

DAS GROTESKE UND DIE PRINZIPIELLE WIEDERHOLBARKEIT VON (DER) GESCHICHTE

Robert Menasses ›Die Vertreibung aus der Hölle‹

Von Johanna Öttl (Salzburg)

Der Beitrag untersucht Robert Menasses Konzeption der Shoah in seinem Roman ›Die Vertreibung aus der Hölle‹: seine ‚Poetik der Aussparung‘, nämlich die Thematisierung der Shoah, ohne diese vorrangig in die Handlung zu integrieren, sowie seine Verwendung grotesker Ästhetik. Es wird weiter gefragt, inwiefern Menasses Roman als Kritik an bestehenden Erinnerungspraktiken gelesen werden kann.

My paper discusses Robert Menasse's novel ›Die Vertreibung aus der Hölle‹ and its representation of the Shoah: his ‚poetics of omission‘ – Menasse discusses the Shoah without actually representing it in the plot – and the use of aesthetics of the grotesque. Additionally, my paper examines the question of how the novel can be read as Menasse's critique on contemporary practices of commemoration.

1. ›Die Vertreibung aus der Hölle‹ und die Shoah

Dass das Gedenken an die Ereignisse der Jahre 1933 bis 1945 bereits seit gut zwanzig Jahren einem tief greifenden Wandel unterworfen ist, stellt mittlerweile einen Gemeinplatz dar;¹⁾ sowohl in unterschiedlichen Kunstformen als auch in interdisziplinären Forschungsfeldern zeichnen sich seither Einflüsse der Konjunktur der Auseinandersetzung mit kulturwissenschaftlichen Konzeptionen von Gedächtnis und Erinnerung ab.²⁾ Ausgelöst wurde dieses Interesse auch wesentlich durch die politischen Veränderungen der Jahre 1989/90, den auch die Erinnerungskultur

1) Zu detaillierteren Untersuchungen vgl. beispielsweise den interdisziplinären Sammelband zur Internationalisierung des Shoah-Gedenken und Implikationen für nationale Erinnerungskulturen von JAN ECKEL und CLAUDIA MOISEL (Universalisierung des Holocaust? Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in internationaler Perspektive, Göttingen 2008). Aleida Assmann untersucht als konkretes Beispiel für Veränderungen im Gedenken außerdem ethische Aspekte von Erinnerungskulturen rundum die Shoah als Novum im Gedenken; diese haben, so Assmann, zur Integration eines ‚negativen Gedächtnisses‘ beigetragen und seit den 1990er-Jahren eine neue Politik der Reue begründet (vgl. ALEIDA ASSMAN, Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention, München 2013, S. 209f.).

betreffenden Globalisierungsprozess³⁾ sowie das Ableben der letzten Zeitzeugen des nationalsozialistischen Regimes. Diese Transformationen sind ein wesentliches Charakteristikum einer „Schwellenzeit“,⁴⁾ in der verhandelt wird, welches Wissen um die Vergangenheit erinnert werden soll und wie Erinnerungspraktiken konventionalisiert werden. Dass die Shoah als Stoff des Kulturbetriebs floriert, wie Konrad Paul Liessmann es für die 1990er-Jahre diagnostizierte,⁵⁾ gilt nach wie vor; auch die Diskussion um ‚adäquate‘ künstlerische Darstellungsformen für diesen Abschnitt der Zeitgeschichte ist nach wie vor virulent.⁶⁾

-
- ²⁾ Die interdisziplinären Beiträge von Jan und Aleida Assmann sowie ihre Begründung der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung prägten Diskussionen zu (kollektivem/kulturellem) Gedächtnis und Erinnerung im Deutschland der 1980er-Jahre wesentlich. Ausgehend von ihren Arbeiten sowie von ihrer Differenzierung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit als verschiedene Organisationsformen von Erinnerung (und damit einhergehend mit einer Differenzierung zwischen ‚Funktionsgedächtnis‘ und ‚Speichergedächtnis‘) fanden neue Standortbestimmungen deutscher Erinnerungspraktiken statt. Vgl. beispielsweise ALEIDA ASSMANN und JAN ASSMANN (Hrsgg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1983. – JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992. – ALEIDA ASSMANN und UTE FREVERT, *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1992. – ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- ³⁾ Wie bei keinem anderen Ereignis der Neueren und Neuesten Geschichte finden Forschung und Erinnerung auf supranationaler Ebene statt; neben österreichischen und deutschen Einrichtungen zählen zu renommierten Forschungszentren beispielsweise Yad Vashem, das Simon Wiesenthal Center mit Hauptsitz in Los Angeles, die Forschungseinrichtung des *Holocaust Memorial Museum* in Washington D.C. oder das *Jüdisch Historische Institut Warschau*. Auch Gedenkstätten und ‚Holocaust Museen‘ befinden sich beispielsweise in Buenos Aires, Belgien, Helsinki, Estland, Skopje. Vgl. hierzu auch ECKEL/MOISEL, *Universalisierung des Holocaust* (zit. Anm. 1).
- ⁴⁾ Vgl. HEINZ-PETER PREUSZER, *Erinnerung, Fiktion und Geschichte. Über die Transformation des Erlebten ins kulturelle Gedächtnis: Walser – Wilkomirski – Grass*, in: *German Life & Letters* 57 (2004), Heft 4, S. 488–503, hier: S. 500.
- ⁵⁾ Vgl. KONRAD PAUL LIESSMANN, *Die Tragödie als Farce. Anmerkungen zu George Taboris ‚Mein Kampf‘*, in: HEINZ LUDWIG ARNOLD (Hrsg.), *Text und Kritik: George Tabori*, München 1997, S. 81–89, hier: S. 83. Die Aktualität von Liessmanns Beobachtung belegt nicht zuletzt die Vielzahl von breitenwirksam rezipierten Texten, die jährlich zu diesem Thema erscheint und verschiedenste Darstellungsformen inkorporiert. Für die Jahre nach der Jahrtausendwende seien exemplarisch als einige der medienwirksamsten Beispiele Stefan Ruzowitzkys ›Die Fälscher‹ (2007), Quentin Tarantinos ›Inglorious Basterds‹ (2009), Jonathan Littells ›Die Wohlgesinnten‹ (›Les Bienveillantes‹, 2006) sowie John Boynes ›The Boy in the Striped Pyjamas‹ (2006) und dessen Verfilmung durch Mark Herman (2008) genannt.
- ⁶⁾ Zur umfassenden Debatte um ästhetische Möglichkeiten der Darstellung der Shoah – bereits initiiert von Theodor W. Adornos ›Auschwitz-Diktum‹ (1949) –, der Rezeption von Adornos Thesen ab den 1980er-Jahren sowie weiteren ästhetischen und literaturtheoretischen Standortbestimmungen hinsichtlich der Frage wie Literatur über Auschwitz gestaltet werden könne und welche Möglichkeiten des Schreibens nach Auschwitz bestehen, vgl. PETRA KIEDAISCH, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995. – Zur Frage nach Spuren ästhetischer Faszination am Nationalsozialismus in Kunstwerken, die nach 1945 entstanden sind und diesen thematisieren, vgl. SAUL FRIEDLÄNDER, *Kitsch und Tod*.

