

# Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

## I Im Blickpunkt

### **Sigrid Lange: Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart**

Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999, 256 S., ISBN 3-89528-226-X, DM 48,-

Der Obertitel der Studie erzeugt Erklärungsbedarf, den das Einleitungskapitel nicht, jedenfalls nicht zureichend befriedigt. Zwar erfährt der Leser, daß der Begriff Medium als Sammelbezeichnung für alle Formen ästhetischer Kommunikation dient, mithin neben den von Adorno als „Kulturindustrie“ verteufelten technischen Medien Film und Fernsehen auch die traditionellen Künste einschließt. Eher vage bleibt dagegen die Bedeutung des Epithetons „authentisch“. Die mit ihm gleich zu Beginn scheinbar selbstverständlich verbundene Vorstellung originalgetreuer Wiedergabe historischer Realität wird anschließend unter zeichentheoretischen, kunstphilosophischen und epistemologischen Aspekten relativiert. Von der Möglichkeit, die gegebene Definition genauer zu fassen oder sich auf andere Bedeutungskomponenten wie „glaubwürdig“, „aufrichtig“, „wahrhaftig“ usw. festzulegen, macht Lange jedoch keinen Gebrauch. Wie sich später zeigt, nimmt sie das Defizit in Kauf, um sich größere Offenheit und Flexibilität im Umgang mit der Vielfalt inkommensurabler Phänomene zu erhalten.

Den Auftakt des analytischen Teils bildet eine ideologiekritische Auseinandersetzung mit dem Strauß-Essay *Anschwellender Bocksgesang* (1993) und Syberbergs Aufsätzen der neunziger Jahre. Die Etikettierung dieser Texte als „Reformulierung des Historikerstreits im Modus des Ästhetischen“ (S.15) ist mißverständlich, weil beide Autoren in der Sicht Langes das konservativste Lager repräsentieren, von einem „Streit“ also nicht die Rede sein kann. Die gegen Strauß vorgetragene Kritik stützt sich auf die Kompilation mehrerer Textstellen, hauptsächlich jedoch auf jene vielzitierte Sequenz, in der er die „Verbrechen der Nazis“ eine „über das Menschenmaß hinausgehende Schuld“ nennt und im Zusammenhang mit der Vergeblichkeit des Abarbeitens von einem „Verhängnis in sakraler Dimension des Wortes“ spricht. Diese Kennzeichnung, so argumentiert Lange, entrücke den Holocaust politisch-moralischer Bewertung und nobilitiere ihn zu einer „unausweichlichen und daher tragischen Schuld“ (S.31f). Text und Kontext legen jedoch eine andere Lesart nahe: Sakrales Verhängnis ist nicht der Holocaust, sondern das Schicksal der Nachgeborenen, die, obwohl an den Verbrechen unbeteiligt, durch das Entsetzlichste deutscher Unheilsgeschichte gezeichnet sind. Schon 1986 in einem Gespräch mit Volker Hage hatte Strauß die Berufung auf die „Gnade der späten Geburt“ abgelehnt: „Das gerade nicht! Dieses Mal ist eingebrannt“.

Streiten läßt sich auch über Teilergebnisse der Syberberg-Exegese. Richtig ist, daß Syberberg die in *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977) kritisch analysierte Ästhetisierung der Politik in seinen späteren Schriften selbst betreibt. Dabei dürfen inhaltliche Differenzen jedoch nicht übersehen werden. Das Verdikt, sein in *Eigenes und Fremdes* (1994) vorgetragenes Plädoyer für die identitätsstiftende Restitution eigenständiger nationaler Kultur gehe „in einem neuen und fatalen Mythos“ auf, suggeriert Ähnlichkeitsbeziehungen zum „Mythos des Dritten Reichs“ (S.15/50) und belastet den Autor mit dem Odium postfaschistischen Denkens. Solche Insinuationen sind aber weder aus dem Rettungsprojekt abzuleiten noch gar aus Syberbergs Äußerungen über triviale Massenunterhaltung des Fernsehens, die ja gerade deswegen seinem Haß verfällt, weil er in ihr faschistische Mentalitäts- und Verhaltensmuster wiederzuerkennen meint.

