

tungsgrenzen immerhin noch zu garantieren scheinen, zu wichtig, um – in den Worten Imre Kertész' – die Einsicht in den „organischen Zusammenhang“ zu verhindern, der „zwischen unserer in der Zivilisation wie im Privaten deformierten Lebensweise und der Möglichkeit des Holocaust besteht.“⁴⁹

JONAS GRETHLEIN

Die Tragödien der Shoah

„Death of tragedy“? Die mannigfaltigen Tragödien der Shoah

Die Tragödie, so George Steiner nicht ohne Bedauern, zählt zu den Opfern der Modernisierung: „Where the dead gods have been summoned back to the modern footlights, they have brought with them the odour of decay.“¹ Nicht nur das dramatische Genre, sondern auch die tragische Weltsicht hätten in der Moderne ihre Plausibilität verloren. Steiners eleganter Parforceritt durch die europäische Literaturgeschichte kann über die Spannungen in seiner Argumentation nicht hinwegtäuschen: So betont er, wie fremd der jüdisch-christlichen Tradition die Tragödie ist, greift aber zugleich auf zentrale Begriffe dieser Tradition zurück, um den Kern des Tragischen zu erfassen: „this nucleus (Ur-grund) is that of ‚original sin‘. Because of that fall or ‚disgrace‘, in the emphatic and etymological sense, the human condition is tragic.“² Zur Diskrepanz zwischen Tragödie und jüdisch-christlicher Tradition passt auch schlecht Steiners Beobachtung, die Säkularisierung sei nicht nur gleichzeitig mit dem Verschwinden der Tragödie, sondern auch einer ihrer Gründe.

Die Shoah streift Steiner in *The Death of Tragedy* nur,³ aber nicht zuletzt das epilogartige letzte Kapitel zeigt, dass er die Tragödie nicht für geeignet hält, um das von den Nazis herbeigeführte Leid darzustellen. Steiner skizziert abschließend drei Thesen, dass die Tragödie tatsächlich tot sei, sich in anderer Form manifestiere oder aber eine Renaissance erleben werde. Als Beleg für die erste These dienen ihm die Transgressionen im Zweiten Weltkrieg und eine chassidische Geschichte, in der Gott todmüde ist: „But tragedy is that form of art which requires the intolerable burden of God's presence. It is now dead because His shadow no longer falls upon us as it fell on Agamemnon or Macbeth or Athalia.“⁴ Andernorts stellt Steiner fest: „Yet none of these apocalyptic scenarios has occasioned the major reflex of imaginative construction exemplified by great tragic drama. Our fictions fall trivially short of the fact.“

1 George Steiner, *The Death of Tragedy*, London 1961, 331.

2 George Steiner, „‘Tragedy’, reconsidered“, in: *New Literary History* 35 (2004) 1, 1–15, 2. Es ist bezeichnend, dass Steiner keinen einschlägigen Beleg für die Ursünde in der griechischen Tradition findet und einen ‚missing link‘ postulieren muss; ebd., 3.

3 George Steiner, *The Death of Tragedy*, 315. Michael R. Steele, *Christianity, Tragedy, and Holocaust Literature*, Westport 1995, geht von verschiedenen Definitionen von Tragik aus, um zu zeigen, dass die Tragödie, besonders durch das christliche Moment von Transzendenz, ungeeignet ist, um die Shoah darzustellen. So erhellend seine Kritik in vielen Punkten ist, so verwundert es doch, dass er immer wieder betont, die Idee des Tragischen spiele in ‚Holocaust literature‘ keine Rolle (z.B. 81); hier scheinen normative und deskriptive Ebene miteinander verwechselt zu werden.

4 George Steiner, *The Death of Tragedy*, 353.

49 Hier zitiert nach Laster/Steinert, „Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah?“, 192.

Treatments of the Holocaust have, with one or two exceptions, beggared belief in their inadequate vulgarity.⁵

Steiners Argument oszilliert in immer wieder neuen Schattierungen zwischen Beschreibung und Wertung. Zumindest auf der deskriptiven Ebene ist seine These vom Tod der Tragödie nicht haltbar.⁶ In ganz verschiedenen Medien und Genres wird die Shoah als tragisch bezeichnet oder dargestellt. Nicht nur die Opfer, sondern auch die Täter werden zu tragischen Helden stilisiert; wiederum andere Autoren greifen auf die Idee des Tragischen zurück, um die Grauzone zwischen den beiden Gruppen zu beleuchten. Die notorische Elusivität des ‚Tragischen‘⁷ zeigt sich in der Vielfalt von Tragikkonzepten, die auf das ‚Dritte Reich‘ angewandt werden: Am geläufigsten ist der Begriff der Tragödie wohl für das unermessliche Leid, aus dem den Opfern der Status von tragischen Helden erwächst. Eine andere Verwendung bezieht sich auf das moralische Dilemma von Entscheidungen, in denen Schuld und Unschuld auf ‚tragische‘ Weise verkoppelt sind: So wird etwa die Beteiligung von jüdischen Häftlingen an der Massenvernichtung in der Form von Sonderkommandos zur Tragödie erklärt. Zugleich bemühte auch Eichmanns Anwalt in Jerusalem eine tragische Spannung zwischen Schuld und Unschuld, wenn er behauptete: „Mein Mandant fühlt sich schuldig vor Gott, nicht vor dem Gesetz.“⁸

Ein weiterer Begriff der Tragödie liegt Bernsteins Kritik an teleologischen Erzählungen der Shoah zugrunde: „When an event is so destructive for a whole people, so hideous in its motivation, enactment, and consequences as was the Shoah, there is almost irresistible pressure to interpret it as one would a tragedy, to regard it as the simultaneously inconceivable and yet foreordained culmination of the entire brutal history of European anti-Semitism.“⁹ Bernstein nimmt Anstoß an Autoren, die, Auschwitz vor Augen, die Entscheidung von Juden, in Mitteleuropa zu bleiben, verurteilen. Man dürfe Geschichte nicht *ex post* schreiben, sondern müsse sich bemühen, die Perspektive der historischen Akteure zu rekonstruieren. Ist der Fokus auf Leiden an Tragödien wie den *Troerinnen* orientiert und folgt das Interesse am tragischen Konflikt und der Spannung zwischen Schuld und Unschuld vor allem der *Antigone* und ihrer Deutung durch Hegel, so hebt Bernsteins Tragödienverständnis eher auf die tragische Ironie im *Oedipus Rex* ab.

Die Vertreter der gerade genannten Sichtweisen heben tragische Elemente und Strukturen des ‚Dritten Reiches‘ hervor. Andere Autoren sind weitergegangen und

5 George Steiner, „Tragedy, Pure and Simple“, in: Michael Silk (Hrsg.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 534–546, 544.

6 Für eine kritische Bestandsaufnahme des Topos vom Tod der Tragödie in der Moderne, S. Daniel Fulda/Thorsten Valk, „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.), *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, Berlin 2010, 1–20.

7 Michael Silk (Hrsg.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 3: „[...] there is no current consensus on how, precisely, tragedy should be defined or understood, or indeed on how, precisely, Greek tragedy should best be defined or understood.“

8 S. dagegen Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, München 1986, 56: „Eichmann war nicht Jago und nicht Macbeth, und nichts hätte ihm ferner gelegen, als mit Richard III. zu beschließen, ein Bösewicht zu werden.“

9 Michael André Bernstein, *Forgone Conclusions. Against Apocalyptic History*, Berkeley 1994, 10.

haben auf spezifisch tragische Sujets zurückgegriffen wie den Orest-Mythos: Sartre nutzt in *Les Mouches* diesen Mythos, um seine Philosophie der Entscheidung zu dramatisieren und mit dem Vichy-Regime abzurechnen. Littell greift den Faden in *Les Bienveillantes* auf und lässt seinen Helden Max Aue sich als Orestes *redivivus* inszenieren – der Muttermord wird hier zur Folie für den Genozid.

Die folgende Diskussion wird sich auf vier Texte konzentrieren, welche die Prominenz des Tragischen in Darstellungen der Shoah illustrieren und seine Möglichkeiten und Grenzen beleuchten. Eine solche exemplarische Diskussion ist natürlich nicht erschöpfend, aber die Texte sind so ausgewählt, dass sie sowohl die Präsenz des Tragischen in einer Vielzahl von Genres als auch die Mannigfaltigkeit der Tragikkonzepte belegen. Delbos Drama *Qui rapportera ces paroles?* bringt das Leiden im Konzentrationslager auf die Bühne und regt zum Nachdenken über die Heroisierung der Opfer an (II). Borowskis Erzählungen rücken die Grauzone der Vorarbeiter, Kapos und Sonderkommandi in den Blickpunkt und beleuchten die Problematik des tragischen Konflikts für Erzählungen über Konzentrationslager (III). Der Historiker Hillgruber findet tragische Helden und Konflikte auf der Seite der Täter bei der Verteidigung der Ostfront (IV). *Les Bienveillantes* bietet, so wird gegen Interpretationen von Littells Romans als revisionistisch gezeigt, ein postmodernes Spiel mit der Form der Tragödie (V). Abschließend wird ein kurzer Blick auf eine antike Tragödie, die *Perser*, die Problematik eines tragischen *emplotment* der Shoah unterstreichen (VI).

