

Imre Kertész *Roman eines Schicksallosen* (1996), Edgar Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur* (1977)

1. Der Sarkasmus

1.1 Verspottet, verstellt, verletzt und verfremdet

Ursprünglich eine Kategorie der Rhetorik, wird der »Sarkasmus« definiert als »bitter-re[r] Hohn«¹ und als eine »»beißende« Form [...] der Verspottung«². Prägnante Kurzformeln wie diese ermöglichen es, verhöhnenden Spott einzuordnen, doch bleiben der Begriff »Sarkasmus« und sein »aggressiver Charakter« nach wie vor präzisierungsbedürftig.³ Grundsätzlich handelt es sich beim Sarkasmus um ein in der literaturwissenschaftlichen Forschung mit geringer Aufmerksamkeit bedachtes literarisches Phänomen. Inwiefern dies auf die Nähe des Sarkasmus zur Ironie und zum Zynismus zurückzuführen ist, wird ein zu untersuchender Aspekt sein.

Sarkasmus kann eine »rhetorische Figur«, ein »indirekter Sprechakt« und sogar ein »metaphysisches Prinzip«⁴ sein. Mit einer systematischen Darstellung, wie sie hier mit Distanz als Analyse-kategorie vorgestellt wird, werden bestimmte narrative Verfahren als sarkastische Schreibweisen betrachtet. Zuschreibungen wie eine »naive« Sicht der Figur, eine »reflexionslose« und »emotionslose« Beschreibung des Erzählers oder eine

1 Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bden. Bd. 16: Rit-Scho. Wiesbaden: Brockhaus 1973, S. 471.

2 Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 61-66, hier S. 61.

3 Vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: »Kleine Kulturgeschichte des Sarkasmus«. In: Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 277-292, hier S. 282f., S. 284f.; vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne. München: Fink, 2009, S. 59ff. An der etymologischen Herleitung – von »verhöhn« und »zerfleischen« – wird bereits der Aggressionscharakter von Sarkasmus erkennbar. Ausgehend vom griech. Wortstamm *sārx* »Fleisch« wird Sarkasmus auch als »Fremdaggressionenironie« bezeichnet (Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 60); vgl. Kluge: Sarkasmus, S. 618. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. In: Gert Ueding (Hg.) Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 8. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 436-447.

4 Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 61-66.

als ›ironisch‹, ›komisch‹, ›satirisch‹, ›lakonisch‹, ›zynisch‹, ›grotesk‹ bezeichnete Darstellung von Autorin oder Autor werden so als Darstellungsverfahren analysiert, die Distanz erzeugen. Die vielfältigen Darstellungsweisen werden wiederum als einzelne Distanznahmen mit (ver)spottenden, ironischen, zynischen und grotesken Anteilen untersucht. Aufgrund dieses breit angelegten Phänomenbereichs gilt es, die Konturen des Sarkasmus zunächst über die Verbindung zum Zynismus, zur Ironie und zum Grotesken nachzuzeichnen.

1.1.1 Sarkasmus und Zynismus Spöttische Herabsetzung und Überlegenheit

Eine erste begriffsanalytische Annäherung an den Sarkasmus ermöglicht der Zynismus, mit dem ein »verletzendes, spottendes Verhalten«⁵, ein »sprachlicher Gestus spöttischer Überlegenheit«⁶ bezeichnet wird. Als zynisch gilt für gewöhnlich derjenige, der eine »normenkritische Haltung«⁷ vertritt, der bestehende Werte oder Machtverhältnisse anzweifelt, bloßstellt und verspottet.⁸ Obwohl der Zynismus geprägt ist von einer emotionalen Indifferenz und einer Kontinuität beanspruchenden Haltung, der Sarkasmus dagegen eine emotional bedingte, zeitlich begrenzte Reaktion ist, lassen sich dem Sarkasmus Absichten unterstellen, die dem Zynismus zugesprochen werden. Auch das im sarkastischen Spott – im Verspotten – enthaltene Bloßstellen ist mit einer skeptischen, Werte infrage stellenden und sich (moralisch) überlegen fühlenden Haltung verbunden.⁹ Meint Sarkasmus »im Unterschied zum Zynismus« den »bitteren Spott aus Verzweiflung«¹⁰, bleibt zunächst unklar, worin genau dieser Unterschied besteht. Wörtlich verstanden scheint Sarkasmus als rhetorisches Mittel den Zynismus als kritische Haltung zu ergänzen, sodass sich daraus ableiten lässt: Wer zynisch ist und sich überlegen fühlt, der kann sich sarkastisch äußern. Gilt das auch umgekehrt, ist das Subjekt, das sich sarkastisch äußert, auch zynisch? So basal diese Gegenüberstellung auch erscheint,

5 Kluge: zynisch, S. 822.

6 Largier, Niklaus: Zynismus. In: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 901–903, hier S. 901. Der Zyniker sei ein »spöttischer Kritiker, der die Machtordnung bloßstellt, während er gleichzeitig die eigene vollkommene Ohnmacht und eine daraus resultierende Gleichgültigkeit evoziert.« Sarkasmus bezeichnet Largier als »bitteren Spott aus Verzweiflung« (ebd., S. 902), der dazu diene, das allgemeingültige Regelsystem der Welt in Frage zu stellen und eine emotionale Involviertheit in Kontexten, in denen sie erwartet werde, demonstrativ zu verweigern.

7 Zinsmaier, Thomas: Zynismus. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 9. Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 1594–1606, hier S. 1594.

8 Vgl. Largier: Zynismus, S. 901f. Zynismus ist ein von von *kyniker* abgeleiteter Begriff. Ursprünglich wurde eine Gruppe von Philosophen als ›zynisch‹ bezeichnet, die wie Hunde seien (vom griechischen *kynikōs*, *kyōn*: ›Hund‹), weil sie die »äußere Anständigkeit bewusst missachtete[n]« (Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bden. Bd. 20: Wam-ZZ. Wiesbaden: Brockhaus 1974, S. 818). Das Augenmerk liegt auf der ›Bissigkeit des Hundes‹, der Fähigkeit, jemanden zu verletzen.

9 Dass Sarkasmus und Zynismus im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* nicht in zwei Lemmata aufgeführt werden, entspricht dieser Nähe, die zwischen beiden Phänomenen besteht. Gleichzeitig ist es ein Indiz für die dispartate Forschungslage zum Sarkasmus.

10 Largier: Zynismus, S. 902.

mit ihrer Hilfe zeichnet sich ein wesentlicher Unterschied ab. Sarkasmus kann zwar auf eine zynische Haltung rekurrieren, geltende Vorstellungen und Gewohnheiten bloßzustellen und bewusst zu verletzen. Beim Sarkasmus ist es aber weniger das Subjekt, das mit Sarkasmus seine eigene Überlegenheit inszeniert. Das Subjekt, das sich sarkastisch äußert, stellt sich selbst nicht zwangsläufig als überlegen dar, sondern will vor allem eine bestimmte Wirkung erzielen. Beim Sarkasmus geht es um die Wirkung, genauer gesagt um die Herabsetzung eines Anderen, jedoch nicht zum Zweck der Selbstdarstellung.

Beide, spöttische Überlegenheit (Zynismus) und spöttische Herabsetzung (Sarkasmus), mögen einen ähnlich distanzierenden Effekt erzielen, aber das Verfahren kann jeweils ein anderes sein und auch die Position des Subjekts ist eine andere: suggeriert die Überlegenheit doch, dass der Zyniker bereits »über« den Verhältnissen steht. Die Position desjenigen, der sich sarkastisch äußert, impliziert dies nicht. Wenn Sarkasmus den »Spott aus Verzweiflung« meint, muss sich der Sarkast erst in eine bestimmte Position bringen. Dabei kann der herabsetzende Spott ein Mittel der Aufrichtung in einer spezifischen Situation sein.¹¹ Eine überlegene oder gar machtvoll Position setzt der Sarkasmus aber nicht voraus.

Funktion des Bloßstellens und Intention des Angriffs

Durch die Zuschreibung »zynisch« richtet sich der Fokus auf das Subjekt, weil das, was als zynisch bezeichnet wird, vor allem seine Haltung und Einstellung betrifft. Die Konzentration auf das Subjekt korrespondiert auch mit unserem allgemeinen Sprachverständnis; so ist die Rede vom Zyniker gebräuchlicher als die vom Sarkasten, weil zynisch auf die Eigenschaften des Subjekts bezogen ist, auf seinen Gestus, seine Überlegenheit, sein Weltverständnis oder seinen Charakterzug.¹² Dass sich das Verhältnis beim Sarkasmus anders gestaltet, weil der Spottende selbst schließlich nicht im Vordergrund steht, wurde bereits in der Abgrenzung zum Zyniker deutlich. Durch die grundsätzlich fremdreferentielle Ausrichtung des Sarkasmus wird die Aufmerksamkeit auf das Angriffsziel gelenkt. Für Zynismus und Sarkasmus lässt sich festhalten, dass sie in ihrer Funktion des Bloßstellens und in ihrer Intention des Angriffs nah beieinanderliegen. Der Einfachheit halber sei Zynismus zunächst als Verhaltens-, Rede- und Handlungsweise definiert, Sarkasmus dagegen als Ausdrucksmittel und Darstellungsweise. Obwohl es keine Signale gibt, die ausschließlich auf Sarkasmus verweisen,¹³ sollen Merkmale herausgearbeitet werden, die ihn als literarisches Phänomen so konturieren, dass sich die sarkastische von der zynischen Distanz unterscheiden lässt.

Dieser Exkurs zum Zynismus, der für den Protokollstil zentral sein wird, zeigt eine weitere Facette des Sarkasmus auf. Anschlussfähig wird dieses Phänomen vor allem

11 Vgl. Pick, Bianca P.: »Selbstzeugnisse des »Über«-Lebens. Spott trotz Verzweiflung«. In: Montserrat Bascoy/Lorena Silos Ribas (Hg.): Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 227-236.

12 Vgl. Zinsmaier: Zynismus, S. 1595.

13 Vgl. Lapp, Edgar: Linguistik der Ironie. Tübingen: Narr, 1997, S. 48; Kotthoff: Spaß verstehen, S. 171f., S. 334.

dann, wenn erkennbar ist, wo der Sarkasmus verortet werden kann, ob beim Protagonisten, beim Erzähler oder in der Erzählanlage des Textes. Meyer-Sickendiek spricht zum Beispiel vom »Sarkasmus des Protokollanten«, damit thematisiert er das Erzählersubjekt, das in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* das Leid des Protagonisten ironisiert. Demnach ist der Protokoll-Erzähler der Sarkast. Diese Verortung ist für die Distanz zwischen Erzähler und Protagonisten relevant, die Textanalyse nimmt aber hauptsächlich das konkrete Subjekt in den Blick, das vom Erzähler protokolliert wird. Die Analyse von Albert Drachs Protokollstil richtet die Aufmerksamkeit auf den Einzelnen, den Protagonisten Zwetschkenbaum, der vom sarkastischen Erzähler zum Objekt gemacht wird. Somit erfolgt der Zugang zu der Erzählweise des Protokollanten eher über den Zynismus, weniger über den Sarkasmus. Der Protokollstil, der neben zynischen auch sarkastische Elemente enthält, wird deshalb als eine eigene Form literarischer Distanzierung betrachtet.

1.1.2 Sarkasmus und Ironie

a) Mittel der Kritik

Ein Zugang zur Funktion von Sarkasmus in der Literatur gelingt über die Ironie. Als gesteigerte, verschärfte Form der Ironie wurde der Sarkasmus zum Untersuchungsgegenstand in den 1980er Jahren in der Pragmalinguistik erhoben, nachdem er lange Zeit mit Ironie gleichgestellt wurde. Bislang ließ sich in der Forschungsdiskussion keine Einigkeit erzielen, ob sich Sarkasmus – als eine Kategorie der Rhetorik – und Ironie grundlegend voneinander unterscheiden.¹⁴ Die traditionelle Ironiedefinition besteht aus vier Kriterien: Ironie als Gegenteil des Gemeinten, als etwas anderes als das Gemeinte, Tadel durch Lob und Lob durch Tadel sowie jede Art des Sich-Lustigmachens und Spottens.¹⁵ Von diesen Kriterien treffen auf Sarkasmus laut Meyer-Sickendiek »tadeln durch falsches Lob, loben durch vorgeblichen Tadel« und »jede Art des sich Lustigmachens und Spottens«¹⁶ zu.

Da Sarkasmus mit seinem »beißenden« Effekt¹⁷ als eine »feindselige Art des Spottens«¹⁸ aggressiver ist als Ironie, wird Ironie eher als konstruktiv, Sarkasmus eher als

-
- 14 Neben Haiman in *Talk is cheap* spricht sich Fowler in seinem Artikel konkret dagegen aus, Sarkasmus als Form der Ironie zu behandeln. Vgl. Fowler, Henry W.: *A dictionary of modern English usage* [1965]. Oxford: Oxford University Press, 2002, S. 513. Vertreter der These, Ironie und Sarkasmus seien zu unterscheiden: Kreuz, Roger J./Glucksberg, Sam: »How to be sarcastic. The echoic reminder theory of verbal irony«. In: *Journal of experimental psychology. General* 118/4 (1989), S. 374–386; Rockwell: *Sarcasm and other mixed messages*; Vertreter der These, Sarkasmus sei eine Form der Ironie: Lapp: *Linguistik der Ironie*; Attardo, Salvatore: »Irony as relevant Inappropriateness«. In: Raymond W. Gibbs/Herbert L. Colston (Hg.): *Irony in language and thought. A cognitive science reader*. New York: Lawrence Erlbaum Associates, 2007, S. 135–172; Muecke, Douglas Colin: *The compass of irony*. London: Methuen, 1969 ist ein Vertreter der These, Ironie und Sarkasmus seien das Gleiche.
- 15 Vgl. Knox, Norman: »Die Bedeutung von ›Ironie‹. Einführung und Zusammenfassung«. In: Hans-Egon Hass/Gustav-Adolf Mohrlöder (Hg.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, S. 21–30, hier S. 25f.
- 16 Lapp: *Linguistik der Ironie*, S. 24; vgl. Meyer-Sickendiek: *Literarischer Sarkasmus*, S. 60.
- 17 Vgl. Gibbs: *On the psycholinguistics of Sarcasm*, S. 174, S. 197.
- 18 Meyer-Sickendiek: *Sarkasmus* (2007), S. 436.

destruktiv begriffen.¹⁹ Ob unter ›Sarkasmus‹ also jede Art des Spottens zu fassen ist, bleibt genauso offen wie die Frage, inwiefern ›Lob durch Tadel‹ mit der Intention von Sarkasmus vereinbar ist, wenn Sarkasmus speziell das Herabsetzen, ein Verspotten, meint.

Als Mittel der Kritik hebt sich der Sarkasmus durchaus von der Ironie ab, weil mit sarkastischen Äußerungen Absichten verfolgt werden, die mit den Zielen des Ironikers nicht übereinstimmen. Wer sarkastisch schreibt, will Distanz zum Kritisierten herstellen. Ironie, die nicht selten erst ein Verstehen des Empfängers voraussetzt, funktioniert dann nicht unbedingt als Mittel der Distanz, sondern als Mittel der Selbsterkenntnis, und die Person, die ironisiert, gerät in den Hintergrund.²⁰

b) Empirische Ansätze und literarisches Phänomen

Den Hauptanteil der bisherigen Untersuchungen zum Sarkasmus bilden linguistische Ironietheorien, welche insbesondere die kognitive Verarbeitung sarkastischer Äußerungen betreffen.²¹ Zumeist wird Sarkasmus dort in direkten Sender-Empfänger-Konstellationen erfasst, welche zugleich nonverbale Ausdrucksmittel beinhalten. Einzelne Forschungsansätze, wie die von Christopher J. Lee, Albert N. Katz, John Haiman und Patricia Ann Rockwell bestätigen Sarkasmus entweder als Form der Ironie oder unterscheiden ihn von der Ironie und heben den Sarkasmus in seiner Unverwechselbarkeit hervor.²²

Ausgangspunkt der empirischen Studien bilden die Begriffe »Verletzung«²³ und »Verstellung«²⁴ der Äußerung durch einen ironischen Sprecher sowie die »Einstellung«²⁵ des ironischen Sprechers. Unterschieden wurden Ironie und Sarkasmus von Kreuz und Glucksberg (1989).²⁶ Lee und Katz (1998) belegten diese Unterscheidung

19 Vgl. Schuhmacher, Eckhard: »Die Unverständlichkeit der Ironie«. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, S. 91-121, insbes. S. 105-120. Preukschat, Oliver: Der Akt des Ironisierens und die Form seiner Beschreibung. Zur Überprüfung und Integration linguistischer und philosophischer Ironietheorien auf der Basis von allgemeinen Adäquatheitskriterien der Beschreibung von (Sprech)Handlungen. Tönning, Lübeck, Marburg: Der Andere Verlag, 2007, S. 359f.

20 Vgl. Preukschat: Akt des Ironisierens, S. 12, S. 360.

21 Vgl. ebd., S. 11; Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15; vgl. Rockwell: Sarcasm and other mixed messages, S. 17.

22 Christopher J. Lee und Albert N. Katz waren die Ersten, die Ironie und Sarkasmus mittels empirischer Untersuchungen voneinander unterschieden. Vgl. Lee, Christopher J./Katz, Albert N.: »The differential role of ridicule in sarcasm and irony«. In: Metaphor and Symbol 13 (1998), S. 1-15, hier S. 2; vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2007), S. 445. Patricia Ann Rockwell und John Haiman versuchen Sarkasmus als für sich stehendes Phänomen herauszustellen. Vgl. Haiman, John: »Sarcasm as Theater«. In: Cognitive Linguistics 1-2 (1990), S. 181-205; ders.: Talk is cheap. Sarcasm, alienation, and the evolution of language. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998; Rockwell, Patricia Ann: Sarcasm and other mixed messages. The ambiguous ways people use language. Lewiston, New York: Edwin Mellen, 2006.

23 Paul Grice: *Logic and Conversation* (1989).

24 Herbert Clark, Richard Gerrig: *On the Pretense Theory of Irony* (1984).

25 Dan Sperber, Deirdre Wilson: *On verbal irony* (1992).

26 Vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 64f.

in ihren empirischen Untersuchungen und brachten in dem Kontext den Begriff »ridicule« hervor.²⁷

Obwohl eine allgemeingültige Unterscheidung zwischen Sarkasmus und Ironie nicht etabliert ist, geht aus den empirischen Befunden hervor, dass Sarkasmus sofort wahrnehmbar ist und genauso schnell verarbeitet wird wie nicht sarkastische Äußerungen.²⁸ Dies heißt zunächst aber nur, dass sich die Erkennbarkeit von sarkastischen Äußerungen nicht von anderen Äußerungen unterscheidet. Damit ist lediglich eine Schwelle herabgesetzt, um Sarkasmus nicht als ein Phänomen zu betrachten, das in seiner Identifikation als Sarkasmus noch voraussetzungsreicher ist als die Ironie. Denn wie bei der Ironie kann sich der Sarkasmus auch auf einer Metaebene bewegen, sodass die Metaaussage der sarkastischen Äußerung an »formale, kontextuelle und situative Bedingungen«²⁹ gebunden ist. Erst durch sie werde die Metaaussage der Äußerung im Text und die Verstellung des Erzählers rekonstruierbar.³⁰ Um den »Bewertungskontrast«³¹ respektive die Metaaussage der Äußerung zu erkennen, benötige der Leser ein kontextuelles Wissen, um die sarkastische Äußerung wahrnehmen zu können.³² Dieser Befund deckt sich mit den Ergebnissen der Ironieforschung, die jedoch aus Gesprächssituationen ermittelt wurden und nur partiell auf Prosatexte übertragen werden können. Gesprächsanalytische Ansätze ermöglichen ein grundlegendes Verständnis für Sarkasmus. Als literarisches Phänomen ist Sarkasmus jedoch breiter angelegt: sowohl, was den Grad seiner Direktheit (direkt, verstellt, verfremdet) angeht, als auch in Bezug auf die unterschiedlich gewichteten Akzente von Sarkasmus als Form der Distanznahme (sarkastische, groteske, ironische).

Der bereits dargelegte Teil der empirischen Forschung konzentriert sich auf Sarkasmus in kommunikativen Situationen; untersucht wird, wie er in konkreten Konstellationen funktioniert. Hauptunterscheidungsmerkmal von Ironie und Sarkasmus ist die Intention des Sprechers beziehungsweise Autors.³³ Die Absicht des Sprechers spielt beim Sarkasmus eine zentrale Rolle. Im Vergleich zur Ironie ist dem Sarkasmus das Verletztensein inhärent, das dazu führt, dass er sich als Ausdrucksmittel und Darstellungsweise eher über die Intention als über die Form der Äußerung definiert.

c) Fremdreferentielle Ausrichtung

Sarkasmus ist keine Unterform der Ironie, sondern ein eigenes Phänomen und als solches bissig und verletzend. Im Gegensatz zur Ironie wird Sarkasmus verwendet, um

-
- 27 Lee/Katz: The differential role of ridicule in sarcasm and irony, S. 2: »the butt of ridicule«; vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2007), S. 445; Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 64f.
 - 28 *Direct Access Theory*. Die nicht-wörtliche Interpretation kann Raymond W. Gibbs zufolge erfasst werden, auch ohne die wörtliche Bedeutung vorher bestimmen zu müssen; vgl. Gibbs: On the psycholinguistics of Sarcasm, S. 174, S. 197.
 - 29 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 14.
 - 30 Vgl. ebd.; ders.: Sarkasmus (2007), S. 436, S. 444.
 - 31 Kotthoff: Spaß verstehen, S. 337.
 - 32 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 14.
 - 33 Vgl. Haiman: Talk is cheap, S. 20.

zu verletzen und lächerlich zu machen.³⁴ Das qualifiziert ihn als ein Mittel der Kritik. Ironische Äußerungen können auch in freundlicher Absicht verwendet werden. Für Sarkasmus, mit seinem stärkeren Hang zur Aggression, kommt dies grundsätzlich nicht infrage.³⁵ Ironie kann eine weitere Form der Distanz sein, untersucht wird sie hier aber nicht, auch aufgrund ihrer impliziten Selbstdistanz. Wer sich sarkastisch äußert, dem ist primär nicht daran gelegen, auf Distanz zu sich selbst zu gehen. Bei den Distanznahmen geht es nicht um die Frage, ob das Subjekt seine eigene Position infrage stellt. Hier liegt der Akzent darauf, wie ein Subjekt auf Anforderungen von außen reagiert. Wenn Sarkasmus eine Selbstdistanz produziert, dann aufgrund des Abstands, den dieses Subjekt zu Fremdzuschreibungen und zu Figuren einnimmt, durch die es sich von außen fremd positioniert sieht.

Im Vergleich zu der eingenommenen Position des Ironikers ist dem Sarkasmus eine größere Distanz zum Kritisierten inhärent. Genau dieser Abstand zwischen Spottenden und Verspotteten führt zu einem weiteren Unterscheidungsmerkmal von Sarkasmus und Ironie: der Selbst- und Fremdreferenz. Sarkasmus verlangt ein fremdreferentielles Angriffsziel,³⁶ insofern sind sarkastische Äußerungen erstens grundsätzlich ein Mittel der Distanzierung und zweitens unmittelbar über das Angriffsziel zu identifizieren.

1.2 Literarischer Sarkasmus

Die erste Studie zum literarischen Sarkasmus *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne* (2009) stellt drei »Funktionswerte« und »Grundformen« des Sarkasmus vor. Zu den Funktionswerten von Sarkasmus zählen die Provokation, sie will protestieren und irritieren; die Agitation, sie ist politisch motiviert; und die Kompensation, sie versucht, erlebtes Unrecht schreibend auszuagieren. Erweitert werden diese um die drei Grundformen Polemik, Satire und Grotteske.³⁷

Literarischer Sarkasmus, so Meyer-Sickendieks These, entstand in der deutschsprachigen Literatur mit der jüdischen Sozialisation im 19. und 20. Jahrhundert. Vor diesem Horizont habe sich eine bestimmte Form von Witz herausgebildet. Diese Entwicklung zeigt Meyer-Sickendiek nicht anhand einer Anthologie über den »jüdischen Witz«³⁸,

34 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 14f.; Haiman: Sarcasm as Theater, S. 181-205, hier S. 188, vgl. Kotthoff: Spaß verstehen, S. 335 Fowler: sarcasm, S. 513. Offenkundiger wäre die inhaltliche Gewichtung, schriebe man »ironischer Sarkasmus«, doch statt einer Begriffserweiterung ergäbe das allenfalls eine Bedeutungsverzerrung.

35 Vgl. Anolli, Infantino, Ciceri: »You're a Real Genius!«, S. 135-137, S. 153; entweder wird das ironische Schema vom Sprecher in freundlicher (»kind irony«) oder in sarkastischer (»sarcastic irony«) Absicht verwendet.

36 Selbstsarkasmus kennt unsere Sprache nicht; vgl. Groeben, Norbert/Scheele, Brigitte: Produktion und Rezeption von Ironie. 2 Bde. Bd. 1: Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothese. Tübingen: Narr, 1984, S. 56; Räwel, Jörg: Humor als Kommunikationsmedium. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005, S. 97f.; Haiman: Talk is cheap, S. 20; Gibbs, Raymond W.: »Irony in talk among friends«. In: Metaphor and Symbol 15 (2000), S. 5-27.

37 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, passim.

38 Als Beispiel dient die Anthologie von Wüst, Hans Werner: Massel braucht der Mensch. Der klassische jüdische Witz. München: Universitas, 2001; vgl. Och, Gunnar/Meyer-Sickendiek, Burk-

sondern diskurshistorisch, indem er nach dem Verhältnis von Sarkasmus als Methode und als Stereotyp fragt. Die »Schärfe des jüdischen Witzes«³⁹ resultiert seiner Ansicht nach aus der Assimilation. Was am jüdischen Witz als heiter-humoristisch begriffen wurde, sei sarkastisch. Aus dem sarkastischen Witz habe sich in der deutschsprachigen Literatur eine eigenständige literarische Form entwickelt.⁴⁰ Diese nennt er literarischen Sarkasmus, der im 19. Jahrhundert vor allem mit Heinrich Heine, aber auch mit Karl Kraus und Kurt Tucholsky – aus der Reaktion im Umgang mit Stereotypen gegenüber Juden – als eine »Verschärfung der Ironie«⁴¹ entstanden sei, weshalb literarischer Sarkasmus dann als »Ironisierung von Unrecht, Leid, Dummheit oder Peinlichkeit«⁴² definiert wird.

Das Textkorpus der vorliegenden Studie zur Distanz setzt sich zwar aus Werken jüdischer Autoren zusammen, das verlangt aber nicht, mutmaßlich jüdische Wurzeln aufzugreifen, um Passagen als sarkastisch auszuweisen.⁴³ Sarkasmus wird hier nicht mit einer Tradition des »jüdischen Witzes«⁴⁴ begründet. Die Analyse knüpft daran an, Sarkasmus erstens von Ironie insofern zu unterscheiden, dass hinter einer sarkastischen Äußerung immer ein angriffswilliger »Stachel« steckt, der nicht freundlich intendiert ist, und ihn zweitens als »Verletzung« zu präzisieren. Dabei gilt es, den sarkastischen Umgang mit jenen Verletzungen herauszustellen, die den Autorinnen und Autoren durch die Ereignisse des Nationalsozialismus und auch in der Nachkriegszeit zugefügt worden sind. Sarkasmus kommt als Strategie des Schreibens beispielsweise dann in Betracht, wenn die Schreibenden mit »Verletzungen« in Form von spöttischen Angriffen reagieren. Während Meyer-Sickendiek die Verletzung kulturhistorisch begründet und daraus die Entwicklung eines genuin literarischen Sarkasmus ableitet,

hard (Hg.): Der jüdische Witz. Zur unabgeholten Problematik einer alten Kategorie. Paderborn: Fink, 2015.

39 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 576.

40 Vgl. ebd., S. 17-22.

41 Meyer-Sickendiek, Burkhard: »Wandel der Satire«. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 4 (2011), S. 550-570, hier S. 550; vgl. ders.: Literarischer Sarkasmus, S. 34-40; ders.: »Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne«. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 448-462, insbes. S. 458.

42 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15.

43 »Jüdische Wurzeln« meint in dem Zusammenhang den Begriff des Parias oder den Ahasver-Mythos. Meyer-Sickendiek versucht damit zu zeigen, dass dem Sarkasmus das Motiv der Rache zugrunde liegt. Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 22-24; ders.: Kleine Kulturgeschichte des Sarkasmus, S. 286-290.

44 Als Beispiel dient die Anthologie von Wüst: Massel braucht der Mensch.

greift Sarkasmus als literarische Strategie der Distanz keine jüdische Tradition⁴⁵ oder Vorgeschichte einer »Art von Witz«⁴⁶ auf.⁴⁷

Auf einen entscheidenden Punkt weist die Arbeit zum literarischen Sarkasmus hin: Sie macht auf die Differenz von »Ironie« und »Sarkasmus« aufmerksam und grenzt »sarkastisch« von »humorvoll« ab. Denn im Grunde habe der Humor, so Vladimir Jankélévitch, »eine Schwäche für das, was er verspottet«⁴⁸, diese »Schwäche« weist der Sarkasmus nicht auf. Sarkasmus hat weder versöhnliche Tendenzen noch repräsentiert er eine humoristische Heiterkeit.⁴⁹ Hinsichtlich seiner »versöhnlichen Heiterkeit«⁵⁰ eignet sich der Humor nicht, Sarkasmus in deren Nähe zu bringen. Was hier sarkastisch genannt wird, ist vom Humor abzugrenzen,⁵¹ weil dieser Sympathie erzeugt, ein gemeinsames Lachen evoziert und ein versöhnliches Ende in Aussicht stellt.⁵²

1.2.1 Zeitlicher Abstand und literarische Distanz

Ein zeitlicher Abstand zum Geschehen wirkt sich auf das Schreiben aus, ist im Einzelnen aber kaum rekonstruierbar. Sarkastisches Schreiben, das lässt sich auf Grundlage des Textkorpus nachvollziehen, ist auf zeitlich und/oder räumlich präfigurierte Distanz nicht angewiesen. Deswegen sind Thesen wie die von Gerhard Lauer, Merkmale von Sarkasmus in autobiographischen Texten mit zeitlicher Distanz zu begründen, zu hinterfragen. Denn dieser Auffassung folgend wäre erst die »zweite Generation«⁵³ der »KZ-Literatur« imstande gewesen, Erinnerungen an den Holocaust ironisch-sarkastisch aufzuarbeiten. Attestiert Lauer der »zweiten Generation« der sogenannten KZ-Literatur eine »Kunst des Vergessens«⁵⁴, setzt Meyer-Sickendiek ihr die »Kunst des Erinnerns«⁵⁵ entgegen, die wiederum auf eine Erinnerung an die »Tradition des jüdischen Witzes«⁵⁶ rekurrierte.

45 Vgl. ebd., S. 22-24.

46 Meyer-Sickendiek: Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne, S. 458. Meyer-Sickendieks kulturhistorische Begriffsherleitung und grundlegende Annahme, literarischen Sarkasmus mit sich radikalierenden »Phantasien der Selbst- und Fremdaggression« (Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 176; vgl. ebd., S. 175-177) im Zuge jüdischer Sozialisation zu verbinden, stellt eine für Sarkasmus als eine Form der Distanz ungeeignete Argumentationslinie dar. Das Problem einer kulturgeschichtlichen Perspektive des Sarkasmus liegt in dem Begründungsversuch von Meyer-Sickendiek, Autorinnen und Autoren eine »jüdische Kultur« zuzuschreiben.

47 Vgl. Meyer-Sickendiek: Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne, S. 458.

48 Jankélévitch, Vladimir: Die Ironie [L'ironie, 1964]. Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 172.

49 Zu der These, dass Sarkasmus vom versöhnlichen Humor zu unterscheiden ist, vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 16.

50 Vgl. Meyer-Sickendiek: Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne, S. 457.

51 Im Gegensatz dazu die Studie von Preisendanz *Das Komische* (1974) stellt einen weit gefassten Humorbegriff vor.

52 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 17.

53 Vgl. Angerer, Christian: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung.« Ruth Klügers *weiter leben* im Kontext der neueren KZ-Literatur«. In: Sprachkunst 29 (1998), S. 61-84, hier S. 63.

54 Lauer, Gerhard: »Erinnerungsverhandlungen. Kollektives Gedächtnis und Literatur fünfzig Jahre nach der Vernichtung der europäischen Juden«. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), Sonderheft, S. 215-245, hier S. 231.

55 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 534.

56 Ebd.

Sarkasmus als literarische Strategie der Distanz (*sarkastische Distanznahme*) geht dagegen von der Annahme aus, dass sich der Abstand zwischen Erlebtem und Erzähltem auf sarkastisches Schreiben und auf die Intentionalität des Textes auswirkt, diesen zeitlichen Abstand grundsätzlich aber nicht verlangt. Die Funktion von Sarkasmus ist unabhängig davon, wie weit das Erlebte zeitlich vom Zeitpunkt des Schreibens entfernt ist.

1.2.2 Verstellung und Verzerrung als sarkastische Darstellungsweisen

Wird das erzählte Geschehen durch Ironie im Modus des *Als-ob* scheinbar verstellt wie beim ›Lob durch Tadel‹ (freundliche Ironie) oder ›Tadel durch Lob‹ (sarkastische Ironie), treten die kritisierten Verhältnisse deutlicher hervor. Eine Variante, die im weitesten Sinne der Kategorie ›Tadel durch Lob‹ entspricht, wird in *Roman eines Schicksallosen* als *Verstellung* diskutiert. Erfasst werden damit die Verfahren der konstruierten Naivität und des eingeschränkten Blicks. Diese Darstellungsverfahren werden als sarkastische Distanznahmen untersucht. Offensichtliche Auslassungen, Verkürzungen und Zurückhaltungen markieren das Erzählte als »ergänzungsbedürftig«⁵⁷ und lenken die Aufmerksamkeit des Lesers. Den Ironieanteil einer solche Konstruktion greift die Analyse als ironisch-sarkastische Distanznahme auf.

Warum Kertész' Roman hier dem Sarkasmus zugeordnet wird, hängt also zum einen mit der »Dialektik des ›Tadel durch Lob‹«⁵⁸ und zum anderen mit der narrativen Auslassung und Zurückhaltung zusammen. Ihre literarische Umsetzung zeigt sich erstens in der inszenierten Positivierung des erzählten Geschehens und zweites in der paralipthischen Konstruktion der Perspektive, in der konstruierten Verkürzung.⁵⁹ *Der Nazi & der Friseur* wendet eine vergleichbare Technik an, indem mit der Erzählperspektive eine Auslassung markiert wird; durch das, was ›da‹ ist, tritt das, was der Text auspart, umso deutlicher hervor. In der Hinsicht enthalten *Roman eines Schicksallosen* und *Der Nazi & der Friseur* Gestaltungselemente der Auslassung oder ›Halbierung‹. Zudem lassen beide Romane das Element des »Rollentauschs« erkennen. Da in *Roman eines Schicksallosen* der groteske Rollentausch zwischen Opfer und Täter angelegt sei, aber nicht vollzogen werde,⁶⁰ nimmt die *ironisch-sarkastische* Darstellungsweise eine Zwischenstellung ein. Sie ist nicht direkt verspottend, aber auch nicht verzerrt, sondern *verstellt*.

Verstellung geht mit einer Ironisierung einher, wie sie auch für den literarischen Sarkasmus typisch ist. Was hier mit Ironie bezeichnet wird, meint aber weniger die

57 Bauer, Matthias: Der Schelmenroman. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994, S. 2.

58 Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 63.

59 Die rhetorische Kürzungsfigur, die Paralipse, gilt als »Sonderart der Ironie« (Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. 9. Aufl. Hamburg: Buske, 2001, S. 75) und ist für die Betrachtung der distanzschaffenden Schreibweisen hilfreich. Durch diese spezifische Reduktion werde von einem bestimmten Thema abgelenkt, wodurch genau diesem ausgelassenen Thema eine besondere Bedeutung zuwachse (vgl. ebd., S. 75). In ihrer Anwendung sei die Paralipse sehr variabel, demzufolge müsse sie nicht mit der »ausdrückliche[n] Erklärung« einhergehen, dass der Sprecher auf bestimmte Themen nicht eingehen wird. Als »Kürzungsfigur[]« (Ottmers: Rhetorik, S. 193, S. 169) wird sie hier zu einem distanzschaffenden Gestaltungsmittel.

60 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 541.

Ironie als uneigentliche Rede oder als eine Form von Humor,⁶¹ sondern ein Verfahren der Verfremdung. Aufgrund der ironischen Anteile in der Perspektivierung mittels der fiktionalen Erzählperspektive des 14-jährigen jüdischen Jungen György Köves handelt es sich um eine ironisch-sarkastische Distanznahme. Die Strategie der Distanzierung besteht im Verweigern der nachträglichen Bewertung des Geschehens (verweigerter Reflexion) mit dem Mittel der konstruierten Kindlichkeit. Ironische und groteske Momente in *Roman eines Schicksallosen* werden der Erzähltechnik der Verstellung zugeordnet. Damit enthält Kertész' Roman zwar verfremdende Elemente, es findet darin aber kein Identitätswechsel statt, in Hilsenraths Roman dagegen schon. Deshalb wird *Der Nazi & der Friseur* der grotesken Distanznahme zugeordnet, deren Akzent darauf liegt, das Erzählte zu *verfremden*. Aufgrund der grotesken Anteile in der Perspektivierung mittels der fingierten Erzählperspektive des NS-Verbrechers Max Schulz, der sich als jüdisches Opfer ausgibt, wird hier von sarkastisch-grotesker Distanz gesprochen, eine sarkastische Distanznahme mit grotesken Gestaltungsmitteln. Die Strategie ist ein Verspotten durch Verzerrung mit dem Mittel der grotesken Maskierung und Elementen des Pikaresken. Sarkasmus ist in der konstruierten ›Opferperspektive‹ eines Nazitäters angelegt, der durch die Art der Darstellung als »Dummkopf«⁶² erscheint und in seiner Konstruktion schelmenromanähnliche Züge aufweist.

Im Vergleich zu der *Gegenhaltung* des *ressentiment*tragenden Subjekts oder der provozierten Haltung des Lesers für das *protokollierte* Subjekt wird es in *Der Nazi & der Friseur* und in *Roman eines Schicksallosen* nicht die Gegenhaltung der jeweiligen Hauptfigur sein, die für den Sarkasmus relevant ist. Vielmehr sind es *Gegenerzählungen*, die hier weniger auf der Handlungsebene als auf der Ebene des Genres und vor allem auf der der Perspektivierung des Erzählten in den Blick genommen werden. Es wird zu prüfen sein, inwiefern erstens die jeweilige Perspektivierung des erzählten Geschehens den literarischen Text zu einer Gegenerzählung macht und zweitens bestimmte »Leitgattungen«⁶³ wie der Bildungsroman oder das Märchen transformiert oder karikiert werden und wie drittens mit der Erzählperspektivik Distanz erzeugt wird.

Unter Sarkasmus wird hier also keine allgemeine Art des »Sich-lustig-Machens« verstanden. Nutzt das Subjekt Sarkasmus mit dem rhetorischen Schema der Ironie, intendiert die sarkastische Äußerung einen Angriff, sie verspottet, verhöhnt und kritisiert. Sich sarkastisch zu äußern heißt in dem Fall, zu verletzen und andere zur »Zielscheibe«⁶⁴ des eigenen Spotts zu machen. Ein Subjekt, das sich sarkastisch äußert, schafft dadurch eine Distanz zum Objekt seines Spottes.

Im Roman *Der Nazi & der Friseur* wird der Leser auf spezifische Weise adressiert, zum Beispiel wenn ihm wie in dem folgenden Beispiel Antisemitismus unterstellt wird: »Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase [...]. Ich dagegen, Max Schulz, [...] hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase [...] Daß wir beide

61 Vgl. Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1983, S. 74 – Ironie ist keine Unterform des Komischen, sondern sie gehört eher zum Humor.

62 Vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 63.

63 Gymnich: Leitgattungen, S. 151.

64 Lee/Katz: The differential role of ridicule in sarcasm and irony, S. 2.

oft verwechselt wurden, werden Sie sich ja leicht vorstellen können.«⁶⁵ Die Funktion dieser Leseransprache ist die Provokation, die aber gerade nicht aus der Distanz entsteht. Hier wird vielmehr eine Nähe zum Leser ›gesucht‹, die ein Mittel der sarkastischen Provokation ist. Sarkastische Darstellungsweisen können in dem Fall lächerlich machen, bloßstellen oder entlarven. Für den sarkastischen Angriff nutzt der Text unter anderem karikierende Überzeichnungen.

Nichtsarkastische, ironische Äußerungen können ebenfalls eine Distanz produzieren, dies verlangt aber keine kritische Einstellung des Sprechers gegenüber dem Gegenstand. Zur sarkastischen Äußerung gehört es jedoch, dass der Sarkast eine kritische Position einnimmt und über die ›Zielscheibe des Spotts‹ entsprechend Distanz herstellt.⁶⁶ Die erzählerisch hergestellte Distanz des Subjekts zum Objekt (der Kritik) kann eine narrative Strategie der Herabsetzung und des Lächerlich-Machens sein. Als Herabsetzung kann direkter Sarkasmus dem Subjekt dazu dienen, sich über beißenden Spott vom direkt Kritisierten abzugrenzen und, wie zum Beispiel in *weiter leben* von Klüger, eine souveräne Sprecherposition zu behaupten. Sarkastisch kann aber auch wie in *Roman eines Schicksallosen* eine spezifische Perspektivierung des Geschehens sein. Ähnlichkeit zwischen direktem und indirektem Sarkasmus, so die Hypothese, würde in der Aussagestruktur bestehen, die darauf verweist, dass ein Subjekt eine Distanz zum Objekt der Kritik herzustellen versucht. Zu fragen wäre aber, ob die spezifische Perspektivierung eine konkrete Zielscheibe des Spotts benötigt, um als sarkastisch zu gelten, oder ob Sarkasmus als Perspektivierung auch ohne ein direktes Spottobjekt Distanz erzeugt. Könnte das erzählte Geschehen zu einem Objekt der Distanz werden? Aber wer oder was wird dann verspottet? Wenn sich das Subjekt im Text nicht direkt sarkastisch äußert und auch der Text keine konkreten Spottopfer inszeniert, wird zu begründen sein, warum Sarkasmus eine Form der Distanz ist.

1.2.3 Sarkastische Distanznahmen

Sarkasmus in direkter und indirekter Form

Sarkasmus in der Literatur wird hier als Schreibweise konkret auf den Aspekt der Distanz verengt und als Perspektivierung untersucht. Demzufolge werden die literarischen Texte nicht als genuin sarkastische Literatur ausgewiesen, sondern es werden einzelne Mittel und Techniken als ›sarkastische Distanznahmen‹ vorgestellt. Unterschieden werden sie in *direkten* Sarkasmus eines sprechenden Subjekts – dazu sind Formen des direkten Spotts zu zählen, das heißt, Sarkasmus kann durch direkte Aussagen ohne den der Ironie eigentümlichen propositionalen Kontrast⁶⁷ formuliert werden. Zum direkten Sarkasmus gehört also, wenn die Erzählerfigur andere Figuren mit dem

65 Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur* [1977]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, S. 31f.

66 Vgl. [Art.] sarcasm. In: *The American heritage dictionary of the English language*. Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1992, S. 1602. Darin heißt es: »to make its victim the butt of contempt or ridicule« (ebd.).

67 Vgl. Meyer-Sickendiek: *Literarischer Sarkasmus*, S. 15; Lapp: *Linguistik der Ironie*, S. 111, vgl. auch S. 107, S. 169. Ironische Äußerungen implizieren eine nichtwörtliche Bedeutung. Sarkasmus geht über die »semantische Ambivalenz« (Meyer-Sickendiek: *Sarkasmus* [2007], S. 440) der Ironie hinaus.

ironischen Schema lächerlich macht.⁶⁸ Eine weitere Strategie der Distanz ist der *indirekte* Sarkasmus einer Perspektivierung – gemeint sind damit Formen der indirekten Darstellung von Sarkasmus.

Sarkasmus in seiner direkten oder indirekten Darstellungsform ist ein Modus der Kritik. Die verschiedenen sarkastischen Distanznahmen – als bissiger Spott eines Subjekts oder als eine provokante Perspektivierung des Geschehens – erzeugen so einen »Effekt der Destabilisierung«⁶⁹. Dieser Effekt beruht auf einer »Distanzierung durch Konstruktion« von Szenarien, an denen sich etwas »Relevantes über das Problematische der Gegenwart«⁷⁰ beziehungsweise der Schreibgegenwart von Autorin und Autor zeigt. In den folgenden Textbeispielen nutzen insbesondere Hilsenrath, Améry und Klüger den Sarkasmus als ein Mittel der Kritik mit einer destabilisierenden Wirkung.

1.2.4 Sarkasmus des Subjekts und Sarkasmus als Perspektivierung

a) Kritik an Erinnerungskonventionen

Wie nah Sarkasmus und Antisentimentalität beieinanderliegen können, zeigt das folgende Beispiel aus dem Roman *Der Nazi & der Friseur*: »Der neue Zeitgeist ist philosemitisch. Ein Schreckensgespenst mit nassen Augen.«⁷¹ In indirekter Form werden jene Emotionalisierungsbekundungen lächerlich gemacht, hinter denen Klüger mehr als zehn Jahre nach Hilsenraths Roman eine »Selbstbespiegelung der Gefühle«⁷² am Werk sieht. Eine aus dem Schuldgefühl der Deutschen resultierende symbolische Betroffenheit, die der Ich-Erzählerin in *weiter leben* zufolge nicht dazu geeignet sei, eine kritische Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu stiften. Klügers bissiger Spott bezieht sich auf die Zeit nach dem Nationalsozialismus, genauer gesagt auf die tabuisierten Erinnerungskonventionen. *weiter leben* setzt sich mit der Schwierigkeit auseinander, das zu beschreiben, was gemeinhin als das »Unsägliche«⁷³ bezeichnet wird. Eines jener gesellschaftlichen Symptome, die der Judenvernichtung eine »Kitsch-Aura«⁷⁴ verleihen

68 Ironische Äußerungen implizieren eine nichtwörtliche Bedeutung. Vgl. Lapp: Linguistik der Ironie. 2, S. 111.

69 Saar, Martin: »Genealogische Kritik«. In: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.): Was ist Kritik? Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 247–265, hier S. 260. Obwohl die zitierte Formulierung von Saar sich nicht in dem thematischen Kontext der Arbeit bewegt, ist seine Beobachtung, dass »spezifisch performative und provokative Darstellungsformen« (ebd., S. 252f.) in genealogischen Texten einen »Effekt der Destabilisierung« intendieren, auf den diskutierten Zusammenhang von Sarkasmus als Darstellungsform von Kritik übertragbar.

70 Ebd., S. 251.

71 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 232.

72 Klüger: *weiter leben*, S. 76.

73 Das »Unsägliche« ist ein Begriff von Jürgen Habermas. Vgl. Habermas, Jürgen: »Vom öffentlichen Gebrauch der Historie. Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf«. In: *Die Zeit* v. 07.11.1986. »Ich dachte, die kann ich nicht aufschreiben, und wollte statt dessen hier einfügen, daß es Dinge gibt, über die ich nicht schreiben kann. Jetzt, wo sie auf dem Papier stehen, sind die Worte dafür so gewöhnlich wie andere und waren nicht schwerer zu finden« (Klüger: *weiter leben*, S. 137).

74 Klüger: *Gelesene Wirklichkeit*, S. 54.

würden und eine ernsthafte, auf Annäherung ausgerichtete Auseinandersetzung mit den Opfern verhindere.⁷⁵

Zwei sarkastisch erzählte Situationen zeigen die direkte Form von Sarkasmus in *weiter leben*. Mit einer ablehnenden und nüchtern formulierten Kritik führt Klüger »die Mentalität« der »Tiefflieger« vor. Ein solcher erzählte,

der einstigen Machtausübung wohligh gedenkend, wie er einem verzweiferten Menschen das Leben ließ, weil der es sich durch hartnäckiges Hin- und Herlaufen zwischen Straße und Straßengraben »verdient« hatte. [...] Diesem fröhlichen Amerikaner fiel es nicht ein, daß der Deutsche sich in dem Moment in einer ziemlich anderen Gemütsverfassung befand als der, der sicher im Flugzeug saß und die Wahl zwischen Töten und Nichttöten hatte; daß der Gejagte dieses Flügelwinken, wenn er es überhaupt bemerkte, nicht als ein kameradschaftliches Kompliment aufgefaßt haben wird.⁷⁶

Darauf reagiert die Erzählerin: »Ich konnte mir das nicht anhören«, »widersprach ihm«, ihre Einwände wertet sie als »ernsthaft« auf und ihre »vorlaute«⁷⁷ Art ist ein Ausdruck des Protests. Klüger reagiert nicht in der erzählten Situation mit Sarkasmus, dafür nutzt sie ihn in der Darstellung, wenn sie seine egozentrische Wahrnehmung kritisiert, die ihr keine sachliche Entgegnung gewährt. Sie macht sich über den Piloten lustig, indem sie seinen Zustand als »wohligh gedenkend« und »fröhlich« betont, den Zustand des »Gejagten« sarkastisch als »Gemütsverfassung« wiedergibt, sich auf »dieses Flügelwinken« bezieht und daraus eine Fehlinterpretation (»kameradschaftliches Kompliment«) ableitet. In dem zweiten Beispiel verspottet das erzählende Ich eine die historische Verantwortung verdrehende Haltung. Mittels einer Überzeichnung schafft es eine Position, von der aus es diejenigen kritisiert, die Vergebung einfordern:

Ich bin mit dem Leben davon gekommen, das ist viel, aber nicht mit einem Sack voller Schulscheine [...] zur beliebigen Verteilung. Dann können ja gleich die Täter den Opfern dafür verzeihen, daß die Opfer sie in eine schwierige Gewissenslage gebracht haben.⁷⁸

Mit dem Stilmittel der Überzeichnung kritisiert Klüger auf sarkastische Weise deren Argumentation: Nicht die Opfer verzeihen den Tätern, sondern die Täter müssten den Opfern »verzeihen«, weil diese sie in eine »schwierige Gewissenslage« gebracht hätten. Sarkastisch setzt sie sich gegen eine Erwartungshaltung zur Wehr und grenzt sich auf diese Weise von Fremdpositionierungen ab. Der Versuch, sich von den Positionen anderer Figuren zu distanzieren, korrespondiert mit einer bestimmten Figurenkonstellation: Verspottete Figuren werden innerhalb einzelner Szenen so angeordnet, dass sie dem Leser verlachenswert erscheinen und er die vom Erzähler nahegelegte Haltung

75 Vgl. Machtans: Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt, S. 158-161.

76 Klüger: *weiter leben*, S. 192.

77 Ebd.: Klüger brachte ihre Einwendungen vor und bemerkte, dass der Protest von Frauen nicht akzeptiert wurde, vgl. ebd., S. 192.

78 Ebd., S. 158.

zum Werk einnimmt. Dafür werden »pauschale[] Fehl- und Vorurteil[e]«⁷⁹ hervorgehoben und bestimmte Äußerungen oder Verhaltensweisen verspottet.

Die Gesprächskonstellationen mit Figuren wie dem »Tiefflieger«⁸⁰, »Christoph«⁸¹ oder den Universitätskollegen⁸² sind Beispiele für die direkte Form sarkastischer Distanznahme. Mit Sarkasmus reagiert das Subjekt in solchen Erzählsituationen, in denen sich diese Figuren anmaßen, über das Leben der Erzählerin »hinwegzureden«.⁸³ Konkrete Personen treten als »Zielscheibe des Spotts« auf, die in einer beschriebenen Situation verspottet werden. Zwar beziehen sich die sarkastischen Äußerungen auf die jeweilige Figur, um die konkreten Personen geht es der Erzählerin dabei aber nicht. Diese Figuren sind im Text vor allem Objekte der Abgrenzung; Kern des Angriffs sind subjektübergreifende Konventionen, Haltungen, Vorstellungen Rollen und Zuschreibungen.

Mit beißendem Spott richtet sich die Erzählerin auch gegen die »Verdrängung des Spezifischen«: »6 Millionen Menschen« sagte man gern, denn man war ja nicht mehr antisemitisch und bereit zuzugeben, daß auch Juden Menschen sind.«⁸⁴ Die »Zielscheibe« dient dem Subjekt als konkrete Angriffsfläche im Text, mittels derer es seine verbale Aggression konzentriert und seine Kritik veranschaulicht. Kritik übt sie gezielt mit einer »Bissigkeit«⁸⁵, über die Klüger in *unterwegs verloren* sagt: »Manchmal blühe ich geradezu auf, wenn ich boshaft sein kann.«⁸⁶

b) Herabsetzung

Sarkasmus tritt in *Roman eines Schicksallosen* nicht nur indirekt als Verstellung auf, er ist auch in seiner direkten Form zu finden, als narrative Strategie der Herabsetzung des fiktiven Ich-Erzählers. Als Köves in Auschwitz von einem »Soldaten« gezwungen wird, in der Reihe zu laufen, distanziert er sich von dem Befehl, indem er ihn zuerst zitiert und dann kommentiert: »»Los, ge'ma« vorne!« hat er gesagt, oder so ähnlich, nicht eben nach den Regeln der Grammatik, wie ich feststellte.«⁸⁷ Rückblickend gibt der Roman eine Situation wieder, in der Köves der Macht dieses »Soldaten« ausgeliefert ist. Doch hebt der Erzähler nicht die eigene extrem machtlose Position hervor, sondern die Unfähigkeit dieser Täterfigur, sich sprachlich korrekt auszudrücken. Durch die Verknüpfung von Heterogenem – die extreme Entmächtigung der Hauptfigur einerseits und die Thematisierung der Grammatik andererseits – weist die Erzählsituation groteske Züge auf. Die Strategie der narrativen Herabsetzung dient dem Erzähler dazu, den herabwürdigenden Handlungen des »Soldaten« die eigene Aufwertung entgegenzusetzen, insbe-

79 Ebd., S. 91.

80 Ebd., S. 192.

81 Ebd., S. 217.

82 Vgl. ebd. S. 109, S. 140.

83 »Ihr redet über mein Leben, aber ihr redet über mich hinweg, ihr macht so, als meint ihr mich, doch meint ihr eben nichts als das eigene Gefühl« (ebd., S. 199).

