

SUSANNE ROHR

Von Grauen und Glamour

Repräsentationen
des Holocaust
in den USA und Deutschland



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 409



SUSANNE ROHR

Von Grauen und Glamour

Repräsentationen
des Holocaust
in den USA
und Deutschland

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Unterstützt von der VolkswagenStiftung
durch eine Förderung in Opus Magnum.

UMSCHLAGBILD

Filmstill Kinofilm »Hotel Auschwitz«, DE 2019,
Regie Cornelius Schwalm, Produktion MariaKron & CollaboratorsFilms,
im Verleih von déjà-vu Film,
hier Goška Traut als Engel der Geschichte (Katharina Bellena)

ISBN 978-3-8253-4755-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2021 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	7
1 Ist der Holocaust auserzählt?.....	9
1.1 Kontext und Entwicklung.....	9
2 Der Tabubruch der Holocaust-Komödie	59
2.1 Von Auschwitz nach Disney World und zurück	59
2.2 Dürfen wir über den Holocaust lachen? Die literarische Holocaust-Komödie	97
2.3 Wo das äußerste Grauen nachzittert: Die Holocaust-Komödie in Film und Fernsehen.....	134
3 Dialoge in der Literatur	177
3.1 Dem Blick des anderen ausgesetzt: „Jewish-American literature“ und „deutsch-jüdische Literatur“	177
3.2 Angststille Inszenierungen von Trauma in Thomas Lehrs <i>Frühling</i> und Kevin Vennemanns <i>Nahe Jedem</i>	213
3.3 Vom Finden und Erfinden: Erinnerung und Familien- geschichte in Katja Petrowskajas <i>Vielleicht Esther</i>	260
4 Transatlantische Dialoge im visuellen Genre.....	307
4.1 Die unheimliche Heimat Nora Krugs Graphic Memoir <i>Belonging</i>	307
5 Bibliografie.....	357

Danksagung

Manche Prozesse gleichen in ihrem Verlauf eher einem Mäanderband als einem schönen linearen Vorgang, und dies gilt auch in hohem Maße für die Entstehungsgeschichte dieses Buches. Vom Ende her betrachtet, kann ich sagen, dass ich ohne die großartige Förderung durch ein Opus Magnum-Stipendium der VolkswagenStiftung nicht die Zeit und Ruhe gehabt hätte, dieses Buch zu schreiben. Darum geht mein ganz großer Dank dafür an die Stiftung und die kompetenten und freundlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dort.

Betrachtet man die Geschichte von ihrem Beginn her, so nahm das Projekt schon im Jahr 2005 seinen Anfang, als ich mich anschickte, dieses Buch zu schreiben. Von Herzen danke ich Heinz Ickstadt für die Unterstützung, die er mir damals – wie in so vielen Jahren zuvor – hat zukommen lassen. Dann aber bekam das Vorhaben eine andere Ausrichtung, als mein Kollege Andrew S. Gross dazu kam und wir neu anfangen und zusammen ein anderes Buch schrieben, das 2010 unter dem Titel *Comedy – Avant-Garde – Scandal: Remembering the Holocaust after the End of History* erschien. Ich danke Andy sehr für die Zeit der konstruktiven und inspirierenden gemeinsamen Arbeit, in der ich gleichwohl wie in einem Subtext immer wusste, dass ich aber *mein* Buch nicht geschrieben habe.

In der Mitte der Geschichte war ich die Sprecherin des Graduiertenkollegs „Vergegenwärtigungen: Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive“ an der Universität Hamburg. Durch die intensive Zusammenarbeit mit Kolleginnen und Kollegen aus acht verschiedenen Disziplinen und den von uns betreuten Doktorandinnen und Doktoranden aus unterschiedlichen Kulturkreisen habe ich ganz neue Perspektiven auf das Thema bekommen, und ihnen allen danke ich für wertvolle Gespräche, Impulse und Einsichten, besonders meiner Kollegin und Stellvertreterin Anja Tippner. Während dieser intensiven Zeit erhielt mein Wunsch, nun aber endlich doch *mein* Buch zu schreiben, ganz neue Dringlichkeit, und ich bin den Kolleginnen und Kollegen am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Hamburg dankbar, dass sie mich dafür ha-

ben gehen lassen und Florian Sedlmeier, dass er mich während dieser Zeit mit soviel Engagement auf meiner Professur vertreten hat.

Während des Schreibprozesses dann habe ich wertvolle Unterstützung aus ganz verschiedenen professionellen und persönlichen Kontexten erhalten. Juliane Camfield, Direktorin des Deutschen Hauses der New York University, hat mir zusammen mit ihrem effizienten Team nicht nur dabei geholfen, die vielfältigen administrativen Herausforderungen während meines halbjährigen Forschungsaufenthaltes an der NYU zu bewältigen, sie hat meine Forschung auch durch eine Vielzahl von Hinweisen und Kontakten enorm bereichert. Ich danke Juliane sehr dafür, ebenso ihrem Team und nicht zuletzt auch dem DAAD, der mir in dieser Zeit den ex-quisiten Status eines *Visiting Scholar* verliehen hat.

Bei der Fertigstellung des Manuskripts haben mir Marlena Staak, Johanna Pelikan und Leonora Albrecht tatkräftig geholfen, ihnen gilt mein Dank für all die exzellente Arbeit, ebenso dem Verwaltungsteam des Instituts.

Schwierig ist es, die Qualität der Unterstützung durch die Menschen im privaten Bereich zu beschreiben. Besonders glücklich schätze ich mich, mit einem Netzwerk starker Frauen beschenkt zu sein. Meine Herzens-Kollegin und Freundin Laura Bieger hat mir immer dann, wenn es gerade mal wieder alles ganz verwickelt war, auf die rechte Spur zurück geholfen. Ulrike Roßmann begleitet meinen Weg schon seit vielen Jahren weise, hilfreich und gutgelaunt, und Niko Kazal hat diesen Weg mit Stil versehen. Michaela Hoenicke-Moores Freundschaft ist genau zum richtigen Zeitpunkt in mein Leben zurückgekehrt, sie ist mir ein spirituelles Licht, ebenso wie meine geschätzte Lehrerin Sylvia Kolk. Claudia-Sibylle Kröger und Stefanie Schulenberg sind oft genug der Fels in der Brandung – *I just couldn't do it without you, gals*. Mein innigster Dank gilt aber meiner Familie, die mir so vielfältig Rückhalt schenkt und in dem erstaunlichen Prozess, in dem aus den Begebenheiten des Alltags kostbare Erfahrungen werden, fest zur Seite steht.

Und so gibt es nun also ganz am Ende der Geschichte dieses Buch – und um es mit den Worten der von mir so verehrten Gertrude Stein zu sagen: *Look at it now, and here it is.*

1 Ist der Holocaust auserzählt?

1.1 Kontext und Entwicklung

Wer auch immer sich wie auch immer mit dem Holocaust abgibt, interpretiert.

Ruth Klüger

Mehr als 70 Jahre nach dem historischen Ereignis stellt sich die Frage, ob der Holocaust nun „auserzählt“ ist. Kann die nächste TV-Doku, der nächste Roman, Spielfilm, Podcast oder Cartoon noch neue Akzente setzen? Und was könnten diese sein, was können zeitgenössische Repräsentationen unserem Verständnis des historischen Ereignisses noch hinzufügen? Was also gibt es jetzt noch zu sagen, so fragen Victoria Aarons und Phyllis Lassner denn auch in ihrer Einleitung zum 2020 von ihnen herausgegebenen *Handbook of Holocaust Literature and Culture*: „What, after scores of attempts to accumulate, to understand, and to articulate the nature and magnitude of events, is there left to say?“ (Aarons/Lassner, *Handbook* 1). Ich denke, so wie andere künstlerische Darstellungen können auch Repräsentationen des Holocaust¹ vor allem eines: uns Auskunft geben über die jeweiligen kultu-

¹ Der Terminus Holocaust ist problematisch – und wird deshalb auch von einer Vielzahl von Autorinnen und Autoren gemieden – weil er in seiner Etymologie auf das Septuagint, eine alte griechische Übersetzung des Alten Testaments, zurückzuführen ist, wo „holokauston“ ein Brandopfer für Gott bedeutet. Deshalb, so argumentieren jene, die den Begriff meiden, sei es nicht stimmig, einen Terminus zu benutzen, der den Massenmord als religiöse Handlung erscheinen ließe, was ferner implizieren würde, dass Gott den massenhaften Mord als Opfergabe angenommen hätte und die Nazis als eine Art Priester fungiert hätten – somit würde eine Passionsgeschichte des 20. Jahrhunderts geschrieben. Der Begriff hat sich aber gegenüber den hebräischen Worten „Shoah“ (Unglück, Katastrophe, Ruin) und „Churban“ (Verwüstung, Vernichtung) durchgesetzt, weshalb ich ihn auch in dieser Untersuchung verwende. Ferner mache ich von beiden Begriffen, „Holocaust“ und „Shoah“, parallel ohne inhaltliche Differenzierung oder Akzentuierung Gebrauch.

rellen Kontexte, in denen sie entstanden sind und aufgenommen werden. Damit können sie zu einem vertieften Selbstverständnis einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit beitragen – und im besten Fall zu einer gesteigerten Selbsterkenntnis derjenigen, die sich auf den Prozess einlassen.² So ist doch in der Interaktion zwischen Kunstwerk und Rezipient oder Rezipientin, wie die renommierte amerikanische Holocaust-Kulturwissenschaftlerin Hilene Flanzbaum festhält, der jeweilige Standpunkt das alles Entscheidende: „the shape and language of memory is dictated by cultural contexts. [...] I can tell you that where you are standing and *when* you are standing there makes all the difference in the world“ (Flanzbaum, „Reading the Holocaust“ 66).

Mitte der 1990er Jahre allerdings schien die Geschichte des Holocaust tatsächlich auserzählt zu sein. Das historische Ereignis war fossilisiert in Gedenkritualen, erstarrt in den konventionalisierten Repräsentationsstrategien zahlloser Texten der unterschiedlichsten Medien und fest eingezäunt in einem Terrain von Tabus. Fast zwangsläufig setzte in dieser Situation das ein, was in der Dynamik kultureller Ausdrucksweisen oft zu beobachten ist: das Wechselspiel zwischen avantgardistischer künstlerischer Provokation, die neue Wege freisprengt und neue Perspektiven eröffnet, und den widerständigen vertrauten Darstellungsweisen und den sie verteidigenden konservativen Kräften – und dies parallel im transnationalen Umfang, in Europa, den USA, Israel und anderen Kulturen. Die kalkulierten Herausforderungen bedienten sich dabei des Mittels des radikalen Tabubruchs, indem sie zwei bislang für inkommensurabel gehaltene Elemente zusammenbrachten: das Thema des Holocaust und die Genreform der Komödie. Die KZ-Komödien, oder „Camp Comedies“, wie der Philosoph Slavoj Žižek sie genannt hat, betraten die internationale Bühne und provozierten das Publikum.

