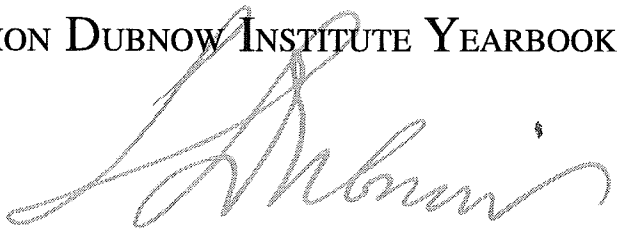
Sonderdruck aus

Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts
Simon Dubnow Institute Yearbook



X
2011

Vandenhoeck & Ruprecht

Herausgeber
Editor
Dan Diner

Redaktion
Manuscript Editor
Petra Klara Gamke-Breitschopf

Redaktionsbeirat
Editorial Advisory Board
Aleida Assmann, Konstanz · Jacob Barnai, Haifa · Israel Bartal, Jerusalem · Omer Bartov, Providence · Esther Benbassa, Paris · Dominique Bourel, Paris · Michael Brenner, München · Matti Bunzl, Urbana-Champaign · Lois Dubin, Northampton, Mass. · Ernst-Ludwig Ehrlich (1921–2007), Basel · Todd Endelman, Ann Arbor · David Engel, New York · Shmuel Feiner, Ramat Gan · Jonathan Frankel (1935–2008), Jerusalem · Norbert Frei, Jena · Sander L. Gilman, Atlanta · Frank Golczewski, Hamburg · Michael Graetz, Heidelberg · Raphael Gross, London/Frankfurt a. M. · Heiko Haumann, Basel · Susannah Heschel, Hanover, N. H. · Yosef Kaplan, Jerusalem · John D. Klier (1944–2007) · Cilly Kugelmann, Berlin · Mark Levene, Southampton · Leonid Luks, Eichstätt · Ezra Mendelsohn, Jerusalem · Paul Mendes-Flohr, Jerusalem/Chicago · Gabriel Motzkin, Jerusalem · David N. Myers, Los Angeles · Jacques Picard, Basel · Gertrud Pickhan, Berlin · Anthony Polonsky, Waltham, Mass. · Renée Poznanski, Beer Sheva · Peter Pulzer, Oxford · Monika Richarz, Berlin · Manfred Rudersdorf, Leipzig · Rachel Salamander, München · Winfried Schulze, München · Hannes Siegrist, Leipzig · Gerald Stourzh, Wien · Stefan Troebst, Leipzig · Feliks Tych, Warschau · Yfaat Weiss, Jerusalem · Monika Wohlrab-Sahr, Leipzig · Moshe Zimmermann, Jerusalem · Steven J. Zipperstein, Stanford

Gastherausgeber der Schwerpunkte
Guest Editors of the Special Issues
Hanna Kozińska-Witt/Marcos Silber
Susanne Zepp

Ulrich M. Schmid

Historische Katastrophen und epische Tragik: Vasilij Grossmans narrative Bewältigung des Zweiten Weltkriegs

Nach der Einsicht in die prinzipiell narrative, ja sogar literarische Verfasstheit der Historiografie ist es ein kleiner, aber für viele Historiker schwierig zu vollziehender Schritt, Fiktionalisierungen historischer Ereignisse als gültige Geschichtsdarstellungen zu akzeptieren. Möglicherweise erlaubt aber gerade eine literarische Bearbeitung eine adäquatere Darstellung der Vergangenheit als eine chronologische Aufzählung politischer Ereignisse, die in einem institutionellen oder strukturellen Kontext präsentiert werden. Eine Romanerzählung konzentriert sich auf die subjektive Lebenswelt einiger ausgewählter Handlungsfiguren, die zwar nicht repräsentativ, aber doch beispielhaft die Wechselwirkung zwischen Individuum und Geschichte erklären kann.

Gemeinhin schreibt man die Entdeckung der Geschichtsnarrative Hayden White (geb. 1928) zu. Weitaus weniger bekannt sind dagegen die Arbeiten des russischen Phänomenologen Gustav Špet (1879–1937) zur Logik der Geschichte aus den 1920er Jahren, also rund sechzig Jahre vor Hayden White. Špet hat eindringlich darauf hingewiesen, dass sich die Geschichtswissenschaft nicht mit Fakten, sondern mit sprachlichen Dokumenten beschäftige. Špet verwendet in diesem Zusammenhang einen Begriff, der später von Michail Bachtin in seinem Dostoevskij-Buch prominent aufgegriffen wurde. Gemeint ist der Begriff »Wort«, der aber in einem sehr weiten Sinn verstanden wird. Das »Wort« ist nicht einfach eine einzelne Äußerung, sondern kommt dem sehr nahe, was Foucault mit »Diskurs« bezeichnet hat. Ähnlich wie ein Diskurs stellt das »Wort« die narrative Organisation von Wissen sicher. Sowohl kulturhistorische Dokumente als auch literarische Texte sind aus dieser Perspektive Ausprägungen eines bestimmten Diskurses, der ganz unterschiedliche Fiktionalisierungsgrade aufweisen kann. Das diskursive Wort, von dem Špet spricht, ist jenes Medium, das den historischen Gegenstand nicht nur transportiert, sondern auch seine Sinngestalt organisiert und modelliert:

»Geschichte als Wissenschaft kennt nur eine Quelle des Wissens: das Wort. Das Wort ist jene Form, worin der Historiker den Gehalt der Wirklichkeit findet, die die Grundlage seines wissenschaftlichen Wissens darstellt. Das Wort ist jenes Zeichen, von dem der Historiker zu seinem Gegenstand mit dessen spezifischem Gehalt kommt, der die Bedeutung oder den Sinn dieses Zeichens konstituiert.«[1]

1 Gustav Špet, Istorija, kak predmet logiki [Geschichte als Gegenstand der Logik], in: Nauč-

Geschichte kann deshalb als Text gelesen werden. Solche Texte entwerfen eigengesetzliche Welten mit Helden, Situationen und Handlungsabläufen. Špet sagt deshalb ausdrücklich, dass Geschichte eine philologische Wissenschaft sei. Er erklärt, die logische Analyse der Geschichte habe nichts mit ihrem eigentlichen Ablauf zu tun:

