

Die Grenzen und Möglichkeiten der Philologie im Holocaust-Diskurs. Das Beispiel Theresienstadt

Martin Modlinger (University of Cambridge)

Abstract: Philology seems to have come to a crossroads. One path leads back to the safe haven of established core strengths and competences, the other path promises new perspectives through further expansion into the vastness of cultural studies. If philology is to continue as a discipline relevant to society as a whole, retreat into pure philology—concentrating only on the text itself, adhering to national boundaries—is no viable option. Instead, by opening itself up for the questions and methods of truly interdisciplinary inquiry, philology can emerge in new shape, powerful enough to adequately address issues of interdisciplinary, intercultural and intergenerational importance. This essay will argue for such an extension of philology into cultural studies through an examination of texts, songs and plays written in and about the Terezín ghetto. The songs of Leo Strauß and Manfred Greiffenhagen, the ghetto opera *Der Kaiser von Atlantis* (The Emperor of Atlantis), as well as Roy Kift's play *Camp Comedy* and Frido Mann's parable *Terezín* will exemplify the potential of philology's conjunction with history, sociology and cultural studies.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106758](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106758)

Die Philologie scheint am Scheideweg zu stehen. Auf der einen Seite lockt der sichere Hafen der bewährten Kernkompetenzen, auf der anderen Seite bietet die Erweiterung in die Cultural Studies neue Perspektiven. Zumindest für den Holocaust-Diskurs allerdings bleibt der Philologie nur die letztere Möglichkeit, sofern sie nicht Gefahr laufen will, sich ohne gesellschaftliche Relevanz in ihren Texten zu verlieren. Anhand von Beispielen zum Ghetto Theresienstadt soll hier für eine Erweiterung der Perspektive argumentiert werden. Dabei sind sowohl im Ghetto verfasste Texte in den Blick zu nehmen, etwa die Lieder Leo Strauß' oder die Oper *Der Kaiser von Atlantis* (Viktor Ullmann/Peter Kien), als auch solche, die sich erst später der Geschichte des Ghettos annehmen, darunter Roy Kifts *Camp Comedy* und Frido Manns *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Erst im Zusammenspiel speziell mit den Geschichts- und Kulturwissenschaften kann sich die Philologie diesem Themenkomplex adäquat annähern. Zöge sich die Philologie allein auf ihre Kernbereiche zurück, es ginge ihr viel verloren.

Was sind die Grenzen und Möglichkeiten der Philologie? Liegt ihre Zukunft in der Erweiterung ihres Gegenstandsbereichs in Richtung der Cultural

Studies – oder ist dies ein Irrweg, der sie zu weit von ihren Kernkompetenzen wegführt? Kann die Philologie in ihrer Wirkmächtigkeit vielleicht nur durch eine Rückkehr zu ihren Wurzeln gerettet werden? Ist die Hinwendung zu verwandten Bereichen, gar das Erweitern der eigenen Grenzen, mithin eine Gefahr, der es entgegenzutreten gilt?

Wie alle Grundsatzfragen, so ist auch diese eine, die im Allgemeinen nur unzureichend und am konkreten Exempel nicht allgemeingültig beantwortet werden kann. Dennoch möchte ich versuchen, mit Hilfe eines Beispiels dafür zu argumentieren, dass die Öffnung der Philologie für andere Bereiche nicht notwendig eine Gefahr darstellt, sondern eine Chance und Bereicherung sein kann, eine Bereicherung, die ihr in manchem Sinne erst ihre eigentliche Arbeit ermöglicht. Umgekehrt, so möchte ich argumentieren, würde der Rückzug auf die ‚reine Philologie‘ einen Verlust nicht nur der fruchtbaren Verbindung zu verwandten Disziplinen bedeuten, sondern auch die eigentliche Grundlage ihrer Bedeutung angreifen: das Fundament der gesellschaftlichen Relevanz. Es soll hier daher ein Themenkomplex vorgestellt werden, der, so meine ich, nur im Zusammenspiel der Philologie mit anderen Disziplinen adäquat bearbeitet werden kann.

Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen

Immer, wenn Du mich verlassen,
Wars auch nur für kurze Zeit,
Konnt die Trennung ich nicht fassen,
Weinte stets in Heimlichkeit.

Doch Du liebtest keine Szenen,
Und beim Abschied am Perron
Sagt ich Dir ganz ohne Tränen,
Nur in leichtem Plauderton –

Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen,
Liebling, wie's Dir geht und was Du treibst.
Laß nur nicht zu lange Zeit verstreichen,
Bis Du mir die erste Karte schreibst.