Tragisches Leid und Heldentum: Charlotte Delbo,

*Qui rapportera ces paroles?*¹⁰

Die Besetzung und der Rahmen von *Qui rapportera ces paroles?* erinnern an eine griechische Tragödie, die menschliches Leiden in besonders ergreifender Weise darstellt: Im Zentrum der euripideischen *Troerinnen* steht die Klage der trojanischen Frauen nach der Einnahme ihrer Stadt und vor ihrer Deportierung nach Griechenland. Delbo bringt 23 Résistance-Kämpferinnen im Konzentrationslager auf die Bühne. Am Ende des Dreiakters, nach 70 Tagen im Konzentrationslager, sind zwei übrig. Die Autoreferentialität von *Qui rapportera ces paroles?* ist ausgeprägt: In einem Prolog und Epilog durchbrechen Schauspielerinnen die dramatische Illusion, um sich direkt an das Publikum zu wenden. Françoise, die allein den Prolog und zusammen mit Denise den Epilog spricht, distanziert sich auch in einem Monolog am Ende des 2. Aktes durch das Präteritum von der Handlung und fragt: „Et maintenant, combien en reste-t-il? Peut-on jouer une pièce avec des personnages qui meurent avant qu'on ait eu le

10 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, Paris 1974; Näheres zum Stück s. beispielsweise: Robert Skloot, *The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust*, Madison 1988, 17–18; 31–32; Claude Schumacher, „Charlotte Delbo. Theatre as Means of Survival“, in: ders. (Hrsg.), *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge 1998, 216–228; Vivian M. Patraka, *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust*, Bloomington 1999, 103–105; Gene A. Plunka, *Holocaust Drama: The Theatre of Atrocity*, Cambridge 2009, 76–82.

temps de les connaître? Moi non plus, je n'ai pas eu le temps de les connaître.¹¹ Die Vernichtungsmaschinerie, der die Frauen zum Opfer fallen, bedroht die Möglichkeit des Dramas selbst. Die Autoreferentialität demaskiert hier weniger den fiktionalen Charakter des Stückes als dass sie einen Einbruch der dargestellten Wirklichkeit in das Bühnengeschehen darstellt.

Subtiler, aber für meine Interpretation wichtig ist die Metalepse in der Frage, die dem Stück auch seinen Titel gegeben hat. Die Frauen reflektieren immer wieder darüber, ob sie ihrem Leiden nicht ein Ende setzen sollen. Der wichtigste Grund gegen Suizid ist der Wille, Zeugnis für spätere Generationen abzulegen.¹² In der ersten Szene sagt etwa Claire, um Françoise vom Selbstmord abzuhalten: „Il faut qu'il y ait une qui revienne pour lui donner son nom.“ Auf den Einwand, dass sie umsonst stürben und bereits tot seien, erwidert sie: „Si le monde n'en sait jamais rien. Mais il y en aura une qui rentrera et qui parlera, et qui dira, et qui fera savoir, parce que ce n'est pas nous qui sommes en cause, c'est l'histoire et les hommes qui veulent connaître leur histoire.“¹³ Dass *Qui rapportera ces paroles?* Medium für das Zeugnis ist, das die Opfer ablegen, wird im Epilog explizit gemacht:

Françoise: „Nous sommes revenues pour vous dire/ et nous voilà devant vous/ tout empruntées./ Que dire.../ Comment dire...“

Denise: „C'est que là d'où nous revenons/ Les mots ne voulaient pas dire la même chose.“¹⁴

Françoise und Denise (oder die beiden Schauspielerinnen?) stellen zwar das Ungenügen ihrer Worte fest, unterstreichen aber zugleich ihren Zeugnischarakter. *Qui rapportera ces paroles?* ist das Zeugnis von Charlotte Delbo, die selbst als Widerstandskämpferin in Auschwitz interniert war.¹⁵

Das Ziel der Zeugenschaft kann nicht nur als eine Reflexion des Stückes auf sich selbst gelesen werden, sondern trägt zur Charakterisierung der Frauen bei: Es eröffnet ihnen im sinnlosen Universum des Konzentrationslagers eine Perspektive und gibt ihrem Leiden eine heroische Note. Delbo stellt schonungslos die Entwürdigung der Frauen durch den körperlichen Verfall dar, der nicht nur ihre weibliche Identität, sondern auch physische Integrität angreift:¹⁶ „Rien, sauf la dysenterie. Tu ne peux plus te regarder toi-même quand tu t'en vas en eau sale, quand la diarrhée coule de toi nuit et jour sans que tu puisses rien pour l'arrêter, pour te cacher, pour te laver. Je m'en vais en eau sale.“¹⁷ Während Yvonne beschreibt, wie sich ihr Körper in schmutziges Wasser

aflöst, wird später das Ohr von Monique von einer Ratte gefressen.¹⁸ Das Ziel der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, ihre Opfer und Gegner ihrer menschlichen Würde zu berauben, wird hier sinnfällig. Und trotzdem erscheinen die Frauen in Delbos Stück als Heldinnen. Sie setzen sich der Anonymisierung entgegen, indem sie sich emphatisch bei ihren Namen nennen, trotz der Brutalität mit körperlicher Nähe und leisten ihrer Vernichtung Widerstand durch die Sorge füreinander. Der Wille, der Nachwelt als Zeuge zu dienen, gibt dem Leben selbst unter den unmenschlichen Bedingungen des Konzentrationslagers einen Sinn und macht die Frauen zu Heldinnen: „Peut-être qu'ici nous luttons parce que la lutte est surhumaine, démesurée.“¹⁹

Der heroische Charakter der Frauen wird dadurch unterstrichen, dass sie als Widerstandskämpferinnen interniert sind. Sie setzen im Lager den Kampf fort, den sie bereits davor geführt haben. In der vorletzten Szene teilt Gina Françoise mit, dass sie in den elektrischen Zaun laufen und sich so umbringen werde.²⁰ Mit ihrem Suizid hört Gina auf, dem Schrecken des Lagers zu trotzen, um später einmal Zeugnis ablegen zu können. Ihre Entscheidung ist aber gerechtfertigt – zumindest wird sie von Françoise akzeptiert – und verstärkt den heroischen Tenor des Stückes: So ist der Tod das einzige Mittel für Gina, um sich dem Sonderkommando zu entziehen, mit dem sie bei der Exekution von Kindern assistieren müsste. Dadurch grenzt Delbo ihre Protagonisten von der Grauzone der erzwungenen Kooperation mit den Tätern ab, die in den Berichten vieler Überlebender einen so prominenten Platz einnehmen.

Wie bereits erwähnt, hinterfragen die beiden überlebenden Charaktere im Epilog die Möglichkeit, Zeugnis zu geben. Neben der Angst, keinen Glauben zu finden, steht das epistemologische Problem, in welcher Sprache die Erfahrungen auszudrücken sind.²¹ Bereits in der 4. Szene des 3. Aktes bemerkt Françoise: „Nous expliquons et personne ne comprendra. Nous ne pourrons jamais donner à voir ce que nous avons vu.“²² Und doch führt *Qui rapportera ces paroles?* den Zuschauern das Leiden der Opfer der ‚Endlösung‘ vor Augen. Françoise stellt fest, dass die SS-Männer sie nicht sehen.²³ In Delbos Stück dagegen sind nur die Frauen auf der Bühne, die SS-Männer sind laut Regie-Anweisung nicht zu sehen. In dieser Inversion der (Un)Sichtbarkeit lässt *Qui rapportera ces paroles?* die Opfer über ihre Mörder triumphieren.

Qui rapportera ces paroles? wird immer wieder als eine gelungene Dramatisierung der Erfahrungen im Konzentrationslager aufgeführt. Schuhmacher etwa nennt das Stück „the most powerful theatrical text that I have ever read“.²⁴ Und doch illustriert

18 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 62.

19 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 68.

20 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 73–75.

21 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 76–77.

22 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 67. S.a. die pointierte Zuspitzung in 68: Gina: „Ne serait-ce que pour communiquer ce savoir que nous avons gagné.“ Denise: „C'est un savoir incommunicable et, comme l'a dit Françoise, tout à l'heure, inutile.“ Zur Nutzlosigkeit des Wissens s. bereits den letzten Satz des Prologs (9): „Puisque ces choses que je pourrais dire/ ne vous serviront/ A rien [...]“

23 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 65–66.

24 Claude Schumacher „Charlotte Delbo“, 216. S.a. Gene A. Plunka, *Holocaust Drama*, 82: „a major theatrical achievement“.

11 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 54–55.

12 Zu diesem Motiv für Opfer der ‚Endlösung‘ im Allgemeinen s. zum Beispiel Sidra DeKoven Ezrahi, *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, Chicago 1980, 21.

13 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 15.

14 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 76.

15 Nach Claude Schumacher, „Charlotte Delbo“ 218–219 dient Françoise, die teilweise die Rolle eines epischen Erzählers übernimmt, Delbo als Alter Ego in der Handlung.

