

חילופים
Chilufim
Zeitschrift für Jüdische Kulturgeschichte

herausgegeben vom
**Zentrum für Jüdische Kulturgeschichte
der Universität Salzburg**

06/2009

LIT

Inhalt

Editorial	1
WULF-OTTO DREESSEN	Jiddische Midraschepik im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit 3
MARIA REGINA KECHT	Traditionen des Gedenkens: Anna Mitgutsch, <i>Haus der Kindheit</i> 17
ELEONORE LAPPIN	1918 – Zwischen Habsburgermonarchie und Deutschösterreich: Die (jüdischen) Revolutionen 75
THOMAS MIKULA	Max Reinhardt und Osip Dymov: Ein Kapitel jiddisches Theater auf deutschsprachiger Bühne 93
GUNHILD OBERZAUCHER- SCHÜLLER	Von jüdischen Tänzerinnen in Salzburg und der Welt 107
URSULA ZELLER	Who ever heard of an Irish Jew? Zur Mehrdeutigkeit jüdischer Identität und Einäugigkeit des irischen Nationalismus in James Joyces <i>Ulysses</i> 129
SPECIAL:	Der Maler Jossel Bergner – Jüdische Tradition und Religion 159
ARMIN EIDHERR	Jossel Bergner – Werk, Leben und ostjüdischer Kontext 159
	1. Jossel-Bergner-Tagung in Schloss Leopoldskron 159
	2. Biographie von Jossel Bergner 161

	3. Ostjüdische/jiddische Tradition bei Jossel Bergner164
GERHARD LANGER	Religiöse Motive in Jossel Bergners Werk	.175
Berichte193
Rezensionen199
Abstracts219
Autorinnen und Autoren229

Editorial

Dieser Band vereinigt sieben Vorträge sowie einen weiteren thematisch dazu abgestimmten Beitrag. Sie spiegeln verschiedene Hauptanliegen des Zentrums für Jüdische Kulturgeschichte wider:

Wulf-Otto Dreeßen war auf Einladung des Zentrums und des Fachbereiches Germanistik in Salzburg, um dessen an diesen Institutionen verankerten neuen *Jiddisch-Schwerpunkt* einweihen zu helfen.

Maria Regina Kecht widmete sich bei ihrem Besuch der *Erinnerungskultur* am Beispiel von Anna Mitgutschs *Haus der Kindheit*.

Eleonore Lappins Analyse der (jüdischen) Revolutionen am Übergang von der Habsburgermonarchie zu Deutschösterreich geht auf einen Vortrag zurück, den sie auf der 18. Internationalen Sommerakademie in Wien gehalten hatte, den das Institut für jüdische Geschichte Österreichs veranstaltete.

Thomas Mikulas Beitrag zu Max Reinhard und Osip Dymow ist als wichtiger Baustein unserer langjährigen Kooperation mit dem Schloss Leopoldskron zu sehen, die sich Themen im Umfeld der Kunst widmet. Dazu gehört auch Gunhild Oberzaucher-Schüllers Vortrag zu den jüdischen Tänzerinnen in Salzburg und der Welt.

Ursula Zeller wiederum analysierte mit scharfem Auge die Frage der *jüdischen Identitäten* in James Joyces *Ulysses*.

Der Sonderschwerpunkt zu Jossel Bergner, dem derzeit wohl anerkanntesten Maler Israels bezieht sich auf den ersten Kunstsalon zurück, der von Schloß Leopoldskron und dem Zentrum für Jüdische Kulturgeschichte im Oktober 2008 gemeinsam ausgerichtet wurde.

Ein Berichtsteil, ein Rezensionsteil und Abstracts der Beiträge runden diesen Band ab, mit dem wir Ihnen einen schönen Frühling und Sommer wünschen wollen.

Gerhard Langer

WULF-OTTO DREESSEN · Stuttgart

Jiddische Midraschepik im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit¹

Die gesamte gelehrte, gottesdienstliche, unterrichtliche, künstlerische Beschäftigung mit biblischer Überlieferung hat bei Christen und Juden von einander abweichende Verstehenshorizonte aufgebaut und divergierende Ergebnisse gezeitigt. Die jüdische Auslegungstradition des Midrasch prägte die uns hier beschäftigende Literatur zu großen Teilen so gründlich, dass verschiedentlich von jiddischer „Midraschepik“ statt von „Bibelepik“ die Rede ist, um so von vornherein den beiden möglichen Missverständnissen vorzubeugen, es handle sich hier erstens um Nacherzählung ausschließlich biblischer Stoffe und zweitens um so etwas wie eine Parallele zu christlicher Bibeldichtung.² Zwischen jüdischer und christlicher Bibeldichtung unterscheiden kann die Bezeichnung „Midraschepik“ sicher. Aber sie legt das andere Missverständnis nahe, dass die so bezeichnete Dichtung in ihrem Kern vom Midrasch bestimmt sei. Tatsächlich reicht der Bezug zum Midrasch in den einschlägigen Texten aber von ausgiebiger Verwertung bis zu ausdrücklicher Vermeidung. Christliche Bibeldichtung kennt gleichfalls außerbiblische Nebenquellen, so dass das Element

¹ Redigierte Fassung eines Vortrags, der am 10. November 2008 in Salzburg gehalten wurde.

Im Beitrag werden Namen aus jiddischen Texten gemäß ihrer jiddischen Lautung wiedergegeben. Die Entsprechungen zu den gewohnten Schreibweisen sind: Ahaschverosch = Ahasveros; Belschazar = Belsazar; Bovel = Babel/Babylon; Coresch = Kyros; Doniel = Daniel; Dorjovesch = Darius; Dovid = David; Hassoch = Hathach (s. Esther 4, 5-10); Jehoshua = Josua; Jisro'el = Israel; Melochimbuch = Buch der Könige; Merodach = Marduk; Nevuchadnezar = Nebukadnezar; Plischthim = Philister; Schlomo = Salomo; Schmucl = Samuel; Schoftim = Richterbuch; Schoul = Saul; Pirke Ovess = Pirqe Avot (*Sprüche der Väter*, ein Abschnitt der Mischna) und Akedass Jizhak = die Aqeda (Darbringung) Isaaks (Gen 22).

² Vgl. Staerk/Leitzmanns Titel *Bibelübersetzungen*, wohingegen beispielsweise Frakes, *Old Yiddish Texts*, S. XVIII von „Midrashic Epic“ spricht.

„Bibel-“, auch hier nicht als erschöpfende Charakterisierung verstanden werden darf.

Die Midrasch-Epik bedient sich indes nicht nur stofflich der Midraschim, sie knüpft auch an deren Intentionen an und ist so in gewissem Sinne selbst Midrasch – zwar nicht in der Gelehrten-, sondern in der Volkssprache, aber wenn man sich daran erinnert, dass Jiddisch im Cheder, der jüdischen Elementarschule, Unterrichts- wie auch Übersetzungssprache war³ und dass die Midraschepik wie jede andere Literatur jener Zeit nicht annähernd umgangssprachlich, sondern in einer hoch stilisierten Literatursprache verfasst ist, dann verringert sich der Abstand zum Hebräischen beträchtlich, wenn dieses auch als *loschn kodesch* (heilige Sprache) ungleich höheres Prestige besitzt.

Eine jiddische *Megilass Ester*,⁴ die in einer Münchener Handschrift des späten 15. Jh.s abschriftlich überliefert ist und rund 1800 Reimpaarverse umfasst, wurde für den Druck einer buchgerechten Bearbeitung unterzogen. Diese Druckfassung erschien wahrscheinlich 1557 in Basel, also am selben Ort und im selben Jahr wie eine strophische *Doniel*-Erzählung, die noch aus dem 15. Jh. stammen könnte.⁵ Dass gerade *Doniel* und *Ester* in enger Nachbarschaft gedruckt wurden, dürfte auf inhaltlichen Beziehungen beider Texte zu einander beruhen: Zunächst handelt es sich um Exilgeschichten, und in beiden sind die erzählten Ereignisse in weltgeschichtliche Bezüge eingespannt. Im *Doniel* viel deutlicher als in der *Ester*-Erzählung werden die Geschehnisse gerade um dieser Bezüge willen erzählt. Nicht nur punktuell bei sich bietender Gelegenheit werden „historische“ Verweise in den Zusammenhang der Vorlage eingebracht, sondern diese selbst thematisiert das Problem der Weltherrschaft, der Abfolge ihrer Träger und der Rolle der Juden im Lauf der Geschichte.

Diese Thematik wird nun auf der Grundlage des Midrasch in der jiddischen *Doniel*-Erzählung gegenüber dem biblischen Daniel-Buch in bemerkenswerter Weise erweitert. Die jiddische Erzählung setzt wie die biblische ein mit der Zerstörung des Jerusalemer Tempels durch Nevuchadnezar und der Deportation der Juden – unter ihnen Doniel und seine Gefährten – nach Babel. Die erzählte Handlung folgt dann weiter ihrer biblischen Vorlage, indem sie Ne-

³ Dazu Timm, *Semantik*, S. 9-15.

⁴ VL Bd. 6, Sp. 303f.

⁵ Dreeßen/Müller, *Doniel*, vgl. VL Bd. 2, Sp. 205f.

vuchadnezars Traum von der Statue mit den tönernen Füßen und die Deutung des Traums durch Doniel, darauf die Denunziation der drei Gefährten Doniels und ihre anschließende Bewahrung im Glutofen, Nevuchadnezars Traum vom Weltenbaum, die Vertierung des Königs, Belschazars Gelage und das Mene-tek-el, die Ablösung des Babyloniers durch den Perser Dorjovesch (Darius), Doniels Denunziation und Errettung aus der Löwengrube berichtet.

Nur an einer Stelle, als Nevuchadnezar auf dem Gipfel seiner Macht einen Löwen reitet, der als Zügel eine Schlange im Maul trägt, schaltet der jiddische Erzähler rückblickend eine Episode aus dem Talmud ein (Sanhedrin 96a), in der der junge Nevuchadnezar als Kanzler des Königs Merodach einen an den jüdischen König Hiskija gerichteten Brief dergestalt abändern lässt, dass in der Grußformel nicht zuerst der königliche Empfänger des Briefes, sondern Gott genannt wird. Die hierin sich äußernde Einsicht in Gottes Hoheit und Einzigkeit wird Nevuchadnezar gelohnt mit dem Erringen der Weltherrschaft, die allerdings so vergänglich ist, wie sich Nevuchadnezars Einsicht als unbeständig erweist. Mit dieser Episode aus dem Talmud beantwortet der Erzähler des *Doniel* die Frage, wodurch es gerechtfertigt war, dass dem Zerstörer Jerusalems, der die Juden deportierte und immer wieder Götzen diente, von Gott die Weltherrschaft verliehen werden konnte.

Signifikant ist nun, dass die jiddische Erzählung ihre biblische Vorlage an genau der Stelle verlässt, an der diese mit Daniels Visionen (Dan 7–12) jene apokalyptischen Passagen folgen lässt, aus denen die christliche Geschichtstheologie des Mittelalters und auch späterer Zeiten maßgebliche Impulse empfing. Dem gegenüber greift der jiddische Erzähler die lapidare Schlussbemerkung der Löwengruben-Episode auf, wonach Doniel auch noch Coresch (Kyros), den Nachfahren des Königs Dorjovesch erlebt habe, und spannt den Bogen der geschichtlichen Ereignisse über die Rückführung der Juden nach Jerusalem und den Neubau des Tempels weiter bis zu dessen erneuter Zerstörung durch den Römer Titus und den Beginn des Exils, dessen Ende immer noch aussteht.

In den die Perserzeit umfassenden Teil der Erzählung integriert der jiddische *Doniel* auf der Grundlage midraschischer Nebenquellen die Zeitspanne, in die die Ester-Handlung fällt. Unmittelbarer Nachfolger des Dorjovesch ist hiernach kein anderer als Esters Gemahl Achaschverosch, und der Perserkönig

Coresch, der die Heimkehr der deportierten Juden und den Neubau des Tempels verfügt, ist beider Sohn. Was tut Doniel in dieser Zeit am persischen Hof? Auch an ihm hat sich vollzogen, was die gesamte Weltgeschichte lehrt:

*groß ist gotes wunder: di hohen macht er nider
un' die temutigen un' armen macht er hoch wider. (449, 3f.)*

Doniel ist zum Lakaien erniedrigt und muss sogar einen anderen Namen, Hassoch, führen. Dies ist seine Strafe dafür, dass er einst Nevuchadnezar vor der verdienten Bestrafung durch Gott bewahrt hatte; weil das aber in guter Absicht geschehen war, durfte Doniel seinen Fehler schon in dieser Welt büßen, auf dass er in der künftigen rein dastehe.

Den fast fünfhundert Strophen des *Doniel* geht eine achtstrophige *vorred* voraus, an deren Schluss es heißt:

*das büchlen heißt Doni'el, der was vrum un' wol geton.
wi' der teutsch Schmu'el hot es weis un' don,
so mag man es singen, welcher singen kan.*

(„Die Geschichte ist betitelt nach Daniel, der fromm und schön war. Sie hat Strophenform und Melodie des jiddischen Schmuelbuchs, so dass sie singen kann, wer zu singen versteht.“)

Die *vorred* des *Doniel* bezieht sich also auf ein literarisches Vorbild, das bekannt genug war, um durch bloße Nennung seines Titels zu ermöglichen, dass die richtige Melodie gesungen wurde. Ob hier tatsächlich noch an – wemöglich öffentlichen – sanglichen Vortrag zu denken ist, kann offen bleiben. Wir dürfen aber sicher sein, dass der Hinweis auf den *teutsch Schmu'el* für das zeitgenössische jüdische Literaturpublikum einen Inhalt hatte, der keiner weiteren Erläuterung bedurfte.

Das *Schmuelbuch*,⁶ wie wir es heute gewöhnlich nennen, erzählt in rund 1800 Strophen auf der Grundlage der biblischen Samuelbücher, in die aus mehreren midraschischen Nebenquellen Erweiterungen und Interpretamente

⁶ Falk/Fuks, *Schemuelbuch*.

eingbracht sind, die Geschichte von der Errichtung und Festigung des jüdischen Königtums durch Schoul und vor allem Dovid. Das Buch muss großen Anklang beim Publikum gefunden haben. Dies bezeugt die in der altjiddischen Literatur von keinem anderen Text erreichte Breite der Überlieferung mit sieben Drucken, zwei fast vollständigen Handschriften und einem Handschriften-Bruchstück, also insgesamt zehn Textzeugen aus dem 16. und 17. Jh.,⁷ wobei wir davon ausgehen müssen, dass das auf uns Gekommene nur einen Teil des einst Vorhandenen darstellt.

Das Schmueibuch erzählt die Geschehnisse der für Israels Königtum konstitutiven Epoche in einer Strophenform, die augenscheinlich der spätmittelalterlichen deutschen Heldenepik entlehnt ist. Nach einem der am weitesten verbreiteten Texte dieses Genres, dem sogenannten *Jüngerer Hildebrandslied*, von dem es auch zwei mit hebräischen Buchstaben geschriebene Handschriften gibt,⁸ wird diese Strophenform in der Germanistik als *Hildebrandston* bezeichnet, womit sowohl die metrische Gestalt als auch die dazu gehörige Melodie gemeint sind. Wie wir gesehen haben, verwendet die *vorred* des *Doniel* die Bezeichnung *Hildebrandston* nicht (*wi der teutsch Schmu'el hot es weis un' don*), und ebenso wenig tut dies irgendein anderer jiddischer Text. Statt *weis un' don* wie im *Doniel* ist gewöhnlich von *nigun Schmu'elbuch* die Rede. Dies kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass die Strophenform mit einer anderen Melodie als beim *Jüngerer Hildebrandslied* verbunden wurde.

Gelegentlich wurde und wird davon gesprochen und geschrieben, das *Schmueibuch* sei in Nibelungenstrophen, also der Form des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* abgefasst. In dieser Aussage spiegelt sich ursprünglich das Bestreben, dem herausragenden Vertreter der altjiddischen Epik eine ähnliche Geltung zu verschaffen, wie mancher sie dem *Nibelungenlied* als deutschem „Nationalepos“ gern zuschrieb. Tatsächlich ist nicht zu bestreiten, dass es zwischen der Strophenform des *Schmueibuchs* und der des *Nibelungenliedes* eine Beziehung gibt. Aber diese besteht nicht in Identität, weder bei der Melodie, noch in der metrischen Gestalt. Zwar handelt es sich in beiden Fällen um Strophen aus vier paarweise gereimten Langzeilen, aber der Hil-

⁷ VL Bd. 8, Sp. 769-771.

⁸ VL Bd. 4, Sp. 918-922.

debrandston weist eine Vereinfachung gegenüber der Nibelungenstrophe auf, indem der Bau der vierten Zeile dem der drei voraufgehenden gleicht und so dem Strophenschluss kein besonderes metrisches Gewicht gibt.

Es geht hier nicht allein um einen formalen Unterschied. Für das Verständnis der altjiddischen Literatur hat es gewichtige Konsequenzen, ob man das *Schmuelbuch* und weitere an ihm ausgerichtete Texte an ein Gipfelwerk wie das *Nibelungenlied* anschließt oder an den literarischen *mainstream* der jüngeren mittelhochdeutschen Heldendichtung. Hildebrand, von dem ihre beliebteste Strophenform ihren Namen hat, ist der Ausbilder, getreue Kampfgefährte und gelegentlich auch Retter Dietrichs von Bern, und dieser, nicht der Siegfried des *Nibelungenliedes*, war der populärste Held in der Epik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Dietrichs Taten wurden auf Jahrmärkten und in Wirtshäusern vorgetragen, dann aber seit dem späten 15. Jh. auch in dem neuen Medium gedrucktes Buch verbreitet und fanden so einen denkbar weiten sozialen Widerhall bis hinein in jüdische Kreise. Daher kommt es, dass immer wieder fromme jüdische wie auch christliche Autoren meinten, vor den profanen Geschichten von Dietrich und Hildebrand warnen zu müssen.⁹

Wie ist es unter diesen Umständen zu verstehen, dass ein jüdischer Autor die Geschichte König Davids ausgerechnet in Erzähltechnik, Form und Stil der mittelhochdeutschen Dietrichdichtung darzubieten unternahm? Zur Beantwortung dieser Frage reicht die Annahme kaum aus, er habe einem heroischen Stoff schlicht die Gestaltung zuteil werden lassen, in der damals „Vorzeitkunde“ bevorzugt literarisiert wurde. Auch dass Dietrich von Bern in der deutschen Heldenepik den Vertriebenen *par excellence* verkörpert und insofern vielleicht für jüdisches Publikum ein gewisses Identifikationspotential bieten mochte, wird seine produktive Rezeption in diesem Kreis noch nicht hinlänglich erklären können.

Für seinen Editor Felix Falk war das *Schmuelbuch* verfasst von jemandem, der

„nicht bloß ‚Esrin Wearba‘, das heißt die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift kannte, sondern auch die rabbinische Literatur beherrschte und zudem im deutschen Volksepos heimisch war, ein Mann von Bildung, sprachgewandt und sprachbegabt,

⁹ Dreeßen, *Goliath*, S. 383-387.

mit einem sicheren Gefühl für das Dichterische, das war Mosche Esrin Wearba, der sonst unbekannte Verfasser des Schemuelbuchs“.¹⁰

Einen weiterführenden Hinweis zwar nicht auf diesen Autor, aber auf sein literarisches Umfeld liefert möglicherweise eine der Listen, die Mantuaner Juden 1595 der kirchlichen Zensur über ihre Bücherbestände liefern mussten.¹¹ Dort wird nämlich ein *csav jad*, *Wolf Titraich*, *bilschon aschkenas* verzeichnet,¹² also eine jiddische Handschrift jener Groß Erzählung von Dietrichs Ahnherrn Wolfdietrich, die im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit in mehreren Fassungen sehr verbreitet war und anders als das *Nibelungenlied* auch noch im Druck, als Kerntext des *Heldenbuchs*, erschien: Zuerst 1479 in Straßburg,¹³ danach 1491 in Augsburg, 1509 in Hagenau, 1545 wiederum in Augsburg und 1560 sowie zuletzt 1590 in Frankfurt am Main. Der Titel *Wolfdietrich* wird auch für den gesamten Heldenbuch-Zyklus verwendet,¹⁴ so dass es sich bei der der Mantuaner Zensur gemeldeten jiddischen Handschrift um eine Abschrift des ganzen gedruckten Heldenbuchs (oder eines seiner handschriftlichen Vorläufer) gehandelt haben könnte. Wir besitzen ein – allerdings jüngerer – Zeugnis dafür, dass jüdische Liebhaber deutscher Heldendichtung sich derartige Transkriptionen anfertigen ließen.¹⁵ Auch im Krakauer Druck des *Sigenot*, einer Dietrich-Erzählung, von 1597 heißt es am Schluss: das *lid* sei *ous genu-men fun galhess un' ouf judesch verteischt*,¹⁶ also nach einer lateinschriftlichen Vorlage ins Jiddische umgesetzt worden. Für die beiden jiddischen Handschriften des *Jüngerer Hildebrandliedes*, das dem auch im *Wolfdietrich* und den meisten Dietrich-Erzählungen verwendeten Hildebrandston den Namen gab, vermutet ihr Herausgeber gleichfalls eine lateinschriftliche Vorlage.¹⁷

¹⁰ Falk, *Schemuelbuch* Bd.I, S. 6.

¹¹ Turniansky/Timm, *Italia*, S. 163-165.

¹² Shmeruk, *Prokim*, S. 45 Anm. 51.

¹³ Heinze, *Heldenbuch* Bd. II, S. 165-171.

¹⁴ Heinze, *Heldenbuch* Bd. I, Bl. 8r: *Hie fahet an der helden buch / das man nennet den Wolfdieterich.*

¹⁵ Dreeßen, *Goliath*, S. 384.

¹⁶ Howard, *Dietrich*, S. 102.

¹⁷ Lockwood, *Jüngerer Hildebrandlied*, S. 434.

Als die jiddische *Wolfdietrich*-Handschrift 1595 in das für die Mantuaner Zensur bestimmte Verzeichnis aufgenommen wurde, war sie möglicherweise schon alt; sie muss nicht einmal in Italien geschrieben, sondern könnte dort hin mitgebracht worden sein. Jedenfalls waren im späten 15. Jh. die Voraussetzungen für eine jüdische Rezeption des *Heldenbuchs* günstig. Nimmt man Oberitalien, einen der bevorzugten Handlungsräume des *Wolfdietrich* und der Dietrichepik, als Entstehungsgebiet des *Schmuelbuchs* an, obwohl es inhaltlich kaum deutliche Spuren italienischer Verhältnisse und sprachlich noch keine Italianismen enthält, müsste es an den Anfang der italo-aschenasischen Literatur gehören, also ins letzte Viertel des 15. Jh.s. Mag der Autor des *Schmuelbuchs* immerhin aus Oberdeutschland stammen, so muss er keineswegs dort gelebt und gearbeitet haben, sondern könnte – wie etwa der Schreiber der Hamburger *Schmuelbuch*-Handschrift,¹⁸ wie Ansel Levi (der Schreiber der Pariser Handschrift der *Pirke Ovens* und der *Akedass Jizhak*), wie der große Elia Levita und viele andere – aus seiner deutschen Heimat ins gastlichere Italien abgewandert sein. Zur möglichen Abfassung des *Schmuelbuchs* in Italien passt schließlich, dass es dort im 16. Jh. Schule machte, wie *Jehoschua* und *Schoftim* (*Richterbuch*)¹⁹ sowie eine italienische Handschrift des *Melochimbuchs* (*Buch der Könige*) belegen.

Möglicherweise waren es nicht formale und stilistische, sondern thematische Anregungen, die von mittelhochdeutscher Heldendichtung für die entsprechende Formung biblischen Stoffes im *Schmuelbuch* primär ausgingen. Dies gilt etwa für die Auseinandersetzung mit „Heiden“, die namentlich im *Wolfdietrich* eine ausgeprägte Rolle spielt. Die *Plischthim* werden bevorzugt *haiden* genannt, und Dovid ist wie Wolfdietrich ein Held, der erst nach langen Umwegen und gegen starke Widerstände gerade auch von Seiten der „Heiden“ schließlich zur ihm bestimmten Herrschaft gelangt. Große Bedeutung hat für den Helden auf diesem schwierigen Weg die verlässliche Mithilfe seiner Gefährten, denen Dovid ihre treuen Dienste niemals vergisst; auch im *Wolfdietrich* ist die Dienstmännernmotivik konstitutiv für die Erzählung. Schließlich zeichnet sich Wolfdietrich in deutlichem Unterschied zu dem Heldentyp,

¹⁸ Turniansky/Timm, *Italia*, S. 12f. – Zum Folgenden dies., S. 14-19 und S. 100f.

¹⁹ VL Bd. 4, Sp. 511 und VL Bd. 8, Sp. 8814f.

den sein Nachfahr Dietrich von Bern verkörpert, durch große Frömmigkeit und stetigen göttlichen Beistand aus. Wolfdietrichs Taufpate und Schutzpatron ist kein Geringerer als der heilige Georg, der keineswegs nur als Drachentöter, sondern gerade auch als Heidenkämpfer bekannt ist.