In seiner Frankfurter Poetikvorlesung kritisiert Robert Menasse ritualisierte Erinnerungspraktiken in Österreich und Deutschland lapidar mit den Worten „Die Erinnerung ist aus den Köpfen der Menschen abgewandert in die Festplatte, von der jederzeit Sonntagsreden mit dem Titel ‚Niemals vergessen!‘ runtergeladen werden können, zu denen jeder gelangweilt nickt.“⁷⁾ Solche ritualisierten Formeln von Erinnerungspraktiken führen zur semantischen Entleerung der Bezeugung ‚niemals vergessen‘. Sie ersetzen nicht selten die individuelle kognitive Auseinandersetzung mit der Shoah, wodurch historische Ereignisse rund um den österreichischen Faschismus zu einer isolierten, singularisierten Katastrophe werden können, die nicht in Verbindung mit historischen Entwicklungen vor 1933 oder nach 1945 gedacht werden. Vergleichbares kann für (sprachliche) Bilder des ‚Shoah-Diskurses‘ festgestellt werden, welche durch mediale Überflutung mit Darstellungen etwa von Leichenbergen aus Konzentrationslagern oftmals eine Desemantisierung dieser Bilder⁸⁾ sowie eine Vereinfachung der Komplexität historischer Ereignisse bewirken. Da mittlerweile davon ausgegangen werden kann, dass die Bilderflut konstitutiver Teil des kollektiven österreichischen Gedächtnisses geworden ist, scheint die möglichst ‚authentische‘ Repräsentation der nationalsozialistischen Diktatur indessen in vielen Kunstwerken nicht mehr das vordergründige Anliegen zu sein, wie Terence Des Pres bereits 1987 in seinem Essay ›Holocaust Laughter?‹ thematisierte.⁹⁾ Als früher Vertreter des Bilderverbots

Der Widerschein des Nazismus, München und Wien 1984 [Reflète du nazisme, 1982]. – Als Wegweiser für Debatten der 1990er-Jahre vgl. beispielsweise die Monografie: JAMES EDWARD YOUNG, Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt 1992 [Writing and rewriting the Holocaust, Narrative and the Consequences of Interpretation, 1988]. Youngs zentrale Feststellung besagt, dass „die Ereignisse des Holocaust in ihrer literarischen Darstellung nicht nur *post factum* gestaltet werden, sondern daß sie von Anfang an, das heißt schon während sie stattfanden, von den Schemata geprägt waren, nach denen sie begriffen und ausgedrückt wurden und die schließlich zu bestimmten Formen des Handelns geführt haben“ (ebenda, S. 20). – Der Vollständigkeit halber seien exemplarisch für weitere Forschungsliteratur zur Ästhetik in Texten über die und nach der Shoah genannt: MANUEL KÖPPEN, Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin 1993; – MANUEL KÖPPEN und KLAUS R. SCHERPE (Hrsgg.), Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst, Weimar und Wien 1997; – AXEL DUNKER, Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz, München 2003. – Zu Adornos ‚Auschwitz-Diktum‘ vgl. THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: KARL-GUSTAV SPECHT (Hrsg.), Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk. Leopold Wiese zum 75. Geburtstag, Köln und Opladen 1951, S. 228–241 [Erstdruck; verfasst 1949].

- 7) ROBERT MENASSE, Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesung, Frankfurt/M. 2006, S. 19.
- 8) Im Bewusstsein dieser Problematik lassen sich bereits ab der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre Tendenzen erkennen, dieser Desemantisierungen gegenzusteuern – beispielsweise die sogenannten ›Stolpersteine‹ (seit 1992) oder die *USC Shoah Foundation*, die inspiriert von Stephen Spielbergs Film ›Schindlers Liste‹ 1994 gegründet wurde und zum Aufschwung des (Forschungs-)Interesses an mündlichen Zeugnissen beigetragen hat.
- 9) Vgl. TERENCE DES PRES, Holocaust Laughter?, in: BEREL LANG (Hrsg.) Writing into the World, New York und London 1988, S. 216–233.

sprach sich Jean Cayrol gegen den Versuch mimetischer Abbildungen der Gräuel der nationalsozialistischen Judenverfolgung aus¹⁰⁾ und auch Claude Lanzmann setzte bald dieses Konzept in seinem Film ›Shoah‹ (1985) künstlerisch um. Nach den ‚dokumentarischen‘ Auseinandersetzungen mit der Shoah in den 1960er-Jahren, respektive Versuchen, Eindrücke von Konzentrationslagern auf die Bühne zu bringen wie in Rolf Hochhuths ›Der Stellvertreter‹ (1963) oder Peter Weiss’ ›Die Ermittlung‹ (1965), wurden bald andere Darstellungsmöglichkeiten ausgelotet. Zu Vertretern des Bilderverbots, die unter Verwendung unterschiedlicher Ästhetiken Alternativen zu ‚authentischen‘ Repräsentationen vorschlugen, gesellten sich unter anderem groteske (Edgar Hilsenrath ›Der Nazi und der Friseur‹) oder verfremdende (Imre Kertész ›Roman eines Schicksallosen‹) Ästhetiken, die den Rezipienten, wie beispielhaft noch gezeigt wird, eine weitaus aktivere Rolle abverlangen als mimetisch-dokumentarische Verfahren. Struktur oder Form mancher dieser Texte verweisen gleichsam auf ihre eigene Fiktionalität und bedienen sich nicht mehr eines strukturellen und ästhetischen Rahmens, der Authentizität suggerieren soll. Auch offenkundig kontrafaktische Geschichtsbilder wie Quentin Terentinos ›Inglorious Basterds‹ (2009) werden in der Regel nicht mehr als Tabus angesehen.

Als Angehörige der post-memory-Generation – wie der 1954 geborene Robert Menasse – wählen viele der Verfasser von Texten, die nicht auf das Suggestieren von Authentizität abzielen, andere Darstellungsformen als Autoren, welche die Shoah als Zeitzeugen miterlebt haben. Robert Menasses Narrationsstrategie in dem Roman ›Die Vertreibung aus der Hölle‹¹¹⁾ hält an der grundsätzlichen Möglichkeit der Erzählbarkeit der Welt fest; sein „avantgardistischer Realismus“¹²⁾ inkorporiert eine Vielzahl von Diskussionen über Geschichtsbilder, Erinnerung¹³⁾ und die Dar-

¹⁰⁾ Als vehementer Vertreter eines ‚Darstellungsverbots‘ wird meist Elie Wiesel zitiert (vgl. ELIE WIESEL, Die Massenvernichtung als literarische Inspiration, in: EUGEN KOGON u.a., Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk, Freiburg/Br. 1979, S. 21–50). Weitere Positionen versammelt beispielsweise KIEDAISCH, Lyrik nach Auschwitz? (zit. Anm. 6).

¹¹⁾ ROBERT MENASSE, Die Vertreibung aus der Hölle, Frankfurt/M. 2001. (Im Folgenden zit. unter Sigle VH mit Seitenangabe.)

¹²⁾ VERENA HOLLER, Zwischen Avantgarde und Realismus. Anmerkungen zur ›Trilogie der Entgeisterung‹, in: KURT BARTSCH und VERENA HOLLER (Hrsgg.), Dossier 22. Robert Menasse, Graz 2004, S. 27–58, hier: S. 53. – Vivian Liska beschreibt Menasses Realismus als „durchsetzt von narrativen Brüchen und Wiederholungen, von Witzen, Wortspielen, selbstreflexiven Schlingen und intertextuellen Referenzen“ (VIVIAN LISKA, Judenstimmen, Menschenton. Die Frage nach dem Jüdischen in Robert Menasses ›Die Vertreibung aus der Hölle‹, in: EVA SCHÖRKHUBER, Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse, Wien 2007, S. 134–147, hier: S. 144).

¹³⁾ So ist sich Viktor als promovierter Historiker im Fach Zeitgeschichte der Tücken von individueller und kollektiver Erinnerungen durchaus bewusst und thematisiert Probleme der Erinnerung im gesamten Roman; so beispielsweise das „blinde Vertrauen in die Authentizität von Erinnerungslücken“, wo doch „[n]iemand [...] so materialreich ahnungslos wie der sogenannte Zeitzeuge“ (VH 389) ist. Viktor reflektiert seine eigenen Erinnerungsspuren und fragt sich beispielsweise „Was stimmte [...] nicht mit seiner Erinnerung überein, selbst

stellbarkeit von (Welt)Geschichte, „befriedigt jedoch im gleichen Zug das in der Postmoderne wieder (literatur-)salonfähig gewordene Insistieren auf dem *delectare*“¹⁴): Menasse montiert in seinem Roman die zahlreiche Anekdoten enthaltende Biografie des Halbjuden Viktor im Wien des ausgehenden 20. Jahrhunderts sowie den von Verfolgung geprägten Lebensweg des jüdisch-portugiesischen Manoel zur Zeit der portugiesischen Inquisition zu einem Geschichtsbild, das die Unikalität historischer Ereignisse problematisiert und so die nationalsozialistische Zeitgeschichte in einen größeren Zusammenhang stellt. Dabei spielt die Shoah zwar eine nicht unwesentliche Rolle für Viktors Berufswahl und seine Identitätskonstitution, wird aber in Analogie zum Schweigen seiner Familie über seine jüdische Herkunft bzw. das Schicksal der einzelnen Familienmitglieder während der nationalsozialistischen Diktatur im Roman kaum explizit thematisiert.