² Matthew Boswell beschreibt die Kraft von Kunst, die sich explizit mit dem Holocaust beschäftigt, auf intensive Rezeptionsstrategien setzt und sich dem Darstellungsverbot nachdrücklich widersetzt, sehr eindringlich folgendermaßen: „Works that reject redemptory interpretations of genocide and the claims of historical ineffability [...] can be [...] defined as those that deliberately engineer a sense of crisis in readers, viewers or listeners by attacking the cognitive and cultural mechanisms that keep our understanding of the Holocaust at a safe distance from our understanding of ourselves“ (Boswell, *Holocaust Impiety* 3).

In unserer Monografie *Comedy – Avant-Garde – Scandal: Remembering the Holocaust after the End of History*, die 2010 erschienen ist, betrachten Andrew S. Gross und ich die kulturellen Kontexte und historischen Rahmenbedingungen dieses weltweit zu beobachtenden Tabubruchs. Wie erklärt sich dieses Phänomen? Diese Frage zu beantworten, war das Anliegen unserer Untersuchung, und wir folgten dabei der Sichtweise, dass die radikale Überschreitung der Grenzen des guten Geschmacks, wie sie zu dem Zeitpunkt definiert waren, und die gleichsam unethische Tätigkeit des Lachens über den Holocaust, zu dem die Rezipientinnen und Rezipienten durch die Komödienform angestiftet werden sollten, in den Dienst des Gedenkens gestellt wurden. Anders gesagt: die Kunstwerke erzwingen ein Gedenken, indem sie eine Positionierung gegenüber dem Holocaust notwendig machen. In dem unbehaglichen Gefühl des Komplimentums gegenüber dem Kunstwerk müssen ganz grundsätzliche Frage konfrontiert werden: Darf man das? Dürfen die Künstlerinnen und Künstler das? Und darf ich das komisch finden? Ist das peinlich, ungehörig, geschmacklos – und darf ich lachen? Vor allem aber: Über was lache ich eigentlich? In diesem Prozess werden die Erstarrungen der konventionalisierten Darstellungsweisen sichtbar gemacht und gesprengt, wird der Holocaust aus den für seine Darstellung akzeptabel oder wünschenswert gehaltenen Prämissen herausgenommen und tritt den Rezipientinnen und Rezipienten fremd gegenüber. Es ist gewissermaßen eine Neuauflage des berühmten Schlachtrufs der modernistischen Avantgarde: „Make It New“ und ihrer Strategie der Verfremdung.³

Die geopolitischen Gegebenheiten der 1990er Jahre – das Ende des Kalten Krieges und die Neuformierung der Machtblöcke – sowie der Generationenwechsel zu den Nachkommen der Holocaust-Überlebenden waren der Kontext, in dem sich diese avantgardistischen Attacken auf die allseits akzeptierten Umgangsformen mit dem Holocaust vollzogen, und diesem Kontext gingen Andrew S. Gross und ich in unserer Monografie im Detail nach. Doch stellt sich nun, unter den wiederum neuen Bedingungen des 21. Jahrhunderts, mehr als 70 Jahre nach dem Ende des

³ Dieser einflussreiche Slogan ist dem berühmten amerikanischen Künstler Ezra Pound zugerechnet, der ihn in konfuzianischen Lehrschriften gefunden und übernommen hat. Es ist in diesem Kontext allerdings ein ebenso unbehaglicher Verweis wie die Kunstwerke der 1990er Jahre selbst, ist doch Ezra Pounds Reputation grundlegend durch seine Nähe zum Faschismus gefärbt.

Zweiten Weltkrieges – und auch genau 100 Jahre nach der Hochzeit der europäischen und amerikanischen Avantgarde der Moderne – die Frage, wie es nun weitergegangen ist mit den künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, auch und gerade mit der Form der provokanten Holocaust-Komödie. Ein Tabu lässt sich schließlich in aller Absolutheit nur einmal brechen – was also folgt danach? Eine Phase der Gewöhnung an den Skandal und dessen Naturalisierung? Oder die Überbietungsgesten einer Eskalationsdynamik? Welche Ausdrucksformen finden sich im Nachklang zu den dramatischen 1990er Jahren, und in welche aktuellen gesellschaftlichen Diskurse sind diese eingebunden? Und schließlich: Gibt es etwas Neues, neue Sichtweisen, neue Erkenntnisse – oder ist die Geschichte des Holocaust im 21. Jahrhundert nun wirklich auserzählt? Mit diesen Fragen werde ich mich in den folgenden Kapiteln beschäftigen.

Auf jeden Fall boomt das Thema ganz offensichtlich mehr denn je, wie unzählige wissenschaftliche Untersuchungen, Kunstwerke, mediale Produkte, politische Debatten, öffentliche Diskurse und zahllose Gedenkveranstaltungen zeigen. James E. Young sprach schon 1994 von einem Holocaust „museum boom“ und „memory boom“ (Young, „The Art of Memory“ 19), und dies hat zweifellos auch damit zu tun, dass zeitgleich die Themen Gedächtnis und Erinnerung auf reges Interesse stießen und seitdem breit diskutiert werden. Dafür nennt der Kulturwissenschaftler und Ägyptologe Jan Assmann, dessen Werk hier zentral ist, mehrere Gründe. Zunächst diagnostiziert Assmann eine kulturelle Revolution durch die neuen Speichermöglichkeiten der elektronischen Medien, was für ihn der Erfindung des Buchdrucks gleichkommt. Darüber hinaus meint er bei seinen Zeitgenossen eine neue Disposition den eigenen kulturellen Traditionen gegenüber festzustellen, die er mit Steiner eine Haltung der „Nach-Kultur“ nennt, in der sich das Verständnis darüber ausdrückt, dass etwas vorbei ist und nur noch in der Erinnerung und in Akten der Aufarbeitung existiert, und schließlich verweist er auf das Sterben der letzten Zeitzeugen des Holocaust. Wir würden deshalb, so Assmann, gerade eine „Epochenschwelle“ überschreiten (J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 11).

Kurzer Exkurs in die Gedächtnisdebatte

Bevor ich mich der weiteren Betrachtung des Status von Kunst im Kontext der Holocaust-Thematik zuwende, möchte ich einen kurzen Exkurs in die Gedächtnisdebatte vornehmen, da einige der hier vertretenen Theoriensätze auch die Perspektiven meiner Untersuchung leiten. Besonders die eben erwähnten Ausführungen Jan Assmanns und seine Konzeptualisierung der unterschiedlichen Gedächtnisformen haben sich international als sehr einflussreich erwiesen. Assmann hat in seinem Theorie-Modell das kollektive Gedächtnis in zwei wichtige Modi aufgeteilt: in das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis. Das kommunikative ist dabei dasjenige, das sich auf mündlich weitergegebene Erfahrung bezieht und dessen zeitlicher Rahmen bis zu drei Generationen umfassen kann, in dem Individuen sich unmittelbar austauschen können. Der Modus des kulturellen Gedächtnisses ist demgegenüber eine Art kulturelles Gefäß, in dem Ereignisse über die Generationen und Jahrhunderte in einer Kultur weitergegeben werden und das das Selbstverständnis der Angehörigen einer Kultur, ihr Geschichts- und Weltbild prägt. Das Konzept des kollektiven Gedächtnisses selbst ist maßgeblich von dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs entwickelt und in den Diskurs eingeführt worden. Halbwachs' Theorie, die zwischen Geschichte und Gedächtnis scharf unterscheidet, hat Assmanns eigene Sichtweisen beeinflusst, und er schreibt über Halbwachs: „Halbwachs hat [...] die Ansicht vertreten, dass es die Vergangenheit als solche gar nicht gibt, sondern nur als das Produkt einer Gegenwart, die sie aus ihren jeweiligen Sinnbedürfnissen heraus und Maßgabe ihrer Rahmenbedingungen heraus rekonstruiert“ (J. Assmann, „Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift“ 68–69). Es liegt auf der Hand, warum diese Sichtweise eines zwischenzeitlich nahezu in Vergessenheit geratenen Soziologen, der 1945 in Buchenwald als politischer Häftling starb, in den 1980er und 1990er Jahren eine Renaissance erfahren hat – lässt sie sich doch nahtlos in die kulturwissenschaftlichen Debatten der Postmoderne und deren theoretische Prämissen einpassen und stützt die dort vertretenen Sichtweisen einer fluiden Subjekt- und Geschichtskonstruktion.

Auch der französische Historiker Pierre Nora beschäftigt sich mit dem kollektiven Gedächtnis, und bei ihm spielt das berühmte Konzept der *lieux de mémoire* oder Erinnerungsorte eine wichtige Rolle. Lt. Nora sind es diese Erinnerungsorte, die geografisch nicht unbedingt festgelegt

sein müssen (aber sein können), sondern eher als symbolische Repräsentationen zu verstehen sind, an denen sich das kollektive Gedächtnis einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit manifestiert und die maßgeblich gedächtnis- und identitätsstiftend bei den zu dieser Kultur Zugehörigen wirken. Ausdruck solch einer im/materiellen Entität wäre zum Beispiel die Installation „Die Tore der Deutschen“ des deutschen Konzeptkünstlers Horst Hoheisel. Hoheisel hat am 27.1.1997, dem Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz, zwei Bilder des Eingangstores mit der berüchtigten Inschrift „ARBEIT MACHT FREI“ auf das Brandenburger Tor projiziert. Ein Foto stammt aus der Zeit des Nationalsozialismus und zeigt das geschlossene Tor, das andere ist ein zeitgenössisches und bildet das geöffnete Tor ab. Hoheisels Kunstwerk verweist auf den Status des KZ-Tores als bedeutsames *lieu de mémoire*, als symbolisches Element innerhalb des kommemorativen Erbes der deutschen Gemeinschaft, und zeigt gleichzeitig die Gebrochenheit und Vielschichtigkeit dieses Erbes. Es ist damit nicht nur die Versinnbildlichung der Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sondern zugleich eine Illustration dessen, was Juliane Reil mit „Brücke“ meint, wenn sie im Versuch, eine historische Gedächtnistheorie zu entwickeln, auf das Wechselspiel zwischen individuellen Erinnerungen und sozialen Mechanismen in der Herausbildung eines gemeinsamen Geschichtsbildes verweist (Reil, *Erinnern und Gedenken* 14). Und doch gibt es in diesen Debatten auch einflussreiche Sichtweisen, in denen die Vorstellung von Brücken und Verbindungen negiert – und gleichzeitig vorgeführt wird. Eine berühmte stammt vom französischen Philosophen Maurice Blanchot, der in seinem Werk *Die Schrift des Desasters* (1980) den Holocaust als absoluten historischen Bruch versteht, der damit ein Paradoxon ist, denn er kann nicht wiedergegeben, und doch nur sprachlich bewahrt werden:

Der Holocaust, absolutes Ereignis der Geschichte, geschichtlich datiert, dieser Allbrand, bei dem die ganze Geschichte in Brand gesteckt wurde, bei dem die Bewegung des Sinns zugrunde gegangen ist [...]. Wie ihn bewahren, und sei es im Denken, wie aus dem Denken das machen, was den Holocaust bewahrte, in dem doch alles verloren gegangen ist, auch das bewahrende Denken?
(Blanchot, *Die Schrift des Desasters* 64)

Kurzer Exkurs in die Generationenendebatte

Noch ein zweiter Exkurs soll sich anschließen, in ein Thema, das neben dem des Gedächtnisses für diese Untersuchung zentral wichtig ist: die Frage der Generationen. Diese traditionsreiche Debatte wird seit den 1990er Jahren mit erhöhter Dringlichkeit in der Literaturwissenschaft, aber natürlich auch in der Psychologie, Soziologie und anderen Disziplinen geführt. In dieser dreht es sich zunächst grundsätzlich um die Frage, wie eine Generation überhaupt definitorisch zu fassen ist und dann darum, wie sich Generationenbegriff und Holocaust zueinander verhalten mögen. War der Holocaust ein menscheitsgeschichtlich so gravierender Einschnitt, dass er eine neue Zählung in der Generationenfolge begründet? Und wenn ja – Dan Diner spricht von einem „Zivilisationsbruch“, Yehuda Bauer von „Präzedenzlosigkeit“⁴ –, wie ließe sich daraufhin ein Generationenbegriff definitorisch und konzeptuell fassen? Und würde dieser dann für die Opfer- wie die Täterkontexte gleichermaßen gelten?

