Leseprobe

Matías Martínez (Hg.)

# Der Holocaust und die Künste

## Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2004

*Abbildung auf dem Umschlag:*
Samuel Bak: *In the Footsteps*. 1997. Oil on linen. 20 1/8 x 20 inch.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2004
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-459-5
*www.aisthesis.de*

# Inhalt

Matías Martínez
Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust ..... 7

Frieder von Ammon
Züge des Lebens, Züge des Todes. Die Darstellung des Holocaust in Steve Reichs Komposition *Different Trains* ..... 23

Heinrich Detering
Stigma, Stimme, Schrift. Autorschaft und Authentizität bei Ruth Klüger, Jakob Littner und Wolfgang Koeppen ..... 51

Axel Dunker
„Time Flies". Mediale Selbstreflexivität in Art Spiegelmans Holocaust-Comic *Maus* ..... 79

Geoffrey Hartman
Zeugnis und Authentizität.
Reflexionen über Giorgio Agambens *Quel che resta di Auschwitz* ..... 99

Dieter Lamping
Bilder und Worte.
Zur Kritik der Fotografie in der Holocaust-Literatur ..... 119

Lawrence L. Langer
Bild und Wirklichkeit in der Kunst von Samuel Bak ..... 135

Matías Martínez
Authentizität und Schrift in den Holocaust-Mahnmalen von Jochen Gerz ..... 155

Frank Stern
„Frei nach Klemperer".
Virtuelle Projektionen auf die Vergangenheit ..... 171

Über die Autoren ..... 189

Matías Martínez

# Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust

## Reden über den Holocaust

Auch wenn noch Augenzeugen des Holocaust leben, gehört er inzwischen für die meisten nicht mehr zur eigenen Zeitgeschichte. Dennoch wird heute in der deutschen und europäischen Öffentlichkeit nicht weniger, sondern eher mehr über den Holocaust gesprochen. Um nur einige der aufsehenerregendsten Anstöße und Themen der letzten Jahre zu nennen: Martin Walsers Rede zur Verleihung des *Friedenspreises des deutschen Buchhandels*, in welcher er ein Ende der „Dauerpräsentation" der nationalsozialistischen Vergangenheit forderte; die Einrichtung eines *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* in Berlin; der Spendenskandal in der hessischen CDU, die undeklarierte Beträge als Zuwendungen jüdischer Geldgeber ausgab; die Entschädigungsverfahren für überlebende Opfer der NS-Vernichtungspolitik durch die Stiftungsinitiative der deutschen Wirtschaft und die *International Commission on Holocaust Era Insurance Claims* (*Icheic*); der Londoner Strafprozeß David Irvings zur Verteidigung der sogenannten ‚Auschwitz-Lüge'; der Antisemitismus-Vorwurf gegen ein Wahlkampfflugblatt des FDP-Politikers Jürgen W. Möllemann mit seinen tragischen Folgen. In diesem Spätherbst 2003 wird gerade gegen den CDU-Bundestagsabgeordneten Martin Hohmann wegen einer als antisemitisch beurteilten Rede ein Parteiausschlußverfahren eingeleitet und im Zusammenhang damit der Bundeswehr-General Reinhard Günzel entlassen; und es gerät der Bau des Berliner Denkmals für die ermordeten Juden Europas ins Stocken, weil publik wird, daß ein verwendetes Graffitischutzmittel von der Firma Degussa stammt, deren Tochterfirma, die *Deutsche Gesellschaft für Schädlingsbekämpfung* (*Degesch*), im Zweiten Weltkrieg das Giftgas *Zyklon B* hergestellt hat.

Bereits diese wenigen Beispiele belegen, daß im Reden über den Holocaust politische, juristische, wirtschaftliche, moralische, ästhetische und wissenschaftliche Themen und Argumente einen Diskurs bilden, der heute in der deutschen Öffentlichkeit eine zentrale Stellung einnimmt. Diese außerordentliche Präsenz des Holocaust wird von einigen kritisch beurteilt. „Was immer der Holocaust auch war – Zivilisations-

bruch, ultimativer Beweis der Auserwählung oder der deutschen Mördermentalität –, es hat rund 50 Jahre gedauert, bis die werktätige Intelligenz begriff, daß sie auf einer historischen Goldader sitzt, deren Ausbeutung ein ebenso profitables wie risikoloses Geschäft ist", meinte Henryk M. Broder.[1] Martin Walser sprach in seiner bereits erwähnten Rede zur Verleihung des *Friedenspreises des deutschen Buchhandels* unter dem Titel „Die Banalität des Guten" von einer „Routine des Beschuldigens" und wandte sich gegen die „Instrumentalisierung unserer Schande zu gegenwärtigen Zwecken".[2] Rudolf Augstein erklärte im *Spiegel*, „routinierte Reue überzieht das Land".[3] Jean-Luc Nancy warnte: „was heute […] droht – man möchte es ungern auch nur aussprechen –, ist eine Art ‚Auschwitz-Kultur' […]. Dokumente, Romane, Gedichte, Betrachtungen, Analysen, Filme, Aufführungen, Kolloquien. […] Die Drohung des Vergessens kann zu einem Sprechen verpflichten, das man sich weniger gefällig gewünscht hätte, und die Verpflichtung des Gedächtnisses kann Schutz einer fruchtlosen endlosen Wiederholung sein".[4] Auch der vorliegende Band ist dem Vorwurf ausgesetzt, zu einer solchen „Auschwitz-Kultur" beizutragen, und wenn ich das hier anspreche, so läßt sich selbst diese Geste, wenn man es denn möchte, unschwer in die charakteristisch selbstreflexive Rhetorik des Holocaust-Diskurses einordnen. Um dem ‚Shoah-Business' zu entgehen, zieht deshalb mancher – allerdings keiner der soeben Zitierten – die Konsequenz zu schweigen. Ob das eine sinnvolle oder vielleicht sogar die einzig legitime Haltung darstellt, soll hier nicht weiter erörtert werden (offensichtlich teilen die Beiträger des vorliegenden Bandes die letztgenannte Ansicht nicht). Jedenfalls sind diese hier nur angedeuteten Komplikationen ein Beispiel für die besonderen Schwierigkeiten, die Äußerungen über den Holocaust entgegenstehen.