Mit dieser Einschätzung medialer Massenunterhaltung steht Syberberg nicht allein. Schon 1944 hatten Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* zur Charakteristik der „Kulturindustrie“ Beispiele faschistischer Medienpraxis herangezogen, ebenfalls also, wenn auch unter anderen Prämissen und mit anderen Konsequenzen, partielle Gemeinsamkeiten wirkungsästhetischer Art behauptet. An das Kapitel „Aufklärung als Massenbetrug“ knüpfen zahlreiche jüngere Medientheoretiker an, häufig mit der Tendenz, die Vergleichskriterien zu überdehnen. Um dem vorzubeugen, müßten zunächst die Medienprodukte aus der Zeit des NS-Regimes genauer als bisher untersucht werden, und zwar nicht nur die gezielt als Propagandainstrumente eingesetzten Filme Riefenstahls, Harlans u. a., sondern vor allem das scheinbar unpolitische Unterhaltungsangebot, dem Goebbels besondere Bedeutung beimaß. Erst dann wären Entscheidungen über Art und Umfang übertragbarer Merkmale möglich, ohne daß sich damit zugleich auch Aussagen über das Rezeptionsverhalten des Publikums verbinden ließen. Von der intendierten Wirkung auf die faktische zu schließen ist ebenso fragwürdig wie umgekehrt die optimistische Annahme, das Publikum der demokratischen Mediengesellschaft durchschaue die Wirkungsmechanismen und sei insofern gegen sie immun.

Im Anschluß an die breit entfaltete Diskussion dieses Problemkomplexes analysiert Lange Selbstdarstellungen des Faschismus. Die Erwartung, daß ihnen kritische Darstellungen aus heutiger Sicht gegenübergestellt würden, erfüllt sich nicht. Nur unter dem Aspekt des Holocaust, der schrecklichsten Manifestation nationalsozialistischen Rassenwahns, und später als Objekt politisch organisierten Widerstands geht der Faschismus als historisches Phänomen in die Beispielanalysen ein. Die übrigen Exempel, allesamt dem literarischen Werk Elfriede Jelineks entnommen, thematisieren Wahrnehmungsformen der „postfaschistischen Gesellschaft“. Die Erzählung *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972), in der Jelinek die behauptete Nähe massenmedialer Unterhaltungsindustrie zum Faschismus im Sinne einer „Faschisierung der Wahrnehmung“ (Seeblen) zu veranschaulichen sucht, verweist mit ihrem Haupttitel auf Goebbels' Roman *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1931). Inhaltliche Analogien der bei ober-

flächlicher Betrachtung grundverschieden anmutenden Texte lassen sich über den hier wie dort dargestellten 'Bildungsprozeß' erschließen. Goebbels demonstriert ihn an der Titelfigur, einem desillusionierten Kriegsheimkehrer, dessen Weg von grüblerischer Vereinzelung zur gläubigen Hingabe an die wiedererstarkende Volksgemeinschaft führt, Jelinek an zwei Lehmädchen, die ihre Sehnsucht nach positiven Identifikationsangeboten und autoritärer Führung in der Illusionswelt des Fernsehens befriedigen. Daß das Mediendiktat nicht oder nur „unterschwellig“ mit spezifisch faschistischen Ideologemen durchsetzt sei, stellt Lange als Ergebnis ihrer Analyse ausdrücklich fest ( S.90 ), sieht aber in der „Aus- und Gleichschaltung der Köpfe“ fundamentale wirkungspsychologische Gemeinsamkeiten (S.89).

