mit unterschiedlichen Geschichten, Gedanken und Gefühlen, sie bringen zu Ausdruck dass „die Opfer ja keine anonyme Masse [waren], sondern Individuen, die eine Geschichte bis zum Tod haben.“<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Arieh Ben-Menahem, zitiert nach: Feuchert, Sascha: Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Ghettos. Frankfurt/Main: Peter Lang 2004. S. 233.

<sup>145</sup> Riecke, Jörg: „Notizen zur Sprache der Reportagen und Essays“ In: Feuchert, Sascha, Leibfried, Erwin et. al. (Hg.): Oskar Singer. „Im Eilschritt durch den Gettotag ...“ Reportagen und Essays aus dem Getto Lodz. Berlin und Wien: Philo 2002. S. 233 – 244, hier S. 238.

<sup>146</sup> Saul Friedländer, zitiert nach: Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 9.

Neben diesen Tagebüchern und Aufzeichnungen, die von Einzelpersonen stammen, stützt Sem-Sandberg sich in seinem Roman „Die Elenden von Łódź“ vor allem auf zwei Werke „die innerhalb der jüdischen Verwaltung des Gettos entstanden“<sup>147</sup> sind und sich unter anderem durch eine „kollektive(...) Autorschaft“<sup>148</sup> auszeichnen: Gettochronik und Gettoenzyklopädie des Ghettos Łódź.

V.2.1. Die Gettochronik: „Historiker einer Geschichte, die noch nicht vergangen war“<sup>149</sup>

Die Chronik des Łódźer Ghettos diente Sem-Sandberg als eine Art Basis oder Fundament, auf der er seinen Roman „Die Elenden von Łódź“ aufbaute – er „las die Chronik und komponierte seinen Roman nach ihrem Vorbild.“<sup>150</sup>

Zwar ist die Gettochronik, die einige Monate nach der Einrichtung des Ghettos einsetzt und bis eine Woche vor seiner Auflösung im August 1944 betrieben wurde<sup>151</sup>, ein authentisches Dokument der Grauen und Schrecken des Ghettolebens. Nichtsdestotrotz ist auch ihr eine fiktive, wenn auch in den meisten Fällen als solche nicht beabsichtigte, Dimension inne:

Wer [Sem-Sandberg] Fiktionalisierung des Schreckens vorwerfe, der müsse auch bedenken, dass doch selbst die Getto-Chronik eine Art Fiktion sei: Sie musste die Illusion aufrechterhalten, dass die Juden im Getto eine Zukunft haben würden. Das hatte ihnen Mordechai Chaim Rumkowski immer wieder versichert.<sup>152</sup>

Sem-Sandbergs Roman stützt sich somit auf ein authentisches Dokument, das aber wiederum durch den Mangel an Möglichkeiten und Gegebenheiten

---

<sup>147</sup> Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 9.

<sup>148</sup> Mangold, Ijoma: „Der Vollstrecker“ In: Die Zeit: <http://www.zeit.de/2012/08/L-B-Sem-Sandberg>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

<sup>149</sup> Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 393.

<sup>150</sup> Spörl: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ S. 112.

<sup>151</sup> Vgl. Platthaus: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“

<sup>152</sup> Ebd.

während seiner Produktion nur eine Facette der Wahrheit zeigen kann – die Chronik für sich alleine stehend kann nicht als faktisches Dokument gesehen werden, dafür mangelte es ihren Autoren an Informationen und Einblick.

Das Ghetto in Łódź wurde von den Nazis nicht nur räumlich abgetrennt und abgesperrt, sondern auch in Form einer Informationsblockade von der restlichen Stadt abgesondert. Es wurde zu einer „völlig isolierte[n] Insel“<sup>153</sup> auf der die Menschen sich zum einen auf Gerüchte und zum anderen auf Mitteilungen von offizieller Seite – sei es durch die Deutschen oder Rumkowski – verlassen mussten. Sie mussten selbst bei Meldungen, die in direkter oder indirekter Weise ihr eigenes (Über-)Leben betrafen (etwa Meldungen über Aussiedlungen, Lebensmittellieferungen, Arbeitseinsätze, ...) diesen beiden Instanzen Glauben schenken – oder abwägen, ob es sich um die Wahrheit oder eine mutwillige Täuschung handelte.

Sem-Sandberg verdeutlicht in seinem Roman die Isolation, in der die Ghettobewohner und natürlich auch die Chronisten sich befanden, dadurch, dass er den eigentlichen, im Ghetto stattfindenden Erzählungen, die sich ja im Großen und Ganzen an der Chronik orientieren, ein geheimes und vertrauliches Rundschreiben des Regierungspräsidenten Friedrich Uebelhoer voranstellt: „Die Haltung der deutschen Behörden zur Einrichtung eines solchen Judenviertels unterstrich das geheime Rundschreiben (...) vom 10.12. 1939, das die Erstellung eines Gettos nur als „Übergangsmaßnahme“ vorsah.“<sup>154</sup>

Das im Roman zitierte Rundschreiben endet mit den Worten:

Die Erstellung des Gettos ist selbstverständlich nur eine Übergangsmaßnahme. Zu welchen Zeitpunkten und mit welchen Mitteln das Ghetto und damit die Stadt Lodsch von Juden gesäubert wird, behalte ich mir vor. Endziel muss jedenfalls sein, dass wir diese Pestbeule restlos ausbrennen. (EŁ 7)

Sem-Sandberg demonstriert damit zweierlei: Zum einen verdeutlicht er, dass die Leser seines Werkes einen völlig anderen Zugang zur Geschichte des

---

<sup>153</sup> Feuchert: Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Ghettos. S. 277.

<sup>154</sup> Baranowski, Julian: „Zur Vorgeschichte und Geschichte des Gettos Lodz“ In: Feuchert, Sascha, Leibfried, Erwin et. al. (Hg.): Oskar Singer. „Im Eilschritt durch den Gettotag ...“ Reportagen und Essays aus dem Getto Lodz. Berlin und Wien: Philo 2002. S. 252 – 266, hier S. 253.

Ghettos haben. Sie wissen um das Schicksal, das Ende des Ghettos und seiner Bewohner. Ein vormalig geheimes Nazi-Rundschreiben wurde im Lauf der Geschichte zum Archiv-Stück und ist in seinem Wortlaut Interessierten einsichtig – es gibt keine Informationsblockade wie zur damaligen Zeit im Ghetto. Die Leser kennen den Verlauf der Geschichte:

Ein heutiger Leser [muss] unterscheiden zwischen dem, was die Nachwelt (heute) weiß und dem, was die Chronisten (damals) lediglich ahnten. Vielleicht wissen wir heute nicht in jeder Hinsicht mehr als die damals im Getto Eingesperrten. Doch unser Wissen ist von anderer Art: Es hat historische Tiefe und große Klarheit bezüglich der Details, die den im Getto Eingesperrten fehlten. (EŁ: Nachwort, 645)

Zum anderen wird durch diese vorangestellte Passage aufgezeigt, dass dem Ghetto von Anfang an ein Ende in absehbarer Zukunft von den Nazis zugeteilt worden war – jeglichen Bemühungen Rumkowskis oder einzelner Ghattobewohner zum Trotz. Der Kampf der Ghattobewohner um ihr eigenes Leben wird dem Leser somit von Vorneherein und auch im weiteren Verlauf des Romans als aussichtslos dargestellt: Der Leser weiß vom Beginn des Werkes an um die Vergeblichkeit der Bemühungen der Ghattobewohner. Er kennt den Verlauf der Geschichte, weiß von den Verbrechen, besitzt Wissen und Information um die Verbrechen der Nazis. All dies war den Bewohnern des Łódźer Ghettos nicht gegeben, weshalb sie sich an jedes noch so kleine Fitzelchen von Information klammerten:

[J]eder Mitarbeiter, auch die Sekretärinnen, [war] als Lieferant von Nachrichten tätig (...). Wenn jemand ein Gerücht auf der Straße hörte, ging er damit zu den Autoren und berichtete davon. Diese versuchten, der Sache auf den Grund zu gehen. Wie beschränkt das Wissen der Archivmitarbeiter war, verdeutlicht auch die Rubrik der Tageschronik „Man hört, man spricht“ – hier wurden Gerüchte, die die Autoren noch nicht genauer prüfen konnten, aufgeschrieben.<sup>155</sup>