84 Ebd., S. 201.

85 Klüger: *unterwegs verloren*, S. 191.

86 Ebd., S. 190.

87 Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen* [Sorstalanság, 1975]. Übers. v. Christiana Viragh [1996]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 101.

sondere durch die erzählerische Zurückhaltung des extremen Leids, aber auch durch die Andeutung der eigenen Sprachkenntnisse (»wie ich feststellte«).

Sarkastisch äußert sich auch das autobiographische Subjekt in dem Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne*, wie aus zwei Passagen aus dem Essay *Ressentiments* zu ersehen ist. Das erste Beispiel befindet sich im ersten Drittel des dreißigseitigen Essays. In diesem Teil beschreibt das gegenwärtige Ich, dass es Deutschland, das es nach dem Krieg mit dem Zug durchquert, als »ein blühendes Land«⁸⁸ wahrnimmt. Seine Bedenken äußert und »begründet« es sarkastisch: »Ich gehöre jener glücklicherweise langsam aussterbenden Spezies von Menschen an, die man übereinkommensgemäß die Naziopfer nennt.«⁸⁹ Desillusioniert beschreibt Améry ein konkretes Erlebnis bei der Durchfahrt aus dem Jahr 1948. Im Zug liest er in einer amerikanischen Zeitung, die einen Leserbrief enthält. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf diesen an die Soldaten der amerikanischen Besatzung adressierten Brief. Darin heißt es:

»Macht euch nur nicht so dicke bei uns. Deutschland wird wieder groß und mächtig werden. Schnürt euer Ränzlein, ihr Gauner.« Der offenbar, teils von Goebbels, teils von Eichendorff inspirierte Briefschreiber konnte damals so wenig wie ich selbst ahnen, daß es diesem Deutschland in der Tat bestimmt war, großartigste Macht-Wiederauferstehung zu feiern, dies jedoch nicht gegen die khakifarbenen transatlantischen Soldaten, sondern mit ihnen.⁹⁰

Angesichts dieses »Aufstiegs« könne man von niemandem verlangen, sich

weiter die Haare [zu] raufen und an die Brust [zu] schlage[n]. Die Deutschen, die sich selbst durchaus als Opfervolk verstanden, da sie doch nicht nur die Winter von Leningrad und Stalingrad hatten überstehen müssen, nicht nur die Bombardements ihrer Städte, nicht nur das Urteil von Nürnberg, sondern auch die Zerstückelung ihres Landes –, sie waren allzu begreiflicherweise nicht geneigt, mehr zu tun, als auf ihre Art die Vergangenheit des Dritten Reiches, wie es damals hieß: zu bewältigen.⁹¹

Sarkasmus meint hier die direkte Form spöttischer Herabsetzung des Verfassers dieses Briefes und den Angriff auf das Opfernarrativ der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg. Wenn sich Améry sarkastisch über die Situation der Bundesrepublik äußert, schwingt immer auch eine »Verachtung«⁹² mit, die das Ich der Schreibgegenwart empfindet. Deutschland wurde nach dem Krieg eben kein »Kartoffelacker Europas«⁹³, sondern aus Amérys Sicht waren es die Siegermächte selbst, die jenem Land, das ihn, wie er sagt, »zur Wanze gemacht hat«⁹⁴, dazu verhalfen, sich in etwas zu verwandeln,

88 Améry: *Ressentiments*, S. 118. Der Essay beginnt mit einer Fahrt durch ein »blühendes Land«, das das autobiographische Ich erst später als Deutschland identifiziert.

89 Ebd., S. 119.

90 Ebd., S. 124.

91 Ebd., S. 124f.

92 Ebd., S. 122: »Nicht nur der Nationalsozialismus – *Deutschland* war Gegenstand eines allgemeinen Gefühls, das vor unseren Augen aus Haß zu Verachtung erstarrte.«

93 Ebd.

94 Ebd.

das »nichts, aber schon gar nichts mehr mit Kartoffeläckern zu tun hatte[]«⁹⁵. Der bittere Ton Améry's kann nicht losgelöst von dieser Nachkriegsgeschichte betrachtet werden.⁹⁶ Auch sie trug dazu bei, dass die Erfahrung des Ausgeschlossenseins zu einer bitteren »Grundkonstante«⁹⁷ im Leben dieses Autors wurde. Dieser spezifisch historische Kontext, mit dem er sich seit 1945 schreibend auseinandersetzt und der sich in Améry's Biographie abzeichnet, macht noch einmal deutlich, dass es sich bei der Strategie der Distanzierung nicht um ein »Erfolgskonzept«⁹⁸ handelt. Diese Distanznahme weist Widerständiges auf, bleibt aber eine »Revolte in der Resignation«⁹⁹. Ein besonders prägnantes Beispiel für Sarkasmus, wie er in Améry's Essayband zu finden ist, als eine Mischung aus bissigem Spott und tiefer Resignation, sind die letzten Sätze seines Essays. Die Ressentiments, so heißt es in dem gleichnamigen Essay, haben aus Sicht Améry's

geringe oder gar keine Chancen, den Überwältigern ihr böses Werk zu verbittern. Wir Opfer müssen »fertigwerden« mit dem reaktiven Groll, in jenem Sinne, den einst der KZ-Argot dem Worte »fertigmachen« gab; es bedeutete soviel wie umbringen. Wir müssen und werden bald fertig sein. Bis es soweit ist, bitten wir die durch Nachträgerei in ihrer Ruhe Gestörten um Geduld.¹⁰⁰

Sarkasmus ist hier der bittere Spott trotz Verzweiflung,¹⁰¹ dessen distanzierende Wirkung aus dem Angriff, der in dem sarkastischen Understatement (»wir bitten um Geduld«) steckt, und der Adressierung (»die durch Nachträgerei in ihrer Ruhe Gestörten«) resultiert. Zur »Zielscheibe des Spotts«¹⁰² werden alle Personen, Normen und Institutionen erklärt, die – um bei seiner Kritik am sogenannten Wirtschaftswunder zu bleiben – der Bundesrepublik zur »wirtschaftliche[n] Blüte«¹⁰³ verhalfen. Als Träger und Vertreter negierter Eigenschaften und Werte grenzt sich Améry von ihnen ab.¹⁰⁴ Die

95 Ebd., S. 123.

96 Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: »Vorwort«. In: Dies./Irmela von der Lühe (Hg.): Seiner Zeit voraus. Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft? Göttingen: Wallstein, 2009, S. 7-10, insbes. S. 7; Hewera: Die »Wahrheit der Untat«, S. 28f. Zu den gesellschaftspolitischen Bedingungen und Améry's Position im bundesrepublikanischen Literaturbetrieb vgl. Schneider: Jean Améry und Fred Wander, S. 23-43 sowie S. 317-320.

97 Hewera, Mettler: Vorwort, S. 16.

98 Vgl. Ibsch: Shoah erzählt, S. 90.

99 So lautet der Titel von Heidelberger-Leonards Biographie über Jean Améry.

100 Améry: Ressentiments, S. 148.

101 Ergänzt werden kann die Formulierung »Spott trotz Verzweiflung« mit einer Anmerkung von Jan-kélévitch, der zwischen der »Verzweiflung« und »den Gründen zu verzweifeln« unterscheidet (Jan-kélévitch: Ironie, S. 106), indem man diese »Gründe« integriert. Sarkasmus definiert als »beißender Spott trotz verzweifelter Lage: will auf den Zusammenhang von Spott und externen Lebensumständen aufmerksam machen. Vgl. Pick: Selbstzeugnisse des »Über«-Lebens, S. 227-236.

102 Vgl. Lee, Katz: The differential role of ridicule, S. 1-15, insbes. S. 1-3. In dem Aufsatz heißt es: »the butt of ridicule« (ebd., S. 2), gemäß der Definition von Sarkasmus: »is intended to make its victim the butt of contempt or ridicule« (Art.: sarcasm. In: American heritage dictionary, S. 1602).

103 Améry: Ressentiments, S. 119.

104 Die direkte Identifizierung des zu Verspottenden lässt sich aus der *Direct Access Theory* ableiten, vgl. Gibbs: On the psycholinguistics of Sarcasm, S. 174, S. 197; Attardo: Irony, S. 137; Lapp: Linguistik der Ironie, S. 168. Ein direkter Angriff kann mittels eines direkt-eigentlichen Sprechakts oder

genannten den Essay *Ressentiments* umrahmenden Textauszüge belegen, warum gerade dieser Essay die »eigentliche Provokation des Bandes«¹⁰⁵ *Jenseits von Schuld und Sühne* ist.

c) Bloßstellung und Angriff

Sarkasmus, definiert als »Ironisierung von Unrecht, Leid und Dummheit«¹⁰⁶, ist in Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* in seiner ganzen Breite zu finden. Im Roman werden auf verschiedenen Ebenen Unrecht, Leid und Dummheit verspottet. Sarkastisch ist die vom Erzähler konstruierte »Opferperspektive« des SS-»Massenmörders« Max Schulz, ein, wie es im Text heißt, von einer »Nutte« abstammender »Rattenquäler mit Dachschaden«¹⁰⁷. Es handelt sich um eine Figur, die sich reue- und reflexionslos anpasst an die Vorurteile, die sich ihr bieten, um der juristischen Strafverfolgung mit einer Scheidentität zu entgehen. Lächerlich sind nicht die Handlungen der Figur, im Gegenteil, sie zeugen von Skrupellosigkeit und Brutalität. Die Darstellung der Figur ist darauf ausgerichtet, sie in ihrer Lächerlichkeit bloßzustellen und auch das Verhalten anderer Figuren zu verspotten, zum Beispiel die »Begeisterungsbereitschaft« der Deutschen für Hitler:

»Adolf Hitler«, sagte Siegfried von Salzstange. »Er ist der große Heiler.« – Mein früherer Deutschlehrer bohrte eine Weile nachdenklich in der Nase. Dann sagte er: »Hier sind alle versammelt, die irgendwann mal eins aufs Dach gekriegt haben – vom lieben Gott oder von den Menschen.« – »So«, sagte ich. »So ist das.«¹⁰⁸

Hitler-Anhänger, die als »Kurzatmige«, »Arschlecker von Beruf«¹⁰⁹ und als die »Verhinderten«¹¹⁰ bezeichnet werden, erweitern den Radius der aggressiven Verspottung. Und wenn Schulz seinen »Aufstieg« in Deutschland im gleichen Duktus erzählt wie den »Aufstieg« als Finkelstein in Israel, ist die Erzählerfigur selbst Bestandteil einer »Komik der Herabsetzung«¹¹¹. Den Antisemitismus der Nationalsozialisten habe Schulz »so oft in der Zeitung gelesen oder im Radio gehört«, dass er diesen »Ausführungen« Hitlers nicht mehr zuzuhören brauchte,

[e]rst als der Führer über Geschichte sprach, immer weiter zurückgriff und schließlich bei Jerusalem anlangte, wurde ich wieder aufmerksam, klappte meine Hacken zusammen, atmete durch die Nase, hörte auf, Schnurrbärte und Stirnlocken zu vergleichen,

durch uneigentlich-ähnliches Sprechen geäußert werden (vgl. Groeben/Scheele: Produktion und Rezeption von Ironie, S. 56).

105 Scheit: Nachwort, S. 666.

106 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15.

107 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 35.

108 Ebd., S. 50

109 Ebd.

110 Ebd., S. 51.

111 Meixner, Sebastian: *Der Nazi & der Friseur*. In: Wolfgang Benz (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 8. Berlin, Boston: de Gruyter Saur, 2015, hier S. 256.

vergaß die Totenvögel auf dem Altar aus Eichenholz und Fahmentuch, blickte nur in ›Seine‹ Augen.¹¹²

Sarkasmus als literarisches Phänomen kann aus dem Bezug zur Schreibgegenwart resultieren und, wie das folgende Beispiel zeigt, zwei grundverschiedene Darstellungsweisen entwickeln.

Inhaltlich stimmt die Kritik an der kollektiven Schuldabwehr, die Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* äußert, mit der Kritik überein, die Hilsenrath in *Der Nazi & der Friseur* formuliert. Grundverschieden ist aber ihre jeweilige Art und Weise, diese Kritik zu formulieren. Améry erzählt autobiographisch als Zeuge der beschriebenen Zeit, Hilsenraths Erzählweise ist fiktional und nutzt für ihren sarkastischen Angriff das Stilelement des Grotesken:

Heute wieder was Neues im ›Reuigen Vaterland‹. Große Schlagzeilen: »Bekannter Historiker stellt fest, dass es keine Kollektivschuld gibt! Nicht alle Deutschen schuldig! Es gab Jasager und Neinsager!« – Andere Schlagzeilen: »Es steht einwandfrei fest, dass die Neinsager von den Jasagern überbrüllt wurden!« – Andere: »Ihr Nein war zu leise! – Andere: »Ein bedauerlicher Stimmbandschaden!«¹¹³

Der sarkastische Angriff richtet sich gegen die in den 1960er Jahren vieldiskutierte Auffassung, den Aufstieg Hitlers und die Verbrechen zum »Betriebsunfall« der deutschen Geschichte zu erklären. Bei dem hier nicht namentlich erwähnten, bekannten Historiker der frühen Bundesrepublik handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Gerhard Ritter (1888-1967), dem ersten Vorsitzenden des Deutschen Historikerverbandes. In seinem *Beitrag zur historisch-politischen Neubesinnung* (1946)¹¹⁴ sei die These vom »Betriebsunfall«, so Nicolas Berg in *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker*, bereits ausformuliert.¹¹⁵ Ritters Geschichtsbetrachtung, die auf dem Ansatz beruht, den Einzelnen als historischen Akteur zu betrachten, führt zu einer spezifischen Deutung von historischen Ereignissen. Demnach gilt der Einzelne als »Unglücksbringer«, und Hitler wird aus Ritters Sicht zu einem Akteur erklärt, der das »Unglück« über Deutschland brachte.¹¹⁶ Diese Art der Geschichtsdeutung versucht nicht nur die Frage nach der Schuld abzuwenden. Ritter habe sich auch dagegen gewehrt, die Judenvernichtung als »geschichtswürdiges Thema anzuerkennen«¹¹⁷. Waren die 1950er noch davon geprägt, den Nationalsozialismus als Teil der deutschen Geschichte zu verdrängen, steht die sogenannte Fischer-Kontroverse für einen Wendepunkt, der über die geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung hinausging. Die Debatte nimmt ihren Ausgang von Fritz Fischers Buch *Griff nach der Weltmacht* (1961). Als es veröffentlicht wurde, zeigten sich zeitgenössische konservative Historiker wie Ritter und Erwin Hölzle empört

112 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 55.

113 Ebd., S. 239.

114 Gerhard Ritter *Geschichte als Bildungsmacht. Ein Beitrag zur historisch-politischen Neubesinnung* (1946).

115 Vgl. Berg, Nicolas: *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung*. Göttingen: Wallstein, 2003, S. 105-142, insbes. S. 106.

116 Ebd.

117 Ebd., S. 137.

darüber, dass die Frage nach der Kriegsschuld der Deutschen an den beiden Weltkriegen gestellt wurde. Auf dem Historikertag von 1964, in dem Jahr, als sich der Ausbruch des Ersten Weltkriegs zum 50. Mal jährte, entwickelte sich ausgehend von Fischers Thesen eine öffentlichkeitswirksame Debatte zur Kollektivschuld der Deutschen. In diesem Kontext wurde auch die »Betriebsunfall«-These diskutiert, mit Ritter als deren Vertreter und Fischer als deren Gegner.¹¹⁸

In dem Zeitraum von 1964 bis 1969 entstanden auch Hilsenraths Roman und Améry's Essays.¹¹⁹ Wie Hilsenrath bezieht sich auch Améry in seinem Essay *Ressentiments* auf die »Vergangenheit, die offensichtlich nichts anderes war als ein Betriebsunfall der deutschen Geschichte und an der das deutsche Volk in seiner Breite und Tiefe keinen Anteil hatte«¹²⁰. Im Jahr 1964 beginnt sich die Debatte zwar zu drehen, aber in der subjektiven Wahrnehmung Améry's zeichnet sich kein Optimismus ab. An seiner Situation, als Opfer mit der in der Betriebsunfall-These enthaltenen kollektiven Schuldabwehr konfrontiert zu sein, werde sich aus seiner Sicht vorerst nichts ändern: »[U]nsere Nachträgerei wird das Nachsehen haben«.¹²¹

Wie vielfältig Sarkasmus als Ausdrucks- und Darstellungsweise sein kann, zeigt sich an diesem konkreten Beispiel. Im Vergleich zu dem Essay *Ressentiments* werden in *Der Nazi & der Friseur* die Betriebsunfall-These und die kollektive Schuldabwehr lächerlich gemacht – sie sind hier das fremdreferentielle Angriffsziel für Hilsenraths Kritik. Verspottet wird der Umgang der Deutschen mit der Vergangenheit in der Nachkriegsgeschichte mit karikierenden Überzeichnungen (wie der Titel »Reuiges Vaterland«, die zitierte Formulierung »Es steht einwandfrei fest« oder der Widerstand als »Stimmbandschaden«) und der Verknüpfung heterogener Inhalte (die Macht der Nazis mit den Stimmbändern der Gegner).¹²² Wenn Améry davon spricht, »als Betriebspanne wird schließlich erscheinen, daß immerhin manche von uns überlebten«¹²³, ist dieser höchst eindringliche Satz des autobiographischen Subjekts in seiner Verbindung von radikaler Provokation und tiefer Resignation an Sarkasmus kaum mehr zu übertreffen.

d) Banalisierte Bedrohung

Albert Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* enthält Sarkasmus in seiner indirekten Form, und zwar als Perspektivierung des Geschehens aus der Sicht eines Er-

118 Vgl. Biermann, Tim: Fischer-Kontroverse. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript, 2015, S. 162–164.

119 Améry hat seine Essays zuerst als Radiobeiträge verfasst, etwa ab 1964, Hilsenrath die erste Fassung seines Romans 1968/69. Vgl. Hilsenrath, Edgar: »Der Jüdische Friseur«. In: Helmut Braun (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 183–199, insbes. S. 199.

120 Améry: *Ressentiments*, S. 126. Der *Roman eines Schicksallosen* enthält eine ähnliche Passage: »ein Irrtum war, ein Unfall, so eine Art Ausrutscher« (Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 284).

121 Améry: *Ressentiments*, S. 145.

122 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 127.

123 »Als die wirklich Unbelehrbaren, Unversöhnlichen, als die geschichtsfeindlichen Reaktionäre im genauen Wortverstande werden wir dastehen, die Opfer, und als Betriebspanne wird schließlich erscheinen, daß immerhin manche von uns überlebten.« (Améry: *Ressentiments*, S. 146).

zählers, der nur bestimmte Sachverhalte wiedergibt. Der beißende Spott dieser Darstellungsweise entsteht aus der Gegenüberstellung von Lächerlichkeit und Ernsthaftigkeit, zwischen banalen und kausal absurd verknüpften Details einerseits und der bedrohlichen und für den Protagonisten Zwetschkenbaum ausweglosen Situation andererseits. Zwischen Gefängnisinhaftierung und Psychiatrieeinweisung ist der Protagonist Zwetschkenbaum den gerichtlichen und ärztlichen Entscheidungen ausgeliefert. So habe der eine Gutachter (»Dr. Vorderauer«) vergessen, dem anderen Gutachter (»Dr. Krippel«) die »Traum- und Baumberichte des Kranken« mitzuteilen, »um jenen von der Meinung, dieser [d.i. Zwetschkenbaum, »der Kranke«] wäre der Imbezillität verfallen, abzubringen«¹²⁴. Aussagen des Angeklagten werden auf »Traum- und Baumberichte« reduziert, und der Befund in dem Gutachten, ob bei Zwetschkenbaum eine geistige Behinderung vorliegt, wird nicht einmal mehr mit einer Diagnose begründet, zu der man *aus* Untersuchungen gelangt. Der Befund wird zu einer »Sache« gemacht, *über* die eine Meinung entscheidet.

Auf den erwähnten Verbleib Zwetschkenbaums in der Psychiatrie, in die dieser eingewiesen wurde und aus der er aufgrund des vergessenen Gutachtens nicht entlassen wird, nimmt das Protokoll die folgende Situation auf. Zwetschkenbaum wird auf ein neues Zimmer verlegt, in dem sich die Protagonisten Dr. Schimaschek und Dichter Dappel unterhalten:

Dappel bekundete die Ansicht, daß die Aufrichtigkeit einerseits keine Tugend sei; angefangen vom Guten-Tag-Sagen bis zu Eheschließungen und Staatsbündnissen sei man an formale Lügen gebunden; andererseits könne man beim besten Willen gar nicht aufrichtig sein, da die Sprache dies nicht erlaube. Wo man zum Beispiel Hühott denke, müsse man etwa Aha sagen. Denn selbst Interjektionen unterlägen den Hemmungen. Demgegenüber brachte Schimaschek folgendes vor: Einmal lagere er seine Exkreme an den Hemmungen ab (er äußerte sich wahrscheinlich noch gröber), er gebe aber ohne weiteres zu, daß die Absetzung besagten Stoffes in für diesen sonst ablenkungsweise bestimmte Gefäße nicht immer seinem Drange entspreche. Des ferneren äußere er sich weder Aha noch Hühott, wenn er das andere der beiden meine. Denken wäre übrigens feige Verkümmern abgetriebener Handlungen. Daher tue er das, was der Augenblick eingebe, und lasse sich nicht darauf ein, im Embryozustand steckengebliebene Taten im Gehirn wie in einer Mistgrube zu verstauen.¹²⁵

Die komischen Sprachwendungen sind ironisch gebrochen (»Dappel bekundet die Ansicht, Hühott denken, Aha sagen«) und fügen sich nicht ineinander (»weder Aha noch Hühott«). Während Dappel darüber nachdenkt, dass er nicht ehrlich sein kann, bringt Schimaschek seine Ablehnung gegenüber solchen Gedanken und Abwägungen vor (»Denken ist feige Verkümmern abgetriebener Handlungen«), Denken ist die »steckengebliebene Tat«. Wenn davon die Rede ist, dass sich der Drang sofort »entledigt«, der Tatendrang also zum Darmdrang wird, ist das eine Strategie des Lächerlichmachens. Die Protagonisten werden durch die Protokollperspektive als

124 Drach, Albert: Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum [1964]. In: Ders.: Werke. 10 Bde. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008, S. 52.

125 Ebd., S. 53.

lächerlich dargestellt und durch das, was das Protokoll wiedergibt, werden sie und der Erzähler delegitimiert. Sarkastisch ist diese Perspektive, weil die Gleichgültigkeit und Reflexionsabstinenz, die der Roman inszeniert, zum erzählten Geschehen und zum Figurenensemble eine Distanz schaffen, durch die bis auf Zwetschkenbaum sämtliche Figuren lächerlich erscheinen.

1.2.5 Satirisch, sarkastisch, grotesk

a) Satirische und sarkastische Distanz zum Objekt

Das Satirische als »gattungsübergreifendes«¹²⁶, aggressives und verzerrendes Darstellungsverfahren weist Schnittstellen mit dem literarischen Sarkasmus auf. Beide sind Schreibverfahren, denen eine »Distanz gegenüber dem Objekt«¹²⁷ inhärent ist. Kennzeichnend für diese Distanz ist, dass sie sich als »Angriff«¹²⁸ gegen etwas richtet. Im Vergleich zum Sarkasmus sind satirische Angriffe breit gefächert, sie können spöttisch, verletzend oder freundlich und indirekt formuliert sein. Häufig kommt noch ein didaktisches Anliegen hinzu, das diese Angriffe entschärft.¹²⁹

Beim Sarkasmus ist das Objekt eine »Zielscheibe des Spotts« (»butt of ridicule«)¹³⁰ und die »Distanz zum Objekt« immer ein Angriff: bissig, verletzend, kompromisslos, eher provokant als belehrend, oftmals derb, selten zahm und nie freundlich. Sarkastische Distanz kommt nur durch ein fremdreferentielles Angriffsziel zustande, der Angriff vollzieht sich häufig in Form von direkter Kritik und nutzt dafür das literarische Mittel der Übertreibung.

Parallelen weisen die literarischen Verfahrensweisen auch zum Grotesken auf, wie der in seiner Radikalität kaum einholbare Roman *Der Nazi & der Friseur* eindrücklich zeigt.¹³¹ Da er parodistische, satirische, groteske, komische und drastische Gestaltungselemente enthält, gilt es, nicht nur die sarkastische Distanz vom satirischen Angriff zu unterscheiden. Darüber hinaus wird die sarkastische Distanz um das Groteske erweitert und vom Satirischen, Komischen und Groteskkomischen abgegrenzt. Die sarkastisch-groteske Distanznahme wie in *Der Nazi & der Friseur* ist schließlich unvereinbar mit der satirischen Freundlichkeit. Sarkastisch bezieht sich damit auch auf jene Wirkung des Romans, die Braese ursprünglich satirisch nennt¹³² und die hier als Erzähltechnik im Zeichen einer beißenden Verspottung ohne freundliche Absicht gedeutet wird. Mit

126 Brummack, Jürgen: Satire. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 355-360, hier S. 355; Brummack, Jürgen: Satire. In: Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2001, S. 601-614, insbes. S. 601f.

127 Jürgen Brummack, Jürgen: »Zu Begriff und Theorie der Satire«. In: Deutsche Vierteljahresschrift 45 (1971), Sonderheft, S. 275-377, hier S. 361.

128 Hanuschek, Sven: Satire. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 652-661, hier S. 652.

129 Vgl. Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 282; Hanuschek: Satire, S. 652.

130 Lee/Katz: Ridicule in Sarcasm and Irony, S. 2.

131 Vgl. Braese: Das teure Experiment, S. 280.

132 Vgl. Ebd., S. 255ff.

»sarkastisch« versucht die vorliegende Studie begrifflich jene Schärfe und Bissigkeit zu präzisieren, die im Satirischen noch variabel ist, im Sarkasmus dagegen nicht mehr.

b) Das Groteske in seiner sinnverweigernden Funktion

Fassbar werde die Sicht auf eine »groteske Welt« nur als Paradox – »sie ist unsere Welt und ist es nicht«¹³³. »Das mit dem Lächeln gemischte Grauen« rekurriert auf eine »verfremdet[e], aus den Fugen und Formen«¹³⁴ geratene Welt. Damit liefert Wolfgang Kayser die erste Beschreibung des Grotesken als eine »ästhetische Kategorie«¹³⁵, deren wesentliche Merkmale die Verfremdung, das »Monströse«¹³⁶, die Deformation und Verzerrung (der Proportionen)¹³⁷ sind.¹³⁸ Kayzers Beschreibung einer »entfremdeten Welt«¹³⁹ präsentiert dem Rezipienten eine Welt ohne Orientierung, in der »das Absurde gerade als das Absurde«¹⁴⁰ stehen bleibt, frei von komischen, satirischen oder karikaturistischen Elementen.¹⁴¹ Seine Definition des Grotesken konzentriert sich auf das »Abgründige«, »Unheimliche« und »Grauenhafte«, jedoch nicht in seiner distanziert-kritischen Wirkungsweise, sondern ausschließlich als abstrakte Kategorie in Kunst und Literatur.

Neben der kunsthistorischen Definition des Grotesken bestimmt der Literaturwissenschaftler Carl Pietzcker *Das Groteske* (1971) als eine »Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne daß eine weitere angemessene Deutungsweise bereitsteht«. Grotesk wird ein Werk, »wenn es diese Struktur von Erwartung und Enttäuschung im Leser weckt«¹⁴². Pietzckers Definition des Grotesken läuft zwar auf einen »Bewußtseinsakt«¹⁴³ hinaus, seine

133 Oesterle, Günter: Vorwort. Zur Intermedialität des Grotesken. In: Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausg. v. 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004, S. VII-LII, hier S. XVI.

134 Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Nachdruck der Ausg. v. 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004, S. 38. Zu Recht merkt Dopheide an, dass bei Kayser nicht deutlich wird, ob die Welt bereits entfremdet ist oder erst durch die Verfremdung als entfremdet erscheint. Vgl. Dopheide: *Das Groteske und der Schwarze Humor*, S. 73.

135 Kayser: *Das Groteske*, S. 193; Kayser unterscheidet zwischen *der Groteske*, Ornamentgroteske (vgl. ebd., S. 21) und *dem Grotesken*, ästhetische Groteske (vgl. Oesterle: Vorwort, S. XVIII). Vgl. Thomson, Philip: *The Grotesque*. London: Methuen, 1972, S. 19.

136 Kayser: *Das Groteske*, S. 25.

137 Vgl. ebd., S. 199.

138 Zur Funktion der Verzerrung und des Monströsen in der Literatur vgl. Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001, S. 299-368.

139 Kayser: *Das Groteske*, S. 198. »[D]as Groteske ist die entfremdete Welt. [...] Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat.« – »Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd« (ebd., S. 199), »fremdartig« und »unheimlich« (ebd., S. 198); »die Kategorien unserer Weltorientierung versagen« (ebd., S. 199). Emotionale Darstellungen schwächen das Groteske (vgl. ebd., S. 200).

140 Ebd., S. 38.

141 Vgl. ebd., S. 38f.

142 Pietzcker, Carl: *Das Groteske*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45/2 (1971), S. 197-211, hier S. 200.

143 Ebd.

Ausführungen thematisieren aber etwas Entscheidendes: Grotesk ist eine Zuschreibung des Rezipienten, das bedeutet, der Text *ist* nicht grotesk, er *wird* es, indem er eine Erwartung beim Leser weckt und diese dann enttäuscht.

c) Das Groteske und das Komische

Nach dem Komischen im Grotesken zu fragen ist ein Thema, das die Auseinandersetzung mit dem Grotesken bis heute prägt.¹⁴⁴ Im Gegensatz zum Komischen, das den Rezipienten »auf den sicheren Boden der Realität« stellt, zerstört das Groteske »grundsätzlich die Ordnungen und zieht den Boden fort«¹⁴⁵. Das Groteske stellt keine Nähe her, weil sein Gestaltungsprinzip grundsätzlich kein affirmatives ist. Der Widerspruch, den das Groteske erzeugt, indem es Heterogenes miteinander verknüpft, wird nicht aufgelöst. In diesem Sinne ist dem Grotesken eine Distanz zum Dargestellten inhärent.¹⁴⁶ Stilistisch setzt der Roman *Der Nazi & der Friseur* das mit der Adaption pikaresker Erzählmuster um¹⁴⁷ sowie der daraus folgenden Destabilisierung des Erzählten.

Ausdruck des Grotesken im Komischen ist die »Groteskkomik«¹⁴⁸, deren »schärfste« Form die Erzählerfigur ist.¹⁴⁹ Für den Roman *Der Nazi & der Friseur* lautet die Kurzformel: grauenhafter Inhalt und pikareske Form mit grotesk-komischer Wirkung. Die sarkastisch-groteske Distanznahme ist nur bedingt der Komik zuzuordnen, weil sie jenen Gegenständen zugeschrieben wird, die eine »belustigende Wirkung haben«¹⁵⁰. Der Roman provoziert ein Lachen und erzielt durch seine groteske Gestaltung auch eine komische Wirkung. Die sarkastisch-groteske Distanz zum Dargestellten liegt aber nicht nur im Bereich des Komischen, auch wenn sich Letzteres auf das Groteskkomische beschränkt. Das Lachen, das der *Der Nazi & der Friseur* hervorruft, ist beklemmend und verstörend. Die Maskierung des Erzählers in dem Roman hat eine verfremdende, in dem Fall desorientierende und sinnverweigernde Funktion. Die entscheidenden Kategorien sind daher der Sarkasmus und das Groteske.

144 Vgl. Oesterle, Günter: Das Groteskkomische. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 35-42, insbes. S. 38; Kayser: Das Groteske, S. 128.

145 Kayser: Das Groteske, S. 62.

146 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 78-82.

147 Vgl. ebd., S. 241.

148 Gerigk, Anja: 20. Jahrhundert. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 273-284, hier S. 281: »Die größte Travestie und schärfste Groteskkomik liegt in der Figur des Ich-Erzählers«.

149 Vgl. ebd.

150 Kindt, Tom: Komik. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 2-6, hier S. 2.

2. Imre Kertész *Roman eines Schicksallosen*

2.1 Beschriebener »Überlebenszustand«

2.1.1 Schrittweise erzählt

Der *Roman eines Schicksallosen* (1996) trägt die Gattung im Titel und markiert damit eine Abgrenzung zur Autobiographie. Im ungarischen Original 1975 unter dem Titel »Sorstalanság« (Schicksal[s]losigkeit) veröffentlicht, erhielt der Roman mit der zweiten Übersetzung *Roman eines Schicksallosen*, sechs Jahre nach der ersten Übersetzung *Mensch ohne Schicksal* (1990), in Deutschland eine breite Aufmerksamkeit.¹⁵¹ Über den Zustand der Schicksalslosigkeit wird der ungarische Schriftsteller Imre Kertész in seinen 2013 veröffentlichten Tagebüchern der Jahre 2001 bis 2009 schreiben,¹⁵² dass er »das völlige Fehlen einer Beziehung zwischen Existenz und wirklichem Leben«¹⁵³ meint. Mit dem »wirklichen Leben« dürfte Kertész das gegebene, primär nicht selbst gewählte Leben meinen, das er auch als ein »existenzlose[s] Dasein«¹⁵⁴ bezeichnet. Die Unterscheidung zwischen Existenz und Dasein ist auch Bestandteil der Existenzphilosophie von Karl Jaspers, auf den Kertész in seinen Werken ebenso Bezug nimmt wie auf Albert Camus und Theodor W. Adorno.¹⁵⁵ Kertész' Formulierung von einem »Dasein ohne Existenz« schließt, so die Überlegung, an Jaspers an.¹⁵⁶ Beschreibt Kertész in *Roman eines*

151 Die erste Übersetzung des Romans »Sorstalanság« erschien unter dem Titel »Mensch ohne Schicksal« (1990) und wurde von Jörg Buschmann angefertigt. Christina Viragh nahm die zweite Übersetzung des Romans vor, die unter dem Titel »Roman eines Schicksallosen« (1996) veröffentlicht wurde. Dass der Roman erst in der zweiten Übersetzung so erfolgreich wurde, kann von der sachlichen Erzählweise beeinflusst sein. Buschmanns Übersetzung arbeitet mit drastischeren und im Vergleich zu Viraghs Übersetzung pejorativen Formulierungen, z.B. »Arbeitsdienst« (Viragh) und »Zwangsarbeitsdienst« (Buschmann) (vgl. Genz, Julia: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch. München: Fink, 2011, S. 174f.). Viraghs Übersetzung treffe die verharmlosende Sprache der Nazis besser als die konkrete Benennung des Terrors bei Buschmann (vgl. ebd., S. 175, Anm. 548). Seine Übersetzung lässt die Distanzierung des Erzählers verschwimmen (vgl. ebd., S. 181, Anm. 572).

152 Im Jahr 2013 sind die Tagebücher von 2001 bis 2009 »Die letzte Einkehr« erschienen, 2015 wurden Auszüge daraus mit zwei Romanfragmenten als »Tagebuchroman« unter dem Titel »Letzte Einkehr« veröffentlicht.

153 Tagebuchnotiz datiert auf den 22. März 2001. Kertész: *Letzte Einkehr* (2015), S. 12. »Dasein ohne Existenz« (ebd.). Die Unterscheidung könnte auf die bei Jaspers verwendete zurückgehen; darauf weist der Artikel »Wer erzählt?« im Kertész-Wörterbuch wie folgt hin: »der Dualismus von ICH und Selbst (mit Jaspers gesprochen: von *Dasein* und *Existenz*)« (Földényi, László F.: Wer erzählt? In: Ders.: Schicksalslosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 345-351, hier S. 350).

154 Kertész: *Letzte Einkehr*, S. 12.

155 Vgl. u.a. Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 26, S. 131, S. 286; Kertész: *Der Betrachter*, S. 166; Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, S. 19f. Vgl. Gyöffy, Miklós: »Inneres Exil (Galeerentagebuch)«. In: Ders./Pál Kelemen (Hg.): Kertész und die Seinigen. Lektüren zum Werk von Imre Kertész. Peter Lang: Frankfurt a.M., 2009, S. 137-152, insbes. S. 143.

156 »Auch die gegliederte Masse wird immer wieder geistlos und unmenschlich. Sie ist Dasein ohne Existenz, Aberglaube ohne Glaube. Sie kann alles zertreten, hat die Tendenz, keine Selbstständigkeit zu dulden und keine Größe, aber die Menschen zu züchten, so daß sie zu Ameisen werden.« (Jaspers, Karl: *Die geistige Situation unserer Zeit* [1931]. Sammlung Göschen. Berlin: de Gruyter,

Schicksallosen einen spezifischen Zustand, in dem es für die Figur »bloß die gegebenen Umstände«¹⁵⁷ gibt, klingt etwas an, das an Jaspers erinnert, wenn er das Dasein ein »Sein in Situation«¹⁵⁸ nennt, ein Vorhandensein, ohne über die Möglichkeiten zu verfügen, in seinem Handeln darüber entscheiden zu können, wer man ist.¹⁵⁹ Dieser existenzphilosophische Ansatz, mit dem das »existenzlose Dasein« (Kertész) auch als eine Nivellierung des Einzelnen und eine dem Einzelnen geraubte Möglichkeit des »Selbstsein[s]«¹⁶⁰ (Jaspers) interpretiert werden kann, bietet einen Zugang zu der Konstruktion des Romans, zu den Äußerungen der Figur in *Roman eines Schicksallosen* und zu dem Kommentar von Kertész über den Zustand der Schicksalslosigkeit als ein »Dasein ohne Existenz« in seinen Tagebüchern. Wie ein Mensch zu einem »substanzlose[n] Wesen«¹⁶¹ gemacht oder gar als »Muselmann«¹⁶² wahrgenommen wird, diesen Prozess beschreibt der Roman mit der Figur György Köves, einem 14-jährigen jüdischen Jungen aus Budapest, der 1944 nach Auschwitz deportiert wurde.

Obwohl der Autor Kertész, in Budapest geboren, auch 14-jährig nach Auschwitz deportiert und wie der Erzähler und Protagonist Köves in Buchenwald befreit worden war, verfasst er keinen autobiographischen Bericht. Erlebtes habe Kertész zum Roman »umgewandelt«¹⁶³, der Autor, der »alles durchgemacht«¹⁶⁴ habe, wovon er schreibe, setzt

1947, S. 33) »Existenz« kann nach Jaspers nur der Einzelne sein, während sich das »Dasein ohne Existenz« auf den Zustand der Masse bezieht. Parallelen zu Kertész weisen sowohl die hierarchischen Anordnung von Existenz und Dasein auf als auch die Gegenüberstellung von Individuum und Masse.

157 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

158 »Weil Dasein ein Sein in Situationen ist, so kann ich niemals aus der Situation heraus, ohne *in eine andere einzutreten*.« (Jaspers, Karl: *Philosophie*. Bd. 2: *Existenzerhellung*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1973, S. 203).

159 »Dasein« bezeichnet den Menschen in seinem geschichtlich empirischen Bestand, wie er zumeist vorkommt, nämlich in der Seinsverfassung der Menge.« Diese »Seinsweise« nenne Jaspers »Dasein ohne Existenz« (Janke, Wolfgang: *Existenzphilosophie*. Berlin, New York: de Gruyter, 1982, S. 162).

160 Jaspers: *Geistige Situation der Zeit*, S. 35: »Erst als Möglichkeit des Selbstseins sucht er aus seinem Schicksalswillen das über alle Berechnung hinausgehende Wagnis, um zum Sein zu kommen.«

161 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 23.

162 Aus dem veränderten Verhalten des Mithäftlings Bandi Citroms Köves gegenüber, geht hervor, dass Köves im Muselmann-Zustand ist. Vgl. Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 190. »Muselmann«, so lautete auch ein Arbeitstitel des Romans. Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: *Imre Kertész. Leben und Werk*. Göttingen: Wallstein, 2015, S. 47. Für einen Forschungsüberblick vgl. Becker, Michael/Bock, Dennis: »Muselmänner und Häftlingsgesellschaften. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager«. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 55 (2016), S. 133-175.

163 Kertész: *Letzte Einkehr*, S. 257. Kertész hat das Drehbuch für die Verfilmung geschrieben (Übers. 2002 *Schritt für Schritt*), die sich vom Romantext unterscheidet. Über die verschiedenen Darstellungsweisen im Romantext und im Filmtext schreibt er: »[...] der Film enthält das sogenannte »Erlebnismaterial«. Fast sechzig Jahre nach dem Geschehen bin ich zu jenem Grundmaterial zurückgekehrt, aus dem ich dreißig Jahre zuvor den Roman schuf – also bin ich sechzig Jahre nach dem Erlebten und dreißig Jahre nach dessen Umwandlung als Roman in den Zustand *vor* der Roman-Niederschrift zurückgeholpert.« (Ebd.; vgl. Kertész: *Der Betrachter*, S. 195f.).

164 Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, v. 19.03.1960, S. 8.

den »Akzent auf das Poetische«¹⁶⁵. Sein Leben in den totalitären Systemen des Nazismus und Stalinismus habe entschieden zum Entstehen dieses Romans beigetragen,¹⁶⁶ dennoch oder gerade deshalb geht er einen Fiktionspakt ein. Dieser Pakt wird es Kertész überhaupt erst ermöglichen, einen »Zustand der Schicksallosigkeit«¹⁶⁷ literarisch zu konstruieren.¹⁶⁸ Was er in dem Tagebuchroman einen »Zustand« nennt, stellt in *Roman eines Schicksallosen* einen schrittweise erzählten Verlauf des »Persönlichkeitsverlustes«¹⁶⁹ dar, der sich offenbar aus mehreren »Zustände[n]«¹⁷⁰ »zusammensetzt«. Mit diesem »Poetik der Schritte«¹⁷¹ genannten Konstruktionsprinzip wird das Geschehen »von vorn« und nicht »von hinten her«¹⁷² aus der Perspektive der Figur erzählt. Während Jean Améry und Ruth Klüger autobiographisch erzählen, jeweils in *Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben* reflektieren, wie das Erlebte auf das erzählende Ich zurückwirkt, beschränkt sich die Ich-Erzählung in Kertész' Roman auf die erlebende Perspektive eines Heranwachsenden und nimmt dadurch zum Teil tagebuchähnliche oder protokollartige Züge an.¹⁷³

2.1.2 Die »eigengesetzliche« Positionierung einzelner Begriffe

Die neun Kapitel des Romans umfassen die Zeit vor den Konzentrationslagern (Kapitel eins bis drei), die Zeit in den Konzentrationslagern (Kapitel vier bis acht) und die Zeit nach der Befreiung (Kapitel neun). Auf dem Weg zum Arbeitsdienst wird Köves festgenommen und 1944 von Budapest aus nach Auschwitz, Buchenwald und Zeitz deportiert. Als er nach der Befreiung nach Budapest zurückkehrt, wird ihm der Tod seines Vaters im Wortlaut der Täter mitgeteilt, er sei »nach kurzem Leiden verschieden«¹⁷⁴. Nach den

165 Ebd., S. 9. Der Gehalt des »Poetische[n]« sei, so Kertész über den Roman, der später als *Roman eines Schicksallosen* erschien, »vor allem die Erinnerung« (ebd., v. 19.03.1960, S. 9). »Poesie gibt es nur, wo es eigenes Erleben gibt« (ebd., S. 8). »Was ich schreibe, ist autobiographisch, eine Geschichte, die tatsächlich geschehen ist, dennoch darf man das Material nicht einfach roh aufstapeln« (ebd., S. 7). Vgl. Das Erlebte nennt Kertész auch »Rohmaterial für einen Roman«: »Ich verschwinde angenehm zwischen der Fiktion und den Wirklichkeit genannten Fakten.« (Kertész: Dossier K., S. 85).

166 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis.

167 Kertész: Letzte Einkehr, S. 12.

168 Vgl. Pick, Bianca P.: »Ich muß Zustände beschreiben«. Imre Kertész und sein *Roman eines Schicksallosen*. In: Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft 6/2019 (2020). Hg. v. Matthias Bormuth. Göttingen: Wallstein, S. 235-251.

169 Kertész: Galeerentagebuch, S. 25.

170 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 02.08.1962, S. 21.

171 Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 144.

172 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 282.

173 Günter Butzer liest den *Roman eines Schicksallosen* als Autobiographie mit simulierter Perspektive des Tagebuchs (vgl. Butzer: Topographie und Topik, S. 63, Anm. 28; vgl. Földényi: Wer erzählt, S. 349); vgl. Szirák, Péter: »Die Bewahrung des Unverständlichen. Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 17-66, insbes. S. 37. Protokollartige Züge erkennen auch Lange, Sigrid: »Blickverschiebung. Roberto Benignis *Das Leben ist schön* und Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 121-137, insbes. S. 125 und Neuhofer: Zur Leistung des Ich-Erzählers, S. 268.

174 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 278.

Ereignissen im Lager gefragt, prallen die verschiedenen Erfahrungswelten von ihm als Überlebendem der Konzentrationslager und denen, die nicht im Konzentrationslager waren, aufeinander. Seine Erfahrung des gescheiterten Dialogs (»ich begann allmählich einzusehen: über bestimmte Dinge kann man mit Fremden, Ahnungslosen, in gewissem Sinn Kindern, nicht diskutieren«¹⁷⁵) lässt den Erzähler am Ende vom »Glück der Konzentrationslager«¹⁷⁶ sprechen.

Diese vielzitierte Formulierung kann als Erkenntnis eines Entwicklungsprozesses des Erzählers¹⁷⁷ oder als Sprachkritik des Autors gelesen werden.¹⁷⁸ Plausibel werde sie aber nur vor dem Hintergrund »ironischer Verkehrung«¹⁷⁹. Diesen Pfad nimmt die folgende Argumentation mit dem Sarkasmus als Analysekatgorie auf und schließt sich der sprachkritischen Lesart an. Demnach wird das erlebte Geschehen durch die Negation bestimmter Begriffe im Roman wie »Schicksal«, »Zufall« oder »Wahl« distanziert.¹⁸⁰ Die Erzähltechnik erzeugt mit der Positionierung dieser Begriffe bestimmte Reibungsflächen, die unaufgelöst bleiben.¹⁸¹ Einzelne Begriffe sind in einer Weise platziert, die für den Leser erklärungsbedürftig ist. Da der Roman diese Erklärung für den Gebrauch und die Positionierung der Begriffe nicht mitliefert, erzeugt der Text eine »eigengesetzliche[] Tonart«¹⁸². Seine Erzählkonzeption beruht darauf, dass es, so Kertész, »keinen Grundton [gibt], zu dem sich die einzelnen Töne der Komposition harmonisch oder disharmonisch verhalten können«. In dieser »[a]tonale[n] Romankomposition«¹⁸³ nehmen bestimmte Begriffe die Funktion der Töne ein.

2.1.3 Distanziert, aber nicht emotions- und reflexionslos

Mit einer Ästhetik der emotionalen Immunität schlägt Martin von Koppenfels ein literaturwissenschaftliches Konzept zur Positionierung der Begriffe in *Roman eines Schicksals*

175 Vgl. ebd., S. 271.

176 Ebd., S. 287.

177 Vgl. Michaelis: Erzählräume nach Auschwitz, S. 97; Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 137, S. 144; Várnei, Paul: »Holocaust and Imre Kertész«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): Imre Kertész and Holocaust Literature. West Lafayette, In: Purdue Univ. Press, 2005, S. 247-257.

178 Vgl. Meyer, Thomas: »Bemerkungen zu Imre Kertész' Projekt der »Schicksalslosigkeit««. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 97-120, insbes. S. 110-112.

179 Heidelberger-Leonard: Kertész, Leben und Werk, S. 50, vgl. auch ebd., S. 52; Molnár, Sára: »Imre Kertész' Aesthetics of the Holocaust«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): Imre Kertész and Holocaust-literature. West Lafayette, In: Purdue Univ. Press, 2005, S. 162-170; Viragh, Christina: »Bis hierher und nicht weiter«. In: Dietmar Ebert (Hg.): Das Glück des atonalen Erzählers. Studien zu Imre Kertész. Dresden: Ed. Azur, 2010, S. 135-153, hier S. 141.

180 Vgl. Meyer: Bemerkungen, S. 110-112.

181 »Worte [verlieren] unter bestimmten Umständen bei einer gewissen Temperatur, bildlich gesprochen, ihre Substanz, ihren Inhalt, ihre Bedeutung« (Kertész, Imre: Kaddisch für ein nicht geborenes Kind [Kaddis a meg nem született gyermekértm, 1990]. Übers. v. György Bude u. Kristin Schwann [1992]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2002, S. 58).

182 Kertész: Galeerentagebuch, S. 200.

183 Ebd.

losen vor. Ausgehend von der »ironischen bzw. klinischen Distanz«¹⁸⁴ Gustav Flauberts bezeichnet Koppenfels mit dem medizinischen Begriff der Immunität einen unempfindsamen, antisentimentalen Stil, der gegen jegliche »Einfühlung«¹⁸⁵ resistent zu sein scheint. Der Analysekatgorie des Immunen Erzählers gemäß ist die Sprache in *Roman eines Schicksallosen* geprägt von der »Suche nach dem *mot juste* – in ironischer Verkehrung«¹⁸⁶. Aus dem »verfehlten«¹⁸⁷, »falsche[n] Wort« leitet Koppenfels einen Erzählstil des »negativen *mot juste*«¹⁸⁸ ab: »das unangemessenste Wort ist das genaueste«¹⁸⁹. Die ironische Verkehrung, die mit der Wortwahl in *Roman eines Schicksallosen* in den Blick kommt, ist ein Verfahren der Verstellung, das sich – in Anlehnung an das Konzept der Immunität – einem »identifikatorischen Wirkmodus«¹⁹⁰ entzieht. Dieser distanzierende Effekt basiert auf einer bestimmten Positionierung verschiedener, zum Beispiel emotionaler Ausdrücke, die auf eine »Umarbeitung der Affekte«¹⁹¹ zurückgehen. Das betrifft unter anderem die Passagen, in denen der fiktive Erzähler ohne Gefühlsausdrücke der Angst beschreibt, dass er den Vater »ins Arbeitslager ziehen lassen«¹⁹² müsse, oder wenn er vom »Glück der Konzentrationslager« spricht. Ausdrücke der Angst werden nicht nur erzählerisch zurückgehalten, als Affekt habe sich die Angst verlagert. Affekte werden von bestimmten Ereignissen getrennt, um sie, so Koppenfels, an anderer Stelle wieder erscheinen zu lassen. Demzufolge taucht Angst dann als »Glück« (wieder) auf.¹⁹³ Im Text findet so eine »affektive Verschiebung«¹⁹⁴ beziehungsweise eine »affektive Befremdung«¹⁹⁵ statt, die auf das Ausbleiben von Angst, Sentimentalität und Trauer zurückzuführen sei. Zu finden sind diese erzählerisch neu geformten Phänomene auch als empfundene Peinlichkeit oder körperliche Übelkeit.¹⁹⁶ So reagiert Köves auf den Abschied von seinem Vater mit »eine[r] Art Übelkeit«¹⁹⁷ anstatt mit Trauer, oder er sagt, dass er

184 Koppenfels, Martin von: Immunisierung. In: Bettina v. Jagow/Florian Steger (Hg.): Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp. 395-401, hier Sp. 400.

185 Koppenfels, Martin von: Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans. München: Fink, 2007, S. 13.

186 Ebd., S. 330.

187 Vgl. ebd.

188 Ebd., S. 329.

189 Ebd., S. 330. Judith Kasper merkt jedoch kritisch an, dass diese Feststellung impliziert, es gebe ein adäquates oder wahres Sprechen über die Lager. Ein solches Sprechen schließt sie aus und nennt es eine »Kontamination der eigenen Sprache durch die Lagersprache« (Kasper, Judith: Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 139, vgl. auch S. 132f., S. 137).

190 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 19.

191 Ebd., S. 333.

192 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 33.

193 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 330-335. Glück betrachtet Koppenfels ebenfalls als Affekt (vgl. ebd., S. 335).

194 Ebd., S. 17.

195 Ebd., S. 325.

196 Vgl. ebd., S. 328. Der Peinlichkeit, die eine »Reaktionsbildung gegen den Affektausdruck« sei, weist Koppenfels eine besondere Bedeutung zu.

197 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 21.

ein bißchen lachen mußte, einerseits vor Staunen und Verlegenheit, aus dem Gefühl, plötzlich in irgendein sinnloses Stück hineingeraten zu sein, in dem ich meine Rolle nicht recht kannte, andererseits wegen einer flüchtigen Vorstellung, die mir gerade so durch den Sinn huschte: das Gesicht meiner Stiefmutter, wenn sie heute abend merken würde, daß sie mit dem Abendessen umsonst auf mich wartete.¹⁹⁸

Der erzielte Verfremdungseffekt wird umso größer, je weiter Emotionsausdruck und Ereignis voneinander entfernt sind. Distanz erzeugt aber nicht die Verschiebung oder die »Verweigerung des Affektausdrucks«¹⁹⁹ allein, auch die Begriffe »Stück« und »Rolle« distanzieren das unmittelbare Betroffensein des Protagonisten.

Dadurch wird der distanzierte Erzählstil in *Roman eines Schicksallosen* nicht emotionslos, der emotionale Ausdruck wird, wie die Reflexion, nur anders platziert. Die Technik des Immunen Erzählers, Emotionen von »affektiv besetzten Ereignissen«²⁰⁰ an anderer Stelle, als »Affekt zweiten Grades«²⁰¹, im Text zu positionieren, wird so konzeptionell in die literarische Distanzierung integriert. Distanziert erscheint der Stil nicht aufgrund einer Emotionslosigkeit; Gefühle werden durchaus gezeigt. Aber dort, wo sie auftauchen, erzeugen sie einen verfremdenden Effekt, weil es sich bei diesem »anderswo«²⁰² um Ereignisse und Situationen handelt, die Ausdrücke wie »lachen«, »Staunen«, »Verlegenheit« oder »Glück« nicht erwarten lassen. Damit ist der Text also keineswegs reflexions- und emotionslos, vielmehr sind Reflexionen und Emotionen so positioniert, dass sie das erzählte Geschehen, das unmittelbare Betroffensein des Protagonisten und das nachträgliche Bewerten des Erzählers literarisch distanzieren. In die Textanalyse gehen diese Überlegungen als *Positionierungsstrategie* (Erzähltechnik) und als *Antisentimentalität* (Erzählstil) ein.