Diese drei Strophen aus Leo Strauß' *Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen* (Migdal 125-127) werden dem reinen Philologen aufgrund des recht banalen Inhalts und der allzu bekannten Form nicht gerade besonders interessant erscheinen. Für den Historiker und Kulturwissenschaftler aber dürfte dieser Text, geschrieben während des Zweiten Weltkriegs von einem jüdischen Häftling im Ghetto Theresienstadt für einen Kabarettabend in eben jenem Lager,

durchaus von großer Bedeutung sein. Erst in der Erweiterung der Perspektive lässt sich dieses Gedicht – wie auch die übrigen im Ghetto Theresienstadt verfassten Texte – adäquat erfassen. Diese Zeilen lassen sich nicht ohne den soziokulturellen und historischen Hintergrund betrachten, aus dem heraus sie entstanden sind; zumindest ließe sich ohne diese Erweiterung weder der Text in seiner ganzen Bedeutung begreifen, noch würde eine solche Interpretation dem Verfasser gerecht.

Leo Strauß war eine der bedeutendsten Figuren der sogenannten Freizeitgestaltung Theresienstadts, jener von der Lagerkommandantur zwar überwachten, aber von den Gefangenen eigenständig verwalteten Organisation, die dem Ghetto kulturelles Leben einhauchte (siehe dazu Adler, *Die Verheimlichte Wahrheit*; Adler, *Theresienstadt 1941-1945*; Wlaschek). Unter den vielen Besuchern der Theaterstücke, Opern und Konzerte, die tagtäglich das Leben im Ghetto bereicherten, waren seine Lieder weit bekannt; sie offenbarten nur allzu oft die doppelte Natur des Theresienstädter Kulturbetriebs. Einerseits bot das Kulturleben in Theresienstadt willkommene Ablenkung von den täglichen Sorgen, von Hunger und Krankheit, von oft ungewisser Zukunft und dem doch immer drohenden Transport nach Osten. Andererseits war es auch der eine Ort, an dem genau dieses Leid künstlerisch thematisiert werden konnte, wo es diskutiert, hinterfragt und beurteilt werden durfte, ohne dass sofort Konsequenzen vonseiten der Lagerleitung zu befürchten waren. Flucht in die Illusion und Rückkehr zur Realität bestimmten also nicht nur die äußeren Umstände im Theresienstädter Ghettoleben, sondern oft auch die Struktur der jeweiligen Theaterabende bis hin zur jeweils einzelnen Darbietung. Manchmal boten die realen Umstände Grund zur Satire, manchmal war es die abgehobene Kunst selbst, die mit den Mitteln der Satire zurück auf den Boden der Tatsachen geholt wurde. Im Fall von Leo Strauß' *Gib mir bald ein kleines Lebenszeichen* (Migdal 125-127) ist es die Realität, die am Ende wieder aus dem scheinbar so leichten Ton hervorbricht:

Und ist auch vorgeschrieben,
Was jeder schreiben soll,
Wir'ds für die fernen Lieben
Doch so bedeutungsvoll.

Laß nur nicht mehr lange Zeit verstreichen,
Weil dies Schweigen nicht zu tragen ist,
Gib mir nur ein kleines Lebenszeichen,
Nur ein Zeichen, daß Du noch am Leben bist.

Mit der vorletzten Strophe wird der bitteren Realität wieder Raum gewährt, diese Zeilen bieten eine weit realistischere Einschätzung der Umstände als die vorangehenden Verse. Selbst wenn die Geliebte schreiben sollte, so wäre dies doch keine persönliche und intime Kontaktaufnahme, sondern ein vollständig von SS-Aufsehern überwachter bürokratischer Vorgang, der wiederum nicht in erster Linie der Kommunikation zwischen den Partnern diene, sondern als tatsächlicher Lebensbeweis, den die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie an die Angehörigen sendete, um diese zu beruhigen. Oft genug waren diese „kleinen Lebenszeichen“ trügerische Zeichen, gar absichtliche Täuschung, etwa wenn die Absender ihre Postkarten aus den Lagern unter Zwang Wochen und Monate in die Zukunft vordatieren mussten; in vielen Fällen war das späte Lebenszeichen so nur ein Beleg für den frühen Tod. Dennoch, so ist den letzten Versen zu entnehmen, ist das Lebenszeichen in seiner wörtlichen Bedeutung („ein Zeichen, daß Du noch am Leben bist“) die einzige Erlösung von den durch das lange Schweigen hervorgerufenen Zweifeln, von langem Bangen um das Schicksal derjenigen, die zum Transport anzutreten hatten. Gleiches gilt für die ebenfalls von Leo Strauß verfasste *Einladung* (Migdal 61-63):

Liebe Freunde, laßt Euch sagen
Geht was nicht nach Eurem Sinn,
Wills daheim Euch nicht behagen –
Kommt hierher, wo ich jetzt bin.

[...]

Könnt Ihr keine Arbeit finden,
Lauft vergeblich her und hin,
Lasset nicht die Hoffnung schwinden,
Kommt hierher, wo ich jetzt bin.

[...]

Mußt' Ihr Euren Stern verdecken
Vor dem Blick der Nachbarin,
Hier gibts nichts mehr zu verstecken,
Kommt hierher, wo ich jetzt bin.