⁴ Diners Begriff des „Zivilisationsbruchs“ ist in den wissenschaftlichen Untersuchungen zum Holocaust zu einem weit verbreiteten Konzept, gewissermaßen auch zum Standardbegriff geworden. Er ist seit den späten 1980er Jahren nach Erscheinen des gleichnamigen Sammelbandes, den Diner herausgegeben hat, in Umlauf. In einer späteren Publikation hat Diner ihn noch einmal präzisiert. Der Begriff bezeichnet für ihn ein Nachdenken über das Menschenbild der westlichen Zivilisation, hat doch der Holocaust unserem Selbstverständnis die Gewissheiten genommen, indem er „die elementaren Fundamente von Zivilisation und Kultur erschüttert“ hat (Diner, *Gegenläufige Gedächtnisse* 7). Der renommierte Historiker Yehuda Bauer spricht davon, dass der Genozid des Holocaust sich durch „unprecedented – and, so far, unrepeated – characteristics“ auszeichne (Bauer, *Rethinking the Holocaust* xi). Was sich daraus wiederum für die Generationenzählung ergeben kann, beschreibt Christian Schneider wie folgt: „Das, was *erste* Generationen ausmacht, ist die Qualität dieser Zäsur. Wir pflegen dann von einer ersten Generation zu reden, wenn der Bruch des historischen Erlebens so tiefgehend ist, daß er eine spürbare Veränderung des übernommenen geschichtlichen Koordinatensystems indiziert. Diese katastrophische Konstitution erster Generationen verleiht ihnen die ambivalente Aura von exemplarischer Tragik und geschichtsphilosophischer Bedeutung: Sie repräsentieren gewissermaßen die Einheit von erlebtem Leid und einem daran gebildeten Selbstbewußtsein, das als Muster der Filiationen auf die Kette der Nachgeborenen übertragen wird“ (Schneider, „Der Holocaust als Generationsobjekt“ 57–58).

Schon die Frage nach der Definition von Generation zeigt unterschiedliche, z.T. unvereinbare Herangehensweisen, die sich beispielsweise aus einem synchronen oder diachronen Verständnis ergeben. In einem diachronen Verständnis stehen die zeitlichen Verläufe von Abfolgen und die sich daraus ergebenden Positionen von Vorgängern und Nachfolgern im Zentrum, während in einem synchronen einzelne Geburtsjahrgänge in den Blick genommen werden und die Aufmerksamkeit hier den geteilten Erfahrungen unter den Mitgliedern der Kohorten gilt.⁵ Doch kann Generation auch anders gefasst sein, als Kategorie gesellschaftlicher Opposition etwa – man denke an die „68er-Generation“ – und damit als Selbst- und Fremddefinition sozialer Gruppenzugehörigkeit. Auf der grundlegenden Ebene, die den systematischen Zugriff einer Untersuchung lenkt, kann Generation als analytische Kategorie bestimmt werden oder als Gedächtniskategorie, die eine Erinnerungsgemeinschaft bezeichnet.⁶

Als besonders einflussreich haben sich die als soziokulturell-historisch kategorisierbaren Ansätze erwiesen, die Generation im synchronen Verständnis über die gemeinschaftlichen Erfahrungen und Überzeugungen einer Jahrgangskohorte definieren. Diese Sichtweise wurde schon in den 1920er Jahren vom Soziologen Karl Mannheim in seinem Beitrag „Das Problem der Generationen“ vorgestellt, aber auch in ein zeitgenössisches Verständnis übertragen. Aleida Assmann z.B. schreibt, dass „man mit der Jahrgangskohorte gewisse Überzeugungen, Haltungen, Weltbilder, gesellschaftliche Wertmaßstäbe und kulturelle Deutungsmuster“ teilt, die unter den Mitgliedern ein Gefühl der Zusammengehörigkeit erzeugen können (A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit* 26). Der Vorteil dieser Sichtweise liegt dementsprechend darin, dass man hier identitätsstiftende Momente und gesellschaftliche Periodisierungen zugleich in ihrem Wechselspiel in den Blick nehmen kann. Allen Ansätzen gemein ist der Versuch, Ordnung über das Identifizieren gemeinsamer Merkmale zu schaffen und dabei Inklusion und Exklusion festzulegen – wer gehört dazu, wer nicht, ist hier eine wichtige Frage.

⁵ Vgl. z.B. die ausführliche Darstellung der beiden Ansätze in Sigrid Weigel, *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*.

⁶ Über die disziplinäre Vielfalt der Herangehensweisen gibt Ulrike Jureit in ihrem Band *Generationenforschung* einen guten Überblick.

Ist im soziologischen und gesellschaftlichen Kontext die Generationen-Debatte schon unübersichtlich genug, so wird die Problemlage im engeren, literaturwissenschaftlichen Umfeld noch komplexer. Zwar ist es gängige Praxis, von „Autor/innen-Generationen“ zu sprechen,⁷ doch herrscht auch hier seit jeher keine Einigkeit darüber, woran die gemeinsamen Elemente festzumachen seien. Am Jahrgang der Autorinnen und Autoren? An narrativen Verfahren? Im Text also, oder im kulturellen historischen Umfeld? Was die Darstellung des historischen Ereignisses des Holocaust angeht, so ergeben sich jenseits ethischer und genrespezifischer Fragestellungen, die die Literaturwissenschaft hier schon immer beschäftigt haben, durch die Generationen-Dimension dazu neue Perspektiven und Herausforderungen.

Die Frage ist in diesem Kontext nicht nur: Wer gehört zur ersten Generation Überlebender, sondern daraus folgend: Bilden die Kinder oder Ur-/Enkel der Überlebenden eigene Generationen, die sich daraus ergeben, dass sie das Trauma der ersten Generation gleichsam geerbt haben? Wenn dem so ist: Bilden diese nächsten Überlebenden-Generationen eigene literarische Generationen, wie könnten diese identifiziert werden – und schreiben die unterschiedlichen Generationen je anders? Worin aber bestünden diese Unterschiede, wie könnten sie begründet werden, und welche Rolle spielen dabei literarische Traditionen der unterschiedlichen Nationalliteraturen? Es liegt auf der Hand, dass diese Fragen mit der fortschreitenden zeitlichen Distanz zum historischen Ereignis immer drängender werden, auch und gerade angesichts der Tatsache, dass die Zahl der direkt Beteiligten stetig abnimmt. Gerade im deutschen Kontext stellt sich auch die Frage, ob all dies nur für die Nachfahren der Opfer, sondern auch für die der Täterinnen und Täter gilt? Die Diskussion und Forschungsrichtung ist

⁷ Vgl. die Definition von Ralf Klausnitzer in seinem Handbuch *Literaturwissenschaft*: „Literarische Generationen sind [...] *Autorengruppen*, die aufgrund *übereinstimmender bzw. ähnlicher Sozialisationserfahrungen in der Formationsphase* in so signifikanter Weise geprägt wurden, dass *spezifizierte Gemeinsamkeiten* in Bezug auf ein ästhetisches Ideal und seine Präsentation in der Öffentlichkeit festgestellt und untersucht werden können. Diese Übereinstimmungen führen zu gruppenspezifischen Habitusformen, Ähnlichkeiten in präferierten Gattungen, Themen und Motiven sowie zu einer – vor allem in der Anfangsphase generationeller Kristallisationen feststellbaren – Sprache, die sich von Ausdrucksformen vorangegangener oder auch gleichzeitiger Gruppen unterscheidet“ (Klausnitzer, *Literaturwissenschaft* 306).

darüber hinaus eng verwoben mit Untersuchungen, die sich mit Formen von Gedächtnis, Erinnerung und Erinnerungskultur auseinandersetzen. Die Debatte wird also mit eher zunehmender Dringlichkeit und Intensität geführt, und die oben dargestellten Fragen werden je nach Disziplin und Ansatz unterschiedlich beantwortet, doch hat sich keine Sichtweise als unstrittig dominant durchsetzen können, so dass das Feld in Bewegung ist.

Gregor Rehmer hat sich in seiner bislang noch unveröffentlichten Dissertation dieser Fragen angenommen und stellt einen Ansatz vor, der literarische Generationen identifiziert, und dies nicht über die Geburtsjahrgänge der Autorinnen oder Autoren, sondern über die narrativen Verfahren in der Darstellung des Holocaust, so dass sich, wie Rehmer sie nennt, „poetologische Generationen der Shoah“ (Rehmer, „Die dritte poetologische Generation“ 6) feststellen lassen. Das Problem, Generationenzugehörigkeit extern zu verankern, zeigt Rehmer an Zitaten aus der Einleitung des Sammelbandes *„Uns hat keiner gefragt“: Positionen der dritten Generation zur Bedeutung des Holocaust*, den Jens Fabian Pyper 2002 herausgegeben hat, und die auch ich hier zur Illustration verwenden möchte.

Zunächst stellt die Autorin des Vorworts in diesem Band, Meike Herrmann, eine fiktive „Modellbiografie“ vor:

Ich bin 1972 geboren und in der Bundesrepublik aufgewachsen. Als ich sieben war, sah ich im Fernsehen eine Serie über den Judenmord. Mein Lieblingsbuch war *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl*. [...] Meine Großväter waren im Krieg. Meine Großmütter haben meine Eltern aufgezogen. Meine Eltern haben ein Haus gebaut. In dieser Familie und in diesem Land bin ich Angehörige der dritten Generation. (Herrmann, Vorwort 7)

Offenbar leitet sich hier die Generationenzugehörigkeit vor allem aus dem Geburtsjahr sowie dem Konsum unterschiedlicher medialer Repräsentationen des Holocaust ab, doch auch wesentlich aus den familiären Umständen, die durch den Krieg bestimmt waren. Dann verlässt Herrmann das fiktionale Feld und positioniert sich im Namen der anderen Autorinnen und Autoren des Bandes in ihren realen Biografien folgendermaßen:

Geboren zwischen 1967 und 1977 – und insofern mit dem Mittelwert des Jahrgangs 1972 –, betrachten wir uns nicht nur wegen äußerer Festlegungsversu-

che als dritte Generation. Tatsächlich teilen wir, in Ost- und Westdeutschland, Italien oder den USA aufgewachsen, die Erfahrung eines Zeitgeistes und einer Reihe von Ereignissen der Zeitgeschichte. Debatten und kulturelle Produkte werden zu Eckpfeilern einer Erfahrungsgemeinschaft: *Schindlers Liste* oder die Auseinandersetzung um das Berliner Mahnmal lassen sich in diesem Sinne als generationsbildend verstehen. (Herrmann, Vorwort 9).