2.2 Das Geschehen als Abfolge und das Fortschreiten des Subjekts unter Zwang

2.2.1 ›Man erledigt neue Dinge, man lebt‹

»Dasein ohne Existenz«

Kommentare zur Arbeit des Autors am *Roman eines Schicksallosen* enthält Kertész' *Galeerentagebuch* (1993), ein aus tagebuchförmigen Notaten (1961 bis 1971) bestehender Roman. Hinsichtlich der Frage nach der Entwicklung des Protagonisten heißt es dort: Den Persönlichkeitsverlust wolle Kertész »ebenso langsam und unerbittlich entfaltend« erzählen wie die Geschichte »vom Werden einer Persönlichkeit. Die alten Worte der Moralität benutzen, um deren Absurdität aufzuzeigen«²⁰³. An anderer Stelle im *Galeerentagebuch*

198 Ebd., S. 67.

199 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 335.

200 Ebd., S. 17.

201 Ebd., S. 328.

202 Ebd., S. 17.

203 Kertész: Galeerentagebuch, S. 25.

verstärkt sich dieser Eindruck, wenn Kertész über den von ihm »erarbeiteten«²⁰⁴ »Menschentyp« innerhalb einer »Daseinsstruktur«²⁰⁵ spricht, den er vom »tragischen Menschentyp«²⁰⁶ in der Kunst abgrenzt und einen »funktionalen Menschen« nennt, »ein dem Totalitären ausgeliefertes, substanzloses Wesen«²⁰⁷.

Die von Karl Jaspers getroffene Unterscheidung zwischen »Dasein« und »Existenz« und Kertész' Formulierung von »Dasein ohne Existenz« findet sich bei diesem wieder, wenn er von »Person« (Dasein), »Persönlichkeit« (Existenz) und »Persönlichkeitsverlust« spricht.²⁰⁸ Im Verhältnis zu »Person« ist der »Persönlichkeit« eine Weiterentwicklung inhärent und diese daher mit einem Prozess verbunden, in dem sich individuelle Eigenschaften frei von der Gewalt einer äußeren Macht entwickeln können.²⁰⁹ Mit der Unterscheidung zwischen Persönlichkeit und Person macht Kertész darauf aufmerksam, dass Handlungen, die man nicht als Persönlichkeit ausführt, keine frei gewählten sind, keine, für die sich der Einzelne seiner Persönlichkeit gemäß entscheidet.²¹⁰ Im Text begegnet dem Leser die Perspektive eines Subjekts, das zum Opfer gemacht wird, erzählt wird ein Prozess, den Kertész, um seine Formulierung zu verwenden, als »Person ohne Persönlichkeit« (»Dasein ohne Existenz«) erzählt.

Der Roman ist zwar in der Tradition des Entwicklungs- und Bildungsromans zu verorten, jedoch nur als Transformation, deren Ende nicht für den Erfolg eines Bildungsprozesses stehen kann.²¹¹ So spricht Kertész von einer Entwicklung nur bezogen auf die Erzählung (»Geschichte eines Persönlichkeitsverlustes [...] langsam und unbittlich entfaltend«²¹²) und die Themen seines Romans, und auch dort zurückhaltend in Anführungszeichen (»zur Schicksallosigkeit, können sich diese Themen »entwickeln«²¹³). Welchen Effekt hat die nach vorn gerichtete, in Schritten oder Stufen vorgehende Erzähltechnik des *Romans eines Schicksallosen* auf dessen Wirkung, wenn dabei nicht die »Entwicklung einer Persönlichkeit« beschrieben wird?

204 Kertész im Interview: »Dass ich diesen funktionalen Menschen erarbeitet habe. Darauf bin ich wirklich stolz.« (Kertész, Imre: »Ich war ein Holocaust-Clown«. In: Die Zeit v. 12.09.2013 [https://www.zeit.de/2013/38/imre-kertesz-bilanz v. 14.02.2021]).

205 »Der entfremdete, der funktionale Mensch hat ja gewählt, auch wenn seine Wahl im wesentlichen eine Absage ist. Woran? An die Wirklichkeit, die Existenz« (Kertész: Galeerentagebuch, S. 8).

206 Vgl. ebd., S. 8f.

207 Ebd., S. 23.

208 Kertész: Rede über das Jahrhundert, S. 15: Dazu gehören Entscheidungen, die eine »alptraumartige äußere Macht« dem Subjekt »abnötigte«, eine »Lebensphase«, die »nicht zum organischen Teil der Person wurde, zu einem fortsetzbaren, die Persönlichkeit weiterentwickelnden Erlebnis, mit einem Wort, die sich im Menschen einfach nicht zur Erfahrung hat verdichten wollen. Dieses Nicht-Aufgearbeitete, ja, oft Nicht-Aufarbeitbare von Erfahrungen« (ebd.). »In unserer Zeit erlebt es der Mensch als Schicksal, von der Geschichte seiner autonomen Persönlichkeit beraubt zu werden« (ebd., S. 22).

209 Ebd., S. 15.

210 »Denn für sie alle gab es eine Phase ihres Lebens, da sie gleichsam nicht ihr eignes Leben lebten [...], Entscheidungen trafen, die nicht die innere Ausfaltung ihres Charakters, sondern eine alptraumartige Macht ihnen abnötigte« (Kertész: Rede über das Jahrhundert, S. 15).

211 Kelemen, Pál: »Der Vorlass von Imre Kertész«. In: Gyöffy, Miklós/Ders. (Hg.): Kertész und die Seinen. Lektüren zum Werk von Imre Kertész. Peter Lang: Frankfurt a.M., 2009, S. 13-39, hier S. 18.

212 Kertész: Galeerentagebuch, S. 24f.

213 Ebd., S. 27.

Dem Geschehen eine Struktur geben: »Abfolge der Zeit«

Mit dem modernen Bildungsbegriff ist die Auffassung von einer individuellen Bildung des Einzelnen zu einer Persönlichkeit (Charakter) verbunden. Die Phasen des Entwicklungs- und Bildungsprozesses werden als aufeinander aufbauende »Stufen« gedacht, und die Richtung »zielt auf zunehmende Selbständigkeit des Ichs gegenüber den determinierenden Mächten von Natur, Gesellschaft und Kultur«²¹⁴. Zentral für den Bildungsroman sei die »erfolgreiche Suche eines jugendlichen Protagonisten nach existenzsichernden Orientierungsmustern«²¹⁵. In *Roman eines Schicksallosen* reduziert sich diese Thematik auf die Stufenmetaphorik, sich »Stufe um Stufe« an die »neuen Forderungen«²¹⁶ in der jeweiligen Situation anzupassen, und vor allem auf einen Zustand, den »Überlebenszustand«²¹⁷. Kertész' Roman, der eine auf Individuation beruhende Vorstellung von Entwicklung negiert,²¹⁸ stellt keine Entwicklung im Sinne eines inneren Reifeprozesses des Einzelnen dar. Der Autor Kertész beschreibt vielmehr einen »äußeren Verlauf«, den die Erzählinstanz Köves mit Hilfe einer »Abfolge der Zeit«²¹⁹ zu strukturieren sucht: »Gäbe es jedoch diese Abfolge in der Zeit nicht«²²⁰, hätte das »Geschehen nicht in der gewohnten Abfolge von Minuten, Stunden, Tagen, Wochen und Monaten stattgefunden, sondern gewissermaßen auf einmal«²²¹, wäre »das ganze Wissen« und die »Zeit auf einmal, auf einen Schlag« gekommen, wäre es »weder körperlich noch geistig [zu] verkrafte[n]«²²² gewesen. Die lineare Abfolge von Situationen entspricht dem »Dasein in Situation« (Jaspers) und wird hier als ein *Fortschreiten* des Subjekts unter Zwang bezeichnet, einem »Zwang zur Anpassung, zur Unterordnung«²²³. Zugleich erschließt sich aber der Erzähler über die zeitliche Abfolge einen Handlungsraum, mit dem er sich von der Rolle des ohnmächtigen Opfers distanziert.

Im Roman wird das Subjekt substanzlos, schicksallos gemacht, und mit ihm wird der Bildungsprozess, wie er in der Tradition des humanistischen Bildungsromans verankert ist, gewissermaßen zum Auflösungsprozess, dessen Richtung determiniert ist. Es stehen sich Eigenschaften des Bildungsromans und von Kertész' Erzählung gegen-

214 Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 1992, S. 13.

215 Ebd., S. 19.

216 Köves sagt, dass »einem alles erst langsam, in der Abfolge der Zeit, Stufe um Stufe klar wird.« (Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 272).

217 Kertész, Imre: Liquidation [Felszámolás, 2003]. Übers. v. Laszlos Kornitzer u. Ingrid Krüger. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 85. Der Roman *Liquidation* ist Teil von Kertész' Tetralogie über Auschwitz: *Roman eines Schicksallosen* (1975/dt. 1990 u. 1996), *Fiasko* (1988/dt. 2000), *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (1990/dt. 1992).

218 Vgl. Koppenfels: Der immune Erzähler, S. 334.

219 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 272.

220 Ebd., S. 272f.

221 Ebd., S. 280.

222 Ebd., S. 272f. Von der Vernichtung durch Gas habe Köves »nach und nach erfahren« (ebd., S. 124).

223 Földényi, László F.: Tragödie. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 307f., hier S. 307.

über, »Persönlichkeitsfindung«²²⁴ und »Persönlichkeitsverlust«, Identitätsfindung und Identitätsverlust, Subjektivierung und »Entsubjektivierung«²²⁵, sodass der *Roman eines Schicksallosen* auch als Gegenerzählung zum Bildungsroman betrachtet werden kann.²²⁶ Formulierungen, mit denen der Bildungsroman charakterisiert wird (»erfolgreiche Suche [...] nach existenzsichernden Orientierungsmustern«), geraten in Kertész' Roman ins Wanken. Dass sie dennoch vorhanden sind, bestätigen die auf das Jahr 1960 datierten Aufzeichnungen von Kertész in seinem Tagebuch, in dem er notiert, dass der *Roman eines Schicksallosen* »hinsichtlich seiner inneren Form« »ein Bildungsroman«²²⁷ ist. Diese Form des Romans korrespondiert mit dem Konstruktionsprinzip des Fortschreitens.

Wie Köves seine Schritte gemacht hat

Schicksal, so Kertész, sei die »Möglichkeit der Tragödie«. Auf den Protagonisten Köves übertragen ist es die »Möglichkeit«, die für Köves nicht existiert, weil das, was Kertész »äußere Determiniertheit«²²⁸ nennt, jeden Möglichkeitsraum zunichtemacht. Schicksalslosigkeit ist die Aufhebung von Möglichkeit. Als »Schicksalslosigkeit« bezeichnet Kertész die »auferlegte und als Wirklichkeit erlebte Determiniertheit.«²²⁹ »Wesentlich« für die »Schicksalslosigkeit in chemisch reinem Zustand« ist, dass diese »Determiniertheit immer im Gegensatz stehen muß zu den natürlichen Ansichten und Neigungen«. Wenn sich die Determiniertheit in diesem Spannungsverhältnis bewegt und der Protagonist die Unmöglichkeit der Möglichkeit als Wirklichkeit erlebt, spricht Kertész von *Schicksallosigkeit*.²³⁰ Das Besondere an der Darstellungsweise in *Roman eines Schicksallosen* ist, diese Unmöglichkeit nicht nur gezwungenermaßen als »Realität aufzufassen«²³¹, sondern sie »als etwas Natürliches hin[zu]nehmen«²³².

Der Erzähler Köves, der feststellt, er habe »ein gegebenes Schicksal durchlebt«²³³, sieht sich selbst nicht als schicksalslos, und er entwirft sich im Rückblick auch nicht als leidendes, passives Opfer. So zum Beispiel, wenn er von dem »Zementschleppen« be-

224 Földényi, László F.: Bildungsroman. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 57-60, hier S. 58.

225 Schönthaler: Negative Poetik, S. 145.

226 Vgl. Gács, Anna: »Was zählt's, wer vor sich hin murmelt? Fragen über die Situation und Autorisation in der Prosa von Imre Kertész«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 263-292, insbes. S. 271; Bojtár, Endre: »Die Winterreise des Sisyphos«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 327-341, insbes. S. 331; Keleman: Vorlass von Kertész, S. 18. Er gibt aber zu bedenken, dass Kertész sich an Thomas Manns *Zauberberg* orientierte, wie Notizen zu entnehmen ist. Als Vorlage könnten Kertész Camus' *Der Mythos des Sisyphos* und Manns *Zauberberg* gedient haben (vgl. ebd., S. 24f.); vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 23.

227 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 21.03.1960, S. 12.

228 Kertész: Galeerentagebuch, S. 16f.

229 Vgl. ebd., S. 17.

230 Vgl. ebd.

231 Ebd.

232 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 11.12.1960, S. 15.

233 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 283.

richtet, als ihm, Köves, der schwere Zementsack herunterfällt, ein »Soldat[]«²³⁴ ihn daraufhin niederprügelt und ihn zwingt, den Zement »zusammen[zu]kratzen, auf[zu]lecken«.²³⁵ Köves fügt hinzu, »wenn auch schwankend, gekrümmt, zuweilen mit Schwärze vor den Augen, so hielt ich doch durch, ich kam und ging, ich trug und schleppte, und zwar ohne einen einzigen weiteren Sack fallen zu lassen«²³⁶. Ein anderes Beispiel: Dass Köves im Konzentrationslager zum Muselman wird, teilt er indirekt mit, indem er die Reaktion eines Mithäftlings auf ihn beschreibt. Aus eigener Sicht hat Köves seine »Schritte« *gemacht*, er betrachtet sich nicht als passives Opfer, sondern als ein Subjekt, das gewissermaßen handlungsfähig geblieben ist. Der Roman bringt damit aber kein aktives Subjekt hervor, sondern er inszeniert eine Art Handlungsfähigkeit, die im Grunde eine »Gleichgültigkeit«²³⁷ ist: »Wenn man die eine Stunde hinter sich gebracht hat, sie hinter sich weiß, kommt bereits die nächste.« Er, Köves, sei »ja nicht untätig: schon erledigt man die neuen Dinge, man lebt, man handelt, man bewegt sich, erfüllt die immer neuen Forderungen einer jeden neuen Stufe«²³⁸. Die veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen heben noch einmal hervor, dass die »Gleichgültigkeit« Ausdruck des »körperlichen Elend[s]« ist, das den »Heranwachsende[n]« »allmählich überschwemmt, ihn zerreibt, anspruchslos, stumpf«²³⁹ macht. Die Stufen haben bei dieser Darstellung einen strukturierend distanzierenden Effekt, weil das Durchlebte von Situation zu Situation erzählt wird.

Das Geschehen aus einem »Zustand des vorangegangenen Nicht-Wissens«²⁴⁰ zu erzählen, nennt die Übersetzerin Christina Viragh einen »Vortast-Stil«²⁴¹. Das Besondere an der Darstellungsweise in *Roman eines Schicksallosen* ist, dass das, was das erlebende Ich erleidet, »Schritt für Schritt« entsteht, wie etwas, das vor ihm liegt. Zurückliegendes wird als Gegenwart erzählt. Die Ereignisse, denen Köves ausgeliefert ist, werden so erzählt, als ob er sich »an jede Stufe immer wieder einzeln«²⁴² anzupassen versucht. Eine Anpassung, bei der, so Reemtsma, jeder Schritt Zerstörung sei.²⁴³ Das Wahrgenommene wirkt nicht auf die Figur zurück: »nicht so, wie ich es dann nachträglich – wenn ich darüber nachdachte – zusammenfassen, gewissermaßen vor mir abrollen lassen konnte«²⁴⁴. Diese Erzähltechnik, die gegebene Situation von der gemachten Erfahrung abzuschirmen und auf nachträgliche Reflexionen zu verzichten, ist ein distanzschaffendes Verfahren. Das Resultat dieser erzählerisch ausgelassenen Reflexion ist eine Distanz

234 Ebd., S. 187.

235 Ebd., S. 188.

236 Ebd.

237 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 21.03.1960, S. 12.

238 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 272.

239 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 18.03.1960, S. 7.

240 Földényi, László F.: »Große Wahrhaftigkeit. *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész«. Übers. v. Hans Skirecki. In: Ein Foto aus Berlin. Essays 1991-1994. München: Matthes & Seitz, 1996, S. 193-208, hier S. 199.

241 Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 137.

242 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 171.

243 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 76f.

244 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 171; vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 63.

mit dem Effekt einer verstörenden ›Neutralisierung‹. Dem Journalisten, mit dem Köves nach der Befreiung in Budapest ins Gespräch kommt, schildert er nicht, wie er das Leid überstanden hat, vielmehr wird das Geschehen mit der Stufenfolge distanziert.²⁴⁵ Das eigene Überleben wird erzählerisch zu einer unpersönlichen, beinahe gleichgültigen Sache gemacht, ›man erledigt neue Dinge, man lebt‹.

2.3 Verstellung als Verfahren literarischer Distanz

Zum Sarkasmus, hier seinem Grad der Direktheit nach unterschieden, gehört die Verstellung, die sich als indirektes Verfahren einer sarkastischen Perspektivierung zwischen Ironie und Groteske bewegt. Diese Perspektivierung meint die Sicht des Erzählers und Protagonisten György Köves, sie wird als eine »Strategie der ironischen Verstellung«²⁴⁶ untersucht. Da der groteske Rollentausch in *Roman eines Schicksallosen* zwar angelegt, aber nicht vollzogen wird,²⁴⁷ nehmen die ausgelassene nachträgliche Reflexion und die kindliche Verstellung, die als sarkastische Perspektivierung gedeutet werden, durch ihr ironisches Moment eine Zwischenstellung ein. Dort, wo durch die Sichtweise der Eindruck entsteht, für Köves existiere eine Möglichkeit, handelt es sich um ein Verfahren der Verstellung.

Im ersten Teil des *Romans eines Schicksallosen* heißt es, dass »jeder, der Lust habe, sich zur Arbeit melden könne«, und Köves dieses vermeintliche ›Angebot‹ im Konzentrationslager in Deutschland zu ›arbeiten‹ »reizvoll«²⁴⁸ findet, er sich »von der Arbeit endlich geordnete Verhältnisse, Beschäftigung, neue Eindrücke, einen gewissen Spaß, also insgesamt eine sinnvollere und [...] [ihm] passendere Lebensweise«²⁴⁹ verspreche. Die Darstellungsweise suggeriert, Köves hätte die Möglichkeit, sich für die Zwangsarbeit zu entscheiden. Demzufolge besteht die sarkastische Distanznahme, die in diesem Fall auf den Fiktionspakt angewiesen ist, in der erzähltechnischen Simulation einer ›Möglichkeit‹ der Entscheidung.

In seinen Handlungen ist Köves nicht frei, es ist ein Handeln unter Zwang. Aber die spezifische Perspektivierung verstellt diese extreme Zwangssituation und distanziert damit das Geschehen. Diese verengte Perspektivierung des erzählten Geschehens ist nicht gleichzusetzen mit Ironie im gewöhnlichen Sinn als ›täuschende‹ Ausdrucksweise einer Figur, die das Gegenteil von dem meint, was sie sagt. Die Verstellung ist eine narrative Verengung des Erzählten mit »Verfremdungseffekt«²⁵⁰. Sarkastisch wird diese ›Verstellung durch Verengung‹ vor dem Hintergrund des historischen Kontextes. In einem Interview von 1996 merkt Kertész an, er wolle, »daß die Moral des Lesers durch

245 Vgl. Pick: Nachträgliches Schreiben ohne erzählten Neubeginn, S. 81–85.

246 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 541.

247 Vgl. ebd.

248 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 68.

249 Ebd., S. 74.

250 Stanzel, Franz K.: *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 358.

die scheinbar unmoralischen, kalten Zeilen dieses Buchs verletzt wird. Daß er sich darüber empört, daß sich der Erzähler eben nicht empört, sondern alles scheinbar klaglos hinnimmt²⁵¹. Verletzt wird der Leser zum Beispiel, als Köves sieht, wie »in diesem Augenblick [seine] Reisegefährten aus der Eisenbahn [verbrannten]«²⁵², er den Eindruck gehabt habe, »es sei eine Art Schabernack, irgend etwas wie ein Studentenstreich. Dazu trug, wenn ich es recht überlegte, auch bei, wie geschickt sie mich zum Beispiel in andere Kleider gesteckt hatten, einfach so«, und er dann »korrigierend« festhält, dass »das Ganze, von der anderen Seite gesehen, natürlich nicht nur Schabernack [war], denn von dem Ergebnis – um es so zu formulieren – konnte ich mich schließlich mit meinen eigenen Augen überzeugen«²⁵³. Das Moment der sarkastischen Perspektivierung ist in dieser »Gleichgültigkeit« zu suchen, die in ihrer extremen Form den Gegensatz zwischen Zwang und freier Handlung, zwischen »Person« und »Persönlichkeit« verstellt, und zwar dann, wenn die Erzählstrategie suggeriert, das Opfer hätte die »Möglichkeit«, die Ereignisse, denen es ausgeliefert ist, zu beeinflussen. Das distanzierende Stilelement befindet sich dort, wo die Perspektivierung des Dargestellten eine gewisse Handlungs- und Entscheidungsfreiheit des Protagonisten vorgibt. Entstehen kann dieser Eindruck aber nur aufgrund der Perspektivierung. Sie schränkt das Erzählte nicht bloß ein, wie es für eine personale Perspektive typisch ist. Verstellung bezeichnet die konstruierte Perspektive des Erzählens, die das, was sie weiß, gezielt ausblendet, das entsetzliche Geschehen »neutralisiert« und den Leser damit verletzt.

2.3.1 Distanz durch Identifikation

In der Anfangsphase des Schreibens an seinem Roman empfand Kertész das Thema Anpassung offenbar als so zentral für seinen Text, dass er es in Betracht zog, ihn einen »Anpassungsroman«²⁵⁴ zu nennen. »Dramatik«, »Poesie« und »Philosophie« des Romans, so Kertész in einem auf das Jahr 1960 datierten Tagebucheintrag, »resultieren aus der Anpassung«²⁵⁵. Auf der Handlungsebene steht die Anpassung in *Roman eines Schicksallosen* »im Dienste des bloßen Überlebens«²⁵⁶, auf der Darstellungsebene erzeugt die Anpassung des Erzählers einen extremen Kontrast zwischen Erzählen und Erzähltem. Zentral für diesen dargestellten Kontrast ist das Verhältnis von Täter- und Opferperspektive.²⁵⁷ Der Moment, in dem sich die Erzählerfigur Köves die »Optik seiner Peiniger«²⁵⁸ »aneignet«, markiert den Kulminationspunkt in der »Geschichte des Persönlichkeitsverlustes«²⁵⁹. Das literarische Verfahren, das eine sarkastische Wir-

251 Kertész, Imre: »Ich will meine Leser verletzen«. In: Der Spiegel vom 29.04.1996 [www.spiegel.de/spiegel/print/d-8917032.html v. 14.02.2021].

252 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 124.

253 Ebd., S. 125.

254 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, hier v. 11.12.1960, S. 16.

255 Ebd.

256 Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 65.

257 Zwei weitere Texte aus Kertész' Œuvre, die Erzählung *Protokoll* und das Romanfragment *Ich, der Henker*, belegen, dass sich der Autor nicht nur in *Roman eines Schicksallosen* mit der Umkehr der Opfer- und Täterperspektive beschäftigt hat.

258 Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 67.

259 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 25.

kung hervorruft, nennt Péter Szirák die »Identifikation mit einer fremden Perspektive«²⁶⁰ und Mona Körte eine »sprachliche Assimilation an Auschwitz«²⁶¹.

Die in *Roman eines Schicksallosen* verwendete Erzähltechnik wird dem Sarkasmus zugeordnet, definiert er sich doch im Vergleich zur Ironie vor allem über die Absicht, zielgerichtet zu verletzen. Zum literarischen Sarkasmus nach Meyer-Sickendiek wäre der *Roman eines Schicksallosen* erst mit dem vollzogenen Perspektivwechsel von Täter und Opfer zu zählen.²⁶² Streng genommen trifft das für Kertész' Roman nicht zu, wohl aber für *Der Nazi & der Friseur*, da dieser Roman eine Maskierung des Täters als Opfer (Max Schulz als Itzig Finkelstein) inszeniert. In Hilsenraths Roman passt sich nicht das Opfer der Perspektive des Täters an, sondern der Täter nimmt die Identität des Opfers an, das er zuvor ermordet hat. Was die Gestaltung zu einer sarkastisch-grotesken macht, ist nicht bloß der Rollentausch an sich. Auch die Richtung des Rollentauschs gilt es dabei zu berücksichtigen, denn in *Der Nazi & der Friseur* ist es der Erzähler (Max Schulz), der sich als Täter zum »Opfer« macht. Damit beziehen die einzelnen Distanznahmen die Richtung der Perspektivveränderung ein: Entweder erfolgt er von der Perspektive des Opfers zu der des Täters oder umgekehrt, von der Perspektive des Täters ausgehend. Die jeweilige Richtung bestimmt den ironischen oder grotesken Anteil der sarkastischen Perspektivierung. Während die Verstellung den Akzent auf die ironischen Anteile des Sarkasmus (ironisch-sarkastische Distanz) legt, betont die Verfremdung die Verzerrung der Maßstäbe und eine bizarr bis ins Lächerliche gesteigerte Darstellung der grotesken Anteile des Sarkasmus (sarkastisch-groteske Distanz).

2.3.2 Eingeschränkter Blick und die »Anpassung« an die »Struktur«

Obwohl Autor, Erzähler (erzählendes Ich) und Protagonist (erzähltes bzw. erlebendes Ich) im Roman nicht identisch sind, liegt in *Roman eines Schicksallosen* durch die homodiegetische und auf die Figur fokalierte Erzählung eine Erzählsituation vor, die, wie bei der Autobiographie, auf einer narratologischen Nähe zwischen Erzählinstanz und Protagonist beruht.²⁶³ In Kertész' Roman sind die beiden Ichs so »nah« beieinander, dass deren Abstand nur über eine erzähltheoretische Trennung erkennbar wird. Der homodiegetische Erzähler Köves spaltet sich in ein erzählendes Ich der Erzählgegenwart und in ein erlebendes Ich der Vergangenheit. Beide, erlebendes wie erzählendes Ich, trennt also vornehmlich eine erzähltechnische Distanz.²⁶⁴ Wie eine »Blickblockade« schiebe sich das retrospektive Wissen des erzählenden Ichs »vor die Augen des erlebenden Ich«²⁶⁵. Das trifft auch auf die Schreibweise zu, wenn Kertész meint, er wolle

260 Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 28.

261 Körte, Mona: Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit. München: Fink, 2012, S. 153.

262 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 541.

263 Während Stanzels Ich-Erzählsituation keine Differenz zwischen zwei Ichs berücksichtigt, beruht Genettes Fokalisierung gerade auf jenen Wissens- und Informationsunterschieden zwischen Erzähler und Figur, die der Unterscheidung zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich gemäß ist.

264 Vgl. Neuhofer: Zur Leistung des Ich-Erzählers, S. 259; Robert Walter-Jochum, Autobiographietheorie in der Postmoderne S. 155, Anm. 2.

265 Lange: Blickverschiebung, S. 130.

»den Inhalt gleichsam hinter eine Glasscheibe stecken«²⁶⁶. Dann schiebt sich etwas zwischen erlebendes und erzählendes Ich.

Beim retrospektiven Erzählen in der Autobiographie ist es häufig umgekehrt: in der Regel ordnet sich die Perspektive des Erlebens dem reflektierenden Rückblick in der Schreibgegenwart unter. Aufgrund des zeitlichen Abstands ist in der autobiographischen Erzählsituation, wie in Klügers *weiter leben*, das erzählende Ich im Text zu meist präsenter als das erlebende Ich. Dass es sinnvoll erscheint, die Wissens- und Informationsunterschiede zwischen Erzähler und Figur zu benennen, hängt mit der Lesart des Romans und der Interpretation des Darstellungsverfahrens zusammen. Die vorliegende Studie bezieht dabei das Stilmittel der ironischen Verstellung mit ein und deutet das Verfahren als eine distanzierende Reduktion des retrospektiv Erzählten. So wird zum Beispiel mit einer gegenbildlichen Konstruktion (»schöne[s] Konzentrationslager«) und einem »kindlichen« Understatement (»[e]in bißchen möchte ich noch leben«) Distanz zum Erzählten hergestellt.²⁶⁷ Diese ästhetische Distanz baut auf der Diskrepanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich auf, untersucht wird aber auch die Erzähltechnik und der Erzählstil.

Ein weiterer Aspekt betrifft den besonderen »Sprachklang«²⁶⁸ und die Wahl der Formulierungen: Das Erlebte wird in einer Weise erzählt, dass es sich den Bewertungskategorien einer Sprache zu entziehen versucht, die Kertész als eine »Vor-Auschwitz-Sprache« mit »Vor-Auschwitz-Begriffen«²⁶⁹ bezeichnet. Merkmal dieser Sprache sei der vorhandene »Grundton, eine auf eine allgemein anerkannte Moral und Ethik gestützte Wertordnung, die das Beziehungsgeflecht von Sätzen und Gedanken bestimmte«²⁷⁰. Der »Nach-Auschwitz-Sprache«, so Kertész, fehle dagegen dieser »Grundton«²⁷¹. Dieses »lack of harmony«²⁷² inszeniert der Roman mit einem besonderen »Sprachklang«²⁷³, dem atonalen Erzählstil.²⁷⁴

266 Kertész: Galeerentagebuch, S. 13. Vermutlich trifft das auf die Schreibweise zu, die bei Földényi anklängt, wenn er meint, Kertész schreibe die Geschichte wie »hinter einer dicken, undurchdringlichen Glasplatte« (Földényi: Wahrhaftigkeit, S. 202).

267 Vgl. Fischer, André: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München: Fink, 1992, S. 92: »Gegenbildlichkeit« und »Verfremdungen« weist Fischer als Merkmale inszenierter Naivität aus.

268 Ebert, Dietmar: »Atonales Erzählen im Roman eines Schicksallosen. Vom Finden einer Romanform, um »Auschwitz« schreibend zu überleben«. In: Ders. (Hg.): Vom Glück des atonalen Erzählens. Studien zu Imre Kertész. Dresden: Ed. Azur, 2010, S. 111-133, hier S. 125.

269 Kertész, Imre: Die exilierte Sprache [2000]. In: Ders.: Exilierte Sprache, Essays und Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 206-221, hier S. 211.

270 Ebd., S. 212.

271 Ebd.

272 Molnár: Kertész' Aesthetics of the Holocaust, S. 167.

273 Ebert: Atonales Erzählen, S. 125.

274 Vgl. Kertész: Die exilierte Sprache, S. 212: »Sehen wir nämlich die Tonalität, die einheitliche Tonart, als eine allgemein anerkannte Konvention an, dann deklariert Atonalität die Ungültigkeit von Übereinkunft und Tradition.« Zurück geht diese Kompositionsmethode auf Arnold Schönberg; vgl. Kertész: Galeerentagebuch, S. 26. »Ein atonaler Roman. Was heißt Tonalität? Der Grundbaß einer eindeutigen Moral, der Grundton, der überall brummt. Gibt es einen solchen Grundton? Falls es ihn gibt, ist er erschöpft.« (Ebd., S. 74).

»Worte der Moralität« (Kertész) sollen daher nicht durch neue Worte der Moralität ersetzt werden; vielmehr werden Begriffe aus der Existenzphilosophie genutzt, auf die Kertész sich bezieht, wenn er über das »Absurde der funktionalen Existenz«²⁷⁵ spricht. Zwar enthält auch das Vokabular der Existenzphilosophen ethische Implikationen, aber wenn sich Kertész auf den Begriff der Existenz und des Absurden bezieht, wendet er sich auf sprachlicher Ebene von einem aufklärerischen Humanismuskonzept ab, das auf Autonomie und Vernunft vertraut (»nicht das ›moralische Gesetz in ihm««²⁷⁶). Die narrative Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich dient dabei als Sehhilfe, schließlich setzt die Provokation – durch die Strategie der verweigerten Reflexion und inszenierten Naivität – bei den Wissensunterschieden zwischen diesen beiden Ichs an. Die Doppelbödigkeit des Textes entfaltet sich auch dort, wo Wissens- und Informationsunterschiede zwischen Erzähler und Figur zum Vorschein kommen, der Erzähler also vorgibt, nur so viel zu wissen wie die Figur, er aufgrund des Zeitunterschieds dabei jedoch mehr weiß als die Figur.²⁷⁷ Dieses Gestaltungsprinzip wird hier als Distanzierungsstrategie interpretiert. Demzufolge wird die Distanz auf den Ebenen Erzähler–Figur und Erzähler–Erzähltes zu verorten sein. Wie sie sich auf verschiedene Weise ausformt, steht im Fokus der Analyse.²⁷⁸

An vier Textauszügen aus dem dritten und vierten Kapitel des Buchs soll gezeigt werden, dass die Erzählstrategie eine Strategie der Verstellung ist, die eine Distanz zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich erzeugt. Der erste Auszug handelt von der Festsetzung der ungarischen Juden 1944 in Budapest, Köves wurde in der Ziegelei

275 Bodenheimer, Alfred: »U wie ›Unschuld‹. Zur Destruktion jüdisch-europäischer Ideologien in Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Armin Eidherr/Gerhard Langer/Karl Müller (Hg.): *Diaspora. Exil als Krisenerfahrung. Jüdische Bilanzen und Perspektiven*. Klagenfurt: Drava-Verlag, 2006, S. 411–422, hier S. 419.

276 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 9.

277 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 134.

278 Es geht demnach weniger um die verschiedenen Charakterisierungen der Hauptfigur; charakterisiert wird der Protagonist Köves als »Schelmenfigur« (Rudtke, Tanja: »Eine kuriose Geschichte«. *Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' Roman eines Schicksallosen*. In: *Arcadia* 36 [2001], S. 46–57, hier S. 47), als »Anti-Gregor Samsa« – Köves sei »wie ein Käfer, der menschliche Gestalt angenommen hat« (Földényi, László F.: *Bildungsroman*. In: Ders.: *Schicksallosigkeit. Kertész-Wörterbuch*. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 57–60, hier S. 60; oder Kertész dazu: sich in die »Determiniertheit verwandeln« in Kafkas *Tausendfüßler*« heißt, die »Fremdbestimmung dem eigenen Schicksal anzuverwandeln« [Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 17]) – als »eine Art WidergängerCandides« (Kasper: *Der traumatisierte Raum*, S. 130). Außerdem richtet sich der Fokus entweder auf den »Optimismus«, die Autoritätsgläubigkeit oder das »Unrechtsbewusstsein« (Pfeiffer, Joachim: »Unfähigkeit zu trauern? Zu Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Wolfram Mauser/Carl Pietzcker [Hg.]: *Trauma*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 263–272) oder auf die Frage, ob sich die Figur mit der konstruierten Naivität einen Freiraum bewahren oder sich der Lagerrealität bemächtigen kann. Vgl. dazu Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 30: »Wer aus dem KZ-Stoff literarisch als Sieger, das heißt ›erfolgreich‹, hervorgeht, lügt oder betrügt todsicher«; vgl. Kasper: *Der traumatisierte Raum*, S. 136f. Kertész 2006 im Interview »Meine Geschichte in der Retrospektive als Erfolgsgeschichte zu sehen, wäre eine phantastische Lüge« (zit.n. Földényi, László F.: *Absurd*. In: Ders.: *Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch*. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 15–19, hier S. 16).

eingesperrt; der zweite Auszug von der Deportation von Budapest nach Auschwitz, Köves befindet sich in einem Viehwaggon; der dritte Auszug thematisiert die sogenannte Selektion in Auschwitz-Birkenau, an der Rampe steht Köves dem SS-Arzt gegenüber.

2.3.3 Wie der Blick die Anpassung darstellt

a) Konstruierte Naivität

»Anpassung [ist] der Intellektualismus des Kindes«²⁷⁹. Diese frühe Tagebuchnotiz von Kertész zeigt nicht nur, wie präsent für ihn das Thema Anpassung und ihre »Mechanismen«²⁸⁰ beim Schreiben waren. Sie erklärt womöglich auch, warum Kertész ursprünglich wollte, dass der Titel seines Romans das Wort »Ferien«²⁸¹ enthalten sollte. Überlegungen wie diese zielen auf das Gestaltungsprinzip, das in der Forschungsliteratur als »Naivität« oder »naive« Perspektive des Protagonisten bezeichnet wird.²⁸² Bei dieser naiv, kindlich oder »zutraulich«²⁸³ konstruierten Erzählperspektive handelt es sich um ein Gestaltungsmittel retrospektiven Erzählens. Kindlich wirkt die Perspektive vor allem im ersten Drittel des Romans, zum Beispiel als der Vater von Köves am Tisch nach der Hand der Stiefmutter greift:

Nach einer kleinen Weile nahm ich wahr, daß sie ganz still waren, und als ich vorsichtig aufblickte, saßen sie Hand in Hand und sahen sich sehr innig an, eben so, wie ein Mann und eine Frau. Das habe ich nie gemocht, und auch jetzt hat es mich geniert.²⁸⁴

Die emotional ergreifende und erdrückende Situation wird von der kindlichen Perspektive gebrochen. Bringt Köves zum Ausdruck, er geniere sich, suspendiert die Naivität des Kindes die Gefühlskonvention des Abschiednehmens, und die Situation, dass sein Vater ins Arbeitslager muss, wird so distanziert.

Ein den Erzählstil präzisierendes Darstellungsprinzip ist die Verschiebung des Gefühlsausdrucks. Diese Verschiebung beginnt bei der Gefühlsanpassung des Protagonisten. Ein Beispiel für die Anpassungsfähigkeit der Figur in der ersten Hälfte des Romans ist die Gefühlsdarstellung, auf die bereits Koppenfels mit dem Konzept des Immunen Erzählers aufmerksam macht. Vor dem Konzentrationslager nahm Köves die »Affekterwartungen«²⁸⁵ seiner Umgebung wahr. Als sein Vater den Firmenverwalter, Herrn Sütö, ein letztes Mal konsultiert, bevor ihn die Familienmitglieder, wie es mit sarkastischer Ironie heißt, »ins Arbeitslager ziehen lassen«²⁸⁶, gibt Köves zu erkennen, dass

279 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 11.12.1960, S. 16.

280 Kertész: Liquidation, S. 122.

281 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 05.03.1959, S. 7.

282 Vgl. zu den aktuellen Studien gehören: Kasper: Der traumatisierte Raum, 2016; Michaelis, Andree: »Aus dem Holocaust eine europäische Kultur. Verfolgung, Exil und Katharsis bei Imre Kertész«. In: Kerstin Schoor/Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): Gedächtnis und Gewalt. Nationale und transnationale Erinnerungsräume im östlichen Europa. Göttingen: Wallstein, 2016, S. 112-124; Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache.

283 Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 69.

284 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 20.

285 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 328, vgl. dazu auch das Beispiel die Abschiedsszene in Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 45-47.

286 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 33.

ihm der Abschied, wie er sagt, »sehr peinlich« war. Eine innige Umarmung zwischen ihm und seinem Vater kommentiert Köves, indem er sich zuerst fragt, ob er selbst während dieser Umarmung geweint habe; »irgendwie«, so meint er, hatte er sich »darauf vorbereitet«, dass ihm die Tränen »in diesem bestimmten Augenblick unbedingt kommen müssten«²⁸⁷. Wenn Köves sagt, dass er »das Gefühl« hatte, seinem Vater habe es »gutgetan, das zu sehen«²⁸⁸, verschiebt sich der Gefühlsausdruck, die Wahrnehmung bewegt sich weg von der Erzählerfigur. Zum einen durch den fehlplatziert wirkenden beziehungsweise eigengesetzlich positionierten Ausdruck von Köves, dass ihm diese Situation »peinlich« sei, zum anderen durch den Gefühlsausdruck des Vaters, der im Vordergrund steht, ihm habe die Reaktion seines Sohnes »gutgetan«. Wie erdrückend die Situation für die Figuren ist, erfährt der Leser nicht über emotionale Ausdrücke, mit denen der Erzähler sein Betroffensein artikuliert. Die erzählte Stille,²⁸⁹ die Reaktionsweisen der Figuren,²⁹⁰ das Weinen der Stiefmutter²⁹¹ und die aus Köves' Sicht erwartete Anteilnahme²⁹² vermitteln indirekt das unmittelbare Betroffensein der Figuren.

Die »naiv versinnlichende Erfassung von Dingen und Menschen«²⁹³ im Sinne einer affirmativen Sichtweise gegenüber dem Aggressor schließt jene Versuche von Köves ein, sich um des Überlebens willen an das System anzupassen. Kertész spricht von »einer Art Infantilismus«, um zu beschreiben, wie sich das Leben in einer Diktatur seiner Ansicht nach auf den Menschen auswirkt, sie mache den Einzelnen »infantil«²⁹⁴. Für totalitäre Regime sei es typisch, so Kertész, dass der Mensch »auf ein gewisses Niveau herabgedrückt«²⁹⁵, auf eine Funktion reduziert werde. In der Hinsicht handelt es sich um einen »von außen« erwirkten Zustand. Diese »Art Infantilismus«, so Kertész, entspreche der »Naivität des Erzählers«. In *Roman eines Schicksallosen* inszeniert Kertész also einen »naiven« Blick. Wie sich aus seinen Kommentaren schlussfolgern lässt, ist er

287 Ebd., S. 33.

288 Ebd.

289 »Es wurde still [...]. Nach einigem Schweigen hat mein Vater gesagt: »Na schön, um so viel wären wir jetzt leichter.« (Ebd., S. 12).

290 »Worauf meine Stiefmutter, noch mit leicht verschleierter Stimme, meinen Vater gefragt hat« (ebd.).

291 »Gleichzeitig hat meine Stiefmutter ihre Handtasche geöffnet, ein Taschentuch herausgenommen und es sich geradewegs an die Augen gehalten. In ihrer Kehle gurgelten seltsame Töne.« (Ebd.).

292 »[D]ie Situation war sehr peinlich, weil ich auf einmal so ein Gefühl hatte, auch ich müsste etwas tun.« (Ebd.).

293 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 02.08.1962, S. 21.

294 »Schicksallosigkeit bedeutet, Menschen werden gezwungen, ein Schicksal zu leben, das eigentlich nicht ihres gewesen ist. Der Junge hat nichts zu tun mit dem Judentum, er hat die Religion nicht selbst gewählt, aber er mußte ein Schicksal erleben, durchleben und überleben, das für die Juden bestimmt war. Dieser Junge Gyuri Köves vertritt die Menschheit, denn die Diktatur macht einen Menschen infantil.« (Stein, Sabine: Haftweg von Imre Kertész anhand der Dokumente des Buchenwald-Archivs, gezeichnet Sabine Stein/Archiv, 10.01.2003, zit.n. Heidelberger-Leonard: Kertész Leben und Werk, S. 49, S. 157).

295 Kertész: »Ich will meine Leser verletzen«, Spiegel-Interview v. 29.04.1996.

eine altersunabhängige, erfahrungsbedingte Konstruktion, die deshalb naiv erscheint, weil sie vorgibt, »noch nichts von all den Schrecken«²⁹⁶ zu wissen.

Die Anlage des Textes besteht demnach nicht darin, die Sprech- und Denkweise eines 14-jährigen mimetisch zu beschreiben.²⁹⁷ »[D]oppelt schmerzhaft« werde die Lektüre werden, weil Kertész das »Grauenhafte« aus dem Roman »verbann[t]« und »den Akzent auf das Poetische«²⁹⁸ gelegt habe. Was daraus entsteht, ist die erzählerische Inszenierung von Naivität, sie beruht auf einem »analytischen Blick«²⁹⁹. Dieser Blick, so könnte man sagen, bringt etwas zur Darstellung, was Jean Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* autobiographisch reflektiert: etwas, »das mehr war als nur Resignation und das wir als Akzeptierung nicht nur der SS-Logik, sondern auch des SS-Wertesystems bezeichnen dürfen«. Améry beschreibt, wie »der intellektuelle Häftling«, wie er als ausgeliefertes Subjekt, »die SS-Logik als stündlich sich erweisende Wirklichkeit erfuhr«³⁰⁰, die »nicht umgangen werden konnte und darum am Ende als vernünftig erschien«³⁰¹. »Ich habe nicht vergessen«, schreibt Améry in *Die Tortur*, »daß es Momente gab, wo ich der folternden Souveränität, die sie über mich ausübten, eine Art von schmählicher Verehrung entgegenbrachte«³⁰². Möglicherweise ist es diese Erfahrung, die Kertész literarisch darstellen wollte und für die er einen Blick inszenierte, dessen Besonderheit in diesem spezifischen Vorenthalten von Wissen besteht. Auch deshalb wird die konstruierte Naivität hier als reduktive Erzählweise untersucht.

Für dieses Verfahren der Reduktion oder auch – in Anlehnung an Kertész' Tagebuchaufzeichnung – »schemenhafte[n] Vortragsweise« greift die Textanalyse auf das Stilisierungsprinzip der »unerwarteten Kindlichkeit« von André Fischer zurück, der in seiner Studie *Inszenierte Naivität* (1992) zwar keines von Kertész' Werken analysiert. Mit der kindlich verfremdeten Darstellung als Praxis kann sie aber das literarische Verfahren einer konstruierten Naivität in Form einer kindlichen Erzählperspektive bei Kertész konzeptionell erweitern. Die aus der »inszenierten Naivität«³⁰³ folgende Ausblendung, Komplexitätsreduktion oder »Positivierung« des Vergangenen finden sich auch in *Roman eines Schicksallosen* wieder. Hinsichtlich der Beschreibung der Erzählweise lassen sich mit Fischers Studie zudem Naivität und Reflexivität gegenüberstellen. Für die Textanalyse ist das entscheidend, weil Naivität ein »Darstellungsprinzip«³⁰⁴ ist, dessen reduktive Funktion auf dem »Ausblenden von Reflexion«³⁰⁵ beruht. Als eine Strategie der Distanz wird die konstruierte Kindlichkeit hier aufgrund der damit einhergehenden

296 Ebd.

297 Vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 137; Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 140; Földényi, László F.: Sprache. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 275–280, insbes. S. 276.

298 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 19.03.1960, S. 9.

299 Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 142.

300 Améry: An den Grenzen des Geistes, S. 38.

301 Ebd., S. 40.

302 Améry: Die Tortur, S. 78.

303 Fischer: Inszenierte Naivität; vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 136.

304 Fischer: Inszenierte Naivität, S. 31.

305 Ebd., S. 94.

»fingierte[n] Reflexionslosigkeit«³⁰⁶ untersucht. Des Weiteren hebt Fischer hervor, dass Naivität zum einen an den Akt des Fingierens gebunden und zum anderen an die »Inszenierung und an ein sie realisierendes Bewußtsein geknüpft«³⁰⁷ ist. Wie die Ironie ist die inszenierte Naivität darauf angelegt, erkannt zu werden. Sie kann ebenfalls komische Effekte erzielen,³⁰⁸ unter anderem mit einem Verfahren, das darin besteht, vermeintlich kausale Zusammenhänge zu ironisieren.

b) Ohne nachträgliche Reflexion

Eine Ironisierung bestimmter »Erklärungsmuster« lässt sich an dem Beispiel vom jüdenfeindlichen Bäcker, dessen Laden Köves betritt, rekonstruieren. Es sei allgemein bekannt, so beginnt Köves die Diskriminierung der Juden in Budapest zu beschreiben, dass der besagte Bäcker »die Juden nicht mag. Deshalb hat er mir auch um etliche Gramm zu wenig Brot hingeworfen«. Den Betrug kommentiert der Erzähler wie folgt:

[...] auf einmal [habe ich] die Richtigkeit seines Gedankens verstanden, nämlich warum der die Juden in der Tat nicht mögen kann: sonst müsste er ja das unangenehme Gefühl haben, er betrüge sie. So hingegen verfährt er seiner Überzeugung gemäß, und sein Handeln wird von der Richtigkeit einer Idee gelenkt, was nun aber – das sah ich ein – etwas ganz anderes sein mag, natürlich.³⁰⁹

Köves hinterfragt das Verhalten des Bäckers, die ironisch-sarkastische Wirkung entfaltet die Passage mit den letzten vermeintlichen Argumentationsgliedern, wenn er sich das Verhalten des Bäckers als eine notwendige Handlung erklärt.³¹⁰ Die ironische Verstellung beginnt mit dem scheinkausalen Zusammenhang, dass der Bäcker Gewinn erzielen muss.³¹¹ Die vermeintliche Zwangsläufigkeit von Gewinn und Betrug verdeckt die antisemitische Einstellung des Bäckers. Auf der Ebene des Erlebens mobilisiert Köves keinen Protest, sondern er versucht das diskriminierende Verhalten des Bäckers zu verstehen, was nicht gleichbedeutend damit ist, dass er sich mit dem Verhalten einverstanden erklärt. Er sieht ein, um Reemtsmas Kommentar heranzuziehen, »daß es nichts ändert, nicht einverstanden zu sein«³¹². Auf der Ebene des Erzählens blendet das kindlich fingierte Verstehenwollen jene Zusammenhänge aus, denen Köves nichts entgegensetzen kann. Die Ursache, die zu Köves' »Erkenntnis« (das Handeln des Bäckers sei »von der Richtigkeit einer Idee gelenkt«) führt, »wegen seines wütenden Blicks und seiner geschickten Handbewegung«, ist ironisch verstellt. Außerdem konstruieren Formulierungen wie »deshalb«, »wegen«, »nämlich warum«, »sonst müsste er«, »so hin-

306 Ebd., S. 27.

307 Ebd., S. 30.

308 Vgl. ebd., S. 92, vgl. auch S. 91, Anm. 3.

309 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 17. Szirák deutet die Passage anhand eines Verfahrens, das er die »Identifikation mit einer fremden Perspektive« nennt – dieses Verfahren rufe eine »ironisch-komische Wirkung hervor« (Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 28).

310 Vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 29.

311 Vgl. ebd., S. 23.

312 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 66.

gegen«, »natürlich« oder »das sah ich ein« einen kausalen Zusammenhang, der dem Gestaltungsprinzip der Ironisierung folgt.³¹³

Kommentiert Köves an anderer Stelle zum Beispiel lakonisch, »jetzt hat sich eben herausgestellt, daß wir von der gleichen Sorte sind, und das verlangt nach einem kleinen abendlichen Gedankenaustausch, die gemeinsamen Aussichten betreffend«³¹⁴, entsteht der Eindruck einer Art Leidensimmunität. Komplexe Zusammenhänge werden durch die Erzählperspektive reduziert und Gefühlsausdrücke werden in dieser konkreten Situation vermieden. Reflexionslos im Sinne von gedanken- oder kommentarlos ist das Text-Ich nicht. Köves beobachtet seine Umgebung und das Lagersystem, er bemerkt »Fehler im Getriebe, ein Versäumnis, ein Versagen«³¹⁵ – geäußert von einem dieser Vernichtungsmaschinerie ausgelieferten Ich-Erzähler, was diese »Feststellung« besonders makaber macht und das Ausbleiben einer nachträglichen Reflexion auf die Spitze treibt.

Die Erzählperspektive einer verweigerten Nachträglichkeit bezieht sich auf die Tatsache, dass der *Roman eines Schicksallosen* die retrospektive Wertung des Dargestellten verweigert. Wesentlicher Bestandteil des Dargestellten ist die Situation des Subjekts, zum Opfer gemacht worden zu sein. Distanz wird also dadurch erzeugt, dass mit der fehlenden nachträglichen Reflexion auch das unmittelbare Betroffensein des Protagonisten ausbleibt. Die Vermeidung einer nachträglichen Reflexion in der Darstellungsweise wirkt sich auch auf die Darstellung der Opfererfahrung aus. Gedanken, Gefühle und Kommentare im Modus des »Noch-Nicht« (Viragh) zu erzählen, ist auch eine Textstrategie, sich potenziellen Leserwartungen, Präfigurationen und Beschreibungen zu entziehen, die das Subjekt auf die passive Opferrolle reduzieren. Der Roman verzichtet auf eine nachträglich wertende Erzählerstimme, indem er eine kindliche Sichtweise konstruiert. Diese inszenierte präreflexive Wahrnehmungsperspektive ist ein literarisches Mittel, Distanz zum Geschehen herzustellen.

2.4 Vier Textbeispiele

2.4.1 Textbeispiel 1

Dass die »kindliche« Verstellung und die Ironisierung kausaler Zusammenhänge Konstruktionsformen sarkastischer Distanz sind, werden die weiteren vier Textbeispiele zeigen. Auch Formulierungen wie das »schöne Konzentrationslager«³¹⁶ oder das »Glück der Konzentrationslager«³¹⁷ sind im Zeichen einer sarkastischen Erzähltechnik zu verstehen, die auf einer ironischen Verstellung beruht. Gemeint sind damit die ironischen, dissimulativen Anteile in der Erzählperspektive, die sich so als »pseudo-naive Perspektive«³¹⁸ herausstellen könnten.

313 Vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 23.

314 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 18.

315 Ebd., S. 161.

316 Ebd., S. 209.

317 Ebd., S. 287.

318 Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 40.

Das erste Zitat ist eine Passage aus dem dritten Kapitel, als Köves auf dem Weg zum Arbeitsdienst festgenommen und mit anderen ungarischen Juden in einem »Zollhaus« eingesperrt wird:

Über das, was dann folgte, wüßte ich nicht mehr viel zu berichten. Es schien, daß wir noch lange auf den Befehl würden warten müssen. Doch unsererseits fanden wir die Sache überhaupt nicht dringend [...] hier in der Kühle war es angenehmer als draußen bei der Arbeit, im Schweiß unseres Angesichts. Auf dem Raffineriegelände gibt es nicht viel Schatten. »Rosi« hatte beim Polier denn auch durchgesetzt, daß wir das Hemd ausziehen durften. Das ist allerdings nicht gerade im Einklang mit der Vorschrift, da so ja kein gelber Stern an uns sichtbar ist, aber der Polier hat dann doch eingewilligt, aus Menschlichkeit. Bloß Moskovics' papierartiger weißer Haut ist die Sache einigermaßen schlecht bekommen, weil sie auf seinem Rücken im Nu krebsrot wurde, und wir lachten dann viel über die langen Fetzen, die er sich hinterher abschälte. Wir haben es uns also bequem gemacht, auf den Bänken oder einfach so, auf dem nackten Boden des Zollhauses: doch womit wir dann die Zeit verbracht haben, könnte ich nicht mehr recht sagen. Auf jeden Fall sind eine Menge Scherze gemacht worden; [...].³¹⁹

Durch die Präsenz des erlebenden Ichs entsteht der literarisch vermittelte Eindruck eines geringen Abstands zwischen Erzählgegenwart und dem Zeitpunkt der erzählten Ereignisse. Die Zwangssituation, in der sich Köves befindet, eingeschlossen in einer »kahle[n] Räumlichkeit«³²⁰, wird aber rückblickend erzählt. Positive Beschreibungen verstellen die bedrohliche Situation, Detail- und Gefühlsbeschreibungen werden ausgespart, statt empfundener Angst werden vermeintliche Vorzüge geschildert. Hinzu kommt sein ironisch überzeichneter Gehorsam, es könnte gegen die »Vorschrift« verstoßen, wenn der gelbe Stern nicht mehr sichtbar wäre. Wenn zu guter Letzt der Polier »eingewilligt« hat und der Erzähler »Menschlichkeit« als Grund für diese »Genehmigung« angibt, wird die aus der Sicht Köves' geschilderte Situation auf groteske Weise gesteigert. Das erzählende Ich der Schreibgegenwart tritt hier zwar zu Beginn und am Ende des Textausschnitts hervor, aber es gibt vor, »nicht mehr viel zu berichten« und »sagen« zu können. Dagegen enthält die vom erzählenden Ich eingerahmte Analepse durchaus Details, nur sind diese auf die kindlich inszenierte Wahrnehmung einer konkreten Situation beschränkt. Die Angst wird zur »Leerstelle«³²¹ und steht im Kontrast zu den »Scherzen« und der einem Abenteuer gleichkommenden Erzählung. Distanziert wird das Geschehen, das Eingesperrtsein und die Ungewissheit, durch die Perspektivierung, weil sie das Ausgeblendete in einem bestimmten Licht erscheinen lässt. Die Ausblendung erklärt das, was der Erzähler auslässt, für unwichtig, gar »langweilig«³²². Die Funktion dieser Erzählstrategie besteht jedoch weniger in der vor den grausamen

319 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 54.