Bei all den Anfeindungen, denen die Juden in Deutschland und später im besetzten Europa von Beginn der Naziherrschaft an ausgesetzt waren, und in Anbetracht der alsbald einsetzenden Verfolgung hatte Theresienstadt für manche der noch ‚freien‘ Juden tatsächlich den Anschein eines sicheren Hafens.

Das war es zumindest, was das Dritte Reich mit seiner Propaganda beabsichtigte: Das Ghetto Theresienstadt wurde irreführend als Kurort beworben, als Reichsaltersheim ‚Theresienbad‘, in das sich die jüdische Bevölkerung einkaufen konnte um dort einen ruhigen und ungestörten Lebensabend zu verbringen. Die entsprechenden ‚Heimeinkaufsverträge‘ waren derart formuliert, dass den getäuschten Juden, die für einen Platz in diesem ‚Heim‘ den Großteil ihres Vermögens überschreiben mussten, die Festungsstadt bei Prag tatsächlich als Zufluchtsort erscheinen musste (siehe Adler, *Die Verheimlichte Wahrheit* 55-57). Fürsorgliche Pflege, geräumige Unterkunft und natürlich auch ausreichende und gesunde Ernährung wurden versprochen; tatsächlich erwartete die Ankömmlinge ein Ghetto mit überfüllten Baracken, nur selten einzudämmenden Krankheiten, kaum fließendem Wasser und ständigem Hunger. In den letzten Versen der letzten Strophe der *Einladung* wird denn auch Leo Strauß wieder den tatsächlichen Verhältnissen gerecht:

Alle Sorgen sind vertrieben,
Hier an diesem schönen Fleck –
Und nur eine ist geblieben,
Wie kommt man hier wieder weg.

Noch deutlicher als in der *Einladung* hat Leo Strauß dies in den *Theresienstädter Fragen* (Migdal 71-74) erfasst, wo er eine frisch in Theresienstadt angekommene Dame „im Reisekleid, mit Plaid und Vogelkäfig“ einer älteren Gefangenen begegnen lässt, diese „im Putzkolonnen-Overall“, nachlässig die Straße kehrend. „Ich komm grad herein vom Land“, lässt Strauß die Dame beginnen, „bin hier gänzlich unbekannt“, doch im Zwiegespräch mit der Putzfrau wird ihr von Strophe zu Strophe immer klarer, welch großer Täuschung sie aufgesessen ist und welche Realität sie nun erwartet:

Also nicht genug zum Essen.
Hat man uns denn ganz vergessen?
Ist das meines Lebens Schluß,
Daß ich hier verhungern muß?

Bitte, schweigen Sie sofort!
Hunger ist ein garstig Wort.
Hier benennt man diese Chose
Vornehm Avitaminose.

Theresienstadt, Theresienstadt,
ist das vornehmste Ghetto, das die Welt heut hat.

Hunger, Krankheit, Elend und Furcht prägten das Ghetto – und doch wurde diese Realität von den Gefangenen immer wieder für eine Weile verdrängt. Der Theresienstädter Kulturbetrieb bot die notwendige Flucht aus dem Alltag, obwohl allen Beteiligten selbstverständlich ihr eigentliches Schicksal immer bewusst blieb. Über die Zuhörerschaft der Theresienstädter Vortragsreihen etwa schrieb Melanie Oppenheim, eine dänische Überlebende des Ghettos:

Auf diese Weise entkamen sie für eine Stunde ihren täglichen Kümernissen. [...] Die Leute saßen auf dem Boden in der Dunkelheit und lauschten geduldig. Es war, als gäbe das ihnen eine gewisse Stärke, mal etwas anderes zu hören als das, was sie sonst beschäftigte. (50)

Nicht alles aber überzeugte das Publikum; Elsa Bernstein berichtet in ihren Aufzeichnungen von einem aus ihrer Sicht geradezu peinlichen Abend im Theresienstädter Kabarett:

Beginn mit jüdischen Anekdoten. Was soll das sein? Selbstverspottung oder Selbstbespiegelung? Viel zu lang, viel zu aufdringlich vorgetragen, um einer Pointe willen wie: Sara, hör auf, haste schon die dreizehnte Tasse Chokolade! Und dergleichen mehr. Ich bin entsetzt. (49f.)

Am deutlichsten werden die Umstände von Philipp Manes, der bis zu seiner Deportation nach Auschwitz selbst in der Freizeitgestaltung aktiv war, in Worten gefasst. „Ja, wir bieten schon was im Ghetto“, schrieb er in sein Tagebuch. „Am Abend von sieben Uhr an bis zehn Uhr vergessen wir, wo wir sind, streifen die Fesseln ab, die uns binden und einengen, und nehmen willig, aufgeschlossen Kunst und Kitsch auf, je nachdem“ (365f.). Ins Herz dieses Lebens in der Illusion trifft wieder Leo Strauß mit seinem *Als ob* (Migdal 106-108), einem Gedicht, das im Ghetto so populär wurde, dass es bald als die grundlegende Metapher für das Leben in Theresienstadt galt:

Ich kenn ein kleines Städtchen
Ein Städtchen ganz tiptop,
Ich nenn es nicht beim Namen,
Ich nenns die Stadt Als-ob.

