

1. „Nach Auschwitz“ – die Grenze des Sagbaren“ und der „Diskurs des Lächerlichen“

Adornos Überzeugung, eine nicht überbrückbare Kluft scheidet das Schreiben von Gedichten vor und nach Auschwitz führte zu seinem vielzitierten und oftmals fehlinterpretierten Satz, welcher Darstellungsproblematik und Sprachnot provokant in sich vereinte „Nach Auschwitz ein Gedicht zu verfassen ist barbarisch [...]“.¹ Nicht ein Verbot, sondern eine Kritik „an der Kultur gesamt, als dem Leiden der Opfer unangemessen“², sprach Adorno damit aus. Den beiden zentralen Begriffen kommt dabei die Bedeutung von Signalwörtern zu - „Auschwitz“ als Bezeichnung des Unfassbaren, des in den Vernichtungslagern Geschehenen, „Gedicht“ stellvertretend für die Gesamtheit an Kunst und Kultur.

Durch das Stoßen an eine „Grenze des Sagbaren“³ gestalteten sich Darstellungen des Holocausts in literarischer Form im Nachkriegszeitraum bis Ende der 60er Jahre als relativ selten.⁴ Erfolgten sie dennoch, so waren sie „geprägt von tieferster, verzweifelter oder heroisch sich artikulierender, sinnsuchend-sinngebender Betroffenheit“⁵, welche sich auf die Wahl der literarischen Darstellungsmittel auswirkte. Sowohl historisch-politische, als auch ethnisch-moralische Implikationen schlossen eine komisierende Darstellung gleichsam aus. Als Prämisse für die literarische Öffentlichkeit galt neben der ernsthaften Behandlung der Thematik unter anderem auch eine Idealisierung der Opfer, welche einem „unkritischen, Juden positiv überhöhenden Philosemitismus [...]“⁶ entsprang. Bei diesem Phänomen philosemitischer Denk- und Verhaltensweisen welches nach 1945 rasch um sich griff, handelte es sich indes primär um ein Überdecken des noch kurz zuvor gesellschaftlich akzeptierten antisemitischen Denkens, welches, nun tabuisiert, von den neuen Denkweisen überlagert, nicht jedoch aufgelöst wurde. Für die Literaturlandschaft dieser Zeit bedeutete dies das Aufkommen eines weiteren „inneren Tabus“. Die ambivalente charakterliche Darstellung eines Juden, mit gewöhnlich der Täterseite zugewiesenem Verhalten, wie etwa Brutalität oder Egoismus, reihte sich neben das unausgesprochene Verbot des Lächerlichen. Hinzu kamen kollektiv oder individuell erwachsene Verharmlosungs- und Verdrängungsstrategien.

¹Vgl., Rolf Tiedemann, Nicht die Erste Philosophie sondern die Letzte. Anmerkungen zum Denken Adornos. In: Theodor W. Adorno, „Ob nach Auschwitz sich noch leben lasse“. Ein philosophisches Lesebuch, (Leipzig, 1996), 12.

²Tiedemann, Nicht die Erste Philosophie sondern die Letzte, 11.

³Dietrich Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, (Berlin, 2000), 23.

⁴Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 23.

⁵Rüdiger Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: Manuel Köppen (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz (Berlin 1993), 98.

⁶Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 32.

Erst mit dem Eichmann-Prozess in Jerusalem (1961) und dem Frankfurter Auschwitz-Prozeß (1963-65) begannen sich diese etwas zu lösen und ließen gewisse Veränderungen zu.⁷

In Form des „dokumentarischen Theaters“, wie etwa Peter Weiss' „Die Ermittlung“, oder Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“, erfolgte eine Verarbeitung der Prozesse, sowie der zugrunde liegenden historischen Fakten durch eine neue künstlerische Zugangsweise. Neben dieser fanden nun auch erste Werke der satirisch-grotesken Bearbeitung der Holocaustthematik ihren Weg an die Öffentlichkeit. Als literarischer Vorreiter dieses Genres kann Günter Grass' Werk „Die Blechtrommel“ (1959) bezeichnet werden, welches eine entlarvende Darstellung des Geschehenen, insbesondere des Alltagsfaschismus im Dritten Reich, mit Hilfe der Stilmittel der Groteske und Satire bot. In Folge des von Grass gezielt begangenen Tabubruchs, griffen auch jüdische Autoren, von denen einige selbst Zeugen und Überlebende des Massenmordes waren, diese Mittel literarischer Darstellung auf. So etwa George Tabori in seinem Theaterstück „Die Kannibalen“ (1969 in Berlin uraufgeführt), Jakob Lind mit seinem 1962 publizierten Erzählband „Eine Seele aus Holz“ und Edgar Hilsenrath mit seinem Roman „Der Nazi und der Friseur“, dem sich ein eigenes Kapitel dieser Arbeit zuwendet.

Mit Beginn der 90er Jahre griffen ebenso einige junge, zumeist jüdische AutorInnen, welche allesamt der Generation der nach 1945 Geborenen entstammten, zu den erwähnten Stilmitteln. Sie knüpften damit an die bereits erfolgten Tabubrüche Linds oder Hilsenraths an und traten mit Beschreibungen des Holocausts ihrerseits in den von Rüdiger Steinlein als „Diskurs des Lächerlichen“⁸ bezeichneten Diskurs ein. Als Vertreter der zweiten Generation, seien an dieser Stelle exemplarisch Maxim Biller („Die Tempojahre“) und Robert Schindel („Gebürtig“) angeführt.⁹

Doch obwohl jeder Einzelne der angeführten Autoren letztlich sein Recht künstlerischer Freiheit, durch die ihm obliegende Entscheidung der literarischen Darstellungsform seines Werkes ausübte und ausübt, vermag wohl nichts die Ambivalenz der Wortkonstellation „Holocaust“ und „Diskurs des Lächerlichen“ in einem Satz daran zu hindern sich zu einem überdimensionalen Fragezeichen zusammenzuziehen hinter der Frage – Weshalb?

Weshalb sind es gerade die Stilformen der Groteske, des Absurden, des Schwarzen Humors sowie der Satire, von der selbst Kurt Tucholsky, der einmal behauptete sie dürfe alles, ihr hinsichtlich der Geschehnisse im Deutschland des Jahres 1932 doch eine Grenze nach unten hin - mit den Worten „Es lohnt sich nicht – so tief kann man nicht schießen“¹⁰ - auferlegte.

⁷ Vgl., Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 44.

⁸ Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich?, 101.

⁹ Vgl., Manuel Köppen, Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprosa (*Biller, Grossman, Schindel*). In: Manuel Köppen (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz (Berlin 1993), 68f.

¹⁰ Uwe Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933-45, (Köln, 1983), 289.

Aus diesem Grund soll in einem ersten Schritt der, dem Titel der Arbeit inhärente Begriff des „Lachens“ einer eingehenderen Definition zugeführt werden. Eine kurze im literaturwissenschaftlichen Bereich angesiedelte Auseinandersetzung mit den Begriffen „Groteske“, „Schwarzer Humor“ sowie „Satire“ gestaltet sich zu diesem Zwecke unumgänglich.

2. Literatur des Schocks - „Groteske“, „Schwarzer Humor“ und „Satire“

Die Debatte um ästhetische Darstellungsformen des unter dem NS-Regime Geschehenen war von Anfang an auch eine um die zentrale Frage nach Realismus und Verfremdung. Sowohl bei Groteske als auch Schwarzem Humor und Satire handelt es sich um Stilrichtungen die von verfremdenden Elementen zehren, ja, ohne diese gar nicht zu der vollen Entfaltung ihres Potentials gelangen könnten. Doch worin liegt nun das Potential dieser Formen?

Dieter Lamping rückt diesbezüglich den erkenntnistiftenden Charakter des Schocks in den Mittelpunkt seiner Analyse und fasst demnach Schwarzen Humor und Groteske unter der von ihm als „Literatur des Schocks“ bezeichneten Kategorie zusammen. Doch auch die Satire kann mitunter ein solches Moment bewirken.

„Jedes literarische Werk über den Holocaust“, so Lamping, „sollte dem Leser Ahnung des Grauens vermitteln, das in den historischen Fakten liegt.“¹¹ Durch die aus der Schockerkenntnis entstandene moralische Betroffenheit „soll das Bedürfnis des Rezipienten nach Erklärung des Unfassbaren wachsen“.

2.1. Das Groteske

Mit Wolfgang Kayzers Definition des Begriffes „grotesk“ kam es zu einer neu entfachten Diskussion rund um den Wandel desselben von einer Sachbezeichnung hin zu einer ästhetischen Kategorie. Kayser zufolge meint „grotesk“ einen ästhetischen Grundbegriff, da es auf drei Bereiche abzielt: „den Schaffensvorgang, das Werk und die Aufnahme“¹². Im Bezug auf die Struktur, sprich das Wesen des Grotesken legt er das Hauptaugenmerk seiner

¹¹ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 31.

¹² Wolfgang Kayser, Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken. In: Otto F. Best (Hg.), Das Groteske in der Dichtung, (Darmstadt, 1980), 40.

Deutung auf die darin erfolgende Entfremdung der Welt¹³, sowie das „Dämonische“¹⁴. Beide Ansätze werden in Aufsätzen anderer Autoren aufgegriffen und teilweise widerlegt. Die diesbezüglich fortlaufende Debatte soll an dieser Stelle jedoch nur am Rande zum Tragen kommen, da sie den Rahmen dieser kurzen Einführung der Termini überschreiten würde.

Abschließend sei hinsichtlich der Struktur der Groteske noch der Frage nach den Bezeichnungen „die Groteske“ und „das Groteske“ auf den Grund gegangen. Hierzu liefert Carl Pietzcker eine eingängige Antwort: „Ein Werk das grotesk ist, - nenne wir e i n e G r o t e s k e, hiervon unterscheiden wir d a s G r o t e s k e, den [...] Bewusstseinsakt beim Leser bzw. Autor.“

Die Frage nach dem im Leser ausgelösten Bewusstseinsakt leitet dabei direkt in die Beschäftigung mit der Wirkung des Grotesken über.

Die geballte Kraft dieser Darstellungsform liegt und offenbart sich im Spannungsfeld der untrennbar mit ihr verbundenen Elemente der Komik und des Grauens.¹⁵ Innerhalb dieses Spannungszustands, welcher zwischen der lächerlich-komischen Darstellung und dem grauenerregenden Inhalt besteht, kommt es zu einer zusätzlichen Steigerung des Ersteren. Diese kulminiert in einer Erfahrung des Lächerlichen als Schock. Der ambivalente Charakter des Grotesken an sich geht damit auf dessen Wirkung über und positioniert den Leser in einem Hin und Her von sich angezogen und abgestoßen fühlen des soeben Erfassten.

Vor diesem Hintergrund ist das dadurch hervorgerufene Lachen in seiner ganzen Doppeldeutigkeit zu verstehen. Dabei handelt es sich bei dieser Form des Lachens weder um ein befreiendes, noch um ein sich Distanz verschaffendes, sondern vielmehr um jenes, welches dem Rezipienten „im Halse stecken bleibt“.

Carl Pietzcker erklärt den Zusammenhang von Grauen und Lachen als „[...] untrennbar miteinander verbunden, weil sie dieselbe Ursache haben: den Angriff auf die Kategorien der eigenen Weltorientierung.“¹⁶ Des Weiteren verweist er darauf, dass „das Groteske fasziniert, weil es bestehende Werte und die mit ihnen gegebene Verbote angreift“¹⁷, wodurch es zu einem wichtigen Ausdrucksmittel sozialkritischer Ansichten wird.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass man das Groteske durch eine unerwartete Schockwirkung, die es beim Leser auslöst zu charakterisieren vermag. Diese kann eine Form der Desorientierung schaffen, wodurch es zu einer Perspektivenverschiebung beim Rezipienten kommt. Er verlässt dadurch die gewohnten

¹³ „Das Groteske ist eine Struktur. Wir können ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen [...]: das Groteske ist die entfremdete Welt. [...]“ (Kayser, Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken, 44f.)

¹⁴ „[...]die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören.“ (Kayser, Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken, 48.)

¹⁵ Vgl., Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 57ff.

¹⁶ Carl Pietzcker, Das Groteske. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (45. Jg. 1971), 209.

¹⁷ Pietzcker, Das Groteske, 209.

Bahnen, in welchen er seine Welt bis dato wahrgenommen hat, und sieht sich mit einem entfremdeten und dadurch verstörenden Weltbild konfrontiert.¹⁸ Eine weitere Funktion stellt das unaufhebbare Spannungsverhältnis dar, dessen Pole, Grauen und Lächerlichkeit, sich zu einem Lachen aufstauen, das keines ist, da es den Leser nicht erlösend verlässt. Vielmehr nistet es sich im Leser ein und nagt an Unbewältigtem. Zur Diskussion positiver und negativer Aspekte im pädagogischen Bereich sei an dieser Stelle an das Abschlusskapitel dieser Arbeit verwiesen.

2.2. Der Schwarze Humor

Im Unterschied zum Grotesken, welches das Entsetzliche bewusst ausgestaltet, deutet der Schwarze Humor es zumeist lediglich an. Als Schwarzer Humor wird demzufolge der spielerische Umgang mit unterdrückten Ängsten bezeichnet, welche aufgrund ihres verstörenden Charakters in das Unterbewusstsein verdrängt wurden.¹⁹ Die durch den „humour noire“ angesprochenen Ängste gehören zumeist demselben Motivkreis an, wie jene derer sich das Groteske bedient – unter anderem Krankheit, Tod, Verletzung sowie die eigene Triebhaftigkeit. Das Lachen, welches er hervorruft, ist ebenfalls von Ambivalenz geprägt, insbesondere, da das Schockelement hierbei durch Humor verfremdet wird.²⁰

Zueigen ist dem Schwarzen Humor allerdings eine grundlegende positive Weltansicht, welche er kritisch beleuchtet, und deren gängige Normen und Werte er dabei in Frage stellt. „Schwarzer Humor entspringt weder dem Pessimismus noch dem Skeptizismus im philosophischen Sinne. Er ist vielmehr als kritische Instanz zu sehen [...]“²¹ In dieser Funktion stellt er „Wahrheiten, Moral, Ideen, Ideale, Werte, die vertretenden Autoritäten bzw. Institutionen und das Denken selbst [...] auf den Kopf, um zu sehen, inwieweit sie substanzlos, hohl sind.“²²

Trotz der erfolgreichen Verfremdungen bleibt der Schwarze Humor jedoch ein „realistisches Gestaltungsprinzip“²³, welches dem Leser die im Endeffekt zu ziehende Schlussfolgerung über die dargestellte „negative Normalität“²⁴ selbst überlässt, ihm also eine eigene intellektuelle Leistung abringt. Dadurch wird ein offeneres Sprechen über gesamtgesellschaftliche Tabus oder kollektive Verdrängungen ermöglicht. Hellenthal geht mit

¹⁸ Vgl., Philip Thomson, Funktionen der Groteske. In: Otto F. Best (Hg.), Das Groteske in der Dichtung, (Darmstadt, 1980), 103.