---

1 Henryk M. Broder: „Dabeisein ist alles", zuerst in: *Der Spiegel*, 7.4.1997. Zitiert nach: Ute Heimrod u.a. (Hg.): *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das ‚Denkmal für die ermordeten Juden Europas'*. Berlin 1999, S. 703-705, hier S. 703.

2 Martin Walser: „Die Banalität des Guten", zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.10.1998. Zitiert nach: Heimrod (Hg.) (Anm. 1), S. 1145.

3 Rudolf Augstein: „Wir sind alle verletzbar", zuerst in: *Der Spiegel*, 30.11.1998. Zitiert nach: Heimrod (Hg.) (Anm. 1), S. 1174-1176, hier S. 1174.

4 Jean-Luc Nancy: „Un Souffle/Ein Hauch", in: Nicolas Berg u.a. (Hg.): *SHOAH. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. München 1996, S. 122-129, hier S. 123f.

Das öffentliche Reden über den Holocaust wird offensichtlich durch einen gemeinsamen Gegenstand zusammengehalten – die Vernichtung der europäischen Juden. Über diese thematische Gemeinsamkeit hinaus wird es aber auch durch bestimmte Regeln geprägt, die festlegen, wer in welcher Form, mit welchen Begründungen und Argumenten, in welchen Medien und an welches Publikum gerichtet über den Holocaust sprechen darf. Erst die Existenz solcher Regeln macht es sinnvoll, von einem eigenständigen öffentlichen Holocaust-‚Diskurs' zu sprechen. Derartige Diskurse sind nicht homogen. Sie werden in unterschiedlichen Situationen mit den verschiedensten Absichten und Folgen geführt. Die Verwendungsregeln, denen sie unterliegen, sind vage, uneinheitlich und oft genug widersprüchlich – es handelt sich um eine kontingente soziale Praxis, nicht um ein begrifflich konsistentes System. Ungeachtet seiner Vagheit bringt dieser Diskurs allerdings handfeste Wirkungen hervor. Im Namen des Holocaust werden Ein- und Ausgrenzungen mit erheblichen politischen, wirtschaftlichen, rechtlichen und sozialpsychologischen Folgen vorgenommen.

## Was bedeutet ‚authentische' Kunst?

Auch im ästhetischen Feld läßt sich die Beschäftigung mit der Ermordung der europäischen Juden als ein eigenständiger Diskurs beschreiben. Ihm gliedert sich unvermeidlich jeder ein, der auf künstlerische Weise den Holocaust darstellt. Ebenso wie das Reden über den Holocaust insgesamt ist der ästhetische Holocaust-Diskurs zunächst, scheinbar neutral, durch seinen Gegenstand definiert. Aber auch hier sind Regeln wirksam, die festlegen, *wie* man mit diesem Gegenstand künstlerisch umzugehen habe. Während in der zeitgenössischen Literatur, Kunst und Ästhetik im Namen der Postmoderne Konzepte der Simulation, Ambiguität, Entreferentialisierung und der Tod des Autors propagiert werden, bestimmten und bestimmen Postulate wie Authentizität, Wahrhaftigkeit, moralische Integrität und Beglaubigung durch Autorschaft die Produktion, die Gestaltung, die Rezeption und die Bewertung von Kunst über den Holocaust. Diese Postulate gelten, in der Literatur, quer durch die Gattungen für Erzähltexte, Drama und Lyrik; sie gelten für Avantgardewerke ebenso wie für populäre Kunst, für verschiedene Medien und Künste wie Text, Malerei, Photographie, Film, Denkmal, Performance und Musik. Und sie gelten nicht nur für künstlerische Darstellungen im

engeren Sinne, sondern auch für nichtfiktionale und nicht primär ästhetische Textgattungen wie Essays, Memoiren und historiographische Darstellungen.

