

ANNA RUTKA

KINDERPERSPEKTIVE UND MÄRCHENFORM
ALS MODI DER ERINNERUNGSLOSEN AUSEINANDERSETZUNG
MIT DER SHOAH IN AKTUELLEN ROMANEN
DER DRITTEN GENERATION

Abstract. Der vorliegende Beitrag widmet sich der Analyse von vier exemplarisch ausgewählten Romanen von Ramona Ambs, Channah Trzebiner, Kevin Vennemann und Jan Himmelfarb, die Repräsentantinnen und Repräsentanten der dritten Generation nach der Shoah sind. Die Romane bedienen sich der Kinderperspektive und Märchenstilisierung, die als Strategien zur Neuformung des Transferprozesses von Erinnerung in der Aktualität des 21. Jh. eingesetzt werden. Mit Hilfe des Kinderblicks erfolgt die Neugestaltung der Identität (Ambs, Trzebiner), die narrativen Strategien der kindlichen Naivität und des Märchenstils exponieren einen kritischen Blick auf das Gedächtniserbe (Himmelfarb) und auf der textimmanenten Ebene dienen sie als Mittel der Destabilisierung von Grausamkeiten der NS-Verfolgung (Vennemann).

Schlüsselwörter: Ramona Ambs; Channah Trzebiner; Jan Himmelfarb; Kevin Vennemann; Kinderperspektive; Märchenhaftigkeit; Shoah-Gedächtnis.

Die vier exemplarisch zur Analyse ausgewählten Romane — Ramona Ambs' *Die radioaktive Marmelade meiner Grossmutter* (2013), Channah Trzebiners *Die Enkelin oder Wie ich zu Pessach die vier Fragen nicht wusste* (2013), Kevin Vennemanns *Nahe Jedenew* (2005) und Jan Himmelfarbs *Sterndeutung* (2015) — stammen aus der Feder von Repräsentantinnen und Repräsentanten der dritten Generation¹ nach dem Zweiten Weltkrieg und der

Dr. Habil., Univ.-Prof. ANNA RUTKA — Leiterin des Lehrstuhls für deutsche und deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jh. am Institut für Germanistik an der Katholischen Universität Johannes Paul II.; Korrespondenzadresse — E-mail: wiosna@kul.pl

¹ Der Begriff der „dritten Generation“ ist eine Selbstbezeichnung jüdischer Generationenfolge. Er rekurriert auf die Auffassung von Shoah als die „Gründungsinstanz einer Abstammungslinie“. Vgl. dazu *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, hrsg. von Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), 307. Diesem Verständnis zufolge bilden die Überlebenden der Vernichtung die erste, ihre Kinder die

Shoah. Mit der Ausnahme Kevin Vennemanns (Jahrgang 1977), der aus einer deutsch-österreichischen Familie stammt, sind Ambs (Jahrgang 1974), Trzebiner (Jahrgang 1981) und Himmelfarb (Jahrgang 1985) Autorinnen und Autor mit jüdischem Hintergrund. Wie unterschiedlich ihre familiären Herkunftsgeschichten² sein mögen, lässt sich als auffälliges Spezifikum der vier Debütromane ein exponierter Bezug zur (nationalsozialistischen) Vergangenheit der Shoah und ihren Folgen für die Gegenwart der jungen Nachkommen und Nachkommen festhalten. Die von der jungen deutschen Schriftstellerin Tanja Dückers anlässlich ihres viel beachteten Romans *Himmelskörper* (2003) geäußerte Diagnose, dass mit der wachsenden Zeitdistanz „der Schrecken“ angesichts der Vergangenheit keineswegs abnimmt und der manchenorts geforderte „unbefangene Umgang“ mit dieser Thematik von den Jungen weder erwartet noch angestrebt wird³, findet in den hier zur Analyse stehenden, in der Zeitspanne zwischen 2005 und 2015 veröffentlichten Prosatexten eine signifikante Bestätigung. Für die Romane gilt gleichermaßen, dass sie den aktuellen Wandel des Gedächtnisses bezeugen, dabei jedoch als keine Erinnerungsbücher *sensu stricto* zu bezeichnen wären. Die jungen Autorinnen und Autoren verfügen nämlich über keine eigenen Erinnerungen an die Shoah, nichtdestotrotz leisten sie eine literarische Erinnerungsarbeit im Sinne einer „Partizipation (an) der Vergangenheit [, die] nur unter ‚bewusster Anstrengung‘ möglich ist“⁴. Die „Erinnerungshand-

zweite und ihre Enkelkinder die dritte Nach-Shoah-Generation. Diese Zählung übernehmen aktuelle Abhandlungen z. B. Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (München: C.H. Beck, 2007) oder *Das Unbehagen in der ‚dritten Generation‘. Reflexionen des Holocaust, Antisemitismus und Nationalsozialismus*, hrsg. von Villigster Forschungsforum zu Nationalsozialismus, Rassismus und Antisemitismus (Münster: Lit, 2003).

² Ramona Ambs, Autorin und Journalistin, wurde in einer jüdisch-katholischen Familie in Freiburg geboren. Channah Trzebiner, Diplomjuristin und Autorin, ist Enkelin der aus Polen stammenden Holocaustüberlebenden, die sich nach Kriegsende in Westdeutschland niederließen. Jan Himmelfarb wurde in der Ukraine geboren und kam Anfang der 1990er Jahre im Rahmen der Kontingentflüchtlinge aus der ehemaligen SU mit der Familie nach Deutschland.

³ In ihrem Artikel in der Süddeutschen Zeitung gibt Dückers Folgendes zu bedenken: „Daß nun aber die Hoffnung aufgekommen ist, ‚meine‘ Generation wolle oder könne ein Plädoyer für einen ‚unbefangenen Umgang‘ mit der Vergangenheit einlegen, wundert mich. Da wünschen sich einige der Älteren, wie mir scheint, nur Schuld-Lossprechung von den Jüngeren, und dafür gibt es weder jetzt noch irgendwann in ferner Zukunft einen Grund.“ Vgl. Tanja Dückers, „Der Schrecken nimmt nicht ab, sondern wächst“, *Süddeutsche Zeitung* 27.04.2002.