Es zeigt sich insofern, mit welchen beschränkten Mitteln die Autoren versuchten, die Geschichte des Ghettos zu dokumentieren und ein wenig Licht auf das ihnen bevorstehende Schicksal zu werfen. Doch es waren nicht nur die Abwesenheit von konkreten Informationen und der Einbezug von Gerüchten,

---

<sup>155</sup> Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 410.

die zu einem gewissen fiktiven Element innerhalb der Chronik beitragen: Oftmals streuten die Nazis mit perfiden Mitteln Falschinformationen in den Straßen des Ghettos, „nutzten (...) die Anfälligkeit der abgeschlossenen Gesellschaft für Gerüchte“<sup>156</sup> um dessen Bewohner zu beruhigen, Paniken vorzubeugen oder in die Irre zu führen:

Zu diesen Täuschungsmanövern gehörte auch das Anfertigen gefälschter Postkarten, die man im Getto in Umlauf brachte. Während der Deportationen nach Chelmino zwangen die Deutschen einige der Opfer, vor ihrer Tötung solche Karten zu schreiben: Über 30 dieser in Leipzig abgestempelten Kurzbotschaften trafen Ende Juli 1944 im Getto ein – und wurden sogleich auch in der Chronik vermerkt. Die mitgeteilten Informationen wurden von den Redakteuren ausgewertet – diesmal freilich nicht in der Rubrik ‚Man hört, man spricht‘, sondern in den ‚Tagesnachrichten‘ – gleichsam als Tatsache: Schon diese Eingruppierung der Nachricht zeigt, daß man den Neuigkeiten Glauben schenkte oder besser: schenken wollte.<sup>157</sup>

Es war also nicht nur die Gettochronik von verschiedenen fiktiven Elementen durchzogen – viel eher betraf dies die gesamte isolierte Gesellschaft des Ghettos. Die Menschen lebten gleichsam in einer Welt zwischen Fakten und Fiktionen, fernab der Realität – durch die Isolation und Abgeschlossenheit des Ghettos fiel es ihnen äußerst schwer, konkrete Informationen zu erhalten und diese dann von unwahren Gerüchten zu trennen. Die wenigen Nachrichten, die bis ins Ghetto gelangten, waren zudem meist Schreckensnachrichten von Horrorszenarien: Von unmenschlichen Konzentrationslagern, Massenmorden durch die Nazis und ähnlichem, sodass es den Menschen im Ghetto schwer fiel, dies glauben zu können oder glauben zu wollen.

Sem-Sandberg baute seinen Roman somit auf einer authentischen Quelle auf, deren Verlässlichkeit im historischen Sinn streckenweise anzuzweifeln ist – Chronik und Enzyklopädie des Ghettos stehen nämlich in vielen Fällen selbst als indirekte Verweise dafür, „dass die Fiktionalisierung oder vielmehr die Bearbeitung der fiktionalisierten Darstellung des Gettos bereits während der deutschen Okkupation begonnen hatte.“ (EŁ: Nachwort, 646)

---

<sup>156</sup> Feuchert: Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Ghettos. S. 273.

<sup>157</sup> Ebd., S. 274.

Es war den Beteiligten von Beginn der Aufzeichnungen an klar, dass die Gettochronik schon während ihrer Entstehung als „vertextetes Denkmal der Erinnerung“<sup>158</sup> geplant war: Die geschriebenen Einträge der Chronik wurden von den Zeitzeugen nicht gelesen, sondern direkt nach ihrer Entstehung archiviert. Die Chronik war nicht für die Gegenwart, sondern für die Zukunft bestimmt – für zukünftige Generationen, deren Bild vom Łództer Ghetto die Chronisten maßgeblich mitzubestimmen suchten. Der Zweck der Chronik war von Anfang an die Dokumentation der Geschehen und die Archivierung von schriftlichen Zeugenberichten und Beweisen – mit der Arbeit an der Chronik bestimmten ihre Autoren in gewissem Maße auch einen Erinnerungsdiskurs<sup>159</sup>, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingesetzt hatte, aber von den Chronisten schon geplant war:

Sie historisierten gewissermaßen ihre eigenen Erfahrungen, schrieben eine Geschichte, deren Teil sie im Moment des Schreibens noch waren, als sei sie ein bereits abgeschlossener Prozess. Als Tempus wählten sie folglich die Vergangenheitsform, selbst wenn über noch lebende Personen berichtet wurde. Das zeigt noch einmal die Ausrichtung auf einen zukünftigen Leser und die Tatsache, dass man auf diese Weise die Geschichte des Gettos einer ersten Bilanz unterziehen wollte.<sup>160</sup>

Es zeigt sich am Beispiel der Chronik ein deutliches Verständnis für die Formbarkeit und Lenkbarkeit der Geschichtsschreibung: Die Chronisten waren sich einer gewissen Verantwortung dafür bewusst, wie das Ghetto später erinnert werden würde – (unter anderem) ihnen oblag es, den „zukünftige[n] Historiker[n]“<sup>161</sup>, den „spätere[n] Chronist[en]“<sup>162</sup> und den kommenden Generationen ein Bild des Ghettos abseits der Nazi-Propaganda zu vermitteln. Die Möglichkeiten, jenes Bild entsprechend und möglichst wirklichkeitsgetreu in der Chronik zu beschreiben, waren aber durch die äußeren Umstände, die das Ghetto bot, mehr als beschränkt: Zum einen schwebte das Archiv und die Arbeit an der Chronik in der permanenten Gefahr, von den deutschen Besatzern

---

<sup>158</sup> Feuchert: Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Ghettos. S. 265.

<sup>159</sup> Vgl. Ebd., S. 260.

<sup>160</sup> Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 403f.

<sup>161</sup> Ebd., S. 8.

<sup>162</sup> Ebd.

entdeckt und vernichtet zu werden – kritische Textpassagen wären den Autoren in diesem Falle zum wahrscheinlich tödlichen Verhängnis geworden. Zum anderen war es Mordechai Chaim Rumkowski, der Judenälteste des Ghettos, der „Henryk Neftalin mit der Gründung beauftragte, damit die Geschichte des Ghettos – und damit vor allem auch seine eigene Rolle – später angemessen dargestellt und beurteilt werden könnte.“<sup>163</sup>

In diesem Sinne diente die Chronik nicht nur dem Zwecke der Dokumentation, sondern in ihren Grundzügen auch der Selbstdarstellung Rumkowskis und der Prägung seiner Rolle für die spätere Geschichtsschreibung. Neben der ständigen Bedrohung durch die Nazis und der Kontrollen der Einträge durch Rumkowski unterlagen die „im Archiv verfassten Arbeiten [auch] einer hauseigenen Zensur“<sup>164</sup>: Aus diesen Gründen war es den Chronisten nicht möglich, manche Dinge unumwunden anzusprechen – deshalb „sind die Einträge voller Euphemismen.“<sup>165</sup> Die Chronik wurde somit zu einem faktischen Dokument mit literarischem Charakter – innerhalb ihrer Seiten verschwimmen die Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen. Sie kann nicht selbsterklärend alleine für sich stehen, sondern braucht einen entsprechenden Kontext und Interpretation, um dem Ghetto Łódź eine annähernd wirklichkeitsgetreue Darstellung innerhalb der Geschichtsschreibung zu sichern. Dies war auch den Autoren bewusst: „Die Texte der Chronik würden später zwar Kontexte benötigen, um richtig eingeschätzt zu werden; doch ohne die Chronik würde es erst gar nicht möglich sein zu bestimmen, was genau kontextualisiert werden muß.“<sup>166</sup>

Mit seinem Roman „Die Elenden von Łódź“ bietet Steve Sem-Sandberg eine solche mögliche Kontextualisierung nun an: Gerade jener Mangel an Objektivität<sup>167</sup>, der der Gettochronik innewohnt, wird für Sem-Sandberg zur Gelegenheit, Fakten mit seiner eigenen Fiktion zu verknüpfen. Wo die Chronik

---

<sup>163</sup> Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 393.

<sup>164</sup> Ebd., S. 394.

<sup>165</sup> Ebd., S. 397.

<sup>166</sup> Feuchert: Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Ghettos. S. 270.

<sup>167</sup> Vgl. Spörl: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ S. 112.