Die Verwendung dieser Narrationsstrategie, die Shoah als ‚blinden Fleck‘ zu konzipieren und sie eben nicht direkt darzustellen, verbindet Menasse mit grotesker Ästhetik, was dem Roman einen wichtigen Platz in der Literaturgeschichte der Shoah einräumt: Nicht nur wird ›Die Vertreibung aus der Hölle‹ somit lesbar als Beispiel für die Weiterentwicklung grotesker Ästhetik in der Literatur über die Shoah – beispielsweise im Vergleich zu einem der ersten grotesken deutschsprachigen Romane zu diesem Thema, Edgar Hilsenraths ›Der Nazi und der Frisör¹⁵); diese Narrationsstrategie ist außerdem eine deutliche Erweiterung der Iserischen Leerstelle und wird folglich als Charakteristikum der poetologischen Standortbestimmung des Autors innerhalb von ‚Darstellungsdebatten‘ lesbar. Wolfgang Iser's Verständnis der „Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“¹⁶) gilt als Charakteristikum für jede Fiktion; jeder Text enthalte ‚Leerstellen‘, Unbestimmtheiten, die aus wirkungsästhetischer Perspektive im Lektüreprozess vonseiten der LeserInnen abgebaut werden. Nun verlangt Menasses poetologisches Konzept der Aussparung der Shoah in dem Roman der Leserschaft jedoch eine größere Leistung zur Bedeutungskonstitution im Rahmen des konkretisierenden Leseakts ab; nicht einzelne Systemstellen müssen besetzt werden, sondern der Sub-Text der Shoah, der evoziert wird durch ein zusammenhängendes Geflecht an Verweisen auf Bilder aus dem Shoah-Diskurs, die den Text durchziehen.

So verweist das Handlungsgerüst des Romans zwar nicht zwangsläufig auf die Tradition der ‚Shoah-Literatur‘, doch bildet die Shoah über Menasses ‚Poetik der

wenn er all die Idealisierungen abzog, zu denen seine Erinnerungen an sich grundsätzlich neigten?“ (VH 263).

¹⁴) HOLLER, Zwischen Avantgarde und Realismus (zit. Anm. 12), S. 53.

¹⁵) Unterschiede bestehen beispielsweise in der Reduktion der Zentralität der Motive des grotesken Körpers sowie in der Bezugnahme auf die groteske Thematisierung des vorherrschenden Opfer-Täter-Diskurses der 1960er- und 1970er-Jahre.

¹⁶) WOLFGANG ISER, Der Akt des Lesens, 3. Aufl. München 1990, S. 284.

Aussparung‘ ein „Gravitationszentrum des Romans“.¹⁷⁾ Statt den Versuch einer mimetisch-,authentischen‘ Darstellung der Judenverfolgung des 20. Jahrhunderts zu unternehmen, bleibt die Shoah als Fluchtpunkt des Romans ein blinder Fleck, dessen Bedeutungsfeld evoziert und beispielsweise durch den Kontext der portugiesischen Inquisition des 16. Jahrhunderts in einem der beiden Handlungsstränge präfiguriert wird. Außer der Verfolgung und den Morden verweisen auch andere historische Ereignisse aus dem Portugal des 16. Jahrhunderts ihrerseits auf den Kontext der Kriegspolitik der Nationalsozialisten: In Portugal veröden „durch die Anstrengung neue Länder zu erobern“ ganze Landstriche, wodurch das „Schwarz der Frauen, die auf den Bänken vor ihren toten Häusern saßen, [...] Landestracht“ (VH, 248) wurde; die Inquisition bedingt in Manoels Heimatort außerdem einen Wirtschaftsaufschwung und eine drastische Senkung der Arbeitslosenquote – der Bau der Streckbänke und des Gerichtssaals bringt viel Arbeit (vgl. VH 116).

Menasses Narrationsstrategie bekräftigt nicht primär den Undarstellbarkeitstopos, sondern kann als Replik auf die Geschichte der Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Judenverfolgung gelesen werden; trotz der aus heutiger Perspektive immensen Bedeutung der Ereignisse der 1930er- und 1940er-Jahre für die österreichische und deutsche kollektive Identität waren diese Ereignisse in Deutschland bis in die frühen 1960er-Jahre und in Österreich bis zur Causa Waldheim bzw. der Rede des damaligen Bundeskanzlers Franz Vranitzky im Juli 1991 in vielen Bereichen tabu. Das Motiv des Schweigens erweist sich – und hier akzentuiert Menasse das Schweigen der Opfer in ihrer kulturhistorischen Entsprechung mit dem Schweigen der Täter – auch für das Leben von Manoel und Menasses Alter Ego Viktor¹⁸⁾ symptomatisch: Trotz seiner Fragen bleiben die Erfahrungen der Großeltern während der Shoah unausgesprochen (vgl. VH 320); auch von seinen jüdischen Wurzeln väterlicherseits erfährt Viktor erst im Volksschulalter, nachdem er einen jüdischen Schulkameraden verprügelt und ihn als „Saujud“ beschimpft hat (VH 101ff.). Auch Manoel, dessen „viele Namen“ (VH 25) das komplexe identitätsstiftende Gewebe von topografischen, genealogischen und historischen Wurzeln widerhallen lassen, wird über seine religiösen Wurzeln, welche seine Identität wesentlich beeinflussen werden, im Dunkeln gelassen. Bedingt durch ihr Unwissen werden beide Kinder selbst zu Verfolgern: Manoels Obsession mit der „Schweinejagd“ (VH 67) und Viktors „Saujud“ – der im Kontext des Handlungsverlaufs als Geburtsschrei seines bewussten Jüdisch-

¹⁷⁾ GABRIELE STUMPP, Zu einigen Aspekten jüdischer Tradition in Robert Menasses ›Vertreibung aus der Hölle‹, in: BARTSCH/HOLLER, Dossier 22. Robert Menasse (zit. Anm. 12), S. 59–78, hier: S. 69.

¹⁸⁾ Vgl. ROBERT MENASSE im Gespräch mit WOLFGANG KOS, BERNHARD FETZ und MANFRED MITTERMAYR (Gmundner Festwochen, 2012: ›Ein Fest für Robert Menasse. Diskussionsrunde am 10.8.2012.‹). Der Handlungsstrang über Viktor erschöpft sich nicht in biografischen Anekdoten; vielmehr reflektiert er wiederholt Historiografie und Erinnerungsprozesse, die seine Lebensentscheidungen beeinflussen und seine Identität prägen.

seins gelesen werden könnte¹⁹⁾ – werden lesbar als Verweise auf den rhetorischen Duktus der antisemitischen Propagandasprache der Nationalsozialisten.

