

UNIVERSITÄT ZAGREB  
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT  
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

**Zum Wandel der literarischen Darstellung von  
Vergangenheitsschuld**

Master - Arbeit

Verfasst von:  
Marina Križić

Betreut von:  
Ao. Prof. Dr. Christine Magerski

Zagreb, März 2016

## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Master-Arbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Marina Križić

## **Danksagung**

Mein ausdrücklicher Dank gilt meinen Eltern und meiner Schwester, die mich immer unterstützt haben. Ich bedanke mich auch ganz herzlich meiner Betreuerin, Ao. Prof. Dr. Christine Magerski, für ihre wertvollen Ratschläge und Unterstützung, die sie mir bei der Ausarbeitung meiner Masterarbeit geschenkt hat.

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	5
2	Die Schuldfrage nach 1945 .....	8
2.1	Nach 1945- Deutschland unter Alliierten.....	12
2.1.1	Erste Reflexionen auf die NS-Ideologie nach dem Kriegsende .....	16
2.2	Vergangenheitsbewältigung .....	19
2.3	Die literarische Verarbeitung des Holocaust im kulturpolitischen Kontext der Nachkriegsjahre.....	22
2.3.1	Literatur und Schriftsteller der drei Generationen .....	25
3	Vergangenheitsbewältigung in den 60er .....	28
3.1	Peter Weiss- Leben und Werk.....	30
3.1.1	Weiss' kulturpolitische Reflexion auf das Vergangene.....	33
3.2	Zum Inhalt des Dramastücks .....	35
3.3	Zur Struktur des dokumentarischen Theater .....	45
3.3.1	Der Titel „Die Ermittlung“ .....	47
3.3.2	Zur Sprache und Struktur .....	49
3.3.3	<i>Auschwitz</i> auf der Bühne .....	51
3.4	Rezeption-Weiss in der geteilten Welt.....	53
3.5	Der künstlerische und normative Zwang bezüglich der Umgang mit der Vergangenheit .....	57
4	Vergangenheitsbewältigung in den 90er .....	61
4.1	Bernhard Schlink-Leben und Werk.....	63
4.2	Zum Inhalt des Romans.....	65
4.2.1	Narratologischer Aufbau und der Sprachstil des Romans .....	69
4.2.2	Die Schuldfrage.....	71
4.2.2.1	Analphabetismus .....	74
4.3	<i>Der Vorleser</i> -aus der Perspektive der zweiten Generation .....	78
4.4	Vergangenheitsbewältigung durch Fiktion .....	79
4.4.1	Das Erinnern wird verdichtet oder das Zusammenspiel von Fiktion	

	und Fakten .....	80
4.4.2	Die Bewältigung der Geschichte- eine Möglichkeit der Versöhnung	84
4.5	Rezeption.....	86
5	Vergleich .....	90
5.1	Was ist Vergangenheitsbewältigung? – Eine Geschichte nach 1945.	93
5.2	Historischer Kontext – 60er vs 90er Jahre .....	97
5.3	Biografischer Kontext – Weiss vs Schlink.....	101
5.4	<i>Die Ermittlung</i> und <i>Der Vorleser</i> im Vergleich.....	106
5.4.1	Drama- und Romantext .....	107
6	Quellenverzeichnis .....	119

## 1 Einleitung

Die Bewältigung des Holocaust ist ein Thema, das die deutschsprachige Literatur nach 1945 besonders prägt. Die Beschäftigung mit der Frage der Schuld und Verantwortung steht für viele Schriftsteller im Zentrum. Aus der heutigen Sicht ist zu sehen, dass die Thematisierung dieser Problematik in der Literatur unterschiedlich gestaltet wurde. Die literarischen Werke zeichnen verschiedene Perspektiven und Interessen der Autoren, unterschiedliche literarische Gattungen und unterschiedliche Entstehungsbedingungen und -zeiträumen aus. Die Auseinandersetzung mit NS-Vergangenheit verliert nicht an Aktualität und bleibt sowohl ein gesellschaftlich-historischer als auch ein philosophischer und literarischer Diskurs, den man *Vergangenheitsbewältigung* nennt. Hier liegt der Grund, weshalb mich dieses Thema intrigiert hat.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit zwei literarischen Werken der deutschsprachigen Literatur. Die ausgewählten Werke sind das Dokumentarstück *Die Ermittlung* von Peter Weiss aus dem Jahr 1965 und der Roman *Der Vorleser* von Bernhard Schlink aus dem Jahr 1995. Ich werde versuchen, diese Werke zu analysieren und zu vergleichen. Die zentrale Frage ist, inwieweit der Holocaustdiskurs in diesen Werken unterschiedlich dargestellt wurde. Die Autorentendenzen, gesellschaftshistorische Entstehungsbedingungen dieser Werke und Überlegungen zur Wende in der literarischen Darstellung des Holocaust bilden den Kontext meiner Untersuchung. Anhand von Analysen der Zeiträume, der 60er und 90er Jahre, der Biografien der zwei Autoren, Weiss und Schlink und ihren Perspektiven, und der Interpretationen der einzelnen Werke wird dieser Frage nachgegangen und mittels abschließender Vergleichsanalyse werden die Unterschiede aufgezeigt.

Die Arbeit ist im Folgenden in vier Teile gegliedert: Der erste Teil fokussiert auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, auf den historisch-gesellschaftlichen und politischen Kontext in Nachkriegsdeutschland, auf die Tendenzen der Historiker, Theoretiker und Schriftsteller bezüglich der Schuldfrage. Ich erläutere auch die ersten Reflexionen über NS-Vergangenheit nach dem Kriegsende. Es wird ebenfalls der Begriff *Vergangenheitsbewältigung* definiert und erklärt. Ich behandle genauso die literarische Verarbeitung des Holocaust, u. a. Tabuisierung und Verleugnung des Holocaust in der Literatur und präsentiere die drei Generationen der Schriftsteller, die sich dieser Thematik gewidmet und sie unterschiedlich behandelt haben.

Im zweiten Teil folgt die Analyse der Vergangenheitsbewältigung der 60er Jahre. Ich befasse mich mit dem gesellschaftspolitischen Klima der sechziger Jahre, u. a. die Wirkung der gesellschaftspolitischen Situation auf die zeitgenössischen Intellektuellen und Schriftsteller, warum haben sie sich dem Sozialismus hingewendet, welche Rolle spielte der Frankfurter Auschwitzprozess und wie hat die 60er-Generation die nationalsozialistische Vergangenheit wahrgenommen. Dann werde ich die Biografie von Peter Weiss und sein künstlerisches Schaffen vorstellen. Ich befasse mich mit seiner Persönlichkeit vor allem im Hinblick auf sein politisches und künstlerisches Engagement bezüglich der NS-Vergangenheit. Mich interessiert, warum sich Peter Weiss für die Thematisierung des Holocaust entschieden hat und inwiefern liefert sein Dramastück eine Gesellschaftskritik der damaligen Zeit. Danach folgt eine ausführliche Inhaltsbeschreibung seines Dramastücks. Es werden charakteristische Eigenschaften des Dokumentartheaters und –stücks erörtert. In diesem Zusammenhang befasse ich mich mit Struktur und Sprache des Stücks. Es wird auch analysiert, auf welche Art und Weise die Opferperspektive zum Ausdruck kommt und was wird unter Vorstellung 'Vergangenheit als Gegenwart' gemeint. Am Ende dieses Kapitels folgt die Rezeption des Stücks. Mich interessiert, wie wurde das Stück in der Zeit des Kalten Kriegs aufgenommen und warum gehen die Kritiker davon aus, dass Weiss antifaschistisches Stück *Die Ermittlung* vielmehr ein antikapitalistisches Werk ist.

Im dritten Teil wird die Analyse der Vergangenheitsbewältigung der 90er Jahre vollzogen. Im vereinigten Deutschland wurde oft die These aufgestellt, dass die nationalsozialistische Vergangenheit die deutsche Identität belastet. In diesem Zusammenhang beschäftige ich mich mit dem Phänomen der Vergangenheitsschuldlast. Mich interessiert, wie nehmen die Nachfolgenerationen die NS-Geschichte wahr und warum ist sie in den 90er noch immer ein bedeutender Diskurs. Ich bearbeite zunächst das politisch-gesellschaftliche Klima der 90er Jahre; mich interessiert, welche politische, historische, literarische und außerliterarische Faktoren wirken auf die Frage der Schuld. Mich interessiert ebenfalls der 'Streit um die Vergangenheit' zwischen den Historiker und die Förderung eines 'Endes der Nachkriegszeit' seitens der Schriftsteller. Darauf folgend stelle ich die Biografie von Bernhard Schlink dar. Ich werde hier einen Autor vorstellen, der nicht nur ein Kriminalautor, sondern auch ein Rechtswissenschaftler ist. Sein zentraler Punkt ist der neue Umgang mit der Geschichte, um sich so, von Schuld und Sühne des Holocaust zu befreien. Danach folgt in diesem Teil die ausführliche Inhaltsbeschreibung des Romans *Der Vorleser*. Ich erläutere die charakteristischen Merkmale des Romans, sein narratologischer Aufbau und Sprachstil.

Ebenfalls erläutere ich die Themen wie Generationskonflikt, Analphabetismus und das Nachwirken der nationalsozialistischen Vergangenheit im Bewusstsein der Nachgenerationen. Ich gehe die Frage nach, warum hat sich Schlink für die Täterperspektive entschieden und inwiefern reflektiert diese seine eigene Position als Nachgeborenen.

Da Schlinks fikionalisierte Erinnerungsstrategie gegenüber der Vergangenheit sehr oft kritisiert und als 'Holo-Kitsch' bezeichnet wurde, werden in diesem Teil ebenso die Aspekte der Fiktionalisierung der Geschichte und die Perspektive der Nachgeborenen näher erörtert. Ganz zum Schluss dieses Teils kommt die Rezeption des Romans. Mich interessiert, warum sind die Kritiken bezüglich Schlinks Vergangenheitsbewältigung im Roman so widersprüchlich. Sehr viele Kritiker sind stark überzeugt, dass im Roman die Schuldfrage relativiert ist und dass sich eigentlich nicht um 'richtigen Vergangenheitsbewältigung' handelt, weil Schlink sich keiner wahrheitstreuen Darstellung des Holocaust verpflichtet hat.

Im vierten Teil folgt die vergleichende Analyse. Das abschließende Kapitel dient als Schlussfolgerung und richtet das Augenmerk auf die Wahrnehmung- und Zeitdimension bezüglich der Aufarbeitung der Vergangenheit. D. h. das letzte Kapitel dient nochmals dazu, die literarische Auseinandersetzung im Bezug auf die Vergangenheitsbewältigung zu verdeutlichen. Im letzten Kapitel setzt sich die vergleichende Analyse zwischen den Ereignissen der 60er und 90er Jahre, zwischen zwei Persönlichkeiten, Weiss und Schlink, und ihren Tendenzen, sich einer bestimmten literarischen Form zu verpflichten, und zwischen verschiedenen Texten, Dokumentardrama und Roman, in denen die 'Vergangenheit als Gegenwart' eine Grundlage bildet, durch.

In meiner Arbeit werde ich versuchen, die wichtigsten gesellschaftspolitischen und historischen Fakten und Daten zu berücksichtigen und die vorgestellten Werke zu analysieren und interpretieren. Ziel der Arbeit ist es, anhand der ermittelten Gesamtzüge das verbindende Hauptmotiv, nämlich die Vergangenheitsbewältigung, zu entdecken. In dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass sich in diesen zwei Werken unterschiedliche Aufarbeitung der Vergangenheit, d. h. ihre Bewältigung erkennen lässt.

## 2 Die Schuldfrage nach 1945

Holocaust, Vergangenheitsbewältigung und die Schuldfrage sind die weltweit behandelten Themen. Dieses Interesse findet aber auf verschiedenen Ebenen statt und eröffnet Interpretationsspielräume, die darin enthaltenen Fragestellungen bezüglich Schuld und Verantwortung nicht löst. Die Auseinandersetzung mit der NS Zeit führte zur Kritik sowohl im moralischen als auch im juristischen Sinne. Nach 1945, durch die Kriegsverbrecherprozesse und die Siegermächte, ist Deutschland „zu einer 'Schuldkultur' verurteilt“ (Benthien, 2005, S. 21). Dieses 'Urteil' vollstreckte sich besonders in Nachkriegsdeutschland und ist noch heute spürbar (vgl., ebd.).

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass bei der Auslegung des Themas „Vergangenheitsbewältigung“ im zweiten Kapitel vor allem auf die Quelle von Fischer und Lorenz berufen wird, da sie dieses Thema theoretisch und anschaulich als Lexikon erörtert haben.

Unmittelbar nach der Kapitulation Deutschlands, nach dem Zusammenbruch einer Ideologie, formulierte man den Neubeginn mit dem Ausdruck „Stunde Null“ (Fischer, Lorenz, 2007, S. 42). Folgt man Fischer und Lorenz, so hatte das Konstrukt einer Nullstunde „die Funktion, zwischen Bruch und Kontinuität sowie zwischen der positiven und negativen emotionalen Besetzung dieser Pole in teils täuschender Weise zu vermitteln“ (ebd.). Mit dem Begriff wird „die Vorstellung einer radikal neuen Zukunft [impliziert] oder kann im Sinne einer Bilanz interpretiert werden, unter der eine 'Null' markiert, dass die Schuld beglichen sei“ (ebd.). Die dadurch entstandene Interpretation ist widersprüchlich. Fischer und Lorenz meinen, es handelt sich dabei um „Selbsttäuschung“ (ebd.). „Sie unterstützte die gesellschaftliche Praxis der Verleugnung und des Beschweigens und ermöglichte es so, die Kontinuität von Funktionseleiten im Nachkriegsdeutschland zu verschleiern“ (ebd.). Der Gebrauch dieser Bezeichnung intendiert einerseits, dass man eine 'neue' und 'andere' Literatur für diese Zeit braucht (vgl., ebd.) und andererseits „erscheint die Entlastung von der Schuld oder die eigentlich unmögliche Befreiung von der Vergangenheit als gegebene Tatsache“ (ebd., S.43).

Man versuchte die nationalsozialistische Vergangenheit zu verleugnen und zu verdrängen, sodass man diese „Stunde Null“ zunichtemachte und als eine „absurde Hoffnung“ definierte (Schlant, 2001, S. 39). Der Literaturkritiker Heinrich Vormweg erkannte in die „Stunde Null“ „äußersten physischen wie ideologischen Elends, die Stunde der Unfähigkeit zu kritischem

Denken, die Stunde der Anfälligkeit für die geringsten Tröstungen. Es konnte sich in ihr weder eine neue Gesellschaft noch eine neue Literatur konstituieren“ (ebd.).

In diesem Zusammenhang sind die Jahre nach 1945 nicht nur durch politischen, sondern auch durch kulturellen Zusammenbruch gekennzeichnet (vgl., Hermand, 2006). Zum einen, es war „ein Zustand weitgehender Politikverdrossenheit“ und zum anderen, aufgrund der Anordnung der Alliierten, waren die Medien- und Kulturszene, d. h. „Rundfunk, Presse, Verlagswesen, Film und Theater [...] von den betreffenden Militärbehörden einer genauen Überprüfung unterzogen“ (Hermandt, 2006. S. 164).

In der Zeit zwischen 1945 und 1949 treten auf die Literaturszene diejenigen Schriftsteller, „deren Werke im Dritten Reich als 'undeutsch' oder gar 'entartet' gegolten hatten“ (ebd., S. 165). Der besonderen Aufmerksamkeit schenkte man den Stücken, die als „humanistisch“ galten, wie z. B. von Goethe, Lessing (ebd.). Später sind auch die Werke der Exilliteraten, wie von Bertolt Brecht und Anna Segers, erschienen (ebd.). Großen Wert legten die Siegermächte auf die Übersetzungen der modernen Werke von T. S. Eliot, Albert Camus, Ernest Hemingway, J. P. Sartre u. a. (ebd.). In der Hoffnung auf einen neuen Anfang kam es im Bereich der Kultur zwischen 1945 und 1949, so Hermandt, zu einem Pluralismus der verschiedener Strömungen, wessen Vertreter sich „für den Aufbau einer antifaschistischen Kultur“ einsetzten (ebd., S. 169). Nach Hermandt, trat dieser kulturelle „Wiedergutmachensakt“ „im Einklang mit dem von den Siegermächten im Juli 1945 unterzeichneten Postdamer Abkommen“, das die Maßnahmen wie Entnazifizierung, Entmilitarisierung, Umerziehung u. a. definierte (ebd.).

Durch „die Forderungen der Wiedergutmachung“ der Alliierten, Entnazifizierungs- und Reeducationsprozesse, Entschädigungsgesetze und Strafgerichtsverfahren versuchte man eine „Abkehr von NS-Ideologie zu fördern“ (Fischer, Lorenz, S. 43). Die Siegermächte erhoben die „Kollektivschuldthese“, die heute „rechtlich keine Relevanz besitzt“ und die besagt, „dass nicht nur Hitler und die nationalsozialistischen Führungskräfte für Krieg und Jugendmord verantwortlich seien, sondern das gesamte deutsche Volk eine Schuld trage, die sich auch auf nachfolgende Generationen vererbe“ (ebd.). Obwohl „in der ausländischen Öffentlichkeit Betrachtungen über den ‚deutschen Nationalcharakter‘ angestellt und Gräueltaten als ‚typisch deutsch‘ verurteilt“ wurden, haben sich die Alliierten von der Kollektivschuldthese distanziert (ebd.). Durch die Nürnberger-Prozesse kam besonders „das Prinzip der Ahndung individueller Schuld“ zum Ausdruck (ebd.). In der folgenden Urteilsbegründung wird betont, so Fischer

und Lorenz, dass „offiziell zwischen dem deutschen Faschismus und dem deutschen Volk“ ein Unterschied bestehe (ebd.):

„Es ist undenkbar, dass die Mehrheit aller Deutschen verdammt werden soll mit der Begründung, dass sie Verbrechen gegen den Frieden begangen hätten. Das würde einer Billigung des Begriffes Kollektivschuld gleichkommen, und daraus würde logischerweise Massenbestrafung folgen, für die es keinen Präzedenzfall im Völkerrecht und in den Beziehungen zwischen den Menschen gibt“ (ebd.).

Den Alliierten ging es darum, „die Deutschen davon zu überzeugen, dass sie eine totale militärische Niederlage erlitten hatten und zu zeigen, was in ihrer aller Namen geschehen war“ (ebd.). Die deutsche Bevölkerung war mit Geschehnissen und Grausamkeiten der NS-Zeit konfrontiert, indem ihnen die Bilder und Filme gezeigt wurden (vgl., Hermandt, 2006). „Viele Deutsche reagierten jedoch häufig statt mit Trauer oder dem Eigengeständnis moralischer Mitschuld mit vehementer Abwehr“ (Fischer, Lorenz, S. 44). Eugen Kogon sah „die Reeducation-Politik als gescheitert, weil sie nicht das Gewissen wecke, sondern Verleugnung fördere“ (ebd.). Dass die Deutschen die „vermeintlich von Alliiertes Seite propagierte Kollektivschuldthese“ ablehnten, „wertet der Historiker Norbert Frei als Ausdruck schlechten Gewissens“ (ebd.). „Hitler wurde in diesem Zusammenhang vielfach dämonisiert und die NS-Herrschaft als 'Betriebsunfall der Geschichte' dargestellt, um die eigene Unwissenheit glaubhaft zu versichern“ (ebd.). So kam es mit der Zeit „zu einer Täter-Opfer-Umkehr“ und zum Versuch einer Rechtfertigung vieler Deutschen dahin gehend, dass sie von NS-Ideologie missbraucht worden seien (ebd.).

Auch die jüdischen Opferverbände betonten, dass die notwendige Erinnerung an den Holocaust nicht „zur Stützung der Kollektivschuldthese führen dürfe“ (ebd.). Wegen der potenziellen „Täter-Opfer-Umkehr“ wollte man in den Vordergrund rücken, so Fischer und Lorenz, dass eine Mitverantwortung nicht auszuschließen ist (ebd.). „Um den Begriff der Kollektivschuld auszuweichen und trotzdem angemessene Einsicht und Betroffenheit zu signalisieren, prägten Theodor Heuss, Karl Barth und Karl Jaspers den Begriff einer Gesamtverantwortung, die alle Deutschen gleichermaßen zu tragen haben“ (Fischer, Lorenz, S. 45).

Der Philosoph Karl Jaspers hat sich besonders mit der geistigen Situation in Nachkriegsdeutschland beschäftigt (vgl., Schlant, 2001). Er hat 1946 die „politische und moralphilosophische Schrift [...] über die Schuld des deutschen Volkes am Nationalsozialismus“ – *die Schuldfrage* veröffentlicht (Fischer, Lorenz, S. 44). Er

unterscheidet „vier Dimensionen von Schuld: die kriminelle, politische, moralische und metaphysische“ (ebd.).

„Den Schwerpunkt seine Ausführungen legte Jaspers jedoch auf die Kategorie der moralischen Schuld und berührte damit eine Form von nichtjustiziablem Schuld, deren Eingeständnis den Deutschen schwerfiel. Sie umfasst alle Einstellungen und Handlungen des Einzelnen, welche zur Katastrophe des Nationalsozialismus beigetragen hätten, darunter auch Selbsttäuschung, Mitläuferschaft und die Ausführung von menschenverachtenden Befehlen. Über die moralische Schuld dürften ausschließlich das eigene Gewissen sowie nahestehende Personen urteilen“ (ebd., S. 45).

So lehnte Jaspers mit der Aussage, dass nur der Einzelne über die eigene Schuld zu entscheiden hat, „die von den Alliierten vorangetriebene Politik der Entnazifizierung und Reeducation mit ihren moralischen Anspruch ab“ (ebd.). Bezüglich der metaphysischen Schuld geht Jaspers davon aus, dass alle deutsche Überlebende diese tragen (vgl. ebd.):

„Laut Jaspers führt die Entscheidung des Einzelnen, auf den bedingungslosen Einsatz des eigenen Lebens zu verzichten, um die Ermordung anderer zu verzichten, zu einem Schuldgefühl, das 'juristisch, politisch und moralisch' nicht angemessen begreiflich ist. Dass ich noch lebe, wenn solches geschehen ist, legt sich als untilgbare Schuld auf mich“ (Fischer, Lorenz, S. 44).

Obwohl er seine Autorität hohes Ansehen genossen hat, nach Ansicht Fischer und Lorenz ist sein Schuldfragekonzept wenig gewürdigt (vgl., ebd.). „Die Alliierten verwarfen sein Postulat einer ehrlichen inneren Selbstprüfung zu idealistisch und kurz gegriffen“ (ebd.).

Nicht geringer war das Interesse der Literaten an einer Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit. Nach 1945 entstehen die ersten Dramen der Nachkriegszeit (vgl., Schlant, 2001). Zu dieser Zeit aber herrschte eine Zäsur zum einen und „das große Bedürfnis nach Unterhaltung sowie nach einer Flucht vor der Wirklichkeit und den drängenden Fragen nach einer deutschen Schuld“, zum anderen (Fischer, Lorenz, S. 50-51). Die Stücke von Wolfgang Borchert, Günther Weisenborn und Carl Zuckmayer sind „als Ausnahmen zu sehen, die den grundsätzlichen Tendenzen des Theaterbetriebs nach 1945 entgegenliefen“ (ebd.). Die Werke von diesen Autoren aber haben keine kritische Analyse der NS-Zeit zustande gebracht. Das wird erst mit Dokumentartheater der 60er Jahre geleistet werden (vgl., ebd.). „Nach 1948 beeinflusste Währungsreform und Kalter Krieg die öffentliche Diskussion und das Publikum derart stark, dass die Schuldfrage kaum noch zur Sprache kam“ (ebd., S. 52).

Die 60er Jahre, durch die Frankfurter Auschwitzprozesse, stellen „einen 'Wendepunkt in der literarischen Beschäftigung mit Auschwitz' dar“ (ebd., S. 139). „Die in die Mitte der 1960er

Jahre schreibenden Autoren sahen sich – wenn auch mit unterschiedlichen Motiven, Verfahren und Schlüssen – als Mittler zwischen dem Frankfurter Prozessgeschehen und der deutschen Bevölkerung“ (ebd.). Die Schriftsteller wie Peter Weiss, Robert Neumann und Günter Anders besuchten den Frankfurter Prozess, der später als Vorlage für ihre Werke diente (vgl., ebd.). Später schrieben darüber auch Günther Grass und Martin Walser (vgl., ebd.). Neumann hat beispielsweise einen „literarischen Beitrag zur Verjährungsdebatte ausdrücklich gut“ verarbeitet (ebd., S. 138).

Günter Grass hat fast 30 Jahre später seinen „Zugang zum Frankfurter Prozess“ gefunden (ebd.). Die „Nachholende Bewältigung“ Grass' war sein Weg, die „Bedeutung für die öffentliche Wahrnehmung der NS-Verbrechen zu beschreiben“ (ebd.). Walser hat 1965 „medienkritisch gegen eine Dämonisierung der Angeklagten, da deren reißerische Darstellung als 'Teufel' und das Bild von Auschwitz als 'Hölle' eine allzu leichte Distanzierung zu den Auschwitz-Wachmannschaften ermögliche“ argumentiert (ebd.). Diese negative Identifikation Deutschlands mit Auschwitz und Holocaust war ein Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung: „Walser setzte dem 'unser' Auschwitz entgegen, das sich eben nicht ausschließlich auf unseren Anteil an Auschwitz bezieht, sondern vor allem den Anteil von Auschwitz an uns, das heißt: an der deutschen Kollektividentität, um die es dem Autor zu tun ist“ (ebd., S. 139).

Die Schriftsteller haben unterschiedlich die Thematik des Frankfurter-Prozesses gestaltet, aber es war „bis dato der längste Strafprozess der deutschen Justizgeschichte“, mit dem „ein unhintergebares Mindestmaß an Wissen über die NS-Vernichtungspolitik öffentlich geworden war“ (ebd.).

## 2. 1. Nach 1945 – Deutschland unter Alliierten

Nach 1945, auf der Potsdamer Konferenz, haben die Alliierten beschlossen, welche Maßnahmen zur Entnazifizierung durchzuführen sind: „die Einrichtung eines Internationalen Militärtribunals, das die Kriegsverbrecher aburteilen sollte, [...] die Beseitigung und das Verbot nationalsozialistischer Gesetze, Organisationen, Symbole und Schriften“, für wessen Durchführung die vier Siegermächte verantwortlich waren (Fischer, Lorenz, S. 18). Zum Aufgabenbereich gehörte „die Auflösung sämtlicher NS-Organisationen, die Verhaftung höherer Funktionäre sowie die Entfernung aller mehr als nur nominellen Parteimitgliedern aus dem Staatsdienst und aus zentralen Stellen in der Wirtschaft“ (ebd.). Nach Kriegsende vollzog

sich zuerst der sogenannte „automatische Arrest“, wobei ungefähr 200 000 Kriegsverbrecher verhaftet wurden (ebd.). Diese Verhaftung „bezog sich im Wesentlichen auf Angehörige der im Nürnberger Prozess als 'verbrecherische Organisation' eingestuften SS, SD, Gestapo und des Korps der Politischen Abteilung der NSDAP“ (ebd.).

Die Entnazifizierung ging in westlichen Zonen unterschiedlich vor. In der amerikanischen, im Unterschied zu französischen und britanischen Besatzungszonen, ist sie sehr streng betrieben worden, „in der sie auch die Entfernung von NSDAP-Mitgliedern aus dem Wirtschaftssektor beinhaltete“ (ebd.). Anhand eines Erhebungsbogens sollte jede Person, die eine Schlüsselfunktion hatte, „ihre politische Vergangenheit darlegen“ (ebd.). Die Befragten wurden dann in fünf Kategorien eingeteilt: 1. Entlassung verpflichtend, 2. und 3. Entlassung empfohlen, 4. keine Einwände bestehen, 5. Beschäftigung empfohlen (vgl., ebd.). Nach 1946 kam es zu einer Zäsur in der Entnazifizierungs-Politik. Mit dem Befreiungsgesetz übernehmen die deutschen Stellen die Verantwortung (vgl., ebd.):

„Fortan musste jeder Deutsche über 18 Jahre einen Meldebogen ausfüllen, der von aus Laien bestehenden Spruchkammern ausgewertet wurde. Es erfolgte eine Anordnung in fünf Belastungskategorien (hauptsschuldig, belastet, minderbelastet, Mitläufer, entlastet). Je nach Einstufung ergingen Urteile, die von Geldstrafen bis zu zehn Jahren Arbeitslager reichten“ (ebd., S. 18).

Mit der Lockerung der Entnazifizierungspolitik veränderten sich die Spruchkammerverfahren. Folgt man Fischer und Lorenz, diese hat dazu gebracht, dass viele Angeklagten nicht verurteilt worden sind oder nur mildere Strafen erhielten, als das sogenannte „Persilscheinwesen“ (ebd.) in Kraft trat:

„Durch die Umkehr der Beweislast musste der Angeklagte seine Unschuld nachweisen; zu diesem Zweck stellten sich Nachbarn, Freunde und Kollegen gegenseitig Unbedenklichkeitserklärungen aus. Die Spruchkammernverfahren führten nur in den seltensten Fällen zur Verurteilung, geschweige denn zu Strafen. So geriet die anfangs rigoros betriebene Entnazifizierung immer mehr zur Farce; an die Stelle von Bestrafung trat immer mehr die politische Reinwaschung“ (ebd., S. 18).

Mit den von Bundestag erlassenen Richtlinien zum Abschluss von Entnazifizierung 1950 „durften nur noch Verfahren gegen Hauptschuldige und Belastete eingeleitet werden“ (ebd., S. 19). Auch in DDR gab es eine strikte Entnazifizierung nicht (vgl., ebd.). Den, die zu einer Gefängnisstrafe nicht verurteilt worden waren, wurde das Wahlrecht zurückgegeben und sie konnten eine Arbeit in Verwaltung und Justiz nehmen (vgl., ebd.).

Ingesamt kann man feststellen, dass der Entnazifizierungsprozess „als gescheiterter Versuch einer politischen Massensäuberung, die auf eine nicht handhabbare Anzahl von Personen angewendet wurde und daher in ihrer Durchführung in den meisten Fällen nicht zu Bestrafung, sondern zu Freisprüchen führte“ (ebd.).

Nach Kriegsende nahm noch ein Prozess neben Entnazifizierung zu. Die Alliierten wollten verhindern, dass es zu einer neuen Aggression kommt und entworfen das Konzept „Reeducation“ (ebd.). Es umfasst „alle Maßnahmen der Besatzungsmächte zur Beseitigung des Faschismus aus dem politischen, kulturellen und ökonomischen Leben und Bewusstsein des deutschen Volkes“ (ebd.). Nach demokratischer Neuausrichtung sollte Kultur- und Bildungswesen, Presse und Rundfunk umstrukturiert werden (vgl., Schlant, 2001). Die Reformierung umfasst die Akademisierung des Lehrberufs und die aus der Weimarer Republik Nachdrückung des Lehrmaterials (vgl. ebd.). Der Neuaufbau des Rundfunkt- und Pressewesens umfasste die Errichtung einer demokratischen Massenmedien, aber die Entwicklung in vier Zonen war nicht einheitlich gewesen (vgl., ebd.).

Das Konzept „Reeducation“, das ins Deutsche als „Umerziehung“ übersetzt wurde, war u. a. ein Versuch, „durch Aufklärung die Geisteshaltung der Deutschen zu verändern“ (Fischer, Lorenz, S. 19). Mit diesem Zusammenhang fanden viele dokumentaristische Aufnahmen statt. „In Filmvorführungen, Hörfunksendungen, Zeitungsartikeln und an Informationsabenden wurde die Bevölkerung mit den grausamen Verbrechen konfrontiert“ (ebd.). Diese 'Umerziehung' nach der deutschen Kapitulation hatte eine „negative Konnotation“ für die Deutschen (ebd.). Ihnen wurde „eine moralische Niederlage, ja eine geistige Unterlegenheit vor Augen gehalten“ (ebd.). Obwohl nicht von der ganzen Bevölkerung angenommen, dieses Konzept stellt einen wesentlichen Grundbestandteil der Demokratisierung in Deutschland:

„Insbesondere beim älteren Teil der Bevölkerung erfolgte weniger eine Umerziehung als eine Anpassung an die neuen politischen Tatsachen. Für die junge bundesdeutsche Generation bedeutete die Reeducation jedoch – im Verbund mit der Aufnahme der Bundesrepublik in die westliche Staatengemeinschaft – eine Möglichkeit zur Überwindung der Vergangenheit: An die Stelle des nationalsozialistischen konnte ein demokratisches und zunehmend pluralistisches Weltbild treten“ (Fischer, Lorenz, S. 20).

Neben Demokratisierung und Reeducation vollzog sich das Verfahren - „gegen 24 Hauptkriegsverbrecher und sechs als verbrecherisch angeklagte Organisationen des Nationalsozialismus – der Nürnberger Prozess (ebd., S. 21). Das Verfahren dauerte von 20.11.1945 bis 1.10.1946, mit der Intention der Alliierten, eine „öffentliche Verurteilung der

nationalsozialistischen Elite“ durchzusetzen (ebd.). Das Internationale Militärtribunal hat drei Verbrechen Kategorien festgelegt: 'Verbrechen gegen den Frieden', 'Kriegsverbrechen' und 'Verbrechen gegen die Menschlichkeit' (vgl., ebd.). Die Symbolik, dass der Prozess gerade in Nürnberg, wo die nationalsozialistische Führung stattfand, ist offensichtlich, und damit als zentrales Merkmal der Reeducation und Entnazifizierung fungiert (vgl., ebd.). Einigen Angeklagten wurden die Todesurteile, einigen von 15 Jahren bis lebenslänglich ausgesprochen, nur drei wurden freigesprochen (vgl. ebd.).

In Züge des Prozesses haben sich alle Angeklagten als „nicht schuldig im Sinne der Anklage“ erklärt (ebd., S. 22). „In den Schlussplädoyers der Angeklagten wurden immer wieder Pflichterfüllung, Gehorsam und Vaterlandsliebe als Motive für die begangenen Verbrechen vorgeschoben. Hitler wurde als teuflischer Verführer, der die gesamte deutsche Nation in die Irre geführt habe, dargestellt“ (ebd., S. 22). Bildmaterial, Aufnahmen von Konzentrations- und Arbeitslagern, die „grausame Ausmaße der NS-Diktatur, insbesondere der Holocaust, wurden, durch den Nürnberger Prozess erstmals der deutschen und der Weltöffentlichkeit vor Augen geführt“ (ebd.). Obwohl der Prozess oft als „Siegerjustiz“ kritisiert wurde, weil er am angloamerikanischen Rechtssystem orientiert ist, die deutsche Bevölkerung hatte es, durch Beweisführung und Verwendung von Bildmaterial, am Ende positiv bewertet (ebd.).

Durch die Nürnberger Nachfolgeprozessen versuchte man „nicht nur die Aburteilung von Einzelpersonen“, sondern wollte man „das Zusammenwirken der unterschiedlichen Funktionsträger und Eliten von Wirtschaft, Militär, Justiz, Medizin, Bürokratie und Diplomatie im Machtsystem des NS-Staates aufzuzeigen“ (ebd., S. 23). „Damit wurde zugleich deutlich, dass mit dem Hauptkriegsverbrecher-Prozess gegen die oberste NS-Führungsregie die juristische Aufarbeitung von NS-Verbrechen noch längst nicht abgeschlossen war“ (ebd.). Aber am Anfang der 50er Jahre kam es zu Klimawandel. Die breiten gesellschaftlichen Schichten waren in der Zeit des Nationalsozialismus aktiv und haben davon profitiert, aber der Kalte Krieg hat dafür gesorgt, „dass die meisten Verurteilten bis Anfang der 1950er Jahre bereits wieder auf freiem Fuß waren“ (ebd.).

Der Kalte Krieg und die Farce des Entnazifizierungsprozesses gewannen die Oberhand:

„Die 'versäumte Abrechnung mit der Vergangenheit' erlaubte es Deutschen, an eine Partnerschaft mit den westlichen Verbündeten zu glauben, da der Westen die Besiegten von gestern benötigte, um seine Schlachtreihen für den Kalten Krieg aufzustellen, und erzeugte eine Unschuldsvermutung, da nur wenige Kriegsverbrecher streng bestraft wurden“ (Schlant, S. 35).

## 2. 1. 1 Erste Reflexionen auf die NS-Ideologie nach dem Kriegsende

Das Leben in Deutschland nach dem Krieg war chaotisch. Die Menschen mussten sich mit der Zerstörung des Landes und der herrschenden Hungersnot konfrontieren. Die Einstellungen über Holocaust und dessen Auswirkungen waren unterschiedlich wahrgenommen und akzeptiert (vgl. Schlant, 2001). Verstärkt wurden diese Einstellungen durch Trauer und Verlust. Die Notwendigkeit, dem Holocaust einen zentralen Platz sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Literatur zu geben, blieb nicht ohne den blinden Flecken (vgl., ebd.). Adornos „dogmatische“ Urteilung, Kunst sei dem Holocaust nicht angemessen, wurde unterschiedlich gedeutet (ebd., S. 20). Die Kontroversen darüber, ob man den Holocaust mit künstlerischen Mitteln darstellen könne und ob eine ästhetische Form ihm rechtfertigen möge, war für die Künstler und Schriftsteller der wichtige Standpunkt (vgl., ebd.). Der zweite Einwand „gegen eine literarische Darstellung des Holocaust dreht sich um die Problematik der Sprache – genauer gesagt, um Schweigen und Sprachlosigkeit“ (ebd., S. 21). Schlant ist der Meinung, dass die Sprache nicht „neutral“ ist, sondern „durch historische Umstände und politische Zwänge geprägt, ja geschaffen“ wird (ebd., S. 22/23). Die Sprache hat auch ihre Grenzen bzw. bedient sich verschiedenartigsten narrativen Strategien, mit denen man den Holocaust verdrängen kann (vgl., ebd.). Daher kann man die These vertreten, der Holocaust und mit ihm verbundene Gräueltaten sind nicht zu verschweigen:

„Sich einem moralischen oder ästhetischen Imperativ zu beugen, der das Beschweigen des Holocaust gebietet, wäre gleichbedeutend mit der Anerkennung ebenjener Barbarei, für die Auschwitz als grauenerregendes Beispiel steht. Er würde die Unmenschlichkeit der Tat um die Unmenschlichkeit ihres Nichtausdrucks vermehren. Er würde die Kapitulation des menschlichen Geistes und der menschlichen Sprache vor der Polemik jener bedeuten, die da bestreiten, daß es einen Holocaust gegeben hat. Der Holocaust als unaussprechliche Wirklichkeit fordert paradoxerweise die Rede, auch wenn zum Schweigen zu zwingen droht“ (Schlant, S. 22).

Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs, „meldeten sich die kritischen Stimmen, die über die Sprache des Nationalsozialismus reflektierten“ (Fischer, Lorenz, S. 30). „Ihnen gemein ist die Grundannahme, dass Sprache ein Schlüssel für Einstellung sei und auch Anteil an den Handlungen der Täter habe“ (ebd.). Dolf Sternberger, Gerhard Storz und Wilhelm Emanuel Süskind sind die Autoren, „die ab August 1945 in fortlaufender Reihe unter dem Titel 'Aus dem Wörterbuch des Unmenschen' Beiträge zur Sprache des Nationalsozialismus in der Monatsschrift *Die Wandlung* veröffentlichten“ und in dessen Ansatz „ein hoher Grad an Identität von Sprecher und Sprache angenommen und Sprache selbst zum wirkungsmächtigen

Subjekt erhoben“ wird (ebd.). Ihrer Ansicht nach hat das Wörterbuch zum Ziel, Begriffe und Wortbedeutungen und deren Anwendung in NS-Zeit zu erläutern (vgl., ebd.). Zum einen hat es eine „aufklärerische Funktion“ und zum anderen steht ein „dialektisches Verständnis der Sprache“ dahinter (ebd.):

„Während es im ersten Vorwort von 1945 heißt, dass der 'Verderb der Sprache' auch den Menschen verderbe, sehen die Verfasser im Vorwort der zweiten Buchausgabe von 1968 diese Kausalität auch in umgekehrter Richtung. Sprache wird nun, gleichsam durch den Gebrauch von 'Unmensen', selbst unmenschlich“ (ebd.).

Die Annahme aber, dass es „eine spezielle Sprache des Nationalsozialismus überhaupt gegeben habe“, hat sehr viele Diskussionen ausgelöst (ebd.). Diese Autoren sind von Sprachwissenschaftler kritisiert worden, die meinen, „dass Sprache und sprachliche Formen nicht genuin zum Träger moralischer Kategorien werden könnten, es dabei vielmehr auf die Sprecher selbst ankäme“ (ebd.). Die Diskussion hat bis anfangs der 70er Jahre gedauert, als der Linguist Gerhard Voigt „eine weitere Dimension der Vorstellung einer Sprache des Nationalsozialismus als wirkmächtiges Subjekt“ 1974 hervorgehoben hatte, dass „ein solcherart gelagertes Verständnis von Sprache eine Entlastung der Mitläufer und Täter [ermöglicht], die ja letztlich nur als Opfer einer sie verführenden Sprache betrachtet würden“ (ebd., S. 31).

Als ehemaliger Häftling aus KZ - Buchenwald, entschloss sich Eugen Kogon seine Erlebnisse im Werk „Der SS-Staat“ darzustellen (vgl., Schlant, 2001). Unter der Beauftragung der amerikanischen „Kommission der Abteilung für psychologische Kriegsführung“ hatte man zum Ziel „einen Bericht über die Geschichte, die Zustände und die Organisation des Konzentrationslagers Buchenwald zu verfassen“ (Fischer, Lorenz, S. 31). Obwohl im Werk „zeithistorische Daten und Fakten, Berichte von Häftlingen sowie die eigenen Erlebnisse des Autors“ vereint sind (ebd., S. 30), wurde dem Autor vorgeworfen, dass er kommunistisches Fehlverhalten beschönigt und positiv dargestellt hat (vgl., ebd.). Er hat SS-Apparat analysiert und im Sinne 'Reeducation' den Inhalt für die deutsche Bevölkerung bestimmt.

Einen Beitrag zur Analyse des Nationalsozialismus hat Max Picard mit seinem Werk „Hitler in uns selbst“ 1946 geleistet (ebd., S. 33). In seiner Kulturkritik deutet er an, „dass sich die Strukturen, in denen sich der Nationalsozialismus festsetzen und verbreiten konnte, schon lange Zeit vor 1933 in der Bevölkerung aufgebaut hätten“ (ebd., S. 34). So stellt er mit seiner „philosophisch-christliche[n] Anthropologie“ fest, dass man eine „Wegweisung zur kritischen

Selbstanalyse des Einzelnen“ benötigt (ebd.). Das Geschehene ist durch „Wiederentdeckung 'ursprünglicher Kräfte“ zu vermeiden (ebd.). „Einen Ausweg aus der 'inneren Zusammenhangslosigkeit' des modernen Menschen sei aber nur in der Verbindung zu Gott durch das Christentum zu erreichen“ (ebd.).