Was genau Herrmann mit „dritter Generation“ meint und was eine Person dazugehörig sein lässt, ist unklar. Offenbar wird hier mit „dritte Generation“ die dritte Generation nach dem Holocaust gemeint, dieser somit als menschheitsgeschichtlich so gravierender Einschnitt vorausgesetzt, dass er eine neue Generationenzählung erzwingt. Andererseits verweist Herrmann auf „äußere Festlegung“, also wohl eine gesellschaftliche Zuschreibung von außen sowie auf die „Erfahrung eines Zeitgeistes“. Dieser Zeitgeist wird offenbar transnational aufgefasst, da die Autorinnen und Autoren des Bandes aus unterschiedlichen Kulturen stammen und somit gleichzeitig aus Kulturen, die sich je unterschiedlich zum Holocaust positionieren. Doch wird dann der Film *Schindlers Liste* angeführt, das Symbol der transnational geteilten Hollywood-Version des Holocaust, die durch die kulturelle Dominanz der amerikanischen Sichtweisen gemeinschaftsstiftend und generationsbildend wirkt und einen gemeinsamen Erfahrungsraum der dritten Generation bildet.

Nicht nur das: damit wird auch reproduziert, was Jeffrey Cole in kritischer Betrachtung als „myth of the Holocaust“ (Cole, *Selling the Holocaust* xi) bezeichnet, der darin besteht, dass *Schindler's List* mittlerweile als Referenzpunkt für das historische Ereignis dient, und nicht das historische Ereignis selbst. Die Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, so Cole, finden somit über die „streamlined simplicity of a Hollywood movie“ (Cole, *Selling the Holocaust* xi) statt, gerade so, wie Meike Herrmann es in dem obigen Zitat andeutet, in dem sie den Film als Eckpfeiler in der „Erfahrungsgemeinschaft“ ihrer Generation bezeichnet. In Herrmanns bunter Aufzählung zeigt sich deutlich die grundsätzliche Schwierigkeit, die Bildung, Entstehung und Zusammensetzung von Generationen zu definieren.

Gregor Rehmer wählt aufgrund dieser Problematik, wie schon erwähnt, den Zugriff, nicht von den Autorinnen oder Autoren auszugehen, sondern gerade andersherum von den *Texten* und den dort gezeigten narrativen Verfahren in der Behandlung der Holocaust-Thematik, um so zur Beschreibung eines literaturwissenschaftlichen Generationenmodells zu

gelangen. Rehmer nennt als die definitorischen Merkmale der Zugehörigkeit zu seinen poetologischen Generationen der Shoah-Literatur „die Art und Weise, wie die Texte die Aspekte Authentizität, Erfahrung und Erinnerung literarisch verhandeln“ (Rehmer, „Die dritte poetologische Generation“ 6). Ein weiteres gemeinsames Merkmal, das sich in den untersuchten Primärtexten zeigt, ist dabei auf thematischer Ebene das kritische Bewusstsein darüber, dass angesichts des Sterbens der letzten Zeitzeuginnen und Zeitzeugen die Shoah nur noch medial vermittelt erinnerbar sein wird und die sich anschließende Frage, wie das Ereignis sich unter diesen Bedingungen repräsentieren und verhandeln lässt.

In meiner Untersuchung wähle ich einen etwas anders gelagerten Weg, da ich die hier untersuchten Texte multiperspektivisch untersuche. Was die Generationenzugehörigkeit anbelangt, so greife ich einerseits die explizite Eigenzuordnung der Autorinnen und Autoren auf (Melvin Jules Bukiet als Sohn eines Holocaust-Überlebenden,⁸ Katja Petrowskaja als Enkelin in einer vom deutschen Terror verstreuten und ausgelöschten ukrainischen Familie, Angelika Bammer als erste Generation der im Deutschland nach dem Weltkrieg Geborenen, Nora Krug als zweite Generation der Nach-Nazi-Zeit), andererseits untersuche ich, wie die Texte die Thematik der Generationenzugehörigkeit verhandeln. Ein anderer Zugang ergibt sich über eine diachrone Betrachtung der Entwicklung der Camp Comedies und der Dynamik des Tabubruchs, der darin bestand, eben die komödiantische Form und das Thema des Holocaust zusammenzubringen. Auch die Untersuchung der narrativen Verfahren in den verschiedenen Genres und Medien in der Repräsentation des Holocaust stellt ein zentrales Anliegen dieser Arbeit dar. Doch all diese unterschiedlichen

⁸ An Melvin Jules Bukiets Ringen um eine Haltung gegenüber seiner Position als Sohn eines Überlebenden, die er in zahlreichen Interviews und Vorworten von ihm herausgegebener Sammelbände erklärt, kann man besonders gut ablesen, was Christian Schneider in seinen Ausführungen zum Problem der Generationenfolge im Kontext des Holocaust festhält: „Zweite Generationen pflegen sich im Schatten historischer Zäsuren zu bilden, was ihnen, um ihrer Selbsterhaltung willen, die schwierige Doppelrolle auferlegt, zugleich als Bewahrer des Ereignisses und als historisch Urteilende: als Ankläger oder Verteidiger der historischen Akteure aufzutreten, die sie beerben“ (Schneider, „Der Holocaust als Generationsobjekt“ 58). Bukiet selbst spricht hier von einer Verantwortung kosmischen Ausmaßes (Melvin Jules Bukiet, „Interview with Melvin Jules Bukiet“).

Perspektiven führe ich immer wieder in der übergreifenden Frage zusammen, was sie uns über das Verständnis des Holocaust einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit mitteilen, und wie sie dabei in das dichte Netzwerk der gesellschaftlichen Auseinandersetzung zu Gedenkkultur, Gedächtnis- und Traumadiskurs eingebunden sind.

Wie ging es nun also weiter nach dem Skandal?

Bei der Frage, wie es mit den Skandalkunstwerken der 1990er Jahre weitergegangen ist, die diese Vorgänge und die sich ändernden Bedingungen begleiten und reflektieren, stellt sich im deutschen und amerikanischen Kontext eine unterschiedliche Entwicklung dar. Schlagen die Wellen Ende der 1990er Jahre hoch, nachdem die ersten Holocaust-Komödien mit Roberto Benignis Film *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*, 1997) oder Melvin Jules Bukiets Roman *After* (1998) erschienen waren, so lässt sich in der Folge, was den amerikanischen Kontext betrifft, eine gewisse Abkühlung feststellen. In meiner vergleichenden Analyse dreier amerikanischer Romane – Melvin Jules Bukiets *After* (1998), Tova Reichs *My Holocaust* (2007) und Shalom Auslanders *Hope: A Tragedy* (2012) zeige ich die Stationen dieser Ernüchterung auf und kontextualisiere die drei Werke in den unterschiedlichen kulturellen Diskursen ihrer Zeit. Mit einer Verzögerung von zwanzig Jahren trauen sich dann erstmals deutsche Künstler an die tabuisierte Form der Holocaust-Komödie, und ich zeige in einer detaillierten Analyse von Cornelius Schwalms Film *Hotel Auschwitz* (2019) die Ausgestaltung dieser im deutschen Kontext besonders schwierigen Form nach.

Interessanterweise findet demnach die deutsche Auseinandersetzung mit der Form der Holocaust-Komödie im visuellen Genre statt, während die literarischen Verhandlungen der Holocaust-Thematik prominent über klassisch postmoderne narrative Gestaltungsmittel wie extreme Collagierung durch Auflösung der Chronologie, Fragmentarisierung, Metafiktionalität etc. geführt werden. Diese Art des postmodernen Ausdrucks ist in der amerikanischen Literaturszene mittlerweile aus der Mode gekommen, doch scheint er in der deutschsprachigen Literatur offenbar immer noch besonders geeignet, die Struktur traumatischer Erfahrung abzubilden. Ein wichtiges Genre in den kulturellen Kontexten auf beiden Seiten des Atlantiks ist der Familienroman mit seinen Themen des generationellen Erin-

nerns, generationeller Zugehörigkeit und den besonders wichtigen Fragen nach vererbtem Trauma und vererbter Schuld.

In meiner Auseinandersetzung mit deutschsprachiger Literatur kontrastiere ich die literarischen Texte zweier nicht-jüdischer Autoren, Kevin Vennemanns *Nahe Jedem* (2005) und Thomas Lehrs *Frühling* (2001) mit Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* (2014). Petrowskaja ist eine aus der Ukraine nach Berlin eingewanderte jüdische Autorin, die in einer bewussten Entscheidung auf Deutsch schreibt und ihren Prozess der Rekonstruktion ihrer Familiengeschichte und der Geschehnisse des Holocaust darstellt. In einer transatlantisch umgekehrten dialogischen Bewegung geht auch die in die USA ausgewanderte Deutsche Nora Krug im Genre des grafischen Memoir *Heimat* (2018) der Geschichte ihrer Familie und ihrer Heimatstadt nach. Findet Petrowskajas Spurensuche gewissermaßen im Opferkontext statt, so ist Krugs Auseinandersetzung mit ihrem familiären Hintergrund und ihrer deutschen Identität eine im Täterkontext. Doch in allen Texten, seien sie autobiografisch gefärbt wie Petrowskajas oder Krugs, oder rein fiktional wie Vennemanns und Lehrs, geht es um die Positionierung der zweiten oder dritten Generation Nachgeborener gegenüber dem Holocaust, und es geht in allen Texten um die Fragen von Schuld und Unschuld und die Konstruktion von Identität und Zugehörigkeit. Die Art, in der diese Aspekte derzeit verhandelt werden, und die Antworten, die die verschiedenen Kunstwerke unter den Genrebedingungen ihrer unterschiedlichen Formate auf diese zentralen Fragen geben, scheint mir die Fortschreibung des Narrativs des Holocaust im 21. Jahrhundert zu sein – sie zeigen damit, dass der Holocaust keineswegs auserzählt ist.

In meiner Untersuchung nehme ich in der Betrachtung des nächsten Kapitels dieser Geschichte den amerikanischen und den deutschen Kontext im transatlantischen Dialog in den Blick und beschäftige mich dabei insbesondere auch mit dem Aspekt der sog. „Amerikanisierung“ des Holocaust. Dabei kehre ich immer wieder auf den Kontext der 1990er Jahre zurück, weil die damaligen Gegebenheiten gewissermaßen die Grundlage für viele der zeitgenössischen Entwicklungen bieten. Betrachten wir deshalb also zunächst noch einmal kurz die Zeit des Tabubruchs.