¹⁹ Vgl., Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 68.

²⁰ Vgl., Gerd Henninger, Zur Genealogie des Schwarzen Humors, In: Otto F. Best (Hg.), Das Groteske in der Dichtung, (Darmstadt, 1980), 124.

²¹ Michael Hellenthal, Schwarzer Humor: Theorie und Definition. (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd.1), (Essen, 1989). 45.

²² Hellenthal, Schwarzer Humor: Theorie und Definition, 43.

²³ Hellenthal, Schwarzer Humor: Theorie und Definition, 48.

²⁴ Hellenthal, Schwarzer Humor: Theorie und Definition, 71.

seiner diesbezüglichen Formulierung sogar so weit zu sagen, diese Art des Humors mache bestimmte Motive wieder gesellschaftsfähig.²⁵

Dennoch bleibt der Schwarze Humor als Humorform unversöhnlich und kann als „uneigentlicher, perverser Humor“, „als die Kunst das Lachen zu töten“²⁶ bezeichnet werden.

2.3. Die Satire

„In seiner allgemeinsten Bedeutung [...], die besonders für die Ableitungen (satirisch, satirisieren) gilt, meint das Wort im heutigen Deutschen etwa soviel wie Spott durch Nachahmung (Darstellung) oder die Neigung dazu. [...] Gegenüber dieser sehr weiten und verschwommenen Bedeutung versucht die Literaturwissenschaft Satire im engeren Sinne [...] abzugrenzen als: ästhetische Darstellung und Kritik des Falschen (Normwidrigen), mit der Implikation: zu sozialem Zweck.“²⁷

Darüber hinaus ist der satirische Angriff an eine bestimmte Norm gebunden. Dies meint das Aufzeigen einer positiveren Norm in Gegenüberstellung mit dem Angriffsobjekt. Dadurch wirkt diese gleichsam als Maßstab des Negativen und verstärkt so das Kritisierte²⁸ Insbesondere die beschriebene Normgebundenheit, aber auch der weniger ambivalente und bedrohliche Charakter heben die Satire von dem Grotesken und dem Schwarzen Humor ab.

„Der Satiriker läßt sich auf die Beschwerden der Welt ein und erhofft sich vom Leser ein Gleiches.“²⁹ Dies tut der Verfasser, indem er sich verschiedene Techniken und Verfahrensweisen der Satire zueigen macht, wie etwa die Technik der Reduktion.³⁰ Diese meint das Herabsetzen des Satireopfers durch Verminderung seines Status sowie seiner persönlichen Würde. Dadurch wird das Anliegen der Satire nach Egalisierung, sprich Gleichsetzung des Menschen erfüllt, welches oftmals durch das Obszöne (beispielsweise Nacktheit) zu erreichen versucht wird.³¹ Auch die Demaskierung stellt ein solches Reduktionsverfahren dar, durch das es dem Akteur, welcher das Ziel des satirischen Angriffes darstellt, nicht gestattet bleibt eine Charaktermaske oder ein Geheimnis unaufgedeckt zu wahren.

Als weitere Verfahrensweisen gesellen sich verfremdende Perspektiven, sowie die Destruktion von Symbolen hinzu, welche in enger Verbindung zu der Technik des Enthüllens stehen. Diese Technik kommt zur Anwendung, wenn unvertretbare Ziele oder Manipulation

²⁵ Vgl., Hellenthal, Schwarzer Humor: Theorie und Definition, 71.

²⁶ Henninger, Zur Genealogie des Schwarzen Humors, 129.

²⁷ Jürgen Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Jg. 45; Sonderheft, Stuttgart 1971), 276.

²⁸ Vgl., Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933-45, 30f.

²⁹ Matthew Hodgart, Die Satire. (München, 1969).

³⁰ Vgl., Hodgart, Die Satire, 122ff.

³¹ Vgl., Hodgart, Die Satire, 36f.

durch Machthaber hinter Symbolen oder symbolischem Gemeinschaftsgefühl zu Tage treten sollen.

2.3.1. Satire und Faschismuskritik

Wer genug geweint hat, lacht. (...) Auch die martyrisierten Völker Europas werden eines Tages finden, daß sie unverwandt ernst zu nehmen zuviel Ehre wäre für ihre Quäler [...].“

Heinrich Mann. „Ein Zeitalter wird besichtigt“ (1945)³²

„Antifaschistische Satiren entlarven den Faschismus als Herrschaftssystem, in welchem die Herausbildung und das Ausleben einer gesunden menschlichen Identität nicht möglich sind. [...] Satirische Faschismuskritiken handeln daher von Masken und Schelmen, von Schauspielern und Doppelgängern, von Vorspielung und Nachahmung.“³³ Kurz, das Herrschaftssystem selbst basiert auf Lüge, Schein, ferner auf Demagogie und zwingt sich den in ihm Lebenden auf. Dies gilt ebenso, oder insbesondere für Systemgegner, welche nur mit Mitteln der Täuschung, Verstellung und Schauspielerei in diesem zu überleben vermögen.

Naumann entwickelt auf Basis zahlreicher gegen den Faschismus gerichteter Satiren aus dem Zeitraum 1933 – 45 einen Arbeitsbegriff, welcher die Satire explizit als künstlerische Methode der Faschismuskritik definiert. Auf Grund des Ausmaßes der Analyse Naumanns seien die Ergebnisse an dieser Stelle zusammenfassend angeführt.

Als wichtigste Darstellungstechniken nennt Naumann Übertreibung sowie Isolation einzelner Aspekte eines Gegenstandes, aber auch verfremdende Montage von Realitätseindrücken, welche neue Einblicke ermöglichen. Zudem wird die zu erbringende Denkleistung des Rezipienten hervorgehoben. Diese erfolgt implizit, das bedeutet, die satirischen Darstellungsmittel sind indirekte und bedürfen zu ihrer Erfassung einer Interpretation durch den Leser. Dadurch sollen dessen bestehende Einsichten bestärkt oder auch Unmut hervorgerufen werden. In diesem Fall spricht Naumann von dem „gespaltenen Publikum“³⁴, und von der Intention des Satirikers einen Austauschprozess in Gang zu setzen – zwischen Rezipient und Verfasser, überdies zwischen Gleichgesinnten und Gegnern. Vielfach geht die Satire in ihrem Streben den Leser zu erreichen, etwa um die Wirkung des Phantastischen oder Lächerlichen zu heben, auch in andere Stilformen über, wie etwa die Grotteske, wobei die Grenzen fließend sind. Beispielhaft hierfür ist Edgar Hilsenraths Roman „Der Nazi und der Friseur“, mit dessen Besprechung, Interpretation und Wirkung sich Kapitel drei befasst.

³² Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933-45, 3.

³³ Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933-45, 8.

³⁴ Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933-45, 31.

3. Edgar Hilsenrath - Verliebt in die deutsche Sprache

»Du hast geschrieben. Das stimmt. Aber du hast in deiner Sprache geschrieben. Nicht in ihrer Sprache.«
»Deine Sprache ist Deutsch.«
»Deutsch.«
»Deutsch.«
»Die verdammte Sprache.«
»Die verdammte Sprache.«
»Die du liebst.«
»Die ich liebe.«
»Weil sie deine Sprache ist.«
»Weil sie meine Sprache ist.«
»Die du immer geliebt hast. Auch damals.«
»Auch damals.«
»Damals, als die Synagogen brannten.«
»Damals, als die Synagogen brannten.«
»Die du geliebt hast. Auch im Land der Massenerschießungen.«
»Im Land der Massenerschießungen.«
»Als dein Blick in die Ferne schweifte, dorthin, wo die Öfen von Auschwitz rauchten.«
»Auch damals.«
»Auch damals.«³⁵

3.1. Zur Person Edgar Hilsenrath – ein kurzer biographischer Einblick

Als einen „deutsche[n] (Anm.d.Verf.) Schriftsteller jüdischer Abstammung“³⁶ bezeichnet sich der 1926 in Leipzig geborene Autor. Seine Eltern entstammen beide orthodoxen jüdischen Familien. 1929 übersiedelt die Familie mit dem damals drei Jahre alten Edgar nach Halle an der Saale, einer weithin als „Hochburg des Antisemitismus“³⁷ bekannten Stadt, in welcher der Vater ein eigenes Geschäft erwirbt und bis 1938 betreibt. In diesem Zeitraum besucht Hilsenrath die Volks- und Mittelschule dieses Ortes und erlebt, als einziges jüdisches Kind der Klasse, das Aufkommen des Nationalsozialismus hautnah mit. Seine Schule bezeichnet er selbst als einen Alptraum und eine Strafanstalt.

„Ich ging eigentlich nicht zur Schule, sondern in den Kampf! Ein paar Lehrer waren nett – ein paar richtige Nazis. Der eine war Parteimitglied und malte Schweineschwänzchen auf die Schiefertafel. Der foppte mich und fragte: ‚Weißt du, was das ist?‘ Mein Vater war Offizier im Ersten Weltkrieg, und zwar in der österreichischen Armee. Er hatte alle möglichen Orden bekommen. Die hat er eines Tages angelegt, ist in die Schule gekommen und hat den Lehrer

³⁵ Edgar Hilsenrath, Verliebt in die deutsche Sprache. online unter: <http://www2.hs-fulda.de/hilsenrath/verliebt.php> (02-09-2007).

³⁶ Agnieszka von Zanthier, Julian Strykowski und Edgar Hilsenrath: Zur Identität jüdischer Schriftsteller nach 1945, (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd.31), (Essen, 2000), 52.

³⁷ Agnieszka von Zanthier, Julian Strykowski und Edgar Hilsenrath, 53.

gefragt, warum er seinen Jungen so schikaniere. Er habe schließlich für Deutschland gekämpft. Es hat nichts genützt. Ich war froh, als wir auswanderten.“³⁸

Im Sommer 1938 wandert Edgars Mutter mit ihren beiden Söhnen zu deren Großeltern in die Bukowina nach Rumänien aus. Der Vater bleibt weiterhin in Deutschland, löst sein Geschäft jedoch im Laufe desselben Jahres, wirtschaftlich durch dessen Boykottierung unter Druck geraten, auf und emigriert nach Frankreich. Sein Vorhaben Frau und Kinder zu sich zu holen scheitert an einer Einreiseerlaubnis, worauf diese weiterhin in der jüdischen Kleinstadt Siret in Rumänien verbleiben. Edgar Hilsenrath verlebt in Siret, das er als „typisches Shtetl“³⁹ bezeichnet, seine laut eigenen Aussagen glücklichste Zeit des Lebens. Dort schließt er sich der zionistisch linksliberalen Bewegung Hanoar Hazioni an.⁴⁰

Im Sommer 1940 kommt es in der Bukowina zu ersten Judenverfolgungen. Am 14. Oktober 1941 wird der damals 15-Jährige zusammen mit seiner Mutter, sowie seinem Bruder in das Getto Mogilew-Podolsk in Transnistrien deportiert. Das Getto Mogilew-Podolsk, eine hermetisch von der Welt abgeriegelte Ruinenstadt, im Gebiet Transnistrien, ein, Rumänien von den Deutschen zur Verwaltung übergebenes Gebiet zwischen den Flüssen Dnjestr und Bug, überlebt er zweieinhalb Jahre lang. Zu verarbeiten versucht er das dort Erlebte in seinem ersten Roman „Nacht“⁴¹, wobei der Autor klarstellt „ich bin nicht Ranek“⁴², die Hauptfigur des Romans.

Im März 1944 wird das Getto von sowjetischen Truppen befreit, bald darauf wird mit dem Einsatz von Zwangsarbeitern im russischen Kernland begonnen - diese rekrutiert man zum Teil aus den Befreiten. Hilsenrath flüchtet, nach seiner diesbezüglichen Festnahme nahe Czernowitz, über Siret nach Bukarest. Von dort aus gelangt er mit einem falschen Pass, nach der Kapitulation Rumäniens, über Bulgarien, die Türkei, Syrien sowie den Libanon nach Palästina. Eine zeitlang lebt er im Kibbutz, zieht danach umher, lebt von Gelegenheitsjobs. Mit Hilfe des Roten Kreuzes gelingt es ihm seine Familie zu finden. Der Vater hat den Krieg in einem Versteck in Frankreich überlebt, seine Mutter und sein Bruder sind aus der Ukraine nach Siret zurückgekehrt. Nach einer Familienvereinigung in Frankreich, emigriert Edgar Hilsenrath 1951 in die USA, seine Familie folgt 1953, wandern aber bereits 1970 nach Israel aus. Er selber bleibt bis 1957 in New York, wo er den größten Teil von „Nacht“ verfasst und sich nebenbei mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser hält.

Erst 1965 führt ihn sein Weg wieder nach Deutschland, genauer, nach München, wo er die Arbeit an seinem zweiten Roman „Der Nazi und der Friseur“ aufnimmt. Sowohl dieser, als

³⁸ Edgar Hilsenrath, Zuhause nur in der deutschen Sprache – eine biographische Selbstauskunft. In: Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 13.

³⁹ Edgar Hilsenrath beschreibt dieses in seiner Erzählung „Das verschwundene Shtetl“ auf eindrucksvolle Weise. Die Erzählung findet sich in: Edgar Hilsenrath, Das verschwundene Shtetl. In: Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 19-37.

⁴⁰ Vgl., Agnieszka von Zanthier, Julian Strykowski und Edgar Hilsenrath, 54ff.

⁴¹ Edgar Hilsenrath, Nacht. (Aachen, 2004).

⁴² Siehe dazu: Helmut Braun, Ich bin nicht Ranek. Annäherungen an Edgar Hilsenrath, (Berlin, 2006).

auch „Nacht“, werden in den USA mit großem Erfolg publiziert. Dennoch kehrt der Autor Amerika 1975 den Rücken und wählt Deutschland, in diesem Fall Westberlin, als neuen Lebensmittelpunkt. Der Hauptgrund für diesen Schritt ist für ihn sprachlicher Natur.