»Die Geschichtswissenschaft hat es mit dem Wort als einem Zeichen zu tun, das den Historiker vor allem und fast ausschließlich in seiner Bedeutung interessiert, d. h. im Gehalt, von dem das Wort spricht. Es erzählt dem Historiker von verschiedenen sozialen Begebenheiten, Beziehungen, Zuständen, Veränderungen usw.«[2]

Geschichte ist dem Historiker also nur mittelbar, über das Wort gegeben. Gleichzeitig ist diese Mittelbarkeit aber auch die einzige Wirklichkeit, mit der der Historiker sich konfrontiert sieht. Die Realität, die hinter der Geschichte steht, ist abstrakt und blutleer – sie hat keine erfahrbare Form. Deshalb ist die von der Geschichte präsentierte Wirklichkeit die einzige Realität, die überhaupt vom menschlichen Bewusstsein aufgenommen werden kann. Hier zeigt sich die phänomenologische Pointe von Špets Geschichtsphilosophie: Geschichte ist ein Bewusstseinsinhalt, der zwar auf den historischen Prozess gerichtet, aber nicht mit diesem identisch ist.

»Geschichte ist jene Wirklichkeit, die uns umgibt, und die Philosophie muss mit der Geschichtsphilosophie beginnen. Nur in der Geschichte zeigt sich die Wirklichkeit in ihrer unbedingten und einzigen Fülle. Verglichen mit der Geschichte muss jede andere Wirklichkeit als ›Teil‹ oder Abstraktion gelten.«[3]

Weil Geschichte als eigentlicher Ausdruck der Wirklichkeit für Špet nur in Zeichen gegeben ist, erscheint die Historiografie selbst als ein Verstehen zweiten Grades: Historische Dokumente beruhen bereits auf einer Interpretation eines Ereignisses. Der Historiker muss also bereits Verstandenes noch einmal verstehen:

»Die Erklärung des Zeichens ist die einzige Aufgabe des Historikers. Dokumente und Chroniken sind Zeichen, die ein Verständnis für Ereignisse erfordern, die ihrerseits nur Zeichen von verborgenen historischen Faktoren sind. In ihrem Kern ist die Geschichte nicht eine technische, sondern eine hermeneutische Wissenschaft.«[4]

Das aber bedeutet, dass die logische Struktur der Geschichte durch literarische, also letztlich fiktionale Handlungselemente erklärt werden kann. Mehr noch: Gerade die Fiktionalität der Darstellung erhöht die Chance, dass der

nye izvestija. Sbornik 2. Filosofija, literatura, iskusstvo [Wissenschaftliche Nachrichten. 2. Sammelband. Philosophie, Literatur, Kunst], Moskau 1922, 1–35, hier 15f.

2 Ebd., 23.

3 Ders., Istorija kak problema logiki [Geschichte als Problem der Logik], Moskau 2002, 61.

4 Ders., Istorija, kak predmet logiki, 35.

Historiker sich nicht in einem zufälligen Einzelfall verliert, sondern die geforderte hermeneutische Abstraktionsleistung erbringt.[5]

Hermeneutische Filter

Einen besonders anschaulichen Anwendungsfall für ein solches Vorgehen bietet Vasilij Grossmans *Leben und Schicksal* (1959).[6] Grossman (1905–1964) literarisiert in diesem Romanepos die russischen Kriegsjahre von 1941 bis 1943; die Darstellung gipfelt in einer ausführlichen Schilderung der Schlacht von Stalingrad. Die Entstehungsgeschichte des Romans zeigt, wie die zentralen Tragödien des Zweiten Weltkriegs durch einen dreifachen hermeneutischen Filter gepresst werden: Das Erlebte wird zu Notaten verarbeitet, die Notate zu Reportagen und die Reportagen zu einem Roman.

Grossman hat als Kriegsreporter an der Schlacht von Stalingrad teilgenommen und später die Befreiung der Konzentrationslager Treblinka und Majdanek erlebt. Seine Eindrücke hielt er in einem ausführlichen Kriegstagebuch fest. Die Eintragungen bildeten dann die Grundelemente für Reportagen, die er in der russischen Militärzeitschrift *Krasnaja zvezda* (Roter Stern) veröffentlichte. Die einzelnen Episoden wurden schließlich in die übergreifende Sinnstruktur des Romanepos *Leben und Schicksal* überführt.

Es ist interessant zu verfolgen, wie der literarische Diskurs der einzelnen Verarbeitungsstufen die Erzählung und das Erzählte affiziert. Das Kriegstagebuch stellt die tiefste Stufe literarischer Organisation dar. Oft notiert Grossman einfach eine Begebenheit, hebt das Beschriebene bisweilen auch auf eine Metaebene, in der er dem Beobachteten eine eigene hermeneutische Struktur gibt. So überformt er zum Beispiel den Bericht eines Offiziers mit einer eigenen Interpretation und stellt die Konfrontation zwischen Nazis und Juden in einem paradoxen Chiasmus dar. In seinem Kriegstagebuch findet sich folgende Notiz:

»[Der jüdische Offizier] Koslov äußerte die Meinung, dass die Juden nicht gut genug kämpften. Sie seien nur Durchschnitt. Aber in einem Krieg wie diesem müssten sich die Juden fanatisch zur Wehr setzen.

Der rassistische Hass richtet sich gegen die orthodoxen Juden, die für die Reinheit des jüdischen Blutes eintreten und damit im Grunde genommen selber Rassisten sind.

5 Vgl. hierzu Ulrich Schmid, The Objective Sense of History. Shpet's Synthesis of Hegel, Cieszkowski, Herzen, and Husserl, in: Galin Tihanov (Hg.), Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory, West Lafayette, Ind., 2009, 151–162.

6 Auch Timothy Snyder verweist auf die historiografische Potenz von Grossmans Romanepos. Vgl. ders., Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin, New York 2010, 386.

Hier haben wir zwei Extreme: einerseits Rassisten, die die Welt unterdrücken, und andererseits rassistische Juden, die in dieser Welt am meisten unterdrückt sind.«[7]

Bereits hier zeigt sich der starke Einfluss der Sowjetideologie: Es durfte in der Geschichtsdarstellung des Zweiten Weltkriegs keinen Opferpartikularismus geben. Grossmans Kritik an der Anspruchshaltung des jüdischen Offiziers ist ein Echo des Sowjetpatriotismus, in dem alle nationalen und religiösen Unterschiede nivelliert werden.