320 Ebd., S. 53.

321 Vgl. Koppenfels: Immune Erzähler, S. 335.

322 Auch über die »Reise« könne das erzählende Ich »insgesamt nicht viel sagen. Genauso wie im Zollhaus oder zuletzt in der Ziegelei mußten wir uns auch in der Eisenbahn die Zeit irgendwie vertreiben.« (Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 82).

Details schützenden Distanz. Vielmehr kommt das Erklären der Ausblendung für langweilig in der sarkastisch-grotesken Lesart gewendet einem Nicht-Verschonen des Lesers gleich.

Die von der Halle zum Deportationswaggon getriebenen Gefangenen genommenen bezeichnet der Erzähler als »recht ansehnliche[] Marschkolonne« an einem »schöne[n], klare[n] Sommernachmittag«³²³. Den Fluchtversuchen »unternehmungslustiger Geister« schloss er sich nicht an, sein »Anstand« habe sich »als stärker erwiesen«³²⁴. Die Aufmerksamkeit des Erzählers richtet sich häufig auf Nebensächlichkeiten wie auf den Sonnenbrand eines Jungen. Das häufig beschriebene Wetter erzeugt einen ähnlichen Kontrast zu der Situation, wie die im Zusammenhang mit einer Trivialität (das Hemd ausziehen zu dürfen) gebrauchte Formulierung »aus Menschlichkeit«. Der Fokus liegt weder darauf, die empfundene Ungewissheit zu schildern, noch darauf, die Gefangenschaft vor der Deportation nach Auschwitz-Birkenau rückblickend einzuordnen. Damit sind zwei Merkmale des Romans genannt: das retrospektive Wissen der Figur und die fehlende retrospektive Reflexion des Erzählers. Die Erzählung ist trotz präsentischer Einschübe im ersten Teil des Romans³²⁵ im Präteritum gehalten, die Ereignisse, die der Erzähler überlebt hat, werden als vergangen dargestellt. Aber mit der »Blickblockade«³²⁶ simuliert die Darstellungsform eine »Gleichzeitigkeit«³²⁷ und erzeugt auf diese Weise eine Diskrepanz zwischen Erleben und Erzählen.

Als Zwischenergebnis dieses ersten Auszugs ist festzuhalten: Distanz erzeugen jene Momente, in denen sich das Erzählte dem nachträglichen Einordnen und Reflektieren des Erlebten entzieht. Dass es sich um ein bewusstes Entziehen handelt, ist mit dem Wissensstand der Erzählerfigur zu begründen, die mehr weiß, als sie erzählt. Für die Beschränkung auf das erlebende Ich nutzt der Text einen *reduktiven Beschreibungsfilter*, der das Erlebte auf die konkrete Situation im Zollhaus begrenzt und es mit kindlichen Wahrnehmungsmustern unterlegt.³²⁸ Der »simple« Blickwinkel³²⁹ beziehungsweise die Erzählperspektive des eingeschränkten Blicks nutzt der Text als literarische Strategie der Distanz.

323 Ebd., S. 64.

324 Ebd., S. 65.

325 »Ich war heute morgen ziemlich müde, wegen des Fliegeralarms in der Nacht, und erinnere mich vielleicht nicht richtig.« (Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 8) »Jetzt endlich haben wir uns dann doch auf den Nachhauseweg gemacht.« (Ebd., S. 17) »Jetzt ist es schon zwei Monate her, daß wir von Vater Abschied genommen haben.« (Ebd., S. 34).

326 Lange: Blickverschiebung, S. 130.

327 Vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 37.

328 Vgl. Pick: Nachträgliches Schreiben ohne erzählten Neubeginn, S. 82.

329 Reiter, Andrea: »Authentischer Bericht oder Roman? Einige Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten«. In: Anne Betten/Konstanze Fliedl (Hg.): Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich. Berlin: Schmidt, 2003, S. 120-131, hier S. 124. Sie spricht von einer »eingeschränkten Perspektive« (ebd.).

2.4.2 Textbeispiel 2

a) Der Ton des Erzählers im Understatement

Der zweite Textauszug wird die Radikalität dieser Technik hervorheben, die auch erzeugt wird durch die Verweigerung einer nachträglichen Kontextualisierung des Erlebten. Darüber hinaus verbindet sich aber die Erzählkonstruktion einer »kindlich optimistische[n] Naivität«³³⁰ mit einer bestimmten »Art der Ironie«³³¹: dem Stilmittel des Understatements. Bedrohliche Situationen des erlebenden Ichs werden, wie zu zeigen sein wird, in einem »Erzählton« distanziert, der als Understatement bezeichnet werden kann. Erkennbar wird die für das Understatement typische Tendenz, »weniger zu sagen als gemeint«³³². Im Text taucht es bereits dort auf, wo das Erlebte als »Stück« und »Rolle« bezeichnet wird. Aufgrund der Funktion des Understatements, bestimmte Äußerungen abzuschwächen, deren Wirkungen dadurch aber gerade zu verstärken, ist eine reduktive Erzählweise. Die im Deutschen mit »untertreibend« übersetzte, damit aber nicht genau getroffene Darstellungsweise wirkt in *Roman eines Schicksallosen* weder heiter noch belustigend.³³³ Dieses Stilmittel dient vor allem der Auslassung, ohne jedoch komisch zu wirken, wie das folgende Beispiel zeigt: In Auschwitz wurde Köves über den »Unterschied« zwischen Vernichtungslager und Arbeitslager »informiert«. Im Arbeitslager

sei das Leben leicht, die Verhältnisse und die Lebensmittelversorgung, hieß es, unvergleichlich besser, was nur natürlich ist, denn auch das Ziel war ja schließlich ein anderes. Nun, auch wir würden noch an einen solchen Ort verbracht, falls nicht irgend etwas dazwischenkäme, was – wie man um mich herum zugab – in Auschwitz durchaus möglich sei.³³⁴

Da mit »irgend etwas«, das »dazwischenkommt«, die systematische Vernichtung gemeint ist, gehört diese Passage mit zu den schockierendsten Understatements im Roman.

Im ersten Beispiel wird dagegen die Bedrohung und das Leid dieser Situation durch die als kindlich-naiv konstruierte Perspektive in der Situation reduziert. In beiden Beispielen ist der Erzählstil nüchtern, aber nicht gefühllos.³³⁵ Es sind nicht die Emotionen, die der Text ausblendet, sondern die nachträglichen Reflexionen. Distanz erzeugt der

330 Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 131.

331 Michel, Georg: Emphase. In: Klaus Weimar/Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 441–443: »Darstellung eines Sachverhalts in untretreibender Art und insofern ein Gegenstück zur Hyperbel; der Ironie nahestehend bzw. eine Art der Ironie« (ebd., S. 142).

332 Bourke, John: Englischer Humor. Göttingen, 1965, S. 37.

333 Ebd. Mit dem Understatement geht die Tendenz einher, »weniger zu sagen als gemeint«, es kann eine »komische Wirkung erzielen«, wenn bestimmte Ereignisse oder Gefühle in »unerwartet, vielleicht schockierend nüchterner Weise« ausgedrückt oder geschildert werden« (ebd., S. 37). Bis auf wenige Ausnahmen werden ironische Äußerungen gemeinhin als humorvoll oder komisch empfunden. Als Ausnahmen gelten »understatements« (Gibbs/Colston: Risks and Rewards of Ironic Communication, S. 187).

334 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 128.

335 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 331.

Roman, weil die Figur Köves den Situationen in einer Weise begegnet, die man insoweit »gelassen« nennen kann, als die Intensität der Gefühlsäußerungen von den extremen Ereignissen im Konzentrationslager nicht direkt beeinflusst wird und das Grauen in einer unerwarteten, verstörend gelassenen Weise geschildert wird.

In folgendem Textauszug, der von Köves' Verschleppung von Ungarn nach Deutschland im Güterwaggon handelt, spiegelt sich die Haltung des Erzählers zum Erzählten wider: Als der Zug anhält und an den Waggon plötzlich ein Polizist herantritt, der – dem Understatement gemäß – »keine größeren Unannehmlichkeiten bereitet« habe, sei Köves darüber »etwas erschrocken« gewesen. Der Ton des Understatements, in dem einer heftigen Situation vermeintlich gelassen begegnet wird, setzt sich fort.

Aber wie sich bald herausstellte, kam er in guter Absicht: »Leute«, nur diese Mitteilung wollte er machen, »ihr seid an der ungarischen Grenze angelangt!« Bei dieser Gelegenheit wollte er einen Aufruf, man könnte fast sagen, eine Bitte an uns richten. Sein Wunsch war, daß, sollten bei irgend jemandem von uns noch Geld oder sonstige Wertsachen verblieben sein, wir ihm diese aushändigten. »Da, wo ihr hingeht«, meinte er, »werdet ihr keine Wertsachen mehr brauchen«³³⁶,

sie sollten daher »lieber in ungarische[n] Händen« bleiben. »Und nach einer kurzen Pause«, die, wie intern fokalisiert erzählt wird, Köves »irgendwie als feierlich empfand«, habe der Polizist »mit einer auf einmal wärmeren, ganz vertraulichen Stimme, als wolle er alles mit Vergessen überdecken, alles verzeihen«, hinzugefügt, dass sie »ja eigentlich Ungarn«³³⁷ seien. Nach »einigem Beratschlagen« im »Wageninneren« habe, so Köves,

dieses Argument in der Tat ein[ge]leuchtet, freilich nähme man an, daß wir dafür vom Gendarmen Wasser bekämen, und auch dazu zeigte sich dieser bereit, obwohl es, wie er sagte, »gegen die Vorschrift« sei. Dann aber haben sie sich doch nicht einigen können, weil die Stimme zuerst das Wasser, der Gendarm hingegen zuerst die Gegenstände ausgehändigt haben wollte und keiner von seiner Reihenfolge abwich.

Im Anschluss an diese verzerrt dargestellte Situation folgt die zuerst relativierende Bemerkung, dass der Gendarm »dann recht erbost« gewesen sei,

»Ihr Saujuden, ihr würdet noch aus den heiligsten Dingen ein Geschäft machen!« – so sah er es. Und mit einer nur so vor Empörung und Gehässigkeit erstickten Stimme hat er uns auch noch mit dem Wunsch bedacht: »Dann krepirt doch vor Durst!« Aus später übrigens geschah – zumindest hieß es so in unserem Wagen.³³⁸

Die interne Fokalisierung blendet das erzählende Ich vollständig aus. Der Leser ist ganz und gar auf die Perspektive des erlebenden Ichs angewiesen; den qualvollen Durst nennt der Erzähler im Understatement »recht unangenehm«³³⁹ und statt von der Brutalität ist von der »guten Absicht« des Gendarmen die Rede, die Aufforderung des Täters gibt Köves als »Wunsch« aus. Auf der Ebene des erlebenden Ichs können Zuschreibungen

336 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 84f.

337 Ebd.

338 Ebd., S. 85.

339 Ebd., S. 67.

wie »gute Absicht« und »Wunsch«, die Köves auf andere Figuren projiziert, durchaus ernst gemeint sein. Aus der Notiz im *Galeerentagebuch* ist jedoch zu schließen, dass Kertész die »Worte der Moralität« – und dazu kann die Rede von der guten Absicht gezählt werden – gebraucht, »um deren Absurdität aufzuzeigen«³⁴⁰.

Die vom Autor eingesetzten moralischen Wendungen, wie im ersten Beispiel, sich aus »Menschlichkeit« einer »Vorschrift« zu widersetzen, oder im zweiten, als Köves den Eindruck äußert, der Gendarm hätte eine »gute Absicht«, erzeugen einen distanzierenden Effekt. Diesen gewinnen die Formulierungen durch eine Erzähltechnik, die im Roman aus der Positionierung der Begriffe folgen und diese als deplatziert erscheinen lassen. An bestimmte Begriffe und Wendungen, wie sie in dem historischen Kontext verwendet werden, kann ein allgemeines Verständnis von einer »guten Absicht« nicht anknüpfen. Das stufenweise Konstruktionsprinzip des Romans überträgt der Autor gewissermaßen auf die Verwendung der Begriffe, so merkt der Leser »mehr und mehr, wie ihm der Boden unter den Füßen wegrutscht«³⁴¹.

Gesteigert wird die Distanz zu dem bedrohlichen Geschehen und zu einer Sprache, die auf Worte der Moralität vertraut, durch den Umstand, dass Köves bei dem Gendarmen gute Absichten vermutet beziehungsweise sie als solche fehlinterpretiert.³⁴² Die Fokussierung des erzählten Geschehens, die inszenierte Naivität des Protagonisten führen dazu, dass das an ihm selbst begangene Verbrechen distanziert wird. Es entsteht der Eindruck, als sei er den Verbrechen gegenüber resistent, »irgendwie war ich eher gleichgültig«³⁴³. Auf das Grauen reagiert die Figur nicht mit eingehenden Schmerzbeschreibungen oder Gefühlsausdrücken wie Angst oder Verzweiflung, die sie als passives Opfer darstellen (»[m]ich schmerzte ein bißchen mein Rückgrat, dort, wo es mit dem Boden in Berührung gewesen war«³⁴⁴). Durch die Gefühlsverschiebung, ironische Verstellung und Auslassung nachträglicher Reflexion scheint die Figur resistent gegen das ihr zugefügte Leid zu sein. Und Mitleid empfindet der Erzähler-Protagonist weder für andere Figuren, noch ist der antisentimentale Erzählstil darauf angelegt, Mitleid beim Leser hervorzurufen.

b) Radikale Antisentimentalität: Gefühlslage, Gegenstimme, Gleichgültigkeit

Die Sprache des Erzählers suspendiert ereignisbezogene Emotionen mit dem Stilmittel der mittleren Gefühlslage. Gemeint ist damit der gleichbleibende, neutrale Erzählstil, der das Leiden ästhetisch distanziert. Deutlich wird dieses Gestaltungsmittel im letzten Satz des Textauszugs, wenn auf die gebrüllte Hassparole ein emotionsloses »Was später übrigens geschah« folgt. Die emotionalen Ausdrücke passen sich den gegebenen Situationen nicht nur nicht an, heftige Reaktionen werden mit Formulierungen wie »etwas erschrocken« und »recht erbost« abgeschwächt. Die sich im Verlauf des Romans verstärkende Gleichgültigkeit, später auch sich selbst gegenüber, beginnt mit der

340 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 25.

341 Kertész: *Dossier K.*, S. 14; vgl. Kertész: *Der Betrachter*, S. 150.

342 Vgl. Szirák: *Die Bewahrung des Unverständlichen*, S. 32: Köves' »Mißverständnis der Absicht erhöht indessen die humorvolle Wirkung zusätzlich.«

343 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 86.

344 Ebd.

Gleichgültigkeit gegenüber anderen Opfern, wenn der Erzähler den Tod der Frau lapidar mit dem eingefügten »übrigens« kommentiert und durch den Zusatz »zumindest hieß es so in unserem Wagen« relativiert.

Nach dieser »Anmerkung« folgt ein weiteres kontrastierendes Distanzierungsmoment: »Tatsache ist, daß ich [...] nicht mehr umhinkonnte, immer deutlicher eine gewisse Stimme aus dem Waggon hinter uns zu vernehmen – nicht gerade sehr angenehm.«³⁴⁵ Diese extreme Beschränkung auf das erlebende Ich ist von »radikale[r] Subjektivität«³⁴⁶. Sie reduziert den Tod der Frau auf den Status eines Gerüchts und erhebt gleichzeitig die eigene Wahrnehmung zur »Tatsache«.

Ferner ist zu fragen, ob der Satz »wie sich bald herausstellte, kam er in guter Absicht« eine ironische Absicht des Erzählers vermitteln soll. Mit dem beiläufigen Einschub »bald« wird jedenfalls eine Erwartung erzeugt, die der Text nicht einlöst. Ohne genau zu wissen, wie weit sich das »bald« erstreckt, ist spätestens dann, wenn die Anrede des Gendarmen von »Leute« in die Beschimpfung »Saujuden« kippt, das Gegenteil von einer »guten Absicht« gemeint. Doch in der Stimme des Erzählers taucht keine Ironie auf, welche die Sicht der Figur brechen und den ironischen Kontrast zwischen Gesagtem und Gemeintem auflösen würde. Stattdessen ruft dieser Einschub »bald« einen textinternen Widerspruch hervor.

Im Roman, stellt Judith Kasper fest, gibt es keinen »Ort, von dem aus die Täuschung korrigiert wird«³⁴⁷. Ob dieser »Ort« im Text tatsächlich fehlt, wird noch zu klären sein. Für die Erzähltechnik ist Kaspers Beobachtung insofern wichtig, als die Technik auf einer Stimme »ohne jegliche Gegenstimme«³⁴⁸ beruht. Der Roman arbeitet an verschiedenen Stellen mit dieser Spannung, indem er eine Erwartung erzeugt, sie aber nicht einlöst. Programmatisch für dieses Verfahren ist der Verzicht auf eine Gegenstimme. Diese Erzählstrategie einer *Stimme ohne Gegenstimme* schafft Distanz zum Geschehen und zum Leser. Beides, sowohl die Beschränkung auf die Dimension des erlebenden Ichs, die Subjektivität, als auch die Positionierung bestimmter Begriffe und Wendungen mit distanzierendem Effekt, machen den Erzählstil, die Antisentimentalität, so radikal.

c) Dargestellte Entsubjektivierung: Individualität als Leerstelle

»Wie können wir eine Darstellung aus dem Blickwinkel des Totalitären vornehmen, ohne den Blickwinkel des Totalitären zum eigenen zu machen?«³⁴⁹ Mit dieser Frage, die für Kertész während seiner Arbeit am *Roman eines Schicksallosen* von zentraler Bedeutung war, verbindet sich seine Suche nach einer Konzeption des »funktionalen Menschen«³⁵⁰. Distanz ist offenbar Teil der Erzähltechnik, aber wer hält diese Perspektive auf Distanz, auf wen verweist das »eigene«: auf den Autor, auf den Leser oder auf die Figur beziehungsweise den Ich-Erzähler?

345 Ebd., S. 85.

346 Neuhofer: Zur Leistung des Ich-Erzählers, S. 266.

347 Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 135.

348 Ebd., S. 151.

349 Kertész: Galeerentagebuch, S. 21.

350 Ebd., S. 9.

Über sich sagt Köves, er wolle »ein guter Häftling«³⁵¹ werden: »[...] das war im großen und ganzen meine Auffassung, darauf gründete ich meine Lebensführung«.³⁵² Auf die Figur kann sich das Distanzmoment nicht beziehen, schließlich konstruiert der Autor Kertész einen Ich-Erzähler, der sich der totalitären Sichtweise extrem annähert.³⁵³ Distanznahme meint demnach keine aktive Distanz der erzählten Figur auf der Handlungsebene, sondern eine ästhetische Distanz, die sich auf die Darstellungsebene bezieht. Für die Frage nach der Distanz in *Roman eines Schicksallosen* greift das *Galeerentagebuch* ein »Gestaltungsprinzip« auf, das Christian Poetini die »Entfremdung des Rohmaterials«³⁵⁴ nennt. Gemeint ist die Anverwandlung, über die Kertész schreibt, »daß das Werk, statt ›Darstellung‹ zu sein, *sich das anverwandelt*, was es darstellt: die äußere Struktur wird zur ästhetischen Struktur und gesellschaftliche Gesetze zu Gesetzen der Romantechnik«³⁵⁵. Kertész geht es in *Roman eines Schicksallosen* um die ›Darstellung‹ eines »in seiner Partikularität stummen Individuums«³⁵⁶. Ausgerichtet ist seine Erzähltechnik darauf, »jede[n] Anschein von Tiefe des Individuums zum Verschwinden«³⁵⁷ zu bringen. Fragwürdig wird in dieser Hinsicht sogar der Terminus ›Perspektive‹ für das Erzählen in *Roman eines Schicksallosen* aus dem »Blickwinkel des Totalitären«³⁵⁸, diktiert doch, so Kertész, die »totalitäre STRUKTUR«³⁵⁹ die Erzählung.

Nicht das erzählende Ich ist es, das sich durch nachträgliche Wertung verweigert oder Protest übt, sondern der Struktur ist es geschuldet, die keinen Raum gewährt, in dem sich das Ich (weiter)entwickeln kann, die der Erzählerfigur nur eine funktionale Perspektive erlaubt. Diese Technik erzeugt Distanz, aber auf besondere Weise. Denn die Struktur im Roman macht eine aktive und souveräne Distanznahme des erlebenden Subjekts unmöglich. Was Kertész darstellt, ist ein Prozess der Entsubjektivierung, nicht der Selbstbildung, was sich im Text zeigt, ist eine Erzählperspektive, der das Recht auf »Persönlichkeit« und »Möglichkeit« von einer »äußeren Macht« geraubt wird und die den Tod »ohne Rebellion und Vorwürfe annimmt«³⁶⁰.

351 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 151.

352 Ebd.

353 Vgl. Kasper: *Der traumatisierte Raum*, S. 136.

354 Zurückgehend auf Kertész Formulierung in *Fiasko*, S. 97: »Er hat meine Person zum Gegenstand gemacht [...] mich in einen Roman verpflanzt, den ich nicht zu lesen vermag: der mir fremd ist, so wie er mir auch das Rohmaterial entfremdet hat – das unvergleichlich wichtige Stück meines eigenen Lebens, aus dem er entstanden ist.«

355 Kertész: *Fiasko*, S. 27. Vgl. zur »Anverwandlung als Gestaltungsprinzip« Poetini, Christian: »Die Schattenseiten der Anverwandlung. Zu Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* und *Fiasko*«. In: Mirreille Tabah (Hg.): *Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009, S. 247–256.

356 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 185.

357 Ebd., S. 27.

358 Ebd., S. 21.

359 Ebd., S. 27.

360 Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, v. 18.03.1960, S. 7.

Im Zentrum steht die »Erfahrung«³⁶¹ der *Schicksalslosigkeit* in einem bestimmten Machtverhältnis. Darstellbar wird sie nur als Prozess, dessen Verlauf jedoch festgelegt ist, und zwar durch die Struktur.³⁶² Die einzige »Entwicklung«, die der Roman zur Darstellung bringt, ist die »Entfremdung«³⁶³. Angelehnt an das von Kertész beschriebene Leben des »funktionalen Menschen«, dem »im voraus ein Platz bestimmt und zugewiesen [ist], den er nur noch auszufüllen hat«³⁶⁴, formt sich in gleicher Weise auch die Erzählperspektive aus.³⁶⁵ Auf diese Weise entfaltet der *Roman eines Schicksallosen* die Perspektive eines »in seiner Partikularität stummen Individuums«. Merkmal dieser Perspektive ist ihr »Individualitätsmangel«³⁶⁶.

Die Reduktion spielt somit eine entscheidende Rolle bei der Perspektivierung des Geschehens, weil sie die lautlose Partikularität und aufgehobene Individualität des Einzelnen beschreibbar macht. Das intendierte Stummschalten von Individualität macht die Individualität zur Leerstelle und ist damit Bestandteil der reduktiven Darstellungsweise im Roman. Die radikale Subjektivität wird als solche nur im Kontext dieser extremen Entsubjektivierung lesbar. Der »Blickwinkel« der Erzählerfigur kann der Ort dieser Subjektivität sein, er zielt aber auf eine Nähe zum »Totalitären« und erzeugt genau dadurch eine Distanz zum Leser.

d) Orte ironischer Distanz

Obwohl Kertész zur ironischen Lektüre des *Romans eines Schicksallosen* geraten haben soll,³⁶⁷ stellt sich die Frage nach der kritischen Perspektive, dem »Ort«, von dem aus die Erzählperspektive als ironische erkennbar wird. Ohne die Annahme einer ironischen Verstellung werden der vom Machthaber an die Machtlosen gerichtete »Wunsch« (oder »Bitte«), die Nachsicht des Täters und das grotesk inszenierte Abwägungs- und Aushandlungsprozedere im zweiten Textbeispiel nicht plausibel. Als Ort der Distanzierung bleibt die Erzählinstanz vage, weder das erlebende noch ein nachträglich reflektierendes Ich kommen als Gegenstimme in Betracht.

361 »Ein Roman also, in dem sich keinerlei statische Moral findet, nur die ursprünglichen Formen des Erfahrens, die Erfahrung im reinen und geheimnisvollen Sinne des Wortes.« (Kertész: Galeerentagebuch, S. 74).

362 Kertész: Galeerentagebuch, S. 27: »[...] zur Schicksallosigkeit, können sich diese Themen »entwickeln« und variieren. Das gleiche gilt auch für die Erzählung selbst. Der Verlauf der Erzählung ist von vornherein durch die STRUKTUR festgelegt, [...] [D]ie totalitäre STRUKTUR diktiert die Erzählung, und die Erhellung besteht in der Prüfung unseres Anteils am Zustandekommen dieser STRUKTUR.«

363 Im Tagebuch spricht Kertész von der »völlige[n] Entfremdung von allem.« (Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 19.03.1960, S. 11).

364 Kertész: Galeerentagebuch, S. 9.

365 Szirák nennt es die »Ausformung einer Perspektive« statt »Auschwitz authentisch darzustellen« (Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 17). Köves sei eine »Perspektive«, kein »handelnder Held« (ebd., S. 27).

366 Kertész: Galeerentagebuch, S. 185.

367 Vgl. Gács: Was zählt's, wer vor sich hin murmelt, S. 282. Es gibt aber auch Stimmen, die gegensätzlicher Auffassung sind, vgl. Reiter: Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten, S. 124.

Einen Versuch, diesem Ort auf die Spur zu kommen, ist die Annahme, es gebe einen »heimlichen Erzähler«³⁶⁸ und damit zwei Erzählerstimmen: eine (hörbare) Stimme der Erlebniszeit und eine (stumme) die Beobachtungen des Protagonisten lenkende Stimme »mit späterem Reflexionsvermögen«³⁶⁹. Die »zweite Stimme« sei in der Schreibgegenwart des Autors angesiedelt. Eine solche Nähe zwischen Autor und Erzähler ist nicht nur aufgrund der biographischen Parallelen nachvollziehbar, sondern auch weil Kertész einerseits selbst vorgibt, zwischen Fiktion und Wirklichkeit keinen »scharfen Unterschied«³⁷⁰ zu machen. Andererseits besteht er auf den Unterschied zwischen den Gattungen Autobiographie und Roman.³⁷¹ Da es sich bei *Roman eines Schicksallosen* nicht um eine Autobiographie handelt, wird die Nähe zwischen Erzähl- und Autorinstanz aber eher problematisch, sobald die fiktive Figur Köves mit dem realen Autor Kertész gleichgesetzt wird.

Wenn der Ich-Erzähler im zweiten Textbeispiel es einen »glückliche[n] Umstand« seines Waggonen nennt, dass sich in ihm »weder ganz Kleine noch ganz Alte und hoffentlich auch keine Kranken befänden«, orientiert sich diese Einteilung und die Äußerung über die Frau, »sie war krank und alt gewesen«, an den Kriterien seiner Peiniger. Und die Formulierung »glücklicher Umstand« entfaltet an dieser Stelle die gleiche Wirkung wie die Rede vom »schönen Konzentrationslager«, von der »gute[n] Absicht« oder dem »Glück der Konzentrationslager«. Zum einen fehlt eine Gegenstimme und zum anderen lässt sich die Erzählposition nicht eindeutig verorten: Als »die alte Frau dann endlich verstummt« sei, »fanden alle, auch ich selbst, den Fall doch verständlich, letzten Endes«³⁷².

Im Roman gibt es keine an die Erzählinstanz gebundene Gegenstimme, vielmehr sind es die Formulierungen selbst, deren kritisches Potenzial sich durch eine Strategie ironischer Verstellung entfaltet. »Glück« ist ein solches Ironiesignal und steht damit in der von Koppenfels konstatierten »Stilistik des negativen *mot juste*«³⁷³. Formulierungen wie »aus Menschlichkeit«, »gute Absicht«, »Wunsch«, »Glück« oder »glücklicher Umstand« haben einen verfremdenden und dadurch distanzierenden Effekt.³⁷⁴ Sie sind so platziert, dass sie eine kritisch-distanzierende Wirkung erzielen. Der Ort, von dem aus »korrigiert« wird, entsteht also erst durch die »eigengesetzliche« Positionierung einzelner Begriffe.

Als Zwischenergebnis ist festzuhalten: Der Erzähler konstruiert eine distanzierte Perspektive auf das Geschehen; die Perspektive des erlebenden Ichs fokussiert das Geschehen, während das erzählende Ich weitgehend ausgeblendet – sprich distanziert – wird. Insofern erweist sich die »kindliche« Verstellung durch ihre provokante Komplexitätsreduktion als distanzschaffende Perspektivierung. Das Erzählte wird distanziert, weil sich die Darstellung auf die Perspektive des erlebenden Ichs beschränkt. Obwohl

368 Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 141.

369 Ebert: Atonales Erzählen, S. 126.

370 Kertész: Dossier K., S. 9.

371 Ebd., S. 12f.

372 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 86.

373 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 329.

374 Siguan spricht beim »Glück« von einem distanzierenden Effekt, nicht von Verfremdung. Vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 145.

der Erzähler im höchsten Maße *im* Geschehen ist, entspricht der Erzählstil einer Beobachterperspektive. Die Wahrnehmung der Figur beschränkt sich nicht auf das ›Faktische‹ – dieses wird gleichsam verfremdet durch einen ›kindlichen‹ Wahrnehmungsfilter. Er filtert, das heißt reduziert und distanziert auf diese Weise das Erzählte. Das Ausbleiben der nachträglich reflektierenden Stimme wird dadurch in seiner Wirkung verstärkt. Die konstruierte Kindlichkeit stellt also eine Distanz zwischen dem Erzähler und dem erzählten Geschehen her. Darüber hinaus dient sie zur Distanzierung des erzählenden, nicht des erlebenden Ichs. Vor dem Hintergrund der »inszenierten Naivität« sind erzähltes und erzählendes Ich derart weit voneinander entfernt, dass der distanzierende Effekt dieser Inszenierung den Eindruck erzeugt, als handele es sich um zwei verschiedene Personen.

2.4.3 Textbeispiel 3

a) Das erzählte Geschehen und das Stilelement der ironischen-grotesken Verstellung

Die Szene in Auschwitz-Birkenau während der Selektionen, die Köves nur überlebt, weil er sich als sechzehnjährig ausgibt, ist gefiltert durch die fiktive Erzählperspektive eines Ichs, das seine Aufmerksamkeit auf den SS-Arzt an der Rampe richtet: »Zu dem Arzt hatte ich auch gleich Vertrauen, weil er von angenehmer Erscheinung« war – es folgt eine detaillierte Beschreibung seines Gesichts (»glattrasiert« und »gütig blickende Augen«) und seiner Stimme (»die den gebildeten Menschen verriet«). Dass es seine falsche Altersangabe war, die ihn vor der sofortigen Ermordung bewahrte, wird zu Nebensache, erwähnenswerter findet der Erzähler, dass er den Eindruck gehabt habe, der Arzt habe »zufrieden, ja fast schon erleichtert«³⁷⁵ reagiert. Nachdem die Handbewegung des Arztes über Leben und Tod entschieden und ihn auf die Seite der »Tauglichen« gewiesen hat, erwarten ihn obendrein die Jungen »triumphierend, vor Freude lachend«. »Und beim Anblick dieser strahlenden Gesichter war es vielleicht, daß ich den Unterschied verstand, welcher unsere Gruppe von den auf der anderen Seite wirklich trennte: es war der Erfolg, wenn ich es richtig empfand.« Der Vorgang »funktionierte«, »exakt, heiter, wie geschmiert. Auf vielen Gesichtern sah ich ein Lächeln«³⁷⁶. Was sich schrittweise aufbaut, kulminiert in der Übernahme der Perspektive:

Ich habe der Arbeit des Arztes dann auch bald folgen können. Kam ein alter Mann – ganz klar: auf die andere Seite. Ein jüngerer – hier herüber, zu uns. Dann wieder ein anderer, mit Bauch, soviel er sich auch streckte und reckte: vergeblich – doch nein, der Arzt schickte ihn dennoch auf unsere Seite, da war ich nicht ganz zufrieden, denn ich meinerseits fand ihn eher etwas betagt. Ich mußte auch feststellen, daß die Männer zum größten Teil sehr stoppelbärtig waren und nicht gerade einen guten Eindruck machten. Und so, mit den Augen des Arztes, konnte ich nicht umhin festzustellen, wie viele von ihnen alt oder sonstwie unbrauchbar waren.³⁷⁷

Hier nähert sich die Perspektive des Erzähler-Protagonisten an die des Täters an. Doch auch wenn die Erzählerfigur die Kategorien der Tätersprache übernimmt, Menschen

375 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 98.

376 Ebd., S. 99.

377 Ebd., S. 100.

gedanklich in »tauglich« und »unbrauchbar« einzuteilen – der Rollentausch wird nicht vollzogen. Wenn Köves aber die Selektion »mit den Augen des Arztes« verfolgt, bewegt sich dessen Figurenperspektive auf die Perspektive des Täters zu, sodass diese konstruierte »Zugewandtheit« eine groteske Wirkung erzielt. Der Erzähler nimmt die Kategorien der Tätersprache auf und bekräftigt die Aneignung mit subjektiven Ausdrücken (»ich verstand«, »ich empfand«, »ich konnte ihm folgen«, »ich fand«, »ich stellte fest«). Und die durch den Einschub »doch nein« erzeugte Unmittelbarkeit verstärkt die (simulierte) Präsenz des Geschehens. Aus der vom Erzähler adaptierten Perspektive des Täters (ein Hineinversetzen) entsteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen Erzählen und Erzähltem. Dieser Kontrast zwischen dem, was im Roman »passiert«³⁷⁸, und dem, wie es erzählt wird, distanziert das Geschehen. Indem sich die Figur den Blick des Täters zu eigen macht, blendet der Wahrnehmungs- und Erinnerungsfilter des Erzählers das Grauen aus und der Erzählstil federt die Wucht der Ereignisse ab. Diese Subjektivität erzeugt eine Distanz zur Position eines Opfers. Durch die Übernahme des Täterblicks ist die Abwehr der Opferrolle so verzerrt, dass sie sich im ironisch-sarkastischen sowie im sarkastisch-grotesken Bereich der Darstellung bewegt. Grotesk wird die Sicht der Figur durch den konstruierten Perspektivwechsel in dieser Situation.

Das dritte Beispiel gehört damit in jenen Bereich des Romans, in dem Köves den Blick zwischen Opfer- und Täterperspektive »wechselt« und sich so eine »doppelte Optik«³⁷⁹ im Text entfaltet. Demnach verfolgt der Leser, wie der Protagonist durch eine affirmative Sichtweise gegenüber dem Aggressor zu überleben versucht. Ob sich Köves Perspektive an die totalitäre Struktur so sehr anpasst, dass sich auch seine Stimme in der Struktur »auflöst« und diese nicht mehr als seine eigene wahrnehmbar ist, ist eine Frage, die in der Forschung im Hinblick auf die Anpassung des Protagonisten in *Roman eines Schicksallosen* diskutiert wird.³⁸⁰ Offen bleibt die Frage, wo Distanz im Text entsteht, wenn sich das erlebende Ich im Erzählten »auflöst« und damit seine Kontur verliert.

Das erzählende Ich, nicht das erlebende wird distanziert. Dadurch entsteht Distanz auf der Ebene von Erzähler zu Erzähltem. Während die Perspektive des erlebenden Ichs im Vordergrund steht, verschwindet das erzählende Ich im Hintergrund, und die Perspektive bleibt auf die Situation begrenzt. Köves beschreibt so zum Beispiel eine Situation in Auschwitz, in der er auf die »verschiedene[n] Ausrufe« der Lagerleitung reagiert, die er im Ton des Understatements »zwischen durch vernahm« und »kaum beachtete«, dass Kinder »gesucht wurden«,

denn diese – so hieß es – erwarte eine besondere Behandlung, nämlich Schule statt Arbeit und allerlei Vergünstigungen. Ein paar Erwachsene in unserer Reihe haben uns ermuntert, uns diese Gelegenheit nicht entgehen zu lassen. Aber ich hatte noch die

378 Vgl. Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 11.12.1960, S. 16: »Die Dinge passieren so, wie sie passieren – auf jeden Fall aber passieren sie und werden nicht von uns bewirkt; höchstens passen wir uns an sie an«.

379 Ebert: Atonales Erzählen, S. 124.

380 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 66; vgl. Szirák: Bewahrung des Unverständlichen, S. 56; Koppenfels hingegen behauptet nicht, dass das Ich »aufgelöst« ist, vgl. Koppenfels: Immune Erzähler, S. 333.

Mahnung der Sträflinge im Ohr, nun ja, und im übrigen hatte ich natürlich eher Lust, zu arbeiten als nach Art von Kindern zu leben.³⁸¹

Die Erzähllogik der nachträglichen Wissens- und Reflexionsverweigerung entspricht einem »Sein in Situation« (Jaspers). Das erlebende Ich ist in der Situation, die Kertész abstrahierend als eine beschreibt, in der »der Augenblick die Herrschaft [übernimmt]«³⁸². In der Hinsicht ist auch der Satz von Köves zu verstehen: »Zu dem Arzt hatte ich auch gleich Vertrauen, weil er von angenehmer Erscheinung war«³⁸³. Dort, wo das erzählende Ich verschwindet, die erlebende Perspektive am nächsten am Geschehen ist und die Figur die Rolle des Augenzeugen übernimmt, nimmt die vorurteilslose affirmative Perspektivierung des Geschehens sarkastische Züge an, dort, wo die inszenierte Naivität und Vorurteilslosigkeit das Grauen »in einen freundlichen Eindruck verwandelt«³⁸⁴. Seien es die »gütig blickende[n] Augen« des SS-Arztes während der Selektionen, wie »alles exakt, heiter, wie geschmiert« verläuft, »vor Freude lachend[e]«, »strahlende[] Gesichter« derjenigen, die diese Selektion überleben, oder wie sie »in lockeren Gruppen, ohne zu hasten, redend und lachend los[zogen]«³⁸⁵, zu den Duschen, wo Köves das »erfrischend, kühl[e]« Wasser »nach Herzenslust getrunken« und »ringsumher allerlei fröhliche Laute, ein Planschen, Niesen und Prusten« vernommen habe, es sei ein »heiterer, sorgloser Augenblick«³⁸⁶ gewesen. Oder auch, als Köves seinen Eindruck von der »Truppe der SSler« schildert, die er »überhaupt nicht gefährlich fand: sie schritten gemächlich die ganze Länge der Kolonne auf und ab, beantworteten Fragen, nickten, klopfen einigen von uns herzlich auf den Rücken oder die Schultern«³⁸⁷. Die Zwangssituation, das Leid und die Todesangst im Lager werden überblendet durch die Perspektive des erlebenden Ichs und die »kindliche« Wahrnehmung seiner Umgebung (heiter, lachend, fröhlich).

b) Antisentimentalität durch Nähe zum Schelmenroman

Die Erzählperspektive in *Roman eines Schicksallosen* nimmt partiell schelmenromanähnliche Züge an,³⁸⁸ ohne dass der Erzähler-Protagonist selbst eine Schelmenfigur ist. Unter dem Aspekt der Distanzierung sind es die Darstellungsverfahren des Schelmenromans, wie Naivität, Unkenntnis, einseitige Perspektivierung des Geschehens und die Bereitschaft, den Standpunkt der Widersacher zu verstehen,³⁸⁹ die hier anschlussfähig sind.

381 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 96f.

382 Kertész: Dossier K., S. 148: »Der Augenblick übernimmt die Herrschaft, und du entkommst ihm, wie du gerade kannst.«

383 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 98.

384 Lange: Blickverschiebung, S. 130. Vgl. auch: Földényi: Wahrhaftigkeit, S. 203f.

385 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 101.

386 Ebd., S. 110.

387 Ebd., S. 95.

388 Vgl. Rudtke: »Eine kuriose Geschichte«, S. 48. Es gibt einige wenige Arbeiten, die in *Roman eines Schicksallosen* Parallelen zum Schelmenroman sehen, dessen Merkmal die einseitige Perspektivierung des Geschehens durch den Schelm ist. In ihrem Aufsatz vertritt Tanja Rudtke die These, dass die naive Sicht des Protagonisten in *Roman eines Schicksallosen* der einer Schelmenfigur entspricht.

389 Vgl. ebd., S. 52.

Der Bezug zum Schelmenroman führt zu dem »Komplementaritätsprinzip«³⁹⁰ einer in der Erzähltechnik des Schelmenromans angelegten Auslassung. In *Roman eines Schicksallosen* lässt sich ein vergleichbares Darstellungsverfahren beobachten. Die Komplementärlektüre bezieht sich auf die regulierende Funktion jener »Leerstelle[n]«³⁹¹, die durch die einseitige Darstellung eines Schelms im Text präsent sind, aber nicht auserzählt werden.

In dem folgenden Beispiel tritt eine Auslassung auf, sie bezieht sich aber auf die verweigerte Emotionalisierung, wodurch die Darstellung mitleidlos und furchtlos wirkt. Dies erfolgt in einer der extremsten Situationen des Romans, an der »Rampe« in Auschwitz, wo der Junge Moskovisc dem SS-Arzt vor Köves gegenübersteht. Nachdem der »Arzt« die sofortige Ermordung des Jungen entschieden hat, nimmt Köves seinen Platz ein.

Mich, so sah ich, betrachtete der Arzt schon gründlicher, mit einem abwägenden, ernststen und aufmerksamen Blick. Ich habe mich dann auch aufgerichtet, um ihm meinen Brustkasten zu zeigen, und – so erinnere ich – sogar etwas lächeln müssen, als ich so nach Moskovisc drankam.³⁹²

Die Angst ist ausgeblendet, sie wird zu einer Leerstelle. Beschreiben lässt sich das Darstellungsverfahren mit dem Verzicht auf den Affektausdruck. Als Affekt »verschiebt« (Koppenfels) sich die Angst beziehungsweise wird *verstellt* und taucht als ein Lächeln auf.

Eine ähnliche Verschiebung beziehungsweise *Verstellung* findet hier auch mit dem Begriff »Vertrauen« statt. Das betrifft die vom Erzähler hergestellte Verbindung von »Vertrauen« und »Erscheinung«, wenn Köves meint, er habe sofort »Vertrauen« zu dem SS-Arzt gehabt, »weil er von angenehmer Erscheinung war«. Es wird eine, vergleichbar mit der zu Anfang genannten Ironisierung von Zusammenhängen, befremdliche Kausalität hergestellt, die der Erzähler mit der detaillierten Beschreibung des Täters stützt (sein Blick, sein Gesicht³⁹³). »Weshalb« der Arzt auf ihn vertrauenserweckend gewirkt habe, wird anhand der Attribute, die ihm Köves zuschreibt, bestätigend erzählt. Diese »naive« Herstellung »kausaler« Zusammenhänge distanziert das Geschehen um ein Weiteres. Mit der inszenierten Naivität der Erzählperspektive ließe sich noch das Vertrauen erschließen, nicht aber die »gütig blickenden Augen« des SS-Arztes und auch nicht die Begründung, Vertrauen aufgrund von Äußerlichkeit zu empfinden. Diese Verknüpfung kann als akausal gelesen werden und wäre als solche ein Gestaltungselement des Grotesken.

Wesentlicher Bestandteil der radikalen Antisentimentalität in *Roman eines Schicksallosen* sind die als Leerstellen inszenierten Gefühlsausdrücke. So ist die Leerstelle Angst vor allem dort präsent, wo unerwartet »Vertrauen« und »Freude« zum Vorschein kommen. Gefühlsausdrücke wie diese beschreiben den Erzähler nicht als ein Opfer. Sie sind Teil einer sarkastischen Verstellung, die darauf abzielt, die Rolle des passiven Opfers

390 Bauer: Schelmenroman, S. 2.

391 Ebd.

392 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 98.

393 Vgl. ebd.

und reflektierenden Zeugen abzuwehren. Vehement reagiert Köves nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager auf Fragen und Erwartungen anderer Figuren (»ich fühlte, wie ich selbst immer wütender wurde«³⁹⁴). Nachdem Köves die Frage des Journalisten, welche Grausamkeiten ihm im Konzentrationslager zugefügt worden seien, ob er habe »viel entbehren, hungern« müssen, ob er geschlagen worden sei, mit »natürlich« bestätigt, taucht zum ersten Mal eine fremde Gegenstimme im Roman auf, die das vom Erzähler sehr häufig gebrauchte »natürlich« korrigiert: »[W]arum sagst du bei allem, es sei natürlich, und immer bei Dingen, die es überhaupt nicht sind!« Ich sagte, im Konzentrationslager sei so etwas natürlich.«³⁹⁵ Mit »natürlich« reagiert der Erzähler nicht bloß auf die Aussage des Journalisten, sondern auch hier handelt es sich, so Judith Kasper, um »verschobene und verwandelte Affekte«.³⁹⁶ Als der Journalist ihm entgegnet, Konzentrationslager seien nicht natürlich, stellt Köves keinen Zusammenhang zu dem Gesagten her, er erkennt nur das Wort »natürlich« wieder (»endlich hatte er gewissermaßen das richtige Wort erwischt«).

Die sarkastische Verstellung beschränkt sich nicht auf die Verschiebung der Affekte, denn das Objekt der Verschiebung kann, wie mit dem Verhältnis von Köves' Vertrauen und der Erscheinung des Arztes gezeigt wurde, mehr als ein wiederkehrender, transformierter Affekt sein. Entscheidend für das literarische Verfahren der Distanz ist die Verweigerung bestimmter Ausdrücke, welche die Figur als Opfer positionieren, und der Kontrast, der durch das Auftauchen von Unerwartetem erzeugt wird. Ein weiterer Gegen Ausdruck ist beispielsweise das Wort »entsetzlich«. So antwortet Köves auf die Frage der Stiefmutter, ob er hungrig sei, mit »entsetzlich«³⁹⁷. Auf diese Weise wird mit der stilistischen Positionierung ein Kontrast erzeugt zwischen dem »entsetzlichen« Hunger und einer Situation, die entsetzlich ist, als solche aber nicht benannt wird.

2.4.4 Textbeispiel 4

a) Verstörendes als vertraut darstellen

Wenn die kindliche Verstellung das entsetzliche Geschehen in Auschwitz auf verstörende Weise als vertraut darstellt, kann diese literarische Gestaltungsweise, wie der vierte Textauszug zeigt, groteske Züge annehmen und eine sarkastische Wirkung entfalten.

Nach der Selektion werden die Häftlinge durch das Lager getrieben, dabei richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers auf Folgendes:

Was ich auf diesem kurzen Weg von der Umgebung sah, fand alles in allem ebenfalls mein Gefallen. Im Besonderen war ich über einen Fußballplatz sehr erfreut, auf einer gleich rechts vom Weg gelegenen großen Wiese. Ein grüner Rasen, die zum Spielen nötigen weißen Tore, weiß ausgezogenen Linien – es war alles da, verlockend, frisch, in allerbestem Zustand und größter Ordnung.³⁹⁸

394 Ebd., S. 283.

395 Ebd., S. 270.

396 Vgl. Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 140–144.

397 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 19.

398 Ebd., S. 102.

Die Baracken erwähnt er hier eher beiläufig, sie erscheinen ihm als »seltsame Bauwerke«, während anderes ausführlich beschrieben wird. Nicht das Erzählte allein lässt das »andere« grotesk werden; die Verzerrung entsteht durch die Qualität des »anderen«; hängt mit dem »Was« des »anderen« zusammen und mit der Reaktion des erlebenden Ichs. Die Baracken seien »durch ein gepflegtes Rasenstück getrennt, zwischen ihnen erblickte ich mit heiterem Erstaunen kleine Gemüsegärten, Kohlpflänzlinge, und in den Beeten wuchsen allerlei bunte Blumen. Es war alles sehr sauber, hübsch und schmuck«³⁹⁹. Mit der Wiedergabe seiner Eindrücke erreicht die sarkastische Verstellung ihren Höhepunkt. Die distanzierende Wirkung erzielt das Verfahren aber nicht durch die »Darstellung des Vertrauten als befremdlich«⁴⁰⁰; die inszenierte Naivität verdreht diese Definition. Vertraut meint nicht das Dargestellte, sondern die Darstellungsweise, die kindliche Perspektive: Nicht Vertrautes wird als befremdlich, sondern Verstörendes mit der inszenierten Naivität als vertraut dargestellt, wodurch es erst befremdlich wirkt. In der sarkastischen Simplifizierung des vergangenen Geschehens manifestiert sich die sarkastisch-groteske Distanznahme. Distanz erzeugt die Erzählstrategie der inszenierten Naivität, die dort, so scheint es, am kindlichsten ist, wo der Schauplatz am grausamsten ist, also dort, wo die Kindlichkeit am wenigsten erwartet wird.⁴⁰¹ Die sarkastische Perspektivierung, gemeint ist damit die Verstellung durch eine »inadäquat idyllische Beschreibungsweise«⁴⁰², »verwandelt« den Schauplatz in einen »idyllischen« Ort. Dieser Verfremdungseffekt erzeugt eine Distanz zum Geschehen. Mit dem grotesken Gestaltungselement der Deformation wird die Lagerwelt umgekehrt und verzerrt (»hübsch«).⁴⁰³ Diese Funktion spart aus und schirmt ab. Unwichtige, nebensächliche Details verstellen die Aufmerksamkeit, eröffnen gleichsam aber auch ein Terrain für den Kommentar, alles sei in »größter Ordnung«.

Reflexions- und kommentarlos ist die Darstellungsweise in *Roman eines Schicksallosen* nicht; was sie zu einem Modus der Distanz qualifiziert, ist die in der Erzählperspektive angelegte Auslassung, das Geschehen durch ein erzählendes Ich nachträglich zu bewerten. Zu einer Erzählstrategie formt sich die Auslassung aber erst durch den eingeschränkten »Blick« des Kindes. Bestandteil dieser Erzählstrategie ist, einen rückblickenden Ich-Erzähler weitgehend auszublenden, mit dem Effekt eines antisentimentalen Erzählstils. Eine weitere Erzählstrategie ist die kindliche Verstellung, mit dem Effekt, eine Präsenz des Erlebten zu simulieren und das Geschehen zu positivieren. Beide Erzählstrategien, sowohl die verweigernde Nachträglichkeit als auch die inszenierte Kindlichkeit, werden als distanzschaffende Darstellungsverfahren gelesen

399 Ebd., S. 102f.

400 Günther, Hans: Verfremdung. In: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 753-755, hier S. 753.

401 »Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann ebendeswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden.« (Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*); Fischer rekurriert in seiner Formulierung von der »unerwarteten Kindlichkeit« auf Schiller (vgl. Fischer: Inszenierte Naivität, S. 87).

402 Rudtke, Tanja: »Pikareskes Erzählen im Kontext von Holocaust und Erinnerung. Jonathan Safran Foer's *Alles ist erleuchtet*«. In: Gerd Bayer/Rudolf Freiburg (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 175-192, hier S. 176.

403 Vgl. Rudtke: »Eine kuriose Geschichte«, S. 55.

und einer sarkastischen Perspektivierung zugeordnet. Sarkasmus entsteht im Zusammenspiel von Erzählstrategie und Erzählperspektive: Die Erzählstrategien sind darauf angelegt, dass der Erzähler in seiner Erzählperspektive keine Distanz zu der Macht aufbaut, die ihn zu ihrem Objekt macht.⁴⁰⁴ Indem sich der Erzähler der Auslassung und des Euphemismus bedient beziehungsweise »aus dem Blickwinkel des Totalitären« erzählt, erzeugt er durch seine Nähe eine Distanz zum Leser. Sarkastisch perspektiviert ist diese »kontaminierte«⁴⁰⁵ Sprache (der Täter), an die sich Köves »anpasst«, wodurch er den Leser »verletzt«. Dabei ist es doch Kertész' kunstvoll inszenierter Sprachgestus, der ihn vor den grausamen Details, den »schlimmsten Grausamkeiten«⁴⁰⁶ (Kertész), bewahrt.

2.5 Dargestellte Gegebenheiten

In *Roman eines Schicksallosen* stellt sich keine Nähe zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich ein. Dafür wird eine zeitliche Unmittelbarkeit simuliert,⁴⁰⁷ mit der Kertész den Ich-Erzähler am Ende des Romans sagen lässt, »es gibt bloß die gegebenen Umstände und in ihnen neue Gegebenheiten«⁴⁰⁸. In dieser Situation ist das Text-Ich zurückgeworfen auf das, was es durchleben musste. Da diese Annäherung in der Situation verbleibt und von keinem erzählenden Ich nachträglich »korrigiert« wird, entzieht sich das erlebende Ich jedem Zugriff »von außen« – dieses Außen beginnt bereits beim erzählenden Ich.