⁴ Über die veränderten Konditionen des Erinnerns in der Gegenwart der jungen Generationen schreibt ausführlich Kirstin Frieden in ihrer Abhandlung *Neuverhandlungen des Holocaust — Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas* (Bielefeld: Transcript, 2014), hierzu 19.

lungen“ der jungen Generationen gleichen, wie dies Kirstin Frieden treffend konstatiert, „einem aktiven, dynamischen Prozess“, der „grundsätzlich unabgeschlossen und konfliktreich“⁵ ist. Wenn mit dem Ableben der Zeitzeugen ihre Deutungshoheit wegfällt, kommt folgerichtig der Frage nach der ästhetischen Konstruiertheit und der Aushandlung des Gedächtnisses an die Shoah in der Aktualität eine eminente Bedeutsamkeit zu, der sich die jungen Autorinnen und Autoren stellen müssen. Der kindliche Blick und die märchenhafte Narration und Motivik in Bezug auf die Shoah, die in den vier exemplarisch ausgewählten Texten mit unterschiedlicher Intensität vertreten sind, können als Ausweis einer künstlerisch freien, veränderten Aufarbeitung vom Gedächtniserbe gelten. Dabei muss angemerkt werden, dass die Kinderperspektive in diesem Kontext in der deutschen und deutschsprachigen Literaturgeschichte keinesfalls eine Seltenheit ist. Zu nennen wären an dieser Stelle unter anderem zwei als Meilensteine der literarischen Auseinandersetzung mit Naziherrschaft geltende Meisterwerke *Die größere Hoffnung* (1948) von Ilse Aichinger und Günter Grass' *Die Blechtrommel* (1959)⁶. Darüber hinaus stellt die kindliche Perspektive eine gewöhnliche Konstante der Kinder- und Jugendliteratur dar, über die in der Regel die Sicht eines/einer Kleinkindlichen als Ausdruck „des naiven Erschreckens über die Sinnlosigkeit“⁷ der Gewalt thematisiert wird. In der Erwachsenenliteratur leitet kindliche Weltansicht häufig eine „Schein-Naivität des Pikaro“ ein und sichert damit einen kritisch-ironischen Blick „von außen“⁸, der den Konstruktionscharakter und die individuelle Aufarbeitung des Vergangenen kenntlich macht.⁹ Mit der Erzählfigur eines Kindes wird also vorsätzlich eine Fremdperspektive eingeführt, die einerseits „die Dimension einer uneingeschränkten, unhintergehbaren Individualität eröffnet“, gleichzeitig aber in ihrer Botschaft eine kollektiv relevante Generationenerzählung darzustellen vermag¹⁰.

⁵ Ebd., 20.

⁶ Zur literaturwissenschaftlichen Analyse des Kinderblicks und der Kindererinnerungen der ersten Generation vgl. z. B. Tanja Hetzer, *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danio Kiš* (Würzburg: Königshausen & Neumann: 1999).

⁷ Vgl. Anette Kiewer, *Naivität und Schrecken. Der „kindliche“ Blick und der Holocaust*. In: *Holocaustliteratur und Deutschunterricht. Erinnerungskultur in schulischer Perspektive*, hrsg. von Jens Birkmeyer (Hohengehren: Schneider Verlag, 2007), 225–235, hier. 226.

⁸ So Sebastian Griese in Anlehnung an die Positionen zur Kindheit aus der Schrift *Theorizing Childhood* (Cambridge: Polity Press, 1998) hrsg. von Allison James, Chris Jenks und Allen Prout. Vgl. Sebastian Griese, *Inszenierte Privatheit. Möglichkeiten und Grenzen literarischer Erinnerung* (Marburg: Tectum Verlag, 2009), 174.

⁹ Vgl. dazu auch Kiewer, *Naivität und Schrecken*, 226.

¹⁰ Griese, *Inszenierte Privatheit*, 174.

Ramona Ambs *Die radioaktive Marmelade meiner Grossmutter* und Channah Trzebiners *Die Enkelin* können als eklatante Beispiele für die Literarisierung der Kindheit als kollektive Erfahrung in der dritten Post-Shoah-Generation gelesen werden. Die Texte sind stark autobiographisch inspiriert und verhandeln die liminale Identitätspositionierung der Enkelinnen angesichts des Todes der Großeltern, die Holocaustüberlebende waren. Beide Romane problematisieren transgenerationelle Traumatisierungen durch familiäre Shoah-Erinnerungen und ihre Auswirkungen auf die aktuell gelebte Lebenssituation der Jungen. Die Lebensberichte Ambs' und Trzebiners fokussieren zu Anfang ihrer Narrationen die Transmission der persönlichen Erlebnisse der Großeltern in die kindlichen Lebenswelten der Enkelinnen. Die metatextuelle Konstruktion dieser Teile beider Romane darf als Spezifikum der Post-Shoah-Literatur der dritten Generation bezeichnet werden und beruht auf einer charakteristischen Verschachtelung der Erinnerungsebenen der Zeitzeugen und der Enkel. Die hauptsächlich in Rudimenten des Alltags vermittelten Erinnerungen der Großeltern werden durch das literarische Prisma der Kindheitserinnerungen der Protagonistinnen gefiltert und unterliegen jeweils einer spielerischen Brechung durch die für diese Lebensphase charakteristische Naivität. Diese künstlerische ‚Gemachtheit‘ gibt Aufschluss über die tiefgründige Virulenz der Vergangenheit der Zeitzeugen für die Perzeption der dritten Generation in ihrer Kindheit und im späteren erwachsenen Leben aber auch über eine neue ästhetische Qualität der vermittelten und vielfach gebrochenen Erinnerung. Die Shoah-Erlebnisse der Großeltern werden in beiden Fällen von den Enkelinnen als wesentliche Komponente der eigenen Identität verinnerlicht.