Dennoch ist Kunst über den Holocaust – jedenfalls in ihren gelungenen Beispielen – ungeachtet ihrer Distanz zu manchen postmodernen Postulaten alles andere als naiv. Werke wie Claude Lanzmanns *Shoah*, Christian Boltanskis Raum-Installationen, Vera Frenkels interaktive *Body Missing Website*, die ‚negativen Denkmäler' von Jochen Gerz, Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben* oder Art Spiegelmans Comic *Maus* kaschieren ihre unvermeidliche Künstlichkeit nicht, sondern stellen sie gerade in den Mittelpunkt ihrer Konzeptionen.

Wenngleich in den letzten fünfzig Jahren viele unterschiedliche und gelegentlich miteinander unvereinbare Konzepte für die künstlerische Darstellung des Holocaust aufgestellt worden sind, so scheint doch ein Merkmal für diesen Gegenstand besonders charakteristisch zu sein, das in sonstiger zeitgenössischer Kunst eher eine marginale Rolle spielt: Authentizität. Wenn es denn überhaupt eine legitime Holocaust-Literatur geben können soll, heißt es immer wieder, dann müsse sie ihren Gegenstand ‚authentisch' vermitteln können. Anstelle von ‚authentisch' werden in diesem Zusammenhang synonym auch Ausdrücke wie ‚wirklich', ‚wahr', ‚wahrhaftig', ‚echt', ‚original' oder ‚unmittelbar' verwendet und in einen Gegensatz zu ‚erfunden', ‚manipuliert', ‚simuliert' oder ‚künstlich' gestellt. Kunst über den Holocaust scheint die Anwendung dieses Gegensatzes zwar nicht allein, doch in besonders starkem Maße auf sich zu ziehen. Sie wendet sich stets gegen den nationalsozialistischen „Krieg gegen das Erinnern" (Primo Levi), stellt sich gegen die „Fälschung der Erinnerung, Fälschung der Wirklichkeit, Verleugnung der Wirklichkeit, bis zur endgültigen Flucht vor ebendieser Wirklichkeit"[5].

Aber was ist mit der Forderung nach Authentizität eigentlich gemeint? Welche ästhetischen Verfahren dürfen als authentisch gelten? Welche Aspekte der ästhetischen Kommunikation kommen als mögliche Träger des Prädikats ‚authentisch' überhaupt infrage? Gibt es spezifische Formen und Verfahren der Authentisierung in den verschiedenen Künsten und Medien? Um diese Fragen klären zu können, empfiehlt es sich zunächst zu prüfen, was ‚authentisch' bedeutet. (Es geht im folgenden darum, den Gebrauch von ‚authentisch' analytisch zu rekonstruie-

[5] Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München u. Wien 1990, S. 28.

ren; ob seine Verwendung jeweils sachlich gerechtfertigt ist, steht hier nicht zur Debatte.)

‚Authentisch' wird nicht nur in ästhetischen Zusammenhängen verwendet. Der Begriff wurde aus dem griechischen αὐθέντης [*authéntes*] ‚Urheber' bzw. αὐθεντικός [*authentikós*] ‚nach einem zuverlässigen Gewährsmann' und dem lateinischen *authenticus* ‚eigenhändig, verbürgt, rechtsgültig' in die neueren Sprachen übernommen. Als Terminus wird ‚authentisch' insbesondere in der Theologie und der philologischen Text- und Editionskritik verwendet.[6] In der Theologie spricht man von einer *authentia auctoritatis* und verbindet so Authentizität und Autorität. Die Authentizität eines göttlich inspirierten Textes, z.B. die lateinische Vulgata-Übersetzung der Bibel, muß durch die katholische Kirche legitimiert werden. In gewisser Weise wird die Authentizität durch die Institution der Kirche nicht nur bestätigt, sondern allererst hergestellt.[7] Denn die (vermutete) Existenz einer kausalen Kette zwischen dem letztlich göttlichen Ursprung und der aktuellen Erscheinung des heiligen Textes ist zwar eine notwendige Voraussetzung für dessen religiöse Authentizität; hinreichend für die Zuerkennung des Prädikats ‚authentisch' ist jedoch erst die Beglaubigung der Kausalkette durch die Autorität eines institutionalisierten kirchlichen Rechtsverfahrens (dessen Autorität sich freilich wiederum aus der *auctoritas divina* ableitet). In theologischer Verwendung ist Authentizität deshalb untrennbar nicht nur mit Autorschaft, sondern auch mit Autorität verknüpft.

Auch in der Textkritik wird Authentizität mit Autorschaft verbunden. Editionsphilologen meinen mit der Authentizität eines Textes seine

---

6 Eine ausführliche Analyse und Geschichte des Authentizitätsbegriffs ist mir nicht bekannt. Systematische und historische Hinweise bei Helmuth Lethen: „Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze", in: Hartmut Böhme und Klaus Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek 1996, S. 205-231; Charles Taylor: *The Malaise of Modernity*. Concord 1991; Lionel Trilling: *Sincerity and Authenticity*. London 1972; Sigrid Lange: *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart* (Bielefeld 1999) enthält vor allem Einzelstudien zum Thema.

7 S. Arthur Allgeier: „‚Authentisch' auf dem Konzil von Trient. Eine wort- und begriffsgeschichtliche Untersuchung", in: *Historisches Jahrbuch* 60 (1940), S. 142-158; K. Röttgers u. R. Fabian: „Authentisch", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Basel 1971, Sp. 691f.; K. Röttgers: „Autorität", ebd., Sp. 724-733. Institutionelle Autorität prägt auch den juristischen Gebrauch des Begriffs ‚authentisch': in der Rechtssprechung bedeutet Authentizität die gerichtlich anerkannte Beweiskraft eines Dokumentes.