Nicht alle Leute dürfen
In diese Stadt hinein,
Es müssen Auserwählte
Der Als-ob-Rasse sein.

Die leben dort ihr Leben,
Als obs ein Leben wär,
Und freun sich mit Gerüchten
Als obs die Wahrheit wär.

Die Idee des ‚Als ob‘ ist denn auch in Texten zu finden, die sich lange nach dem Holocaust mit Theresienstadt beschäftigen. Zum Beispiel in Roy Kifts Theaterstück *Camp Comedy*, das die Entstehungsgeschichte eines Theresienstädter Propagandafilms unter der Regie des Gefangenen Kurt Geron nachzeichnet. In diesem Film, inzwischen unter dem Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* bekannt, erfährt die Idee des ‚Als ob‘ eine geradezu perverse Wendung: Die Gefangenen wurden dazu gezwungen, auch der Außenwelt eine heile Welt vorzuspielen – und so den ‚Dokumentarfilm‘ zu schaffen, der ihr eigenes Schicksal besiegeln sollte. Auch in den Kommentaren zu den mittlerweile auf YouTube verfügbaren Ausschnitten ist immer wieder zu erkennen, dass die Propaganda noch heute funktioniert. (Siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=1sD90XrGe6E> und <http://www.youtube.com/watch?v=irVNz3HLZPE>).

Aber auch in Frido Manns Parabel *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, die sich einer im Ghetto aufgeführten Oper annimmt, wird Leo Strauß' *Als ob* eine zentrale Rolle eingeräumt. Roy Kift hat für sein englisches Stück (das allein aus diesem Grunde schon aus dem Gegenstandsbereich einer eng gefassten deutschen Philologie herausfallen müsste) einige Lieder und Kabarettstücke aus dem Ghetto übersetzt, so auch das Lied *Als ob*:

I know a little town
This town is really spiff.
The name I can't quite place for now
I'll call the town 'as if.'

Ich kenn ein kleines Städtchen
Ein Städtchen ganz tiptop,
Ich nenn es nicht beim Namen,
Ich nenns die Stadt Als-ob.

Die fast wortgetreue Übersetzung ist dabei, so Roy Kift, dem Respekt geschuldet, der diesen Zeugnissen aus der Zeit des Holocaust entgegenzubringen ist. Auch an anderer Stelle in *Camp Comedy* ist Roy Kift in ganz besonderem Maße einer Authentisierung durch Referenz auf die Vergangenheit verpflichtet. Von der Aufnahme der historischen Thematik über die Darstellung von konkreten, historisch verbürgten Personen und den von ihnen verfassten Werken bis hin zu dramaturgischen Details in der Gestaltung seines Theaterstücks hält sich Kift an die bezeugten Umstände und Ereignisse. Gleiches gilt für seine Verwendung von Stilmitteln des Absurden und Grotesken: Auch darin spiegeln

sich die tatsächlichen Umstände in Theresienstadt, von unmenschlicher Realität zu notwendiger Illusion.

Spätestens hier dürfte klar werden, dass eine reine Philologie, speziell eine wie auch immer geartete reine germanistische Philologie, sich weder der in Theresienstadt entstandenen Theaterstücke und Gedichte noch der über diesen Ort und seine Geschichte und Bedeutung verfassten Texte der Post-Holocaust-Literatur adäquat annehmen könnte. Erst die Erweiterung um benachbarte Disziplinen ermöglicht eine Gesamtschau, die zumindest das Potenzial in sich trägt, den Untersuchungsgegenstand seiner Bedeutung entsprechend zu erfassen. Ohne Erkenntnisse speziell aus der Geschichts- und Kulturwissenschaft könnte die Philologie diesen Texten wohl nur eine recht dürftige Interpretation abringen.

Am deutlichsten dürfte dies am Beispiel der bereits erwähnten Theresienstädter Oper illustriert werden. Die Oper *Der Kaiser von Atlantis oder die Todabdankung*, geschrieben von den inhaftierten Künstlern Viktor Ullmann und Peter Kien im Herbst 1943, behandelt auf ganz besondere Weise die Rolle der Illusion im Ghetto Theresienstadt. Sie stellt – im Gegensatz zur sonstigen Vermeidung jeglicher direkter Referenz auf das Sterben – den Tod in den Mittelpunkt, seine Geschichte wird erzählt.