Mit dem Theaterstück *Totenauberg* (1991) vervollständigt Jelinek ihre in *Michael* und weiteren Texten betriebene „Bestandsaufnahme der postfaschistischen Gesellschaft“, indem sie das politisch-moralische Versagen der Intellektuellen, ihre mangelnde Bereitschaft, sich der eigenen schuldhaften Vergangenheit zu stellen und so die Voraussetzung für eine grundlegende geistige Revision zu schaffen, am Fall Heidegger exemplifiziert. Was Lange zur Entschlüsselung der oft nur beiläufigen oder versteckten Kritik an der Person und dem Werk des Existenzphilosophen beiträgt, ist ebenso einleuchtend wie ihre inhaltlich und formal ausführlich begründete These, das Stück sei ähnlich wie das barocke Trauerspiel aus einer endzeitlichen Perspektive konzipiert, mit dem Unterschied, daß nicht die religiöse Vanitas-Idee, sondern der von Heidegger beharrlich ignorierte „Zivilisationsbruch Auschwitz“ den Fluchtpunkt bilde (S.111ff.). Weniger überzeugend sind demgegenüber ihre Ausführungen zur Rolle der im Stück durchgehend präsenten Medien Film und Fernsehen. Zwar hat sie durchaus erkannt, daß Jelinek hier über klassische Erklärungsmodelle linker Medienkritik hinausgeht. In einer „um ihr historisches Gedächtnis verkürzten Kultur“, so heißt es im Einleitungskapitel, gebe die Bilderwelt „keine andere Realität wieder als ihre eigene“. Damit komplementiere sie die Verdrängung des Holocaust, „den blinden Fleck in Heideggers Denken und Handeln“ (S.16). Dieser Deutungsansatz wird aber im Teilkapitel „Echtzeit“ leider nicht konsequent weiterverfolgt, sondern durch andere Aussagen verdeckt oder gar konterkariert. Letzteres gilt vor allem für die Behauptung, Jelineks Heidegger nehme „reale Geschichte ausschließlich über das fototechnische und elektronische Medium wahr“ (S.129). Belegen läßt sich das nicht. Vielmehr spricht alles dafür, daß er als Medienbenutzer wie als Denker überhaupt keine „reale Geschichte“ wahrnimmt. Wenn auf der Filmleinwand Juden zu sehen sind, die zur Deportation sich versammeln, so sind das für ihn Bilder, die genauso wie die des später am Bildschirm verfolgten Fußballspektakels auf sich selbst verweisen. Ob sie ihn fesseln oder gleichgültig lassen, hängt von ihrem ästhetischen Reizwert ab, nicht von der Botschaft, die sie vermitteln.

Daß Lange im Gegensatz zu Kulturkritikern linker wie konservativer Provenienz die aufklärerischen Möglichkeiten von Film und Fernsehen nicht grundsätzlich verwirft, bestätigt der zweite Teil ihres Buches, in dem sie audiovisuelle Zeug-

nisse des Holocaust als Beispiele einer gegen das Vergessen streitenden Kunst würdigt. Dabei blendet sie die anhaltende Diskussion der Darstellungsproblematik keineswegs aus. Zitierend und reflektierend setzt sie sich mit Argumenten auseinander, wie sie exemplarisch Elie Wiesel und Claude Lanzmann vorgetragen haben. Nicht nur erklären beide, daß die ganze Wahrheit über Auschwitz das „Geheimnis“ der Toten bleibe und folglich allen Rekonstruktionsversuchen enge epistemologische Schranken gesetzt seien, sie postulieren auch eine ethisch-metaphysische Grenze im Sinne des alttestamentlichen Bilderverbots, das in ihrer Sicht ein Fiktionalisierungsverbot einschließt. Wie Lanzmann in seinem fast zehnstündigen Film *Shoah* (1974-85) Grenzverletzungen der einen oder anderen Art vermeidet, entwickelt Lange in einer aufschlußreichen Analyse, die deutlich macht, daß das vielgerühmte Werk fortwährend die Imaginationskraft des Zuschauers herausfordert. Dieser Strategie dienen vor allem drei präzise beschriebene Komponenten des Gesamtkonzepts (S.142ff.): 1. Die Markierung „visueller Leerstellen“ des Holocaust, z. B. durch Kameraaufnahmen der „unschuldig erscheinenden Landschaften des Todes, über die das sprichwörtliche Gras des Vergessens gewachsen ist“, der Bahnhöfe und Transportwege, die längst in den zivilen Verkehr integriert sind, oder auch des Lagers in seiner heutigen Gestalt, dessen ehemalige Funktion als technisch perfekte Vernichtungsfabrik sich nur dem vorstellenden Bewußtsein, nicht der Wahrnehmung erschließt. 2. Die Porträtierung der Zeugen, ehemaliger Häftlinge und Täter, die sich, aus je anderen Gründen widerstrebend, dem Zwang zur Erinnerung ausgesetzt sehen, allesamt jedoch nur über eine an den Innenraum der „Hölle“, an den Todeskampf der im Gas Ersticken nicht heranreichende Außenperspektive verfügen. 3. Die inkongruente, herkömmlichen Dokumentarfilmen widerstreitende Relation von Wort und Bild, näher bestimmbar als eine Technik des Versetzens und Übersetzens, mit der Lanzmann die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen dem historischen Geschehen und seiner filmischen Präsentation immer wieder unterstreicht.