Auch bei seinem ersten Stalingrad-Roman *Für die gerechte Sache* (1952) musste sich Grossman der Kritik des Chefredakteurs der führenden Literaturzeitschrift *Novyj mir* (Neue Welt) beugen. Der sonst liberale, aber durchaus pragmatisch denkende Aleksandr Tvardovskij kritisierte drei Punkte und machte die Veröffentlichung von der Behebung dieser »Schwachstellen« abhängig: Erstens habe Grossman den Krieg zu realistisch und zu düster dargestellt, zweitens sei die Rolle Stalins zu wenig berücksichtigt worden und drittens könne man keinen Juden als Helden in den Vordergrund rücken. Grossman erklärte sich daraufhin bereit, seinem jüdischen Protagonisten einen russischen Mentor zur Seite zu stellen und ein zusätzliches Kapitel über Stalin zu schreiben.[8]

Von der ideologischen zur narrativen Imprägnierung durch den sozialistischen Realismus ist es nur ein kleiner Schritt. In Grossmans Kriegstagebuch finden sich auch einzelne Skizzen für Erzählungen, die mit der offiziellen Interpretation des Kriegs kompatibel sind:

»Exposé für die Erzählung Aufzeichnungen des Nachrichtenoffiziers Jegorow. Hauptgedanke: Ein junger, lebensfroher sowjetischer Mensch geht voller Interesse und Neugier an die Front. In den Flammen des Krieges sieht er, wie die Menschen leiden, erlebt seine eigene, persönliche Tragödie und wird so zu einem gestählten, harten Krieger, den Hass auf seinen Feind durchdringt. [...] Der rote Faden der Erzählung: die eisernen Charaktere der sowjetischen Menschen, deren Schicksal nur der Sieg sein kann. Sie stählen sich in den Flammen der brennenden Städte, in den von den Deutschen zerschossenen Dörfern.«[9]

Wichtig ist hier das Insistieren auf dem Begriff des »sowjetischen Menschen«, der als eine Art barocke Jedermann-Figur funktioniert. Sein Schicksal ist exemplarisch für das ganze Sowjetvolk – diese didaktische Funktion wird allerdings um den hohen Preis einer schwachen Individualisierung des Protagonisten erkauft.

7 Antony Beevor, Ein Schriftsteller im Krieg. Wassili Grossman und die Rote Armee, 1941–1945, München 2007, 133.
8 Semen Lipkin, Stalingrad Vasilija Grossmana [Das Stalingrad Vasilij Grossmans], Ann Arbor, Mich., 1986, 30.
9 Beevor, Ein Schriftsteller im Krieg, 89.

Auch die Reportagen aus der *Krasnaja zvezda* folgen stilistisch und kompositorisch dem künstlerischen Imperativ des sozialistischen Realismus:

»Heilige Erde! Wie sehr möchte man diese neue Stadt [Stalingrad], die ihren Menschen den Triumph der Freiheit schenkt, die zwischen den Ruinen aufgewachsen ist, für ewig im Gedächtnis behalten. Wie sehr möchte man das alles in sich aufnehmen – diese unterirdischen Behausungen mit den im Sonnenschein rauchenden Abzugsrohren, dieses Netz von Pfaden und neu gebahnten Straßen, die schweren Granatwerfer, deren Rohre zwischen Unterständen und Erdhütten aufragen, diese Stadt mit ihren Menschen in Wattejacken, Uniformmänteln und Pelzmützen, die bei Tag und Nacht die Arbeit des Krieges geleistet, die Granaten wie Brotlaibe unter dem Arm getragen, neben dem Mündungsrohr einer schweren Kanone Kartoffeln geschält, die miteinander gestritten, leise gesungen und einander vom Feuergefecht der letzten Nacht berichtet haben. Sie sind so großartig und zugleich so alltäglich in ihrem Heroismus.«[10]

Das Pathos des Kampfes verbindet sich hier mit Klischees der Idylle und des Kitsches.

Als Zwischenresultat kann festgehalten werden, dass die erste und zweite Stufe des historischen Verstehens des Wortes bei Grossman noch ganz den offiziellen Schablonen folgen. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um Opportunismus. Wie viele Soldaten in der Roten Armee war Grossman davon überzeugt, für eine gerechte Sache zu kämpfen. Seine Narrativierung der Kriegsereignisse, die er beobachtete, beruht ganz auf dem offiziellen Diskurs des absoluten Gegensatzes zwischen heroischer Sowjetunion und barbarischem Nazi-Deutschland.

Rhetorik der Tragik

Es gibt allerdings einen Punkt, in dem Grossman sich bereits von den stilistischen Imperativen des sozialistischen Realismus entfernt. 1934 war die Sowjetliteratur auf dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongress auf die Darstellung der »Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung« verpflichtet worden; die Prinzipien der Volkstümlichkeit, Verständlichkeit und Parteilichkeit wurden für verbindlich erklärt. Damit wurde ein Handlungsschema festgelegt, das dem positiven Helden nach der Überwindung einiger Hindernisse einen strahlenden Sieg garantiert.[11]

Joseph Brodsky hat einmal die Bedeutung des Zweiten Weltkriegs für die stilistische Emanzipation der sowjetischen Literatur von den starren Vor-

10 Ebd., 259.
11 Katerina Clark, The Soviet Novel. History as Ritual, Chicago, Ill., 1981, 256–260.

schriften des sozialistischen Realismus betont.[12] Gerade das allgegenwärtige Leiden erlaubte es den Schriftstellern, vom verordneten Optimismus des sozialistischen Aufbaus abzuweichen. Endlich konnten sie auch tragische Sujets in ihre Werke einbauen, ohne sich gleich eine gefährliche Anklage wegen Verleumdung der Sowjetwirklichkeit einzuhandeln.