Das im Roman motivisch angelegte Schweigen reflektiert den gesellschaftlichen Umgang mit der Shoah in der Nachkriegszeit, jedoch kann im 21. Jahrhundert die Bekanntheit der Bilder aus dem ‚Shoah-Diskurs‘ mit Blick auf Veränderungen in der offiziellen österreichischen (und bundesdeutschen) Erinnerungspolitik seit Ende der 1980er-Jahre angenommen werden. Somit kann Menasse den Diskurs zum Nationalsozialismus vergegenwärtigen durch linguistische Versatzstücke aus dem nationalsozialistischen Sprachgebrauch; die Gräueltaten der Nationalsozialisten werden evoziert durch die im Roman auf die portugiesische Inquisition bezogenen Lexeme wie „Selektion“ (VH 38), das „Rasieren“ (VH 39) der Juden, die „Halbtoten“²⁰⁾ (VH 282), den „Gestank von verbranntem Menschenfleisch“ (VH 37). Menasse verweigert sich einer deskriptiv-mimetischen Repräsentation der Shoah, stattdessen evozieren diese der Leserschaft aus dem ‚Shoah-Diskurs‘ geläufigen Lexeme gepaart mit der Feuermotivik (vg. z.B. VH 13, 53, 85, 237) die Shoah, sie fungieren als narrative Strukturelemente und verbinden die Lebensläufe der beiden Protagonisten. Somit bedingt die semantische Verdichtung der beiden Biografien die Evokation der Judenverfolgung des 20. Jahrhunderts; diese wird nicht ‚dokumentarisch‘ oder ‚mimetisch‘ vermittelt, sondern erst in der Konstitutionsleistung der LeserInnen generiert.

Durch lexematische Entsprechungen sowie strukturelle Pendelbewegungen zwischen dem Handlungsstrang von Viktors gegenwärtiger Lebenssituation, mehreren Stufen seiner erinnerten Vergangenheit und der historischen Präfigurationsfolie der Inquisition wird die historische Kontinuität von Antisemitismus und Verfolgung ebenso augenfällig wie die über historische Epochengrenzen hinaus gültigen, paradoxen Assimilationserwartungen an Juden bzw. Immigranten: von der zumindest äußerlichen Anpassung der Eltern an die christliche Lebensweise im Portugal der Inquisition über Viktors Vater, der nach „radikaler Assimilation“ (VH 125) strebt, bis hin zu Viktor, der ebenfalls „[e]in kleiner Gleicher unter Gleichen“ (VH 90) sein will. Die Figur des Uriel da Costa stellt die

¹⁹⁾ Wenn sich laut Maurice Halbwachs das kulturelle Gedächtnis durch die Kommunikation innerhalb der sozialen Gruppe, der man angehört – von der Familie bis hin zur Religions- und Nationsgemeinschaft – konstituiert, kann die Ruptur in Viktors kulturellem Gedächtnis im Hinblick auf sein Jüdischsein im Vergleich zu seinen Vorfahren in der fehlenden Kommunikation mit seiner Familie gesehen werden. Erst nach diesem Erlebnis beginnt langsam eine Suche nach seinen (kulturellen) Wurzeln; er wird Historiker und beginnt sich für das Judentum zu interessieren.

²⁰⁾ Dieses Lexem verbindet man gegebenenfalls mit den ‚Muselmännern‘ der Konzentrationslager, wie sie beispielsweise bei Giorgio Agamben, Terence Des Pres oder Pimo Levi behandelt werden. (Vgl. GIRGO AGAMBEN, *Der ‚Muselmann‘*, in: DERS., *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt/M. 2003; – PRIMO LEVI, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München 1990; – TERENCE DES PRES, *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York 1976.)

Klimax dar: Der Theologe und Jurist, in der vierten Generation Angehöriger des katholischen Glaubens, beginnt angesichts der Gräueltaten der Inquisition an seinem Glauben zu zweifeln, flüchtet nach Amsterdam und lässt sich beschneiden. Dort wird er beschuldigt, die jüdischen Lebensvorschriften nicht zu befolgen, für seine „Sabbatschändung“ (VH 452) mit Schlägen bestraft und begeht schließlich Selbstmord (vgl. VH 446–454). Menasse problematisiert Ausgrenzung auf mehreren Erzählebenen und verweigert gleichzeitig philosemitische Darstellungen von Juden.

Die Betonung historischer Kontinuitäten in den Mustern von Verfolgung und Rassismus verweist im Rahmen des Textes auf ein Geschichtsverständnis, dem nicht nur eine Integration unterschiedlicher Epochen zugrunde liegt, sondern das auch Fragen nach der Singularität der Shoah aufwirft. Zwar stellt Menasse die Shoah in einen epochenübergreifenden historischen Zusammenhang von antisemitischer Verfolgung durch die Struktur des Romans und die Parallelisierung der Lebensläufe der beiden Protagonisten; jedoch wird der Shoah im Gesamtgefüge des Romans ein besonderer Stellenwert eingeräumt, indem sie das Gravitationszentrum des Romans ist, allerdings nicht direkt dargestellt wird. Die historische Integration der Shoah in die Geschichte der Judenverfolgung bleibt somit grundsätzlich möglich, doch wird hinsichtlich der industriellen Effizienz ihre außergewöhnliche Bewertung in der Geschichte von Genoziden nicht grundsätzlich negiert.

Der Roman endet mit einer apokalyptischen Höllenvision in der Eden Bar im Ersten Wiener Gemeindebezirk, wo mythologische und historische Bilder aus Höllendiskursen verschwimmen. Nachdem der den Eingang zum Garten Eden bewachende Zerberus (VH 480) überwunden ist, beginnt es im „glimmernden Rot [...] zu brennen, und die Flammen“ (VH 481) steigern sich bis zu einer apokalyptischen Explosion. Plötzlich wird es sehr hell, „gleißend blitzt[] das Licht auf, es [ist] als säße Spazierier [Viktors ehemaliger Gymnasialprofessor, Anm. J.Ö.] inmitten kalter Flammen“ (VH 483) – dieses apokalyptische Bild wird ausgelöst durch einen Spot, der durch das Lokal wandert, um die Anwesenden zum Tanz aufzufordern. Inmitten dieser apokalyptischen Vision schließt sich der Kreis zum Beginn des Romans, da nun das Gespräch nochmals auf die NSDAP-Mitgliedschaft von Viktors ehemaligen Lehrern kommt. Die auf das diskursive Feld autobiografischer Lagerliteratur verweisende Höllenvision transponiert Menasse hier in die Visualität der Moderne: roter Satin, flackernde Spots, die säkularisierte Version des Garten Eden in eine Nobelbar. Die religiös begründete Inquisition des 17. Jahrhunderts ist überwunden, die säkularisierten Höllenvisionen werden im 21. Jahrhundert industriell erzeugt, ganz wie die vermeintlichen gleißenden Flammen auf der Tanzfläche. Die technisch erzeugte Visualität von mythologischen Höllenvisionen steht am Ende des Romans, wodurch Menasse die Singularität der Shoah implizit wegen ihrer technischen Effizienz nicht in Zweifel stellt. Auch der Handlungsstrang um Manoel endet mit einem ähnlichen apokalyptischen Motiv:

Rabbi Menasses Tod erfasst ihn mit grellem Licht, das schließlich explodiert und ihn von seiner „Endstimmung“ (VH 492) erlöst. Die apokalyptischen Bilder am Ende der beiden Erzählstränge sind verbunden durch die Vision eines explodierenden Feuerballs. Dieser verändert sich von Manoels aufgehender Sonne zu Viktors technisch-industriellem Spot und spannt so den Bogen von den brennenden Juden auf den Scheiterhaufen der Inquisition bis zur industriellen Massenvernichtung des 20. Jahrhunderts. Wieder werden diese Bilder nur evoziert und der letzte Satz des Romans scheint Menasses Poetik der ›Vertreibung aus der Hölle‹ am besten zu umreißen: „Im Dunkeln ist alles vorstellbar“ (VH 493).