„Echtheit, Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit" – Eigenschaften, die von der „Verfasserschaftsfrage" abhängen.[8] Ein Text ist authentisch, insofern er sich direkt auf den Willen des Autors zurückführen läßt. Alle Textmerkmale, die sich nicht auf diese Weise legitimieren lassen können, gelten hingegen als unauthentisch.

Was bedeutet nun aber ‚authentisch' im Sinne einer *ästhetischen* Eigenschaft – besonders im Fall von Holocaust-Kunst? Auf welche Aspekte ästhetischer Kommunikation läßt sich diese Qualität überhaupt beziehen? Eine einheitliche Wortverwendung gibt es wohl nicht. Vielleicht lassen sich aber doch – auch wenn sie im normalen Gebrauch häufig ineinander übergehen – vier verschiedene Bedeutungsaspekte ästhetischer Authentizität analytisch voneinander unterscheiden. Diese Bedeutungen sind voneinander unabhängig, weil sie sich auf verschiedene Aspekte ästhetischer Kommunikation beziehen: auf die Produktion eines Kunstwerkes, auf seine Referenz, seine Gestaltung und seine Wirkung. (Es kann nicht überraschen, daß die ästhetische Verwendung des Begriffs einiges mit seinem theologischen und textphilologischen Gebrauch gemeinsam hat.)

(1) *Autor*: Ein Kunstwerk wird oftmals authentisch genannt, wenn sein Urheber, der Autor, Künstler oder Regisseur, als Person besonders qualifiziert ist. Hier besteht eine Parallele zur theologischen *authentia auctoritatis*, die einen Legitimationszusammenhang zwischen Autorschaft, Autorität und Authentizität herstellt. Über die Ermordung der europäischen Juden zu schreiben, stünde in diesem Sinne nur denjenigen zu, die als Augenzeugen oder auch als indirekt Betroffene ihr Werk durch einen persönlichen Bezug autorisieren können. Das funktioniert in der Kulturkritik gleichermaßen als Legitimations- wie als Ausschlußargument. Nur einem Juden wie Steven Spielberg, so wurde über den Film *Schindler's*

---

[8] Klaus Kanzog: *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur*. Berlin 1991, S. 14; ähnlich Klaus Grubmüller u. Klaus Weimar: „Authentizität", in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin 1997, S. 168f.: „Der Begriff des ‚Authentischen' unterliegt keiner buchenswerten Veränderung; er meint stets ‚Echtheit' im Sinne der Übereinstimmung mit dem Willen eines Urhebers." Vgl. auch Nelson Goodmans Unterscheidung von ‚autographischen' und ‚allographischen' Kunstwerken im Kapitel „Art and Authenticity" seiner Studie *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd ed. Brighton 1981, S. 113; ebd. S. 119: „Authenticity in an autographic art always depends upon the object's having the requisite, sometimes rather complicated, history of production".

*List* des öfteren gesagt, durfte es sich erlauben, in der Figur des Oskar Schindler einen „guten Nazi“[9] auf die Leinwand zu bringen, weil Spielberg nämlich „durch den Film seine eigene jüdische Identität und mit ihr das einzigartige, in Blut und Leid getränkte Vermächtnis seiner Religion“[10] propagiere. Umgekehrt wurde vor Jahren der nichtjüdische Autor Alfred Andersch dafür kritisiert, sich in seinem Roman *Efraim* (1967) in der Gestalt eines jüdischen Ich-Erzählers einen unzulässigen Erzählstandpunkt angemaßt zu haben: Andersch „kokettiert mit einer Mentalität, die ihm verschlossen ist: der jüdischen“[11]. Hier gerät für manche Leser der textexterne Umstand zum Problem, daß Andersch die Erfahrung des Holocaust nur imaginiert, nicht aber am eigenen Leib erfahren hat. Unabhängig von der künstlerischen Gestaltung oder auch der historischen Triftigkeit der Darstellung wird hier der Autor als beglaubigende Autorität für die Geltung des Werkes beansprucht.

Daß (auch) bei Werken über den Holocaust von einem poststrukturalistisch proklamierten „Tod des Autors“ – so der zum geflügelten Wort gewordene Aufsatztitel von Roland Barthes aus dem Jahr 1967 – nicht die Rede sein kann, zeigte sich in den letzten Jahren sehr deutlich an zwei spektakulären Fällen literarischer Fälschung. Nachdem Binjamin Wilkomirskis 1995 im *Jüdischen Verlag* erschienene, zunächst sehr erfolgreiche Autobiographie *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* als die Fälschung eines Schweizer Autors namens Bruno Doesseker entlarvt wurde, änderte sich schlagartig ihr Prestige.[12] Ohne daß sich ein einziger Buchstabe des Textes geändert hätte, führte das neue Wissen über seinen Autor zu einer nun höchst negativen Bewertung – nicht nur in moralischer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht. Was zunächst als intensive und bewegende Darstellung einer schrecklichen jüdischen Kindheit auf der Flucht vor den Deutschen und in Konzentrationslagern gelobt

---

9 Peter Buchka: „Der Schwarzmarkt des Todes. Das Unfilmbare filmen: Steven Spielbergs ‚Schindlers Liste‘“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.3.1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): *‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs ‚Schindlers Liste‘ in Deutschland*. St. Ingbert 1995, S. 118-123, hier S. 119.