Des Weiteren kann man *Wolfdietrich* und *Schmuelbuch* darin vergleichen, dass der jeweilige Held der Erzählung einen bedeutenden Vorläufer hat: Wie Schoul vor Dovid ist Ornit vor Wolfdietrich König, und in merkwürdiger Ambivalenz sind beide Vorgänger einerseits als vorbildliche Kämpfer, andererseits als ruinöse Herrscher dargestellt. Zu den strukturellen Parallelen kann ferner gezählt werden, dass die Erzählung Dovid ebenso wie Wolfdietrich von der Möglichkeit, zum Königtum zu gelangen, lange Zeit geradezu aussichtslos weit entfernt hält und ihm auf dem Wege zur Herrschaft immer wieder Rückschläge widerfahren lässt, ehe er am Ende doch noch an sein Ziel gelangen darf.

Außer der metrischen Form, der Verwendung von Erzählschablonen und manchen Stiltzügen verbindet die altjiddische Midraschepik noch ein weiteres Merkmal mit der mittelhochdeutschen Dietrichepik: die Tendenz zur Bildung von Textgemeinschaften. Wir konnten dies schon im Falle der Basler Ester-Bearbeitung von 1557 und der *Doniel*-Ausgabe aus dem gleichen Druckjahr beobachten. So lag es nahe, an die Geschichte Dovids die seiner Nachfolger anzuschließen, vor allem die seines Sohnes Schlomo und dessen ereignis- und folgenreicher Herrschaft – denken wir nur an den Bau des Tempels in Jerusalem. In der ersten Druckausgabe des *Schmuelbuchs* (Augsburg 1544) wird diese Verbindung auf dem Titelblatt ganz ausdrücklich hergestellt (*Der Schmu'el ist das erst tail vun den ssefer melochim, den es kert ales zu ainander*), allerdings im Unterschied zu den Handschriften, so dass wir hierin zunächst nicht mehr erblicken müssen als ein verlegerisches Werbe-Argument für das *Melochimbuch*, das im Jahr zuvor (1543) ebenfalls in Augsburg zum ersten Mal gedruckt worden war. Obwohl es mit seinen 2262 Strophen das *Schmuelbuch* an Umfang beträchtlich übertrifft und dieses auch durch Verwendung einer besonders großen Fülle midraschischer Nebenquellen sichtlich zu überbieten sucht, war ihm anscheinend nicht der gleiche Erfolg beschieden. Wir kennen jedenfalls nicht mehr als zwei spätere Druckausgaben (Krakau 1582 und Prag 1607) und außer der italienischen eine weitere Handschrift aus der zweiten

Hälfte des 16. Jh.s, wahrscheinlich eine Abschrift des Augsburger Erstdrucks von 1543.²⁰

Gleichwohl spielt das *Melochimbuch* in der Geschichte der altjiddischen Literatur eine bedeutende Rolle, weil es viel mehr als eine bloße Nachahmung des erfolgreichen *Schmuelbuchs* darstellt. Es baut vor allem die lehrhaften und weisheitlichen Ansätze aus, wie sie auch schon am Schluss des *Schmuelbuchs*, beispielsweise in Dovids Danklied, hervortreten, und lässt dementsprechend heldenepische Stilzüge verblassen. Ein erzählerisches Mittel, das im *Melochimbuch* stattdessen eingesetzt wird, sind Sprichwörter. An ihnen fehlt es zwar auch im *Schmuelbuch* nicht – in merklichem Unterschied zur mittelhochdeutschen Heldenepik, in der Sprichwörter nur spärliche Verwendung finden –, aber der Erzähler des *Melochimbuchs* beschränkt sich nicht darauf, hier und da bei passender Gelegenheit ein Sprichwort einzustreuen, sondern er strukturiert den Ablauf der Geschehnisse, indem er durch gehäuften Einsatz sentenzhafter Formulierungen Einschnitte markiert.

Das auffälligste Beispiel solch funktionellen Einsatzes von Sprichwörtern findet sich in dem mit insgesamt achtzehn Strophen längsten Kommentar im *Melochimbuch*. Er schließt sich an den Katastrophenbericht von der Deportation der zehn Stämme Israels durch den König von Assur an und beginnt:

*wen ain solche sach geschicht, ain sprich wort man sprich:
der krug get as lang zum waser bis er bricht.
got hat dem volk Jisro'el gros zaichen un' wunder geton:
er zoch si ous Mizrajim, got wolt si nit lon.*

*er gab in ain gut land, das solten si hon.
si wusten vor wol tagen nit was zu ton.
si dinten den apgoten, den andern volkern si noch gingen
und vil böse werk, di si auch an vingen.*

... (2 Strophen weiter:)

*ain ander sprich wort man do sagt:
wen di munich gern spilen, der apt di wurfel tragt.
aso teten auch volk Jisro'el un' ire künigen zwor:*

²⁰ VL Bd. 6, Sp. 378-380 und Turniansky/Timm, *Italia*, S. 14f.

vil dinten apgoten haimlich, ain tail teten es ofen wor.
 ... (Und 4 Strophen weiter schließlich):
di nevi'im stroften Jisro'el mit guten worten.
was di nevi'im reten, Jisro'el sich nit dran korten.
si wolten sich nit dran keren, es half kain red noch kain sagen -
es ist gar ain böser brunen, do man das waser mus drein tragen.
 (1729–36)

Angesichts der betonten Abgrenzung der Juden von anderen Völkern und deren Abgötterei mag es erstaunen, wie unbefangen hier ein Sprichwort herangezogen wird, das ins christliche Klostermilieu gehört und obendrein ein verbotenes Glücksspiel betrifft: *wen di munich gern spielen, der apt di wurfel tragt*. Dieses Rechts-Spruchwort ist seit dem 15. Jh. in deutscher Literatur nachweisbar. Ursprünglich besagte es: Wer ein Verbot erlassen hat, darf dessen Übertretung nicht bestrafen, wenn er dieser selbst Vorschub geleistet hat. Im *Melochimbuch* geht es aber keineswegs darum, Israels Götzendienst damit zu entschuldigen, dass seine Könige schlechte Vorbilder gaben. Vielmehr liegt die Betonung darauf, dass ein sündiges Volk letztlich auch durch einen sündigen König repräsentiert werden wird.

Das *Melochimbuch* entfernt sich weit vom Vorbild des *Schmuelebuchs* und damit auch von dessen heldenepischem Modell. Wäre der Hinweis auf *weis un' don* in der *vorred* des *Doniel* nicht bloß auf die äußere Form zu beziehen, sondern auch in irgendeiner Weise auf Inhalt und Sinn des Erzählten, so hätte er nicht dem *teutsch Schmu'el* gelten müssen, sondern dem *Melochimbuch*.

Aber erst um die Wende vom 16. zum 17. Jh. war schließlich die Zeit dafür gekommen, dass jiddische Midraschdichtung ihre heldenepische Form aufgeben und eine neue, modernere Gestalt annehmen sollte, die ihr noch größeren Erfolg als dem *Schmuelebuch* bescherte und das populärste Buch der jiddischen Literaturgeschichte überhaupt hervorbrachte. Mit diesem Buch, der *Zenne-renne*, verlassen wir den hier thematisierten Zusammenhang.

In der neueren jiddischen Literatur hat es mannigfaltige Rückgriffe auf die Midrasch-Epik gegeben. Allerdings haben wir es hierbei nicht mit ungebrochener Kontinuität der Literaturgeschichte zu tun. Vielmehr war es die jiddistische Forschung der 1920er und -30er Jahre, von der moderne Autoren entsprechen-

de Anregungen empfangen. Stellvertretend sei hier Izik Manger genannt, der vor allem in seinen *Chumesch-lidern*, seinen *Megile-lidern* und in *Schmu-el-Liedern* (*Fünfbuch-*, *Esther-*, *Samuel-* Lieder: Warschau 1935, 1936; London 1948) immer wieder die Strophik und Sprachformeln aus der alten Midrasche-pik verwendete, in dem erkennbaren Bestreben, durch den Verweis auf die Tradition die Dignität der modernen jiddischen Literatur zu steigern.²¹

Literaturverzeichnis

- VL = *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl. 11 Bde. Berlin u.a. 1978–2004.
- Dreessen, Wulf-Otto/Müller, Hermann-Josef: *Doniel*. Bd. I: Transkription. Bd. II: Faksimile. (Litterae 59 I/II). Göppingen 1978.
- Ders.: *Zur Signifikanz des Sprichwörtlichen in Teilen der altjiddischen Literatur*. Proverbium 12 (1995) S. 141–155.
- Ders.: *Goliaths Schwestern und Brüder*. In: Röllwagenbüchlein (Fs. Walter Röll). Tübingen 2002, S. 369–389.
- Falk, Felix/Fuks, Lajb (Hg.): *Das Schemuelbuch des Mosche Esrim Wearba*. 2 Bde. (Publications of the Bibliotheca Rosenthaliana I) Assen 1961.
- Frakes, Jerold C. (Hg.): *Early Yiddish Texts*. Oxford 2004.
- Fuks, Lajb (Hg.): *Das altjiddische Epos Melok im-Bûk*. 2 Bde. (Publications of the Bibliotheca Rosenthaliana II). Assen 1965.
- Heinzle, Joachim (Hg.): *Heldenbuch*. I: Abbildungsband. II: Kommentarband. (Litterae 75 I/II). Göppingen 1981/1987.
- Howard, John A. (Hg.): *Dietrich von Bern (1597)*. Würzburg 1986.
- Lockwood, William B.: *Die Textgestalt des Jüngerer Hildebrandliedes in jüdisch-deutscher Sprache*. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 85, Halle 1963, S. 433–447.
- Maitlis, Yaakov J. (Hg.): *Anshel Levi. An Old Yiddish Midrash to the 'Chapters of the Fathers'*. Jerusalem 1978.
- Manger, Itzik/Shmeruk, Chone (Hg.): *Medresh Itzik*. 3rd edition. Jerusalem 1984.

²¹ Vgl. Shmeruk in Manger, *Medresh Itzik*, S. V-XXIX.

- Neuberg, Simon: *Reimstudien zur jiddischen Midrasch-Epik*. In: Röllwagenbüchlein (Fs. Walter Röll). Tübingen 2002, S. 391–409.
- Shmeruk, Chone: *Prokim fun der jidischer literatur-geschichte*. Jerusalem 1988.
- Staerk, Wilhelm/Leitzmann, Albert: *Die Jüdisch-Deutschen Bibelübersetzungen von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1923, Nachdruck Hildesheim 1977.
- Timm, Erika: *Historische jiddische Semantik*. Tübingen 2005.
- Turniansky, Chava/Timm, Erika: *Yiddish in Italia*. Milano 2003.

MARIA REGINA KECHT · Salzburg / Houston

Traditionen des Gedenkens: Anna Mitgutsch, *Haus der Kindheit*

Das Jahr 2000, in dem *Haus der Kindheit* erschien, ist in der historischen Entwicklung der österreichischen Gedenkpoltik zum Thema Nationalsozialismus ein wichtiges, ja einschneidendes Datum. Da gab es zwar keinen besonderen Jahrtag und keinen offiziellen Anlass für ein so genanntes Bedenkjahr (wie 1988), aber die Schatten der Vergangenheit mussten trotzdem konfrontiert werden. Österreich befand sich nach der Regierungsbildung einer schwarz-blauen, Mitte-Rechts-Koalition (ÖVP/FPÖ) im internationalen Rampenlicht; es wurde von den EU-Mitgliedsländern mit Sanktionen bestraft und musste den öffentlichen Beweis antreten, eine innen- wie außenpolitisch vertretbare Perspektive zur NS-Vergangenheit zu praktizieren. „Es ist Zeit,“ so betonte Bundeskanzler Wolfgang Schüssel in seiner Regierungserklärung im Februar 2000, „die Skeptiker im In- und Ausland durch eine Politik der richtigen Taten und der richtigen Worte zu überzeugen.“¹

Viele Skeptiker konnten im Laufe der darauf folgenden Monate davon überzeugt werden, dass Österreich die nach der Waldheimdebatte (1986) eingeschlagene Richtung einer öffentlichen und vielschichtigen Auseinandersetzung mit der eigenen Verantwortung für die NS-Verbrechen weiterführen und den in den 90er Jahren bereits aufgelösten „vom Staat diktierten Erinnerungstau“ auch nicht eindämmen würde.² Das nationale Vergangenheitsbild, das stets unter den Rahmenbedingungen der gegenwärtigen Verhältnisse geformt und rekonstruiert wird, war im Jahr 2000 längst nicht mehr vom ehemals staatstragenden Opfer-Mythos geprägt; die Erinnerungspolitik hatte sich bis dahin

¹ Die Regierungserklärung lässt sich als pdf Dokument von der folgenden Webseite herunterladen: <<http://www.demokratiezentrum.org/media/pdf/regierungserklaerung.pdf>> (23.1.2009)

² Bischof, *Watschenmann*, S. 473.

maßgeblich zugunsten einer Akzeptanz von moralischer Verantwortlichkeit verändert. Das widerspiegelte sich nicht nur in der Zeitgeschichtsforschung oder in den Medien, sondern in den offiziellen Verlautbarungen, Politiker-Reden und diversen parlamentarischen Gesetzesbeschlüssen der 90er Jahre.³

Wenn Staatspreise als Kulturbarmeter für nationale Befindlichkeit gelten dürfen, dann lässt sich die Zulassung unterschiedlicher Erinnerungsarten oder Vergangenheitsdeutungen zum kollektiven Gedenknarrativ – wie sie von den PreisträgerInnen repräsentiert wurden – als Stärkung (und nicht Gefährdung) einer demokratischen Haltung deuten. Im Jahr 2000 ging der österreichische Staatspreis für Kulturpublizistik an den kontroversiellen Philosophieprofessor Rudolf Burger, der durch seine provokanten Polemiken gegen die medialisierte Shoah-Diskussion und den dazugehörigen „antifaschistischen Karneval“ breite Kritik herausgefordert hatte.⁴ Der nur alle zwei bis fünf Jahre für hervorragende literarische Leistungen verliehene Manès-Sperber Preis ging im gleichen Jahr an die Filmemacherin und Autorin Ruth Beckermann, die in ihren Texten wie Filmen die Dialektik Erinnern/Vergessen thematisiert und vor allem mit ihrer Dokumentation *Jenseits des Krieges*, einer Reportage der Wiener Besucherreaktionen auf die vom Hamburger Institut für Sozialforschung kuratierte Wehrmachtausstellung, Aufsehen erregt hatte. Mit dem österreichischen Würdigungspreis für Literatur schließlich wurde Anna Mitgutsch ausgezeichnet, die sich in ihren Werken wiederholt mit der psychologischen Langzeitwirkung des Nationalsozialismus auf Österreich und seine BewohnerInnen beschäftigt hat. In ihrer Dankrede anlässlich der Preisverleihung kommt deutlich zum Ausdruck, dass Mitgutsch dem von GesellschaftswissenschaftlerInnen konstatierten Paradigmenwechsel im österreichischen Erinnerungsmodus wenig Glauben schenkt:

³ Detaillierte Kommentare zu dieser sich in den 90er Jahren stark verändernden Erinnerungslandschaft lassen sich beispielhaft finden in Bischof, *Founding Myths and Compartmentalized Past*, Bischof, *Commissioning History* und auch in Stiefel, *Ökonomie des Holocaust*.

⁴ Burgers Artikel *Austromanie oder der antifaschistische Karneval* erschien in der Mai Nummer der Zeitschrift *Merkur* (2000), S. 379–393. Der wenig später in der *Europäischen Rundschau* publizierte Aufsatz *Die Irrtümer der Gedenkpoltik: Ein Plädoyer für das Vergessen* Nummer 29 Heft 2 (2001), S. 3–13, wurde in der Folge Nummer der Zeitschrift von führenden WissenschaftlerInnen und Kulturpublizisten ausführlichst diskutiert.

„Das schwankende, wenig verankerte demokratische Bewusstsein in diesem Land gründet in einem Versäumnis, das allmählich das Ausmaß des Nichtwiedergutzumachenden annimmt. Alles, was in dieser Zweiten Republik geschehen ist, was getan, beschlossen und gedacht wurde, hätte vor dem Hintergrund unserer Mitschuld am Zweiten Weltkrieg, an der Vernichtung der europäischen Juden und der Ermordung von mehr als 50 Millionen Menschen geschehen sollen. Tatsächlich haben wir uns mit Schlagwörtern und Lippenbekenntnissen begnügt. ... Kern der Aushöhlung der Demokratie [ist] die bewusste Geschichtslosigkeit, der bequeme Gedächtnisverlust und die Relativierung der nationalsozialistischen Vergangenheit, die in vielen Köpfen Gegenwart geblieben ist.“⁵

Diese Sorge um mangelndes demokratisches Bewusstsein – entstanden aus Geschichtslosigkeit oder ungenügender Einsicht in die historische Täterrolle vieler ÖsterreicherInnen – ist ehrlich und wesentlicher Schaffensimpuls für Mitgutsch, obgleich die Radikalität ihrer Anklage zu diesem Zeitpunkt am Ziel vorbeischoß.

Nicht nur hatte sich zwischen 1989 – dem Ende des Kalten Krieges – und 2000 eine völlig veränderte Erinnerungslandschaft in ganz Europa herausgebildet, die vor allem der Öffnung von (bis dato verschlossenen) Archiven in Osteuropa und den vehementen Debatten über alle Arten der Kollaboration mit dem Nationalsozialismus zu verdanken war, was wiederum eine durch Forschung und Generationswechsel generierte Auflösung jahrzehntelang gepflegter nationaler Nachkriegsmythen zur Folge hatte; sondern es war auch für viele Länder notwendig geworden, sich gegenüber einer interessierten Weltöffentlichkeit zu verantworten, die Gesten des Anstands und Respekts gegenüber massiven Sammelklagen von Opfern des Nationalsozialismus sehen wollte. KulturwissenschaftlerInnen wie Elazar Barkan oder Aleida Assmann wollen in den historisch-politischen Entwicklungen der 90er Jahre eine neue internationale Moral,⁶ ja sogar eine „ethische Wende“⁷ in der Erinnerungspraxis erkennen. Die in so vielen Ländern (von Südafrika bis zur Schweiz) einsetzende Neubewertung der eigenen nationalen Geschichte und das damit zusammenhängende öffentliche Eingestehen von historischer Schuld und Verantwortung

⁵ Mitgutsch, *Die Macht der Sprache*, S. 29.

⁶ Barkan, *Geschichte als Identität*, S. 91–103.

⁷ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 115.

für Untaten zeuge, so meinen sie und andere Kulturdiagnostiker, von „Elastizität der eigenen Geschichte“, die in eindrucksvolle „schöpferische politische Kraft“ umgesetzt würde.⁸

Im Zuge dieser unerwarteten Globalisierung des Gedächtnisses, die es jedem Land recht schwierig macht, sich an der moralischen Aufsicht der Welt vorbei zu stehlen, ist eine Integration von konkurrierenden Erinnerungsperspektiven in ein übergeordnetes, gemeinsames nationales Geschichtsnarrativ unausweichlich. Dass es nicht bloß bei „Schlagwörtern und Lippenbekenntnissen,“ wie sie Mitgutsch vermutet, belassen werden kann, haben schon die vielzähligen Historikerkommissionen und Versöhnungsfonds (mit ihren realpolitischen und finanziellen Folgeleistungen) in den diversen Ländern bewiesen. Die Gewichtigkeit der moralischen Ansprüche hat alle rechtlichen Überlegungen beeinflusst, und das Glätten und Aufputzen mythisierender Selbstbilder kommt eigentlich internationaler Lächerlichkeit gleich. Das gilt auch für Österreich. Bedeutsam an der Sache ist weiters, dass die Shoah längst nicht mehr eine deutsche/österreichische und jüdische Thematik ist, sondern, laut Michel Jeismann, „durch den internationalen Kontext und die politischen und sozialen Umwälzungen globalen Ausmaßes zu einem universalen Orientierungspunkt mit sehr unterschiedlichen Funktionen geworden ist.“⁹

Ich möchte noch kurz beim realhistorischen Kontext der österreichischen Erinnerungskultur verweilen, um doch darauf hinzuweisen, dass die sozialen Rahmen des Vergangenheitsbildes aufgrund eines nicht unwesentlichen Bewusstseinswandels in der österreichischen Öffentlichkeit geschichtsbewusster geworden sind, als dies Mitgutsch noch in ihrer Würdigungspreisrede im Dezember 2000 angenommen hatte.

Auch sehr kritische Beobachter der Politszene, zu denen zweifellos Intellektuelle und KünstlerInnen gehören, waren völlig überrascht von der außerordentlich rapiden und effizienten Vorgangsweise der ÖVP/FPÖ Regierung in Sachen Wiedergutmachung, die nur wenige Wochen nach der umstrittenen Regierungsangelobung einsetzte. In den Verhandlungen zur Regelung der Sklaven- und Zwangsarbeiterfragen einerseits und zu „Lücken und

⁸ Barkan, *Geschichte als Identität*, S. 91.

⁹ Jeismann, *Holocaust-Erinnerung*, S. 262.

Mängeln“ in der bereits geleisteten Wiedergutmachung für arisiertes Vermögen andererseits schuf die Einbezugnahme der Repräsentanten der Betroffenen eine Grundlage für konstruktiven Dialog.¹⁰ Die Integrität der Spitzenverantwortlichen – die frühere Präsidentin der Österreichischen Nationalbank, Maria Schaumayer, und Sonderbotschafter Ernst Sucharipa, damaliger Direktor der Diplomatischen Akademie – trug in einem wesentlichen Ausmaß zum Erfolg dieses Dialogs bei. Diese beiden österreichischen Vertreter wurden auch nicht müde, bei ihren öffentlichen Auftritten dezidiert von der überfälligen Aufgabe Österreichs zu sprechen, seine moralische Schuld für die nationale Verstrickung in die Verbrechen der NS-Zeit durch finanzielle Verpflichtungen einzugestehen und die Entschädigungszahlungen in ihrer Verspätung und Unzulänglichkeit als symbolische Geste zu entrichten. Das Verlorene sei ohnehin „im materiellen wie geistig/psychischen Sinn nicht ‚wiedergutzumachen,.“¹¹ Umso bedeutungsvoller wurde der Hinweis auf die „Bringschuld“, die Österreich an den Geschädigten zu leisten habe, was einer radikalen Umkehrung der jahrelang praktizierten „Holschuld“ der Opfer gleichkam, denen in ihren Bemühungen permanent Widerstände in den Weg gelegt worden waren. Abgesehen von binnen weniger Monate abgeschlossenen Verhandlungen, die zu rascher Gesetzesverabschiedung im Parlament und den versprochenen Auszahlungen an die Opfer oder deren Nachkommen führten,¹² war es den Ver-

¹⁰ Siehe Bischof, *Watschenmann*, Jeismann, *Holocaust-Erinnerung*, S. 262 und S. 461: „Die vormaligen Opfer als ehrenwerte und gleichwertige Verhandlungspartner zu akzeptieren erlaubt ihre ‚moralische Restauration‘ und macht die Versöhnung erst möglich. Zudem wird ihnen ein ebenbürtiger Platz im nationalen Geschichtsnarrativ zugestanden.“

¹¹ Sucharipa, dessen eindrucksvolles Gespür für die Verhandlungen zur Restitution jüdischen Vermögens internationale Anerkennung hervorrief, meinte: „Die Geschichte der Restitution in Österreich erscheint als eine Abfolge von teilweise unzulänglichen und jedenfalls lange Zeit bloß halbherzig gesetzten Bemühungen. Die bereits 1945 begonnene Restitutionsgesetzgebung [...] blieb aber sowohl vom Umfang her als auch strukturell hinter den Erfordernissen zurück. Zu lange Zeit wurden jene Gruppen (und das war die Mehrzahl der Betroffenen), die die österreichische Staatsbürgerschaft nicht wiedererlangt hatten, von den meisten Maßnahmen ausgeschlossen. Dem damaligen politischen Konsens erschien die Frage der Restitution [...] zum guten Teil als eine von außen auferlegte Maßnahme.“ (Sucharipa, *Die Rückkehr*, S. 72).

¹² Für eine Zeittafel und offizielle Schilderung dieser Verhandlungen, siehe <<http://www.versoehnungsfonds.at>> (27. 11 2008).

antwortlichen auch gelungen, ein neues staatliches Geschichtsbild anzubieten, „das die über vierzig Jahre tief eingefleischte ‚Opferthese, (Österreichs ‚Lebenslüge,) relativierte und die komplexere Perspektive einer österreichischen ‚Opfer- und Tätergeschichte, für die Kriegszeit akzeptierte.“¹³ Es galt, laut Sucharipa, ganz gezielt die „kognitive Dissonanz“¹⁴ die sich aus der Inanspruchnahme des Opferstatus für sich selbst und gleichzeitiger Verleugnung der Verantwortung für die wirklichen Opfer gebildet hatte, aufzuheben und das moralisch Richtige zu tun – nicht nur den rechtlichen Überlegungen Folge zu leisten. Es ist schwer abzuschätzen, inwiefern gerade Sucharipas wohlwollende Beschreibung der österreichischen Bevölkerung in ihrer Bereitschaft zu Entschädigungszahlungen als Ausdruck einer kollektiven Verantwortung¹⁵ seiner diplomatischen Eingebung entsprang und vielleicht nicht ganz den Tatsachen entsprach. Die von der Bevölkerung gewählten Parlamentarier stimmten jedoch in kollektiver Verantwortung für die vereinbarten Entschädigungen und bestätigten damit den Willen, ein gemeinsames Erinnern – zwischen Tätern und Opfern – zur Grundlage für die Bewältigung zukünftiger Aufgaben zu machen.