16 Zum Körper in *Qui rapportera ces paroles?* s. Gene A. Plunka, *Holocaust Drama*, 76–82.

17 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles?*, 17–18.

es einen Aspekt, der an tragischen Darstellungen der Shoah kritisiert worden ist. Delbo portraitiert nicht nur auf drastische Weise das Leiden, sondern präsentiert, wie wir gesehen haben, die Opfer auch als Heldinnen. Noch deutlicher ist diese Tendenz etwa in Erwin Sylvanus' *Dr. Korczak and the Children*, hier zusätzlich problematisch durch die Nazi-Vergangenheit des Autors: Indem Korczak mit seinen Kindern ins Konzentrationslager geht, hält er auch im Angesicht des eigenen Todes an einer moralischen Ordnung fest und wird zum Helden. Gegen derartige Tragödien wendet Irving Howe ein:

In classical tragedy, man is defeated; in the Holocaust, man is destroyed. In tragedy, man struggles against forces that overwhelm him, struggles against the gods and against his own nature; and the downfall that follows may have an aspect of grandeur. This struggle allows for the possibility of an enlargement of character through the purgation of suffering, which in turn may bring a measure of understanding and a kind of peace.²⁵

Die Massenvernichtung richtete sich aber größtenteils nicht gegen Widerstandskämpfer; für die meisten Opfer entbehrte das Leiden jeglichen Sinns. Für Howe und andere steht die Stilisierung der Shoah als Tragödie in der Gefahr, den Erfahrungen der Opfer einen Sinn einzuschreiben, den sie nicht hatten.²⁶ Die aus Leiden gewonnene Nobilitierung des tragischen Helden ist eine Figur, die der industrialisierten Vernichtung anonymisierter Massen nicht gerecht wird.²⁷

Vor allem in Auseinandersetzung mit den Werken von Frankl und Bettelheim hat Langer herausgearbeitet, dass Konzepte wie „tragic suffering“ und „heroic resistance“ dem Leiden der meisten KZ-Häftlinge unangemessen sind. Sie setzen eine moralische Ordnung voraus, die im Kosmos des Konzentrationslagers nicht mehr existierte.²⁸ Die Verzerrungen, die entstehen, wenn die göttlich sanktionierte Ordnung der Tragödie auf die Shoah übertragen wird, lässt sich an einem Kommentar von Primo Levi zur Bedeutung von Odysseus in seinem Werk ablesen: „Auschwitz serait la punition des barbares, de l'Allemagne barbare, du nazisme barbare, contre la civilization juive, c'est-à-dire la punition de l'audace, de la même manière que le naufrage d'Ulysse est la punition d'un dieu barbare contre l'audace de l'homme.“²⁹

Die Referenzen auf Odysseus in Levis Werk lassen sich als Versuch deuten, die Kräfte der Zivilisation gegen die Barbarei zu mobilisieren.³⁰ Zugleich markiert der gerade zitierte Vergleich implizit die Grenzen der Ähnlichkeit zwischen Odysseus

und anonymisiertem KZ-Häftling: Selbst wenn wir die schwierige Frage nach der Schuld des Odysseus für seine Leiden ausblenden, ist offensichtlich, dass die Götter, die das Epos mit der Tragödie teilt, der von Menschen ins Werk gesetzten Vernichtungsmaschinerie nicht entsprechen. Ob man nun die Willkür oder die Gerechtigkeit der Götter betont, sie sind ungeeignet als Paradigma für die Bürokratie der ‚Endlösung‘.

Tragischer Konflikt: Borowski,

Bei uns in Auschwitz und andere Erzählungen

Im Film *Sophie's Choice* (1982) freundet sich ein junger Schriftsteller mit einem polnischen Immigrantepaar, Sophie und Nathan, an. Stingo, so der Name des Schriftstellers, verliebt sich in Sophie, und als die Streitigkeiten zwischen ihr und dem eifersüchtigen Nathan eskalieren, flieht er mit ihr in ein Hotel. Im Bett enthüllt sie ihm, dass sie in Auschwitz, vor die Wahl gestellt, entweder ihre Tochter oder ihren Sohn vor der Vergasung zu retten, sich für letzteren entschied. Während Stingo schläft, kehrt Sophie zu Nathan zurück und begeht gemeinsam mit ihm Selbstmord. Nicht lösbare Dilemmata wie in Sophies Entscheidung zwischen Sohn und Tochter sind nicht zuletzt im Gefolge Hegels zum Kern des Tragischen erklärt worden. Hegel hat den tragischen Konflikt vor allem am Beispiel der *Antigone* entfaltet, in der das Recht des Staates, in diesem Fall Kreons Verbot, Polyneikes zu bestatten, dem Naturrecht, also Antigones Pflicht, den Bruder zu bestatten, gegenübersteht.³¹ Der tragische Konflikt verzwängt Schuld und Unschuld miteinander: Gerade indem sie ihrer Pflicht als Schwester nachkommt und Polyneikes bestattet, verstößt Antigone gegen das Recht des Staates und wird schuldig.

Die Darstellung der Erfahrungen von Opfern der Shoah als tragischer Konflikt ist nicht unproblematisch, schreibt sie diesen, wenn auch in vermittelter Form, doch Schuld zu. Howe bemerkt „that there are situations so extreme that it seems immoral to make judgements about those who must endure them.“³² Auch Robert Skloot kritisiert Dramen wie Stanley Evelings *The Strange Case of Martin Richter* (1967) und Rene Kaliskys *Jim the Lionhearted* (1972), die in der Gefahr stehen, die Grenzen zwischen Opfern und Tätern zu verwischen. Agamben weist auf einen grundlegenden Unterschied zwischen dem klassischen tragischen Helden und den Opfern der Shoah hin. Während Erstere subjektiv unschuldig und objektiv schuldig seien, sei bei Letzterem das Verhältnis umgekehrt: „In einer an Parodie grenzenden Umkehrung des tragischen Schemas fühlt er sich unschuldig gerade an dem, für das der tragische Held sich schuldig fühlt, und schuldig genau dort, wo dieser sich unschuldig glaubt.“³³

25 Irving Howe, „Writing and the Holocaust“, in: Berel Lang (Hrsg.), *Writing and the Holocaust*, New York 1988, 175–199, 190; Lawrence L. Langer, *Versions of Survival. The Holocaust and the Human Spirit*, New York 1982, 85–86.

26 George Steiner, „Tragedy, Reconsidered“, 15: „It is virtually indecent to envisage high tragedy engaging recent and current events as Greek tragedy engaged the Persian wars or the massacre at Miletus.“ Zur Absenz von Sinn im Leiden der Opfer s.a. Lawrence L. Langer, „The Literature of Auschwitz“, in: Harold Bloom (Hrsg.), *The Literature of the Holocaust*, Philadelphia 2004, 171–192, 172–174.

27 Michael R. Steele, *Christianity and Tragedy*, Westport 1995, 29 und 49–50.

28 Lawrence L. Langer, *Versions of Survival*, 1–65.

29 Levi zitiert nach: Myriam Anissimov, *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*, Paris 1998, 265.

30 Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris 2007, 123–124.

31 Für eine konzise Übersicht über die Entwicklung von Hegels Antigone-Interpretation, die erheblich komplexer als die hier wiedergegebene Formel ist, s. George Steiner, *Antigone*, Oxford 1984, 19–42.

32 Irving Howe, „Writing and the Holocaust“, 184.

33 Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz blieb. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M. 2003, 84.

Agamben bemerkt fernerhin, dass die Figur des Schuldig-Unschuldigen von Nationalsozialisten zur Exkulpation missbraucht und damit diskreditiert wurde.³⁴

Die Anwendbarkeit des tragischen Paradigmas hängt nicht zuletzt vom Stadium der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik ab. Je näher die Verfolgten der Internierung und Exekution kommen, umso enger ist der Raum für Entscheidungen abgesteckt, die tragischen Charakter haben können. Und doch zeigt das Werk von Tadeusz Borowski die Bedeutung, die der tragische Konflikt in abgewandelter Form für Darstellungen des Lebens im Konzentrationslager haben kann.³⁵ Die kurzen Erzählungen, in denen Borowski seine Erfahrungen in Auschwitz und Dachau verarbeitet, haben seit ihrem Erscheinen Leser ebenso beeindruckt wie verstört. Höchst nüchtern, mit großer Knappheit und beißendem Zynismus beschreibt Borowski aus der Perspektive eines Ich-Erzählers das Leben der Internierten. Borowski spitzt die Unmöglichkeit, für das Schrecken der Konzentrationslager angemessene Worte zu finden, zu; eine Reflexion über menschlichen Ausdruck in „Und sie gingen...“ enthält *in nuce* diesen Aspekt seiner eigenen literarischen Agenda: „Ein Mensch hat nur eine beschränkte Auswahl von Reaktionen, mit denen er auf große Empfindungen und gewaltige Leidenschaften antwortet. Er zeigt sie nicht anders als die kleinen, gewohnten Reaktionen. Auch die Worte sind die gleichen, einfachen Worte.“³⁶

Die oft emotionslose Darstellung schockiert, vor allem wenn Alltäglichkeiten und Monstrositäten im gleichen Atemzug erwähnt werden. Zu Beginn der genannten Erzählung beispielsweise beschreibt Borowski den Fußballplatz, den die Häftlinge anlegten, und berichtet dann von einem Fußballspiel. Der Erzähler steht im Tor und sieht, als er sich umwendet, um einen Ball zu holen, wie ein Zug ankommt: „Von weitem sah ich nur die bunten Kleckse der Frauenkleider. Offenbar trugen die Frauen Sommerkleider, zum erstenmal in diesem Jahr. Die Männer hatten ihre Jacken ausgezogen, die weißen Ärmel leuchteten. Die Prozession schob sich langsam vorwärts.“³⁷ Das Spiel geht weiter. Als der Erzähler sich das nächste Mal umdreht, sind die Menschen verschwunden; die Rampe ist leer: „Ich kehrte mit dem Ball zurück und warf ihn ins Spiel. Eine Ecke. Zwischen zwei Eckbällen hatte man hinter meinem Rücken dreitausend Menschen vergast.“³⁸ Die unvermittelte Gegenüberstellung der Vergasung mit dem Alltag, hier einem Fußballspiel, unterstrichen durch die Ironie in „Prozession“ und den heiter-festlichen Tenor, den Sommerkleider und weiße Hemden evozierten, betont das Grauen des Konzentrationslagers.