„Ich brauchte den deutschen Sprachraum. Deshalb kam Israel nicht in Betracht. Ursprünglich wollte ich nach Europa zurück. Aber Europa war nicht mehr Europa. Das Mitteleuropa, wie ich es mir wünschte, gab es nicht mehr.“⁴³

Das Problem einen Verlag zu finden, der seine Werke zu publizieren bereit ist, gestaltet sich in Deutschland enorm. Hilsenraths Werke werden von vielen bedeutenden deutschen Verlagen abgewiesen. Erst der kleine, aber literarisch ambitionierte Verlag Helmut Braun nimmt Edgar Hilsenrath unter Vertrag und sich damit seines Werkes an.

Generell stieß und stößt Hilsenraths Werk auf starke Kritik, einzig sein 1989 veröffentlichter Roman „Das Märchen vom letzten Gedanken“, in welchem er sich der Thematik des Völkermordes an den Armeniern in der Zeit des Ersten Weltkrieges widmet, erntet einhelliges Lob und verhilft ihm im deutschen Sprachraum zum Durchbruch. Für „Das Märchen vom letzten Gedanken“ erhält er im selben Jahr den Döblin-Preis. Weitere Auszeichnungen, wie der Heinz-Galinski-Preis (1992), der Hans-Erich-Nossack-Preis (1994), der Jacob-Wassermann-Preis (1996) der Hans-Sahl-Preis (1999), ferner der Lion-Feuchtwanger-Preis (2004)⁴⁴, folgen. Sein bisher letzter Roman „Jossel Wassermanns Heimkehr“ erscheint 1993 und erntet erneut Kritik. Edgar Hilsenrath lebt heute in Berlin.

4. „Der Nazi und der Friseur“ - Inhalt, Interpretation und Rezeption

4.1. Kurzer inhaltlicher Abriss

Max Schulz, Sohn der deutschen Prostituierten Minna Schulz und einer Auswahl an fünf potentiellen – jedoch mit nachweisbar „arischen“ Stammbäumen ausgestatteten Vätern, wächst gemeinsam mit seinem besten Freund, dem Juden Itzig Finkelstein, in derselben Straße auf. Quasi in dessen jüdische Familie „integriert“ erlernt er neben dem

⁴³ Agnieszka von Zanthier, Julian Strykowski und Edgar Hilsenrath, 56.

⁴⁴ Ehrung für literarisches Lebenswerk. Lion-Feuchtwanger-Preis für Edgar Hilsenrath. online unter <http://www.hagalil.com/archiv/2004/11/hilsenrath.htm> (08-09-2007).

Friseurhandwerk im Salon von Itzigs Vater „Der Herr von Welt“, auch jüdische Riten und Gebräuche kennen, und besucht gemeinsam mit Familie Finkelstein die Synagoge.

Nach einer Vergewaltigung als Baby durch seinen brutalen und pädophilen Stiefvater Slavitzky hat Max Schulz, wie er selber formuliert einen „Dachschaden“. Als er eine Rede Hitlers auf dem „Ölberg“ in Wieshalle miterlebt tritt er tags darauf der Partei, später der SA, und kurz darauf der SS bei und ist im Zuge seiner Einsätze für den Tod tausender Juden verantwortlich. Unter anderem im Konzentrationslager Laubwalde.

„[...] Kennen Sie das Konzentrationslager Laubwalde? Der Ort hatte früher einen polnischen Namen. Aber wir taufte ihn um: Laubwalde!

Ein wunderschöner Ort, umringt von Wald.

In Laubwalde waren 200 000 Juden. Wir haben sie alle umgebracht. 200 000! Trotzdem war das ein kleines Lager, denn die meisten Gefangenen wurden gleich nach ihrer Einlieferung kalt gemacht. Das war praktisch. Denn auf diese Weise hatten wir nie zu viele von ihnen zu überwachen. Wie gesagt: ein kleines Lager!

200 000. Eine Zahl mit fünf Nullen. Wissen Sie, wie man eine Null wegstreicht? [...]

Ich weiß das, da ich ja sozusagen ‚mitbeteiligt‘ war, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war es eine friedliche Zeit in Laubwalde,[...].

Dort in Laubwalde tat ich Dienst, bis der Krieg zu Ende war, das heißt, bis zu jenem denkwürdigen Tag, als der Krieg für mich, Max Schulz, später Itzig Finkelstein, endgültig vorbei war.“⁴⁵

Der Massenmörder Max Schulz sowie die restlichen SS-Männer aus Laubwalde fliehen gegen Kriegsende vor der herannahenden russischen Armee und werden in einem polnischen Wald von den Partisanen überrascht. Einzig der Hauptakteur vermag, mit einem Sack gestohlener Goldzähne, die er seinen Opfern im KZ entnommen hatte, zu entfliehen. Auf seiner Flucht durch den Wald gelangt er zu der Hütte der alten Polin Veronja. Diese, vormals selbst Opfer nationalsozialistischer Gewalttaten, wird nun zur brutalen Täterin. Schulz ist ihrer sadistischen Willkür hilflos ausgeliefert, ermordet sie schließlich und flieht nach Deutschland, in das Berlin der unmittelbaren Nachkriegszeit.

Dort nimmt Max Schulz die Identität seines ehemaligen Freundes und späteren Opfers Itzig Finkelstein an. Ein Wechsel, der sich für ihn als problemlos erweist. Zum einen auf Grund seines Aussehens, das einer Karikatur des propagierten „jüdischen Aussehens“ aus der nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“ entspricht „[...]schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase wulstige Lippen und schlechte Zähne“⁴⁶. Zum anderen rundet er das seiner

⁴⁵ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 70f.

⁴⁶ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 29.

Meinung entsprechende jüdische Tarnbild durch das Eintätowieren einer KZ-Nummer anstelle der vormaligen SS Blutgruppentätowierung, sowie durch eine Beschneidung ab. Auf einem aus besagten Goldzähnen bestehenden „Kapital“, baut Max Schulz, der sich nun Itzig Finkelstein nennt, seine Schwarzmarktkarriere auf. Der ihm gegenüber unverhohlene Antisemitismus seiner Geschäftspartnerin, einer preußische Baronin mit Namen Kriemhild von Hohenhausen, zwingt Finkelstein/Schulz letztendlich zu einer Auseinandersetzung mit dem Judentum.

Dieser folgt seine Auswanderung nach Palästina, wodurch er sich der Entdeckungsfahr als NS-Täter endgültig zu entziehen gedenkt. An Bord der „Exitus“, gelangt er mit anderen illegalen jüdische Einwanderern nach Palästina, und sichert sich dort seinen Lebensunterhalt indem er seinen ursprünglich erlernten Friseurberuf wieder ergreift. Als jüdischer Friseur schwingt er im Salon Reden zur Unabhängigkeit Israels, und schließt sich letzten Endes dem jüdischen Untergrundkampf gegen die Engländer an. Später folgt seine Heirat mit der Jüdin Mira Schmulevitch, einer Überlebenden eines von der SS in ihrem Heimatdorf verübten Massakers. Die Frage nach Schuld und Sühne holt Max Schulz zu seinem Lebensende hin ein. Er fordert einen Freund und ehemaligen Richter, nachdem er ihm seine wahre Identität offenbart hat, auf ihn zu verurteilen. Von diesem nicht ernst genommen, wird er im daraufhin zwischen den beiden stattfindenden „Prozess“ im Friseursalon einer Verurteilung enthoben. Max' Lebenslicht wird, so endet die deutsche Romanfassung, von dem Wind, der von dem „Wald der sechs Millionen“ – gepflanzt zum Gedenken an die Opfer – in sein Zimmer weht nicht ausgelöscht, sondern davongetragen – „Irgendwohin. Dorthin!“⁴⁷

4.2. Interpretation

„Das Buch ist eine Satire, weil ich nicht das Opfer erzählen lasse, der Roman ist vom Standpunkt des Henkers aus konzipiert.“⁴⁸, so der Autor über die Kernidee des Romans, den Rollentausch zwischen Täter und Opfer.⁴⁹

Der Vorgang des Erzählens verläuft dabei in Form einer „pikarotypischen“ Lebensbeichte des Täters. Im Mittelpunkt derselben stehen das Verhältnis der Juden und Deutschen „nach

⁴⁷ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 423.

⁴⁸ Hans Otto Horch, *Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen*. In: Helmut Braun (Hg.), *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*, (Berlin, 2005), 28.

⁴⁹ Vgl., Dopheide, *Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, 112f.

Auschwitz“, die Entlarvung antisemitischer Stereotypen in dreifacher Weise: die Aufdeckung des Bildes des „typisch Jüdischen“ bei Antisemiten, Philosemiten sowie beim Leser in gleichem Maße. Des Weiteren das Wortspiel mit Phrasen und Schlagwörtern des Nationalsozialismus und deren „ironische Umdeutung“⁵⁰. Aber auch vor der satirischen Darstellung der jüdischen Opfer, der Frage nach Schuld und Sühne, sowie der Entlastungsversuche historischer Schuld in der Nachkriegszeit macht Hilsenrath nicht halt.

„[...] In der satirischen oder parabolischen Darstellung des Holocaust werden komplexe Vorgänge abstrahiert, indem ihnen ein Schema unterlegt wird, dessen Zweck es ist, das Unbegreifliche durchschaubar zu machen.“⁵¹

Eben diese Schemata in Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“ zu beleuchten und damit zu verdeutlichen stellt sich die folgende Analyse zum Ziel.

4.2.1. Die Entlarvung antisemitischer Stereotypen des „typisch Jüdischen“

In „Der Nazi & der Friseur“ setzt Hilsenrath gezielt Elemente des Schwarzen Humors oder des Grotesken ein, um antisemitische Stereotypen zu entstellen, als lächerlich zu entlarven und damit ad absurdum zu führen.⁵²

Ausgehend vom Dreh- und Angelpunkt des Romans, dem Doppelgängermotiv, welches bei Hilsenrath nicht das Untertauchen des Opfers auf der Täterseite meint, sondern provokativ auf dessen Umkehr basiert, tastet sich der Autor stetig an das, so Otto Horch, „antisemitische Bild im Leser“⁵³ heran.

In einem ersten Schritt wird dabei das „Bild des Juden“, wie es in der nationalsozialistischen Propaganda gezeichnet wurde, aufgegriffen und seiner Substanz beraubt, indem es im Roman einen Deutschen charakterisiert.

„Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase, feingeschwungene Lippen und gute Zähne. Ich dagegen, Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz, hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase wulstige Lippen und schlechte Zähne.“⁵⁴

Die Entlarvung fest verhafteter Vorstellungsklischees, geht dabei über die Ebene einer reinen Demaskierung der Figuren hinaus, indem Hilsenrath meisterhaft den heimlichen Konsens, der zwischen dem auf die Romanfigur projizierten Judenbild und dem Leser selbst besteht mit dem scheinbar belanglosen Folgesatz anstößt: „Daß wir beide oft verwechselt wurden,

⁵⁰ Alexandra Heberger, Faschismuskritik und Deutschlandbild in den Romanen von Irmgard Keun *Nach Mitternacht* und Edgar Hilsenrath *Der Nazi und der Friseur*. Ein Vergleich. (Osnabrück, 2002), 105.

⁵¹ Dagmar C.G. Lorenz, Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus Sicht der Verfolgten. (New York, 1992), 279.

⁵² Vgl., Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 113f.

⁵³ Horch, Grauen und Groteske, 235.

⁵⁴ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 29.

werden Sie sich ja leicht vorstellen können.“⁵⁵ Mit der Antwort Chaim Finkelsteins auf Max Schulz' Besorgnis um sein vermeintlich jüdisches Aussehen „Mach dir nichts draus [...]. Es gibt keine Juden, die so aussehen wie du. Aber das wissen die nicht. Verstehst du das? Die haben Vorurteile und glauben eben so und so müsste ein Jude aussehen. Und du siehst eben so aus.“⁵⁶ wird das im Leser verhaftete, vorurteilsbeladene Bild schließlich zur Gänze enttarnt. Dies soll die, ihrem Selbstverständnis nach größtenteils philosemitisch eingestellte Leserschaft zu einem selbstkritischen Erkennen eigener Vorurteile führen.

Die von der nationalsozialistischen Rassenlehre als Evidenz des „typisch Jüdischen“ herangezogene Kategorisierung des Äußeren, im Roman in Form von Max Schulz wiedergegeben, wird durch ihre erfolgte Verkehrung bei Max und Itzig ihrer Austauschbarkeit überführt.

Doch die Überführung von Rassenlehre sowie Leser stellen erst zwei der drei Wirkungsebenen dar. Das eigentliche Skandalon des Romans offenbart sich in dessen Intention aufzuzeigen, dass selbst Juden sich von der Physiognomie des Max Schulz nach erfolgtem Rollenwechsel bereitwillig täuschen lassen. Besonders deutlich tritt dies bei Max Schulz' nunmehr Itzig Finkelsteins Auftreten vor der Prüfungskommission für „displaced persons“ in Berlin zutage.

„Wir kamen vor eine Prüfungskommission. Eine reine Formalität. Ein Arzt untersuchte uns Männer, ob wir beschnitten waren[...]. Man gab uns ein Gebetbuch, um zu sehen, ob wir hebräisch lesen konnten Man fragte uns nach den jüdischen Feiertagen. Jeder musste seine Geschichte erzählen.

Sie werden sich vorstellen können, daß mache von uns, die nicht jüdisch aussahen mehr, andere dagegen weniger auf Herz und Nieren geprüft oder auf den Zahn gefühlt wurden. Ich hatte es besonders leicht. Als ich an der Reihe war und stotternd meinen Namen murmelte, lachten die Herren der Prüfungskommission. Einer von ihnen sagte: ‚Herr Finkelstein, wir wissen, daß Sie Jude sind.‘

Ich zeigte ihnen meine Auswischnummer. Die Herren nickten nur. Ich knöpfte meinen Hosenbund auf und zeigte ihnen mein Glied. Die Herren lachten. Der Glatzkopf sagte: ‚Herr Finkelstein. Wir wollen hier keine Demonstration.‘

Ich glaube, daß die Herren mich nicht für ganz voll nahmen. Man gab mir weder ein Gebetbuch, noch fragte man mich nach den jüdischen Feiertagen. Ich wurde auch nicht ärztlich untersucht. Meine jüdische Identität stand für sie einwandfrei fest.“⁵⁷

Als dritte Ebene tritt damit die wohl brisanteste hinzu – es ist die Akzeptanz des antisemitischen Zerrbilds durch Juden selber. Mehr noch. Hilsenrath geht in seinem

⁵⁵ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 29.

⁵⁶ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 29.

⁵⁷ Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur*, 177f.

angeführten Dialog sogar soweit das Bild, durch Schwarzen Humor hindurch, als Identifikationsmerkmal für die eigene Gruppe fungieren zu lassen.