Für das Tragische fand auch Grossman eine originelle, innovative und künstlerisch überzeugende Darstellungstechnik. Es war gerade die verheerende Erfahrung des Holocaust, die Grossman zum Bruch mit seiner durchaus linientreuen Literaturproduktion veranlasste. Die dritte Stufe des erzählenden Verstehens ist ein eigenständiger und auch provozierender Modus der Aufarbeitung historischer Tragödien. 1943 schrieb Grossman die dokumentarische Erzählung *Die Ukraine ohne Juden*. Zwar hatte er diesen Text der Armeezeitschrift *Krasnaja zvezda* angeboten, offensichtlich war aber das Thema zu brisant für diese einflussreiche Zeitschrift. Deshalb erschien die Erzählung in der viel kleineren Zeitschrift *Ėjnikejt* (Einigkeit) des Jüdischen Antifaschistischen Komitees (Evrejskij antifašistskij komitet – JAK), und zwar in jiddischer Übersetzung. Der Leserkreis war also von vornherein sehr eingeschränkt. Hinzu kam die prekäre Stellung des Komitees, das 1948 unter dem Vorwurf der Verbreitung antisowjetischer Propaganda aufgelöst wurde. Verschiedene Mitglieder des JAK wurden verhaftet, weil sie angeblich auf der Grundlage von amerikanischen Plänen auf der Krim eine jüdische Republik schaffen wollten. Besonders tragisch war das Schicksal des Schauspielers Solomon Michoėls, der im Jahr der Auflösung des JAK bei einem inszenierten Autounfall ermordet wurde. Es vermag deshalb nicht zu erstaunen, dass das JAK nach dem Krieg keinen Platz mehr in der offiziellen Aufbereitung der Geschichtserinnerung fand.[13]

Grossman verwendet in der Erzählung *Die Ukraine ohne Juden* den rhetorischen Kunstgriff des Katalogs, um den Holocaust darzustellen:

»Ruhe. Stille. Das Volk ist bestialisch ermordet. Ermordet sind die alten Handwerker, erfahrenen Meister, Schneider, Schuster, Schmiede, Juweliere, Maler, Kürschner, Buchbinder; ermordet sind die Arbeiter – Lastenträger, Mechaniker, Elektromonteure, Tischler, Steinhauer, Schlosser; ermordet sind die Fuhrleute, Traktoristen, Fahrer, Holzarbeiter; ermordet sind die Wasserträger, die Müller, die Bäcker, die Köche; ermordet sind die Ärzte – die Therapeuten, die Zahntechniker, Chirurgen, Gynäkologen; ermordet sind die Wissenschaftler – die Bakteriologen und Biochemiker, die Direktoren der Universitätskliniken, die Geschichtslehrer, die Algebra- und Trigonometrielehrer; ermordet sind die Privatdozenten, die Assistenten, die Kandidaten und Doktoren aller möglichen Wissenschaften [...]. Alle sind ermordet, viele Hunderttausend – eine Million Juden in der Ukraine.«[14]

12 Joseph Brodsky, Literature and War. A Symposium. The Soviet Union, in: The Times Literary Supplement, 17. Mai 1985, 543 f.

13 Arno Lustiger, Rotbuch. Stalin und die Juden. Die tragische Geschichte des jüdischen Antifaschistischen Komitees und der sowjetischen Juden, Berlin 1998, 170–256.

Im Russischen ist die lyrische Organisation des Textes noch viel auffälliger als im Deutschen. Zwar gibt Grossman hier vor, Prosa zu schreiben, unter der Hand verwandelt sich der Text aber in Lyrik. Das wird besonders deutlich, wenn man den zitierten Ausschnitt zum Beispiel mit Joseph Brodskys berühmter *Großen Elegie an John Donne* (1963) vergleicht.

John Donne ist eingeschlafen. Alles schläft.
Gemächer, Betten, Wände, Bilder schlafen,
Tisch, Teppich, Schlösser schlafen, Tür, Büfett,
Gardinen, Riegel, Kerzen, Mantelhaken.
Nichts, das nicht schliefe: Schlüssel, Flasche, Uhr,
Brot, Messer, Porzellan, kristallene Schalen,
Glas, Nachtlicht, Linnen, Wäscheschrank, der Flur,
die Treppenstufen, Türen. Nacht in allem.[15]

Die lyrische Organisation des Textes erzeugt auch bei Grossman den Eindruck einer Elegie – also genau desjenigen Genres, in dem auch Brodskys Gedicht auf den Tod John Donnes geschrieben ist. Als Grossman 1944 mit der Roten Armee die Vernichtungslager Majdanek und Treblinka befreite, hatte er die Deutungskategorien für den Holocaust also bereits vorbereitet. Grossman verarbeitete seine Erschütterung in dem Bericht *Die Hölle von Treblinka*, der in der sowjetischen Printkultur ebenfalls marginalisiert wurde.

Grossman dehnt hier den Katalog aus *Die Ukraine ohne Juden* auch auf die Täter aus. Er zählt die Mörder aus dem Konzentrationslager auf und beginnt jedesmal mit der Ankündigung »Wir kennen«: »Wir kennen den Lagerchef Van Eipen, wir kennen den massigen Stumpfe, wir kennen den einäugigen Deutschen Swiderski aus Odessa, wir kennen den mageren SS-Mann Preifi, wir kennen den Namen der Profis Schwarz und Ledeke.«[16]

Die Erzählung *Die Hölle von Treblinka* darf als erzähltechnisches Laboratorium für die Bewältigung von Geschichtserfahrung gelten. Grossman schwankt zwischen auktorialer Bewertung und narrativer Unmittelbarkeit. Der Leser wird so hin- und hergerissen zwischen Darstellung und Analyse oder in den Termini der klassischen Narratologie zwischen »Showing« und »Telling«:[17]

14 Vasilij Grossman, Ukraina bez evreev [Die Ukraine ohne Juden], in: ders., Na evrejskie temy. Izbrannoe v dvuch tomach [Über jüdische Themen. Ausgewählte Werke in zwei Bänden], Jerusalem 1985, Bd. 2, 333–340, hier 335.

15 Joseph Brodsky, Hundert Gedichte, hg. von Ralph Dutli, München 2006, 17.

16 Vasilij Grossman, Treblinskij ad [Die Hölle von Treblinka], in: ders., Na evrejskie temy, Bd. 1, 144–190, hier 147 f.

17 Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, Ill., 1983, 3–22.

»An diesem Punkt beginnen nach den Erzählungen der Augenzeugen schreckliche Szenen. Das große Gefühl der Liebe der Mutter, des Gatten, des Sohnes flüstert den Menschen ein, dass sie sich das letzte Mal sehen. Händedrücken, Küsse, Segnen, Tränen, kurze, kurz ausgesprochene Worte, in die die Menschen alle Liebe, allen Schmerz, alle Zärtlichkeit, alle Verzweiflung legen [...]. Die SS-Psychiater des Todes wissen, dass man diese Gefühle augenblicklich erdrücken, abschneiden muss. Die Psychiater des Todes kennen jene einfachen Gesetze, die auf allen Schlachthöfen der Welt gelten, Gesetze, die in Treblinka vom Vieh auf Menschen übertragen und angewandt wurden. Das ist einer der verantwortungsvollsten Momente: die Trennung der Töchter von den Vätern, der Mütter von den Söhnen, der Großmütter von den Enkeln, der Männer von den Frauen.