Verglichen mit *Shoah* erscheint Gerald Greens und Marvin Chomskys Fernsehserie *Holocaust* (1978), die den Genozid am jüdischen Volk fiktionalisierend und individualisierend an einer Familiengeschichte zu exemplifizieren versucht und durchaus auch den Konventionen narrativer Unterhaltungskunst Tribut zollt, in einem eher fragwürdigen Licht. Wie der von Knilli/Zielinski akribisch dokumentierten Rezeptionsgeschichte zu entnehmen ist, hat die Serie jedoch weit mehr bewirkt als trügerische Erlebnissnähe und flüchtiges Mitleid. Viele Zuschauer fühlten sich veranlaßt, zusätzlich bereitgestelltes historisches Material zu studieren oder selbst Nachforschungen in ihrem regionalen Umfeld anzustellen. Lange ist fair genug, darauf ausdrücklich hinzuweisen. Mit größerer Entschiedenheit setzt sie sich freilich für Steven Spielbergs *Schindlers Liste* (1993) ein, zu Recht erklärend, primärer Gegenstand des Films sei nicht der Holocaust, sondern die unglaubliche, aber wahre Geschichte Oskar Schindlers. Die weitergehende These, Spielbergs Filmkonzept adaptiere das literarische Genre der Novelle, läßt sich freilich nur recht-