Am Ende der 40er Jahre sind die ersten Erklärungsversuche der NS-Zeit entstanden. Unmittelbar nach dem Krieg haben die deutschen Historiker eine Analyse des Nationalsozialismus versucht (vgl., ebd.). So erschien 1946 das Werk „Die deutsche Katastrophe“ von Friedrich Meinecke (ebd., S. 34). Er sucht den Kern des Übels in der früheren deutschen Geschichte, im 19. Jahrhundert, als ein negatives Potenzial für die Entstehung der „deutschen Katastrophe“ (ebd.). Sein Werk wurde oft kritisiert. Zum einen kritisiert man sein „Nicht-Thematisieren des Holocaust“ und zum anderen kritisierte man seine These, dass es „eine[s] typisch 'deutschen Sonderwegs' bzw. 'Irrewegs' der Geschichte“ gegeben haben könnte (ebd., S. 36).

Nicht weniger „ideengeschichtlich“ vertrat der Historiker Hans Rothfel, der wegen seiner jüdischen Herkunft in die USA emigriert hatte, die These, dass der Nationalsozialismus „kein spezifisch deutsches Phänomen, sondern Produkt einer allgemeinen Kultur- und Moralkrise der Moderne“ sei (ebd., S. 37). Er hat eine breite Definition von Widerstand zugrunde gelegt und postuliert, „dass das deutsche Volk durch Terror, Propaganda und Rechtlosigkeit handlungsunfähig gemacht und somit zum 'ersten Opfer' des Regimes wurde“ (ebd.). Sein Werk „Die deutsche Opposition gegen Hitler“ aus dem Jahr 1949 wurde von seinen Zeitgenossen und Fachkollegen sehr positiv aufgenommen, aber es bleibt umstritten, dass seinem Werk „eine starke Rehabilitierungsfunktion für die deutsche Gesellschaft zu[kam], da es die Möglichkeit bot, Volk und Regime kategorisch zu trennen“ (ebd.). Außerdem man geht davon aus, dass er sich zu dieser Thematik gewidmet hat, um den „Anschluss an die ehemaligen Fachkollegen“ wieder zu finden, obwohl einige im Nationalsozialismus aktiv mitgewirkt haben (ebd.).

Im selben Jahr, aber zwei Jahre später veröffentlicht, 1951, entsteht im Rahmen einer Kulturkritik, ein Essay „Kulturkritik und Gesellschaft“ von den Philosophen Theodor W. Adorno. Sein „Diktum“ – „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ – „war der Auflöser für eine Debatte unter Künstlern, vor allem Literaten, über die Daseinsberechtigung von Kunst nach dem 'Zivilisationsbruch' Auschwitz [...] sowie über Darstellungsformen einer Kunst, die sich mit dem Unfassbaren beschäftigt“ (ebd., S. 38). Eine

sehr oft zitierte und ohne Kontext verwendete Aussage löste viele Missverständnisse und wissenschaftliche Debatten aus. „Adornos Satz und die 'Nachträge', die er bis zu seinem Tode formulierte, wollten demzufolge kein Verbot künstlerisches Schaffen formulieren, sondern zielten auf die aporetische Existenz aller Kultur und aller Kulturkritik nach Auschwitz“, meinen Fischer und Lorenz (ebd.). Zum einen hat er „sehr provokant in das Schweigen des Täterkollektivs hineingeschrieben“ und zum anderen kritisiert er die deutsche Gesellschaft, die „im Konsumieren stilistisch althergebrachter Kunstwerke verdrängen wolle, dass 'Kultur im traditionellen Sinn tot ist'“ (ebd., S. 39). Im Rahmen seiner Kritik „thematisiert er dieses Dilemma“ (ebd.): „Die Urteilsfähigkeit der Kulturkritik sei beschränkt und die Kultur könnte nicht mehr als solche bezeichnet werden, da die NS-Vernichtungsmaschinerie Kultur und Vernunft ad absurdum geführt habe“ (ebd.).

## 2. 2 Vergangenheitsbewältigung

Die ab Mitte der 60er Jahre bis zur Gegenwart verstärkte Tendenz die Vergangenheit zu bewältigen, ist ein ständiger Bedarf, sich von der Vergangenheit zu befreien (vgl., Schlink, 2007). Die Tatsache, dass man bei der Aufarbeitung der Vergangenheit keine endgültigen Antworten klarstellen könnte, ist sie gegenwärtig von entscheidender Relevanz (ebd.). Schlink ist der Meinung, dass das Vergangene nicht zurückgenommen werden kann, aber man kann auf verschiedene Art und Weise die Geschichte systematisch durcharbeiten, neue Erkenntnisse gewinnen (ebd.)

Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit ist ein deutsches Thema, das bis heute bewältigt und von den vielen Theoretikern und Schriftstellern wahrgenommen wird. Bezogen auf das Auschwitzthema sind die Nachgeborenen mit dem Schuldbegriff nicht weniger konfrontiert, meint Schlink (ebd.). Die Aufdeckung der Vergangenheit und der Diskurs über die Übernahme bzw. Schuldübertragung von Verantwortung und Schuld der Nachgenerationen ist eine Herausforderung und von großer Bedeutung sowohl in der gesellschaftlichen als auch in der individuellen Hinsicht (vgl., Schlink, 2007).

Mit dem aus der Psychoanalyse entlehnten Begriff 'Vergangenheitsbewältigung' lässt sich verstehen, dass es durch eine intentionelle Bewältigung der Vergangenheit etwas 'hinter sich' und heilen lässt (vgl., Fischer, Lorenz.). Die Theoretiker meinen, dass dieser Terminus, der die „Abschließbarkeit und Tilgung [betont], für das tatsächliche Funktionieren kollektiver Erinnerungsprozesse kaum angemessen ist“, weil „das Erinnern des Traumas nicht steuerbar

ist, ebenso wenig, wie sich die Vergangenheit – im Täter- wie im Opfergedächtnis – intentional 'bewältigen' und damit im Sinne einer Enttraumatisierung nicht abschließen lässt“ (ebd., S. 13). Aber der Terminus selbst hat sich in solchen Maßen durchgesetzt, dass mit ihm schon in voraus, ein NS-Diskurs signalisiert wird (vgl., ebd.).

Die Vergangenheitsbewältigung ist ein Phänomen, das in der Geschichtswissenschaft sehr viele Debatten entfaltet und zusammen mit dem sogenannten 'Erinnerungsboom' der 1990er Jahre intensiv erforscht wird (vgl., Fischer, Lorenz, 2007). Die Historiker meinen, dass es sich um keineswegs um einen einfachen Begriff handelt, weil die Geschichte der Aufarbeitung der NS-Zeit nicht linear verlief und „besaß keinen kohärenten thematischen 'Kern'“ (ebd., S. 13).

„Will man die Nachgeschichte des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik in ihrer ganzen Breite erfassen, genügt es nicht allein, die großen Mediendebatten und Fachkontroversen in den Blick zu nehmen: Nicht minder relevant sind die vielfältigen ästhetischen Spiegelungen des Phänomens, die administrativen und juristischen Entscheidungen einer Vergangenheitspolitik, die übergeordneten mentalitätsgeschichtlichen Prozesse, der Umgang mit den Orten des Gedenkens, schließlich die Bilder, Kollektivsymbole und Narrative der Erinnerung an den Nationalsozialismus, die sich nicht immer an konkrete Ereignisse oder Debatten im engeren Sinne zurückbinden lassen, die aber eine diskursive Wirkmächtigkeit entfalteten“ (ebd., S. 13).

Die Tatsache ist, dass der Zweite Weltkrieg die kulturelle Entwicklung Deutschlands unterbrochen hat. Die Fortschritte, insbesondere im Bereich der Geisteswissenschaften, sind zerstört. „Während der Zeit des Nationalsozialismus hatten Kunst und Literatur einen Tiefpunkt erlebt, einen fatalen Abbruch der so schöpferischen Weimarer Zeit“ (Gössman, 2006, S. 184). Eine zentrale Stellung nimmt die Thematik des Kriegs. Die Problematik der nationalsozialistischen Vergangenheit vereinigte Kunst, Kultur und Literatur (vgl., ebd.). Man übte Kritik in der Literatur, die „der geistigen Orientierung und Sinnsuche“ dient (ebd.). Dieser Kulturprozess der Auseinandersetzung mit den Erinnerungen an den Holocaust erfolgt in unterschiedlicher Weise, aber er erwies sich als tolerant und kritisch zugleich. Er ist neben den politischen Vorstellungen in der Gesellschaft mitverkörpert (vgl., ebd.). Dementsprechend und im Bezug auf das oben erwähnte Zitat, ist es Literatur und Kunst erlaubt, aufgrund ihres aufklärerischen Potenzials, einen positiven Ansatzpunkt zu einer neuen Gesellschaft zu bieten. Jedenfalls soll man ihre kulturpolitische Funktion nicht unterschätzen. Wer sich an der Meinungsbildung beteiligt will, soll er „einen mitbestimmenden Einfluss auf die politische oder zumindest kulturelle Bewusstseinsbildung der restlichen Bevölkerung ausüben zu können“ (Hermand, S. 269). Im Hinblick auf die

Einstellung, Literatur könne eine realistische Hoffnung bieten, indem sie gesellschaftliche, persönliche und jene Zustände widerspiegelt, muss sie kulturevolutionär handeln und auf diese Ebene wirken.

Obwohl sich die Literatur- von Geschichtsschreibung unterscheidet, werden die Grenzen zwischen denen „immer unschärfer“, meint Schlant (Schlant, S. 13). Die Geschichtsschreibung ist an objektiven Tatsachen und Kriterien gebunden (vgl., ebd.). Die Literatur, so Schlant, hat vielmehr eine „privilegierte Position [...] als Seismograph des moralischen Standortes eines Volks“ (ebd.). Man soll also den Holocaustdiskurs in der Literatur erscheinen lassen, weil man dabei „die Träume und Alpträume eines Volks, seine Hoffnungen und Ängste, seine moralischen Positionen und seine Niederlagen [enthüllt]“ (ebd., S. 13-14). Zwar hat die Literatur ihre Grenzen, aber sie erörtert „die Fragestellungen einer konkreten Gesellschaft“ (ebd., S. 15) und sie sorgt dafür, dass die „Blindheit“ und das Schweigende zur Sprache kommen (ebd., S. 14). Das Unausgesprochene in literarischen Werken beschreibt Terry Eagleton als „Subtext“ und meint:

„Alle literarischen Werke enthalten einen oder mehrere solcher Subtexte, und man kann sie in gewissem Sinne als das 'Unbewußte' des Werks selbst bezeichnen. Die Einsichten des Werks sind, wie bei jeder Form des Schreibens, tief mit seinen Blindheiten verbunden: was es nicht sagt, und wie es nicht gesagt wird, kann so wichtig sein wie das, was ausgesprochen wird; was an ihm fehlend, marginal oder ambivalent erscheint, kann einen wichtigen Schlüssel zur Bedeutung liefern“ (Eagleton, 1997, Schlant, 2001, S. 14).

Die Literatur ist nur ein Teil der Erinnerungsarbeit, mit der die Deutschen „versucht [haben] und versuchen weiterhin, sich dem Holocaust zu stellen“ (ebd., S. 301). Die Literatur macht deutlich, dass sie nicht nur die „apologetischen Kämpfe reflektiert“ (ebd.), sondern, dass in ihr das Vergessene auftaucht. Sie ist sich bei der Aufarbeitung der Vergangenheit vielleicht einer „kreative[n] Lösung“ verpflichtet (ebd., S. 297), so Gössman, „die kulturellen Vorstellungen [zu] berücksichtigen, die ihnen zugrunde liegen und sie innerlich bewegen“ (Gössman, S. 198).

In diesem Zusammenhang kann man die Vergangenheitsbewältigung als ein Erinnerungsdiskurs definieren, mit dem man im Rahmen des Forschungsstandes versucht, eine Gesamtdarstellung des Themas - u. a. Geschichte aus heutiger Perspektive zu aktualisieren, Ereignisse zu kontextualisieren, „Entscheidungen, Zäsuren und Konjunkturen für die bundesdeutsche Geschichte zu benennen“, vergessene und kleine Fälle bedeutsam zu

machen – rückblickend zu systematisieren (Fischer, Lorenz, S. 14). Der Literatur ist ein Zugang zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht versperrt. Sie bietet die Möglichkeit, „die deutsche Katastrophe des Nationalsozialismus aus der Geschichte heraus zu verstehen und zu überwinden“ (Gössman, S. 188).

## 2. 3 Die literarische Verarbeitung des Holocaust im kulturpolitischen Kontext der Nachkriegsjahre

Viele deutsche Schriftsteller fanden zur diesen Thematik einen Zugang, den man in sozialhistorischer Hinsicht, und mit Worten des von Adorno artikulierten Vortrags, als „Aufarbeitung der Vergangenheit“ formuliert (Köster, 2000, S. 9). Es war ein Anfang, eine 'Stunde Null' auch für die Generation von Schriftstellern, die „ihre Erfahrungen artikulieren wollte“ (Schlant, S. 37). In die Literaturgeschichte sind die Autoren der „Trümmerliteratur“ wie Wolfgang Borchert und Heinrich Böll und die „Gruppe 47“ eingegangen (vgl., Schlant). In Texten der beiden Strömungen richtete sich das „Hauptaugenmerk nicht auf die nationalsozialistischen Grauertaten, sondern auf Mühe und Not der deutschen Bevölkerung in Krieg und Nachkriegszeit“ (ebd., S. 39). Diese Werke, sowohl die von Heinrich Böll als auch die von Wolfgang Koeppen, zeichnen, wie der israelische Historiker ausdrückt, eine „öffentliche Tabuierung des Antisemitismus“ (ebd.). Nach Schlacht, der Neubeginn, der vor allem vom wirtschaftlichen Wiederaufbau des Landes geprägt war, tabuisierte die nationalsozialistische Macht und brachte das Schweigen (vgl., ebd.).

Die Vergangenheitsbewältigung der 50er Jahre und die Zeit der Adenauer „Restauration“, die vor allem „Wirtschaftswunder und Westintegration“ betonte, endete mit dem Rücktritt des Kanzlers Adenauer 1963, in der „Dekade der politischen Turbulenzen und zivilen Unruhe“ (Schlant, S. 73). In den 60er Jahren stehen die Auschwitzprozesse im Mittelpunkt. „Die Polarisierung der deutschen Gesellschaft drückte sich besonders in einer zunehmend politisierten und militanten Studentenbewegung und in der Linksorientierung prominenter Schriftsteller jener Jahre aus“ (ebd.). Die Schriftsteller dieser Zeit, besonders die Dramatiker, interessierten sich für die Gerichtsprozesse und für historische Dokumente. „Gerichtsdokumente lieferten nicht nur eine Sprache, sondern auch die Autorität des Faktischen und damit eine Alternative zu subjektiv befangenen Erzählern und einem relativierendem Multiperspektivismus“ (ebd.). Holocaust wurde öffentlich thematisiert und die Dramatiker konnten sich einer schärferen Kritik der Nazitaten widmen. Die Bemühungen der Schriftsteller sich mit der Schuldfrage und der Verantwortung der Deutschen für den

Holocaust auseinanderzusetzen, kam es zur erhofften Einhelligkeit nicht, da sich, nach Schlant, nur „die Art des Schweigens“ verändert hat (ebd., S. 73). Die Autoren wie Günter Grass, Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Heiner Kipphardt u. a. meinten, es sei möglich, „durch ein öffentliches Raisonement über politische und sozioökonomische Tabus in ihrem Publikum eine aufgeklärt-kritische Haltung hervorzurufen“ (Hermand, 2006, S. 209).

Die „68er-Generation“ pflegte, wenn es um Kampf gegen faschistische Vergangenheit ging, eine politische revolutionäre Haltung gegen Elterngeneration (vgl., Schlant). Die Demonstrationen und Märsche der Studentenbewegung richteten sich „gegen die Generation, die für den Nationalsozialismus verantwortlich war“ (Schneider, 1979, Schlant, S. 107). Die Haltung der jüngeren Generation war persönlich und politisch motiviert (ebd.). Sie wollten ihre „persönliche Beschwerisse“ politisch legitimieren (ebd., S. 108). Auf der „Suche nach der eigenen Identität“ entwickelte sich eine „Selbsterforschung“, was man in Literaturwissenschaft als „Neue Subjektivität“ oder „Neue Sensibilität“ definiert (ebd., S. 110). Von Generationskonflikt inspiriert, begannen die Schriftsteller „autobiographisches Erzählen“ zu treiben (ebd., S. 111). Diese „autobiographische Erzählprosa“ ist eine literarische Gattung, in der sich die „Dialektik von 'Öffentlichkeit und Privatheit““ zeichnet (ebd.):

„[...] zusammen mit der wiederentdeckten Freiheit, zu fabulieren und die unwiederbringlichen Verluste der Kindheit nachzuerleben, treibt und strukturiert das Erinnern die Erzählung. Gleichzeitig (und als Nachklang linken Denkens) ist man sich bewußt, daß das Individuum und seine subjektiven Erfahrungen in einem dialektischen Spannungsverhältnis zu sozialen Gruppen und der Gesellschaft stehen“ (ebd., S. 111).

Neben autobiografischen Erzählungen, erschienen ist auch die „Väterliteratur“, Romane, die bis heute in Variationen zu finden sind (ebd.). Die Autoren wie Peter Henisch, Hermann Kinder, Paul Kersten, Roland Lang, Hans-Joseph Ortheil u. a. „gehörten der Studentengeneration der sechziger Jahre an“ (ebd., S. 112) und dessen Werke in den 70er und 80er Jahre erschienen sind. Schlant stellt fest, dass in diesen Werken das autobiografische „Ich“ betont wird und dass sie die „Reflexionen über jene autoritäre Familienstruktur“ darstellen (ebd., S. 113). „Der Erzähler ist also gezwungen, das Leben des Vaters zu rekonstruieren“ (ebd.). Der Erzähler beschreibt „die Psychopathologie dieser Familienverhältnisse“, indem „der Vater als gebrochener, entfremdeter, in seinen Idealen 'betrogener' Mann aus dem Krieg zurück[kehrt] – das heißt, er sieht sich als Opfer“ (ebd., S. 114).

Schlant ist der Meinung, dass diese „Selbstwahrnehmung als Opfer“ einen selbstmitleidigen Ton aufzeigt (ebd.). Zum einen wird eine Sympathie beim Lesen gesichert, und zum andern ist diese „grenzlose Ichbezogenheit [...] im Interesse der Entlassung von Verantwortung“ (ebd., S. 115). Diese jüngere Generation, die „von der Last der eigenen wie der Vergangenheit der Eltern“ bedrückt ist, wird mit dem Holocaust fertig, im Sinne, dass sie eigene Identität suchen und versuchen „mit den Eltern ins Gespräch zu kommen“ (ebd., S. 120). Die begangene Gräueltaten an Juden, Nazi Herrschaft und Faschismus, bleiben in Werken, so Schlant, nicht geschilderte und sogar „abstrakte Begriffe“, in denen die emotionelle Identifikation mit den Opfern entfällt (vgl., ebd.).

Diese „fehlende Einfühlung“, die fehlende Identifikation mit Leiden und Trauer der Opferjuden in der deutschen Nachkriegsliteratur erörtert Guy Stern als „der stumme literarische Antisemitismus“ (Bier, 1979, Schlant, S. 210). Die fortdauernde Treibung in literarischen Texten, in denen Juden als Objekte und nicht als Subjekte der Geschichte dargestellt sind, steht für „die Ungeheuerlichkeit des Schweigens“, das „zur Klischee geworden“ ist (ebd., S. 218).

Die 80er Jahre, unter der konservativ orientierten Regierung Helmut Kohls, der sich „als erster Bundeskanzler der Generation nach Hitler [verstand]“, da er wegen „der späteren Geburt“, an Nazi Herrschaft nicht beteiligt war (ebd., S. 235), stellen eine „Tendenzwende“ in Bewältigung der deutschen Vergangenheit dar (S. 234). Das Betonen einer „Gnade der späteren Geburt“ und Kohls Versuch „einer Normalisierung und Relativierung des Holocaust“ löste viele Debatten aus (ebd., S. 235).

Kohls Versuch einer moralischen Beurteilung aufgrund der „Gnade der späteren Geburt“ scheiterte (ebd.). Die Tätergeneration fühlte sich nicht verpflichtet, „sich der nationalsozialistischen Vergangenheit zu stellen“ (ebd.). Kohls Wunsch nach einer möglichen Versöhnung blieb von der Seite der Historiker abgelehnt: „Die umfassende Formulierung [Kohls] 'um Menschen ohne Ansehen ihrer Nationalität zu trauern' beseitigt den Unterschied zwischen denen, die geopfert wurden [...] und den Tätern“ (ebd., S. 236).

Im Unterschied zu Kohl, hatte Richard von Weizsäcker „klar und deutlich die Einzigartigkeit des Völkermordes“ vertreten (ebd., S. 237). Er „hatte die Verbrechen des Holocaust eingestanden, die Last des Vermächtnisses für die nachgeborenen Generationen anerkannt und die Erinnerung als Weg zur Versöhnung betont“ (ebd.). Leider, so Schlant, erkannte man

auch in Weizsäckers Rede keine Anerkennung der Juden als Partner auf diesem Weg der Versöhnung (vgl., ebd.).

Der Auslöser für die heftigen Diskussionen unter Historiker und Akademiker war das Buch von Historiker Andreas Hillgruber „Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums“ (ebd., S. 244). Sein Versuch „die 'deutsche Katastrophe' und die 'jüdische Katastrophe' als zwei Komponenten der Stellung Deutschlands in Mitteleuropa“ zu präsentieren, führte zum Verständnis, dass man die Juden von deutscher Nation isolierte (ebd.). Hillgruber wurde vorgeworfen, dass er den zweiten Teil, nämlich die „jüdische Katastrophe“, „kühl, distanziert und affektlos geschrieben [hat], und der Leser wird nicht aufgefordert, sich mit dem Schicksal der Juden emotional zu identifizieren“ (ebd.).

Der Prozess der „Normalisierung“ und „Historisierung“ der nationalsozialistischen Geschichte in 80er Jahren instrumentalisierte den Holocaust (ebd., S. 246). Beim Historikerstreit ging es vor allem „um die Deutungsmacht über die Geschichte - um die Frage, welche Interpretation des Naziregimes und des Holocaust den deutschen Selbstwahrnehmung am meisten entsprach“ (ebd., S. 245). Charles Maier meinte, dass die Bewältigung der Vergangenheit die aktuelle Politik widerspiegelt (Maier, 1988, ebd.). Er drückt aus, dass sich die deutschen Historiker zwar mit der nationalen Vergangenheit auseinandersetzen, aber ihre Diskussion betonte ausdrücklich das deutsche Interesse in der naheliegenden Zukunft (ebd.). Er stellt fest, dass die nationalsozialistischen Verbrechen „jedes künftige Konzept eines deutschen Nationalgefühls unheilbar belasten“ (ebd.). Damit schließt er zusammen, dass „die Zukunft niemals normalisiert werden [kann], [...] ohne Auseinandersetzung mit den dunkelsten Aspekten der nationalen Vergangenheit“ (ebd., S. 246).

Die Fortdauer des „Schweigens“ fand auch in den 80er Jahre statt, jeweils mit kleinem Unterschied. Schlant zieht aus allem Fazit: „Das Wesen dieses Schweigens war nicht länger Verdrängung oder Verleugnung, sondern Mißachtung der Opfer“ (ebd., S. 247).

### 2. 3. 1 Literatur und Schriftsteller der drei Generationen

In literaturwissenschaftlichen Ansätzen kategorisiert man drei Gruppen von Schriftsteller, die eine Reihe von Texten zu der NS-Thematik hervorgebracht haben. Zur ersten Gruppe gehört die „Heimkehr- und Trümmerliteratur, die Literatur des 'Kahlschlags'“, die gleich nach dem Krieg entsteht und die Jahre zwischen 1945-50 umfasst (Möckel, S. 18). Diese Autoren/-innen

verarbeiten das Leid des Holocaust aus der Perspektive der Betroffenen: „Sie haben Terror, Entrechtung und Bedrohung am eigenen Leib erfahren, mussten ins Exil, sind Heimatslose und Verfolgte gewesen. Oder sie haben die Schrecken als Zeitgenossen miterlebt und setzen nun alles daran aufzuklären und zu warnen“ (ebd.). Meistens kurze oder lange Prosatexte sind von folgenden Schriftstellern/-innen geschrieben: Anna Seghers, Elisabeth Langgässer, Günter Eich, Paul Celan, Ilse Eichinger, Ilse Blumenthal-Weiß u.a (vgl., ebd.).

Nach zwei Jahrzehnten, anfangs der 60er Jahre, erkennt man eine neue Phase des Umgangs mit der NS-Zeit: „Es ist die Zeit der Politisierung der Literatur, die Zeit der Studentenrevolten, der heftigen Auseinandersetzung mit den Eltern und dem Establishment“ (Möckel, S. 19). Die junge Generation führt eine kritische „Diskussion um Fragen der Verantwortung, Verdrängung und Versagen der Elterngeneration“ (ebd.). Diese „radikale Kritik“ bevorzugt sich sowie in gesellschaftlichen Kreisen als auch an den Universitäten (ebd.). Die von Peter Weiss entwickelte literarische Form – Dokumentartheater - war die Auswahl der Autoren dieser Generation, die versuchten, „unverhüllt Geschichte zu zeigen, 'wie sie wirklich war'“ (ebd.). Die Theaterstücke dieser Autoren waren die „collagenartige Zusammenschmitt[e] authentischer, dokumentarischer Materialien“ (ebd.). Der Auslöser solcher literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema war der Frankfurt Auschwitzprozess (ebd.). Das bedeutendste Beispiel dieses Genres ist Weiss' Stück „Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen“. Die Anderen sind auch zu nennen: Hochhuths Stück „Der Stellvertreter“, Heinar Kipphardts „Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäftes“, Martin Walsers „Eiche und Angora“ und „Der schwarze Schwan“, Frischs „Andorra“, Martin Sperr's „Jagdsszenen aus Niederbayern“, Jurek Beckers „Jakob der Lügner“ u. a. (ebd., S.20/21).

Die dritte Welle der Auseinandersetzung mit dem Thema Holocaust beginnt in den 90er Jahren. Zu dieser Generation gehören die Autoren/-innen, die kaum „mit ihrer eigenen Lebensgeschichte in der Zeit des Nationalsozialismus verwurzelt“ sind, wie beispielsweise westdeutschen Autoren: Böll, Lenz, Kempowski oder DDR Autoren wie Wolf, Schlesinger, Schneider u. a. (ebd., S.21). Einige, wie Robert Bober oder Gila Lustiger sind Kinder der KZ-Opfern, die versuchten, die Leiden und Geschichte ihrer Eltern zu verfassen (vgl., ebd.). Diese Werke und Texte entstehen „aus der Sicht der Nachgeborenen“, wobei Roman und Erzählung als wichtigste literarische Formen erscheinen: Robert Bober „Was gibt's Neues vom Krieg“, Weiler „Removed“, ins Deutsche mit dem Titel „Der Fall Steinmann“ übersetzt, Uwe Timms „Die Entdeckung der Currywurst“, Christof Ransmayr „Morbus Kitahara“, Bernhard Schlink

„Der Vorleser“ (ebd.). Obwohl mit einer zeitlichen Distanz, nähern sich diese Autoren den Stoff an, indem sie glauben, „dass es nicht möglich ist, dem historischen Erbe zu entkommen“ (ebd., S.22). In folgendem Zitat wird deutlich, auf welcher Art und Weise diese Autoren die Umstände des Zweiten Weltkriegs aufgearbeitet haben:

„Es werden Geschichten erzählt, die zwar den historischen Hintergrund erst nehmen, aber nicht mehr den kritischen, vorwurfsvollen oder warnenden Ton der vorhergehenden Verarbeitung aufgreifen. Viel mehr wird eine allgemeinere Ebene der Auseinandersetzung mit menschlichen Verhaltensweisen, Fragen von Schuld und Sühne, Egoismus und anderen Unzugänglichkeiten erreicht“ (Möckel, S. 22).

Am Ende der 90er Jahre erscheinen auch die Verfilmungen, die das Thema Holocaust und NS-Zeit aufnehmen. Dabei ist auch der Wechsel in der Herangehensweise zu beobachten (vgl., ebd.). Filme wie R. Benignis „Das Leben ist schön“ aus dem Jahr 1999 und R. Mihaileanus „Zug des Lebens“ aus dem Jahr 2000 verzichten auf die detaillierte Darstellung von historischen Fakten und Schrecken des Holocaust, die vielmehr im Hintergrund stehen (vgl., ebd.). Es entsteht ein Anspruch, eine Geschichte „aus menschlichen Leben, in denen es um Liebe und Liebesleid, Vertrauen und Mut, Zusammenhalt auch in schwierigen Zeiten, um Heiteres und Bedrückendes, um Groteskes und Witziges geht“ darzustellen (ebd., S.23).

Mittlerweile entstehen neue Romane wie beispielsweise der Roman „Der Fall Collini“ von Ferdinand von Schirach aus dem Jahr 2013, in dem auch auf das Thema Holocaust bezogen wird, jedoch aus der Perspektive des Opfers: ein ehemaliger SS-Führer wurde im Strafprozess nicht verurteilt, was einem Opfer nicht akzeptable ist und aus welchen Gründen er die Gerechtigkeit in eigene Hände nimmt.

### 3 Vergangenheitsbewältigung in den 60er

Die sechziger Jahre stehen für das „Jahrzehnt der Umbrüche und Dramen“ (Großkopf, 2007, S. 13). Ein Jahrzehnt, das der Politologe Klaus Schönhoven als „eine Fülle von Veränderungsimpulsen“ beschreiben ließ (ebd.). Die sechziger Jahre sind vor allem, wie es Sozialwissenschaftler ausdrücken, die Jahre der „Transformationen“ (ebd., S. 14). In dieser Zeit „voller Brüche und Widersprüche“ haben sich die Bilder wie „Mauerbau und Mondlandung, Studentenproteste und Prager Frühling“ im Gedächtnis vieler Menschen eingepägt (ebd., S. 11). Zu dieser Zeit entpuppten sich die Themen wie Antisemitismus, Auschwitzprozesse und „die Frage nach der deutschen Vergangenheit und der Verstrickung der Elterngeneration in die Verbrechen der Nazis“ (ebd.). Fast über Nacht wurde Deutschland geteilt. Die Menschen reagierten hilflos, hoffnungslos, enttäuscht, wütend und verzweifelt, aber auch resigniert (vgl., ebd.). „Diesseits und jenseits der Mauer wollten sich die Deutschen mit dem, was die eine Seite einen 'Schutzwall' und die andere eine 'Schandmauer' nannte, nicht abfinden“ (ebd., S. 18-19).

Die 60er Jahre stellen einen „Umschlagspunkt“ in der Auseinandersetzung mit NS-Zeit dar (Weiß, 2000, S. 8). Zu einer „Veränderung des 'vergangenheitspolitischen Klimas“ kam, weil am 20. Dezember 1963 der erste Frankfurter Auschwitzprozess begann und knapp zwei Jahre später am 20. August 1965 beendet war (vgl., ebd.). Dieser Prozess, „in der 'Strafsache gegen Mulka und andere, Aktenzeichen 4 Ks 2/63 “, konstatiert Zeithistoriker Norbert Frei, war ein „historisch - politisch bedeutsamer Versuch, dem verbrecherischen Geschehen im größten der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager mit den Mitteln des Strafrechts beizukommen“ (Frei, 1996, Weiß, 2000, S. 7). Dass die Anstrengungen zur Aufarbeitung des Nationalsozialismus bis dahin sehr wenig waren, verwies Adorno in seinem Vortrag 1959 „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“ auf die „Bereitschaft, heute das Geschehene zu leugnen oder zu verkleinern“ (Adorno, 1997, ebd., S.8). Ähnlich stellt Hannah Arendt in ihrer Rede „Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten“ die „leider nur zu verbreitete Neigung, so zu tun, als habe es die Jahre 1933 bis 1945 gar nicht gegeben, als könne man getrost dieses Stück der deutschen und der europäischen und damit der Weltgeschichte aus den Lehrbüchern streichen“ fest (Arendt, 1960, ebd.). Daher sind die 50er Jahre „durch Amnestierungswut und Amnesie, durch die Reintegration der nationalsozialistischen Mitläufer, Täter und Eliten gekennzeichnet“ (Frei, 1996, ebd., S.8).

Die Bereitschaft, sich diesen Konventionen zu beugen, nahm in den 60er Jahren rapide ab. Die Literaten und Dichter, besonders die Gruppe 47, engagierten sich sowohl bei literarischen als auch bei politischen Geschehnissen. Die Schriftsteller „bekamen für ihre kritischen Einmischungen Platz in Zeitungen und Zeitschriften, in Büchern und in den elektronischen Medien“ (Großkopf, 2007, S. 167). Manche Literaten waren aktiv an Tagespolitik beteiligt. Etwa Günter Grass oder Ilse Aichinger versuchten, „die intellektuellen Kreise für die Sozialdemokratie zu mobilisieren“ (ebd., S. 169). Grass glaubte, die Politik sei der Literatur nicht fremd und man soll im politischen Leben mitwirken und mitbestimmen (vgl., ebd.). Heinrich Böll unterstützte die Studentenbewegung, die die bestehenden Verhältnisse in der BRD zu verändern versuchte, aber „er wollte ein Schriftsteller mit öffentlicher Verantwortung sein und kein politischer Schriftsteller“ (ebd.). Hans Magnus Enzensberger nahm vielmehr eine „fundamentalistische Position“ an, indem er glaubte, dass man das politische System mit dem neuen ersetzen muss, da es völlig defizitär ist (ebd.). Diese Opposition der Schriftsteller wollte den politischen Betrieb nicht verachten, aber am Ende haben sie, wie der Politikwissenschaftler Kurt Sontheimer meint, „eine Politik des Alles oder Nichts“ verfolgt (ebd., S. 171). Wenn sich jemand mit dem Marxismus oder mit den Linken nicht identifiziert hatte, was zu dieser Zeit als „chic“ galte, der „riskierte zu den ‚Scheißliberalen‘ gerechnet zu werden“ (ebd.).

Diese „Solidarität“ zwischen Politik und Literatur löste viele Debatten aus (ebd.). Manche behaupteten, die Politik hat die Literatur verändert oder es handelt sich dabei um eine Politisierung (vgl., ebd.). „In der Tat veränderten sich Inhalte und Formen der Literatur. Mehr Alltag, mehr Sozialkritik, mehr Wirklichkeitsbezug waren gefragt“ (ebd.). Auf der Bühne trat das dokumentarische Theater mit der Aufdeckung von NS-Verbrechen.

Das Dramastück „Die Ermittlung“ von Peter Weiss ist ein Theaterstück, das den nationalsozialistische Massenmord thematisiert und das „eine katalysatorische Wirkung entfaltete“ (Weiß, 2000, S. 8). Dieses Stück löste viele Debatten in der deutschen Öffentlichkeit aus. Obwohl nicht der erste Versuch der Verarbeitung der NS-Zeit, zwei Jahre zuvor entstand Rolf Hochhuth „Der Stellvertreter“, ist Weiss' Stück durch „‘eine entscheidende Zäsur markiert““ (Vogt, 1987, ebd.). Aus dem Exil zurückkehrende Weiss entwarf sein Stück im „Kontext seines ‚Divina Commedia‘-Projektes“ und geriet damit „zwischen die Fronten des Kalten Kriegs“ (ebd., S.9). Die Uraufführung, die „am 19. Oktober 1965 in vierzehn Städten der Bundesrepublik und der DDR“ stattfand, war ein Medienereignis (ebd., S.8/9).

Neben politischen Ereignissen, weltpolitischen Einflüsse und sozialen Bewegungen haben die Schriftsteller zum Teil einer pluralisierten Gesellschaft beigetragen. Die sechziger Jahre haben, so Historiker, den Boden für eine stärkere Demokratie bereitet (vgl., ebd.). Da die deutsche Gesellschaft in Bewegung geraten war und trotz verschiedener Interessen der beiden Staatsapparate, ergibt sich am Ende der 60er Jahre eine neue Perspektive:

„Ausgelöst durch die Proteste kümmerte sich die Gesellschaft mehr und sensibler als bis dahin geschehen um das NS-Erbe. Indem sie immer wieder nach der verdrängten oder gar geleugneten Schuld der älteren Generation und auch der eigenen Eltern fragten, brachten sie eine neue Dimension in das, was unter dem Schlagwort ‚Vergangenheitsbewältigung‘ bis dahin so ungenügend funktioniert hatte“ (Großkopf, S. 288).

### 3.1 Peter Weiss – Leben und Werk

Peter Weiss wurde am 8. November 1916 in Nowawes bei Berlin als Sohn eines zum Christentum konvertierten jüdischen Textilfabrikanten und einer schweizerischen Schauspielerin geboren. Seine Jugend, die Jahre zwischen 1918 und 1929 verbrachte er in Bremen, wo er ein Gymnasium besuchte, und danach in Berlin bis 1934, wenn er zusammen mit seinen Eltern und Geschwistern, wegen der auf die Macht tretenden Nationalsozialisten, nach England emigrierte (vgl., Beise, 2002). 1936 siedelte die Familie Weiss nach Tschechoslowakei um, wo Peter Weiss an die Kunstakademie die Malerei studierte. 1938 erhält er für seine Gemälde 'Gartenkonzert' den Akademiepreis. Danach flüchtete die Familie Weiss 1939 über die Schweiz nach Schweden, wo sich Peter in Stockholm niedergelassen hatte und 1945 eine schwedische Staatsbürgerschaft erhielt (vgl., ebd.).

Als 16-jähriger Junge, „entwickelte Peter Weiss eine Leidenschaft für Kunst jeder Art“ (ebd., S. 12):

„Da fing es an mit einigen Freunden, die ich damals hatte, die sehr interessiert waren an Kunst. [...] Wir gingen jeden Sonntag in die Museen, in das Kaiser-Friedrich-Museum, in das Pergamon Museum – das waren meine frühen Eindrücke, die ich später in der *Ästhetik* in veränderter Form schildere, obwohl es genau so in meinem eigenen Leben war, die Malerei-Erlebnisse, die Musik-Erlebnisse, wir hörten uns die Bach-Passionen an im Berliner Dom, wir gingen in die Bibliotheken, wir lasen alles, was überhaupt zu lesen war, wir verschlangen ein Buch nach dem anderen. In diesen Jahren, zwischen 1931 und 1933, erwarb ich meine ganzen Literaturkenntnisse, den ganzen Hesse, Thomas Mann, den ganzen Brecht, alles lasen wir damals als ganz junge Leute. Ich hatte schon angefangen Gedichte zu schreiben, die ich heute noch habe, diese Manuskripte, geprägt durch Eindrücke, Einflüsse von Wedekind, Hesse und eine Mischung aus beiden“ (ebd., S. 12-13).

In ersten Jahren des Exillebens beschäftigte er sich mit der Malerei. Anfangs war das Emigrationsleben schwierig, aber mit der Zeit hat er sich als deutschsprachige Künstler „innerhalb der schwedischen Künstlerszene“ integriert (ebd.). Da seine künstlerische Arbeiten nicht für normales Leben genügend waren, verdiente er sein Geld in Fabrik, „mit Reportagen (1947), Lehraufträgen zu Filmtheorie und –praxis bzw. Theorie des Bauhauses (seit 1952), [...] mit Illustrations- oder Übersetzungsaufträgen, Malkursen, Auftragsfilmen“ (ebd., S. 18).

Als das nicht mehr ging, fing er die Texte auf Deutsch zu schreiben und debütierte zunächst mit „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ und „in kurzer Folge erschienen die verschiedenartigsten Texte, bis Weiss 1964 mit *Marat/Sade* zu einem weltweit beachteten Autor wurde“ (ebd., S. 19). Sein literarisches Schaffen war immer vom Gefühl der Heimatlosigkeit und dem Leben „zwischen zwei Sprachen“ geprägt (ebd., S.20). Zum einen reflektieren seine Texte die Emigrationserlebnisse, und zum anderen „war das Ringen um den richtigen sprachlichen Ausdruck ein permanenter Kampf“ (ebd.). Auch die Bilder beherrschten dieses „Gefühl von Isolation, Verfolgung und Ausgeliefertsein an ungnädige Mächte“ (ebd., S. 23). „Sie waren düster und melancholisch, häufig auch grausam“ (ebd.). Die Bildkunst stand für Weiss „als Medium des künstlerischen Ausdrucks im Vordergrund“ (ebd., S. 22). Obwohl er sie nie aufgegeben hat, ist sie später von literarischen Arbeiten verdrängt worden (vgl., ebd.). Warum hat er sich eine lange Zeit noch an die Bilder gehalten, wird folgendem Zitat deutlich:

„Für Weiss war das Zeichnen und Malen eine Möglichkeit, der Sprachlosigkeit zu entkommen, der er sich in doppelter Hinsicht ausgeliefert fühlte: zunächst durch den Verlust der Schwester, die das einzige Familienmitglied war, von dem er sich verstanden fühlte; und dann durch die Emigration nach England bzw. in die Tschechoslowakei, die ihn [...] versetzte, in der ihm weder die Muttersprache, aus der er sich verbannt fühlte, noch die neue Sprache, die er wenig beherrschte, taugliches Mittel des persönlichen Ausdrucks“ (ebd., S. 23).

Anfang der 50er Jahre begann Weiss, sich mit Kinematografie, zu beschäftigen. Zwischen 1952 und 1960 hat er, neben einigen Fragmenten, 14 Filme abgeschlossen (vgl., ebd.). Im Rückblick auf sein Schaffen, schrieb er 1980, dass die Bildkunst auf die Entstehung der Filme einen großen Einfluss hatte und meint es war „der beste Ausdruck für die Zeit, in der wir leben“ (ebd., S. 44). Das Filmgeschäft, in dessen Rahmen er vor allem die Experimental- und Dokumentarfilme schuf, war für Weiss ein Kunstkonzept „etwas von der Poesie des Mediums Film aufzuzeigen, von seinen Möglichkeiten, neue visuelle und akustische Welten zu entdecken“ (ebd., S. 47). Er bewunderte den Film und prägte die Filmästhetik „gegen die

Sprache und Vernunft“ (ebd.). Für ihm galt es „wegzukommen von den üblichen Forderungen an eine realistische Dramatik und sich statt dessen unter die Oberfläche vorzutasten, wo sich ein seelischer Prozess abspielt“ (ebd., S. 47-48). Weiss drehte sechs experimentale Filme in Stockholm: von „Studie I / Uppvaknandent“ bis zu „Studie V / Växelspel“ waren es schwarzweiss Filmproduktionen, in denen er psychoanalytisch und autobiographisch die Spuren hinterlassen hat, zu welchen „Vagina- und Penissymbole [...] antike Statuen (Ödipus), die Vaterfigur aussehend wie der alte Freud, die belastende Herkunft als geschultertes Alter Ego“ gehören (ebd., S. 51).

Dem Dokumentarfilmwerk war Weiss mehr verpflichtet als den Spielfilmen. Die Spielfilme waren „rein auf Kommerz“ angelegt, was durchaus die Naivität Weiss spiegelte, man könne so drehen (ebd., S. 56). Das ganze Dokumentarfilmwerk umfasst sechs Filme, die „Auftragsarbeiten für verschiedene Institutionen“ sind (ebd., S.54).