Menasses Narrationsstrategie der Aussparung verweist auch auf die nicht imaginierbare Dimension der Konzentrationslager und deren „Seinsweise sui generis, ganz so, als sei es dort tatsächlich gelungen, eine vordem unbekannte soziale Lebensform zu generieren, die auf alle andern zwar bezogen werden, aber nicht mit ihnen verbunden gedacht werden kann“.²¹⁾ Menasse verlangt den LeserInnen für die ‚Bedeutungskonstitution‘ in der narrativen Konfrontation mit der Shoah viel ab: Indem der blinde Fleck der Shoah von den LeserInnen selbst imaginativ zu konkretisieren ist, wird die eigene Auseinandersetzung mit Geschichte unumgänglich. Implizit findet eine Reflexion der eigenen kulturell geprägten Auseinandersetzung mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts statt. Hierauf verweist auch der Titel des Romans: Das Bild der Hölle ist ein weit verbreiteter Topos im „diskursive[n] Feld“²²⁾ der autobiografischen Lagerliteratur, wie Taterka in seiner breit angelegten Studie zeigt.²³⁾ Auch außerhalb autobiografischer Literatur, beispielsweise bei Hannah Arendt, findet sich die Metonymie der Hölle, die zum Beispiel bei Arendt auf die Allgegenwart des Todes verweist.²⁴⁾ Im Rückgriff auf Höllen-Bilder liegt der Versuch, damit das kaum Fass- und Erklärbare in einen kulturgeschichtlichen Motivzusammenhang und damit die Konzentrationslager in einen Verstehenszusammenhang einzuordnen. Menasse zitiert diesen Topos, bebildert ihn jedoch nicht, wodurch er implizit wieder auf die Inkommensurabilität des industriellen Massenmordes verweist. Die Konzeption der Shoah als Hölle negiert theologische Lehren der Hölle als Ort der Bestrafung für irdische Sünden – was angesichts der Deportation aus rein ethnischen oder religiösen Zuschreibungen eine Potenzierung nationalsozialistischer Rassenideologie bedeuten würde.²⁵⁾ Sowohl die Höllenmetapher der Konzentrationslager als auch Menasses

²¹⁾ THOMAS TATERKA, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin 1999, S. 93.

²²⁾ Ebenda, S. 12. Taterka listet Dutzende von Texten aus dem Lagerdiskurs auf, deren Titel bereits das Lexem ‚Hölle‘ enthalten (vgl. ebenda, S. 21ff.).

²³⁾ Vgl. Ebenda.

²⁴⁾ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit Hannah Arendts Höllenbegriff vgl. VIOLA WEINERT und JOCHEN MATTERN, *Die Hölle auf Erden. Eine Annäherung an Hannah Arendts Analyse totaler Herrschaft*, in: *UTOPIE kreativ* 113 (März 2000), S. 251–263.

²⁵⁾ Zur Frage nach der Praxis derartiger Zuschreibungsprozesse vgl. VOLKER KOOP, „Wer Jude ist, bestimme ich“. Ehrenarier im Nationalsozialismus, Köln, Weimar und Wien 2014.

Hinweis auf diesen Diskurs präsentieren die Shoah somit als Hölle, die jegliche apokatastatische Dimension negiert.

Im Handlungsstrang von Manoels Familie integriert Menasse diesen Topos der Hölle in der Flucht der Familie nach Amsterdam: In Särgen werden die Familienmitglieder an der katholisch-inquisitorischen Gesellschaft vorbei über die Grenze geschmuggelt. Diese Reise der „Juden in den Särgen“, vor denen „die Menschen am Straßenrand [sich] bekreuzigten“ (VH 256), verbildlicht als Geburtsmetapher²⁶⁾ die Synthese von Leben und Tod. Im Tod von Manoels Freund Joana bringt Menasse das Paradoxon vom Tod als Wiedergeburt zum Ausdruck; dieses alte Mythologem mag in früheren Epochen noch selbstverständlich gewesen sein, adaptierbar in Religionen oder Philosophie, ist im Wissen um die Shoah jedoch nicht mehr denkbar. Nach Joanas Tod in Folge der Vergewaltigungen durch ältere Internatszöglinge wächst auf seinem Grab ein Olivenbaum in der „[g]ute[n], nahrhafte[n] Erde“ (VH 187). Menasse lässt aus dem Körper des getöteten Jungen das biblisch-mythologische Symbol des Ölzweigs als Zeichen an Noah für Neubeginn erwachsen und verkehrt dieses Zeichen für die Rettung der Weltkatastrophe in sein groteskes Gegenteil. Der ästhetischen Ausgestaltung des Grotesken wird im Folgenden weiter nachgegangen.

2. ›Die Vertreibung aus der Hölle‹ und das Groteske

Literarische Texte zur Shoah, die sich grotesker Stilmittel bedienen, sind eher spärlich gesät und werden mit wenigen Ausnahmen erst ab einer gewissen zeitlichen Distanz zum historischen Ereignis verfasst.²⁷⁾ Vielfach ermöglicht es erst der analytische Schritt aus zeitlicher, oftmals räumlicher und vermutlich auch intellektueller Distanz, das groteske Moment der Absurdität an der Lagerrealität zu erfassen. Der Rückgriff auf groteske anstatt tragischer Darstellung von bestimmten Aspekten des Alltags im Konzentrationslager scheint die Sinnlosigkeit der Qualen und des Todes der Inhaftierten stärker im Geiste der tatsächlichen Erfahrung zu reflektieren. In Menasses Text lassen sich groteske Darstellungsformen unterscheiden von der expliziten Verwendung des Adjektivs ‚grotesk‘, welche eine analytische Distanz zum Erzählten ausdrücken (vgl. z. B. VH 43). Groteske Irritationsmomente und Brechungen finden sich von der ersten Seite an. Der Roman beginnt mit einem der größten Trauerzüge der Geschichte des Heimatorts von

²⁶⁾ Vgl. STUMPP, Zu einigen Aspekten jüdischer Tradition (zit. Anm. 17), S. 66.

²⁷⁾ Beispiele für breitenwirksam rezipierte groteske Texte sind Edgar Hilsenraths Roman ›Der Nazi und der Friseur‹, Theaterstücke George Taboris oder Gerhard Fritschs ›Fasching‹. Allerdings inkludieren auch einige Texte von ehemaligen KZ-Häftlingen (Tabori flüchtete rechtzeitig ins Ausland, Hilsenrath überlebte das Ghetto Mohyliv-Podilskij) wie jene von Tadeusz Borowski groteske Elemente.

Manoels Familie – in dem „Trauerzug, in dem niemand trauert[]“, herrscht eine „Stimmung von Wut, Haß und Mordlust“ (VH 11). Dieses Changieren zwischen Schein und Realität setzt sich in Menasses Roman ebenso fort wie eine den Text motivisch durchziehende Ambivalenz. In Viktors Biografie verweisen gleich zu Anfang zwei Episoden auf diese Ambivalenz: Er wird am 15. Mai 1955 unter den bewegten Besuchern des Schlosses Belvedere geboren; dort hält der österreichische Außenminister „die soeben unterzeichnete Staatsvertragsurkunde in die Höhe und verkündete der wartenden Menschenmenge ‚Österreich ist frei!‘“ (VH 30). Menasses umfassende Auseinandersetzung mit österreichischer Geschichte und Identität lässt annehmen, dass er diesen Mythos des Ausspruchs auf dem Balkon²⁸⁾ bewusst verwendet, um auf die Entstehung und Rolle kollektiver Mythen in der Geschichte Österreichs und dessen Vergangenheitsbewältigung sowie auf die Problematik von individuellen und kollektiven Erinnerungen zu verweisen. Als Viktors Mutter ihn mitten in der Menschenmenge zur Welt bringt, kommt ihr ein „Mann mit dem weißen Mantel“ (VH 31), von allen als Arzt erkannt, zu Hilfe.²⁹⁾ Im Nachhinein entpuppt sich der vermeintliche Arzt allerdings als Fleischhauer. Im kurzen Lachen über diese Verwechslung, über die groteske Vermischung von Schein und Sein, von Leben und Tod in der fehlerhaften Interpretation des weißen Mantels liefert Menasse ein ästhetisches Paradigma dessen, was Terrence Des Pres in seinem Aufsatz ›Holocaust Laughter?‹ bereits vor fast dreißig Jahren als Hervorrufen einer „more active response“³⁰⁾ bezeichnet hat.