„From Auschwitz to Disney World“

Mitte der 1990er Jahre sind in den USA wie in Europa und Israel nun also eine Reihe brisanter und heftig umstrittener Kunstwerke entstanden, die in der Repräsentation der Shoah ganz neue Wege beschreiten und damit offenbar darstellerische Tabus verletzen, die bislang intakt gewesen sind. Während die unmittelbare Reaktion auf diese Kunst massive Empörung war – ein gutes Beispiel ist der internationale Aufruhr um die Ausstellung „Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art“, die im Frühsommer 2002 im Jewish Museum in New York gezeigt wurde – so scheint sich mittlerweile aber schon eine gewisse Lässigkeit im Umgang mit dem Skandal etablieren zu wollen. Hat der Holocaust mit der Jahrtausendwende seinen Sonderstatus im Bereich der Kunst verloren und ist zu einem Objekt künstlerischer Auseinandersetzung wie jedes andere geworden? Damit wäre er zugleich in der kreativen Dynamik angekommen, die seit jeher die künstlerische Auseinandersetzung mit der Realität begleitet hat: die Überschreitung etablierter Darstellungsweisen und die Suche nach neuen Formen des Ausdrucks. Die Aufregung um die Ausstellung, um die Aushandlung von darstellerischer Grenzziehung und ihrer lustvollen Überschreitung, von Tabubruch und neuem fiktionalen Terrain, legt die Vermutung nahe, dass wir hier in der künstlerischen Repräsentation des Holocaust einen tief greifenden Paradigmenwechsel erleben, und dies ist eines der Themen, denen ich in meinen Überlegungen nachgehe.

So provozierte zunächst auch Roberto Benignis Film *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*) von 1997. Eine Komödie in einem Konzentrationslager? Dieses Projekt wurde zunächst mit äußerster Skepsis betrachtet. Doch gewann der Film 1999 mehrere Oscars, und auch der Vorsitzende der amerikanischen Anti Defamation League, Abraham Foxman, ein Überlebender des Holocaust, sprach sich nach anfänglicher Weigerung, sich den Film anzuschauen, schließlich sehr lobend über ihn aus und verteidigt Benigni später gegen antisemitische Angriffe. Mit *Life Is Beautiful*, schreibt Foxman im Jahr 2011, Bengini „has done more for Holocaust education than all but a handful of people in our generation. He is a man to be celebrated, not insulted“ (Foxman, „ADL Denounces Anti-Semitic Slur“).

Was geschieht hier? Welche Funktion haben die neuen Darstellungsstrategien – sind sie eine Fortführung des traditionellen didaktischen Anspruchs mit neuen Mitteln, die Lehren aus der Katastrophe zu verbreiten? Oder hat nicht eher ein Wandel stattgefunden, dessen Qualität in einem

fundamental neuen Umgang mit der Vergangenheit besteht? Geht es jetzt gar um die Frage „Can the Shoah Be Funny?“, wie Sander Gilman sie in einem Essay mit demselben Titel stellt? Der Holocaust, so sieht es aus, ist nun zur Realität eines globalen kulturellen Gedächtnisses geworden, das ihn in einer international verbreiteten – doch national unterschiedlich akzentuierten – Bilderwelt frei repräsentiert. Diese Bilderwelt aber ist eine wesentlich amerikanische, d. h. von amerikanischen Medien hervorgebrachte und damit zutiefst von amerikanischen Sichtweisen geprägte. Dieser Umstand ist es, der mit „Amerikanisierung“ des Holocaust bezeichnet wird, und „Amerikanisierung“ übersetzt sich damit also mit „Medialisierung“. Daraus folgend, bedeutet der Begriff dann auch „amerikanische Mediendominanz“ sowie „Dominantsetzung amerikanischer Sichtweisen“. Ich werde unten noch ausführlicher auf den Amerikanisierungsprozess eingehen.

Was speziell die jüdisch-amerikanische und die jüdisch-europäische Literatur der 1990er Jahre betrifft, so lässt sich darüber hinaus auch ein subtiler transatlantischer Dialog zwischen ihnen verorten, den ich als eine Reflexion des Medialisierungsprozesses des Holocaust verstehe. Das bedeutet, dass ein wachsendes Bewusstsein darüber herrscht, dass der Holocaust mittlerweile Teil eines global zirkulierenden semiotischen Universums von Bilderwelten geworden ist, eine Art Ikonografie des Grauens, derer sich die Kunst frei bedient. Die Kunstwerke reflektieren diesen Medialisierungsprozess und tauschen sich auf einer subtilen intertextuellen Ebene über den Gebrauch jener Ikonografie aus. Anders gesagt: Es geht nun immer weniger darum, *wie* der Holocaust dargestellt werden *sollte*, oder *ob* er überhaupt dargestellt werden *kann* – um Fragen also der Darstellungskonvention und der Ethik, welche die Kunst, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzt, von Anbeginn zentral beschäftigt haben. Diese Fragen werden nicht negiert, aber das darstellerische Interesse der Künstlerinnen und Künstler, die nun aus der zweiten oder auch schon dritten und vierten Nach-Holocaust-Generation stammen, verschiebt sich deutlich in Richtung Metafiktion. Es geht nun eher um eine Reflexion der Holocaust-*Rhetorik* und des ganzen Diskurses, um die Darstellbarkeit oder Undarstellbarkeit des historischen Ereignisses, also darum, *wie* der Holocaust bislang dargestellt *wurde*.

Und es geht auch darum, *was* dargestellt wurde – gibt es doch mittlerweile so etwas wie einen „Holocaust-Mythos“, der gegenüber dem historischen Ereignis ein Eigenleben führt, wie Autoren wie Tim Cole vertre-

ten (Cole, *Selling the Holocaust* 4), und der möglicherweise das Objekt künstlerischer Darstellung geworden ist und mit jeder solchen Darstellung weiter ausgebaut wird. Und daneben gibt es, so Cole, auch noch das *Warum*, warum also der Holocaust dargestellt wird. Cole führt aus: „From asking the question ‚how‘, I have increasingly been drawn to ask the question ‚why‘ [...]“ (Cole, *Selling the Holocaust* vii), und mit diesem *Warum* kommt der ganze Aspekt der Instrumentalisierung und Kommerzialisierung des Holocaust und die hitzige Debatte darüber in den Blick. Und das führt letztlich zu eben der Frage, ob der Holocaust nun „auserzählt“ ist.

Der Paradigmenwechsel scheint darin zu bestehen, dass nun offenbar vom Anspruch einer authentischen Darstellung des Holocaust abgerückt wird und die Frage nach angemessenen Darstellungsformen in den Hintergrund gerät. Stattdessen reflektiert die neuere „Skandal-Kunst“ die Natur eines semiotisierten und medialisierten – und damit potentiell ontologisch veränderten – Holocaust und lotet dessen Dimensionen und Grenzen aus. Dies geschieht auch über die Art, in der ein Kunstwerk sich innerhalb des transnationalen semiotischen Holocaust-Universums bewegt, wie es sein Material einsetzt und dabei die bisher herrschenden Darstellungskonventionen respektiert, ironisiert, attackiert oder verwirft. Dieses Abschreiten neuen Terrains scheinen die radikalen Tabubrüche, die von vielen als unerträglicher Skandal, als Beleidigung der Opfer des Massenmordes, als geschmacklos oder auch als unethisch verstanden werden, zu motivieren. Doch die Frage stellt sich: Wie sollen wir diese Kunst bewerten?

Meine Untersuchung greift diese Thematik auf und verfolgt die Dynamik des Paradigmenwechsels im Detail. Dabei gehe ich zunächst von der Beobachtung aus, dass offenbar im fiktionalen Raum der Kunst derzeit drei traditionsreiche Problemkomplexe neu verhandelt werden. Erstens der nach einer jüdischen Identität, an den zweitens die Überlegung gekoppelt ist, welche Rolle dabei das historische Ereignis des Holocaust spielt oder spielen soll. Damit wiederum ist drittens die wichtige Frage verbunden, in welcher Form der Holocaust unter den Parametern der Globalisierung erinnert und repräsentiert werden soll. Denn wenn sich den heutigen Generationen das Wissen über den Holocaust primär aus dessen (populär-)kulturellen Repräsentationen erschließt, so besteht die Gefahr einer völligen Absorption des historischen Ereignisses in die dominanten populärkulturellen Genres und alltäglichen Praktiken, wie Alvin H. Rosenfeld antizipiert:

[...] one can imagine a time when the memory of the Jewish catastrophe under Hitler will be reduced to the status of a grisly horror show or a modern-day passion play, the immense historical and moral weight of the Nazi crimes whittled down into the familiar categories of a Sunday school sermon or conventional box-office spectacle. (Rosenfeld, *The End of the Holocaust* 9)

Es scheint, wir sind nach der Jahrtausendwende, mehr als siebzig Jahre nach dem historischen Ereignis des deutschen Massenmordes an Millionen von Menschen und angesichts der Tatsache, dass die Zahl der direkt Beteiligten, Opfer wie Täterinnen und Täter, dramatisch abnimmt, an einem Ort angekommen, der eine Standortbestimmung im Umgang mit dem historischen Ereignis erfordert. Wie wollen, wie sollen die nachgeborenen Generationen mit der Shoah umgehen, und welche Formen der Darstellung werden für angemessen erachtet?

Der Kunst, so meine Sichtweise, kommt in dieser Phase intensiver Neubesinnung eine zentrale Rolle zu, denn sie nutzt ihr Potential als handlungsentlasteter Explorationsraum, um mögliche Varianten der Repräsentation und damit unterschiedliche Sichtweisen zu verhandeln und zu erproben. Teile der derzeit entstehenden Kunst, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzt, verhandeln ihr Thema mit der Haltung der Avantgarde, mit der Lust am Skandal, am Tabubruch, am Zerschlagen erstarrter Darstellungskonventionen. Dieser avantgardistische Impetus ist ein transnationales und unterschiedliche Medien umfassendes Phänomen, das sich in europäischen wie auch israelischen und amerikanischen Kunstwerken findet. Ich trage dieser transnationalen und multimedialen Dimension in meiner Analyse Rechnung und betrachte die Bereiche der Literatur und des Films, mit gelegentlichen Ausflügen in die Bildende Kunst.