Als ein weiteres sich hartnäckig haltendes Vorurteil wird in „Der Nazi & der Friseur“ die stigmatisierende Eigenschaft der nur zu gerne unterstellten Geschäftstüchtigkeit aufgegriffen. Diese, wie Dopheide anführt, „Stereotype des gewinnsüchtig-skrupellosen Verhaltens der Juden“⁵⁸ erschließt Hilsenrath, indem er Max Schulz nach dessen Wandlung in Itzig Finkelstein durch den Beruf des Schwarzmarkthändlers im Deutschland der Nachkriegszeit als „Schacherjuden“⁵⁹ in Erscheinung treten lässt. „Das Rollenbewusstsein des ‚fingierten Juden‘“⁶⁰ wird dabei insbesondere durch das Attribut der von Schulz geraubten Goldzähne in den Bereich der Groteske transferiert. Zum einen stellen diese das Kapital für dessen ergriffene Schwarzmarktkarriere dar. Des Weiteren wird ein antisemitisches Klischee „des Juden“ gezeichnet, indem sich Schulz/Finkelstein einige der geraubten Goldzähne einsetzen lässt. Ein eindeutiger Rückverweis auf die Täterseite findet sich dagegen in seinem Vorgehen, drei der Goldzähne als „sentimentales Andenken“ aufzubewahren. Es verweist dies auf das abnorme Verhalten von Holocaust-Tätern, Fotos ihrer Opfer, als „Andenken“ an die Mordtaten, anzufertigen.

Auch das von den Nationalsozialisten propagierte Bild des „sexuell enthemmten Juden“ wird im Roman in Form seiner Umkehrung aufgegriffen. Als Inbegriff dessen dient Max' Stiefvater Slavitzki, dessen Darstellung den Bereich des Grotesken jedoch verlässt und in jenen des Monströsen übergeht.⁶¹ Dies gilt neben der Beschreibung von Slavitzkis Glied, auch für dessen pädophile sowie brutale Neigungen.

Generell gestaltet sich das Geschlechtliche in den Werken Edgar Hilsenraths als „verhaltensbestimmende Grundtatsache“⁶². Dies zeigt sich in „der Nazi & der Friseur“ ebenfalls. Das monströse Beschreiben der Sexualität legt darin, neben seiner enormen sprachlichen Brisanz, die Nähe von Sexualität und Aggression offen. Die von Hoven

⁵⁸ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 118.

⁵⁹ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 118.

⁶⁰ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 118.

⁶¹ Vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus, orientiert sich Hilsenraths monströse Gestaltung des Stiefvaters an der Theorie des grotesken Leibes des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin. Dieser vertritt den Standpunkt, dass die Natur des Groteskes untrennbar mit der „volkstümlichen Lachkultur“ (Dopheide, 64) und dem „karnevalistischen Weltempfinden“ (Dopheide, 64) verknüpft ist. Als wesentliche Elemente des „grotesken Leibes“ benennt er dabei „hervorstehende[...] (Anm.d.Verf.) bzw. hervorstehende[...] (Anm.d.Verf.) Körperteile. [...] Als solche führt er Phallus, Vagina, Mund, Nase, Bauch und After [...] an.“ (Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 64f.)

⁶² Heribert Hoven, Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema: Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths. In: : Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 193.

dargelegte Konstellation Sex – Gewalt – Herrschaft findet sich beispielsweise in der Vergewaltigung von Max Schulz als Baby durch seinen Stiefvater Slavitzky wieder. Die dadurch erfahrene Erniedrigung formt Max' Weltansicht grundlegend.

4.2.2. Die Demaskierung der Ideologie des Nationalsozialismus

Die Entlarvung der Stereotype, wie unter Punkt 4.2.1. erläutert und die Demaskierung der Ideologie des Nationalsozialismus stehen untrennbar zueinander in Beziehung. Hilsenrath berücksichtigt in seinem Roman jedoch auch weitere ideologische Elemente, wie etwa jenes des „rein arischen Stammbaums“ oder des „nationalsozialistischen Frauen- und Familienbildes“ und entblößt diese in satirisch-grotesker Form. Zentral gestaltet sich auch die Deutung des Nationalsozialismus als Ersatz- bzw. Pseudoreligion durch den Autor, die insbesondere in der so genannten „Bergpredigt“ Hitlers zutage tritt und als zentraler Wendepunkt einer eingehenden Analyse Bedarf.

„Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz ... zur Zeit meiner Geburt Dienstmädchen im Hause des jüdischen Pelzhändlers Abramowitz. An meiner rein arischen Herkunft ist nicht zu zweifeln, da der Stammbaum meiner Mutter, [...], zwar nicht bis zur Schlacht im Teutoburger Walde, aber immerhin bis zu Friedrich dem Großen verfolgt werden kann. Wer mein Vater war, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen, aber er war bestimmt einer von den fünf: der Fleischer Hubert Nagler, der Schlossermeister Franz Heinrich Wieland, der Maurergehilfe Hans Huber, der Kutscher Wilhelm Hopfenstange oder der Hausdiener Adalbert Hennemann.

Ich habe die Stammbäume meiner Väter sorgfältig prüfen lassen, und ich versichere Ihnen, daß die arische Herkunft der fünf einwandfrei festgestellt wurde.“⁶³

Durch Lächerlichkeit enttarnt wird gleich in den ersten Zeilen des Romans der unter dem NS-Regime eingeforderte Ahnennachweis. Einmal mehr greift Hilsenrath dabei zu einer Methode welche die Absurdität des Dargestellten noch verstärkt: das Arbeiten mit Gegensatzpaaren. In dem oberhalb angeführten Zitat handelt es sich dabei um die Begriffe „unehelich und arisch“, die einander ausschließen. Weitere Gegensatzpaare bilden etwa die Konstellationen von: jüdisches Aussehen / arische Herkunft, Massenmörder / KZ-Opfer, ebenso wie Max Schulz / Itzig Finkelstein. Im Speziellen letzteres Gleichsetzen der Namen in Phrasen, wie „Ich Itzig Finkelstein oder der Massenmörder Max Schulz“⁶⁴ veranschaulicht die Dichotomie

⁶³ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 7.

⁶⁴ Vgl. Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 296.

von „erzählendem und erzähltem Ich.“⁶⁵. Diese tritt zumeist dann auf, wenn der Erzähler sich vor dem Leser hervorheben möchte – erzielt jedoch den gegenteiligen Effekt.

Eine ähnliche Wirkung rufen die im Zitat gebrauchten Gegensätze „unehelich/arisch“ hervor. Der Hauptakteur versucht den Makel der Unehelichkeit, durch jenen des „arischen Stammbaums“ nicht allein wett zu machen, sondern die Wertschätzung des Lesers ihm gegenüber eben dadurch zu erhöhen. Dahinter verbirgt sich ein weiterer Kunstgriff des Autors, der auch bei Slavitzki zum Einsatz kommt.

„Weißt du Anton“, sagte meine Mutter [Minna Schulz (Anm.d.Verf.)]. „Du siehst dem ‚Führer‘ wirklich jeden Tag ein bißchen ähnlicher – mit deiner Stirnlocke und dem Schnurrbart.[...]

„Nur mit deinem Namen stimmt was nicht“, sagte meine Mutter. „Den müßtest du ändern.“

„Auf den Namen kommst nicht an“, sagte Slavitzki, „sondern auf das Blut und die Gesinnung. Ich bin doch kein verdammter Pole“

„Was bist du denn?“ fragte meine Mutter.

„Ein echter Deutscher und reiner Arier“, sagte Slavitzki. „Meine Vorfahren waren Auslandsdeutsche. Daher der polnisch klingende Name.“

„So – das wußte ich gar nicht“, sagte meine Mutter „Warum hast du mir das nie erzählt?“

„Weil ich kein Angeber bin“, sagte Slavitzki.

„Kannst du das nachweisen – das mit deinen Vorfahren?“ fragte meine Mutter, „Hast du einen Stammbaum?“

„Kann ich nicht“, sagte Slavitzki. „Aber einen Meineid kann ich schwören. Und wenn ein echter Deutscher einen Meineid schwört, dann ist das ein Meineid.“

„Ja“, sagte meine Mutter. „Das stimmt.“⁶⁶

Auch im Zuge dieser besagten Stelle erfolgt eine groteske Überhöhung der sozialen Stellung durch Berufung auf Stammbaum und „Ariertum“. Entlarvt wird darin die Substanzlosigkeit der Ideologie. Diese Hohlheit versucht Slavitzki mit Worten zu füllen. Dabei greift er wahllos zu nationalsozialistischen Propagandabegriffe wie „Blut und Gesinnung“, „echter Deutscher“, „reiner Arier“. Das Slavitzki lediglich wiedergibt, was er sich schlagwortartig aus Propaganda in Radio und Zeitung zurechtbastelt, entblößt sich vor dem Leser spätestens dann zur Gänze, wenn er das Wort Meineid völlig zusammenhanglos einfügt. Auch hier dringt die Erzählstruktur des Autors auf zwei Ebenen durch. Zum einen ist sich Max' Stiefvater der Bedeutung des Wortes „Meineid“ nicht bewusst, was das unreflektierte „Um-sich-werfen“ mit Begriffen, ohne Wissen um deren Bedeutung, verdeutlicht. Der Einsatz leerer, jedoch stark klingender Worthülsen, zeigt die Wirkung nationalsozialistischer Sprachlenkung sehr deutlich.

⁶⁵ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 117.

⁶⁶ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 40f.

Im Zusammenhang damit ist auch der Eifer Hitlers Aussehen zu imitieren zu verstehen, sowie die Aussage von Minna Schulz „Nur mit deinem Namen stimmt was nicht [...] Den müßtest du ändern.“⁶⁷ Eine Erklärung, was an dem Namen falsch sei, oder weshalb er einer Änderung bedürfe, bleibt aus. Die Phrasen „stimmt was nicht“ und „den müßtest du ändern“ verbleiben undefiniert und unhinterfragt.

Der Begriff „Meineid“ wird in diesem Dialog vom Autor jedoch auch in einer zweiten Ebene, seiner tatsächlichen Definition, eingesetzt - als ein „Eid, mit dem wissentlich, vorsätzlich etwas Unwahres beschworen wird“⁶⁸. Der Satz „Und wenn ein echter Deutscher einen Meineid schwört, dann ist das ein Meineid.“⁶⁹ führt demnach wichtige Eckpunkte des ideologischen Konzepts des Nationalsozialismus ad absurdum. So erhält „Ehre“ einen Gegenpol in „Meineid“, der Begriff des „Deutschen“ muss, wie so oft in „Der Nazi & der Friseur“, durch den Zusatz des Adjektivs „echt“ glaubwürdiger, bedeutsamer gemacht werden.

Wie die ideologischen Vorstellungen sowie politischen Ziele des Nationalsozialismus des Weiteren auf die jeweilige persönliche Situation zurechtgeschnitten wurden zeigt folgendes Zitat. So kommen Slavitzki und Minna Schulz in ihrem Gespräch etwa von „Volk ohne Raum“ zu „unsere[...] (Anm.d.Verf.) Kellerwohnung und der Wohnung Chaim Finkelsteins“. Sie beziehen darin die Hitlers außenpolitischem Konzept inhärente „Raumforderung“ für das „deutsche Volk“ auf ihre Privatsituation. Mit ihrem Trachten die enge, schäbige Kellerwohnung gegen die sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite im zweiten Stock befindliche geräumige Wohnung Chaim Finkelsteins einzutauschen – hält der „Arisierungsgedanke“ Einzug.

„Slavitzki hatte ein gebrauchtes Radio gekauft und beide – meine Mutter und Slavitzki – saßen Abend für Abend am Radio, unterhielten sich über Politik, rechneten sich aus, wann der ‚Herr Hitler‘ wohl an die Macht kommen würde, redeten von deutscher Ehre, Blut und Boden, Volk ohne Raum, von unserer Kellerwohnung und der Wohnung Chaim Finkelsteins, von der Würde des deutschen Friseurs[...]“⁷⁰

Seine literarischen Überzeichnungen siedelt Hilsenrath bewusst im kleinbürgerlichen Milieu an und verbindet sie mit Vulgärem. Der Eifer dem nationalsozialistischen Familien- und Frauenbild zu entsprechen, nimmt dabei besonders skurrile Formen an.

⁶⁷Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 40.

⁶⁸Duden. Das Bedeutungswörterbuch (Bd. 10), (Mannheim, 2002), 614.

⁶⁹Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 41.

⁷⁰Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 41.

„Meine Mutter, die jetzt drei Tonne wog, machte ein Gretchengesicht, nickte zuweilen mit dem Kopf, stopfte Strümpfe, legte dieselben zuweilen weg, denn sie strickte auch an einer Wolljacke für Slavitzki, lächelte Slavitzki zu, der seinen Schnaps trank, mit dem langen schlaffen Glied schlenkerte, verstohlen nach dem gelben Rohrstock Ausschau hielt [...]“⁷¹

Der Versuch sich an das propagierte Bild der fürsorgenden Hausfrau anzugleichen wirkt bei Max' Mutter grotesk. Ihr durch Übergewicht entstelltes Äußeres, sowie der Lebensunterhalt, den sie als Prostituierte bestreitet entsprechen dem von ihr in diesem Zerrbild angestrebten Ideal in keiner Weise. Hinzu kommt, dass Slavitzki nicht ihr Ehemann ist, und auch sonst nicht das Bild des deutschen Familienvaters widerspiegelt. So wird dieses durch mehrere Faktoren entstellt: den polnischen Namen „Slavitzki“, durch Alkoholismus, der im Nationalsozialismus als erblich bedingt und asozial erachtet wurde, das schlaffe Glied, welches mehr von Impotenz denn von Manneskraft zeugt, sowie der Hang zur Brutalität als Zeichen der Triebhaftigkeit.

In diesem Sinne wird auch in anderen Textstellen das nationalsozialistische Familienbild bloßgestellt. Deutlich zieht sich dabei die Darstellung deutscher Frauen als Lustobjekte durch. Auch Max laxe Familienbindung richtet sich gegen das verbreitete Musterbild („Ich weiß nicht, wo meine Mutter ist. Und ich weiß auch nicht, wo Slavitzki ist. Aber ich scheiße auf meine Mutter. Und ich scheiße auf Slavitzki“⁷²)

Ein zentrales Motiv in „Der Nazi & der Friseur“ ist die Darstellung des Nationalsozialismus als Pseudoreligion, mit Adolf Hitler als „Erlöser“ an ihrer Spitze. Diese Ansicht setzt Hilsenrath provokant in der für Max Schulz bedeutsamen Episode einer Ansprache Hitlers um, die er als eine Parodie auf die „Bergpredigt“ gestaltet. Eingebettet findet sich diese, in eine grotesk-scurrile Szenerie.