Literarische Wiedergutmachung

Mitgutschs sechster Roman hätte im Jahr 2000 aktueller nicht sein können, denn *Haus der Kindheit* handelt auf der Inhaltsebene von der Enteignung jüdischen Familienbesitzes, von der Vertreibung und Vernichtung der Besitzer und den jahrzehntelangen Bemühungen der Nachkommen um Restituierung. Kein anderer österreichischer Roman setzt sich spezifisch mit dem Thema Arisierung und Wiedergutmachung auseinander. LeserInnen wissen natürlich, dass Mitgutsch bereits am Anfang ihres literarischen Schaffens der Frage, wie Österreich in die Barbarei des Nationalsozialismus abrutschen konnte, eine fast

¹³ Bischof, *Watschenmann*, S. 470.

¹⁴ Der Begriff „kognitive Dissonanz“, den Sucharipa in seiner Bilanz verwendet, stammt aus der Sozialpsychologie und wurde von Leon Festinger geprägt. In seinem 1957 erschienen Buch *A Theory of Cognitive Dissonance* erläutert er die psychologischen Komponenten, die zu solch einer spannungsvollen Diskrepanz zwischen der eigenen Einstellung und der Erfahrung der Wirklichkeit führen.

¹⁵ Sucharipa, *Die Rückkehr*, S. 71.

existentiell essentielle Bedeutung einräumte. „Die Scham darüber“, so bestätigte Mitgutsch in einem Interview 1989, „ist eigentlich das Grundthema meines ganzen Lebens. Auch meines Schreibens. ... Dieses Thema muß ich immer wieder fast zwanghaft angehen. In jedem neuen Roman immer aufs neue. Denn der Faschismus hat ja viele Gesichter.“¹⁶ Dieser gesellschaftspolitische Tenor war in ihren ersten Romanen – von *Die Züchtigung* (1985), *Das andere Gesicht* (1986), *Ausgrenzung* (1989), bis zu *In fremden Städten* (1992) – nicht unbedingt von maßgeblicher Relevanz, rückte jedoch in *Abschied von Jerusalem* (1995) in den Vordergrund und ist unüberhörbar in *Haus der Kindheit*.

Dieser Roman, für den die Autorin mit dem Solothurner Literaturpreis (2001) ausgezeichnet wurde, ist also rein thematisch ein literarisches Zeit-Dokument: die Geschichte rekurriert auf textexterne Realität und widerspiegelt die lückenhafte Gesetzgebung und schleppenden Restituierungsmaßnahmen der österreichischen Behörden über die Nachkriegsjahrzehnte; sie zeigt auch das konfliktreiche Nebeneinander von jüdischen und nicht-jüdischen ÖsterreicherInnen, die keinen gemeinsamen Zugang zur Erinnerung an den Nationalsozialismus finden können. Das Buch – fertig gestellt und bereits im Druck vor Bundeskanzler Schüssels Einberufung der zwei österreichischen Kommissionen zu Restitutionsfragen – ist selbst eine Geste der Wiedergutmachung, was von den RezensentInnen und KritikerInnen nicht erkannt wurde. *Haus der Kindheit* ist Anna Mitgutschs Insistieren auf Anerkennung der spezifisch jüdischen Erinnerung in der österreichischen Gedenkpraxis; es ist ihre künstlerisch-kreative Verarbeitung von jüdischen Gedenktraditionen, die mit *Haus der Kindheit* einen Platz in der österreichischen Gegenwartsliteratur gefunden haben.

Mitgutschs literarisches Ausleuchten des Erinnerungsvermögens und seiner inhärenten identitätsstiftenden Kraft kontrastiert eigentlich jüdisches Eingedenken mit Vergessen und Geschichtslosigkeit auf der nicht-jüdischen Seite. Erinnern ist aber „essenziell für das Mensch-Sein,“ so meint Mitgutsch¹⁷ – und würde von Ernst Sucharipa vollinhaltliche Zustimmung bekommen – und so trägt die Autorin diese Überzeugung in die inhaltliche, strukturelle und

¹⁶ Kunne, *Im Gespräch mit Anna Mitgutsch*, S. 18.

¹⁷ Mitgutsch, *Interview*, S. 7.

sprachliche Gestaltung ihres Romans hinein. *Haus der Kindheit* scheint aus dem Anliegen heraus entstanden zu sein, die für das Judentum so charakteristische Tradition des Sich-Erinnerns im Sinne des Sich-Vergegenwärtigens¹⁸ literarisch darzustellen und als Erkenntnisweg für „das Mensch-Sein“ anzubieten. Die Gewichtigkeit dieses Anliegens der Autorin lässt sich erahnen, wenn wir an die Bemerkung in ihren Poetik Vorlesungen denken, dass jeder Text für sie „den Eindruck der Notwendigkeit vermitteln [muss], als hätte er geschrieben werden müssen, als sei die Schöpfung nicht vollständig ohne diesen Text“ und diese Notwendigkeit wiederum hänge mit einer gewissen Erkenntnis „aus einer Art seelischen Notstands“ zusammen, „die sich [eben] nur in literarischen Bildern ausdrücken lässt.“¹⁹ Das jahrzehntelange Verdrängen der österreichischen Mitverantwortung für die Verbrechen des Nationalsozialismus und das Vergessen über das Verschwinden der jüdischen Mitbürger haben bei Anna Mitgutsch so „eine Art seelischen Notstands“ verursacht, auf den sie mit eindringlichen Bildern des Erinnerens reagiert.

Mit *Haus der Kindheit* hat Mitgutsch ein Gedenkbuch geschaffen, das die Abwesenheit der österreichischen Juden vergegenwärtigt und den Toten und Überlebenden der Shoah in der fiktionalen Provinzstadt H. – aber wohl auch in der realen Heimatgemeinde Linz – ein literarisches Denkmal setzt. Es ist ein Buch der Anerkennung für all die jüdischen Leistungen in ihrer Gemeinde; es ist ein Buch der Trauer über die verlorene Gemeinschaft, die durch Vertreibung und Ermordung ausgelöscht wurde; und der Ehrerbietung gegenüber all den jüdischen Toten, die keine letzte Ruhestätte haben und auch noch totge-

¹⁸ Die Bedeutung der Erinnerung ergibt sich aus dem in der Bibel, vor allem im Buch Deuteronomium, festgehaltenen Bund zwischen Gott und dem Volk Israel. Das Erinnerungsgesetz, das Gott dem jüdischen Volk auferlegt – auf dass es nie die göttlichen Interventionen in seine Geschichte oder sein Schicksal vergessen möge – ist ein absolutes. Dieses Gebot soll durch Rituale und durch Überlieferung eingehalten werden. Kein anderes Volk hat ein Erinnerungsgesetz als religiöses Gesetz. Jan Assmann schreibt: „Im Deuteronomium erscheint das Gesetz als eine zeitlose, für immer gültige, ein für allemal erlassene Ordnung, die von Ewigkeit zu Ewigkeit besteht, aber in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick dem erwählten Volk ‚gegeben‘, das heißt offenbart wurde. [...] Das Deuteronomium nennt nicht weniger als sieben verschiedene Verfahren kulturell geformter Erinnerung.“ Siehe Assmann, *Erinnern, um dazuzugehören*, S. 69.

¹⁹ Mitgutsch, *Erinnern und Erfinden*, S. 26.

schwiegen werden. *Haus der Kindheit* ist ein Buch, mit dem sich Mitgutsch bewusst in die jüdische Tradition des kollektiven Erinnerns einschreibt.

Mein Zugang zu Mitgutschs *Haus der Kindheit* ergibt sich aus der Prämisse, dass der Roman eine literarische Abwandlung der so genannten *Jiskor Bicher* ist bzw. auf sie als Vorlage in Intention und Gestaltung zurückgreift.²⁰ Die jiddische Bezeichnung *Jiskor Bicher* meint die Gedenkbücher, die von vorwiegend osteuropäischen Shoah-Überlebenden nach dem Zweiten Weltkrieg über ihre zerstörten Heimatgemeinden verfasst wurden, um – wie es im Toratext von Deuteronomium wiederholt geschrieben steht – die Erinnerung an die Toten an die nächste Generation weiterzugeben.

Das Wort „Jiskor“ stammt aus dem Hebräischen und ist das einleitende Wort in der Phrase „yizkor elohim“ (Möge Gott sich erinnern), mit der Gedenkgebete für Tote beginnen. Die in die Gedenkgebete eingeschriebene Fürbitte wird daher als Appellstruktur auf die Gedenkbücher übertragen, um in der betreffenden Gemeinde der eigenen Toten an deren Sterbetag zu gedenken. *Jiskor Bicher* wurden in den späten 40er Jahren vorwiegend auf Jiddisch, in den darauf folgenden Jahrzehnten von den Verfassern auf Hebräisch geschrieben. In den letzten Jahrzehnten wurden viele ins Englische übersetzt, um den Nachkommen verständlich zu bleiben.

Von einigen Forschern wird diese Art von Dokumentation – in ihrer Beschreibung von jüdischen Gemeinden in einzelnen Städten oder Regionen – als der wichtigste Gedenkakt seitens der Shoah-Überlebenden eingeschätzt. Begonnen wurden *Jiskor Bicher* oft schon in DP (*displaced persons*) camps und fortgeführt dann im Exil in Israel oder den USA. Diese Gedenktex-te, von de-

²⁰ In den bisher erschienenen literaturkritischen Aufsätzen zu *Haus der Kindheit* wird ohne Ausnahme – mit mehr oder weniger Ausführlichkeit – Mitgutschs Repräsentation von Erinnerung diskutiert, wobei unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden. Monika Shafi analysiert ganz scharfsinnig die Bedeutung der Erinnerungsorte für die Identität des Protagonisten Max Berman. Kristin Teuchtmann versucht durch ihren Schwerpunkt auf die Darstellbarkeit von Zeit das für Mitgutsch spezifische poetologische Verfahren herauszuarbeiten. Günther Höfler konzentriert sich in seiner Interpretation auf die Individualebene von Max' Erinnerung als Lebensrückblick. Christa Gürtler bietet in ihrem Aufsatz im Mitgutsch Sonderband der Zeitschrift *Die Rampe* (2004) eine Analyse, die sich schlüssig auf die Themenbereiche Erinnern und Erfinden von Mitgutschs Poetik Vorlesungen bezieht.

nen es Hunderte gibt, folgen in ihrer Komposition einem bestimmten Inhaltsmuster mit mehreren Sektionen, das sich nicht unbedingt an einer historischen Chronologie orientiert, sondern eher einem Strom der Erinnerung gleicht: Wir finden einen historischen Bericht über eine jüdische Gemeinde in einer spezifischen Heimatstadt oder Heimatregion mit Schwerpunkt auf der Zeitspanne von der Zeit vor dem ersten Weltkrieg über die Zwischenkriegszeit bis zur Shoah. Persönliche Erinnerungen an Ereignisse vor dem zweiten Weltkrieg – oft veranschaulicht durch Fotos – sind auch Bestandteil von *Jiskor Bicher* so wie Augenzeugenberichte über das Leben unter dem NS-Regime (Vertreibung, Ghetto, Deportation, Vernichtung). Schließlich gibt es eine Liste der Toten der Heimatgemeinde, was zusammen mit der gängigen äußeren Aufmachung des Textes betont, dass *Jiskor Bicher* als Symbole für das zerstörte Leben und als papierene Grabsteine für die Toten fungieren. Diese Verschriftlichung eines sonst mündlichen Gemeinschaftsrituals (z.B. beim Gebet oder Gottesdienst) sollte in gewisser Hinsicht Ersatz bieten. Die beiden Judaisten Jack Kugelmass und Jonathan Boyarin meinen, „Such memorials did not supersede local efforts at commemoration; they bound communities together, recreating on paper the community of the past.“²¹ *Jiskor Bicher* halfen also den Shoah-Überlebenden in ihren Nachkriegsexilorten das Leben in der verlorenen Heimatgemeinde zu vergegenwärtigen.

Die große Zahl an *Jiskor Bicher* wird von ExpertInnen erklärt mit Verweisen auf die Verbindung zu einer sehr langen Tradition von jüdischer Trauerliteratur (z.B. die biblischen Klagelieder), zu bereits im Mittelalter verfassten Memorbüchern zum Gedenken an religiöse Figuren, Gemeindevorsteher und auch Märtyrer, und auch zur Praxis der *pinkas*, was eine Art Gemeindechronik war, in der alle besonderen Ereignisse und Leistungen von verdienstvollen Persönlichkeiten aufgezeichnet wurden. Der Rückgriff auf diese unterschiedlichen Vorlagen unterstreicht die bewusste Verknüpfung, die *Jiskor Bicher* zwischen der Vergangenheit, ihrer Gegenwart und der Zukunft schaffen wollten, um dem Versuch der Nazis entgegenzutreten, selbst die Erinnerung an die Verbrechen an den Juden auszulöschen. Dazu bemerken Kugelmass und Boyarin: „Jews have always looked to their history for confirmation of the belief that

²¹ Kugelmass/Boyarin, *From a Ruined Garden*, S. 10.

in time all enemies are vanquished. The unequal struggle between Nazis and Jews was a struggle between those attempting to obliterate memory and those holding on to it as a guarantee of eternity. ... The memorial books are the fruit of the impulse to write a testament for future generations. They constitute an unprecedented, truly popular labor to record in writing as much as possible of a destroyed world.“²² Das kommunikative, generationsübergreifende Gedächtnis wurde von den Shoah-Überlebenden mithilfe der *Jiskor Bicher* Texte medial gestützt und damit langfristig für die Zukunft aufbewahrt.

Die Bücher sollten nicht nur als Archiv dienen, sondern auch selbst Erinnerungsanlass sein. Beim Durchblättern wird die Leserschaft, die mit der Gemeinde und den beschriebenen Ereignissen vertraut ist, angeregt, ihre eigenen Geschichten zu erzählen, ihre eigenen Erinnerungen hinzuzufügen. Damit gewinnen *Jiskor Bicher* wirklich gravierende Bedeutung für die Überlieferung an die nachfolgenden Generationen. Sie können Schweigen aufbrechen und Dialog fördern – womit die Vermittlung von Erinnerung auf der individuellen und der Familienebene (und auch darüber hinaus) erleichtert werden kann. Dieser Zweck der *Jiskor Bicher* ist sehr erfolgreich erfüllt worden, wenn das wachsende Interesse junger Menschen an Übersetzungen als Indikator gelten darf. Zugang zu diesem Erbe erlaubt den Nachkommen besseres Verständnis ihres eigenen Hintergrundes, „providing a format for members of the post-war generation to re-explore the history and lives of lost Jewish communities, whilst simultaneously allowing them to explore their own identity in relation to that time and place.“²³ Die identitätsstiftende Kraft, die aus den Teilen der Erinnerung an die Gruppen-Vergangenheit erwächst, kombiniert den „Blick zurück“ mit dem eigenen „Blick voraus“, der für die eigene Lebensperspektive unabdingbar ist.

Zu den Verfassern von *Jiskor Bicher* sollte noch klärend gesagt werden, dass der Ort der Entstehung ihrer Gedenktex-te das Exil war und dass diese Erfahrung ausschlaggebend war für die Formen der Rekonstruktion der verlorenen Heimat. Abgesehen von Fotos werden auch Landkarten, gezeichnete Skizzen usw. eingesetzt, um den LeserInnen ein plastisches Bild vermitteln

²² Ebd., S. 17.

²³ Hall, *Jewish Memory in Exile*, S. 153.

zu können und einen möglichst direkten Zugang zum geschilderten Leben zu ermöglichen. Angesichts dessen, dass viele der osteuropäischen Orte, in denen jüdische Gemeinden existierten, tatsächlich von den Nazis dem Erdboden gleich gemacht wurden – und selbst die jüdischen Grabsteine von der Wehrmacht für Straßenbau verwendet wurden – sind die graphischen und visuellen Darstellungen in den *Jiskor Bicher* besonders einprägsame Zeichen für endgültige Abwesenheit, die nicht ungültig gemacht aber durch den Gedenktext vergegenwärtigt werden kann. „In writing [a memorial-book],“ so reflektieren Kugelmass und Boyarin, „a town’s survivors gave it back its Jewish and human name along with the most fitting burial they could think of for an annihilated community. They erected a stone and on it they wrote all they could remember about a time and place that now exist only in memory. In so doing, they and others fulfilled an ancient and solemn obligation.“²⁴ Aus diesem Kommentar wird auch ersichtlich, dass die Verfasser von *Jiskor Bicher* dem moralischen Mandat, das auf den Bund Gottes mit Israel und sein Erinnerungsgebot zurückgeht, entsprochen haben.²⁵

LeserInnen von *Haus der Kindheit* können im Hinblick auf das soeben Beschriebene in Mitgutschs Gedenktext einige wesentliche Schnittstellen erkennen. Der Roman führt über die individuelle Lebensgeschichte vom Exil-Österreicher und Amerikaner Max Berman zu seiner Familiengeschichte, die untrennbar mit der kollektiven Geschichte der Heimatgemeinde H. verbunden ist. Wir haben Einblick in die Lebenszusammenhänge von drei Generationen über zirka ein Jahrhundert – genau die Zeitspanne, die die Tragweite des kommunikativen Gedächtnisses umfasst. Durch Max Berman öffnet sich die für *Jiskor Bicher* typische Schilderung der jüdischen Gemeinde der Stadt H., ihrer Vergangenheit, ihrer leidvollen Erfahrung während der Nazi-Zeit, ihrer Dezimierung durch Vertreibung und Vernichtung, und ihrer zaghaften Rekonstitution über die Jahre seit 1945. Das in vier Sektionen geteilte Narrativ verläuft

²⁴ Kugelmass/Boyarin, *From a Ruined Garden*, S. 43.

²⁵ In seinem Buch *Sachor: Jewish History and Jewish Memory* schreibt Yosef Hayim Yerushalmi: „The Hebrew Bible seems to have no hesitations in commanding memory. Its injunctions to remember are unconditional, and even when not commanded, remembrance is always pivotal“ (S. 5). 169 Mal, so fügt er hinzu, kommt das Wort *zakhar* („erinnern“) in verschiedenen grammatikalischen Formen in der hebräischen Bibel vor.

chronologisch Max' Lebensweg entlang, selbst wenn innerhalb von jedem Abschnitt subjektive Zeit und komplexe temporale Verschachtelung dazu gegenläufig sind. Jeder Teil verspricht einen Neuanfang des Lebens und wird doch immer zu einem Abschied – nicht nur durch den Tod anderer, sondern auch durch das fortschreitende Alter von Max Berman. Seine nur dreimaligen Besuche²⁶ in H., das er bereits mit fünf Jahren verlassen hat, geben Max Gelegenheit, Recherchen zu seinem arisierten „Haus der Kindheit“ durchzuführen bzw. das schließlich restituierte Haus zu renovieren. Und die Schilderung dieser Aufenthalte in H. erlaubt Mitgutsch, diverse Dokumente – Hausratslisten, Briefe, Urkunden, Finanzunterlagen, behördliche Schreiben usw. – in die Erzählung aufzunehmen. Von besonderer Bedeutung in dieser Gedenkbuchkomposition ist auch die „Binnenerzählung,“ die Mitgutsch von ihrem Protagonisten Berman verfassen lässt. Es ist dies eine Chronik der Stadt H., zu deren Aufzeichnung er sich bei seiner letzten Reise nach Österreich innerlich gedrängt sieht, um die Geschichte seiner Heimatstadt in ihrem konfliktreichen Bezug zu den jüdischen Bewohnern kennenzulernen und dadurch sich selbst und seine verstorbene Familie auch historisch verorten zu können. Eine große Anzahl von Fotos, die lediglich verbal und nicht visuell präsentiert werden, werden im Text zu Erinnerungsorten bzw. Erinnerungsanlässen. Die für das Genre der *Jiskor Bicher* charakteristischen Darstellungen des Stadtgefüges kommen bei Mitgutsch nicht als Skizzen, Karten oder authentische Pläne vor – schließlich handelt es sich um eine symbolisch repräsentative Stadt. Es sind hingegen Max' Stadtrundgänge und auch die historischen „Touren,“ die sein Freund Arthur Spitzer unternimmt, die den Ort, seine Straßenzüge und seine Architektur für die LeserInnen erschließen. Die Schilderung der jüdischen Häuser und Einrichtungen ergibt sich ganz natürlich aus diesen Erkundungsgängen.

²⁶ In ihrer Einleitung zu *From a Ruined Garden* stellen Kugelmass und Boyarin Folgendes fest (S. 42): „The memorial books tell us a great deal about the culture of survivors. Although as noted most of the books contain accounts of brief returns to the towns shortly after the war, the ultimate impossibility of return is always evident“ Es ist bemerkenswert, welche Parallele sich hier zu Bermans Situation zeigt.

Schreiben aus der Perspektive von „postmemory“

Die grundsätzlichen Elemente des *Jiskor Bicher* Genres ergeben also eine Kompositionsfolie für Mitgutschs *Haus der Kindheit*. Zur Frage der Erzählinstanz sind Überschneidung und Divergenz festzuhalten. Ungleich der Position des Verfassers von *Jiskor Bicher*, der ein Überlebender der Shoah ist und mithilfe diverser mnemotechnischer Mittel aus seiner Erinnerung die Heimatgemeinde rekonstruiert sowie deren jüdischen Bewohnern ein Fortleben auf Papier gewährt, sind weder Mitgutsch noch Max Berman, der sozusagen verantwortlich für den Intratext der Chronik ist, direkte Zeugen der NS-Verbrechen. Beide sind jedoch Betroffene und Erben der geschichtlichen Ereignisse und ihrer Konsequenzen. Die Zugehörigkeit zum Judentum, für die sich Mitgutsch freiwillig ausgesprochen hat, und die für den fiktionalen Max Berman eigentlich erst durch seine Rückkehr in die Stadt H. zu einem genuinen Identitätsbezug wird, überträgt beiden das Gebot von „sachor,“ das sie dann auch durch ihre jeweilige Gedenkschrift erfüllen.

Die resultierende Erzählposition, die eine Erweiterung von unmittelbarer Erinnerung (eines Shoah-Überlebenden) zu mittelbarer, transferierter, übernommener Erinnerung (der Nachfolgeneration) bedeutet, ist für unser Verständnis von *Haus der Kindheit* signifikant. Dabei möchte ich auf die begriffliche Differenzierung zurückgreifen zwischen „memory“ und „postmemory,“ die von der Kulturwissenschaftlerin Marianne Hirsch vorgeschlagen wurde.²⁷

Erinnern ist, wie wir seit Halbwachs' Untersuchungen zum Gedächtnis²⁸ wissen, keine wirklich individuelle Angelegenheit, selbst wenn vom persönlichen Gedächtnis die Rede ist. Erinnerungen finden in sozialen Rahmen statt, entstehen in kommunikativen Zusammenhängen, und dieser Kontext, der ein „Ich“ mit einer „Wir“-Gruppe verbindet, formt die Gedächtnisinhalte. Das individuelle Gedächtnis „als Zusammenhalt unserer Erinnerungen,“ so kommentiert Aleida Assmann anschaulich, „wächst also ähnlich wie die Sprache von außen in den Menschen hinein, und es steht außer Frage, dass die Sprache auch seine wichtigste Stütze ist.“²⁹ Wenn eigene Erlebnisse und Erfahrungen

²⁷ Siehe Hirsch, *Family Frames*.

²⁸ Halbwachs, *Das Gedächtnis*.

²⁹ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 25.

also erst in einem dynamischen Prozess des Erzählens und Zuhörens verarbeitet werden und wir dabei Bilder produzieren, die einer Rekonstruktion (und keiner Reproduktion) von vergangenen Eindrücken und Empfindungen gleichkommen, dann sind die Verschränkung und Vernetzung der Erinnerungen zwischen dem Einzelnen und seinem Milieu unauflöslich.

Im Begriff „postmemory“ kommt zu dieser essentiell sozial gestützten Generierung von Erinnerung die Komponente hinzu, dass es sich nicht um die *eigenen* Erlebnisse und deren gedankliche Rückkehr handelt, sondern um eine Art Nachvollzug der Erlebnisse anderer. Dieser Nachvollzug ergibt sich aus tiefer emotionaler Verbundenheit zum Bezugspunkt der Erinnerung und der damit zusammenhängenden Betroffenheit. Da Hirsch diese Art von „erfundener“ Erinnerung vor allem den Nachkommen der Shoah-Überlebenden zuschreibt, steht das „post“ in „postmemory“ auch für die Generationendistanz, die es von „memory“ trennt. Der Begriff, so betont Hirsch, könne wohl für die „Generation danach,“ für alle Sekundärträger von Erinnerungen an kollektive bzw. kulturell traumatische Ereignisse und Erlebnisse verwendet werden. Der nachhaltige Effekt der Transmission der Erinnerungen ist dabei das Wesentliche.³⁰ Die Bewusstseinsinhalte der Nachfahren sind so tief geprägt bzw. überwältigt von den Erzählungen und Bildern, mit denen die Eltern/Vorfahren ihre Vergangenheit schildern, dass dieses „Erbe“ unwillkürlich zu den quasi-eigenen Erinnerungen und damit Teil der eigenen Identität wird.