Die Koinzidenz von Leben und Tod durchzieht den Roman motivisch und ist durch Verweise auf den ‚Shoah-Diskurs‘ auch als Bezugnahme auf die historische Realität des Genozids lesbar: In Konzentrationslagern waren Ärzte bekanntlich ebenso wenig ‚Lebensretter‘, wie die zynische Inschrift an den Eingangstoren mancher Konzentrationslager (Auschwitz, Dachau, Sachsenhausen, Flossenbürg), „Arbeit macht frei“, den Eintritt in eine mörderisch-verkehrte Welt ankündigte. Als Charakteristikum für eine spezifisch groteske ästhetische Gestaltung der Verbindung von Leben und Tod zieht Des Pres Bachtins Konzept des Karnevals heran, um komische Auseinandersetzungen mit der Shoah – er argumentiert ausgehend von Ringelblums ›Notes from the Warsaw Ghetto‹ – zu kontextualisieren. Zum

²⁸⁾ Tatsächlich erfolgte dieser Ausspruch am Ende von Leopold Figls Rede im Inneren des Schloss Belvedere; Menasse thematisiert in seinen Essays wiederholt die Konstruktion kollektiver Erinnerung (vgl. beispielsweise ROBERT MENASSE, Im Anfang war das Neue Österreich. Die Erschaffung des österreichischen Überbaus, in: DERS., Das war Österreich, Frankfurt/M. 2005, S. 15–26). – Vgl. hierzu auch PETER STACHEL, „Österreich ist ...“. Die Inszenierung kollektiver Erinnerung am Beispiel des Österreichischen Staatsvertrags, in: HERMANN BLUME, ELISABETH GROSSEGGGER, ANDREA SOMMER-MATHIS und MICHAEL RÖSSNER (Hrsgg.), Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis, Bielefeld 2014, S. 83–104.

²⁹⁾ Diese Erzählsequenz ist ein Beispiel für den teils anekdotenhaften Charakter des Erzählstranges über Viktor, der zum am ‚delectare‘ orientierten Schreibstil beiträgt.

³⁰⁾ DES PRES, Holocaust Laughter? (zit. Anm. 9), S. 232.

Verständnis des Grotesken, so Bachtin, ist ein Blick auf die „volkstümliche Lachkultur“ und das „karnevalistische[] Weltempfinden“³¹⁾ unumgänglich, da diese die wahre Natur des Grotesken determinieren. In ›Rabelais und seine Welt‹³²⁾ legt er das populärkulturelle Phänomen des Karnevals samt seinen Erscheinungsformen des grotesken Körpers und des erneuernden Lachens dar: Lachen und Heiterkeit, „in allen Bereichen der offiziellen Ideologie und in den strengen Umgangsformen des offiziellen Lebens verpönt“³³⁾ waren außerhalb dieser offiziellen Seriosität beispielsweise während Karnevalsaktivitäten sanktioniert. In der Form des grotesken, karnevalistischen Weltempfindens kam dem Lachen die Rolle zu, „die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden“³⁴⁾ zu befreien und diese fröhlich und hell zu machen. Demzufolge waren die aus heutiger europäischer Sicht scheinbar paradoxen Elemente des Lachens und des Todes miteinander verknüpft. Da der Tod, so Bachtin, „als Erneuerung die Verbindung von Tod und Geburt“³⁵⁾ darstellt, war ihm in der mittelalterlichen und der Renaissance-Groteske immer ein Moment des Komischen inhärent.³⁶⁾ Erst durch die Umgestaltung der Groteske in der Romantik ging die erneuernde Kraft des Lachens verloren,³⁷⁾ was dazu führte, dass in der (Post)Moderne der Tod „nur Tod [ist], er fällt nie mit der Geburt zusammen“.³⁸⁾

Menasse integriert in seinem Roman diese in der (Post)Moderne verstörend wirkende, paradox-groteske Kombination von Tod und Lachen bzw. Tod und Geburt. Besonders Viktors Onkel Erich und dessen Begräbnis haftet durch die ambivalente Verknüpfung von Tod und Lachen ein groteskes Moment an: Der „erste Jude, den Viktor sah und dabei bewußt als Juden wahrnahm, [war] sein antisemitischer Onkel Erich“ (VH 212), dessen Figur in nuce Menasses groteskes Prinzip verkörpert. Erichs grotesk-hyperbolische, vom stereotypen Judenbild aus der nationalsozialistischen Propaganda beeinflusste Imitation seines jüdischen Vorgesetzten Direktor Grün mimt einen „jiddelnde[n]“ (VH 2011), „sabbernd[en]“ (VH 210) Mann mit vorgestülpter Unterlippe und Lesebrille auf dem äußersten Nasenrand. Den Widerspruch zwischen oberflächlicher Entnazifizierung im

³¹⁾ MICHAEL BACHTIN, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/M. 1990, S. 25.

³²⁾ Bachtins Dissertationsschrift ›Rabelais und seine Welt‹ – eingereicht 1940 beim Moskauer Maxim-Gorki-Literaturinstitut – wurde erst 1965 in veränderter Form unter dem Titel ›Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur: einem breiten Publikum zugänglich. Im deutschsprachigen Raum verbreitet rezipiert werden Bachtins Theorien vor allem in der Zusammenstellung seiner Texte ›Literatur und Karneval.‹

³³⁾ DERS., *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1998, S. 123.

³⁴⁾ DERS., *Literatur und Karneval* (zit. Anm. 31), S. 26.

³⁵⁾ Ebenda, S. 120.

³⁶⁾ Vgl. Ebenda, S. 120.

³⁷⁾ Vgl. Ebenda, S. 89.

³⁸⁾ Ebenda, S. 363.

Österreich der Nachkriegszeit und der Kontinuität antisemitischer Judenbilder portraitiert Menasse in den Reaktionen auf Erichs antisemitisch-hyperbolische Persiflage: Er ist „als Direktor Grün in den Augen der Gäste echter als der Direktor selbst“ (VH 210). Während „das Jiddeln“ (VH 212) des Direktors „dezent, im Grunde charmant“ ist, wird es „erst durch Erichs Übertreibung [...] authentisch: So, genau so hatte ein Jud zu jiddeln!“ (VH 210). Die um Stereotype angereicherte Imitation einer realen Figur potenziert in den Augen der antisemitischen Gäste die Authentizität des realen Direktor Grün. Erich legt diese Rolle nicht mehr ab und wird so „zum glühenden Antisemiten, ohne zu merken, daß er selbst immer mehr zu dem wurde, was er so sehr verachtete: der jiddelnde Idiot“ (VH 211); schließlich wird er auf der Flucht vor einer „antisemitischen Ausschreitung“ (VH 274) von einem Auto erfasst und stirbt. Sein Begräbnis inszeniert Menasse als groteskes Bild der Wiener Gesellschaft: Erichs Vater kann zwar nicht anwesend sein, doch wird explizit auf seinen Hintergrund als russlandliebender, nicht aus dem Krieg zurückgekehrter Sozialist hingewiesen; dafür sind beim katholischen Begräbnis Kränze mit hebräischen Schriftzeichen ebenso vertreten wie die Wünsche der Prostituierten des Stundenhotels, in dem Erich gearbeitet hat; in einer grotesken, Bachtin'schen Kombination von Leben, Tod und Sexualität lässt Menasse sie kalauern: „Wir holten dir einen runter, Gott holte dich rauf!“ (VH 277). Der nigerianische Kaplan, Vertreter eines „schwarze[n] Christentums, das „viel bunter“ (VH 278) sei als das europäische, stimmt statt Trauerstimmung einen Jubelchor darüber an, dass Erich nun bei Gott ist.