Lücken aufweist, füllt Sem-Sandberg sie mit fiktiven Elementen, um eine stringente Geschichte im Sinne von chronologisch ablaufenden Ereignissen bieten zu können. Dennoch überwiegt der Anteil der Gettochronik vor den Einflüssen des Autors: „In groben Zügen, und mit einigen Ergänzungen, folgt der Verlauf des Romans den Ereignissen im Getto, wie sie in der Gettochronik beschrieben sind.“ (EŁ: Nachwort, 642) Sem-Sandbergs Fiktion unterstützt in gewissem Sinne die Chronik – er bietet einen erzählerischen Rahmen, innerhalb dessen die Berichte aus der Chronik in einen inhaltlichen Zusammenhang gestellt werden und somit in einen Kontext gebracht werden. Die Fiktion tritt zwar zugunsten der Gettochronik eher in den Hintergrund: Nichtsdestotrotz ist sie aber existent – obwohl oftmals subtil beziehungsweise dem Leser nicht sofort ersichtlich.

#### V.2.2. Zur Darstellung historischer Fakten in „Die Elenden von Łódź“

Steve Sem-Sandberg stattet seinen Roman mit einem umfangreichen Anhang aus – neben einem Verzeichnis der Protagonisten (ein Hinweis auf die Verknüpfung von Fakten und Fiktion im Roman, denn dieses Verzeichnis führt reale Personen ebenso an wie fiktive), einer Karte des Ghettos, einer Auflistung wichtiger Orte und Straßen im Ghetto (auf Deutsch und Polnisch) sowie einem Glossar der benutzten jiddischen, hebräischen und auch polnischen Ausdrücke findet sich auf den letzten Seiten des Werks auch ein Nachwort des Autors.

In diesem Nachwort informiert Sem-Sandberg den Leser über den historischen Hintergrund seines Romans und gibt Aufschluss über die ihm zugrunde liegende Gettochronik und ihre Entstehung. Dadurch wird der Leser miteinbezogen in die Verknüpfung von Fakten und Fiktionen – Sem-Sandberg verschleiern diese nicht. Der Leser wird zum Teil über die konkreten fiktiven Elemente im Roman informiert und auch über die literarischen Quellen aus dem Ghetto, derer Sem-Sandberg sich bediente:

Die lange Schilderung der ersten Begegnung der sogenannten „Westjuden“ mit dem Łódzger Getto stammt beispielsweise zu großen Teilen aus Oskar Rosenfelds Darstellung

seines Weges vom Bahnhof Radogoszcz ins Gettoinnere: Wozu noch Welt: Aufzeichnungen aus dem Getto Łódź (1994). (EŁ: Nachwort, 647)

Dieses Nachwort bezieht sich zum größten Teil auf die Gettochronik, ihre Entstehung und ihren Inhalt und verdeutlicht somit alleine dadurch die Gewichtung von Fakten (mehrheitlich die Gettochronik) und Fiktionen in Sem-Sandbergs Roman: Zwar lässt sich die Gettochronik aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte auch als eine Art Fiktion begreifen, allerdings fungiert sie in „Die Elenden von Łódź“ als Originalquelle, der durch fiktive Ergänzungen der Versuch einer interpretatorischen Annäherung zuteilwurde.

Ihren unmittelbaren Weg in den Roman findet die Gettochronik durch zahlreiche Verweise des Autors, die direkt auf die Chronik als Quelle der genannten Informationen aufmerksam machen: „In der Chronik steht (...)“ (EŁ 84), „Die Chronik listet (...) auf“ (EŁ 114), „wie die Chronik etwa zur gleichen Zeit berichtet (...)“ (EŁ 334), „laut Gettochronik“ (EŁ 374), oder „wie es in der Chronik heißt“ (EŁ 483) finden sich da unter anderem als direkte Hinweise auf die genannte Quelle. Außerdem zitiert Sem-Sandberg stellenweise ganze Einträge und Berichte aus der Chronik, die er meist schlicht mit der Überschrift „Aus der Gettochronik“ und dem jeweiligen Datum einleitet: Solche direkten Zitate der Gettochronik finden sich im Roman zum Beispiel auf den Seiten 281, 448 oder 539. Im Hergang des Romans nutzt Sem-Sandberg die Verweise auf seine Quelle allerdings auch dazu, den Verlauf zwischen von der Chronik gegebenen Fakten und seinen eigenen literarischen Fiktionen zu verwischen und Chronik und Roman somit zu einem einheitlichen, quasi untrennbaren Ganzen zu machen: Den Lesern sind die Grenzen nicht mehr ersichtlich, Quelle und Roman verfließen beinahe unkenntlich ineinander. Ein solches Verfließen der Grenzen zeigt sich zum Beispiel gegen Ende des Romans: Sem-Sandberg leitet den betreffenden Absatz zwar mit „So wird in der Chronik berichtet“ (EŁ 543) ein, allerdings finden sich anders als bei den oben genannten Zitaten aus der Chronik keine Angabe des Datums oder des Wochentages und auch formal gliedert sich dieser Absatz vollständig in den Fließtext ein. Es ist somit nicht ersichtlich, ob, erstens, der Text tatsächlich der Chronik entnommen wurde und zweitens, wo die Grenze zwischen Zitat und Fiktion des Autors liegt, denn ein

entsprechender Übergang beziehungsweise eine eben solche Grenze wurden von Sem-Sandberg hier nicht markiert.

Es ist nicht nur die Gettochronik als Basis des Romans, die in diesem eine intensive Verknüpfung von Fakten und Fiktionen offenbart, sondern es finden sich in „Die Elenden von Łódź“ noch viele weitere Beispiele für ein bewusstes, vom Autor gesteuertes Zusammenspiel dieser beiden Komponenten.

### V.2.3. Das Zentrum des Romans: Die historisch umstrittene Figur des Judenältesten

Das „Zentrum von Sem-Sandbergs Roman, aber nicht die Hauptperson“<sup>168</sup> ist Mordechaj Chaim Rumkowski, jener Mann, der im Jahr 1939 von den Nazis zum Ältesten des Judenrates des Łódzger Ghettos ernannt wurde. Rumkowski, „das schwarze Loch [des] Buches, das alles an sich zieht“<sup>169</sup>, ist nicht nur im Roman eine – milde gesagt – umstrittene Figur; vor allem in der Geschichtsschreibung wurde und wird die Person Rumkowski und seine Handlungen kontrovers diskutiert. Es fällt sowohl Experten als auch Zeitzeugen schwer, Rumkowskis Absichten und Taten einzuschätzen und bewerten zu können: „Bei der Beurteilung Rumkowskis und seiner Rolle im Lodzer Getto sind sich Überlebende und auch Wissenschaftler nicht einig.“<sup>170</sup>

Zwar fielen die Urteile, die die Geschichtsschreibung über Rumkowski fällte, im Großen und Ganzen negativ aus<sup>171</sup> – Kollaboration mit den Nazis, eigene Bereicherung auf Kosten der anderen Ghettobewohner, sexueller Missbrauch von Frauen und Kindern und die Tatsache, dass er ab einem gewissen Zeitpunkt nicht nur als Untergebener der Deutschen, als Befehlsübermittler auftrat, sondern als jemand, der an der Durchführung von Aktionen beteiligt

---

<sup>168</sup> Steve Sem-Sandberg, zitiert nach: Platthaus: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Baranowski: „Zur Vorgeschichte und Geschichte des Ghettos Lodz“ S. 258.

<sup>171</sup> Vgl. Baranowski, Julian: „Chaim Mordechaj Rumkowski – Kollaborateur oder Retter?“ In: Mlynarczyk, Jacek Andrzej und Böhler, Jochen (Hg.): Der Judenmord in den eingegliederten polnischen Gebieten 1939 – 1945. Osnabrück: fibre 2010. S. 301 – 310, hier S. 301.

war<sup>172</sup>, wurden ihm zu Recht zu Lasten gelegt – nichtsdestotrotz gab es in Historikerkreisen und auch von Überlebenden des Ghettos immer wieder Versuche, „ihn zu rehabilitieren und in einem ganz anderen Licht zu zeigen, als heroischen jüdischen Märtyrer, der im Ghetto die einzig richtige Politik der Rettung durch Arbeit verfolgt habe (...).“<sup>173</sup> Die kontroverse Rolle Rumkowskis in der Geschichte zeigt deutlich, dass es auch in der Geschichtsschreibung keine allgemeingültige Wahrheit gibt und dass die Beurteilung einer Person und ihrer Handlungen oftmals von verschiedenen Umständen abhängt und kaum allumfassend dargestellt werden kann:

[H]ätte das Attentat auf Hitler am 20. Juli [1944] Erfolg gehabt und wäre die Offensive der Roten Armee nicht an der Weichsel zum Stillstand gekommen, hätten rund 68.000 Ghettobewohner befreit werden können. Es habe also nicht viel zum Erfolg Rumkowskis gefehlt.<sup>174</sup>

Zudem beweist auch die Gründung des Ghettoarchivs und der Gettochronik durch Rumkowski selbst, dass er sich der moralischen Streitbarkeit seines Handelns durchaus bewusst war und in diesem Sinne schon in der Gegenwart des Ghettolebens an der zukünftigen Darstellung seiner Person und Rolle in der Geschichte arbeitete beziehungsweise einen gewissen Einfluss zu erwirken versuchte: Auf diesem Wege findet die Fiktion oder vielmehr die bewusste Täuschung wiederum Einfluss in die Realität.