„In allen Dokumentarfilmen verzichtete Weiss auf den Ausdruck seiner persönlichen Problematik; die Problematik der modernen Stadtgesellschaft ist das eigentliche Thema. In allen sechs Filmen verzichtete Weiss auf Off-Kommentare und jegliche sozialpädagogische Führung. Die Filmbilder kommentieren sich selbst; tendenziös wird der Film allenfalls durch den Schnitt oder die gewählte Aufnahmeperspektive. [...] es handelt sich um die Entdeckung des subjektiven Blicks für den Dokumentarfilm“ (ebd., S. 55).

Peter Weiss hat ausgedrückt, dass der Film „eigentlich *sein* Medium gewesen“ war, denn er meint „denn Film ist ein Gesamtkunstwerk“ (ebd., S. 64). Aber sein eigentlicher Erfolg zeichnet sich in seinen literarischen Arbeiten aus. Er schrieb Dramastücke, Theaterstücke, Prosa, autobiografische Romane, experimentale Erzählungen. Mit Werken wie „Marat/Sade“, „Die Ermittlung“ und „Ästhetik des Widerstands“ ist er weltberühmt geworden (vgl., ebd.).

Anfang der 1964 „nahm Weiss als Zuschauer selbst am Auschwitz-Prozess teil“, wo er „die Struktur für sein Stück“ fand (ebd., S. 117). Der Titel „Die Ermittlung“ trug das Stück erst später, nach der Überarbeitung des Dramas. Ursprünglich nannte er das Stück „Paradiso“, das „in besonderen Fall der nationalsozialistischen Konzentrationslager die höllische Unmenschlichkeit aller Vernichtungsmaschinerie spiegeln“ sollte (ebd.). Die von Weiss bevorzugten Änderungen am Text „hatten eine erhebliche politische Verschärfung des Stücks zur Folge“ (ebd.). Die Bearbeitung, so Christoph Weiß und Rolf D. Krause, „zielten auf die Exponierung des doppelten Zusammenhangs von Faschismus und Kapitalismus sowie nationalsozialistischer und bundesrepublikanischer Gesellschaft“ (ebd.).

Das in Dokumentarstil verfassende Stück zählt zu dem „konsequentesten Stück Literatur über den Holocaust“ (ebd., S.125). „Insofern die politische Provokation des Stücks in der Tat eine intensive Debatte auslöste, wurde dem gezielten Versuch, die Vergangenheit zu vergessen [...] erfolgreich die schmerzende Erinnerung an die 'Katastrophe, durch dieses Land ging' [...] entgegengesetzt“ (ebd., S. 123).

Die Kritiker haben Weiss vorgeworfen, dass er sich „damals für das besondere Problem des jüdischen Holocaust weniger interessiert als für das seiner Meinung nach dringendere allgemeine Problem der bis zum Vernichtungswillen steigbaren Unterdrückung des Menschen durch Menschen“ (ebd., S. 120). Weiss war davon überzeugt, dass das Phänomen Auschwitz, „unter bestimmten Umständen“ in jedem Land passieren könnte (ebd.). Daher „ist bis heute der Haupteinwand gegen Peter Weiss und seine Ermittlung: dass die spezifisch deutsche Ausprägung des Antisemitismus, die zu dem historisch einmaligen Ausmaß des jüdischen Holocaust geführt hat, im Stück ein blinder Fleck blieb“ (ebd., S. 119). Oder mit Worten des Publizisten Erich Kuby nach der Uraufführung, es „lassen sich, wenn man da unten sitzt und zuschaut, keine klaren Schlüsse ziehen“ (ebd.).

Peter Weiss war für politische und gesellschaftliche Gesellschaftsordnung sehr interessiert und so sind auch die andere politisch orientierten Dramen wie „Viet Nam-Diskurs“, „Trotzki im Exil“ und „Hörderlin“ zu erwähnen (vgl., ebd.). In seinem künstlerischen, literarischen und theoretischen Schaffen „ist das lebendige Künstler-Ich mit seiner Verstrickung in das Vergangene unmittelbar gegenwärtig“<sup>1</sup>. Peter Weiss starb am 10. Mai 1982 in Stockholm.

### 3. 1. 1 Weiss' kulturpolitische Reflexion auf das Vergangene

In den meisten Werken Weiss' zeichnet sich eine Art des Zusammenwirkens des Widersprüchlichen ab. Peter Weiss wirkte politisch und künstlerisch sehr kreativ. Bei ihm erkennt man „die programmatische Hinwendung zur Politik und die Rückkehr in die Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen – im besten Fall verbanden sich diese Bewegungen zu einer widersprüchlichen Einheit, sodass künstlerisches Ausdrucksstreben, zeitgeschichtliche Analyse und politische Utopie produktiv zusammenwirkten“ (Söllner, 1999, S. 416). Zwar sind „die politische Absicht und die künstlerische Aussage [Weiss'] miteinander [nicht] zu verwechseln oder gar einfach gleichzusetzen“ (ebd., S. 415).

---

<sup>1</sup> <http://www.peterweiss.org/der-autor/biografie.html> (23.08.2015).

Bis sich Weiss in den 60er Jahren als Schriftsteller etabliert hat, war er einerseits der künstlerische Außenseiter und andererseits kein politischer Vertreter des Sozialismus (vgl., ebd.). Daher soll man, so Söllner, zur Kenntnis nehmen, dass das literarische Frühwerk von Weiss nicht politisiert wurde (ebd.). Seine früh geschriebene Texte aber reflektieren die „moralischen und intellektuellen Anstrengungen“ des Autors (ebd.). In der Zeit der Studentenrevolten rührte der Dramatiker Weiss die „tiefsten und empfindlichsten Tabus in Politik und Gesellschaft“ (ebd., S. 417). Sein literarisches Schaffen in den 60er Jahren demonstriert „den moralischen Skandal der Verdrängung des Holocaust“ (ebd., S. 419). In seinem „Kampf zwischen Vergangenheit und Gegenwart“ versuchte er eine Selbstbestimmung und eine Selbstreflexion von dessen, was im Nachkriegsbewusstsein der deutschen Gesellschaft hinauslief: „das absolute Schweigen“ oder wie es Hermann Lübke genannt hat, „das 'Beschweigen' der Verbrechen der unmittelbaren Vergangenheit“ (Lübke, 1983, Söllner, 1999, S. 419). Die von Weiss getriebene „Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart“ nahm in der Mitte der 60er Jahre zu, und wurde zum Zentrum seiner Reflexion (ebd.). Vom „Kampf um die Selbstbefreiung“ ist seine Stoffwahl „zu einem politischen Projekt“ geworden (ebd., S. 420).

Tatsächlich stellen die 60er Jahre eine Verwandlung in der Gesellschaft. Es waren die Jahre der Auseinandersetzung der Söhne mit den Vätern, die Zeit der Studentenbewegung, der sexuellen Revolution, der weltweiten Jugendbewegungen. Es ist daher verständlich, dass sich die kulturellen mit „den politischen Motiven vielfältig überlagerten“ (ebd., S. 422). Dementsprechend sind Weiss' Stücke vom Zeitgeist und „die vielfachen Anti-Haltungen“ geprägt: „der Antikapitalismus, der Antikolonialismus, und schließlich, in Reaktion auf den neu aufflammenden Krieg im Vietnam, der Antiamerikanismus“ (ebd.). Mit seinem „antifaschistischen Ressentiment“ hat er „ein ernsthaftes Debakel der westdeutschen Demokratie“ ausgelöst (ebd.). Söllner drückt aus, dass Weiss' künstlerisches Schaffen eine sehr wichtige Rolle spielt, da es ihm um „die moralische Bewältigung des nationalsozialistischen Genozids an den Juden“ geht (ebd.). In seiner Weiss-Forschung konstatiert Söllner:

„In der Rekonstruktion des Weiss-Nachlasses wird immer deutlicher, daß alle politischen Stücke als Teile eines großen 'Welttheaters' konzipiert waren, das sich die eine Aufgabe stellte, die unterdrückten und vor allem die zum Schweigen verurteilten Opfer in Politik und Gesellschaft in ihrer Gesamtheit zum Sprechen zu bringen und damit jedwede Form von Gewaltherrschaft an den Pranger zu stellen“ (Söllner, S. 423).

Angesichts solcher Komplexität, die Geschichte mit der gegenwärtigen politischen Situation und mit der moralischen und künstlerischen Selbstverwirklichung ineinander reflektieren zu lassen, ist „Die Ermittlung“ ein Exemplar des Autors, eine großartige Synthese der persönlichen Überwindung der nationalsozialistischen Verbrechen und historischen Umständen im Rahmen der kommunistischen Tradition. Seine Reflexion steht im Kontext eines spannenden Verhältnisses „zwischen künstlerischer Einbildungskraft und politischer Utopie“ (ebd., S. 426).

### 3. 2 Zum Inhalt des Dramastücks

Dramatisches Dokumentartheater in 11 Gesängen kann man als ein Bericht über den Ereignissen in Auschwitz betrachten. Der Inhalt ist schwierig zusammenzufassen – jeder Gesang handelt vom Thema, das das Dasein eines Häftlings im Lager und das Benehmen und die Gewaltanwendung der KZ-Täter, Folterung und Tötung widerspiegelt. Dies vollzog sich im Gericht durch die Erinnerung und Aussagen der überlebenden Opfer und durch die Aussagen der Angeklagten der damaligen Lagerverwaltung. Während des Gerichtsverfahrens trugen die 9 Zeugen keine Namen, wobei die Namen der 18 Angeklagten hingegen aus dem wirklichen Prozess übernommen sind (vgl., Weiss, 1969).

Die überlebende Männer und Frauen berichten über die Ankunft im Lager, die Selektion auf der Rampe, von medizinischen Experimenten, vom Leben in Baracken, von Folterungen und Erschießungen, der Zwangsarbeit, den Gaskammern und den Menschenöfen. Die vor Gericht den Opfern gegenüberstehende Täter fühlen sich nicht verantwortlich und möchten von keiner Schuld wissen. Ihre damalige Taten rechtfertigen sie mit: „Diese Beschuldigungen sind frei erfunden“ (Weiss, 1969, S. 49). Sie wehren sich, dass sie auf der Rampe „nicht im geringsten aktiv“ waren und dass man „nur für Ruhe und Ordnung sorgte“ (ebd., S. 16) oder „nur arbeitsfähige Menschen auszusuchen“ hatte (ebd., S. 25/26). Es fanden auch die Ausreden wie „Meine Arbeit war ausschließlich administrativer Art“ (ebd., S. 71) oder man musste seine Dienst machen oder den Befehl folgen. Nicht weniger kamen im Gericht die Aussagen der Angeklagten vor, dass sie sich auf das Geschehene im Lager nicht erinnern.

Das Dramastück ist in elf Teile gegliedert und jeder Teil bzw. jeder Gesang erzählt die Geschichte, den Weg eines Häftlings durch das Konzentrationslager: 1. Gesang von der Rampe, 2. Gesang vom Lager, 3. Gesang von der Schaukel, 4. Gesang von der Möglichkeit des Überlebens, 5. Gesang vom Ende der Lili Tofler, 6. Gesang vom Unterscharführer Stark,

7. Gesang von der Schwarzen Wand, 8. Gesang vom Phenol, 9. Gesang vom Bunkerblock, 10. Gesang vom Zyklon B, 11. Gesang von den Feueröfen.

Der erste Gesang handelt vom Ankommen der Häftlinge im Lager, die in Viehwaggons transportiert wurden. Auf der Rampe wurden die Aussonderungen vorgenommen: den Häftlingen wurden Gegenstände und Medikamente weggenommen, Arbeitsfähige wurden von den Nichtsarbeitsfähigen ausgesondert, wobei Arbeitsfähige als kostenlose Arbeitskräfte missbraucht wurden, Kranke oder die, die sich beschwerden haben, wurden umgebracht. Die Angeklagten nehmen die Aussagen der Zeugen nicht ernst und sie nehmen zu den Beschuldigungen keine Stellung. Sie negieren, etwas von Mensehentötungen und –öfen zu wissen. Die Angeklagten zeigen sich ironisch und kalt. Ein Beispiel des solchen Benehmens zeigt das folgende Zitat aus dem Dramastück:

„Zeuge 7: Als wir aufgestellt waren  
kam einer der Wachleute und fragte  
Hat jemand irgenwelche Beschwerden  
Da traten einige vor  
die glaubten  
sie würden leichtere Arbeit finden  
und sie kamen zu denen  
die nach links gehen mußten  
Als er sie abführte kam es zu einer Unruhe  
Und er schoß in die Menschen hinein  
Dabei wurden 5 oder 6 getötet

[...]

Angeklagter 15: Das ist mir ein Rätsel  
was der Herr Zeuge da sagt  
Ich verstehe auch nicht  
warum der Zeuge sagt  
5 oder 6  
Hätte er 5 gesagt  
oder hätte er 6 gesagt  
dann wäre es verständlich“ (Weiss, 1968, S. 19/20).

Der zweite Gesang handelt vom Lagerleben. Die Häftlinge haben eine Überlebenschmöglichkeit, wenn sie sich anpassen, was die Aussage von Zeugen 8 zeigt:

„Überleben konnte nur der

dem es während der ersten Wochen gelang  
irgendeinen Innendienst zu bekommen  
sei es durch eine Spezialistentätigkeit  
oder durch die Ernennung zu einer Hilfsfunktion  
Für einen Funktionshäftling  
der sich darauf verstand  
seine Vorzugsstellung auszunutzen  
war im Lager praktisch alles zu erhalten“ (ebd., S. 38)

In diesem Teil kommt die brutale Vorgehensweise des Angeklagten Kaduks mit den Häftlingen, der nach seinem Griff mit dem Stock 'berührt' war: „Wer den Stock berührte kam ins Gas Wem der Sprung über den Stock gelang wurde geschlagen bis er zusammenbrach“ (ebd., S. 43). Kaduk fühlt sich nicht verantwortlich und erwiderte: „Soll ich jetzt dafür büßen was ich damals tun mußte Alle anderen haben es ja auch getan Warum nimmt man gerade mich fest“ (ebd., S. 44). Hier kommen auch die Überlebensstrategien der Opfer zum Ausdruck, die ständig versucht haben sich in der Hierarchie des Lagers hochzuarbeiten, weil dann hieß es saubere Kleider tragen, mehr zum Essen bekommen sogar besser Verhältnisse entwickeln. Hier ist die Aussage eines Zeugen, der in der Abteilung eines Lagerarztes tätig war:

„Doch da gab es auch einen  
der hieß Flacke  
In dessen Abteilung starb keiner an Hunger  
und dort gingen die Häftlinge  
in sauberen Kleidern  
Herr Sanitätsdienstgrad  
sagte ich zu ihm  
für wen tun Sie das was Sie hier tun  
einmal werden doch alle verschwinden müssen  
denn es darf nicht einen einzigen Zeugen geben  
Da sagte er  
Genügend werden unter uns sein  
die das zu verhindern wissen“ (ebd., S. 46/47).

Der dritte Teil handelt von Foltermethoden im Lager. Dass die Häftlinge ohne jeden erkennbaren Grund zum Niederschlagen ausgesetzt wurden, zeigt die Aussage einer Zeugin, die als Stenotypistin und Dolmetscherin in Politischen Abteilung tätig war und die oft „bei

verschärften Vernehmungen zugegen gewesen“ war (ebd., S. 56), obwohl der Angeklagte es ablehnt:

“Manchmal wenn einer ein Stück Brot gestohlen hatte  
oder wenn er dem Befehl zur schnelleren Arbeit  
nicht gleich nachgekommen war  
Oft genügte es auch wenn ein Spitzel  
den Betreffenden denunziert hatte  
Es gab einen Spitzelbriefkasten  
da konnten einfach Zettel eingeworfen werden“ (ebd., S. 55).

Als Zeugin nennt sie, dass sie die Augenzeugin bei mehreren sadistischen Zügen, besonders vom Angeklagten Boger, war. Für die Häftlinge, die beim Foltern ums Leben kamen, wurden fiktive Todesursachen aufgeschrieben, aber der Angeklagte Boger hält sich selbst für unschuldig. Die Zeugen beschreiben die Behandlung der Angeklagten Boger, Dylewski, und Broad mit der sogenannten Schaukel, nach dessen Vollzug man gespannt wird und dabei keiner überleben konnte. Nach solchen sadistischen Misshandlungen hat ein Häftling zufällig überlebt. Der Angeklagte Boger gesteht, dass diese verschärften Vernehmungen unter seiner „befehlsbestimmten Verantwortung“ unterlagen, aber dass sie „von den Funktionshäftlingen unter [s]einer Aufsicht“ ausgeführt wurden (S. 64). Der Verteidiger des Angeklagtes stellt fest: „Es war also doch möglich dies zu überleben“ (S. 61).

Der vierte Gesang handelt von der Möglichkeit im Lager zu überleben. In diesem Teil beschreiben die Zeugen die von Angeklagten Boger, Kaduk und Mulka ausgeführte Erhängungen und Erschießungen. Die Erinnerung eines Zeugen: „Sie töteten nicht aus Haß und nicht aus Überzeugung sie töteten nur weil sie töten mußten und dies war nicht der Rede wert Nur wenige töteten aus Leidenschaft Zu diesen gehörte Boger“ (ebd., S. 68). Die Angeklagten lehnten ab, dass sie mit den Tötungen irgendwelcher Art zu tun gehabt hätten. Ein anderer Zeuge, der mit dem Lagerarzt Flage als Häftlingsarzt tätig war, beschreibt, wie er seine Sonderstellung benutzt hat, um Menschenleben zu retten. Er geht von der Überzeugung aus, dass er die Hilfe leisten konnte, weil er mit den Lagerärzten „in der Kollegialität des gemeinsamen Berufs verbunden“ war (ebd., S. 78):

„Diejenigen unter den Häftlingen  
die durch ihre Sonderstellung  
einen Aufschub des eigenen Todes

erreicht hatten  
waren den Beherrschern des Lagers  
schon einen Schritt entgegen gegangen  
Um sich die Möglichkeit des Überlebens  
zu erhalten  
waren sie gezwungen  
einen Anschein von Zusammenarbeit zu wecken  
[...]  
Der Unterschied zwischen uns  
und dem Lagerpersonal war geringer  
als unsere Verschiedenheit von denen  
die draußen waren“ (ebd., S.77/78).

Er stellt auch fest, dass die Menschen, durch ihren Glauben an Gott oder an Hilfe, überleben haben. Eine andere Zeugin beschreibt die medizinischen Experimente, die an Häftlingen ausgeführt worden sind. Ihrer Schätzung nach sind 400 Behandlungen durch die Leitung des Professors Clauberg ausgeführt: zahlreiche Röntgenversuche, künstliche Befruchtungen, verschiedene Operationen, ohne dabei das antiseptische Arbeitsverfahren einzusetzen. Sie schildert das Experiment mit den Röntgenstrahlen, die an Mädchen im Alter von 17 bis 18 Jahre durchgeführt sind und an denen mehrere Operationen vorgenommen sind:

„Die Eierstöcke und die Geschlechtsdrüsen wurden ihnen entfernt  
[...]  
Wenn sie nicht im Verlauf der Behandlung starben  
so starben sie bald danach  
Nach ein paar Wochen hatten sich die Mädchen  
völlig verändert  
Sie erhielten das Aussehen von Greisinnen“ (ebd., S. 82).

Der fünfte Gesang handelt vom Tod der Lili Tofler, die einen verbotenen Briefkontakt mit einem Freund hatte und die von dem Angeklagten Borgen erschossen wurde. Der Angeklagte gesteht, dass die Erschießung mit der Wahrheit übereinstimmt und folgte, weil eine Schreiberin der Politischen Abteilung keine Kontakte mit anderen Häftlingen aufnehmen dürfte. Die Zeugin 5 schildert, was im Brief stand:

„Lili Tofler fragte in dem Brief  
ob es ihnen möglich sein könnte  
jemals weiterzuleben

nach den Dingen die sie hier gesehen hatten  
und von denen sie wüßten  
Ich erinnere mich auch  
daß sie in ihrem Brief  
zunächst den Freund fragte  
ob er ihre vorige Nachricht erhalten habe  
Sie schrieb auch von ermutigenden Meldungen  
die sie gehört hatte“ (ebd., S. 86).

Dass sie den Namen ihres Freundes nicht verraten hat, wurde sie als Vorbild und als Ausdruck des Widerstands geachtet. Ihre positive Einstellung leiteten den anderen Häftlingen Hoffnung und Wille an Glauben. In diesem Teil wird auch gezeigt, dass Industriekonzerne mit dem Betrieb des Lagers viel Profit gemacht haben. Die Ankläger haben versucht darzulegen, dass die Konzernen, die damals mit Lagerverwaltung vereinbart waren, und für wessen Zwecke die Häftlinge ausgenützt worden sind, keine Verantwortung für Ausbeutung übernommen haben.

Der sechste Gesang handelt von einem jungen Blockführer des Lagers namens Stark, der durch Beziehungen zu diesem Posten gekommen ist. Er war damals zwanzig Jahre alt und bereitet sich für seine Reifeabitur vor. Er führt Diskussionen über Goethe und Humanismus und zu selben Zeit nimmt an Mensehtötungen und – vernichtungen teil. Die Zeugen beschuldigen ihm für seine brutale Erschießungen. Der Angeklagte Stark selbst gesteht, dass er die Tötungen abzuführen hatte. Er hat die Schuld der Frauen und Kinder nicht infrage gestellt, sondern seine damalige Behandlung mit Häftlingen als rein Befehlverfahren rechtfertigt. Auf die Frage des Richters, ob ihm jemals ein Zweifel an seinen Handlungen käme, antwortet Stark, der bis zu seiner Verhaftung als Lehrer tätig gewesen war:

„Es wurde uns eingehämmert  
Daß dies nur zum besten  
des eigenen Volkes sei  
In den Führerschulen lernten wir vor allem  
alles stillschweigend entgegenzunehmen  
Wenn einer noch etwas fragte  
dann wurde gesagt  
Was getan wird geschieht nach dem Gesetz  
Da hilft es nichts  
daß heute die Gesetze anders sind  
man sagte uns

Ihr habt zu lernen  
Ihr habt die Schulung nötiger als Brot  
Herr Vorsitzender  
Uns wurde das Denken abgenommen  
Das taten ja andere für uns  
*Zustimmendes Lachen der Angeklagten“ (ebd., S. 109/110).*

Der siebte Gesang handelt von den Erschießungen den Häftlingen vor der schwarzen Wand. Hier wird dargestellt, wie die Menschen auf brutale Weise, wie das Mädchen im roten Kleid, erschossen wurden. Die Zeugen sagen aus, dass bei den Erschießungen die Angeklagten Broad, Stark, Boger, Schlage, Kaduk, der Chef der Politischen Abteilung Grabner, der Lagerkommandant und der Adjutant teilgenommen haben. Die Tötungen fanden ohne gerichtliche Todesurteile statt. Nach Schätzung eines Zeugen wurden 20 000 Menschen vor der schwarzen Wand erschossen. Der Chef der zuständigen Zentrale der Sicherheitspolizei und Vorsitzender des Standgerichts, der während des Gerichtsverfahrens als ein Leiter des kaufmännischen Betriebs tätig ist, lehnt ab, dass im Lager verschärfte Vernehmungen stattfanden. Er kann sich nicht erinnern, wie viele Todesurteile er ausgesprochen hatte. Der Angeklagte Boger, der von Häftlingen als „der schwarze Tod“ genannt wurde, war bei brutalen Exekutionen der meist Beteiligte.

Im Hof, in Block 11, hat der diensthabende Funktionshäftling Bunkerjakob die Häftlinge vor der schwarzen Wand ausgeführt:

„Die Häftlinge wurden  
Mit dem Gesicht zur Wand gestellt  
1 bis 2 Meter voneinander entfernt  
Dann trat der Erschießende an den ersten heran  
hob den Karabiner an dessen Genick  
und schoß aus seiner Entfernung  
von etwa 10 Zentimetern  
Der Danebenstehende sah es  
Sobald der erste gefallen war  
Kam er an die Reihe“ (Ebd., S. 112).

Der achte Gesang handelt von medizinischen Experimenten mit Phenolinjektionen, die von dr. Entress und dr. Klehr durchgeführt worden sind. Dr. Capecius, der in der Apotheke das Phenol aufbewahrt hat, lehnt ab, dass er irgendwelche Kenntnisse hatte, zu welchen Zwecken

Phenol im Lager benützt wurde. Das Phenol wurde den Opfern ins Herz injiziert. Der Angeklagte Klehr gesteht die Benutzung der Phenolspritze, aber er protestiert, dass er daran einzige beteiligt war. Ein Zeuge erläutert, dass die Angeklagten Scherpe und Hantl aber auch die Funktionshäftlinge die Tötungen auszuführen hatten. Die zuständigen Ärzte haben, nach Exekutionen, die Obduktionen vorgenommen. Anhand der Lagerbücher und des Berichts der Zeugen, die bei diesem Dienst als Schreiber oder Leichenträger tätig waren, ist zu schätzen, dass etwa 30 000 Menschen von Phenolinjektionen ums Leben kamen.

Der neunte Gesang handelt davon, wie Menschen in Stehzellen zum Opfer gefallen haben. Die Häftlinge, aber auch das Lagerpersonal wurde wegen Verstoß gegen das System im Arrestbunker verschlossen. In diesen kleinen Zellen, 90 mal 90 Zentimeter groß und mit zwei Meter Höhe oder in dunklen Zellen, etwa 3 mal 2 ½ Meter groß, wurden manchmal bis zu 40 Häftlinge inhaftiert, wobei Menschen an Hunger und Durst starben. Später wurden Massentötungen durch das Gas Zyklon B in Bunkerblocks vorgenommen. Dies wurde vor allem an Kranken Häftlingen und sowjetischen Kriegsgefangenen vollzogen. In folgendem Zitat erinnert sich ein Zeuge, der zu Stehzelle verurteilt wurde:

„Das war die häufigste Art der Verurteilung  
Die Systeme waren verschieden  
Einige erhielten dort nur  
alle 2 oder 3 Tage etwas zu essen  
andere erhielten keine Verpflegung  
Dise waren zum Hungertod verurteilt  
Mein Freund Kurt Pachala  
starb in der Zelle nebenan  
nach 15 Tagen  
Er aß zuletzt seine Schuhe auf  
Er starb am 14. Januar 1943  
Ich erinnere mich daran  
denn es war mein Geburtstag  
Wer zum Stehbunker ohne Verpflegung  
verurteilt war  
konnte schreien und fluchen  
soviel er wollte  
Die Tür wurde nie geöffnet  
In den ersten 5 Nächten  
schrie er laut

Dann hörte der Hunger auf  
und der Durst nahm überhand  
Er stöhnte  
bat und flehte  
Er trank seinen Urin  
Und leckte die Wände ab  
13 Tage dauerte die Durstzeit  
Dann war nichts mehr  
aus seiner Zelle zu hören  
Es dauerte über 2 Wochen  
bis er tot war  
Aus den Stehzellen mußten die Leichen  
Mit Stangen herausgekratzt werden“ (Wiess, S. 147/148).

Der zehnte Gesang handelt von Vergasung der Menschen mit Zyklon B. Angeklagter Breitwieser schildert das Prozess mit Vergasung:

„Häftlinge mußten die Kleidungsstücke  
in der Kammer aufhängen  
Dann habe ich zusammen mit einem anderen  
Desinfektor  
das Gas eingeworfen  
Nach 24 Stunden haben wir die Sachen  
wieder rausgeholt  
dann kamen neue herein  
und so ging das weiter  
Auch Unterkünfte hatten wir zu desinfizieren  
Nachdem die Fenster verklebt worden waren  
wurden die Büchsen mit Schlageisen  
und Hammer geöffnet  
sodann wurde eine Gummihäube darübergestülpt  
weil sonst das Gas entwich  
und wir erst mehrere Büchsen öffnen mußten  
Wenn alles vorbereitet war  
Wurde das Gas ausgestreut“ (ebd., S.158).

Angeklagter Capesius versteckt das Zyklon B im Apothekerkeller des Lagers. Der Angeklagte hält die Aussage vom Zeugen nicht wahr. Der Zeuge sagt aus, dass er auch die Koffer mit

Schmuckstücken und Zahngold gesehen habe, die der Angeklagte von Häftlingen weggenommen hatte, um sich nach dem Krieg sein eigenes Geschäft öffnen zu können. Der Zeuge stellt fest, dass man sie zu bestechen versuchte, falls sie beschwören, dass Capesius die Aufsicht über das Zyklon B und das Phenol nicht hatte. Den anderen Zeugen wurde bedroht, falls sie etwas davon vor Gericht sagen.

Im elften Gesang werden die Geschehnisse zusammengefasst. Hier wird das Unwissen der Häftlinge von ihrem Tod beschrieben. Hier wird von einem Zeugen geschildert, wie die Einlieferung in die Gaskammern vor sich ging:

„Der Lokomotivpfiff  
Vorm Einfahrtstor zur Rampe  
war das Signal  
daß ein neuer Transport eintraf  
Das bedeutet  
daß in etwa einer Stunde  
die Öfen voll gebrauchsfähig sein mußten  
Die Elektromotore wurden eingeschaltet  
Diese trieben die Ventilatoren  
die das Feuer in den Öfen  
auf den erforderlichen Hitzeegrad brachten“ (ebd., S. 169).

Obwohl Millionen Menschen umgebracht sind, die Angeklagten verharren auf ihre Unschuld. Der Angeklagte Mulka und Andere glauben, dass sie 'nur' Befehle ausgeführt haben. Das Drama endet mit Worten des Angeklagten Mulka:

„Herr Präsident  
Man soll in diesem Prozeß  
auch nicht die Millionen vergessen  
die für unser Land ihr Leben ließen  
und man soll nicht vergessen  
was nach dem Krieg geschah  
und was immer noch  
gegen uns vorgenommen wird  
Wir alle  
das möchte ich nochmals betonen  
haben nichts als unsere Schuldigkeit getan  
selbst wenn uns oft schwer fiel  
und wenn wir daran verzweifeln wollten  
Heute

da unsere Nation sich wieder  
zu einer führenden Stellung  
emporgearbeitet hat  
sollten wir uns mit anderen Dingen befassen  
als mit Vorwürfen  
die längst verjährt  
angesehen werden muss“ (ebd., S. 185/186).

### 3. 3 Zur Struktur des dokumentarischen Theaters

„Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre knüpft nach dem Hiatus der Hitlerzeit an die Zeitstücke der zwanziger Jahre an“ (Salloch, 1972, S. 1). Die Dramentypen, die in den 60er Jahre entstehen, haben sehr viel gemeinsames, „textlich und szenisch“, mit dem Genre der 1920er Jahre (ebd., S. 2):

„Die Autoren beider Genres sind gesellschaftlich engagiert; ihre Werke sind politisch. Sowohl Zeitstück als auch dokumentarisches Theater behandeln meist die großen gesellschaftlichen Umwälzungen ihrer jeweiligen Periode: den Ersten Weltkrieg, die gescheiterte deutsche Revolution, die russische Revolution einerseits, den Zweiten Weltkrieg und die beiden entscheidendsten Ereignisse desselben, Konzentrationslager und Atombombe andererseits. Beide dramatischen Formen entstehen in einer Zeit der Ernüchterung und der Entmythologisierung. Sie versuchen die Vergangenheit zu erklären, indem sie deren Wirklichkeit sachlich zeigen, ihren falschen Pathos entlarven, ihre verdeckte Struktur bloßlegen (Horst, 1967, Salloch, 1972, S. 1).

Angewiesen an die Zeitstückdramaturgie und an „Das politische Theater“ Erwin Piscators betrachtet Weiss „das dokumentarische Theater als Folge der Zeitstücke“ (ebd., S. 3). Die von Weiss niedergeschriebene theoretische Schrift „Das Material und die Modelle, Notizen zum dokumentarischen Theater“ behandelt „die Spielart der Dramatik des realistischen Theaters“ (ebd.). Das Dokumentartheater wird so genannt, weil man sich „ausschließlich mit der Dokumentation eines Stoffes befaßt“ (ebd.). Die wichtigsten Merkmale der beiden Genres sind politische und gesellschaftliche Themen, die 'authentisch und wahr' und mit der „marxistischen Intention“ „einer sozialen Untersuchung der menschlichen Verhältnisse“ darzustellen sind (ebd., S. 4-5). Epische Struktur ist auch ein gemeinsames Kennzeichen der beiden Genres, in denen sich „die Wechselwirkung zwischen den großen menschlich-übermenschlichen Faktoren und dem Individuum oder der Klasse“ spiegelt (ebd.).

Sowohl für Piscator als auch für Weiss steht das Prinzip einer Aktualisierung der Vergangenheit im Vordergrund: „Piscators 'Dokumente der Vergangenheit' sind bei Weiss

'Zeugnisse der Gegenwart'. Die Unterscheidung zeigt, daß das dokumentarische Theater die Ereignisse, die es behandelt, nicht als abgeschlossen, 'vergangen', betrachtet, sondern als Prozeß, der in der Gegenwart wirkt“ (ebd., S.9). Obwohl ein dokumentarischer Text als Grundlage bzw. als Quelle für ein Stück dient, so Heinar Kipphardt „ist ein literarischer Text, kein Dokument“ (ebd., S.10). Aber der Tendenz, dass ein Stück „die Wahrheit nicht beschädigt“, soll man treu bleiben (Kipphardt, 1964, ebd.).

Peter Weiss berichtet, dass zahlreiche Dokumente als Vorlage für seine „Ermittlung“ dienten und meint, „es ist 99 % wahr“ (ebd., S. 10). „Da Peter Weiss in der *Ermittlung* lebende Personen mit Namen aufführt, nämlich die Angeklagten des Auschwitz-Prozesses, und diese ausschließlich im Sinn der ursprünglichen Aussage getreu zitiert [...], besteht bei Weiss keine Diskrepanz zwischen Dokument und Stück“ (ebd.).

Im Unterschied zu den Zeitstücken verwendet das dokumentarische Theater vor allem die Primärliteratur (vgl., ebd.). „Der Anhang zum dokumentarischen Theater kann komplette Belege aus der Bibliographie enthalten“ und außerdem „wird das Zitat selbst zur Figur im Drama“ (ebd., S. 11). Dokumentaristisches Theater hebt auch ein wichtiges Merkmal hervor: die Dokumente sind bekannt und der Mensch unbekannt (vgl., ebd.). „Konzentrationslager und Atombombe, sowie die Zahl ihrer Opfer sind bekannt. Zu beweisen ist im dokumentarischen Theater, daß es den Menschen gibt, zwar nicht als Individuum, aber als funktionierenden Bestandteil des Apparates“ (ebd., S. 14). So stellt Weiss in seiner „Ermittlung“ fest, dass es einem Kaduk oder einem Boger gegeben hat – sie waren die Menschen, die zu „zum Betrieb der Mordfabrik“ gehörten (ebd.).

Es stellt sich die Frage, zum was wendet sich ein Schriftsteller bei Gestaltung seines Stücks? In der „Ermittlung“ zeigt Weiss „das chorische Gelächter“ der Angeklagten am Ende und das ist ein „Beweis dafür, daß das Gericht nicht imstande ist, sie als Individuen aus ihrer programmierten Welt herauszureißen, zu humanisieren“ (ebd.). Demnach kommt ein rationalistischer Versuch nicht in Frage, weil „dort, wo das bewußt und absichtlich Böse vorherrscht, vermag auch die Vernunft nichts“, meint Weiss (ebd., S. 15). Daher postuliert Weiss in seinen „Notizen“ die sogenannte „Bewußtseinerweiterung“ (ebd.):

„Die Welt, wie sie ist, ist von den Menschen gemacht, und 'deshalb wendet sich das dokumentarische Theater gegen die Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema hat und festhält an der Konzeption einer ausweglosen und absurden Welt. Das dokumentarische Theater tritt ein für die

Alternativen, daß die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann“ (ebd., S.15).

Dieses „Verhältnis des Menschen zu den Dokumenten“ ist ein wesentlicher Bestandteil sowohl der Zeitstücke als auch des dokumentaristischen Theaters, aber mit einem Unterschied (vgl., ebd.). Es ist zu sagen, dass

„das Zeitstück versuchte, die Person mit den Dokumenten zu verschmelzen; das dokumentarische Theater versucht, die menschliche Tätigkeit herauszukristallisieren. Das Zeitstück hatte Mitleid mit dem Menschen. Das dokumentarische Theater beschuldigt den Menschen bzw. die herrschenden Machtverhältnisse, die ihn unmenschlich werden lassen“ (ebd.).

Die Angeklagten in der „Ermittlung“ rechtfertigen ihr Benehmen mit Aussagen, ihr Funktionieren sei von dem Gesamtapparat bedingt, sie müssten nicht denken, nur gehorsam die Befehle folgen. In diesem Zusammenhang ist „dieser Effekt der Beziehung Apparat / Mensch“ im Stück dargestellt (ebd., S.19). „Der Mensch im dokumentarischen Theater ist Produkt des technischen Apparats von Wissenschaft, Politik und Soziologie, die so miteinander verschlungen sind“ (ebd.). Mit „dem Zusammenbruch des fabrizierten nationalsozialistischen Mythos von 'Führer, 'Rasse', 'Herrenvolk' [...], ist diese Entlarvung des 'Personenkults' [...] eine logische Folge“ (ebd., S.20). Und so wird die Welt auf der Bühne „zum Modell präzisiert und reduziert“, wo „die Person als Person natürlich keine Rolle mehr [spielt]“ und dann „das Allgemeine zur Essenz“ wird (ebd.).

### 3. 3. 1 Der Titel „Die Ermittlung“

Es ist anzunehmen, dass „Die Ermittlung“ nach den Ereignissen des Frankfurter Prozesses gestaltet ist. Im Titel aber ist dies nicht explizit ausgedrückt. „Weder Frankfurt, der Ort des Prozesses, dessen Aussagen zitiert werden, noch Auschwitz, worüber der Prozess handelte, sind im Titel enthalten“ (Salloch, 1972, S. 43). Weiss bedient sich den Mitteln, um das Thema im Titel präzise zu definieren, nicht. Stattdessen wählt er den neutralen Titel aus (vgl. ebd.). Salloch geht davon aus, dass es so ist, wegen „d[er] fragmentarische[n] Sicht des Autors auf die Welt, sein[es] starke[n] Bewusstseins von der Unmöglichkeit, das Ganze sehen zu können“ (ebd.).

Das Stück „lässt also das Subjekt, den Raum und die Zeit der Ermittlung offen“ und nach Salloch ist dieser neutraler Titel als „dreifaches Mittel“ zu verstehen (ebd.). Erstens der neutrale Titel fungiert „als Verfremdungseffekt bei dem emotionalen Thema von Auschwitz“

und löst keine emotionelle Reaktion bei den Zuschauern aus, obwohl ihnen bekannt ist, worüber im Stück die Rede ist (ebd.). Zweitens meint Salloch, dass die Benennung von Ortsnamen im Titel „gerade das Ungeheuer verschleiern“ (ebd.):

„Wir reduzieren das unserer Erkenntnis nicht Faßbare zum Geschichtlichen, d. h. der Vergangenheit Zugehörigen, wenn wir es mit dem Ortsnamen, an dem das Ereignis stattgefunden hat, benennen: datierbar und begrenzt werden die Ortsnamen zum Euphemismus des Unsagbaren. Gleichzeitig aber erhöhen wir diese Ortsnamen zum Mythos des Unfaßbaren, gebrauchen sie für das 'ontologisch Unklassifizierbare', indem wir alles in ihnen zusammenwerfen, was wir vage darüber wissen und, soweit unsere Fähigkeit reicht, uns darunter vorstellen“ (Salloch, S. 42/43).

Damit drückt Salloch aus, dass die Dokumentarstücke die Tendenz haben „den Euphemismus durch klarste Sprache zu entlarven und den Mythos durch Auftrennung der Vielschichtigkeit zu zerstören“ (ebd.).

Und drittens, so Salloch, wird im Stück „Die Ermittlung“ weder der Frankfurter Prozess noch die Schuld der Angeklagten dargestellt (vgl., ebd.). Zum einen, „und Peter Weiss sagt im Vorwort ausdrücklich, dass 'die Träger dieser Namen nicht noch einmal angeklagt werden [sollen]“ und zum anderen, die Darstellung von Konzentrationslager in Auschwitz gilt für alle KZ - Lager, die in Betrieb waren (ebd.).

Weiterhin, erwähnt Salloch den Aspekt der Spannung zwischen Titel und Untertitel. Der Titel *Ermittlung* bezieht sich auf das juristische Verfahren und der Untertitel *Oratorium in 11 Gesängen* auf Theater in weitestem Sinne (ebd.). „Die Dialektik des Stücks erwächst aus der Spannung zwischen dem sachlichen Titel aus dem juristischen Bereich und dem assoziationsreichen Untertitel aus dem Bereich der Kunst“ (ebd., S. 44). Zum einen stellt Weiss den Stoff, die Ereignisse des Nationalsozialismus durch Erinnerungen der Angeklagten und Zeugen dar und zum anderen bedient er sich der Kunstform – den musikalischen Oratorien - um „den Stoff zu bewältigen“ (Mercker-Stammler, 1959, Salloch, 1972, S. 45). Dieses „modernes“ und „mit nicht Helden“ Oratorium, wie es Rosenbauer beschreibt, knüpft an die Definition vom *Reallexikon*, das das Oratorium als „nicht Ereignisse an sich, sondern Ereignisse im Spiegel menschlicher Reaktionen“ definiert (ebd.).

Im Zusammenhang mit dem musikalischen Oratorium sind auch die „11 Gesänge“ zu erwähnen. Einerseits ist 'Gesang' eine „Übersetzung des danteschen Canto“ und ein „Hinweis auf das epische Element des Stücks“ und andererseits ist Musik bzw. Gesang „d. h. die menschlichen Stimmen an sich“ als ein „Mittel der Nationalsozialisten zur Aufwiegelung der

Massen“ bekannt (ebd., S. 45). Es ist daher zu erwähnen, dass Weiss' Spiel mit Titel und Untertitel – Gesang mit Auschwitz zusammenzustellen - als ein „schauerlich grotesker Mißklang“ zu sehen ist, und dass Titel und Untertitel „als These und Antithese zu verstehen“ sind (ebd.). Salloch meint, es handelt sich dabei um „Distanzierung vom Stoff und die Widersprüchlichkeit des dokumentarischen Theaters“ (ebd., S. 46).

### 3. 3. 2 Zur Sprache und Struktur

Der Wortschatz im Drama spielt eine wichtige Rolle. Salloch geht davon aus, dass Weiss in seinem Theaterstück „die NS-Sprache“ dokumentiert (Salloch, S. 130). Da das Werk durch Zitate konstituiert ist, wird daraus deutlich, dass die Sprache als eine „wirkende Kraft“ hervortritt (ebd.). Mittels der Wörter bzw. der „Lagersprache“ zeichnet sich ein Denken und Sprechen des Lagerlebens und damit der „Systemzwang“ der Tötungsmaschinerie aus, meint Salloch (ebd., S. 131). Zum einen werden die Zuschauer des Dramastücks über neuem Vokabular belehrt, wie „Feueröfen“, „Schwarzer Wand“, „Zyklon B“, die ihnen unverständlich ist, und zum anderen sind bestimmte Wörter umgedeutet – Ermordungen durch Phenolinjektionen sind als „Behandlungen“ von Angeklagten bezeichnet (ebd.). Mit der Benutzung der „neutralen Wörter“ wird der Zuschauer in eine Verwirrung gebracht (ebd.). Martin Walser ist der Meinung, dass dies einerseits eine Taktik der Verteidigung der Angeklagten ist und andererseits gehört solcher Jargon wahrscheinlich zu NS-Propaganda, damit man nicht in eigene Verantwortlichkeit fallen muss (ebd.). Er stellt auch weiter fest, dass solcher „Sprachcodex“ noch eine Aufgabe erfüllt: „Mit diesen Verharmlosungen wurde den Opfern damals ihr Schicksal verschleiert, und die Angeklagten sprechen diese Sprache noch immer, vielleicht unbewußt, vielleicht mit der Absicht, das Gericht zu täuschen“ (ebd., S. 129).