fertigen, wenn man einem bestimmten Novellentyp musterbildende Bedeutung für die Gattung zuspricht. Lange, die davon ausgeht, hält als Ergebnis ihres Strukturvergleichs fest, der Film kehre „die Sinnfrage in ihrer herkömmlichen Logik um“, denn die „Normalität“, zu der die novellistische „unerhörte Begebenheit“ traditionell im Gegensatz stehe, sei hier nicht ein „gesetzesmächtig verstandener Sinnzusammenhang“, sondern das jeder Sinnggebung Hohn sprechende „Programm der Endlösung“. Anders formuliert: Mit der positiven Exzeptionalität der Rettungsgeschichte verweise Spielberg auf die negative des Holocaust (S.154). Hinzuzufügen wäre dem, daß auch die Umkehrung gilt. Als beispiellos qualifiziert sich die Rettungsgeschichte erst vor dem Hintergrund der ebenso beispiellosen Perfektion faschistischer Ausrottungspolitik. Um dies dem Zuschauer unmißverständlich zu vermitteln, war ein vollständiger Verzicht auf die Darstellung des Ungeheuerlichen, vor dem Schindler „seine“ Juden bewahrt, nicht möglich. Teilaspekte des Holocaust mußten in den Film eingehen, so vor allem die Selektion und Deportation polnischer Juden, das Krakauer Massaker sowie die alltäglichen Torturen und Erschießungen im KZ Plaszów. Den Massenmord in den Gaskammern spart Spielberg aus, zeigt aber, als die Frauen des fehlgeleiteten Transports nach ihrer Ankunft in Auschwitz zum Duschen getrieben werden, die Todesangst vor dem erwarteten Gas. Obwohl jede dieser Szenen durch Aussagen der Schindler-Juden und durch Photos, die Raimund Titsch unter Lebensgefahr in Plaszów aufnahm, belegt ist, fand der Film nicht nur Zustimmung. Daß Lanzmann zu den schärfsten Kritikern zählen würde, war zu erwarten. Überraschend ist eher das vernichtende Urteil Imre Kertész', dessen *Roman eines Schicksallosen* (1975) Lange neben anderen literarischen Zeugnissen des Holocaust im Anschluß an die filmischen interpretierend vorstellt. Wenn Kertész – auch im Blick auf Spielbergs inzwischen gestartetes Großprojekt einer Befragung aller ehemaligen Häftlinge – Aussagen der Überlebenden als einseitig oder unzulänglich abwertet, so diskreditiert er indirekt und unfreiwillig zugleich sein autobiographisch grundiertes eigenes Werk. Gewichtiger als solche und ähnliche Argumente sind andere Ansätze der Kritik, die Lange, unbeschadet ihrer positiven Grundeinstellung, unterstützt beziehungsweise selbst entwickelt. Für besonders problematisch hält sie die „religiöse Erhöhung“ Schindlers, die bis zur Identifikation mit Moses reiche (S.157). Ob mit dieser in der Tat nachweisbaren Gestaltungstendenz die Grenze zum Kitsch überschritten ist, bleibe dahingestellt. Zweifellos aber begünstigt sie das Entlastungsbedürfnis der mit großer Mehrheit moralisch passiv gebliebenen Deutschen.

Literatur, die vom Widerstand der wenigen handelt, ist Gegenstand des dritten und letzten Teils der Studie. In dem leider kaum beachteten Buch *Der weibliche Name des Widerstands* (1980), mit dessen Würdigung Lange einsetzt, geht Marie-Thérèse Kerschbaumer dem Leben Wiener Frauen nach, die, sofern sie nicht selber Opfer faschistischen Rassenwahns wurden, ihre Auflehnung gegen die NS-Barbarei mit dem Tod bezahlten. Im Gegensatz zur älteren, den Anspruch auf Poetizität weitgehend preisgebenden Dokumentarliteratur nutzt die Autorin bei der

Verwertung authentischen Materials eine Vielzahl heterogener Schreibstrategien, die von der Annäherung an filmische Präsentationsformen bis zur Oral History reichen. Letztere, ein von Lange mit Recht hervorgehobenes Merkmal aller Texte, manifestiert sich in vielstimmigen Dialogen, an denen neben Zeugen, Erzählerin und Lesern mehrfach auch die Opfer beteiligt sind. Mit dem Versuch, den offenen Charakter mündlicher Rede zu simulieren, ist das Streben verbunden, der offiziellen Geschichtsschreibung subjektiv erfahrene Geschichte gegenüberzustellen, Differenzen sichtbar zu machen und die formelhafte erstarrte Erinnerungskultur aufzubrechen.