Die literarische Strategie, wie sich die Perspektive des Protagonisten dem entzieht, besteht zum einen in der zweifachen Reduktion des erzählten Geschehens: Reduktion als Folge des Konstruktionsprinzips, das Geschehen »von vorn« und nicht »von hinten her«⁴⁰⁹ zu erzählen, und Reduktion durch die kindliche Perspektive, das Geschehen auf das scheinbar Jetzt-Erlebte, auf die Wahrnehmung, zu beschränken. Zum anderen entzieht sich die Perspektive des Protagonisten den nachträglichen Zugriffen von außen durch kontrastive Positionierungen, zum Beispiel, indem vom »Glück« im Konzentrationslager gesprochen, menschenverachtendes Verhalten »natürlich« genannt, auf die Aufforderung, Zeugnis abzulegen, mit Staunen reagiert und auf die Dämonisierung des Konzentrationslagers als »Hölle«⁴¹⁰ entgegnet wird, er habe sich dort gelangweilt.⁴¹¹ Kertész inszeniert mit dem Aufeinanderprallen zweier grundverschiedener Erfahrungswelten keine »moralische Kluft« (Améry), sondern eine Kluft der Perspektiven und zweier Erfahrungswelten *eines* Subjekts: die Perspektive von Köves *vor* und *nach* der Befreiung aus dem Konzentrationslager.

404 Kertész: Galeerentagebuch, S. 17.

405 Vgl. Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 139.

406 Kertész: »Ich will meine Leser verletzen«, Spiegel-Interview v. 29.04.1996.

407 Vgl. Butzer: Topographie und Topik, S. 63; Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 37.

408 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 283.

409 Ebd., S. 282.

410 Ebd., S. 271.

411 Ebd., S. 272.

2.5.1 Ein Rückblick ohne Rückweg

Ironische Distanz lässt sich als solche nur über einen »Ort« ausweisen, von dem aus die ironische Verstellung im Roman erkennbar wird; er dient gewissermaßen als Orientierungspunkt für die partielle Doppelbödigkeit des Erzählten. Als Ort, von dem aus »korrigierend« eingegriffen wird, können Reflexionen eines rückblickenden Ich-Erzählers ausgeschlossen werden.⁴¹² Rückblickend kommt der Erzähler jedoch zu der »Einsicht«: »Auch ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt. Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt«⁴¹³. Zweifelsohne beruht diese Äußerung auf einem zeitlichen Abstand, den der Erzähler zu den erzählten Ereignissen hat. Wie aber lässt sich die Distanz beschreiben, die der Erzähler in seiner Erzählgegenwart zu den Ereignissen herzustellen scheint? Bei dem Versuch, diese »Einsicht« des Erzählers, seine Reflexion der Schicksalslosigkeit, einzuordnen, werden existenzphilosophische Ansätze, insbesondere der philosophische Begriff des Absurden, hilfreich sein.

Der Erzähler »[ist] gezwungen und fähig zugleich[,] seine Unterworfenheit gegenüber der Determination und seine kritische Position auf paradoxe Weise einzunehmen«⁴¹⁴. Die Erzählposition beruht auf einer »bewußte[n] Identifizierung des Erzählers mit all dem, was mit ihm geschehen ist«⁴¹⁵. Mit diesen Worten umschreibt Anna Gács den Ort, der als eine Art Korrektiv fungieren könnte. In den beiden Aussagen »[d]enn sogar dort, bei den Schornsteinen, gab es in der Pause zwischen den Qualen etwas, das dem Glück ähnlich war«⁴¹⁶ und »wir selbst sind das Schicksal«⁴¹⁷ tritt das Bewusstsein der Figur Köves in einer bestimmten Weise hervor. Ausgehend von dieser Äußerung, sich das gegebene Schicksal zu eigen gemacht zu haben, ist zu fragen, ob daraus ein Ort der Distanz hervorgehen kann.⁴¹⁸ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die Äußerungen des Ich-Erzählers, nachdem er in Buchenwald befreit wurde und nach Budapest zurückgekehrt ist. »[W]enn es ein Schicksal gibt, dann ist Freiheit nicht möglich: wenn es aber – so fuhr ich fort, selbst immer überraschter, immer erhitzter – die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal«⁴¹⁹.

Schicksal und Freiheit schließen sich gegenseitig aus (wenn es ein Schicksal gibt, dann ist die Freiheit nicht möglich; wenn es die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal). Im *Galeerentagebuch* dagegen heißt es: »Was bezeichne ich als Schicksal? Auf jeden

412 Kertész' Hinweis zum Existenzialismus im *Galeerentagebuch* S. 111: »Meine Wurzeln reichen in den Boden dieses Nachkriegs-Existentialismus«, oder, ebd., sein Hinweis auf Camus (Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 286) und nicht zuletzt der Titel *Galeerentagebuch*: »Jeder Künstler ist heutzutage auf die Galeere seiner Zeit verfrachtet« (Camus, *Der Künstler und seine Zeit*, Nobelpreisverleihung 1957).

413 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

414 Gács: *Was zählt's, wer vor sich hin murmelt*, S. 282.

415 Ebd., S. 274.

416 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 287.

417 Ebd., S. 284.

418 Vgl. Gács: *Was zählt's, wer vor sich hin murmelt*, S. 276; Reemtsma: *Überleben als erzwungenes Einverständnis*, S. 57.

419 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 284.

Fall die Möglichkeit der Tragödie.« Schicksalslosigkeit bedeutet, die »auferlegte Determiniertheit« gezwungenermaßen als »Realität aufzufassen«⁴²⁰. Im *Galeerentagebuch* setzt ›Schicksal‹ eine Erfahrung des Tragischen, einen »Zusammenhang zwischen dem eigenen Tun und dessen Folgen«⁴²¹, voraus, den es in der Schicksalslosigkeit offenbar nicht gibt. Köves' Schicksal ist in diesem Sinn nicht als tragisch zu bezeichnen, vielmehr wird der Begriff des Schicksals negiert, Köves ist schicksallos.⁴²² Wenn Schicksal im Roman die Abwesenheit von Freiheit bedeutet und der Erzähler erkannt habe, »wir selbst sind das Schicksal«, könnte damit gemeint sein, dass er sein Schicksal »durchschaut«⁴²³ habe. Er also um sein determiniertes, unfreies und fremdbestimmtes Leben weiß und er sich ›bewusst‹ wird, ein gegebenes Schicksal überlebt zu haben. Anstatt das ›direkt‹ zu formulieren, vermittelt der Erzähler, dass er sich mit dem »Schicksal« (Köves) der »Schicksalslosigkeit« (Kertész) identifiziert. Hier taucht ein Moment der ›Bewusstwerdung‹ auf, der ein reflektierendes Subjekt hervorbringt.

Zum Vergleich lässt sich Camus konsultieren, auf den sich Kertész mit der inszenierten Einsicht beziehen könnte: »Eine Erfahrung, ein Schicksal leben heißt: es ganz und gar auf sich nehmen. Man wird aber dieses Schicksal, von dem man weiß, daß es absurd ist, nicht leben, wenn man nicht alles tut, um vor sich selbst das vom Bewußtsein zutage geförderte Absurde aufrechtzuerhalten.«⁴²⁴ In diesem Satz drückt sich die Ambivalenz aus, das aufgezwungene Schicksal durchleben zu müssen.

Der Erzähler lebt eine Wirklichkeit »ohne eigenes Schicksal«⁴²⁵. Köves erleidet aus seiner Sicht kein Schicksal, im Rückblick nimmt er das Schicksal der Schicksalslosigkeit auf sich (›ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt‹). Damit hebt ein Bewusstsein an (›Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt‹), das Köves äußert, nachdem er aus Auschwitz befreit wurde. Ergänzt sei dieser Aspekt um einen Kommentar von Sartre, den dieser in *Der Fremde* zu Camus' literarischer Gestaltung des Absurden gemacht hat: »[D]as Absurde ist ein Tatbestand [d.i. ›die Beziehung des Menschen zur Welt‹] und zugleich das klare Bewußtsein dieses Tatbestandes«⁴²⁶. Entfaltet sich in *Roman eines Schicksallosen* also doch eine Reflexionsebene und damit möglicherweise auch ein Ort, von dem aus der Erzähler das Erlebte interpretiert?

Das Bewusstsein von seiner Situation, das Sisyphos eine »Distanzierung von seiner Lebenswirklichkeit«⁴²⁷ erlaube, könnte auch in Köves' Rede vom Schicksal (›Auch ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt. Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe

420 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 17.

421 Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 22.

422 Vgl. ebd.; Schönthaler: *Negative Poetik*, S. 249f.

423 Kertész: *Dossier K.*, S. 91.

424 Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos [Le Mythe de Sisyphe, 1942]*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 72.

425 Ebd.

426 Sartre, Jean-Paul: *Der Fremde von Camus*. In: Ders.: *Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938-1946*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 75-90, hier S. 75.

427 Hühn, Helmut: »Revolte gegen das Absurde. Sisyphos nach Camus«. In: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler/Wolfgang Emmerich (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2005, S. 345-368, hier S. 355.

es durchlebt«⁴²⁸) enthalten sein: Es handelt sich, wie Kertész schreibt, um einen »Augenblick«, in dem die Figur Köves ihr Schicksal, die Entfremdung, »durchschaut«⁴²⁹; sie wird sich der »Akzeptierbarkeit des Todes bewußt und nimmt das Leben dennoch an«⁴³⁰. Fügt Kertész hinzu, dieser Moment habe sich in einer bestimmten Situation, zu dieser Zeit und an diesem Ort im Roman ereignen müssen, ist der »Augenblick«, in dem die Figur Köves ein »Bewusstsein ihrer selbst« gewinnt, weniger ein Bewusstsein des Protagonisten. Dem Autor ist vor allem »die Situation wichtig, der kathartische Augenblick, in dem Köves sein Schicksal nicht nur durchschaut, sondern es auch zu erklären imstande ist«⁴³¹. Vergleichbar ist dieser Moment in der Perspektivierung des Geschehens mit der Figur des Sisyphos, die ein Bewusstsein von ihrer Ausweglosigkeit erlangt.

Existenzphilosophische Konzepte können auch im Erzählstil zutage treten. Mit ihnen lässt sich offenbar nicht nur die Doppelbödigkeit von Begriffen wie »Glück« und »Schicksal«, sondern auch die dargestellte Anpassung und reflektierte Annahme des Schicksals deuten. Im Anschluss an Camus, auf dessen Werke *Der Fremde* und *Der Mythos des Sisyphos* Kertész rekurriert, gibt es ein Merkmal des philosophisch Absurden, das auf den letzten Seiten in *Roman eines Schicksallosen* aufscheint. Im *Galeerentagebuch* nennt es Kertész die »Wirklichkeit des funktionalen Menschen«, eine »Pseudowirklichkeit«, die nicht »seine« eigene sein kann, weil dem Einzelnen »im voraus ein Platz bestimmt und zugewiesen [ist], den er nur noch auszufüllen hat«. Auch Köves lebt nicht seine »eigene Wirklichkeit«⁴³². Da Kertész sein Denken in der Existenzphilosophie und der Philosophie des Absurden »verwurzelt«⁴³³ sieht, ist zu vermuten, dass seine These von der »Pseudowirklichkeit« und die kindliche Verstellung in *Roman eines Schicksallosen* an den vom Absurden produzierten »Schein einer Eigenwelt«⁴³⁴ anknüpft. Das Schicksal beschreibt Köves als etwas, das ihm gehört, das wie der Stein des Sisyphos allein seine *Sache* ist – »man könne mir doch nicht alles nehmen«⁴³⁵. Freiheit gibt es für ihn nicht, nur die »Erkenntnis, wie die Zeit vergeht«⁴³⁶ und »das Schicksal«⁴³⁷, dem »jener Sinn fehlt, in dem die Möglichkeit der Tragödie steckt«⁴³⁸.

Diese Art Bewusstwerdung erlaubt es, eine Parallele zwischen Köves und dem *Mythos des Sisyphos* zu ziehen. Aufschlussreich ist die Analogie zu Sisyphos also, weil sie eine Möglichkeit eröffnet, die Redeweise der Erzählerfigur in *Roman eines Schicksallosen* zu interpretieren. Dabei geht es nicht darum, in Kertész' Roman eine »absurde Freiheit« (Camus) der funktionalen Existenz hineinzudeuten oder um die Frage, ob Köves eine

428 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

429 Kertész: Dossier K., S. 91.

430 Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, v. 13.10.1962, S. 21f.

431 Kertész: Dossier K., S. 91.

432 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 9.

433 Ebd., S. 111: »Meine Wurzeln reichen in den Boden dieses Nachkriegs-Existentialismus.«

434 Görner, Rüdiger: *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, S. 141.

435 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 285.

436 Ebd., S. 282.

437 Ebd., S. 284.

438 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 9.

Sisyphos-Figur ist. Trotzdem deuten sich Parallelen zwischen der Bewusstwerdung des Sisyphos und der Reflexionsebene in *Roman eines Schicksallosen* an. Der Camus'sche Sisyphos hat ein Wissen über die Absurdität. Köves scheint über ein ähnliches Wissen zu verfügen, wenn sich im Text ein Bewusstsein (»wir selbst sind das Schicksal«) artikuliert. Dies geschieht aber in einer Situation *nach* Auschwitz. Das Konstruktionsprinzip des Romans stellt ein solches Wissen nicht in Aussicht, denn die Erkenntnis erlangt Sisyphos auf dem »Rückweg«, wenn der Stein »hinabrollt«. Die »Stunde des Bewußtseins« liegt in »diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verläßt«⁴³⁹. Dagegen ist der *Roman eines Schicksallosen* erzähltechnisch als Rückblick angelegt, bei dem es diesen »Rückweg« gar nicht gibt. Das Erlebte wird zwar retrospektiv erzählt, aber bis auf die letzten Seiten des Romans, nachdem das Konzentrationslager befreit wurde, bleibt die Perspektive von Köves weitgehend im »Jetzt«. Die rückschauende »Einsicht« ist das ohnmächtige Einverständnis mit einer Situation, die als gegeben präsentiert wird. Die Darstellung eines solchen reflexiven Moments ist im Roman an die Perspektive der Figur Köves gebunden. Wie der absurde Held Sisyphos, der in der Gegenwärtigkeit aufgeht,⁴⁴⁰ beschränkt sich auch die Deutungsperspektive der Erzählerfigur auf die gegenwärtige Situation des erlebenden Ichs, das beobachtet und beschreibt.⁴⁴¹ Und das, was es beschreibt, hält den Leser als einen Außenstehenden auf Distanz.

Als Köves die Frage des Journalisten, ob man sich das Konzentrationslager als Hölle vorzustellen habe, verneint und antwortet, dass er sich die Hölle nicht vorstellen könne, dafür aber das Konzentrationslager, weil er es kenne, reagiert er mit einer Tautologie (»das Konzentrationslager als Konzentrationslager« anstatt »das Konzentrationslager als Hölle«). Diese Reaktion von Köves ist nicht nur eine Kritik an der Sprache des Journalisten.⁴⁴² Sie wirft den Leser auf die Perspektive eines Außenstehenden zurück. Liegt der Rede vom »Glück der Konzentrationslager« nicht ein ähnliches Verhältnis zugrunde? So, wie sich das »Glück« des Sisyphos dem Zugriff Außenstehender entzieht, wir als Leser also nicht sagen können, ob Sisyphos glücklich *ist*, sondern wir ihn uns »als einen glücklichen Menschen vorstellen [müssen]«⁴⁴³, so blickt auch der Leser des Romans nur von außen auf Köves (»steinig« auf Ungarisch⁴⁴⁴). Der Leser kann nur beobachten, wie Köves den Steinbrocken den Berg hinauf rollt: wie er versucht, eine »geschlossene Logik des Überlebenszwangs«⁴⁴⁵ aufrechtzuerhalten.

439 Camus: Mythos des Sisyphos, S. 157.

440 Vgl. ebd., S. 46.

441 Sartre über den absurden Mensch in *Der Fremde*: »der absurde Mensch erklärt nichts, er beschreibt.« (Sartre: *Der Fremde* von Camus, S. 78).

442 Vgl. Genz: Diskurse der Wertung, S. 187. Von Genz übernehme ich auch das Beispiel für die Tautologie, die sie in der Antwort von Köves sieht. Ebd.

443 Camus: Mythos des Sisyphos, S. 160.

444 »Kö« ist der »Stein«, vgl. Heidelberger-Leonard: Kertész. Leben und Werk, S. 51. Siguan zufolge verbindet Kertész die Namen der Protagonisten, wie »Köves« in *Roman eines Schicksallosen* und »Steinig« in *Fiasko* mit den Steinen, die auf den Grabstein jüdischer Begräbnisstätten gelegt werden. Vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 115.

445 Kertész: Der Betrachter, S. 199.

2.5.2 Das Verschwimmen der Konturen

Dass es sich bei der Erzählperspektive um ein distanzierendes Gestaltungselement handelt, liegt an den Konturen der Perspektive, die sich auflösen und so eine Distanz zwischen Protagonist und Leser erzeugen. Das heißt, so wie Sisyphos mit dem Berg und dem Steinbrocken zu einer Einheit verschmilzt, er demnach von beiden nicht mehr unterschieden werden kann,⁴⁴⁶ verschwimmen auch die Konturen der Erzählperspektive im Roman.⁴⁴⁷ Im Text bildet sich eine »doppelte Optik«⁴⁴⁸, die über eine Dichotomie von Opfer- und Täterperspektive hinausgeht. Dem Leser begegnet eine Figur, deren Wahrnehmung »verwischt«⁴⁴⁹ und die an Kontur verliert. Merkmal dieser doppelten Optik ist der stellenweise Perspektivwechsel der Figur, aus der Position des Opfers in der jeweiligen Situation die Sicht des Täters zu imaginieren, wenn es zum Beispiel heißt: »der Arzt schickte ihn dennoch auf unsere Seite, da war ich nicht ganz zufrieden«.⁴⁵⁰

Mit der »Identifikation«⁴⁵¹ stellt sich Köves nicht als passiv leidendes Opfer dar, schließlich hat er aus eigener Sicht seine Schritte »aktiv« und »anständig« gemacht. Wie nah sich auch diese Äußerungen am philosophischen Begriff des Absurden bewegen, geben die folgenden Worte zu erkennen. Köves sagt:

[...] jede dieser Minuten hätte eigentlich auch etwas Neues bringen können. In Wirklichkeit hat sie nichts gebracht, natürlich – aber dennoch muß man zugeben: sie hätte etwas bringen können, schließlich hätte während einer jeden etwas anderes geschehen können als das, was zufällig geschah.⁴⁵²

Indem er diesen Möglichkeitsraum annimmt, distanziert Köves sich von der Rolle eines ohnmächtigen und passiven Opfers. Zur Realität wird für den Erzähler aber der Zwang, nicht die Freiheit. Was Köves als Wirklichkeit erlebt, ist die Fremdbestimmung und die Abwesenheit der »Möglichkeit der Tragödie«. Sie bildet die »Pseudowirklichkeit« (Kertész) des funktionalen Menschen. Für das erlebende Ich existiert die Möglichkeit als Wirklichkeit nicht. Die Erzähltechnik *verstellt* beziehungsweise verdreht das Verhältnis von erlebter Möglichkeit und Wirklichkeit. Ob er vor den Konzentrationslagern über eine Idee von der »Möglichkeit der Tragödie« verfügte, gibt der Roman nicht preis. Als Leser können wir nicht einmal sagen, dass ihm diese Idee von Freiheit geraubt wurde, auch dieser Zugang zur Figur als Opfer ist blockiert.

446 Vgl. Földényi, László F.: Sisyphos. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 267-272, hier S. 270.

447 Zum Beispiel spricht Steve Sem-Sandberg von einer »eigenartigen Konturlosigkeit des Erzählers« (Sem-Sandberg, Steve: »Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*« [1975]. Übers. v. Charlotte Kitzinger. In: Markus Roth/Sascha Feuchert: HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen. Göttingen 2018, S. 182-191, hier S. 186).

448 Ebert: Atonales Erzählen, S. 124.

449 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 64: »[I]ch nahm das alles ein bißchen verwischt wahr. Ich habe dann auch bald die Orientierung verloren«.

450 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 100.

451 Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 28.

452 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 282.

Demnach kann der Leser nicht beurteilen, ob der »Blickwinkel des Totalitären« zum eigenen der Erzählerfigur geworden ist oder nicht, konstruiert der Text doch die Abwesenheit einer Perspektive, das Geschehen »von außen« zu betrachten. Die kaum fixierbare Erzählposition schafft eine Distanz zu der Rolle eines passiven Opfers. Indem der Text die Perspektive des Urteilens und Erklärens auslässt,⁴⁵³ nimmt der Autor dem Leser die »Möglichkeit«, den »Blickwinkel« der Figur zu beurteilen und ihn eindeutig als »Blickwinkel des Totalitären« zu identifizieren.⁴⁵⁴ Das, was am Ende des Romans von der Perspektive des Einzelnen noch bleibt, reicht nicht einmal mehr aus, den Blickwinkel als »seinen« zu bewerten.

Aus Sicht des Erzählers ist die aufgehobene Möglichkeit (Schicksalslosigkeit) nicht »sein« Schicksal, sondern er *ist* das Schicksal. Der Ich-Erzähler versucht sich an dem festzuhalten, was ihm bleibt: die Struktur – also tritt das »ich« hinter das »wir« zurück, niemand *hat* ein Schicksal. Damit fallen womöglich auch die Äußerungen »wir selbst sind das Schicksal« und das »Glück der Konzentrationslager«⁴⁵⁵ in den Bereich jener »kleine[n] Ungereimtheit«⁴⁵⁶, den Kertész mit Blick auf die Konzeption seines *Roman eines Schicksallosen* im *Galeerentagebuch* thematisch absteckt. Diese »Ungereimtheit« (Kertész) oder dieses Befremden erzeugende »anderswo« (Koppenfels) – beides wurde hier als »eigengesetzliche« Positionierung der Begriffe diskutiert – sind der Versuch, den schicksallosen »funktionalen Menschen« so darzustellen, dass er weder Sentimentalität evoziert noch die Rolle des passiven Opfers »erfüllt«. Die Perspektive stellt diesen Menschen nicht bloß von »außen« dar, sie ist vielmehr so konzipiert, dass sie sich dem Dargestellten »anverwandelt«.

453 Vgl. dazu: »Ich könnte nicht erklären, warum« (Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 15).

454 Vgl. Kertész: *Dossier K.*, S. 14: »Und während die Geschichte fortschreitet, verstärkt sich dieses Verlorenheitsgefühl beim Leser immer mehr, spürt er mehr und mehr, wie ihm der Boden unter den Füßen wegrutscht«.

455 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 287.

456 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21.

3. Edgar Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur*

3.1 Groteske Sicht und ›frisiertes Leben‹

Der Autor und Überlebende des Prokower Ghettos in Transnistrien Edgar Hilsenrath⁴⁵⁷ hat seinen Roman *Der Nazi & der Friseur* in deutscher Sprache verfasst, erschienen ist er aber zuerst in englischer Übersetzung 1971 unter dem Titel *The Nazi and the Barber. A Tale of Vengeance*.⁴⁵⁸ Sechs Jahre später und nach etwa sechzig Ablehnungen deutscher Verlage wurde das Manuskript im Literarischen Verlag von Helmut Braun veröffentlicht.⁴⁵⁹ In einem Interview erklärt sich Hilsenrath die zahlreichen Absagen mit seiner »groteske[n] Sicht auf die ganze Holocaust-Geschichte«⁴⁶⁰. Damit kommentiert er auch den Rezeptionsverlauf des Romans in Deutschland, da das Manuskript von den Verlagen zumeist mit dem Verweis auf die »Unangemessenheit« der Darstellung des Shoah

457 Überlebender des Ghettos Moghilev-Podolsk in der Ukraine. Nachdem Rumänien mit den Nationalsozialisten paktiert hatte, wurde die jüdische Bevölkerung aus der Bukowina und Bessarabien nach Transnistrien deportiert. Hilsenraths erster Roman *Nacht* (1964) wird im Kontext dieser autobiographischen Erfahrungen rezipiert. Im Zentrum der Romanhandlung steht der Protagonist »Ranek«, der im ukrainischen Ghetto zu überleben versucht. Erschienen ist *Nacht* zuerst in den USA, 1954, in Deutschland wurde der Roman von den Verlagen zunächst abgelehnt, weil er gegen die »Idealisierung der Opfer« (Vahsen, Patricia: Lesarten. Die Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath. Tübingen: Niemeyer, 2008, S. 39) verstoße.

458 In der deutschen Variante wurde der Untertitel gestrichen, weil der Aspekt der Rache oder Strafe ansonsten zu deutlich markiert gewesen sei. Vgl. Horch, Hans Otto: »Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen«. In: Helmut Braun (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 19-32, hier S. 25. Übersetzt werden kann der Untertitel mit »Eine Geschichte der Vergeltung«. Erschienen ist er auch unter dem Titel: *The Nazi Who Lived As A Jew*. Vgl. Stenberg, Peter: »Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen.« Edgar Hilsenrath und der abwesende Gott«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 178-190, hier S. 185.

459 Veröffentlicht wurde die Ausgabe in dem Kölner Literarischen Verlag Helmut Braun. Vgl. Braun, Helmut: »Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans *Der Nazi & der Friseur*«. In: Ders. (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 41-50, hier S. 47. Abgelehnt wurde der Roman u.a. von Hoffmann & Campe, Rowohlt, S. Fischer, Hanser, Kiepenheuer & Witsch (vgl. ebd., S. 46). Bevor Hilsenraths Roman 1977 in Deutschland erschien, wurde er in den USA 1971 veröffentlicht und dort zum Bestseller, 1973 erschien er in Italien, 1974 in Frankreich und 1975 in Großbritannien. Vgl. Vahsen: *Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath*, S. 51ff.

460 Hilsenrath, Edgar: »Schuldig, weil ich überlebte«. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage«. In: *Der Spiegel* v. 11.04.2005, S. 170: »Ich habe nun mal eine groteske Sicht auf die ganze Holocaust-Geschichte«. Auch die ersten Rezensionen heben die satirischen und grotesken Darstellungsmittel hervor: Böll, Heinrich: »Hans im Glück im Blut. Umgekippte Märchenfiguren: obszön und grotesk. Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*«. In: *Die Zeit* v. 09.12.1977, und Stenberg, Peter: »Edgar Hilsenrath und der abwesende Gott. Rezensionen«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 178-190, hier S. 184; Böll, Heinrich: »Hans im Glück«. In: Ebd., S. 76-79, hier S. 78, Torberg, Friedrich: »Ein Freispruch, der keiner ist«. In: Ebd., S. 72-76, hier S. 74.

abgelehnt wurde.⁴⁶¹ Was Hilsenrath, mit dem sich die Literaturwissenschaft in den 1980er Jahren auseinanderzusetzen begann, in einem Interview 2005 als seine »groteske Sicht« ausweist, konzentriert sich im Wesentlichen auf die Tabubrüche in der feuilletonistischen Rezeption: das Verhältnis von »Grauen und Groteske«, den Angriff auf philosemitische Stereotypen und die Verbindung von Shoah und Sexualität.⁴⁶²

Im Zentrum von Hilsenraths »Groteskroman«⁴⁶³ *Der Nazi & der Friseur* steht der Protagonist Max Schulz, ein SS-Mann, der seinen Jugendfreund Itzig Finkelstein erschießt und nach 1945 damit beginnt, sich in ein jüdisches KZ-Opfer zu »verwandeln«⁴⁶⁴. Schulz lässt sich beschneiden und »tauscht« seine SS-Tätowierung gegen eine KZ-Nummer. Diese Scheinidentität nutzt das Erzähler-Ich für ein »neues Leben«⁴⁶⁵ als »falscher Jude«⁴⁶⁶ in Israel.

Der Roman ist in sechs Bücher eingeteilt: Die ersten beiden umfassen die Zeit von 1907 bis 1945, das dritte und vierte Buch handelt von den Jahren 1946 und 1947, das fünfte und sechste erstreckt sich über die Zeit von 1947 bis 1968. Den Rahmen der Erzählung bilden zwei Friseursalons, die zugleich symbolisch für die Distanzierung des Grauens durch Groteskes stehen: Die beiden im ersten und im sechsten Buch beschriebenen Salons tragen beide den Namen »Herr von Welt«. Der erste Salon existierte bis 1938 in Deutschland und wurde von Chaim Finkelstein, dem Vater von Itzig, geführt, der zweite besteht seit 1953 in Israel, wurde von Max Schulz eröffnet und offiziell von Itzig Finkelstein geführt.⁴⁶⁷ »Dazwischen« liegen die Zerstörung des jüdischen Salons während der Novemberpogrome, die Ermordung der gesamten Familie Finkelstein und die Massenerschießungen im deutschen Konzentrationslager »Laubwalde« in Polen. An allen Verbrechen war Schulz aktiv beteiligt. Kurz bevor das Vernichtungslager von der Roten Armee befreit wird, versteckt sich der »Massenmörder«⁴⁶⁸ Max Schulz zuerst im Wald. Anschließend taucht er bei der Hexe Veronja, später bei der einbeinigen Kriegswitwe Frau Holle unter. Nach 1945 beginnt die Figur, sich als Itzig Finkelstein auszugeben. Zur »Gräfin« Kriemhild, die er auf einer »Schwarzhändlerparty«⁴⁶⁹ in Berlin kennenlernt, wird er vor seiner Überfahrt auf der »Exitus«⁴⁷⁰ nach Palästina sagen: »Ich bin Jude. Und ich bin stolz drauf.«⁴⁷¹ In Palästina als KZ-Opfer Itzig Finkelstein

461 Vgl. Vahsen: Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath, S. 70ff. In den USA und in den europäischen Staaten außer Deutschland blieb dieser Vorwurf aus (vgl. ebd., S. 55, S. 84). Vgl. Braun: Entstehungs- und Publikationsgeschichte, S. 47.

462 Vgl. Vahsen: Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath – zu Grauen und Groteske, S. 70-105; zum Bruch mit philosemitischen Stereotypen, S. 105-127; zur Verbindung von Shoah und Sexualität, S. 127-142; zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Werken Hilsenraths, S. 194-277.

463 Horch: Grauen und Groteske, S. 28.

464 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 305.

465 Ebd., S. 144.

466 Vgl. Thurn: »Falsche Juden«. Performative Identitäten, S. 365-424.

467 Vgl. Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 37, S. 417f.

468 Max Schulz als »Massenmörder« wird erstmals erwähnt in Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 10.

469 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 203.

470 Ebd., S. 255.

471 Vgl. ebd., S. 216.

angekommen, schildert der Erzähler seine Beteiligung an zionistischen Militäreinsätzen und die Hochzeit mit der Shoah-Überlebenden Miriam Schmulevitch. Mit der erschlichenen Identität führt das Erzähler-Ich Max Schulz (s)ein Leben als ›falscher‹ Itzig Finkelstein ungestraft fort und stellt dabei ›sich selbst‹ als Opfer dar.⁴⁷²

Wie in Albert Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* ist es nicht die Stimme des Opfers, des ›richtigen‹ Itzig Finkelstein, die grotesk verzerrt ist. In seiner an Drastik⁴⁷³ kaum zu überbietenden Darstellungsweise von »Grauen und Groteske«⁴⁷⁴ geht Hilsenrath mit seinem Groteskroman einen Schritt weiter als Drach mit dem Protokollroman. In *Der Nazi & der Friseur* wird nicht nur über das Opfer erzählt, es findet eine literarische Verkehrung statt: »a nazi imitates a jew«⁴⁷⁵. Hierfür konstruiert der Autor eine Doppelfigur: Der Täter (Max Schulz) gibt sich als sein Opfer (Itzig Finkelstein) aus. Seine Lebensgeschichte erzählt Max Schulz von 1907 an, dem Jahr seiner Geburt in Deutschland, bis zu seinem imaginierten Tod 1968 in Palästina. Die scheinbar autobiographische Erzählform ist eine pseudoautobiographische Darstellung des Ich-Erzählers.⁴⁷⁶ Diese Erzählstruktur führt zur pikaresken Romanform mit seinem »pseudoautobiographischen Erzählstrang der Selbstdarstellung«⁴⁷⁷. Überdies verleiht die Ichform dem Text den »Anschein der Authentizität«⁴⁷⁸, die der Erzähler von Beginn an unterläuft:

[I]ch will Ihnen ja nur meine Geschichte erzählen ... in systematischer Reihenfolge ... drückt man sich so aus? ... obwohl ich Ihnen nicht alles erzähle, sozusagen: nur das Wichtigste, oder das, was ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, für ganz besonders wichtig halte.⁴⁷⁹

Sowohl das Erzählte als auch die Erzählform sind durch das Element des Namenswechsels gebrochen. Neben der pseudoautobiographischen Darstellung, die zu einer Distanz zwischen Erzähler und Leser führt, sind erlebendes und erzählendes Ich durch einen großen zeitlichen Abstand voneinander getrennt. Diese strukturelle Distanz legt

472 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 195.

473 Vgl. Giuriato, Davide: »Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung«. In: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 7–19, insbes. S. 11f.; Lethen, Helmuth: »Ekel. Groteske Körper unterwandern das Ballett klassizistischer Körperbilder«. In: Davide Giuriato/Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 23–32, insbes. S. 28; Linck, Dirk: »Aufdringliche Singularitäten: Drastik und die Ordnung des Werkes«. In: Davide Giuriato/Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 33–54, insbes. S. 36ff.

474 Horch: *Grauen und Groteske*, S. 19–32.

475 Fuchs, Anne: *A Space of Anxiety. Dislocation and Abjection in Modern German-Jewish Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1999, S. 168.

476 Vgl. Martínez: *Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode*, S. 186; Berg, Cilliers van den: »Trauma in *Der Nazi & der Friseur* von Edgar Hilsenrath«. In: *Literator. Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies* 32/1 (2011), S. 21–42, insbes. S. 29ff.

477 Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 1.

478 Hoffmeister, Gerhart: »Zur Problematik der pikarischen Romanform«. In: Ders. (Hg.): *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 3–12, hier S. 6.

479 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 14.

auch die Manipulation des erzählenden Ichs offen. Verschiedene Signale verfremden das monoperspektivisch angelegte Selbstportrait – sei es der mündliche Sprachgestus oder die rhetorischen Fragen, vor allem aber die markierten (»...«) und intendierten (»ich erzähle nicht alles«) Auslassungen sowie der lapidare Identitätswechsel (»damals noch Max Schulz«).

Das vom Ich-Erzähler angekündigte und weitgehend retrospektive Erzählen im Roman vermittelt bereits einen Abstand zum Erzählten und vermeidet mit der Instanz eines unzuverlässigen Erzählers jede Eindeutigkeit und Sinngebung. Dieser Erzählertyp unterläuft die Funktion der autobiographischen Erzählform. Distanz entsteht vor allem mit dem Typ eines homodiegetischen unzuverlässigen Erzählers, dessen Kommentare und Stellungnahmen derart überzogen inszeniert werden, dass der Leser diesen für suggestiv und manipulativ hält. Diesen Effekt erzielt *Der Nazi & der Friseur* mit den Eigenschaften des Schelmen- beziehungsweise Pikaroromans, die vom Autor jedoch transformiert werden, beispielsweise wird der Anspruch des Erzählers, eine glaubwürdige Geschichte zu erzählen, mittels grotesker Darstellungsverfahren verzerrt. So konzipiert Hilsenrath eine Erzählperspektive, die Parallelen zu der Perspektive einer Pika-rofigur aufweist und durch den grotesken Rollentausch verfremdet wird.

3.2 Sarkastische und groteske Darstellungsverfahren in *Der Nazi & der Friseur*

3.2.1 Der Sarkasmus, die Satire, das Groteske

In *Der Nazi & der Friseur* setzt der Sarkasmus damit ein, dass der Täter-Erzähler aus der Sicht eines Opfers erzählt.⁴⁸⁰ Stilbildend werden Groteske und Sarkasmus durch die »vom Standpunkt des Henkers aus konzipiert[e]«⁴⁸¹ Welt, die auf einer erzähltechnischen Distanz zwischen realem Autor und fiktivem Erzähler beruht.

Sarkastisch wird *Der Nazi & der Friseur* unter anderem aufgrund des spöttischen Angriffs auf das deutsch-jüdische Verhältnis nach 1945. Diesen grotesk inszenierten Symbioseakt deutet Stephan Braese als eine Kritik des Romans an der Vergangenheitsabwehr, die über eine die Täterseite entlastende Stellvertreterschaft verläuft. So führe der Roman einen »grotesken Philosemitismus«⁴⁸² vor, Max Schulz setzt sich *an die Stelle* von Itzig Finkelstein.⁴⁸³ Grotesk wird die Darstellung des Verhältnisses zwischen Deutschen und Juden nach der Shoah vor allem dann, wenn der NS-Verbrecher Max

480 McGlothlin, Erin: »Narrative Transgression in Edgar Hilsenrath's *Der Nazi & der Friseur* and the Rhetoric of the Sacred in Holocaust Discourse«. In: *The German Quarterly* 80/2 (2007), S. 220-239, hier S. 234: Autor und Erzähler »attempt to write in the voice of someone who lies at the diametrically opposite end of Holocaust experience; in the first case, the perpetrator-narrator writes the perspective of the victim; in the second, the survivor-author writes the perspective of the perpetrator.«

481 Edgar Hilsenrath zit.n. Horch: *Grauen und Groteske*, S. 28.

482 Braese: *Die andere Erinnerung* S. 451, vgl. u.a. zum Philosemitismus in der westdeutschen Nachkriegsliteratur Braese, Stephan: »Verlagerungen. Zur Ökonomie des Philosemitismus in der westdeutschen Nachkriegsliteratur«. In: Philipp Theisohn/Georg Braungart (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. München: Fink, 2017, S. 345-355.

483 Vgl. Braese: *Die andere Erinnerung* S. 454.

Schulz *anstelle* des ermordeten Itzig Finkelstein den jüdischen Staat mit aufbaut.⁴⁸⁴ Zu den »Symbiose-Bilder[n]« liefere der Roman verschiedene »Gegen-Bilder«⁴⁸⁵ wie die Freundschaft zwischen Max Schulz und Itzig Finkelstein, die schlagartig mit der Machtübernahme der Nazis endet, die Zurückweisung des Antisemitismus (»Ich war kein Antisemit«⁴⁸⁶), die Schuldabwehr (»bloß mitgemacht«⁴⁸⁷), die Behauptung, die Opfer seien die Sieger (»[D]ie Juden haben den Krieg gewonnen«⁴⁸⁸) sowie die Verleugnung des Holocaust⁴⁸⁹ und die Relativierung der Opferzahlen⁴⁹⁰.

Ob als Satire⁴⁹¹ oder »transgressive Satire«⁴⁹² – insgesamt ist der Roman eher zynisch denn satirisch, »a radical swan song«⁴⁹³ auf jene humanistisch-aufklärerische, mit der Satire verbundene Tradition. Braese, der die Entwicklung der Gattung als Krise der Satire beschreibt,⁴⁹⁴ hält, auch bedingt durch seine Interpretation des Romans als »Frontalangriff«⁴⁹⁵ auf den »Mythos von der deutsch-jüdischen Symbiose«⁴⁹⁶, an der Satire fest.⁴⁹⁷ Gesellschaftskritische Intentionen sind jedoch kein Alleinstellungsmerkmal der Satire, sie gelten auch für das Groteske und den Sarkasmus.

Sarkastisch ist *Der Nazi & der Friseur*, weil der Roman mit dem Gestaltungselement des Grotesken und der pikaresken Perspektivierung des Erzählten einen bissigen Angriff auf die Nachkriegszeit beziehungsweise Post-Holocaust-Gesellschaft darstellt. Die Kritik, die dieser Angriff enthält, liefert der Roman nicht »direkt« mit. Hilsenraths sar-

484 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 246: »Ich fahre an deiner Stelle nach Palästina.«

485 Braese: *Die andere Erinnerung*, S. 448.

486 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 245.

487 Ebd.

488 Vgl. ebd., S. 182.

489 Vgl. ebd., S. 91: »6 Millionen ermordete Juden«, sagte der Junge. »Alles Schwindel, Willi«, sagte Frau Holle.«

490 Vgl. ebd., S. 128f.

491 Braese: *Das teure Experiment*, S. 19–13, S. 255ff., vgl. Lorenz, Dagmar: *Verfolgung bis zum Massentod. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*. New York: Lang, 1992, S. 177. Braese, Stephan: »Selbstbegegnung. Zur Radikalisierung des Satirischen in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus«. In: Viktoria Hertling/Wulf Koepke/Jörg Thünecke (Hg.): *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus*. Wuppertal: Arco, 2005, S. 15–24, insbes. S. 19f.

492 Hutter, Verena: »Identity Politics and the Jewish Body in Edgar Hilsenrath's *The Nazi and the Barbar*«. In: *Leo Baeck Institute Year Book* 58 (2013), S. 233–245, hier S. 243. »Satire by definition aims for a better world, but Hilsenrath questions the existence of such a world.« (Ebd. S. 244f.).

493 Ebd., S. 244, vgl. auch S. 233, S. 240.

494 Braese, Stephan: »Friseur Finkelstein hält eine Rede. Zur Zionismus-Kritik in Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*«. In: Jakob Hessing (Hg.): *Jüdischer Almanach des Leo Baeck Instituts*. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1997, S. 97–106, hier S. 102; vgl. Braese: *Radikalisierung des Satirischen*. In: *Hitler im Visier*, S. 15–24, insbes. S. 23f.

495 Braese: *Die andere Erinnerung*, S. 430.

496 Ebd.

497 Vgl. Braese, Stephan: »Connaître ou combattre? Le lieu historique des satires écrites en exil«. In: Ders./Andréa Lauterwein: *Rire, mémoire, Shoah*. Paris: Edition de L'Éclat, 2009, S. 39–61, insbes. S. 46ff.

kastische Kritik richtet sich in Form einer Inszenierung antisemitischer Stereotype gegen den »Post-Holocaust-Antisemitismus«⁴⁹⁸.

Die Wirkung des Romans *Der Nazi & der Friseur* als sarkastischer Angriff lässt sich nur vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Debatten nach 1945 nachvollziehen.⁴⁹⁹ In diesem Kontext ist auch die sarkastische Abwehr eines vereinnahmenden Philosemitismus zu verorten:

Berlin 1947: »Sehen Sie, Herr Finkelstein, wie die Deutschen vor uns katzbuckeln! Sie fühlen sich schuldig!«⁵⁰⁰

Der Sarkasmus zielt auf die Deutschen und verläuft über das falsche Rollen-Ich. Diese Konstruktionsform sarkastischer Perspektivierung entlarvt stigmatisierende Zuschreibungen und kritisiert mit der individuellen Schuldabwehr der Figur die kollektive Schuldabwehr der Deutschen.⁵⁰¹

Sarkastische und groteske Darstellungsverfahren halten den Erzählplot auf Distanz: die *Verkehrung* von Täter- und Opferrolle, die *Verzerrung* der Maßstäbe des Handelns oder der Wahrnehmung sowie die *Verknüpfung* unvereinbarer Sinnelemente.⁵⁰² Wie die sarkastisch-groteske Distanz in *Der Nazi & der Friseur* entsteht, zeigen die ersten Sätze des Romans, wenn der Erzähler seine »Herkunft« aufklären will: »Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz [...] mein Vater war [...] einer von den fünf«.⁵⁰³ Die vermeintlich gewisse Abstammung wird durch die ungewisse Vaterschaft ironisiert. Die groteske Schilderung der familiären Herkunft verspottet die Heroisierung der Mutterfigur und die Rassentheorie der Nazis.⁵⁰⁴ Auch die grotesk überzeichneten, auf antisemitischen Stereotypen beruhenden Physiognomien der Figuren sind ein Stilmittel der Distanz:

498 Rensmann, Lars: Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 91f., Anm. 242.

499 Vgl. Sucker, Juliane/Haselberg, Lea Wohl von: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert, S. 11-30, insbes. S. 11; Ibsch, Elrud: Shoah erzählt. Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 117; Braungart, Georg/Theisohn, Philipp: »Die überspringende Rede. Philosemitismus als literarischer Diskurs«. In: Dies. (Hg.): Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte. München: Fink, 2017, S. 9-28; Braese: Verlagerungen, S. 345; Irene Diekmann, Elke-Vera Kotowski (Hg.): Geliebter Feind. Gehasster Freund. Antisemitismus und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart. Festschrift zum 65. Geburtstag von Julius H. Schoeps. Berlin, Brandenburg: VBB, 2009.

500 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 231.

501 Vgl. Thurn: »Falsche Juden«. Performative Identitäten, S. 366 (Nike Thurn spricht hier von einem »Mittel der Entlarvung«); Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 195f.

502 Diese Verfahren gehen zurück auf die Studie von Dietrich Dopheide *Das Groteske und der Schwarze Humor* (2000). Folgende Merkmale führt er darin auf: den »Rollentausch zwischen Täter und Opfer« (ebd., S. 113), die »Verknüpfung unvereinbarer Sinngehalte« (ebd., S. 127) sowie die »Verzerrung der Maßstäbe des Handelns oder der Wahrnehmung« (ebd., S. 128).

503 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 7.

504 Vgl. ebd., S. 15, S. 19, S. 35; Hoven, Heribert: »Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths«. In: Thomas Kraft (Hg.): Das Unerzählbare erzählen. München, Zürich: Piper, 1996, S. 191-201, hier S. 193.

Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase, feingeschwungene Lippen und gute Zähne. Ich dagegen, Max Schulz, [...] hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase, wulstige Lippen und schlechte Zähne. Daß wir beide oft verwechselt wurden, werden Sie sich ja leicht vorstellen können.⁵⁰⁵

Äußerlichkeiten der Figuren werden als Identitätsmerkmale ausgegeben und als solche verfremdet. Max Schulz, »der wie ein Jude aussah, aber keiner war«⁵⁰⁶, reproduziert ein stereotypes Bild vom Juden. Distanz zum Erzählten erzeugt insbesondere der mit Hilfe des Namenwechsels inszenierte Rollentausch. »[I]ch [hatte] einen jüdischen Freund«, so Max Schulz,

der hieß Itzig Finkelstein! Und der hatte blondes Haar und blaue Augen. [...] seit Monaten denk ich darüber nach, wie ich am besten untertauchen soll ... und je mehr ich nachdenke, desto öfter sag ich zu mir: »Max Schulz! Wenn es ein zweites Leben für dich gibt, dann sollst du als Jude leben.«⁵⁰⁷

Die »chiastische« Anordnung antisemitischer Stereotype leitet das groteske »Verwirrspiel«⁵⁰⁸ mit den »Identitäten« ein.⁵⁰⁹ Stereotype Zuschreibungen in »entgegengesetzter« Richtung auf die Figuren zu verteilen führt die Absurdität und Variabilität dieser Klischees vor.⁵¹⁰ Ein weiteres Gestaltungselement des Grotesken sind die Namen der Figuren: Max Schulz, Itzig Finkelstein, Hexe Veronja, Frau Holle oder Kriemhild, Gräfin von Hohenhausen. Die Figuren stellen keine Individuen dar, vielmehr werden sie als Typen karikiert und als Märchenfiguren parodiert.⁵¹¹ Grotesk wird die typisierte Figurenkonzeption überdies durch die jeweilige Gestaltung der Figur, etwa der Frau Holle als Witwe eines NS-Kriegsverbrechers, die ein Holzbein⁵¹² hat und Geschlechtsverkehr gegen Konservendosen tauscht⁵¹³, oder von Kriemhild, die im Nachkriegs-Berlin als »nordische[] Gräfin«⁵¹⁴ des Schwarzmarktes gilt.

3.2.2 Der Erklärungsverzicht als Verfahren der Verfremdung

Die »Verwandlung«⁵¹⁵ von Max Schulz bewegt sich nicht mehr in einem von Astrid Klocke als »traditional satirical frame of reference regarding good and evil«⁵¹⁶ bezeichneten Referenzrahmen, sondern der Roman verzichtet ganz und gar auf Erklärungsangebote.

505 Ebd., S. 31f.

506 Ebd., S. 110.

507 Ebd., S. 181.

508 Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 58.

509 Vgl. Ibsch: Shoah erzählt, S. 86.

510 Vgl. Berg: Trauma, S. 38.

511 Vgl. Kreutz, Marika: »Täter und Opfer. Das Bild des Juden in den Romanen *Nacht* und *Der Nazi & der Friseur*«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 127–135, insbes. S. 133; Doppeide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 193.

512 Vgl. Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 83.

513 Vgl. ebd., S. 100.

514 Vgl. ebd., S. 208.

515 Vgl. ebd., S. 120.

516 Klocke: *Subverting Satire*, S. 508; vgl. Berg: Trauma, S. 38; Braun: Entstehungs- und Publikationsgeschichte, S. 48.

Dies erfolgt jedoch nicht durch ein konkretes, sich der Reflexion aktiv verweigerndes Subjekt. Vielmehr wird diese Abwesenheit mit grotesken Stilmitteln inszeniert, so der akausalen Verknüpfung und überzeichneten Darstellung.

Zwischen Anfang und Mitte der 1970er Jahre war eine Entwicklung zu verzeichnen, die »Hitler-Welle«⁵¹⁷ genannt wird. Der Historiker Saul Friedländer beschreibt diese Phase als einen »neuen Diskurs über den Nazismus«⁵¹⁸, der von einer psychologischen Faszination gekennzeichnet gewesen sei.⁵¹⁹ Genau dieses Thema, eine Psychologisierung der Figuren, spart Hilsenrath in *Der Nazi & der Friseur* aus. Erklärungsversuche verfremdet der Roman mit dem »Groteskstil«⁵²⁰: Psychologisierende Argumentationsmuster werden mit sarkastischen Formulierungen wie »Dachschaden« oder »Hier sind alle versammelt, die irgendwann mal eins aufs Dach gekriegt haben«⁵²¹ auf Distanz gebracht. Damit verzichtet der Roman nicht ganz auf Erklärungen, doch gestaltet Hilsenrath diesen Verzicht mit den Mitteln des Grotesken. So begegnet Max Schulz 1932 seinem Deutschlehrer bei einer Ansprache Hitlers (»Bergpredigt«) auf dem »Ölberg«⁵²²:

»Und warum sind Sie hier, Herr von Salzstange?« fragte ich. »Ihnen geht's doch gut?« – »Wegen des Pfeffers«, sagte Siegfried von Salzstange. – »Was für Pfeffer?« fragte ich. – »Den mir meine Frau jeden Morgen in den Kaffee schüttet«, sagte Siegfried von Salzstange wehleidig.«⁵²³

Demnach unterstütze der Lehrer den Nationalsozialismus nur, »weil« seine Frau ihm immer Pfeffer in den Kaffee geschüttet habe. An die Stelle einer Erklärung tritt das Handeln in eine Kette absurder Kausalitäten. Erklärungsversuche ersetzt der Roman durch grotesk überzeichnete Elemente, die weder einen Sinn ergeben noch eine Erklärung dafür liefern, was Menschen dazu veranlasst hat, zu einer Ansprache Hitlers zu gehen. Die groteske »Erklärung«, dass diejenigen zu Nazis wurden, die »etwas aufs Dach bekommen« haben oder »Salz im Kaffee trink[en]«, verspottet die Opfernarrative (»wehleidig«) und Rechtfertigungssuade (*wegen* des Pfeffers *durch* seine Frau) deutscher Hitler-Anhänger in der Nachkriegszeit. Zu einer Strategie literarischer Distanz wird diese Darstellungsweise, da sie die Versuche, die NS-Anhängerschaft rechtfertigen zu wollen, indem sich die Deutschen als Opfer stilisieren, mit grotesken Mitteln lächerlich

517 Lorenz, Matthias N.: Hitler-Welle. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript, 2015, S. 237f.; vgl. Braese: Die andere Erinnerung, S. 461f.

518 Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007, S. 25.

519 Ebd., S. 27.

520 Vgl. Horch: Grauen und Groteske, S. 28.

521 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 50.

522 »Der heißt so, weil dort einmal jährlich von der Speiseöl-Firma Meyer ein Schützenfest veranstaltet wird« (Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 47). »Wir schrien wie die Wahnsinnigen. Wir schrien: Amen! Amen! Amen!« (Ebd., S. 59) Der Roman kehrt den Inhalt der Bergpredigt, wie Gewaltverzicht und Nächstenliebe, um in Hass, Gewalt und das Recht des Stärkeren. Vgl. Doppeide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 131-133.

523 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 51.

macht. Das Gestaltungsverfahren ist die akausale Verknüpfung,⁵²⁴ die sich quer zu den Erklärungsversuchen stellt. Zu dieser Erzählstrategie gehören auch die Fragen, wie und warum Max Schulz zum Massenmörder wurde. In diesen Bereich dringt das Erzählte nicht vor, es verzichtet auf psychologisierende Beschreibungen.

Führt der Erzähler den Leser damit »auf die Fährte der Psychologie«⁵²⁵? Fordert die Konzeption der Erzählerfigur durch den Autor überhaupt eine psychologische Deutung vom Leser ein? Die konstruierte Simplifizierung erzeugt Distanz zum Leser, aber schon die in Betracht gezogene Psychologisierung ist Bestandteil einer »falschen Fährte«. Distanzierend wirkt dieses Darstellungsverfahren, weil bereits der Versuch, die Verbrechen der Nationalsozialisten zu erklären, mit dem Gestaltungsmittel des Grotesken ad absurdum geführt wird. Als Bestandteil der Figurenkonzeption und Perspektivierung des Geschehens haben die Akausalitäten und simplifizierenden Erklärungsversuche des Erzählers einen distanzierenden Effekt. Er entsteht aus der Konfrontation des Grauens mit Trivialem oder Redundantem.

»Grotesk« ist eine Zuschreibung des Rezipienten, sie bezeichnet, wie sich der Erzähler Max Schulz *nach* den Verbrechen zu den Verbrechen verhält. So gesehen wird der Text grotesk, indem er eine Erwartung beim Leser weckt und diese dann enttäuscht.⁵²⁶ Begriffe im Roman wie »Schuld«, »Versöhnung« oder »Angst« erzeugen eine Erwartung, die das groteske Darstellungsverfahren enttäuscht. Dieses Verfahren legt es somit darauf an, Fragen nach dem Gewissen und der Reue des Protagonisten zu evozieren. Aufgrund seiner grotesken Gestaltung gelingt es dem Roman, Erwartungen wie diese zu enttäuschen und sie in einen Angriff zu verwandeln. An den Leser gerichtet, formuliert der Erzähler Max Schulz: »Sie wollen doch wissen, wann ich zum Massenmörder wurde?«⁵²⁷ Auf die Frage, warum Schulz zum Massenmörder wurde, antwortet der Roman mit Sarkasmus. Damit wird dem Leser ein verkürztes Interesse unterstellt und die Frage, wie sich Schulz *nach* den Verbrechen zu den Verbrechen verhält, wird durch die Figurendarstellung grotesk inszeniert.