Sem-Sandberg bemängelt die einseitige historische Darstellung Rumkowskis: „Immer heißt es in den Erinnerungen an Lodz: Rumkowski entschied dies oder das. Als ob keine Deutschen dagewesen wären.“<sup>175</sup> Er versucht in „Die Elenden von Łódź“ keine Rehabilitation Rumkowskis oder eine positive Darstellung seiner Person, sondern eine „Aufhellung der Schattenzone“<sup>176</sup> – Sem-Sandberg versucht die Geschehnisse und Hintergründe so darzustellen, dass sie in ihrer Gesamtheit stimmig sind und einen bewussten und möglichst

---

<sup>172</sup> Vgl. Baranowski: „Chaim Mordechaj Rumkowski – Kollaborateur oder Retter?“ S. 309.

<sup>173</sup> Ebd., S. 303.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Steve Sem-Sandberg, zitiert nach: Platthaus: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“

<sup>176</sup> Ebd.

unvoreingenommenen Blick auf die Ereignisse, ihre Ursachen und Folgen zulassen:

Die meisten Aussagen von Zeugen, die Rumkowski überlebt haben – und trotz allem sind dies recht viele –, stellen ihn als einen gewissenlosen Karrieristen und Kollaborateur dar, der zu so ziemlich allem bereit war, um die Beschlüsse der nationalsozialistischen Machthaber in die Tat umzusetzen. Und doch gibt es offensichtlich einen Punkt, an dem sich selbst Mordechai Chaim Rumkowski gezwungen sah, seinen Blick abzuwenden und „nein“ zu sagen<sup>177</sup>. Genau um diesen Punkt geht es in dem Roman. Was musste geschehen, damit selbst der starke Mann des Gettos den Gehorsam verweigerte? (EŁ: Nachwort, 642)

Um diesen Punkt und das dazugehörige Davor und Danach zu ergründen und in Worte zu fassen, benötigt Sem-Sandberg allerdings fiktive Elemente. Auf die Gettochronik kann er sich hier ob ihrer Unzuverlässigkeit hinsichtlich Objektivität, ausgelöst durch Kontrollen der Berichte durch Rumkowski beziehungsweise die interne Zensur zum Zeitpunkt der Entstehung, nur bedingt verlassen: Er kann ihr zum Beispiel Aufzeichnungen von Reden oder die genaue Abfolge der Ereignisse entnehmen. Eine realistische Wertung oder eine Analyse der Handlung Rumkowskis oder kritische Stimmen aus der Ghettobevölkerung hingegen – die Auswirkungen auf den Einzelnen – wird der Autor in ihr nicht gefunden haben. Sem-Sandberg ist in dieser Hinsicht auf die Fiktion angewiesen, um die historischen Ereignisse, die im Ghetto stattgefunden haben, in literarischer Form zu ergründen und darzustellen und sie somit für den Leser nachvollziehbar und persönlicher zu machen. Dabei ist er sich als Romanautor der Möglichkeiten, aber auch Grenzen seines eigenen Genres durchaus bewusst:

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte des Ghettos von Lodz wird immer dieser Rumkowski vor Ihnen stehen, und was hinter ihm liegt, bleibt im Schatten. Man muss vom Schatten so viel wegnehmen wie möglich, aber es wird stets ein Rest bleiben. Als Romancier kann ich jedoch in der Aufhellung der Schattenszone weiter gehen als ein Historiker. Fiktion behauptet nie, mehr zu sein als ein Versuch, zu zeigen, was hinter einer Figur steckt. Mit wissenschaftlicher Wahrheit hat das nichts zu tun.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Sem-Sandberg bezieht sich hier auf Aussagen Dawid Gertlers, dass Rumkowski wegen der Deportation von allen Kindern aus dem Ghetto im Jahr 1942 von Zweifeln geplagt wurde. Sem-Sandberg führt diese Aussage im Nachwort auch wörtlich an.

<sup>178</sup> Steve Sem-Sandberg, zitiert nach: Platthaus: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“

#### V.2.4. Die Verwebung von Fakten und Fiktionen: Menschen, Dokumente, Zeugnisse

Die Figur des Judenältesten fungiert im Roman allerdings nur als einer von verschiedenen Protagonisten, die „jeweils individuelle Strategien des Lebens im Getto repräsentieren.“<sup>179</sup> Sem-Sandberg mischt schon bei dem Figurenensemble des Romans Fakten und Fiktionen: Im Personenverzeichnis im Anhang seines Romans (ab Seite 629) lässt er nochmals die im Roman zentralen Figuren aufscheinen – er trennt hierbei allerdings nicht zwischen Figuren, die realen, also historischen Personen nachempfunden sind und Figuren, die seiner Phantasie entsprungen sind. Dem Leser wird somit auch bei einer dem Roman folgenden Lektüre des Nachworts von Sem-Sandberg nicht direkt klar, bei welchen literarischen Figuren es sich um rein fiktive Figuren handelt beziehungsweise welche Figuren bis zu einem bestimmten Grad einem historischen Original nachempfunden sind. Zwar

[treten] die meisten Beamten und Funktionäre von Bedeutung mit ihrem richtigen Namen auf. Dies geschieht in erster Linie, weil ihre Taten und Untaten derart gut dokumentiert sind, nicht zuletzt durch die in der Chronik und der Enzyklopädie enthaltene Darlegung ihrer persönlichen Hintergründe und ihres Handelns; der Versuch, ihre Namen zu fingieren, hätte wie eine überflüssige Maskierung gewirkt. (EŁ: Nachwort, 647)

Dennoch finden sich im Roman auch Figuren, Dokumente von Zeitzeugen und Episoden, die der Autor erfunden hat, die ihrem Stil und Inhalt nach aber auch aus der Chronik hätten stammen können<sup>180</sup>. Als Beispiel hierfür sei etwa die Figur der Věra Schulz genannt, die im Ghetto ein Tagebuch führt:

Věra Schulz sollte sich später deutlich an dieses erste und einzige Mal erinnern, als sie dem Vasallenkönig des Gettos von Angesicht zu Angesicht gegenüberstand, diesem selbsternannten Verwalter des Schicksals Hunderttausender hier ansässiger und zugezogener Juden. Ein Automat – schrieb sie in ihr Tagebuch –, ein Mensch ganz ohne äußeres Leben, dessen energische Gangart, lautstarke Redeweise und unvermittelte, anscheinend gänzlich unmotiviert Handbewegungen von einem Mechanismus animiert zu sein schienen, der irgendwo in seinem Körper verborgen war. Das Gesicht tot, bleich und aufgequollen; die Stimme schrill wie eine Signalpfeife. (EŁ 367)

---

<sup>179</sup> Platthaus: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“

<sup>180</sup> Vgl. Spörl: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ S. 112.