Diese karnevaleske Beerdigung des „Rassisten“ (VH 279) Erich illustriert die Synthese von Tod und Wiedergeburt, die Bachtin beschreibt und auf die Des Pres in seiner Untersuchung von flexibleren ästhetischen Darstellungen der Shoah als jenen verweist, die in den späten 1980er-Jahren konventionalisiert und etabliert waren. Auch Viktors jüdische Großmutter, die die Shoah in einem Kloster versteckt überlebt hat, wünscht sich ein christliches Begräbnis – und „daß die Christen sie im Tod haben sollten“ (VH 363). Das Begräbnis von Viktors Großvater potenziert diese groteske Ambivalenz, denn er „hat über ein Vierteljahrhundert in den Verein *Die Flamme* eingezahlt. Eine Art Begräbnisversicherung“ (VH 353). Als Überlebender der Shoah, der bis zu seinem Lebensende mit seinem Enkel nicht über das Novemberpogrom 1938 und den darauf folgende Massenmord sprechen konnte, findet er ausgerechnet in einer Feuerbestattung seine letzte Ruhe. Dieses Motiv der grotesken Synthese von Leben und Tod wird auch im Handlungsstrang um Manoel fortgesetzt: Der jüdische Friedhof in Beth Haim wird „zum Zentrum des Lebens“ (VH 353), wo die jüdischen Bewohner von Amsterdam trotz des Bilderverbots ihre Grabsteine nach dem Muster bauen, das sie aus ihrem früheren Leben kennen. Die „geheimen Katholiken“ – die öffentliche Ausübung des katholischen Glaubens ist in Amsterdam verboten – suchen „diesen jüdischen Friedhof voller Gottvaterabbildungen und Engeln“ (VH 355) auf, er wird „zum Zentrum

des verbotenen katholischen Lebens“ (VH 356). In grotesker Synthese schwelgen dort „die vertriebenen Juden in der Wollust des mitgebrachten Katholizismus, während die holländischen Katholiken zu inversen Marranen, zu Pseudojuden auf dem jüdischen Friedhof“ (VH 356) werden.

Dieses synthetische Prinzip widersetzt sich impliziten Diskursregeln der Shoah-Literatur, die trotz der zeitlichen Distanz zu den historischen Ereignissen nach wie vor eine gewisse Gültigkeit besitzen,³⁹⁾ und weist damit Menasses Roman eine besondere ästhetische Position im Feld der Shoah-Literatur zu. Insofern reflektiert dieses synthetische Prinzip zugleich die Poetologie des Romans, indem hier verschiedene historische Epochen der Judenverfolgung ohne Verkürzung auf eindimensionale Analogiebildungen zur Unikalität der Shoah in Beziehung gesetzt werden.

In vielen der oben zitierten Passagen spiegelt sich außerdem als wesentliches Charakteristikum grotesker Ästhetik, wie Menasse sie in seinem Roman umsetzt, das subversive Lachen. Statt über die antisemitische Persiflage des jüdelnden Erich affirmativ zu lachen, ist das groteske Lachen der Hyperbolik, das groteske Lachen angesichts der Synthese von Leben und Tod besonders im Angesicht der Shoah ein subversives. Der Schuhputzer Ariel kann wegen „unzuverlässiger Ahnen“ (VH 288)⁴⁰⁾ sein Amt als katholischer Priester nicht mehr ausüben und lebt jetzt im jüdischen Viertel Amsterdams; er empfindet das Verbrennen der Gebeine seines Großvaters als „irre Komödie“ (VH 288) und gibt sich als der „heitere[], de[r] vom Aberwitz des Lebens unendlich Belustigte[]“ (VH 289). Nicht affirmativ ist Ariels Lachen, sondern subversiv wie jenes der LeserInnen; Lachen im Angesicht von Antisemitismus und Tod birgt, wirkungsästhetisch gedacht, ein Irritationsmoment für den Rezipienten, der so zu einer kritischen Aufmerksamkeit gegenüber dem eigenen Wahrnehmungsprozesse aktiviert wird. Menasses groteske Ästhetik lässt sich hier mit seiner ‚Poetik der Aussparung‘ verbinden, da beide Aspekte des Textes eine qualifizierte Leserfigur konzipieren. Der Absurdität der inquisitorischen Reglements kann Ariel nur mehr mit den Mitteln des Lachens beikommen – diese Sequenz findet während der nationalsozialistischen Judenverfolgung beispielsweise ein Pendant in Ringelblums bereits erwähnten ›Notes from the Warsaw Ghetto‹. Im Angesicht der Shoah ging das befreiende Element dieses Lachens jedoch verloren und es muss „ins Hysterische“ kippen (VH 289). Menasses groteske Repräsentation der Absurdität der inquisi-

³⁹⁾ Als lange Zeit gültige Diskursregeln formulierte Des Pres beispielsweise, dass „Representations of the Holocaust shall be as accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event, without change or manipulation for any reason – artistic reasons included“ oder: „The Holocaust shall be approached as a solemn or even a sacred event, with a seriousness admiring“ (DES PRES, *Holocaust Laughter?*, zit. Anm. 9, S. 217).

⁴⁰⁾ In dieser Figur führt Menasse auch die paradox-grotesken Regelungen der von der portugiesischen Inquisition verlangten „hie- und stichfesten Legende“ (VH 255) und damit auch das Konzept des arischen Stammbaums im nationalsozialistischen Regime ad absurdum.

torischen Praktiken provoziert die selbst innerhalb der Diegese gestellte, von Thomas Bernhard geprägte Frage „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ (VH 353). Sequenzen wie Manoels verunglückte Beschneidung (vgl. VH 330ff.) und der Spitzname „Doppelschwanz“ (VH 331), den er folglich erhält, sind einerseits lachhaft und andererseits grauenerregend und kippen ins Groteske. Ähnliches gilt für Manoels Hochzeitsnacht, in welcher der Bräutigam sich wie unter einem „Leichentuch“ (VH 418) fühlt, als seine Frau „auf ihm [sitzt], über ihn gebeugt, und der Speichel [...] ihr aus dem Mund“ rinnt und „auf das Laken über seinem Kopf“ (VH 418) tropft.

Dieses synthetische Prinzip von Lachen und Irritation, Ekel und Grauen, wie es konstitutiv für Menasses groteske Ästhetik ist, durchzieht den Roman – das Prinzip der Synthese wird beispielsweise für Manoels gesamtes Leben bestimmend, selbst seine wissenschaftlichen Arbeiten sind geprägt von einer Ansammlung von Argumenten und der „Sucht, abzuwägen, si[e] regelmäßig wechselseitig“ (VH 393) aufzuheben. In seinem wissenschaftlichen Hauptwerk „Conciliador“ (VH 418) unternimmt er den Versuch, sämtliche Widersprüche der Heiligen Schrift auszugleichen, wodurch es eine „Groteske des Glaubens“ (VH 419) wird, deren Hauptanliegen in der Synthese verschiedener Bibelauslegungen besteht. Dieses Streben nach Synthese zeichnet auch Manoels Jugend und seinen Glauben aus: In seinem vermeintlich christlichen Leben erfährt er erst spät von seiner jüdischen Abstammung, wird in ein katholisches Internat gebracht, nach seiner Flucht nach Amsterdam im jüdischen Glauben erzogen und zum Rabbi. Diese Verschmelzung und der Drang nach Synthese führen in Manoels Leben jedoch zu keinem Ausgleich von Widersprüchen, sondern bewirken, dass das Spannungsverhältnis unterschiedlicher Konzepte bestehen bleibt – ähnlich verhält es sich mit Menasses grotesker Ästhetik. Seine Poetik besteht darin, das Spannungsverhältnis zwischen Lachen und Grauen, Schein und Sein und dem Streben Manoels nach Synthese nicht aufzulösen. Menasses groteske Ästhetik und das Aufrechterhalten dieses Spannungsverhältnisses dienen hier nicht mehr – wie in der Romantik⁴¹⁾ – als Antwort auf eine fremd und bedrohlich werdende Welt, die nicht mehr vertraut ist; eine solche semantisierende Auffassung des ‚Grotesken‘ ist in den Ereignissen der Shoah nicht mehr kommensurabel. Man mag darin Menasses Plädoyer für die Inkommensurabilität der Shoah lesen, schließlich scheinen Leid und Verfolgung nur mehr unter der Kategorie des Grotesken und Absurden benennbar.