„Eines Tages herrschte in unserer Stadt große Aufregung. Es hieß: Der Führer kommt nach Wieshalle, um auf dem Ölberg zu sprechen.

Kennen Sie den Ölberg? Der heißt so, weil dort einmal jährlich von der Speiseöl-Firma Meyer ein Schützenfest veranstaltet wird, eine raffinierte Werbekampagne für das berühmte Meyer-Speiseöl.“⁷³

⁷¹ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 41.

⁷² Lorenz, Verfolgung bis zum Massenmord, 286.

⁷³ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 42.

Mit der an den Rezipienten gerichteten, scheinbar naiven Frage „Kennen Sie den Ölberg“, möchte Hilsenrath bei diesem die Assoziation mit dem biblischen Ölberg hervorrufen – um diese im Folgesatz sofort wieder aufzulösen. Beim Leser hinterlässt dies ein gewisses Schamgefühl, das Gefühl bei einem unrichtigen Gedankengang erappt worden zu sein, der angesichts der Thematik von Buch und Szene gar nicht hätte vollzogen werden dürfen.

Ferner bewirkt der auch nach dieser Sequenz kontinuierlich Erwähnung findende Begriff des Ölbergs eine anhaltende Irritation auf Seiten des Lesers. Die Gedankenverknüpfung zwischen Christentum und Ölberg ist so stark geprägt, dass der Leser gezwungen ist sie immer wieder aktiv zu durchtrennen und mit der Situation im Buch zu verbinden. Die gedankliche Verbindung zu christlichen Motiven wird beim Leser durch Hitlers Ansprache noch vertieft.

„Und der Führer sprach:

‚Selig sind die Starken, denn sie werden das Erdenreich besitzen.‘

‚Selig ist die Faust, denn sie wird das Loch schlagen in den Kreis, auf daß es ein richtiges Loch ist und kein halbes. Denn halbe Löcher gibt es nicht“

Selig sind die, die dicken Blutes sind, denn sie werden alles beherrschen, was unter der Sonne ist. Denn so das Blut wässrig, wie sollte es da nicht verdunsten. Und was nicht mehr ist, ist nicht. Und wie sollte es da herrschen?‘

Und der Führer sprach:

‚Ihr habt gehört, daß zu den Alten gesagt ist: Du sollst nicht töten; wer aber tötet, der soll des Gerichts schuldig sein. Ich aber sage euch: Wer den Volksfeind tötet, der heiligt meine Namen. Und wer mich heiligt, der hat Anteil an meiner Heiligkeit.‘

Und der Führer sprach:

‚Ihr habt gehört, daß da gesagt ist: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Ich aber frage euch: [...] Was ist ein Auge und was ist ein Zahn? Bleibt da nicht noch ein Auge? Und 31 Zähne? [...] Ich aber sage euch: 2 Augen für ein Auge. Und 32 Zähne für einen. Blendet eure Feinde und macht sie zahnlos für alle Ewigkeit. Denn der Blinde kann nicht mehr sehen. Und der Zahnlose nicht mehr beißen. So ihr herrschen wollt, so schlaget kräftig zu. Und so ihr das Erdenreich wollt, das ich euch geben will, so tut, wie euch geheißen. Armen.‘

Und der Führer sprach:

‚Selig ist der Stock in der Hand des wahren Meisters. Denn siehe: Es ist nicht der Stock, der die Hand, sondern die Hand, die den Stock adelt. Wahrlich ich sage euch: In der Hand des wahren Meisters wird der Stock zum Schwert, auf daß die Hand herrsche bis in alle Ewigkeit. Amen.‘⁷⁴

⁷⁴ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 50f.

Es ist die Struktur der Bibelsprache, die der Autor hier zum Propagandamittel umfunktioniert. Hierzu zieht er Zitate der Bibel heran, entnimmt sie auf diese Weise ihrem ursprünglichen Kontext und setzt sie in neue Relation zueinander. Die inhaltliche Diktion der Bergpredigt wird dabei in ihr Gegenteil verkehrt.⁷⁵ „So lautet es im Originaltext des ‚Neuen Testaments‘ wörtlich: ‚Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erdenreich besitzen.‘ (Matth. 5, 5).“⁷⁶ Eine Segnung der Friedfertigen, welche in Hitlers Ansprache in Gewaltverherrlichung umschlägt. Dies tritt auch deutlich in einem Vergleich der Interpretationen von „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ hervor. Im Matthäus-Evangelium 5, 22 heißt es „Ich aber sage euch, daß ihr nicht widerstehen sollt dem Übel; sondern, so dir jemand einen Streich gibt auf deinen rechten Backen, dem biete den anderen auch dar.“⁷⁷

Der Inhalt der Hitlerrede verkehrt die Botschaft Jesu in ihr Gegenteil. Hitler nimmt die Stelle des Erlösers ein, predigt das Recht des Stärkeren, wobei die Stärke nur in Verbindung mit dem Mittel der Gewalt zu erreichen und aufrecht zu erhalten ist. („Blendet eure Feinde und macht sie zahnlos für alle Ewigkeit. Denn der Blinde kann nicht mehr sehen. Und der Zahnlose nicht mehr beißen. So ihr herrschen wollt, so schlaget kräftig zu.“⁷⁸ / „Ich aber sage euch: Wer den Volksfeind tötet, der heiligt meine Namen.“⁷⁹).

Die angeführte „Blutmetapher“ („Selig sind die, die dicken Blutes sind, denn sie werden alles beherrschen, was unter der Sonne ist. Denn so das Blut wässrig, wie sollte es da nicht verdunsten“⁸⁰.) spielt auf die NS-Propaganda an, die das „deutsche Blut“ als „dickflüssig“, das jüdische hingegen als „wässrig“, sprich schwach und unterlegen bezeichnet.

Neben dem Begriff des Blutes wird auch jener des Stockes metaphorisch gebraucht. Dem „Stock-Motiv“ kommt vor allem im Hinblick auf die Hauptfigur des Romans tragende Bedeutung zu. In der „Predigt“ symbolisiert es Unterdrückung („Selig ist der Stock in der Hand des wahren Meisters“⁸¹) und dient als Leitgedanke eines „heiligen Krieges“ („Wahrlich ich sage euch: In der Hand des wahren Meisters wird der Stock zum Schwert [...]“⁸²).

„In der Vorstellung des Romanhelden werden der „Stock“ von dem der „Führer“ spricht, die Stöcke, mit denen er als Kind von seinem Stiefvater gezüchtigt wurde, sowie ‚das Glied Slavitzkis‘ eins. Als Phallussymbol in einem repressiven psychosozialen Kontext repräsentiert der Stock sowohl den Wunsch von Max Schulz, sich einer überwältigend

⁷⁵ Vgl., Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 132.

⁷⁶ Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 132f.

⁷⁷ Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 133.

⁷⁸ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 50f.

⁷⁹ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 50.

⁸⁰ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 50.

⁸¹ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 51.

⁸² Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 51.

starken Macht außerhalb seiner selbst unterzuordnen, als auch sein Verlangen, selber Macht über andere auszuüben.“⁸³

Schulz kreiert eine „Welt voller Stöcke“⁸⁴, basierend auf seinem Erleben der „Bergpredigt“. Diese ist zur Gänze diffus und absonderlich, mit der Intention, dass das beim Leser ausgelöste Gefühl des Grotesken auf die Worte des „Führers“ zurückfällt, und sie dadurch ad absurdum führt.

Aufgedeckt werden neben dem religiösen Ersatzcharakter der Rede aber auch die Beweggründe der Menschen, dieser „Lehre“ und ihrem „Ruf“ zu folgen.

„Ich verlor Slavitzki und meine Mutter im Gedränge, [...] fand aber oder traf zufällig meinen früheren Deutschlehrer Siegfried von Salzstange, [...].

„Hier ist fast ganz Deutschland versammelt“, sagte Herr von Salzstange.

„Was heißt fast ganz Deutschland?“ [fragte Max Schulz (Anm.d.Verf.)]

„Nur die Unzufriedenen“, sagte Siegfried von Salzstange. „Hier sind die Unzufriedenen ganz Deutschlands versammelt!“ [...] „Hier sind alle versammelt, die irgendwann einmal eine aufs Dach gekriegt haben – vom lieben Gott oder von den Menschen. [...].

[...] die Glatzköpfe zum Beispiel, [...] und auch die zu dünnen und die zu dicken, Leute mit zu kurzen Beinen und Leute mit zu langen, die zu alten und die zu jungen, die Perversen ohne Partner und die Impotenten, Leute mit Würgerhänden, die bisher nicht würgen durften, weil ihnen gesagt wurde, sie dürften nur streicheln, auch die Brillenträger sind gekommen und die Brillenträgerinnen denn „Er hat gesagt: ‚Lasset die Kindlein zu mir kommen!‘ Aber die Kindlein – das sind die Verhinderten! [...] vor allem, die Verhinderten [...], die gerne mal möchten und nicht können.“⁸⁵

Durch die Demaskierung der „unideologischen“ Beweggründe seiner Anhänger, schafft der Autor es, das gesamte ideologische Konzept des Nationalsozialismus sowie dessen Symbolik (etwa den Hitlergruß) in Frage zu stellen. Primär vermittelt er die Botschaft, dass die „Verhinderten“, wie er sie nennt, jedem „Erlöser“ gleichermaßen folgen würden, der ihre niederen Instinkte und Wünsche anzusprechen und zu befriedigen vermag. Diesem Motivkreis, dem etwa Neid, Aggression, Unterdrückung und Perversion angehören, verspricht Hitler in seiner Rede eine Art Ventil durch Gewalt, das all jenen erlösend zur Verfügung steht „die gerne mal möchten und nicht können.“⁸⁶

⁸³ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 133.

⁸⁴ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 133.

⁸⁵ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 44f.

⁸⁶ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 45.

Die Reaktion des Publikums auf die Rede resultiert in einer Massenhysterie, welche dem Leser in monströsen Bildern präsentiert wird, und die vorangehende Interpretation der Szene bestätigt.

„[...] Allmählich kam Bewegung in die Masse. Und dann...Ja, so muß es gewesen sein. Ganz plötzlich! Plötzlich schrie jemand auf, Und dann fingen wir alle zu schreien an. Unsere rechte Hand. Sie flog plötzlich hoch. Wie von selbst. Wir schrien wie die Wahnsinnigen. Wir schrien: Amen! Amen! Amen! Jeder riß jeden mit. Wir schrien. Wir tobten. Wir weinten. Er war der Erlöser. Jemand in der Menge schluchzte auf: ‚Mein Führer, gib mir auch einen Stock‘ Und ein anderer schrie: ‚Mir auch! Und ich will an dich glauben!‘“⁸⁷

4.2.3. „Antisemitismus“, „Philosemitismus“ und die „Schuldfrage“

Dopheide gliedert das „typische jüdische Nachkriegsschicksal“, welches Max Schulz alias Itzig Finkelstein durchläuft in 4 Stationen.

- (1) „Überleben im Nachkriegsdeutschland als ‚displaced person‘ und Schwarzmarkthändler (1945/46)
- (2) Illegale Einwanderung nach Palästina und politisches Engagement als Zionist (1947)
- (3) Teilnahme am Israelische Unabhängigkeitskrieg (1948/49)
- (4) Bürgerliche Karriere in Israel (ab 1949)⁸⁸

Max/Itzig macht in den zwei Jahren nach Kriegsende Karriere als Schwarzmarkthändler. In einem Berliner Nachtlokal trifft er auf die Gräfin Kriemhild von Hohenhausen, und geht mit ihr eine „Interessensbeziehung“ ein.

„Ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, daß die Verbindung zwischen der nordischen Gräfin und mir, dem jüdischen Schwarzmarkthändler Itzig Finkelstein zustande kam. Die Gräfin wollte Geld. Und ich wollte gesellschaftlichen Status. Wir konnten uns ergänzen. Steckdose und Stecker.[...]“⁸⁹

Mit dem Einzug in ihre Villa etwas außerhalb von Berlin, muss Schulz alias Finkelstein jedoch sehr bald die Erfahrung machen, dass seine Mätresse (eigentlich überwiegend Geschäftspartnerin), eine glühende Antisemitin ist.

„Es ist klar: Die Gräfin ist eine Antisemitin!

In der letzten Zeit hat sie die Maske fallen lassen.“

⁸⁷ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 52f.

⁸⁸ Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 112.

⁸⁹ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 187.

Tagtäglich muß ich spitze, höhnische Bemerkungen einstecken. Nur das Wort ‚Saujud‘ ist noch nicht gefallen, wird wahrscheinlich auch nie fallen, weil solche und ähnliche Ausdrücke nicht zu ihrem Wortschatz gehören. Das Wort ‚Saujud‘ wird mir vielmehr verkleidet serviert.“⁹⁰

Durch die höhnischen und antisemitischen Wortattacken der Gräfin sowie des Dienstpersonals beginnt sich Max/Itzig mit dem Judentum und seiner Geschichte auseinanderzusetzen. Den Worttiraden der Gräfin hält er mit zunehmendem Wissen die Errungenschaften des jüdischen Volkes sowie dessen Fähigkeit Katastrophen zu überstehen entgegen. Auf diesem Wege „entdeckt“ der Hauptakteur des Romans auch die Idee des Zionismus.

Schritt für Schritt wird ihm so, durch seine theoretische Wissenserweiterung in Wechselwirkung mit besagten antisemitischen Reaktionen bewusst, dass Jude zu sein nicht gleichsam meint „Kriegsgewinnern“ anzugehören. Die folgende Szene, in der sich Max/Itzig an seinen „neuen“ Gott im Gebet in der Synagoge wendet macht auch unmissverständlich klar, dass es nicht Judenhass war, der ihn zu seinen Taten in Laubewalde und anderen Ortschaften bewog, sondern schlicht - Opportunismus.