Sem-Sandberg stellt an dieser Stelle das Tagebuch jener Věra Schulz in die Tradition von im Roman an anderen Stellen vorkommenden Tagebüchern von Józef Zelkowitz oder Szmul Rozensztajn. Es ist somit durch die reine Lektüre des Romans nicht ersichtlich, ob und wenn ja welches Tagebuch beziehungsweise welche Figur fiktiv ist – Sem-Sandberg gibt darauf erst im Nachwort einen knappen Hinweis: „Věra Schulz' Formulierung in ihrem fingierten Tagebuch, Rumkowski sei „ein Monster“, ist in Wahrheit [Lucille] Eichengreens Buch entnommen. Ähnlich bin ich mit vielen anderen Zeugenaussagen verfahren.“ (EŁ: Nachwort, 647) Es stellt sich hierbei allerdings die Frage, warum Sem-Sandberg manche Figuren seines Romans erfand, obwohl die Archivmitarbeiter der Gettochronik es sich

(...) offenbar zum Programm gemacht hatten, umso mehr über die Menschen selbst zu berichten, da sie nicht über diejenigen berichten konnten, die die Verbrechen verübten. Genau dieses detaillierte Sprechen über die im Getto Eingeschlossenen macht die Tageschronik zu einer einzigartigen Quelle. Dies gilt umso mehr, als die Autoren häufig versuchten, dem zukünftigen Leser durch das Mittel der Individualisierung die Erfahrungen des Gettos näher zu bringen.<sup>181</sup>

An Material beziehungsweise Inspiration hinsichtlich seines Romans im Sinne der Darstellung individueller Schicksale hatte es Sem-Sandberg durch die Gettochronik also nicht gemangelt. Warum bediente sich der Autor hier also der Fiktion, obwohl die Chronik so viele Einzelschicksale verzeichnet? Möglicherweise sind es gerade diese fiktiven Figuren und Elemente, die der Chronik jenen Kontext bieten, den sie braucht, um heutigen Lesern eine verständliche und nachvollziehbare Geschichte jener Ereignisse bieten zu können. Die fiktiven Protagonisten erscheinen im Roman ebenso „wahr“ wie jene, die einem historischen Original nachempfunden sind, deren Taten und Handlungen zum Teil sehr gut dokumentiert sind. Vielleicht war es die Tatsache, dass die Lebensgeschichten und Schicksale der meisten Ghettobewohner im Dunkeln liegen und Sem-Sandberg sich dadurch der Spekulation hätte bedienen müssen, was ihn veranlasste, gewisse Figuren direkt seiner Phantasie entspringen zu lassen.

---

<sup>181</sup> Löw: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. S. 397f.

Neben Zitaten und Verweisen auf die Gettochronik, dem schon erwähnten vorangestellten geheimen Rundschreiben und dem Auftritt zahlreicher Figuren nach historischen Vorbildern (natürlich Rumkowski, aber auch zum Beispiel dessen Frau Regina; Mitglieder der deutschen Ghettoverwaltung wie etwa Hans Biebow, Josef Hämmerle, Friedrich Wilhelm Ribbe oder Erich Czarnulla; verschiedene andere deutsche Amtsträger; aber auch Ghattobewohner wie etwa Dawid Gertler (Sonderkommando), Mendel Grossman (Fotograf) oder Henryk Neftalin, der das Archiv aufbaute und verschiedene andere) bedient Sem-Sandberg sich auch archivierter Schriftstücke und Dokumente, die er in seinen Roman – sowohl kommentiert als auch unkommentiert – integriert. Als Quelle hierfür kann er sich wiederum der Archiv- und Dokumentationssammlungen direkt aus dem Łódzger Ghetto bedienen, denn diese

gathered materials from both the German and the Jewish ghetto administrations, including orders, proclamations, memorandums, the texts of speeches, official correspondence of every sort, statistical data, a variety of printed and mimeographed material, photographs, and other visual documentation.<sup>182</sup>

Es findet sich im Roman zum einen eine Vielzahl von Reden Rumkowskis: Sie wurden meist kursiv (im Gegensatz zum Fließtext) markiert, eine spezielle Quellenangabe beziehungsweise ein konkreter Verweis auf die betreffenden Stellen in der Gettochronik fehlt zumeist aber. Sem-Sandberg deutet dennoch zum Beispiel auf Zeitzeugen hin: „[D]ie Rede, die er in diesem Moment hielt, würde später von allen Anwesenden als eine der inspiriertesten bezeichnet werden, die er je gehalten hatte“ (EŁ 73) oder benennt genau Ort, Datum und Gelegenheit der gehaltenen Rede: „In einer Rede vor der Getto-Verwaltungsabteilung im Februar 1942 erwähnte Rumkowski (...)“ (EŁ 184) und verleiht somit den Reden eine gewisse Glaubwürdigkeit. Neben Reden von Rumkowski findet sich im Roman außer vielen direkten Dialogen, deren Authentizität aufgrund der kursiven Schrift vom Autor angedeutet, aber nicht

---

<sup>182</sup> Lucjan Dobroszycki, zitiert nach: Feuchert: Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Ghettos. S. 239.

verifiziert wurde<sup>183</sup>, beispielsweise auch die Rekonstruktion einer Rede von Hans Biebow (EŁ 444ff.) – diese wurde aber offensichtlich nach Material aus der Gettochronik rekonstruiert. Hinweise darauf finden sich in einer Fußnote: „(...) weshalb der (unten) folgende Text eine Rekonstruktion darstellt, erfolgt nach aus dem Gedächtnis vorgenommenen Niederschriften einiger bei dieser Gelegenheit Anwesender.“ (EŁ 444)

Weiters finden sich im Roman auch ein abgedrucktes Foto (EŁ 40f. – mit einem Quellen- bzw. Copyright-Vermerk: Staatsarchiv Łódź) und konträr dazu auch Beschreibungen von anscheinend tatsächlich existierenden Bildern:

Es existiert auch ein anderes Bild. Es ist die Kopie eines Schirmbilds, das der Älteste hat machen lassen, um sicherzugehen, dass das Kind, das er zu adoptieren gedachte, „kerngesund“ war. (...) Im Juni 1945, ein halbes Jahr nach der Befreiung Litzmannstadts durch die Rote Armee, wurden im Keller unter dem ehemaligen Präventorium in der Lagiewnicka 55 Brustaufnahmen mehrerer Tausend Kinder gefunden, die während der szpera-Aktion im September 1942 deportiert und von den Nazis ermordet worden waren. (...) Doch die Aufnahmen sind allesamt anonym. (EŁ 282ff.)

Ein weiteres Foto, das im Roman nicht abgebildet, sondern nur beschrieben wird, ist eine Art Familienbild von Rumkowski, seiner Frau und seinem Adoptivsohn (EŁ 335): Da es nicht abgedruckt, sondern nur beschrieben wurde, kann der Leser sich über seine tatsächliche Existenz nicht klar werden – Sem-Sandberg vermischt hier aber insofern Fakt und Spekulationen über mögliche Fiktion, indem er die Figur des Ghettofotografen Mendel Grossman ins Spiel bringt: „Das Bild wurde von Mendel Grossman aufgenommen. Grossman gehörte zu den fünf, sechs Fotografen, die beim Büro für Archiv- und Bevölkerungsstatistik angestellt waren.“ (EŁ 335) Der Protagonist Mendel Grossman, der einem historischen Original nachempfunden ist, verstärkt die Zweifel des Lesers ob der Fiktionalität der beschriebenen Fotografie. In jedem Fall stellt sich aber die Frage, warum der Autor sich bei einem Foto für einen

---

<sup>183</sup> Vgl. EŁ 251f.: Beschreibung eines Gesprächs zwischen Biebow, Czarnulla, Fuchs, Ribbe und Rumkowski; die direkten Reden der Protagonisten wurden kursiv markiert, insgesamt ähnelt das Gespräch stilistisch eher einem Protokoll („Biebow erklärte weiter“, „Rumkowski gab zur Antwort“, „Biebow erwiderte darauf“, „Dann sagte Fuchs“, „Ribbe sagte darauf“ und so weiter) – eine Quellenangabe findet sich allerdings nicht. Somit wird der Leser über die Authentizität dieses Gesprächs im Dunkeln gelassen.

Abdruck im Roman entschied, allerdings bei anderen Bildern und Aufnahmen dagegen.

Im Roman ist auch noch ein Abdruck einer Bekanntmachung (EŁ 258) und einer Seite aus der Gettochronik (EŁ 542) enthalten – diese Kopien eines originalen Dokuments vom 5. September 1942 und eines Tagesberichts aus der Chronik stehen wiederum im Kontrast zu ähnlichen Bekanntmachungen (EŁ 457 oder 558), Bescheiden und Anträgen (EŁ 193f., 414, 541), die im weiteren Verlauf des Romans nur schriftlich dargestellt oder zitiert werden.