Die schnörkellose Darstellung der Massenvernichtung als Teil des Alltags spiegelt zugleich die Abstumpfung und Verrohung wieder, welche die Häftlinge durchlaufen. In „Bei uns in Auschwitz“ erwähnt der Erzähler das Museum: „Dort werden die Bil-

der aufbewahrt, die man aus den Briefen herausgeholt hat, sonst nichts. Schade, der Platz würde sich hervorragend zur Aufbewahrung der halbgebackenen menschlichen Leber eignen, die mein griechischer Freund angeknabbert hatte und für die er fünf- undzwanzig auf den nackten Arsch bekam.“³⁹ Der Kannibalismus, hier *en passant* erwähnt und mit dem makabren Euphemismus „anknabbern“ benannt, illustriert das Verschwinden ethischer und zivilisatorischer Standards unter den Häftlingen. Andrzej Wirth hat hier eine neue Konzeption der Tragik ausgemacht:

Der Held in Borowskis Erzählungen ist ein Held ohne Alternative. Er befindet sich in jener Situation, in der es keine Wahl mehr gibt; denn jede Wahl ist gleichbedeutend mit Untergang [...]. Borowski will als Künstler die objektive Tragik definieren, die aus der Situation, nicht aber aus der Größe des Charakters resultiert. Solche Tragik läßt keine Chance für die Reinigung des Helden durch Leiden (Katharsis).⁴⁰

Der klassische tragische Konflikt zwischen zwei Wertsystemen ist bei Borowski zugespitzt zur Aporie – der KZ-Insasse hat keine Entscheidungsfreiheit, sondern ist den Mechanismen eines Systems ausgeliefert, das mit erbarmungsloser Logik zur Vernichtung führt. In „Tod eines Aufständischen“ wird ein Häftling von einem Mitgefangenen, der am Verhungern ist, um eine Zuckerrübe gebeten. Egal ob er ihm die Rübe gibt oder nicht – der andere wird sterben, entweder am Hunger oder aber weil er sich den Magen verdirbt.⁴¹ Borowski arbeitet schonungslos heraus, dass der *univers concentrationnaire* den Häftling, wenn er überleben will, dazu zwingt, Schuld auf sich zu laden: „Hier weiß jeder von jedem alles: was und von wem er organisierte, wen er verriet und mit bloßer Hand erwürgte, und jeder lächelt, sobald du über jemanden ein gutes Wort sagst.“⁴²

Eine Szene aus „Bitte, die Herrschaften zum Gas!“ zeigt auf erschütternde Weise, wie die Möglichkeit ethischen Handelns im Konzentrationslager erodiert: Bei der Ankunft eines Zuges versucht eine Frau ihr Kind zurückzulassen. Jemand fordert sie dazu auf, das Kind auf den Arm zu nehmen. „Es ist nicht mein Kind!“, schreit die Frau, wild und hysterisch, bedeckt ihr Gesicht mit beiden Händen und fängt an zu laufen. Sie will unter denen untertauchen, die nicht auf die Lastwagen müssen, will zu Fuß gehen, mit denen, die leben werden. Sie ist jung, gesund und schön. Sie will leben. „Mama... Mama... Lauf nicht weg... Warte... Mama!“ „Das ist nicht mein Kind!“ Ein russischer Häftling, der beim Laden der Wagons hilft, holt sie ein und schlägt sie zu Boden: „Du! Du Miststück! Jüdische Hure! Vor deinem Kind läufst du davon? Ich zeig dir's, du Hure!“ Er wirft die Frau auf den Lastwagen und das Kind hinterher, ihr zu Füßen.

34 Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, 85–86.

35 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, München 1963, 270; s.a. Andrzej Wirth, „A discovery of Tragedy. [The incomplete account of Tadeusz Borowski]“, in: *Polish Review* 12 (1967) 3, 43–52. Wirths Ansatz wird aufgegriffen von Lawrence L. Langer, *Versions of Survival*, 103f.; Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, 222–231.

36 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 199–200.

37 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 187.

38 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 187–188.

39 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 142.

40 Andrzej Wirth, „Die unvollständige Rechnung des Tadeusz Borowski“, in: Tadeusz Borowski (Hrsg.), *Die steinerne Welt*, München 1963, 270; s.a. Andrzej Wirth, „A discovery of Tragedy. [The incomplete account of Tadeusz Borowski]“, in: *Polish Review* 12 (1967) 3, 43–52. Wirths Ansatz wird aufgegriffen von Lawrence L. Langer, *Versions of Survival*, 103f.; Robert Skloot, *The Darkness*, 9–10.

41 Tadeusz Borowski, „Tod eines Aufständischen“, in: ders. (Hrsg.), *Bei uns in Auschwitz*, München 2008, 222–245.

42 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 138.

Das ethische Dilemma dieser Szene ist vielfältig: Ist die Frau zu verurteilen, die um des eigenen Überlebens willen ihr Kind aufgibt? Handelt der russische Gefangene, der sie zurückhält, richtig? Die Absurdität ethischer Urteile über Gefangene im Konzentrationslager wird deutlich, wenn der SS-Mann, der den reibungslosen Ablauf der Exekution sichert, die Intervention des Russen kommentiert: „Gut gemacht! So straft man Rabenmütter“, sagt der SS-Mann, der neben dem Wagen steht. „Gut, gut, Russki.“⁴³

Trotzdem sind ethische Fragen in Borowskis Erzählungen präsent; immer wieder denken die Charaktere über Gut und Böse nach. In „Bitte, die Herrschaften zum Gas!“ etwa fragt der Erzähler seinen französischen Compagnon: „Du, Henri, ob wir gute Menschen sind?“⁴⁴ In „Und sie gingen“ unterhält sich eine Blockälteste mit dem Erzähler über ein Leben nach dem Tod und fragt, ob Böses bestraft wird, eine Frage, die der Erzähler am Ende der Geschichte pointiert wiederholt.⁴⁵ Die Auflösung klarer ethischer Kategorien im Leben der Internierten wird dadurch besonders deutlich, dass Borowski in vielen seiner Geschichten die Perspektive eines privilegierten Vorarbeiters wählt.⁴⁶ Damit beleuchtet er die Grauzone, in der Häftlinge ihr Leben dadurch verlängerten, dass sie sich an der Exekution ihrer Leidensgenossen beteiligten, am drastischsten in der Form von Sonderkommandi, welche in den Gaskammern assistierten. In Borowskis Erzählungen führt der tragische Konflikt nicht nur zu einer Auflösung der Grenze zwischen Opfer und Täter; durch seine Zuspitzung demonstriert Borowski zugleich einen besonders infamen Aspekt der Shoah: Das ‚Dritte Reich‘ machte aus dem Mord an Juden, Kommunisten, Homosexuellen und anderen nicht nur eine Industrie, sondern zwang auch die Opfer, sich in der Durchführung ihrer eigenen Vernichtung zu verstricken.

Die Tragödie der Deutschen im Osten: Hillgruber, *Zweierlei Untergang*

Die Figuren des tragischen Helden und des tragischen Konflikts werden nicht nur für die Opfer der Shoah, sondern auch für die Täter in Anspruch genommen. Bereits erwähnt worden ist die Behauptung von Eichmanns Verteidiger, sein Klient fühle sich nur vor Gott, aber nicht vor dem Gesetz schuldig. Hier soll kurz der Versuch eines professionellen und renommierten Historikers vorgestellt werden, den Einsatz der Wehrmacht im Osten als tragisch darzustellen. Damit kommen wir nach Drama und Erzählung zur Geschichtsschreibung als einer weiteren Gattung, in welcher das ‚Dritte Reich‘ als Tragödie gedacht wird. 1986 publizierte der Kölner Zeithistoriker Andreas Hillgruber ein Bändchen mit zwei Essays unter dem Titel: *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*.⁴⁷ Im ers-

43 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 124–125.

44 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 120.

45 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 195 und 203.