Im Text von Ramona Ambs, der die familiäre Shoah-Vergangenheit in eine individuelle Drogensucht- und Künstlergeschichte einbettet, dominiert in den Anfangskapiteln sichtlich der Ton einer markierten kindlichen Naivität¹¹. In einer kindlich stilisierten Sprache und mithilfe märchenhafter

¹¹ Philipp Schulte schlägt in seinem aufschlussreichen Essay *Naivität als Möglichkeit: Überlegungen zur Undarstellbarkeit der Holocaust-Realität* den Begriff „Naivität-trotz“ vor, die er als „markierte Naivität“ definiert und mit der Idee der „schützenden Fiktion“ verknüpft. Schulte analysiert in seinem Essay die künstlerischen Strategien der Naivität in Roberto Benignis berühmter Filmkomödie *Das Leben ist schön* und in Imre Kertesz' *Roman des Schicksalslosen*. Die Stilisierung des naiven Blicks erscheint laut Schulte, als einzig mögliche Reaktion angesichts der Unbegreiflichkeit von Vernichtungssituation: „Angesichts der Schrecken der Konzentrationslager sind wir alle naiv. Doch gerade diese große Diskrepanz zwischen der im Ton der Naivität entwickelten Darstellung und der Ahnung von dem tatsächlichen, inkommensurablen Schrecken macht aus der Naivität der Darstellung eine markierte Naivität.“ Vgl. Philipp Schulte, *Naivität als*

Metaphorik und Symbolik berichtet die Ich-Erzählerin von ihrem Aufwachsen in der traumatisierten Familie der Überlebenden. Die Kindheitserinnerungen, aus der Perspektive eines vorpubertären Mädchens verfasst, gewähren Einblicke in die vorreflexive, an mehreren Stellen an Märchen-Form angelehnte Wahrnehmung der Bedeutung der Shoah. Der in Präsens gehaltene, kindlich-naive Blick evoziert das irritierende Bewusstsein einer ‚Normalität‘ und ‚Natürlichkeit‘ des Shoah-belasteten Lebens. Dieses selbstverständliche Hinnehmen der traumatischen Belastung, das sich ausdrücklich etwa in der Feststellung — „Ja, natürlich bin ich jüdisch [...] ich bin schnell sterbend“¹² — manifestiert, wirkt sich bei der Lektüre verstörend aus, da es Verwirrung der gewohnten Moral-Kategorien einleitet. Im Selbst- und Weltverständnis des kleinen Mädchens aus Ambs‘ Roman werden die Konsequenzen des Traumas nachdrücklich als allgegenwärtig-alltäglich, gleichsam selbstverständlich angenommen und als ‚natürliche‘ Konstitution der eigenen Identität akzeptiert¹³. Wider Leseerwartungen erhebt die Ich-Erzählerin keinen Einspruch, bringt keine Protesthaltung an den Tag, sondern scheint diese Inkommensurabilität in der naiven jedoch nicht arglosen Haltung hinzunehmen. Im Märchenstil und unter Anwendung des kindlichen Blicks stellt sie auf eine verdichtete Weise eine Verbindungslinie zwischen dem von Hitler geraubten Spielzeug und den Konsequenzen für das eigene Leben und das der Großmutter dar:

Als Hitler das rosa Kaninchen stahl, gab es mich noch nicht. Und ich persönlich hatte auch gar kein rosa Kaninchen. Ich hatte mal ein grünes Nilpferd. [...] Dennoch habe ich das Gefühl, um ein rosa Kaninchen betrogen worden zu sein. Und nicht nur um ein rosa Kaninchen. Sondern um ein ganzes großes Zimmer voller Spielsachen. Ein Zimmer voll mit Holzeisenbahnen, Büchern, einem bunten Teppich und einem Schaukelpferd. Es wäre ein Zimmer gewesen, in dem viel gelacht worden wäre, weil man so viele Spielsachen gehabt hätte und weil es so einfach gewesen wäre, sich lieb zu haben in so einem Zimmer. Aber das Zimmer hat es nie gegeben, weil man bei der Flucht vor Hitler eben keine Kinderzimmer in die Koffer packen konnte. Und wo es kein Kinderzimmer gab, da gibt es später auch keine Erinnerungen an sie. Und wo es keine Erinnerungen sind, aus denen man schöpfen kann, muss man alles neu

Möglichkeit: Überlegungen zur Undarstellbarkeit der Holocaust-Realität. Verfügbar unter: <http://www.theater-wissenschaft.de/naivitaet-als-moeglichkeit-ueberlegungen-zur-undarstellbarkeit-der-holocaust-realitaet/> (Zugriff am 6.06.2016), 4.

¹² Ramona Ambs, *Die radioaktive Marmelade meiner Grossmutter* (Neudorf: U-Line Anti-Pop, 2013), 3.

¹³ Ein ebenso ‚natürliches‘ Hinnehmen der Grausamkeiten im Konzentrationslager Auschwitz zeichnet auch den 14-jährigen Protagonisten aus Imre Kertészs *Roman des Schicksalslosen* aus.

erfinden. Deshalb verbringt meine Oma sehr viel Zeit in meinem Kinderzimmer. Sie steht vor den Spielsachen und streichelt sie wie einen neu gewonnenen Schatz. Ich darf nie ausgelassen mit meinen Sachen spielen.¹⁴