10 Heiko Rosner: „‚Schindlers Liste‘: Der definitive Film über das Grauen des Naziterrors“, in: *Cinema* 190 (März 1994), zit. nach Weiß (Hg.): *‚Der gute Deutsche‘* (wie Anm. 8), S. 85-90, hier S. 86.

11 Michael Meller: „Abschied von einem Schriftsteller?“, in: *Echo der Zeit* (17.9.1967); zit. nach: Erhard Schütz: *Alfred Andersch*. München 1980, S. 69f.

12 Siehe Stefan Mächler: *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*. Zürich 2000.

worden war, wurde nun als klischeebeladene und verfälschende Darstellung des Holocaust verurteilt. Wilkomirskis gefälschte *Bruchstücke* verletzten den ‚autobiographischen Pakt' (Philippe Lejeune), dessen Gültigkeit der Leser autobiographischer Texte voraussetzt: daß der Autor einer Autobiographie mitsamt seiner Lebensgeschichte mit dem Erzähler und der dargestellten Hauptfigur identisch ist.

Ein anderer Fall literarischer Holocaust-Fälschung trug sich zur selben Zeit in Australien zu. 1994 veröffentlichte die bis dahin unbekannte Autorin Helen Demidenko, die einer ukrainischstämmigen Unterschichtsfamilie angehörte, den Roman *The Hand That Signed the Paper*.[13] Darin wird die Geschichte eines ukrainischen Bauern erzählt, der mit den Nazis kollaboriert, als KZ-Aufseher arbeitet und sich an Ermordungen von Juden beteiligt. Auf einer zweiten Erzählebene präsentiert sich die Ich-Erzählerin Fiona Kovalenko als Nichte dieses Bauern. Auch wenn es sich bei dem Text erklärtermaßen um einen Roman handelte, suggerierte die Autorin doch mit Hilfe verschiedener Signale in- und außerhalb ihres Textes einen autobiographischen Hintergrund der Geschichte. Nachdem der Roman schnell erfolgreich geworden war und renommierte australische Literaturpreise gewonnen hatte, wurde jedoch 1995 aufgedeckt, daß sich hinter der vermeintlichen Autorin Helen Demidenko eine anglo-irische Studentin namens Helen Darville verbarg, die keinerlei biographischen Bezug zum dargestellten Geschehen aufzuweisen hatte. Wie im Fall Wilkomirski verkehrte sich auch hier die moralische und ästhetische Einschätzung des Textes allein durch die Enthüllung der wahren Autoridentität schlagartig ins Gegenteil.

(2) *Referenz*: Als ‚authentisch' werden auch Werke bezeichnet, insofern sie konkrete historische Personen und Ereignisse darstellen. In diesem Sinne sind die Dokumentaraufnahmen aus den Konzentrationslagern nach der Befreiung authentisch[14], nicht aber Werke mit erfundenen oder fiktiven Inhalten – wie etwa Ernst Lubitschs Filmkomödie *To Be Or Not To Be*. In einem eingeschränkteren Sinn besitzt auch ein Spielfilm wie *Schindler's List* eine authentische Referenz, weil Spielberg zwar Schauspieler und zumeist künstliche Schauplätze einsetzt, aber erklärtermaßen eine

---

[13] Helen Demidenko: *The Hand That Signed the Paper*. St. Leonards 1995. Zu Wilkomirski und Demidenko s. Barbara Schaff: „Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft", in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart 2002, S. 426-443.

[14] Siehe Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1994, S. 62-80.

historisch verbürgte Geschichte repräsentiert.[15] Auch historische Denkmäler verweisen in der Regel auf reale Ereignisse und sind insofern ‚authentisch' (im Gegensatz zu Denkmälern, die einen historischen Bezug bloß fingieren). Auf wieder andere Weise wird Denkmälern referentielle Authentizität zugewiesen, wenn sie an Plätzen aufgestellt werden, auf denen die historischen Ereignisse stattgefunden haben, derer sie gedenken sollen – beispielsweise Jochen Gerz' *Unsichtbares Mahnmal* auf dem Saarbrücker Schloßplatz, auf dem vormals die Juden der Stadt zum Transport in Konzentrationslager zusammengetrieben worden waren.[16]