46 Andrzej Wirth, „Die unvollständige Rechnung des Tadeusz Borowski“, 47–49.

47 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Berlin 1986.

ten, 62 Seiten umfassenden Essay beschäftigt sich Hillgruber mit der Niederlage Deutschlands im Osten 1944/45; im zweiten, mit 23 Seiten wesentlich kürzeren Aufsatz geht es um den Mord an den europäischen Juden. Die beiden Studien stehen unverbunden nebeneinander, lediglich ein Vorwort stiftet explizit eine Verbindung zwischen „zwei nationale(n) Katastrophen [...], deren Nachwirkungen voraussichtlich noch mehrere Generationen nicht nur die unmittelbar betroffenen Nationen, sondern alle Europäer direkt oder indirekt zu tragen haben werden.“⁴⁸ *Zweierlei Untergang* wurde sehr kontrovers diskutiert und eröffnete einen Nebenschauplatz des Historikerstreites, den Ernst Noltes Relativierung der Shoah ausgelöst hatte.⁴⁹

Sehen wir uns zuerst die von Hillgruber für die „Zerschlagung des Deutschen Reiches“ proklamierte Tragik an, bevor wir uns ihrer Gegenüberstellung mit der Shoah zuwenden. Die Tragödie des Deutschen Reiches, wie Hillgruber sie sieht, umfasst beide Aspekte, denen wir in Darstellungen der Shoah aus Opferperspektive begegnet sind, sowohl tragischen Konflikt als auch heroisches Leiden. Die Verteidigung der Ostfront war ambivalent: Auf der einen Seite ermöglichte sie einen Fortgang der Massenvernichtung und stützte das Regime von Hitler; auf der anderen Seite, so Hillgruber, war sie der Versuch, deutsches Land im Osten zu retten, und bewahrte Millionen von Deutschen davor, in russische Gefangenschaft zu fallen. Voller Pathos zitiert Hillgruber aus den Memoiren des Generals Röhrich: „Was für ein schauerliches Dilemma spricht aus dem Satz: ‚Wofür kämpfen wir denn hier an der San-Front? Land unserer Väter – und Hitler! Wie wollen Sie sich aus diesem Konflikt lösen, aus der verhängnisvollen Verstrickung?‘“⁵⁰ Der Vergleich der Militärs im Osten mit den Attentätern vom 20. Juli macht Hillgrubers Sympathien für die Entscheidung, die Ostfront zu verteidigen, deutlich: mit der „gesinnungsethische[n] Haltung der Männer des 20. Juli, die sich in außenpolitisch längst aussichtsloser Konstellation zum Attentat auf Hitler entschlossen, um der Welt ein Zeichen der Existenz eines ‚anderen Deutschlands‘ zu geben“,⁵¹ kontrastiert die „verantwortungsethische Position der Befehlshaber, Landräte und Bürgermeister, aus deren Sicht alles darauf ankam, wenigstens einen schwachen Schleier von Sicherungen an der ostpreußischen Grenze aufzu-

48 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 9.

49 S. beispielsweise die polemischen Reaktionen von Jürgen Habermas, „Eine Art Schadensabwicklung“, in: Rudolf Augstein/Karl Dietrich Bracher/Martin Broszat (Hrsg.), *„Historikerstreit“*. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München 1987, 62–76; Michael Brumlik, „Neuer Staatsmythos Ostfront“, in: Rudolf Augstein/Karl Dietrich Bracher/Martin Broszat (Hrsg.), *„Historikerstreit“*. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München 1987, 77–83; aber auch die Verteidigung von Klaus Hildebrand, „Das Zeitalter der Tyrannen“, in: Rudolf Augstein/Karl Dietrich Bracher/Martin Broszat (Hrsg.), *„Historikerstreit“*. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München 1987, 84–92. Hans-Ulrich Wehler, *Entsorgung der deutschen Vergangenheit? Ein polemischer Essay zum „Historikerstreit“*, München 1988, dokumentiert die Debatte aus einer Hillgruber gegenüber sehr kritischen Perspektive.

50 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 22.

51 Zur Fragwürdigkeit dieser Einschätzung der Attentäter s. Hans-Ulrich Wehler, *Entsorgung der deutschen Vergangenheit?*, 51f.

Das ethische Dilemma dieser Szene ist vielfältig: Ist die Frau zu verurteilen, die um des eigenen Überlebens willen ihr Kind aufgibt? Handelt der russische Gefangene, der sie zurückhält, richtig? Die Absurdität ethischer Urteile über Gefangene im Konzentrationslager wird deutlich, wenn der SS-Mann, der den reibungslosen Ablauf der Exekution sichert, die Intervention des Russen kommentiert: „Gut gemacht! So straft man Rabenmütter“, sagt der SS-Mann, der neben dem Wagen steht. „Gut, gut, Russki.“⁴³

Trotzdem sind ethische Fragen in Borowskis Erzählungen präsent; immer wieder denken die Charaktere über Gut und Böse nach. In „Bitte, die Herrschaften zum Gas!“ etwa fragt der Erzähler seinen französischen Compagnon: „Du, Henri, ob wir gute Menschen sind?“⁴⁴ In „Und sie gingen“ unterhält sich eine Blockälteste mit dem Erzähler über ein Leben nach dem Tod und fragt, ob Böses bestraft wird, eine Frage, die der Erzähler am Ende der Geschichte pointiert wiederholt.⁴⁵ Die Auflösung klarer ethischer Kategorien im Leben der Internierten wird dadurch besonders deutlich, dass Borowski in vielen seiner Geschichten die Perspektive eines privilegierten Vorarbeiters wählt.⁴⁶ Damit beleuchtet er die Grauzone, in der Häftlinge ihr Leben dadurch verlängerten, dass sie sich an der Exekution ihrer Leidensgenossen beteiligten, am drastischsten in der Form von Sonderkommandi, welche in den Gaskammern assistierten. In Borowskis Erzählungen führt der tragische Konflikt nicht nur zu einer Auflösung der Grenze zwischen Opfer und Täter; durch seine Zuspitzung demonstriert Borowski zugleich einen besonders infamen Aspekt der Shoah: Das ‚Dritte Reich‘ machte aus dem Mord an Juden, Kommunisten, Homosexuellen und anderen nicht nur eine Industrie, sondern zwang auch die Opfer, sich in der Durchführung ihrer eigenen Vernichtung zu verstricken.

Die Tragödie der Deutschen im Osten: Hillgruber, *Zweierlei Untergang*

Die Figuren des tragischen Helden und des tragischen Konflikts werden nicht nur für die Opfer der Shoah, sondern auch für die Täter in Anspruch genommen. Bereits erwähnt worden ist die Behauptung von Eichmanns Verteidiger, sein Klient fühle sich nur vor Gott, aber nicht vor dem Gesetz schuldig. Hier soll kurz der Versuch eines professionellen und renommierten Historikers vorgestellt werden, den Einsatz der Wehrmacht im Osten als tragisch darzustellen. Damit kommen wir nach Drama und Erzählung zur Geschichtsschreibung als einer weiteren Gattung, in welcher das ‚Dritte Reich‘ als Tragödie gedacht wird. 1986 publizierte der Kölner Zeithistoriker Andreas Hillgruber ein Bändchen mit zwei Essays unter dem Titel: *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*.⁴⁷ Im ers-

43 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 124–125.

44 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 120.

45 Tadeusz Borowski, *Die steinerne Welt*, 195 und 203.

46 Andrzej Wirth, „Die unvollständige Rechnung des Tadeusz Borowski“, 47–49.

47 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Berlin 1986.

ten, 62 Seiten umfassenden Essay beschäftigt sich Hillgruber mit der Niederlage Deutschlands im Osten 1944/45; im zweiten, mit 23 Seiten wesentlich kürzeren Aufsatz geht es um den Mord an den europäischen Juden. Die beiden Studien stehen verbunden nebeneinander, lediglich ein Vorwort stiftet explizit eine Verbindung zwischen „zwei nationale(n) Katastrophen [...], deren Nachwirkungen voraussichtlich noch mehrere Generationen nicht nur die unmittelbar betroffenen Nationen, sondern alle Europäer direkt oder indirekt zu tragen haben werden.“⁴⁸ *Zweierlei Untergang* wurde sehr kontrovers diskutiert und eröffnete einen Nebenschauplatz des Historikerstreites, den Ernst Noltes Relativierung der Shoah ausgelöst hatte.⁴⁹

Sehen wir uns zuerst die von Hillgruber für die „Zerschlagung des Deutschen Reiches“ proklamierte Tragik an, bevor wir uns ihrer Gegenüberstellung mit der Shoah zuwenden. Die Tragödie des Deutschen Reiches, wie Hillgruber sie sieht, umfasst beide Aspekte, denen wir in Darstellungen der Shoah aus Opferperspektive begegnet sind, sowohl tragischen Konflikt als auch heroisches Leiden. Die Verteidigung der Ostfront war ambivalent: Auf der einen Seite ermöglichte sie einen Fortgang der Massenvernichtung und stützte das Regime von Hitler; auf der anderen Seite, so Hillgruber, war sie der Versuch, deutsches Land im Osten zu retten, und bewahrte Millionen von Deutschen davor, in russische Gefangenschaft zu fallen. Voller Pathos zitiert Hillgruber aus den Memoiren des Generals Röhrich: „Was für ein schauerliches Dilemma spricht aus dem Satz: ‚Wofür kämpfen wir denn hier an der San-Front? Land unserer Väter – und Hitler! Wie wollen Sie sich aus diesem Konflikt lösen, aus der verhängnisvollen Verstrickung?‘“⁵⁰ Der Vergleich der Militärs im Osten mit den Attentätern vom 20. Juli macht Hillgrubers Sympathien für die Entscheidung, die Ostfront zu verteidigen, deutlich: mit der „gesinnungsethische[n] Haltung der Männer des 20. Juli, die sich in außenpolitisch längst aussichtsloser Konstellation zum Attentat auf Hitler entschlossen, um der Welt ein Zeichen der Existenz eines ‚anderen Deutschlands‘ zu geben“,⁵¹ kontrastiert die „verantwortungsethische Position der Befehlshaber, Landräte und Bürgermeister, aus deren Sicht alles darauf ankam, wenigstens einen schwachen Schleier von Sicherungen an der ostpreußischen Grenze aufzu-

48 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 9.