Im kindlich-märchenhaften Narrativ steht Hitler als *pars pro toto* der nationalsozialistischen Gewalt. In einer scheinbar inkommensurablen Zusammenstellung wird die Figur Hitlers als symbolischer Inbegriff des Bösen mit Spielzeug und Kinderzimmer kurzgeschossen, was wiederum für die nur schwer beschreibbaren Verluste steht, die die Familie während und infolge der Shoah erleben musste. Das kleine Kind und mit ihm mittelbar auch die Autorin selbst internalisieren durch den märchenhaften Ton die Familienangst auf eine scheinbar ‚natürliche‘ Art und Weise. Der unheimlichen Situation der Verfolgung durch die Nazis wird eine ästhetische Form verliehen, wodurch sie ihre unbegreifliche Unheimlichkeit und somit Unsagbarkeit verliert¹⁵. Märchenform und markierte Naivitäts- und Verharmlosungs- maske stellen eine bedeutende Strategie der kindlichen Welterschließung dar, durch die eine identitäre Positionierung in der Post-Shoah-Realität erfolgt. Die Ich-Erzählerin erkennt mithilfe der eingesetzten Metaphorik eine distinktive Abgrenzung zu den deutschen Enkelkindern, die ansonsten im gelebten Alltag kaum erkennbar wäre. Das Mädchen hält in dieser Hinsicht fest: „Bei meinem Freund Adrian hat der Hitler nicht geklaut. Bei dem gibt es zuhause noch Spielsachen von seinem Opa. Mit denen darf er zwar auch nicht spielen, weil die ja alt und wertvoll sind, aber dafür darf er mit seinen eigenen Spielsachen spielen, und zwar so viel und so grob wie er will.“¹⁶

In der Kinderwelt der Nachfolgerin erweist sich auch ein scheinbar banaler Streich als eine verborgene Unterweisung in Sachen ‚jüdisches Schicksal‘. Die Ich-Erzählerin rekonstruiert einen „Klingelstreich“, den der Großvater mit ihr gespielt hat: „Wir gehen zu einem Haus und Opa erklärt mir die Spielregeln: Klingeln und dann gleich ganz schnell wegrennen.“ Doch für die jüdische Enkelin verläuft der Streich wider Erwarten wenig amüsant, da

¹⁴ Ambs, *Die radioaktive Marmelade*, 5, 6.

¹⁵ Die anthropologische Funktion der Märchen besteht hauptsächlich in der Auseinandersetzung mit Angst und als unheimlich empfundenen Situation. Die in Ambs‘ Roman verwendete Märchenform dient deutlich der Vermittlung von traumatischen Erlebnissen der Großeltern, die von ihnen verschwiegen wurden. Der Analyse von Verwendung des Erzählmodells Märchen, um Verdrängtes in der NS-Familiengeschichte vor Augen zu führen, widmet Sebastian Griese ein Kapitel seiner Studie *Inszenierte Privatheit*, wobei er die Rolle des Erzählmodells Märchen auf die NS-Geheimnisse einer deutschen Familie in Tanja Dückers Roman *Himmelskörper* erschließt. Vgl. Griese, *Inszenierte Privatheit*, 189-208, bes. 205.

¹⁶ Ambs, *Die radioaktive Marmelade*, 6.

sie nach dem Klingeln vom Großvater im Stich gelassen und anschließend denunziert wird: „Mein Opa deutet auf mich und ruft der Frau am Fenster zu: ‚Die da vorne, die Lausegöre, die war’s!‘ [...] Opa lacht mich aus.“ Die Botschaft, die der Großvater der ahnungslosen Enkelin vermitteln will, impliziert eine Art Vorwarnung vor der immer zu erwartenden Katastrophe und eicht sie auf das Schicksal einer verfolgten Jüdin: „Sei immer ein bisschen schlauer als die anderen [...] Trau niemandem außer dir selbst.“¹⁷

Channah Trzebiners Roman *Die Enkelin* beginnt auch mit der erinnerten Kindheit der Ich-Erzählerin, die von latenter Omnipräsenz der Shoah-Erlebnisse der Großeltern dominiert war. Durch das Prisma der Kindheits-erzählung visiert die Protagonistin die Konsequenzen der Vergangenheit für ihre Gegenwart an. Analog zu der Naivitätsmetaphorik Ramona Ambs‘ reflektiert auch Trzebiners Heldin die Kollateralschäden des Shoah-Traumas und berichtet von einem äußerst signifikanten Lachverbot in ihrer Familie, der dem generellen Kindheitsverbot gleichkam: „Kind sein, glücklich sein, unbefangen sein, das waren für Opa Zeichen größter Dummheit. Wenn ich lachte, fragte er mich: ‚Wus lachst di, haisch kind? [...] Wenn ich lachte, verriet ich ihn.“¹⁸ Charakteristischerweise verläuft auch bei Trzebiner der intergenerationelle Transfer des Gedächtnisses über ein ähnliches Spiel wie bei Ambs, das der Großvater für seine Enkelin inszeniert. Er führt das kleine Mädchen auf den Einkaufsmarkt in Tel Aviv, um es im Klauen von Lebensmitteln zu unterrichten. Er macht es dem Kinde nicht nur vor, sondern spricht ihm das Recht aufs Klauen zu als eine Art Kompensation des Hungerns und Leidens während der Verfolgung. Das Mädchen nimmt diese Lektion dankbar an, akzeptiert es als das genuin jüdische Nach-Shoah-Recht, das es von anderen Nicht-Betroffenen unterscheidet. Der pikaresk anmutende Streich des Großvaters gleicht einer karnevalesken Umstülpung von moralischen Normen, bei der eine Deliktat als Triumph des ehemaligen Opfers ausgespielt wird.

Über die Jahre wurde ich eine perfekte Diebin. Opas Gefühl, einen rechtmäßigen Anspruch auf Essen zu haben, übertrug sich auf mich. Opa hatte kein Unrechtbewusstsein. Auschwitz war nun mal keine Besserungsanstalt — manche meinen es ja. Man hatte ihm so vieles genommen, was waren da schon ein paar Bananen und Äpfel? Ich klaute nicht oft, aber wenn es an etwas fehlte, nahm ich es mir einfach.¹⁹

¹⁷ Ebd., 18,19.

¹⁸ Channah Trzebiner, *Die Enkelin oder Wie ich zu Pessach die vier Fragen nicht wusste* (Frankfurt am Main: Weissbooks, 2013), 15.

¹⁹ Ebd., 25.