Ich lege meinen Schwerpunkt auf eine nähere Untersuchung des amerikanischen und des deutschen Kontextes und bringe diese über *close readings* ausgewählter Kunstwerke in eine Art transatlantischen Dialog. Die Wichtigkeit des deutschen Kontextes ergibt sich unmittelbar aus der zentralen Rolle Deutschlands im historischen Geschehen, die des amerikanischen daraus, dass der Prozess, der unter dem Stichwort „Amerikanisierung des Holocaust“ Prominenz erlangt hat, wesentlich am Paradigmenwechsel in der Repräsentation der Shoah beteiligt war. Mehr noch: dieser Paradigmenwechsel ist ohne sein Wechselspiel mit den kulturellen Diskursen, die unter dem Begriff der Amerikanisierung des Holocaust gefasst werden, gar nicht denkbar. Die Kunst wiederum, insbesondere die Literatur, hat den wechselvollen Prozess der Amerikanisierung des

Holocaust seit seinen Anfängen begleitet, genauer, reflektierend verfolgt und dabei registriert, dass Amerikanisierung eben auch heißen kann: Popularisierung, Trivialisierung, Versüßlichung und Universalisierung. Trivialisert wird der Holocaust dann, so die gängige Meinung, wenn die Unermesslichkeit des Grauens nicht respektiert oder anerkannt wird, wenn er durch unangemessene Vergleiche relativiert oder aus persönlichen, politischen oder finanziellen Motiven ausgeschlachtet wird. Versüßlicht wird er z. B. dann, wenn er in Geschichten mit Happy End erzählt wird, die statt des Horrors eher heroische Momente hervorheben, und universalisiert schließlich, wenn der Holocaust als Symbol des absolut Bösen oder ultimativen Leids im allgemeinen Diskurs fungiert.⁹ Alvin H. Rosenfeld fürchtet neben der Trivialisierung und Vulgarisierung des Holocaust durch die populärkulturellen Narrative auch dessen Normalisierung (Rosenfeld, *The End of the Holocaust* 11), während der Holocaust-Überlebende Jean Améry dafür eintritt, sich der „historical entropy“ mit aller Kraft entgegenzustemmen, durch deren erodierende Kraft der Holocaust Gefahr läuft, aus dem Gedächtnis zu verschwinden (Améry, *Radical Humanism* 67).

Wollen wir diese kritischen Sichtweisen sowie die aktuellen, provozierende Kunstwerke und Begriffe wie „Holocaust Industry“, „Shoah Business“, „Holocaust Cult“, „Celebrity Survivor“ und „Genocide Pop“ verstehen und historisch einordnen, empfiehlt es sich, zunächst die wesentlichen Parameter des Amerikanisierungsprozesses zu betrachten.

Von Holocaust zu „Hollycaust“

Es gibt mittlerweile eine Vielzahl von Darstellungen, die den Verlauf dieses Prozesses in seinen wesentlichen Etappen skizzieren.¹⁰ Da eine solche

⁹ So z. B. Gary Weissman in *Fantasies of Witnessing*, 11–13.

¹⁰ Hilene Flanzbaum gibt in ihrer Einleitung zum Sammelband *The Americanization of the Holocaust* einen guten Überblick über den Verlauf des Amerikanisierungsprozesses des Holocaust. Weitere nützliche Überblicksdarstellungen finden sich z. B. auch bei Edward T. Linenthal, *Preserving Memory: The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, 1–15; Tim Cole, *Selling the Holocaust*, 1–19; Judith Miller, *One, by One, by One: Facing the Holocaust*, 220–276. Auch den deutschen Kontext berücksichtigen Moïshe Postone und

aber bislang für den deutschen Sprachraum eher selten vorgelegt wird, für diese Untersuchung jedoch wichtig ist, sei sie hier geliefert. Eine derartige Nachzeichnung wesentlicher Momente zeigt dabei, dass die Entwicklung keineswegs gleichförmig verläuft, sondern einem ganz eigenen Rhythmus folgt, der durch den Kontext nationaler Spezifika und Interessenlagen bestimmt ist. Eine nationalgeschichtliche Darstellung des öffentlichen Umgangs mit dem Holocaust während der letzten siebenzig Jahre zeigt vor allem die unterschiedlichen Bedürfnisse einer Gesellschaft, die mit der Frage ringt, was, warum und wie in den Rahmen öffentlicher Erinnerung und öffentlichen Gedenkens aufgenommen werden soll. Insofern ist beispielsweise der gesellschaftliche Status und Zweck des Holocaust Museums in Washington ein anderer als der des Yad Vashem Mahnmals in Jerusalem und der des Holocaust-Mahnmals in Berlin, da hier die Fragen von Bedeutung sind, ob diese Gedenkstätten bzw. Museen im Täter-, Opfer- oder Befreierkontext angesiedelt sind. Die jahrelangen öffentlichen Debatten um das Berliner Holocaust-Mahnmal beispielsweise zeigen, wie eng dessen Entstehungsgeschichte mit Deutschlands Neudefinition seines Status verbunden ist: Die vereinigte Nation will sich als politische, kulturelle, moralische und auch militärische Kraft im Kontext Europas wie auch weltweit neu positionieren und sucht dabei nach einer angemessenen – und international anerkannten – Form der Repräsentation ihrer jüngsten Vergangenheit. Andreas Huyssen fasst die national unterschiedlichen Holocaust-Narrative in einer Publikation von 1994 z.B. so zusammen:

The same facts have generated significantly different accounts and memory. In Germany, the Holocaust signifies an absence of Jews and a traumatic burden on national identity, in which genuine attempts at mourning are hopelessly entangled with narcissistic injury, ritual breast-beating, and repression. Thus in Germany, until recently, there has been little public knowledge of, or interest in, what was actually lost through the destruction. In Israel, the Holocaust became central to the foundation of the state, both as the end point of a disavowed history of Jews as victims, *and* as a starting point of a new history of nation, self-assertion, and resistance. In the Israeli imagination, the Warsaw Ghetto Uprising has thus been invested with the force of a mythic

Eric Santner in ihrer Überblicksdarstellung in *Catastrophe and Meaning* 1–14. Die Debatte um die Amerikanisierung des Holocaust wurde unter anderem von Alvin H. Rosenfeld initiiert, vgl. seinen Aufsatz „The Americanization of the Holocaust“.

memory of resistance and heroism unfathomable in Germany. The American focus of the Holocaust concentrates on America as liberator of the camps and haven for refugees and immigrants, and American Holocaust memorials are structured accordingly. In the Soviet account, the genocide of the Jews lost its ethnic specificity and simply became part of the story of the Nazi suppression of international communism in general to an extent which now requires a re-writing of the narrative of East European and Soviet memorial sites. (Huyssen, „Monument and Memory“ 15)

Ich frage in dieser Untersuchung, an welchen Punkten der Amerikanisierungsprozess des Holocaust seine transnationalen Dimensionen entfaltet, und an welchen Punkten die verschiedenen Nationen im Rhythmus ihrer eigenen nationalen Interessen schwingen. Daniel Levy und Natan Sznaider haben in ihrer einflussreichen Untersuchung *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust* (2001) aufgezeigt, dass es im Kosmopolitismus als unserer Wirklichkeit zur Ausformung kosmopolitischer Gedächtniskulturen gekommen ist. Dabei hat die Erinnerung an den Holocaust, so Levys und Sznaiders Kernthese, zur Angleichung von Werten geführt und damit zur Entkontextualisierung der Geschichte. Das bedeutet aber nicht, dass ein „Universalgedächtnis“ entstanden wäre, denn, so die beiden Autoren, „[e]in wurzelloses Gedächtnis gibt es nicht [...]. Auch innerhalb der kosmopolitischen Konstellation muß die Nation erkannt, anerkannt werden“ (Levy/Sznaider, *Erinnerung im globalen Zeitalter* 10).

Wenden wir uns der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zu. Hier fällt auf, dass in den 1950er Jahren der Holocaust als Thema wohl verfolgt wurde, aber dennoch kein prominentes Thema im öffentlichen Diskurs der USA – wie auch in Deutschland und Israel – war. Diese Situation erstaunt, betrachtet man die überwältigende Präsenz der Shoah gerade in der amerikanischen Kultur heute, in der der Holocaust den Status eines beherrschenden Symbols und eines zentralen gemeinschaftsbildenden Mythos einnimmt, da er von den USA gewissermaßen appropriiert wurde und zur Jahrtausendwende gar „in Amerika gemacht wird“, wie Tim Cole vertritt (Cole, *Selling the Holocaust* 15). Und die Lage erstaunt auch deshalb, weil in den USA – Israel ausgenommen – die meisten jüdischen Überlebenden des Holocaust leben. So bemerkt Nathan Glazer: „The two greatest events in modern Jewish history, the murder of six million Jews by Hitler and the creation of a Jewish state in Palestine, had had remarkably slight effects on the inner life of American Jewry up until the mid-fifties“ (Glazer, *American Judaism* 114–15). Ist das Schweigen über das Verbrechen in der

Tätternation direkt nach dem Krieg unmittelbar einsichtig¹¹ – Steiner prägt den Begriff einer „acrobatics of oblivion“ (Steiner, „The Hollow Miracle“ 95) –, so erfordert das Schweigen der Opfer eine genauere Betrachtung.

Die Erklärungen für die zeitliche Verzögerung, mit der der Holocaust seinen Weg zum zentralen kulturellen *Icon* in den USA antrat – was an sich schon bedenkenswert ist, hatten doch die Amerikaner an dem Ereignis gar nicht unmittelbar teil – sind dabei mannigfaltig. Eine psychologische Sichtweise legt die Dynamik von Trauma und der zeitlich verzögerten Wiederkehr des Verdrängten nahe, die flankierende Sichtweise des Holocaust als dem ultimativen Bruch in der Geschichte der Zivilisation, der in seiner Einzigartigkeit noch nicht/nicht zu verstehen und einzuordnen ist, unterstützt diese Erklärung. Eine andere geht von der gesellschaftlichen Situation der neuen jüdischen Zuwanderer aus. In ihrem Prozess der Assimilation ging es vielen zunächst einmal um eine Anpassung an die amerikanische Kultur und den amerikanischen Lebensstil, um den Blick nach vorn und nicht zurück zum durchlebten Horror. Ein öffentlicher Rekurs auf das Erlittene hätte bedeutet, aus einer Position des Opfers heraus zu sprechen, und dies war nicht nur für die Überlebenden selbst, sondern auch für die arrivierten und etablierten jüdischen Amerikaner früherer Einwanderergenerationen unattraktiv und dem Assimilationsprozess nicht förderlich. Drastisch formuliert Dominick LaCapra: „In the United States, the survivors didn't have an audience in the general public [...]. It was almost like going from Auschwitz to Disney World – and in Disney World, people don't want to hear about Auschwitz“ (LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* 158).

In der etablierten amerikanischen jüdischen Gemeinschaft fanden sich unterschwellig auch Elemente eines Unwohlseins, das sich darauf gründe-

¹¹ Dan Diner verweist auf diesen Umstand als nach einem zunächst „ahnenden Erkennen“ eingetretenen „Gedächtnisschwund“ in der Bundesrepublik: „Die öffentliche Rede über den Holocaust hob an in zeitlich gestreckter Distanz zum historischen Ereignis. Zwar herrschte schon mit Ausgang des Krieges die Überzeugung vor, etwas Ungeheuerliches habe sich zugetragen. Doch solch eher ahnendes Erkennen sollte sich im Übergang von den ausgehenden 1940er Jahren in die anbrechenden 50er hinein verflüchtigen. Allem Anschein nach war etwas eingetreten, was die Erinnerung an das Geschehene gleichsam anästhesierte – ein Gedächtnisschwund des gerade Gewesenen. Erst im Verlauf des Übergangs von den 1970er zu den 80er Jahren erwachte jene verschollen geglaubte Gedächtniszeit langsam zu neuem Leben“ (Diner, *Gegenläufige Gedächtnisse* 7).

te, den eigenen Wohlstand und die Sicherheit und Unversehrtheit während der Jahre des Naziterrors nicht mit der sich parallel vollziehenden Agonie der europäischen Juden vereinbaren zu können. Dazu Irving Howe: „How were these two elements of Jewish experience to be reconciled? The only honest answer was that they could not be: it was a division which anyone who retained even the faintest sense of Jewish identity would have to live with as best he could“ (Howe, *World of Our Fathers* 626). Auch war die Ratlosigkeit überwältigend, welche Schlüsse das – nicht nur – amerikanische Judentum aus der jüdischen Katastrophe in Europa zu ziehen habe und ob, und wenn ja: wie, diese in die Kontinuität jüdischer Geschichte zu integrieren sei.