Hirsch sieht ihre Begriffsprägung „postmemory“ als eine Variante des allgemeineren – nicht familienbezogenen – Konzepts von heteropathischer Erinnerung, das Kaja Silverman in ihrer Studie *The Threshold of the Visible World* vorschlägt.³¹ Wie das Adjektiv schon andeutet, bezeichnet dieser Terminus die Verinnerlichung von diskursiven Erinnerungen anderer und deren Leiden an diesen Erinnerungen. Diese Art der Identifikation – Silverman spricht von „‘implanted‘ memories“ – kann aus der Distanz geschehen, sei das eine örtliche oder eine kulturelle, die letztlich durch die Aufnahme des „‘not-me‘ into

³⁰ Siehe Hirsch, *Family Frames*, S. 22: „Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.“

³¹ Silverman, *The Threshold*.

my memory reserve“ überwunden wird. Wichtig ist in Silvermans Applikation des Begriffs,³² dass dieser Akt der Identifikation mit einem Anderen stattfindet, gerade weil der Andere negativ markiert, kulturell marginalisiert oder stigmatisiert ist. Im Moment der heteropathischen Erinnerung besitzen wir „the psychic wherewithal to participate in the desires, struggles, and sufferings of the other, and to do so in a way which rebounds to his or her, rather than to our own ,credit‘.“³³ Es bedeutet also, dass die Identifizierung keiner Einverleibung gleichkommt, sondern das „Ich“ fähig ist, seine eigene Position und seine eigenen sozialen/kulturellen Normenraster zu verlassen, um sich neben/mit dem Anderen zu platzieren.³⁴ In diesem dialektischen Bezug wird die Vergangenheit des Anderen nicht genau so vergegenwärtigt wie er oder sie diese erlebt haben mag, aber auf eine Anteil nehmende Weise „erlebt“, die von den „eigenen“ Erinnerungen beeinflusst ist, welche selbst wiederum erschüttert bzw. destabilisiert werden.

Die Fähigkeit zu solch heteropathischer Erinnerung und damit auch zu „postmemory“ beschreibt keine Identitätsposition, sondern wenn es um die Idee geht, auf vielfältige Weise mit Anderen und deren (traumatischer) Erfahrung sowie Erinnerung verknüpft zu sein, dann sprechen wir hier von einer Einstellung oder von einem ethischen Bezug. Es mag sein, dass man leichter zu dieser Einstellung findet, wenn man sich selbst nicht durch fixe Zugehörigkeiten definieren kann oder sich als GrenzgängerIn versteht, am Rand, im Exil, oder in der Diaspora.

Diese Beschreibung trifft auf Anna Mitgutsch zu, wie wir sie aus Interviews und Kommentaren kennen,³⁵ sowie auf ihren Protagonisten Max Ber-

³² Silverman diskutiert diesen Begriff im Kontext ihrer Analyse vom Verhältnis zwischen Betrachter und Bild/Foto. Es geht also hier spezifisch um psychische Reaktionen und Erfahrungsverarbeitungen in der Begegnung mit visuellen Darstellungen, aber diese Reaktionen können auch beim Lesen/Hören von verbalen Repräsentationen zustande kommen.

³³ Silverman, *The Threshold*, S. 185.

³⁴ Siehe ebd. S. 185: „To remember other people’s memories is to be wounded by their wounds. More precisely, it is to let their struggles, their passions, their pasts, resonate within one’s own past and present, and destabilize them.“

³⁵ Beispielhaft einige Zitate von Mitgutsch: „Dass die Mittelschicht, die spießige Mittelschicht [...] antisemitisch, fremdenfeindlich ist, die Behinderten am liebsten noch alle vergasen möchte und die Frauen nur in der Küche haben will – das ist mitunter so stark und so

man, durch dessen Bewusstsein wir die Geschichte von *Haus der Kindheit* vermittelt bekommen. Er sieht sich als Amerikaner und ist doch gerade wegen der ungemeinen Kraft der von ihm übernommenen mütterlichen Erinnerungsbilder des Verlusts, der Trauer und der Sehnsucht fixiert auf Europa (und auf die Vergangenheit). Dort, so vermutet er, wird er auch irgendwann ankommen, *zu Hause* sein und dann *hingehören*. Aber die Bilder der Mutter – so lebendig sie in Max' eigenem Erinnerungsfundus herumgeistern – stimmen nicht mehr; sie können gar nicht mehr stimmen, denn das Vergangene kann nicht eingeholt werden. Bei Marianne Hirsch steht treffend: „‘Home‘ is always elsewhere, even for those who return to the Vienna, the Berlin, the Paris, or the Cracow their families had to leave, because the cities to which they can return are no longer the cities in which their parents lived as Jews before the genocide, but the cities where the genocide happened and from which they and their memory have been expelled.“³⁶ Dass das Bilderarchiv von Max' „postmemory“ nicht den Schlüssel zum restituierten „Haus der Kindheit“ liefern kann und auch nicht den Weg zurück in die Heimatgemeinde anzuzeigen vermag, muss er widerwillig akzeptieren. Aber gerade die Reibung zwischen Realität und „postmemory“ wird zum Impuls für seinen *eigenen* Zugang zu den Orten der Erinnerung – wohl im Bedürfnis, Zugehörigkeit doch noch zu verspüren. Die Renovierung des Hauses, in dem fast fünfzig Jahre andere gelebt haben, sowie das Verfassen der Chronik über die aus der Geschichte ausgeblendete jüdische Gemeinde in H. erlauben Max an seinem Lebensabend Erlebnisse zu haben und Erkenntnisse zu gewinnen, die ihm seine *eigenen* Erinnerungen geben – „[not] evacuated by the stories of the previous generation.“³⁷ Der damit zusammenhängende mentale Bilderverschub führt zu einer befreienden Re-

unerträglich, dass ich oft das Gefühl habe, hier nicht mehr existieren zu können.“ (Interview mit Andrea Kunne aus dem Jahr 1989, S. 10) „Es trifft natürlich zu, wenn man die einzelnen Bücher auf Konstanten in meinem Werk durchsucht, dass die Fragen der Zugehörigkeit, der Behauptung, des Draußenstehens und Nicht-dazu-Gehörens zentral sind und immer wieder neu gestellt werden.“ (Interview mit Günther Höfler aus dem Jahre 2002, S. 9). „Ränder üben eine Faszination aus. Die Ränder des Schweigens, die Grenzen des Sagbaren, die Ränder des Bewusstseins, die Grenzbereiche des Rationalen, die Grenzen der Identität.“ (*Erinnern und Erfinden*, S. 55)

³⁶ Hirsch, *Family Frames*, S. 243.

³⁷ Siehe Fußnote 26.

kontextualisierung der übernommenen Erinnerungen und zum Anliegen, *seine* Geschichte der Juden in H. an die nächste Generation weiterzugeben.

Erinnerung und Gemeinschaft

Das literarische Gedenkbuch *Haus der Kindheit* öffnet uns den Blick auf unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften: Zwischen Max und seiner Mutter Mira besteht eine „postmemory“ Beziehung, in der „die Grenzen zwischen dem selbst Erlebten und dem nur Gehörten und identifikatorisch Nachempfundenen ... nicht leicht zu ziehen“ sind.³⁸ Wenn Max in H. durch den jüdischen Gemeindevorsteher und Freund Spitzer in die jüdische Gemeinde eingeführt wird, dann lernen wir (mit ihm) das kollektive Gedächtnis dieser Minderheitsgruppe kennen, das von der Erfahrung der Shoah geprägt ist. Dem wird das Gedächtnis der Mehrheitsbevölkerung gegenüber gestellt, in dem die Blindstellen eigentlich nicht überraschen.

Bis Max nach Miras Tod die ehemalige Heimatstadt H. aufsucht, um die Rückgabe des Familienbesitzes in die Wege zu leiten, ist er fast symbiotisch gebunden an Miras Erinnerungswelt, an deren Anfang – nach der Emigration im Jahre 1928 – ein verlorenes Paradies in der Gemeinschaft einer wohlhabenden, traditionsgebundenen Großfamilie zu betrauern ist und an deren Ende – wenn die Nachricht über den grausamen Tod der Verwandten eintrifft – nur mehr sprachloser Schmerz vorherrscht. Die ausdrückliche mütterliche Mahnung, „dass die Erinnerungen das einzige waren, was einem nicht verloren gehen konnte“ und dass man „sie nur nicht ziehen lassen dürfe“³⁹ wird für Max zu einem absoluten Gesetz. Im Kontext des permanenten sozialen Abstiegs der Familie in New York, des Unglücks der Scheidung von Max' Vater und der wachsenden Verzweiflung Miras vermitteln ihre melancholischen Erzählungen, ihre verklärten Schilderungen und ihr Fotoschatz eine Gefühlsbindung an die österreichische Heimat, der eine fast religiöse Ernsthaftigkeit innewohnt und im Kind Max das überwältigende Bedürfnis weckt, all das erfahrene Leid

³⁸ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 34.

³⁹ Mitgutsch, *Haus der Kindheit*, S. 7. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe des Romans und werden im fortlaufenden Text angegeben. Der Roman erschien ursprünglich (2000) bei Luchterhand.

seiner Mutter nur wieder gut zu machen. „Er würde erwachsen sein und ihr Geld nach Europa schicken, sie würde in dem Haus mit seinen hohen hellen Räumen wohnen, morgens auf der weißen Terrasse in einem Korbstuhl frühstücken und über den Fluss in die Ferne blicken und an ihn denken, dem sie dies alles verdankte“ (22). Max, der als der Jüngste von drei Brüdern, zum Lieblingssohn erkoren wird, übernimmt also schon von Kindheit an die Rolle des heldenhaften und generösen Ritters und Beschützers, der seiner „in seinen Augen konkurrenzlos schöne[n] Mutter“ (25) Glück, Gemeinschaft und Zugehörigkeit zurückerstatten will. Ein Empfinden, das er durch seine verantwortungsvollen Liebesdienste für seine Mutter – selbst über ihren Tod hinaus – immer wieder unter Beweis stellt.

Die schillernden, diskursiv immer wieder aufbereiteten Bilder der Vergangenheit, die Mira ihrem Sohn zur Verwahrung (und letztlich als Impuls zur Tat) anvertraut, sind von außerordentlichem Einfluss für Max' Lebensgestaltung und seine Sicht des Lebens. (Auf Mitgutschs Darstellung von Max als Erinnerungsträger werde ich später noch zurückkommen.) Ebenso prägend sind die eher unbewussten Erinnerungen, die aus seinem Erleben der Atmosphäre im großväterlichen Haus herkommen und ihn vor allem in seiner erfolgreichen Tätigkeit als Innenarchitekt inspirieren. Es ist „das Lebensgefühl seiner frühen Kindheit, nach dem er sein ganzes Leben strebte: Helligkeit, Weite, die festtägliche Stille eines nie zu Ende gehenden Sommernachmittags“ (12). Die Suche nach dem architektonischen Vergegenwärtigen dieses vergangenen Wohlbefindens bleibt verbunden mit Max' jahrelanger Zuversicht, seiner Mutter ein Ende der Exilerfahrung durch eine zukünftige Rückkehr in die Utopie der Vergangenheit ermöglichen zu können.

Die Erinnerungsgemeinschaft, die Mitgutsch hier im engsten Kreis, in der Familie, schildert, ist wohl recht typisch für die generationsübergreifende Erfahrung des Exils. Der Verlust der „Welt von Gestern“ und die Verweigerung – wie im Falle Miras – sich in der fremden Gegenwart überhaupt einrichten zu wollen, übertragen den engsten Anverwandten, und selbst wenn diese noch Kinder sind, die Aufgabe, an der Konstruktion einer retrospektiven Mirage mitzuwirken und Deckerinnerungen zu schaffen, die Zeit überwinden und die gegenwärtige Realität ausblenden können. Durch Max' Zuhören, Mitreden, Nachfragen – im nostalgischen Dialog über die Vergangenheit – und durch

gemeinsame Rituale und Bräuche, die außerordentlich affektiv beladen sind, kann Mira für Augenblicke wenigstens das Gefühl von Heimischsein empfinden. Über das Verhältnis Max und Mira lesen wir: „Aber es war wohl auch die Harmonie, zu der Menschen mit verwandten Seelen mühelos finden können, weil sie sich wohl fühlen in der Gegenwart des anderen“ (25). Die Innigkeit der Beziehung erwächst in nicht geringem Maße aus der Dynamik von „post-memory“, weil Max gar nicht differenzieren kann, „ob es die sehnstüchtigen Geschichten seiner Mutter waren, die Nachbilder seiner oder ihrer Träume, oder jene kostbaren Funde, die das Bewusstsein eines Fünfjährigen für immer in seinem Gedächtnis bewahrt hatte“ (9).

Wenn das mütterliche Erinnerungsmandat – verbunden mit Miras permanenter Entwurzelung im fremden Land – in Max die Aufgabe der Wiedergutmachung zur Teleologie seines Lebens verwandelt, dann exemplifiziert Mitgutsch hier auf der (fiktional) biographischen Ebene, welche ungeweine Kraft einer Erinnerungsgemeinschaft innewohnt. In ihrer Darstellung der jüdischen Gemeinde von H. wird die Opfererfahrung um eine historische, kollektive Dimension erweitert. Die kleine Gemeinde, die vorwiegend aus Shoah-Überlebenden besteht, die sich aus unterschiedlichen Gründen nach 1945 in H. (wieder) niedergelassen haben, muss ihre Gedenkpraxis in einem sozialen Rahmen ausüben, der ständig Gegengedächtnis herausfordert. „Für die Traumata der Geschichte, die nicht aus Kriegshandlungen, sondern aus Akten der Ausbeutung, Dehumanisierung und Vernichtung unschuldiger Menschen hervorgehen, gibt es keine heilende Kraft des Vergessens,“ schreibt Aleida Assmann.⁴⁰ Das Erinnern, das hier in erster Linie durch religiöse Riten (Gottesdienste, Andachten, Begräbnisse) und Feste an hohen Feiertagen aber auch bei gesellschaftlichen Zusammentreffen in Cafés oder im Haus eines Gemeindeglieds praktiziert wird, kreist unwillkürlich um die Shoah. „Sie alle hatten Geschichten, die sich ähnelten, und keine Angehörigen außer der Familie, die sie selber vor vierzig, fündundvierzig Jahren gegründet hatten, meist hier, in dieser Stadt, in einem DP-Lager, auf der Durchreise. Dann waren sie geblieben. Ihre Erinnerungen an früher mussten immer größere Zeiträume überspringen, das Leben, von dem sie erzählten, lag weit in der Vergangenheit“ (175).

⁴⁰ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 79.

Es ist also das Vor-Shoah-Leben, das erzählenswert ist und Stoff für Memoria hergibt. Dieses Eintauchen in die Vergangenheit – in die „Normalität“ vor dem historischen Trauma – ist, wie das obige Zitat aus dem Roman illustriert, unausweichlich, da wir von einer Generationengruppe reden, deren Kinder längst in ihrer Suche nach der eigenen Gemeinschaft H. verlassen haben und entweder nach Israel oder in ein anderes Land emigriert sind. Der kommunikative Austausch über Erlebnisse und Erfahrungen, die Nicht-Betroffenen schwer zugänglich sein mögen, ist Lebenselixier für die Juden von H. Im Vergegenwärtigen gemeinsam vertrauter Vergangenheit bekommen sie „feuchte Augen und ein verklärtes Lächeln“ (188). Das Empfinden einer temporären Aufhebung ihrer jetzigen Lebenswelt ist bei derartigen Anlässen so stark, dass Mitgutschs Erzählerinstanz konstatiert, „[es sei] als wollten sie sagen, wir sind gar nicht hier, in eurer Gegenwart und in eurer Stadt, die nie die unsere war“ (188). Das Leben in H. bedeutet Diaspora, weil weder Muttersprache noch Ortsdialekt aus den Juden von H. „Einheimische“ machen können, da sie eine geduldete Minderheit bilden, deren kollektive Erfahrung im sozialen und kulturellen Gedächtnis von H. nicht anerkannt wird.⁴¹

Und dieser Prozess hängt nicht nur vom Erfolg von „generationenübergreifende[n] Formen der Kommemoration“⁴² ab, den die kleine und alternde jüdische Gemeinde in H. nach dem Weggang der Jungen schwer erreichen könnte, sondern auch von der Reaktion der Mehrheitsgesellschaft, die ihre eigenen Vergangenheitskonstruktionen entwirft und konkurrierende Perspektiven nicht unbedingt zulässt. Die Darstellung der nicht-jüdischen Bürger von H. beschränkt sich in *Haus der Kindheit* auf deren Interaktionen mit den jüdischen Bewohnern oder auch mit Max Berman. Das bedeutet, dass wir das Verhalten jeweils aus der Position der Juden wahrnehmen, was unseren Blick für die Dialogunfähigkeit der beiden Gruppen schärft. Auch wenn einzelne Figuren im Romangeschehen, wie zum Beispiel der jüdische Gemeindevorsteher Spitzer, aus ganz persönlichen Gründen um Verständnis und wohlwollende Erklärungen für das Verhalten der Nicht-Juden bemüht ist, erkennen wir – wohl

⁴¹ „Bis zur Anerkennung der traumatischen Opfererfahrung und seiner Aufnahme als historisches Wissen und gemeinsame Erinnerung ist es“, laut A. Assmann, „allerdings ein langer Weg.“ (Assmann, *Der lange Schatten*, S. 75).

⁴² Ebd., S. 75.

weil soviel durch das Bewusstsein von Max vermittelt wird – eine grundsätzliche Trennung in Opfer- und Tätergedächtnis. Für die inhärente Asymmetrie dieser Gruppengedächtnisse gibt Aleida Assmann eine überzeugende Erklärung:

„[Bei den Tätern] geht es nicht um die innere Abspaltung eines Traumas als eine unbewusste Überlebensstrategie, sondern um die Abwehr von Schuld als eine Strategie der Gesichtswahrung. ... Was aufgrund der herrschenden Wertstruktur inkriminiert und verabscheut wird, wird durch Schweigen entsorgt. ... Während Schweigen für das Opfer eine Durchgangsphase des Selbstschutzes und der Entlastung vom Schmerzensdruck darstellt, ist es die letzte Zuflucht für den Täter. Schweigen verschafft dem Opfer für eine Weile Distanz zu dem bedrohenden Trauma, dem Täter dagegen gewährt es Sicherheit und Schutz vor Verfolgung. Tabuisierung der Tat ist deshalb das Ziel des Täters, während aufarbeitende Erinnerung das therapeutische und moralische Ziel des Opfers ist.“⁴³

In der Kleinstadt H. weiß man sehr wohl um die geschichtlichen Ereignisse des Nationalsozialismus. Bei schlecht besuchten Podiumsdiskussionen gibt es die notwendigen „Schlagworte und Lippenbekenntnisse,“ auf die Mitgutsch im Kontext der oben erwähnten Würdigungspreisrede kritisch hingewiesen hat. Die Verantwortung für die Judenverfolgung und Vernichtung wird jedoch tabuisiert. Der Roman bietet zur Illustration ein buntes Kaleidoskop von Figuren in verschiedensten sozialen Rollen – von einem schleimig zuvorkommenden Wirt, der Max' Verhalten misstrauisch beäugt (63), zu einer tüchtigen Geschäftsfrau, die auf ihren „sechsten Sinn“ stolz ist, in ihrer Branche sofort Juden identifizieren zu können (222); von braven Beamten, die hinter ihren Schreibtischen Max ohne Scham auffordern, Todesurkunden für seine in der Shoah umgekommenen Verwandten vorzulegen, oder ihm mit Nazi-Dokumenten nachweisen wollen, dass das Elternhaus „rechtmäßig wegen Steuerbetrugs enteignet“ worden sei (70), bis zu einem Bürgermeister, der in taktloser Selbstverständlichkeit dem Juden Max als Geste der Ehrung ein Kreuz um den Hals hängt (238); von angesehenen Bürgern, die ohne Gewissensbisse in arisierten Häusern leben (220) bis zu Lehrern, die jüdischen Schülerinnen Sprüche von faschistischen Dichtern in die Hefte schreiben (116) oder

⁴³ Ebd., S. 82.

christliche Sektenmitglieder, die in die Synagoge kommen, um „den Juden einer sterbenden Gemeinde beim Beten zuzuschauen“ (282).

Das Spektrum von Verhalten, das eine Kombination von Selbstgerechtigkeit, Unreflektiertheit oder Ignoranz, Befangenheit aber auch Hintertriebenheit und Frechheit darlegt, fällt ins Treffen, wenn sich eine Gelegenheit zum Umgang mit Juden ergibt. Sonst lässt sich noch leichter ohne Schuldkomplexe leben, da die Schuldverdrängung über lange Zeit durch die Strategie des Ausblendens praktiziert werden konnte. Wenn in kulturwissenschaftlichen Diskussionen von fünf dominanten Arten der kollektiven Verdrängung die Rede ist – Aufrechnung, Externalisierung, Ausblenden, Schweigen und Umfälschen – dann wird in Mitgutschs Roman neben dem „kommunikativen Beschweigen“⁴⁴ der Nazi Verbrechen vor allem das Ausblenden dieser historischen Fakten aus dem gesellschaftlichen Diskurs und selbst den Dokumenten des kulturellen Gedächtnisses dargestellt. Recht überzeugend ist dabei die historische Erklärung, die A. Assmann für diese Täter-Praxis bietet:

„Aufgrund dieser langen Tradition eines kulturell gehegten und über Generationen subkutan tradierten und eingefleischten Vorurteils setzte die Empathiefähigkeit breiter Teile der Bevölkerung den Juden gegenüber aus, als sie entrechtet, gedemütigt, gequält, verfolgt, deportiert und ermordet wurden. Diese über Jahrhunderte und Jahrtausende antrainierte Fremdheit und Gleichgültigkeit schränkte den Wahrnehmungshorizont ein. Was Gegenstand der Kritik, der Empörung, des Abscheus, der Trauer, ja des Traumas hätte sein müssen, wurde aus der Wahrnehmung ausgegrenzt und aus dem Bewusstsein verbannt.“⁴⁵

Ohne Gedächtnisspur lässt sich keine Erinnerung abrufen; Leerstellen können kaum mit (vor allem belastenden) Inhalten rekonstruiert werden.⁴⁶ Und so verwundert es auch nicht, dass bei Mitgutsch die Stadt H. für die Mehrheit der Bevölkerung, für die „Eingesessenen,“ zwar *ihr* Generationenort ist, aber kei-

⁴⁴ Ebd., S. 176.

⁴⁵ Ebd., S. 174.

⁴⁶ Historiker, so zum Beispiel, Ernst Hanisch, sprechen in diesem Zusammenhang von einem kollektiven Prozess des „Derealisierens“ der Juden – einem Prozess, der sich auch nach 1945 über Jahrzehnte in Österreich präsent hielt. Siehe Hanisch, *Der lange Schatten*, Kapitel IV.

ne Signifikanz als Gedenkort trägt.⁴⁷ Umso bedeutsamer wird, wie wir noch sehen werden, Max Bermans Unternehmung, durch eine Chronik die ausgegrenzte Geschichte der Juden in H. zu erzählen und damit eine Gedächtnisspur anzulegen, die vielleicht in Zukunft wahrgenommen werden wird.

Ganz wie in der Vorlage der *Jiskor Bicher* präsentiert *Haus der Kindheit* die Gegenüberstellung von Erinnerungsgemeinschaften ohne Intention einer Balance. Es soll vor allem das jüdische Gemeindeleben geschildert werden, während der Blick auf die nicht-jüdische Bevölkerung lediglich in jenem Zusammenhang gerichtet wird, in dem sich Kontaktpunkte zu den Juden ergeben – und diese Beziehungen werden, wie auch Mitgutschs Roman zeigen will, vorwiegend von Misstrauen und Vorurteilen (wenn nicht Verfolgung und Vernichtung) charakterisiert.

Erinnerungsträger

Da Mitgutsch davon überzeugt ist, dass Erinnerung und Geschichtsbewusstsein aufs engste mit individueller und kollektiver Identität verknüpft sind, treffen wir im Roman auch eine Reihe von Charakteren, deren Verhältnis zu ihrer Herkunft und deren Bezug zur Vergangenheit der eigenen Familie entweder als identitätskonfirmierend oder als destabilisierend beschrieben wird.⁴⁸ Von

⁴⁷ In seinem Buch *Hitler's Austria* spricht Evan Burr Bukey von nur 980 jüdischen OberösterreicherInnen im Jahr 1938. Zur Horrorchoreographie der Reichskristallnacht im November 38 kommentiert Bukey, dass im Gegensatz zu den anderen Provinzhauptstädten, Linz sich durch begeisterte Volks-Akklamation der Nazi Aktionen in die Annalen einschrieb. Ganz Ähnliches gilt für Wien, wo das Ausmaß an Gewalt und Blutvergießen die Vorkommnisse in jeder anderen Stadt des Reichs übertraf. Siehe Bukey, *Hitler's Austria*, vor allem S. 131–152.

⁴⁸ Das Suchen nach „Wurzeln“ wird für die weiblichen Romanfiguren Nadja und Diana zur Lebensaufgabe. Beide fühlen sich von ihrer Umgebung ausgegrenzt und stigmatisiert. Nadja konstruiert sich aufgrund fehlenden Nachweises eine jüdische Herkunft mütterlicherseits und schließt sich mit Hartnäckigkeit der jüdischen Gemeinde von H. an, um Gemeinschaft und Zugehörigkeit erfahren zu können. Diana stammt väterlicherseits von einem Juden ab, über dessen Leben sie kaum etwas weiß. Diese Abstammung wird ihr in der Familie, in die sie eingehiratet hat, immer wieder zum Vorwurf gemacht. Sie schwankt zwischen Selbstmitleid und Opportunismus und entscheidet sich letztlich, das jüdische Erbe aufzugeben. In Max Bermans Hintergrund wird Miras aufzehrende Sehnsucht nach den verlorenen Wur-

unserer spezifischen Prämisse ausgehend, dass Mitgutsch sich mit *Haus der Kindheit* jüdische Traditionen des Gedenkens aneignet, in denen – wie in den *Jiskor Bicher* – besonders die Schnittstellen zwischen individueller und kollektiver Zugehörigkeit hervorgehoben werden, soll hier analysiert werden, auf welche Weise Mitgutsch das jüdische Erinnerungsgebot auf einzelne Figuren überträgt, die eine für das Kollektiv bedeutsame Rolle übernehmen.