Die im Kinderalter verinnerlichten Shoah-Erinnerungen der Großeltern werden im späteren Erwachsenenleben der beiden Enkelinnen bewusst gelebt. Im Gegensatz zu den direkt traumatisierten Großeltern und den schweigenden Eltern unternehmen die Enkelinnen in Ambs' und Trzebiners Romanen einen offensiven, subjektiven und konfliktreichen Prozess der Neuverortung des Shoah-Gedächtnisses in der Aktualität des 21. Jahrhunderts. Beide Protagonistinnen erheben Einspruch gegen Überdeterminiertheit ‚doktrinärer‘ Erinnerungsnarrative, nehmen des Öfteren eine vorsätzliche Trotz-Haltung gegenüber ihrer deutschen Umgebung an und leben dadurch ihre Nachfolgerschaft in einer völlig anderer Qualität aus, als es die erste oder zweite Generation getan haben.

Der Kinderblick und die Märchenstilistik spielen auch eine Schlüsselrolle im Debütroman des jungen Autors Jan Himmelfarb. *Sterndeutung* erzählt Familiengeschichte des Kontingentflüchtlings Arthur Segal, der Anfang der 1990er Jahre mit seiner Familie aus der Ukraine nach Deutschland gezogen ist. Der realistisch geschilderte Gegenwartsstrang der Geschichte, über den dem Schriftsteller ein aufschlussreiches Panoramabild jüdisch-russischer Ausiedler gelingt, wird immer wieder mit Reminiszenzen über die Flucht der Familie während des Zweiten Weltkrieges und die Vernichtung der osteuropäischen Juden unterlaufen. Arthur, der zu seinem 51. Geburtstag eine Familienchronik zu verfassen beginnt, erweist sich als ein unzuverlässiger Erzähler. Himmelfarb bedient sich bei der Konstruktion seiner Erzählfigur einer doppelten zeitlichen Verschiebung. Er schlüpft als junger Schriftsteller in die Generation seiner Eltern und versetzt zudem seinen Protagonisten Arthur an mehreren Stellen in ein regressives Säuglings- und Kleinkindbewusstsein, aus dem heraus er, um die Wahrscheinlichkeitsregeln und rationale Weltsicht unbekümmert, die Shoah miterlebt und reflektiert. Seine erzählerischen Rückgriffe auf Vergangenes sind im Modus eines fantastischen Fabulierens oder gar Fingierens verfasst und erscheinen als narratives Gegengewicht zum Schweigen und Vergessen seiner Mutter und Großmutter. In den Rekursen auf die Vergangenheit relativiert der Ich-Erzähler notorisch seine an historische Tatsachen angelehnten Berichte über die Gräueltaten der Nazis an symbolträchtigen Orten wie Kulmhof, Treblinka, Drotizki Jar in der Ukraine oder Warschauer Ghetto durch seine fabulierte Geburts- und Säuglingsgeschichte, die er mit dem massenhaften, anonymen Sterben der Ostjuden parallelisiert. Das kindliche Erzählen Arthurs bleibt dabei im zweifachen Sinne unzuverlässig. Der Protagonist behauptet nämlich all diese Leidensgeschichten persönlich aus seiner Säuglingszeit zu kennen.

Ähnlich dem kleinwüchsigen Sonderling Oskar Matzerath aus Günter Grass' *Die Blechtrommel*, der bereits im Mutterleib über alle Wahrnehmungssinne verfügte, wähnt er sich, alles gesehen, gefühlt und gewusst zu haben. Zum anderen bedient er sich eines Märchenmodus, um der Rassenpolitik der Nazis und den Schrecken der Massenermordungen einen Ausdruck zu verleihen. In beiden Fällen setzt der Ich-Erzähler die Techniken der kindlichen, naiven Perspektive ein, um sich nach seinen eigenen Worten der „Gewalt des Schmerzens ums Unwiederbringliche“²⁰ literarisch zu nähern. Der Blick auf die Familiengeschichte spielt immer wieder mit einem kindlich anmutenden Fabulieren und Fantasieren, bei denen die Grenzen des wirklich Stattgefundenen und schlicht Fingierten verwischt werden. Als oberstes Prinzip gilt für den Erzähler — „Eigentlich darf das alles nicht wahr sein“²¹ — womit die Überzeugung ausgedrückt wird, dass das real Stattgefundene bei Weitem die ‚normal‘ gegebenen Glaubwürdigkeitskategorien der Nachgeborenen übersteigern muss. Ein Beispiel dieses konstruierten Erinnerungserzählens stellt der stilisierte Bericht über die Ermordung der Juden in den Gaswagen in Kulmhof dar. Segal parallelisiert seine Fluchtreise als frisch Geborener mit Mutter und Großmutter aus Charkow nach Taschkent mit den zu derselben Zeit in Kulmhof fahrenden Gaswagen:

Chelmno nad Nerem oder Kulmhof an der Nehr, wie die Deutschen diese polnische Ortschaft nannten, lag noch weiter westlich als Charkow und Riga. Wir hatten Wochen gen Osten zurückgelegt. Doch ich muss schon damals, am Bahnhof von Taschkent und später im Lastwagen, auf dem Weg zum Flüchtlingsheim, in Mutters Armen geschrien, muss um die Gaswagen wissend, gelitten haben, muss schreckerfüllt gewesen sein. Denn was ist unvorstellbarer: das ich das gesehen habe oder dass es das gegeben hat?²²

Die fingierten Säuglingserinnerungen schöpfen ihre literarische Legitimität aus einer in der Narration konstruierten universellen Schicksalsgemeinschaft, die der Ich-Erzähler als Jude und verschont Gebliebener mit den Ermordeten empfindet:

Als mein klassenloser Zug, [...] die kasachischen Weiten in Angriff nahm [...] hielt, ich weiß es heute, der zweiklassige Zug mit den Juden vom Berliner Bahnhof Grunewald an der Rigaer Bahnstation Skirotva. [...] Etwa vier Zuglängen von der Station entfernt lag ein Wäldchen. [...] Greis, junge Frau,

²⁰ Jan Himmelfarb, *Sterndeutung* (München: Beck, 2015), 295.

²¹ Ebd., 83.

²² Ebd., 85.