In der amerikanischen Mehrheitsgesellschaft wiederum fanden sich Tendenzen einer diffusen Schuld, die darauf gründete, zur Rettung der Opfer des Massenmordes nicht mehr getan zu haben und die dazu führte, einer direkte Konfrontation mit dem Thema des Holocaust und den Berichten der Überlebenden eher aus dem Wege zu gehen. Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Massenvernichtung durch die Deutschen fand – da die Deutschen bekanntermaßen im Kalten Krieg sehr schnell in den Rang politisch und militärisch Verbündeter aufrückten – in einer untergründigen Verschiebung auf das Thema der nuklearen Bedrohung und der Möglichkeit der nuklearen Auslöschung durch die Atombombe statt.

Es gab in der unmittelbaren Nachkriegszeit weder für den Holocaust noch für die Stimmen der Überlebenden einen Ort, und so wurden die Schmerzen der Vergangenheit, wenn überhaupt, im privaten Rahmen artikuliert. Es waren, wie Edward T. Linenthal es formuliert, „displaced memories“ von „displaced persons“ (Linenthal, *Preserving Memory* 6). Benjamin Meed, Präsident der „American Gathering/Federation of Jewish Holocaust Survivors“ und der „Warsaw Ghetto Resistance Organization“, erinnert sich an die frühen Jahre in folgenden eindringlichen Worten:

Our first years were hard. Everytime [sic] we heard car tires screeching, we froze.... We even had to adjust to the ringing of door bells. For us the echo of the old world of fear and death reverberated many times a day.... For years we were alone. Our fellow Jews regarded us as ‘green’ – the newest immigrants. Americans treated us as refugees. ‘Forget the past,’ we were told, ‘it can only hurt you.’ So we reached out to each other and remembered alone. (Zit. nach Linenthal, *Preserving Memory* 6)

Der Holocaust war noch nicht als fassbares historisches Ereignis konstruiert worden, er entzog sich noch einer Benennung, und dies ist durchaus wörtlich zu verstehen: Der Begriff „Holocaust“ tauchte erst Ende der 1950er Jahre im öffentlichen Diskurs der USA auf.¹² Die dominante Reaktion auf den Holocaust war in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland, in den USA und auch in Israel also Schweigen – im amerikanischen Kontext allerdings mit einer signifikanten Ausnahme: Anne Franks Tagebuch. *Das Tagebuch der Anne Frank*, das 1952 in den USA publiziert wurde, war die zentrale Vermittlungsstelle, über die das Thema des Holocaust in die öffentliche Diskussion in den USA transportiert wurde, und dies ausdrücklich unter Betonung des versöhnlichen Tenors des Buches. Während seiner Rezeptionsgeschichte, in der das Buch in unterschiedlichen, stark verkürzten Versionen publiziert und nur sukzessive vervollständigt wurde, änderte sich auch der ihm zugesprochene Charakter. Die Anne Frank des Kalten Krieges ist eine andere Anne als die späterer Jahre – zweifellos durch eine parallel stattfindende kontinuierliche ideologische Umdeutung und Funktionalisierung des Opferthemas. An den Zielen der „Anne Frank Foundation“ lässt sich dies gut illustrieren. Waren diese zur Gründung 1950 noch „to use the name Anne Frank as a symbol for all constructive activity [...] which furthers inter-group understanding in an atmosphere of freedom and hope“¹³, also die Förderung demokratischer ideale und der Kampf gegen Diskriminierungs- und

¹² Cole nennt den 30.5.1959 als das Datum, an dem der Begriff „Holocaust“ zum ersten Mal in der *New York Times* erscheint (Cole, *Selling the Holocaust* 7). Garber und Zuckerman halten Elie Wiesels Übernahme des Terminus in den späten 1950er Jahren für den wichtigsten Faktor in der Popularisierung des Begriffs: „[Wiesel’s] adoption of the term was the single most important factor involved in legitimizing it in its current usage. [...] Whether he was strictly the first or not is really beside the point – he was the one who put ‚The Holocaust,‘ as it were, ‘on the map’“ (Garber/Zuckerman, „Why Do We Call?“ 202). Ich habe schon darauf hingewiesen, warum der Begriff aufgrund seiner Etymologie problematisch ist, vgl. hierzu auch Zev Garber und Bruce Zuckerman „Why Do We Call the Holocaust ‚The Holocaust?’ An Inquiry into the Psychology of Labels“. Die Popularisierung des Begriffs „Holocaust“ in Deutschland erfolgte in den späten 1970ern durch die Ausstrahlung der amerikanischen TV-Serie *Holocaust*, 1979 wurde der Begriff tatsächlich zum „Begriff des Jahres“ gewählt.

¹³ Zit. nach Lawrence Graver, *An Obsession with Anne Frank* 57.

Unterdrückungstendenzen jeglicher Art, so verschiebt sich der Schwerpunkt in den ethnisch bewussten und multikulturell bewegten 1980ern in Richtung *identity politics*, denn nun ist das erklärte Ziel der Foundation „to educate the public on events of World War II, particularly the Holocaust, and to make known the current prejudices, discrimination, and persecution affecting Jews today“.¹⁴ Barbara Kirshenblatt-Gimblett und Jeffrey Shandler beschreiben die Situation, wie sie sich 2010 darstellte, und den Status des Tagebuchs als den eines Stücks global praktizierter Volkskultur folgendermaßen:

The Anne Frank phenomenon shows no sign of abating. Tributes to Anne Frank now reach to the heavens (an asteroid was named for her in 1995), she has become a fixture of new social media (a Facebook page was created for her in 2008), and her diary garners ever more prestigious accolades (it was added to the UNESCO Memory of the World Register, along with the Magna Carta and the *Nibelungenlied*, in 2009). [...] notwithstanding its global character and use of a wide range of media, from works of fine art to MP3 files, the Anne Frank phenomenon can be considered a kind of folk practice, as it is largely the work of individuals or grassroots communities, inspired by this widely available text to forge their own. (Kirshenblatt-Gimblett/Shandler, *Anne Frank Unbound* 2–7)

Mit der komplexen Publikations- und Rezeptionsgeschichte des Tagebuchs entfaltete sich parallel eine Diskussion, die, wie wir noch sehen werden, bei jeder wirkungsmächtigen populärkulturellen Produktion zum Thema Holocaust neu aufgenommen wird. Ob wie hier in Bezug auf das populäre *Tagebuch*, 1978 bei der Ausstrahlung der TV-Serie *Holocaust* oder 1993, als Spielbergs Spielfilm *Schindler's List* sich als enormer Erfolg an den Kinokassen erwies, immer wieder wird die Frage aufgeworfen, ob für eine Verankerung des Holocaust-Gedenkens im öffentlichen Bewusstsein jedes Medium recht und jede Darstellung legitim ist. Sollte das Ziel, die Erinnerung an den Holocaust auf breiter gesellschaftlicher Ebene aktiv zu halten, mit allen Mitteln erreicht werden, oder besteht dann auch die Gefahr einer Trivialisierung und Vermarktung der Katastrophe, wie Tim Cole und andere argumentieren? Anne Rothe untersucht in ihrem gleichnamigen Werk die „popular trauma culture“ in den USA und spricht von „Hollycaust“, womit sie kitschige und rührselige Kassen-

¹⁴ Zit. nach Lawrence Graver, *An Obsession with Anne Frank* 57.

schlager, entstanden als „made-in-Hollywood trivialization of the genocide“, meint, in denen der Holocaust als quasi sakrales Ereignis inszeniert wird, wie etwa Spielbergs *Schindler's List* (Rothe, *Popular Trauma Culture* 3–4). Dazu zitiert sie den Kritiker J. Hoberman, der zu diesem Film geschrieben hat, er sei die ultimative „feel-good story about the ultimate feel-bad experience“ (Rothe, *Popular Trauma Culture* 3). Barry Langford spricht vom Holocaust als einem Vehikel für das „traumatic sublime“ (Langford, „Globalizing the Holocaust“ 113).

Yehuda Bauer führt in Bezug auf das *Tagebuch* aus, dass dessen enormer Erfolg auf Manipulationsstrategien beruht und sieht es als „verfälscht“ an, als „Kitsch“ gar, und im scharfen Kontrast zu „authentischen“ Darstellungen der Shoah: „It was the distorted diary that became an important catalyst for the penetration of the Holocaust into the consciousness of many millions, being the most widely read book and one of the most effective plays and films about the subject. It created the backdrop for undistorted and authentic presentations. The awful question then is whether we need kitsch and distortions in order to arrive at authentic interpretations of the Holocaust [...]“ (Bauer, „The Significance of the Final Solution“ 307). Dies ist zweifellos eine wichtige Frage – doch sie ruht auf der noch grundsätzlicheren und sehr problematischen, ob es so etwas wie eine „authentische“ Darstellung des Geschehens überhaupt geben kann, und welche Repräsentationsstrategien dafür wohl Garanten sein mögen.

Sander Gilman umschreibt die Rezeptionsgeschichte des Tagebuchs der Anne Frank mit „The Dead Child Speaks“ (Gilman, *Jewish Self-Hatred* 345), doch angesichts derer Komplexität lässt sich wohl eher sagen: „Das tote Kind spricht je anders“. Die Rezeption des Tagebuchs verdeutlicht, dass sich in Bezug auf das Verständnis des Holocaust in den USA verschiedene Phasen der Interpretation unterscheiden lassen, und diese verschiedenen Phasen müssen als im Wechselspiel mit allgemeinen kulturellen, sozialen und politischen Zuständen stehend verstanden werden. Damit erhält das Verständnis des Holocaust in den USA ein distinkt nationales Profil und wird Teil des Ausdrucks nationalen Selbstverständnisses, das auf den Idealen von Pluralismus, Toleranz, Demokratie und Menschenrechten gründet.