(3) *Gestaltung*: Auch die interne Gestaltung eines Werkes kann authentisch genannt werden. In dieser Hinsicht ist es nicht entscheidend, ob das Dargestellte tatsächlich auf konkrete historische Ereignisse referiert, sondern ob in der Darstellung Mittel verwendet werden, die einen Wirklichkeitseffekt erzeugen. So werden heute in der Photographie und im Film oft Schwarzweißbilder eingesetzt, um den Eindruck dokumentarischer Echtheit zu erwecken; Steven Spielberg etwa erklärte seine Entscheidung, fast den gesamten Film *Schindler's List* in Schwarzweiß zu drehen, mit dem Vorbild der erhaltenen schwarzweißen Dokumentaraufnahmen über die Konzentrationslager, deren authentische Wirkung im Bewußtsein der Zuschauer er mit seinem Spielfilm reaktivieren wollte.[17] Das Beispiel des Schwarzweißfilms zeigt besonders deutlich, daß authentische Referenz und authentische Gestaltung voneinander zu unterscheiden sind: Der referentielle Wert des Farbfilms ist zweifellos empirisch ‚authentischer' als derjenige des Schwarzweißfilms, denn unsere wahrgenommene Wirklichkeit ist ja nicht schwarzweiß, sondern farbig. Dennoch wirkt auf uns heute – das mag sich irgendwann ändern – ein Schwarzweißfilm in der Regel authentischer als ein Farbfilm. Künstlerische Mittel wie Schwarzweißfilm dienen im Rahmen bestimmter Medien und Gattungen als konventionalisierte Authentizitätssignale. Authentizität in diesem dritten Sinne ist stets ein Effekt bestimmter Formen von Künstlichkeit, ist das Ergebnis von ästhetischer Inszenierung, künstlerischer Konvention

---

[15] Eine ausführlichere Analyse von *Schindler's List* (zusammen mit einer ersten Fassung der hier erweiterten Rekonstruktion des Authentizitätsbegriffs) enthält mein Aufsatz „Authentizität als Künstlichkeit. Steven Spielbergs Film ‚Schindler's List'". *COMPASS. Mainzer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2 (1997), S. 36-60.

[16] Zu den Mahnmalen von Jochen Gerz s. meinen Beitrag in diesem Band.

[17] „Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß: Regisseur Steven Spielberg über seinen Film ‚Schindlers Liste'", *Der Spiegel*, 21.2.1994.

und artistischer Wirkungsstrategie, so daß man hier von „Authentizitätsfiktionen“ sprechen kann.[18]

(4) *Funktion*: Schließlich begegnet man auch einem vierten, pragmatischen Bedeutungsaspekt von ‚authentisch‘, der begrifflich schwieriger zu fassen ist und sich nicht auf die bislang genannten Dimensionen der Autorschaft, der Referenz und der Gestaltung zurückführen läßt. Er betrifft eine besondere Art des Umgangs mit Kunstwerken. Hier wird dem ‚authentischen‘ Werk ein besonderes Prestige zugewiesen, das auf seiner religiösen oder religionsanalogen Funktion beruht. So leitet etwa Walter Benjamin in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die „Funktion des Begriffs des Authentischen in der Kunstbetrachtung“ vom kultischen Status sakraler Objekte im religiösen Ritus ab: „mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwerts“.[19] Die im Säkularisierungsprozeß gewonnene authentische ‚Aura‘ eines Kunstwerks sei dann später, im modernen technischen Zeitalter, wieder verlorengegangen. Benjamins nicht sehr deutlichen Ausführungen zufolge wird die Qualität des Authentischen durch die Funktion bestimmt, welche Kunst im Rahmen einer nachkultischen, aber vormodernen Kultur erfülle. „Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“.[20] Das auratische Kunstwerk sei, so wie die kultischen Objekte im religiösen Ritus, an das unverfügbare „Hier und Jetzt“ einer von der Tradition vorgegebenen Aufführungs- und Rezeptionssituation gebunden. Dieser Authentizitätsbegriff kommt etwa im *Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte* von Jochen und Esther Gerz zur Geltung. Hier wurde eine Säule von den Passanten signiert und anschließend in den Erdboden versenkt. Die Säule blieb so nur für das zeitlich und räumlich begrenzte, performativ lebendige ‚Hier und Jetzt‘ wahrnehmbar, in dem sie noch nicht vollständig

---

[18] Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität* (Anm. 11), S. 66. Es ist insbesondere das Verdienst James E. Youngs, in aller Deutlichkeit den Konstruktcharakter künstlerischer Holocaust-Darstellungen herausgestellt zu haben, s. bes. sein Buch: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt a.M. 1997.

[19] Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 471-507, hier S. 481.

[20] Ebd., S. 480.

beschrieben worden war. Später wurde sie durch ihre Versenkung der Verfügbarkeit entzogen.

Diese vier Verwendungsweisen des Begriffs ‚authentisch', die gemäß der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion den Autor, die Referenz, die Gestaltung und die Funktion eines Kunstwerkes betreffen, sind voneinander unabhängig. Sie können zusammen auftreten, müssen es aber nicht. Selbstverständlich findet man sie nicht nur in Kunst über den Holocaust; sie scheinen aber für Darstellungen gerade dieses Gegenstands in besonderem Maße charakteristisch zu sein.