Mann, alte Frau, Kind, Mädchen, Frau... Nackte Haut, kleine und große Blutlachen auf der Erde [...]. Ich kann mich nicht erinnern, ob ich gefasst geblieben bin oder ob ich nicht doch ein Schreikonzert veranstaltet habe, um die Schüsse zu übertönen. Ich kann mich überhaupt nicht erinnern, irgendetwas davon gesehen zu haben. Aber ich muss etwas mitbekommen haben, da die Schüsse auch mir galten, ich muss mich erinnern, weil die Frau, das Mädchen, der alte Mann sich nicht mehr erinnern können.²³

Die literarische, unzuverlässig zwischen Gewissheit und Ungewissheit der Erinnerung angesiedelte Erinnerungshandlung des Erzählers wird in den Status eines Zeitzeugenberichts erhoben. Der sprachliche Möglichkeitssinn kombiniert mit der Kindsperspektivik stellt für den Nachgeborenen einen erzählerischen Raum zur Erkundung und ästhetischen Formung des fremden Traumas dar, das als eigenes erschlossen wird. An den Bericht über den Marsch der sternetragenden Opfer durch die so genannte „Himmelstraße“ in Treblinka schließt der Protagonist eine Reflexion an, die über diese einzigartige Erinnerungsfusion im Möglichkeitssinn der Sprache Aufschluss gibt:

Hätte ich das damals als Kleinkind wirklich gesehen (denn was ist unvorstellbarer: dass ich das gesehen habe oder dass es das gegeben hat?), ich hätte mich wohl gefragt: Warum und wozu überhaupt Sterne, so unterschiedliche gar, wenn sie sich ausgerechnet auf dem Weg in den Himmel verlieren? Und ich hätte mir selbst geantwortet: Sterne müssen unbedingt getragen werden — wohin sonst als in den Himmel?²⁴

Der fantasierende Kinderblick und der Möglichkeitssinn der Sprache sind Koordinaten der erinnerungslosen Shoah-Betrachtung, die das romaninterne Fabulieren eines Nachgeborenen mit den historisch überlieferten Zeugenberichten in eins setzt.

Einen anderen Strang des stilisierten kindlichen Erzählens bildet im Roman die Märchenform, in der Shoah-Bilder vermittelt werden. In diesen Modus transponiert der Erzähler die Geschichte der Treblinka-Transporte, bei denen sich die in der Umgebung wohnende polnische Bevölkerung an den Wertsachen der Opfer bereichert hatte. Die Beschreibung des „unerschöpflichen Reichtum[s] dieses Ortes, de[r] Überreste[] der Sterne: Gold, Geld, Edelsteine [...]“ läuft auf eine märchenhafte Formel hinaus: „Es waren einmal Reichtümer, die entstammten Güterwagen.“²⁵ An mehreren Stellen

²³ Ebd., 62, 63.

²⁴ Ebd., 180.

²⁵ Ebd., 182.

seiner ‚Erinnerungen‘ streut der Protagonist die Es-war-einmal-Formel hinein und schießt damit auf eine verstörende Weise die Ungeheuerlichkeiten des Judenmords mit einem verharmlosenden Märchenstil kurz. Nach demselben Prinzip wird auch die Geschichte der Entstehung und Durchführung der nazistischen Rassengesetze als ein harmloses Märchen über Hasen und Kaninchen dargeboten: „Es waren einmal Hasen, die lebten in einem Garten vergnüglich unter anderen Kaninchen. [...] Es war einmal ein Garten, der hieß Ungarn, darin verfassten federführende Kaninchen Hasengesetze.“²⁶ Die scheinbare Naivität der märchenhaften Tiermetaphorik demaskiert die Absurdität und pseudologische Schabigheit der inhumanen NS-Ideologie. Rassengesetze, die genuin in der Tierzucht Anwendung und Begründung fanden, wurden von den Nationalsozialisten auf Menschen übertragen. Himmelfarb transponiert sie wieder in die märchenhafte Tierwelt zurück und stört damit den angewohnten Gedächtnismechanismus, in dem Rassengesetze gewissermaßen automatisch und selbstverständlich als eins mit verbrecherischen Vernichtungspolitik gegenüber den als Untermenschen definierten Opfern gedacht werden. Durch den Märchenmodus wird diese pervertierte semantische Automatik des überlieferten Shoah-Gedenkens in seiner Absurdität und skandalösen Unangemessenheit bloßgestellt.

Im Gegensatz zu den oben besprochenen Romanen, die sich direkt auf autobiographische Familiengeschichten beziehen (Ambs, Trzebiner) oder autobiographisch inspiriert sind (Himmelfarb), konstruiert Kevin Vennemann eine Pogrom-Geschichte, die *a priori* als Fiktion konzipiert ist²⁷. In seinem Roman *Nahe Jednew*, der sich nur symbolisch auf den berühmt-berüchtigten Mord im polnischen Dorf Jedwabne im Juli 1941 bezieht, befreit sich der junge Autor von jeglichem „Aufklärungs- und Deutungsdruck der Vergangenheit“²⁸. Als zentrales Anliegen seiner Literatur erklärt er

²⁶ Ebd., 304.

²⁷ Vennemann lehnt bewusst die „deutsche Familiengeschichtsschreibung“ als „Bewältigungs- und Erinnerungsarbeit“, die „auf etwas „sehr Individuelles“ reduziert wird. Seine Entscheidung für reine Fiktion begründet er wie folgt „Dieses Bedürfnis zu klären, was der Großvater getan hat, um die persönlichen Verstrickungen zu beleuchten. Was absurd ist. Ich sehe da keine irgendwie blutmäßig eingeschriebene Notwendigkeit. Man hat nur zufällig den gleichen Pass“. Vgl. Georg Diez, „Ein bisschen Moral ist doch nicht schlecht.“ Interview mit Kevin Vennemann und Nikolaus Wachsmann“, *Die Tageszeitung*, 16.02.2008. Verfügbar über: <https://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digiartikel/?ressort=ku&dig=2008%2F02%2F16%2Fa0199&cHash=bcc99902618260bc25843438,3> (Zugriff 12.09.2016).