Des Weiteren folgt aus dem Umstand, dass sich in der Sicht auf den Holocaust in den USA verschiedene Versionen ablesen lassen, dass damit potentiell die Einzigartigkeit des nationalsozialistischen Völkermordes an den europäischen Juden in Frage gestellt werden kann, denn der Holocaust gleicht dann in den unterschiedlichen medialen Formen seiner

Repräsentation und Interpretation den medialen Repräsentations- und Interpretationsprozessen anderer historischer Ereignisse. Dies ist eine der Positionen, die in der seit Jahrzehnten geführten, komplexen Debatte um die Einzigartigkeit oder Vergleichbarkeit des Holocaust vertreten wird, auch und gerade in den derzeit hochaktuellen *Comparative Genocide Studies*, für die die viel diskutierten Werke von Timothy Snyder, *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin* (2010) sowie *Black Earth: The Holocaust as History and Warning* von 2015, ein gutes Beispiel sind.¹⁵

Aus heutiger Sicht lassen sich im Prozess der Amerikanisierung des Holocaust – und das bedeutet eben auch und vor allem: seiner Medialisierung – neben dem Erscheinen von Anne Franks *Tagebuch* 1952 – noch vier weitere markante Daten herausheben: 1961, 1967, 1978 und 1993.

Im Jahre 1961 wurde der Film *Judgment at Nuremberg* uraufgeführt, in dem zum ersten Mal im Rahmen einer Hollywood-Produktion authentisches Material von der Befreiung eines Konzentrationslagers gezeigt wurde – am gleichen Tag, an dem Adolf Eichmann in Israel zum Tode verurteilt wurde.¹⁶ Der Eichmann-Prozess wiederum markiert einen entscheidenden Schritt im Prozess der Amerikanisierung bzw. Medialisierung des Holocaust, wurde er doch auf breiter Ebene von den Massenmedien aufgegriffen, und die Übertragung in Radio und Fernsehen wurde

¹⁵ Vgl. auch die Vorläufer der aktuellen Debatte, z.B. Peter Novicks *The Holocaust in American Life* (1999) und Alan S. Rosenbaums 2009 herausgegebenen Sammelband *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*.

¹⁶ 1961 erschien auch Raul Hilbergs monumentale Untersuchung *The Destruction of the European Jews*, das lange Zeit als *das* historische Standardwerk zum Thema galt, wenn es auch zum Zeitpunkt seines Erscheinens kaum zur Kenntnis genommen wurde. Diese Situation sollte sich über einen längeren Zeitraum auch nicht ändern. So schrieb noch im Jahr 1968 ein Rezensent in *The New York Times* über zwei neu erschienene Titel zum Thema Holocaust: „But another book on ‘the Final Solution’? Who – we ask each other with a smile, a shrug, understanding that surpasses embarrassment, apology in the eyes – who needs it?“ (zit. nach Wyman, *The World Reacts to the Holocaust* 722). Wyman weist hier auch auf die Wirkung von Rolf Hochhuths Drama *Der Stellvertreter* hin, das seiner Ansicht nach das effektivste literarische Werk war, durch das der Holocaust in den 1960ern ins öffentliche Bewusstsein der Amerikaner gebracht wurde (vgl. hierzu auch Wyman, *The World Reacts to the Holocaust* 722).

von der amerikanischen Öffentlichkeit mit größtem Interesse verfolgt – einer Gallup-Umfrage zufolge von 87 Prozent der amerikanischen Bevölkerung.¹⁷ Zum ersten Mal bekamen Überlebende hier nun ein Forum, auf dem sie ihre Erlebnisse einer breiten Öffentlichkeit mitteilen konnten. Über einhundert Zeugenaussagen wurden während des Prozesses gehört, und nicht zuletzt durch die Berichterstattung Hannah Arendts, die ebenfalls auf breites Interesse stieß, fanden nun die Ereignisse des Holocaust Eingang in den öffentlichen Diskurs und brachten damit die Shoah in das allgemeine Bewusstsein. Damit begann der Holocaust sein Gesicht zu verändern, denn wurde nun die Figur Eichmanns in seiner „Banalität des Bösen“ universalisiert, so wurde auch der Holocaust zu einer Art universeller menscheitsgeschichtlicher Lektion, aus der zu lernen war – wobei allerdings die Frage, *was* hier zu lernen sein könnte, einer der Motoren ist, der die Beschäftigung mit dem historischen Ereignis bis heute antreibt.

Auch in Israel brach der Eichmann-Prozess das Schweigen über den Holocaust, das dort vor allem dadurch motiviert war, dass die junge Nation die Zeit der Diaspora bewusst hinter sich lassen und sich nicht mit den Opfern, und damit mit Wehrlosigkeit, sondern mit der Dynamik aktiver politischer Gestaltung identifizieren wollte.¹⁸ Einen vergleichbaren Bruch mit dem Schweigen, hervorgerufen durch den Eichmann-Prozess, konstatiert Norbert Elias auch in Bezug auf die Bundesrepublik: „Die Erinnerung war zurückgekehrt. [...] Man konnte nicht mehr wegblicken“ (Elias, „Der Zusammenbruch der Zivilisation“ 443–45). Weitere signifikante Daten in diesem Prozess, in dem Deutschland begann, sich mit seiner Vergangenheit zu beschäftigen, sind neben dem Eichmann-Prozess der Frankfurter Auschwitz-Prozess (Dezember 1963 – August 1965), das Erscheinen von Hannah Arendts Bericht *Eichmann in Jerusalem* (1964), die Kontroversen um Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) und Peter Weiss'

¹⁷ Diese Zahl nennt David S. Wyman in *The World Reacts to the Holocaust* 720.

¹⁸ Alan Mintz hebt die parallele Entwicklung in Israel und den USA hervor, wenn er ausführt, dass das relative Schweigen über den Holocaust in diesen beiden Nationen bis zum Eichmann-Prozess ähnlich motiviert war: „Just as American Jews threw themselves into building their lives and improving their lots on these shores, so Israeli Jews threw themselves into facing the challenges of building and defending the new Jewish state. The tasks may be very different, but the kind of totalization required for each is similar“ (Mintz, *Popular Culture* 7).

Die Ermittlung (1965) sowie die Debatten um die Verlängerung der Verjährungsfrist für NS-Verbrechen (1965).

Weiterhin wurde der Holocaust, so der Literaturwissenschaftler James E. Young, durch sein Sichtbarwerden im öffentlichen Diskurs in der Folge des Eichmann-Prozesses zu einer distinkten Narrative mit wiedererkennbaren, typischen Elementen. In einer Analyse von 1965 erschienenen Gedichten Sylvia Plaths, in denen die Dichterin, die weder Jüdin noch von der Shoah unmittelbar Betroffene ist, Holocaust-Motive verwendet, zeigt er auf, „how the Holocaust – once it became its own archetype and entered the public imagination as an independent icon – also became a figure for subsequent pain, suffering, and destruction“ (Young, *Writing and Rewriting* 118). Dabei stellt er im Übrigen genau die Fragen, die auch meine eigenen Interpretationen begleiten werden: „[H]ow Holocaust imagery functions [...] how its figures organize and create meaning [...] [which] implied understanding of the Holocaust [is] revealed in the poet’s figures“ (Young, *Writing and Rewriting* 118). Der Sechs-Tage-Krieg im Juni 1969 stellt das nächste markante Datum in der Geschichte des Amerikanisierungsprozesses des Holocaust dar. Der Sieg der Israelis wurde von Teilen der amerikanischen Juden als Antithese zum Holocaust gedeutet, als endliche Überwindung des jahrhundertealten Opfer-Status der Juden, womit die Shoah nun Geschichte geworden war und sich damit einer Einordnung und Kategorisierung öffnete.¹⁹ Allerdings, und darauf weisen einige amerikanische Intellektuelle kritisch hin, war der Holocaust damit auch zu einem Druckmittel geworden, dessen sich die amerikanischen Juden zur Durchsetzung ihrer Interessen bedienen konnten.²⁰ Noch radikaler formuliert, der Holocaust öffnete sich nun auch seiner Vermarktung oder gar einem Missbrauch, wie Judith Miller ausführt:

¹⁹ So z. B. der Theologe Jacob Neusner: „The extermination of European Jewry could become *the* Holocaust only on 9 June [1967] when, in the aftermath of a remarkable victory, the State of Israel celebrated the return of the people of Israel to the ancient wall of the Temple of Jerusalem. On that day the extermination of European Jewry attained the – if not happy, at least viable – ending that served to transform events into a myth, and to endow a symbol with a single, ineluctable meaning“ (Neusner, *Death and Birth* 279).

²⁰ Dies gilt auch für die israelische Politik. In großer Schärfe formuliert z. B. Thomas Friedman: „Israel is becoming Yad Vashem with an air force“ (zit. nach Tobin, „Why the bombing Auschwitz argument still matters“).

In the decade after the Arab-Israeli war, the Holocaust became one of those issues around which Jews organized and lobbied. There was nothing inherently exploitative in the Jewish push for monuments, memorials, and public tributes to the period of their most intense suffering. But the linkage of the Holocaust with campaigns to raise money and enhance support for the state of Israel marked the beginning of serious abuse and misuse of the Holocaust. American Jews discovered that the Holocaust could be used as a weapon not only for garnering sympathy at home, but also for insisting on unquestioning support for Israel abroad. (Miller, *One, by One, by One* 224–25)

Wurde in den politisch bewegten 1960ern der Holocaust in Deutschland nicht zuletzt durch die Studentenbewegung zum sichtbaren gesellschaftlichen Thema, so wurde er zum gleichen Zeitpunkt in der Gemeinschaft der amerikanischen Juden zum wichtigsten Zeichen ethnischer Zugehörigkeit. Dieser Schritt vollzog sich im Zuge einer allgemeinen gesellschaftlichen Bewegung, in der die einzelnen ethnischen Gruppen in den USA sich nachdrücklich profilierten und ethnische Partikularisierung zu einer anerkannten Form des kulturellen Ausdrucks wurde. Während die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts für die jüdischen Einwanderer vor allem von dem Thema der Assimilation und Akkulturation dominiert war, so war der gesellschaftliche Status der Juden in den USA nun so abgesichert, dass es jetzt angemessen erschien, eine Position ethnischer Markierung einzunehmen. „Jews were no longer the frightened minority of the pre-war period“, so Stuart Eizenstat, innenpolitischer Berater von Präsident Jimmy Carter (zit. nach Miller, *One, by One, by One* 224). Was speziell die Überlebenden und ihren oben schon angesprochenen Prozess der schweigenden Assimilation anbelangt, so sollte es aber noch bis in die 1970er Jahre dauern, bis ihre Augenzeugenberichte aus den Lagern auf breiter Ebene Eingang in den allgemeinen Diskurs der amerikanischen Öffentlichkeit fanden.

1978 nun war ein wichtiges Jahr in diesen Prozessen des Sicht- und Hörbarwerdens der Überlebenden einerseits und der nun zentralen Stellung des Holocaust als *dem* Zeichen ethnischer Zugehörigkeit andererseits – in der Forschung wird es gar als das Jahr identifiziert, in dem die USA „truly Holocaust conscious“ wurden.²¹ In diesem Jahr nämlich

²¹ So z.B. Gary Weissman in *Fantasies of Witnessing* 8. Weissman und andere weisen aber auch darauf hin, dass es interessanterweise über die „Holocaust awareness“ der Amerikaner seit den späten 1970er Jahren zwei widerstreitende