Ein kurzer Überblick: In der mit eindeutigen Bezügen auf Adolf Hitler und das Dritte Reich gespickten Oper führt „Overall“, der Kaiser von Atlantis, ewigen Krieg gegen den Rest der Welt und versucht, den Tod persönlich für seine Armee zu gewinnen. Der Tod aber ist so angewidert vom Kaiser, so abgestoßen von den Gräueln des modernen Krieges, dass er das Angebot nicht nur ablehnt, sondern aus Respekt vor sowohl dem Leben als auch dem Sterben kurzerhand seinen Dienst quittiert. In der vom Kaiser Overall dominierten Welt gibt es keinen Platz für den Tod, wie er einmal war; das Sterben ist längst einem unablässigen Morden gewichen.

Mit der Abdankung des Todes gerät Kaiser Overall mitsamt seiner Armee in eine unmögliche Situation, denn ohne den Tod an seiner Seite verliert Overall langsam die Kontrolle über sein Reich. Anfangs versucht der Kaiser noch, die Umstände zu seinen Gunsten umzudeuten. Er lässt sein Propagandaministerium Erklärungen verlesen, er selbst habe die höchste Gewalt über Leben und Tod errungen und könne seinen Anhängern nun das ewige Leben garantieren. Als aber mit der Abdankung des Todes auch die Furcht vor dem Sterben verloren geht, wird dem Kaiser und seinen Untergebenen schnell klar, dass Krieg an sich nicht mehr möglich ist – und seine Soldaten beginnen zum Feind zu desertieren. Die ganze Welt, von den Truppen des Kaisers bis hin zu seinen

Gegnern, von Soldaten zu Zivilisten, ist gefangen zwischen Leben und Tod. Jeder kann verwundet werden, jeder kann Hunger und Kälte spüren, jeder kann unerträgliche Schmerzen erleiden, aber sterben, sterben kann niemand mehr. Ein Leben voller Qual, ein nicht mehr im eigentlichen Sinne lebenswertes Leben breitet sich wie eine Seuche auf der ganzen Welt aus. Bald hoffen alle Menschen auf eine Rückkehr des Todes, damit dieser sie vom Leiden erlöse.

Der Tod ist sich dessen bewusst und könnte, wie er sagt, wohl zu einer Rückkehr in die Menschenwelt überredet werden. Allerdings nur unter der Bedingung, dass der Kaiser der Erste sei, der den neuen Tod stirbt. Nach einem Moment der Epiphanie, in dem der Kaiser sich an seine unbesorgte und friedvolle Kindheit erinnert, erklärt er sich tatsächlich dazu bereit und lässt sich vom Tod das Leben nehmen. Im letzten Gesang treten noch einmal alle übrigen Figuren auf die Bühne und singen ein Loblied auf den Tod, preisen ihn als Erlöser von Leid und Schmerz, loben ihn als die Quelle von Glück im Leben und Ruhe im Sterben.

Es wäre nun leicht, diesen letzten Aufzug zu ignorieren und den *Kaiser von Atlantis* nur als ein Kunstwerk zu interpretieren, das sich gegen Hitler richtet, gegen den Nationalsozialismus und die im Dritten Reich aufgebaute Vernichtungsmaschinerie. Und in der Tat ist diese klug und mitreißend inszenierte Überwindung der Terrorherrschaft ein sehr wichtiger Teil der Oper. Dennoch liefe eine solche weitgehend textimmanente Interpretation Gefahr, einen bedeutenden, vielleicht sogar entscheidenden Aspekt aus den Augen zu verlieren. Um den umfassenderen Sinn dieser Oper zu verstehen, muss die Rolle des Todes innerhalb und außerhalb des Textes bestimmt werden. Der Tod des *Kaisers von Atlantis* ist kein Diener eines bösen Herrschers, er ist nicht der gefürchtete Gegner des Lebens. Er ist, im Gegenteil, das notwendige Gegenüber des Lebens, das Ende allen Leids, er erst macht das Leben zum Leben. Der Tod ist in dieser Oper keine furchteinflößende Figur. Er erscheint als einfacher Bauer, als der Sensenmann, der das reife Korn mäht. Langsam, stetig, gerecht:

Ich bin der Tod, der Gärtner Tod, und säe Schlaf in schmerzgepflügte Spuren.
Ich bin der Tod, der Gärtner Tod, und jäte welches Unkraut müder Kreaturen.
Ich bin der Tod, der Gärtner Tod, und mähe reifes Korn des Leidens auf den
Fluren.

[...]

Bin, der Erlösung bringt von Leid, nicht, der euch leiden läßt.
Ich bin das wohlige warme Nest, wohin das angstgehetzte Leben flieht.

Ich bin das größte Freiheitsfest. Ich bin das letzte Schlummerlied.
Still ist und friedvoll mein gastlich Haus ... Kommt, ruhet aus.

Dieser Tod steht nicht für die nationalsozialistische Mordmaschinerie. Er ist nicht der Tod durch Zwangsarbeit, Gaskammern und Erschießungskommandos. Leid und Qual gehören nicht zu seiner Profession, dieses Feld gehört allein dem Kaiser und seinen Soldaten. Dieser Tod kann noch nicht einmal mit den Truppen des Kaisers Schritt halten, er ist schlicht zu langsam für den industriell organisierten Massenmord. Dieser Tod ist kein Mörder, er ist, wie Peter Kien schreibt, ein „Handwerker des Todes“.