Alle vier Bedeutungsaspekte von ‚authentisch' werden übrigens nicht nur deskriptiv, sondern auch evaluativ gebraucht. Sie liefern eine Beschreibung, mit der in der Regel auch eine Bewertung verknüpft ist. Wer ein Kunstwerk ‚authentisch' nennt und es damit gegen andere, ‚inauthentische' absetzt, meint damit meist auch einen ästhetischen und, mehr noch, moralischen Qualitätsunterschied. Wer beispielsweise erklärt, daß Steven Spielberg den Holocaust *qua* Jude auf eine besondere Weise darstellen könne (nicht aber Alfred Andersch), meint das in der Regel nicht als bloße Beschreibung der Darstellungsverfahren dieses Künstlers, sondern auch als ein moralisches Urteil. Die häufig unbewußte oder verdeckte Vermischung beschreibender und wertender Aspekte beim Gebrauch des Authentizitätsbegriffs trägt dazu bei, daß sich in den Debatten über die Legitimität von Kunst über den Holocaust analytische und moralische Argumente oft auf eine unbefriedigende Weise ineinander verwirren.

## Medienkombination als Verfahren der Authentisierung

Die Beiträge dieses Bandes haben ihren gemeinsamen Ausgangspunkt in einem allgemeineren Befund und einer spezifischeren Fragestellung. Der Befund liegt in der Feststellung, daß künstlerische Darstellungen des Holocaust einen für dieses Thema charakteristischen Anspruch auf Authentizität erheben. Unter den vielen Wegen, auf denen Autoren und Künstler diesem Anspruch zu genügen suchen, wird im vorliegenden Band *einer* anhand von Einzelanalysen vorgestellt. Einige der interessantesten und einflußreichsten Werke über den Holocaust verwenden eine bestimmte Strategie, um ihren Anspruch auf Authentizität zu stützen: Sie verknüpfen Schrift mit anderen Medien und bekräftigen durch solche

Medienkombinationen ihren Geltungsanspruch. Am Leitfaden dieser Überlegung untersuchen die folgenden Beiträge authentisierende Kombinationen von Schrift mit anderen Medien in verschiedenen Künsten – Literatur, Malerei, Photographie, Denkmalkunst, Comic, Musik.

Der Komponist Steve Reich sieht für die Aufführung seines Musikstücks *Different Trains* (1988) – die wohl berühmteste musikalische Thematisierung des Holocaust überhaupt – außer einem Streicherquartett auch ein Tonband mit Aufnahmen von gesprochenen Texten, Geräuschen und der Musik dreier weiterer Streichquartette vor. In Reichs Stück sind, wie aus Frieder von Ammons Untersuchung hervorgeht, gleich drei der oben unterschiedenen Authentizitätsaspekte zu finden: Die Tonbandstimmen stammen von Zeitzeugen des Holocaust (Authentizität durch Referenz). Außerdem erzeugt der Einsatz einer naturalistischen Geräuschkulisse (vor allem Zuggeräusche wie Dampfausstoß, Warnglocken, Waggonrattern und Lokomotivpfeifen sowie Sirenen) einen Authentizitätseffekt (Authentizität durch Gestaltung). Und schließlich stellt Reich in seinem Stück ausdrücklich einen persönlichen Bezug auf seine eigene frühe Kindheit als amerikanischer Jude her (Authentizität durch Autorschaft).

Der enge Zusammenhang von Autorschaft und Authentizität in Holocaust-Darstellungen wird auch an zwei im Jahr 1992 erschienenen Texten deutlich, die thematisch verwandt, aber auch sehr gegensätzlich sind: Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben* (1992) und die *Aufzeichnungen aus einem Erdloch* (1948/1992) von Jakob Littner und Wolfgang Koeppen. Klügers Bericht über ihre Kindheit und Jugend in Konzentrationslagern wurde von der Kritik weitgehend als unverfälschte ‚Stimme' einer Überlebenden, als „‚authentische' und spontane Artikulation eines körperlich faßbaren Subjekts" (Heinrich Detering) begrüßt. Auch Koeppens Bearbeitung von Littners *Aufzeichnungen aus einem Erdloch* erhielt zunächst begeisterte Zustimmung, wobei einige Kritiker Koeppens Darstellung von Littners „Passionsgeschichte" geradezu in ein sakrales Licht rückten. So beschrieb Gert Ueding Koeppens Autorschaft als einen Fall analog zur Stellvertretung Christi: „Indem er sie schrieb, hat der Autor [Koeppen] sich diese zunächst fremde Geschichte anverwandelt, wurde er ihr Stellvertreter gerade auch in den Leiden, an die sie erinnerte. Der religiöse Nebensinn dieser Identifikation ist beabsichtigt"[21]. Die Authentizität des Textes liegt hier in der Zuweisung einer religionsanalogen Funktion. Nach der anfänglichen Begeisterung wurde Koeppens Text aber im Ge-

[21] Gerd Ueding: „Hochzeitsreise in den Tod". *Die Welt*, 22.2.1992.

genteil auch als anmaßende Verfälschung eines authentischen jüdischen Erlebnisberichts durch einen nichtjüdischen Autor abgewiesen. Diese unterschiedlichen textexternen Legitimationen werden, wie Detering durch einen kontrastiven Vergleich zwischen Klügers und Littners Berichten einerseits und Koeppens Text andererseits zeigen kann, auch textintern durch bestimmte Darstellungsverfahren unterstützt (Authentizität durch Gestaltung).