Im Drama findet man auch keinen Dialog: „Die gegnerischen Seiten sprechen nie zueinander und könnten es auch nicht, da sie eine verschiedene Sprache sprechen“ (ebd., S. 130). Diesen Unterschied erkennt man in Aussagen von Zeugen und Angeklagten. Die Zeugen teilen meist in „der Passiv- oder Leiderform“ mit (ebd., S. 131). Die benutzten Passivaussagen der Zeugen wie beispielsweise „Wir wurden aufgestellt“ oder „Wir waren getrennt worden“ stehen den Aussagen der Angeklagten gegenüber (ebd.). Nach Wahrig ist die Benutzung von Passiv folgendermaßen zu verstehen: „Im Passiv steckt immer Tätigkeit, es berichtet über das von der Tätigkeit getroffene Objekt, 'bei transitiven Verben bezeichnet das Passiv das Hineingeraten in den Zustand, den das Aktiv schafft“ (ebd.). Damit ist klar, dass auf die

Zeugen Gewalt ausgeübt wurde, und dass sie von einer mächtigen Handlung betroffen wurden, gegen welcher sie sich nicht wehren konnten.

Im Unterschied zu den verwendeten Passivaussagen der Zeugen „steht bei den Aussagen der Angeklagten keine echte Aktivaussage gegenüber“ (ebd.). „Funktionsverben gebrauchen sie nur in Verbindung mit Negation: 'Ich habe nie ausgesondert'“ (ebd.). Wenn die Angeklagten eine positive Aussage gebrauchten, „so führt das Bedürfnis zur Abschwächung zu einer Konstruktion [...] mit Hilfe eines Infinitivs [...] 'Ich hatte dafür zu sorgen'“ (ebd.). Diese für die Angeklagte typisch verwendete *Ich hatte zu...* „impliziert immer den Hintermann, den anderen in der Kette, der diesem Angeklagten den Befehl gegeben hatte. Im 'ich hatte zu' ist der Befehlsnotstand enthalten“ (ebd.). Man kann auch von einem Missbrauch der Sprache ausgehen:

„Die Sprache spiegelt auch die geheuchelte Religion: 'Ich war nicht in die Materie eingeweiht' (nämlich den Zweck der Transporte). Dieser Mißbrauch von Wörtern zeigt, daß die Sprache ebenso korrupt ist, wie die Sitten. Im Ausdruck imitiert die Sprache die Taten. Sie zeigt sowohl die persönliche als auch die soziale Unordnung auf. Der Gewissenlose, der hier spricht, der nicht nach dem Ziel seiner Arbeit fragt, ist in der Tat der nicht 'Eingeweihte'“ (Salloch, S. 132).

Die Versform von Ermittlung ist immer wieder „ironisch leicht rhythmisierende Prosa genannt worden“ (ebd., S. 133). Die Verse sind knappe Sätze, zerschnitten in Teile und die „zahlreichen Verszäsuren haben nur selten pointierenden Charakter“ (ebd.). Wie wird der Rhythmus bei den Lesern und wie bei den Zuschauern erreicht, zeigt das folgende Zitat:

„Was die gesprochenen Verse für den Hörer leisten: die notwendigen Pausen, die Beschleunigung bzw. Retardierung, wird für den Leser durch die ausgelassene Interpunktionen erreicht. Dieser kann nicht über die Pausen hinweglesen, er muß sich das Ende eines Satzes suchen. Andererseits wurde er nicht durch die Fragezeichen, die hinter fast allen Richterreden stehen müßten, abgelenkt. Ohne Punkt und Komma, ohne Ausrufezeichen und Anführungsstriche trägt das Druckbild zur Entpersönlichung bei und preßt das Ganze zusammen“ (Salloch, S. 135).

Das Charakteristische an den Sätzen in der Ermittlung ist der sogenannte parataktische Satzbau, „wie es die Montage erfordert“ (ebd.). Mittels Parataxe<sup>2</sup> werden die Wörter danebengestellt. Sie zeichnet einen Aufzählungscharakter auf und die Wirkung ist absolut. „Der Leser bekommt folglich eine Wirklichkeit präsentiert, die es nicht zu hinterfragen gilt.“<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. <http://wortwuchs.net/stilmittel/parataxe/> [zuletzt angesehen am 10.12.2015].

<sup>3</sup> Ebd.

Außerdem sind die Sätze nicht nur nebeneinandergestellt, sie sind oft durch Unzusammengehörigkeit gekennzeichnet (vgl., Salloch). Anhand eines Beispiels des Verses aus der Ermittlung, bekräftigt Salloch ihre Feststellung: „Um das Schrecken der Gleichzeitigkeit zu zeigen, ist die Parataxe das adäquate Mittel“ (ebd., S. 136): „Wir kannten genau Starks Verhalten/ wenn er von einer Tötung kam/ Da mußte alles sauber und ordentlich/ in der Stube sein/ und mit Handtüchern hatten wir die Fliegen/ zu verjagen“ (Weiss, S. 117, Salloch, S. 135-136).

Salloch stellt weiter fest, dass Weiss auf keinen Fall wollte, den Auschwitz oder die Frankfurter-Prozesse auf die Bühne zu stellen (vgl., ebd.). „Es ist Verdichtung dieser Ereignisse“, meint sie (ebd., S. 139). Das Stück zeichnet sich durch offene Komposition, in dem kein Anfang oder Ende gezeigt wird (vgl., ebd.). „Die Zeit ist relativiert, da das Stück auf drei verschiedenen Zeitebenen spielt, ebenso wie der Ort, wo das Ungeheuer auf kleinstem Platz stattfindet“ (ebd.). Karlheinz Braun sagte es schön, dass im Werk keine Handlung stattfindet, das ganze Stück ist „nur auf der Dimension der Sprache“ aufgebaut (Braun, Salloch, S.139). „Die Spannung liegt daher im sprachlichen Vorgang, der zeigt, daß die Umwertung der Sprache eine Paralelererscheinung der Umwertung der Werte ist“ (ebd.).

Das Stück von Weiss beschreibt man als „Extremfall des epischen Theaters“ (ebd., S. 141):

„Nur die nackten Tatsachen, die durch 'understatement' verfremden, werden verwendet. Distanzierung wird auch durch scharfe Skandierung der Verse erreicht. Mit diesen Stilmitteln erreicht Weiss in der *Ermittlung* Verdichtung und Intensivität, die die Lagerwelt artikulieren. Der Mordplan führt mit grausiger Hingabe zur Ordnung von der Rampe zu den Feueröfen. Das Konzentrat des Dramas ist logischer als die Wirklichkeit gewesen sein mag“ (Salloch, S. 141).

### 3. 3. 3 *Auschwitz* auf der Bühne

Das Theaterstück „Die Ermittlung“ ist ein Werk, in dem der dokumentarische Stoff des Frankfurter-Prozesses ästhetisch und künstlerisch ins Drama gestaltet wird. Es ist ein „Konzentrat“ der im Gerichtssaal vorgeführten Aussagen der Angeklagten (Salloch, S. 78). Es stellt sich die Frage, auf was konzentriert sich Peter Weiss und wie hat er Auschwitz auf der Bühne gestellt?

Weiss hat festgehalten, dass die Darstellung von Auschwitz auf der Bühne gar nicht möglich sei:

„Das Lager Auschwitz auf der Bühne darzustellen, ist eine Unmöglichkeit. Ja, eine Vermessenheit, es überhaupt zu versuchen. Man kann diesen Gedankenkomplex nur von heute aus im Rückblick beobachten und versuchen, zu analysieren, was da vorgegangen ist. In dem Stück wird ständig von unserer Gegenwart aus der Blick geworfen auf diese Vergangenheit [...] Die Maschinerie des Lagers, diese Todesfabrik wird ganz genau aufgezeichnet wie bei einer Planzeichnung“ (Weiss, 1965, Salloch, S. 90).

Nach Weiss Überzeugung, ist sein Dramastück eine Darstellung von dem „Funktionieren eines Lagers“ (Salloch, S. 89). Ähnlich wie Weiss, merkt der Herausgeber von „Frankfurter Auszügen“ auch, dass man dieses „Funktionieren“ „in der dreischichtigen Zeitperspektive und Relativierung“ betrachten sollte (ebd.): „Es handelt von drei Vorgängen: dem, was in Auschwitz, dem, was in Frankfurt, und dem, was in einem Mann vorgegangen ist, der in Frankfurt war“ (ebd.). Mit anderen Worten, obwohl im Stück „Die Ermittlung“ keine erfundenen Aussagen stattfinden, besteht die Tendenz, dass der Schriftsteller vom Prozess beeinflusst wird. Aber Weiss hat solche Spekulationen abgelehnt und glaubte stark an seine wissenschaftliche Arbeit (vgl., ebd.).

Obwohl ihm die Kombination von Wissenschaft und Kunst gelungen ist, nach Salloch, soll man den Prozess in Frankfurt von dem Verfahren unterscheiden (ebd.):

„Das Ziel des Verfahrens war die Feststellung der Schuld der individuellen Angeklagten mit Urteilsspruch am Ende.[...] Die Bedeutung des Prozesses hingegen liegt in der Entlarvung der Gesellschaft, die diesen individuellen Verbrecher hervorgebracht und so viele von ihnen wieder absorbiert hat“ (ebd., S. 87).

Was sich Weiss als Aufgabe im Dramastück „Die Ermittlung“ gestellt hatte, liegt in der Tatsache, dass er versucht hat, den Zuschauer die Gegenwart zu schildern (vgl., ebd.). Nach Sallochs Meinung, zeichnet sich im Stück „Weiss Protest gegen die Art und Weise, in der die menschliche Gesellschaft sich gestaltet“ (ebd., S. 62). Weiss aktualisiert die historischen Ereignisse, sodass sie als Abbild der Gegenwart zusammenfügen. Seine künstlerische Schilderung des Frankfurter Prozesses ist sein Versuch, die Gesellschaftskritik zu liefern. „Durch die Kombination von Wissenschaft und Kunst wird Bewußtseinsweiterung erreicht“ (ebd., S. 86).

In der Debatte „Ist Auschwitz auf dem Theater darstellbar?“ geriet Peter Weiss als Intellektueller, wegen politisch gewählter Seite, in ein „Kreuzfeuer“, meint Schmidt (Schmidt, 2006, S. 968). „Die politische Auseinandersetzung entzündete sich vor allem daran, dass Weiss die Mitschuld deutscher Monopole an Auschwitz betonte“ (ebd., S. 965). In der

antagonistischen Welt des Kalten Kriegs war Weiss, in Sinne Pierre Bourdieus<sup>4</sup>, als Intellektueller gehoben, aber seine politische Anstellung hat diesen Status entwertet (vgl., ebd.). Weiss hat sich, konstatiert Schmidt, dem Proletariat geopfert und „war dieser Gefahr auf existenzielle Weise ausgesetzt“ (ebd.).

Die anfangs antikapitalistische und sozialistische Grundhaltung, die Weiss' „schriftstellerische Methode der Annäherung an die Wahrheit“ entsprach, ist sie später, in den 70er Jahre, aus Zweifeln zusammengebrochen (ebd., S. 972). Schmidt stellt fest, dass Weiss Versuch, die künstlerische mit der politischen Wahrheit zu verbinden, scheiterte, weil diese Einheit widersprüchlich war (vgl., ebd.). Als Zugehörige der Partei war er ständig gezwungen, „sein Wahrheitsbedürfnis einzuschränken, sich mit halben Wahrheiten, mit Fälschungen zu begnügen, sich aus traditionellen Gründen Parteidirektiven anzupassen und seine eigene Meinung zu zensurieren“ (ebd., S. 972). Dass er eine neu Auffassung des Begriffs 'Wahrheit' brauchte, liegt vielleicht in der Tatsache, dass er die „künstlerischen und politischen Wahrheitsbegriffe“ nicht geschick unterschieden hat oder nach Weiss Meinung, liegt dies im Versagen seiner Partei, der sozialen und kulturellen Linke „eine gemeinsame, einander befruchtende Richtung zu geben“ (ebd., S. 973).

### 3. 4 Rezeption – Weiss in der geteilten Welt

Der aus Exil zurückkehrende Weiss, der sich als „politischer Schriftsteller“ erklärte, hat versucht, ein „Schuldsyndrom“ mit seinem Auschwitz-Stück poetisch durchzuarbeiten (Weiß, 2000, S. 88). Die Konzeption eines Rückkehrers löste sehr viele Debatten aus und ist besonders im Westteil Deutschlands heftig kritisiert worden (vgl., ebd.). Von dem Stück „Die Ermittlung“ wurde auf der Front des Kalten Kriegs „vor der Rinaufführung am 19. Oktober“ und „auf die Premieren in den beiden letzten Oktober-Wochen und Anfang November“ diskutiert (ebd., S. 228). In DDR wurde das Stück „von zwei Theatern (Rostock und Postdam) inszeniert [...] am Abend des 19. Oktober in der Bundesrepublik auf vier Bühnen zu sehen:

---

<sup>4</sup> „Bourdieu beschreibt den Intellektuellen als ein 'bi-dimensionales Wesen'. Um den Namen Intellektueller zu verdienen, muss ein Kulturproduzent zwei Voraussetzungen erfüllen: 'zum einen muss er einer intellektuell autonomen, d. h. von religiösen, politischen, ökonomischen usf. Mächten unabhängigen Welt (einem Feld) angehören und deren besondere Gesetze respektieren; zum anderen muss er in eine politische Aktion, die in jedem Fall außerhalb des intellektuellen Feldes in engerem Sinne stattfindet, seine spezifische Kompetenz und Autorität einbringen, die er innerhalb des intellektuellen Feldes erworben hat“ (Bourdieu, 1991, Schmidt, 2006, S. 966).

Freie Volksbühne West-Berlin, Münchner Kammerspiele, Städtische Bühnen Essen und Köln“ (ebd., S. 242).

Im Unterschied zu DDR, wo das Stück „Die Ermittlung“ positiv aufgenommen wurde, ist Weiss' sowohl politische als auch ästhetische Darstellung des Dramastücks in BRD zur offenen Diskussion geworden (vgl., ebd.). Die kritischen Stimmen haben manchmal „konträre Positionen vertreten, wobei besondere Aufmerksamkeit der Frage gewidmet wurde, ob und wie Auschwitz dargestellt werden könnte“ (ebd., S. 228). So haben Kritiker ein „Plädoyer gegen das Theater-Auschwitz“ gefördert (ebd., S.229). Die Kritik von Joachim Kaiser geht davon aus, dass Auschwitz „unter ästhetischen Bühnenvoraussetzungen schlechthin nicht konsumierbar [ist]“ (ebd., S. 230). Dabei „sprach er der Ermittlung die Qualität eines Theaterstücks ab, da sie nur 'Faktenwahrheit' und keine 'Kunstwahrheit' biete“ (ebd.).

Durch die theaterkritische und politische Ablehnung des Stücks ist zu lesen, dass Kritiker in Weiss Darstellungsart und zum Zeitpunkt als politischer Angriff aus der DDR: „Er [Weiss] hat dieses Stück geschrieben, um, synchron mit der permanenten Propagandakampagne des Ostblocks, die Bundesrepublik anzugreifen, die demokratischen Verhältnisse im Westen, die angeblich den Faschismus erzeugt haben, die Ursache von Auschwitz“ (ebd., S. 232).

Weiss Versuch einer „Wiedergutmachung“ ist publizistisch zu einer Sensation geworden (ebd.). Hermann Nager hat sich in der Frankfurter Rundschau geäußert und für das Stück eingesetzt:

„Die *Ermittlung* gilt den Lehrern, den Richtern, den Ärzten, den Wirtschaftsführern, den Bahnbeamten, den Herstellern der Verbrennungsöfen, der Lieferanten des Zyklon B – denjenigen, die damals dem Regime dienstbar waren und heute behaupten, nicht gewußt zu haben, daß sie Mördern dienten, und das für sich als Entschuldigung anführen. Nicht der Vergangenheit, die man gern vergessen möchte, sondern der sich verschließenden Gegenwart gilt die *Ermittlung*“ (ebd., S. 234).

Wobei viele Kritiker das Stück wegen Weiss 'kommunistischer Gesinnung' ablehnen, setzt sich Lothar Orzechovski in der „Hessischen Allgemeinen“ ähnlich wie Nager dementsgegen und meint, es geht darum:

„daß eine schreckliche und vorläufig noch 'unfaßbare' Wirklichkeit auf irgendeine Weise faßbar gemacht wird, damit sie überwunden werden kann. Peter Weiss macht einen Vorschlag. Indem wir ihn ablehnen, sind wir gezwungen, uns nach Gegenvorschlägen umzusehen. [...] Den Fall Auschwitz ob seiner Ungeheuerlichkeit für das Theater zu tabuisieren, heißt dem Theater die Verbindlichkeit gegenüber der

Wirklichkeit absprechen. Das wird niemand wollen. Und Auschwitz mag ein besonders entsetzlicher Fall von Wirklichkeit sein. Wirklichkeit ist er“ (ebd., S. 238).

Nach der Uraufführung herrschte die Uneinigkeit, sowohl in Kreisen der Kritiker als auch bei dem Publikum (vgl., ebd.). Man „konnte unter einem Dutzend verschiedener Einschätzungen wählen, die von 'betroffenem Schweigen und unterdrückten Tränen' bis zu 'unbeeindrucktem Eilen zum Ausgang' reichten“ (ebd., S. 244). Aber der Versuch Weiss', „Gehirne zum Denken zu bringen“, sie auf „die eigene Moral und Verantwortlichkeit“ zu verpflichten, war in der Inszenierung ein „ein ohnmächtiger Versuch“ (ebd., S. 247). Das Publikum schweige und „die 'furchtbare Wirklichkeit' bleibe 'fordernd, drohend und unbewältigt' im Hintergrund, und das Publikum schein[e] 'einer Pflichtübung beizuwohnen'“ (ebd., S. 249).

Neben politischen Diskussionen führte man auch die über die Qualität des Stücks als „eines Kunstwerks“ (ebd., S. 251). Kaiser geht davon aus, das Stück sei künstlerisch schwach und ist „als bloßes Faktenreferat gescheitert“ (ebd.). Hans Meyer meint, dass „mit der *Ermittlung* 'natürlich doch ein Kunstwerk' entstanden sei, da 'das Material eine Gestaltung, eine Form' erhalten habe“ (ebd.)

Wenn man alle Reaktionen auf Weiss' Dramastück überblickt, ist zu sehen, dass

„alle Elemente – vom 'historischen Antikommunismus' [...] bis zu offenen Antisemitismus, von den alten Nazis bis zu den jungen kalten Kriegern – vereinigt, die für den Emigranten Weiss in den frühen sechziger Jahren zur prägenden Erfahrung bei seiner Rückkehr in die Bundesrepublik geworden waren“ (ebd., S. 275).

Andererseits ist dem Dramastück durch Medien eine „außerordentliche Resonanz“ geschenkt (ebd.). Ob als „eine regelrechte Kollektiv-Gehirnwäsche“ oder als kommunistischer Theater gegen Westen verstandenes Auschwitz-Stück, zu diesen Reaktionen der Öffentlichkeit hat Weiss viel beigebracht (ebd.):

„Zweifellos verdankte sich diese Resonanz zu einem Teil Weiss' gleichzeitigem Bekenntnis zum Sozialismus, seiner Kritik am kapitalistischen System der Bundesrepublik und seinen Äußerungen zur *Ermittlung*, wodurch die Diskussion zwar nachhaltig beeinflusst wurde, ohne daß sich jedoch – trotz des starren und gleichsam staatstragenden Antikommunismus und ungeachtet aller geschilderten Versuche – die Debatte um sein Auschwitz-Stück 'von vornherein im Schmutz des Kalten Kriegs ersticken' ließ“ (ebd., S. 275-276).

Die Resonanz in DDR war groß wie in der BRD (vgl., ebd.). Die Kontroversen über Weiss Dramastück in DDR tauchen nicht auf und herrschte „im Wesentlichen nur eine übereinstimmende Meinung“:

„Mit der *Ermittlung* habe Weiss den Monopolkapitalismus als Ursache von Auschwitz entlarvt, der nach wie vor die westdeutsche Gesellschaft beherrsche und dessen Handlager in der Politik neue und noch größere Verbrechen vorbereiteten; sein Stück greife die faschistischen Tendenzen der Bundesrepublik an, die in der Kontinuität von Hitler-Deutschland stehe, während die DDR durch ihren konsequenten Antifaschismus die nationalsozialistische Vergangenheit personell und strukturell bewältigt habe“ (ebd., S. 277-278).

Dass das Stück instrumentalisiert wurde und zur politischen Zwecke einer Destabilisierung und Diskreditierung der BRD und damit „auf eine innenpolitische Stabilisierung und Legitimierung des eigenen Staates zielte“, soll „vor dem Hintergrund der Westkampagnen gesehen werden“ (ebd.). „Einen Höhepunkt dieser Kampagnen des Jahres 1965 stellte die Herausgabe des *Brauenbuchs Kriegs- und Naziverbrecher in der Bundesrepublik* dar“ (ebd., S. 279). Die Proteste in der DDR, dass die ehemaligen Nazis in Staats- und Wirtschaftsapparat tätig sind und dass Hunderte von ihnen nicht verurteilt worden sind und keine Verantwortung für Neonazismus und Verbrechen der NS-Politik tragen, sind mit „parallel laufenden antifaschistischen Westkampagnen“ durchgelaufen (ebd.). Die Kampagnen bezogen sich vor allem „gegen die Verjährung von Nazi- und Kriegsverbrechen“, „gegen Atomrüstung“ und „gegen die ehemaligen NS-Mitglieder“, die keine Konsequenzen tragen (ebd.).

So ist Weiss Stück im Mittelpunkt des Kalten Krieges geraten. Dass *die Ermittlung* für die Zwecke einer Propagandaaktion der DDR ausgenutzt wurde, ist zum Teil von Weiss selbst gefordert (vgl., ebd.) Weiss hatte „mit seiner Textbearbeitung im Frühjahr 1965, seine Interpretation im Vegesack-Interview und seine Bekenntnis zum Sozialismus Voraussetzungen geschaffen, die es ermöglichten [...] die Ermittlung gegen die Bundesrepublik zu verlängern“ (ebd., S. 283-284). Gerade politische Stellungnahme Weiss' hat dazu beigetragen, dass sein Stück fortan als „gesellschaftliche Realität“ in der BRD aufgenommen wurde (ebd.). Nach der Inszenierung wurde dem Stück „antifaschistische Kontinuität der DDR“ beigemessen (ebd., S. 296).

Herllmuth Karasek von der *Stuttgarter Zeitung* und Dieter E. Zimmer von der *Zeit* haben sich für Weiss' Stück eingesetzt, sowohl gegen die DDR-Presse als auch gegen die in Westen, die sein Dramastück „von vornherein als 'einen Akt kommunistischer Partisanentätigkeit' bekämpft hatten“:

„Wie nicht anders zu erwarten, tat die Ostpresse in gleich geschalteter Selbstgefälligkeit, als besträfe der Auschwitz-Prozess die DDR nicht im mindesten. Das FDJ- Organ *Junge Welt* bemerkte nur 'Abscheu und Empörung gegen die Vederber der Nation, die in Westdeutschland wieder in hohen Ämtern sitzen und ein hartes Urteil im Auschwitz-Prozeß zu verhindernwußten'; die *Berliner Zeitung* legte vor allem Wert auf die Feststellung, daß Weiss demonstirere, wie das System der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen 'in der Bundesrepublik weiterwirkt'. Als gehörte es nicht auch zum Bild der Bundesrepublik, daß der Auschwitz-Prozeß hier stattfinden konnte; als wäre 'Auschwitz' nicht ein gesamtdeutsches Erbe; und als wäre die Mentalität, die ein Auschwitz möglich machte, in der DDR tatsächlich abgeschafft. Der westdeutsche Besucher hatte spätestens wieder bei der Ausreise, angesichts von Karabinern und Stacheldracht, unter den ungläubigen Blicken der Grenzbewacher, die prüften, ob er dem Abbild in seinem Ausweispapier hinlänglich ähnlich sah, Anlaß, anderer Meinung zu sein“ (ebd., S. 319).

Diese Urteile sind aber ausgefallen, und die DDR-Kampagne ist als das „kulturpolitische Kalkül“ im Bezug auf Weiss *Ermittlung* prokalmiert worden (ebd., S. 319). Im Jahr 1966 wurde *Die Ermittlung* zuerkannt und Peter Weiss erhalte in Ost-Berlin den Heinrich-Mann-Preis der Deutschen Akademie der Künste (ebd.). Die Laudatio lautete folgend: „In Peter Weiss zeichnet die Deutsche Akademie der Künste einen Schriftsteller für seine hervorragenden literarischen Leistungen im Dienste des Kampfes gegen faschistische und neofaschistische Barbarei aus“ (ebd., S. 330).

### 3. 5 Der künstlerische und normative Zwang bezüglich der Umgang mit der Vergangenheit

Dieses vorgestellte Stück aber schien nach der Wende verschwunden zu sein. Ist davon auszugehen, dass dieser ästhetischer Vorgang des Dramastücks, der sich auf gesellschaftliche Umstände einer bestimmten Zeit bezieht, nicht übertragen lässt? Interessanterweise lässt sich keine Faszination mit der Dramatik erkennen, nachdem man ihr Status am Ende der 80er Jahre als „pessimistisch“ und „problematisch“ formulierte (Frei, 2006, S. 14). Obwohl man dem Theater und dem traditionellen Effekt der Dramatik der neuen Stücke große Aufmerksamkeit schenkt (vgl., ebd.), ist die Nachinszenierung des Stücks *Die Ermittlung* verloren gegangen. Haben die Theatermacher aber auch das Publikum überhaupt das Bedürfnis nach 'dem dramatischen Konflikt und der Realität', bezüglich Auschwitz, in der postmodernen Zeit? In der Zeit der Globalisierung hat sich der Begriff 'Postmodernismus' in vielen theoretischen, philosophischen und künstlerischen Ansätzen eingepägt, dessen Vertreter plädieren, dass bestimmte gesellschaftliche Konventionen in Frage gestellt werden sollen. Das heißt einerseits, dass diese Formel der Deutung der Geschichte aus 60er in den 90er kaum geeignet erscheint. Andererseits ist in der postmodernen Zeit der Fall so, dass die

Schriftsteller glauben, dass „der Eigen-Sinn jeder Epoche in den Blick gerückt werden“ soll (Hoffmann, S. 282). Der Wahrheitsgehalt des dokumentarischen Theaters und besonders des Stücks *Die Ermittlung*, mit dem ein 'falsches Bewusstsein' zum Vorschein kommt, und der auf das mimetische Charakteristikum orientiert ist, scheint in den 90er Jahre nicht 'zeitgemäß' zu sein. Die Autoren der postmodernen Zeit sprechen von „Ambivalenz und Doppelbindung“, von „sinnlicher 'Meinungsvielfalt'“ (Strauß, 1987, Frei, S. 14). In dieser Zeit findet „Literaturstreit“ statt, mit der dominanten Frage „über Funktion und Aufgabe der Literatur“ (Mingels, 2006, S. 18), wobei zu sehen ist, dass die postmodernen Schriftsteller von „traditionellen Normen, Darstellungsformen und Deutungsmuster der Wirklichkeit“ abkehren (Hoffmann, 2006, S. 288). Frank Schirmmacher war überzeugt, dass das „Hauptmovens“ der bis dato geltenden DDR und BRD Literatur, in der die „Erinnerungsarbeit einer 'sich schuldig fühlenden Gesellschaft'“ den meisten Platz einnimmt, nach dem Mauerfall abgeschlossen ist (Schirmmacher, 1990, Mingels, S. 18).

Der neue Beweggrund in den 90er spiegelt das „neue Erzählen – ein [F]abulieren ohne Skrupel“ wieder (Hage, Mingels, S. 16).

„Insbesondere der Umgang mit dem Thema des Nationalsozialismus wurde in den Folgejahren zentral: Während viele Kritiker und Verlagsleute die Abkehr von Inhalten und Stilidealen der deutschen Literatur begrüßten, wandten sich andere gegen die Geschichtslosigkeit der neuen Literatur“ (Müller, Mingels, S. 19).

Die nationalsozialistische Vergangenheit blieb somit auch in den 90er ein „Dauerthema“ (ebd., S. 17), aber den Autoren der 90er Jahre geht es um neuen Parameter gegenüber der Geschichte und um neue Ausrichtungen in der Literatur. Der Paradigmawechsel in der deutschen Literatur wiedervereinigten Deutschland erweist sich als „demokratische Revolution“ (ebd.) jener Autoren, die ein geschicktes und milderndes Gesicht bei der Inszenierung der Vergangenheitsbewältigung geboten haben. Die neue Generation der schreibenden Autoren in den 90er hat die Behandlung der NS-Zeit der Autoren der 60er Jahre, wie Rolf Hochhuth, Elfriede Jelinek, Heinar Kipphardt, Peter Weiss und die Autoren der Gruppe 47, „suspendiert“ (ebd.). Der veränderte Bezug zur Vergangenheit in postmoderner Zeit ist dadurch gekennzeichnet, dass er mit dem „postmoderne[n] Pluralismus“ zusammenhängt (Hoffmann, S. 265), indem die literarischen Werke, laut Lyotard, mit narrativem Erzählen verbunden sind (vgl., ebd.): „Statt als Diener der Wahrheit konnte man sich als deren Inhaber bzw. Vollstrecker profilieren. Deshalb begleitete die 'explizite Berufung auf die Erzählung in der Problematik des Wissens (...) die Emanzipation der

Bourgeoisie von den traditionellen Autoritäten“ (ebd., S. 269). Folgt man Hoffmann, ist dann zu merken, dass die postmodernen Schriftsteller versuchen, die „Gültigkeit narrativer Aussagen“ zu legitimieren (ebd., S. 271), ohne dabei das Kriterium der „universalistischen Diskursregeln des wissenschaftlichen Wissens“ einzubeziehen (ebd.). Der postmoderne Schriftsteller ist „der Vertreter einer narrativen Kultur“ (ebd.), der „an der Gültigkeit des Wahren“ zweifelt (ebd., S. 270) und damit an die „wissenschaftlichen Regeln“, die „im Sinne ihrer tatsächlichen Dienlichkeit für die Wahrheitsfindung – unbeweisbar“ sind, verzichtet (ebd., S. 268). Auf diese Weise debattieren diese Schriftsteller den Wahrheitsdiskurs im Rahmen der literarischen Auseinandersetzung mit der Geschichte. Für diesen Zweck entwickelt sich die Postmoderne, laut Umberto Eco, als ein „dialektische[r] Umschlag“, indem die Schriftsteller und Künstler „die traditionellen Werte und Ausdrucksformen“ ablehnen (ebd., S. 280), um das Vergangene „auf neue Weise ins Auge“ zu fassen (ebd.). Der postmoderne Schriftsteller demnach erweitert die Ausdrucksmöglichkeiten zum Thema 'Vergangenheit', sodass er sich „distanziert“, und durch die „gelegten Normen und Deutungsmustern der Wirklichkeit [nicht] identifiziert“ (ebd., S. 281).

Dieser 'Umschlag' in der Literatur, den Eco hervorhebt, liegt in Fiktion. Diese fiktionalen Werke, die Romane, vermitteln eine Revidierung der Geschichte, sodass diese in den „Grenzbereich“ verstoßen (ebd., S. 286). Dies lässt sich begründen, dass sich der postmoderne Schriftsteller „nicht mehr um eine vollständige Abbildung der Wirklichkeit bemüht“ (ebd.). Die postmodernen Autoren bezeichnet Welsch als „radikal-modern“, die sich von den Autoritäten loslösen möchten (ebd., S. 287). Dies reflektiert besonders die Aussage von John Barth, der bemerkt: „[...] postmoderner Schriftsteller imitiert nicht und negiert auch nicht seine Eltern im zwanzigsten noch seine Großeltern im neunzehnten Jahrhundert. Er hat die Moderne verdaut, aber er trägt sie nicht als bedrückende Bürde mit sich herum“ (Barth, Hoffmann, S. 288).

In dieses Bild passt auch Bernhard Schlink, dem sich bei der Aufarbeitung der Vergangenheit 'die dramatische Kunst' entzog, und der dem Theaterterrain und dem Dokumentarischen den Rücken kehrte, um die Zeit der Romanform zu erklären. Das führt zur zentralen Folgerung: Es gibt keine Rückkehr zu Wahrheit, zu kritische Haltung gegenüber der Vergangenheit. In den Vordergrund wird das Konzept der Fiktionalisierung gestellt. Es gibt keine Lektüre von Berichten über Strafsache gegen Mulka u. a. Es wird im Roman ein Diskurs über Auschwitz vorgeführt, in dem die Leiden der Opfer diskriminiert und die Leiden der Täterin akzeptiert werden. Ein literarisches Werk, das provoziert und für ein breites Publikum sehr attraktiv ist.

Zum einen nimmt der Autor Schlink für sich selbst ein freies Deutungskonzept der Geschichte in Anspruch und zum anderen wird „der Leser zu einem Mitspieler des Autors“ (ebd., S. 288).

Die radikale Trennung von geprägten Deutungsmuster der Wirklichkeit aus den 60er und der bevorzugte fiktionale Charakter in den 90er hat den Verzicht auf einheitliche Darstellung von Vergangenheitsschuld zur Folge. Der Titel *Der Vorleser*, der das nächste Kapitel umfasst, entfaltet die postmoderne Wirkung, und der letztlich nicht zur erhofften und klaren Subsumierung des Vergangenheitsspoträts geführt hat.

## 4 Vergangenheitsbewältigung in den 1990er

Das Interesse an der Vergangenheitsbewältigung, dreißig Jahren nachdem es im Laufe des Kalten Kriegs den kulturpolitischen Kontroversen unterlag, und nach der Wiedervereinigung Deutschlands, ist in den 90er Jahre zum Mittelpunkt der öffentlichen und politischen Diskussion geworden (vgl., König, 2003).

Nach dem Beitritt der DDR zur BRD, 1989, wurde häufiger betont und propagiert, dass sich die deutsche Geschichte nicht nur auf das Verbrechen und die Hitlerzeit beschränken dürfe (Garbe, 2000). Mit dem Bestreben einer neuen „Haltung gegenüber Vergangenheit“ förderte Josef Strauß eine „Entsorgung der Geschichte“ und meinte dabei, dass es „höchste Zeit [ist], dass wir aus dem Schatten des Dritten Reichs und aus dem Dunstkreis heraustreten und wieder eine normale Nation werden“ (Strauß, 1987, Garbe, 2000, S. 136). Mit dieser Aussage ist klar, dass man versuchte, eine „Normalität“ wiederherzustellen und eine neue nationale Identität zu schaffen (vgl., ebd.).

Nicht nur bei den Historikern, sondern auch bei den Philosophen ist dieser „Widerstandsgeist“ zu erkennen (ebd.). Für den Philosophen Reinhart Maurer ist „die Nachkriegszeit beendet“ und daher soll man versuchen, „ein normales nationales Selbstbewusstsein zu erlangen oder wiederzuerlangen“ (Maurer, 1996, Garbe, 2000, S. 137).

Strauß sieht diesen Weg zur Normalität durch Behauptung, dass es positive Elemente in der deutschen Geschichte gibt und dass die „Kritik an den Verbrechen der Vätergeneration“ nichts gebracht und den Kulturgeist Deutschlands nun zerstört hat (Garbe, 2000, S. 137). Er stellt damit fest, dass sich die nationalsozialistischen Verbrechen auf die Nachgenerationen in solchem Maße ausgewirkt haben, dass die „hinausgehende Schuld nicht von ein, zwei Generationen einfach 'abgearbeitet'“ wird (ebd.). Seiner Meinung nach ist unmöglich, den Faschismus durch „moralische Scham oder andere bürgerliche Empfindungen“ zu kompensieren (ebd.).

Die Debatten über den Umgang mit der Schuld nach 1989 hängen mit den unterschiedlichen Vergangenheitspolitiken der beiden Staaten DDR und BRD zusammen. Die Vergangenheitsbewältigung und mit ihr verbundenen Konflikt in den 90er Jahre stehen im Zusammenhang mit der Tatsache, wie es der Journalist Jens Jessen 1994 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ausgedrückt hatte, dass es „die unterschiedlichen antifaschistischen Traditionen in den beiden deutschen Staaten“ gab (Garbe, S. 151). Im Hinblick auf dieses

Problem wird deutlich, dass von den Seiten der beiden Staaten eine Bewertung und Aufarbeitung der Vergangenheit anders verlief.

Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts kam es nicht nur zur neuen Weltordnung. Es entsteht ein neuer Umgang mit den historischen Ereignissen in Geschicht- und Literaturschreibung nach 1989 (vgl., Garbe). Im Zeichen der Veränderungen des neuentstandenen Staates folgt eine neue Sicht auf das Vergangene, neue Einschätzungen und Erklärungsmuster (ebd.). Die 90er Jahre bezeichnet man als die Jahre der „Neuorientierung“, da die Schriftsteller und Historiker vor dem Prozess der Neudeutung der „zwei kollektive[n] Gedächtnisse“ stehen (Garbe, S. 4). Angesichts des Schuld diskurses taucht in der deutschen Öffentlichkeit die Romanform auf, die sich dem historischen Material bedient (vgl., ebd.). Garbe hat eine Vielzahl von Werken untersucht, die in 90er Jahre veröffentlicht wurden, und die sich mit dem Holocaust beschäftigen. Garbe geht davon aus, dass in 1990er die Debatten um Geschichte entstehen, weil „auf der Basis von mehr als vier Jahrzehnten getrennter Geschichte plötzlich eine gemeinsame nationale Identität gefunden werden soll“ (Garbe, S. 6). Viele Publikationen zeigen, so Garbe, eine Fortsetzung dessen, was man als historische Reflexion und ein Versuch „zur Bewältigung der Schuld der Väter“ nennen kann (ebd., S. 297).

Garbe aber deutet an, dass die 90er Jahre bezüglich der Thematisierung der Vergangenheit keine endgültige Antwort über die Kriegserfahrung klarstellen könnte (ebd.). Die intensiven Debatten in der neuen BRD zeigen, wie Klaus Naumann ausdrückt, dass „dieser Krieg die Deutschen noch immer nicht losgelassen hatte“ (Naumann, Garbe, S. 259). Die Frage des Umgangs mit der nationalsozialistischen Vergangenheit blieb ein offener Diskurs unter den Historiker und Schriftsteller, obwohl es viele Versuche gegeben hat, die Jahre nach 1990 als die Jahre, in denen man ein „Ende der Nachkriegszeit“ finden kann (ebd.). Die 90er Jahre zeichnen sich durch „politische Ordnung“ aus, die ermöglicht, dass ein „Ende“ in Betracht kommt, aber Garbe belegt eine andere Vermutung:

„Während die germanistische Diskussion in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre die Defizite der Nachkriegsliteratur untersucht, sind zur gleichen Zeit die Werke entstanden, die das thematisieren, was als Mangel benannt wurde. Es ist nach 1995 kein Nachlassen in Bezug auf die literarische Verarbeitung der deutschen Geschichte dieses Jahrhunderts festzustellen; es sieht eher so aus, als entstehe nun nach dem 'Ende der Nachkriegszeit' eine neue Nachkriegsliteratur, die stärker polarisiert ist und damit eindeutigere Positionen zur deutschen Geschichte bezieht“ (Garbe, 2000, S. 261).

Nachdem es 1989 zur deutschen Wiedervereinigung kam, geht die „intensive, ambivalente und konfliktreiche Beschäftigung mit dem Holocaust“ weiter (Schlant, S. 259). Wie Schlant formuliert, bleibt Auschwitz sowohl der literarische als auch gesellschaftliche Diskurs, aber jetzt in einem anderen „Kontext des Erinnerns und Gedenkens“ (ebd., S. 258). Die zwei Entwicklungen, die vor dem Mauerfall und der Wiedervereinigung stattgefunden haben, beeinflussten eine „neue Form des Holocaust-Diskurses“ (ebd., S. 291). „Das eine war das Wiederauftauchen jüdischen Lebens und jüdischer Kultur in Deutschland; das andere war die Akzentverlagerung des Holocaust-Diskurses von der Literatur auf die sichtbarste aller Künste, die Architektur“ (ebd.). Die Wiedergutmachung fand auf verschiedenen Ebenen statt, um „die Überreste einer jüdischen Kultur zu retten“ (ebd.). Viele beteiligten sich bei der „Rekonstruktion von zerstörten jüdischen Stätten“ und nahmen ebenfalls an verschiedenen Aktivitäten teil (ebd.). Dieses Interesse, meint Schlant, entwickelte sich weiter in den 90er Jahre, in den, mit der Errichtung von Gedenkstätten und Denkmälern, eine Beziehung zwischen jüdischen und nichtjüdischen Menschen geschaffen wurde (ebd.).

Mit dem Kontext veränderte sich auch die Darstellung des Holocaust in der Literatur. „Einige Romane beginnen, dieses Phänomen zu reflektieren, und zeigen jüdische Protagonisten, die nicht mehr Objekt der Beobachtung sind, sondern Subjekt und Stimme ihrer eigene Geschichte“ (ebd., S. 259). Die Schriftsteller wie Bernhard Schlink, Peter Schneider und W. G. Sebald versuchen in ihren Romanen und Erzählungen die „Worte der Versöhnung“ zu finden (ebd., S. 268). Eine neue Perspektive der „Trauerarbeit“ (ebd., S. 272) scheint bedeutsam zu sein, da sie Aufzeichnungen einer „zerbrochenen Beziehung“ zwischen jüdischen und nichtjüdischen Deutschen artikuliert (ebd., S. 279). Schließlich lassen diese Autoren, in unterschiedlichen Auffassungen, die Juden als Subjekte, als Partner, als „wichtige Figuren“ auftauchen (ebd.). Die dritte Generation und auf sie bezogene Beschäftigung mit der Vergangenheit fördert die Strategie „den Opfern eine Stimme zu geben“ und damit verbunden, eine mögliche Befreiung von Schuld und Sühne des Holocaust (ebd., S. 290).