²⁸ So vgl. Kirstin Frieden in ihrer Besprechung von Vennemanns Roman. Frieden betont, dass Vennemann seine Geschichte „aus Mangel an ‚wahren Erinnerungen‘ fabuliert und sie als „erzählbare [] Erinnerungshandlungen“ konstruiert. Vgl. Frieden, *Neuverhandlungen des Holocaust*, 84–85.

das persönliche Bedürfnis, zu klären, was „im Moment der Tat, im Moment des Pogroms“²⁹ geht. Bei diesem Unterfangen, sich mit der „Unmöglichkeit zu verstehen“³⁰ auseinanderzusetzen, greift Vennemann charakteristischerweise auf den Aspekt des naiven kindlichen Blicks zurück und fabuliert die Pogrom-Geschichte aus der Sicht eines jüdisch-polnischen Geschwisterpaars. Eines der Zwillingmädchen schildert in der Wir-Form den Überfall ihres Elternhofes und des ihres katholischen Nachbars Wasznar durch die polnischen Bauern. Die Mädchen verstecken sich in einem Baumhaus und beobachten einige Tage lang die Verbrennung und Plünderung ihres Hauses. Der Roman endet mit der Entdeckung des Verstecks und Ermordung der Mädchen durch die Bauern. In gewisser Analogie zu den märchenhaft gebrochenen Schilderungen der Mordszenen in Jan Himmelfarbs *Sterndeutung* setzt Vennemann der unfassbaren Gewalt des Pogroms die Naivität der Kinderperspektive entgegen. Die kindliche Wahrnehmung des Pogroms ist nicht linear, sie bedient sich zahlreicher refrainartiger Wiederholungen und Anakoluthen. Die Zeitebenen werden stets unterbrochen und manchmal sogar innerhalb eines Satzes ineinander verschachtelt. Die Mordszenen werden an keiner Stelle direkt an- bzw. ausgesprochen, statt dessen bedient sich eines der Mädchen der Poetik der Nebensächlichkeiten und Banalitäten, die den Blick scheinbar naiv zerstreuen und ablenken. Auf die Ebenen der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft wird gleichermaßen durchgehend eine Präsens-Form bezogen, die die lineare Kontinuität der Geschichte zusätzlich subvertiert:

Nachts klirren die Fenster in der Küche, dann klirrt jedes einzelne Fenster im Haus. Abends sitzen wir hinterm Haus in der Hochsommerabendsonne, auf dem schmalen Holzsteg, der auf den Teich hinterm Haus hinausführt, und sitzen und liegen und schwimmen in der Sonne [...], nachts hocken wir in Badeanzügen in die Speisekammer gedrängt.³¹

Die dem Kinsdblick inhärente Naivität setzt Vennemann als „schützende Fiktion“³² angesichts der Unbegreiflichkeit des Pogroms ein. Die Zwillinge wählen vorsätzlich den naiv-kindlichen Blick, um ihre identitäre Integrität in Konfrontation mit den Gräueltaten der Mörder zu bewahren. Die dem Schrecken entgegengesetzten erinnerten Geschichten und vom Vater erzählten Märchen, die sie an mehreren Stellen in den aktuellen Narrationsstrang ein-

²⁹ Vgl. Diez, „Ein bisschen Moral ist doch nicht schlecht.“, 2.

³⁰ Ebd.

³¹ Kevin Vennemann, *Nahe Jedem* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005), 9.

³² Schulte, *Naivität als Möglichkeit*, 4.

flechten, rekurren auf die glücklichen Kindheitsmomente in der Vergangenheit. Was auf den ersten Blick den Anschein einer Ahnungslosigkeit oder gar Einfalt erwecken mag, erweist sich als ein kritisches Element im Sinne des von Theodor Adorno beschriebenen Konzeptes der Naivität. Adorno betont in seinen Ausführungen zur „epischen Naivität“ das die Beschränktheit transzendierende Moment. Die Naivität drückt nach ihm die Utopie aus, „die aus dem aufklärerischen, gleichsam positivistischen Bestreben hervorgeht, treu und unverstellt was einmal war so festzuhalten, wie es war.“³³ Das kindliche Spiel des Sehens und Wegsehens, des Geschichten-Erzählens und des Sich-gegenseitig-Belügens, das die beiden Mädchen an den Tag legen, offenbart eben dieses von Adorno postulierte kritische Element:

[...] nichts macht mehr irgend etwas, wir denken, wir denken: Es macht nichts, daß wir lügen, uns belügen, uns gegenseitig inzwischen bereits regelmäßig regelrecht schamlos anlügen, uns etwas vormachen, wir wissen nicht, was, nichts macht mehr irgend etwas. [...] wir reden uns ein, sie [die Bauern und Soldaten, A. R.] verschwinden, weil sie selber nicht glauben, was sie da tun, natürlich irren wir uns.³⁴

Die naive Wahrnehmung der Zwillinge lässt sich als aktiver Prozess des Widerstandes angesichts der traumatischen Realität und gleichsam als Postulat der Wiederherstellung einer heilen Welt im Sinne von Adornos Utopie deuten.

RESÜMEE

Die Vereinnahmung der Kinderperspektive und des Märchenmodus kann in den analysierten Romanen als Versuch gelesen werden, das kulturelle und familiär-individuelle Shoah-Gedächtnis aus der Sicht der Gegenwart neu zu formen und seine aktuelle Bedeutung zu erschließen. In den Romanen von Ramona Ambs und Channah Trzebner geben die Kindheitserinnerungen an die von den Großeltern ‚spielerisch‘ übermittelten Erlebnisse Aufschluss über die Virulenz des Traumas und die verstörende ‚Natürlichkeit‘ der Shoah als Alltagskomponente und identitätsstiftender Faktor im Leben der Enkelin-

³³ Theodor Adorno bezog sein Konzept der „epischen Naivität“ auf die „unheilschwangeren Anfänge [] der spätkapitalistischen Ära“ und sprach ihr kritische Potenz und Möglichkeit zu, vom Unheil überhaupt noch erzählen zu können. Vgl. Theodor Adorno, „Über epische Naivität“, in: Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994), 36.