Das Tabu, das in dieser Oper gebrochen wird, besteht demnach nicht – oder wenigstens nicht nur – im direkten Angriff auf Hitler, seinen totalen Krieg und die Gräueltaten, die seine Soldaten in der Welt verüben. Zwar war dieser direkte Angriff höchstwahrscheinlich der Grund für das Verbot der Oper nach der Generalprobe, aber er ist nicht ihr einzig herausragendes Merkmal. Bedeutender ist im Hinblick auf das Theresienstädter Ghetto die Tatsache, dass der Tod hier überhaupt eine so zentrale Rolle spielt und nicht verdrängt wird – und die Tatsache, dass sich die von Ullmann und Kien auf die Bühne gebrachten Figuren allesamt einen normalen Tod, ein friedliches Sterben herbeisehnen. An einem Ort wie Theresienstadt, der in seinem Kulturleben so sehr von täglichen Realitäten abgeschirmt wurde, an einem Ort, an dem die Illusion zuallererst Hoffnung bereiten sollte, an diesem Ort öffnete der *Kaiser von Atlantis* die Augen wieder für die Realität; auch dafür, dass der Tod weniger schlimm sein kann als ein nicht enden wollendes Sterben, als ein verlorenes Leben im Lager.

Dieser Text lässt sich daher, besonders in der Beschreibung der Welt nach der Abdankung des Todes, als eine Parabel auf das Leben im Ghetto interpretieren. Das Ghetto ist, wenn wir Ullmann und Kien folgen, ein Ort zwischen Leben und Tod, ein Ort, an dem die Gefangenen sich weigern, die Realität zu akzeptieren. Sie weigern sich anzuerkennen, dass ihnen niemand helfen wird, wenn sie sich nicht selbst helfen. Anstatt sich aufzulehnen, so die Kritik von Ullmann und Kien, bleiben die Ghettohäftlinge den Illusionen ihres kulturellen Lebens verhaftet, sie fliehen täglich in eine Welt, die von realem Hunger, Leid und baldigem Tod ablenkt. Ullmann und Kien, so darf man vermuten, wollten nicht denselben Weg gehen, sie wollten nicht nur unterhalten. Der *Kaiser von Atlantis* ist insofern sowohl ein Angriff auf die Person Hitler und das nationalsozialistische Deutschland als auch auf den Theresienstädter Kulturbetrieb.

Am 16. Oktober 1944, nur einen Tag nach der Generalprobe, wurde das gesamte Ensemble der Oper *Der Kaiser von Atlantis*, einschließlich Viktor Ullmann und Peter Kien, nach Auschwitz deportiert und dort sofort in den Gaskammern ermordet. Niemand überlebte – außer einem: Karel Berman, der in der Oper den Tod gespielt hatte. Nur der Tod blieb am Leben.

Dieses Überleben wurde denn auch Grundlage für Frido Manns Parabel *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Der Text bedient sich eben dieser Geschichte Karel Bermans, des einzigen Überlebenden der Oper. *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* erzählt die Entstehungsgeschichte der Oper, macht mit den an der Produktion beteiligten Personen vertraut und bietet einen generellen (und ganz akkuraten) Überblick über das Leben im Theresienstädter Ghetto. Was sich allerdings bei Frido Mann nicht findet – wie auch zu erwarten bei einer Parabel –, ist der wirkliche Name des Ghettos oder die Realnamen der beteiligten Personen. Karel Berman wird in Paavo Krohnen umbenannt, Peter Kien taucht nur als Pierrot auf, der holländische Maler Jo Spier, ebenfalls verantwortlich für viele Projekte der ‚Freizeitgestaltung‘, findet sich nur als Joos – und Emil Utitz, ein bekannter Lehrer im Ghetto, dem außerdem die Rettung des Originalmanuskripts der Oper nach dem Tod Ullmanns zu verdanken ist, wird in Aaron Iltis umbenannt. Frido Manns Parabel spielt an einem Ort, der selbst von den dort Gefangenen nicht bei seinem eigentlichen Namen genannt wird:

„Als ob? Der Name des ‚Ghettos‘, des ‚Lazarets‘, der ‚Siedlung‘, der ehemaligen Festungsstadt? Der Name einer Stadt, die es inzwischen gar nicht mehr wirklich gab? Paavo erfuhr bald, daß die Stadt so hinter der vorgehaltenen Hand ihrer jetzigen Insassen hieß. [...] Die Aussprache dieses Namens jetzt klang für Paavo wie Taufworte, die seine Existenz hier besiegelten. ‚Als ob?‘, hörte Paavo seine eigene Stimme sagen, während es in ihm zu würgen begann.“
(34)

Frido Mann beruft sich somit auf das Lied von Leo Strauß; wie schon bei Roy Kift ist auch hier das Zeugnis der Gefangenen für das literarische Schreiben über den historischen Ort prägend.