#### 4. 1 Bernhard Schlink – Leben und Werk

Als jüngste von vier Kindern wurde Bernhard Schlink am 6. Juli 1944 in Bethel bei Bielefeld geboren. In Heidelberg und Mannheim verbrachte er seine Kindheit und Jugend. Er beschäftigte sich gerne mit Geschichte und Soziologie, aber musste auf ein solches Studium verzichten, weil sein Vater es nicht erlaubte. Deswegen fertigte er das Studium der Rechtswissenschaft und promovierte 1975 in Heidelberg. Er war als Professor für

Öffentliches Recht, Sozial Recht und Rechtsphilosophie an der Berliner Humboldt – Universität und in Frankfurt am Main tätig (vgl., Egbers, 2009). Sein Interesse an deutschen Geschichte, Philosophie und Soziologie hat sein Leben geprägt und war entscheidend in vielen seinen Vorträgen und Vorlesungen. Ein zentraler Punkt in seinen Texten, im Hinblick auf die kommunistische und nationalsozialistische Vergangenheit, war die „Vergangenheitsbewältigung durch Recht“ (Köster, 2000, S.16) von großer Bedeutung.

Auch in seinem literarischen Schaffen setzte er sich mit „der politisch-historischen Situation des Dritten Reichs und des Holocaust“ auseinander (ebd., S. 17). Deswegen wundert nicht, dass sein Beruf und seine juristische Praxis auf seine Erzählweise ausgewirkt haben (vgl., Möckler, 2004). Als Leser rezipiert man seine „juristische Denkweise“, da seine Protagonisten ständig „im juristischen Milieu zu tun haben“ (Möckler, 2004, S. 11). Er hat viele rechtskundliche Fachbücher, Aufsätze und Romane geschrieben, die seine Konfrontation mit NS-Vergangenheit aufzeichnen (vgl., Egbers). Diese „doppelte Neigung“ für die Bearbeitung des Themas erläutert Schlink mit folgendem Zitat: „Ich denke, dass Geschichten ihre Wahrheiten haben, wie Theorien ihre Wahrheit hat“ (ebd., S. 4). Schlink stellt auch fest, dass „ihm beim wissenschaftlichen Schreiben auf die Dauer etwas fehlte“ (Köster, S. 17), deshalb hat er immer auf die passende Form gesucht: „Vom Wissenschaftler werde nämlich eine Lösung von diagnostizierten Krisen verlangt, der Schriftsteller hingegen sollte die Spannung eines Problems hervorheben“ (Egbers, S. 4).

Da er zu Vertreter der zweiten Generation gehört, sind seine Texte, im Unterschied zu Vertreter der ersten Generation, dessen Texte „weitgehend dokumentarischer Art“ waren (Möckel, S. 14), „stark fiktional“ (Köster, S. 17). „Ein Beispiel solcher Fiktionalisierung sind Schlinks Kriminalromane um den Privatdetektiv Gerhard Selb“ (ebd.). 1987 erschien der Kriminalroman „Selbs Justiz“, in welchem der Detektiv „bei seinen Ermittlungen mit der eigenen unrühmlichen NS-Vergangenheit konfrontiert“ wird (Egbers, S. 4). Danach folgte der Spionagethriller „Die gordische Schleife“, der 1988 erschienen und für welcher dem Autor 1989 ein 'Glauser-Preis' verliehen wurde (vgl., ebd.). 1992 erschien „Selbs Betrug“ als zweiter Teil der Trilogie über den Detektiv Selb, „der den Terrorismus des Deutschen Herbstes 1977 behandelt und mit dem Deutschen Krimi-Preis des Bochumer-Archivs prämiert wurde“ (Egbers, S.4).

1995 erschien sein Roman *Der Vorleser*, der „über die Liebe eines Jungen zu einer ehemaligen KZ-Aufseherin“ behandelt und „der endgültig Schlinks schriftstellerischen Ruhm

begründete“ (ebd., S. 5). Der Roman wurde in 26 Sprachen übersetzt und in Hollywood verfilmt (vgl., Möcker). Für den Roman wurden ihm u. a. Grincane-Cavour Preis in Italien, Prix Laure Batallion Preis in Frankreich 1997 verliehen (ebd.), und 2003 erhielt er in Deutschland Bundesverdienstkreuz (vgl., Egbers). Dass er auch „die kürzeren Erzählformen beherrscht“ zeigt sein Kurzgeschichtenband „Liebesfluchten“, das 2000 erschienen ist (ebd., S. 5). In der Eröffnungserzählung des Bandes „Das Mädchen mit der Eidechse“ wird „wie bereits im Vorleser das Dilemma der zweiten Generation im Verhältnis zur ersten“ akzentuiert (Köster, S.18). Seinen letzten Teil der Trilogie über den Detektiv Gerhard Selb verfasste er mit dem Titel „Selbs Mord“ und dieses Mal „ermittelt der Detektiv in der Finanzwelt und kann dabei problematische Entwicklungen in den neuen Bundesländern aufdecken“ (ebd.).

Im Roman „Die Heimkehr“ aus dem Jahr 2006 beschreibt Schlink „die Suche des Protagonisten Peter Debauer nach dem Autor eines unvollständigen Heftchenromans über einen Kriegsheimkehrer aus Sibirien“ (ebd.). Dem Roman „Das Wochenende“, der 2008 erschienen wurde, entzog sich die Beschäftigung mit der Zeitgeschichte ebenfalls nicht. In diesem Roman beschäftigt sich der Autor mit der Resozialisierung eines ehemaligen RAF-Terroristen (vgl., ebd.).

Der 71 jährige Autor, der seinen letzten Roman 2014 unter dem Titel „Die Frau auf der Treppe“ erschienen lässt, lebt zurzeit in Berlin und in den USA.

#### 4. 2 Zum Inhalt des Romans

Der Roman *Der Vorleser* „ist ein Entwicklungsroman in drei Akten: Die geheimnisvolle Liebschaft, der Prozeß, Gefangenschaft und Tod“ (Blanke, 1996, S. 392). Der erste Akt beschreibt die Liebe eines 15 jährigen Gymnasiasten Michael Berg zu die 36-jährigen Straßenbahnschaffnerin Hanna Schmitz. Der zweite Akt beschreibt den KZ-Strafprozess, in dem Hanna, ehemalige KZ-Aufseherin, als Angeklagte und Michael als Jurastudent an den Verhandlungen teilnehmen. Der letzte und dritte Akt beschreibt das Leben Hannas im Gefängnis, da sie zu lebenslanger Freiheitsstrafe verurteilt wurde. Michael sieht sie zum letzten Mal, an dem Tag vor ihrer Entlassung. Sie begeht Selbstmord am folgenden Morgen, als Michael auf sie zum Abholen wartete.

Der Beginn der Geschichte ist etwa um 1950 angesiedelt. Sie wird meist aus der Sicht der Hauptfigur Michael Berg erzählt und zieht sich über 35 Jahre hin. Der Leser erfährt über

Gedanken, Erfahrungen und Wahrnehmungen des Protagonisten, seit seinem fünfzehnten Lebensjahr am Anfang bis am Ende, als er 51 geworden ist. Im Vordergrund wie im Hintergrund der Erzählung steht die Schuld- und Schamproblematik, die durch eine unkonventionelle Liebesgeschichte geschildert wird.

Der fünfzehnjährige und an Gelbsucht erkrankte Michael Berg lernt bei einem Zusammenbruch bei seinem Heimweg die 36 jährige Hanna Schmitz kennen. Aus Dankbarkeit macht er ein Höflichkeitsbesuch, der sich dann zu einer geheimen Liebesbeziehung entfaltet, die später zum Ritual geworden ist. Mit der ersten sexuellen Erfahrung stürzte Michael in ein kompliziertes Doppelleben, wobei die zwanzig Jahre ältere Frau ihm völlig verführt und wirkt außergewöhnlich auf seinen Alltag ein. Einerseits führt er ein für Schüler ganz normales Leben, besucht Gymnasium und trifft sich mit seinen Freunden, und andererseits trifft er sich mit seiner Geliebten in ihrer Wohnung, lebt in einer isolierten Welt. „Vorlesen, duschen, lieben und noch ein bißchen beieinanderliegen - das wurde das Ritual unserer Treffen“ (Schlink, 1995, S. 43). Michael verstellte sich und log nur um diesen Ritual aufrechtzuerhalten. Hanna übte ihre Dominanz, indem sie zuerst seine Fantasie und sexuelles Verlangen anspannte, nachdem sie die Bedingungen zu stellen begann, was destruktiv auf Emotionssphäre des unreifen Michals wirkte. Die Androhungen des Beziehungsabbruches Hannas führten ihm zu grobere Demütigungen. Ihre Liebesbeziehung endet, als Hanna eines Tages unerklärlich aus der Stadt verschwindet, was dem Michael sehr schwer fiel und der nach ihr Verschwinden überzeugt war, dass er sie verraten hat, indem er sie leugnete.

Nach sieben Jahren begegnet er sie wieder, dieses Mal als Jurastudent im Gerichtssaal. Sie ist Angeklagte im KZ-Prozess und man hält sie für den Tod der gefangenen Frauen verantwortlich, als sie KZ-Aufseherin war. Michael wohnt diesem Prozess, der vier Monate dauerte, bei, und bei dem Hanna zu lebenslänglicher Haft verurteilt wurde. Sie war SS-Aufseherin „[...] in einem kleinen Lager bei Krakau gewesen, einem Außenlager von Auschwitz. Sie war im Frühjahr 1944 von Auschwitz dorthin versetzt worden [...]“ (Schlink, 1995, S. 101) und nahm bei der Selektion der Frauen und Kinder teil. Ihre „spezielle“ und „persönliche Selektion“ (ebd., S. 111) bestand darin, dass die ausgesonderten schwachen Mädchen, bevor sie nach Gaskammer geschickt wurden, ihr vorgelesen haben. Entscheidende war, dass sie bei der Bombardierung einer Kirche die Häftlinge dem Feuertod überlassen hatte. Die Mitangeklagten haben Hanna für Verfasserin des Berichts bezeichnen, was sie später gestand, nur um ihr Analphabetismus zu verbergen. Im Laufe des Prozesses wurde

Michael klar, dass sie Analphabetin ist, wodurch er sich ihr manchmal seltsames Benehmen erklärte, aber auch ihre mangelnde Strategie im Gerichtsprozess. Michael bemerkt wie sie sich ungeschickt verteidigt, aber versucht wahrheitsgerecht zu antworten:

„Hanna wollte es richtig machen. Wo sie meinte, ihr geschehe Unrecht, widersprach sie, und sie gab zu, was ihres Erachtens zu Recht behauptet und vorgeworfen wurde.[...] Sie hatte kein Gefühl für den Kontext, für die Regeln, nach denen gespielt wurde, für die Formeln, nach denen sich ihre Äußerungen und die der anderen zu Schuld und Unschuld, Verurteilung und Freispruch verrechneten“ (ebd., S.105).

Hanna schämt sich Analphabetin zu sein, dass sie jede Lese- oder Schriftprobe zu vermeiden versucht. Die anderen Angeklagten haben von Hannas Geständnis profitiert und ihr die ganze Verantwortung angehängt. Michael hat keinen Tag der Verhandlung verpasst und im Laufe des Prozesses beginnt er über dem Umgang der Nachgeborenen mit der Vergangenheit zu überlegen:

„Was sollte und soll meine Generation der Nachlebenden eigentlich mit den Informationen über die Furchtbarkeiten der Vernichtung der Juden anfangen? Wir sollen nicht meinen, begreifen zu können, was unbegreiflich ist, dürfen nicht vergleichen, was unvergleichlich ist, dürfen nicht nachfragen, weil der Nachfragende die Furchtbarkeiten, auch wenn er sie nicht in Frage stellt, doch zum Gegenstand der Kommunikation macht und nicht als etwas nimmt, vor dem er nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen kann. Sollen wir nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen? Zu welchem Ende?“ (ebd., S. 99/100).

Nachdem die Schuld auf Hanna geschoben wurde, fragt sich Michael, wie er sich in dieser Situation benehmen solle und ob ein Gespräch mit dem Richter über Hannas Analphabetismus ihre Strafe abmildern konnte. Er versuchte auch ein Gespräch mit seinem Vater, in der Hoffnung, das Problem zu erörtern. Sein Vater, auf eine philosophische und abstrakte Weise, entschloss, es handle sich um Würde und Freiheit der Selbstbestimmung, welche den anderen Menschen nicht zu nehmen sind:

„Schon wieweit man das bei Kindern tun darf, ist ein wirkliches Problem. Es ist ein philosophisches Problem, aber die Philosophie kümmert sich nicht um Kinder. Sie hat sie der Pädagogik überlassen, wo sie schlecht aufgehoben sind. [...] Aber bei Erwachsenen sehe ich schlechterdings keinerlei Rechtfertigung dafür, dass, was ein anderer für sie für gut hält, über das zu setzen, was sie selbst für sich für gut halten“ (ebd., S. 136).

Michael ist im inneren Konflikt. Gleichzeitig sieht er sie als seine Geliebte vor sich, die er begehrt und versucht sie als KZ-Aufseherin „mit hartem Gesicht, schwarzer Uniform und Reitpeitsche“ vorzustellen (ebd., S. 140). Seine Eindrücke überlagern sich teilweise in seinen

Träumen: „Das schlimmste waren die Träume, in denen mich die harte, herrische, grausame Hanna sexuell erregte und von denen ich in Sehnsucht, Scham und Empörung aufwachte. Und in der Angst, wer ich eigentlich sei“ (ebd., S. 142). Später, nachdem die Verhandlung abgeschlossen wurde, besichtigt Michael KZ Struthof im Elsass. Er versuchte zu verstehen, „warum Menschen so furchtbare Sachen machen können“ (ebd., S. 145). Er versuchte, Antworten und Erklärungen in Bezug auf Hanna zu finden. Das war aber ein misslungener Versuch:

„Ich wollte Hannas Verbrechen zugleich verstehen und verurteilen. Aber es war dafür zu furchtbar. Wenn ich versuchte, es zu verstehen, hatte ich das Gefühl, es nicht mehr so zu verurteilen, wie es eigentlich verurteilt gehörte. Wenn ich es so verurteilte, wie es verurteilt gehörte, blieb kein Raum fürs Verstehen. Aber zugleich wollte ich Hanna verstehen; sie nicht zu verstehen, bedeutete, sie wieder zu verraten. Ich bin damit nicht fertig geworden. Beidem wollte ich mich stellen: dem Verstehen und dem Verurteilen. Aber beides ging nicht“ (ebd., S. 151/152).

Michael wollte die Geschehnisse des Prozesses nicht an sich heranlassen und machte mit seinem Studium weiter. Obwohl er sich während seines Referendariats mit Gertrude heiraten lässt und eine Tochter bekommt, konnte Michael sich von der Beziehung mit Hanna nicht loslassen. Er konnte sich auch nicht für die Rolle des Rechtsanwalts, als seinem zukünftigen Beruf, nicht entscheiden. Hier kritisiert Michael die Rechtsprechung der 50er und 60er Jahre:

„Lange glaubte ich, daß es einen Fortschritt in der Geschichte des Rechts gibt, trotz furchtbarer Rückschläge und –schritte eine Entwicklung zu mehr Schönheit und Wahrheit, Rationalität und Humanität. Seit mir klar ist, daß dieser Glaube eine Schimäre ist, spiele ich mit einem anderen Bild vom Gang der Rechtsgeschichte“ (ebd., S. 173).

Nach einigen Jahren begann Michael Hanna die Literaturkassetten ins Gefängnis zu schicken, was später zu einem Ritual geworden ist. Mit Hilfe Michaels hat Hanna geschafft zu lesen und schreiben. Nach achtzehnjähriger Haft ist Hanna begnadigt worden. Die Gefängnisleiterin informiert Michael über bevorstehenden Entlassung Hannas. Sie besucht sie und erfährt dabei, dass sie sich mit ihrer Vergangenheit auseinandergesetzt hat:

„Auch das Gericht konnte nicht Rechenschaft von mir fordern. Aber die Toten können es. Sie verstehen. Dafür müssen sie gar nicht dabei gewesen sein, aber wenn sie es waren, verstehen sie besonders gut. Hier im Gefängnis waren sie viel bei mir. Sie kamen jede Nacht, ob ich sie haben wollte oder nicht. Vor dem Prozess habe ich sie, wenn sie kommen wollten, noch verscheuchen können“ (ebd., S. 187).

Aber als er sie an den Tag der Entlassung abholen wollte, erfährt er, dass sie sich umgebracht hat. Von der Gefängnisleiterin wurde Michael in Hannas Zelle gebracht, wo er erfährt, welche

Literatur- und Geschichtstexte sie gelesen hat und wie sie mit Hilfe seiner Kassetten Lesen und Schreiben gelernt hat. Mit dem Testament beauftragt Hanna Michael ihr letzter Wunsch zu erfüllen – die Tochter, die das Feuer überlebt hat, ihr erspartes Geld zu geben.

Am Ende macht der fünfzigjährige Michael die Reflexionen darüber, wie konnte er seine Geschichte erzählen, aber findet keine entsprechende Antwort:

„In den ersten Jahren nach Hannas Tod haben mich die alten Fragen gequält, ob ich sie verleugnet und verraten habe, ob ich ihr etwas schuldig geworden bin, indem ich sie geliebt habe, ob ich und wie ich mich von ihr hätte lossagen, loslösen müssen. Manchmal habe ich mich gefragt, ob ich für ihren Tod verantwortlich bin. Und manchmal war ich zornig auf sie und über das, was sie mir angetan hat. Was ich getan und nicht getan habe und sie mir angetan hat – es ist nun eben mein Leben geworden“ (ebd., S. 205).

#### 4. 2. 1 Narratologischer Aufbau und der Sprachstil des Roman

Wie bereits erwähnt, ist der Roman in drei Teile gegliedert, und jeder Teil ist noch in Kapitel unterteilt. Jeder Teil stellt den zeitlichen Abschnitt dar und die Erzählung wird aus der Sicht des Ich-Erzählers, Michael Berg, geschildert. Rückschauend, beziehungsweise, durch rückblickende Erzählweise erinnert sich der Erzähler auf seine Beziehung mit Hanna. Außer dieser Liebesbeziehung erfährt der Leser am Anfang wenig über Hannas Leben. Der Leser erfährt, was ihm der Erzähler montiert (vgl., Kleymann, Rings, 2004). „Die räumliche Limitierung wird durch eine zeitliche ergänzt, denn Hanna erzählt Michael trotz seines Drängens nur wenig über ihre Vergangenheit“ (Kleymann, Rings, 2004, S. 87-88). Da bestimmte Ereignisse geborgen bleiben, „ist der Leser ebenso überrascht wie der Erzähler, als er Hanna zur Zeit der Auschwitz-Prozesse im Gerichtssaal als Angeklagte wiedertrifft“ (ebd.). Die Geschichte beginnt, als sich 15-jähriger Michael und 36-jährige Hanna zum ersten Mal begegnen. Als Hanna die Stadt unerklärlich verlässt, sieht sie Michael erst sieben Jahre im Gerichtssaal wieder. Dann folgen die achtzehn Jahre Hannas Freiheitsstrafe und das letzte Wiedertreffen, unmittelbar vor Hannas Gefängnisentlassung.

Der erste Teil umfasst die Zeit vom Herbst 1958 bis Sommer 1959. Der zweite Teil umfasst „die Zeit vom Sommer 1959 bis zum Ende des Prozesses im Juni 1966“ (Möckel, S. 57). Der dritte und letzte Teil „umfasst den Zeitraum zwischen dem Ende des Prozesses 1966 und dem Besuch in New York im Herbst 1984“ (ebd., S. 59).

Die Handlung im ersten Teil, im Wesentlichen, spielt „in der Gegenwart ihres gemeinsamen Treffens“ (Kleymann, Rings, S. 88-89.). Im zweiten Teil erfährt der Leser von Hannas Leben als KZ-Aufseherin, da gegen sie eine Anklage erhoben wird. Die Ereignisse werden chronologisch dargestellt, wobei „sich das lyrische Ich dem erlebten Ich immer weiter an[nähert] und geht zum Schluss in die Erzählgegenwart über“ (Bock, 2013, S. 23).

Die chronologische Erzählweise, und d. h. der Leser erfährt die Geschichte aus der Gegenwart des Erzählers, ist ein Hinweis dafür, dass man im Text „keine Vorwegnahmen“ zum Vorschein kommen (ebd.). „Der Leser ist auf dem damaligen Wissensstand des Erzählers und erfährt was dieser zu jenem Zeitpunkt erfahren hat“ (Bock, S. 24). Dadurch entsteht ein „Überraschungseffekt“, was eigentlich ein charakteristisches Merkmal dieser Vorgehensweise ist (ebd.).

Die Geschichte wird von einem unzuverlässigen Erzähler geschildert,

„weil die ganze Erzählung subjektiv geschildert ist, in dem Bestreben heraus, die eigene empfundene Schuld darüber, eine SS-Verbrecherin geliebt zu haben zu verarbeiten, was jedoch nicht gelingt. Hinzu kommt, dass Michael durch diese Schuld auch bestrebt ist, Hannas Taten zu erklären und teilweise zu verharmlosen, bzw. zu entschuldigen. Für den Leser bedeutet dies, dass er eine kritische Distanz vom Erzähler nehmen muss, wenn er versuchen möchte, die geschilderten Geschehnisse zu beurteilen“ (Bock, S. 24-25).

Der Text verfügt über moralischen Dilemmas des Protagonisten, eine Vielzahl von grundsätzlichen Überlegungen und Erinnerungen. Im Text findet man juristisches Wissen, Reflexionen und Selbstkritik, inneren Monolog und Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen. Häufig wird der Leser damit einbezogen, wie im Fall, wenn Michael bei der 'Aufarbeitung der Vergangenheit' seine Gefühle gegenüber Hanna offenbart:

„Durch die Ich-Perspektive fühlt sich der Leser gerade in diesem Lernprozess unmittelbar angesprochen, d. h. er erlebt Gefühle und Wahrnehmungsänderungen des Erzählers leichter mit. Auch dies verhilft dazu, die 'Täterin' zunächst als Mensch und nicht als NS-'Monster' wahrnehmen zu können“ (Kleymann, Rings, S. 88).

Die Erzählung ist übersichtlich und dynamisch, deren Entwicklung man einfach verfolgen kann. Dies wird durch einfachen Sprachstil erzielt. Bezüglich der Sprache im Roman nennt man „Klarheit und Knappheit“ als charakteristische Merkmale (Möckel, S. 60). Diese leicht verständliche Sprache wurde von Kritiker scharf angesprochen und negativ beurteilt (vgl., ebd.). In der Verwendung dieser zwei Mittel, Schlinks Erzählperspektive, indem ein Leser in

die Rolle des Protagonisten versetzt wird, und die Einfachheit der Sprache, sodass sich der Leser mit dem Protagonisten identifizieren kann, liegt gerade der große Vorzug (ebd.). Nach Lüdke hat man dabei folgendes Ergebnis – „den Eindruck von Authentizität“ (Lüdke, 2000, Möckel, S. 61): „Die meisten Leser des Vorlesers wollten schwören, dass es sich dabei um eine ‚wahre Geschichte‘ handle. ... Authentisch wirken Geschichten meist dann, wenn sie ohne die ausgestellte Kunstfertigkeit daherkommen“ (ebd.).

#### 4. 2. 2 Die Schuldfrage

In der Geschichte des *Vorlesers* wirkt und wohnt besonders die Schuldfrage inne. Den ganzen Roman prägt die Schuldproblematik. Bock begründet, dass im Roman eine differenzierte Beschäftigung zu dieser Thematik zum Vorschein kommt, und nennt die drei Ebenen der Schuldfrage:

„erstens stellt sich die Frage nach der Kollektivschuld sowie der individuellen Schuld der Elterngeneration, zweitens nach der Kollektiv- und Individualschuld der Kindergeneration und drittens nach der Frage von Recht und Gerechtigkeit in Hinblick auf die Schuld der Täter im rechtlichen Rahmen der KZ-Prozesse“ (Bock, S. 36).

Zum einen zeichnet sich im Roman die individuelle Schuld der Täterin Hanna auf, „welche einen Einzelfall mit dem Umgang mit der NS-Vergangenheit darstellt und nicht verallgemeinert werden darf“ (Bock, S. 37). Zum anderen hebt der Ich-Erzähler Michael die Frage der Erbe der NS-Verbrechen und dessen Wirkung auf die Nachfolgenerationen hervor, indem sich die Täterschuld auf die jüngeren Generationen reflektiert. Bei der Schilderung dieser Problematik wird auf die „Gut-Böse-Dichotomie“ vermieden (ebd.).

Betrachten wir mal zuerst Hannas Gestalt. Die Protagonistin wird „nicht als das Böse *per se* dargestellt, sondern hat durchaus teilweise liebevolle und fürsorgliche Züge“ (ebd., S. 54). Bock meint, dass Schlink die Absicht hatte, Hanna nicht stereotypisch mit dem bösen Reinfall zu identifizieren (vgl., Bock). Wohl kontrovers, aber Schlink ist stark daran überzeugt: „Den typischen Bösewicht zu repräsentieren ist so vereinfachend und irreführend wie die Schaffung jedes anderen Stereotyps“ (Schlink, 2011, Bock, S. 54). Wenn man nur Stereotypen hervorbringt, dann fällt die „Identifizierung mit den Mitmenschen“ weg, äußert Bock (ebd., S. 55): „Wenn man sich nicht vor Augen hält, dass die meisten Mitschuldigen während des Zweiten Weltkriegs normale Menschen waren und keine Monster, gerät man in Gefahr nicht zu merken, wenn sich die Geschichte wiederholt“ (ebd.).

Indem Hanna nicht als die absolute Böserin dargestellt wurde, zeichnen sich dadurch die Grundrisse einer „menschliche[n] Sicht“ des Ich-Erzählers auf die Täterin auf (ebd.). Mit einem gewissen Grad der Empathie und Sympathie für die Protagonisten wird eindeutig, dass sich Schlink nicht für die Opferperspektive entschieden hat. Er macht auf die individuelle Schuld Hannas nicht nur „in Bezug auf die Verbrechen, welche ihr im NS-Prozess zur Last gelegt werden, sondern auch ihr Verhalten Michael gegenüber“ aufmerksam (ebd., S. 65). In diesem Hinblick zeichnen sich zwei Punkte – erstens, was Hannas Verbrechen betrifft und zweitens, was ihr Liebesverhältnis charakterisiert. Michael ist nicht in der Lage ihr brutales Verhalten zu rechtfertigen, weil er sie liebt. Dadurch äußert Michael seine Schuld gegenüber Hanna. Er hinterfragt kritisch, ob er sie verraten hat, und kann nicht zum Ergebnis kommen: „Und wenn ich nicht schuldig war, weil der Verrat an einer Verbrecherin nicht schuldig machen kann, war ich schuldig, weil ich eine Verbrecherin geliebt hatte.“ (Schlink, 1995, 129). Michael ist durch die Vergangenheit Hannas sehr stark betroffen. Weder sein Besuch zum KZ-Lager noch die Auseinandersetzung mit seinen Kommilitonen erlösen ihm von den Empfindungen und dem Schuldgefühl, eine Täterin geliebt zu haben.

Michael fühlte sich auch schuldig, weil er Hanna nicht geholfen hat. Es beschäftigt ihm die Frage, ob die Offenbarung Hannas Analphabetismus, und die Tatsache, dass sie nicht die Hauptschuld an dem Verbrechen haben kann, etwas verändert hätte. Weder das Gespräch mit dem Richter noch „ein Plädoyer über 'Würde und Freiheit'“ mit seinem Vater, überzeugt ihm mit Hanna zu reden (ebd. S. 81). Michaels Schuldgefühle lassen ihm auch nach Hannas Tod nicht los. Er fragt sich, ob er sie vielleicht im Stich gelassen hat, weil er sich von ihr distanziert hat. In diesem Zusammenhang kann man feststellen, dass Michael wegen seiner Beziehung zu Hanna in ihre Vergangenheit mitverstrickt wird; wegen der mangelhaften Kommunikation wurde diese Beziehung brüchig. Die Schuldfrage ist in diesem Fall von Michael moralisch bewertet.

Im Roman wird auch die Schuldproblematik im juristischen Sinn thematisiert. Bock erläutert, dass im Roman vorkommt, „wie der Umgang mit den Gesetzen bezüglich der Bestrafungen von Holocaust-verbundenen Taten in den fünfziger und sechziger Jahren gehandhabt wurde“ und wie sich Gerichtsurteil im Roman dann auf die Kollektivschuld reflektiert (Bock, S. 83). Sie stellt fest, dass die Kollektivschuld rechtlich nicht bestehen kann, da, wie Schlink ausdrücklich begründet, gibt es

„Schuldübertragung weder in der Horizontalen, unter den Angehörigen einer Generation, noch in der Vertikalen, von der einen Generation auf die nächste. Kollektivschuld, bei der alle Glieder des Kollektivs schuldig sind, weil einige schuldig sind, ist mit dem juristischen Begriff der Schuld unvereinbar“ (Schlink, 2007, Bock, S. 83).

Daher juristisch gesehen, kann von einer Schuld, die sich an die kommenden Generationen übertragen lässt, nicht die Rede sein. Der Roman aber zeigt ein anderes Bild. Schlink hat gezeigt, dass „die Schuld in der Geschichte bewahrt bleibt und somit zugleich in der Zukunft weiterlebt“ (Schlink, 2007, ebd.).

Im Roman kommt auch strafrechtliche Bewältigung der nationalsozialistischen Verbrechen zum Ausdruck. Es ist zu fragen, sollte man Hanna bestrafen, da „die jetzige Gerechtigkeitsvorstellung [nicht] dieselbe wie die damalige ist“? (Schlink, 2007, Bock, S. 88). Es wird hinterfragt, ob ein Konflikt zwischen Recht und Gerechtigkeit besteht. Das erkennt man, wenn Michael eine Diskussion mit seinen Kommilitonen und dem Professor „über das Verbot rückwirkender Bestrafung“ führt (Schlink, 1995, S. 86). Michael fragt sich:

„Genügt es, daß der Paragraph, nach dem die KZ-Wächter und –Schergen verurteilt werden, schon zur Zeit ihrer Taten im Strafgesetzbuch stand, oder kommt es darauf an, wie er zur Zeit ihrer Taten verstanden und angewandt und daß er damals eben nicht auf sie bezogen wurde? Was ist das Recht? Was im Buch steht oder was in der Gesellschaft tatsächlich durchgesetzt und befolgt wird?“ (Schlink, 1995, S. 86).

Demnach macht Schlink auf die strafrechtliche Verfolgung der Verbrechen des Dritten Reichs aufmerksam. Nach dem deutschen Grundgesetz stellt man fest: „Eine Tat kann nur bestraft werden, wenn die Strafbarkeit gesetzlich bestimmt war, bevor die Tat begangen wurde“ (Bock, S. 85). Dementsprechend ist zu schließen, dass die vergangene Tat bezüglich Hanna nicht strafbar war, da sie sich nach dem damaligen Recht verhalten hat.

Dieser Schulddiskurs bezüglich der rechtlichen Problematik ist dadurch erläutert, dass sich das Rückwirkungsverbot als problematisch erweist. Bock stellt fest: „In Deutschland selbst ging man jedoch nie so weit, das Rückwirkungsverbot gänzlich außer Kraft zu setzen“ (Bock, S. 87). Die Relativierung bzw. eine Suspendierung des Rückwirkungsverbots erfolgte mittels der „sogenannten Radbruchschen Formel“ (ebd.). Es handelt sich dabei um 'Rückgriff auf das Naturrecht' (ebd.). Das heißt, man bestrafte die Taten des Dritten Reichs, indem man die These vertreten hat, dass „zu jener Zeit geltendes Recht“ „im Widerspruch zur allgemeinen Gerechtigkeit steht“ (Bock, S. 88). Wie Gustav Radbruch erläutert, es handelt sich um

'gesetzlichem Unrecht', wenn die Gerechtigkeit eines Rechtssystems die Gleichheit verleugnet (Radbruch, 1990, Bock, S. 87).

Obwohl Hanna die Wahrheit gesagt hat, da sie nach dem Befehl gehandelt hat, ist sie zu lebenslänglichen Freiheitsstrafe verurteilt worden. Dadurch zeichnet sich auch „der Konflikt zwischen Gehorsam und Gerechtigkeit“ (Schlink, 2007, Bock, S. 91):

„Die Vorstellung von Rechtssicherheit, nach der dem, der gestern dem Recht gehorcht hat, dieser Gehorsam heute nicht vorgeworfen werden kann, ist ebenso eine inhaltliche Vorstellung von dem, was Recht ist oder sein soll, wie die naturrechtlichen Gerechtigkeitsvorstellungen und Strafbedürfnisse, mit denen sie in Konflikt geraten kann“ (ebd.).

Michael selbst kommt resigniert über das Rechtssystem zum Schluss: „Die Odyssee ist die Geschichte einer Bewegung, zugleich zielgerichtet und ziellos, erfolgreich und vergeblich. Was ist die Geschichte des Rechts anderes!“ (Schlink, 1995, S. 173).

#### 4. 2. 2. 1 Analphabetismus

Eine bestimmte Stellung im Roman nimmt der Aspekt bzw. das Problem des Analphabetismus ein. Betrachtet man diese verborgene und beschämte Unfähigkeit zu lesen und schreiben der Protagonistin Hanna näher, dann ist zu sehen, dass ihr ganzes Leben davon geprägt ist - ihr Verhalten, ihre Beziehung zu Michael, ihre defensiven Reaktionen und die Entscheidungen, die sie trifft. Der Leser aber erfährt über die Ursachen ihres Analphabetismus nicht, nur über dessen Wirkung. Daher, folgt man Kleymann und Rings, besteht keine Möglichkeit, „Hanna im Sinne populär-psychologischer Erklärungsschemata als Opfer familiärer bzw. gesellschaftlicher Umstände zu kategorisieren, und ebenso wird die simplistische Etikettierung der Täterin als überzeugte Nationalsozialistin vermieden“ (Kleymann, Rings, 2004, S. 89).

Die Vertuschung des Analphabetismus hat dazu beigetragen, dass Hanna verschiedene Strategien im Laufe der Zeit entwickelt hat, nur um ihre Schwäche geheim zu halten. „Die Verdeckung ihrer Schwäche scheint ein primäres Ziel zu sein, dem sie alles unterordnet, selbst die Gerechtigkeit ihr gegenüber“ (Möckel, S. 84). Zum einen hat Hanna ihr Unvermögen zu lesen und schreiben dazu gebracht, die Arbeit als Aufseherin in Auschwitz anzunehmen, „nicht weil sie eine überzeugte Nationalsozialistin wäre, sondern weil ihr bei Siemens eine Beförderung angeboten wurde, die ihren Analphabetismus offenbart hätte“ (Kleymann, Rings, S. 89). Zum anderen aus Scham oder Angst vor Bloßstellung verheimlicht

sie auch vor dem Gericht ihr Geheimnis und geriet in der Lage, die ganze Verantwortung auf sich zu nehmen (vgl., ebd.).

Während der Prozesstage „beruft sich Hanna immer wieder auf ihre Befehle und zeigt dabei keine Einsicht in die eigene Schuld“ (Kleymann, Rings, S. 92). Beim Argumentieren scheint sie emotionslos zu sein und berichtet sachlich, wie in folgenden Beispielen: „„Die neuen kamen, und die alten mussten Platz machen für die neuen“ (Schlink, 1995, S. 106); „Wir haben nicht gewusst, was wir machen sollen“ (ebd., S. 121); „Wie hätten wir da noch mal Ordnung reinbringen sollen? Das hätte ein Durcheinander gegeben“ (ebd., S. 122).

Dementsprechend kann man sagen, dass sowohl Hannas Verhalten als auch ihre Kommunikation zeigte, dass sie nicht verstanden hatte, was ihr zu Last gelegt wurde. Ist dann davon auszugehen, dass ihre fehlende Schreib- und Lesefähigkeit verhinderte, sich angemessen mit diesem Problem auseinanderzusetzen? Es scheint, dass ihr, aus Schamgefühl, eine kritische Sicht für das Wesentliche versperrt ist, weil sie diese Unfähigkeit in solchem Maße „internalisiert“ hat, dass sie demnach aus dieser Perspektive auch handelt (Kleymann, Rings, S. 89). Köster ist überzeugt, dass Analphabetismus, als individuelles Defizit, bedingt, dass unter anderem „zu großen Problemen in der Wahrnehmung von Verantwortung, Rechten und Pflichten in Staat und Gesellschaft“ führt und weiter, dass dabei „die geistige Entwicklung und Persönlichkeitsbildung“ verhindert wird (Köster, S. 85). In diesem Zusammenhang stellt Blanke die „Dominanz der Scham der Analphabetismus“ bei Hanna fest (Blanke, S. 393):

„Die Scham des Analphabetismus sitzt tiefer als ihre Scham über die Verbrechen, an denen sie mitwirkte, beteiligt war oder die jedenfalls doch auch durch sie geschahen. Diese Scham machte sie scheinbar gefühllos, verhindert ihre Mitwirkung an der Aufklärung, ja selbst das bloße Reden über Ereignisse, Handlungen, Motive und Absichten oder Gefühle“ (ebd.).

Blanke ist überzeugt, dass der Autor das Motiv des Analphabetismus mit Absicht verwendet, und glaubt, es sei ein „überzeugendes Konstrukt des Autors“: „Der Analphabetismus ist das Signum ihrer niedrigen sozialen Herkunft, das sie vor sich selbst entwertet, entwürdigt. Weil sie nicht lesen und schreiben kann, fühlt sie sich außerhalb von Kultur und Zivilisation gestellt“ (ebd.). Blanke glaubt demnach, dass der Figur Hanna die Gestalt des NS-Systems verliehen wurde: „Ihr Kernproblem war, ist und bleibt das soziale Stigma“ (ebd.):

„Diese 'Knechtsgestalt' mag sie für das Leiden anderer unempfindlicher machen, weil sie am eigenen Leiden genug haben. Aber sie werden da durch nicht schuldiger als die 'bürgerlichen', die 'gebildeten'

Befehlsgeber, Organisatoren und Exekutoren der NS-Verbrechen. Eher ist das Gegenteil der Fall. Sie bleiben, beschädigt, wie sie sind, identisch. Deshalb beginnt Hanna Schmitz nach Krieg und Holocaust kein neues, abgespaltenes Leben und versucht gar nicht erst, im Schatten einer verleugneten Identität der Verantwortung“ (ebd.).

Nachdem Hanna „den Schritt aus der Unmündigkeit zur Mündigkeit getan“ hat (Schlink, Fricke, S. 281) bzw. sie lernte lesen und schreiben im Gefängnis, ist sie in „die produktive Phase der Bewältigung ihres Problems“ getreten (Köster, S. 84). Obwohl dieser „aufklärerischer Schritt“ (Schlink, Fricke, S. 281) relativ spät vor sich geht, ist er ein Teil des Entwicklungsprozesses (vgl., Kleymann, Rings). Hanna war selbst motiviert Schreiben und Lesen zu lernen, wobei sich bei ihr ein „Selbstbewusstsein“ entwickelte und sie gewann „Einsicht in die eigene Schuld“ (ebd., S.93). Dieser Schritt aber hat eine tragische Folge:

„Als Analphabetin konnte sie die Geschichten, die sie hörte weder überprüfen noch ihre eigene Rolle darin einsehen. Erst als sie lesen und schreiben lernt, setzt sie sich mit ihrer Vergangenheit auseinander. Sie liest Literatur über KZ und Biographien von Überlebenden, erkennt ihre Schuld und erhängt sich“ (Minde, 2011, S. 55).

Obwohl Hannas Erkenntnis spät kommt, kann man die Frage stellen, ob ihr persönlicher Mangel die Beteiligung an Massenmord rechtfertigen könne? Durch ihre Schwäche wird der Leser veranlassen, ihr Verbrechen möglicherweise zu verharmlosen. Kleymann und Rings sind der Meinung, dass der Erzähler dies indirekt stellt, „indem er sein Dilemma reflektiert, nicht zugleich verstehen und verurteilen zu können“ (Kleymann und Rings, S. 93): „Aber zugleich wollte ich Hanna verstehen; sie nicht zu verstehen, bedeutete, sie wieder zu verraten. Ich bin damit nicht fertig geworden. Beidem wollte ich mich stellen: dem Verstehen und dem Verurteilen. Aber beides ging nicht“ (Schlink, 1995, S. 151-152). Blanke ist ähnlicher Ansicht wie Kleymann und Rings und empfindet, dass im Roman „wenn nicht Mitleid, so doch Mitgefühl mit der Hanna Schmitz“ evoziert wird (Blanke, S. 394). Da dies aus der Perspektive Michael Bergs erzählt wird, ist sie demnach ein Kennzeichen der Nachgeborenen (vgl., ebd.).

Köster kritisiert die positive Perspektive des Erzählers, weil, hinsichtlich des Obenerwähnten, „das Analphabetentum als Entschuldigungs- bzw. Entlastungsfunktion zweckentfremdet wird“ (Köster, 2000, Kleymann, Rings, S. 94). Köster stellt fest:

„Die ablehnende Kritik an der Verknüpfung von NS-Verbrechen und Analphabetisierung geht davon aus, dass durch die Einführung dieses Erklärungsmoments die Verantwortung der Täter reduziert und die Schuld relativiert werde, insofern das Verbrechen nicht primär auf freier Entscheidung beruht, sondern als

Folge von mangelnder Einsicht in den Handlungsspielraum und die Folgen der Entscheidung erscheint“ (Köster, 2000, Kleymann, Rings, S. 94).

Abgesehen davon, ob Hannas Schuld durch ihre Unmündigkeit verharmlost wird oder nicht, Kleymann und Rings meinen, es soll ebenfalls das Bild des mangelnden Gerichtsprozesses bzw. Gerichtsurteils berücksichtigt werden:

„Bei aller Schuld, die sie durch ihr geduldiges 'Mitmachen' trägt, ist ihre Verurteilung als Hauptschuldige doch völlig unhaltbar. Und die Tatsache, dass weder der Vertreter der Verteidigung noch der Richter oder der Anklagevertreter die Analphabetenproblematik zu erkennen in der Lage sind, wirft kein gutes Licht auf das gespiegelte Gerichtssystem“ (Kleymann, Rings, S. 94).

Im letzten Kapitel stellt der Erzähler Michael fest, dass er sich von Hanna nicht loslösen konnte und dass er eine Geschichte geschrieben hat, die er für richtig hält. Er stellt auch fest, dass eine Geschichte zu schreiben, um zu vergessen, war zwecklos, weil die Vergangenheit immer einen Einfluss auf die Gegenwart hat:

„Die Schichten unseres Lebens ruhen so dicht aufeinander auf, daß uns im Späteren immer Früheres begegnet, nicht als Abgetanes und Erledigtes, sondern gegenwärtig und lebendig. Ich verstehe das. Trotzdem finde ich es manchmal schwer erträglich. Vielleicht habe ich unsere Geschichte doch geschrieben, weil ich sie loswerden will, auch wenn ich es nicht kann“ (Schlink, 1995, S. 206).

Damit nimmt der Erzähler wahr, dass Hanna immer Teil seiner Erinnerung bleiben wird: „Erst als er sie als Teil seiner Biographie begreift und akzeptiert, ihr nicht nur eine Nische, sondern einen Platz in seinem Leben einräumt, vermag er eine Form von Frieden zu finden“ (Kleymann, Rings, S. 95). Hier zeigt sich eine Parallele mit der Bewältigung der Vergangenheit: Die Vergangenheit kann nicht abgeschlossen werden, man soll sie akzeptieren, aber natürlich nicht mit Ignoranz (vgl., ebd.). Und in diesem Zusammenhang ist wichtig zu erwähnen, dass dieses Akzeptieren bestehe, im Sinne, wie Vitoux ausdrückt, nicht beim ständigen Versuch, „das Unvereinbare zu vereinbaren, sondern in der Zerrissenheit zu leben“ (Vitoux, 1996, Kleymann, Rings, S. 96). Kleymann und Rings bemerken, dass die Erzählung gerade diese Ansicht hatte:

„Nicht zufällig tendiert der Ich-Erzähler nach der Konfrontation mit Hannas nationalsozialistischer Vergangenheit unmittelbar zu Distanz und Aburteilung und spiegelt dabei das naiv-plakative Geschichtsbild all der Kritiker, die seine Erzählung als 'sympathy for the devil' charakterisieren“ (Kleymann, Rings, S. 96).