Die zwei zentralen Erinnerungsträger in *Haus der Kindheit* – mit ganz unterschiedlichen erinnerungsgelenkten Zugängen zur jüdischen Geschichte der Stadt H. – sind Max und Spitzer, beide (in der Mehrheit der Romanseiten) alte Männer, die am Ende ihres Lebens stehen und zurückblicken. Das Bewusstsein, die letzte Lebensstation erreicht zu haben, ist ausschlaggebend für ihre Entscheidungen und für die Wahl ihrer Erinnerungshinterlassenschaften. Obwohl Max nicht viel jünger ist als sein Freund Spitzer, sind die Shoah beim Ersteren, wie bereits diskutiert, *postmemory* und beim Letzteren *memory*.

Wenn Max in den frühen neunziger Jahren im Alter von fast siebzig zum dritten (und letzten) Mal nach H. kommt, um das restituierte Familienhaus zu übernehmen, wird das Leben bereits zu einem melancholischen Wiedererkennen von etwas anderem – „Alles erinnerte ihn schon an ... Vergangenes“ (228) – und das, obgleich ihn die Vergangenheit eigentlich das ganze Leben über begleitet hatte. Schon bevor Max durch seine Besuche in H. mit der präsenten Abwesenheit der Shoah-Vergangenheit konfrontiert wird und die verdeckten Vergangenheitsschichten seiner Geburtsstadt erkennen lernt, manifestiert er in seinem amerikanischen Leben eine Vorliebe für die verlorene Lebenswelt seiner Mutter. Im Gegensatz zu Mira, die sich in ihrer Melancholie verliert und eine verstörte Exilexistenz führt, schafft Max es jedoch, die nachempfundene Liebe für Europa positiv zu verwerten.

Seine erste große Liebe ist eine junge Emigrantin aus Wien, deren Sprache und Tonfall ihn an seine Mutter erinnern.⁴⁹ Sie ist es, die in Max sein

zeln der „Wurzellosigkeit“ ihres Mannes Saul gegenübergestellt. Im Gegensatz zu Mira findet er den Neuanfang in den USA aufregend und befreiend. Sein Verzicht auf jede Herkunftsgeschichte und seine Loslösung von der Familie und deren Traditionen ergeben im Kontext seiner zionistischen Betätigung eine der Varianten, durch die Mitgutsch „jüdisches Erinnern“ in der Charakterdarstellung inszeniert.

⁴⁹ Alle Freundinnen und Liebhaberinnen von Max, die im Roman vorgestellt werden, ha-

außergewöhnliches Talent für architektonisches Gestalten entdeckt. Der erste große Auftrag, der seine Karriere initiiert, ist die Restaurierung einer Jugendstilfassade in Manhattan. „An diesem Haus hing er mehr als an seinen späteren Projekten, auch noch nach vielen Jahren betrachtete er die Fassade, die er mit achtundzwanzig vollendet hatte, als sein Meisterwerk“ (42). Von seiner Facharbeit heißt es, „Es gab keine Stilrichtung mehr in der Architektur des neunzehnten und beginnenden 20. Jh.s, die er nicht nachempfinden und in seine Entwürfe einbeziehen konnte. . . . und noch immer zog es ihn zu den verzierten Balustraden, den verspielten Erkern und den eleganten Treppenhäusern, wo er seinem europäischen Traum nachhängen konnte“ (44). Seine Wohnung verbirgt jeden Hinweis auf einen häuslichen Alltagsgebrauch, stellt jedoch unzählige Objekte zur Schau, die ihre *raison d'être* bestimmten Erinnerungen verdanken.

In seinem privaten wie in seinem beruflichen Leben also beweist Max die konstruktive Kraft von Nostalgie, wie sie vor allem Maurice Halbwachs in seinen Überlegungen zu Erinnerungsformen hervorhebt. Für Halbwachs ist Nostalgie ein kontemplatives bzw. träumerisches Gedächtnis, das uns erlaubt, aus der Gegenwartsgesellschaft und ihren Normen herauszutreten.

„Entziehen wir uns jedoch auf diese Weise der Gesellschaft der Menschen von heute, so nur, um uns unter anderen Wesen und in einem anderen menschlichen Milieu wiederzufinden, da ja unsere Vergangenheit voller Gestalten ist, die wir gekannt haben. In diesem Sinne entweicht man einer Gesellschaft nur unter der Bedingung, dass man ihr eine andere Gesellschaft entgegensetzt. . . . Aber man kann noch weiter gehen. Wir können uns nicht nur nach Belieben in diesen Gruppen und von einer zur anderen bewegen, sondern wir empfinden in ihnen, selbst wenn wir in Gedanken dort verweilen wollen, nicht in gleichem Maße den menschlichen Zwang, den wir in der Gegenwart so sehr zu spüren bekommen. . . . Wir können uns an Orte und Zeiten erinnern, die von dem Ort und der Zeit, in der wir leben, verschieden sind, weil wir die einen wie die anderen in einen sie alle umschließenden Rahmen hineinstellen.“⁵⁰

ben irgendeine äußere Charakteristik oder altmodische Gewohnheit, die ihn, den „Augenmenschen“, explizit an Mira erinnert. Das trifft selbst noch auf die Frauen zu, mit denen er in fortgeschrittenem Alter eine Beziehung eingeht. Bindungen oder selbst die Ahnung eines Bindungsanspruchs seitens der Frau versetzen Max in Panik, die zum Abbruch der Beziehung führt.

⁵⁰ Halbwachs, *Das Gedächtnis*, S. 157f.

Dieses zeitweilige „Aussteigen“ aus der Gegenwart, das ständig zu Vergleichen inspiriert und bei Halbwachs mit einem animierenden und kreativen Impetus verbunden ist, gibt dem Einzelnen auch die innere Freiheit, Zeit- und Ortsgrenzen zu überwinden, und sich auf diese mentalen oder auch, wie bei Max in der Raumgestaltung, manifesten Reisen einzulassen. Die vergangene Welt, in die Max nach Belieben und Bedürfnis eintauchen kann, stammt natürlich aus seinem „postmemory“ Fundus. „Die Vergangenheit,“ so erfahren wir bereits am Anfang des Romans, „blieb [für Max] gegenwärtig, sie würde eintreten, wenn er sie rief“ (8). Und später lesen wir, „Es war, als hätte Miras Sehnsucht sich in seiner Phantasie eingenistet, eine leise, beharrliche Sehnsucht, die sich betäuben ließ, aber die nie verstummte“ (44).

Das beflügelnde Tragen von Erinnerung, das Max' Leben jahrzehntelang auszeichnet – ihn auch in dieser Hinsicht zu einem „Zugvogel“ macht (siehe S. 182) – verwandelt sich nach dem Tod Miras in wachsende Urgenz, aus der bloßen Erinnerung an den Familienbesitz Gegenwartsrealität zu machen. Der Stellenwert und die Inhalte der reflektierten Vergangenheit verändern sich radikal, sobald Max ins Haus der Kindheit zurückkehrt – und damit verändert sich das Bewusstsein von Max als Erinnerungsträger. „Jetzt schien es ihm, als blähte sich die Vergangenheit ... allzu sehr auf. Unentwegt stand längst Vergessenes vor ihm und gewann neue Bedeutungen, die es nie zuvor gehabt hatte. Die Zukunft wurde klein und dunkel. Bald würde er an den Punkt kommen, an dem Zukunft nicht mehr denkbar war“ (228). Hier spricht ein alter Mensch, der sein eigenes Ende absehen kann und – aufgrund seiner vor Ort gewonnenen Einsichten in die Jahrhunderte lange Geschichte der Juden in H. – die Familienerinnerungen rund ums Haus der Kindheit in einen neuen und zutiefst verstörenden sozial-historischen Kontext von zyklischen Vertreibungen und Vernichtungen einbetten muss.

In Mitgutschs Charaktergestaltung wird die kreative Kraft von Max' Erinnerungsbürde auch in seiner letzten Lebensphase bewahrt. Es gelingt ihm, das von seiner Mutter eingeschränkte Erinnerungsgebot aus dem persönlichen, privaten Bereich, in dem die Erfüllung ja bereits durch die Rückkehr ins Haus der Kindheit stattgefunden hat, auf eine kollektive und gesellschaftlich relevante Ebene zu heben, indem er vor seinem Ableben der Geburtsstadt H. die Erinnerung an ihre Juden zurückgeben will. Max lebt durch diese Arbeit, die an die

Zukunft gerichtet ist, nicht mehr in einer erträumten Vergangenheit, wie wir sie oben mit Halbwachs erklärt haben, sondern in einer emotional eher alptraumartigen Vergangenheit, bei deren Vorstellung Max keine Befreiung aus den Normen der Gegenwartswelt erfährt, sondern vielmehr die Hintergründigkeit der Gegenwartsfassade mit neuem Blick erfasst. Und deshalb kann er seinen verwunderten Freunden in Amerika, die nicht verstehen können, wie er als Jude in H. noch Zeit verbringen wolle, sagen: „Ich lebe nicht eigentlich unter ihnen . . . , ich kenne nur ein paar von ihnen, eigentlich lebe ich in der Vergangenheit dieser Stadt, an ihrer Oberfläche habe ich mich nur vorläufig eingerichtet“ (229). Auch wenn Max immer wieder von der Sinnfrage seiner Arbeit an der Chronik geplagt wird und Angst hat, zusammen mit der Chronik „unter[zug]ehen wie ein Stein [. . . ohne] einen einzigen Kreis [der Erinnerung zu] ziehen“ (265), fühlt er sich verpflichtet, diese freiwillige Aufgabe fortzuführen und zu einem Abschluss zu bringen. Max wird nicht von der Idee posthumer Ehre motiviert, sondern vom Unwissen der jungen, katholisch aufgewachsenen Helene Spitzer, Spitzers Tochter, über die Geschichte der jüdischen Gemeinde in H. Vielleicht lässt sich behaupten, dass Max, der selbst nie Nachkommen haben wollte, durch seine instruktive Gedächtnisbildung auf symbolische (und säkularisierte) Weise der biblischen Stipulation aus dem Fünften Buch Mose entspricht, wo es heißt „Und lehrt [diese Worte] eure Kinder, dass du davon redest, wenn du in deinem Hause sitzt oder unterwegs bist, wenn du dich niederlegst und wenn du aufstehst.“⁵¹ Erst durch seinen Aufenthalt in H. – durch seine Begegnungen, Erfahrungen und seine Archivlektüre – wird Max dazu gebracht, eine bewusst jüdische Identität in sein Selbstbild aufzunehmen und die eigene Biographie in eine Genealogie einzubetten.⁵²

⁵¹ Siehe die zwei relevanten Passagen aus Dtn 6,4–9; 11,13–21.

⁵² Fast unweigerlich denkt man bei Max' Entwicklung an die Erläuterungen des amerikanischen Psychologen Abraham Maslow, der 1970 in seinem Buch *Religions, Values, and Peak Experiences* von besonderen Erfahrungen und Erlebnissen spricht, die ego-transzendierend sind und kreativen Impuls geben. Solche „peak experiences“ – zu denen Max' letzter Aufenthalt in H. gehört – sind laut Maslow für das Individuum sinnstiftend. Sie wirken integrativ und steigern das Gefühl von Selbstverwirklichung. Innerhalb der bekannten Maslowschen Bedürfnispyramide ist Selbstverwirklichung gerade mit Akten des Altruismus verbunden. Siehe auch Maslow, *Motivation und Persönlichkeit*.

Spitzer, den wir als LeserInnen im Laufe von Max' zwei letzten Besuchen in H. – in den siebziger und dann in den neunziger Jahren – kennen lernen, wird von Mitgutsch als Repräsentant des kollektiven jüdischen Gedächtnisses der Stadt H. in die Romanhandlung eingeführt. Er ist in gewisser Weise ein wandelndes Stadtarchiv für Zeitgeschichte, in dem vor allem die Ereignisse des 20. Jh.s und ihre Konsequenzen für das jüdische H. aufbewahrt, „verwaltet“ und bisweilen auch an andere weitergegeben werden. So sehr Spitzer in seiner Tätigkeit als Gemeindevorsteher Gedenken praktiziert, so bewusst spart er dies im persönlichen Umfeld aus. Seine katholische Frau und Tochter schließt er bewusst aus allem aus, was mit seiner jüdischen Welt und Erfahrung zu tun hat. Genauso kategorisch lässt er niemanden aus seiner jüdischen Gemeinschaft auch nur einen Blick in seine Familienverhältnisse werfen. Auf persönlicher Ebene wird damit die bereits erwähnte Trennung der Erinnerungsgemeinschaften in H. reproduziert. Spitzer, der unter den Nazis am eigenen Leib Enteignung, Verfolgung und menschlichen Verlust erleiden musste, hat in der Nachkriegszeit für sich eine Spaltung in ein nicht-jüdisches privates Familien-Ich und ein jüdisches öffentliches Gesellschafts-Ich geschaffen.

Spitzers Teilhaben an zwei sehr unterschiedlichen Erinnerungsperspektiven hat zur Folge, dass er (trotz fein säuberlicher Sphärentrennung) die Stadtbevölkerung nicht in den Kategorien von „Wir“ und „die Anderen“ betrachtet (was Max sehr verwundert). In seinen Reaktionen auf Max' vorwiegend konservative Urteile über die judaeophobe Mentalität der Österreicher zeigt Spitzer eine ausgleichende, wohlwollende und entschuldigende Position: „Dem sollten Sie nicht soviel Gewicht beimessen ... das ist hier eine Kleinstadt und nicht New York. Die meisten Leute hier kennen keine Juden. Es ist wahrscheinlich eher Neugier als böser Wille“ (64). Ob sich die Nachsicht seiner Haltung aus dem Zusammenleben mit einer Nicht-Jüdin erklären lässt oder ob Spitzers Toleranz und Harmoniebedürftigkeit überhaupt erst diese Ehe ermöglichten, bleibt im Dunkeln. Klar ist jedoch, dass Spitzer darauf bedacht ist, sich selbst als Teil eines gemeinschaftlichen „Wir“ der Stadt H. zu sehen und stereotypischen Urteilen entgegen zu wirken.

Wenn Max glaubt, ihn über die „wahren“ Verhältnisse aufklären zu müssen und ihm implizit Naivität unterstellt, überrascht Spitzer durch sein hartnäckiges Beharren auf Zugehörigkeit zu dieser Stadt und damit durch bewussten

Widerstand gegen die polarisierende Vorstellung (auf beiden Seiten), dass H. nur für Nicht-Juden ein Zuhause sein könnte.

„Irgendwo ist man eben zu Hause, das kann man sich nicht immer aussuchen. Warum ich mir das angetan habe, diese Gemeinde zu meinem Lebensinhalt zu machen, alle möglichen Leute wollen das wissen, die ich nicht um ihre Meinung gefragt habe ... Natürlich war es den Leuten, die ich von früher kannte, peinlich, daß ich wieder da war ... Ich bin hier aufgewachsen ... , da gibt es Erinnerungen, auch gute. ... Ich will mich nicht rechtfertigen müssen, als hätte ich etwas Schlechtes, irgendetwas Unanständiges getan.“ (84f.)

In dieser Haltung von Spitzer schildert Mitgutsch einen *modus vivendi*, der nicht auf gewolltem Vergessen oder reiner Nachsicht beruht, sondern – wie selbstverständlich – aus dem Anspruch erwächst, trotz der bitteren Erfahrungen der Shoah einen Platz in der Heimatstadt einnehmen und behaupten zu können. Am deutlichsten wird dies in der Entscheidung Spitzers, in sein eigenes zuerst arisiertes und dann restituiertes Haus zurückzukehren, obwohl Ariseure und deren Nachkommen noch dort wohnten. „Acht Jahre lang,“ haben Spitzer und seine erste, jüdische Frau „in einem Zimmer gewohnt, und die anderen Mieter haben [sie] nicht einmal begrüßt“ (100). Es bedarf wohl einer inneren Gefasstheit und Stärke, dem fehlenden Unrechtsbewusstsein dieser „anderen Mieter“ nicht entfliehen zu wollen.

Gelegentlich kann selbst Spitzer jedoch nicht Fassung bewahren, und seine Erinnerung an längst verschwundene und vergessene urbane Markierungen jüdischen Lebens bricht aus ihm hervor – provoziert von der Geschichtslosigkeit der anderen. Da zeigt er dann eine „aufsässige, zornige Seite“ (95), die eher einem Empfinden von Verletzung als Animosität entspringt. Vielleicht könnte man auch sagen, dass gerade diese emotionalen Gerechtigkeitsausbrüche Spitzers Deutung vom jüdischen Erinnerungsgebot entsprechen, weil er sie nur in Gegenwart der nächsten Generation demonstriert. Da geht es dann nicht nur um aufklärende Geschichtshinweise, die er seinen interessierten Zuhörerinnen anbietet, sondern um authentische Vermittlung von Opfergedächtnis. Nicht von sich selbst und seiner Shoah Erfahrung handelt sein Tradieren von stadtbezogener Erinnerung; von „den Toten [und] dem Zerstörten“ (243) will er sprechen, auf dass die Jungen selbst das Stadtbild einer kritischen Revision

unterziehen würden. In diesem Anliegen ergibt sich eine Konvergenz zwischen Spitzers und Max' Bemühungen.

Erinnerungsorte

Die Stadt H. ist für beide Erinnerungsträger eine bindungsstarke Topographie, die sowohl Sedimente des Vergessens in sich birgt als auch zum Gedenken einlädt. Als LeserInnen lernen wir die Geburtsstadt von Max und Spitzer in erster Linie durch deren Spaziergänge kennen, auf die sie bisweilen von anderen begleitet werden. Wir erfahren, dass H. an einem Fluss gelegen ist, seit Jahrhunderten besiedelt ist und schon seit dem frühen Mittelalter in verschiedenen Stadtteilen jüdische Viertel hatte. Aufgrund ihrer langen Geschichte ist H. zweifellos ein Erinnerungsdepot, zu dem aber nicht unbedingt alle BewohnerInnen Zugang haben wollen.

Die bereits erwähnte Segregation der Erinnerungsgemeinschaften gibt dem Erinnerungsraum von H. ganz unterschiedliche Signifikanz, auch wenn die materielle (architektonische und städtebauliche) Manifestation der widersprüchlichen kollektiven Gedächtnisinhalte – in ihren Überlagerungen und Auslassungen – sich eigentlich zum Erstellen von übergeordneten Zusammenhängen anbieten würde. Orten selbst wohnt ja kein Gedächtnis inne – dafür sind die Menschen verantwortlich – aber wie wir von Aleida Assmann wissen, „sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, dass sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.“⁵³ Gerade diese „Kontinuität der Dauer“ macht die Frage nach den tradierten Inhalten umso brisanter.

Die Assmannsche Differenzierung zwischen „Generationenort“ und „Gedenkort“ ist für unser Verständnis der literarischen Repräsentation von H. hilfreich. In etlichen Textpassagen macht Mitgutsch klar, dass die Mehrheitsbevölkerung mit Selbstverständlichkeit eine Art Besitzrecht auf ihre Zugehörigkeit

⁵³ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 299.

zu H. geltend macht, ob sich das nun im Austausch von gemeinsamen, auf den Ort bezogenen Jugenderinnerungen zeigt, oder in der fortgesetzten Eintragung von bekannten Familiennamen im städtischen Telefonbuch, oder auch in den Eigentumsverhältnissen historischer Bürgerhäuser, die „schon immer“ genau so gewesen zu sein scheinen. Die Bedeutung eines solchen Generationenortes entsteht, laut Assmann, „mit einer langfristigen Bindung von Familien oder Gruppen an einen bestimmten Ort. Dabei entsteht ein enges Verhältnis zwischen Menschen und dem geographischen Ort: Dieser bestimmt die Lebens- und Erfahrungsformen der Menschen ebenso, wie diese den Ort mit ihrer Tradition und Geschichte imprägnieren.“⁵⁴ Diese wechselseitige Beeinflussung zwischen Ort und Menschen ist wohl ausschlaggebend für das Empfinden von Zugehörigkeit und für Heimatgefühl, die sich wiederum auf verbindliche kulturelle Erinnerung stützen können. Verbundenheit und Stolz spiegeln sich in der Stadtführung, die ein junger ortsansässiger Historiker dem Besucher Max gibt:

„Es war Thomas, der Max die schönen Seiten der Stadt zeigte, kleine Parkanlagen mit breiten Linden, abgeschiedene Laubengänge und Renaissancehöfe, Fassaden und Giebel, an denen er bisher achtlos vorbeigegangen war, und steile Gassen, von denen aus sie rote Ziegeldächer überblickten, geschnitzte Holzbalkone mit Spitzenvorhängen, und zwischen bewaldeten Hängen die Stadt, in das angewinkelte Knie des Flusses gebettet. Thomas war hier geboren, seine Eltern waren hier geboren und seine Großeltern auch. Er kam aus einem seit Jahrhunderten eingessenen Bürgerhaus . . . , und er liebte seine Stadt. Ihre Geschichte war ihm wichtig und auch, daß es in ihr keine unerforschten, finsternen Winkel gab.“ (183f.)

Wie wir aus der Romanhandlung erfahren können, hat dieser wissbegierige und freundliche Mann jedoch kaum eine Ahnung von den „unerforschten, finsternen Winkel[n]“ der Stadt H. Diese markieren jedoch den Erinnerungsraum, der die Stadt H. für andere in einen Gedenkort verwandelt.

Wenn Kontinuität das Wesen von Generationenorten ausmacht, dann ist es Diskontinuität, nämlich die radikale Andersartigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, die für einen Gedenkort bezeichnend ist. „Am Gedenkort ist eine bestimmte Geschichte gerade nicht weitergegangen, sondern mehr oder weni-

⁵⁴ Ebd., S. 309.

ger gewaltsam abgebrochen. Die abgebrochene Geschichte materialisiert sich in Ruinen und Relikten, die sich als fremde Überreste von der Umgebung abheben ... beziehungslos zum örtlichen Leben der Gegenwart [stehen], das nicht nur weitergegangen, sondern über diese Reste auch achtlos hinweggegangen ist.“⁵⁵ Für Menschen wie Max oder Spitzer ist H. zu einem Gedenkort geworden, in dem sie vor allem auf ihren Rundgängen ständig über die für andere unsichtbare, bruchstückhafte Vergangenheit der jüdischen Gemeinde stolpern. Sie mag materialisiert vor ihren Augen stehen – zum Beispiel in der Form von ehemaligen Bethäusern, deren frühere Bestimmung unbekannt bleibt, oder in einem Fundamentschlussstein, der ein jüdischer Grabstein war – oder sie wird zum mentalen Wiedergänger – zum Beispiel im inneren Bild eines mit Hakenkreuz ausgehangenen Stadtplatzes oder in der Vorstellung, welche Gebäude vor dem Krieg den Platz eines modernen Bürohochhauses eingenommen haben.

Max' persönlicher Bezug zu H. ist aufgrund der Emigration seiner Familie von Diskontinuität gekennzeichnet – und dies nicht nur durch das Verstreichen der Lebensjahrzehnte außerhalb von H. – und so weiß er, dass H. „nicht mehr die Stadt [war], die seine Mutter gekannt hatte, auch nicht die, aus der man einst seine Verwandten abgeholt hatte, aber sie war das Gehäuse, das alle diese unsichtbar weiterlebenden Städtebilder umschloss. Und etwas Unverwechselbares war ihr geblieben. Nie würde sie sich von Grund auf, in ihrem Wesen ändern“ (178). Was zum „Wesen“ dieser Stadt dazu gehört, bleibt unausgesprochen; anzunehmen ist, dass es das sein muss, was – jenseits der getrennten Erinnerung – jüdischen wie nicht-jüdischen BewohnerInnen erlaubt, die Stadt als ihre Heimat zu betrachten und zu lieben.

Max ist auf der Suche nach den Geschichtsschichten, die vielleicht für die Lebenswelt seiner Mutter und deren Familie gegenwärtig waren, und er will von Spitzer über dessen Stadtbild hören, weil dessen Erinnerungen „fast dieselben [waren], die Mira gehabt haben mußte“ (179). Da Gedenkorte an „zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhanges“⁵⁶ erinnern und durch die Präsenz dieser Relikte auf Abwesenheit ver-

⁵⁵ Ebd., S. 309.

⁵⁶ Ebd., S. 309.

weisen, wird die Stadt H. in Mitgutschs literarischem *Jiskor* Buch seiner Intention entsprechend zu einer Memoriallandschaft, die für die LeserInnen rekonstruiert wird. Wir begleiten Max oder Spitzer durch die Stadt und erfahren, welchen jüdischen Familien die Geschäfte auf der Hauptstraße gehört hatten, wo ihre Synagoge gestanden hatte, welche Liegenschaften nach Raub und Mord nie mehr rückerstattet und welche Häuser auf ehemaligen jüdischen Friedhöfen errichtet worden waren, welche Bethäuser verschwunden sind, auf welchen Fassaden noch jüdische Inschriften zu sehen sind und wie das Studium der jüdischen Grabsteine die unterschlagene Geschichte der Juden von H. ans Licht bringt.