Ebenso finden sich zum Beispiel Zitate aus Zeitungen (EŁ 390f. oder 386) und BBC-Berichte im Roman:

Am 26. Juni strahlte der britische Rundfunk zum ersten Mal die Nachricht über die Massaker an der jüdischen Bevölkerung Polens aus (...): Tausende Juden aus der Industriestadt Łódź und umliegenden Städten und Dörfern hat vermutlich an diesem ansonsten unansehnlichen Ort ihr Schicksal ereilt. Diese Nachrichten von jenseits der Drähte erreichten das Getto durch Hunderte illegaler Rundfunkempfänger, und was bisher nur ein makabrer Verdacht war, wurde rasch zur vollen Gewissheit. (EŁ 230f., ein weiterer Bericht auf S. 532 – dieser in der Originalsprache Englisch)

### V.3. Zusammenfassende Betrachtung

Sem-Sandberg wandert mit seinem Roman „Die Elenden von Łódź“ auf einem schmalen Grat zwischen Fakt und Fiktion: Die unbestreitbare Basis seines Romans ist die Gettochronik, ein Werk von Betroffenen, von Zeitzeugen. Sie findet an vielen Stellen auch Eingang in den Roman – dem Leser wird an keiner Stelle vorenthalten, dass der Roman an die Chronik angelehnt ist. Oft bedient Sem-Sandberg sich Einträgen aus der Gettochronik oder Dokumenten aus dem Ghetto- oder anderen Archiven, um die Geschichte seines Romans an bestimmten Stellen zu untermauern oder zu illustrieren. Die Fakten – Fakten im Sinne der Gettochronik und archivierter Materialien – sind in jedem Fall als Unterbau dieses Romans zu sehen.

Nichtsdestotrotz ist es Sem-Sandbergs Phantasie und Vorstellungskraft, die der Gettochronik mit Hilfe fiktiver Elemente eine stringente und chronologische Geschichte aus der Sicht verschiedener Individuen angedeihen lässt. Dafür bedient der Autor sich fiktiver Protagonisten, Lebensgeschichten und Schicksale, die er gemeinsam mit historisch verbürgten Figuren aus der Gettochronik und der Geschichtsschreibung in seinem Roman auftreten und interagieren lässt. Für den Leser ist hierbei an manchen Stellen des Romans undurchsichtig und unerkennbar, wo die Fakten aufhören und wo die Fiktion beginnt. Es tut dies aber der Glaubwürdigkeit des Romans keinen Abbruch – viel mehr scheint es, als wollte der Autor durch die ergänzende Rolle der Fiktion die Unmöglichkeit einer „wahren“ Darstellung der Situation im Ghetto verdeutlichen. Der Fiktion obliegt in diesem Roman nicht die Aufgabe, den Leser in die Irre zu führen, zu täuschen oder ob der nahezu unmöglichen Auftrennung von Fakten und Fiktionen über eben diese Verflechtung unwissend zu lassen. Vielmehr ist der Fiktion in „Die Elenden von Łódź“ der Anspruch zuteil geworden, den „dokumentarischen Charakter“<sup>184</sup> und das „plastische(...) Bild“<sup>185</sup> vom Ghetto, das der Roman zeichnet, für den Leser noch zu

---

<sup>184</sup> Vertlib, Vladimir: „Herr Tod, ein Held?“ In: Die Presse: <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/699293/Herr-Tod-ein-Held>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

<sup>185</sup> Ebd.

intensivieren und ihn das persönliche Leid hinter den vielen verschiedenen Schicksalen im Ghetto am Beispiel der Protagonisten erahnen zu lassen:

Einige Figuren des Romans sind erfunden, die meisten jedoch hat es wirklich gegeben, und spätestens in der Mitte des Romans glaubt man jeden Winkel und jede Straße des vier Quadratkilometer großen Stadtareals zu kennen, in dem Zehntausende Menschen vier Jahre lang gelitten haben und gestorben sind.<sup>186</sup>

Sem-Sandberg nutzt die Fiktion als Instrument, dem Roman an jenen Stellen, an denen sich aus der Gettochronik mögliche Lücken oder Leerstellen ergeben, mehr Tiefe, mehr Individualität zu verleihen: „Obgleich das meiste, was im Getto geschah, ungewöhnlich gut dokumentiert ist, weist das Geschehen Lücken auf, für die es kaum glaubhafte Zeugnisse gibt.“ (EŁ: Nachwort, 646)

Das fiktive Element im Roman ermöglicht es, die Gettochronik in eben jenen Rahmen oder Kontext zu stellen, den sie benötigt, um das ihr inhärente Wissen um historische Ereignisse beziehungsweise Verbrechen und Demütigungen auf nachvollziehbare Art und Weise dem Leser näher zu bringen.

Sem-Sandberg nutzt die Fiktion nicht um den Leser zu verwirren oder in seinen Weltansichten zu verunsichern, sondern dazu, ihm eine vergangene Wirklichkeit anhand Originalquellen aus eben jener vergangenen Wirklichkeit so glaubwürdig und – im gewissen Sinne – aus der Sicht der Gegenwart auch so „wahr“ wie möglich zu skizzieren.

---

<sup>186</sup> Vertlib: „Herr Tod, ein Held?“

## VI. Resümee und Ausblick

Anhand der drei analysierten Romane – „Everything Is Illuminated“ wurde im Jahr 2002 veröffentlicht, „Die Wohlgesinnten“ im französischen Original im Jahr 2006 und die schwedische Originalausgabe der „Elenden von Łódź“ erschien 2009 – kann eine exemplarische Entwicklung innerhalb der Holocaust-Literatur von Nachgeborenen im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts aufgezeichnet werden. Ob und inwiefern diese Entwicklung allerdings Allgemeingültigkeit hat, bleibt zu beobachten und abzuwarten.

Alle drei Autoren wurden nach 1945 geboren und zählen somit zur zweiten beziehungsweise dritten Generation nach dem Holocaust – ihr Wissen darüber schöpfen sie aus Erinnerungsdiskursen und Geschichtsschreibung: „Mit dem immer größer werdenden Abstand zu den tatsächlichen Geschehnissen verändert sich auch die Erinnerung.“<sup>187</sup>

Ihr Wissen über den Holocaust ist insofern kein authentisches und echtes, als sie den Holocaust nicht selbst erlebt haben. Innerhalb ihrer Romane versuchen sie aber durch verschiedene Wege und Mittel jenen von der Gesellschaft – wenn es um den Holocaust als Thema eines fiktiven Werkes geht – geforderten Mindestgrad an Authentizität zu erlangen. Hierbei lässt sich der bewussten Aneinanderreihung der drei ausgewählten Romane eine gewisse Entwicklung einschreiben: Während Jonathan Safran Foer Authentizität in „Everything Is Illuminated“ dadurch erlangt, dass er die faktische Basis seiner eigenen, unmittelbaren Erfahrungen als Nachgeborener und Enkel von Überlebenden fiktional verarbeitet und dadurch die Verknüpfung von Fakten und Fiktionen an den Beginn des Entstehungsprozesses seines Romanes stellt, geschieht eine solche Legitimierung der Fiktion durch authentische Fakten in den später erschienen Romanen von Littell und Sem-Sandberg wesentlich offensichtlicher, um nicht zu sagen plakativer.

Foer verarbeitet seine eigene Lebensgeschichte, die untrennbar mit jener seiner Großeltern verbunden ist, in seinem Roman: Sein eigener biographischer

---

<sup>187</sup> Debazi: Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung. S. 201.

Hintergrund ist dabei Legitimation und auch Authentizität genug. In diesem Sinne bilden die Fakten seiner Holocaust-Fiktion weniger belegbare Dokumente oder originale Beweise, sondern seine eigenen authentischen Erfahrungen, die er auf der Suche nach seinen Wurzeln und der Vergangenheit seiner Familie in der Ukraine gemacht hatte.

Anders sieht die Faktenlage allerdings bei Littell und Sem-Sandberg aus: Sie schreiben beide nicht über eigene Erfahrungen und Erlebnisse. Jonathan Littell stellte sich als jüdischer Autor der Herausforderung, das Innenleben eines Täters, in diesem Falle eines SS-Offiziers, zu ergründen: Dessen Memoiren baut der Autor auf Grundlage eines historisch fundierten und präzisen Wissens über das Dritte Reich auf. Littell bedient sich bei der Lebensgeschichte seines Protagonisten aus dem reichhaltigen Fundus der Geschichtsschreibung: Die historischen Fakten – zumeist belegbar und nachvollziehbar – bilden unverkennbar das Fundament seiner Erzählung, auf dem sein Protagonist sich bewegt. Historische Präzision und Akkuratess, intensive Recherche und detailliertes Wissen um historische Ereignisse und Geschichtszusammenhänge prägen Littells „Wohlgesinde“: Er legitimiert die Fiktion der Sichtweise des Erzählers – das heißt, die Täterperspektive – durch eine wissenschaftlich fundierte faktische Basis.