„War heute in der Synagoge. Habe fleißig gebetet. Während der Gebetspausen ... der offiziellen ... sprach ich mit meinem neuen Gott deutsch. Sagte zu ihm: ‚Lieber Gott. Ich weiß nicht, wo du bist, ob im Himmel oder bloß auf meiner Zunge. [...] Möchte trotzdem mit dir reden. Also, hör mal zu: Ich. Itzig Finkelstein, kämpfe täglich mit meinem Personal und mit meiner Mätresse, die eigentlich keine Mätresse ist aber meine Geschäftspartnerin, denn ich kriege durch sie fantastische Verbindungen und mache Millionengeschäfte. Aber das wollte ich gar nicht sagen. Wollte bloß sagen, daß ich mich ununterbrochen gegen antisemitische Angriffe verteidigen muß. Ich bin verzweifelt. Sie wollen in meinem eigenen Haus meine Menschenwürde zertreten. Bin ich deshalb Jude geworden? Ich dachte die Juden hätten den Krieg gewonnen!“⁹¹

Das Max Schulz ein Opportunist war und ist, wird durch signifikante, häufig gegensätzliche Wortspiele hervorgehoben. Er betet fleißig, wenn alle anderen um ihn herum es tun. Dabei betet er zu einem „neuen“ Gott, was eine doppelte Sinnebene impliziert. Zum einen, dass Gott für ihn je nach Belieben austauschbar ist, wobei an dieser Stelle auch die hilsenrathsche Darstellung des Nationalsozialismus als Pseudoreligion Beachtung finden muss. Insbesondere in Verbindung mit der zweiten Ebene, die ihr groteskes Bild daraus speist, dass es sich beim Judentum um eine monotheistische Religion handelt. Das Schulz

⁹⁰ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 191.

⁹¹ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 199f.

in den Gebetspausen das Wort an seinen „neuen“ Gott richtet, verstärkt das Groteske somit zusätzlich.

Wichtig festzuhalten ist zudem, dass Schulz seine beiden „Ichs“ je nach Belieben und erwartetem Eindruck den diese erwecken sollen auswechselt, sie vor den Augen des Lesers ständig hin- und wieder herzaubert oder parallel führt. Dasselbe tut er auch vor den Augen Gottes. Zunächst wählt er einen seine Identität komplettierenden Gott - dann belässt er in der Anklage „seines“ Personals und der Gräfin, seine „Max Schulz-Identität“ bequemerweise unerwähnt. In seiner Eigeninszenierung vor Gott rückt er stattdessen erneut stereotype „typisch jüdische“ Eigenschaften in den Mittelpunkt. Mehr noch, er stellt sein Erdulden der antisemitischen Angriffe als diesen dienlich dar („kriege durch sie fantastische Verbindungen und mache Millionengeschäfte“⁹²), und erhofft sich so vor Gott eine „bessere Stellung“.

Hier zeigt sich sein eigentliches, antisemitisches und durch die Propaganda des Nationalsozialismus tief geprägtes Bild des geschäftstüchtigen Juden in vollem Ausmaß. Er reiht dieses an den Anfang seines Gebets, verliert sich kurz darin, kommt zur Besinnung und schließlich gegen Ende hin – auf „seine“ Menschenwürde zu sprechen. Der springende Punkt ist dabei jedoch – weder ist es „sein Haus“, da es der Gräfin gehört, noch seine Menschenwürde, da diese Itzig Finkelstein gehört. Die letzten beiden Fragen entlarven ihn schließlich vor Gott. „Bin ich deshalb Jude geworden?“ sowie „Ich dachte die Juden hätten den Krieg gewonnen!“ und enttarnen ihn als Opportunisten.

Die Episode rund um die Gräfin von Hohenhausen findet ihr abruptes Ende in einer riskanten Investition in einen Waffenschmuggel, in dem Schulz sein gesamtes Kapital verliert. Ruiniert übersiedelt er von der Villa der Gräfin in ein billiges und schäbiges Hotel mit Namen „Vaterland“.

Hilsenrath gebraucht die Hotelmetapher um das Bild des Philosemitismus der Nachkriegszeit verzerrt, dennoch entblößt, dem Leser vor Augen zu führen.

„Das schäbige Hotel ‚Vaterland‘ ist ein ausgesprochen vaterländisches Hotel. Wer glaubt, daß die Gäste hier aus aller Herren Länder kommen, hat sich geschnitten. Außer uns beiden Juden wohnen hier nur Deutsche.

Es hat sich natürlich schnell herumgesprochen, 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.

⁹² Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 200.

Ich habe festgestellt: Man katzbuckelt vor uns. Jeder! Das Hotelpersonal sowohl wie 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.“⁹³

Als Organ der philosemitischen Gesinnung fungiert im Roman die Zeitung „Reuiges Vaterland“.

„Die Zeitung ‚Reuiges Vaterland‘ wird jeden Morgen mit neudeutscher Unpünktlichkeit im Hotel ‚Vaterland‘ abgeliefert. Heute erst kurz nach neun.

Mir [Max Schulz (Anm.d.Verf.)] fallen zwei Bilder auf der ersten Seite auf: das Bild eines blonden jüdischen Hünen; daneben das Bild eines kleinen, schwarzhairigen, plattfüßigen Deutschen, Schlagzeile: Die Juden – ein Volk von Ackerbauern, Pionieren, Soldaten!“⁹⁴

Sowohl das Hotel „Vaterland“ als auch besagte Zeitung symbolisieren in Hilsenraths Roman den öffentlichen Raum, in welchem der Philosemitismus in übertriebenem Maße demonstriert wird. Beispiele hierfür finden sich in beiden Zitaten zur Genüge. Etwa das verächtlich als „Katzbuckeln“ bezeichnete übertriebene „Hofieren“ der beiden einzigen im „Vaterland“ verbliebenen Juden. Die Verkehrung der ehemaligen Propagandabilder der Nationalsozialisten im „Reuigen Vaterland“ wirkt in einem solchen Maße plakativ, dass sie alleine dadurch Lächerlichkeit hervorruft. Was gezeigt werden soll, ist die hurtige 180 Grad Wendung einer Gesinnung. Um sich vom Antisemitismus so weit als möglich zu entfernen, wird sein entgegengesetztes Extrem übernommen. Das dieses nur auf weiterhin bestehende antisemitische Ansichten und Vorurteile gleichsam darübergestülpt wird und nicht Folge eines tiefgreifenden Gesinnungswandels ist, zeigen die lediglich ausgetauschten „Stürmer“-Karikaturen. Der philosemitische Zeitgeist wird vom Autor somit an Stereotypen des nicht mehr existenten Regimes festgemacht. Er zeigt dadurch die ideologische Unmittelbarkeit desselben und lässt so den Leser die Substanzlosigkeit des vordergründigen Philosemitismus erkennen.

Das Hotel „Vaterland“ und die Zeitung „Reuiges Vaterland“ platziert Hilsenrath, wie Ursula Hien es treffend formuliert als „zwei Inseln im Meer des Antisemitismus“⁹⁵. Im Privaten jedoch lebt der Antisemitismus zwar abgedrängt, aber ungebrochen weiter, was sich besonders deutlich in der Episode mit der nordischen Gräfin von Hohenhausen zeigt. Eine wortlose Form des Antisemitismus beheimatet der halböffentliche Raum – im Roman durch den Schwarzmarkt verkörpert. „[...] die haßten mich, den Juden Itzig Finkelstein, obwohl sie

⁹³ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 206.

⁹⁴ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 213.

⁹⁵ Ursula Hien, Schreiben gegen den Philosemitismus. Edgar Hilsenrath und die Rezeption von *Nacht* in Westdeutschland. In: Stephan Braese, u.a. (Hg.), *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust* (Frankfurt am Main/New York, 1998), 234.

nichts sagten. Ich konnte es in ihren Augen aufflimmern sehen, wortlose Funken: Du schäbiger kleiner Jude. Dich hätten sie vergasen sollen.[...]“⁹⁶

Das die philosemitische Gesinnung des öffentlichen Raumes als ein inszeniertes Theaterstück betrachtet werden kann, erkennt Max Schulz/Itzig Finkelstein sehr bald nach seinem Einzug im Hotel. Erkennbar ist diese Ansicht an der Art und Weise, wie derselbe das Verhalten der Hotelgäste und Angestellten auffasst. Er drückt es als „das sonderbare, absonderliche, eigenartige, eigentümliche, ungewöhnliche, wunderliche, bizarre, kuriose Verhalten oder Benehmen [...]“⁹⁷ aus. Das Bild des Theaters erscheint ihm hingegen im Traum, in welchem er träumt, dass „Zeitgeist gespielt“ wird, dem die Erkenntnis folgt „Der neue Zeitgeist ist philosemitisch. Ein Schreckensgespenst mit nassen Augen, die eines Tages trocken werden.“⁹⁸

Mit diesen Worten begeht Hilsenrath nicht nur einen Tabubruch, sondern zerrüttet zugleich die „philosemitische Selbstdisziplinierung des Lesers“⁹⁹

Auch die Frage nach Schuld greift der Autor im weiteren Handlungsverlauf nun immer stärker auf. So begreift sich Max Schulz vor seinem endgültigen Entschluss Deutschland zu verlassen und nach Palästina auszuwandern als dessen „unbequeme Vergangenheit“¹⁰⁰. In den Schlagzeilen des „Reuigen Vaterlandes“ fällt tags darauf erstmals der Begriff der Kollektivschuld.

„Heute wieder was Neues im ‚Reuigen Vaterland‘. Große Schlagzeilen: ‚Bekannter Historiker stellt fest, daß es keine Kollektivschuld gibt‘ Nicht alle Deutschen sind 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“¹⁰¹

Hierbei versucht der Schriftsteller die Entlastungsbemühungen, die nach dem Krieg in Deutschland betrieben wurden satirisch offenzulegen. „Im Bild der aus gesundheitlichen Gründen erfolglosen *Nazigegner* macht Hilsenrath eine nach 1945 unter den Deutschen sehr verbreitete Sichtweise lächerlich, die das Dritte Reich ahistorisch als eine Art ‚Betriebsunfall‘ in der deutschen Geschichte zu bagatellisieren versucht.“¹⁰² Heidemarie Uhl spricht

⁹⁶ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 180.

⁹⁷ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 208.

⁹⁸ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 208.

⁹⁹ Ursula Hien, *Schreiben gegen den Philosemitismus*, 236.

¹⁰⁰ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 215.

¹⁰¹ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 216.

¹⁰² Dopheide, *Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, 127.

diesbezüglich von einer durch „Unterdrückungs- und Widerstands-Narrativen überschriebene[n (Anm.d.Verf.)] nationalsozialistischen Vergangenheit [...]“¹⁰³.

Die Frage nach „Schuld“ gestaltet sich auch bei der Hauptfigur des Romans als eine zentrale. Dabei wäre es Dagmar Lorenz zufolge jedoch verfehlt von einer Schuld und Sühne-Konstruktion zu sprechen.¹⁰⁴ Neue Lebensweisen und Regeln rehabilitieren, so Lorenz, „den alten Nazi zwangsläufig.“¹⁰⁵ Andreas Graf hingegen vertritt die Auffassung, dass der Mörder, „indem er sich der verdrängten Erinnerung stellen muß, sein Gewissen findet.“¹⁰⁶

Beide Ansichten haben ihre Berechtigung und wirken bei näherer Betrachtung der abschließenden Romankapitel gleichsam schlüssig.

Auf seiner Reise nach Palästina an Bord der „Exitus“, beginnt Max Schulz in fiktiven, briefartigen Kontakt mit Itzig Finkelstein zu treten. Der Leser wird dabei endlich von seiner Ungewissheit, die wohl mehr einer bangen Vorahnung gleicht, befreit. Das Geständnis des Mörders wird hier von Hilsenrath an die Spitze getrieben, indem er jenen als Mörder Itzig Finkelsteins und dessen Familie enttarnt.

Die „Exitus“ bezeichnet Max Schulz in seinem fiktiven Dialog mit Itzig als ein Geisterschiff („Ein Geisterschiff ... fragst du? Ja, lieber Itzig.“¹⁰⁷), eine Bezeichnung, die im Namen des Schiffes unheilvoll mitschwingt. So vereint dieser drei unterschiedliche Bedeutungen in sich. Unter „Exitus“ wird im medizinischen Sinne der Eintritt des Todes verstanden. „Exodus“ meint den Name des wohl bekanntesten Flüchtlingsschiffes, an Bord dessen Zionisten, entgegen dem britischen Einwanderungsverbot, zwischen 1945 und 1948 illegal nach Palästina übersetzten. Die dritte Bedeutungsebene umfasst schließlich den biblischen Begriff des „Exodos“, des Auszugs der Juden aus Ägypten, zurück in das „Land ihrer Väter (Kanaan/Palästina/Israel)“¹⁰⁸. Die „Exitus“ als ein Geisterschiff, als ein „Schiff aus dem Totenreich“¹⁰⁹, führt Max Schulz Itzig und damit dem Leser in folgenden Worten vor Augen:

„Exitus? Ausgang? Ende? Tod? Warum dieser Name? Ist das ein Geisterschiff?

Ja, lieber Itzig. Das ist ein Geisterschiff. Jetzt weiß ich endlich, warum das so heißt: ‚Der Marsch der Millionen!‘ Denn wir sind keine Millionen. Aber mit uns fahren die Toten. Die 6 Millionen! Millionen Tote! Die Erschlagenen! Die Erhängten! Die Erschossenen! Die

¹⁰³ Heidemarie Uhl (Hrsg.), Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts. (Innsbruck, 2003), 9.

¹⁰⁴ Vgl., Lorenz, Verfolgung bis zum Massenmord, 288.

¹⁰⁵ Lorenz, Verfolgung bis zum Massenmord, 288.

¹⁰⁶ Andreas Graf, Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman Der Nazi & der Friseur. In: Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 114.

¹⁰⁷ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 239.

¹⁰⁸ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 129.

¹⁰⁹ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 130.

Vergasten! Alle fahren mit uns! Wohin, lieber Itzig? Was für eine Frage! In die historische Heimat der Juden! Nach Hause!“¹¹⁰

Die Schuldfrage wird im Speziellen am Ende des Buches dem Leser noch einmal deutlich vor Augen geführt, und in einer Parodie auf die Täter- Prozesse der Nachkriegszeit angelegt. Das Verstummen vor dem Ausmaß des Verbrechens, die Absurdität einer Diskussion um eine angemessene Strafe, die diese Verbrechen zu sühnen im Stande ist wird in all ihrem Ausmaß deutlich.

Bei einem Kartenspiel mit seinem Bekannten, dem Amtsgerichtsrat Wolfgang Richter, im März 1968, nimmt der fiktive Prozess gegen den Massenmörder Max Schulz seinen Lauf.

„Ich sagte: ‚Stellen Sie sich vor, ich wäre wirklich Max Schulz! Und stellen Sie sich vor ... dieser Friseursalon wäre ein Gerichtssaal! Und stellen Sie sich vor ... ich wäre der Angeklagte! Und stellen Sie sich vor ... Sie wären mein Richter!“¹¹¹

Ziel des Prozesses soll dabei „eine Strafe [sein(Anm.d.Verf.)], die [Max Schulz’ (Anm.d.Verf.)] Opfer zufriedenstellt“¹¹². Darauf folgt der unmittelbar vom Richter gefällte Schuldspruch, der schnell ausgesprochen ist und vom Leser erwartet wird. Doch, welches Strafausmaß stellt die Opfer zufrieden? Wie straft man einen einzelnen Mord? Einen Zehntausendfachen? 6 Millionen? Diese Fragen kommen durch die nun folgende Diskussion zwischen Max Schulz und dem Amtrichter dem Leser zu Bewusstsein. Es ist ein Bewusstseinsakt, der im Leser ausgelöst wird, nachhallt und ein bleibendes Echo hinterlässt.