49 S. beispielsweise die polemischen Reaktionen von Jürgen Habermas, „Eine Art Schadensabwicklung“, in: Rudolf Augstein/Karl Dietrich Bracher/Martin Broszat (Hrsg.), *„Historikerstreit“. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München 1987, 62–76; Michael Bruhlik, „Neuer Staatsmythos Ostfront“, in: Rudolf Augstein/Karl Dietrich Bracher/Martin Broszat (Hrsg.), *„Historikerstreit“. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München 1987, 77–83; aber auch die Verteidigung von Klaus Hildebrand, „Das Zeitalter der Tyrannen“, in: Rudolf Augstein/Karl Dietrich Bracher/Martin Broszat (Hrsg.), *„Historikerstreit“. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München 1987, 84–92. Hans-Ulrich Wehler, *Entsorgung der deutschen Vergangenheit? Ein polemischer Essay zum „Historikerstreit“*, München 1988, dokumentiert die Debatte aus einer Hillgruber gegenüber sehr kritischen Perspektive.

50 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 22.

51 Zur Fragwürdigkeit dieser Einschätzung der Attentäter s. Hans-Ulrich Wehler, *Entsorgung der deutschen Vergangenheit?*, 51f.

bauen, um das Schlimmste zu verhindern: die drohende Orgie der Rache der Roten Armee [...]“⁵²

Während Hillgruber nur kurz erwähnt, dass an der Ostfront auch Hitler und das System der Konzentrationslager verteidigt wurden, erörtert er ausführlich die heroische Unternehmung, „einen Schutzschirm vor einem jahrhundertealten deutschen Siedlungsgebiet“⁵³ zu errichten und den dort beheimateten Ostdeutschen die Flucht zu erlauben.⁵⁴ Hillgruber attestiert der sowjetischen Kriegsführung unter Stalin „barbarische Züge“⁵⁵ und beschwört immer wieder eindringlich die Bedrohung: „Vergewaltigungen in einem bis dahin kaum vorstellbaren Ausmaß, vieltausendfacher Mord und Massendeportationen“.⁵⁶ Die drückende numerische Überlegenheit der Roten Armee lässt den „Opfermut“ der deutschen Verteidiger hervortreten:⁵⁷ „Manche Unbekannte wuchsen damals in der hereinbrechenden Katastrophe über sich hinaus [...]“.⁵⁸ Hillgruber stilisiert die Wehrmacht damit zu einem tragischen Helden, der sich in einem aussichtslosen Kampf für das Wohl der Landsleute opfert:

Ob sich der Begriff des Tragischen auf das Geschehen anwenden läßt, das im Zweiten Weltkrieg gipfelt, mag dahingestellt bleiben; Schuld und Verhängnis, legitimes Verlangen und offenes Unrecht, Willkür und Verstrickung sind hier unauflosbar ineinander gemischt. Aber im Falle des Geschehens im deutschen Osten 1944/45 darf man wohl von tragischen Vorgängen sprechen, die Ausweglosigkeit der Situation für die Soldaten und die Bewohner der Ostgebiete ist evident.⁵⁹

Wie angemessen ist die Darstellung der deutschen Niederlage im Osten als Tragödie? Historiker weisen die These, der Widerstand gegen die Rote Armee habe Leben gerettet, entschieden zurück. Perry Anderson etwa schreibt:

It is this suggestion, more than any other in Zweierlei Untergang, which lacks any historical warrant [...]. For in those months German military and civilian casualties alone amounted to between one and a half and two million dead – half the total killed in the fighting of the entire war – not to mention the continuing victims of Nazi terror and the Allied casualties on the other side. If a counterfactual calculation is to be made, the overthrow of Hitler in July 1944, by shortening the war, would without question have saved far more lives than the continuation of the fighting hypothetically saved before Germany surrendered.⁶⁰

52 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 20–21.

53 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 64–65.

54 Hans-Ulrich Wehler, *Entsorgung der deutschen Vergangenheit?*, 52–58; für eine Kritik an Hillgrubers expliziter Identifizierung mit der Wehrmacht im Osten.

55 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 35.

56 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 34, s.a. 21, 24, 25, 65.

57 Der Begriff des Opfers wird bereits auf S. 24 verwendet: „den verzweifelten und opferreichen Anstrengungen des deutschen Ostheeres und der deutschen Marine im Ostseebereich“.

58 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 36.

59 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 64. Auch auf S. 41 spricht Hillgruber von „Tragödie“.

60 Perry Anderson, „On Emplotment. Two Kinds of Ruin“, in: Saul Friedländer (Hrsg.), *Probing the Limits of Representation*, Cambridge MA 1992, 59. S. a. Hans-Ulrich Wehler, *Entsorgung der deutschen Vergangenheit?*, 56–58.

Damit ist der Kern von Hillgrubers Versuch, die Ostfront zu rechtfertigen, in Frage gestellt, aber noch nicht das tragische *emplotment*: Das Gelingen der Mission der Wehrmacht ist nicht notwendig für ihren tragischen Charakter. Und doch ist die von Hillgruber beschworene Tragik fragwürdig: Er betont, die Alliierten hätten mit der Vertreibung geostrategische Ziele verfolgt, die unabhängig vom Kampf gegen Hitler gewesen seien.⁶¹ Wie auch immer das sein mag, es ist höchst problematisch, den Krieg im Osten ohne seinen historischen Kontext zu betrachten. Man kann nicht die Geschichte des Verlustes der Ostgebiete losgelöst von der „deutschen Expansionspolitik und ihrer rassenideologischen Grundlage“⁶² erzählen. Die von der Roten Armee angerichteten Gräueltaten und das Leid der Vertriebenen stehen nicht zur Debatte, aber Begriffe wie „Schicksal“, „Geschick“⁶³ und „Katastrophe“⁶⁴ suggerieren einen tragischen Zusammenhang jenseits von Schuld und kausalen Zusammenhängen. Die Idee der tragischen Verstrickung und der Unausweichlichkeit eines Schicksals machen die Tragödie zu einem narrativen Rahmen, welcher der deutschen Geschichte im ‚Dritten Reich‘, auch des Leidens am Kriegsende, unangemessen ist.

Das eigentliche Skandalon von Hillgrubers Schrift liegt aber in der Zusammenstellung der beiden Essays unter einem gemeinsamen Motto. Anders als Nolte stellt Hillgruber die Einzigartigkeit der Shoah nicht in Frage,⁶⁵ aber die Gegenüberstellung der beiden Ereignisse als „zwei nationale Katastrophen“⁶⁶ relativiert die ‚Endlösung‘ in nicht hinnehmbarer Weise. Die Verknüpfung ist im Wesentlichen auf das Vorwort beschränkt, wird aber durch Ausdrücke wie „Auslöschung des Deutschtums in Ostmitteleuropa“⁶⁷ implizit fortgesponnen. Die Gewichtung verschärft die Fragwürdigkeit der Gegenüberstellung: Die Darstellung der deutschen Niederlage im Osten ist fast doppelt so lang und geht gegen die Chronologie voran. Während „Zerschlagung“ einen gewalttätigen Vorgang ausdrückt, ist „Ende“ neutral und suggeriert einen organischen Abschluss.⁶⁸ Die recht nüchterne Diktion des zweiten Essays kontrastiert mit dem Pathos („schier hoffnungslose Gesamtsituation“,⁶⁹ „schauerliches Dilemma“,⁷⁰ „heillose Situation“,⁷¹ „das ungeheure Geschehen“⁷² etc.) und der dramatischen Darstellung des ersten: „Dies war nichts weniger als bereits die entscheidende Niederlage des deutschen Heeres im Ostkrieg. Von da an waren die vollständige Zertrümmerung der

61 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 17 und 42–63.

62 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 17.

63 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 34.

64 Z. B. Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 23.

65 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 97–98.

66 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 9.

67 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 65.

68 Jürgen Habermas, „Eine Art Schadensabwicklung“, 66 und Michael Brumlik, „Neuer Staatsmythos Ostfront“, 81.

69 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 21.

70 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 22.

71 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 23.

72 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 35.

deutschen Ostfront und das Überrollen des deutschen Ostens durch die Rote Armee nur noch eine Frage der Zeit.“⁷³

Der Eindruck, dass die Vertreibung der Deutschen die gewichtigere Tragödie darstelle, wird dadurch verstärkt, dass Hillgruber die im Vorwort erwähnten Nachwirkungen für Europa nur im ersten Essay ausführt; die Folgen der Shoah für die europäische Kultur finden keine Erwähnung.⁷⁴ Hillgrubers Studie illustriert nicht nur, dass eine tragische Rahmung der deutschen Niederlage im Zweiten Weltkrieg unangemessen ist; gerade durch die skandalöse Gegenüberstellung mit der Shoah macht *Zweierlei Untergang* auch deutlich, dass derartige deutsche Tragödien des nötigen Respekts gegenüber den Opfern des ‚Dritten Reiches‘ ermangeln.