³⁴ Vennemann, *Nahe Jedenew*, 85, 89.

nen. In Jan Himmelfarbs *Sterndeutung* dient die befremdende, quasi vor-reflexive Perspektive des Säuglings der fiktionalen Positionierung des Ich-Erzählers in der jüdischen Nachfolgerschaft. Die märchenhafte Naivität und scheinbare Verharmlosung erweisen sich dabei als Kunstgriffe, die die nationalsozialistische Verfolgungspolitik in ihrer inhumanen Absurdität zu erfassen erlauben. Die radikalste Literarisierung der Kinderperspektive gelingt Kevin Vennemann mit seinem Roman *Nahe Jedenew*. Dank des exklusiven kindlichen Blicks führt der junge Autor die Leserinnen und Leser in eine hoch emotionalisierende Opferperspektive hinein, die signifikante kritische Momente beinhaltet und dabei keinesfalls sentimental-pathetisch wirkt.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

- Ambs, Ramona. *Die radioaktive Marmelade meiner Grossmutter*. Neudorf: U-Line Anti-Pop, 2013.
- Himmelfarb, Jan. *Sterndeutung*. München: Beck, 2015.
- Trzebiner, Channah. *Die Enkelin oder Wie ich zu Pessach die vier Fragen nicht wusste*. Frankfurt am Main: Weissbooks, 2013.
- Vennemann, Kevin. *Nahe Jedenew*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Adorno, Theodor. „Über epische Naivität“. In: Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994.
- Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H. Beck, 2007.
- Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, hrsg. von Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Das Unbehagen in der ‚dritten Generation‘. Reflexionen des Holocaust, Antisemitismus und Nationalsozialismus*, hrsg. von Villigster Forschungsforum zu Nationalsozialismus, Rassismus und Antisemitismus. Münster: Lit, 2003.
- Diez, Georg. „Ein bisschen Moral ist doch nicht schlecht.“ Interview mit Kevin Vennemann und Nikolaus Wachsmann“, *Die Tageszeitung* 16.02.2008. Verfügbar über: <https://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digiartikel/?ressort=ku&dig=2008%2F02%2F16%2Fa0199&cHash=bcc99902618260bc25843438>.
- Dücker, Tanja. „Der Schrecken nimmt nicht ab, sondern wächst.“ *Süddeutsche Zeitung* 27.04.
- Frieden, Kirstin. *Neuverhandlungen des Holocaust — Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas*. Bielefeld: Transcript, 2014.
- Griese, Sebastian. *Inszenierte Privatheit. Möglichkeiten und Grenzen literarischer Erinnerung*. Marburg: Tectum Verlag, 2009.
- Hetzer, Katja. *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Eichinger, Hubert Fichte und Danio Kiš*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 1999.

- Kliwer, Anette. „Naivität und Schrecken. Der ‚kindliche‘ Blick und der Holocaust.“ In: *Holocaustliteratur und Deutschunterricht. Erinnerungskultur in schulischer Perspektive*. Hrsg. von Jens Birkmeyer. Hohengehren: Schneider Verlag, 2007, 225- 235.
- Schulte, Philipp. *Naivität als Möglichkeit: Überlegungen zur Undarstellbarkeit der Holocaust-Realität*. Verfügbar unter: <http://www.theater-wissenschaft.de/naivitaet-als-moeglichkeit-ueberlegungen-zur-undarstellbarkeit-der-holocaust-realitaet>.

PERSPEKTYWA DZIECIĘCA I FORMY BAJKOWE
JAKO LITERACKIE STRATEGIE OBCHODZENIA SIĘ
Z ZAPOŻYCZONĄ PAMIĘCIĄ O SZOA W TRZECIM POKOLENIU

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie czterech współczesnych powieści przedstawicieli i przedstawicieli trzeciego pokolenia post Szoa Ramony Ambs, Channy Trzebiner, Jana Himmelfarba oraz Kevina Vennemanna. W analizowanych powieściach zastosowana została perspektywa dziecięcego spojrzenia oraz stylizacje bajkowe jako strategie kształtowania procesu transferu pamięci o Szoa do zmienionych realiów XXI wieku. Za pomocą dziecięcej perspektywy następuje ponowne określenie własnej tożsamości (Ambs, Trzebiner), narracyjne strategie dziecięcej naiwności i bajkowości uwypuklają krytyczne spojrzenie na dziedzictwo przeszłości (Himmelfarb) oraz są stosowane na płaszczyźnie wewnątrztekstowej jako środki destabilizujące siłę nazistowskiej przemocy i okrucieństwa (Vennemann).

Streściła Anna Rutka

Słowa kluczowe: Ramona Ambs; Channy Trzebiner; Jan Himmelfarb; Kevin Vennemann; perspektywa dziecięca; bajkowość; pamięć Szoa.

CHILD'S VIEW AND FAIRYTALE FORM
AS MODES OF MEMORYLESS EXAMINATION OF THE SHOAH
IN NOVELS BY THE THIRD GENERATION

Summary

This paper provides an analysis of four contemporary novels by Ramona Ambs, Channah Trzebiner, Jan Himmelfarb and Kevin Vennemann, representatives of the third generation after the Shoah. All novels apply strategies of child's view or fairytale stylisation to expound on issues related to the process of transmitting the memory to the contemporary context of the 21st-century reality. The child's perspective helps to redefine the identity (Ambs, Trzebiner), the strategic narrative elements of naivety and fairytale expose the critical view on memory heritage (Himmelfarb) and on the intratextual level they destabilize violence and atrocity of the Nazi persecution (Vennemann).

Summarised by Anna Rutka

Key words: Ramona Ambs; Channy Trzebiner; Jan Himmelfarb; Kevin Vennemann; child's view; fairytale form; memory of the Shoah.