„Schuldig! [...] ,In diesem Fall ... lautet mein Urteil ‚Aufhängen!‘

‚Wie oft, Wolfgang?’

‚6 Millionen mal!’

‚Wir wissen aber nicht, ob es 6 Millionen waren, Wolfgang. Es könnten auch mehr gewesen sein, aber auch weniger. Außerdem hab ich sie nicht alle umgebracht. Ich meine alle 6 Millionen. Ich war ja bloß mitbeteiligt.’

‚Wieviel hast du denn eigenhändig umgebracht, Max?’

‚Genau weiß ich’s nicht, Wolfgang. Ich hab sie nicht gezählt.’

‚Ungefähr, Max?’

¹¹⁰ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 230f.

¹¹¹ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 411.

¹¹² Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 412.

„Ungefähr 10 000. Es könnten auch mehr gewesen sein. Oder auch weniger. Nur um eine runde Zahl zu nennen: 10 000.“ [..]

„Dann lautet mein Urteil 10 000 mal aufhängen!“

„Hör mal zu, Wolfgang. Du willst mich doch nicht etwa 10 000 mal aufhängen lassen?“

„Doch, Max!“

„Das geht aber nicht, Wolfgang. Ich habe nur einen Nacken!“ [...]

„Dann hängen wir dich eben nur einmal auf, Max!“

„Das geht nicht, Wolfgang!“

„Und warum soll das nicht gehen, Max?“

„Weil wir uns doch etwas vorgenommen haben, Wolfgang!“

„Was denn, Max?“

„Eine Lösung zu finden, die meine Opfer zufrieden stellt. [...] Die wären aber nicht zufrieden mit so einer Strafe!“

„Wie meinst du das, Max?“

„Mein Tod wäre nur ein Tod. Ein Tod für 10 000 Tode. Das wäre ungerecht.“

„Das ist ein Problem, Max.“

„Ja, Wolfgang. Das ist ein Problem!“

Dieser Dialog liefert den gedanklichen Anstoß zu dem beidseitigen Entschluss, dass es für dieses Problem keine Lösung gibt oder geben kann. Das Urteil, dass sie letztendlich über Max Schulz in ihrem „Spiel“ fällen lautet – „Freispruch“. Freispruch, da, wie Schulz es selber formuliert, er den Opfern ihr Leben nicht zurückgeben könne und dies die einzige Lösung wäre, die seine Opfer zufrieden stellen könnte.

Einige Tage später erleidet Max Schulz einen Herzinfarkt. In seinen letzten Lebensmomenten besucht ihn der Richter und überantwortet die Verurteilung seiner Taten dem lieben Gott. Denn auch Max' Todesangst, von der der Richter sagt sie sei „ihre“ Angst, die Angst der Opfer, bevor sie starben, ist keine gerechte Strafe.

Der Roman schließt mit einem einprägsamen Bild. Max Schulz wird vom Wind, der vom Wald der sechs Millionen zu ihm ins Krankenzimmer weht davongetragen.

„Plötzlich sehe ich wieder. Ich sehe weiße Gardinen. Und ich sehe das offene Fenster. Und ich kann auch den Wind sehen. Den kann ich sehen!“

Und es kommt mir vor, als käme der Wind aus dem Wald der 6 Millionen. Der Wind! Und der Wind packt die weißen Gardinen vor meinem Fenster. Und schüttelt sie.

Und allmählich werden sie dunkler. Die Gardinen am Fenster. Werden dunkler und dunkler, haken sich los, werden zu Flügeln, schwarzen Flügeln, fangen zu flattern an, lassen sich tragen vom Wind, der aus dem Walde kam, dem Wald der 6 Millionen. Und die Flügel packen mich, krallen sich fest an meinen ausgestreckten Armen. Und der Wind erhebt sich, trägt meine Flügel, und auch mich. Irgendwohin. Dorthin!“¹¹³

4.2.4. Satirische Darstellung jüdischer Charaktere

Mit der Einbeziehung satirischer Darstellungen jüdischer Charaktere begeht Hilsenrath zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines Romans einen schier unfassbaren Tabubruch. Dabei belässt er es nicht bei diesem allein. Er geht noch einen Schritt weiter, indem er ebenso ein ambivalentes Bild Israels zeichnet.

„Oft werden jüdische Organisationen mit nazideutschen verglichen. Die in den arabischen Vierteln dargestellten Mißstände evozieren [...] europäische Ghettos.“¹¹⁴

Diesbezügliche Interpretationen des Romans würden sich äußerst interessant gestalten. Auf Grund des Rahmens dieser Abschlussarbeit, soll sich die folgende Illustration jedoch ausschließlich den satirisch gezeigten jüdischen Charakteren zuwenden.

Hilsenrath karikiert die bis 1933 vorherrschenden Assimilationsbestrebungen der deutschen Juden und stellt diese unter anderem in Verbindung mit deren eigenen Vorurteilen gegenüber Juden aus anderen Ländern, wie etwa Ostjuden, dar.

Einen jener angepassten deutschen Juden stellt Amtsrichter Wolfgang Richter dar. Richter wird als alteingesessener deutscher Jude gezeichnet, dessen „Seelengeruch“ sich Schulz' zufolge von jenem anderer Juden unterscheidet.

„Amtsgerichtsrat Wolfgang Richter ist Jude. Sieht allerdings wie Churchill aus: fetter Schädel, Kahlkopf ... ebenfalls Raucher ... Zigarrenraucher. Er spricht allerdings nur deutsch. Ein Deutscher durch und durch, obwohl er Jude ist und wie Churchill aussieht. Sein Seelengeruch ist anders als meiner und der der anderen Juden hier auf der Exitus. Die Seele des Amtsgerichtsrats Wolfgang Richter riecht nach Bier [...], Stammtisch, Kartoffelklöße und Sauerkraut“¹¹⁵

¹¹³ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 423.

¹¹⁴ Lorenz, Verfolgung bis zum Massenmord, 288.

¹¹⁵ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 246f.

Ein Paradebeispiel für eine jüdische Figur, welche die erwähnten Gegensätze in sich vereint ist die Gattin des Friseurs Schmulevitch, bei dem Schulz/Finkelstein in Israel schließlich Arbeit findet.

Frau Schmulevitch ist eine „preußische Jüdin, die Preußen nicht vergessen kann“¹¹⁶, und auch noch in Israel heimlich einen Militärorden ihres ersten Mannes trägt, den dieser als preußischer Offizier nach dem Ersten Weltkrieg erhielt. Zudem wird im Friseursalon gemunkelt, sie hätte damals Adolf Hitler gewählt. Grotesk, in Anbetracht der Tatsache, dass Frau Schmulevitch vor den Nationalsozialisten von Deutschland nach Palästina fliehen musste.

Als Max alias Itzig von einer radikalen Terrorgruppe Schwarz als Mitstreiter im Kampf gegen die Engländer angeheuert wird, erfahren Frau Schmulevitch's Ansichten nach außen hin eine völlige Kehrtwende.

„Die wissen im Friseur Schmucl Schmulevitch, daß der Itzig Finkelstein ein Terrorist ist [...]. Die Frau Schmulevitch zittert vor mir. Hat sich das Kettchen mit dem Eisernen Kreuz ausgezogen und sich einen übergroßen Davidstern umgehängt. Den versteckt sie aber nicht zwischen den alten Brüsten. Den trägt sie offen zur Schau. Sagte unlängst: ‚Herr Finkelstein. Ich bete jede Nacht für den Endsieg.‘

Will mich beeindruckt, die alte Hexe. Hab zu ihr gesagt: ‚Das waren die Worte des Führers, Frau Schmulevitch!‘

Verbesserte sich gleich, sagte: ‚Ich bete für die Freiheit des jüdischen Volkes! Und für die Auferstehung!‘“¹¹⁷

Was sowohl bei Schulz' als auch bei Frau Schmulevitch's Wortwahl auffällt ist, dass sie von der Sprache des Nationalsozialismus durchtränkt ist. Mit den Auswirkungen der nationalsozialistischen Sprachregelung und ihrem Einsatz in Edgar Hilsenraths Roman befasst sich ein abschließendes Kapitel des Bereichs Interpretation.

4.2.5. Der Einsatz sprachlicher Stilelemente des Nationalsozialismus

Das Spiel mit Sprache in „Der Nazi & der Friseur“ macht einen großen Teil seines satirischen Stachels aus. Häufig werden Elemente der Propagandasprache des Nationalsozialismus einbezogen um eine grotesk-satirische Situation zu verstärken, ein zweideutiges Bild zu unterstreichen, oder Mitläufer, Sympathisanten, Täter aber auch Opfer des nationalsozialistischen Regimes durch den Gebrauch ihrer Sprache für den Leser durchschaubar zu machen.

¹¹⁶ Dopheide, Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, 128.

¹¹⁷ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 357.

Sprache steht generell in Wechselwirkung mit gesellschaftlicher Wirklichkeit und Bewusstsein.¹¹⁸ Dementsprechend eignet sie sich auch dazu, das nationalsozialistische System zu charakterisieren. Insbesondere bei einer Ansiedelung der Charaktere im kleinbürgerlichen Milieu, kann das Übernehmen der Ideologie anhand des unreflektierten Sprachgebrauchs deutlich aufgezeigt werden. Wie bereits in vorhergehenden Kapiteln erwähnt, werden sprachliche Elemente des Nationalsozialismus eingesetzt um beispielsweise die antisemitische Denkweise unter ihrem philosemitischen Deckmantel durchbrechen zu lassen. Aber auch um die Stereotypen des „typisch Jüdischen“ und ihre Übermittlung an die breite, aufnahmewillige Masse auf dem eingängigen Wege der Propagandasprache, die volksnah und abgehoben zugleich wirkt, zu zeigen. Dabei sind nicht nur Deutsche von diesem Sprachstil stark geprägt. Auch Juden, so stellt Hilsenrath es überspitzt dar, die aus Deutschland auswandern, sind so von der Sprache des Regimes durchwirkt. So bedienen sie sich dieser, wie etwa Frau Schmulevitch, oder sie erkennen diese nicht explizit als nationalsozialistisch.

„Aber der andere ... der Sigi Weihrauch, der ist ein Volksfeind. Reißt Witze über den Zionismus – wir nannten so was ‚Zersetzung‘ – beleidigt unsere Führer – wir nannten so was ‚Führerbeleidigung‘ – redet dauernd von der ‚verlorenen Sache‘ – wir nannten so was ‚Verbreitung von Feindpropaganda und Defätismus [...]“¹¹⁹

Hilsenrath drückt hier offene Kritik an der gewalttätigen und unterdrückerischen Weise aus, mit der zionistische Ziele erreicht werden sollen aus. Er tut dies, indem er die Sprache innerhalb der Terrorgruppe Schwarz in dieser Textpassage jener des Nationalsozialismus gleichsetzt. Der Einsatz des NS-Sprachstils hat auch hier einmal mehr entblößende Wirkung.

Entblößung, Enttarnung, Entlarvung und der dadurch ausgelöste Bewusstseinsakt beim Leser durchzieht den Roman in all seinen im gesamten Interpretationsversuch aufgezeigten Teilaspekten.

Zweifelsohne ist „Der Nazi und der Friseur“ weitaus vielschichtiger als es möglich war darzustellen. Weitere Teilaspekte wie die Anwendung von Erzählstrukturen, etwa der Bezug zum Märchen in der Veronja-Episode, oder in Szenen mit Frau Holle, bei der Max im ausgebombten Berlin der Nachkriegszeit unterkommt, sowie eine Beschäftigung mit zionistischen und antizionistischen Klischees und ihrer Darstellung, mussten leider

¹¹⁸ Vgl., Alexandra Heberger, Faschismuskritik und Deutschlandbild in den Romanen von Irmgard Keun *Nach Mitternacht* und Edgar Hilsenrath *Der Nazi und der Friseur*, 17.

¹¹⁹ Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, 331.

unterbleiben. Auch der Rezeptionsgeschichte des Romans, seiner Ablehnung in Deutschland – im Vergleich zu seinem Erfolg in den USA, konnte nicht Rechnung getragen werden.

Aufgegriffen werden soll hingegen im Abschlusskapitel der Arbeit die pädagogische Relevanz dieser oder anderer satirischer Darstellungen des Holocaust in der Literatur, speziell im Bezug auf den Bereich der Gedenkstättenpädagogik.

5. Zur Rolle der satirischen Literatur für die Gedenkstättenpädagogik

Lachen über den Holocaust - Auschwitzgelächter – „There’s no business like shoahbusiness“.

Provokante Aussagen, die allesamt in den Mittelpunkt einer umstrittenen Debatte zielen. Soll man es, oder soll man es nicht? Darf man es oder darf man es nicht – das Lachen über den Holocaust?

„Lachen“, so hat diese Arbeit hoffentlich gezeigt, ist ein sehr dehnbarer Begriff – dehnbar von einem Lachen aus vollem Halse bis hin zu einem, das dem Leser im Halse stecken bleibt. Das Spannungsverhältnis das dem Letzteren inhärent ist eröffnet vielfältige Einsatzmöglichkeiten in der Gedenkstättenpädagogik. Da insbesondere die Literatur des Schocks dieses ambivalente Lachen evoziert, kann diese sehr wohl, gezielte Auswahl und Einbindung vorausgesetzt, eine pädagogische Bereicherung bilden.

Als bedeutender pädagogischer Ansatzpunkt soll zunächst das angesprochene Spannungsverhältnis zwischen Grauen und Lachen und die mit diesem verbundene Ambivalenz im Zentrum der Überlegungen stehen.

Bekanntlich kann eine emotionale Überforderung dazu führen, dass das Aufgenommene in den Bereich des Unterbewussten abgedrängt wird und das Entscheidende – die Reflexion – genau aus diesem Grunde ausbleibt. Ausgewählte satirische Darstellungen können hingegen eine Beschäftigung mit der Thematik ermöglichen, ohne das Grauen die Oberhand gewinnen zu lassen. Diese Überlegung sei kurz an einem Beispiel aus „Der Nazi und der Friseur“ aufgezeigt.

„[...] Kennen Sie das Konzentrationslager Laubwalde? Der Ort hatte früher einen polnischen Namen. Aber wir taufen ihn um: Laubwalde!

Ein wunderschöner Ort, umringt von Wald.