⁴¹⁾ Vgl. z. B. KARLHEINZ BARCK, MARTIN FONTIUS, DIETER SCHLENSTEDT, BURKHART STEINWACHS und FRIEDRICH WOLFZETTEL, *Lexikon der Ästhetischen Grundbegriffe. Wörterbuch in 7 Bänden*, Stuttgart und Weimar 2001, S. 878. – Auch Wolfgang Kayser's Definition fasst das Groteske als verfremdete Welt. (WOLFGANG KAYSER, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbeck b. Hamburg 1960, S. 27.)

3. ›Die Vertreibung aus der Hölle‹
und die prinzipielle Wiederholbarkeit von (der) Geschichte

Anna Seghers veröffentlichte 1945 im mexikanischen Exil in der ›Demokratischen Post‹ den kurzen Text ›Zwei Denkmäler.‹⁴²⁾ Darin stellt sie als Denkmale ihrer Heimatstadt dem großen, von weither sichtbaren Dom einen kleinen, unscheinbaren Pflasterstein gegenüber, der kaum noch sichtbar an den Tod einer Frau durch eine Bombe im Ersten Weltkrieg erinnert. Dieses „Erzählen des Nichterzählten“⁴³⁾, wie Jochen Vogt es nennt, ähnelt Menasses Poetik. Das Erzählen des Nichterzählten bedingt einige Charakteristika von Menasses am ‚delectare‘ orientierten Schreiben über Verfolgung und Genozid. Menasse streicht durch die Parallelisierung der beiden Handlungsstränge sowie durch motivische Entsprechungen zwischen ihnen jedoch die Rolle der Shoah für Identitätskonstitutionen der Zeitgenossenschaft heraus und konzipiert die Shoah in der Geschichte als unikales Ereignis, ohne es isoliert von anderen historischen Begebenheiten zu thematisieren. Sein evokativer Umgang mit der Shoah bedingt eine Befreiung von sprachlichen Einschränkungen und konventionalisierten Bildern zur Repräsentation der Shoah, wodurch sich der Text der sprachlichen Eindeutigkeit abgegriffener Metaphern und Beschreibungen entzieht und nur punktuell auf den ‚Shoah-Diskurs‘ verweist. Diese motivischen Parallelen und die strukturellen Analogien zwischen den beiden Erzählsträngen, die die Shoah eben nicht explizit darstellen, verweisen auf die prinzipielle Wiederholbarkeit historischer Ereignisse und zitieren zugleich eine Erinnerungskultur, deren Grundstruktur in der sprachlichen und performativen Wiederholung der zu erinnernden Inhalte liegt, welche laut Yosef Hayim Yerushalmi charakteristisch für religiöse jüdische Erinnerungspraktiken ist.⁴⁴⁾ In nuce parabolisiert Menasse dieses Geschichtsbild in dem Tod von Joana: Sobald die Erinnerung an den grausamen Tod des Jungen verblasst, beginnen die Übergriffe von neuem, kann sich das Geschehene doch wiederholen, „so ähnlich, ganz anders“ (VH 183). Der Katastrophe folgen die Vorsätze, „das sollte es lange nicht mehr geben“, bis die Erinnerung verblasst und „es wieder geschehen konnte“ (VH 183). Auch die brennenden Leichenberge der portugiesischen Inquisition kehren in der Shoah wieder – „so ähnlich, ganz anders“.

⁴²⁾ ANNA SEGHERS, Zwei Denkmäler. Aus einer unveröffentlichten Novelle „Mariage Blanc“, in: Demokratische Post. Organo de los Alemanes Demócratas de México y Centro-América, 1. August 1945, S. 8. Zit. nach: JOCHEN VOGT, Was aus dem Mädchen geworden ist. Kleine Archäologie eines Gelegenheitstextes von Anna Seghers, in: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 6 (1997), S. 121–136 <<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/24173>> [10.08.2015].

⁴³⁾ JOCHEN VOGT, Geschichten eines Adjektivs. Was man mit einem kleinen Text von Anna Seghers machen kann, in: Der Deutschunterricht 4 (1997), S. 20–27; <https://www.uni-due.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/seghers_denkmaeler.pdf> [10.08.2015].

⁴⁴⁾ YOSEF HAYIM YERUSHALMI, Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis, Berlin 1988.

Im Verweis auf eine Erinnerungskultur, die sich auch aus sprachlichem und performativem Wieder-Erleben speist, liegt Menasses Kritik an diesen Erinnerungspraktiken: Wenn sich Erinnerung darin erschöpft, vergangene Ereignisse zu wiederholen (versprachlicht oder in performativer Umsetzung im Rahmen (religiöser) Riten), findet sie gleichzeitig isoliert von der Zeitgenossenschaft statt. In Menasses Einschätzung, dass zu „Sonntagsreden mit dem Titel ‚Niemals vergessen! [...] jeder gelangweilt nickt‘“⁴⁵⁾ problematisiert er gleichzeitig Praktiken (österreichischer) Erinnerungskulturen. Wenn sich Erinnerung in der gedankenlosen Wiederholung leerer Phrasen erschöpft, besteht die Gefahr des Vergessens oder der Simplifizierung historischer Zusammenhänge, die Menasse in der gegenwärtigen österreichischen Gesellschaft beobachtet. In seiner Dankesrede zur Verleihung des Hölderlin-Preises artikuliert er das „modifizierte Fortwirken“ von Sympathien für gewisse destruktive „historische Muster“⁴⁶⁾ welchen die ritualisierten Beschwörungsformeln kein Ende setzen können. Somit bleibt Geschichte prinzipiell wiederholbar – Menasses Geschichtsbild ist ein pessimistisches, da die Shoah in dominanten österreichischen Erinnerungskulturen nach wie vor als singuläres geschichtliches Ereignis dargestellt wird.

Erinnerungspraktiken, die durch sprachliche und performative Wiederholung charakterisiert sind, nehmen keine kritische Position gegenüber dieser prinzipiellen Wiederholbarkeit geschichtlicher Ereignisse ein. Menasses ‚Poetologie des Ausgesparten‘ denkt die Shoah mit, ordnet sie in größere historische Referenzrahmen ein und stellt damit Geschichtlichkeit und Singularität der Shoah in ein produktives, weil unaufgelöstes (oder unauflösbares) Spannungsverhältnis. Er schlägt eine flexiblere Form von Erinnerung vor, welche die Shoah als zentralen historischen Bezugspunkt konzipiert, aber sie nicht losgelöst von historischen Ereignissen vor und nach 1945 versteht – bereits am Anfang seines Romans wiederholt er, „[e]s gibt keinen Anfang“ (VH 30, 32). Menasses Leserinnen und Leser sind aufgerufen, die historische Bedeutung und Reichweite dieser Schlüsselaussage im Akt des Lesens selbst zu konstituieren. Dies wird wesentlich über seine ‚Poetik der Aussparung‘ ebenso wie über seine groteske Ästhetik bewirkt. Folglich ist Menasses Roman als Beispiel für Texte innerhalb des Feldes der ‚Shoah-Literatur‘ lesbar, die jene „more active response“ im Sinne Des Pres herausfordern und damit ihre Kritik an imperativistischen Erinnerungspraktiken performativ umsetzen.

⁴⁵⁾ MENASSE, Die Zerstörung der Welt (zit. Anm. 7), S. 19.

⁴⁶⁾ DERS., Igel, Hase und die Lehre des Rabbi. Dankrede zum Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. Juni 2002.