#### 4.3 *Der Vorleser* – aus der Perspektive der zweiten Generation

Im Unterschied zum bisherigen Umgang mit diesen Stoff sind hier die „Geschehnisse von Seiten der Täter- und Opferkinder bzw. der Enkel beschrieben“ (Möckel, 2004, S. 13). Der 1995 publizierte Roman stellt das literarische Operieren mit der Vergangenheit von dem Repräsentant der zweiten Generation dar (vgl., Köster, 2000). Schlinks Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist eine Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart, da er, wie er in einem Interview ausgedrückt hat, „gegen eine Haltung der moralisierenden Überheblichkeit [ist], die die Elterngeneration als ganze zu Scham und Schuld verurteilt hat“ (ebd., S.15).

Da Schlink zu Söhnen der Tätergeneration gehöre, ist es ihm bewusst, dass er „in ihre Schuld mit verstrickt wird“ (ebd.). Er setzt seine Kraft auf die Vergangenheitsinterpretation, indem er glaubt, dass „das Vergangene vergangen und für uns unerreichbar ist. Es [könne] nicht nachträglich in Ordnung gebracht oder bewältigt werden. Man könne es lediglich in seinen Folgen treffen, sodass sich weniger oder anders auswirkt“ (ebd.). Insofern ist Schlinks Roman von Schuld und Verstrickung geprägt, da er darauf hinweist, „dass schon drei Generationen mit der Schuld des Dritten Reichs und des Holocaust umgehen müssen (Möckel, S. 13/14).

Dem Autor Schlink ist in seinem Werk „Der Vorleser“ gelungen, hinter eine Liebesgeschichte einen Bezug zum Holocaust entstehen zu lassen. Im Roman kommt die Beziehung der ersten zur zweiten Generation zu Wort: „Hanna Schmitz ist eindeutig Täterin, sie gehört der Tätergeneration, Michael der folgenden Generation an“ (Fricke, S. 282). Als ein Versuch der Aufarbeitung der Vergangenheit, nähert sich Schlink dem Stoff an, indem er sich mit der Thematik der Schuld und Sühne der Nachfolgenerationen auseinandersetzt (vgl., Möckel). In Form eines Romans, der Schlinks zufolge ein Exemplar des individuellen Zugangs zu historischen Geschehnissen ist, wird versucht, den eigenen Gedanken die Erklärungsmöglichkeiten zu liefern (vgl., ebd.). Möckel ist überzeugt, dass diese Individualisierungstendenz Schlinks gegenüber den historischen Ereignissen eine Selbstbestimmung des Autors fordert, im Kontext des Umgangs mit der Schuld und Verantwortung (ebd.).

Die Beziehung zwischen Protagonisten Michael und Hanna ist ein Beispiel „für das komplizierte Verhältnis zwischen den Generationen“ beziehungsweise ein „Beispiel für das entsetzliche Schweigen zwischen den Generationen“ (Fricke, S. 282): „Wie sollte es ein Trost

sein, daß mein Leiden an meiner Liebe zu Hanna in gewisser Weise das Schicksal meiner Generation, das deutsche Schicksal war, dem ich mich nur schlechter entziehen, das ich nur schlechter überspielen konnte als die anderen“ (Schlink, 1995, S. 163). Die Verurteilungen, die in der 68er Zeit stattgefunden sind, gebe es aber im *Vorleser* gefärbt: „Schlink vermeidet eindeutige Festschreibungen von Schuld und Unschuld, Täter und Opfer, Böse und Gut“ (Möckel, S. 16). Am Anfang verurteilt Michael die Elterngenerationen während der Studentenbewegung 68er: „Aufarbeitung! Aufarbeitung der Vergangenheit! Wir Studenten des Seminars sahen uns als Avantgarde der Aufarbeitung“ (Schlink, 1995, S. 87). Da Michael aber kein Motiv hatte, seine Eltern irgendwelche Vorwürfe zu machen, zeichnet sich seine Betroffenheit durch das Liebesverhältnis zu Hanna aus, was eigentlich die ganze Situation kompliziert (vgl., Fricke).

Da Michael seinen Eltern aber „nichts vorwerfen konnte“ (ebd., S. 162) war entscheidender Grund, warum er sich nicht mit seiner Generation vollständig solidarisieren konnte und nahm die Verurteilung der Tätergenerationen zurück:

„Zugleich frage ich mich und habe mich schon damals zu fragen begonnen: Was sollte und soll meine Generation der Nachlebenden eigentlich mit den Informationen über die Furchtbarkeiten der Vernichtung der Juden anfangen? Wir sollen nicht meinen, begreifen zu können, was unbegreiflich ist, dürfen nicht vergleichen, was unvergleichlich ist, dürfen nicht nachfragen, weil der Nachfragende die Furchtbarkeiten, auch wenn er sie nicht in Frage stellt, doch zum Gegenstand der Kommunikation macht und nicht als etwas nimmt, vor dem er nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen kann. Sollen wir nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen? Zu welchem Ende? Nicht daß sich der Aufarbeitungs- und Aufklärungseifer mit dem ich am Seminar teilgenommen hatte, in der Verhandlung einfach verloren hätte. Aber daß einige wenige verurteilt und bestraft und daß wir, die nachfolgende Generation, in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen würden – das sollte es sein?“ (ebd., S. 99/100).

#### 4. 4 Vergangenheitsbewältigung durch Fiktion

Fast dreißig Jahren nachdem sich die ersten Generationen durch Dokumentartheater mit NS-Zeit auseinandersetzen, setzt sich die Tendenz in den 90er Jahren fort, das historische Material im Rahmen eines Erinnerungsdiskurses neu zu bewältigen (vgl., Egbers, 2009). Der Schriftsteller Bernhard Schlink wählte für diese 'Aufarbeitung der Vergangenheit' eine radikale und fiktionale Herangehensweise – den Roman (vgl., ebd.). Er meint: „Wir brauchen alles, um Geschichte lebendig zu machen: die wissenschaftliche, die dokumentarische, die filmische und die literarische Vergegenwärtigung. [...] Das Authentische beginnt überhaupt erst zu leben, wenn wir mit unserer Fantasie herangehen“ (ebd., S. 67). Mit der zeitlichen

Distanz wandelte auch die literarische Form, die auf 'Genauigkeit' und auf das 'Wahre' kein Anspruch mehr nimmt (ebd.). Diese differenzierte Betrachtungsweise und Schlinks literarische Methode, den Täter als Opfer darzustellen, löste viele Debatte aus, von manchen Kritikern sogar als „Kulturpornographie“ bezeichnet (Fischer, Lorenz, 2007, S. 346). Ein international erfolgreicher Roman knüpft an juristisches Verfahren an, aber er lässt den Leser, bezüglich der Fragen „Schuld und Verantwortung“, verwirrend (vgl., Egbers, 2009).

#### 4. 4. 1 Das Erinnern wird verdichtet oder das Zusammenspiel von Fiktion und Fakten

Aufgrund der Zeitspanne zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs, den Ereignissen von Krieg und Holocaust, und der Entstehung des Romans von Bernhard Schlink, kann der Roman „Der Vorleser“ als Teil der Erinnerungsliteratur und –kultur genannt werden (vgl., Braun, 2010). Man kann feststellen, dass der Autor die Frage nachgeht, welche Auswirkungen die Vergangenheit auf die Gegenwart hat. In der Gegenwart, und das heißt um 1995, ist die deutsche Gesellschaft von Kriegsereignissen nicht losgelassen – Film- und Literaturindustrie zeigen, dass die Vergangenheit nicht vergeht. Die „schlimme Erinnerung“, wie Christian Meier ausdrückt, gewann an der Bedeutung in der filmischen und literarischen Produktion der 90er Jahre (Meier, 2010, Braun, 2010, S. 7).

Die Ereignisse, die man innerhalb der literarischen und filmischen Erinnerungskultur zeigt, sind aber der Wahrheit nicht treu, da sie „anders als Politik, Soziologie und Geschichtswissenschaft – von Natur aus eine ausgeprägte Lizenz zur freien Aufnahme, Behandlung und Ausdeutung historischer Stoffe“ haben (Braun, S. 8). Dementsprechend ist anzunehmen, dass ein Roman oder ein Film die Vergangenheit interpretiert, „indem sie die faktischen Zeugnisse mit künstlerischen Fiktionen verknüpft und auf diese Weise die Geschichte nicht nur rekonstruiert, sondern neu erfindet“ (ebd.). Diese Art und Weise der Darstellung des Holocaustdiskurses war lange Zeit undenkbar, dass gegenüber einer glaubwürdigen eine teilweise vorhandene Erzählinstanz steht (vgl. Fricke, 2003). In diesem Zusammenhang ist zu sehen, dass die literarische Form, der Roman, anstatt einer wahrhaften eine „erfundene Erinnerung“ produziert (Braun, S. 9).

Die anscheinend harmlose These, wie im Beispiel des Schlinks Roman *Vorleser*, „der Traumatisierung der Täter“ (Fricke, 2003, S. 285) weist auf die Tatsache hin, dass man historisches Material durch ausgeschmückte Fiktion rekonstruieren kann. Dieser Abkehr von Opfer- zu Tätertraumatisierung Schlinks hat viele Debatten ausgelöst. Die Kritiker gehen

davon aus, dass es sich dabei „um verdeckten Antisemitismus, eine Leugnung der Schuld, zumindest eine Absolution und Entlastung der Täter handele“ (Fricke, S. 286). Jedoch mit dieser Sensibilität für Täterperspektive soll nicht vereinfacht umgegangen werden. Man kann davon ausgehen, dass der Autor Schlink, ein Rechtswissenschaftler, bemerkte, dass ein fiktionaler Text „das entsprechende Medium ist“, die Problematik der Schuldfrage zu thematisieren, meint Fricke (ebd., S. 291). Schlinks Roman, abgesehen davon, ob er von Kritiker als gescheitert oder nicht angesehen wurde, diagnostiziert die Krise der zweiten Generation. Der fiktionale Text ist in diesem Sinne eine passende Form. Fricke bemerkt: „Gerade die fiktionale Form erlaubt es, in der Überreizung der Situation gesellschaftliche Spannung deutlicher zu problematisieren, als dies in einem theoretischen Text möglich ist“ (Fricke, S. 290).

Ob sich ein Schriftsteller einem Problem nähert, indem er eine Geschichte erfindet oder das Historische verschönt oder sogar verfälscht, ist fraglich. Die Fiktion hat aber auch ihre Autonomie:

„Die Erfindung von Geschichten hat nicht automatisch mit Unwahrheit, Verfälschung, Willkür oder gar arglistiger Täuschung zu tun. Die Freiheit im Umgang mit historischen Fakten besteht in der im Verlaufe des 18. Jahrhunderts errungenen Autonomie der Fiktion in den Künsten. Der Dichter darf im Unterschied zu dem Historiker, der rekonstruiert, was geschehen ist, glaubhaft erzählen, was geschehen kann und was hätte geschehen können. Die Glaubhaftigkeit der Geschichte wird durch einen fiktionalen Pakt zwischen Autor und Leser besiegelt“ (Braun, 2010, S. 9).

Wenn wir, als Leser, die These vertreten, dass zwischen uns und dem Autor, der die Fakten fiktionalisiert, ein Vertrauen bestehe, indem er uns erzählt, was geschehen könnte, zielt zu Unterhaltung. Dem Leser, natürlich, bleibt immer die Möglichkeit, die Themen im Werk zu überprüfen. Durch Freierfindung aber eröffnet sich eine Gelegenheit, wie Louis Begley formuliert, „Themen in Angriff zu nehmen – die Auslöschung der Juden in Polen ist nur eines davon –, die ich sonst für unzugänglich, wenn nicht sogar verboten gehalten hätte“ (Bergley, 2008, Braun, 2010, S. 10).

Es stellt sich berechtigte Frage, wo eigentlich die Fiktionalisierung bzw. die Literarisierung der Geschichte führt? Diese Lizenz, auf die sich Schriftsteller berufen, knüpft an das Paradigma der Erinnerungskultur der 90er Jahre an (vgl., Braun). Im folgenden Zitat wird diese künstlerische Lizenz beschrieben:

„Die literarische bzw. filmische Lizenz zur Erfindung der Geschichte steht – bei der Produktion wie auch bei der Auslegung – unter dem Primat von Erfahrung und historischem Wissen, ist aber auch auf die Imagination angewiesen, die den Raum des Selbsterlebten öffnet und mit Erlebnismöglichkeiten und angereicherten, ausgeschmückten oder erfundenen Erinnerungen verbindet“ (Braun, S. 9).

Die Theoretiker und Historiker diskutieren darüber, ob sich dabei überhaupt um einer Bewältigung der Geschichte handelt (vgl., ebd.). Damit sind die 90er Jahre durch den „Streit um die Erinnerung“ gekennzeichnet (Braun, S. 14). Zu dieser Zeit gab es sehr viele Debatten darüber, welcher Umgang mit der Geschichte richtig und welcher falsch ist (vgl., ebd.). Wenn die Fiktionalisierung der Geschichte keine Bewältigung ist, was ist sie? Wie kann man Schuld und Sühne literarisch begreifen, sodass sie eine 'richtige' Bewältigung darstellen?

Norbert Gstrein hat die Thematik der Beziehung zwischen Fakten und Fiktion problematisiert und stellt die Frage: „Wie kann man eine fremde Geschichte zur eigenen machen, selbst wenn 'man die eigene in der fremden' Geschichte nur spiegelt?“ (Gstrein, 2004, ebd., S. 21). Carsten Gansel ist der Meinung, dass man verantwortlich gegenüber der Geschichte in der Literatur handeln sollte und antwortet: „durch Literarisierung, durch Fiktionalisierung, durch Mitreflektieren der eigenen Position gegenüber der Geschichte als Zuschauer, teilnehmender Beobachter, kritischer Zeuge, als Erbe. Die Gedächtnisbildung durch eigene und fremde Erfahrungen muss von der Gedächtnisreflexion ergänzt werden“ (Gansel, 2009, Braun, 2010, S. 21). Und nur so, glaubt Braun, wird „der Anteil an Verantwortung in der Erfindungsfreiheit der Literatur [garantiert]“ (Braun, ebd.). Und weiter: „Glaubwürdig ist das literarische Gedächtnis nur, wenn es Auskunft darüber gibt, wie erinnert wird“ (ebd.).

Der letzte hier erwähnte Zitat impliziert, dass ein „Autor der Erinnerung“ wichtig ist (ebd., S. 15). Der Autor Bernhard Schlink ist kein Autor, dessen Erinnerungen bestimmte Zeugnisse der Holocaustzeit sind, bzw. Schlink gehört nicht zu „Primärzeugen“ (ebd.). Er ist Sekundärzeuge der Erinnerungsgeneration. Er, als 1944 geborener Autor, ist kein Täter oder Opfer des Kriegs gewesen, weil er den Krieg bewusst nicht erlebt hat. Den Sekundärzeugen bleibt aber ein Gespräch mit den Zeitzeugen möglich (vgl., ebd.). Daher sind die Erinnerungen der Sekundärzeugen „für sie keine Quellen, sondern zu befragende Versionen der Geschichte“ (ebd., S. 16). Nach Ulrich Baer ist dabei von einer „kritischen sekundären Zeugenschaft“ die Rede (Baer, 2000, Braun, S. 16). Die Tertiärzeugen beschreibt man als „Mitwisser, die keine Schuld, aber eine Verantwortung gegenüber der Geschichte haben und sie selbstständig, ohne das Vorwissen der Primär- und Sekundärzeugen, erkunden wollen“ (ebd.).

Diese zeitliche Distanz, seit es in 60er Jahre zu ersten kritischen Stimmen über Holocaust gegeben hatte, ist ebenfalls von Bedeutung. Der Vergangenheitsbezug in den 90er Jahre hängt mit dem postnational geprägten Paradigma zusammen, indem sich „östliche und westliche Erinnerungskulturen einander an[nähern]“ (ebd., S. 13). Er ist ein Teil der Erinnerungskultur und –literatur der Nachfolgegenerationen. Die Nachgeborenen denken kritisch durch, „wie man mit dem zeitgeschichtlichen Erbe der Deutschen umgehen kann oder umgehen soll“ (ebd., S. 14). Es handelt sich also dabei, wie Aleida Assmann klärt, um „Nachwirkung der Geschichte“ (Assmann, 2009, Braun, S. 9). Dieses Konzept der Erinnerungsliteratur demnach „bezieht sich [...] stärker auf die Gegenwart statt auf die Vergangenheit“ (ebd.).

Die Kritiker aber meinen, dass Schlink mit seinen Figuren- und Handlungskonstellationen in einen „Holo-Kitsch“ geraten ist (Winkler, 2002, Fricke, 2003, S. 288). Winkler nimmt eine literaturkritische Stellung ein und meint, dass sich Schlink das Recht genommen hat, „die Judenvernichtung an einem Musterfall zu erklären“ (ebd., S. 289). Daher ist eindeutig, meinen die Kritiker, dass Schlink, als Representant der zweiten Generation, keine emphatische Position mit Judenopfer eingenommen hat (vgl., ebd.). Braun ist ähnlicher Ansicht und glaubt, dass Schlink „in den Verdacht des Erinnerungskitsches“ geraten ist (Braun, S. 22). Er stellt fest, dass das Grausame im *Vorleser* verharmlost ist, was potenziell „die Gefahren der literarischen Erinnerung“ bedeutet (ebd., S. 21). Braun erläutert:

„Wer Erinnerungen erfindet und dabei das gesicherte Wissen über die Vergangenheit verändert, wandelt auf dem schmalen Grat zwischen Geschichtsschreibung und künstlerischer Fiktion, zwischen Wissen und Verstehen, zwischen Realismus und Phantasie. Wer das nicht auseinanderhält, stürzt ab“ (Braun, S. 21).

Ruth Klüger nimmt die ähnliche Stellung ein und meint, dass man von einem Kitsch reden kann, wenn „Phantasie sich als Realismus gibt“ (Klüger, 1994, Braun, S. 21). Zum einen wird im *Vorleser* die Mörderin viktimisiert und als heilige Person dargestellt, und damit wird die Leserschaft dazu gebracht, wie Jeremy Adler feststellt, „an die heilige Kraft der Dichtung zu glauben“ (Adler, 2005, ebd., S. 22). Braun glaubt dabei fest, dass „die Erinnerungskultur [...] kein Selbstheilmittel gegen moralische Schuld [ist]“ (ebd.). Zum anderen spricht man im Fall Michaels von einer „Autoviktimisierung“ (ebd.). „Das Mitleid mit der Mörderin unterdrückt das Empfinden mit den jüdischen Opfern und stärkt das Selbstmitleid des erzählenden Mitwissers, der sich selbst zum Opfer stilisiert“ (ebd.). Und zum dritten, mit dem Selbstmord der Täterin Hanna am Ende werden „die Differenzen zwischen Täter- und Opfergedächtnis auf[gehoben]. Ein historisches Zeugnis ist so nicht mehr möglich, nur ein verzerrtes

moralisches Zeugnis“ (ebd.). Damit ist Schlink vorgeworfen, dass er keine „erinnerungskulturelle Verantwortung vor der Geschichte“ übernimmt oder mit anderen Worten, wie Christian Meier ausdrückt: „Die einen waren früher die Opfer, und andere spielen sie heute“ (Meier, 2004, Braun, S. 22).

Diese Perspektive der „moralischen Zeugenschaft“ ist für die gegenwärtige Erinnerungsliteratur charakteristisch (ebd., S. 16). Man konzentriert sich vielmehr auf einen „freien Umgang mit der Geschichte“ (ebd.):

„Hinzuerfindungen und Umschreibungen sind ebenso möglich wie Verfälschungen und Beschönigungen. Die Erinnerung des moralischen Zeugen nimmt insofern keine streng historische Perspektive ein. Sie berührt die Emotionszonen des Schuld diskurses, Stolz und Ehre auf der einen, Scham und Schande auf der anderen Seite. Der moralische Zeuge kann ein 'Opfer' im Sinne eines Helden und Märtyrers (*sacrificium*) oder eines passiven, traumatisierten Objekts von Gewalt sein (*victim*)“ (Braun, S. 16-17).

Aleida Assmann meint, dass der Begriff „Zeuge“ bei der Autorschaft eine sehr wichtige Funktion ausfüllt (ebd.). Nämlich, im Unterschied zum historischen Zeugen, ist der moralische Zeuge kein Zeitzeuge (vgl., ebd.). Die moralische Dimension eines Zeuges ist dadurch gekennzeichnet, dass er „Opfer und Zeuge zugleich [ist] und betont die moralische Bedeutung seiner 'Wahrheitsmission“ (Assmann, 1999, Braun, S. 16).

Es ist dann anzunehmen, dass Schlink glaubt, dass die Vergangenheit ein gegenwärtiges Problem ist. Er ist ein 'Opfer' der kollektiven Biografie und ein 'Zeuge' der gegenwärtigen Probleme der Integration des Vergangenen.

#### 4. 4. 2 Die Bewältigung der Geschichte – eine Möglichkeit der Versöhnung?

Schlink hat, neben seinem literarischen Werk, einen theoretischen Ansatz in Bezug auf das Thema Vergangenheitsschuld, die Individuell- und Kollektivschuldthese, die kulturelle Erbe der Vergangenheit, die Leistungen des Rechts in Strafprozessen, die Vorstellung von Gerechtigkeit und die Möglichkeit von Vergebung und Versöhnung in Jahren nach der Wende thematisiert. Die Beiträge, zum Thema und das gleichnamige Werk „Vergangenheitsschuld“ erörtern, wie die historische Schuld heute auf die kollektive Identität der Deutschen wirkt. Als Jurist kritisiert er die insuffiziente Staatsrechtswissenschaft und macht auf die Grenzen der rechtsstaatlichen Bewältigung bei der Aufarbeitung der Menschenrechtsverletzung aufmerksam. Im Vordergrund seines Ansatzes wird das Dilemma von einer Vergangenheitsschuldlast der nachfolgenden Generationen suggeriert. Schlink meint, die

Vergangenheit wirkt in die Gegenwart ein, beziehungsweise die NS-Verbrechen sind in der Kollektividentität der Deutschen verstrickt (vgl. Schlink, 2007).

Schlink geht von einem Konstrukt der Vergangenheit aus:

„Vergangenheit ist nicht das Vergangene, sondern dessen Konstruktion derart, daß seine Integration in die individuelle oder kollektive Biographie gelingt. [...] Das Vergangene muß integriert werden, damit es nicht gegen das Gegenwärtige ausgespiegelt werden und dabei die gegenwärtige Selbstwahrnehmung und –darstellung zerstören kann“ (Schlink, 2007, S. 84).

Die Folge nach diesem Konstrukt der Vergangenheit ist, dass das Vergangene nicht aufgeklärt werden kann, weder man von einer literarischen Opfer- oder einer Täterperspektive überzeugt ist. Man kann die Probleme der Vergangenheit nicht wiedergutmachen, es ist einfach unmöglich. Die fiktionale Anknüpfung an das Vergangene ist möglicherweise ein Versuch Schlinks, die Konsequenzen der Kollektivschuld und Verstrickung aufzulösen. Im folgenden Zitat wird geschildert, welchen Aspekt einer Bewältigung von Vergangenheit hat Schlink dargeboten:

„Was vergangen ist, kann nicht bewältigt werden. Es kann erinnert, vergessen oder verdrängt werden. Es kann gerächt, bestraft, gesühnt und bereut werden. Es kann wiederholt werden, bewußt oder unbewußt. Es kann in seinen Folgen betroffen werden, so daß es sich auf Gegenwart oder Zukunft nicht oder nicht in bestimmter Weise oder gerade in bestimmter Weise auswirkt. Aber was geschehen ist, ist geschehen. Das Geschehene ist unerreichbar und unveränderbar. Bewältigung im eigentlichen Sinn, wie man eine Aufgabe bewältigt, die zunächst vor einem steht, dann bearbeitet wird, durch die Bearbeitung ihre Gestalt verändert und schließlich erledigt ist und als Aufgabe verschwindet, gibt es bei Vergangenem nicht. Daß in Deutschland der weder eine englische noch eine französische Entsprechung findende Begriff der Vergangenheitsbewältigung gebräuchlich geworden ist, offenbart Sehnsucht nach Unmöglichem: das Vergangene so in Ordnung zu bringen, daß seine Erinnerung nicht mehr auf der Gegenwart lastet“ (Schlink, 2007, S. 80).

Diese Einsicht Schlinks, dass die NS-Verbrechen der Vergangenheit die Gegenwart und das Leben der Nachfolgenerationen belasten, kompensiert nicht die Instanz einer Wiedergutmachung. Die Frage liegt nahe, ob Schlink mit seinem *Vorleser* auf das Rationale verzichtet, weil sie irreführend ist? Ist es überhaupt möglich zu bewältigen, wenn man sich nur darauf konzentriert, die Erkenntnisse durch Empirie-, Theorie- und Erklärungsmuster zu schaffen? Schlink ist der Meinung, dass man so keineswegs jedes Verhalten verstehen kann (vgl., Schlink, 2007). Mit einer vielmehr emphatischen und subjektiven Herangehensweise wird das Verstehen gefordert und damit eine mögliche Annäherung und Versöhnung (ebd.).

Ein Weg zur Versöhnung ist zu erwarten, wenn man den Anderen als Gleiche anerkennt: „Indem wir uns die Gedanken und Gefühle der anderen anverwandeln, obwohl sie ganz anders als unsere sein können, indem wir den anderen unsere Rationalität unterlegen, obwohl ihre völlig anders funktionieren kann, stellen wir Gleichheit her“ (Schlink, 2007, S. 183/184).

#### 4. 5 Rezeption des Romans

Wenn auch schon in den vorigen Kapiteln über die Aufnahme des Romans teilweise gesagt wurde, folgt in diesem Kapitel ein weiterer Überblick der Rezensionen und Reaktionen auf das Buch. Es überrascht nicht, dass der Roman „Der Vorleser“ so viel Aufmerksamkeit gewonnen hat. Einerseits erwartet man eine gute Geschichte von einem wohlbekannten Kriminalautor und andererseits löst sich eine anziehende Wirkung aus, wenn ein Rechtslehrer den literarischen Text über NS-Vergangenheit verfasst. Eine äußerst interessante und spannende Lektüre fürs Nachdenken. Hinter einer unkonventionellen Liebesgeschichte rückt der Autor das Holocaustthema und die Fragen nach Schuld und Sühne im Mittelpunkt.

Das Provozierende am Roman ist, dass sich der Autor, wie er selbst ausdrückt, für die „menschliche Sicht auf die Täter“ entschieden hat (Schlink, Köster, 2000, S.18). Schlink selbst stellt heraus: „Erst die menschliche Nähe zu ihnen mache das, was sie getan haben, so furchtbar. Wir hätten doch mit den Tätern schon längst abgeschlossen, wenn es wirklich alles Monster wären, ganz fremd, ganz anders, mit denen wir nichts gemein haben“ (Schlink, Kleymann, Rings, S. 83.).

Der 1995 erschienene Roman war ein großer Erfolg nicht nur beim deutschen Publikum, ein internationales Presseecho ist auch nicht auszuschließen. Seit dem Erscheinen auf dem Buchmarkt ist der Roman in mehreren Sprachen übersetzt worden und zurzeit zur Schullektüre geworden (vgl., Erne). Die Reaktionen auf das Buch blieben bis heute gespalten, positive aber auch negative Bewertungen sind besonders unter Literaturkritikern zu erkennen.

Manche Rezensenten haben positiv bewertet, dass im Roman die „Selbstgerechtigkeit der Söhne, die allzu eilfertig triumphierend die Schuld der Väter hochhielten“ in Betracht gezogen wird (Löhndorf, 1995, Kleymann, Rings, S. 82). Manche hingegen sind der Meinung, dass es sich um Kitsch innerhalb der Holocaustliteratur handelt, indem, wie Bielefeld deutet, „sich das Monströse und das Banale untrennbar mischen“ (Bielefeld, 1995, Fricke, S. 290). Vielleicht lässt Schlink seinen Roman auf eigene Kosten in den USA erscheinen, „weil er befürchtete, in Deutschland als 'politically incorrect' eingestuft zu

werden, und allenfalls 'Zuspruch von falscher Seite' zu erhalten“ (Hage, 1999, Kleymann, Rings, S. 83). Dass das Buch sehr schnell auf die Bestsellerliste der New York Times gekommen ist und so viele Leser erreicht hat, ist Oprah Winfrey zum Dank (vgl., Erne). Die spätere Verfilmung hat Kate Winslet für die Rolle der Hanna einen Oscar gebracht.

Gerade um die Wärterin Hanna Schmitz und ihre Vergangenheit, „die der Leser zunächst aus der Perspektive des Erzählers, als dessen Geliebte ohne Vergangenheit kennenlernt und die dann später 'schuldiger erscheint, als sie eigentlich war'“ (Schlink 1997, Kleymann und Rings, S. 83), drehen sich die Wellen von Kritik. Der Vorwurf, Schlink zeige Sympathien und Empathie für die Täter, deutet Habermas anders, der glaubt, dass sich dabei um „kritische Aufarbeitung der eigenen Geschichte aus der Sicht der in sie verstrickten Generationen“ handelt (Habermas, 1995, ebd., S. 81). Zu denken hier wäre etwa an die Überlegungen Schlinks:

„Daß die Täter, Anstifter und Beihelfer schuldig sind, versteht sich. Wir verstehen auch, daß die schuldig wurden, die Widerstand und Widerspruch unterlassen haben, obwohl sie dazu fähig waren. Wir verstehen sogar, daß in Schuld auch verstrickt wurde, wer sich von den Tätern und Beteiligten nicht losgesagt, sie nicht verurteilt, verstoßen hat. Schließlich verstehen wir, daß die Lossagung, wäre sie radikal geschehen, wieder Schuld erzeugt hätte. Aber müssen auch die Kinder in diese Netze der Schuld verstrickt werden?“ (Schlink, 2007, S. 28).

In diesem Zusammenhang lässt sich feststellen, dass Schlink offensichtlich glaubt, dass die Nachfolgenerationen von der Kollektivschuld betroffen sind. Auch der Ich-Erzähler setzt sich mit der deutschen Schuld auseinander, der nicht mal wusste, wie mag er zu handeln, zu verstehen oder zu verurteilen. Aus ähnlichem Blickwinkel kommen die israelischen Reaktionen auf das Buch, „die den Erzähler als Metapher des heutigen Deutschlands deutet, das in die Verbrechen des Holocaust verstrickt bleibe, und 'dessen Schmerz darin besteht, an die Verbrecher durch Liebe gebunden zu sein'“ (Bartov, 1999, ebd. S. 83).

Thomas Blanke geht davon aus, dass der Roman zwei wichtige Botschaften vermittelt. Zum einen zeichnet sich im Roman „traumatische Beziehungsstörung“ zwischen den Generationen (Blanke, S. 395). Dieses Schweigen zwischen Täter und deren Kinder beschreibt der israelische Psychologe Bar-On als ein Phänomen der „doppelten Mauer“ (Bar-On, ebd.):

„Die Täter überleben, indem sie ihre Schuld einkapseln, verdrängen, verschweigen. Ihre Sprachlosigkeit überträgt sich auf ihre Kinder, die ahnen, was sie nicht wissen sollen, und nicht nachfragen, weil sie um

die Folgen des furchtbaren Wissens fürchten: die Gefahr der Zerstörung der Beziehung zu den Eltern“ (Blanke, S. 395).

Die zweite bedeutungsvolle Botschaft ist am Ende des Romans zu erkennen, als Michael der überlebenden Tochter die Ersparnisse von Hanna überbringt: „So steht am Ende des Romans der schwierige Beginn der Aufarbeitung des Leidens der zweiten Generation. Die Chance dazu hat erst die Begegnung mit der Überlebenden des Verbrechens eröffnet. Die Kinder der Täter brauchen das Gespräch mit den Opfern“ (ebd.).

Es bleibt aber zu bestätigen, dass nicht nur Schlink, sondern Autoren wie Grass, Schneider oder Forte die Ansicht hatten, den Tätern einen „Opferstatus“ zu zuschreiben (Kleymann, Rings, S. 84). Hage stellt fest, dass die Literaturkritiker meinen, dass Schlink mit seinem *Vorleser* und Grass' mit seinem *Im Kriegsgang* „die Schuld der Deutschen am Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg verharmlosen“ (Hage 2002, ebd., S. 84). Diese Aussage stimmt mit der von Rikin geäußerte Beurteilung überein, „dass Schlink Täter und Opfer auf eine Ebene stellen und der Verbrecherin gegen die Menschlichkeit ein menschliches Gesicht geben würde“ (ebd., S. 83).

Thomas Klingmaier ist der Meinung, dass der Roman *Vorleser* „ein Buch des fortdauernden Bekümmertseins, der Ratlosigkeit“ ist (Klingmaier, 1995, Garbe, 2000, S. 163). Diese Merkmale sind dadurch gekennzeichnet, dass sie einen „Ausdruck des zwischen den Generationen bestehenden Bruchs“ repräsentieren (Garbe, S. 163). Garbe geht davon aus, dass das zentrale Motiv im Roman die „fehlende Kommunikation“ ist (ebd.). Zum einen, stellt er fest, findet kein richtiges Gespräch zwischen den beiden Protagonisten statt (ebd.). Die Kontaktversuche durch das Vorlesen und die Literaturkassetten lassen sich nicht als aktive Kommunikation beschreiben, zum anderen (vgl., Garbe). Sogar der Ich-Erzähler nennt die ausgetauschten Worte von Hanna, die meist Kommentare auf das gelesene Buch sind, als einen „wortreichen, wortkargen Kontakt“ (Schlink, 1995, Garbe, ebd.).

Mario Löhndorf ist überzeugt, dass das Verhältnis zwischen Michael und Hanna als eine „Allegorie“ zu verstehen ist und dem Protagonisten fällt schwer auf, „den Konflikt zwischen Verständnis, Verurteilung und letzter Unsicherheit über das eigentlich Gewesene“ aufzulösen (Löhndorf, 1995, Garbe, S. 166). Garbe fügt noch zu: „Liest man die Liebesgeschichte zwischen Hanna und Michael als Allegorie, dann hieße das, dass die Möglichkeiten zum Gespräch, die es in den fünfzig Jahren seit Kriegsende gegeben hat, nicht genutzt worden sind“ (Garbe, S. 166).

Es ist aber eindeutig, dass Schlink „auf eine Weiterführung der primitiven Gut-Böse-Dichotomie“ verzichtet, meinen Kleymann und Rings (ebd.). Es scheint zu sein, dass ausgerechnet diese „Neuorientierung“ Schlinks verurteilt wird (ebd., S. 86). Reuth glaubt fest, dass der Verzicht auf das klassische „Gut-Böse-Schema“ dient, um eine „Entemotionalisierung der Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich“ zu schaffen und so eine Basis für eine bessere „Historisierung“ aufzubauen (Reuth, 2003, Kleymann, Rings, S. 86). Reuth sieht dies als notwendige Konsequenz in den heutigen gesellschaftlichen Umständen, „denn historische Einseitigkeit, Auslassungen und das Anlegen unterschiedlicher moralischer Maßstäbe beim Umgang mit der Geschichte befördern Ressentiments und neuen Nationalismus“ (Reuth 2003, ebd.). Durch das Reflektieren aller menschlichen Aspekte nähert man sich an die Schuldproblematik an, so Kleymann und Rings (vgl., ebd.).

Ingesamt sind die Kritiken, bezüglich der Schlinks Vergangenheitsbewältigung, sehr widersprüchlich. Vor allem wird dem Autor Schlink vorgeworfen, dass er die Geschehnisse relativiert (vgl., Kleymann, Rings). Hage resümiert: „So wirft die *Süddeutsche Zeitung* Schlink vor, er wolle 'mit der Vergangenheit aufräumen', und die *Neue Zürcher Zeitung* diagnostiziert noch expliziter eine 'neue Unbefangenheit der eigenen Geschichte gegenüber'“ (Hage, 2002, Kleymann, Rings, S. 84).

## 5 Vergleich

In diesem letzten Kapitel wird ein Vergleich zwischen den beiden Werken gezogen. Zum einen unterscheiden sich die Werke in zeitlicher Distanz und zum anderen in Darstellungsform. Jedoch thematisieren die beiden Werke den Holocaustdiskurs, den man heute als konstituierendes Element der Erinnerungskultur hinsichtlich der Vergangenheitsaufarbeitung zu evaluieren versucht.

Das Prinzip der 'Erinnerung an den Holocaust' ist ein Konzept, der nach 1945 den zentralen Platz in der deutschen Gesellschaft und Literatur hat, und der im Verlauf der vergangenen Jahren unterschiedlich wahrgenommen und gedeutet wurde. Die Polemik darüber, welche Vorstellung von Vergangenheitsbewältigung den 'thematischen Kern' angemessen formuliert, führt man noch heute. Die literarischen Formen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sind umfangsreich - daher ist zu betonen, dass sowohl ein allzu verkürztes Verständnis dieses Phänomens als auch das Aneignen an eine Verallgemeinerung des Urteilens und Wertens auszuschließen sind. Um einen Überblick jedoch zu verschaffen, es wird auf die inhaltliche Gestaltung und auf den Stil der Werke, die kulturpolitischen Daten und Fakten der vergangenen Jahrzehnte und die Tendenzen der jeweiligen Autoren aufmerksam gemacht.

Das von Peter Weiss verfasste Dokumentardrama (-theater) *Die Ermittlung* aus dem Jahr 1965 und Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* aus dem Jahr 1995 sind Werken, in denen in erster Linie die NS-Verbrechen thematisiert werden, aber sie datieren aus verschiedenen Zeiträumen. Heute gehören sie zur sogenannten Holocaustliteratur. Die beiden Titel stellen die Opfer-Täter Debatte dar, jeweils mit dem unterschiedlichen Effekt: Weiss reduziert sowohl die Sprache als auch die Geschehnisse in Konzentrationslagern, ohne Subjektivität, auf Verhandlungstagen (vgl. Möckel, 2004) und sein Drama stellt den „Verdrängungsprozess“ dar (Salloch, 1972, S. 156), wobei Schlink „die Frage des kollektiven Umgangs mit der Schuld und deren Weitergabe an die nächste Generation thematisiert“ (Köster, 2002, Egbers, 2009, S.90) und insistiert „auf der menschliche[n] Sicht auf die Täter“ (Köster, 2000, S.18).

An einem Punkt zeichnen sich gemeinsame Gesichtszüge aus – beide Werke reflektieren den Gerichtsprozess. Weiss verarbeitete den dokumentarischen Stoff und machte dieses Quellenmaterial zum wesentlichen Bestandteil seines Experimentes aus – durch die

Gestaltung des ganzen NS-Apparats am Beispiel des Funktionierens eines KZ-Lagers kommen die politischen, sozialen und jenen Einstellungen seiner Zeitgenossen zum Vorschein. In diesem Sinne ist der Frankfurter-Prozess bzw. 'Auschwitz auf der Bühne' eine an die damalige Gesellschaft gerichtete Kritik, und der Gerichtssaal eine Todesfabrik, die den Zuschauer förderte, sich mit den Grausamkeiten zu konfrontieren (vgl., Salloch). Mit anderen Worten, wie Anders Clas Brunius aus der Zeitschrift *Expressen* ausdrückt, Weiss wollte zeigen, dass „Auschwitz kein Unglücksfall war“ (Salloch, S. 156). Es kann „sich jederzeit wiederholen [...], weil der Hintergrund weiterhin unverändert ist“ (ebd., S. 157).

Schlink hingegen nimmt eine andere Stellung ein. Sein Roman ist ein fiktionaler Text, der zur Erlösung von traumatischer Vergangenheit zielt. Der Kern seiner Überlegungen zu Schuld und Verurteilung ist die kollektive Dimension bzw. die Verstrickung der Nachfolgenerationen. Dabei übt er Solidarität mit den Tätern, um zu zeigen, dass es eine konsequente Ausgrenzung nicht möglich sei. Die Vorstellung einer Kollektivschuld der Deutschen steht im Zusammenhang mit der Tatsache, dass die vergangenen Ereignisse einen Einfluss auf die Bildung der nationalen Identität haben – wie kann man sich von Identifizierung mit den NS-Verbrechen befreien, ist der Schwerpunkt der Schlinks Überlegung. Entscheidend ist, dass Schlink tendenziell die Perspektive der Vergangenheitsbewältigung durch Recht einbezieht. Es ist kein Zufall, dass ein Jurist das Rechtssystem als Basis seines Romans entstehen lässt. Es wurde vor allem die Äußerlichkeit eines Gerichtsprozesses kritisiert – der Ich-Erzähler stellt fest: „Sie [Hanna] hatte kein Gefühl für den Kontext, für die Regeln, nach denen gespielt wurde, für die Formeln, nach denen sich ihre Äußerungen und die der anderen zu Schuld und Unschuld, Verurteilung und Freispruch verrechneten“ (Schlink, 1995, S. 105). Der Erzähler kritisiert sowohl die Richter und die Verteidiger als auch die Anklagen, die für ihn als „groteske Vereinfachung“ am Ende erscheinen (ebd., S. 171).

Der Leser ist von Schuldfrage durch die beiden Hauptprotagonisten stark beeinflusst. Die Problematik des Rechts und Unrechts ist stark akzentuiert, dass der Leser wie sein Erzähler keine objektive Stellung nach entsprechenden Kriterien 'Recht und Unrecht' einnehmen könne. Dem Leser entzieht sich die klare Vorstellung von Gerechtigkeit. Dem Autor Schlink ist daher gelungen, sowohl die klar definierten Fassungen 'Recht' und 'Unrecht' als auch Michaels 'Verstehen' und 'Verurteilen' in Frage zu stellen. Es handelt sich dabei um Bipolaritäten, die gesellschaftlich bedingt sind: „Dem 'authentischen Impuls' des Erzählers steht die gesellschaftliche Konvention entgegen – 'wie es verurteilt gehörte' und 'wie *man* sich

[...] zu fühlen *haben*“ (Reiss, 2008, S. 181). Die Aporien hemmen den Erzähler, klare und sichere Schlüsse zu ziehen.