„[D]er sonst so verschlossene Arthur Spitzer wurde ... geradezu tollkühn. Er ging ... durch die Straßen der Stadt, benannte laut und vernehmbar, am helllichten Tag, jedes ehemals jüdische Haus mit seinem alten, aus den Grundbüchern getilgten Namen, er wies mit ausgestrecktem Arm auf die Häuser, deren Geschichte er ... erzählte ... Wie ein Richter ging Spitzer durch die Stadt, hochehobenen Hauptes, als rücke er mit diesem öffentlichen Bekenntnis unterschlagene Besitzverhältnisse zurecht.“ (245)

Die von der Mehrheit vergessenen, übersehenen oder auch unterschlagenen materiellen Geschichtssedimente der Stadt H. werden, wie Mitgutsch hier verdeutlicht, zu Erzählanlässen, die in der Romanhandlung das kommunikative Gedächtnis von Interessierten prägen. Nur die Tradierung dieser Erklärungen, die Bruchstücke zu einem Ganzen zusammenfügen und durch sprachliche Sinnggebung neue Bezugspunkte für ein kulturelles Gedächtnis schaffen, kann theoretisch auch zu einer Veränderung des Vergangenheitsbewusstseins bei jenen führen, die sich auf „bodenständige Ortsfestigkeit“⁵⁷ berufen und von Diskontinuität keine Ahnung haben wollen. In Mitgutschs Stadtzeichnung lässt sich jedoch eine derart optimistische Entwicklung nicht feststellen. Vielmehr bleiben die Erzählungen über H. als Gedenkort innerhalb des Roman-geschehens auf die jüdische Gemeinde und einige vereinzelte Nicht-Juden beschränkt. Außerhalb dieses Kreises gibt es wenig Aufmerksamkeit für die Spuren der Nazi Vergangenheit und keinerlei Anstrengung wird daraufhin verwendet, „die Leerstelle[n] als Spur der Vernichtung zu bewahren.“⁵⁸

⁵⁷ Ebd., S. 309.

⁵⁸ Ebd., S. 326.

Die Beschreibung vom Gedenkort als ein von Geschichtsdiskontinuität markierter Ort lässt sich symbolisch auf Max' Haus der Kindheit übertragen. Fast fünfzig Jahre fremder, unrechtmäßiger Besitznahme unterbrachen die Beziehung der Familien Berman und Kalisch zu ihrem eigenen Haus, bevor Max dort anzuknüpfen versucht, wo es vor der Emigration seiner Familie und der späteren Deportation seines Großvaters und seiner anderen Verwandten Lebenszusammenhänge und Traditionen gegeben hatte. Wie die Stadt H. ist das in einem Villenviertel gelegene großelterliche Haus ein steinernes Gehäuse, das zahlreiche, sich überlagernde Geschichtssedimente einschließt, die der Erinnerung von Menschen bedürfen, um überhaupt in ihrer Zeichenhaftigkeit wahrnehmbar und lesbar zu sein.

Schon im Herbst 1945, bei seinem kurzen Besuch in H., stößt Max – zur Zeit Soldat in der U.S. Armee – auf feindseliges Schweigen, sobald er bei den Leuten, die in seinem Haus wohnen, eine Anerkennung der ehemaligen Präsenz seiner Familie hören will. Dreißig Jahre später muss Max feststellen, dass unter den jetzt in der Gegend ansässigen Nachbarn keiner überhaupt die Namen Berman und Kalisch kennt, und für alle klar ist, dass das Haus „immer schon“ in den Händen eines Gemeindeangestellten und seiner Familie gewesen sei. Dass es sich hier um einen ehemaligen Parteigenossen der NS-Volkswohlfahrt handelt, der im Zuge der Arisierungmaßnahmen letztlich zu diesem Besitz gekommen war, hat sich jedoch nicht in die Erinnerung dieser Nachbarn eingegraben. Der Prozess der Enteignung transferiert Max' Haus der Kindheit aus der persönlichen in die kollektive, öffentliche Geschichte, in deren Rahmen dann auch die Restitution abgewickelt wird. Für Max selbst ist jedoch die materielle Rückerstattung nur die Grundlage für ein viel wichtigeres persönliches Projekt, nämlich das Haus von den abgelagerten fremden Erinnerungen zu befreien, die ihm den Weg zur Rekonstruktion der vergangenen Wirklichkeit – wie er sie zumindest in der Vorstellung bewahrt hat – verstellen. Die emotionale Rückerstattung der Bilder im Kopf ist mit der Wiederherstellung des *eigenen* Erinnerungsraumes verbunden. Aus diesem Grund will Max auch erst ein völlig leeres Haus übernehmen – der bloße Gedanke an die Bewohner ist schmerzhaft:

„Wenn sie von Zuhause redeten, meinten sie sein Haus. Ihre Kindheitserinnerungen

verbunden sie mit den Räumen, aus denen Menschen wie ihre Eltern Sophie und Albert [Max' Tante und Onkel, A.d.A.] in den Tod getrieben hatten. Hier feierten sie Feste, hier hatten sich die siebenundzwanzig Jahre der Ehe des Parteigenossen und seiner Frau abgespielt. Sie waren *ingesessen* ... Er wollte ihre Wohnungen nicht sehen, mit ihrer kleinbürgerlichen Häuslichkeit nicht in Berührung kommen. Die Bilder, die Miras Erinnerungen in seinem Gedächtnis hinterlassen hatten, sollten unangetastet bleiben.“ (76f.)

Es geht also auch in der Schilderung des Hauses – ähnlich wie in Mitgutschs Darstellung der Stadt – um die Rekonstruktion der jüdischen Vergangenheit, wie sie von einer Gemeinschaft gestaltet und erlebt wurde. Da Max im wörtlichen Sinne rekonstruiert, indem er nach seiner Übernahme das Haus so zu renovieren sucht, dass es eine materialisierte Reflexion seiner mentalen Bilder abgeben würde, können wir durch diesen Prozess mitverfolgen, dass das Verlorene wirklich nicht *wieder gut zu machen* ist.

Mitgutsch, die in ihren Poetik Vorlesungen ausführlich zu Erinnerung als „Scheitern an der Realität“⁵⁹ Stellung bezieht, bietet uns in Max' Restaurierungsprojekt eine Art Fallstudie für die These von Maurice Halbwachs, dass es der soziale Bezugsrahmen ist, der unsere Wahrnehmung der Welt und damit unsere Erinnerung an diese wahrgenommene Welt maßgeblich prägt. Laut Halbwachs schafft sich ein Kind in seiner räumlich beschränkten Welt, die noch nicht in eine größere Welt eingeordnet wird, Bilder von der unmittelbaren häuslichen Umgebung, in denen Eindrücke und Empfindungen bestimmend sind. „Was man oft von einem Haus, in dem man gelebt hat, in Erinnerung behält, ist weniger die Aufteilung der Zimmer, wie man sie auf einem architektonischen Plan festhalten könnte, als nach Eindrücken, die vielleicht, wollte man sie miteinander in Verbindung bringen, nicht zusammenpassen und sich manchmal widersprechen würden.“⁶⁰ Selbst wenn Max' Erinnerungen vom Haus überlagert sind von Miras diskursiv präsentierten Bildern, dann sind es die kindlichen Eindrücke, die Max dazu verleiten, genau diese realiter vergegenwärtigen zu können. „Er würde zusehen, wie [seine Arbeit] sich entfaltete, ihn wie ein ganz und gar auf seine fernen Erinnerungen abgestimmtes Gehäuse

⁵⁹ Mitgutsch, *Erinnern und Erfinden*, S. 6.

⁶⁰ Halbwachs, *Das Gedächtnis*, S. 141.

umschloss und den Zauber seiner Kindheit wiederbelebte, heitere Gegenwart, die keine Zeiteinteilung kannte“ (167).

Erst als fast Siebzigjähriger kann Max wieder ins Haus der Kindheit eintreten, und selbst wenn keine leidvolle Geschichte zwischen Weggang und Rückkehr läge, dann würde der radikale Wechsel des sozialen Bezugsrahmens – auf persönlicher, sozialer und historischer Ebene – nicht weniger blockierend wirken auf das erhoffte Wiedererkennen des Erinnerungsraumes. „Alles,“ so schreibt Halbwachs, „spielt sich so ab, wie wenn ein Gegenstand unter einem anderen Blickwinkel gesehen oder wie wenn er anders beleuchtet würde. Die Neuverteilung von Licht und Schatten verändert den Wert der Partien derart, dass wir nicht sagen können, sie seien gleich geblieben, auch wenn wir sie wieder erkennen.“⁶¹ Max sieht die alten Räume und Gegenstände, „aber in Max lösten sie keine Gefühle aus, es war, als befände er sich in einem fremden Haus . . . es [war] alles so fremd und tot“ (169). Wenn Max im Laufe der darauf folgenden Monate sich an die konkret bauliche Gedächtnisarbeit macht, um sich das Haus wieder *anzueignen* und damit auch das Lebensgefühl von damals einzufangen, dann sind dies vergebliche Bemühungen. „Das Haus seiner Kindheit ließ sich nicht zurückgewinnen. Je weiter die Restaurierungsarbeiten voranschritten, desto mehr verblassten die alten Bilder“ (227).

Natürlich ist die Einsicht in die Unmöglichkeit einer Rückkehr zu den Orten der Kindheit eine allgemein menschliche; im fiktionalen Kontext von Mitgutschs Roman wird der Erkenntnisprozess des nostalgischen Protagonisten jedoch dadurch stärker konturiert bzw. in seiner Schmerzhaftigkeit überzeugend, da die durch den Nationalsozialismus verursachte historische Zerstörung eine generationsübergreifende Erinnerungskette vereitelt hat und damit eine besonders tragische, wenn nicht traumatische Art der Entfremdung bewirken konnte. Obwohl Max‘ Sehnsucht nach der Befindlichkeit und dem Lebensgefühl, die er spezifisch mit dem Haus assoziiert, nicht die Art von Nostalgie ist, die ihn in seinem amerikanischen Leben nach Belieben in die „Welt von gestern“ eintauchen ließ, sondern von Trauer über den Verlust von Zugehörigkeit und Beständigkeit charakterisiert wird, gelingt es Max doch, die veränderten Bedingungen für seinen persönlichen Bezug zum Haus sowie seine völlig andere

⁶¹ Ebd., S. 126.

Wahrnehmungsweise zu akzeptieren. Der Erinnerungsraum Haus verwandelt sich im Zuge seines Aufenthalts, zum Teil durch die Renovierung, aber vorwiegend durch die Erfahrungen und Erlebnisse, die Max jetzt in diesem Haus bereichern.

Wenn es die gewohnten Kontakte mit bestimmten Gegenständen und das Erleben von Gemeinschaft mit bestimmten Menschen waren, die sich in das Kindheitsbild vom großelterlichen Haus einprägten, dann ergeben sich manchmal für Max genau aus diesen Erlebnissen fast Proustsche Erinnerungen (im Sinne von *mémoire involontaire*). Szenen aus der Kindheit stehen plötzlich lebendig vor ihm. Anlässlich seines 70. Geburtstags sieht er in seiner Vorstellung „lange Tische auf der Terrasse und Gäste, die in seiner Erinnerung nur noch ein buntes Flattern heller Mädchenkleider waren, Kinderstimmen ... und auf den Tischen das Rot der Erdbeeren in Schalen, denn sein Geburtstag fiel in die Erdbeerzeit“ (230). Ein andermal, als Max beginnt, am Sabbatabend Freunde aus H. bei sich zu versammeln, lesen wir: „Als er sein Weinglas hob, erinnerte er sich, wie sein Großvater in diesem Raum den Wein gesegnet hatte ... Er fühlte sich auf einmal sehr glücklich, als habe er etwas Bedeutendes getan oder als sei ihm nach langer Zeit etwas Entbehrtes geschenkt worden“ (267). Diese Art der Vergegenwärtigung von Vergangenen entsteht nicht aus der nostalgischen Suche nach dem Verlorenen, sondern aus einem Lebensgefühl heraus, das Max im Haus der Kindheit durch eine Verschränkung zwischen seiner Gegenwart und seiner familiären Vergangenheit zu schaffen gelingt, was den historischen Bruch für Momente aufzuheben scheint. Für Augenblicke kann das Haus den Status von *lieu de mémoire* überwinden und wieder *milieu de mémoire* werden.⁶²

⁶² Diese bekannte Differenzierung stammt von Pierre Nora und seinem Buch *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Nora ist davon überzeugt, dass wir ans Ende der Gedächtnisgeschichte gelangt sind, weil wir längst die innere Bindung an die Vergangenheit verloren und nur mehr über diverse Arten der Vermittlung Zugang zu Vergangenen haben. Laut Nora gibt es in unserer Zeit so viele Gedächtnisorte, Gedächtnisstätten und Gedächtnisanlässe, weil wir kein natürliches und kontinuierliches Verhältnis zu Gedächtnis als etwas selbstverständlich Erlebtes mehr besitzen. Daher die Entstehung von *lieux de mémoire* anstelle der früheren *milieux de mémoire*.

Erinnerungsmedien: Fotografien und Max Bermans Chronik

Wie bereits erwähnt wurde, gehören zu den „Genre“ Charakteristiken von *Jiskor Bicher* auch fotografische Dokumentation der früheren Lebensgemeinschaft und eine Art historischer Abriss dessen, was sich über die Jahrhunderte in dieser Gemeinde zugetragen und was ihren Mitgliedern so alles zugestoßen ist. Beide Arten der Geschichtsvermittlung und Vergangenheitsrekonstruktion geben Impetus zur Erinnerung auf persönlicher wie auf kommunikativ sozialer Ebene. Beide Gedächtnismedien (Bild und Schrift) wollen die vergangene und vernichtete Welt heraufbeschwören, ein *memento mori* anbieten und damit den Lebenden die Toten nahe bringen.

Mitgutsch übernimmt diese Gedenktraditionen für ihre Komposition von *Haus der Kindheit*, integriert Fotos wie Chronik in den Erzählverlauf und ermöglicht damit eine (für die LeserInnen) reflexionsfördernde Kontiguität zwischen den im Roman wechselnden Zeitebenen. Fotos und Chronik bewirken für die Protagonisten der Romanhandlung einen emotionalen Bezug zur Vergangenheit und erlauben uns – auch von einer „postmemory“ Position – die Nachhaltigkeit von affektivem Geschichtsverständnis zu begreifen.

Auch wenn Fotos in Mitgutschs Text ausschließlich verbal „abgebildet“ werden – und es in *Haus der Kindheit* also keine visuellen Illustrationen gibt – spielen sie thematisch eine wesentlich signifikantere Rolle als von der wissenschaftlichen Rezeption gemeinhin erkannt wurde.⁶³ Die Fotos vom Haus und der Großfamilie Kalisch-Berman fungieren zweifellos als Erinnerungsanlass und Erinnerungsarchiv; sie sind aber gleichzeitig konstituierender Teil

⁶³ J.J.Long unterscheidet in seinem Aufsatz *History, Narrative, and Photography* zwischen generell zwei Arten der Verwendung von Fotografie in erzählenden Texten: entweder Fotos werden zum dokumentarischen Zweck eingesetzt und stellen damit eine ontologisch separate Wirklichkeit (zum Text) dar, oder sie werden, wie in vielen literarischen Beispielen, nicht reproduziert sondern lediglich beschrieben. „In the first instance, then, photographs exist as pure evidence, while in the second instance they are paradoxically accessible solely through the interpretations to which they give rise“ (S. 117). Verbal präsentierte Familienfotos dienen in den folgenden Werken als Auftakt zu Erinnerungsnarrativen: Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), Christa Wolf, *Kindheitsmuster* (1976), Thomas Bernhard, *Auslöschung* (1986) und Peter Schneider, *Vati* (1987). Mitgutschs *Haus der Kindheit* kann dieser Gruppe zugeordnet werden, denn das beschriebene Abbild des großelterlichen Hauses in H. ist Ausgangspunkt für Max Bermans Familiengeschichte.

einer der Fotografie *per se* zugeschriebenen und für dieses literarisierte *Jiskor* Buch daher so passenden Bedeutung. Fotos sowie alle Verweise auf die Kunst des Fotografierens selbst sind im Roman markiert vom Gestus der Trauer, des Verlusts und des Todes. Fotos sind da weniger Talisman als Reliquie; betonen das Damals im Hier und Jetzt und suggerieren Vergänglichkeit und damit die Rückkehr der Lebenden zu den Toten.

In theoretischen Schriften zur Fotografie – von Siegfried Kracauer und Walter Benjamin über Roland Barthes zu Susan Sontag oder Pierre Bourdieu – wird stets betont, wie stark diesem Medium die Aura des Todes innewohnt, weil Fotografie unweigerlich eine Darstellung der Zeit ist. „Uncanny tomb[s] of our memory“ sollen Fotos sein,⁶⁴ aus denen die Toten auferstehen, „the return of the dead,“ wie es bei Barthes heißt.⁶⁵ Auch wenn die Vorstellung von mimetischer Wiedergabe der festgehaltenen Wirklichkeit dem Wunsch nach Vergegenwärtigung eines bereits zur Vergangenheit gehörenden Augenblicks entspricht, reproduzieren Fotos auf ihre *rigor mortis* Weise nur das Gewesene – objektiviert und verdinglicht. Paradoxerweise ist also die Wirklichkeit des Bildes das Dagewesensein, die Evidenz eines Vergangenheitsmomentes. Aber genau dieses Gerinnen der Vergangenheit lässt Tod zum *eidōs* der Fotografie werden, da das Bild Nicht-mehr-Seiendes *live* präsentiert, in dem es Totes als Lebendes re-präsentiert.⁶⁶ Diese Wesensart, einerseits die Absenz des Objektes (die Unwirklichkeit im Hier) und gleichzeitig der Beweis der (früheren) wirklichen Existenz des Objektes, lässt das doppel-kodierte Foto in Bezug auf Wahrnehmung zu einem Medium der Halluzination und Projektion werden – offen für interpretierende Erzählungen und Erinnerungskonstruktionen.

Durch die beschreibende Darlegung der diversen Fotos werden in *Haus der Kindheit* von Mitgutsch Perspektive und Deutung vorgegeben. Wir können nichts anderes „sehen“ als das, was uns verbal vermittelt wird.⁶⁷ Die Erzählerinstanz lenkt unsere Sichtweise und unser Verständnis, egal ob uns Fa-

⁶⁴ Cadava, *Words of Light*, S. 92.

⁶⁵ Barthes, *Camera Lucida*, S. 9.

⁶⁶ Haverkamp, *Lichtbild*, S. 53.

⁶⁷ J.J. Long betont, dass Fotografien selbst keinen Hinweis auf die „richtige“ Leseart geben. „Language forms part of the textual or institutional framing of the photograph and is thus largely responsible for constructing its meaning.“ (Long, *History and Narrative*, S. 120).

milienfotos quasi gezeigt werden, wir Fotos in Bildbänden oder Ausstellungen betrachten oder auf Dokumentaraufnahmen reagieren sollen. Fotos durchziehen das Narrativ, sind an Zahl und Relevanz jedoch besonders präsent am Anfang und am Ende des Romans. Thematisch ergibt sich ein Bilderbogen, der bei dem zu einem wirkungsmächtigen *imago agens* auratisierten Bild vom Haus der Kindheit beginnt, weiterzieht zu Portraitdarstellungen der Familie und Schnappschüssen einzelner Familienmitglieder, dann mit unterschiedlichen Fotos künstlerische Bemühung um Wahrhaftigkeit des Ausdrucks illustriert, und schließlich – nach einem Blättern durch das Fotoalbum einer polnisch-jüdischen Familie – Aufnahmen von verlassenem und vergessenen jüdischen Friedhöfen in Osteuropa in unser Gedächtnis einprägt. Den Kreis des Todes, der hier auch thematisch von Anfang an vorhanden ist, verlassen wir nie, selbst wenn Max Berman, der zentrale Betrachter dieser Bilder, nur allmählich die eigene Vergänglichkeit in den Fotos reflektiert sieht.

Das Foto vom Haus, dessen jahrelange Präsenz an prominenter Stelle nicht nur nostalgische Kontemplationen seitens Max' Mutter Mira hervorrief und damit zum zentralen Auslöser für kommunikativ geteilte Erinnerungen wurde, erlangt einen symbolischen Status, der den unmittelbar referentiellen Verweisungszusammenhang weit übersteigt. Dem Bild, das in „sepiafarbene[r] Melancholie“ (8) das großelterliche Haus in H. während der 20er Jahre als Zuhause hinter Glas und Rahmen auf ewige Zeiten aufbewahren will, wird – ähnlich einer religiösen Reliquie – Kraft zugesprochen, die helfen soll, das Exil zu überstehen und nie vom Glauben abzulassen, am Ende doch zum Ursprung zurückkehren zu können. Das Foto bindet Generationen zusammen – reicht also von der Vergangenheit in die Zukunft – wird zu greifbarer, exkarnierter Erinnerung, die mit Andacht zu pflegen ist und gleichzeitig „wie ein Schwur [dazu] verpflichtete“ (7), das Verlorene und Versprochene wieder zu finden – ähnlich einer Rückkehr ins Gelobte Land. Das Bild gibt der oben erwähnten, jeder Fotografie inhärenten Doppelkodierung die spezifische Bedeutung von Verlust und Zerstörung einerseits und von Geborgenheit und Zugehörigkeit andererseits. Die Überlagerung dieser Wertigkeiten, die sich in ihrem emotionalen Gewicht gegenseitig bedingen, machen Heimat und Ausgrenzung zu

synonymen Erfahrungen.⁶⁸ Das erste Bild vom Haus der Kindheit – das von keiner anderen fotografischen Darstellung des Hauses je ersetzt werden kann – wird für Max zum mahnenden Gebot, alle Anstrengungen zu seiner Restituierung zu unternehmen.

Bei Susan Sontag lesen wir, dass Fotografien – besonders wenn sie als Andenken, Glücksbringer oder Schutzgeber fungieren – sentimentale Reaktionen hervorrufen aber auch eine implizit magische Wirkung ausüben, und die dargestellten Objekte immer mit einem Schleier von Feierlichkeit, ja von Pathos überzogen sind.⁶⁹ Diese Beschreibung können wir auf die Fotos übertragen, die in den ersten paar Seiten von Mitgutschs Roman geschildert werden. Obwohl der Wert und die Symbolkraft des Haus-Bildes für Mira und Max einzigartig sind, ist auch das Familienportrait – aufgenommen „auf den breiten Stufen vor der Eingangstür“ (10) – die Spiegelung von einstigem Glück und Verbundenheit aber auch von Verlust und Vernichtung. In Hinblick auf die Familiengeschichte, auf das Schicksal der abgebildeten Personen, kann jedoch diese Fotografie zu keinen Bemühungen um Wiedergutmachung aufrufen.

Dieses Foto, neben dem (für Max zumindest) alle anderen Aufnahmen aus der österreichischen Heimat, die Mira als persönlichen Schatz gehütet hat, in ihrer Zufälligkeit verblassen, zeigt alle Familienmitglieder in bestem Feiertagsstaat, ihre Verbundenheit ernst und feierlich demonstrierend – „so als markiere es ein Innehalten, eine stolze Selbstbesinnung in der Geschichte dieser drei Generationen“ (11). Aus Bourdieus soziologischer Studie der Bedeutung von Familienfotos wissen wir, dass das Festhalten von wichtigen Ereignissen im Familienleben durch die Kamera zu einem Ritual geworden ist, dem das Bedürfnis nach Sippenkohäsion, Integration und Kontinuität zugrunde liegen dürfte. Diese im Bild dann manifeste Projektion der stolzen Familieneinheit und festen Zusammengehörigkeit liefert die Bestätigung derartiger Verhältnisse – egal wie scheinhaft sie sein mag und welche Risse in der Gruppenbindung tatsächlich vorhanden sind. Die Kamera soll bei besonderen Familienanlässen genau das Bild einfangen, das man von sich – in bestimmten sozialen Rollen

⁶⁸ In ihrer Diskussion des Romans im Kontext von internationaler Exil- und Erinnerungsliteratur macht die Kritikerin Monika Shafi (Shafi, *Enteignung und Behaustheit*) diese treffende Beobachtung.

⁶⁹ Sontag, *On Photography*, S. 15f.

– schaffen will und wie man von anderen wahrgenommen und erinnert werden will. Der Moment wird im Augenblick der Aufnahme genauso erfahren wie er in seiner Bildhaftigkeit später betrachtet werden wird – als besonders schön und bedeutsam.⁷⁰ Fotos dieser Art werden zum Ausdruck des sozialen Gedächtnisses, in das man sich als Gruppe einschreibt; durch sie wird Familiengeschichte rekonstruiert und weitergegeben. Sie werden immer wieder hervorgeholt, betrachtet, und im Prozess des Eingedenkens wird der damalige Moment auch in der Gegenwart überhöht oder mythisiert.

Das Foto der versammelten Berman-Kalisch Familie mit dem Ausdruck „stolze[r] Selbstbesinnung“ erscheint Max „wie ein Dokument“ (11). Er wie wir erkennen jedoch die Trughaftigkeit der damaligen Projektion: die Familieneinheit wurde durch Emigration, Deportation und Mord aufgebrochen; die Kontinuität der Generationen konnte nicht fortgesetzt werden. Die Familienchronik findet keine Fortsetzung in Bildern, weil es aufgrund der NS-Verbrechen keine gemeinsamen Rituale, Zeremonien oder Festlichkeiten mehr geben kann. Der persönliche, rein Familien-bezogene Kontext dieses Fotos – wie er noch für die Abgebildeten gegeben war – ist für uns unauflöslich mit dem größeren, historischen Kontext verbunden und lässt die krasse Diskrepanz zwischen dem „triumphierende[n] Lächeln“ (10) von Mira und ihrer noch ungeahnten aber bald darauf folgenden totalen Verzweiflung zum Symptom jener gesellschaftlichen Tragik werden, die das Foto tatsächlich zu einem historischen Dokument verwandelt.