Ich kenn ein kleines Städtchen
Ein Städtchen ganz tiptop,
Ich nenn es nicht beim Namen,
Ich nenns die Stadt Als-ob.

„Als ob“ – als ob die Stadt kein Ghetto wäre, in dem ständig der Tod durch Abtransport nach Osten drohte. In Frido Manns Parabel versteht daher auch seine Hauptfigur Paavo Krohnen nur allzu schnell, wie bedeutend die Rolle des Todes ist, die er in der Oper spielen soll:

Er fühlte, während Pierrot weiterredete, immer deutlicher, wen oder was im Stück er zu verkörpern haben würde. Er begann sich der Ungeheuerlichkeit seiner Aufgabe bewußt zu werden, ohne dabei die geringste Angst zu verspüren, wie er voller Erstaunen bemerkte. Und er ahnte auch, daß diese Rolle und das ganze Stück nicht nur ein Tabu, ein zentrales Tabu in dieser Stadt brach. Sie traf vielmehr die widersinnige Realität der ‚Als ob‘ genannten Ghettostadt als Ganze in ihrer tiefsten, schwärzesten Mitte. (72)

Die Abdankung des Todes ist also für Frido Mann nicht mehr und nicht weniger als die Extrapolation der ohnehin schon bestehenden Umstände, der „widersinnige[n] Realität“, die sich am besten mit „Als ob“ beschreiben lässt. Nun ist es Parabeln eigen, dass sie ihre moralischen und ethischen Anliegen indirekt vermitteln; auch hierfür wäre eine Formulierung im Modus des „Als ob“ somit nicht unangebracht. Für *Terezín* scheint aber nicht die Entscheidung des Autors für eine Parabel die Annäherung an das Thema geprägt zu haben, sondern umgekehrt das Thema den angemessenen literarischen Weg vorgegeben zu haben. Dies zumindest legt eine Textpassage über die Begegnung des Ich-Erzählers mit Paavo Krohnen nahe, eine Begegnung, die einem tatsächlichen Treffen des Autors mit Karel Berman nachgebildet ist:

Ich werde seine [Paavo Krohnens] Art der Darstellung unverändert übernehmen. Ich werde nichts weglassen, nichts ändern, nichts ergänzen, werde mich auch wertender Kommentare enthalten, soweit ich es kann. Die Namen und Bezeichnungen, die Paavo sich auszusprechen weigerte, werden auch in meinem Bericht nicht vorkommen. Paavo hat kein einziges Mal den Namen der Ghettostadt über die Lippen gebracht. Nicht einmal den des Staates und des Gesamtimperiums, in dem ihm das alles angetan worden war. [...] Es war ein einziges Mal, daß ich mich etwas zu weit vorwagte. Noch ziemlich am Anfang. Ich vergesse sein Entsetzen nicht.

Nein, nein. Nein! rief er so laut wie nie wieder und wurde feuerrot im Gesicht. Den Namen dieser Stadt? Nein, nein. Nicht diesen Namen ... (12)

Wie bei Roy Kifts *Camp Comedy*, so prägen auch hier die historischen Gegebenheiten, die überlieferten Texte sowie das Zeugnis der Überlebenden Form und Inhalt der Post-Holocaust-Literatur von der übergreifenden Struktur bis

hin zu kleinen Details. Auch die in diesem Textausschnitt zu findende Thematisierung der allgemein mit dem Holocaust in Verbindung gebrachten Sprachkrise gehört in dieses Feld: Es scheint Dinge zu geben, die nicht direkt gesagt werden können, Dinge, die nicht für die Nachwelt angemessen versprochen werden können, Namen, die nicht – oder nicht mehr – genannt werden sollen. Bekannt dürften etwa Primo Levis Sätze zu Zeugenschaft und Sagbarkeit nach der Shoah sein:

Nicht wir, die Überlebenden, sind die wirklichen Zeugen. [...] Wir sind die, die aufgrund von Pflichtverletzung, aufgrund ihrer Geschicklichkeit oder ihres Glücks den tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt haben – Wer ihn berührt, wer die Gorgo erblickt hat, konnte nicht mehr zurückkehren, um zu berichten, oder er ist stumm geworden. (82-84)