Tragischer Mythos und historiographische Metafiktion: Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*⁷⁵

Kehren wir von faktualer zu fiktionaler Erzählung zurück, so begegnen wir in Littells umstrittenem Roman *Les Bienveillantes* einem Erzähler, der sogar die Nazi-Schergen in den Konzentrationslagern als tragische Helden charakterisiert. Max Aue, als SS-Offizier Zeuge einiger der wichtigsten Stationen des ‚Dritten Reiches‘ und auch mit der Organisation der Konzentrationslager betraut, beruft sich auf *tyche*, die tragische Notwendigkeit, und führt Oidipus als Modell für sich und andere nationalsozialistische Kriegsverbrecher an: Obwohl seine Beteiligung an der ‚Endlösung‘ dem Schicksal geschuldet sei, nehme er in heroischer Manier die Verantwortung für sein Tun an.⁷⁶ In *Les Bienveillantes* wird darüber hinaus ein spezifischer tragischer Mythos aufgerufen: Max Aue, der seine Mutter und seinen Stiefvater ermordet, erscheint als ein Orestes *redivivus*.⁷⁷ Die semantische und strukturelle Signifikanz dieses Mythos wirkt auch auf die Darstellung des ‚Dritten Reiches‘ ein. Aues Familiengeschichte ist, wie an anderer Stelle ausgeführt, eng verzahnt mit der ‚Endlösung‘:⁷⁸ Kurz vor dem Mut-

73 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang*, 30–31. Vgl. die ebenso pointierte wie polemische Kontrastierung bei Jürgen Habermas, „Eine Art Schadensabwicklung“, 66: „Dort die nicht-revidierten, unausgedrückten Klischees eines aus Jugendtagen mitgeführten Jargons, hier die bürokratisch gefrorene Sprache.“

74 Perry Anderson, „On Emplotment.“, 62.

75 Zur Rolle der Tragödie im Allgemeinen und der Orestie im Besonderen in *Les Bienveillantes*, s. Jonas Grethlein, *Littells Orestie. Mythos, Macht und Moral in Les Bienveillantes*, Freiburg 2009; ders., „S.S. Officers as Tragic Heroes? Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* and the Narrative Representation of the Shoah“, in: *Style* (2010) 44, 566–585; ders., „Myth, Morals and Metafiction in Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*“, in: *PMLA* 127 (2012) 1, 77–93; Florence Mercier-Leca, „Les Bienveillantes et la tragédie grecque. Une suite macabre à L'Orestie d'Eschyle“, in: *Le Debat* 144 (2007), 45–55; Daniel Mendelsohn, „Transgression“, in: *The New York Review of Books* 56 (2009) 5.

76 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris 2006, 541–545.

77 Jonas Grethlein, *Littells Orestie*, „Myth, Morals and Metafiction“, 17–29 zu Stellen, in denen Orest als Folie für Max Aue evoziert wird.

78 Jonas Grethlein, *Littells Orestie*, 31–37.

termord etwa vergleicht Max Aue explizit seine eigene familiäre Situation mit der Lage des deutschen Volkes:

En travaillant, je pensais: au fond, le problème collectif des Allemands, c'était le même que le mien; eux aussi, ils peinaient à s'extraire d'un passé douloureux, à en faire table rase pour pouvoir commencer des choses neuves. C'est ainsi qu'ils en étaient venus à la solution radicale entre toutes, le meurtre, l'horreur pénible du meurtre. Mais le meurtre était-il une solution?⁷⁹

Der Erzähler geht zwar über den folgenden Muttermord hinweg, aber seine Erzählung, nicht zuletzt die Recherchen der Detektive Weser und Clemens, lässt keinen Platz für Zweifel daran, dass Aue die Tat des Orest wiederholt. Durch die enge Verkopplung zwischen persönlicher und politischer Geschichte wird das tragische Motiv, das in der Familiengeschichte nicht zum Tragen kommt, auf die ‚Endlösung‘ übertragen und lässt den Erzähler NS-Kriegsverbrecher zu tragischen Helden stilisieren.

Propagieren *Les Bienveillantes* also eine revisionistische Position? Eine derartige Kritik, wie sie immer wieder im Feuilleton geübt wurde, wird der Komplexität des Romans keineswegs gerecht. Auch wenn Littell in Interviews mit der Identifikation mit Aue kokettiert hat, ist an der Trennung zwischen Autor und Erzähler festzuhalten, zumal Max Aue ein unzuverlässiger Erzähler ist; mehr noch, seine Unzuverlässigkeit kommt zum Vorschein beim Muttermord, der mit dem Genozid parallelisiert wird, und lädt damit dazu ein, auch seine Darstellung der Massenvernichtung zu hinterfragen. Überhaupt ist die Analogie zwischen dem Mord an der Mutter und der industriellen Vernichtung von anonymen Millionen fragwürdig. Die rhetorische Strategie, mit der Aue seine politische Karriere zu rechtfertigen sucht, unterminiert zugleich seine Argumentation: Ebenso wie der Orest-Mythos dem Leser hilft, den Muttermord gegen den Erzähler zu rekonstruieren, markiert die Diskrepanz zwischen Mythos und Anwendung die Absurdität von Aues Selbstinszenierung als tragischer Held.⁸⁰

Der aischyleische Intertext schreibt dem ‚Dritten Reich‘ auch nicht eine mythische Tiefendimension ein, wie sie in Tourniers *Le Roi des aulnes* die Figur der Phorie zu bieten scheint.⁸¹ Nicht nur ist Aue ein unzuverlässiger Erzähler⁸² und die Diskrepanz zwischen Muttermord und Massenvernichtung augenfällig, sondern die *Orestie* ist Teil eines dichten intertextuellen Netzes. Beispielsweise beschreibt Aue die Trennung von seiner Schwester als eine Vertreibung aus dem Garten Eden, spielt auf der Krim mit dem Modell von Lermontovs Petchorin und verwandelt sich auf seiner Flucht

79 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, 485.

80 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, 49–55.

81 Zur Kritik an einer solchen Darstellung, die durch die mythische Struktur von der Verantwortlichkeit der Täter und dem Unrecht der ‚Endlösung‘ ablenke, s. Saul Friedländer, *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*, New York 1984, 101–102; s. aber auch Cornelia Klettke, *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des Roi des Aulnes*, Bonn 1991 für eine post-strukturalistische Deutung, nach welcher der *Roi des Aulnes* keine mythische Tiefenstruktur herausarbeitet, sondern verschiedene Zeichensysteme einander dekonstruieren lässt.

82 Zu Max Aue als ‚infamem Erzähler‘ s. Martin von Koppenfels, *Schwarzer Peter. Der Fall Littell, die Leser und die Täter*, Göttingen 2012, 32–52.

von Pommern zunehmend dem Helden von Flauberts *Education sentimentale* an. Diese und zahlreiche andere Intertexte, die meisten deutlich markiert, hypercodieren die Erzählung in *Les Bienveillantes*.⁸³ Der Orest-Mythos legt weniger die Tiefenstruktur des Geschehens frei als dass er eines von vielen Prismen bietet, durch das gebrochen die Geschichte präsentiert wird.

Littells Roman, so meine These, lässt sich deswegen als historiographische Metafiktion verstehen:⁸⁴ Er bemüht sich um eine Darstellung der Vergangenheit, reflektiert aber ebenso die eigene Fiktionalität. Wie kaum ein anderer historischer Roman gesättigt mit Daten, versuchen *Les Bienveillantes* die Erfahrungen der historischen Akteure zu reproduzieren.⁸⁵ Zugleich rufen neben dem dichten intertextuellen Netz implizite Reflexionen über das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, etwa anhand von Lermontovs *Ein Held unserer Zeit*, die Kluft zwischen *res gestae* und *historia rerum gestarum* in Erinnerung.⁸⁶ Intertextualität und metapoetische Reflexionen signalisieren ähnlich wie die narrativen Rahmen in Sebalds *Austerlitz*, die Begegnungen des Erzählers mit dem Titelhelden sowie dessen Identitätssuche, und in Spiegelmanns *Maus*, hier die Konversationen des Erzählers mit seinem Vater, dass die Vergangenheit nicht mimetisch abgebildet, sondern rekonstruiert und narrativ vermittelt wird.

Damit kommt der Tragödie in *Les Bienveillantes* eine Funktion zu, die im allgemeinen der Komödie für die Darstellung der Shoah zugesprochen worden ist. Des Pres hat den antimimetischen, subversiven Impuls der Komödie dem mimetischen Anspruch der Tragödie gegenübergestellt.⁸⁷ Gilman greift seine Gegenüberstellung auf und bemerkt: „In refusing to accept mimesis as possible, the comic rejects the idea that the Shoah is historically bounded.“⁸⁸ Das Potential des Widerstandes, das die beiden Autoren hier erkennen, mag dem Modus des Komischen eignen, aber Littells Roman zeigt, dass auch die Tragödie der Unmöglichkeit einer mimetischen Wiedergabe Rechnung tragen kann. In *Les Bienveillantes* signalisiert der Rahmen der Tragödie zusammen mit zahlreichen anderen *plot*-Typen die Aufgabe des Anspruchs, die Vergangenheit genau so zu erzählen, wie sie sich ereignet hat.