Das regelmäßige Aufsuchen der Familienvergangenheit mit Hilfe von Fotos vergleicht Bourdieu mit dem Besuch vom Familiengrab in seiner Funktion und Wirkung. „Because, while seeming to evoke the past, photography actually exorcizes it by recalling it as such, it fulfils the normalizing function that society confers on funeral rites, namely at once recalling the memory of the departed and the memory of their passing, recalling that they lived, that

⁷⁰ Bourdieu, *Photography*, S. 23f. schreibt: „Photographs of major ceremonies are possible because – and only because – they capture behavior that is socially approved and socially regulated, that is, behaviour that has already been solemnized. Nothing *may* be photographed apart from that which must be photographed. The ceremony may be photographed because it is outside of the daily routine, and must be photographed because it realizes the image that the group seeks to give of itself as a group.“

they are dead and buried and that they continue on in the living.“⁷¹ Die Bilder wecken nicht nur die Erinnerung an die bereits verstorbenen Verwandten und ihren Tod, sondern auch an ihr Leben und an ihr Weiterleben im Gedächtnis der Nachfahren.

Wenn Fotos *per definitionem* immer Dagewesenes und nie Seiendes zeigen und daher immer Tod ankündigen, Menschen automatisch in Totenmasken oder Phantome verwandeln, ihnen aber ein (papierenes) Nachleben⁷² versprechen, dann wird diese ontologische Zuschreibung im Falle von Max' Familienfoto durch den dem Foto eigenen Verweisungszusammenhang unterstrichen. Die Theorie findet ihre Entsprechung in der (fiktionalen) Realität. Denn die drei Generationen – aufgenommen in den frühen zwanziger Jahren – tragen ihr Unwissen, ihre Unschuld im Gesicht, auch ihre Zuversicht dem zukünftigen Schicksal gegenüber, und doch straft die Wirklichkeit Lügen. Für Susan Sontag sind alle Fotos von Menschen von Verwundbarkeit und Vergänglichkeit erfüllt. Im Falle der Abbildung von Menschen, die zu Opfern der Shoah werden, ist diese Interpretation wohl noch überzeugender, denn wir wissen um den Tod, dem die Berman-Kalisch Familie noch nicht begegnet ist – in ihrer „vulnerability of lives heading toward their own destruction.“⁷³ Sämtliche Aufnahmen von einzelnen Lebensmomenten in H., die Max aus der Fotosammlung hervorzieht (siehe zum Beispiel auf S. 10, 34 oder 66), bergen diese bittere Ironie.

Mitgutschs Figurenwahl gibt ihr weitere Gelegenheit, die Fotografie als Erinnerungsmedium und papierene Brücke zwischen Leben und Tod einzuarbeiten. Indem Max Nadja, die er in H. kennen lernt, zum Studium in die USA holt und für eine Weile zu seiner Geliebten macht, eine Leica schenkt, um ihre künstlerische Begabung zu fördern, wird eine Motivserie eingeleitet, die auf verschiedene Weise die Wahrhaftigkeit fotografischen Ausdrucks mit der

⁷¹ Ebd., S. 30.

⁷² In seiner Analyse von Walter Benjamins Thesen zur Geschichte diskutiert unter anderem Cadava die Verbindung zwischen Fotografie und Tod. Die folgende Bemerkung zum Status des Fotografierten ist für unsere Ausführungen von Interesse. Cadava, *Words of Light*, S. 92: „In photographing someone, we know that the photograph will survive him – it begins, even during his life, to circulate without him, figuring and anticipating his death each time it is looked at. The photograph is a farewell. It belongs to the afterlife of the photographed.“

⁷³ Sontag, *On Photography*, S. 70.

Erkenntnis der Sterblichkeit identifiziert. Nadja, so will es Max in seiner paternalistischen Art, muss fotografieren lernen. „Es hat etwas zu tun mit der Art, wie du die Dinge ansiehst,“ erklärt Max. „Es ist ein Blick, der die Skelette aus Fleisch und Kleidern schält, ich habe ihn in deinen Zeichnungen gesehen. ... Das Portrait ist deine Stärke“ (139f.). Und selbst als die Beziehung zwischen ihnen auseinander bricht, folgt Nadja den Instruktionen von Max und erkämpft sich Selbständigkeit als Fotografin, um durch diese Tätigkeit „die Wirklichkeit zu verändern, zu verzerren, wenn nötig zu verstümmeln, um die unbarmherzige Wahrheit an die Oberfläche zu spülen“ (149). Die ersten zum Erfolg führenden Fotos werden aus Eifersucht und Zorn über die verlorene – von Max bewusst abgetötete – Liebe geboren, aber Verlust, Einsamkeit, Tod, Abschied und Trauer bleiben Schlüssel zu Nadjas fotografischem Werk. Ihr erstes und für ihre Arbeit bezeichnendes Bild „verwandelte das Gesicht [einer Frau] mit Hilfe von Kontrastpapier und Filtern in eine wüste, verdorrte Todeslandschaft, weiß, weißer als eine in Kalk ertränkte Leiche, das Haar ein dunkler, verklebter Rand, wie skalpiert, eine Totenmaske, die letzte Rundung weggebeizt ... , die Schwärze der Augenhöhlen und Kiefer unter den Wangenknochen“ (148). Alles, was Nadjas Kamera festhält und was in der Dunkelkammer herausgearbeitet wird – ob es Leuchttürme an der amerikanischen Ostküste sind, Küstengebenden in Maine, Landschaften oder Orte in Osteuropa, oder auch Portraits von Menschen – wird zum *memento mori*.

Zu diesem Blickwinkel, der Nadjas lebenslangem Empfinden der eigenen Ausgrenzung und Unzugehörigkeit entstammt und einer angsterfüllten Befindlichkeit entspricht, passt auch ihr letzter Fotoauftrag, den ihr Max fast flehentlich auf ihre Berufsreise nach Osteuropa mitgibt. Er bittet sie, zu den Heimatgemeinden seiner Vorfahren in der Slowakei und in Polen auf die jüdischen Friedhöfe zu gehen und die Gräber zu fotografieren. Die Filmrollen mit den gewünschten Aufnahmen treffen bei Max ein, auch wenn Nadja selbst auf ihrer Reise durch eine unaufgeklärte Gewalttat umkommt. Bilder von einsamen Straßen und melancholischen Häuserzeilen, von Wegweisern zu den bekannten Orten der nationalsozialistischen Vernichtung, von vergessenen, von Gras und Wald überwucherten Friedhöfen mit halbversunkenen Grabsteinen sind das letzte Geschenk an Max, für den „sie ihr ganzes Leben nach seinen Erwartungen geformt hatte“ (310). Bei der Betrachtung dieser Fotos, die seine

Verbindung zur Welt der eigenen Familie, zu seiner eigenen Abstammung „be-
lichten“ und verdeutlichen und als Illustration zum Text seiner Chronik dienen
sollten, überfällt Max der *horror vacui*.

„Er glaubte Nadjas Stimmung zu spüren ... diese einsamen, geraden Landstraßen,
die zwischen Pappelalleen unausweichlich auf einen Punkt jenseits des Horizonts zu-
strebten, und diese melancholische grüne Ebene ohne den geringsten Anhaltspunkt
für das Auge, deren einzige Aussage die Leere zu sein schien: die Leere des lastenden
Himmels, die Abwesenheit von Menschen, gähnende Leere, die Beklemmung hervor-
rief. Es waren Bilder von unerträglicher Verlassenheit.“ (313)

Dieses Empfinden von „unerträglicher Verlassenheit“ – als letzter Berman im
großelterlichen Haus, als letzter Erinnerungsträger seiner europäischen Fami-
liengeschichte, als Letzter im weggestorbenen Freundeskreis, selbst den Tod
erwartend – nötigt Max zur sofortigen Rückreise nach New York, um im le-
bensbejahenden Amerika den eigenen Abtritt doch noch verschieben zu kön-
nen.

Die Motivkette, die Mitgutsch aus der wiederholten Verwendung von Foto-
grafien in ihrem Gedenkbuch zusammenstellt, entspricht in ihren Bildinhalten
auf thematischer und in ihrer Aussage auf metaphorischer Ebene der Funktion
von *Jiskor Bicher*: Die Fotos illustrieren das Leben der verlorenen Gemein-
schaft, sie zeigen die verschwundene „Welt von Gestern“; sie haben intrin-
sische Appellstruktur für die Betrachter, auf dass sie sich an das Leben der
Verstorbenen erinnern mögen, ihr Dagesewensein reflektieren. Die Bilder sind
mahnende Ersatzzeichen für nicht (mehr) vorhandene Grabmäler und verhin-
derte Gemeinschaftsrituale des Trauerns. Außerdem verleihen diese Fotos dem
Wesen der Fotografie *per se* ein tragisches Gewicht. „The conjunction of death
and the photographed is the very principle of photographic certitude: the pho-
tograph is a cemetery,“ lesen wir bei Eduardo Cadava. „A small funerary mo-
nument, the photograph is a grave for the living dead. It tells their history – a
history of ghosts and shadows – and it does so because it *is* this history.“⁷⁴ Das
Anliegen, hinter den Geistern und Schatten der Abgebildeten die Wirklichkeit
der einst Lebenden wahrzunehmen und sie auf diese Weise im Gedenken wei-
terleben zu lassen, ist Text und Fotos in *Haus der Kindheit* eingeschrieben.

⁷⁴ Cadava, *Words of Light*, S. 90.

Mit Hilfe eines anderen Erinnerungsmediums, das als Intratext fungiert und eine zusätzliche *Jiskor Bicher* Dimension verkörpert, gelingt es Mitgutsch, die historische Realität der Juden von H. – in ihrem Schicksal über die Jahrhunderte – einzubringen. Sie überträgt Max Berman die Aufgabe, eine Chronik der jüdischen Geschichte in H. zu verfassen und erlaubt damit auf der Handlungsebene eine ganz konkrete Verbindung zwischen persönlicher bzw. Familiengeschichte und kollektiver Geschichte. Dieses narrativ geschickte Einbetten von Max' eigener und der intergenerationell, kommunikativ tradierten Erfahrung in ein wesentlich breiteres historisches Bezugsfeld hat, wie in der Forschung treffend erkannt wurde, eine identitätsbildende und erkenntnisfördernde Wirkung auf Max⁷⁵: Durch seine Archivrecherchen gewinnt Max erst einen Zugang zur jüdischen Geschichte der Stadt H., er beginnt das Schicksal seiner Familie in einer Jahrhunderte langen Kette ähnlicher Ausgrenzungen und Verfolgung zu sehen, und er wird dazu bewegt, Stellung zu beziehen, sich selbst in seiner Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft zu bekennen, sich als „Jude“ zu verstehen.

Die ursprüngliche Motivation für das Verfassen der Chronik hat jedoch für Max nichts mit Identitätssuche zu tun. Max ist entsetzt über das vollständige Ausblenden der Präsenz der Juden in H. – nicht nur in seinem österreichischen Alltag im späten 20. Jh. – sondern in den Heimatbüchern der Stadt und Geschichtswerken zur Gegend. Wohl auch aufgrund seiner eigenen Erfahrung mit den langwierigen Restitutionsverhandlungen, die jede Menge von Schikanen und Unverschämtheiten einschließen, will Max den Opfern eine Stimme leihen. Es ist ein Prozess des eigenen Lernens, der eigenen Betroffenheit über den geschichtlichen Verlauf und es ist ein zunehmendes Bedürfnis, gerade das Zyklische und Kontinuierliche der Stigmatisierung und Diskriminierung aufzuzeichnen, das sich in der gesamten Chronologie seit den ersten Niederlassungen von Juden im Mittelalter spiegelt. Max will in seiner Chronik keine abstrakte Historiografie betreiben; er will – in seiner Muttersprache Deutsch – lebendige Geschichte gestalten und Menschen und ihre Erfahrungen hinter Fakten, Zahlen und Hinweisen hervortreten lassen. „Eigentlich stelle ich mir eine besondere Form von Geschichtsschreibung vor. ... Lebensläufe, Einzel-

⁷⁵ Siehe Höfler, *Memories*, S. 100; Neissl, *Thema*, S. 390; Gürtler, *Abschied*, S. 76.

schicksale, die nur für Augenblicke, in historischer Zeit gemessen, ans Licht getreten sind, manchmal nur im Augenblick ihres Todes“ (259).

Sein Unterfangen macht Max zu jener Art von Historiker, wie ihn sich der britische Sozialwissenschaftler Peter Burke nur wünscht. Burke sieht im Historiker „den Wächter beunruhigender Fakten, den Wächter der Anomalien im Gehäuse des sozialen Gedächtnisses. Einst gab es in England einen Beamten, der den Titel *Remembrancer* trug, in Wahrheit war dies ein Euphemismus für den Schulden-Eintreiber. Es gehörte zu seiner Pflicht, die anderen an das zu erinnern, was sie selbst gern vergessen wollten. Als *Remembrancer* tätig zu werden, ist eine der wichtigsten Aufgaben, die der Historiker wahrzunehmen hat.“⁷⁶ Indem Max die fehlende Geschichte der Juden von H. nachtragen will und ihr Opfergedächtnis verschriftlicht, kann er den vergessenen Juden einen Platz in der kollektiven Erinnerung einräumen und damit vielleicht die ungemaine und nie eingestandene Schuld der Christen an ihren Mitbürgern „eintreiben.“ Durch diese Aufzeichnung kann Max über Generationsschwellen hinweg – innerhalb derer ja nur soziales Gedächtnis bewahrt werden kann – einen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis leisten. In den Termini von Aleida Assmann versucht Max' Chronik Archivstücke aus dem Speichergedächtnis in gültige und anerkannte Elemente des Funktionsgedächtnisses zu verwandeln.⁷⁷

Der intellektuell-analytische Zugang zum Geburtsort H. und dessen Geschichte, zu dem sich Max bei seinem dritten und längsten Aufenthalt in Österreich spontan – nach einem Stadtspaziergang – entschließt, wird zum Kontrapunkt gegenüber seinem zuvor vorwiegend emotional besetzten „postmemory“ Verhältnis. Seine sorgfältige Quellenforschung und die Ernsthaftigkeit, mit der er dieses Projekt eines Gegengedächtnisses unternimmt, lassen sein aus persönlicher Kuriosität entstammendes Interesse rasch zu einer fast dringlichen Mission anwachsen. Max arbeitet an dieser Chronik „für die Juden, die

⁷⁶ Burke, *Geschichte als soziales Gedächtnis*, S. 302.

⁷⁷ Siehe Assmann, *Der lange Schatten*, S. 57: „Visuelle oder verbale Dokumente werden zu stummen Zeugen der Vergangenheit, wenn die mit ihnen verbundenen Erzählungen und Erinnerungen verloren gegangen sind. Die[se] im Speichergedächtnis aufgehobenen Überreste unterscheiden sich markant von den im Funktionsgedächtnis aufgehobenen Artefakte, die gegen den Prozess des Vergessens und Fremdwerdens besonders geschützt sind.“

in zwanzig oder fünfzig Jahren hier leben werden. Einfach damit man weiß, daß es hier Juden gegeben hat, seit es diese Stadt gibt. Damit man es nicht mehr vergessen kann“ (259). Durch diese „Lebensaufgabe [s]einer letzten Jahre“ (266) kann Max seinem Verweil in H. eine über die persönliche Aufgabe der Renovierung des großelterlichen Hauses weit hinausreichende Bedeutung verleihen, denn durch die Chronik kann er, der allein stehende und kinderlose Mann, das jüdische Gebot von „sachor“ erfüllen. Die nachkommenden Generationen von Juden, die über die tradierte Geschichte der Gemeinde von H. zu ihren Vorfahren einen Bezug herstellen wollen, werden für Max als potentielle Leser- oder Zuhörerschaft konkretisiert, sobald er erkennt, dass er nach dem Ableben seines Freundes Spitzer *in loco parentis* dessen völlig unwissende Tochter in die Jahrhunderte währende Geschichte der Juden von H. einführen kann. „Jetzt wo er für seine Geschichten ein Gegenüber hatte“ (283), wird Max erst die gesellschaftliche Verantwortung bewusst, aus der er maßgeblich sein Empfinden der eigenen Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinde von H. schöpft.

Mitgutsch hebt den Intertext der Chronik durch Kursivschrift rein typografisch deutlich von der Romanhandlung ab. Die Mehrheit der Ausschnitte aus Max' Arbeit, die wir zu lesen bekommen – meist längere Absätze oder manchmal eine ganze Textseite – beschäftigen sich mit Ereignissen aus der Geschichte des späten Mittelalters. Aus jener Zeit stammen die ersten Dokumente zur Anwesenheit von Juden.⁷⁸ Ihr Schicksal damals war um nichts glücklicher als das, welches Max' Familie widerfahren ist. Die geschilderten Vorfälle, die das unharmonische Nebeneinander von einer christlichen Mehrheitsbevölkerung und einer jüdischen Minderheit aufzeigen, entsetzen in ihrer ständigen Wiederkehr von Vertreibung und Totschlag, in ihrer fast unheimlichen Vorwegnahme der radikalen Methoden der Nazis im 20. Jh. . . . Vergleicht man die in Max' Chronik dargestellten Ereignisse mit historiografischen Aufzissen zur Geschichte der Juden in Mitgutschs Heimatgegend, dann erkennt man die Schlüsseldaten, die Max zur resignierten Überlegung zwingen: „Sie-

⁷⁸ Brugger et al., *Geschichte der Juden*, S. 123: „Wenn in den römischen Provinzen auf dem Boden des heutigen Österreichs jemals Juden lebten, haben sich keine Nachrichten über sie erhalten. Erst im Frühmittelalter beginnen Juden – wenn auch äußerst spärlich – in den Quellen aufzutreten; es handelt sich dabei zunächst nur um ‚durchreisende‘ Personen, nicht um die Anfänge jüdischer Besiedlung.“

benhundert Jahre Mord und Vertreibung in seiner Stadt, in regelmäßiger Wiederholung, als drehe man sich in einer endlosen Gegenwart, und niemand habe eine Ahnung, keiner wisse davon ...“ (187).⁷⁹

Selbst wenn man Mitgutsch eine gewisse geschichtsdidaktische Intention zuschreiben wollte – auf dass wenigstens LeserInnen nach der Lektüre des Romans mehr Ahnung haben würden – ist auch festzustellen, dass die Geschichtsbilder aus Max‘ Chronik einen stilistisch wie inhaltlich alternativen Modus des „Erinnerns und Erfindens“ repräsentieren als der Roman als Ganzes dies tut. Die Erzählhaltung dieses fiktionalen Chronisten reflektiert die Bemühung Gegengedächtnis zu schaffen, das heißt, einerseits die krassen Lücken in vorhandenen, offiziellen Darstellungen der Geschichte von H. durch zusätzliche Information zu vervollständigen und andererseits, die gängigen Perspektiven zur „Judenfrage“ mit Ironie und bisweilen auch Sarkasmus zu unterlaufen. Zur Sachlichkeit des Berichts mischt sich also auch Erbostheit. Zur Situation der Juden während der Pestjahre lesen wir:

„Um der Seelen willen, die gewissenhafte Kleriker vor dem Höllenfeuer zu retten versuchten, sperrte man dieses Mal die Juden einen Monat lang in eine Scheune, in der Hoffnung, daß wenigstens eine Handvoll sich taufen ließe. Außerdem forderten die Bürger Lösegeld von reicheren Judengemeinden, aber die hatten ihre eigenen Sorgen. Es wurde nichts aus dem Lösegeld, und keiner ließ sich taufen. So blieb den Stadtvätern keine andere Wahl ... als die Scheune anzuzünden.“ (218)

Zu judenfeindlichen Regelungen nach einem Konzil im frühen 16. Jh. schreibt Max:

„Das Konzil hatte es den Christen [unter Androhung von Höllenpein] untersagt, ... Lebensmittel bei den Juden zu kaufen oder mit ihnen zu verkehren, weder nachbarschaftlich noch freundschaftlich, noch so, wie man mit Menschen verkehrte, die in denselben Straßen lebten, dieselbe Luft atmeten, aufstanden und zu Bett gingen zu denselben Zeiten wie man selber. ... Und nun befand sich die Versuchung Satans leibhaftig unter ihnen, gekennzeichnet und gebrandmarkt, und jede freundliche Anre-

⁷⁹ Im Jahre 1305 Judenverfolgung nach einer angeblichen Hostienschändung; 1348/49 Pestverfolgungen; 1404 Judenverfolgung; 1420/21 Judenvertreibung aus Österreich; 1511 Erste Kleiderordnung für Juden; 1572 Ausweisung der Juden aus Ober- und Niederösterreich. Siehe Zeittafel in Brugger et al, *Geschichte der Juden*, S. 567ff.

de konnte ewige Verdammnis nach sich ziehen. Das zehrte an den Nerven, erstickte jeden Anflug menschlichen Mitgefühls.“ (237)

Die Autorin überträgt jedoch ihrer Hauptfigur die Fähigkeit zur Empathie, die sie selbst für das narrative Gestalten von „nachvollziehbarer Lebendigkeit“ für unabdingbar hält. „Die Grenzen unserer Kapazität, eine uns fremde Wirklichkeit schreibend zu erfassen,“ so bemerkt Mitgutsch in einem Essay, „sind auch die Grenzen unserer Einfühlung. . . . Nur das empathisch Nachvollzogene . . . kann glaubhaft beschrieben werden.“⁸⁰ Jede einzelne Episode, die Max in seiner Chronik niederschreibt, soll – entsprechend seiner Erzählintention – Menschen in ihrem Alltag, in ihren Festlichkeiten, mit ihren Bedürfnissen und ihren Wünschen so aufzeigen, dass LeserInnen (wie Helene Spitzer) in ihnen und ihren Erfahrungen die eigenen Vorfahren, die eigenen Verwandten erkennen können. Max' persönliche Reaktionen auf historische Information, die Mitgutsch ausführlich schildert, dürften modellhaft sein: Beim Lesen über die 1511 eingeführte Verordnung, gemäß der Juden einen kreisrunden, gelben Fleck auf ihrer Kleidung tragen mussten, denkt Max zum Beispiel an das Familienportrait und wundert sich über sein bisheriges Unvermögen, sich die Verstorbenen überhaupt in anderer Kleidung vorzustellen. „Nun sah er plötzlich Sophie in bodenlangen Kleidern ohne Spitzenbesatz und ohne Schmuck, denn die waren den christlichen Bürgerinnen vorbehalten. Hermann im Ghetto von Łódz, ein Greis, gezeichnet von einem gelben Fleck“ (236). Die Schilderung der Vergangenheit, wie sie Max' Chronik anbietet, wird also unweigerlich zum Erinnerungsanlass und bedingt eine Veränderung der eigenen Perspektive.

Genau diese Art von persönlich bedeutungsvoller Verknüpfung und historisierender Kontextualisierung der eigenen Erinnerung soll erreicht werden. Motiviert von diesem selbst gesteckten Ziel gibt Max selbst dann nicht auf, wenn ihm erscheint, „als forsche er nach den verwischten Spuren eines legendären Stammes, der kaum Zeugnisse seiner Existenz hinterlassen hatte“ (235). In seiner Chronik aus diesen Spuren deutliche und eindruckliche Illustrationen vom Dagewesensein der jüdischen Bewohner von H. zu schaffen, das ist in gewisser Weise auch Max' Wiedergutmachung an der Gemeinschaft

⁸⁰ Mitgutsch, *Die Welt, an der ich schreibe*, S. 149.

der Juden, von der er sich jahrzehntelang distanziert hatte. Seine schriftliche Hinterlassenschaft für das Kollektiv hat aber auch für Max selbst die Rückkehr ins Haus der Kindheit – die Restituierung der Zugehörigkeit zur Welt der jüdischen Vorfahren – eigentlich erst ermöglicht. Als Chronist der Heimatgemeinde lässt ihn Mitgutsch die alte jüdische Tradition der *pinkas* (Gemeindechronik) weiterführen, die sie als quasi-separate Textsorte und supplementäres Narrativ in ihr literarisiertes *Jiskor* Buch aufnimmt.

Gedächtnis und Geschichte

Haus der Kindheit ist ein vielschichtiger Erinnerungstext. Thematisch wird dem Zusammenspiel der unterschiedlichen Arten von Gedächtnis – individuellem, sozialem, kollektivem und kulturellem – besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ästhetisch bedingen die assoziativen Erinnerungsströme, die Zeit und Raum ungehindert überwinden, Fernes in die Nähe rücken und den Augenblick mit längst Vergangenen verknüpfen, die narrative Gestaltung, das literarische Verfahren, das Mitgutsch konsequent einsetzt, selbst wenn dem Romangeschehen eine Chronologie untergelegt ist.

Verbürgte Geschichte – die Herrschaft des Nationalsozialismus und dessen Praxis der Enteignung sowie die Wiedererrichtung der österreichischen Republik und deren jahrzehntelang zögerliche oder gar blockierte Restituierungsmaßnahmen – bildet den Kern für die literarische Erinnerungsarbeit, die Mitgutsch als Erkenntnisweg anbietet. Die ästhetische Formung von Erinnerung soll, so betont die Autorin ja in ihrer Poetik Vorlesung, „den Stellenwert einer Wahrheit, die nicht mehr im Faktischen zu finden ist,“ gewähren. Wenn aus der literarischen Sprache Authentizität der Erinnerung erfahrbar wird, wenn sie „allgemeingültig und nachvollziehbar [ist] als etwas, das sich der Leser als seine eigene Wahrheit aneignen kann,“⁸¹ dann wird die Schaffensintention erfüllt.