Auch in Art Spiegelmans zweiteiligem Holocaust-Comic *Maus* (1986/1991) gibt es, wie aus Axel Dunkers Untersuchung deutlich wird, verschiedene Strategien der Authentisierung. Erstens wird die Geschichte ausdrücklich autobiographisch beglaubigt als persönliche Familiengeschichte des Zeichners Art Spiegelman. Zweitens handelt es sich nicht um eine Fiktion, sondern um die reale Überlebensgeschichte von Spiegelmans Eltern im deutsch besetzten Polen (Authentizität durch Referenz). Drittens erzeugt Spiegelman durch seine Darstellungsweise Authentizitätseffekte. Dies geschieht paradoxerweise nicht durch einen realistisch abbildenden Zeichenstil, sondern im Gegenteil durch eine betont verfremdete, allegorische Darstellungsweise. Insbesondere zeigt sich dies an dem Kunstgriff, menschliche Figuren (Juden, Polen, Deutsche) kollektiv als Tiere (Mäuse, Schweine, Hunde) zu repräsentieren. Dadurch wird die nationalsozialistische Rassenideologie unterlaufen. Denn Spiegelman stellt zwar Menschen als Tiere dar, nimmt aber zugleich durch die Wahl der Comicform eine für diese Kunstgattung traditionelle Darstellungskonvention auf (etwa in Walt Disneys *Donald Duck*) und blockiert damit eine identifikatorische Anwendung der Rassenideologie.

Geoffrey Hartman ist Mitbegründer des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* an der *Yale University*. Dieses Archiv sammelt, produziert und verwahrt Videos, die Interviews mit Überlebenden des Holocaust enthalten. In seinem Beitrag diskutiert Hartman das Problem der Authentizität von Beschreibungen des Holocaust durch Augenzeugen, insbesondere den authentischen Geltungsanspruch der im *Fortunoff Archive* auf Video festgehaltenen Interviews, in Auseinandersetzung mit Giorgio Agambens Theorie der Zeugenschaft.

Dieter Lamping erörtert den dokumentarischen und ethischen Geltungsanspruch von Photographien des Holocaust. Insbesondere geht er auf Prestige ein, das solche Photographien in literarischen Texten zugewiesen bekommen. Er zeigt, daß literarische Darstellungen des jüdischen Völkermords sich nicht darauf beschränken, auf entsprechende Photographien lediglich hinzuweisen, sie zu beschreiben oder zu verarbeiten.

Vielmehr reflektiert Literatur auch über die Geltungskraft der photographischen Abbildung von Wirklichkeit und leistet damit eine „poetische Medien-Kritik“ (Lamping).

Eine Werkgruppe von Gemälden Samuel Baks kreist um eine berühmte Photographie aus dem Warschauer Ghetto, die einen kleinen jüdischen Jungen mit erhobenen Armen vor deutschen Soldaten zeigt. Bak stellt in seinen Gemälden den Jungen als Skulptur und in anderen Variationen dar und schafft so, wie Lawrence L. Langer zeigt, ein authentisierendes Spannungsverhältnis zu der photographischen Vorlage, welche längst zu einer schematisierten, kollektiven Ikone des Holocaust geworden ist. Dabei setzt Bak auch Schrift ein, und zwar in Form beschädigter Thora-Rollen, die den Heiligen Bund Gottes mit dem israelischen Volk mit dem Holocaust konfrontieren.

In den Holocaust-Mahnmalen und -installationen von Jochen Gerz kommt Schrift eine zentrale, aber wechselnde Funktion zu, die Matías Martínez in seinem Beitrag untersucht. Sie erscheint in Form von Museumsanweisungen, von Unterschriften und Kommentaren der Betrachter oder auch von Begleittexten zu unsichtbaren Objekten. Schrift wird hier teils als Authentizitätssignal, teils als Manipulationsinstrument dargestellt. So trägt im bereits erwähnten *Unsichtbaren Mahnmal* auf dem Saarbrücker Schloßplatz der Ort des Mahnmals zu seinem (referentiellen) Geltungsanspruch bei. Daneben erzielen die Mahnmale in Saarbrücken und Hamburg-Harburg aber auch einen Authentizitätseffekt durch ihre am Ende verborgene Präsentation: Ihre Unsichtbarkeit signalisiert die Unverfügbarkeit des Holocaust.

Frank Stern diskutiert in seinem Beitrag einige der bekanntesten Darstellungen des Holocaust im deutschen Fernsehen und Film der letzten Jahrzehnte. In den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt er – in der oben vorgeschlagenen Typologie formuliert – den Unterschied und in einigen Fällen auch den Widerstreit zwischen einem referentiellen Authentizitätsbegriff, der an der historischen Triftigkeit der Darstellungen zu messen ist, und den Authentizitätseffekten bestimmter filmischer Darstellungsverfahren.

## Danksagung

Fünf Beiträge dieses Bandes wurden auf einer gleichnamigen Tagung im Jahr 2000 im Rahmen des Münchner Fachkongresses *Text und Bild in Bewegung* vorgetragen. Der Herausgeber dankt den beiden damaligen Kongreßveranstaltern und heutigen Reihenherausgebern. Besonders weiß er sich Hendrik Birus für seine stets loyale Unterstützung in einer prekären Phase des Projekts verpflichtet.