In Laubwalde waren 200 000 Juden. Wir haben sie alle umgebracht. 200 000! Trotzdem war das ein kleines Lager, denn die meisten Gefangenen wurden gleich nach ihrer Einlieferung

kalt gemacht. Das war praktisch. Denn auf diese Weise hatten wir nie zu viele von ihnen zu überwachen. Wie gesagt: ein kleines Lager!

200 000. Eine Zahl mit fünf Nullen. Wissen Sie, wie man eine Null wegstreicht? [...]

Ich weiß das, da ich ja sozusagen ‚mitbeteiligt‘ war, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war es eine friedliche Zeit in Laubwalde,[...].

Dort in Laubwalde tat ich Dienst, bis der Krieg zu Ende war, das heißt, bis zu jenem denkwürdigen Tag, als der Krieg für mich, Max Schulz, später Itzig Finkelstein, endgültig vorbei war.“¹²⁰

Der erzählende, fast schon naive Ton des Täters (Ein wunderschöner Ort, umringt von Wald/ Trotzdem war es eine friedliche Zeit in Laubwalde), wird immer wieder vom Grauen durchstoßen (Wir haben sie alle umgebracht/ [...] die meisten von ihnen wurden gleich nach ihrer Einlieferung kalt gemacht). Der Weg zum Grauen hin, erfolgt dabei zumeist über einen Zwischenschritt (Eine Zahl mit fünf Nullen/ In Laubwalde waren 200 000 Juden). Die Wahl dieser Erzählstruktur bewirkt nun, dass der Leser in klimaxähnlichem Aufbau zum Grauen hingeführt, und dort einem Schock ausgesetzt wird. Dabei kommt er in diesen Zeitspannen, in welchen er in das Grauen ein- und danach wieder auftaucht, gar nicht dazu das Gelesene durch Überforderung einfach zu verdrängen. Er wird vielmehr in kurzen Abständen von dem Schrecken überrascht, nicht jedoch vom Grauen völlig übermannt. Der unberührte Ton des Massenmörders, vermag zugleich in Sicherheit zu wiegen, eine alarmierende Vorahnung zu erzeugen, und zu schockieren. Diese Gedanken und Gefühle in Einklang zu bringen veranlasst den Lesenden sich näher mit dem soeben Aufgenommenen auseinanderzusetzen.

Nicht zuletzt dadurch, da sich der Täter an ihn persönlich wendet (Wissen Sie, wie man eine Null wegstreicht?). Diese Frage vereint eigentlich die gesamte Unaussprechlichkeit des Verbrechens in sich. Wie einfach ist es eine Zahl auszustreichen? Welchen Wert hat eine Null? Sprechen wir von Zahlen oder von Menschen? Allesamt Fragen, die sich ein Leser stellen könnte, um sich auf die Suche nach seiner aus den Fugen geratenen Weltorientierung zu machen.

Dieses Beispiel vermag auch die oftmals angesprochene gedankliche Eigenleistung des Lesers, die satirische Darstellungsformen ihm abverlangen, darzustellen.

„Es kommt nicht darauf an, Auschwitz zu fotografieren oder über Auschwitz zu schreiben.[...]

Ich muß die Sache nicht unbedingt in Auschwitz spielen lassen. Es genügt wenn es in einem Zimmer spielt, vielleicht wo Auschwitz in den Köpfen der Menschen ist. Mir geht es vor allen Dingen darum, etwas zu schreiben, um in den Köpfen der Leser etwas zu verursachen.

¹²⁰ Hilsenrath, Der Nazi & der Friseur, 70f.

Worum es wirklich geht, ist das Bild, das letztlich im Kopf des Lesers entsteht.“¹²¹ So begründet Edgar Hilsenrath in einem Interview seine Entscheidung zur satirischen Holocaustdarstellung, und spricht ihren erkenntnistiftenden Charakter an.

Diesen verleihen verfremdende Elemente, etwa Reduktion, Demaskierung, Enthüllung, die vom Leser eine eigene Interpretation fordern, von ihm entschlüsselt werden sollen. Ebenso wie die Technik des Schocks, sollen sie dabei ein Erklärungsbedürfnis auslösen – einen fragenden Ansatz schaffen.

Satirische Beschäftigung mit unterschiedlichen Themenbereichen kann in der Gedenkstättenpädagogik sowohl in der Eingangs- als auch in der Nachbereitungsphase erfolgen. Dabei können auch in dieser Arbeit skizzierte Themengebiete aufgegriffen werden, wie etwa die Entlarvung von Stereotypen, die Demaskierung der NS-Ideologie oder die Frage nach Schuld, Sühne und Strafe.

Bezüglich der Nachbereitung soll abschließend ein Phänomen aufgezeigt werden, dem eine satirisch-groteske Darstellungsform möglicherweise entgegenwirken kann. Es kann nach oder auch während einem Gedenkstättenbesuch hin und wieder vorkommen, dass SchülerInnen makabere Witze, oder satirische Bemerkungen über den Holocaust fallen lassen. Maxim Biller stellt eine solche Situation in seinem Aufsatz „Auschwitz sehen und sterben“, wenn auch deutlich übertrieben dar. Die Abhandlung erzählt von einer Reisegruppe junger Juden der Generation nach 1945, die, wie Biller es formuliert „Die Stätten des jüdischen Lebens und Kriechens [...] KZs, Friedhöfe, Gettos und Shtetl“¹²² aufsucht.

„[...] Und wie gefiel es den jungen Juden in den KZ's? In Auschwitz I gefiel es uns nicht besonders, denn der einzige signifikante und martialische Nazi-Fetisch, der uns dort, bei unserem ersten Aufenthalt begegnete, war die „Arbeit mach frei“ - Aufschrift über dem Tor. Ansonsten sahen wir nur ein paar unauffällige Ausstellungen [...]: Hinter Glasscheiben erblickten wir Kleiderberge, Haufen von Schuhen, Tausende von Brillengestellen[...]. Diese Affekten-Sammlung berührte uns nicht sonderlich, wir kannten das schon von Fotografien. [...] Wohl deshalb vertrieben wir uns in diesem Lager die Zeit mit unfreiwilliger Über-Ich-Konversation und verschrobener Situationskomik, was unter anderem dieses Gespräch zwischen mir und Jael zur Folge hatte, bei dem sie sich ihre Ankunft an der Selektions-Rampe ausmalte. [...] Kurz zuvor hatten Micky und Ari einen stellenweise recht blasphemischen Holocaust-Rap getextet, in Mel-Brooks-Manier [...]. Gaby und Michal planten für die nächsten Tage einen Kaviar-Großeinkauf – nach schwarzem Kurs zweihundert Mark pro Kilodose -, Gil lief die ganze Zeit in Auschwitz hinter Susy her und legte ihr immer wieder die Hand um die Hüften, die sie jedes Mal von neuem geduldig von

¹²¹ Manuel Köppen, Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit: Edgar Hilsenrath, Michael Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls. Diskussionsleitung: Rüdiger Steinlein. In: Manuel Köppen (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz (Berlin 1993), 109.

¹²² Maxim Biller, Die Tempojahre, (München, 1991), 117.

dort entfernte, und Harry erzählte zum fünften Mal lachen von seinem Freund Yoram, der vor vier Jahren schon einmal in Auschwitz gewesen war und dem seine fürsorglichen Eltern verboten hatten wiederzukommen, denn sie meinten *einmal* Auschwitz genüge vollkommen. Auf Harrys Geschichte reagierte Leo mit der humorvollen Bemerkung „Auschwitz sehen und sterben“, aber dann hatten wir alle auch schon genug von unserer Despektierlichkeit und Lästerei, welche ohnehin nur dem Selbstschutz gedient hatte, und so beschlossen wir, für eine Weile zu schweigen.“¹²³

Eben hier könnte eine in das pädagogische Programm behutsam eingebaute literarische Darstellung als ein mögliches Ventil dieses Selbstschutz-Verhaltens dienen. Schwarzer Humor, Satire, Grotteske, sie alle bewirken ein Lachen, das keines ist. Auch dieses betont unberührte Verhalten ist eines, das es nicht ist. Vom Erlebten aufgewühlt befinden sich SchülerInnen oft in einer ähnlich ambivalenten Situation, die in dem Versuch resultiert durch das Lachen, das Makabere, das Unpassende auszubrechen, Distanz zu schaffen – wenn auch nur für einen kurzen Moment. Schlägt dieser Moment um, besteht oft Reflexionsbedarf. In Nachbereitungsphasen könnte eben dieser Bedarf durch die bereits genannten Darstellungsformen an die Oberfläche geleitet werden – indem Fragen auftreten und auch gestellt werden, da den ambivalenten, vielleicht auch scheinbar unangebrachten Gefühlen mehr Raum gelassen wird. Alleine die Frage – wie kann jemand so über dieses Geschehen schreiben? – bietet eine Einstiegsmöglichkeit in eine Diskussion. Es können natürlich auch Gegenstimmen auftreten, die die Bearbeitungsweise als positiv empfinden. Das „gespaltene Publikum“ von dem Naumann spricht, ist ja bekanntlich eines, dass diese Literatur heraufbeschwören möchte.

Mit Sicherheit ist der Einsatz satirischer Darstellungsformen in der Gedenkstättenpädagogik mit großer Vorsicht zu genießen. Die Textstellen müssen zielführend und behutsam ausgewählt werden.

Nicht jede SchülerInnengruppe kann sich vermutlich mit dieser Bearbeitungsform zurechtfinden. Nur viel pädagogisches Fingerspitzengefühl kann eine solche Einbindung ermöglichen.

Eines steht jedoch mit Sicherheit fest. Die Gedenkstättenpädagogik sieht sich in absehbarer Zeit mit einem Generationenwechsel konfrontiert. Die Geschehnisse werden mit fortschreitender Zeit zwar gleichsam aufwühlend und unfassbar erscheinen, dennoch ungleich zeitlich entfernt wirken. Dies wird auch eine Weiterentwicklung der didaktisch-pädagogischen Strategien verlangen. Hierfür sind die beschriebenen literarischen Formen mit Sicherheit eine Erwägung wert.

Denn wie schon Heinrich Böll in seiner Rezension von Hilsenraths „Der Nazi und der Friseur“ formulierte:

¹²³ Maxim Biller, Die Tempojahre, (München, 1991), 121f.

„[...] und wenn man alles vergessen sollte: die Goldzähne und die, die sie einmal getragen haben, vergisst man nicht, wenn Schulz-Finkelstein da im Wald der sechs Millionen spazieren geht.“

Bibliographie

Maxim Biller, Die Tempojahre, (München, 1991).

Helmut Braun, Ich bin nicht Ranek. Annäherungen an Edgar Hilsenrath, (Berlin, 2006).

Jürgen Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Jg. 45; Sonderheft, Stuttgart 1971), 275 – 377.

Dietrich Dopheide, Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, (Berlin, 2000).

Duden. Das Bedeutungswörterbuch (Bd. 10), (Mannheim, 2002).

Margit Frölich, Hanno Loewy, Heinz Steinert: Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung. In: Margit Frölich, Hanno Loewy, Heinz Steinert (Hg.), Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?. Filmkomödie, Satire und Holocaust, (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd.19), (Frankfurt am Main, 2003).

Andreas Graf, Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*. In: Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 135-149.

Alexandra Heberger, Faschismuskritik und Deutschlandbild in den Romanen von Irmgard Keun *Nach Mitternacht* und Edgar Hilsenrath *Der Nazi und der Friseur*. Ein Vergleich. (Osnabrück, 2002).

Michael Hellenthal, Schwarzer Humor: Theorie und Definition. (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd.1), (Essen, 1989).

Gerd Henninger, Zur Genealogie des Schwarzen Humors, In: Otto F. Best (Hg.), Das Grotteske in der Dichtung, (Darmstadt, 1980), 124 – 138.

Ursula Hien, Schreiben gegen den Philosemitismus. Edgar Hilsenrath und die Rezeption von *Nacht* in Westdeutschland. In: Stephan Braese, u.a. (Hg.), Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust (Frankfurt am Main/New York, 1998), 229-244.

Edgar Hilsenrath, Zuhause nur in der deutschen Sprache – eine biographische Selbstauskunft. In: Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 13 – 19.

Edgar Hilsenrath, Das verschwundene Shtetl. In: Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 19-37.

Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*. (Köln, 1977).

Edgar Hilsenrath, *Nacht*. (Aachen, 2004).

Matthew Hodgart, *Die Satire*. (München, 1969).

Hans Otto Horch, Grauen und Grotteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen. In: Helmut Braun (Hg.), *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*, (Berlin, 2005).

Heribert Hoven, Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema: Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths. In: : Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 191-201.

Wolfgang Kayser, Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken. In: Otto F. Best (Hg.), Das Groteske in der Dichtung, (Darmstadt, 1980), 50-69.

Manuel Köppen, Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprosa (*Biller, Grossman, Schindel*). In: Manuel Köppen (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz (Berlin 1993).

Manuel Köppen, Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit: Edgar Hilsenrath, Michael Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls. Diskussionsleitung: Rüdiger Steinlein. In: Manuel Köppen (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz (Berlin 1993).

Dagmar C.G. Lorenz, Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus Sicht der Verfolgten. (New York, 1992).

Uwe Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933-45, (Köln, 1983).

Carl Pietzcker, Das Groteske. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (45. Jg. 1971), 197 – 212.

Fritz Rumler, Max & Itzig, In: Thomas Kraft (Hg.), Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählbar machen. (München, 1996), 69 – 72.

Philip Thomson, Funktionen der Groteske. In: Otto F. Best (Hg.), Das Groteske in der Dichtung, (Darmstadt, 1980), 103 – 116.

Rüdiger Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur. In: Manuel Köppen (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz (Berlin 1993).

Rolf Tiedemann, Nicht die Erste Philosophie sondern die Letzte. Anmerkungen zum Denken Adornos. In: Theodor W. Adorno, „Ob nach Auschwitz sich noch leben lasse“. Ein philosophisches Lesebuch, (Leipzig, 1996).

Heidmarie Uhl (Hrsg.), Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts, (Innsbruck, 2003).

Agnieszka von Zanthier, Julian Strykowski und Edgar Hilsenrath: Zur Identität jüdischer Schriftsteller nach 1945, (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd.31), (Essen, 2000).

Internet:

Ehrung für literarisches Lebenswerk. Lion-Feuchtwanger-Preis für Edgar Hilsenrath. online unter <http://www.hagalil.com/archiv/2004/11/hilsenrath.htm> (08-09-2007).

Edgar Hilsenrath, Verliebt in die deutsche Sprache. online unter <http://www2.hs-fulda.de/hilsenrath/verliebt.php> (02-09-2007).