Sem-Sandberg geht noch einen Schritt weiter in diese Richtung: Sein Roman „Die Elenden von Łódź“ baut geradezu auf einem Originaldokument auf und verweist auch intensiv auf dieses. Die Fiktion wird hierbei nur noch dazu verwendet, die authentischen Zeugnisse und Beweise von Zeitzeugen in einer stringenten und nachvollziehbaren Geschichte zusammenzuhalten. Den Fakten kommt dabei oberste Priorität zu.

Losgelöst von der Frage, ob Fiktionen des Holocausts generell ein ethisches Problem<sup>188</sup> darstellen, soll durch diese Arbeit vielmehr der Frage nach der legitimierenden Rolle von Fakten sowohl in der Geschichtsschreibung als auch der Literatur nachgegangen werden. Bloßen Fakten wird oftmals ein unumstößliches Wahrheitsgebot zugesprochen.

---

<sup>188</sup> Vgl. Freiburg und Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“ S. 14.

Es scheint sich durch die Rolle von Fakten in den besprochenen Romanen eine Tendenz abzuzeichnen: Die Entwicklung neuerer Formen der Holocaust-Literatur scheint sich nicht in Tradition von künstlerisch so freien Werken wie etwa Art Spiegelmans „Maus – A Survivor’s Tale“ fortzusetzen, sondern eher gesellschaftliche Akzeptanz und Legitimation durch ein künstlerisches Instrumentarium an historischen Fakten und belegbaren Beweisen zu suchen. Ob dies eine Reaktion auf das nicht ausbleibende Ableben der Zeitzeugengeneration ist, welche Fakten und individuelles Erleben historischer Ereignisse in einen Kontext zu stellen vermochten oder ob archivierte und konservierte Fakten zukünftig als einzig zulässig „wahre“ Beweise der Vergangenheit des Holocausts gesehen werden, bleibt abzuwarten – ebenso wie die daraus resultierenden Auswirkungen auf noch zu kommende fiktionale Werke über den Holocaust.



## VII. Quellenverzeichnis

### Primärliteratur:

- Foer, Jonathan Safran: Everything Is Illuminated. London: Penguin 2002.
- Foer, Jonathan Safran: Tiere essen. Köln: Kiepenheuer&Witsch 2010.
- Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Berlin: Berlin Verlag 2008.
- Sem-Sandberg, Steve: Die Elenden von Łódź. Stuttgart: Klett-Cotta 2011.

### Sekundärliteratur

- Altwegg, Jürg: „Leute, jeder ist ein Deutscher“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 211/11.9.2006.
- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck 2006.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999.
- Assmann, Aleida: Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Wien: Picus 2006.
- Banner, Gillian: Holocaust Literature. Schulz, Levi, Spiegelman and the Memory of the Offence. London: Vallentine Mitchell 2000.
- Baranowski, Julian: „Chaim Mordechaj Rumkowski – Kollaborateur oder Retter?“ In: Mlynarczyk, Jacek Andrzej und Böhler, Jochen (Hg.): Der

Judenmord in den eingegliederten polnischen Gebieten 1939 – 1945. Osnabrück: fibre 2010. S. 301 – 310.

- Baranowski, Julian: „Zur Vorgeschichte und Geschichte des Gettos Lodz“ In: Feuchert, Sascha, Leibfried, Erwin et. al. (Hg.): Oskar Singer. „Im Eilschritt durch den Gettotag ...“ Reportagen und Essays aus dem Getto Lodz. Berlin und Wien: Philo 2002. S. 252 – 266.

- Berg, Nicolas, Jochimsen, Jess und Stiegler, Bernd: „Vorwort“ In: Berg, Nicolas, Jochimsen, Jess und Stiegler, Bernd (Hg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. München: Fink 1996. S. 7 – 11.

- Bourmeau, Sylvain: „Jonathan Littell: „Die Wohlgesinnten““ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/osteuropa-jonathan-littell-die-wohlgesinnten-1386577.html>, zuletzt eingesehen 11.10.2012.

- Braun, Robert: „The Holocaust and Problems of Historical Representation“ In: History and Theory 33/2, 1994. S. 172 – 197.

- Chronik des Gettos Lodz/Litzmannstadt – Das letzte Jahr: <http://www.getto-chronik.de/pl/person/rozensztajn-szmul-shmul>, zuletzt eingesehen: 30.11.2012.

- Chronik des Gettos Lodz/Litzmannstadt – Das letzte Jahr: <http://www.getto-chronik.de/pl/person/zolkowicz-jozef-josefjosef>, zuletzt eingesehen: 30.11.2012.

- Collado-Rodriguez, Francisco: „Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“ In: Journal of Modern Literature 32/1, 2008. S. 54 – 68.

- Debazi, Elisabeth H.: Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung. Marburg: Tectum 2008.
- Des Pres, Terrence: Der Überlebende – Anatomie der Todeslager. Stuttgart: Klett-Cotta 2008.
- Feuchert, Sascha: Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Gettos. Frankfurt/Main: Peter Lang 2004.
- Fischer-Kania, Sabine: „Das Medium der Fotografie in Ulla Hahns Roman Unschärfe Bilder“ In: Seminar. A Journal of German Studies. 41/2, 2005. S. 149 – 170.
- Freiburg, Rudolf und Bayer, Gerd: „Einleitung: Literatur und Holocaust“ In: Bayer, Gerd und Freiburg, Rudolf (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen&Neumann 2009. S. 1 – 38.
- Friedländer, Saul: Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte. Göttingen: Wallstein 2007.
- Gay, Peter: Style in History. London: Jonathan Cape 1975.
- Gossman, Lionel: Between History and Literature. Cambridge und London: Harvard University Press 1990.
- Grethlein, Jonas: Littells Orestie. Mythos, Macht und Moral in Les Bienveillantes. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2009.
- Hartman, Geoffrey H.: Der längste Schatten: Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust. Berlin: Aufbau-Verlag 1999.

- Henke, Klaus-Dietmar: „Das Böse – nur banal?“ In: Der Spiegel 36/2001. S. 174 – 176.
- Hirsch, Marianne: „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“ In: The Yale Journal of Criticism Vol. 14(1)/2001. S. 5 – 37.
- Huber, Irmtraud: „A Quest for Authenticity. Jonathan Safran Foer’s Everything Is Illuminated“ In: Straub, Julia (Hg.): Paradoxes of Authenticity. Studies on a Critical Concept. Bielefeld: transcript 2012. S. 115 – 134.
- Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten.“ In: Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2001/35. S. 21 – 45.
- Ibsch, Elrud: Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Niemeyer 2004.
- Kandiyoti, Dalia: „„Our Foothold in Buried Worlds“: Place in Holocaust Consciousness and Anne Michael’s „Fugitive Pieces““ In: Contemporary Literature 45/2, 2004. S. 300 – 330.
- Klein, Judith N.: „Das „Wesen des großen Wahnsinns“ begreifen? Zu Jonathan Littells Die Wohlgesinnten“ In: Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Marginalien. Berlin: Berlin Verlag 2008. S. 94 – 99.
- Klüger, Ruth: Dichter und Historiker: Fakten und Fiktionen. Wien: Picus 2000.
- Klüger, Ruth: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen: Wallstein 2006.
- Kluge, Aukje und Williams, Benn E.: „Introduction: New Voices and Directions in Holocaust Literature“ In: Kluge, Aukje und Williams, Benn E. (Hg.): Re-

examining the Holocaust through Literature. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. xi – xv.

- Kurbjuweit, Dirk: „Talent ist eine rare Sache“ In: Der Spiegel 10/2003. S. 140 – 143.

- Langer, Lawrence L.: The Holocaust and the Literary Imagination. New Haven und London: Yale University Press 1975.

- Lanzmann, Claude und Altwegg, Jürg: „Littell hat die Sprache der Henker erfunden“ In: Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Marginalien. Berlin: Berlin Verlag 2008. S. 15 – 21.