3.2.3 Verzicht auf Erklärungsversuche: Distanz durch Maskierung der Erzählerfigur

a) Inszenierte Abwesenheit der Reflexion

Maskierung und Max Schulz

Mit der vom Täter übernommenen Identität des Opfers liegt eine Maskierung vor, deren spezifische Wirkungsfunktion eine sarkastisch-groteske Distanz ist. Leitet der Ich-Erzähler sein erzähltes »zweites Leben« ein mit: »Nun, ich bin jetzt Itzig Finkelstein«⁵²⁸, vollzieht sich im Text ein Rollentausch, der ein Stilelement literarischer Distanzierung ist. Den Rollentausch in Hilsenraths Werk weist Dopheide als Merkmal des

524 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 126.

525 Sautermeister, Gert: »Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment. Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*«. In: Jens Stüben/Winfried Woesler (Hg.): »Wir tragen den Zettelkasten mit Steckbriefen unserer Freunde.« Acta-Band zum Symposium Beiträge jüdischer Autoren zur Deutschen Literatur seit 1945. Darmstadt: Häusser, 1994, S. 227–242, hier S. 235.

526 Vgl. Pietzcker: Das Groteske, S. 197–211.

527 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 76 (Hervorhebung BP).

528 Ebd., S. 186.

Grotesken und Meyer-Sickendiek als Merkmal des Sarkasmus aus.⁵²⁹ Beide sprechen von einem »grotesken Rollentausch«⁵³⁰. An diese beiden Forschungsansätze anknüpfend kann die groteske Maskierung des Ich-Erzählers Max Schulz als ein Gestaltungselement betrachtet werden, das mit der Perspektive der Doppelfigur Max Schulz als Itzig Finkelstein Distanz zum Erzählten erzeugt. Über eine allein durch die fiktionale Gattung des Romans hervorgerufene Distanz geht diese literarische Distanz hinaus. Es ist die Erzählerfigur, die Distanz zum Erzählten herstellt. Die Sprache dieser Figur, wie sie die Verhältnisse, Ereignisse und Verbrechen schildert, ist nicht nur nicht realistisch oder dokumentarisch gestaltet, sondern sie ist ein groteskes Stilelement.

Die Distanzierung in *Der Nazi & der Friseur* weist demnach sarkastische und groteske Gestaltungselemente auf. Wie aber ist die fiktive Erzählperspektive konzipiert und wie wirkt sich das auf den Erzählstil aus? Eine groteske Wirkung erzielt der Roman aufgrund seiner Distanz zwischen Erzählgegenstand und Erzählweise. Konzentrieren wird sich die Analyse daher auf die Distanzebene Autor-Erzähler und Erzähler-Erzähltes.

Typisierungen und Verwandlungen

Wird das Geschehen aus der Perspektive der Doppelfigur Max Schulz als Itzig Finkelstein erzählt, stellt diese Sicht des Täters Max Schulz als Opfer eine Distanz zum Erzählten her. Zustande kommt sie, weil der Roman der Hauptfigur mehr als nur *ein* Gesicht gibt.⁵³¹ Der groteske Rollentausch (»Itzig Finkelstein«, hab ich zu mir gesagt, »Itzig Finkelstein und früher Max Schulz«⁵³²) erzeugt Distanz auf der Ebene Erzähler-Leser: Der Protagonist Schulz wird literarisch so distanziert, dass der Leser zunehmend weniger weiß, wen er eigentlich vor sich hat. Verwirrung, Uneindeutigkeit und Chaos stiftet jener Prozess, den Thomas Kraft als schrittweise Auflösung beschreibt. Was zunehmend verschwindet, ist das »Scharnier beider Identitäten«⁵³³, wie Kraft das »alias« der Doppelfigur Max Schulz alias Itzig Finkelstein nennt. Sautermeister beschreibt den Prozess von der »Mimikry des Verwandlungskünstlers« zur »Mimesis des Assimilierten«⁵³⁴ als eine Transformation. Diese Darstellungstechniken, Auflösung und Transformation, lassen die Erzählperspektive zunehmend undurchsichtiger und zwiespältiger

529 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 130.

530 Ebd., S. 204; Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 543.

531 Vgl. Radisch, Iris: »Am Anfang steht ein Missverständnis«. In: Die Zeit v. 14.02.2008 über Littells Roman *Les bienveillantes*: »Er habe aus den Unmenschen Menschen gemacht, den Mördern ein Gesicht und eine Familiengeschichte gegeben« (ebd.).

532 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 185.

533 Graf, Andreas: »Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 135-149, hier S. 147.

534 Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 231f. Kritik an Sautermeister, der Hilsenraths Roman zum »Postmoderne[n] Entertainment« erklärt, vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 534; Braese: Die andere Erinnerung, S. 27.

werden.⁵³⁵ Sie verstärken die narrative Verzerrung des Erzählten mit dem Resultat: Je mehr der Leser *über* die Figur erfährt, desto weniger weiß er, *wie* sie beschaffen ist.

Der Ich-Erzähler gibt sich als Opfer seiner Zeit aus: »Rattenfänger mit Dachscheiden«⁵³⁶, von anderen für einen »Idioten«⁵³⁷ gehalten, sich selbst als »Idealist«⁵³⁸ sehend, der »bloß mitgemacht« habe,⁵³⁹ einer, der »das Mäntelchen nach dem Wind hängt«⁵⁴⁰ und sagt, »Ich war kein Antisemit. Ich bin nie einer gewesen«⁵⁴¹. Die Frage nach möglichen Gründen taucht zwar auf, läuft aber zuerst ins Leere und führt dann in die Schuldabwehr.⁵⁴² Er sei doch nur ein »ängstlicher, zappelnder, kleiner Fisch, der nur zuschlagen konnte, weil es erlaubt war«⁵⁴³. Den Antisemitismus der anderen benutzt der Erzähler zur Rechtfertigung seiner Verbrechen.⁵⁴⁴

Das inszenierte »Spiel« mit der Identität ist eine Erzähltechnik, die das Geschehen durch den Einsatz grotesker Elemente distanziert. Aus dieser Technik geht ein Erzähler hervor, der vorgibt, so viele Gesichter zu haben, dass er selbst nicht mehr weiß, wer er ist.⁵⁴⁵

Itzig Finkelstein hatte sich zu oft verwandelt. Aus dem unschuldigen Säugling, der einmal Max Schulz hieß, war ein kleiner Rattenfänger geworden. Und aus dem Rattenfänger ein studierter junger Herr. Und aus dem studierten jungen Herrn ... ein Friseur. Und aus dem Friseur ein SS-Mann. Und aus dem SS-Mann ein Massenmörder. Und aus dem Massenmörder ... der kleine jüdische Schwarzhändler Itzig Finkelstein. Und jetzt: aus dem kleinen jüdischen Schwarzhändler Itzig Finkelstein ... ein Pionier, ein Heimkehrer, ein Freiheitskämpfer.⁵⁴⁶

Zu oft sei die Erzählerfigur in andere Rollen geschlüpft, über die sie wohlgernekt *als* Itzig Finkelstein spricht. Die »vielen Verwandlungen«⁵⁴⁷ der fiktiven Erzählerfigur, in

535 Vgl. dazu »Ich habe gut gelebt in Berlin. Nicht die ganze Zeit. Aber die meiste Zeit. Ja. Eine Zeitlang ging es mir gut. Ausgezeichnet. Und doch war ich unglücklich. Wer? Max Schulz? Nein, lieber Itzig. Itzig Finkelstein war unglücklich, obwohl Itzig Finkelstein den Krieg gewonnen hatte.« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 250).

536 Ebd., S. 270.

537 Ebd., S. 54.

538 Ebd., S. 181.

539 »Andere haben auch mitgemacht, das war damals legal!« (Ebd., S. 454); »Ich war doch selber nur ein kleiner Fisch!« (Ebd., S. 73).

540 Ebd., S. 182.

541 Ebd., S. 245.

542 »Warum ich getötet habe? Ich weiß nicht warum. Vielleicht wegen der Stöcke?« (ebd., S. 244) »So gewaltig und maßlos hätt' ich den Stock oder die Stöcke aber nie schwingen können ... wäre da nicht ein Befehl gewesen.« (Ebd.).

543 Ebd., S. 245.

544 »Ich habe selber wie ein Jude ausgesehen ... wenigstens dachten sie das ... und deshalb mußte ich besser töten als die anderen ... mußte ihnen zeigen, daß ich keiner war« (ebd., S. 245).

545 »Max Schulz oder Itzig Finkelstein« (ebd., S. 307).

546 Ebd., S. 305; vgl. dazu Braese: *Das teure Experiment*, S. 271.

547 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 305.

der Forschungsliteratur auch »Metamorphosen«⁵⁴⁸ genannt, entstehen jedoch nicht wie von »Zauberhand«⁵⁴⁹, wie der Erzähler Max Schulz – auch in Kombination mit der anaphorischen Verwendung von »Und dann« – den Adressaten glauben machen will. Bei dem Vorgang der Verwandlung, der grotesken Maskierung, handelt es sich um eine strategische Aneignung verschiedener Identitätskonstruktionen. Sie erscheinen wie »frisierte« Rollen, die das Erzähler-Ich vorbereitet und »gewählt«⁵⁵⁰ hat. Darüber hinaus präsentiert sich der Erzähler so, als ob die Umstände von ihm verlangten, sich immer wieder neu verwandeln beziehungsweise maskieren zu müssen. Vor der Strafverfolgung können die Masken Max Schulz letztlich aber nur »schützen«, weil sein Umfeld die groteske Aneignung bestimmter Typisierungen anerkennt und Klischees dadurch legitimiert.⁵⁵¹

Im Visier der Kritik hat der Roman demzufolge das Verhalten des Täters und die Reaktion seiner Umgebung, die durch ihr Verhalten zum Gelingen der parodierten Verwandlungen beiträgt. Wie leicht es Max Schulz gemacht wird, ist seiner Antwort auf die Frage der Kriegswitwe zu entnehmen: »Was ist das – eine andere Identität?« »Wenn sich einer verwandelt.«⁵⁵² Identität reduziert der Protagonist auf etwas Zweckgebundenes, das er sich zulegt, um »untertauchen«⁵⁵³ zu können. Über den Namenswechsel geht diese »neue« Identität hinaus, denn die groteske Verwandlung, die Schulz erzählt, handelt davon, wie er die Identität des SS-Massenmörders Max Schulz ablegt und sich die des jüdischen Opfers Itzig Finkelstein zulegt. Nach dem Krieg steht für Max Schulz fest: »Keiner würde mich für einen Massenmörder halten. Als Massenmörder kam ich nicht in Frage.«⁵⁵⁴ Schildert Schulz, wie er sich seinen Status als »Displaced Person« erschleicht, richtet sich die Kritik des Autors gegen alle, die sich von der Erzählerfigur täuschen lassen. Das schließt an Astrid Klockes Feststellung an, dass sich der Roman nicht auf ein bestimmtes Angriffsziel beschränkt.

Wir kamen vor eine Prüfungskommission. [...] Sie werden sich vorstellen können, daß manche von uns, die nicht jüdisch aussahen, mehr, andere dagegen weniger auf Herz und Nieren geprüft oder auf den Zahn gefühlt wurde. Ich hatte es besonders leicht. [...] Meine jüdische Identität stand für sie einwandfrei fest.⁵⁵⁵

548 Braese: Das teure Experiment, S. 269, vgl. die verschiedenen Metamorphosen des Massenmörders Max Schulz, »verbrecherische[] Metamorphose: als Annahme der Opferidentität« (Ibsch: Shoah erzählt, S. 82), »Metamorphose des SS-Verbrechers in das jüdische Opfer« (Graf: Mörderisches Ich, S. 137), »Max's successful metamorphosis« (McGlothlin: Narrative Transgression, S. 229), die Metamorphose als groteske »Überlebensstrategie« (Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 229). Vgl. dazu »Kunst der Verstellung um des Überlebens willen« (Bauer, Matthias: Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans. Stuttgart: Metzler, 1993, S. 206).

549 Vgl. Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 120.

550 Ebd., S. 66.

551 »Ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, habe immer wie ein Jude ausgesehen ... obwohl das nicht stimmt. Aber man hat es gesagt.« (Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 244).

552 Ebd., S. 120.

553 Ebd.

554 Ebd., S. 199.

555 Ebd., S. 197.

Der Roman, so Klocces Schlussfolgerung, habe kein konkretes Ziel des Angriffs, weil sich die Kritik gleichermaßen gegen Deutsche und Juden, Täter und Opfer richte.⁵⁵⁶ Dieser Aspekt macht nicht nur darauf aufmerksam, wie breit und schonungslos die Kritik des Autors in *Der Nazi & der Friseur* angelegt ist. Er spricht vor allem für die Darstellungsweise des Romans, die Kritik nicht ›direkt‹, sondern in Form einer spezifischen Perspektivierung zu präsentieren. Dass der Roman das konkrete Ziel des Angriffs gewissermaßen verstellt, hängt mit der literarischen Verfremdungstechnik zusammen, dem Sarkasmus in einer indirekten Form.

Reflexionsabstinenz

Der Aneignung einer falschen Identität geht kein reflektierter Entscheidungsprozess des Erzählers voraus. Stattdessen sind die Metamorphosen des Erzählers von einer *Reflexionsabstinenz* gekennzeichnet, so zum Beispiel, wenn Schulz seine Biographie als harmlose Aneinanderreihung präsentiert und damit den Eindruck hervorruft, als hätten sich die Verwandlungen von selbst ereignet. Auf diese Weise erzeugt die groteske Selbstdarstellung des Ich-Erzählers eine Distanz zum erzählten Geschehen. Distanz als literarisches Verfahren formt sich dann zu einer Reflexionsabstinenz, beruhend auf der Konzeption des Romans, Erklärungen für die Ereignisse grotesk darzustellen und so zu verweigern.⁵⁵⁷ Der groteske Rollentausch verhindert demnach die Reflexion, weil die Erzählerfigur in ihrer Eigenschaft als souveränes Subjekt, das in der Lage ist, das Erzählen oder das Erzählte zu reflektieren, verfremdet wird.

Nachträgliches Erklären und Reflektieren wird im Roman sowohl auf der Handlungsebene, der erzählten Geschichte (*histoire*), als auch auf der Darstellungsebene, der Präsentation der Geschichte (*discours*), ausgespart. Auf der Handlungsebene gibt sich das erzählte Ich als Doppelfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein aus, der es ›gelingt‹, sich mit falschem Namen und »seinem Stürmergesicht«⁵⁵⁸ ›durchzuschlagen‹. Auf der Darstellungsebene entzieht sich der Kriegsverbrecher Max Schulz der persönlichen wie juristischen Verantwortung für die von ihm begangenen Verbrechen und stilisiert sich zum traumatisierten Opfer.

3.3 »Ich verrate das Geheimnis nicht.« Vom Schelmenroman zur pikaresken Tätergroteske

3.3.1 Über die ›Verwandlung‹ des Täters

Der Nazi & der Friseur nutzt eine Spannung zwischen Inhalt und Darstellungsweise, die das erzählte Geschehen durch eine groteske Abenteuerlust der Erzählerfigur distanzziert. »Ich verrate das Geheimnis nicht.«⁵⁵⁹ »Hab zu mir gesagt: ›Itzig Finkelstein!

556 Klocke, Astrid: »Subverting satire. Edgar Hilsenrath's novel *Der Nazi & der Friseur* and Charlie Chaplin's film *The Great Dictator*«. In: Holocaust and genocide studies 22 (2008), S. 497-513, hier S. 501, vgl. Taberner: German literature and the Holocaust, S. 68.

557 Vgl. Braun, Helmut: Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich, 2006, S. 197; Braese: Das teure Experiment, S. 273.

558 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 187, vgl. auch S. 336.

559 Ebd., S. 244.

Du mußt aufpassen! [...]».⁵⁶⁰ Dabei nimmt der Ton des Erzählers pikareske Züge an, die sich jedoch von der »klassischen« Figuration des Pikaro als naiver, »listiger Schalk« absetzen. Vor diesem literaturhistorischen Hintergrund ist Hilsenraths Max Schulz ein »lächerliches und zugleich grauererregendes Zerrbild des Schelms«⁵⁶¹. Da er sich schließlich als »Massenmörder« vorstellt, erscheint »Schelm«, auch *scelmo*, »Henker«⁵⁶², zu harmlos für diesen Erzähler. Die Romanhandlung transportiert etwas Grauenhaftes, das mit »Tätergroteske«⁵⁶³ treffender bezeichnet ist als mit Schelmenroman. Dennoch lassen sich anhand einzelner Eigenschaften dieses Romantyps die grotesken Gestaltungsmittel in *Der Nazi & der Friseur* diskutieren und als Merkmale einer distanzierenden Schreibweise herausarbeiten.

Beim Schelmenroman handelt es sich um einen bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden »Romantypus«⁵⁶⁴, der ein »satirisch gezeichnetes Panorama«⁵⁶⁵ entwirft und die Lebensgeschichte eines Schelms aus der retrospektiven Sicht eines unzuverlässigen Ich-Erzählers schildert.⁵⁶⁶ Dieser Erzähler sei ein wendiger, gerissener Außenseiter, der erst durch die ihm widerfahrene Ausgrenzung zum Schelm werde, ohne moralische Bedenken sein eigenes Überleben sichern wolle und um gesellschaftliche Anerkennung kämpfe.⁵⁶⁷ Aufgrund der Flexibilität der Gattung Schelmenroman⁵⁶⁸ gilt der

560 Ebd., S. 336.

561 Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 241.

562 Vgl. Bauer: Schelmenroman, S. 25; Bauer: Fuchsbau, S. 38f.

563 Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske.

564 Rötzer, Hans Gerd: Der europäische Schelmenroman. Stuttgart: Reclam, 2009; Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman, 1986, Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. 1969.

565 Jacobs, Jürgen: »Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 9-18, hier S. 18.

566 Schelmen- und Pikaroroman werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung häufig synonym gebraucht. Während ältere Forschungsarbeiten den Schelmenroman als übergeordneten Gattungsbegriff verwenden und das Pikareske als »Wesenszug« (Alonso, Amado: »Das Pikareske des Schelmenromans«. In: Helmut Heidenreich [Hg.]: Pikarische Welt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 79-100, hier S. 98) des Schelmenromans betrachten oder als »Bedeutungsgefüge« (Guillén, Claudio: Begriffsbestimmung des Pikaresken. In: Helmut Heidenreich [Hg.]: Pikarische Welt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 375-396, hier S. 376), hat sich in der aktuellen Forschungsliteratur der Begriff des Pikaresken durchgesetzt, der die literarische Gattung und die verschiedenen Erzählverfahren bezeichnet (vgl. Mohr, Jan/Struwe, Carolin/Waltenberger, Michael: »Einleitung«. In: Dies. [Hg.]: Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin: de Gruyter, 2016, S. 3-33, hier S. 7; Mohr, Jan/Waltenberger, Michael [Hg.]: Das Syntagma des Pikaresken. Heidelberg: Winter, 2014; Ehland, Christoph/Fajen, Robert [Hg.]: Das Paradigma des Pikaresken. Heidelberg: Winter, 2007; Lickhardt, Maren: »Zu Transformationen des Pikarischen«. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 175 [2014], S. 6-23).

567 Vgl. Jacobs: Bildungsroman und Pikaroroman, S. 10; Jacobs, Jürgen: Der Weg des Picaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998; vgl. Hoffmeister, Gerhart: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 1-8, insbes. S. 2.

568 Vgl. Jacobs, Jürgen: Schelmenroman. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 667-671, insbes. S. 668; Jäger, Maren: »Unzuverlässigkeit im pi-

Roman *Der Nazi & der Friseur* auch als »grotesker Schelmenroman«⁵⁶⁹, der in die Rubrik »Wiederkehr älterer Genres unter neuen Vorzeichen«⁵⁷⁰ beziehungsweise neopikaresk⁵⁷¹ einzuordnen ist.

Der »klassische« Schelmenroman ist eine komisch dargestellte Biographie oder fingierte Autobiographie eines »Anti-Helden«, der Fehler und Schwächen in seinem Umfeld verspottet.⁵⁷² Zum Erzählmuster des Schelmenromans gehört, dass der Schelm sein Leben von Geburt an erzählt, von Reisen in die Welt, Liebesabenteuern und Kampfszenen. Geprägt ist diese episodische – pikareske⁵⁷³ – Darstellung von einem Modus des Reagierens, sprich: ein Einzelner reagiert auf seine Umwelt. Zu Beginn macht dieser Erzähler daher genaue Angaben über seine familiäre und niedere soziale Herkunft, aus der sich seine Position als gesellschaftlicher Außenseiter ableitet. Die »eigentlich schelmische Position«⁵⁷⁴ geht jedoch zurück auf ein schockhaftes Initiationserlebnis, das die Hauptfigur zu einem bestimmten Verhalten gegenüber ihrer Umwelt zwingt. Zum Pikaro wird sie somit erst durch ein einschneidendes Erlebnis »herrschender Amoralität«⁵⁷⁵, und dieser Amoralität passt sie sich an.⁵⁷⁶

karischen Roman«. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 218-232, insbes. S. 218; Lickhardt: Zu Transformationen des Pikarischen, S. 14.

- 569 Horch, Hans Otto: Edgar Hilsenrath. In: Andreas B. Kilcher (Hg.): Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012, S. 224-227, hier S. 224.
- 570 Vgl. Gerigk: 20. Jahrhundert, S. 274; Arnds, Peter: »In the Company of Witches and Wolves: Biopolitics and *Frau Holle* from the Grimm Brothers to Hilsenrath«. In: Claudia Brinker-von der Heyde et al. (Hg.): Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 2 Bde., Bd. 2. Frankfurt a.M.: Lang, 2015, S. 837-846, insbes. S. 842.
- 571 Vgl. Lukens, Nancy: »Schelm im Ghetto. Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner*«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 199-218, insbes. S. 207.
- 572 Chandler, Frank W.: »Definition der Gattung«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 1-7, hier S. 6f.
- 573 Die Grundbedeutung von »pikaresk« ist episodisch. Vgl. Heilman, Robert B.: »Variationen über das Pikareske (Felix Krull)«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 278-293, insbes. S. 284.
- 574 Kluge, Gerhard: »Heinrich Heines Fragment *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* und das Problem des Schelmischen«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 41-52, hier S. 42.
- 575 Zymner, Rüdiger: Texttypen und Schreibweisen. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 25-80, hier S. 44.
- 576 Vgl. Kluge: Problem des Schelmischen, S. 42; vgl. Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 26-34. Zu den pikaresken Elementen gehören außerdem »die Betonung materieller Not« (Guillén: Begriffsbestimmung des Pikaresken, S. 389), eine »fundamentale Einsamkeit des Helden während der Kindheit oder Jugend, von der sich das gesamte Geschehen herleitet«, die »Entfremdung von der Gesellschaft, der Wirklichkeit und den geltenden Werten«, »schurkisches Verhalten« (ebd., S. 390) und dass sich der Protagonist als Solitär durchschlägt (vgl. ebd., S. 383f.).

Das Wort *pícaro* (Schelm) – verwandt mit *papáro*, »einfältiger, ignoranter Mensch, der über etwas verdutzt ist«⁵⁷⁷ – bezeichnet eine gewisse Leichtfertigkeit sowie die Lust, andere zu täuschen und auszunutzen. Im Pikaroroman, der als »Pseudo-Autobiographie«⁵⁷⁸ definiert ist,⁵⁷⁹ verwendet der Pikaro seine Fähigkeiten für eine »Maskierung«⁵⁸⁰. Die Maskierung beruht wiederum auf einer »Reduktion«, denn erst die »Vereinfachung der Wirklichkeit«⁵⁸¹ ermöglicht es ihm, sein Leben »geschickt« zu meistern. Dass der Roman *Der Nazi & der Friseur* eine Welt aus der retrospektiven Sicht eines unzuverlässigen Ich-Erzählers entfaltet, entspricht bereits einer wesentlichen Eigenschaft des Schelmenromans.⁵⁸² Und in der Antwort von Max Schulz auf die Frage, was eine »andere Identität« sei, ist die Simplifizierung ein pikareskes Element. Zum einen wird seine neue falsche Identität lediglich zu einer »anderen« erklärt, zum anderen erläutert der Protagonist diese groteske Aneignung mit den Worten: »Wenn sich einer verwandelt«⁵⁸³.

Möglicherweise ist der Pikaroroman eine typisch sarkastische Gattung, denn die Traditionslinie der Schelmenliteratur prägt »eine durchgehende satirische Absicht«⁵⁸⁴, »beißende Kritik«⁵⁸⁵, Sarkasmen und Lächerlichkeiten der Figuren,⁵⁸⁶ eine »parodistische Erzählanlage«⁵⁸⁷ sowie »komische Wirkungen«⁵⁸⁸. Außerdem gilt der Schelm als bissige⁵⁸⁹ und spottende Figur⁵⁹⁰. Für den Schelmenroman als sarkastische Gattung spricht überdies der Hinweis in der Studie zum literarischen Sarkasmus von Meyer-Sickendiek, dass im 17. Jahrhundert gefordert wurde, den als Sünde geltenden Sarkasmus zu verbieten. Da sich diese Kritik am Verspotten dabei auf Werke bezieht, die

577 Corominas, Juan: »Das Wort *pícaro*«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 255–266, hier S. 259.

578 Guillén: *Begriffsbestimmung des Pikaresken*, S. 385.

579 Jacobs, Jürgen: *Schelmenroman*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 371–374. hier S. 371f.; vgl. Chandler: *Definition der Gattung*, S. 7; Bauer: *Schelmenroman*, S. 1.

580 Heilman: *Variationen über das Pikareske*, S. 281.

581 Ebd., S. 286.

582 Vgl. Bauer: *Schelmenroman*, S. 1; Gerigk: *20. Jahrhundert*, S. 280.

583 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 120.

584 Alonso: *Das Pikareske des Schelmenromans*, S. 86; vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 34, S. 40.

585 Heilman: *Variationen über das Pikareske*, S. 287.

586 Vgl. Alonso: *Das Pikareske des Schelmenromans*, S. 98.

587 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 35.

588 Guillén: *Begriffsbestimmung des Pikaresken*, S. 386.

589 Castro, Américo: »Perspektive des Schelmenromans«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 119–146, hier S. 133.

590 Vgl. Jolles, André: »Die literarischen Travestien. Ritter, Hirt, Schelm«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 101–118, insbes. S. 112f.

allesamt Schelmenromane sind, lässt sich dieser Romantypus als sarkastische Gattung diskutieren.⁵⁹¹

3.3.2 Täterperspektive grotesk inszeniert: Das sarkastische Potenzial pikaresker Elemente in *Der Nazi & der Friseur*

Hilsenrath präsentiert mit seinem Roman eine parodistische Adaption bestimmter Erzählmuster. Als Parodie des Bildungsromans kehre *Der Nazi & der Friseur* die Bedeutung des Begriffs ›Bildung‹ um, indem er ihn auf die ›Entwicklung‹ eines Kriegsverbrechers übertrage.⁵⁹² Zwar durchläuft dieser keinen für den Bildungsroman typischen Reifeprozess, aber die Entwicklung, die der Ich-Erzähler Max Schulz vollzieht, enthält sarkastisches Potenzial, weil sie durch »produktive Wechselwirkung von Ich und Welt«⁵⁹³ vorangetrieben wird. Die Darstellung der Hauptfigur und der Rollentausch der Erzählerfigur verzerren somit den Bildungsbegriff, machen aus dem Roman *Der Nazi & der Friseur* aber mehr als nur einen parodierten Bildungsroman. Durch das Zusammenführen von pikaresker Perspektivierung und grauenvollem Erzählinhalt entfaltet der Roman sein sarkastisches Potenzial als *pikareske Tätergroteske*.

a) ›Diebstahl‹

Hauptanliegen des Schelms ist es, den »Unterschied zwischen Mein und Dein auszulöschen«⁵⁹⁴. Übertragen auf das inszenierte ›Spiel‹ in *Der Nazi & der Friseur*, spiegelt sich dieses pikareske ›Anliegen‹ im grotesken Rollentausch wider. Mit der schrittweisen Aufhebung des ›alias‹ in der Perspektive der Figur Max Schulz/Itzig Finkelstein versucht der Erzähler, einen biographischen Unterschied auszublenden. Merkmal dieser pikaresken Erzählperspektive ist der groteske Versuch, den ›Unterschied‹ zwischen Täter und Opfer aufzulösen. Dieser Auflösungsprozess bewegt sich an den Grenzen einer spezifischen Komik, wo »der Abgrund, das Unheimliche, die Sinnlosigkeit« die Darstellung zur Groteske werden lassen. Als »Modus« biete sich die Groteske geradezu an, »dem Grauenvollen ins Gesicht zu sehen, ohne ganz überwältigt zu werden«⁵⁹⁵.

Dem Täter ins Gesicht sehen – dafür nutzt Hilsenrath die kritische Tendenz des Schelmenromans, doch das Komische dieses Genres, den »derben Witz des traditionellen Schelms«⁵⁹⁶, funktioniert er um. An dem typischen Vergehen eines Schelms, dem

591 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 72f. Der englische Kleriker Robert Burton habe sich in seiner Abhandlung *Anatomy of Melancholy* (1621) kritisch über den Sarkasmus geäußert und verweise dabei auf François Rabelais, vermutlich auf den Romanzyklus *Gargantua et Pantagruel* (1532-1564), sowie auf Thomas Nashes *The Unfortunate Traveller* (1594) und Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599).

592 Vgl. Graf: Mörderisches Ich, S. 141; Lorenz: Holocaust Diskurse, S. 285; Arnds, Peter: »Holocaust-Satire im Exil. Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* und Soma Morgensterns *Die Blutsäule*«. In: Viktoria Hertling/Wulf Koepke/Jörg Thunecke (Hg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco, 2005, S. 113-128, insbes. S. 120.

593 Jacobs: Bildungsroman und Pikaroroman, S. 13.

594 Chandler: Definition der Gattung, S. 4.

595 Hertling, Viktoria/Koepke, Wulf/Thunecke, Jörg: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco, 2005, S. 9-13, hier S. 12.

596 Lukens: Schelm im Ghetto, S. 201.

Diebstahl,⁵⁹⁷ wird deutlich, dass das ›Objekt‹ des Diebstahls, der Mord an der Figur Itzig Finkelstein und der Namensraub des Ich-Erzählers Max Schulz, in *Der Nazi & der Friseur* extrem verzerrt ist. Indem sich der Erzähler die falsche Identität gewaltsam aneignet, geht das brutale Handeln der Figur weit über einen harmlosen Schelmenstreich hinaus. Max Schulz verlässt die Figuration des Schelms und wird zu einer *grotesken Pikarofigur*, deren Verbrechen das Entwenden und Erpressen von Wertsachen oder das Fälschen von Testamenten⁵⁹⁸ in ihrer Schwere um ein Vielfaches übertreffen. Der Identitätsdiebstahl von Max Schulz ist eine ins äußerste Extrem getriebene, groteske Art des Diebstahls.

Weitere pikareske Elemente sind zum einen die Verhältnisse, in denen der Protagonist aufwächst. Sie sind geprägt von finanzieller Armut und sozialer Verwahrlosung. Als Sohn einer Prostituierten, die von Beruf »Dienstmädchen«⁵⁹⁹ ist, und eines der möglichen fünf Väter verdankt Max Schulz es dem positiven Einfluss der Familie Finkelstein, dass diese seinem weiteren Abstieg entgegenwirkt.⁶⁰⁰ Mit dem Machtantritt der Nazis setzt sein sozialer Aufstieg ein, und Schulz berichtet, ebenfalls dem verdrehten Erzählmuster des Schelmenromans gemäß, von den ›Reisen‹ nach Polen, Russland und Palästina, dem Liebesabenteuer mit der Gräfin Kriemhild und der Kampfszene mit der Hexe Veronja. Zum anderen fungiert der sexuelle Missbrauch durch den alkoholabhängigen Stiefvater Slavitzki⁶⁰¹ an dem Säugling Schulz als brutales Initiationserlebnis.⁶⁰² Bezeichnet sich der Ich-Erzähler als »Rattenquäler mit Dachschaden«⁶⁰³, verweist das auf die schelmische Position von Max Schulz. Das Schockerlebnis (»Dachschaden«) dient ihm sogar als Motiv, seine individuelle Schuld abzuwehren.

Sarkastisch wirkt sowohl der Erzähler, der das »Unrecht und Leid« verhöhnt und eine Distanz zum Leser erzeugt, als auch dessen Darstellung durch den Autor, der die »Dummheit« des Erzählers zu verspotten scheint und so eine Distanz zwischen erzählender Hauptfigur und Leser erzeugt. Wer oder was verspottet wird, geht auch aus der Konzeption der pikaresken Perspektive hervor. Denn das Umfeld des Pikaro habe, so Bauer, einen maßgeblichen Einfluss auf dessen Selbst- und Weltverständnis.⁶⁰⁴ Dass es Schulz gelingt, seine Umwelt zu täuschen und unerkannt zu bleiben, hängt auch damit zusammen, wie sie ihn wahrnimmt. Der Roman zielt auf die Verspottung ebendieser, sei es durch antisemitische Stereotype wie äußerliche ›Identitätsmerkmale‹ oder philosemitische Verhaltensweisen, von denen der Ich-Erzähler Schulz wie folgt berichtet: Im »Hotel ›Vaterland‹ habe sich herumgesprochen,

597 Vgl. Chandler: Definition der Gattung, S. 4.

598 Vgl. Jacobs: Bildungsroman und Pikaroroman, S. 9-18; Chandler: Definition der Gattung, S. 4f.; Lukens: Schelm im Ghetto, S. 201.

599 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 7.

600 »Wenn ich Ihnen alles erzählen würde, was ich bei Chaim Finkelstein gelernt hatte, dann würde ich nie aufhören ...« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 40).

601 Vgl. ebd., S. 22-25.

602 Zur Initiation im Schelmenroman vgl. Kluge: Problem des Schelmischen, S. 42.

603 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 35.

604 Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 27.

daß Max Rosenfeld und ich Juden sind. Trotzdem spüren wir hier nichts vom Antisemitismus. Im Gegenteil. Man respektiert uns. Wir scheinen eine Art Vorzugsstellung zu bekleiden. Ich habe festgestellt: Man katzbuckelt vor uns. Jeder! Das Hotelpersonal sowohl als die Hotelgäste. Was ist das eigentlich? – Die Leute ziehen den Hut vor uns, Mädchen machen einen Knicks, zuweilen auch ältere Damen. Beim Essen werden wir als erste bedient. Fröhlich, beim Schlangen stehen vor der einzigen Herrentoilette, macht man uns Platz: »Bitte sehr, Herr Rosenfeld ... bitte sehr, Herr Finkelstein ... Sie haben den Vortritt!«⁶⁰⁵

Der »Verfremdungseffekt«⁶⁰⁶ erfährt mit dem grotesken Gestaltungsprinzip in *Der Nazi & der Friseur* eine weitere Steigerung. Denn hier ist die typische »imaginäre Verrückung«⁶⁰⁷ in die Position des Außenseiters im Schelmenroman verdreht. Während sich der Ich-Erzähler im Schelmenroman als Außenseiter präsentiert, »verwandelt« sich die Außenseiterposition des Ich-Erzählers Max Schulz. Für ihn setzt der Wandel mit seinem Parteieintritt ein und kulminiert im Identitätsraub. Der groteske Rollentausch macht den »Outsider« zum »Insider«. Ergebnis der sogenannten Verrückung in der Tätergroteske, in der Schulz/Finkelstein ein »neues Leben« als Jude führt, ist die Perspektive einer Figur, die, wie die Pikarofigur auch, bestehende Verhältnisse aufzeigt. Im vorliegenden Fall ist damit der »Zeitgeist« eines »Neuen Deutschlands«⁶⁰⁸ nach 1945 gemeint.

b) »Selbstdarstellung« und instrumentalisierte Opfernarrative

Die Parallelen, die zwischen dem Pikaro und dem Protagonisten Max Schulz sichtbar werden, betreffen seinen Spott, seine Einfalt, sein Kalkül und seine Maskierung. Aus dem »pseudoautobiographischen Erzählstrang«⁶⁰⁹ des Schelmenromans wird in *Der Nazi & der Friseur* eine fingierte und verzerrte Lebensbeschreibung, die sowohl das *autós* (selbst) als auch das *bíos* (Leben) deformiert – Max Schulz beschreibt sich »selbst« als »einen«, der mit dem Namen eines Toten lebt. Auf diese Weise konzipiert der reale Autor, der den vermeintlichen Referentialitätsanspruch des Erzählers anti-mimetisch inszeniert, mit den Mitteln des Grotesken eine Pikaroperspektive. *Der Nazi & der Friseur* entfaltet somit keine für den Schelmenroman typische Welt, in der sich der Protagonist in der Auseinandersetzung mit seinen Antagonisten erfährt.⁶¹⁰ Der Ich-Erzähler sieht sich vielmehr als Verwandlungskünstler.

Ich habe Frau Holle einiges von Itzig Finkelstein erzählt. Ich erzählte ihr auch, daß ich die Absicht hatte, Jude zu werden. Aber ich habe ihr damals nicht erzählt, welchen Namen ich eines Tages annehmen würde. Nun, ich bin jetzt Itzig Finkelstein. Ausge-

605 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 229.

606 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 28.

607 Ebd.

608 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 230.

609 Bauer: *Schelmenroman*, S. 1.

610 Ebd., S. 2.

rechnet ... Itzig Finkelstein! Das ist wahr! Und ich kann es nicht mehr ändern. Und ich sage Ihnen vertraulich ... dem Itzig geht's gut.⁶¹¹

Der distanzverringenden Ichform – auch der erste Satz der fingierten Lebensbeschreibung beginnt mit »Ich« – und der pikaresken Erzählperspektive kommen eine leserlenkende Wirkung zu. Max Schulz ist zwar keine Pikarofigur, an dessen Fersen sich der Leser heftet, das pikareske Erzählen entfaltet aber eine ähnliche Wirkung. Es bindet das Interesse des Lesers an die Figur, indem das pikareske Erzählte beim Leser eine »Neugier« am »Abenteuer« provoziert, ohne dass der Ich-Erzähler den Leser in seine Innenwelt blicken ließe.

Die sarkastisch-groteske Distanz entsteht aus der pikaresken Form beziehungsweise grotesken Pikaroperspektive und dem grotesken Inhalt. Dort, wo das Grauen »wuchert«, absorbiert der Pikarostil das Realistische dieses Grauens und hält es auf Distanz. In Verbindung mit der euphemistischen Sprache des Täters (sarkastischer Erzähler) und der pikaresken Perspektivierung (sarkastische Darstellungsweise) entsteht ein Kontrast zu den grauenvollen Ereignissen und Handlungen des Täters. Dieser Kontrast erzeugt im Roman eine sarkastisch-groteske Distanz zum erzählten Geschehen.

Der Erzähler stellt eine »Illusion von Trauma«⁶¹² her, um sich als Opfer darzustellen und von der eigenen Täterschaft loszusprechen.⁶¹³ Ist aber das Trauma das zentrale Thema in *Der Nazi & der Friseur*? Körperliche Reaktionen wie Erbrechen auf dem Schiff oder die Herzinfakte müssen kein Anzeichen für ein sogenanntes Täter-Trauma sein. Das schockartige Erlebnis, der Mißbrauch als Kind, stellt bereits ein traumatisierendes Ereignis dar. Hier wird es aber als ein Merkmal des Schelmenromans gedeutet. Distanzschaffende Darstellungsverfahren knüpfen zwar an das Narrativ des traumatisierten Opfers an, sie konzentrieren sich aber vor allem auf die Präsentation des Erzählers als Opfer und verorten diese im Kontext einer grotesken Gestaltungsweise. Dabei gilt es, zwei Opfernarrative zu unterscheiden: das groteske und das pikareske. Das groteske Opfernarrativ geht auf den Rollentausch zurück, wenn sich der Erzähler als jüdisches KZ-Opfer ausgibt:

Ich bin Itzig Finkelstein, ein jüdischer Friseur aus Wieshalle. In unserer Stadt wohnen nicht viele Juden. Eine kleine Gemeinde. Die Nazis hatten uns gewarnt. Aber wir glaubten ihnen nicht. Wir glaubten, daß der ganze Spuk vorübergehen würde. [...] Und eines Tages wollten wir auswandern. Aber da war es zu spät. Denn eines Tages ...

611 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 186. Vgl. auch: »Wer kann schon mit Itzig Finkelstein konkurrieren? Ein Mann, der beliebt ist in dieser Stadt! Den man respektiert! Ein Idealist! Ein Redner! Ein Terrorist! Ein Haganahmann! Ein Frontkämpfer! Einer, der sich im Suezkanal die Füße wusch im Zeichen des Davidsterns! Ein Volksheld! Und noch dazu: ein guter Friseur, erstklassiger, ein wahrer Künstler!« (Ebd., S. 418).

612 Berg: *Trauma*, S. 35.

613 Vgl. ebd., S. 34–41. Durch seinen Fokus auf das »Holocaust-Trauma«, in dem Fall als »Täter-Trauma«, bringt Berg die Textsorte Zeugnis ins Spiel. Der Roman nutze die Strategie, die »Illusion eines literarisch strukturierten Zeugnisses« (ebd., S. 37) zu erzeugen. Dem Erzählten versuche der Erzähler daher einen Zeugnischarakter zu verleihen (vgl. ebd., S. 35). Dieser Deutungsaspekt, dass der Erzähler suggeriert, er sei traumatisiert, ist eine literarische Distanzierungsstrategie.

wurden wir abgeholt. [...] Wir wurden nach Dachhausen gebracht, ein Konzentrationslager in Schlesien. Dort wurden einige von uns umgebracht. Aber nicht alle. Im Juni 1942 wurde Dachhausen evakuiert. Man brachte uns nach Laubwalde, ein Vernichtungslager in Polen. Von dort ist keiner zurückgekehrt. – Aber ich, Itzig Finkelstein, bin nie in Laubwalde angekommen.⁶¹⁴

Der vom Erzähler erfundene Itzig Finkelstein springt aus dem Deportationszug, flieht in den Wald, schließt sich den Partisanen an und wird »nach Auschwitz deportiert«⁶¹⁵. Max Schulz erzählt eine Opfergeschichte, die durch den grotesken Rollentausch literarisch distanziert wird. Über den Holocaust spricht nicht das Opfer, das die Verbrechen erleiden musste. Der Autor konstruiert vielmehr die Perspektive einer Doppelfigur Schulz alias Finkelstein und erzeugt Distanz zum Erzählten durch die fingierte Erzählung. Entlarvt wird das imitierte Opfernarrativ durch die Sprache des Erzählers sowie durch die Diskrepanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich: Das erlebende Ich erleidet den Missbrauch durch den Stiefvater und wird dadurch zu einem Ich »mit Dachschaten«⁶¹⁶. Diesen »Dachschaten« deutet das erzählende Ich um und benutzt es für seine Maskierung.⁶¹⁷

Für das pikareske Opfernarrativ nutzt der Roman bestimmte Eigenschaften des Schelmenromans. Dazu gehören die Ambitionen der Figur, auf der Handlungsebene unerkannt zu bleiben. Und wenn der Erzähler Schulz das »Bild einer verkehrten aus den Fugen geratenen Welt«⁶¹⁸ entwirft und sich im Rückblick auf sein Leben von seiner »dubiosen Karriere«⁶¹⁹ distanziert, nimmt der fiktive Erzählerbericht die Form einer schelmenromanähnlichen Lebensbeichte an.⁶²⁰ Kennzeichnend für diese dubiose Art von »Beichte« ist das groteske und das pikareske Opfernarrativ: Sie markieren den manipulativen Versuch des Erzählers, sich als traumatisiertes Opfer auszugeben. Dass eine solche Unterscheidung hilfreich ist, führt der im gesamten Roman wiederholt genannte »Dachschaten« vor Augen. Als brutales Initiationserlebnis der schelmischen Position ist diese Rede vom »Dachschaten« zum einen Bestandteil des pikaresken Opfernarrativs, sie dient dem Erzähler dazu, sich als traumatisiertes Opfer Schulz darzustellen. Zum anderen fungiert der »Dachschaten« im grotesken Opfernarrativ als ein Mittel, sich als Itzig Finkelstein zu präsentieren und damit als Kriegsverbrecher unentdeckt zu bleiben. Dann, so der Plan des Erzählers, könnte Rosenfeld von der KZ-Nummer auf einen »Dachschaten« »Finkelsteins« schließen.

Neben der Verwendungsweise von »Dachschaten« ist auch der Kontext erwähnenswert, in dem Schulz vom »Ausmaß des Verbrechens«⁶²¹ spricht. Damit inszeniert der Roman ein Narrativ der Schuldabwehr, denn Schulz verwendet diese Formulierung

614 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 193f.

615 Ebd., S. 194.

616 Ebd., S. 270.

617 »Max Rosenfeld nickte, guckte jedoch mitleidig auf meine KZ-Nummer, dachte wahrscheinlich: Der ist übergeschnappt! SS-Stiefel! Schädeltritte! Dachschaten!« (Ebd., S. 226f.).

618 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 40.

619 Ebd., S. 28.

620 Vgl. Dopheide: *Das Groteske und der Schwarze Humor*, S. 113; Graf: *Mörderisches Ich*, S. 141.

621 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 22.

in Bezug auf die sexuelle Gewalt an ihm, er spricht somit über sich, nicht aber über den Holocaust. Für den Erzähler existiert nur das »Verbrechen«, das an ihm begangen worden sei, nicht die Verbrechen, die er begangen hat. Berichtet der Täter Schulz von den Massenverbrechen im Konzentrationslager Laubwalde, fügt er sogar hinzu, es sei »trotzdem« eine »friedliche Zeit«⁶²² gewesen. Exemplarisch für die sarkastische Perspektivierung des Opfernarrativs und der Schuldabwehr ist der Satz des Ich-Erzählers, der als falscher Itzig Finkelstein behauptet: »unter allen Opfern wurde ich am grausamsten verfolgt«⁶²³.

Beide Opfernarrative, das groteske wie auch das pikareske, sind Bestandteil der sarkastischen Perspektivierung, deren zentrales Gestaltungselement die Maskierung ist. Dadurch macht sich der Täter Schulz »doppelt« zum Opfer: sowohl durch die fingierte Traumatisierung von Max Schulz als Itzig Finkelstein (groteskes Opfernarrativ) als auch durch die inszenierte Traumatisierung in der Selbstpräsentation von Max Schulz (pikareskes Opfernarrativ). Auf der Grundlage der beiden Opfernarrative kann, erstens, die Selbstpräsentation des Erzählers als traumatisiertes Opfer einem pikaresken Opfernarrativ zugeordnet werden. Damit wird der Täter, der sich als traumatisiert darstellt, lächerlich gemacht. Zweitens zeigt sich der Anteil des Grotesken dieser Darstellung in den überzeichneten oder verdrehten Merkmalen des Schelmenromans. Erzeugt wird Distanz im Wesentlichen durch die groteske Maskierung sowie durch die pikareske Perspektive der Erzählerfigur. Auf der Handlungsebene ist es vor allem die Maskierung der erzählten Figur, die Distanz erzeugt, auf der Darstellungsebene die Perspektive des Ich-Erzählers.

3.4 Bildung ohne Selbst

Der Roman *Der Nazi & der Friseur* bedient sich weiterer Merkmale des Schelmenromans, die hier als distanzschaffende Erzählverfahren diskutiert werden. Dazu gehören der unzuverlässige Erzähler, die Reflexion des Ich-Erzählers, die Widerstände, die der Pikaro überwinden muss, und die Komplementärtechnik, die aufgrund der einseitigen und daher ergänzungsbedürftigen Darstellung des Pikaro eine Interaktion zwischen Text und Leser herstellt.⁶²⁴

Erkennbar wird die inszenierte Unzuverlässigkeit oder Unglaubwürdigkeit⁶²⁵ an der pseudoautobiographischen Erzählform. Anhand welcher Eigenschaften wird Max

622 Ebd., S. 79: »[I]ch [war] ja damals sozusagen »mitbeteiligt«, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war das eine friedliche Zeit in Laubwalde, wenn man bedenkt, daß andere an der Front waren und ihren Kopf hinhalten mußten.«

623 Ebd., S. 195.

624 Vgl. Bauer: Schelmenroman, S. 2f.; Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 26-34.

625 Vgl. Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck, 2009, S. 101-103; Fludernik, Monika: »Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit«. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 39-59, insbes. S. 41, Anm. 19.

Schulz aber als ein ›unzuverlässiger Erzähler par excellence‹⁶²⁶ erkennbar? Als Nächstes wird zu fragen sein: Ist der Ich-Erzähler Max Schulz ein reflektierender Erzähler, der die rückblickende Perspektivierung für eine distanzierte Bewertung der Ereignisse nutzt? (Reflexion) Enthält die Romanhandlung Hindernisse, die moralische Folgen für den Protagonisten haben? (Widerstände) Welche Folgen hat die einseitige Perspektivierung für das Erzählte? (Komplementärtechnik) Inwiefern der Roman diese pikaresken Gestaltungsmittel grotesk verfremdet und das erzählte Geschehen auf diese Weise distanziert wird, werden die beiden folgenden Teilkapitel diskutieren.

3.4.1 Unzuverlässiges Erzählen als Distanzierungsstrategie

Erzählen gilt als unzuverlässig, wenn die von der Erzählfigur vermittelte Geschichte Brüche und Widersprüche aufweist.⁶²⁷ Zustände kommen diese Diskrepanzen nicht durch eine »Selbstironie des Erzählers«, sie sind vielmehr eine »Ironisierung des Erzählers«⁶²⁸ und können auch sarkastischer Natur sein. Inwiefern hat das unzuverlässige Erzählen eine distanzierende Funktion in *Der Nazi & der Friseur*?

Beim unzuverlässigen Erzähler sind die implizite, eigentlich gemeinte Botschaft des Autors und die explizite, nicht eigentlich gemeinte Botschaft des Erzählers zu unterscheiden.⁶²⁹ Damit geht die Kommunikation zwischen Autor und Leser ›am Erzähler vorbei‹.⁶³⁰ Dies bringt jedoch methodische Probleme mit sich: Zum einen setzt eine solche Interpretation einen impliziten Autor voraus, der den Standpunkt des fiktiven Erzählers unterläuft.⁶³¹ Der uneigentliche Status der Erzählerbotschaft und im Grunde die erzählerische Unzuverlässigkeit überhaupt sind ebenso schwer feststellbar wie die Ironiesignale, die auf die Botschaft verweisen.⁶³² Es handelt sich hier, ob beim unzuverlässigen Erzähler, beim impliziten Autor, bei der Ironie oder beim Sarkasmus, nicht um rein textimmanente Phänomene, sondern um Interpretationsstrategien des Lesers und damit auch um vom historischen Kontext abhängige, subjektive Zuschreibungen.⁶³³

626 McGlothlin: Narrative Transgression, S. 223, vgl. Berg: Trauma, S. 31; Rosenthal, Bianca: »Autobiography and the Fiction of the I. Edgar Hilsenrath«. In: Nicholas Meyerhofer (Hg.): The fiction of the I. Contemporary Austrian writers and autobiography. Riverside: Ariadne Press, 1999, S. 101-115, insbes. S. 101; Martínez: Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode, S. 186.

627 Vgl. Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: »Einleitung. Film und Literatur im Dialog«. In: Dies. (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 12-18.

628 Ebd., S. 13.

629 Vgl. Matías/Scheffel: Erzähltheorie, S. 100f.

630 Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1961, S. 304.

631 Vgl. dazu Booth: Rhetoric of Fiction, S. 158; Martínez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 300; Fludernik: Unreliability vs. Discordance, S. 39; Nünning, Ansgar: »Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens«. In: Ders. (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT, 1998, S. 3-39, insbes. S. 13f.

632 Vgl. Fludernik: Unreliability vs. Discordance, S. 41f., S. 56f. Fludernik unterscheidet zwischen »wissentliche[r] und unwissentliche[r] Ironie«. Unzuverlässigkeit impliziere eine Ebene, die unwissentliche Ironie aufdecke (vgl. ebd., S. 56).

633 Vgl. ebd., S. 39, S. 41.

Die Struktur der unzuverlässigen Erzählung ist für den Sarkasmus als distanzschaffende Schreibweise insofern wichtig, als sie den Erzähler ironisiert (»butt of the ironic point«⁶³⁴) und damit literarisch distanziert. Außerdem erzeugt der Hohn des Erzählers in der Homodiegeese – seine »Ironisierung von Unrecht und Leid« – eine Distanz zwischen Autor und erzählender Hauptfigur sowie zwischen erzählender Hauptfigur und Leser.

Nünning's Ansatz konzentriert sich auf eine Distanz auf der Ebene von Erzähler zu Rezipient.⁶³⁵ Nicht die Distanz zwischen den Werten und Normen des Erzählers und denen des impliziten Autors entscheide darüber, ob der Erzähler als unglaubwürdig einzustufen sei, sondern inwieweit die Welt des Erzählers mit der des Rezipienten korrespondiere.⁶³⁶ Allgemeiner Wirkungseffekt unzuverlässigen Erzählens bestehe in der »fortschreitenden unfreiwilligen Selbstentlarvung des Erzählers«⁶³⁷. Nünning, der das intratextuelle Konzept des *unreliable narrator* um außertextuelle Informationen ergänzt und zu einem interaktionalen Konzept zwischen Text und Rezipient erweitert hat, verlagert diese Entlarvung auf den Rezipienten. Vergleichbar ist dies mit dem »Komplementaritätsprinzip«⁶³⁸ im Schelmenroman, dessen »Leser mit der halben Wahrheit einer Geschichte konfrontiert [wird], die im Hinblick auf die Leitidee der ganzen Wahrheit einer Ergänzung bedarf«⁶³⁹. Es gilt, so Matthias Bauer, »die zur Selbstverstellung und Weltverkehrung neigende Darstellung des Pikaro einer Komplementärlektüre zu unterziehen«⁶⁴⁰. So muss der Leser sich in *Der Nazi & der Friseur* eine »zweite Version des Geschehens« erschließen.⁶⁴¹ Der Ich-Erzähler Schulz erzählt jedoch auch bewusst manipulativ. Dafür versucht die Erzählerfigur, wie es auch für den Pikaro typisch ist, den Leser sprichwörtlich hinters Licht zu führen.⁶⁴²

Itzig Finkelstein erblickte das Licht der Welt genau zwei Minuten und zweiundzwanzig Sekunden, nachdem mich die Hebamme Gretchen Fettwanst mit einem kräftigen Ruck aus dem dunklen Schoß meiner Mutter befreite ... wenn man mein Leben als Befreiung bezeichnen kann, was ... schließlich und endlich ... ziemlich fragwürdig wurde.⁶⁴³

Als der Fleischer ihn »beschneiden« wollte, sprang er, »acht Tage alt«, ihm »plötzlich mit einem Aufschrei an den Hals, biß kräftig zu«⁶⁴⁴. Auffällig ist die Perspektive des er-

634 Booth: *Rhetoric of Fiction*, S. 304; vgl. Nünning, Vera: »Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness«. In: Dies. (Hg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspective*. Berlin, München, Boston: de Gruyter, 2015, S. 1-28, insbes. S. 5.