Während die ebenso anspruchsvollen wie schwierigen Texte Kerschbaumers bislang nur beiläufig Gegenstand der Literaturwissenschaft waren, liegt zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (1975-81), dem zweiten eingehender interpretierten Beispiel, eine umfangreiche Forschungsliteratur vor, die neue Einsichten kaum zu erlauben scheint. So besteht Konsens darüber, daß der Faschismus als Hauptgegner des Befreiungskampfes zwar in seinen Auswirkungen beschrieben, aber nicht erklärt werde. Dem widerspricht Lange mit dem Hinweis auf die von der Hodann-Figur entwickelten Ansätze zu einer psychoanalytischen Faschismus-Theorie (S.227ff.). Einen weiteren, den derzeitigen Forschungsstand bereichernden Beitrag liefert sie mit ihrer Interpretation der Lessingpreisrede des Dichters (S.207 ff.), konsequent das Ziel verfolgend, die hier aufscheinenden Aporien einer „Ästhetik im Angesicht von Auschwitz“ zu präzisieren, zugleich aber auch vorauszuweisen auf Möglichkeiten ihrer Überwindung, wie sie Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* nutzt, indem er das Grauen des Holocaust, vor dem jede künstlerische Zeugenschaft zu versagen scheint, durch Formen indirekter Darstellung vergegenwärtigt. Eindrucksvollstes Beispiel ist die Schilderung der unheimlichen Veränderungen im Verhalten der Mutter des Ich-Erzählers, die sich mit den Opfern derart solidarisiert, daß sie selbst für ihre engste Umgebung nicht mehr erreichbar ist. Sie sei, so erklärt die ihr emotional verbundene Schriftstellerin Karin Boye, „von etwas beherrscht, das außerhalb alles Bekannten liege“. Jeder Versuch, „sie aus ihrer Versenkung zu locken“, müsse „wie eine Verführung zum Betrug erscheinen an jenen, mit denen sie in ihren Träumen zusammenlebte“. Und der Ich-Erzähler spricht von einem „Schrei“, den, ließe er sich „in ihr wecken, kein Lebender [...] ertragen“ könnte. Von hier aus eine Brücke zu schlagen zu Lyotards Begriff des Erhabenen, verstanden als „Darstellung des Nicht-Darstellbaren“, ist durchaus nicht abwegig. Für andere, in der Forschung behauptete Affinitäten zu Theoremen der Postmoderne, die Lange sich zu eigen macht, bietet der Roman hingegen keine ausreichende Grundlage. Das gilt vor allem für die These, wie Lyotard gehe es Weiss um die Verabschiedung der geschichtsphilosophischen „Meta-Narrationen“ (S.221). In postmoderner Sicht zählt zu ihnen u. a. auch das marxistische Modell der klassenlosen Gesellschaft als Endziel der Geschichte, und an ihm hält Weiss unbeirrt fest. Die von Mitstreitern des Ich-Erzählers und von ihm selbst geübte Kritik an der Führung der Komintern, an Bespitzelungen und

Verdächtigungen, Folterungen und Liquidierungen vermeintlicher Abweichler stellt zwar die zur Erreichung des Ziels eingesetzten Mittel in Frage, nicht aber das Ziel selbst, nicht das marxistische Welt- und Geschichtsbild.

Langes Studie hinterläßt zwiespältige Eindrücke. Der erste Teil enttäuscht, weil er auf die Würdigung literarischer und filmischer Werke, die sich kritisch mit dem historischen Faschismus auseinandersetzen, verzichtet. Vorzüglich gelungen ist dagegen der zweite Teil, der ein reiches und schlüssig interpretiertes Beispielmaterial zum Thema Holocaust vorstellt. Den ebenfalls sehr respektablen dritten Teil, der ebenso wie der zweite die Defizite des ersten wenigstens partiell vergütet, sähe man gern ergänzt durch Exempel der audiovisuellen Medien. Bei einer Gesamtbilanz, die auch methodische und formale Qualitäten zu berücksichtigen hat, schlagen die Positiva zweifellos weit stärker zu Buch als die Negativa. Die Verfasserin imponiert durch medientheoretische Kompetenz, hohes Reflexionsniveau und umsichtige hermeneutische Anstrengungen, in die sich nur selten ideologiekritischer Eifer oder Spekulationslust störend einmischen. Für Irritationen sorgt sie vor allem durch einen überkomplizierten, manchmal mit unklaren oder falschen pronominalen Konnektoren zusätzlich belasteten Stil, der dem Leser ein hohes Maß anstrengender Mitarbeit abverlangt, und dies um so mehr, als der Text durch eine beispiellose Fülle von Druckfehlern entstellt ist. Vor einer Neuauflage, die man der wichtigen Studie dringend wünscht, müssen die bis zur Unterschlagung ganzer Satzteile reichenden Errata unbedingt ausgemerzt werden.

Wolfram Buddecke (Kassel)