- Littell, Jonathan und Nora, Pierre: „Gespräch über die Geschichte und den Roman“ In: Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Marginalien. Berlin: Berlin Verlag 2008. S. 22 – 64.

- Löw, Andrea: Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten. Göttingen: Wallstein 2006.

- Mangold, Ijoma: „Der Vollstrecker“ In: Die Zeit: <http://www.zeit.de/2012/08/L-B-Sem-Sandberg>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

- Mönninger, Michael: „Die Banalisierung des Bösen“ In: Die Zeit: <http://www.zeit.de/2006/39/KA-Littell>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

- Mullan, John: „Week three: Jonathan Safran Foer on the origins of Everything Is Illuminated“ In: The Guardian: <http://www.guardian.co.uk/books/2010/mar/20/jonathan-safran-foer-everything-illuminated/print>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.

- Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt/Main: Fischer 1998.
  
- Oexle, Otto Gerhard: „Jonathan Littells Les Bienveillantes – ein Roman für Historiker“ In: Böhm, Roswitha, Bung, Stephanie und Grewe, Andrea (Hg.): Observatoire de l'extreme contemporain. Studien zur französischen Gegenwartsliteratur. Tübingen: Narr 2009. S. 147 – 160.
  
- Plaschy, Didier: Geschichte(n) schreiben. Zu den Auseinandersetzungen über die literarische Dimension in der Geschichtsschreibung seit Hayden White. Saarbrücken: VDM 2009.
  
- Platthaus, Andreas: „Bist du es, der bestimmt, wer sterben soll?“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://faz.net/-gr2-6op7w>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.
  
- Riecke, Jörg: „Notizen zur Sprache der Reportagen und Essays“ In: Feuchert, Sascha, Leibfried, Erwin et. al. (Hg.): Oskar Singer. „Im Eilschritt durch den Gettotag ...“ Reportagen und Essays aus dem Getto Lodz. Berlin und Wien: Philo 2002. S. 233 – 244.
  
- Ritte, Jürgen: „Holocaust als Kolportage. Jonathan Littells grossangelegter Roman „Die Wohlgesinnten“ ist nun auch auf Deutsch zu lesen.“ In: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buchrezensionen/holocaust-als-kolportage-1.676591>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.
  
- Rosenfeld, Alvin H.: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000.
  
- Scheiber, Elizabeth: „Chapter One: Car cela devient une histoire: Issues of Representation in the Imaginative and Collective Memoirs of Charlotte Delbo.“ In: Kluge, Aukje und Williams, Benn E. (Hg.): Re-examining the Holocaust

through Literature. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. 3 – 28.

- Schirmmacher, Frank: „Seid ihr sicher, dass der Krieg vorbei ist?“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 28/2.2.2008. S. 33.
- Sebald, W.G.: „Jean Améry und Primo Levi“ In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): Über Jean Améry. Heidelberg: Winter Universitätsverlag 1990. S. 115 – 123.
- Spiegel, Hubert: „Jonathan Safran Foer: „Alles ist erleuchtet““ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://faz.net/-grh-429f>, zuletzt eingesehen: 10.10.2012.
- Spörl, Gerhard: „Was tun Sie mit Ihrem Volk?“ In: Der Spiegel 4/2012. S. 110 – 113.
- Strümpel, Jan: „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – „Normalität“ und ihre Grenzen“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 144: Literatur und Holocaust, Oktober 1999. S. 9 – 17.
- Vertlib, Vladimir: „Herr Tod, ein Held?“ In: Die Presse: <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/699293/Herr-Tod-ein-Held>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.
- Vice, Sue: Holocaust Fiction. London und New York: Routledge 2000.
- Williams, Benn E.: „Epilogue. „Simply and Complexly Something Else““ In: Kluge, Aukje und Williams, Benn E. (Hg.): Re-examining the Holocaust through Literature. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. 231 – 244.

- Winkels, Hubert: „Zauber und Zinnober. Der Amerikaner Jonathan Safran Foer landet einen Geniestreich“ In: Die Zeit: <http://www.zeit.de/2003/12/L-Foer>, zuletzt eingesehen: 11.10.2012.
  
- Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
  
- Young, James E.: „Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust“ In: Stückrath, Jörn und Zbinden, Jürg (Hg.): Metageschichte: Hayden White und Paul Ricoeur. Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombich. Baden-Baden: Nomos 1997. S. 139 – 165.
  
- Young, James E.: „Introduction“ In: Riggs, Thomas (Hg.): Reference Guide to Holocaust Literature. Detroit: St. James Press 2002. S. xxxi – xxxv.
  
- Young, James E.: „Toward a Received History of the Holocaust“ In: History and Theory 36/4: Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy 1997. S. 21 – 43.

## VIII. Abstract

Ausgehend von einem generellen Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Gedächtnis, das sich auch auf die Werke der Holocaust-Literatur und deren Bedeutung und Auswirkung auf Kategorien wie Zeugenschaft oder historische Wahrheit niederschlägt, wird in dieser Arbeit der Frage nachgegangen, inwieweit AutorInnen aus den Generationen der Nachgeborenen ein im literarischen Sinne authentisches Bild vom Holocaust zeichnen können.

Am Beispiel der jeweiligen Romane von Jonathan Safran Foer, Jonathan Littell und Steve Sem-Sandberg wird zu analysieren versucht, welche Instrumente die Autoren sich bedienen, um Authentizität und Glaubwürdigkeit zu erzeugen und in welcher Weise die Gesellschaft ihnen dies im Hinblick auf die sensible Thematik des Holocaust auch abverlangt. Es zeigt sich, dass die Autoren zwar alle nach 1945 geboren worden sind, sich aufgrund ihrer familiären Herkunft und ihres persönlichen Hintergrundes aber aus den Augen der Gesellschaft unterschiedliche Zugänge zum Thema Holocaust erlauben können.

Die Romane „Everything Is Illuminated“, „Die Wohlgesinnten“ und „Die Elenden von Łódź“ werden auf das in ihnen zu findende Zusammenspiel von Fakten und Fiktionen untersucht – dieses Zusammenspiel zeigt sich in den verschiedenen Werken auf unterschiedlichste Art und Weise. Es wird damit ein prägnanter Überblick über mögliche Herangehensweisen hinsichtlich der Erschaffung von Authentizität und Glaubwürdigkeit geboten beziehungsweise auch über den von der Gesellschaft eingeforderten Anspruch auf Authentizität und Glaubwürdigkeit, wenn es sich um das Thema Holocaust handelt.



## IX. Lebenslauf

Johanna Götzendorfer

Geb.: 02.01.1988 in Haag/Hausruck

Johanna.Goetzendorfer@gmx.net

### Ausbildung:

- Oktober 2011 - Mai 2012: Mentorin im Mentoring-Programm Nightingale der Universität Wien
- September 2010 - Juni 2011: National University of Ireland, Maynooth
- ab März 2010: DaF/DaZ-Wahlfachmodul an der Universität Wien
- ab Oktober 2007: Diplomstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft
- Oktober 2007 - Oktober 2012: Bachelorstudium Politikwissenschaft
- 2002 - 2007: HTL 1 Linz Grafik- und Kommunikationsdesign, Schwerpunkt Printdesign
- 1998 - 2002: Bundesgymnasium Schärding

### Berufserfahrung (ausgewählt):

- Mai 2012: Projektunterricht in Warschau (in Zusammenarbeit mit dem Österreich Institut): Deutsch als Fremdsprache-Unterricht von 13–16-jährigen
- Februar 2012: Praktikum im Goethe-Institut Frankfurt am Main
- Oktober 2011 - April 2012: Ehrenamtliche Mitarbeit beim Projekt JuNa der Volkshilfe Wien
- Juli 2011: Sprachkurs und Nachmittagsbetreuung in Wien (GKI Sprachkurse): Deutsch als Fremdsprache-Unterricht von 10–14-jährigen
- Juli 2010: Sprachkurs und Nachmittagsbetreuung in Wien (GKI Sprachkurse): Deutsch als Fremdsprache-Unterricht von 7–16-jährigen
- Juni 2010: Projektunterricht in Krakau (in Zusammenarbeit mit dem Österreich Institut): Deutsch als Fremdsprache-Unterricht von 10–17-jährigen
- Februar 2010 - August 2010: Volontariat Ludwig Boltzmann Institut für Menschenrechte: Medienmonitoring und Archivierung