635 Nünning: *Unreliable Narration*, S. 25.

636 Ebd.

637 Ebd., S. 6.

638 Bauer: *Schelmenroman*, S. 2; vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 26-31.

639 Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 25.

640 Ebd., S. 27.

641 Nünning: *Unreliable Narration*, S. 6.

642 Vgl. Bauer: *Schelmenroman*, S. 9.

643 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 8.

644 Ebd., S. 13.

lebenden Ichs, die eine Ursache erzählerischer Unzuverlässigkeit sein kann.⁶⁴⁵ Schulz gibt sich somit durch das angeblich als Säugling Erlebte als ein manipulativ agierender unzuverlässiger Erzähler zu erkennen. Zum einen übersteigt dies seine Fähigkeit, ein Ereignis in diesem jungen Alter erinnern zu können, zum anderen wird eine Diskrepanz erzeugt gegenüber dem grotesken Inhalt: Der Säugling Schulz springt dem Mann an den Hals und kommentiert, »beim besten Willen« nicht sagen zu können, warum er sich so gut erinnere. Für gewöhnlich stellen autobiographische Erzähler ihre eigene Erinnerungskompetenz eher infrage.⁶⁴⁶ Hier bekräftigt der Erzähler dagegen die Zuverlässigkeit des eigenen Erinnerungsvermögens (»woher ich das alles noch so genau weiß«), wodurch er sich verdächtig macht und unzuverlässig wirkt. Und in Kombination mit dem Inhalt, der »Selbstwehr« des springenden und beißenden Säuglings, erzeugt er eine groteske Wirkung.

Weitere »Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen« (Nünning), anhand derer der Erzähler als unzuverlässig einzustufen ist, werden durch den grotesk inszenierten Erklärungsverzicht sichtbar. Das heißt, wenn der Roman die Reflexion der eigenen Erinnerungskompetenz ausspart und durch groteske Darstellungen zurückliegender Erlebnisse ersetzt, liegt ein textimmanentes Signal für erzählte Unzuverlässigkeit vor.

In *Der Nazi & der Friseur* ist keine geheime narrative Kommunikation zwischen Autor und Leser nötig.⁶⁴⁷ Beschreibungen wie die des Säuglings⁶⁴⁸ kommentiert der Erzähler mit: »Sie werden sich wahrscheinlich an dieser Stelle fragen, woher ich das alles noch so genau weiß, aber ich kann es Ihnen beim besten Willen nicht sagen«⁶⁴⁹. Oder so: »Sie glauben wahrscheinlich, daß ich mich über Sie lustig mache? [...] Sie werden sich sagen: »Max Schulz spinnt!«⁶⁵⁰ Schulz gesteht sich damit weder Erinnerungslücken ein noch thematisiert er seine Glaubwürdigkeit; es handelt sich vielmehr um eine Erzählinstanz, die sich durch ihre Äußerungen als unzuverlässig ausweist und den »logisch privilegierten Status«⁶⁵¹ der Erzählerrede bewusst und offensichtlich unterläuft.

Dagegen gehen die von Nünning genannten Textsignale für Unzuverlässigkeit von einem Erzählertypus aus, der von seiner eigenen Unzuverlässigkeit nichts weiß.⁶⁵² Auf Max Schulz trifft das nicht zu. In *Der Nazi & der Friseur* handelt es sich doch um eine vom Erzähler intendierte Unzuverlässigkeit, die auf einer Täuschungsabsicht beruht

645 Vgl. Busch, Dagmar: »Unreliable Narration aus narratologischer Sicht. Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster«. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT, 1998, S. 41-58, insbes. S. 51.

646 Vgl. Neumann, Birgit: *Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory*. Berlin, New York: de Gruyter, 2005, S. 164-166.

647 Vgl. Booth: *Rhetoric of Fiction*, S. 300.

648 Vgl. Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 8, S. 13.

649 Ebd., S. 13.

650 Ebd., S. 14.

651 Scheffel/Martínez: *Erzähltheorie*, S. 96.

652 Vgl. Nünning: *Unreliable Narration*, S. 28.

(»seit Monaten denk ich darüber nach, wie ich am besten untertauchen soll«⁶⁵³). Als unglaubliche Erzählinstanz richtet sich Schulz an den Leser:

Sie werden sich sagen: »[...] Was will Max Schulz? Was will er mir einreden? Wem will er die Schuld in die Schuhe schieben? Seiner Mutter? Den Juden? Oder dem lieben Gott? – Und das mit der Selbstwehr des Säuglings, seiner Flucht, den Eindrücken am Fenster ... Unsinn! Sowas gibt es nicht! Ein Alptraum! Nichts weiter!« Aber ich will Ihnen ja nur meine Geschichte erzählen.⁶⁵⁴

Hier entwirft sich ein Subjekt, das sich selbst wieder auf zweifache Weise als Opfer darstellt: wie es zum (Missbrauchs-)Opfer *gemacht* wird und wie es sich selbst zum Opfer (des Nationalsozialismus) *macht*. Das Erzählte wird mit dieser doppelten, pikaresken und grotesken Stilisierung zum Opfer reduziert, verzerrt und im vierten Buch⁶⁵⁵ in eine briefähnliche Form gebracht. Bei dieser Form von Unzuverlässigkeit handelt sich um ein Selbstgespräch des Erzählers Max Schulz: »Lieber Itzig. Das ist kein Brief. [...] Ich schreibe überhaupt nicht. Ich denke bloß. Oder glaube, daß ich denke. Ich stelle mir vor, daß ich an dich schreibe.«⁶⁵⁶ Pikaresk-groteske Einschübe wie »Kannst du mich hören, Itzig? Und kannst du mich sehen? Komm! Spiel mit mir! Such mich! Wo bin ich? Wo hab ich mich versteckt?«⁶⁵⁷ stellen einen Bezug zu der gemeinsam verbrachten Kindheit her und steigern schließlich die Absurdität dieser imaginären Kommunikationssituation.

Skepsis des Lesers gegenüber der Erzählerfigur resultiert bereits aus der Tatsache, dass Schulz nicht naiv handelt. Mit den im Kontrast zum Erzählinhalt eingefügten Wiederholungen »Ja, so war das«⁶⁵⁸ oder »So und so und nicht anders«⁶⁵⁹ unterstreicht der Erzähler auf unglaubliche Weise seine Glaubwürdigkeit. Textintern wird das als ironisches Verfahren erkennbar, beide Sätze richten sich in Form eines fingierten Briefes an den Ermordeten.⁶⁶⁰ Seine Flucht vor den Partisanen im »polnischen Wald«⁶⁶¹ schildert er wie folgt: »Was dann los war? Gar nichts war los. Runtergesprungen sind wir. Von wo? Mensch ... blöder Hund ... vom Lastauto! Von wo sonst. Und dann natürlich

653 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 181.

654 Ebd., S. 14.

655 Vgl. ebd., S. 243–295, insbes. S. 243–246, »Lieber Itzig.« Oder »Mein lieber Itzig« (ebd., S. 251) oder wenn Schulz Fragen von Itzig imaginiert: »Was für ein Schiff? Lieber Itzig. Du bist neugierig. Ein Schiff, hab ich gesagt. Ein jüdisches Flüchtlingsschiff. Na also. Jetzt weißt du's.« (Ebd., S. 246) »Was dann los war? Gar nichts war los.« »Wohin? Irgendwohin.« (Ebd., S. 247) »Welches Meer? Das Mittelmeer.« (Ebd., S. 252) »Wohin, lieber Itzig? Was für eine Frage! In die historische Heimat der Juden! Nach Hause!« (Ebd., S. 254).

656 Ebd., S. 246.

657 Ebd., S. 245.

658 Ebd., S. 247.

659 Ebd., S. 246. Vgl. auch S. 249: »Ja, lieber Itzig. So war das. So und so und nicht anders.« (ebd., S. 253, S. 266, S. 268) Im Gespräch mit Frau Holle heißt es dann: »Ja, und das war so.« (Ebd., S. 144, S. 145, S. 146, S. 153) Oder »Ja, so war das. Und das war so« (ebd., S. 148), und auch vorher taucht diese Wendung immer wieder auf: »So war das.« (Ebd., S. 73, S. 75).

660 »Hör zu. So ist das. So und so und nicht anders.« (Ebd., S. 246).

661 Ebd., S. 246f.

abgehauen. Einfach so. Ja, so war das. Und kalt war's.«⁶⁶² Eine ironische Wahrheitsbe-
teuerung wie diese gehört zum »erzählstrategischen Kalkül des Schelmenromans«⁶⁶³.

Die Variabilität des unzuverlässigen Erzählers, auch auktorial erzählen zu kön-
nen⁶⁶⁴ oder eine Sicht von außen auf den Protagonisten darzustellen,⁶⁶⁵ ist Bestandteil
der Erzähltechnik, die eine Distanz zum erzählten Geschehen erzeugt.

3.4.2 Fingierte Reflexionslosigkeit: Die »vielen Gesichter« und das »Mördergesicht« im Spiegel

An der von Hilsenrath verwendeten Spiegelmetaphorik zeigt sich eine Textbewegung,
die den Erzähler und das Geschehen distanziert. Als das Erzähler-Ich sich den Taschen-
spiegel seiner Mutter vor das Gesicht hält, erblickt es »verschiedene Gesichter«:

das Gesicht eines Friseurs ... das Gesicht eines studierten Herrn ... das Gesicht eines
Halbidioten ... das Gesicht eines Dichters ... das Gesicht eines Perversen ... das Gesicht
eines Normalen ... das Gesicht eines Ariers ... das Gesicht eines Juden [...] [und] das
Gesicht eines Mörders! ... aber ein seltsames Mördergesicht war das, denn es schien
zugleich die Züge aller Sterblichen zu tragen, die nach »Seinem Ebenbild« erschaf-
fen wurden ... und doch konnte ich das nicht mit Bestimmtheit sagen, obwohl es ein
bestimmtes Gesicht war, das ich sah, weil es verschwommen war ... weil meine Augen
tränten ... die verdammten Froschaugen. [...] Vor dem Spiegel fragte ich mich: Wer
bist du eigentlich? Fragte, wie meine Mutter gefragt hatte ... wollte eines wählen ...ei-
nes der Gesichter ... konnte aber nicht ... die wollten nichts mit mir zu tun haben; die
starrten mich wütend an, seltsam verzerrt, weil ich Grimassen schnitt und die Zunge
herausstreckte.⁶⁶⁶

Der Blick des erzählenden Ichs in den Spiegel bringt unzählige einzelne Konstruktio-
nen (»Gesichter«) hervor. In der Aufzählung stehen sie nebeneinander, fügen sich nicht
zu einer Identität zusammen. Die Textbewegung, »weg« vom Geschehen, »hin« zur Er-
zählerfigur, schafft eine Distanz zum Erzählten. Dabei weigert sich der Roman aber
konsequent zu erkunden, wer Max Schulz »eigentlich« ist und warum er die Verbre-
chen begangen hat. Vielmehr werden die vom Erzähler konstruierten und »frisierten«
Identitäten entlarvt. Sich selbst präsentiert der Erzähler jedoch als unfähig, seine eige-
ne Identität zu bestimmen und stellt sich als identitätslos dar. Schließlich mündet die
Aufspaltung in einen infiniten Regress – das »Ich« ist alle und keiner. Ob der Roman
damit einen sarkastischen Angriff auf das Narrativ der deutschen Schuldabwehr inten-
diert, bleibt offen. Ähnlichkeiten dazu weist diese Struktur durchaus auf: Schuldig sind
entweder alle oder keiner.

662 Ebd., S. 247.

663 Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 30.

664 Zum Beispiel, wenn die Gedankenwelt der Kriegswitwe mit dem Holzbein erzählt wird (vgl. Hil-
senrath: Der Nazi & der Friseur, S. 92f.) oder die Innensicht anderer Figuren präsentiert wird (vgl.
ebd., S. 110).

665 Vgl. Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 88, S. 114.

666 Ebd., S. 41f.

Im Roman, das lässt sich ohne Weiteres feststellen, bereitet die konstruierte Diskrepanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich den Identitätswechsel von Max Schulz zu Itzig Finkelstein vor. Was sich im Handlungsverlauf zu einer grotesken ›Verdopplung‹ der Figur entwickelt, ruft den Eindruck einer »Art Schizophrenie«⁶⁶⁷ hervor. Von dem pathologisierenden Einschlag dieses Begriffs abgesehen, sind die schizophrenen Züge⁶⁶⁸ dieses Identitätswechsels auch ein Merkmal für die Unzuverlässigkeit im Schelmenroman. Exemplarisch vorgeführt wird diese Ich-Spaltung mit dem Spiegelblick der Figur.

Obwohl die Frage von Max Schulz, wer er denn eigentlich sei, die Erwartung erzeugt, die Figur könnte sich selbstkritisch hinterfragen, wird diese bereits mit der Reaktion auf diese Frage enttäuscht. Seine Antwort rekurriert nur auf die ungewisse Vaterschaft der fünf infrage kommenden Erzeuger (»wer bist du eigentlich?« – »Fragte, wie meine Mutter gefragt hatte«). Diese groteske Konstellation sowie die vom Ich-Erzähler mit »denn« oder »weil« eingeleiteten Sätze brechen jeden kausalen Zusammenhang zu dem vorher Genannten ab, oder der Grund verbleibt auf der Ebene der körperlichen Konstruktion und weist keine reflexive Struktur auf. Die ›Kausalsätze‹ des Erzählers erklären also nichts und halten jede Zuschreibung in der Schwebe. Auch der Moment, in dem Max Schulz in den Spiegel schaut und *ein* Gesicht sieht, entstellt jede Form eines reflektierenden Bewusstseins; als Zeichenträger ist der Spiegel verfremdet; schaut der Spiegel gewissermaßen zurück, konfrontieren die aufscheinenden *vielen* Gesichter den Erzähler mit ihrer Wut, sie lehnen ihn ab, verweigern sich ihm.

Trotz der vielen »Gesichter« sticht »ein bestimmtes Gesicht« hervor, und zwar jenes, das an seine Untaten gebunden bleibt, das »Mördergesicht«. Vom Erzähler-Ich wird dies wiederum sofort relativiert (»es schien zugleich die Züge aller Sterblichen zu tragen«). Statt eines didaktischen Anliegens inszeniert der Roman eine Figur, die bloß sieht, was sie sieht. Tautologisch organisiert sind auch Sätze wie »Hitler erklärte uns [...] ›Ein Loch ist ein Loch!‹«⁶⁶⁹ oder »Ein Befehl, der befahl: Schlag zu!«⁶⁷⁰ Sie erzeugen einen Kontrast, und während das erste Beispiel in eine groteskkomische Darstellung eingebettet ist, die die Nazis und den Erzähler lächerlich macht, steht die Wiederholung im zweiten Beispiel für die individuelle Schuldabwehr von Max Schulz und ist damit Teil seines Opfernarrativs.

Aus diesen Tautologien formt sich eine Strategie der Distanz, deren Merkmal die Abwesenheit von Reflexivität ist. In der ›umgekippten‹ Spiegelmetapher wird jeder Ansatz von Sinngebung deformiert. So verzichtet der Roman auf eine Erzählinstanz, die

667 Jäger: Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman, S. 222. Jäger bezieht diese »Art Schizophrenie« nicht auf Hilsenrath, sondern bezeichnet damit das Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich und weist dieses als Merkmal des Pikaroromans aus.

668 Vgl. Hutter: Identity Politics, S. 238. Nach Hutter weist der Identitätswechsel schizophrene Zügen auf.

669 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 54f.: »Hitler erklärte uns, daß braune Hemden besser seien als andere, straffe Hosen besser als schlottrige, Wickelgamaschen lächerlich aussähen wegen des Schienbeins [...] erklärte uns, daß eine Null ein Kreis sei mit einem Loch in der Mitte, und zwar einem richtigen Loch, denn halbe Löcher gebe es nicht: ›Ein Loch ist ein Loch!‹«

670 Ebd., S. 244.

sich der »spiegelnd-reflexiven Funktion«⁶⁷¹ gemäß in irgendeiner Weise bestätigt oder sich gar zu ihrer Schuld bekennt. Der Spiegel fungiert nicht als »Symbol der Erkenntnis und Selbsterkenntnis«⁶⁷²; im Gegenteil, die als »Metapher des Subjekts«⁶⁷³ geltende Spiegelmetapher wird im Roman *Der Nazi & der Friseur* zu einem Gestaltungsmittel, den Erzähler zu distanzieren.

Das zur Fratze verzogene Gesicht von Max Schulz in einem zersprungenen Handspiegel seiner Mutter ist eine groteske Umkehrung der Relationsfunktion, wie sie für den Spiegel typisch ist, und eine Verzerrung der »metaphorische[n] Darstellung von Subjektivität«⁶⁷⁴. Der Spiegel ist nicht nur als Medium der Selbsterkenntnis verfremdet, er hat überhaupt keine mediale Funktion mehr. Ihren grotesken Einschlag erhält die sarkastische Distanz durch die inszenierten stereotypisierten Zuschreibungen und die dadurch erzielte Destabilisierung des Erzählten.

3.4.3 Selbstbildung ohne Selbst im pseudoautobiographischen Groteskstil

Distanziert wird das erzählte Geschehen mit der Perspektive einer grotesken Pikarofigur, sie filtert das Erzählte und macht es undurchdringlich. Dadurch wird nicht das Geschehen unglaublich, es wird vielmehr durch die Erzählperspektive grotesk verzerrt und auf Distanz gebracht. Konzipiert ist die distanzierte Erzählperspektive als eine pikareske Perspektive mit einer rückblickenden, aber reflexionsabstinenten Erzählweise. Stellt Sautermeister in Bezug auf Max Schulz fest, dem Wesen der Figur sei die »faßliche Erscheinung« abhandengekommen, weil es von »tiefster Zweideutigkeit durchfurcht«⁶⁷⁵ sei, dann bildet sich kein Selbst, sondern »eine Figur, die keinerlei identische Festigkeit hat«⁶⁷⁶. Was aus dieser Technik der Mehrdeutigkeit entsteht, ist eine uneindeutige Erscheinung, die sich wiederholt als »Massenmörder« bezeichnet, aber kein Unrechtsbewusstsein zeigt. Damit inszeniert der Roman eine bestimmte Form der Reflexionsabstinenz, die Abwesenheit eines Schuldbewusstseins, während Schulz als sprechendes Subjekt durch die Art und Weise seines Sprechens verspottet und damit literarisch vom Leser distanziert wird.

Neben der *Reduktion* als Strategie der Distanz zeigt sich eine *groteske Substitution*, ein loopartiges Spiel des Ersetzens, dessen einzige Ordnung im chaotischen Zusammenschieben der einzelnen Teile liegt. Was aus dieser Technik entsteht, ist das Verschwimmen der Konturen der Täterfigur; was bleibt, ist das Monströse ihrer Untaten,

671 Kuhn, Kristina: Spiegel. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, S. 380-393, hier S. 390.

672 Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008, S. 357-359, hier S. 357.

673 Kuhn: Spiegel, S. 386.

674 Krumm, Thomas: »Der Spiegel der Unterscheidung. Spiegelmetapher und konstruktivistische Erkenntnistheorie«. In: Paul Michel (Hg.): Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels. Zürich: Pano, 2003, S. 141-157, hier S. 144.

675 Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 233.

676 Braese, Stephan/Eshel, Amir: »Negative Symbiose? Das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden in zwei modernen Grotesken«. In: Mittelweg 36 4/5 (1995), S. 57-63, hier S. 57; vgl. dazu Braese: Die andere Erinnerung, S. 450.

erzähltechnisch sind diese aber reduziert auf ein »Mördergesicht«. Obwohl die Erzählerfigur die Geschichte aus ihrer Perspektive erzählt, ist es nicht die Figur Max Schulz, die konkret wird. Im Gegenteil: Körper-Konstruktionen werden als Identitätsmerkmale ausgewiesen, die ausschließlich auf rassistischen Stereotypen beruhen und bricolage-artig arrangiert werden. Einzelne »Merkmale« werden wie Identitätsfetzen übereinandergelegt (»Die vielen Verwandlungen«⁶⁷⁷), geformt (»Ich will eine KZ-Nummer«⁶⁷⁸) und verfestigt (»Ich war jetzt Itzig Finkelstein!«⁶⁷⁹). Das groteske Spiel mit den vom Erzähler modellierten Identitäten wird auf diese Weise zu einer »Präsenz ohne Substanz«, genauer gesagt zu einem grauenerregenden und zugleich karnevalesken »Mördergesicht ohne Substanz«. Damit entlarvt die groteske Substitution die »vollständige Stereotypisierung des Juden«⁶⁸⁰, und der Roman führt die Substanzlosigkeit der von Max Schulz gebildeten, »frisierten« Identitäten vor. Auf diese Weise gerinnt Selbstbildung in *Der Nazi & der Friseur* zu einer Bildung ohne Selbst.

Groteske Selbstbildung in der Pseudoautobiographie

Die pseudoautobiographische Erzählform, die der Roman von Anfang an zu erkennen gibt, wirkt sich auf den Aspekt der Selbstbildung aus. Äußerungen anderer Figuren über Max Schulz (»Sie sind doch ein Spinner«)⁶⁸¹ spiegeln die Unzuverlässigkeit der Erzählerfigur wider, zum Beispiel die Reaktion der Witwe »Frau Holle« auf die Erzählerfigur Max Schulz: »Bei Ihnen weiß man nicht, was wahr ist, und was nicht wahr ist«⁶⁸² oder »Wissen Sie, daß Sie manchmal wie ein Dichter reden!«⁶⁸³ Das Identitätsversprechen von Max Schulz' fingierter Autobiographie wird durch seine eigenen und durch die Äußerungen anderer Figuren unglaublich. Bei diesen Äußerungen handelt es sich zum einen um eine Fokussierung auf Max Schulz, die Distanz zum Geschehen herstellt, und zum anderen um direkte Verweise auf die unzuverlässige Erzählung.

Das unzuverlässige Erzählen hält die fiktive Erzählerfigur als glaubwürdige und vertrauenswürdige Instanz narrativ auf Distanz. Von dieser Unbestimmtheit ausgenommen bleibt die unauflöslich an ihre Taten beziehungsweise Untaten gebundene Identität (»Gesicht«) des Massenmörders (»Mördergesicht«). Nicht umsonst wird von Anfang an die Verbindung von Name und Tat, »Max Schulz« und »Massenmörder«, häufig wiederholt.⁶⁸⁴ Diese Wiederholung ist eine Konstante im Erzählten, sie ist aber kein Be-

677 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 305.

678 Ebd., S. 190.

679 Ebd., S. 410.

680 Berg: *Trauma*, S. 35.

681 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 142.

682 Ebd., vgl. Gräfin Kriemhild: »Herr Finkelstein. Sie sind ein Spinner.« (ebd., S. 216) Oder Hanna: »Was redest du da für Unsinn. Du bist doch ein richtiger Spinner.« (Ebd., S. 321).

683 Ebd., S. 172.

684 Zum ersten Mal im Text Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 10: »ich als Massenmörder«; »Max Schulz, der Massenmörder« (ebd., S. 192); »ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 265); »mir, Max Schulz, dem Massenmörder« (ebd., S. 293); »Ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 328); »ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 360); »Ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 366); »für mich, den Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 410); zum letzten Mal: »ich, Itzig Finkelstein oder der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 452).

kenntnis des Erzählers, sondern die Verschleierungstechnik einer Figur, die »sich über Gott und die Welt lustig [macht]«⁶⁸⁵.

Schulz ist ein Erzähler, der das Grauen ausblendet, banalisiert und als Protagonist andere Figuren zielgerichtet täuscht.⁶⁸⁶ Der Identitätsschwindel ist darauf ausgerichtet, der Strafverfolgung der Justizbehörden zu entkommen.⁶⁸⁷ Die Figur vermeidet es, 1954 Kontakt zu ihrer Mutter und ihrem Stiefvater in Deutschland aufzunehmen, weil sie befürchtet aufzufliegen.⁶⁸⁸ Im sechsten und zugleich letzten Buch wird die Taktik der Erzählerfigur dargestellt, wie sie ihr Handeln weiterhin überlegt und strategisch ausrichtet. Darüber hinaus thematisiert der Erzähler im sechsten Buch sein Untertauchen als Massenmörder und stellt fest: »Ich werde nirgends gesucht. Von keiner Behörde der Welt. Die Welt hat mich vergessen.«⁶⁸⁹ Der Figur, die sich verfolgt sieht und sich konjunktivisch äußert (die Polizei wartet darauf, dass er »in die Falle laufen würde«⁶⁹⁰), steht die Realitätsform einer direkten Rede im Indikativ gegenüber: »Es gab tausende wie mich, kleine Massenmörder, irgendwo untergetaucht, später«⁶⁹¹. »Die meisten Massenmörder leben auf freiem Fuß«, »Es geht ihnen gut, den Massenmördern!«⁶⁹²

3.4.4 Fingierte Selbstentlarvung: Freispruch und Versöhnung

Indem die Doppelfigur das erzählte Geschehen für ihre Bedürfnisse instrumentalisiert und offensichtlich manipuliert, erklärt der Text erzählte Subjektivität und Identität für unzuverlässig. In der erzählten Welt des Romans *Der Nazi & der Friseur* ist die textimmanente Selbstentlarvung weder fortschreitend noch unfreiwillig. Fortschreitend ist die Identitätsverschleierung, nicht die Entlarvung. Der Entschluss der Hauptfigur, ihre Lügen aufzudecken, wird durch einen äußeren Anlass abrupt herbeigeführt, als Schulz mit dem »Wald der 6 Millionen« konfrontiert ist. Dort sagen die Bäume zu ihm, er sei der »Letzte unter den Letzten!« Auf seine Frage »Warum?« antworten sie: »Weil du dich nicht bekennst! Weil du verleugnest! Und dich versteckst! Und noch dazu: hinter den Opfern ... den toten und denen, die überlebt haben!«⁶⁹³ Schulz, der von dem pensionierten Richter verlangt, einen Gerichtsprozess zu improvisieren, wird aber nicht unfreiwillig entlarvt. Richter und Angeklagter sitzen nebeneinander und agieren »als Partner«⁶⁹⁴. Fragt der Angeklagte den Richter, ob er das Urteil fällen solle, woraufhin

685 Ebd., S. 460.

686 Zum Beispiel, als er Unterschlupf bei Veronja sucht: »Sie kommen sicher aus Laubwalde«, sagte die Alte krächzend zu mir ... »vom KZ ... 7 km von hier!« »Nein«, sagte ich. »Von dort bestimmt nicht.« »Sie lügen«, sagte die Alte. »Das sehe ich Ihnen an.« (ebd., S. 148).

687 »Ich muß untertauchen.« (Ebd., S. 120) Oder: »Ich werde gesucht. Das weiß ich genau.« (Ebd., S. 180).

688 »Ob ich den beiden geschrieben habe? Oder sonst irgendwie versucht habe, wieder mit ihnen in Kontakt zu kommen? Nein. So dumm bin ich doch nicht! Bestimmt wurden beide von der Polizei beobachtet. Die wartete doch nur darauf, daß ich, der Massenmörder Max Schulz, eines Tages in die Falle laufen würde!« (Ebd., S. 420).

689 Ebd., S. 444.

690 Ebd., S. 420.

691 Ebd., S. 444.

692 Ebd., S. 459.

693 Ebd., S. 433.

694 Ebd., S. 453.

der Richter zurückfragt, »Was ist das Urteil?«⁶⁹⁵, handelt es sich um einen bissigen Angriff auf die Nachkriegsjustiz in Deutschland. Ziel der Verhandlung sei es, so Schulz zu Richter, für ihn eine Strafe zu finden, die seine Opfer »zufriedenstellt«⁶⁹⁶.

In einem imaginierten provisorischen Gerichtsverfahren, das keine juristische Bestrafung vorsieht, sondern eine Gerichtssituation bloß simuliert, von einer »Zufriedenstellung« zu sprechen, ist ein Ironiesignal und Vorbote für die verzerrte Rede von Versöhnung: »Es gibt keine Strafe für mich, die meine Opfer versöhnen könnte.«⁶⁹⁷ Für sich genommen mag dieser Satz und der sich anschließende Satz »Es gibt keine Lösung. Auch nicht beim nächsten Prozeß!« als Erkenntnis des Erzählers erscheinen. Ob sich Max Schulz am Ende aber tatsächlich in einem Gewissenskonflikt befindet oder sich einer »Schuld« bewusst wird,⁶⁹⁸ erscheint mit Blick auf das Darstellungsverfahren jedoch äußerst fraglich.

»Ein ungewöhnliches Gerichtsverfahren, Herr Amtsgerichtsrat. Wir verzichten auf die übliche Prozedur, brauchen keinen Staatsanwalt, keinen Rechtsanwalt und all die anderen. Wir arbeiten zusammen. Als Partner!« – »Als Partner?« – »Jawohl, Herr Amtsgerichtsrat. Ich versichere Ihnen, daß ich, Max Schulz, dasselbe Ziel anstrebe wie Sie!« – »Und das wäre?« – »Eine Strafe für mich, die meine Opfer zufriedenstellt!«

Hab ich Ihnen schon von meinem neuen Eisschrank erzählt. Im Ankleideraum. Ja. Dort steht ein neuer Eisschrank. Holte eine Flasche Wein. Weißwein. Gekühlt. Erfrischend.⁶⁹⁹

Die Sätze brechen durch die eingestreuten Banalitäten abrupt ab, ironisch gebrochen und grotesk inszeniert ist auch die Frage nach einer »Lösung«, wie es an anderer Stelle in dem fingierten Verfahren am Ende des Romans heißt:

Richter: »Am besten, wir vertagen den Prozeß!« Ich sagte: »Vertagen nützt nichts. Es gibt keine Lösung. Auch nicht beim nächsten Prozeß!«

Wir fingen wieder an, Karten zu spielen. Keiner wollte nach Hause.⁷⁰⁰

Dass die Schuld unsühnbar ist, kann als Botschaft des Autors gelesen werden, nicht aber als Erkenntnis des Erzählers. Mit dem imaginären und auf eine Farce reduzierten Gerichtsprozess unterläuft der Autor den Standpunkt des Erzählers und distanziert sich mit sarkastischen und grotesken Darstellungsverfahren von diesem.

Außerdem richtet sich die Unzuverlässigkeit des Erzählertyps gegen die Figur selbst, wenn sie ihre richtige Identität preisgibt, die von den Figuren aber als Fiktion verkannt wird. Denn die Figur Wolfgang Richter, ein pensionierter »Amtsgerichtsrat« (»Alteingesessener deutscher Jude. Sieht *allerdings* wie Churchill aus«⁷⁰¹), dessen sprechender Name sich mit seinem früheren Beruf (»Amtsrichter«) und mit der Funktion

695 Ebd., S. 457.

696 Ebd., S. 453.

697 Ebd., S. 456.

698 Vgl. Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 229.

699 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 453.

700 Ebd., S. 457.

701 Ebd., S. 271 (Hervorhebung BP).

in dem Scheinprozess (»Richter«) deckt, erklärt den »Angeklagten« Max Schulz alias Itzig Finkelstein für »verrückt«⁷⁰².

Grotesk wird die Selbstentlarvung innerhalb der Fiktionslogik des Romans am Ende also vor allem dadurch, dass Richter das »Bekenntnis« der Doppelfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein für unglaublich erklärt: »Der Richter hielt mich für einen Schwätzer.«⁷⁰³ Der als »Opfer« getarnte Schulz habe sich, Richter zufolge, zu intensiv mit der Verfolgung des Kriegsverbrechers Max Schulz beschäftigt,⁷⁰⁴ weshalb seine Selbstentlarvung (»Herr Amtsgerichtsrat. Ich bin Max Schulz!«) von Richter, vermutlich in der Annahme, »Itzig Finkelstein« sei traumatisiert, als »Fantasie«⁷⁰⁵ abgetan wird. Die gespielte Gerichtssituation quittiert der Richter mit der Bemerkung: »Das ist ein schäbiges Spiel.«⁷⁰⁶ Da der Richter den falschen Itzig Finkelstein nicht als Max Schulz anerkennt und Schulz das weiß (»Ich bin überzeugt, daß der Richter mich tatsächlich für verrückt hielt«⁷⁰⁷), wird auch die Rede von »demselben Ziel« absurd (»Ich versichere Ihnen, daß ich, Max Schulz, dasselbe Ziel anstrebe wie Sie!«). Das zeigt einmal mehr das raffinierte Anpassungsmanöver des Erzählers und enthüllt das gespielte Gerichtsverfahren als eine Gelegenheit, sich bloß die Zeit zu vertreiben (»Keiner wollte nach Hause«). Dennoch inszeniert Max Schulz ein Schuldbewusstsein, mit dem er glauben machen will, er suche nach einer Strafe.⁷⁰⁸

Parodiert wird der »Mordprozeß«⁷⁰⁹ mit einem grotesken Setting, seinem Friseur-salon als Gerichtssaal, in dem nur der Richter und der Angeklagte sitzen.⁷¹⁰ Der Roman

702 Ebd., S. 451.

703 Ebd., S. 441.

704 Vgl. ebd., S. 448: »Ich kann Sie verstehen, Herr Finkelstein! Sie suchen ihn. Suchen ihn in Gedanken. [...] Sie wünschen, daß er lebt, daß man ihn schnappt, verurteilt, hinrichtet. Sie beschäftigen sich mit ihm.«

705 Ebd., S. 450.

706 Ebd., S. 457. Zu den Unterschieden zwischen der früheren amerikanischen und der später erschienenen deutschen Version vgl. auch Hilsenrath, Edgar: »Ich habe über den jüdischen Holocaust geschrieben, weil ich dabei war«. Gespräch mit Thomas Kraft und Peter Stenberg«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 218–224, insbes. S. 223f. Die in Deutschland publizierte Version sei, Hilsenrath zufolge, die »richtige Ausgabe« (ebd., S. 224). Die gestrichene Schlusspassage zu finden bei Stenberg: Hilsenrath und der abwesende Gott. In: Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*, S. 185ff.; Braese: *Das teure Experiment*, S. 267f. Das Ende in der englischsprachigen Ausgabe erinnere an Samuel Beckett (vermutlich ist *Warten auf Godot* gemeint). Gott und Max Schulz alias Itzig Finkelstein sitzen zusammen wie zwei Figuren, die nichts mehr zu sagen haben, sitzen und warten, ohne erlösende Worte. In der englischen Fassung wird Gott angeklagt, dagegen bleibt die Schuld in der deutschen Ausgabe am Ende einzig und allein bei Max Schulz, und der Dialog findet nur zwischen Schulz und Wolfgang Richter statt. Auf die Frage, warum die Seiten in der deutschen Ausgabe gestrichen wurden, habe Hilsenrath geantwortet, dass das Handeln des Menschen nur als ein Handeln aus freiem Willen beurteilt werden könne. Vgl. Stenberg: Edgar Hilsenrath und der abwesende Gott, S. 187. Die Anwesenheit des Gottes wäre eine Schuldentlastung des Täters. Vgl. Hilsenrath: *Ich habe über den jüdischen Holocaust geschrieben*, S. 223f.

707 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 452.

708 Ebd., S. 453, S. 456.

709 Ebd., S. 452.

710 Ebd.

führt somit die raffinierte Strategie der Hauptfigur vor, selbst straffrei zu bleiben, sich aber als strafsuchend zu inszenieren – Max Schulz, der angeblich etwas »sucht«, was er nicht finden konnte.⁷¹¹ Schulz, der die eigene Strafe an die Versöhnung mit den Opfern koppelt, kann seiner Ansicht nach gar nicht bestraft werden. Er setzt voraus, dass es eine Strafe, die seine Opfer »zufriedenstellt« oder »versöhnen könnte«, nicht geben kann. Damit liegt ein weiterer grotesker Anpassungsversuch des Protagonisten vor, weiterhin unbestraft zu bleiben. Hierfür bestimmt er, aus der vermeintlichen Sicht der Geschädigten, dass eine adäquate Bestrafung unmöglich sei. Die Opfer, so Schulz, »wollen nicht, daß man mich aufhängt. Oder erschlägt. Oder erschießt«⁷¹². Woher weiß er das? Was bleibt, ist eine Vereinnahmung der Opfer auf allen Ebenen und die Position eines Täters, der die Bedingungen seiner Straffreiheit selbst bestimmt. Strafrechtliche Konsequenzen hat das Verfahren für Schulz nicht. So äußert der Roman sarkastische Kritik an der Straf- und Folgenlosigkeit der Verbrechen: Was bleibt, sei »[n]ur der Nachklang unserer Worte«⁷¹³. Ihren Höhepunkt erreicht die Schuldabwehr mit dem von Max Schulz eingeforderten Freispruch. Der Täter verlangt ein Urteil und fällt es am Ende selbst.⁷¹⁴ Der Freispruch, den er sich selbst erteilt, entlarvt die Suche nach einer Strafe für seine Verbrechen als Farce.

3.5 Pikareske Elemente: Gegenspieler, Reflexion, Komplementärtechnik

3.5.1 Gegenspieler: Finkelstein, Veronja und Revolte des Körpers?

a) Finkelstein als Pseudoantagonist und Veronjas Angriff

Direkte Kritik in Form von Gegenstimmen und Gegenfiguren, Widerständen und Widersachern liefert der Text nicht. Trotzdem muss der Pikaro Widerstände überwinden; nur in der »Auseinandersetzung mit verschiedenen Widersachern, die ihrerseits als Repräsentanten der zeitgenössischen Gesellschaft in Erscheinung treten«, erschließt sich der Schelm »seine Welt«⁷¹⁵. Auch in *Der Nazi & der Friseur* entwickelt sich eine groteske »Bipolarität von Schelm und Widersacher«⁷¹⁶. Die Funktion des Gegenspielers von Max Schulz übernimmt der »echte« Itzig Finkelstein. Dieser Antagonist existiert ausschließlich als eine imaginäre Konstruktion des Erzählers, wie ein Ausschnitt aus dem vierten Buch zeigt: »Lieber Itzig. [...] Weißt du, wer der Mörder ist? Dein Mörder? [...] Reiß ruhig deine toten Augen auf! Und spitze deine toten Ohren! Es wird dir nichts nützen. Ich verrate das Geheimnis nicht.«⁷¹⁷ Indem der Erzähler Schulz den Ermordeten als Adressaten imaginiert, wird Itzig Finkelstein zu einem indirekten Gegenspieler, er ist ein Pseudoantagonist der Pikarofigur Schulz. Das Gegenspieler-Subjekt, das sich im Text bildet, ist ein *gemachtes* Subjekt ohne eigene Handlungsmacht.

711 Ebd., S. 456: »unsere Augen, die Augen im Spiegel, die suchten, was sie nicht finden konnten.«

712 Ebd.

713 Ebd.

714 Ebd., S. 457: »Ich frage: ›Soll ich das Urteil fällen?‹ [...] Ich sage: ›Freispruch!‹ Und der müde alte Mann nickt ... sagt: ›Freispruch!‹«

715 Bauer: Schelmenroman, S. 2.

716 Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 26.

717 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 243f.

Eine Figur mit Handlungsmacht ist dagegen die »Hexe Veronja«. Zeitweilig ist Max Schulz den Misshandlungen und »Mordgelüste[n]«⁷¹⁸ dieser »uralte[n] Frau«⁷¹⁹ ausgesetzt. Schulz stilisiert sich zum Opfer von Veronja, seine Situation beschreibt er als ausweglos⁷²⁰ und sich selbst als hilflos, »ängstlich«⁷²¹, ohnmächtig⁷²² und ausgeliefert.⁷²³ Diese Figur agiert als eine Art Gegenspielerin, denn sie wollte ihm, so Schulz, »irgend etwas klarmachen«⁷²⁴. Worum es sich dabei genau handelt, lässt der Erzähler Schulz offen. Diesbezüglich berichtet er nur, sie habe ihm angesehen, dass er aus dem Konzentrationslager sei⁷²⁵ – schließlich habe er noch seine SS-Uniform getragen –⁷²⁶ und einen Winter lang in ihrem Haus unterkommen wolle. Sie durchschaut ihn, stellt ihm aber ein Versteck bereit und unterstützt damit die Flucht eines Kriegsverbrechers.

Dennoch gibt seine Erzählung auch Auskunft über das widerständige Verhalten Veronjas gegenüber Schulz. Sie verlacht,⁷²⁷ vergewaltigt und »prügelt« ihn, bis er bewusstlos wird, und »stieß ihr meckerndes Lachen aus, wenn [er] aufheulte«⁷²⁸. Zudem versieht Veronja die Bank, auf der Schulz schläft, mit »spitze[n] Nägel[n]«, und das Essen, das er zu sich nimmt, mit »Glassplitter[n]« oder »rostige[n] Nägel[n]«⁷²⁹. Die Hexe Veronja ist die einzige Figur, die sich Max Schulz im Roman als eine Art Gegenspielerin entgegenstellt, bis die Situation bei dem Anblick der Goldzähne eskaliert, die den Opfern des KZ-Laubwalde herausgebrochen wurden und die Schulz in einem Sack bei sich führt, in der Absicht, das Gold später zu Geld zu machen.⁷³⁰ Als Veronja die Goldzähne »verstreut über den Fußboden der Küche« liegen sieht, »fing sie laut zu schreien an, verdrehte die alten Augen wie eine Irre, rauft ihr Haar, starrte mich entsetzt an, dachte wahrscheinlich: Hier spukt es!« Daraufhin attackiert sie Schulz mit einer »Holzhacke«, ⁷³¹ mit der er sie tötet.⁷³²

Das Verhalten der Figur Veronja, die in dem Moment, als sie das Ausmaß seiner Verbrechen sieht, in Sprachlosigkeit verfällt und ihn mit der Hacke angreift, gleicht der Handlung eines Gegenspielers. In *Der Nazi & der Friseur* wird diese Konstellation verfremdet: zum einen geschieht dies durch die Hexe mit ihrem Haus im Wald. Sie repräsentiert keine »zeitgenössische Gesellschaft«, sondern eine parodierte Märchenfigur. In

718 Ebd., S. 155.

719 Ebd., S. 146.

720 »[I]ch schlotterte vor Angst. Und da sagte ich zu mir: ›Hier stehe ich und kann nicht anders!‹« (Ebd., S. 147). »Ich war auf die Alte angewiesen. Ich brauchte sie.« (Ebd., S. 151) »Ich war völlig von ihr abhängig.« (Ebd., S. 152).

721 Ebd., S. 155.

722 Vgl. ebd., S. 156.

723 »Auf jeden Fall war ich sicher, daß sie mich umbringen wollte!« (Ebd., S. 149).

724 Ebd., S. 160. – »Ich versuchte seit Tagen zu erraten, was sie mit mir vorhatte, kam aber zu keinem Schluß.« (Ebd., S. 155).

725 Vgl. ebd., S. 148.

726 Vgl. ebd., S. 146, S. 149.

727 Vgl. ebd., S. 156.

728 Ebd., S. 154.

729 Ebd.

730 Vgl. Ibsch: Shoah erzählt, S. 82.

731 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 167.

732 Vgl. ebd., S. 168.

der ›Auseinandersetzung‹ mit dieser Figur hat Schulz ›erkannt‹, dass er nicht getötet, sondern »nur gequält werden sollte«⁷³³. Da die Anspielung auf die Grimm'schen Märchen⁷³⁴ *Hänsel und Gretel*, *Hans im Glück* und *Rumpelstilzchen* dermaßen überzogen⁷³⁵ ist und Gewalt das Erzählte zum Teil überwuchert,⁷³⁶ entsteht eine erzählerische Distanz mit grotesker Wirkung.

b) Groteske Angstverschiebung

Der einzige Widerstand, der sich konstant und nicht nur situativ wie die Reaktion Veronjas zeigt, äußert sich organisch: »[...] all die kleinen und großen Max Schulzes und Itzig Finkelsteins rumorten in meinen Eingeweiden«⁷³⁷. Widerstand leisten ihm keine Gegenspieler, sondern sein eigener Körper, er ist der einzige Gegenspieler, der von Max Schulz nicht brutal beseitigt wird. Im Roman deuten sich die drei ›Herzattacken‹ mehrfach an und erhalten am Ende durch den Umstand, dass Schulz eine Herztransplantation benötigt, aber nur das Herz eines Rabbiners will, sein Körper dieses Organ jedoch abstößt, eine sarkastische Note. Gegen die Scheinidentität rebelliert also kein moralisches Gewissen; es ist sein Körper, der das Spenderherz ablehnt. So reagiert der Körper auf etwas, wozu das Gewissen nicht in der Lage ist.

Im Verlauf des Romans sind die Handlungen von Max Schulz von körperlichen Reaktionen wie Übelkeit, kaltem Schweiß oder einem »Kribbeln«⁷³⁸ begleitet. Hier findet offenbar eine »Verschiebung«⁷³⁹ der Angst als Affekt statt, das heißt, zum Vorschein kommt die Angst dort, wo sie am wenigsten erwartet wird, nämlich beim Täter, und sie erzeugt dadurch einen verfremdenden Effekt. So taucht die Angst des Täters in *Der Nazi & der Friseur* in Verbindung mit körperlichen Reaktionen auf, zum Beispiel, als Schulz in seinen »letzten Zügen«⁷⁴⁰ liegt:

»Ich hab's ja gewußt.« – »Was ... gewußt?« – »Daß du Angst kriegst, Max.« – »Woher weißt du das, Wolfgang?« – »Ich sehe den Angstschweiß auf deiner Stirn. Und deinen offenen Mund.« – »Das kann nicht sein, Wolfgang. Wie kann mein Körper schwitzen ... vor Angst [...]? [...] Ja. Ich habe Angst.« [...] »Ja. Das ist so. Zuallerletzt, da stirbt ein Kerl

733 Ebd., S. 160.

734 »[D]ie Frau Holle in Grimms Märchenbuch ... Grimms Märchenbuch ... das Lieblingsbuch des Itzig Finkelstein [...] das ein deutschen Märchenbuch war.« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 137).

735 Vgl. Arnds: *Holocaust-Satire*, S. 120; Fuchs: *A Space of Anxiety*, S. 164f.; Ibsch: *Shoah erzählt*, S. 82.

736 »Ich [...] holte aus und zertrümmerte den Schädel der Hexe mit drei Schlägen. Drei Schläge! Wie man so sagt: Aller guten Dinge sind drei. Die Schädeldecke Veronjas flog unter die Bank und klatschte an die Wand. Ein Teil ihres Kopfes sauste in die entgegengesetzte Richtung [...]. Kalte Asche fiel auf Veronjas Gesicht. Ich holte die Kohlenschaufel, kehrte Gesicht und Asche zusammen, warf es ins Ofenloch, machte ein lustiges Feuer.« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 168).

737 Ebd., S. 305: »Itzig Finkelstein hatte Magenschmerzen. Ihm war zum Erbrechen übel. Was war das nur? Wie das Lastauto seltsame Sprünge machte? Oder weil sich Itzig Finkelstein aufs neue verwandelte? [...] Ja, verdammt noch mal. Mir war zum Erbrechen übel. Die vielen Verwandlungen ... [...]«.

738 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 422.

739 Koppenfels: *Immune Erzähler*, S. 17. Parallelen lassen sich zu dem Prinzip der Affektverschiebung ziehen, wie es Martin von Koppenfels mit dem Immunen Erzähler vorstellt.

740 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 464.

wie du ... mit ,ihrer< Angst.« – »Wessen Angst?« – »Mit der Angst deiner Opfer, bevor sie starben.«⁷⁴¹

Schulz bestätigt lediglich die Äußerungen Richters und fügt sich damit in jene Erwartungen ein, die von außen an ihn herangetragen werden. In diesem Fall ist es die Feststellung von Richter, der gewusst habe, dass Schulz »Angst« bekommen würde; Schulz verneint dies zuerst und bestätigt es dann. In der Forschungsliteratur wird dagegen die Auffassung vertreten, Schulz werde von Schuld- und Angstgefühlen, ja sogar von der Angst der Opfer eingeholt.⁷⁴² Horch zufolge verlässt der Schluss des Romans den durchgängig »satirisch-groteske[n] Diskurs«⁷⁴³. Eine solche Interpretation der Angstübertragung moralisiert die groteske Figuration im Roman. Außerdem spricht Schulz nur von »seiner Angst«⁷⁴⁴. Die von Richter erwähnte Angst ist nicht zu seiner Angst geworden, diese attestierte Angst ist nicht die Angst der Hauptfigur. In Betracht der Schlusspassagen, in denen Schulz während der gespielten Verhandlung im Salon von »seinen Toten« spricht, ist es auch nicht die Angst der Opfer, die – bewusst oder unbewusst, körperlich oder nicht – auf den Erzähler übergeht. Selbst dort, wo Schulz sagt, sie »wollen doch nur ihr Leben zurück. Weiter nichts. Und das kann ich nicht. Das, Wolfgang, kann ich, Max Schulz, ihnen nie zurückgeben. Ich kann nicht mal die Todesangst streichen, und auch nicht das Vorspiel der Todesangst«, ist der Zusammenhang zwischen der Angst des Täters und der Angst der Opfer verstellt. Was bleibt, sind körperliche Reaktionen des Täters, mehr nicht.

Von einer *Verschiebung* statt von einer Übertragung auszugehen bedeutet, zwei verschiedene »Ängste« anzunehmen: die *groteske* Angst des Täters vor dem eigenen Tod und die *traumatische* Angst der Opfer. Demzufolge stellt der Text nicht die Transformation »einer« Angst dar, die traumatische Angst taucht nur als vermeintliche Reaktion des Körpers auf. Mit der Differenzierung dieser beiden Ängste wird die Angstverschiebung als ein groteskes Element literarischer Distanzierung sichtbar. Auf der Darstellungsebene wird dem Leser eine Verschiebung vorgeführt, die aber auf einer grotesken Identifikation des Täters mit dem Opfer beruht. Erstens wird damit jede moralische Bewertung ad absurdum geführt, auch weil das, was bewertet wird, lediglich körperliche Zustände (»Herzinfarkt«, »Angstschweiß«) sind, die zufällige (»übliche«)⁷⁴⁵ Reaktionen des Körpers sein können. Überträgt der Roman diese Angst auf den Täter und suggeriert dadurch, der Täter müsse mit der Angst seiner Opfer weiterleben, handelt es sich zweitens um eine akausale Verknüpfung, die den Eindruck erzeugt, dass sich die Angst auf die Figur überträgt und in einer Revolte des Körpers zum Vorschein kommt. Die Angst der

741 Ebd., S. 465.

742 Vgl. Lauer: Erinnerungsverhandlungen, S. 238; Horch: Grauen und Groteske, S. 27: »Die Angst der Millionen Opfer holt Schulz ein, kumuliert und kondensiert sich zu seiner eigenen Todesangst«; Graf: Mörderisches Ich, S. 148: »[A]uch die nun aufsteigende Angst, die die Angst seiner vielen Opfer ist, kann nicht eine gerechte Strafe sein. Das vorliegende Buch, die lebendige Erinnerung des Täters, bleibt die einzig materiell greifbare Buße. Die Erinnerung gibt keinem seiner Opfer das Leben zurück, bewahrt aber ihre Würde.« (Graf: Mörderisches Ich, S. 148); Berg: Trauma, S. 33.

743 Horch: Grauen und Groteske, S. 27.

744 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 465.

745 »[E]in Herzinfarkt. Heutzutage das übliche.« (Ebd., S. 460); »Einmal muß jeder dran glauben.« (Ebd., S. 459).

Opfer einem Täter zuzuschreiben, der sich als Opfer ausgibt, beruht auf einer Angstverschiebung, deren Besonderheit darin besteht, die Angst des Täters und die Angst der Opfer akausal zu verknüpfen. Damit ist das Prinzip der Verschiebung in Hilsenraths Roman eine *groteske Angstverschiebung*. So wird die Angst zu einem Gestaltungsmittel, nicht im Sinne einer Übertragung, sondern als Bestandteil einer schelmenromanähnlichen Schreibweise, die den Körper – und nicht das Gewissen – der Erzählerfigur zum Gegenspieler macht. Die distanzierende Wirkung dieser Angstverschiebung ist in Hilsenraths Roman eine Strategie grotesker Verfremdung.

3.5.2 Reflexion und Komplementärtechnik

a) Groteske Reflexionsverschiebung

Im Schelmenroman kann sich eine aus moralischen oder religiösen Gründen kritisch reflektierende Sicht des Ich-Erzählers entwickeln.⁷⁴⁶ Eine solche Sicht weist *Der Nazi & der Friseur* aber gerade nicht auf. Der Roman inszeniert vielmehr eine Reflexionsabstinenz, aus der sich eine Distanzierungsstrategie formt. Deren Merkmal ist eine gezielte Abwesenheit reflexiver Momente, wie sie sich in dem Spiegel- oder dem Metamorphosebeispiel zeigt.⁷⁴⁷ Die Sicht des Erzählers reflexionslos zu nennen, träfe jedoch aufgrund ihres verzerrenden Charakters nicht zu.⁷⁴⁸ Stattdessen verschiebt sich die Reflexion durch den Rollentausch auf die von Schulz imaginierte Figur Itzig Finkelstein: »Was ist es, was wir Juden ausstrahlen? [...] Ist es unsere Vergangenheit?«⁷⁴⁹ Oder: »Habe ich einen Minderwertigkeitskomplex? Und ist dieser Komplex ein typisch jüdischer?«⁷⁵⁰ Die ›Welt‹, um im Bild des pikaresken Elements zu bleiben, stellt der Erzähler Schulz nur als Finkelstein ›infrage‹.

Grotesk verschoben ist zudem das Verantwortungsbewusstsein, denn es ist nicht der Täter Schulz, der Verantwortung für seine Taten übernimmt. Als Salonbesitzer in Israel wird diese Leerstelle grotesk inszeniert: »Hab meinen Kunden zum nächsten Taxistand gebracht. Selbstverständlich vorher im Salon das Licht ausgeknipst ... dann zugeschlossen. Ein Mann kennt seine Verantwortung.«⁷⁵¹ »Das mit der Verantwortungslosigkeit« sei für ihn nun vorbei, mit der ›Begründung‹: »Ich war jetzt Itzig Finkelstein!«⁷⁵² Hier tritt eine akausale Verknüpfung und vor allem eine Verschiebung in der Textkonstruktion auf: In *Der Nazi & der Friseur* sind es grotesk inszenierte und verschobene Momente, die den Anschein einer reflektierenden Sicht erzeugen, aber eben nur als ›falscher‹ Itzig Finkelstein.