Das dokumentarische Theater hingegen ist ein wesentliches künstlerisches Mittel der Nachkriegsgesellschaft der 60er Jahre, das anstrebt, kritische Sicht auf die Wirklichkeit herzustellen: „Durch Kritik an der Verschleierung, Lüge, Geschichtsverfälschung wollte es die Meinungsfindung beeinflussen, verdeckte Zugänge offenlegen, Ansichten korrigieren“ (Marschall, 2010, S. 18). Daher ist die Tendenz des dokumentarischen Theaters die „Wirklichkeitsvermittlung“ (ebd., S. 19). Dieser Strategie bedient sich auch Peter Weiss, dem es darum ging, die NS-Vernichtungsmaschinerie ans Licht zu bringen. Da das Dokument den Status des Beweismaterials hat, sind die Zuschauer mit dem, was auf der Bühne vorgeführt wird, konfrontiert:

„Das Dokumentartheater war Symptom und Konsequenz der gesellschaftlichen Erfahrungen und politischen Rahmenbedingungen. Aufarbeiten, Stellungnahme und Wahrheitsfindung sollten aus dem Unbehagen einer ganzen Nation herausführen, die Bewältigung der Vergangenheit nicht länger unterdrücken und verschweigen“ (ebd., S. 33-34).

Durch den dramatischen Umgang mit dem Material inszeniert Peter Weiss die Gerichtsverhandlung des Auschwitzprozesses, um die Perspektive der Gegenwart zu diskutieren. Der Dramatiker Weiss wählt das Dokument aus, um tatsächlich die geschichtliche Realität unverfälscht darzustellen. Obwohl seine 'Theatralisierung der Wirklichkeit' tendenziell zur politischen Agitation wurde, liefert sein Stück „die Wahrnehmungs- und Vermittlungsprobleme von Vergangenheit“, das „ein Gegenbild zur damals herrschenden bundesdeutschen Vergangenheitsbewältigung“ reflektiert (ebd., S. 202).

In dieser kurzen Einleitung habe ich den Schwerpunkt meiner Arbeit vorgestellt – eine vergleichende Analyse der oben erwähnten Werke. In den nächsten Kapiteln erfolgt eine vergleichende Betrachtung bezüglich der historischen Hintergründe – dabei soll gezeigt werden, dass die Vergangenheitsbewältigung in den 60er Jahre anders als in den 90er verlaufen ist. Ein weiterer Punkt, mit dem ich mich befasse, ist der Vergleich der zwei Persönlichkeiten, Weiss und Schlink – dabei soll gezeigt werden, dass ein Unterschied zwischen ihnen bestehe, nicht nur, weil einer ein Künstler und anderer ein Jurist ist, sondern wegen der Tatsache, dass sie zu unterschiedlichen Generationen gehören.

Im letzten Punkt liegt der Vergleich zwischen den Texten vor – dabei soll gezeigt werden, dass sie nicht als komplementär angesehen werden sollen, da ein Text ein Drama und der andere ein Roman ist. Es soll aber gezeigt werden, dass diese Texte die Schuld als zentrales Thema behandeln. Der Grund Weiss' und Schlinks' Beschäftigung mit der Vergangenheit liegt in der Tatsache, dass das Vergangene den Bezug auf die Gegenwart nimmt – die Vergangenheit wirkt in die Gegenwart hinein. Als erinnerungseingebundenen Angehörigen ihrer Zeit, beteiligten sich diese Autoren bei der Gestaltung ihrer Werke, indem sie die Geschichte ins Licht der Gegenwart gebracht hatten.

Schließlich: zwei literarischen Ausdrucksformen, zwei Denkweisen jener Jahre, zwei oppositionelle Perspektiven jener Autoren, ein Thema - die Aufarbeitung des Holocaustdiskurses, d. h. die Vergangenheitsbewältigung in ihrer diskontinuierlichen Folge – die literarische Verarbeitung des Holocaustdiskurses in den 90er verfolgt nicht die Kontinuität der Darstellung dessen aus den 60er.

#### 5. 1 Was ist Vergangenheitsbewältigung? - Eine Geschichte nach 1945

Die Vergangenheitsbewältigung ist eine umfassende Analyse der Wahrnehmung und Akzeptanz der Naziherrschaft und Unrechtstaten des Regimes in der deutschen Bevölkerung. Sie stellt eine repräsentative Formulierung der widersprüchlichen Schuldklärung dar. Sie stellt zugleich ein Urteil über die Vergangenheit und die Thematisierung eigener Schuld im Schweigen und in der Ablehnung, sogar im Nichtwissenswollen dar. Die Vergangenheitsbewältigung ist zum Schlagwort geworden, denn mit dem Begriff wird augenblicklich ein Holocaustdiskurs signalisiert (vgl., Fischer, Lorenz).

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist das Leben in Deutschland ein täglicher Kampf ums Dasein. Zum einen, es war ein Neubeginn für Nachkriegsdeutschland und die Bevölkerung musste sich den nationalsozialistischen Taten stellen. Zum anderen, die Siegermächte konstituierten die Politik einer neuen gesellschaftlichen Ordnung bezüglich der antifaschistischen Haltung. Diese von Siegermächten propagierte und vorangetriebene Politik der Entnazifizierung und Reeducation hatte zum Ziel, die Deutschen davon zu überzeugen, dass die NS-Ideologie ein vollkommen irreführendes Wertesystem war. In den unmittelbaren Nachkriegsjahren des psychischen und physischen Elends, war die Auseinandersetzung mit Schuldfrage und –ursachen ein zugefügtes Leid.

Die Konfrontation mit NS-Verbrechen und die Tatsache, dass es einen Holocaust bzw. eine Massenvernichtung gegeben haben könnte, deutet an eine konsequente Verantwortung des deutschen Volks. Eine Auseinandersetzung mit dem schuldhaften Verhalten und dem Sinnverlust der eigenen Geschichte unmittelbar nach dem Kriegsende war wegen Armut und Obdachlosigkeit blockiert. Eine Reflexion über die Vergangenheit blieb in diesen Umständen aus. Die Jahre zwischen 1945 und 1949 dokumentierte man als die Jahre einer partiellen Wahrnehmung der brutalen Machtausübung des Naziregimes.

In den 50er Jahren wendete man sich einer politisch-geistigen Neuordnung der Adenauer Zeit zu, indem sich aber ein gebrochenes Selbstbewusstsein und Demütigung der Deutschen zeigte. Geistig-moralische Kapitulation und die Vorwürfe eines 'deutschen Schicksals' und 'moralischer Deformierung' löste die Gegenwartsprobleme der Deutschen aus. Die häufige Rechenschaft vieler Deutschen, Hitler sei an Allen schuld, oder die Erklärungsversuche einer 'Dämonie', waren die 'klassische Argumentationsmuster'. Sie entsprechen vielmehr einem Vernunftdefizit bei der Ursachenanalyse. Die Akzentuierung einer Mustertheorie, man sei von der nationalsozialistischen Idee verführt, brachte das Schweigen und die Tabuisierung. Warum es zu einer 'Fehlentwicklung' kam, führen die Historiker und Theoretiker noch immer die Debatten. Die Tendenz, Erklärungsfaktoren und Entschuldigungen des Dritten Reichs zu forschen, setzt sich fort.

Nach 1945 pflegte man insbesondere die „Praxis der Verleugnung und des Beschweigens“ (Fischer, Lorenz, 20007, S. 42) – daher entstehen verschiedenen Variationen zum Thema, mit denen man versucht, die Vergangenheit zu bewältigen und zu interpretieren, mit denen man das Dritte Reich als Folge des Kollektivismus, oder als Folge des Individualismus erklärt, mit denen man das Grausame bekämpft oder verneint. Man versucht, diesen „deutschen Sonderweg“ (ebd., S. 34) zu begründen: Die Schriftsteller sprechen von einem 'Missbrauch der Sprache', die Geschichtsschreiber und Philosophen von einer 'Moralkrise', die Künstler von einer 'Kulturkatastrophe'.

Es sei alldem zu sagen, dass keine Theorie imstande ist, diese Zusammenhänge zu verstehen und seit 1945 beschäftigt sich die deutsche Gesellschaft mit der 'Frage der Schuld'. Die Entnazifizierungspolitik und der Nürnberger Prozess sollen die Bevölkerung zur Demokratisierung führen. Zwar haben die Alliierten die nationalsozialistische Organisation mittels der Verbrechenkategorien des Internationalen Militärtribunal öffentlich verurteilt, aber die juristische Aufarbeitung der NS-Verbrechen sieht man als gescheitert, weil sehr viele

Einzelpersonen und Eliten freigesprochen wurden. Der Kalte Krieg und die Lockerung der Entnazifizierungspolitik sorgten für die Entlastung der Täter. Am Nationalsozialismus waren aber auch die Mittäter, Mitläufer und Mitwisser beteiligt. Die Einstellung, das ganze deutsche Volk träge die Schuld und der Entwurf einer Kollektivschuldthese, war eine Zeitdiagnose. Die Nachgeschichte des Nationalsozialismus spiegelt sich demnach in den Politik-Entscheidungen der damaligen Zeit aus. Anstatt der Thematisierung des Holocaust ist eine Diskussion über die Wirkung dieses Übels auf deutschen Charakter und Identität getreten. Das reflektiert besonders der Diskurs über den Missbrauch der Sprache.

Die Auswirkungen des Holocaust sind ausdrücklich von Künstlern und Schriftstellern wahrgenommen. Das waren die 'kritischen Stimmen', die sich an Meinungsbildung und „Sinnsuche“ beteiligten (Gössman, 2006, S. 184). Die literarische Werke bewegen „die Bilder, Kollektivsymbole und Narrative der Erinnerung an den Nationalsozialismus“ (Fischer, Lorenz, 2007, S. 13). Die Aufarbeitung der Vergangenheit in der Literatur ist jedoch sowohl tabuisiert als auch politisiert.

Die ersten Reflexionen auf die NS-Zeit nach dem Kriegsende zeichnen vor allem die Stimmung der Leugnung der Schuld und Verantwortung aus, da das deutsche Volk nach der Kapitulation „in ein politisch-kulturelles Vakuum“, wie Thomas Mann ausdrückte, geführt worden ist (Schnell, 2003, S. 62). Es herrschte Orientierungslosigkeit, da für die deutsche Bevölkerung „der Traum von einem Dritten, einem Tausendjährigen Reich, die Ideologie wie der Glaube an Allmacht und Allgewalt des 'Führers', das Bewusstsein einer germanisch-deutschen Überlegenheit über andere Völker und Rassen“ zusammengebrochen war (ebd.). Die wichtigsten Schriftsteller, Philosophen und Historiker, die sich mit diesen Zusammenhängen unmittelbar nach der Niederlage auseinandersetzten, waren: „Karl Jaspers, *Die Schuldfrage*, Friedrich Meinecke, *Die deutsche Katastrophe*, Eugen Kogon, *Der SS-Staat*, Alfred Weber, *Abschied von der bisherigen Geschichte*, Max Picard, *Hitler in uns*“ (ebd., S. 63).

Die literarische Auseinandersetzung mit dem Holocaust beweist vor allem das „Interesse der Entlassung von Verantwortung“ (Schlant, S. 115) und die Darstellung eines 'deutschen Schicksals'. Das Betonen einer 'Täterperspektive' und fehlende Identifikation mit den Opfern stehen im Zusammenhang mit den aktuellen Politikverhältnissen. Die Schriftsteller reflektieren gerade diese gesellschaftliche Position und die Stellung der Politiker zur eigenen Geschichte. Einen Wendepunkt in Auseinandersetzung stellen die 60er Jahre dar. Die

gesellschaftliche Kritik und der „Wirklichkeitsbezug“ sind die wichtigsten Merkmale dieser Literatur (Großkopf, 2007, S. 171). Die Vergangenheitsbewältigung beginnt in den 60er Jahren erst zu funktionieren (vgl., ebd.). Vor allem die Bereitschaft der 'jungen Generation', d. h. die Angehörige der „enttäuschten, verratenen Generation“ (Schnell, S. 64), die sich mit dem Handeln der Vätergeneration auseinandersetzte, sicherte ein Ende der Phase der Unterdrückung und des Schweigens.

Es entstehen die Texte, die an die politische Praxis orientiert sind, und dessen Vertreter auf einen grundlegend kommunistisch-sozialen Wandel bezüglich Faschismusproblematik insistieren. Diese Vorstellung vom Sozialismus als einem Weg, den die Zeitgenossenschaft der 60er befürwortete und dem sich die Intellektuellen und Schriftsteller zogen, war ein Charakteristikum, das die literarische Entwicklung jener Jahre prägte. Die politische, linksorientierte und revolutionäre Haltung, die die 60er-Generation pflegte, war ein Ausdruck, eine „radikale Kritik“ (Möckel, S. 19) der Autoren wie Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth, Martin Walser, Peter Weiss, Günther Grass, Ilse Eichinger, Ingeborg Bachmann u. a.

Bis in die 90er Jahre erweist sich diese 'Aufarbeitung der Vergangenheit' als ein Projekt der politisch und gesellschaftlich engagierten Intellektuellen, dessen Werke sowohl eine Selbstreflexion darstellen als auch den gesellschaftlichen Geist widerspiegeln. Das Konzept der Vergangenheitsbewältigung in den 90er zeichnet sich besonders durch die Fragen der kollektiven Schuld und des Umgangs mit nationalsozialistischen Verbrechen, die der gegenwärtigen Identität der Deutschen belasten, aus.

Die literarische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus wird im Zeichen der Postmoderne, und besonders nach der 1989, stark fikionalisiert. Sie reflektiert auch die subjektive Geschichtswahrnehmung jener Autoren, die von autoritärem Charakter des Dokumentarischen aus den 60er abkehren. Diese veränderte Wahrnehmungsperspektive in den 90er steht im Zeichen „eine[r] Historisierung des Holocaust, die auf eine Entlastung vom Verantwortungsdruck der deutschen Geschichte hinauslaufen sollte“, wie sie der Philosoph Jürgen Habermas zu Diskussion gestellt hat (Schnell, S. 524). Die Holocaustforschung bildet in den 90er Jahre ein Terrain für den 'Historikerstreit', auf dem ausdrücklich gedacht wird, und vielleicht nur deshalb, dass die deutsche Gesellschaft durch die nationalsozialistische Vergangenheit stigmatisiert ist (vgl., ebd.). Man braucht „auf diese Weise zu historisieren“, so Habermas, weil dermaßen, „zu einer entlasteten nationalen Identitätsbildung der Deutschen“ beigetragen wird (ebd., S. 524).

Nicht nur beim Philosophen Jürgen Habermas, aber auch beim Historiker Ernst Nolte zeichnet sich dieser Versuch der Relativierung der Geschichte, im Sinne einer Abweichung von „der historischen Singularität“ (ebd.).

## 5. 2 Historischer Kontext – 60er vs 90er Jahre

Die Unterschiede zwischen 60er und 90er Jahre bezüglich des Vergangenheitsbewältigungsprozesses bestehen vor allem in der Tatsache, dass diese Jahre durch verschiedene gesellschaftlich-politische Einflüsse und Bewegungen gekennzeichnet sind. Die 60er Jahre stehen für die Fronte des Kalten Kriegs und unterschiedliche Politiken den beiden Staatsapparaten, DDR und BRD. Die 90er Jahre hingegen sind durch die politische Neuordnung wiedervereinigten Deutschland gekennzeichnet. Es wundert daher nicht, dass die Bewältigung des Holocaustthemas zwanzig Jahre nach dem Kriegsende anders verlief, als man sie fünfzig Jahre nach dem Krieg entgegengenommen hatte. Demnach sind die Reflexionen bezüglich Vergangenheit und Erinnerung an den Holocaust wegen zeitlicher Distanz verschiedenartig bewertet.

Ein wichtiger Impuls in den 60er Jahre für die Auseinandersetzung mit NS-Zeit stellt der Frankfurter Auschwitzprozess dar. Dieser Prozess beeinflusste die Öffentlichkeit in solchem Maße, dass man mit ihm ein Verfahren beschreibt, mit dem ein 'Ende des Schweigens' beginnt. Im Unterschied zu 50er Jahre, in denen man neigte, wie Hanna Arendt feststellt, diese „Weltgeschichte aus den Lehrbüchern [zu] streichen“ (Arendt, Weiß, 2000, S. 8), was demnach ermöglichte, wie der Historiker Norbert Frei deutet, dass es zu einer „Reintegration der nationalsozialistischen Mitläufer, Täter und Eliten“ kommen könnte (Frei, Weiß, S. 8), in den 60er Jahre ist die Förderung der Schuldfrage der Elterngenerationen stark zugenommen. Auschwitz blieb in den 90er Jahre ein gesellschaftlicher Diskurs, aber in einem anderen Kontext. Zum einen führt man keinen Strafprozess gegen die NS-Täter im Sinne einer Bewussterhellung, da schon der Holocaust in der deutschen Geschichte “fixiert“ (Frühwald, 2007, Braun, 2010, S. 13) ist – ein Wiedergutmachungsakt findet auf verschiedenen Ebenen statt, sowohl politische als auch gesellschaftliche „Worte der Versöhnung“ wurden geschaffen (vgl., Schlant, S. 268). Zum anderen, es ist anzunehmen, dass die Tätergenerationen in den 90er entweder tot oder sehr alt sind. In den 60er Jahre sind Täter auf freiem Fuß und dahin gehend, von Verantwortung entlastet.

Die 60er Jahre sind auch ein Jahrzehnt, in dem die gesellschaftlichen Geschehnisse auf die Veränderung des Klimas einen Einfluss hatten. Es war ein Jahrzehnt der Studentenbewegung und sexuellen Revolution, Mauerbau und Vietnamkrieg, Auseinandersetzung der Kinder mit den Vätern. In der Mitte der 60er Jahre treibe man vor allem die sogenannte „Anti-Haltung“ (Söllner, S. 420). Diese Umstände bewegten die intellektuelle Kreise der Schriftsteller, die im politischen Leben aktiv mitgewirkt haben. Die Literatur war stark politisiert. Man sprach von Interferenzen der politischen Motive und kulturellen Bewegungen. Ein Höhepunkt war die Kampagne „gegen die Verjährung von Nazi- und Kriegsverbrechen“ (Weiß, 2000, S. 279).

Im Kontext des zugleich politischen und kulturellen Engagements in den 60er zeichnet sich besonders der Autoritätsverfall aus:

„Universitäten und Verlagshäuser, Buchmesse, Gruppe 47, Germanistenkongress – das kulturelle Establishment verfiel der radikalen Kritik einer Bewegung, die ihre Energien aus Faschismusanalyse, neuentdecktem Marxismus und emotionaler Solidarität mit der Dritten Welt bezog. Empörung, politische wie moralische, hieß das Lebensgefühl der antiautoritären Revolte“ (Schnell, S. 237).

Die Schriftsteller der 60er Jahre beteiligten sich an der Kulturrevolution und sie förderten die Gesellschaftsveränderung, zu welcher auch „parteiliches Engagement zählte“ (ebd., S. 241). Die Intellektuellen wie Günther Grass, Heinrich Böll, Peter Schneider, Martin Walser u. a. plädierten für die Parteinahme für den Sozialismus (vgl., ebd.). „Das Zusammenspiel dieser innen-, außen-, und wirtschaftspolitischen Faktoren bildete den Nährboden für die Veränderungsbewegungen der sechziger Jahre“ (ebd., S. 237).

In den 90er Jahren versuchte man ein „Ende der Nachkriegszeit“ zu erlangen (Garbe, 2000, S. 259). Nach der Wiedervereinigung und dem Mauerfall förderte man einen neuen Anfang für die neue BRD. Es gibt keine revolutionären Züge wie in den 60er. Der Umgang mit der Schuldfrage steht im Zusammenhang einer „Neuorientierung“ der „zwei kollektive[n] Gedächtnisse“ (Garbe, S. 4). Es wurde „nationales Selbstbewusstsein“ und „Normalität“ betont (ebd., S. 136). Im Hinblick auf die Bewältigung der Vergangenheit wird deutlich, dass nicht mehr eine „radikale Kritik“ bevorzugt wird (Möckel, S. 19), wie in den 60er. Man wollte auf „den kritischen, vorwurfsvollen oder warnenden Ton“ verzichten (ebd., S. 22). Das Holocaustthema steht zu dieser Zeit im Rahmen eines 'Erinnerungsdiskurses' (vgl., Egbers, 2009), indem zu sehen ist, dass die neue „politische Ordnung“ des neuentstandenen Staates (Garbe, S. 259) keine völlig klare „Positionen zur deutschen Geschichte bezieht“ (ebd., S. 261). Das steht mit der Tatsache zusammen, dass es „die unterschiedlichen antifaschistischen

Traditionen in den beiden deutschen Staaten“ gegeben hat (Garbe, S. 151). Daher ist in den 90er von der polarisierten Literatur die Rede – die Theoretiker erkennen eine „ambivalente und konfliktreiche“ Aufarbeitung der Vergangenheit (Schlant, S. 259).

Die Dokumentarliteratur in den 60er war die bevorzugte literarische Form der Schriftsteller, die das Interesse hatten, „unverhüllt Geschichte zu zeigen“ (Möckel, S. 19). Um es zu zeigen „wie es wirklich war“ (ebd.), greifen diese Autoren auf das dokumentarische Material zurück. Man ging davon aus, dass die Dokumente authentisch der Wahrheit entsprechen. Die Dokumentation war der Stoff des „realistischen Theaters“ (Salloch, 1972, S. 3). Das dokumentarische Theater war das Produkt der Aufarbeitung der Vergangenheit und die Stücke, die auf die Bühne aufgeführt worden sind, behandelten die Ereignisse im Sinne, so Kipphardt, dass „die Wahrheit nicht beschädigt“ wird (Kipphardt, 1964, Salloch, 1972, S. 10).

Nicht zu übersehen ist allerdings, dass die Werke zu dieser Zeit als ein revolutionäres Bündnis zwischen Intellektuellen und gesellschaftspolitischen Ereignissen entstehen. Deswegen sieht man die Literatur der 60er als „Tendenzwende' der linken Intelligenz“ (Hoffmann, S. 30) in der Zeit der Studentenbewegungen und Demonstrationen. „Die Verschmelzung von Kunst und Leben und die Beschäftigung mit gesellschaftsrelevanten Themen prägen diese Phase“ (Marschall, S. 290). In diesem Zusammenhang steht das Theater als Symbol einer reflexiven Kritik der herrschenden Verhältnisse. Dass durch dieses Theater auch die politische Inhalte vermittelt wurden, ist verständlich: „Der direkte Zugriff auf das Publikum sollte aus den Zuschauern wieder aktive und mutige Staatsbürger machen. Das Theater wurde sich wieder seiner politischen Aufgabe bewusst, die Publikumsaktivität damit zur Hauptfrage der Jahre zwischen 1960 und 1970“ (ebd., S. 222). Dieses „aktivistische Theater“ spielte beim Peter Weiss eine wichtige Rolle – er kritisierte auch das Publikum (ebd.). Er wollte das Publikum „schockieren“, die Zuschauer fördern, „mitzuagieren“ (ebd., S. 223): „Der Angriff gegen das Publikum ging gegen ästhetische und ethische Vorstellungen, gegen Normen, Tabus, Schamgefühl“ (ebd., S. 222-223).

In den 90er Jahre kam es zu einem Wechsel der Herangehensweise. Nämlich, die Schriftsteller der 90er Jahre entschieden sich für die Romanform bzw. für die Fiktion bei der Darstellung des Holocaustthemas. Dabei ist zu sehen, dass sich der fiktionale Text dem historischen Material bedient, nicht im Sinne einer wahrheitstreuen und glaubhaften Darstellung der Schuldfrage. Die Schriftsteller machen einen Zugang zur Bewältigung der Geschichte, indem sie sie rekonstruieren und erfinden bzw. fiktionalisieren (vgl., Braun,

2010). Sie nehmen diese neue Sicht auf das Vergangene ein, um eigene Position gegenüber der Geschichte zu gestalten. Diese Position ist die Perspektive der Nachgeborenen.

Die Autoren der 90er Jahre, im Unterschied zu jenen der 60er, sind keine Zeugnisse der NS-Zeit. Die 90er-Autoren berichten über die Geschichte als „Sekundärzeugen“ (ebd., S. 16). Ihre Werke sind keine Reflexion auf das Vergangene im Sinne einer 'primären Zeugenschaft' (vgl., ebd.), wie im Fall der Generation der Schriftsteller der 60er Jahre. Die Schriftsteller der 90er daher 'montieren' die Geschichte, weil sie keine Schuld tragen, sondern erinnern an die Geschichte als „Beobachter“ (ebd., S. 21) bzw. als Nachgeborene. Ihr literarischer Umgang mit dem Vergangenen bezieht sich auf die „Nachwirkung der Geschichte“ (Assmann, 2009, Braun, S. 9). Den Primärzeugen der 60er geht es viel mehr darum, die „furchtbare Wirklichkeit“ zu erhellen (Weiß, 2008, S. 249). Sie inszenieren ihre Stücke, wie Peter Weiss mit seiner *Ermittlung* den Versuch unternommen hat, um „Gehirne zum Denken zu bringen“ (Weiss, Weiß, S. 247).

Zusammengefasst kann man feststellen, dass sowohl die Autoren der 60er als die Autoren der 90er das Holocaustthema in Angriff genommen haben. Beide aber gehen von einer differenzierten Betrachtungsweise. Der Umgang mit historischen Fakten der 60er-Autoren ist an das dokumentarische Theater angewiesen, weil sie künstlerisch und szenisch versuchen, die Gegenwart zu schildern. Diese Gegenwart reflektiert „den moralischen Skandal der Verdrängung des Holocaust“ (Söllner, 1999, S. 419). Diese Autoren 'dokumentieren' von der politischen und gesellschaftlichen Ablehnung des Holocaust. Der 'Wiedergutmachungsakt' beruht auf dem Bewusstseinsvorgang. Die Zuschauer bzw. die Gesellschaft soll zum Erkenntnis kommen, dass die Bewältigung noch nicht begonnen hat, weil die 'Wirklichkeit' tabuisiert ist.

Bei den 90er-Autoren kann man die 'Krise der zweiten Generation' diagnostizieren. Ihnen geht es nicht mehr darum, das Historische zu überprüfen oder gar glaubhaft zu erzählen. Sie sehen sich als 'Zuschauer der Geschichte', die an das Vergangene erinnern, indem sie die Geschichte neu erfinden. Diese Art des Erinnerns steht im Zusammenhang mit Paradigma der Erinnerungskultur der 90er Jahre. Diese Schriftsteller sind an „die Imagination angewiesen“ (Braun, S. 9), um das 'nationalsozialistische Erbe' im Vordergrund zu rücken. Sie verzichten auf die radikale Kritik. Sie sind, im Unterschied zu den Schriftstellern der 60er, keine „historischen“, sondern „moralischen Zeuge[n]“ (Assmann, 1999, Braun, S. 16). Diese Autoren fiktionalisieren die Geschichte, weil sie die 'Vergangenheitsschuldlast' thematisieren.

Da diese auf die kollektive Identität wirkt, geht es diesen Autoren beim 'Wiedergutmachungsakt' um Relativierung der Geschichte, weil die radikale Kritik aus den 60er Jahren, laut Josef Strauß, „nichts gebracht und den Kulturgeist Deutschlands nun zerstört hat“ (Strauß, 1987, Garbe, 2000, S. 137).

### 5. 3 Biografischer Kontext – Weiss vs Schlink

Die Vergangenheitsbewältigung spielte für Peter Weiss und spielt für Bernhard Schlink noch immer eine wichtige Rolle. Der 71 lebende Autor Schlink schrieb, dass „die Vergangenheit früher oder später einmal unser Thema“ war (Schlink, 2007, S. 112). Schlink, vom Beruf Jurist, ist überzeugt, dass die Beschäftigung mit der Vergangenheit der „Bestandteil unserer Selbstwahrnehmung und – darstellung“ ist (ebd., S. 113). Der 1944 bei Bielefeld geborene Rechtswissenschaftler und Universitätsprofessor beschäftigte sich intensiv mit Geschichte, Philosophie und Soziologie, die von prägender Bedeutung für sein erzählerisches Schaffen war. Der Autor Schlink ist nämlich auch ein Kriminalautor. Er bringt in seine Werke zwei Merkmale: „juristische Denkweise“ (Möckel, 2004, S. 11) und die Thematik des Nationalsozialismus. Er versucht, das Wissenschaftliche mit der Schriftstellerei zu verknüpfen.

Als Schlink zwanzigjähriger Mann war, war Peter Weiss schon etablierter aus Exil zurückkehrender Künstler in Deutschland. Vom Beruf Schriftsteller, Maler und Filmmacher und vor allem Intellektueller, brachte Peter Weiss das „Weltanschauungstheater auf die Bühne, das politische Grundfragen der Epoche zur Diskussion“ stellte (Schmidt, 2006, S. 965). Seine Kunstpraxis ist aber durch das Exilleben geprägt. Der 1916 „mit jüdischen Vorfahren“ bei Berlin geborener Weiss ist 1934 zuerst nach England emigriert, dann kehrte er zwei Jahre später in die Tschechoslowakei zurück, wo er Malerei in Prag studierte (Söllner, S. 417). Als der Krieg begann, emigrierte er nach Schweden und erhielt 1946 die schwedische Staatsbürgerschaft (vgl., ebd.). Die Etablierung als Künstler war schwierig. Weder seine filmische noch seine literarische Experimente in den 50er waren erfolgreich (ebd.). Erst in den 60er Jahre gewann dieser „künstlerischer Außenseiter“ einen bedeutsamen Platz auf der Literaturszene (ebd.). Teilweise verdiente er das durch die politische Stellungnahme zum Sozialismus (ebd.). Die Kritiker bezeichnen sein „künstlerisches Ausdrucksstreben“ als eine Zusammenwirkung von Ästhetischen und Politischen (Söllner, S. 416). Söllner ist auch überzeugt, dass Weiss sein Leid und Erlebnisse als Exilant ästhetisch reflektiert:

„Die schockartige Wirkung des von Weiss in Gang gesetzten politisch-literarischen Aufklärungsprozesses zeigte sich besonders in der Beziehung des Autors zu den Deutschen, also zu denen, deren Gemeinschaft er sprachlich und kulturell angehört hatte und die ihn unter rassistischen Vorwänden auszulöschen versucht hatten“ (ebd., S. 417).

Beim Weiss stehen die Werke in „einer widersprüchlichen Einheit“ (ebd., S.416) – sowohl in Rahmen der ästhetischen und politischen Kategorien als auch in Verbindung der historischen, gesellschaftlichen und persönlichen Erfahrungen. Das zeichnet sich insbesondere bei der Lektüre seiner dreibändigen Romantrilogie *Ästhetik des Widerstands* aus. Vor allem dieses Romanwerk, das die künstlerische und politische Verantwortung gegenüber dem historischen Scheitern akzentuiert und für die Auseinandersetzung der Arbeiterbewegung gegen die Unterdrückung steht, zeichnet sich das Interesse des Autors Weiss' für politische und gesellschaftliche Ordnung. Nicht weniger schildern dies auch seine berühmten politisch orientierten Dramen wie „Viet Nam-Diskurs“, „Trotzki im Exil“ oder „Hörderlin“.

Schlinks literarischen Werke hingegen sind meist Kriminalromane, die oft in die komplexe Sphäre des Rechts und der Gerechtigkeit eingehen. Seine Protagonisten haben recht häufig „im juristischen Milieu zu tun“ (Möckler, 2004, S. 11), was wohl die Kriminalromane um Privatdetektiv Selb zeigen. Sowohl sein literarisches Schaffen als auch seine rechtskundlichen Texte thematisieren die NS-Vergangenheit. Zum Thema 'Vergangenheitsbewältigung' hat er einen großen wissenschaftlichen Beitrag geleistet. Warum dann dieses 'Wildern' in „fremden Gärten“ (Blanke, 1996, S. 392) ? Diese „doppelte Neigung“ (Egber, S. 4) erläutert Schlink, als sei es „ihm beim wissenschaftlichen Schreiben auf die Dauer etwas“ gefehlt (Köster, S. 17).

Aber der Beziehung zwischen Literatur und Recht bzw. den „schreibenden Juristen“ gibt es schon seit Jahrhunderten, u. a. Goethe, Kafka, Heinrich von Kleist (Arnold, 2014, S. 2). Es wundert nicht, dass Schlink rechtliche Fragestellungen in die Literatur einbezogen und diskutiert hat. Arnold meint, dass Schlink nur einer unter den vielen „Dichterjuristen“ der gegenwärtigen deutschsprachigen Literaturproduktion ist (Arnold, S. 4). Am Beispiel des *Vorlesers* ist dies der Fall - im Roman kommt die literarische Inszenierung des Gerichtsprozesses vor.

Der Dichterjurist Schlink drückt seine außenjuristische Motive für die Schriftstellerei aus: „Vom Wissenschaftler werde nämlich eine Lösung von diagnostizierten Krisen verlangt, der Schriftsteller hingegen sollte die Spannung eines Problems hervorheben“ (Schlink, Egbers, S.

4). Schlink hebt die Spannung des Problems bezüglich der Vergangenheitsbewältigung im Beispiel des *Vorlesers* hervor, indem er dies nicht in „ihm vertrauten Genre der Krimis“ geschildert hat (Erne, S. 10), sondern wählte eine „Doppelbiographie“- Variante aus (Blanke, S. 392). Die Tendenz Schlinks, eine spannende Geschichte zu erzählen, die sehr viel Leserschaft gewonnen hat, beruht auf die Tatsache, dass sich Schlink auf die Unterhaltungsliteratur, und besonders auf die amerikanische, orientiert hat (vgl., Erne). Schlinks Aussage, er schreibe für den „kleinen Mann“, ist, so Krause, die „an seinen deutschen Schriftstellerkollegen“ gerichtete Kritik (Krause, 1999, Erne, S. 11). Schlink kritisiert vor allem die Praxis der tendenziellen Unterscheidung zwischen Ernster- und Unterhaltungsliteratur (vgl., ebd.).

Weiss' Neigung zum Dokumentarischen hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Dramastücke der 60er „an die Zeitstücke der zwanziger Jahre an[knüpfen]“ (Salloch, S. 1). Das heißt, die beiden Genres rücken die politischen und gesellschaftlichen Themen im Vordergrund. Entscheidende dabei ist die Darstellung der Ereignisse aus dem Ersten oder Zweiten Weltkrieg (vgl., Salloch). Zum einen, angewiesen an Erwin Piscatos „Das politische Theater“, betrachtet Peter Weiss das dokumentarische Material als „Zeugnisse der Gegenwart“, indem er die Vergangenheit „nicht als abgeschlossen, 'vergangen', betrachtet, sondern als Prozeß, der in der Gegenwart wirkt“ (Salloch, S. 9). Zum anderen ist das dokumentarische Theater für Weiss ein „Kunstprodukt“ (Weiss, 1971, Söllner, S. 415) der Linksintelligenz, zu der er sich in Mitte der 60er hinwendete. Er stellte sich klar zu dieser politischen Ideologievorstellung hin: „Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit“ (Weiss, 1971, Schütte, 2003, S. 66).

Man kann aber nicht sein ganzes künstlerisches Schaffen nur durch politische Identifikation behaupten (vgl., Söllner). Söllner geht davon aus, dass Weiss auch eine „Kunstfigur“ (ebd., S. 416) symbolisiert,

„die aus der deutschen Romantik stammt, aber im 20. Jahrhundert eine unerwartete Aktualisierung erfuhr. Gemeint ist das Bild vom 'rückwärtsgewandten Propheten', das Walter Benjamin bekanntlich von Friedrich Schlegel entlieh, um es zur politischen Allegorie für die schreckliche Kehrseite des Fortschritts im 20. Jahrhundert umzugestalten“ (Söllner, S. 417).

Wichtig ist zu erwähnen, dass Weiss Werke, besonders jene, die vor 60er Jahre geschriebenen sind, einen Bezug auf die literarische Moderne haben (vgl., ebd.). Diesbezüglich stellt Salloch fest, dass das „Hauptthema in allen Schriften Weiss, sowohl in der Prosa, als auch in den

Dramen“ eigentlich die „Vernichtung der Werte ist“ (Salloch, S. 48). Daher spricht man von einer Vorstellung des „rückwärtsgewandten Propheten“ (Söllner, S. 417).

Den Autor Weiss charakterisiert, neben dem künstlerischen und politischen Engagement, die Reflexion der eigenen Position. Er geriet in Konflikt mit dem deutschen Publikum nicht nur wegen „der dezidierten, oft pathetischen Identifikation mit dem Sozialismus als ideologischem Antipoden des Faschismus, aber auch [wegen] eine[s] selbstzerstörerischen Bedürfnis[ses], schlussendlich auf der Seite der Opfer zu stehen“ (Schütte, S. 71-71). Vor allem das Drama aber auch die Romanarbeit reflektieren die Emanzipation des Autors und sein Konzept einer „Selbstbestimmung“ als Künstler und „Selbstbefreiung“ vom Gefühl der Heimatlosigkeit und dem Leben „zwischen zwei Sprachen“ (Beise, 2002, S. 20). Die ästhetische Kategorie ist dem Künstler Weiss ein kategorischer Imperativ. Ihm geht es „um die konstitutive und unentbehrliche Rolle der Kunst für das historische Verständnis und die moralische Bewältigung des nationalsozialistischen Genozids an den Juden“ (Söllner, S. 423). Sein Werk *Die Ermittlung* stellt gerade diese „Mimesis an die Opfer“ dar (ebd., S. 424).

Bernhard Schlink hingegen reflektiert weder eine antifaschistische Haltung im marxistischen Sinne noch befürwortet er die Opferperspektive. Seine Werke schildern weder einen kommunistischen Widerstand noch die Auseinandersetzung mit Schuldproblematik durch ästhetische Moderne. Als Schriftsteller nimmt er die Position einer fikionalisierten Auffassung des Erinnerns an den Holocaust. Die dokumentaristische Erzählweise spielt bei ihm keine Rolle, sowie die 'politische Utopie' keinerlei in der demokratischen BRD eine Bedeutung hat. Seine Reflexion bezüglich der Vergangenheitsbewältigung ist ein Indikator der gewünschten Befreiung von Vergangenheit. Er nimmt die Problematik des Integrierens der Vergangenheit in der gegenwärtigen Identität der Deutschen ein (vgl., Schlink, 2007).

Welche Erwartungen jedoch hat man von dem Schriftsteller Schlink, bezüglich der Aufarbeitung der Geschichte, wenn er als Rechtswissenschaftler die folgende Aussage erteilt: „Es gibt im geeinten Deutschland Wichtigeres und Drängenderes als weitere Strafprozesse“ (Schlink, Blanke, S. 392)? Dies steht im Zusammenhang mit der von Historiker vorangetriebenen „Neuorientierung“ und neuen „Historisierung“ in den 90er (Garbe, S. 4), welcher Ansicht auch Schlink ist, indem er, wie er in einem Interview angibt, „gegen eine Haltung der moralisierenden Überheblichkeit [ist], die die Elterngeneration als ganze zu Scham und Schuld verurteilt hat“ (Köster, 2000, S. 15). Es kann diesbezüglich die Frage gestellt werden, ob die Fiktionalisierung der Geschichte eine Bewältigung ist? Ist sie auch

eine verantwortliche Auseinandersetzung zur Holocaustthematik? Demmer ist der Meinung, dass Schlinks differenzierte Herangehensweise, bzw. dass ein Täter als Opferfigur geschildert wird, mit der Tatsache zusammenhängt, dass man nur so den „Motiven ihres [Täters] Handelns auf die Spur kommen [kann]. Das macht sie um nichts sympathischer, ihr Verbrechen um nichts entschuldbarer“ (Demmer, 1995, Erne, S. 6).

Zusammengefasst kann man feststellen, dass beide Autoren versuchen, eine Erlösung gegenüber der Geschichte zu erreichen. Weiss sieht sie in Politik und Kunst, Schlink sieht sie in Solidarisierung mit der Tätergeneration. Im Weiss Drama spiegelt sich die eigene Geschichte bzw. die Exilposition eines wegen jüdischen Herkunft verfolgten Künstlers, der infolge dieser Emigration versucht, einen Kontakt zu Deutschen und Heimatland aufzunehmen. Durch eindeutige sozialistische Perspektive opponiert er diese Gesellschaft.

Im Gegensatz zu Weiss, Schlinks Roman reflektiert „die eigene in der fremden Geschichte“ (Gstrein, 2004, Braun, S. 21). Seine Reflexion auf das Vergangene spricht für den Nachlass des nationalsozialistischen Erbes. Er geht von einem freien Umgang mit historischen Fakten, indem er, als Repräsentant der zweiten Generation, die moralische Dimension eines Zeuges, bzw. sich selbst, aufhebt. In der Zeit der Postmoderne widmet sich Schlink der Thematik des Holocaust, indem er die stigmatisierte deutsche Identität für sich in Anspruch nimmt. Statt – wie es die 68er-Generation intendierte hatte – den kritischen Impetus zu bewegen, lädt er zu einer Lektüre ein, die daran mangelt, und verabschiedet sich von traditionellen Autoritäten, die seine Identität, wegen der Vorstellung von dem Vergangenheitsschulddruck, belastet.

Weiss ist zu seiner Zeit in Konflikt geraten, indem er mit seinem Konzept eines „Welttheaters“ sich der Aufgabe stellte, „die unterdrückten und vor allem die zum Schweigen verurteilten Opfer in Politik und Gesellschaft in ihrer Gesamtheit zum Sprechen zu bringen und damit jedwede Form von Gewaltherrschaft an den Pranger zu stellen“ (Söllner, S. 423). Seine künstlerische Reflexion ist in utopische Hoffnung verfallen, da seine moralische Reflexion eine katalysatorische Wirkung entfaltete – sein Dramastück *Die Ermittlung* zählt zu „einem erschütternden Lehrstück“ jenes Zeitgeist, für den die 68er stehen (ebd., S. 422). Daher ist Weiss „eine exemplarische Figur“ der 68er Jahre (ebd., S. 423), bei wem sich „eine wirkliche Einfühlung in die Opfer und gleichzeitig die kritische Auseinandersetzung mit den historischen Umständen der Täter“ zu erkennen lässt (ebd., S. 425).

#### 5. 4 Die Ermittlung und Der Vorleser im Vergleich

Wie bereits in vorigen Kapiteln angedeutet wurde, präsentierten die Autoren Peter Weiss und Bernhard Schlink ihre Geschichten der deutschen Vergangenheit. Beide Werke, sowohl das Dramastück *Die Ermittlung* als auch der Roman *Der Vorleser* beschäftigen sich mit dem Holocaustthema. Im Mittelpunkt dieser erzählten Werke steht eine andere Zeitspanne. Das Drama von Weiss umfasst den Zeitraum der 60er und der Roman von Schlink den der 90er Jahre. Beide Werke orientieren sich auf den historischen Hintergrund der NS-Zeit, „in denen Erinnerung als identitätsbildender, interpretationsfähiger und interpretationsbedürftiger Prozess stattfindet“ (Braun, 2010, S. 7). Diese Werke bilden ein Teilbereich der Vergangenheitsbewältigung in der Literatur und sind damit als Beitrag eines Erinnerungsdiskurses der immer wieder diskutierten Frage der Schuld angesehen: „Wie es dazu gekommen ist und welche Auswirkungen die Vergangenheit, die nicht vergeht, auf unser Selbstverständnis der Gegenwart hat“ (ebd.)?

Bei narrativer Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte liegen bei diesen Werken ein differenziertes „Erzählmuster“ (Braun, S. 8) und eine differenzierte literarische Gattung vor. Das Erzählmuster in diesen beiden Werken ist anders, weil, zum einen die „Autor[en] der Erinnerung“ (Braun, S. 15) verschieden sind – Weiss ist der Zeitzeuge, d. h. „Primärzeuge“ oder „historischer Zeuge“, und Schlink der Nachgeborene, d. h. der „Sekundärzeuge“ oder der „moralische Zeuge“ (ebd., S. 16): „Die Zeitzeugen berufen sich auf ihr Erfahrungsgedächtnis, die Nachgeborenen auf die Lizenz zur Fiktionalisierung der Geschichte“ (ebd., S. 14). Der wesentliche Unterschied aber ist, dass beim Weiss das Opfergedächtnis und beim Schlink das Tätergedächtnis im Mittelpunkt steht.