Und erneut auf dem Platz: ›Achtung! Achtung!‹ [im Original in deutscher Sprache] Genau in diesem Moment muss man erneut den Verstand der Menschen mit Hoffnung vernebeln, mit den Regeln des Todes, die als Regeln des Lebens ausgegeben werden.«[18]

Narrative Interpretation gegen historische Faktizität

Grossmann hat den Holocaust auch in *Leben und Schicksal* in eine elaborierte narrative Form gebracht. Grossman tut das Undenkbare und präsentiert den qualvollen Tod der jüdischen Opfer in der Gaskammer aus einer Innenperspektive, wirft aber immer wieder eine Einschätzung von außen ein, die deutlich dem Bewusstsein des Erzählers und nicht dem der Handlungsfiguren entspringt. Diese Szene geht unter die Haut. Grossman beschreibt jedes Detail: das entwürdigende Ausziehen der Opfer, das gewaltsame Haareschneiden bei den Frauen, das Gedränge nackter Körper – die durchaus obszöne Reduktion des Menschen auf den Materialwert entfaltet in einer äußerst nüchternen Sprache ihre größte Schockwirkung. Der ausgebildete Chemiker Grossman vergleicht den wogenden Strom der weißen Leiber, die ihrer Vernichtung zugeführt werden, immer wieder mit der Bewegung von Molekülen, die sich durch kleine Impulse voneinander abstoßen, aber doch in einer homogenen Masse zusammengezwängt bleiben. Aber Grossman kann auch noch in diesem letzten Stadium der Entmenschlichung einen tieferen Sinn erkennen: Eine kinderlose Ärztin nimmt in der Gaskammer einen kleinen Jungen an die Hand und begleitet ihn in den Tod. Ihr letzter Gedanke ist: »Ich bin Mutter geworden.« Damit hat der Holocaust die vereinzelten Opfer zu einer Familie zusammengeschweißt. Grossman denkt hier den Massenmord mit der Geburt eines Sohnes zusammen. Der gewaltsame Tod der jüdischen Opfer und die mütterliche Gabe des Lebens werden als paradoxe Einheit präsentiert.

18 Grossman, Treblinskij ad, 160.

Das ist nicht nur in der politisch motivierten Ideologie der Sowjetliteratur eine gewagte Deutung des Holocaust, sondern auch in den Konventionen der westlichen Darstellung. Letztlich konzentriert sich die Problematik auf die Frage: Darf man dem Holocaust überhaupt etwas Positives abgewinnen? Grossman war sich der provokativen Sprengkraft dieser Darstellung durchaus bewusst – sie findet sich auch an keiner anderen Stelle seiner literarischen Beschäftigung mit dem Holocaust. Möglicherweise kommt man dem Problem auf die Spur, wenn man die zentrale Frage etwas anders formuliert: Weshalb wollte Grossman dem Holocaust etwas Positives abgewinnen?

Ein erneuter Rückgriff auf Špets Geschichtsphilosophie bietet eine mögliche Antwort. Grossman mochte sich nicht mit der kruden Faktizität des Holocaust abgeben. Die bloße Existenz von Gaskammern, Krematorien, Leichenbergen und Massengräbern öffnete für ihn ein Sinnvakuum, das er um jeden Preis zu füllen bemüht war.

Der diskursive Preis, den er zahlte, war hoch. Zugespitzt formuliert: Grossmann nutzte zur Erzählung vom Massenmord der Nazis an den Juden das Genre des Familienromans: Die kinderlose Ärztin adoptiert auf dem Weg zur Gaskammer ein Waisenkind. Das Unerhörte dieses melodramatischen Kunstgriffs kann nur erklärt werden durch die von Grossman als absolut empfundende Notwendigkeit, den historischen Prozess in eine übergeordnete narrative Interpretation einzubetten.

Eine ganz ähnliche Umdeutung kann man in Grossmans Darstellung der Schlacht um Stalingrad beobachten. Hier beschreibt Grossman den Kampf gegen Hitlerdeutschland nicht nur als militärische Konfrontation zweier feindlicher Nationen. Innerhalb der Roten Armee spielt sich ebenfalls ein Krieg ab, in dem die wahren Verteidiger Russlands gegen die Schergen des stalinistischen Systems antreten. Als symbolischen Mikrokosmos präsentiert Grossman das Haus 6/1 in Stalingrad, das der sowjetischen Frontlinie vorgelagert ist. Der Verteidigung dieses Gebäudes kommt eine enorme strategische Bedeutung zu; die Kämpfer der Roten Armee, die sich dort verschanzt haben, wissen selbst um ihren fast sicheren Tod. Grossman stattet den Kommandanten der Rotarmisten mit charismatischen Zügen aus. Er ist zwar der Anführer, seine Soldaten verkehren aber mit ihm auf Augenhöhe: Sie essen und schlafen im gleichen Raum und verzichten auf militärische Rituale. Als die Führung der Roten Armee von diesem Regelverstoß erfährt, schickt sie einen Parteivertreter in das Haus, der wieder stalinistische Disziplin einführen soll. Die heldenhaften Verteidiger des Hauses 6/1 sterben genau an dem Tag, als der Kommissar seine Denunziation des Anführers abschickt. Grossman lässt keinen Zweifel daran, dass in Haus 6/1 der wahre Kommunismus bereits Wirklichkeit ist, während viele Offiziere nur auf den Erhalt der eigenen Macht und auf ihre Karriere bedacht sind. Die Verteidiger des Hauses 6/1 erleiden deshalb ein welthistorisch bedeutsames Schicksal, weil sie für die

Vorwegnahme des kommunistischen Ideals sterben. Allerdings gerät auch der Kommissar selbst in das Räderwerk, das er mit seinen Anklageschriften selbst antreibt: Er wird verhaftet und unter Gewaltanwendung verhört. Der Kreislauf der Verleumdungen schließt sich.