Durch die groteske Reflexionsverschiebung wird das »Narrativ der moralischen Folgenlosigkeit der Schuld«⁷⁵³ zu einer sarkastischen Provokation. Schließlich erzählt Max

746 Vgl. Guillén: Begriffsbestimmung des Pikaresken, S. 385.

747 Vgl. dazu Kapitel 3.4 Bildung ohne Selbst.

748 Zum Beispiel, als er sich seine SS-Tätowierung entfernen und eine Auschwitz-Nummer tätowieren lässt und mit »Das wirkt mehr. Das ist bekannter« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 191) kommentiert.

749 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 227.

750 Ebd., S. 219.

751 Ebd., S. 343.

752 Ebd., S. 410.

753 Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 65.

Schulz, der Verbrechen ungeheuren Ausmaßes begeht, aber ein »reine[s] Gewissen«⁷⁵⁴ habe und seiner Ansicht nach nur etwas »Glück«⁷⁵⁵ benötige, das Grauen ohne Emotionen, Anteilnahme, Reue und Schuldgefühl: »Na ja, so war das. Ich erhielt dann Befehl, die Gefangenen zu erschießen.«⁷⁵⁶ Über seine Beteiligung am Mord von 200 000 Juden, sagt er: »Das war so. Ich kann's nicht ändern.«⁷⁵⁷ Diese irritierende »protokollarische Sachlichkeit«⁷⁵⁸ ist eine grotesk-sarkastische Distanznahme: Schulz spricht unbeteiligt über seine Verbrechen, als habe er in einem »geistigen Vakuum agiert«⁷⁵⁹, in dem es keine adäquate Strafe für seine Untaten geben könnte.⁷⁶⁰ Auf diese Weise erzeugt der Roman eine groteske Antisentimentalität.

Diese unbeteiligte Erzählweise (groteske Distanznahme) eines gewissenlosen Täters, dessen Untaten für ihn folgenlos bleiben, wirkt befremdlich, weil sie die historische Schuld der Deutschen völlig ausblendet und das Ausmaß der Verbrechen ignoriert. Trotz des rückblickenden Erzählens nimmt die Erzählerfigur keine reflektierende Distanz zu den Ereignissen ein, aus der sie das Erzählte moralisch bewerten würde.⁷⁶¹ Die Romanhandlung erzeugt zwar Widersprüche, die irritieren und vieles in der Schwebe lassen,⁷⁶² aber keine für den Schelmenroman typischen Widerstände, die moralische Folgen für den Protagonisten hätten. Neugier und Empörung ruft der Roman damit hervor, dass Max Schulz der Identitätsraub beinahe reibungslos gelingt. Die Figuraton des Schelms wird sowohl durch die Widerstandslosigkeit in der Erzählung als auch durch die Gewissenlosigkeit der Figur verfremdet und das Erzählte um ein weiteres distanziert. Zu dem rückblickenden Erzählen mit großem zeitlichen Abstand (beginnend mit seiner Geburt im Jahr 1907) und dem pikaresken Erzählgestus kommt der groteske Kontrast hinzu. Sarkastisch ist dieses Darstellungsverfahren aufgrund der Perspektive, die das Geschehen mit pikaresken Elementen aus der Sicht eines als jüdisches Opfer getarnten Massenmörders präsentiert.

b) Komplementärtechnik

Die Komplementärlektüre geht zurück auf eine strukturelle Eigenschaft des Schelmenromans, den Leser nur mit der »halbierten Sicht« zu konfrontieren und die Darstellungen der Widersacher in dieser »einseitigen Selbst- und Weltdarstellung«⁷⁶³ auszusparen. Aufgrund der als »ergänzungsbedürftig markierten« Erzählkonstruktion müsse der Leser die erzählte Geschichte des unzuverlässigen Ich-Erzählers einer Komlemen-

754 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 181.

755 Ebd., S. 110.

756 Ebd., S. 136.

757 Ebd., S. 121.

758 Sautermeister: *Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment*, S. 241.

759 Stenberg: *Hilsenrath und der abwesende Gott*, S. 185.

760 Ebd., S. 183.

761 Vgl. Hoffmeister: *Zur Problematik der pikarischen Romanform*, S. 6; Jacobs: *Der Weg des Picaro*, S. 3.

762 Vgl. Graf: *Mörderisches Ich*, S. 138; Berg: *Trauma*, S. 36.

763 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 28.

tärlektüre unterziehen.⁷⁶⁴ Diese »optische Halbierung«⁷⁶⁵ verlangt also, die Leerstellen mitzudenken, die der Erzähler ausspart und die im Text stilistisch unter anderem mit zahlreichen Auslassungszeichen markiert sind. Damit lenkt der Roman nicht nur die Aufmerksamkeit auf die ausgesparten »denkbaren Gegendarstellungen seiner Widersacher«⁷⁶⁶. Dem Leser kommt auch eine aktive Rolle zu, auf Inakzeptables und Widersprüche zu reagieren und Umdeutungen vorzunehmen.

In der Mitte des Romans (drittes Buch) stellt sich der Ich-Erzähler Max Schulz als Itzig Finkelstein vor und präsentiert seine »Geschichte«⁷⁶⁷: »Wissen Sie, was ein Todesmarsch ist? Ich kann das nicht beschreiben. Aber den hab ich mitgemacht.«⁷⁶⁸ Diese Technik ist eine Strategie der Distanznahme: Den Todesmarsch beschreibt er nicht als Opfer, sodass auch keine sarkastische Darstellung der Opfererfahrung erfolgen kann. Die der Familie Finkelstein widerfahrene Gewalt wird aus der Sicht des Täters erzählt. Die konkreten Gewalterfahrungen aus der Opferperspektive konstituieren eine Leerstelle im Roman. Das heißt, der Erzähler gibt sich als jüdisches Opfer aus, aber die Gewalt an den Opfern erzählt Schulz nicht aus deren Sicht.

Die Gewalt, die Max Schulz auch Itzig Finkelstein zufügt, angefangen bei der Zerstörung des Salons in Deutschland bis hin zu den Massenerschießungen in Polen und Russland,⁷⁶⁹ bleibt an die Täterperspektive gebunden und wird mit grotesken Elementen verfremdet:

Wir schossen vor Langeweile die Eiszapfen von den Bäumen, legten zuweilen auch ein paar Juden um, weil wir nichts besseres zu tun hatten [...]. Wissen Sie, wie man 30 000 Juden in einem Wäldchen erschießt? Und wissen Sie, was das für einen Nichtraucher bedeutet? Dort hab ich das Rauchen gelernt.⁷⁷⁰

Ergänzt wird diese Verknüpfung von akausalen Elementen – dem Erschießen von Menschen und dem Rauchen aus Langeweile – durch die Verbindung der Gewalttat mit einem Spiel für Kinder: »Ich habe die Opfer am Anfang gezählt; das hab ich allerdings gemacht, so wie ich als Kind die Pflastersteine zählte beim Hinke-Pinke-Hüpfspiel.«⁷⁷¹ Diese Verbindung unvereinbarer Elemente weist Dopheide als groteske Erzähltechnik aus.⁷⁷²

Das Grauen wird in perfider Weise verharmlost und ausgeblendet: »Haben Sie mal was vom Polenfeldzug gehört? Das war ein kurzer Spaziergang. Dort war nicht viel los im Jahr 1939. Ob ich den mitgemacht hab? Nein. Den hab ich leider verpaßt.«⁷⁷³

764 Bauer: Schelmenroman, S. 2, vgl. ders.: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 25.

765 Bauer: Schelmenroman, S. 12.

766 Ebd., S. 2.

767 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 193: »Meine Geschichte ist einfach: Ich bin Itzig Finkelstein, ein jüdischer Friseur aus Wieshalle.«

768 Ebd., S. 194.

769 Vgl. ebd., S. 121f.: »Wir hatten verschiedene Methoden«, sagte Max Schulz. [...] »Ja, Laubwalde. Das Vernichtungslager ohne Gaskammer.«

770 Ebd., S. 77f.

771 Ebd., S. 78.

772 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 175.

773 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 76.

Von September bis Oktober war der Überfall auf Polen, danach wurden Teile Polens von den Nazis besetzt. In der Zeit nach dem Überfall auf Polen, im Dezember 1939, habe er sich »gelangweilt«, »so wenig war dort los«, die Erschießung polnischer Juden nennt er »Fingerübungen«⁷⁷⁴, das brutale Morden wird als gedankenloser Zeitvertreib bezeichnet.

Irritation ruft das intratextuelle Zusammenspiel von eindeutigem Täterwissen, zweideutigem Erzählen und der grotesken Verzerrung hervor, zum Beispiel, wenn sich die Perspektive des Täters im umgangssprachlichen Erzählgestus äußert: »Dort war nicht viel los« oder »Den hab ich leider verpaßt.« Das Spiel mit dem historischen Wissen des Lesers ist das eine, das andere ist die groteske Erzählweise im Text, um die es hier geht. Zu nennen wäre die Verbindung von verübten Verbrechen und empfundener »Langeweile«. Die hervorgerufene Kontrastwirkung zwischen Gewaltverbrechen und Banalitäten ist auf das groteske Stilprinzip einer »Verzerrung der Maßstäbe des Handelns oder der Wahrnehmung«⁷⁷⁵ zurückzuführen. Erreicht wird diese Verzerrung dann durch die akausale Verknüpfung (Mord–Langeweile) sowie durch die uneindeutige Erzähllogik. Beklagt der Erzähler, sich gelangweilt zu haben, »dort« sei nicht viel los gewesen, und sagt dann aber, er sei »leider« nicht dabei gewesen, ruft das »leider« innerhalb seiner Erzähllogik einen Widerspruch hervor, der das Gesagte in einem solch extrem verzerrten Zusammenhang unglaublich macht und einen Kontrast erzeugt zwischen seinen monströsen Taten und dem grotesken Einschub eines kleinen trivialen »leider« – eine banale Aussage mit kontrastierender Wirkung. Die von einer grotesken Abenteuerlust geprägte Perspektive des Täters verschleiert und verzerrt das Geschehen.

Das Ausmaß der Verbrechen und das Leid der Opfer werden durch die Komplementärtechnik sowohl durch das direkte Täterwissen als auch auf »indirekte« Weise zum Gegenstand des Erzählens. Oder, um ein Bild von Lauer aufzugreifen: Der Roman ist um die Leerstelle Massenvernichtung herum gebaut.⁷⁷⁶ Die Komplementärlektüre bezieht sich auf diese »Leerstellen«, sie sind durch die einseitige Perspektivierung des Geschehens im Text präsent, aber nicht auserzählt. Das Opfer wird nicht direkt als Opfer gezeigt, dennoch werden die Verbrechen beim Namen genannt. Der spielerische Part, der im Schelmenroman auf die Widerstände und Widersacher zurückgeht,⁷⁷⁷ ist in Hilsenraths Roman extrem verzerrt. Kategorien wie Buße, Angst, Trauma oder Gewissen werden verfremdet; für die Darstellung solcher Leerstellen nutzt der Roman vor allem die Komplementärlektüre und die groteske Verschiebung.

774 Ebd., S. 76f.

775 Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 128.

776 Vgl. Lauer: Erinnerungsverhandlungen, S. 237.

777 Vgl. Bauer: Schelmenroman, S. 2.

3.6 Erste Romanfassung: Der jüdische Friseur

In seiner ersten unveröffentlichten Fassung *Der jüdische Friseur* (1968/1969) hat Hilsenrath den Roman als Briefroman mit Tagebucheinträgen konzipiert.⁷⁷⁸ Die Umarbeitung des Textes, wie er 1977 unter dem Titel *Der Nazi & der Friseur* publiziert wurde, wirkt sich auf die Fiktionalisierung und den Adressatenbezug aus. So werden zum Beispiel durch die Gestaltungselemente des Briefromans, die in *Der Nazi & der Friseur* erhalten geblieben sind, transformiert oder gestrichen wurden, Stilelemente der Distanzierung sichtbar. Der Brief dient als ein »Ausdrucksmittel der Hinwendung und Anrede«⁷⁷⁹ und zeichnet sich durch einen zeitlich geringen Abstand von Erleben und Erzählen aus. Diese Eigenschaft der Briefform, die »Scheingegenwärtigkeit«⁷⁸⁰, hat auf die Distanz zwischen Erzähler und Leser keinen Einfluss. Erhalten geblieben ist von der Ursprungsfassung vor allem die fingierte autobiographische Schreibweise, die aber nicht an eine briefliche Kommunikation gebunden ist. In ihrer distanzierenden Wirkung unterscheidet sich die Briefform also nicht wesentlich von der veröffentlichten Fassung *Der Nazi & der Friseur*. Am Beispiel des Spiegelblicks von Max Schulz ist lediglich ein expliziter Adressat des Briefes eingesetzt, der die sarkastisch-groteske Situation nicht beeinflusst: »Sehr geehrter Herr Staatsanwalt. Vor dem Handspiegel meiner Mutter fragte ich mich: Wer bist du eigentlich?«⁷⁸¹ Auch die Szene mit der Figur Wolfgang Richter unterscheidet sich bis auf die formale Integration des Adressaten nicht wesentlich von der zweiten Romanfassung. Aus »Lieber Itzig, der Richter hielt mich für einen Schwätzer«⁷⁸² wurde schließlich »Der Richter hielt mich für einen Schwätzer«⁷⁸³.

Worin sich die erste von der zweiten Fassung unterscheidet, ist die Nähe der Figur zum Leser. Mit der Abkehr von der Briefform tritt Schulz als Verfasser der Briefe zurück. In der (veröffentlichten) zweiten Romanfassung wurden Einfügungen, die das schreibende Ich betonen, wie »ich schweife ab. Das will ich nicht. Ich will nur erzählen, meine Geschichte in systematischer Reihenfolge erzählen«⁷⁸⁴, minimiert. Damit versucht Hilsenrath, den direkten Subjektausdruck zu vermeiden.⁷⁸⁵ Wie sich die Präsenz des Erzähler-Ichs verändert, zeigt die Gegenüberstellung einer Erzählsituation aus der ersten und zweiten Romanfassung. In *Der jüdische Friseur* heißt es in einem Brief von Max Schulz:

778 Das Typoskript befindet sich im Edgar Hilsenrath-Archiv in Berlin.

779 Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag, 1971, S. 23.

780 Ebd., S. 12; vgl. Clauss, Elke-Maria: Briefroman. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 99.

781 Hilsenrath, Edgar: *Der jüdische Friseur*, Typoskript v. 1968/1969, 675 Seiten, Edgar-Hilsenrath-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, 841, S. 93. Passagen aus dem Typoskript, aus den Mappen 841, 843 und 846, werden in der vorliegenden Arbeit erstmals publiziert. Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Ken Kubota (Freundeskreis Edgar Hilsenrath e.V.), der das Werk des Autors Edgar Hilsenrath betreut, und der Akademie der Künste. Herrn Kubota sei an dieser Stelle besonders gedankt.

782 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 846, S. 625.

783 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 441.

784 Edgar Hilsenrath: *Der Jüdische Friseur* (zit.n. Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 60).

785 Vgl. Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 59.

Ich kenne keine Schuldgefühle. Keine Reue. Nichts. Wenigstens bin ich mir dessen nicht bewusst. Ich war bloss Max Schulz, nichts anderes, bloss Max Schulz. Und jetzt bin ich Itzig Finkelstein. Und das mit den Goldzähnen . . . die ich solange mit mir herumschleppte . . . wie ein Symbol meiner Schuld? Dass ich nicht lache! Ein reiner Zufall! Was hat das mit meiner Schuld zu tun? Ich habe die Zähne auf meinem Rücken getragen, um sie eines Tages zu verkaufen [...] um mit dem Geld unterzutauchen, um ein neues Leben anzufangen.⁷⁸⁶

Im Gegensatz zu der ersten Fassung enthält *Der Nazi & der Friseur* keine Briefe an Frau Holle, stattdessen kommt es zu einem Dialog zwischen den beiden Figuren:

»Sagen Sie mir doch, was in dem Sack drin ist!« Max Schulz zögerte. Dann sagte er langsam: »Goldzähne« ... obwohl er das gar nicht hatte sagen wollen. Frau Holle tat einen erschreckten Ausruf, zog das eine Bein ein, setzte sich halb auf, starrte Max Schulz an. [...] »Goldzähne«, flüsterte Frau Holle. »Ja«, sagte Max Schulz. »Und was wollen Sie mit den Zähnen machen?« fragte Frau Holle. »Ein neues Leben anfangen«, sagte Max Schulz.⁷⁸⁷

Mit der direkten Rede und den gestrichenen Ausdrücken, die auf das sprechende Subjekt verweisen, treten der Protagonist und seine Schuldabwehr zurück. Im Vergleich zu dem Typoskript lässt sich erkennen, dass sich die Distanzierung der Hauptfigur im Roman grundsätzlich nicht vergrößert, sie erfolgt nur auf andere Weise. Je präsenter das Ich des Täters ist, umso offensichtlicher wird sein fehlendes Unrechtsbewusstsein. Distanziert wird die Figur dann aufgrund ihrer Äußerungen, während sie im zweiten Beispiel erzähltechnisch zurückgenommen wird. Die in der zweiten Fassung vorgenommene Reduktion der subjektiven Perspektive lässt Schulz nicht grotesker wirken als zuvor, denn auch die Perspektive des Briefeschreibers erzeugt eine Distanz zum Erzählten durch widersprüchlich-absurde Formulierungen wie »Itzig Finkelstein, [...] der mir seinen Namen geborgt hat, ohne dass er es weiss«⁷⁸⁸ oder durch sarkastische Elemente, wie es der Ausschnitt aus dem Brief zeigt, den Max Schulz, 1967 in Israel lebend, an den Staatsanwalt adressiert:

Ich erlaube mir, sehr geehrter Herr Staatsanwalt, Ihnen an dieser Stelle in aller Höflichkeit mitzuteilen, daß ihre Glatze nur scheinbar von Itzig Finkelstein, in Wirklichkeit jedoch von dem Massenmörder Max Schulz behandelt worden ist. Wenn ich nicht irre, sehr geehrter Herr Staatsanwalt, sind Sie an dem Fall Max Schulz seit Jahren persönlich interessiert und haben es sich in den Kopf gesetzt, den Fall Max Schulz eines Tages aufzurollen. Stehe Ihnen selbstverständlich zur Verfügung. [...] Hochachtungsvoll/Itzig Finkelstein, Früher: Max Schulz⁷⁸⁹

786 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 843, S. 258.

787 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 124.

788 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 841, S. 43.

789 Prolog aus *Der jüdische Friseur* ist nicht im veröffentlichten Roman *Der Nazi & der Friseur* enthalten: »Bet David, den 10. Februar 1967/Sehr geehrter Herr Staatsanwalt, ich stehe seit einiger Zeit in reger Korrespondenz mit dem Herrn Präsidenten der berühmtesten Organisation ›Wer da sucht, der findet‹ [gemeint ist vermutlich Simon Wiesenthal, Anm. BP]. Zu meinem größten Bedauern erlaube ich mir jedoch höflich, Ihnen mitzuteilen, daß unser Briefwechsel versandt ist, da der Herr

Das kommunikative Verhältnis zwischen Briefeschreiber und Adressat ist eher ein Lachen *mit* dem Verfasser der Briefe als ein Lachen *über* die Hauptfigur beziehungsweise ein Verlachen von Max Schulz. Obwohl nicht die gesamte erste Fassung von der Briefstruktur durchzogen ist – stellenweise lösen sich die Einzelbriefe mit Datumsangabe, Anrede und Schlussformel auf, sodass lediglich die Anrede (»liebe Frau Holle«) den Bruch im Erzählen markiert –, enthält *Der jüdische Friseur* keine direkte Leseransprache. In der zweiten Fassung liegt dagegen ein Adressatenbezug vor, der den Leser involviert,⁷⁹⁰ ihm sogar Antisemitismus unterstellt⁷⁹¹ und dadurch provoziert. Distanz erzeugt *Der Nazi & der Friseur* also insbesondere durch die lächerlich machende Darstellungsweise und durch die provokante Leseranrede.⁷⁹²

Allusionen in der Leseranrede wie »Ich nehme an, daß Sie wissen, was eine Beschneidung ist«⁷⁹³, »Sie verstehen schon, was ich meine!«⁷⁹⁴ oder »Sie werden natürlich wissen wollen«⁷⁹⁵ verstärken die Provokation und die Nähe. Im Roman ist die provokante Adressierung des Erzählers nicht mehr in eine Kommunikationsform zwischen Verfasser und Empfänger der Briefe eingebettet.

Die provokante und sarkastische Leseransprache in der zweiten Fassung geht im Wesentlichen auf die persönliche Anrede im Brief der ersten Fassung zurück. Herausgenommen wurden zum Beispiel die Anredeformen (»Sehr geehrter Herr Staatsanwalt«, »Sehr geehrter Herr General«). War der Text anfänglich auf einen Adressaten hin konzipiert, wurde in der zweiten Fassung eine Erzählform getilgt, die an eine briefliche Kommunikation gebunden ist und die eine Unmittelbarkeit inszeniert.⁷⁹⁶ Die zweite Fassung stellt zwar eine dialogische Erzählsituation her, allerdings zwischen Erzählinstanz und Leser. Die zitierten Anspielungen, die versuchen, eine Nähe herzustellen, haben schlussendlich einen distanzierenden Effekt, weil antisemitische Vorurteile eine Komplizenschaft simulieren und den Leser dadurch provozieren. In der Romanfassung wird damit der rhetorische Vorgriff zum sarkastischen Angriff. Die sarkastische Provokation steckt demzufolge in der Adressierung. Kommentarlos unterstellt der Erzähler

Präsident mich anscheinend nicht für ganz voll nimmt./Der Grund meines heutigen Schreibens an Sie, sehr geehrter Herr Staatsanwalt, ist einfach: Ich hoffe, bei Ihnen Verständnis zu finden. Meine Hoffnung ist schließlich nicht ganz unbegründet, da wir uns ja persönlich kennen./Können Sie sich noch an mich erinnern, sehr geehrter Herr Staatsanwalt? Ich bin Itzig Finkelstein, Ihr Friseur aus Bet David, Besitzer des Friseursalons »Herr von Welt« (Edgar Hilsenrath: *Der Jüdische Friseur*, zit.n. Braun [Hg.]: *Verliebt in die deutsche Sprache*, S. 197).

790 »Können Sie sich vorstellen« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 9); »Stellen Sie sich vor« (ebd., S. 388).

791 »Was sagen Sie? Sowas gibt es nicht! Kein Mensch ist so blöd und arbeitet umsonst! Und noch dazu die Juden! Ob ich mich geirrt hätte? Das wären gar keine Juden?« (Ebd., S. 310).

792 »Haben Sie mal was vom Polenfeldzug gehört?« (Ebd., S. 76); »Ist das zu kompliziert für Sie?« (Ebd., S. 308); »Sie glauben wahrscheinlich, daß ich mich über Sie lustig mache? Oder Sie glauben es nicht, und Sie werden sich sagen: »Max Schulz spinnt!« (Ebd., S. 14); »Ob ich damals schon Juden umbrachte? Wollen Sie das wissen?« (Ebd., S. 70).

793 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 10.

794 Ebd., S. 361.

795 Ebd., S. 389.

796 Vgl. Birkmeyer: *Vom Briefroman zur Tätergroteske*, S. 60.

dem Leser – in der ersten Fassung waren es noch konkrete Adressaten – eine antisemitische Einstellung oder das Wissen um deren Verbreitung.⁷⁹⁷ Mit dem Effekt: Je mehr der Ich-Erzähler dem Leser über sich mitteilt und je öfter er sich direkt an den Leser richtet (»Ich weiß, was Sie sagen«⁷⁹⁸, »Notieren Sie bitte am Rande«⁷⁹⁹ u.a.), desto weiter entfernt er sich vom Leser.

Grundsätzlich bleibt die Erzählerfigur in beiden Versionen erzählerisch auf Abstand, darauf hat auch die durchgehende Brief- und Tagebuchform der ersten Romanfassung keinen Einfluss. Nur ist die Perspektive des Erzählens durch die Briefform so dicht am Subjekt, dass der Erzählraum im Briefroman (erste Fassung) für eine sarkastische Provokation des Lesers und groteske Darstellung der Hauptfigur nicht geeignet scheint.

Der Stift als Lügen-Marker

In der ersten Fassung des Romans weist sich der Erzähler selbst direkt als unzuverlässig aus. Zum Sinnbild von »Wahrheit« und »Lüge« werden in *Der jüdische Friseur* Blaustift und Rotstift. Blau steht für »glaubwürdig«, Rot für »unglaubwürdig [...], verlogen oder gar aus der Fantasie gegriffen«⁸⁰⁰. Das schreibt Max Schulz in einem Brief, der auf das Jahr 1967 datiert ist, an einen jüdischen Staatsanwalt. Noch deutlicher wird er in einem Brief an »Frau Holle«: »Glauben Sie mir, liebe Frau Holle. Ich lüge viel. Ich erfinde viel. Aber ich habe Prinzipien! Lügen unterstreiche ich nur mit Rotstift. Und die Wahrheiten mit Blaustift. Immer nur mit Blaustift.«⁸⁰¹ Und an Itzig Finkelstein gerichtet, formuliert der Erzähler Schulz in einer tagebuchähnlichen Notiz:

Aber lass mich erstmal meinen Blaustift spitzen! Und meinen Rotstift! Das ist sehr wichtig! Ich unterstreiche nach wie vor, alles, was ich aufschreibe, manchmal nachträglich, manchmal gleich. Unterstreiche auch oft bloss Gedanken. Das weisst du doch! Allerdings mit unsichtbarem Rotstift. Und unsichtbarem Blaustift.⁸⁰²

In *Der Nazi & der Friseur* sind weder diese Passagen noch der Rotstift als Lügen-Marker enthalten. Während die Vorform des Romans inhaltlich noch eine solche Hervorhebung der Unzuverlässigkeit des Erzählers enthält, wird in der Endfassung weitgehend darauf verzichtet oder sie taucht verkürzt auf: »Ich zeigte ihr [der Gräfin] grinsend meine Bücher [Notiz- und Tagebücher⁸⁰³], berühmte Namen und wahre Zitate, die ich mit Blaustift unterstrichen habe und deren Glaubwürdigkeit unantastbar ist.«⁸⁰⁴ Des Weiteren behauptet Schulz, Wahrheiten solle man mit Blaustift unterstreichen⁸⁰⁵ und dass

797 Vgl. Braese: Die andere Erinnerung S. 448; Braese: Das teure Experiment, S. 256f.

798 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 23.

799 Ebd., S. 73.

800 Hilsenrath: Der jüdische Friseur, zit.n. Braun (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache, S. 198f.

801 Hilsenrath: Der jüdische Friseur, EHA 843, S. 277.

802 Ebd., EHA 846, S. 588.

803 Er führt Tagebuch, vgl. Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 292. Im Typoskript *Der jüdische Friseur* erwähnt der Erzähler ein »braunes« Buch, in welches er schreibt, das aber niemand lesen werde (vgl. Hilsenrath: Der jüdische Friseur, EHA 843, S. 249).

804 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 214.

805 »Weil man Wahrheiten mit Blaustift unterstreichen soll!« (Ebd., S. 226).

er den »Tag, an dem [er], der Massenmörder Max Schulz, wieder ein Friseur wurde«, in seinen Kalender »mit Blaustift einkreisen, umranden« würde, und das »mit dickem, festem, lückenlosem, blauen Strich«⁸⁰⁶.

Mit der Farbe »Blau« als Metonymie für »Wahrheit« inszeniert der Text also eine bewusste Unzuverlässigkeit und zwei Verwendungsweisen von Glaubwürdigkeit: einerseits »glaubwürdig« im Sinne dessen, was andere für wahr halten, und andererseits dessen, was der Erzähler für wahr erklärt. Den »Tag«, an dem Schulz zum jüdischen Friseur wird, blau zu markieren, stellt den Erzähler in zweifacher Hinsicht als unzuverlässig dar. Da ihn seine Umgebung für Itzig Finkelstein hält und er unentdeckt bleibt, erklärt der Erzähler seine falsche Identität für glaubwürdig, weil andere sie für wahr halten. Wenn er diesen Tag mit »blau« als Wahrheit ausgibt, weiß er schließlich, dass es nicht die Wahrheit ist, er nicht Itzig Finkelstein ist, sondern Max Schulz bleibt. Damit präsentiert der Roman einen unzuverlässigen Erzähler, der von seiner eigenen Unzuverlässigkeit weiß und mit dem Gebrauch der Farbe »Blau« eine unglaubliche Wahrheitsbeteuerung ironisch platziert.

In besonders brisanter Weise wird der »Blaustift« am Ende des Briefromans (erste Fassung) als EPILOG eingesetzt, den *Der Nazi & der Friseur* ebenfalls nicht enthält. Der Epilog ist ein auf das Jahr 1969 datiertes fingiertes Ablehnungsschreiben:

Sehr geehrter Herr Schulz, besten Dank für Ihr Manuskript. Wir haben Ihren ›Roman einer Anklage‹ aufmerksam gelesen. Die Gründe, die uns leider veranlassen, Ihnen das Manuskript mit gleicher Post wieder zurückzuschicken, sind folgende: 1. Verstehen wir nicht, warum man Wahrheiten mit Blaustift, Lügen mit Rotstift unterstreichen soll. 2. Hätten wir gerne gewusst, wie man Lügen unterstreicht, die zugleich Wahrheiten enthalten ... die Wahrheit ... versteckt und verzerrt im Spiegel der Dachschadenecke. [...] Wir bitten Sie um Verständnis. Hochachtungsvoll M. Schulz, Cheflektor.⁸⁰⁷

In diesem (unveröffentlichten) Textauszug wird das unzuverlässige Erzählen zu einem sarkastischen Angriff par excellence, gerichtet gegen deutsche Verlage, in denen Verbrecher wie Max Schulz – darauf scheint die provokante Namensgleichheit zwischen fingiertem Autor und Lektor zu verweisen – sich gegen die Publikation des Romans entscheiden. Die angegebenen Gründe sind akausal verknüpft und werden dem Spott preisgegeben. Groteske und sarkastische Elemente sind also bereits in der ersten Fassung enthalten und am Beispiel des Epilogs auf herausragende Weise vielschichtig miteinander verwoben.

806 Ebd., S. 265.

807 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 846, S. 667f.

4. Zwischenfazit: Sarkasmus als spezifische Perspektivierung des Geschehens

Imre Kertész *Roman eines Schicksallosen*, Edgar Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur*

Der Sarkasmus ist aufgrund seiner Nähe zur Ironie zwar fester Bestandteil der Forschungsdiskussionen, als eigenständiges Phänomen wurde er aber vernachlässigt. Sarkasmus ist nicht bloß eine verschärfte Variante der Ironie,⁸⁰⁸ sondern eine Form der Distanz. Die »sarkastische Distanz« wird als rhetorisches und kommunikatives Ausdrucksmittel betrachtet, ohne den Sarkasmus dabei auf die Funktion einer rhetorischen Figur zu beschränken oder ihn auf einen kulturhistorischen Deutungshorizont festzulegen. Den Textanalysen wurden die Analysekatégorien des literarischen Sarkasmus (Meyer-Sickendiek), des immunen Erzählers (Koppenfels), der inszenierten Naivität (Fischer) und der Komplementärtechnik (Bauer) zur Seite gestellt. Mit diesen literaturwissenschaftlichen Katégorien konnten bestimmte Erzählverfahren als sarkastische Distanznahmen herausgearbeitet werden. Hierfür wurde Sarkasmus seinem Grad der Direktheit nach unterschieden – in *direkt* und *indirekt*: zum Beispiel der direkte Spott eines sprechenden Subjekts oder Sarkasmus in einer indirekten Form als eine spezifische Perspektivierung des Geschehens. In seiner direkten Form kann Sarkasmus erscheinen, wenn sich Protagonist und Erzähler sarkastisch äußern. Diese Formen von Sarkasmus sind partiell in allen Primärtexten zu finden. Anschließend wurde der literarische Sarkasmus vorgestellt, um danach zu den verschiedenen Erzählstrategien zu gelangen, die als sarkastische Distanznahmen genauer untersucht wurden.

Die Einzelanalysen zu Kertész' *Roman eines Schicksallosen* und Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* zeigen Sarkasmus in seiner indirekten Form, *Verstellung* und *Verfremdung*. Die narrativen Verfahren der Verstellung und der Verfremdung erzeugen eine Distanz zwischen Erzähler und erzähltem Geschehen. Sarkasmus ist somit ein literarisches Phänomen, das Distanz zum Geschehen und zum Leser erzeugt: durch eine spezifische Perspektivierung, die sich einer nachträglichen Bewertung des erzählten Geschehens entzieht (*Roman eines Schicksallosen*) oder Erklärungsversuche dekonstruiert (*Der Nazi & der Friseur*).

Sarkasmus als literarisches Verfahren meint in *Roman eines Schicksallosen* die »kindliche« Perspektivierung eines Ich-Erzählers, dessen Blick sich auf den Moment des Erlebens beschränkt (»Schritte«). In *Der Nazi & der Friseur* umfasst das Verfahren die pikareske Perspektivierung des Ich-Erzählers Max Schulz, der das Geschehen aus der Sicht einer Doppelfigur (»Itzig Finkelstein und früher Max Schulz«) präsentiert.

Dem Protokollstil des Autors Albert Drach, der eine spezielle Darstellungsform entwickelte, ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Der Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* wird nicht dem Sarkasmus subsumiert, stattdessen wird der Protokollstil als eigene Form einer distanzschaffenden Schreibweise untersucht.

Wie das Ich von der »Struktur« geformt wird (*Roman eines Schicksallosen*)

Die zwei literarischen Distanznahmen, die kindliche Verstellung einerseits und die ausgeblendete Reflexionstätigkeit der Erzählerfigur andererseits, wurden in *Roman ei-*

808 Vgl. Meyer-Sickendiek: Wandel der Satire, S. 550; Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 13.

nes *Schicksallosen* als Darstellungsverfahren der Reduktion sichtbar. Mit diesen beiden Verfahren wird das Erzählte auf verschiedene Weise distanziert: erstens durch die Sicht, die die Erzählerfigur auf das Geschehen hat. Diese reduktive Darstellungsweise – die Sicht der Figur – betrifft die aus der inszenierten Naivität resultierende Simplifizierung, so zum Beispiel, wenn das erzählte Geschehen mit dem Stilmittel des Understatement distanziert wird (»aber wir hatten eben nichts zum Trinken dazu, und das war doch recht unangenehm«⁸⁰⁹). Die zweite reduktive Darstellungsweise – die Sicht auf die Figur – bezieht sich auf die Entindividualisierung von »außen« mit einem ins »Innere« der Figur vorgedrungenen totalitären »Blickwinkel« (»wie viele von ihnen alt oder sonstwie unbrauchbar waren«)⁸¹⁰. Der Leser verfolgt so, wie der Protagonist durch eine affirmative Sichtweise gegenüber dem Aggressor zu überleben versucht. Über das Ausmaß, wie weit eine äußere Macht »bis ins Innerste«⁸¹¹ der Figur eingedrungen ist, erfährt der Leser nicht über eine erzählerisch ausgebreitete Innenwelt der Figur, sondern zum Beispiel über diese beiden reduktiven Darstellungsverfahren.

Auch der folgende Satz von Kertész ist im Sinne dieser reduktiven Gestaltungstechnik zu verstehen: »Der »Mensch [ist] nicht mehr als seine Situation, die Situation im »Gegebenen««⁸¹². Er ist programmatisch für jene Erzähltechnik, die Perspektiven in *Roman eines Schicksallosen* in zwei Richtungen – auf den Erzähler und vom Erzähler – zu »verengen«⁸¹³: Zum einen wird der Einzelne von der »Struktur« her reduziert, zum anderen wird das Geschehen von der Erzählerperspektive reduziert. Diese Erzähltechnik ist darauf angelegt, die Sicht der Figur so zu beschränken, dass sie »nur« die »Situation im »Gegebenen««⁸¹⁴, »bloß die gegebenen Umstände«⁸¹⁵ wahrnimmt. In der Darstellung »seine[r] Situation«⁸¹⁶ wird das Erzähler-Ich reduziert und zugleich erzählt es, wie es »seine Schritte«⁸¹⁷ von Situation zu Situation gemacht hat. Damit inszeniert der Text eine Diskrepanz zwischen einer extrem reduzierten Individualität auf der einen und einer radikalen Subjektivität auf der anderen Seite.

Das Verfahren der Reduktion meint somit die Reduktion der Perspektive auf die eines »funktionalen Menschen« und die Reduktion des Erzählten auf die Perspektive des Erlebens, wie Köves versucht, »ein guter Häftling« zu werden. Die Perspektive der Figur auf die Wahrnehmung der Situation zu beschränken, ist ein distanzschaffendes Textverfahren. Erstens ist die Figur durch den Versuch, sich an die »Gegebenheiten« anzupassen und sie zu bewältigen, ein der Situation ausgeliefertes, aber kein passives

809 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 67.

810 Ebd., S. 100.

811 Vollständig lautet das Zitat: »Bis ins Innerste der Figuren und Begriffe eindringen – mit den Mitteln des Äußeren.« (Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 24).

812 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21.

813 Földényi, László F.: *Schicksal*. In: Ders.: *Schicksallosigkeit*. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 249–252, hier S. 250: »Die totalitären Willkürsysteme [...] verengen auch die Perspektiven.«

814 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21.

815 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

816 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21 (Hervorhebung BP).

817 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283 (Hervorhebung BP).

Opfer. Auf der Handlungsebene ist die Figur ein ausgeliefertes und entmachtetes Subjekt. Das Fortschreiten dieses Subjekts erfolgt unter Zwang. Es ›betrachtet‹ den äußeren Zwang aber nicht nur als ›gegeben‹, rückblickend hält es fest, es habe »seine Schritte gemacht«⁸¹⁸. Auf der Erzählebene markieren die Schritte der Figur eine Distanz zu der erzwungenen Passivität. Die Schritte sind somit auch Ausdruck einer spezifischen Subjektwerdung: Das Text-Ich, das von der Struktur gemacht wird, erzählt, wie es seine Schritte gemacht hat.

Zweitens ist es der eingeschränkte, sogenannte kindliche Blick, der Distanz zum erzählten Geschehen erzeugt. So schildert das erzählende Ich zum Beispiel die Situation in einem Außenlager des KZ Buchenwald, Zeit; in dieser Situation liegen Auschwitz und Buchenwald ›hinter‹ ihm. Seine Wahrnehmung in dieser Situation kommentiert Köves wie folgt: »Aber solche Erfahrungen konnten mich im Grunde noch nicht erschüttern. Der Zug fuhr noch; wenn ich vorwärtsblickte, ahnte ich in der Ferne auch ein Ziel.«⁸¹⁹ Das Geschehen wird durch die verstellte Angst und den dadurch erzeugten »Optimismus«⁸²⁰ erzählerisch ›fern‹ gehalten. Durch die Art und Weise, wie der *Roman eines Schicksallosen* Sprache und Inhalt miteinander verbindet, zeichnet sich ein kontrastierender Effekt ab, der Distanz durch Diskrepanz erzeugt. Die Struktur reduziert den Erzähler auf die Situation, der »naive Blick« des Erzählers reduziert das Geschehen auf die Wahrnehmung des Subjekts.

Die kindlich inszenierte ›Vorurteilslosigkeit«⁸²¹ formt sich in *Roman eines Schicksallosen* zu einer erzählten Erfahrung vor dem Urteil (Vor-urteil). Diese Perspektivierung ist ein Gestaltungselement der Verstellung und ergänzt die Analysekatgorie der »inszenierten Naivität«.

Über die »Möglichkeit« der Gegenrede

(*Roman eines Schicksallosen*, *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum*)

Der Protagonist in *Roman eines Schicksallosen* entfernt sich in zunehmendem Maße vom Leser. Er wird immer weniger greifbar und verliert an Kontur. Wie der Protagonist Zwetschenbaum entgleitet auch Köves dem Leser, sodass die Konturen beider Figuren jeweils verschwimmen. Während der Protokoll-Erzähler in *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* von Anfang an die Kategorien der Macht produziert, verwendet der Erzähler in *Roman eines Schicksallosen* Kategorien aus der Sprache und Vorstellungswelt der Täter und wird gezwungenermaßen selbst zum Bestandteil dieser Totalisierung. Je mehr die Perspektive von Köves an individueller Kontur verliert, umso sichtbarer wird jene totalitäre »Struktur«, die dem Einzelnen ein Verhalten aufzwingt. Versucht der Roman mit einem Subjekt, das sich in der Struktur auflöst, beim Leser womöglich eine Gegenhaltung zu mobilisieren, gewissermaßen gegen die erzählte Reduktion? »[E]s gehe nicht«, heißt es in *Roman eines Schicksallosen*,

daß mir weder vergönnt sein sollte, Sieger, noch, Verlierer zu sein, weder Ursache noch Wirkung, weder zu irren noch recht zu behalten; ich könne – sie sollten doch

818 Ebd.

819 Ebd., S. 161.

820 Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 130; vgl. Pfeiffer: Unfähigkeit zu trauern, S. 265.

821 Vgl. Földényi: Große Wahrhaftigkeit, S. 199.

versuchen, das einzusehen, so flehte ich beinahe schon: ich könne die dumme Bitternis nicht herunterschlucken, einfach nur unschuldig sein zu sollen.⁸²²

Fordert der Roman vom Leser eine Reaktion ein, die vergleichbar ist mit der Gegenhaltung, die Albert Drach mit seinem gegen den Protagonisten gerichteten Protokollstil in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* beim Leser zu mobilisieren sucht?

Beiden Protagonisten, Zwetschkenbaum wie Köves, ist es nicht möglich, Protest zu formulieren. Dazu fehlen ihnen auf der Handlungsebene die Möglichkeit (insbesondere bei Kertész) und auf der Erzählebene die Vermittlungsinstanz (insbesondere bei Drach). Zwetschkenbaum hat keine eigene Stimme, in der sich Protest artikulieren könnte, das Erzählte wird gefiltert vom Protokoll-Erzähler. Im Gegensatz zu Drachs *indirektem Stil* des Protokolls, bei dem über die Figur gesprochen wird, ›hat‹ Köves eine Stimme. Das erzählte Geschehen ist aber ebenfalls ›halbiert‹, und die Stimme der Figur, die wahrnimmt und spricht, wird von einer so »alptraumartige[n] äußere[n] Macht«⁸²³ erfasst, dass der Protest aus der Perspektive des erlebenden Ichs unmöglich ist und das nachträgliche ›Korrektiv‹ einer Gegenstimme des erzählenden Ichs ausgeschlossen scheint.

Die Protagonisten sind Subjektkonstruktionen, denen die Möglichkeit zur »Gegenrede« genommen wird und die damit eine »Gegenhaltung« des Lesers provozieren. *Roman eines Schicksallosen* und *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* erzählen von der Macht des Systems und der Ohnmacht des Einzelnen, nicht durch eine Mitleid evozierende, sondern durch eine antisentimentale Darstellung. Sie entsteht aus dem Ausbleiben einer sich auflehrenden und Protest vermittelnden Erzählinstanz. Drachs Protokollstil, der das Erzählte der Form des Protokolls ›unterwirft‹, provoziert beim Leser eine Gegenhaltung – *gegen* das zynische Protokoll und *für* Zwetschkenbaum. Kertész hat seinen Roman ebenfalls einer Erzählform ›unterworfen‹, die er »Struktur« nennt. Die von *Roman eines Schicksallosen* provozierte Gegenhaltung beträfe die gegen das Individuum gerichtete »Struktur«. Auch sie richtet sich gegen den Einzelnen, *gegen* Köves und gegen seine »Persönlichkeit«, und ist in letzter Konsequenz auf dessen Vernichtung als »Person« (*Galeerentagebuch*) ausgerichtet. *Roman eines Schicksallosen* provoziert damit eine Gegenhaltung – *gegen* den »Blickwinkel des Totalitären« und dessen Funktionalisierung des Menschen⁸²⁴ und *für* eine Sprache nach Auschwitz, die um ihre Beschädigung und Aporien moralischer Urteile weiß.⁸²⁵

Insenzierte Reflexionslosigkeit in der pikaresken Tätergroteske (*Der Nazi & der Friseur*)

Von Anfang an weist der Roman *Der Nazi & der Friseur* die Erzählerfigur als unzuverlässig aus und verzichtet darauf, das Geschehen und das Handeln des Täters zu erklären. Groteske Gestaltungsmittel, derer sich *Der Nazi & der Friseur* für diesen Verzicht bedient, sind der sich im Roman vollziehende Rollentausch und die daraus resultierende Konstruktion der Doppelfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein sowie verzerrte Simplifizierungen und akausale Verknüpfungen. Die Textbeispiele im Analyseteil stellten Be-

822 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 285.

823 Kertész: Rede über das Jahrhundert, S. 15.

824 Vgl. Kertész: *Die exilierte Sprache*, S. 209.

825 Vgl. Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Wien: Passagen Verlag, 2005, S. 29.

züge zum Schelmenroman her. Dabei zeigte sich, dass die pikareske Erzählperspektive den distanzierenden Effekt des unzuverlässigen Erzählens verstärkt. Die Konzeption einer Pikarofigur nutzt Hilsenrath für seinen Roman als literarische Vorlage, eine Erzählstrategie der Reflexionsabstinenz oder Reflexionsverschiebung zu entwickeln. Zu dem rückblickenden Erzählen mit großem zeitlichen Abstand und dem pikaresken Erzählgestus kommt hinzu, dass die pikareske Perspektive die eines als jüdisches Opfer getarnten Massenmörders ist.

Sarkasmus als beißende Verspottung ohne freundliche Absicht ist im Roman eine Technik der Herabsetzung, des Lächerlichmachens. Für den Sarkasmus in seiner (indirekten) Form der Verstellung hat das unzuverlässige Erzählen die Funktion, eine Distanz zwischen Autor und erzählender Hauptfigur und zwischen erzählender Hauptfigur und Leser zu erzeugen. Der Sarkasmus des Erzählers, gemeint ist seine »Ironisierung von Unrecht und Leid«, erzeugt eine Distanz zum Leser, während die Darstellung des Erzählers durch den Autor, seine »Ironisierung von Dummheit oder Peinlichkeit«⁸²⁶, eine Distanz erzeugt zwischen Autor und erzählender Hauptfigur und zwischen erzählender Hauptfigur und Leser. Nicht nur die Rolle, die diese fiktive Figur einnimmt, bringt eine groteske Sicht hervor. Auch die Erzählung selbst ist in ihrer Anlage als grotesk konzipiert. Groteske Details deformieren das erzählte Geschehen, mehrdeutige Anspielungen und simplifizierende Äußerungen lassen die Hauptfigur zerfasern. Hierfür nutzt Hilsenrath das Groteske als ein Gestaltungselement (*groteske Substitution*), wie das Beispiel der verzerrten Spiegelmetapher zeigt, die exemplarisch für eine Bildung ohne Selbst ist. Zwischen Subjekt und Spiegel bildet sich kein »Selbst«⁸²⁷, das sich selbst und seine Taten hinterfragt, die Reflexion wird vielmehr als eine Leerstelle markiert oder auf den falschen Itzig Finkelstein projiziert.

Distanz zum Erzählten erzeugt die pikareske Erzählform beziehungsweise die groteske Pikaroperspektive. Groteske Gestaltungsmittel werden pikaresk unterlegt und Merkmale des Pikaroromans werden grotesk verfremdet. Dadurch tritt der Roman als pikareske Tätergroteske mit zwei Opfernarrativen hervor: der Erzähler Max Schulz als traumatisiertes Opfer Max Schulz (pikareskes Opfernarrativ) und als jüdisches Opfer Itzig Finkelstein (groteskes Opfernarrativ). Beide Opfernarrative, aber auch die groteske Angstverschiebung stehen im Zeichen des inszenierten Erklärungsverzichts. Wird das Grauen im Roman mit der euphemistischen, reflexionsabstinenten Sprache des Täters konfrontiert, entsteht aus diesem Kontrast eine sarkastische Wirkung, die kein Lachen über das Grauen ist, sondern als Kritik fungiert.

Dargestellte Anpassung

(*Roman eines Schicksallosen, Der Nazi & der Friseur*)

Bestandteil der Distanzierungsverfahren in *Der Nazi & der Friseur* und *Roman eines Schicksallosen* ist der Rollentausch – in Kertész' Roman ist er in der Perspektivierung angelegt, in Hilsenraths Roman wird er vollzogen.⁸²⁸ Max Schulz erzählt aus der Perspektive des

826 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15.

827 Kuhn: Spiegel, S. 390.

828 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 541.

Täters und György Köves aus der des Opfers, in beiden Romanen erzeugt die Inszenierung einer naiven (*Roman eines Schicksallosen*) oder pikaresken (*Der Nazi & der Friseur*) Sicht des jeweiligen Ich-Erzählers eine Distanz zum Geschehen. Ein Merkmal dieser beiden Erzählperspektiven ist die jeweils spezifisch konstruierte Anpassung, eine Art kindliche Anpassung an die »gegebenen Umstände« (Köves) einerseits und eine »Assimilation ganz besonderer Art«⁸²⁹ (Schulz) andererseits. Beide Techniken des Erzählens sind Techniken der Distanz, die sich darin unterscheiden, dass der Aneignung des Täters Max Schulz ein Handlungsspielraum inhärent ist, der Erzähler jedoch so auftritt, als ob er ihn nicht hätte. Die Erzählweise erweist sich als manipulativ. Die Anpassung des Opfers György Köves enthält dagegen keinen Handlungsspielraum, obwohl die Art und Weise, das Geschehen zu erzählen, partiell den Eindruck erzeugt, als ob der Erzähler über die »Möglichkeit« verfügte. Der *Roman eines Schicksallosen* erzählt die »Anpassung an eine mörderische Umwelt«⁸³⁰, in Hilsenraths Roman ist es dagegen ein mörderisches Ich, das sich eine falsche Identität aneignet.

Während sich der Erzähler in Kertész' Roman in einer Situation befindet, in der »die gegebenen Umstände«⁸³¹ sein ganzer Horizont sind, ist es in Hilsenraths Roman der Erzähler selbst, der die Umstände aktiv herbeiführt. Aus der Sicht des Erzählers Schulz wird das Geschehen aber so präsentiert, als ob es für ihn nur die »gegebenen Umstände« gäbe. Das von Braese genannte »Oszillieren zwischen den Identitäten«⁸³² tarnt die Erzählerfigur als Re-Aktion, Max Schulz, der vorgibt, auf die Umstände, mit denen er konfrontiert ist, bloß zu reagieren: »Schuldig?« »Mitgemacht! Bloß mitgemacht! Andere haben auch mitgemacht, das war damals legal!« »Schuldig! [...] Jawohl! Schuldig! Ansichtssache! Aber, wenn du willst, Wolfgang, dann mache ich mit. Also: ich bin schuldig!«⁸³³

Distanz zum erzählten Geschehen entsteht durch die spezifische Art der Anpassung, denn daraus resultiert eine Konturlosigkeit der jeweiligen Perspektive: des Opfers György Köves, dessen Wahrnehmung sich zunehmend der Perspektive der Täter annähern scheint, und des Täters Max Schulz, dessen Anpassungsmanöver darin besteht, sich als Opfer Itzig Finkelstein auszugeben. Die eine Anpassung ist die strategische Identifikation des Täters mit dem Opfer, die andere ist die Entfremdung des Opfers durch die erzwungene Anpassung an die Welt der Täter. In *Roman eines Schicksallosen* bildet sich die Konturlosigkeit u.a. durch den reduktiven Beschreibungsfilter, in *Der Nazi & der Friseur* u.a. durch die groteske Substitution.

Identität bedeutet für Max Schulz, gegebene Vorurteile zu reproduzieren. Besonders grotesk wird der Anpassungsprozess der Erzählerfigur Schulz dadurch, dass sich ein deutscher Täter als jüdisches Opfer ausgibt und ein Umfeld konstruiert wird, das ihm stereotype Subjektformen anbietet, in die sich die Figur bloß einzufügen braucht,

829 Horch, Hans Otto: »Edgar Hilsenrath. Provokation der Erinnerungsrituale«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Schmidt, 2006, S. 267-273, hier S. 269.

830 Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 64.

831 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

832 Braese: *Das teure Experiment*, S. 272.

833 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 454.

um unerkant zu bleiben.⁸³⁴ Letztlich tragen diese ›Identitätsangebote‹ dazu bei, dass der Identitätsdiebstahl unentdeckt bleibt. Ein »neues Leben« wird für Max Schulz überhaupt erst möglich, weil die Umwelt ihm ein solches Leben gewährt. Das erweitert den Radius der Kritik, die der Autor im Roman übt. Hilsenrath erklärt das Umfeld von Max Schulz ebenso zur Zielscheibe des Spotts wie die Erzählerfigur selbst. *Der Nazi & der Friseur* karikiert mit dem grotesken Element der Maskierung das »neue Leben«⁸³⁵ der Doppelfigur Schulz/Finkelstein, und die pikaresken Elemente fungieren als Kritik durch Spott.

Das jeweils verschieden eingesetzte und konstruierte Vorurteil hat in *Roman eines Schicksallosen*, *Der Nazi & der Friseur* und *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* einen distanzierenden Effekt. In Drachs Roman werden das Erzählte und die Hauptfigur Zwetschkenbaum durch die Vorurteile und Vorverurteilungen wiedergegebende Erzählinstanz (»Protokollant«) literarisch distanziert. Die Strategie der Figur in *Der Nazi & der Friseur* besteht darin, sich diesen Vorurteilen anzupassen und dadurch unentdeckt als Kriegsverbrecher zu leben. Die Vorurteile, die der Roman dafür einsetzt, inszenieren einen grotesken Überlebensversuch. In *Roman eines Schicksallosen* ist die inszenierte Vorurteilslosigkeit (gegenüber dem Täter) auch ein Überlebensversuch, dessen Erzählanlage jedoch nicht grotesk verfremdet, sondern eher ironisch verstellt ist. Bei der Anpassung an die Sprache der Täter (G. Köves) und der Aneignung einer Identität des Opfers (M. Schulz) fungiert das Vorurteil als ein weiteres Gestaltungselement der Distanzierung – mit dem Resultat, dass in beiden Romanen die Konturen der Erzählinstanz auf je eigene Weise verschwimmen.

834 »Nun, ich bin jetzt Itzig Finkelstein. Ausgerechnet ... Itzig Finkelstein! Das ist wahr!« (Ebd., S. 186).

835 Ebd., S. 144.