Zum anderen erscheinen „Zeitpunkt“ und „Modalität“ der Erinnerung wichtig zu sein (ebd., S. 15). Im Fall der *Ermittlung* wird zwanzig Jahre nach dem Kriegsende, d. h. in den 60er, erinnert. Im Fall des *Vorlesers* wird fünfzig Jahren nach dem Kriegsende, d. h. in den 90er, erinnert. Die 60er Jahre sind durch die Fronte des Kalten Kriegs und die 90er durch die Wiedervereinigung Deutschlands gekennzeichnet. Den Modus der Erinnerung in den 60er bestimmte das „Urteilsschema 'Väter als Täter'“ (ebd., S. 19), wohingegen in den 90er von „der Traumatisierung der Täter“ die Rede ist (Fricke, 2003, S. 285). Die Generation der 60er setzte sich mit der Vergangenheit durch Dokumentartheater auseinander und die Generation der 90er hat sich einer fiktionalen Herangehensweise, nämlich den Roman gewidmet.

#### 5. 4. 1 Drama- und Romantext

Neben der entgegengesetzten Täter-Opfer-Konstellation, zeichnen diese Werke die Zugehörigkeit zu verschiedenen literarischen Gattungen auf. Es ist darüber hinaus klar, dass diese literarische Texte, Drama und Roman, charakteristische Merkmale darstellen und, dass mit ihnen Unterschiedliches geleistet wird. Das Dramastück ist für die Bühne bzw. für das Publikum gedacht. Die Handlung und Figuren wirken unmittelbar auf die Zuschauer und, da sich das Geschehene gleichzeitig auf der Szene abspielt, gewinnt man damit eine „objektive Realität“ (Zimmermann, 2001, S. 6). Der Roman hingegen bedient sich verschiedenartigen Motiven, er ist durch „den fiktionalen Stil“ markiert (ebd., S. 8). Je nach Erzählform, Erzählperspektive, Erzählverhalten und so weiter, erfährt man bei der Lektüre eines Romans einen Bericht, ein Thema, das erst „im Kopf des Lesers“ zur Wirklichkeit wird (ebd., S. 6).

*Die Ermittlung* ist das in Dokumentarstil verfasste Stück, das am 19. Oktober 1965 gleichzeitig an fünfzehn Theater, d. h. in „Altenburg, Berlin (Ost und West), Cottbus, Dresden, Erfurt, Essen, Gera, Halle, Köln, Leipzig, London, München, Neustrelitz, Potsdam, Rostock und Stuttgart“<sup>5</sup> uraufgeführt wurde. *Der Vorleser* ist ein Roman, der 1995 in Deutschland vom Diogenes Verlag veröffentlicht, in 40 Sprachen übersetzt und 1997 in Hollywood verfilmt wurde.

Beide Texte thematisieren die nationalsozialistische Vergangenheit und darüber hinaus stellen sie eine literarische Vergangenheitsbewältigung dar. Beide Werke machen auf die Schuldfrage der NS-Taten aufmerksam. Der Inhalt, und das heißt die Reflexion auf das Vergangene, ist unterschiedlich gestaltet. Zum einen reflektieren sie den verschiedenen Kontext der politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse und wegen der zeitlichen Distanz den unterschiedlichen Umgang mit dem Stoff.

Das bedeutet, Weiss verpflichtet sich dem dokumentarischen Theater, um den „Verdrängungsprozess“ des Holocaust in der Gegenwart festzustellen, „die ihre geschichtliche Kontinuität verleugnet“ (Habermas, Salloch, S. 156). Schlink hingegen bevorzugte das Fiktionalisieren, um sich von dieser Kontinuität loszulassen. Zum anderen spiegelt sich in diesen Werken die eindeutigen Positionen dieser Schriftsteller zur Holocaustproblematik. Weiss' Versuch war, mittels der Fakten „Gehirne zum Denken zu bringen“ (Weiß, 2000, S. 247). Sein ästhetischer Ausdruck, 'Auschwitz auf der Bühne'

---

<sup>5</sup> Vgl. Pohl Wolfgang <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-bsp.htm> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].

darzustellen, hängt mit seiner Konzeption eines Rückkehrers zusammen. Ihm geht es um die „furchtbare Wirklichkeit“ (ebd., S. 249), weil sie ihm aus Heimatland vertrieben hat, weil er ein Opfer war.

Schlinks Orientierung, keine wahrheitstreue Erzählinstanz gegenüber der Geschichte vorzunehmen, hängt mit der Kollektivschuldthese zusammen. Schlink ist überzeugt, dass die Taten der Elterngeneration auf die Identitätsbildung der Nachfolgegeneration wirken. Er ist motiviert die Täterperspektive zu befürworten, um auf „das komplizierte Verhältnis zwischen den Generationen“ aufmerksamzumachen (Fricke, S. 282). Dementsprechend kann man die These vertreten, es handelt sich um die verschiedenen Darstellungen von Vergangenheitsschuld wegen der unterschiedlichen Wahrnehmungen und Erlebnissen der Nachkriegszeit, die diesen Autoren zugrunde liegen.

Die Grundlage für Weiss Stück bildet das dokumentaristische Material. Die erste Quelle ist der Frankfurter-Auschwitz-Prozess, bzw. Weiss stützt „vor allem auf Bernd Naumanns Prozessberichte in der FAZ“ an (Schoenberner, S. 739). Die zweite Quelle für die Darstellung seines Werks bildet „Die Göttliche Komödie“ von Dante<sup>6</sup>. Angewiesen an Dante und Auschwitzprozess als „politisches Dokument“ (Salloch, S. 12) entsteht „die Darstellung und das Erlebnis der Hölle“<sup>7</sup>. Weiss ging von dem Dantes Inferno aus, aber „hier [sind] nicht die Gefolterten die Sünder, sondern die Folterer“ (Schoenberner, S. 745). Schoenberner fasst zusammen:

„Kein Inferno kann heute mehr erschrecken und keine der höllischen Mächte, da schon die Erde die Hölle ist, dem Menschen bereitet von seinesgleichen. Da gibt es keine Hoffnung auf ein himmlisches Paradies, und auch auf kein irdisches mehr. Was bleibt, ist eine Mahnung, [...] die alte Ordnung der Unterdrückung und Ausbeutung des Menschen durch den Menschen aufzuheben“ (Schoenberner, S. 745).

Weiss inszeniert sein Stück auf der Bühne, indem die Schauspieler „die echten Namen der historisch beteiligten Personen“ tragen, und indem die Aussagen der damals lebenden Angeklagten und Zeugen bzw. der überlebenden Opfer im Prozess zitiert werden (Salloch, S. 6). Die „Belege aus der Biographie“ (ebd., S. 11) werden zu Dialogen des Dokumentartheaters, „wo nur die Fakten [zählen] und sie bedürfen keiner sonstigen

---

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

ästhetischen Verschönerung oder Verbesserung, um die nüchterne Wirkung nicht zu verlieren“<sup>8</sup>.

Damit „wird das Zitat selbst zur Figur im Drama“ (ebd., S. 11). Wenn der Zeuge 1 sagt: „Ich war nicht in die Materie eingeweiht“ (Weiss, 1965, S. 9) bzw. er wusste über den Zweck der Transporte (mit Menschen) nicht, zeichnet sich das Denken eines durch Gewaltherrschaft handelnden Menschen, der nicht nach dem Zweck seiner Arbeit hinterfragt, sondern nur die Befehle folgt. „Im Ausdruck imitiert die Sprache die Taten. Sie zeigt sowohl die persönliche als auch die soziale Unordnung auf“ (ebd., S. 132). Weiss wendet sich an das dokumentarische Theater, indem es zu beweisen ist, „daß den Menschen gibt, zwar nicht als Individuum, aber als funktionierenden Bestandteil des Apparats“ (Salloch, S. 14). Da „das dokumentarische Theater versucht, die menschliche Tätigkeit herauszukristallisieren“, zugleich „beschuldigt [es] den Menschen bzw. die herrschenden Machtverhältnisse, die ihn unmenschlich werden lassen“ (ebd., S. 15).

Schlink gibt den folgenden „Auslöser“ für die Entstehung seines Romans an:

„Der Auslöser war der Ostberlin. Ich bin im Januar 1990 als Gastprofessor an die Humboldt-Universität gekommen und war immer für Wochen hier. Die Welt ohne die Farben und Töne, die grauen Häuser, die schlechten Straßen, der geringe Verkehr, der Holzzaun, den ich mit der Hand zerkrümeln konnte wie in meiner Kindheit - das alles hat die fünfziger Jahre so lebendig vor mein inneres Auge gebracht, dass ich über sie schreiben konnte. In meinem Kopf spielte ich immer mit Geschichten, und ich hatte mit den Elementen von „Der Vorleser“ schon länger gespielt. Über der Wiederbegegnung mit der Welt der fünfziger Jahre in Ost-Berlin fügten sich die Elemente zur Geschichte des Romans“<sup>9</sup>

Es ist also zu sehen, dass Schlink die Schuld und Vergangenheitsbewältigung „im Hinblick auf seine deutsche Heimat“ thematisiert (Minde, 2011, S. 15). Obwohl von „einem fiktiven Leben berichtet“ wird, ist *Der Vorleser* ein Roman, in dem „deutliche autobiographische Züge“ zwischen Ich-Erzähler und Autor Schlink zu finden sind: Authentische Orte kommen im Werk vor; Michael ist auch Jura-Student, interessiert sich für Geschichte und Soziologie wie der Autor selbst; Michael setzt sich kritisch mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinander, thematisiert Studentebewegungen wie der Autor; beide sind später geschieden,

---

<sup>8</sup> Schulz Katharina <http://www.grin.com/de/e-book/100509/weiss-peter-die-ermittlung> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].

<sup>9</sup> Kilb, Andreas: Frankfurter Allgemeine Zeitung: Bilder und Zeiten, Im Gespräch: Bernhard Schlink. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/im-gespraech-bernhard-schlink-herr-schlink-ist-der-vorleser-geschichte-1100720.html> [zuletzt angesehen am 7. 02. 2016].

haben ein Kind (ebd.). Der Roman selbst kann nicht als autobiografischer Roman angesehen werden, weil es sich um eine fiktive Figur, nämlich Michael Berg, handelt. Minde geht von „Autofiktion“ aus, obwohl die „Eins-zu-Eins-Beziehung zwischen Leben und Werk“ fraglich ist (ebd.).

Aber nicht nur hinsichtlich der Figur Michaels bietet sich die Vorlage für die Gestaltung des Werks. Die Quelle für die Gestaltung der Figur Hannas scheint angeblich die historische Person Hermine Ryan, die Hauptangeklagte des Majdanak-Prozesses, der von 26. November 1975 bis 30. Juni 1981 in Düsseldorf stattgefunden hat, zu sein (vgl., Fricke). Fricke gibt gemeinsame Züge zwischen Hanna und Hermine im Gerichtsprozess an: „Am Schluss klagt sie [Hermine] das Gericht an: 'Was weiß ein anderer Mensch als wir von all dem Leid, das wir tragen und mit dem wir büßen, was wir weder geplant noch erdacht haben?', eine dem moralisierenden 'Was hätten sie denn getan?' ähnliche [Hannas] Geste“ (Fricke, S. 279-280). Eine andere Verbindung sieht man in der Tatsache, dass fiktionale Hanna genau wie reale Hermine Ryan als „Monster“ bezeichnet wurde (Ebd., S. 280). Weiterhin hatte Hermine eine Spitzname im Prozess „Kobyła, die Stute“ (Ebd.). Im Roman „erinnert sich ein Opfer an eine andere Aufseherin, die 'Stute' genannt wurde“ (ebd.).

Ebenfalls kommt ein Symbol der „Peitsche“ vor (ebd.). Nämlich, die reale Hermine war „mit ihren eisenbeschlagenden Stiefeln“ bekannt (ebd., S. 281), was sie mit fiktionalen Hanna verbindet, wenn Michael versucht sie als kalte SS-Aufseherin vorzustellen: „Ich sah Hanna bei der brennenden Kirche, mit hartem Gesicht, schwarzer Uniform und Reitpeitsche [...] und Hanna steht dazwischen und schreit Kommandos, das schreiende Gesicht eine hässliche Fratze, und hilft mit der Reitpeitsche nach“ (Schlink, 1995, S. 140-141). Aber laut Schlink, es bestehe „kein Vorbild für die fiktive Hanna Schmitz, die aus Bruchstücken unterschiedlicher Aufseherinnen zustande gekommen ist“ (Heigenmoser, 2005, Minde, S. 16).

Der Titel des Weiss Dramastücks heißt *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Im Titel des Stücks zeichnet sich die Dialektik, die einerseits „aus der Spannung zwischen dem sachlichen Titel aus dem juristischen Bereich und assoziationsreichen Untertitel aus dem Bereich der Kunst“ (Salloch, S. 44). Andererseits besteht diese Dialektik „in der Form gegenüber dem Inhalt: die Form hat ihr Vorbild in Dantes *Divina Commedia*, der Inhalt zitiert Bruchstücke des Prozesses von Frankfurt“ (ebd., S. 46). Weiterhin ist zu erwähnen, welche Funktion das Oratorium hat. Zum einen, es ist eine „Parallele zum musikalischen Werk. Gesang ist hier wohl zunächst Übersetzung des danteschen Cantos. Es ist auch Hinweis auf

das epische Element des Stücks“ (ebd., S. 45). Zum anderen fungiert der Stoff, und das heißt „die Ereignisse der Vergangenheit“ als eine „große Begebenheit“, was charakteristisch für das musikalische Oratorium ist (ebd.). Drittens, die Handlung des Stücks knüpft an das „barocke Jesuitendrama“ an, welches den Wert von 'Wahrheit' schätzt (ebd.). Und viertens, das Oratorium führt „den Testo“ ein, „der die Funktion hat, 'den Stoff zu bewältigen““ (ebd.). Gesang bezieht sich auf „Folter“ und „Unmenschen“ (ebd.). „Gesang, im Zusammenhang mit Auschwitz ist schauerlich grotesker Mißklang“ (ebd.). Die Musik bzw. das Gesang wird auch angeführt, so Salloch, weil es „das unerläßliche Mittel der Nationalsozialisten zur Aufwiegelung der Massen“ war (ebd.). Daher sind „Titel und Untertitel“ als „These und Antithese zu verstehen“ (ebd.), mit der sich die „Distanzierung vom Stoff“ erkennen lässt (ebd., S. 46).

In diesen elf Teilen spiegelt sich der Weg eines Häftlings durch das Konzentrationslager. Der Inhalt des Dramas ist im Kapitel 3. 2 zu sehen. Die Ereignisse werden durch Aussagen der Angeklagten und Opfer geschildert. Zum einen werden die Leiden des Opfers dargestellt: Tötungen und Volterungen, Gewaltausübung der Täter, Bericht über Zwangsarbeit und Erschießungen, Gaskammern und Menschenöfen. Zum anderen macht das Stück auf die kapitalistische Gesellschaft sichtbar, indem die „verbrecherischen Handlungen im 3. Reich als Resultate einer Ausbeutergesellschaft“<sup>10</sup> sind. Daher betrachtet man *Die Ermittlung* als „kein antinazistisches, sondern antikapitalistisches Stück“<sup>11</sup>. Drittens, es wird die Zusammenarbeit der Industrie und des faschistischen Systems aufgezeigt, wobei manchen „Nazi-Verbrecher von der Industrie mit Renten belohnt [sind] und bestimmen das gesellschaftliche Leben in der BRD mit“<sup>12</sup>. Viertens, es wird enthüllt, dass manchen Angeklagten „im Gesellschaftssystem wieder voll integriert sind“<sup>13</sup>. Fünftens, es wird Auskunft darüber gegeben, dass die Angeklagten ihre „Denkweise seit der Nazi-Zeit keineswegs geändert“<sup>14</sup> haben. Besonders die drei letzten Punkte erläutern den „Aktualitätsbezug“<sup>15</sup> der 60er Jahre und die Weiss Absicht, den Wirklichkeitsbezug der unmittelbaren Vergangenheit in der Gegenwart zu rekonstruieren.

---

<sup>10</sup> Pohl Wolfgang <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-bsp.htm> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

Das Charakteristische an dem Titel selbst ist, dass er nicht explizit ausdrückt, dass es sich um Auschwitz oder Frankfurter Prozess handelt. „*Die Ermittlung* läßt also das Subjekt, den Raum und die Zeit der Ermittlung offen“ (ebd., S. 42). Die Tendenz Weiss, dem Stück einen neutralen Titel zu geben, ist als „dreifaches Mittel“ zu verstehen, so Salloch (ebd.): „Erstens dient er als Verfremdungseffekt bei dem emotionalen Thema von Auschwitz“ (ebd.). Das Publikum vermutet, worüber im Stück die Rede ist, „wird aber durch den neutralen Titel zunächst in reflektierende statt erregte Haltung versetzt“ (ebd.). Zweitens, man gebraucht nicht mehr die Benennung von Ortsnamen, weil einerseits werden sie „zum Euphemismus des Unsagbaren“ (ebd., S. 43) und andererseits „zum Mythos des Unfaßbaren“ (ebd.). Damit neigt man, „diese Realität als Legende“ zu finden (ebd.). Und drittens, das Stück „zeigt das Funktionieren eines Konzentrationslagers auf und ist somit für alle Lager gültig“ (ebd.).

Der Titel des Schlinks Romans heißt *Der Vorleser*. Der Titel bezieht sich auf die Figur des Ich-Erzählers, Michael Berg. Er liest Hanna vor, die als „aufmerksame ZuhörerIn“ im Roman auftritt, da sie Analphabetin ist (Schlink, 1995, S. 43). Es scheint als eine Strategie des Autors zu sein, um den Leser auf zentrales Problem des Analphabetismus von Hanna aufmerksamzumachen. Manche Teile im Buch liefern Hinweise darauf, dass der Ich-Erzähler Hannas Verhalten und ihre Schuld durch fehlende Unfähigkeit zu lesen und schreiben rechtfertigen möchte. Ihr Unvermögen beeinflusst sowohl die Beziehung zwischen Michael und Hanna als auch ihr soziales Leben und Kommunikation. Der Zustand des Analphabetseins und der Prozess des quasi nachholenden Erwerbs prägen die ganze Geschichte um Michael und Hanna. Der Wechsel von Unschriftlichkeit zu Schriftlichkeit, den Hanna durch die Hilfe der Michaels Kassetten vollzieht, bleibt ohne Resonanz, da dieser „aufklärerischer Schritt“ zu spät kommt (Schlink, Fricke, S. 281).

Der Roman „ist ein Entwicklungsroman in drei Akten: Die geheimnisvolle Liebschaft, der Prozess, Gefangenschaft und Tod“ (Blanke, S. 392). Der ganze Inhalt des Romans ist im Kapitel 4. 2 zu sehen. Man kann zwei Entwicklungsprozesse im Roman folgen. Einer ist Hannas „Schritt aus der Unmündigkeit zur Mündigkeit“ (ebd.), indem sich ihr Selbstbewusstsein langsam entwickelt und indem sie „Einsicht in die eigene Schuld“ gewinnt (Kleymann, Rings, S. 93). Anderer ist der Lebensgang Michaels, die Lebensgeschichte, die über 35 Jahre hinzieht. Beides erfährt man aus der Perspektive des Ich-Erzählers, indem er sich erinnert. Seine Erinnerungen umfassen die Liebesbeziehung, die Schuldproblematik, -gefühle und –übertragung, die strafrechtliche Bewältigung der NS-Verbrechen. Der Autor

hinterfragt den Kampf zwischen den Generationen, den Konflikt zwischen Recht und Gerechtigkeit, den Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart.

Im Unterschied zu Weiss Drama ist der Roman von Schlink eine spannende Geschichte, in der die Fakten fiktionalisiert sind, bzw. es handelt sich von fiktionalen Figuren und Ereignissen. Der Gerichtsprozess im Roman hat nie stattgefunden, wobei er in Drama von Weiss den Bezug auf den realen Prozess hat, und dessen Figuren die Aussagen der vor dem Gerichtsverfahren in Frankfurt getretenen Angeklagten und Opfer treu zitieren. Das Dramastück weist auf eine statische Handlung auf, die Darstellungsmittel sind reduziert und es gibt keine Vorführung. Diese in Berichtform bevorzugte Technik beschränkt die Handlung auf die Aussagen. Das Stück hat eine offene Komposition, d. h. es gibt kein Anfang und kein Ende (vgl., ebd.). Die Zitate sind knappe Sätze in Versform mit einer „ironisch leicht rhythmisierenden Prosa“ (ebd., S. 133). „Die Zeit ist relativiert, da das Stück auf drei verschiedenen Zeitebenen spielt, ebenso wie der Ort, wo das Ungeheure auf kleinstem Platz stattfindet“ (ebd., S. 139). Diese dreischichtige Zeit- und Ortsperspektive besagt:

„Der Zuschauer von heute sieht ein Stück über einen Prozeß aus den Jahren 1964/65 über ein Lager, dessen Krematorien zwanzig Jahre vor dem Prozeß in die Luft gesprengt worden waren, dessen Funktionäre vor dieser Lagerzeit, während dieser Lagerzeit und nach dieser Lagerzeit 'funktionieren'“ (Salloch, S. 90).

Weiss stellt auf die Bühne „das Funktionieren eines Lagers“ (ebd., S. 89). Der Herausgeber der „Frankfurter Auszüge“ kommentiert die Handlung folgendermaßen: „Es handelt von drei Vorgängen: dem, was in Auschwitz, dem, was in Frankfurt, und dem, was in einem Mann vorgegangen ist, der in Frankfurt war“ (Salloch, S. 90).

Die handelnden Personen übermitteln insbesondere die „Lagersprache“ (ebd., S. 131). Weiss artikuliert die „Lagerwelt“ (Ebd., S. 141) mittels der Sprache, die als „wirkende Kraft“ hervortritt (ebd., S. 130). Karlheinz ist überzeugt, dass es eigentlich keine Handlung in Drama gibt, weil das ganze Stück „nur auf der Dimension der Sprache“ aufgebaut ist (Salloch, S. 139). „Die Spannung liegt daher im sprachlichen Vorgang, der zeigt, daß die Umwertung der Sprache eine Parallelerscheinung der Umwertung der Werte ist“ (ebd.). Pohl meint, dass den Figuren kein Charakter gegeben wurde, weil es dem Autor Weiss geht, „Vergangenes für die Gegenwart nutzbar zu machen“<sup>16</sup>. Und stellt weiter fest:

---

<sup>16</sup> Pohl Wolfgang <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-bsp.htm> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].

„Indem er ihnen bloß Nummern zuteilt und den Vorgang anonymisiert, macht er eben jenen Mechanismus deutlich, nach dem alle Rollen austauschbar und alle Geschehnisse übertragbar sind. So hat das Stück die menschliche Gefährdung, hier, in einer kapitalistischen Gesellschaft, und heute, gerade heute, zum grundlegenden Thema“<sup>17</sup>.

Im Gegensatz zu Schlinks Roman, es gibt im Drama von Weiss keinen Erzähler. Die in Theaterform geschriebene Geschichte ist sachlich und distanziert geschildert. Im Dramastück kommen drei Rollengruppen vor -18 Angeklagten, 9 Zeugen bzw. Opfer und drei Vertreter des Gesetzes: „der Richter, der Ankläger und der Verteidiger“ (ebd., S. 107). Im Gegensatz zu den Opfern, tragen die Angeklagten ihre Namen, „wie im wirklichen Prozess, da sie ja während der behandelten Zeit ebenfalls ihre Namen hatten, während den Häftlingen ihre persönliche Identität mit der Vergabe von Nummern genommen worden war“<sup>18</sup>. Weiss hat nur 9 Zeugen ausgewählt, obwohl Hunderte von ihnen im Gerichtsprozess traten, und daher sprechen sie für die hundert Häftlinge.<sup>19</sup> „Die Angeklagten stehen als Symbole für ein System, das viele andere schuldig werden ließ, die nie verurteilt wurden“.<sup>20</sup>

Die Persönlichkeit der Figuren zeichnet sich durch ihre sprachlichen Äußerungen bzw. durch die Taten der Figuren, die sie deutlich beschreiben. Das bedeutet, dass der Zuschauer die Innensicht der Figurengruppen, d. h. ihr Verhalten, das Erfahrene, ihre Gedanken und Gefühle, durch den sprachlichen Vorgang enthält. Es folgt ein Beispiel aus dem Dramastück:

„Ankläger Wurden sie mit Ihren Fachkenntnissen/nicht hinzugezogen/als man damit begann/Menschen mit Zyklon B zu töten  
Angeklagter 17 Ich sage grundsätzlich nur/was wahr ist/Ich vertrug das Gas nicht/Ich bekam Magenbeschwerden und bat darum/versetzt zu werden  
Ankläger Wurden Sie versetzt  
Angeklagter 17 Noch nicht gleich  
Ankläger Wann wurden Sie versetzt  
Angeklagter 17 Daran kann ich mich nicht erinnern  
Ankläger Sie wurden im April 1944 versetzt/Bis dahin stiegen Sie in den Graden/Zunächst wurden Sie zum Rottenführer/und damit zum Unterscharführer befördert

---

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Schulz Katharina <http://www.grin.com/de/e-book/100509/weiss-peter-die-ermittlung> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].

<sup>19</sup> Vgl., Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

Verteidiger Wir protestieren/gegen diese Unterschiebung/Daß Mitglieder des Lagerpersonals/im Range stiegen/ist einzig und allein dienstlich zu bewerten/und beweist keineswegs ihre Schuld/*Zustimmung von Seiten der Angeklagten*“ (Weiss, 1965, S. 159).

Es ist daher zu sehen, dass die Verse ein nüchternes Sprechen darstellen, und den Zuschauer wird überlassen, die Unterschiede zu erkennen, und das Gehörte zu interpretieren - der Zuschauer soll eine Schlussfolgerung ziehen, ob der Angeklagter 17 an Tötungen teilgenommen hat oder nicht. Die Hilfe bei der Interpretation kommt auch in anderer Form an: „einmal im Kontrast von geschilderten Gräueltaten und deren Nicht-Verantworten-Wollen seitens der Angeklagten“ und „zum anderen in dem immer wiederkehrenden Chor des Gelächters, in den die Angeklagten einstimmen zum Zeichen dafür, dass sie sich nicht schuldig fühlen“<sup>21</sup>. Die weiteren charakteristischen Merkmale des Sprachstils der *Ermittlung* sind: kurze und präzise Sätze und ein überschaubarer Satzbau; es gibt keinen besonderen individuellen Ausdrucksformen oder verschiedenen Tonlagen. In Sätzen bzw. in Versen besteht keine Interpunktion oder irgendwelchen anderen Satzzeichen.

Im Roman von Schlink erfährt der Leser die erzählte Welt aus der Perspektive des Ich-Erzählers. Der Leser gewinnt die Innensicht der Figuren und Ereignissen nur aus der Sicht des Ich-Erzählers und ist damit in seine Perspektive versetzt. Besonders durch den inneren Monolog hat der Leser ein „Einblick ins Innere des erlebenden Ichs“ (Köster, S. 69). Erne stellt fest, dass man im Roman „die Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich besonders gut veranschaulichen“ kann (Erne, S. 32), wenn Michael seine Gefühle beim Erinnern ausdrückt: „Wenn ich länger zurückdenke, kommen mir genug beschämende und schmerzliche Situationen in den Sinn, und weiß ich, dass ich die Erinnerungen an Hanna zwar verabschiedet, aber nicht bewältigt hatte“ (Schlink, 19995, S. 84). Köster ist der Meinung, dass der Autor damit „ein Spannungsfeld zwischen dem erlebendem und erzählendem Ich [hevorruft], in dem es zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Verhalten des Ich-Erzählers kommt“ (Köster, 2000, Erne, S. 33).

Weiterhin hat die Geschichte einen chronologischen Aufbau und die Ereignisse sind so dargestellt, dass „sich das lyrische Ich dem erlebten Ich immer wieder an[nähert] und geht zum Schluss in die Erzählgegenwart über“ (Bock, S. 23). Dies bedeutet, dass dem Leser die

---

<sup>21</sup> Pohl Wolfgang <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-bsp.htm> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].

Geschichte aus der Gegenwart des Erzählers geschildert wird. Im Text gibt es „keine Vorwegnahmen“ (ebd.): „Der Leser ist auf dem damaligen Wissensstand des Erzählers und erfährt, was dieser zu jenem Zeitpunkt erfahren hat“ (ebd., S. 24). Das deutet darauf hin, dass die Geschichte von einem 'unzuverlässigen Erzähler' geschildert wird – wegen der subjektiven Herangehensweise, kann der Leser keine „kritische Distanz vom Erzähler nehmen“ (ebd., S. 25). Der Leser wird von dem Ich-Erzähler angesprochen, „d. h. er erlebt Gefühle und Wahrnehmungen des Erzählers leichter mit. Auch dies verhilft dazu, die 'Täterin' zunächst als Mensch und nicht als 'NS-Monster' wahrnehmen zu können“ (Kleymann, Rings, S. 88). Durch die Ich-Perspektive versetzt sich der Leser in die Rolle des Protagonisten und durch die Einfachheit der Sprache identifiziert sich der Leser mit dem Protagonisten (vgl. Möckel).

Die Rolle der Sprache im Dramastück ist sehr wichtig. Weiss zeichnet einen „Systemzwang“ der Tötungsmaschinerie aus (Salloch, S. 131). Dies wird durch „Sprachcodex“ erreicht (ebd., S. 129). Nämlich in Aussagen von Zeugen und Angeklagten erkennt man Unterschiede in der Sprache. Zum einen werden von der Seite der Angeklagten bestimmte Wörter umgedeutet: Anstatt 'Ermordung durch Phenolinjektionen' wird das Wort 'Behandlung' verwendet (vgl., ebd.). Martin Walser meint, es handelt sich dabei um Taktik der Verteidigung der Angeklagten: „Mit diesen Verharmlosungen wurde den Opfern damals ihr Schicksal verschleiert, und die Angeklagten sprechen diese Sprache noch immer, vielleicht unbewußt, vielleicht mit der Absicht, das Gericht zu täuschen“ (ebd., S. 129). Außerdem rechtfertigen die Angeklagten ihre Taten durch Infinitivkonstruktionen, wie zum Beispiel oft verwendeter Ausdruck bei den Aussagen: *Ich hatte zu*. Dies „impliziert immer den Hintermann, den anderen in der Kette, der diesem Angeklagten den Befehl gegeben hatte. Im 'Ich hatte zu' ist der Befehlsnotstand erhalten“ (ebd., S. 131).

Im Unterschied zu Angeklagten benutzen die Zeugen „Passiv- oder Leiderform“ , wie zum Beispiel 'Wir wurden aufgestellt' (ebd.). Dies deutet an, dass sie von Personen oder Handlungen betroffenen Objekte waren. Dementsprechend spricht Salloch von Missbrauch der Sprache (vgl., ebd.). In der *Ermittlung* nimmt die „verlorene Menschlichkeit“<sup>22</sup> den meisten Platz ein. Das Leitmotiv dieses dokumentarischen Stücks ist die „Aufdeckung der gesellschaftlichen Beziehungen“ (Salloch, S. 126).

---

<sup>22</sup> Pohl Wolfgang <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-bsp.htm> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].

Den Schwerpunkt des Romans *Der Vorleser* liegt in der Schuldfrage und dessen Wirkung auf die Nachfolgenerationen. Die Schuldproblematik wird im juristischen Sinne thematisiert, d. h. das Gerichtsverfahren gegen Hanna als einer ehemaligen KZ-Aufseherin. Indem die Frage zwischen Recht und Gerechtigkeit diskutiert wird, wird für „das Verbot rückwirkender Bestrafung“ (Schlink, 1995, S. 86) plädiert. Die Schuldfrage wird auch von der Seite des Ich-Erzählers auch moralisch bewertet. Indem er sie einerseits „nicht als Böse *per se* dargestellt“ hat (Bock, S. 54), sondern sie in vieler Hinsicht „viktimsiert“ und bemitleidet (Braun, S. 22), ist von einer Vergangenheitsbewältigung auszugehen, die das Tätergedächtnis im Mittelpunkt stellt. Andererseits, indem das Motiv des Analphabetentums eingeführt wird, ist „die Verantwortung der Täter reduziert, und die Schuld relativiert“ (Köster, 2000, Kleymann, Rings, S. 94). Den meisten Platz im Roman nimmt die „traumatische Beziehungsstörung“ zwischen den Generationen (Blanke, S. 395). Das Leitmotiv ist die „fehlende Kommunikation“ zwischen den Generationen (Garbe, S. 163).

Zusammengefasst kann man den folgenden Schluss ziehen: Diese zwei vorgestellten und analysierten Werke zeichnen den veränderten literarischen Bezug zur Vergangenheit und ihre Bewältigung aus.

Für die Epoche der 60er Jahre, jener Zeit der Auseinandersetzung der Kinder mit Täter(Väter)generation, der Protestbewegungen gegen Staatsgewalt, gegen Defizite an den Universitäten, gegen Missstände in der Politik, gegen die in staatlichen Ämtern arbeitenden NS-Funktionäre, gegen Kapitalismus und Vietnamkrieg, war das Dokumentartheater eine zentrale Form, die das Publikum anfordert, sich aktiv an gesellschaftlich relevanten Handlungen zu beteiligen, im Sinne einer Transformation der alltäglichen Praxis. Mit dieser Tendenz und unter dieser Perspektive betrachtet Peter Weiss die Theaterarbeit als ein kreatives Potenzial für die Beeinflussung der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Das Dokumentartheater bildet für Weiss den entscheidenden Grundstein für die Bewusstseinsweiterung, indem er einerseits die herrschenden Machtverhältnisse infrage stellt und andererseits, indem er das Publikum einbezieht und provoziert und damit in Bewegung setzt. Das Ziel war, mit der künstlerischen Strategie, eine gesellschaftliche Kritik zu liefern. Da sich Weiss diesem 'emanzipatorischen Instrument' bewusst war, lässt er ein der wichtigsten 'Happenings' seiner Zeit auf die Bühne auftauchen, den Auschwitzprozess. Das authentische Material bildet die Grundlage seines Dramastücks – die Situation der Gerichtsverhandlung:

„So wie der Frankfurter Prozeß keine Klärung der historischen und weltanschaulichen Ursprünge, Hintergründe und Entwicklungen aufzudecken hatte, deren Resultat Auschwitz war, sondern ausschließlich über strafrechtlich verfolgbare Verbrechen zu vermitteln, vergegenwärtig auch Weiss in der 'Ermittlung' nur die Tatbestände als solche. Gerade durch die distanzierte Sachlichkeit ihrer Darstellung sind sie von zutiefst erschütternder Wirkung. Damit wird die Voraussetzung für den von Weiss erstrebten Erkenntnisprozeß beim Zuschauer geschaffen“ (Motekat, 1977, S. 81-82).

Mit der Inszenierung des Frankfurter-Prozesses sind die Fragen der Bewältigung der Vergangenheit plausibel geworden. Am Höhepunkt der Auseinandersetzung mit NS-Herrschaft entsteht das Stück *Die Ermittlung*, geprägt von Weiss' persönlicher Erfahrung, eines infolge des Nationalsozialismus vertriebenen Juden, von künstlerischer Überzeugung des Autors, man kann die gesellschaftliche Realität auf die Bühne darstellen, und von seiner politisch-ideologischen Überzeugung, man kann das Publikum bzw. die Gesellschaft umdenken. Diese Haltung etikettierte ihn als einen Autor, der grundsätzlich Teil und Träger dieser Kulturrevolution in den 60er Jahre war.

Für die Epoche der 90er Jahre lässt sich feststellen, dass sich die Beschäftigung mit dem Thema *Vergangenheitsbewältigung* fortsetzt, die aber eine neue Geisteshaltung gegenüber der Geschichte erklärt und eine fikionalisierte Herangehensweise in der Literatur bevorzugt. Auf dem Boden wiedervereinigten Deutschland versuchen die Denker der Postmoderne einen neuen Umgang mit der Geschichte, die von Tradition des Dokumentarischen aus den 60er abweicht. Es wird eine Distanz zur Vergangenheit so deutlich gemacht, dass sich die Literatur keinem wahrheitstreuen Darstellungsprinzip der Vergangenheit verpflichtet. Es handelt sich von einer 'radikal-modernen' Opposition jener Schriftsteller, die die traditionellen Autoritäten und ihre Wirklichkeitswahrnehmung infrage stellen. Diese Literatur hat zu Folge die Betonung eines freien Umgangs mit der Geschichte. Sie widmet sich dem narrativen Erzählen und markiert eine subjektive Autorperspektive.

In dieses Bild passt auch der Roman *Der Vorleser* von Bernhard Schlink, in dem zu sehen ist, dass kein Denkmuster der 60er-Generation zum Wort kommt. Er ist ein Autor, der zu Generation der Nachgeborenen gehört und der anstrebt, die Täterperspektive in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Sein Interesse für diesen Fokus steht für den Wunsch, sich von NS-Vergangenheit loszusagen. Daher spielt er mit der Geschichte, konkret mit der Schuldfrage, um die Vergangenheitsschuldlast zu thematisieren. Da sie rechtswissenschaftlich nicht begründbar ist, zieht er sie in seinen Roman ein. Auf diese Weise wurde die Schuldfrage zum literarischen Motiv, das ganz an der Grenze der Vergangenheitsbewältigung steht.

## 6 Literaturverzeichnis

- Arnold, Sonja (2014): Zur Beziehung zwischen Literatur und Recht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: <http://www.scielo.br/pdf/pg/v17n23/1982-8837-pg-17-23-00001.pdf> [zuletzt angesehen am 3.02.2016].
- Beise, Arnd (2002). Peter Weiss. Stuttgart: Reclam.
- Benthien, Claudia (2005): Eine Analyse der Scham- und Schuldproblematik in Berhards Schlinks *Der Vorleser*. In: <http://www.maikatze.de/grafik/Vorleser.pdf> [zuletzt angesehen am 19.07.2015].
- Blanke, Thomas (1996): Der Vorleser, Zürich 1995 by Bernhard Schlink. In: *Kritische Justiz* (29) 3, S. 391-395.
- Braun, Michael (2010). Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film. Sankt Augustin/ Berlin: Konrad Adenauer Stiftung.
- Egbers, Michaela (2009). Bernhard Schlink. Der Vorleser. Freising: Stark.
- Fischer, Torben, Lorenz, Matthias N. (2007). Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transkript.
- Frei, Nicolaus (2006). Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fricke, Hannes: Bernhard Schlink Der Vorleser. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts* (2003) S. 274-294.
- Gössman, Wilhelm (2006). Deutsche Kulturgeschichte im Grundriß. Düsseldorf: Grupello.
- Großkopf, Rudolf (2007). Unsere 60er Jahre. Wie wir wurden, was wir sind. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Hermand, Jost (2006). Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Darmstadt: Primus.

- Hoffmann, Dieter (2006). Arbeitsbuch deutschsprachige Prosa seit 1945. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kleymann, Suzanne, Rings, Guido (2004): Unschuldig schuldig? Zur Schuldfrage und Vermittlung von Schlinks *Der Vorleser* im DaF-Unterricht. In: <https://www.yumpu.com/de/document/view/3204980/unschuldig-schuldig-zur-schuldfrage-und-vermittlung-von-schlinks> [zuletzt angesehen am 18.01.2016].
- Kilb, Andreas: Frankfurter Allgemeine Zeitung: Bilder und Zeiten , Im Gespräch: Bernhard Schlink. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/im-gespraech-bernhard-schlink-herr-schlink-ist-der-vorleser-geschichte-1100720.html> [zuletzt angesehen am 7. 02. 2016].
- König, Helmut (2003). Die Zukunft der Vergangenheit: Der Nationalsozialismus im politischen Bewusstsein der Bundesrepublik. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Köster, Juliane (2000). Bernhard Schlink. *Der Vorleser*. München: Oldenbourg.
- Marschall, Brigitte (2010). Politisches Theater nach 1950. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag.
- Minde, Richard (2011): Schuld, Scham und die Folgen in Bernhard Schlink's *Der Vorleser*. In: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5365/82518992.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [zuletzt angesehen am 20.01.2016].
- Mingels, Anette (2006): Das Fräuleinwunder ist tot – es lebe das Fräuleinwunder. Das Phänomen der 'Fräuleinwunder-Literatur' im literaturgeschichtlichen Kontext. In: Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachigen Autorinnen ab Ende des 20 Jahrhunderts. Hrsg. von Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher. Berlin (2006) S. 13-39.
- Möckel, Magret (2004): Bernhard Schlink. *Der Vorleser*. In: <http://nepperus.nl/downloads/Vorleser.pdf> [zuletzt angesehen am 22.08.2015].
- Motekat, Helmut (1997). Das zeitgenössische deutsche Drama. Stuttgart: Kohlhammer.

- Reiss, Tim (2008): Selbstkritik als Immunisierungsstrategie in Bernhard Schlinks *Der Vorleser*. In: *Literatur der Jahrhundertwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Hrsg. von Evi Zemanek und Suzanne Krones. Bielefeld (2008) S. 179-190.
- Salloch, Erika (1972). *Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheater*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Schirach, von Ferdinand (2011). *Der Fall Collini*. München: Piper.
- Schlant, Ernestine (2001). *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. München: Beck.
- Schlink, Bernhard (1995). *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes.
- Schlink, Bernhard (2007). *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Thema*. Zürich: Diogenes.
- Schmidt, Werner (2006): Peter Weiss – Intellektueller in der geteilten Welt. In: *Utopie kreativ* 193; S. 965-973. [http://www.rosalux.de/fileadmin/rls\\_uploads/pdfs/193Schmidt.pdf](http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/193Schmidt.pdf) [zuletzt angesehen am 12.11.2015].
- Schnell, Raiph (2005). *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag.
- Schoenberger, Gerhard: *Die Ermittlung von Peter Weiss: Requiem oder Lehrstück?* S. 738-745. In: <http://library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1965/1965-12-a-738.pdf> [zuletzt angesehen am 8.02.2016].
- Schütte, Uwe (2003): Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts* (2003) S. 66-86.
- Söller, Alfons (1999): Politik und Ästhetik bei Peter Weiss. In: *Leviathan* (27) 3, S. 415-426.
- Weiss, Peter (1969). *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

- Weiß, Christoph (2000). Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die „Ermittlung“ im Kalten Krieg. Sankt Ingbert: Röhrig.
- Zimmermann, Manfred (2001). Einführung in die literarischen Gattungen. Berlin: Harald Preuß. In: <http://klassenraum207.blogspot.de/images/literarischeGattungen.pdf> [zuletzt angesehen am 4.02.2016].
- Schulz Katharina <http://www.grin.com/de/e-book/100509/weiss-peter-die-ermittlung> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].
- Pohl Wolfgang <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-bsp.htm> [zuletzt angesehen am 6. 02. 2016].
- <http://wortwuchs.net/stilmittel/parataxe/> [zuletzt angesehen am 10.12.2015].