Diese leicht durchschaubare Kritik an der kommunistischen Gesellschaft ist aber noch nicht die letzte Spitze von Grossmans Romanepos. Es gibt in *Leben und Schicksal* eine gewagte These, die wahrscheinlich für das von dem Parteiideologen Suslov ausgesprochene Publikationsverbot verantwortlich war.[19] In aller Deutlichkeit insinuiert Grossman, dass der Sowjetkommunismus und der Nationalsozialismus nicht feindliche, sondern zwei einander verwandte Gesellschaftssysteme seien. Damit legt Grossman eine russische Variante der westlichen Totalitarismustheorie vor, die in der Nachkriegszeit von Autoren wie Carl Joachim Friedrich, Zbigniew Brzeziński oder Eric Hoffer vertreten wurde. Allerdings formuliert Grossman diese kontroverse These nicht auf dem ideologischen Olymp des allwissenden epischen Erzählers, sondern er legt sie einem SS-Offizier in den Mund. Vorbereitet wird die eigentliche Parallelführung durch eine auffällige Formulierung gleich zu Beginn des Buchs. Mit autoritativer Stimme behauptet der Erzähler:

»Der Nationalsozialismus hatte einen neuen Typus politischer Häftlinge hervorgebracht – Straftäter, die kein Verbrechen begangen hatten.

Viele Häftlinge waren ins Lager geraten, weil sie in Gesprächen mit Freunden Kritik am Hitlerregime geübt oder einen politischen Witz erzählt hatten. Sie hatten keine Flugblätter verteilt, keinen Untergrundparteien angehört. Ihre Schuld bestand darin, dass sie all dies hätten tun können.«[20]

Für das sowjetische Lesepublikum, das Grossman bei der Niederschrift seines Romans in den späten fünfziger Jahren anvisierte, war die äsopische Sprache dieser Passage klar entzifferbar. Der angeblich »neue Typus politischer Häftlinge« im Nationalsozialismus war hier keine deutsche, sondern eine sowjetische Erfindung.

Ihre narrative Bestätigung findet diese evozierte Gleichsetzung der beiden totalitären Systeme in den Ausführungen des Obersturmbannführers Liss im Kapitel 15 des zweiten Teils:

»Wir sind verschiedene Erscheinungsformen ein und derselben Sache – des Einparteienstaates. Bei uns sind die Kapitalisten nicht die Herren. Der Staat gibt ihnen Plan und Programm vor. [...] Auch ihr sprecht von Volkstum und Arbeit. Auch ihr wisst genau

19 Jürgen Zarusky, Vasilij Grossmans »Leben und Schicksal«. Zur Entstehung und historischen Konzeption eines Jahrhundertromans, in: Florian Anton/Leonid Luks (Hgg.), Deutschland, Russland und das Baltikum. Beiträge zu einer Geschichte wechselvoller Beziehungen. Festschrift zum 85. Geburtstag von Peter Krupnikov, Köln/Weimar/Wien 2005, 245–276.

20 Wassili Grossman, Leben und Schicksal, Berlin 2007, 18.

wie wir: Der Nationalismus ist die mächtigste Kraft des zwanzigsten Jahrhunderts. Der Nationalismus ist der Geist unserer Epoche! Sozialismus in einem Land – das ist doch die höchste Form des Nationalismus. [...] Dann hat uns Stalin viel gelehrt. Um den Sozialismus in einem Land zu verwirklichen, muss man die Freiheit der Bauern, Korn zu säen und zu verkaufen, ausrotten, und Stalin hat sich nicht gescheut, Millionen von Bauern zu liquidieren ... Auch Hitler hat erkannt, dass der deutschen nationalsozialistischen Bewegung ein Feind droht – das Judentum –, und er hat beschlossen, Millionen von Juden zu liquidieren. Aber Hitler ist nicht nur ein Schüler, sondern auch ein Genie! Das Vorbild für seine Parteisäuberung im Jahr 1937 hat Stalin in Hitlers Säuberung von Röhm und seinen Anhängern gefunden – auch Hitler hat nicht davor zurückgescheut.«[21]

Dass Grossman diese Totalitarismustheorie einer äußerst negativ gezeichneten Handlungsfigur in den Mund legt, ist nicht nur auf Zensurrestriktionen zurückzuführen. Durch diesen literarischen Kunstgriff gelingt es dem Autor, eine bestimmte Interpretation der geschichtlichen Entwicklung in das Diskursgefüge seines Romans einzubauen, ohne diese Interpretation sofort absolut zu setzen. Mehr noch: Grossman antizipiert durch diese Anordnung die ablehnende Haltung seiner Leser. Auch Liss' Gesprächspartner, der überzeugte Marxist Mostovskoj, will nichts von der Identität der totalitären Systeme wissen. Indem Grossman dem Leser des Romans Mostovskojs fehlende Einsicht in die Totalitarismustheorie vorführt, verschließt er dem Leser gleichzeitig genau diese Reaktionsmöglichkeit. Mostovskojs Sprach- und Argumentlosigkeit angesichts der rhetorisch eindringlich vorgetragenen These der strukturellen Identität von Nationalsozialismus und Sowjetkommunismus charakterisiert nicht einfach ein Individuum aus dem Romanpersonal, sondern muss als sokratische Aporie gedeutet werden. Innerhalb der marxistischen Logik gibt es keinen diskursiven Ausweg aus dem Vergleich zwischen braunem und rotem Terror.

Die Handlungsführung des Romanepos wird in diesen drei Beispielen (Holocaust und Form des Familienromans, wahrer versus falscher Kommunismus, Vergleich des Sowjetsystems mit dem Nationalsozialismus) nicht von der Faktizität des Geschehens, sondern von der höheren Logik des interpretierenden Subjekts diktiert. Dieser dritte Filter des Verstehens kümmert sich also überhaupt nicht mehr um konkrete Ereignisse, sondern er ordnet die Wahrheit einer schicksalhaften Tragödie der Realität vor.