Der Roman von Littell stellt einen postmodernen Versuch dar, das tragische Paradigma und einen konkreten tragischen Mythos für die Darstellung des ‚Dritten Reiches‘ fruchtbar zu machen. Die Figur des tragischen Konflikts erhebt keine Deutungshoheit, sondern wird als ein hermeneutischer Schlüssel zur Debatte und anderen

Interpretationen wie einer jüdisch-christlichen⁸⁹ oder kommunistischen⁹⁰ gegenübergestellt.⁹¹ Die Referenz auf den Mythos eröffnet keine tiefere Bedeutung, sondern markiert den Abstand zwischen Erzählung und Vergangenheit.⁹² Durch Hyperkodierung gehören *Les Bienveillantes* zu den Werken, welche zugleich die Shoah und ihre Nichtdarstellbarkeit darstellen.

Tragödie, *conditio humana* und Shoah: Aischylos, *Die Perser*

Der Rahmen der Tragödie, so zeigen die in diesem Beitrag diskutierten Texte, wird immer wieder in Darstellungen der Shoah herangezogen. In ganz unterschiedlichen Gattungen, hier im Drama, Erzählungen, dem Roman und auch der Historiographie, wird die Geschichte der Shoah als tragisch präsentiert. Mannigfaltige Tragikkonzepte kommen dabei zum Tragen, sowohl Opfer als auch Täter werden zu tragischen Helden gemacht. So verbreitet die Tragödie als Paradigma ist, sie hat Grenzen und Schwächen: Die Täter zu tragischen Protagonisten zu machen droht den Opfern den nötigen Respekt zu verweigern, aber auch deren Erfahrungen lassen sich nicht ohne weiteres als Tragödie erfassen. Oft konstruiert ein tragisches *emplotment* einen Sinn für ein Geschehen, das als zutiefst sinnlos empfunden wurde: Es wird vom tragischen Konflikt gesprochen, auch wenn es keine Entscheidungsfreiheit gibt und Schicksal gesehen, wo Bürokratie am Werke ist. Die Nobilitierung des Leidenden entspricht ebenso wenig den Erfahrungen der meisten Opfer wie der Fokus auf den individuellen Helden einen wesentlichen Aspekt der anonymisierten Exekution in Gaskammern verfehlt. Wir sind von Darstellungen der Shoah ausgegangen, die entweder explizit von einer Tragödie sprechen oder aber von Interpretationen als tragisch erkannt wurden. Um die Problematik des tragischen Paradigmas für das ‚Dritte Reich‘ weiter zu beleuchten, soll abschließend ein Blick auf eine griechische Tragödie geworfen werden.

Die einzige uns erhaltene Tragödie mit einem zeitgeschichtlichen Sujet sind die *Perser*. 472 v. Chr. brachte Aischylos Ereignisse aus den Perserkriegen auf die Bühne. Die homerische Färbung der Sprache, epische Elemente wie der Katalog und ein an einen Barden erinnernder Bote sowie wörtliche Anspielungen an die *Ilias* rücken die jüngste Vergangenheit in mythische Ferne.⁹³ Noch bemerkenswerter als die zeitliche Distanzierung ist die Wahl der Perspektive, spielt die Tragödie doch am persischen

83 Jonas Grethlein, *Littells Orestie*, 56–60.

84 Jonas Grethlein, *Littells Orestie*, 71–73 und vor allem Jonas Grethlein, „Myth, Morals and Metafiction“. Zum Begriff der historiographischen Metafiktion S. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London 1988.

85 Jonas Grethlein, „S.S. officers as tragic heroes?“, 575–578 zur Spannung zwischen Erfahrungshaftigkeit und Kitsch.

86 Jonas Grethlein, *Littells Orestie*, 60–64.

87 Terrence Des Pres, „Holocaust Laughter?“, in: Berel Lang (Hrsg.), *Writing and the Holocaust*, New York 1988, 216–233, 219.

88 Sander L. Gilman, „Is Life Beautiful? Can the Shoah be funny? Some Thoughts on Recent and Older Films“, in: *Critical Inquiry* 26 (2000) 1, 279–308, 282.

89 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, 545.

90 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, 362–370.

91 Zu einer solchen postmodernen Einstellung, welche die „absoluten Bedeutungen und Antworten“, welche die „traditionellen Formen und Archetypen“ ablehnt, sie aber trotzdem gebraucht, „um den Holocaust ausdrücken und begreifen zu können“, s. James E. Young, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M. 1992, 299.

92 Zur distanzierenden Funktion des Mythos in der Moderne, s. am Beispiel von Adaptionen der *Perser* Jonas Grethlein, „Variationen des ‚nächsten Fremden‘. Die *Perser* des Aischylos im 20. Jahrhundert“, in: *Antike und Abendland* 53 (2007), 1–20.

93 Jonas Grethlein, *The Greeks and their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth-Century BCE*, Cambridge 2010, 75–79.

Hof und zeigt, wie die Perser mit der Niederlage bei Salamis umgehen. Das persische Debakel bedeutete einen triumphalen Erfolg der griechischen Allianz, und wenn man sich vor Augen hält, dass 472 v. Chr. die Bedrohung durch den mächtigen Nachbarn keineswegs beendet und vom Dionysos-Theater aus der Perserschutt in Athen noch sichtbar war, wird deutlich, dass das Bühnengeschehen das griechische Publikum mit Freude und Stolz erfüllt haben muss. Und doch wird man den *Persern* nicht gerecht, wenn man sie auf eine Feier des griechischen Sieges verkürzt. Das Publikum war gewohnt, mit den Protagonisten Mitleid zu empfinden, und die Form des epischen *nostos*, als Xerxes' Rückkehr aus Griechenland dargestellt wird, dürfte eine empathische Reaktion begünstigt haben. Vor allem aber wird die Erfahrung der Perser in den Horizont der *conditio humana* projiziert, zum Beispiel im Eingangsglied des Chores:

Doch dem list-sinnenden Trug des Gottes:
Welcher sterbliche Mann entrinnt ihm?
Wer, der mit schnellem Fuß
Wohlbeflügelten Sprungs
Enteilte?
Denn freundlichen Sinnes schmeichelnd
Zuerst, verführt den Menschen
In ihre Netze Ate,
Die Göttin des Verderbens.
Daraus vermag entschlüpfend
Kein Sterblicher zu entinnen.⁹⁴

Der Chor räsoniert hier nicht über Perser, sondern Menschen im allgemeinen: So sehr die Perser als das ‚andere‘ stigmatisiert werden, so deutlich wird, dass ihr Geschick auch die Griechen ereilen könnte. Später richtet Dareios eine Warnung an die Perser auf der Bühne, Glück und Reichtum nicht leichtfertig zu verspielen, aber angesichts des persischen Desasters sind der eigentliche Adressat die Griechen im Publikum.⁹⁵ Indem die *Perser* die Erfahrung der Perser als Ausdruck der *conditio humana* darstellen, laden sie die Griechen ein, die Hellenen-Barbaren-Dichotomie zu überwinden und Mitleid mit dem Erzfeind zu empfinden.⁹⁶

Aischylos' Stück illustriert die Grenzen des Tragischen als Rahmen für Erzählungen des ‚Dritten Reiches‘. In der Tragödie wird Leid als Teil einer Weltordnung dargestellt und bewältigt. Die griechischen Götter sind unberechenbar („dem list-sinnenden Trug des Gottes“), aber dennoch geben sie existentiellen Erfahrungen einen kosmologischen Rahmen, der in Darstellungen der ‚Endlösung‘ als unangemessen empfunden wird; in den Worten von Elie Wiesel: „Auschwitz negates all systems, op-

poses all doctrines“.⁹⁷ Die *Perser* zeigen auch, dass die Tragödie spezifische Erfahrungen in den Horizont der *conditio humana* rückt und das allgemein Menschliche betont. Wie der Chor in der zitierten Passage singt, kann kein Sterblicher aus Ates Netzen entinnen. In zahlreichen anderen Liedern evozieren die Choreuten andere Mythen, um das Leid des tragischen Helden zu beleuchten. Diese Tendenz zur Verallgemeinerung verträgt sich schlecht mit der immer wieder proklamierten Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit der Shoah.⁹⁸ Als eine Form, in der seit Jahrtausenden über Leid, Schuld und Entscheidungen reflektiert wird, bietet die Tragödie einen Rahmen, der zu den von der ‚Endlösung‘ aufgeworfenen Fragen passt. Sofern das tragische *emplotment* aber eine Sinnstiftung und eine Einordnung in die *conditio humana* impliziert, wird der Rahmen zu eng für ein Ereignis, das als schlechthin sinnlos angesehen wird.

⁹⁴ Aischylos, *Die Perser*, in: *Griechisches Theater. Aischylos: Die Perser, Die Sieben gegen Theben; Sophokles: Antigone, König Oedipus, Elektra; Aristophanes: Die Vögel, Lysistrata; Menander: Das Schiedsgericht*, Frankfurt a.M. 1964, 7–48, 10, Verse 97–100.

⁹⁵ Aischylos, *Die Perser*, 818–828.

⁹⁶ Aischylos, *Die Perser*, 86–92.

⁹⁷ Elie Wiesel, „Art and Culture After the Holocaust“, in: Eva Fleischner (Hrsg.), *Auschwitz: Beginning of a New Era? Reflections on the Holocaust*, New York 1977, 403–415, 405; s.a. grundsätzlich Michael R. Steele, *Christianity and Tragedy*.

⁹⁸ S. zum Beispiel: Lawrence L. Langer, *Versions of Survival*, 20, der im Werk von Frankl Anstoß an der Tendenz nimmt, die Erfahrung der Shoah auf der allgemein menschlichen Ebene zu verorten.