Paavo Krohnen, so ist für Frido Manns Text anzunehmen, hat zwar vielleicht jenen tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt, in seiner Rolle als der Tod im *Kaiser von Atlantis* aber werden ihm doch Einsichten zugeschrieben (die „Ungeheuerlichkeit seiner Aufgabe“), die über den Horizont seiner Mitgefangenen hinausgehen. Er, der Tod, der am Leben geblieben ist, legt die Grenzen des Textes für den Erzähler fest. Diese Dopplung der Frage nach der Sagbarkeit – einerseits auf der Ebene des Erzählers, andererseits auf der des Autors, der über dieses Thema ein Gespräch mit Karel Berman geführt hatte – verweist somit auf die Grenzen und Möglichkeiten der Literatur. Der Vorrang des historischen Zeugnisses wird zugleich festgeschrieben und durch die Literatur überwunden; das Schweigen steht im Zentrum, und doch wird (es) erzählt. Frido Mann gelingt es hier, einen narrativen Raum zu schaffen, der sowohl durch historisch gesicherte Fakten als auch durch Fiktion bestimmt ist. *Terezín* ist im Grenzland zwischen Geschichte und Imagination zu Hause, es spielt im kulturellen Gedächtnis.

Ähnlich argumentiert auch George Tabori in seinem Vorwort zur zweiten Auflage von Frido Manns Parabel:

The poet never lies, [...] he speaks of the truth, not of the real. [...] And for this shock of recognition I am grateful to Frido Mann and his extraordinary book: not only because of a stunning combination of fact and fantasy, of life and theater. It has, at this very late stage of my life, given a new meaning to the puzzling

accident of my coming, some twentyfive years ago
to live and work, as a Jew, to Germany.

My gratitude belongs to Frido Mann.

Mit seiner Parabel hat Frido Mann dem Spiel von Geschichte und Fantasie, von Realität und Illusion neue Bedeutung gegeben. Leben und Theater sind, wie George Tabori schreibt, hier nicht zu trennen. Gleiches ließe sich für das historische Theresienstädter Kabarett und dessen Transformation im Theaterstück Roy Kifts sagen, Gleiches auch für die anlässlich eines Besuchs des Roten Kreuzes im Ghetto angeordnete Verschönerungs- und Täuschungskampagne und deren Thematisierung in Juan Mayorgas *Himmelweg* und nicht zuletzt auch für den im Ghetto gedrehte Propagandafilm und dessen Wiederaufnahme in W. G. Sebalds *Austerlitz*. Literatur über das Ghetto Theresienstadt nimmt sich historischer Begebenheiten an, spezifischer soziokultureller Probleme, die durch die Feder des Autors eine Transformation und Aktualisierung erfahren. Wenn die Philologie sich diesen Texten nicht nur oberflächlich widmen will, so darf sie vor der Erweiterung der Perspektive nicht zurückschrecken. Wenn sie den textuellen Raum erschließen will, so sollte sie es auch wagen, den Menschen darin zu verorten – und das ist nur möglich jenseits ihrer eigenen Grenzen. Zöge sich die Philologie allein auf ihre Kernbereiche zurück, es ginge ihr viel verloren.

Literaturverzeichnis

- Adler, H. G. *Die Verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente*. Tübingen: Mohr, 1958.
- Adler, H. G. *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*. Tübingen: Mohr, 1960.
- Bernstein, Elsa. *Erinnerungen an Theresienstadt*. Hg. Rita Bake und Birgit Kiupel. Dortmund: Ebersbach, 1999.
- Kift, Roy. „Camp Comedy.“ *The Theatre of the Holocaust Vol. 2*. Ed. Robert Skloot. Madison: University of Wisconsin Press, 1999. 35-113.
- Levi, Primo. *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München: Carl Hanser, 1990.
- Manes, Philipp. *Als ob's ein Leben wär. Tatsachenbericht Theresienstadt 1942-1944*. Hg. Ben Barkow und Klaus Leist. Berlin: Ullstein, 2005.
- Mann, Frido. *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Münster: Lit, 1994.
- Migdal, Ulrike, Hg. *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem Ghetto Theresienstadt*. München: Piper, 1986.
- Oppenheim, Mélanie. *Theresienstadt – Die Menschenfalle*. München: Boer, 1998.
- Wlaschek, Rudolf M., Hg. *Kunst und Kultur in Theresienstadt*. Gerlingen: Bleicher, 2001.

**Die Grenzen und Möglichkeiten der Philologie im
Holocaust-Diskurs. Das Beispiel Theresienstadt**

Martin Modlinger (University of Cambridge)

Dieser Text ist erschienen im Sammelband:

Jens Elze, Zuzanna Jakubowski, Lore Knapp, Stefanie Orphal,
Heidrun Schnitzler (Hg.): Möglichkeiten und Grenzen der Philologie.
GiNDok – Publikationsplattform Germanistik 2011.

URN dieses Textes: [urn:nbn:de:hebis:30-106758](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106758)

URN des Sammelbandes: [urn:nbn:de:hebis:30-106620](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106620)

Faculty of Modern and Medieval Languages,
University of Cambridge (UK)

Department of German and Romance
Languages and Literatures,
Johns Hopkins University (USA)

Department of Germanic Studies,
University of Chicago (USA)

Friedrich Schlegel Graduiertenschule
für literaturwissenschaftliche Studien,
Freie Universität Berlin