Es stellt sich nun die Frage, welches denn die formenden Rahmenbedingungen dieser narrativen Geschichtshermeneutik sind. Die angeführten Beispiele haben gezeigt, dass die Wahl des Genres den Darstellungsmodus am nachhaltigsten beeinflusst. Grossmans Romanepos *Leben und Schicksal* ist in eine literarische Form gegossen, die im 20. Jahrhundert bereits als ausgestorben galt: das Epos. Als erster einflussreicher Kritiker erklärte Georg

21 Ebd., 490–492.

Lukács das Epos für tot. In seiner bahnbrechenden *Theorie des Romans* (1916), die im Übrigen nur ein völlig aus dem Ruder gelaufenes Vorwort zu einem geplanten Dostoevskij-Buch darstellt, zeichnete er nach, wie der Held aus dem epischen Kosmos in die »transzendentale Obdachlosigkeit« des Romans entlassen wurde. Später ging Michail Bachtin noch einen Schritt weiter und verhieß dem offenen, körperbetonten und polyphonen Roman eine glänzende Zukunft, während das in sich ruhende Epos ästhetisch unrettbar verloren sei.[22] Grossman war sich der konzeptuellen Probleme der epischen Großform durchaus bewusst. Während ein Roman die menschliche Subjektivität in den Vordergrund rückt und oft sogar die Erlebniswelt eines einzigen Protagonisten zum ethischen Maßstab der Handlung erhebt, muss das Epos immer wieder zur olympischen Perspektive des Autors zurückkehren und das Erzählte in die Totale bringen.

Es ist bekannt, dass *Leben und Schicksal* stark von *Krieg und Frieden* beeinflusst wurde. Grossman las Tolstojs Werk über Napoleons Russlandfeldzug an der Front zweimal durch.[23] Zwar wird *Krieg und Frieden* oft als Roman bezeichnet, aber Tolstoj selbst wies diese Genrebezeichnung konsequent zurück. Als er zu Beginn des Jahres 1865 seinem Verleger Katkov das erste Kapitel zur Veröffentlichung in einer Literaturzeitschrift schickte, bat er ihn mit Nachdruck, das Werk im Untertitel nicht als Roman zu bezeichnen. Wenig später notierte er in seinem Tagebuch, er wolle eine »große Sache« über Napoleons Russlandfeldzug schreiben. Entstehen sollte ein »Sittengemälde, das auf historischen Ereignissen beruht«. Keinen Zweifel aufkommen lassen mochte Tolstoj am weltliterarischen Rang seines Projekts: Er stellte das entstehende Werk in eine Reihe mit der *Odyssee* und der *Ilias*. Ursprünglich war sogar eine Trilogie geplant: Nach der Schilderung der napoleonischen Kriege hätten Darstellungen des Dekabristenaufstandes 1825 und der Bauernbefreiung 1861 folgen sollen. Obwohl Tolstoj mit *Krieg und Frieden* nur den ersten Teil dieses monumentalen Projekts ausgeführt hat, ist der anspruchsvolle Vergleich mit den antiken Epen durchaus gerechtfertigt: Nicht die psychologisch gezeichnete Entwicklung eines Helden steht im Vordergrund von Tolstojs erzählerischem Interesse, sondern die historische Bedingtheit Russlands, der sich alle individuellen Biografien unterordnen müssen. Hier liegt der philosophische Kern von Tolstojs Entwurf: Der Mensch muss auf der Weltbühne des historischen Geschehens das Dirigentenpult verlassen und im Zuschauersaal Platz nehmen.

22 Mikhail Bakhtin, Epic and Novel, in: ders., The Dialogic Imagination, Austin, Tex., 1981, 3–40. Vgl. auch Galin Tihanov, The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time, Oxford 2000.

23 Beevor, Ein Schriftsteller im Krieg, 16.

Tolstoj hat sein Epos als Verschränkung von Geschichtserzählung und individueller Biografie konzipiert. Wichtig und konstitutiv für die epische Sinnstiftung ist aber auch die philosophische Digression, in der mit der unüberbietbaren Autorität des Erzählers ein Thema abgehandelt wird. Berühmt sind bei Tolstoj die geschichtsphilosophischen Traktate, in denen er die Einflussmöglichkeiten eines einzelnen Menschen radikal ablehnt und die Geschichte als einen ruhig sich dahinwälzenden Strom präsentiert.

Es ist wahrscheinlich, dass auch Grossman seine philosophischen Traktate nach dem Muster Tolstojs konzipiert hat. Digression und Romanhandlung verhalten sich auch bei Grossman wie Interpretation und Interpretament: Grossman drängt seinen Lesern eine bestimmte Sichtweise der Dinge auf, die sich nicht allein aus der impliziten Logik der Handlungsführung ergibt.

Hermeneutische Schlüssel

In *Leben und Schicksal* gibt es drei prominente Exkurse: Über die Freundschaft, über den Antisemitismus und über das Gute. Allerdings gibt es einen wichtigen Unterschied zu Tolstojs Abschweifungen: Grossman kaschiert seine Exkurse als Aufzeichnungen von Handlungsfiguren. Gleichzeitig werden sie aber so präsentiert, dass dennoch deutlich wird, dass hinter der Handlungsfigur der Autor des Epos steht. Möglicherweise ahnte Grossman, dass eine Stellungnahme des epischen Erzählers ex cathedra in einem Epos des 20. Jahrhunderts deplatziert wirkte. Erschwerend kam hinzu, dass er in *Leben und Schicksal* nicht einen Sinnkosmos, sondern den Zusammenbruch allen Sinns gestaltete: Verschwunden war der Glaube an die Gerechtigkeit der kommunistischen Gesellschaftsordnung, der Glaube an die disziplinierende Kraft der aufklärerischen Moral, der Glaube an die Möglichkeit eines friedlichen Zusammenlebens der Nationen.

Grossman schaltet seine Exkurse als hermeneutische Schlüssel an signifikanter Stelle in das Romangeschehen ein. Exemplarisch legt er die Werthierarchie offen, die auch die literarische Konstruktion seiner Geschichtsdarstellung determiniert. Im Exkurs über »das Gute« wirft Grossman zu Beginn eine prinzipielle Frage auf: Ist das Gute ein absoluter oder ein relativer Wert? Bei der Beantwortung dieses Problems folgt er einer spezifischen Argumentation: Er identifiziert das Gute mit dem Begriff der Ideologie. Eine Minderheit will die Mehrheit mit ihrem religiösen oder politischen Programm beglücken. Die Kulturgeschichte des Guten definiert Grossman nachgerade als fortschreitende Aufsplitterung in Glücksdoktrinen, in deren Namen man sich bis aufs Blut bekämpft habe. Trotzdem glaubt er an die Möglichkeit des Guten auch unter widrigsten Bedingungen. Er geht von dem Axiom aus, dass

altruistisches Handeln auch gerade dann möglich ist, wenn alles für die egoistische Sicherung der eigenen Existenz spricht:

»Ich habe die unerschütterliche Kraft der Idee des gesellschaftlichen Guten in meinem eigenen Land beobachten können. Ich habe diese Kraft während der allgemeinen Kollektivierung beobachtet, und ich habe sie im Jahre 1937 beobachtet.«[24]

Gerade diese Digression über das Gute hat Grossmans Roman bedeutend für einen Philosophen gemacht, dessen gesamtes Denken ebenfalls vom Trauma des Kriegs geprägt ist: Emmanuel Lévinas (1906–1995). Der jüdische Philosoph las *Leben und Schicksal* in den frühen achtziger Jahren, wenig später tauchen Bemerkungen über Grossman in Interviews auf.[25] Lévinas übernimmt den Kern von Grossmans narrativer Geschichtsdeutung, die auch eine moralische Pointe hat: Es gibt weder Gott noch das Gute, sondern nur die Güte. Er hebt neben dem Traktat über das Gute auch eine Szene am Schluss des Romans hervor, die bereits nach dem Sieg der Roten Armee in Stalingrad spielt: Deutsche Kriegsgefangene werden gezwungen, einen Keller zu reinigen und die dort verwesenden Körper herauszuziehen. Ein Offizier leidet besonders darunter. Eine Frau, die die Deutschen hasst, freut sich zunächst über dieses Leiden des deutschen Offiziers. Dann gibt sie ihm das letzte Stück Brot, das sie hat. Das sei einzigartig, sagt Lévinas. Es gebe sogar im Hass eine Gnade, die stärker als der Hass sei. Es gebe Handlungen von dummer, sinnloser Güte.[26]

Das ist auch das innerste Credo von Grossmans narrativer Gestaltung der Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Er glaubt an die intuitive Güte des Menschen und lässt diese Güte sogar noch in der tiefsten epischen Tragik durchscheinen. Deshalb hat Grossman wahrscheinlich das letzte mögliche Epos in der Weltliteratur geschrieben – dem 21. Jahrhundert ist dieses letztlich religiös fundierte Vertrauen abhanden gekommen.

24 Grossman, Leben und Schicksal, 497.
25 Michael L. Morgan, Discovering Levinas, Cambridge 2007, 2.
26 Jill Robbins (Hg.), Is it Righteous to be? Interviews with Emmanuel Levinas, Stanford, Calif., 2001, 89.

Inhalt

Dan Diner
Editorial 9

Allgemeiner Teil

Yael Kupferberg, *Berlin*
Von der poetischen Sprache des Diesseits –
Heinrich Heine und der Logos des Witzes 15

Mirjam Thulin, *Frankfurt am Main*
Tradition und Edition:
Der Verein Mekize Nirdamim als gelehrtes Netzwerk 37

Hans-Joachim Hahn, *Berlin*
Akademischer Exzentriker, häretischer Christ oder
»nichtjüdischer Jude«:
Aspekte des Sprachdenkens bei Eugen Rosenstock-Huessy 69

Robert Zwarg, *Leipzig*
Frankfurt in Madison –
Zur Rezeption der Kritischen Theorie in Amerika 89

Schwerpunkt
Jewish Participation in Municipal Self-Administrations
in East-Central Europe
Herausgegeben von Hanna Kozińska-Witt und Marcos Silber

Hanna Kozińska-Witt/Marcos Silber, *Rostock/Haifa*
Introduction 115

Alexis Hofmeister, *Basel*
Jüdische und »gesellschaftliche« Mission –
Partizipation von Juden in der städtischen Öffentlichkeit Odessas . . . 125

Saulius Kaubrys, *Vilnius*
Integration, Participation, and Exclusion:
Lithuanian Jews in Municipal Self-Governments, 1918–1940 145

Marcos Silber, *Haifa*
Ambivalent Citizenship –
The Construction of Jewish Belonging in
Emergent Poland, 1915–1918 161

Michał Trębacz, *Łódź*
"Our Power is Not the Number of Seats:"
The Bund's Representatives in the Łódź City Council, 1919–1939 . . . 185

Hanna Kozińska-Witt, *Rostock*
Warschau und »seine« Juden:
Kommunalpolitik und das jüdisch-polnische Verhältnis
im Warschauer Stadtparlament (1919–1939) 207

Heidi Hein-Kircher, *Marburg*
Jewish Participation in the Lemberg Local Self-Government:
The Provisions of the Lemberg Statute of 1870 237

Wacław Wierzbieniec, *Rzeszów*
Lwów, Przemyśl and Rzeszów:
Jewish Representation in Municipal Self-Governments 255

Gábor Schweitzer, *Budapest*
The Age of Discrimination:
Marginalizing Jews in the Hungarian
Local Government Regime, 1920–1941 273

Albert Lichtblau, *Salzburg*
Jüdische Politik im »Roten Wien«:
Das Wirken zionistischer Mandatare im Wiener Gemeinderat 285

Schwerpunkt
Über literarisierte Geschichte nach 1945
Herausgegeben von Susanne Zepp

Susanne Zepp, *Berlin/Leipzig*
Einführung 309

Ulrich M. Schmid, *St. Gallen*
Historische Katastrophen und epische Tragik:
Vasilij Grossmans narrative Bewältigung des Zweiten Weltkriegs . . . 315

Anastasia Telaak, *Gdańsk*
»Vivre livre ou mourir!« –
Zur Ethik des Realen im Werk Alejandra Pizarniks 329

Elena Agazzi, *Bergamo*
Erfahrung und literarische Form:
Über den Standort des Erzählers in W. G. Sebalds *Austerlitz* 353

Sebastian Voigt, *Leipzig*
Pierre Goldmans Prozess:
Literarische Interventionen von Hélène Cixous und Régis Debray . . . 369

Carola Hilfrich, *Jerusalem*
Unheim(at)liche Zugehörigkeiten:
Algerien als Ort von Herkunft und Gedächtnis bei
Jacques Derrida und Hélène Cixous 389

Gelehrtenporträt

Klaus Kempter, *Heidelberg*
Joseph Wulf:
Ein Churban-Historiker 407

Dubnowiana

Dan Miron, *New York*
Simon Dubnow as a Literary Historian 433

Aus der Forschung

Felix Heinert, *Köln*
Der Rigaer Kahal –
Jüdische Moderne und Rigaer Gegenerzählung 449

Literaturbericht

Ferenc Laczó, *Jena*
Models of Culture and Historical Changes –
The Hungarian Jewish Journal *Libanon*, 1936–1943 475

Abstracts 509

Contributors 519