In der Gedächtnisforschung wurde vielfach darauf hingewiesen, dass die Historiografie der korrigierenden Ergänzung bedarf, wenn es um Formen des Vergangenheitsbezugs, vor allem um den Umgang mit traumatischer Vergan-

⁸¹ Mitgutsch, *Erinnern und Erfinden*, S. 11.

genheit geht.⁸² Aus der Perspektive des Gedächtnisses – wie sie auch von der Literatur geboten und geprägt werden kann – können (im Gegensatz zur Geschichte) die Dimension der Emotionalität und des individuellen Erlebens sowie die moralische Funktion des Eingedenkens betont werden.

Mitgutsch unterstellt ihren Roman *Haus der Kindheit* dem jüdischen Erinnerungsgebot und nimmt Anleihe beim spezifisch jüdischen Genre der *Jiskor Bicher*, um die Geschichte der Juden in Österreich in die österreichische Gegenwartsliteratur einzuschreiben und sich selbst als Schriftstellerin mit jüdischer Gedenkpraxis zu deklarieren. In dieser literarischen Anerkennung jüdischer Traditionen versucht die Autorin, den Opfern des Nationalsozialismus einen Platz im nationalen Gedächtnis einzuräumen, aus dem sie – wie die Geschichte so eindringlich aufzeigt – immer wieder ausgelöscht wurden. Das kann als Geste der symbolischen Wiedergutmachung bezeichnet werden.

Haus der Kindheit als Toten- und Gedenkbuch betont Erinnern als moralische Pflicht. Nur durch reflektierende Besinnung auf die Vergangenheit und eine bewusste Verknüpfung der eigenen gegenwärtigen Position mit der Vergangenheit können wir uns selbst in unserer Identität verorten. Unser selbst erarbeiteter Bezug zu Geschichte und unsere Fähigkeit, auch fremdem Opfergedächtnis Gültigkeit zuzuschreiben, schaffen die Basis für verantwortlichen Dialog über Generationen und über ideologische Gräben hinweg. Nur so können neue Erinnerungsgemeinschaften geformt werden, die Verdrängen, Verschweigen und Schuldleugnung überwinden.

Anna Mitgutsch ist keine Optimistin, und so stellt sich abschließend die Frage, ob ihre eigene Diagnose der österreichischen Memoriallandschaft folgern lässt, dass *Haus der Kindheit* Gegengedächtnis darstellt. In einem Interview, zwei Jahre nach Erscheinen des Romans, erklärte Mitgutsch das unzureichende Echo auf den Text so:

„Erstens ist Österreich sowieso ein Land, wo Erinnern nicht sehr groß geschrieben wird Also einerseits ist da das langfristige Vergessenwollen – alles, was vor 45 war, musste immer wieder als lästig und nicht zeitgemäß weg geschoben werden – und andererseits kommt jetzt noch die so genannte Postmoderne dazu, die unbeschwerte

⁸² Siehe zum Beispiel Assmann, *Der lange Schatten*, S. 50.

Gegenwart und Simultaneität zelebriert, also jedes Geschichtsbewusstsein unterläuft. Daraus resultiert eine doppelte Abwehr dessen, was mein Thema ausmacht.“⁸³

Laut Mitgutsch gibt es also auch nach der Zäsur des Jahres 2000, von der wir schon eingangs in Bezug auf Österreich aber auch in Bezug auf die internationale Gedächtniskultur gesprochen haben, ein bestenfalls agonales Verhältnis zur Täter- und zur Opfergeschichte. Die nationale Vergessensbereitschaft wird, so meint die Autorin, vom Geist der Postmoderne noch zusätzlich unterstützt und bestätigt.

Was Mitgutsch in keinsten Weise anerkennen will und doch von historischen Fakten wie auch von sozial- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen belegt ist, sind die tatkräftigen Anstrengungen, Erinnerung jenseits von „Schlagwörtern und Lippenbekenntnissen“⁸⁴ zu praktizieren, auch den belastenden und unangenehmen Kapiteln der eigenen kollektiven Vergangenheit mit Schuldeingeständnissen und Wiedergutmachung zu begegnen – in Österreich wie in vielen anderen Ländern. Der soziale Rahmen hat sich gerade in Hinsicht auf die Normen von kollektiver Erinnerung über die letzten Jahre maßgeblich verändert. Es hat sich, wie der israelische Philosoph Avishai Margalit formuliert hat, vielerorts eine moralische Gemeinschaft gebildet, die zur Appellationsinstanz geworden ist, die das Zeugnis der Opfer anhört, ihre Erfahrung bestätigt und damit ihr Leid und ihre Erinnerung anerkennt, ohne selbst den Erinnerungsgruppen der Täter oder der Opfer anzugehören.⁸⁵

Der Roman *Haus der Kindheit* kann in diesem Kontext nur bedingt als literarisches Gegengedächtnis betrachtet werden. Zwar ist der ästhetisch gestaltete Erinnerungsmodus in seiner Fortsetzung der spezifisch jüdischen Gedenktradition ein Novum – vergleichbar in seiner bewussten Alterität nur mit Elfriede Jelineks kompositorischer und thematischer Betonung eines jüdischen Anspruchs auf Präsenz im Hause Österreich (vgl. *Die Kinder der Toten*). Und auch die Erinnerungsperspektive, durch die Geschichte präsentiert und gedeutet wird, ist ausschließlich die der jüdischen Opfer und wird im Text ei-

⁸³ Höfler, *Memories*, S. 8.

⁸⁴ Siehe Fußnote 5.

⁸⁵ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*.

ner prävalenten Geschichtsvergessenheit der Täter gegenübergestellt. Aber der gesellschaftliche Raum, in dem *Haus der Kindheit* aufgenommen wird, ist kein antagonistischer. Viel eher ist dies nun ein Raum, in dem Betroffenheit herrscht über die jahrzehntelange Verleugnung der Mitverantwortung für die Verbrechen an jüdischen ÖsterreicherInnen. Die Dringlichkeit von Wiedergutmachung – in Einstellung und Praxis – wird allgemein anerkannt. Fürsprache für Opfergruppen wird nicht länger abgelehnt oder totgeschwiegen. Diese Art von moralisch aufrichtigem Vergangenheitsbezug und die damit verbundene Denkweise lassen Mitgutschs Roman als einen konfirmierenden Beitrag zum gegenwärtigen kollektiven Gedächtnis und seiner normativen Kraft erscheinen. Das macht Anna Mitgutsch aber noch lange nicht zu einer Staatsdichterin!

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München 2006.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.
- Assmann, Jan: *Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit*. In: Platt, Kristin/Dabag, Mihram (Hg.), *Generation und Gedächtnis: Erinnerungen und kollektive Identitäten*. Opladen 1995, S. 51–75.
- Barkan, Elazar: *Geschichte als Identität. Wiedergutmachung: ‚Unwürdige Opfer, ‚unschuldige Täter, ‚schuldige Zuschauer, . In: Europäische Rundschau 29.4 (2001), S. 91–103.*
- Barthes, Roland: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York 1981.
- Bischof, Günter: *‚Watschenmann der europäischen Erinnerung,? Internationales Image und Vergangenheitspolitik der Schlüssel/Riess-Passer-ÖVP/FPÖ Koalitionsregierung*. In: Gehler, Michael/Pelinka, Anton/Bischof, Günter (Hg.), *Österreich in der Europäischen Union. Bilanz seiner Mitgliedschaft*. Wien 2003, S. 445–478.
- Bischof, Günter: *Founding Myths and Compartmentalized Past: New Literature on the Construction, Hibernation, and Deconstruction of WWII Me-*

- mory in Postwar Austria*. In: Bischof, Günter/Pelinka, Anton (Hg.), *Austrian Historical Memory and National Identity*. Contemporary Austrian Studies, Bd. 5. New Brunswick 1997, S. 302–341.
- Bischof, Günter: *Commissioning History: Austria and WWII Restitution and Reconciliation*. In: Bischof, Günter/Pelinka, Anton/Gehler, Michael (Hg.), *Austria and the European Union*. Contemporary Austrian Studies, Bd. 10. New Brunswick 2002, S. 212–218.
- Bourdieu, Pierre: *Photography. A Middle-brow Art*. Trans. Shaun Whiteside. Stanford, CA 1990.
- Brugger, Eveline et al. (Hg.): *Geschichte der Juden in Österreich*. Wien 2006.
- Bukey, Evan Burr: *Hitler's Austria. Popular Sentiment in the Nazi Era 1938–1945*. Chapel Hill 2000.
- Burger, Rudolf: *Austromanie oder der antifaschistische Karneval*. In: *Merkur* 54.5 (2000), S. 379–393.
- Burger, Rudolf: *Die Irrtümer der Gedenkpolitik: Ein Plädoyer für das Vergessen*. In: *Europäische Rundschau*, 29.2 (2001), S. 3–13.
- Burke, Peter: *Geschichte als soziales Gedächtnis*. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt 1991, S. 289–304.
- Cadava, Eduardo: *Words of Light: Theses on the Photography of History*. In: *Diacritics*, 22.3/4 (1992), S. 84–114.
- Festinger, Leon: *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford, CA. 1957.
- Gürtler, Christa: *Abschied von einem fremden Haus*. In: *Die Rampe: Portrait Mitgutsch*. Linz: Landesregierung Oberösterreich 2004, S. 73–76.
- Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien 1994.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer. Berlin 1966.
- Hall, Katharina: *Jewish Memory in Exile: The Relation of W. G. Sebald's „Die Ausgewanderten“, to the Tradition of the Yizkor Books*. In: Dochartaigh, Pól Ó (Hg.), *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? Amsterdam 2000*, S. 153–164.
- Haverkamp, Anselm: *Lichtbild: Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland*

- Barthes und Augustinus*. In: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.), *Memoria: Vergessen und Erinnern*. München 1993, S. 47–66.
- Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass 1997.
- Höfler, Günther: *Memories are made of this: Ein Buch des Erinnerns. Nachbemerken zu Anna Mitgutsch: „Haus der Kindheit.“* In: Informationen zur Deutschdidaktik (IDE) 27.1 (2003), S. 97–100.
- Jeismann, Michael: *Die Holocaust-Erinnerung als Passepartout*. In: Landkammer, Joachim/Noetzel, Thomas/Zimmerli, Walther Ch. (Hg.), *Erinnerungsmanagement: Systemtransformation und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich*. München 2006, S. 257–264.
- Kugelmass, Jack/Boyarin, Jonathan (Hg.): *From a Ruined Garden. The Memorial Books of Polish Jewry*. Bloomington, IN 1998.
- Kunne, Andrea: *Im Gespräch mit Anna Mitgutsch*. In: Deutsche Bücher 19.1 (1989), S. 1–19.
- Long, J.J.: *History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's „Die Ausgewanderten.“* In: The Modern Language Review 98.1 (2003), S. 117–37.
- Margalit, Avishai: *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass 2002.
- Maslow, Abraham: *Religions, Values, and Peak Experiences*. New York 1970.
- Maslow, Abraham: *Motivation und Persönlichkeit*. Olten 1978.
- Mitgutsch, Anna: *Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik Vorlesung*. Graz 1999.
- Mitgutsch, Anna: *Die Macht der Sprache – Dankesrede für die Verleihung des österreichischen Würdigungspreises*. In: Der Standard, 22. Dezember 2000, S. 29.
- Mitgutsch, Anna: *Haus der Kindheit*. München 2002.
- Mitgutsch, Anna: *Interview mit Christine Rademacher*. In: Salzburger Nachrichten 18./19. 10. 2003, S. 7.
- Mitgutsch, Anna: *Die Welt, an der ich schreibe*. In: Neumann, Kurt (Hg.), *Die Welt, an der ich schreibe*. Wien 2005, S. 144–152.
- Neissl, Julia: *Manchmal ist das Thema mit einem Roman noch lange nicht erschöpft., Autobiographische Erfahrungen und kollektive Erinnerungsspuren in Texten von Anna Mitgutsch*. In: Kernmayer, Hildegard/Ganglbauer, Petra (Hg.), *Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen*. Wien 2003, S. 379–396.

- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Übers. aus dem Französischen Wolfgang Kaiser. Berlin 1990.
- Shafi, Monika: ‚*Enteignung, und ‚Behaustheit, : Zu Anna Mitgutschs Roman ‚Haus der Kindheit,.* In: *Modern Austrian Literature* 36.1/2 (2003), S. 33–51.
- Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York und London 1996.
- Sontag, Susan: *On Photography*. New York 1973.
- Stiefel, Dieter (Hg.): *Die politische Ökonomie des Holocaust*. Wien 2001.
- Sucharipa, Ernst: *Die Rückkehr der Geschichte: Zur Restitution jüdischen Vermögens in Österreich*. In: *Europäische Rundschau*, 29. 3 (2001), S. 71–80.
- Teuchtmann, Kristin: *Zur Darstellbarkeit der Zeit: Erinnerung und Erfindung in Anna Mitgutschs ‚Die Züchtigung, und ‚Haus der Kindheit,.* In: *Modern Austrian Literature* 35. 1/2 (2002), S. 43–61.
- Yerushalmi, Yosef Hayim: *Sachor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle 1982.

ELEONORE LAPPIN · *St. Pölten*

1918 – Zwischen Habsburgermonarchie und Deutschösterreich: Die (jüdischen) Revolutionen

Das Jahr 1918 war ein Jahr des Hungers, der Not und des Sterbens in einem Krieg, an dessen Sinnhaftigkeit die Menschen in Österreich zunehmend zweifelten und dessen Ende sie herbeisehnten. So beschrieb der Sozialdemokrat Julius Braunthal, der als Artillerist in Cattaro stationiert war, die im Sommer 1918 in der k. u. k. Armee vorherrschende Stimmung wie folgt: „Das Gefühl, dass nun das Kriegsende bevorstand, war allgemein. Es war jedoch bei den breiten Massen keineswegs ein Gefühl der Angst und des Schreckens.“¹ Auch die bürgerlichen Onkeln von Stella Klein-Löw, die als Offiziere in der k. u. k. Armee dienten, machten aus ihrer Kriegsmüdigkeit keinen Hehl. Von dieser Stimmung angesteckt, begehrte Stella in der Schule gegen den Kaiser auf. Als die Republik ausgerufen wurde, erhoffte sie sich von dieser in erster Linie eine Verbesserung der Ernährungslage.² Diese Hoffnung sollte sich im ersten Nachkriegswinter nicht erfüllen, die Situation verschlimmerte sich, wie Braunthal feststellt, zunächst noch:

„Unsere soziale Welt war aus den Fugen geraten. Der plötzliche Zusammenbruch des habsburgischen Kaiserreichs brachte mit einem Schlag den staatlichen Verwaltungsapparat und die Industrie zum Stillstand. Hunderttausende von Soldaten strömten von der Front in die Heimat zurück, die keine Nahrung für sie hatte.“³

Hunger und Not gepaart mit der Hoffnung auf einen radikalen politischen und sozialen Neubeginn ließen eine revolutionäre Stimmung entstehen, die auch viele Jüdinnen und Juden erfasste. Wie der Historiker William O. McCagg betont, war dies nicht nur in Österreich, sondern in allen Nachfolgestaaten

¹ Braunthal, *Millenium*, S. 206.

² Klein-Löw, *Erinnerungen*, S. 23.

³ Braunthal, *Millenium*, S. 216.

der Habsburgermonarchie der Fall. Den Elan, mit dem sich Jüdinnen und Juden in die Politik ihres jeweiligen neuen Heimatstaates stürzten, betrachtet er als Erbe der übernationalen Monarchie, in der sich die Juden als repräsentativer Teil der gesamten Bevölkerung fühlen konnten. Unter dem Druck der veränderten, weniger judenfreundlichen Stimmung der zwanziger und dreißiger Jahre habe dieses Gefühl wieder abgenommen.⁴ In Österreich tendierten vor allem Literaten bald wieder zur Glorifizierung der übernationalen, bürokratisch geordneten Monarchie. Ihre volle Entfaltung erfuhr diese Bewegung unter dem Eindruck des Aufstiegs des Nationalsozialismus. Es waren nicht zuletzt jüdische Autoren wie Josef Roth, Stefan Zweig oder Franz Werfel, deren Werke den habsburgischen Mythos schufen.⁵ Aber auch Julius Braunthal, der sich, aus kleinbürgerlichen, religiös traditionellen Verhältnissen stammend, als junger Arbeiter der Sozialdemokratie angeschlossen hatte und der Monarchie keineswegs nachtrauerte, verglich 1948 die Bedeutung, die das francisco-josephinische Wien für die Juden gehabt hatte, mit „Granada unter der Herrschaft der Moslems“:

„Es wäre sicher eine starke Übertreibung zu behaupten, dass Wien jemals eine ‚jüdische Stadt, war. ... Aber trotz der verhältnismäßig geringen Zahl jüdischer Einwohner – etwa Zweihunderttausend von zwei Millionen – trat der jüdische Einschlag im wirtschaftlichen, sozialen und vor allem im geistigen Gewebe der Stadt sichtbar hervor ... Der eigentümliche Charakter der österreichischen Arbeiterbewegung – zum Beispiel ihre überraschende Mischung von enthusiastischem Messianismus und nüchternem Fabianismus, von revolutionärem Marxismus und reformistischem Gewerkschaftsgeist – wurde in erster Linie durch besondere historische Bedingungen gestaltet. Aber er war auch das Ergebnis einer Verschmelzung des deutschen und jüdischen Elements der Arbeiterbewegung.“⁶

Tatsächlich war die Zahl der jüdischen Mitglieder aber auch der Führungspersönlichkeiten der österreichischen Arbeiterbewegung bis 1938 überproportional hoch. Dasselbe galt auch für die 1918 gegründete KPDÖ sowie andere linksradikale Splittergruppen.

⁴ McCagg, *Assimilation*.

⁵ Magris, *Habsburgermythos*, S. 7–20.

⁶ Braunthal, *Millennium*, S. 20–26.

Doch 1918 vollzog sich in Wien nicht nur eine proletarische „österreichische Revolution“⁷ unter erheblichem Anteil von Juden, sondern auch die von den Zionisten ausgelöste „nationaljüdische Revolution“, die sich vor allem auf die Kultusgemeinde auswirkte.

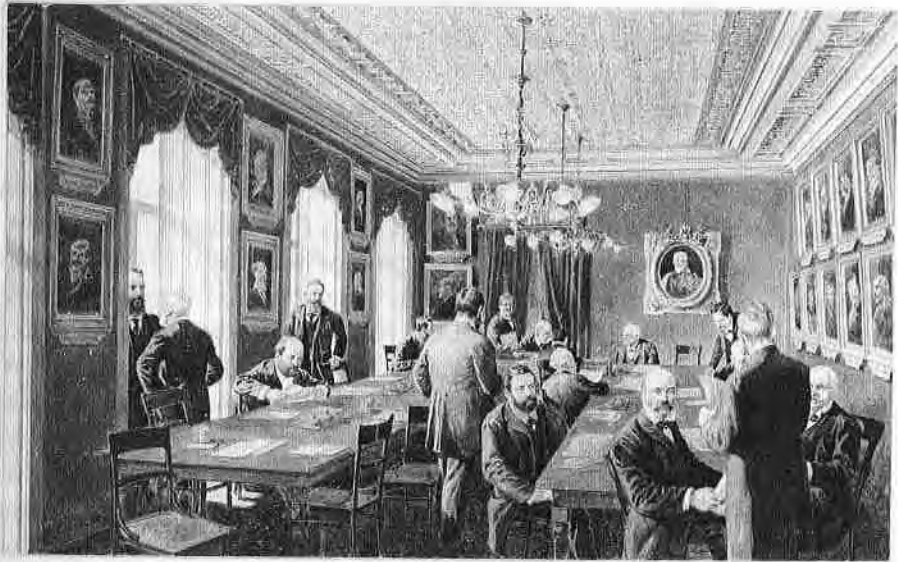


Abbildung des israelitischen Kultusrates

Abb. 1 Der Vorstand der Israelitischen Kultusgemeinde zur Zeit der Monarchie. Aquarell von Emil Ranzenhofer, 1902. (Quelle: Österreichische Nationalbibliothek)

Im Folgenden sollen nicht nur einige bedeutende jüdische Vertreter beider Entwicklungen vorgestellt werden, es soll auch auf personelle und politische Verbindungen zwischen der österreichischen und der jüdischen Revolution hingewiesen werden.

Die österreichische Revolution

Bereits Ende 1914 hatte sich um Friedrich Adler – dem Sohn des Vorsitzenden der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs (SDAP), Victor Adler –

⁷ Vgl. zu dieser Bezeichnung: Bauer, *Revolution*.

eine linke Opposition innerhalb der Sozialdemokratie gesammelt, welche die kriegsbejahende Politik ihrer Partei ablehnte. Zu dieser kleinen Gruppe gehörten auch zahlreiche prominente SozialdemokratInnen jüdischer Abstammung wie Max Adler, Robert Danneberg, Julius Deutsch und Therese Schlesinger. Eine Änderung der sozialdemokratischen Parteilinie bewirkten erst Ende 1917 die Russische Revolution und das Angebot Sowjet-Russlands, einen Frieden ohne Gebietsgewinne und Kompensation schließen zu wollen.⁸ Mit der Rückkehr Otto Bauers aus der russischen Kriegsgefangenschaft erhielt die sozialdemokratische Linke ihren Führer.

Gleichzeitig formierten sich, angeregt von Leo Suniza, einem russischen Sozialisten, die Linksradikalen und bildeten im Dezember 1917 einen Arbeiterrat, dem zahlreiche Juden wie Franz Koritschoner, Leo Rothziegel, Arnold Baral und jüdische Bolschewiken unter Michael Kohn-Eber (eine radikale Splittergruppe der Poale Zion) in zum Teil führenden Funktionen angehörten. Dies galt auch für den wenige Tage später gegründeten Soldatenrat, der unter der Führung von Leutnant Fränkel, Johannes Wertheim und Oberleutnant Egon Erwin Kisch stand und sich dem linksradikalen Arbeiterrat anschloss. Als im Jänner 1918 Hunderttausende Arbeiter/innen in Wien und Niederösterreich für eine rasche Beendigung des Kriegs und eine Verbesserung ihrer Versorgung streikten, gelang es den Linksradikalen, unter ihnen, aber auch unter jungen SozialdemokratInnen eine beträchtliche Anhängerschaft zu gewinnen. Nach Beendigung des Streiks verloren sie diese jedoch rasch wieder an den sozialdemokratischen Mainstream, nicht zuletzt deshalb, weil hier die Linke unter Otto Bauer an Einfluss gewann. Dennoch gründete am 3. November 1918 Karl Steinhardt zusammen mit Elfriede und Paul Friedländer mit Hilfe von Geldmitteln aus Sowjet-Russland die Kommunistische Partei Deutschösterreichs (KPDÖ). Ihre Mitglieder waren meist Intellektuelle,⁹ viele von ihnen wie Franz Koritschoner und das Ehepaar Friedländer jüdisch. Durch das Anwerben heimkehrender Soldaten konnte der Mangel an einer proletarischen Gefolgschaft gemildert werden. Dadurch wurden die Kommunisten zwar keine

⁸ Hautmann, *Räterepublik*, S. 20.

⁹ Ebd., S. 79, S. 59–63.

ernsthafte Konkurrenz für die Sozialdemokratie, wohl aber ein sichtbares revolutionäres Element in der Gründungsphase der Republik Deutschösterreich.

Als die Sozialdemokraten ihrer Forderung nach der Ausrufung einer Republik am 30. Oktober mit einer großen Demonstration Nachdruck verliehen, wurden erste Anzeichen für einen Zusammenbruch der militärischen Disziplin sichtbar: Soldaten rissen Offizieren die Kokarden von den Kappen, ohne dass diese die Ordnung wiederherstellen konnten. Vor der Roßauer Kaserne wurden revolutionäre Reden gehalten, die Bildung einer revolutionären Roten Garde verlangt.¹⁰ Führer der Roten Garde waren der Journalist Egon Erwin Kisch und der Schriftsetzer Leo Rothziegel, die beide, wie oben gezeigt, seit Jänner 1918 aktive Linksradikale waren.

Leo Rothziegels politischer Werdegang reflektiert die ideologischen Diskussionen auf der Linken und – für unser Thema wichtig – die Überschneidungen jüdischer und sozialistischer Politik. Rothziegel war wegen linker Abweichung von seinem Posten als Vertrauensmann der sozialdemokratischen Jugendgruppe Leopoldstadt abgesetzt worden und arbeitete danach als Syndikalist in der anarchistischen Föderation. Außerdem war er Mitglied der zionistisch-sozialdemokratischen „Poale Zion“ (Arbeiter Zions), von denen er sich aber wegen ihres Nationalismus zurückzog. Als er sich schließlich den Linksradikalen annäherte, behielt er sich auch hier das Recht auf Abweichung vor.¹¹

Der Prager Egon Erwin Kisch war bereits ein etablierter Journalist, als 1914 zum Militär eingezogen wurde. Anfang 1917 kam er ins Kriegspressequartier nach Wien, wo er sich mit Rothziegel anfreundete, der ihn zum Revolutionär machte.¹² Im Kriegspressequartier arbeitete Kisch mit Franz Werfel zusammen, der sich bereits einen Namen als expressionistischer Lyriker gemacht hatte und seine antimilitaristische Haltung nie verhehlte. Als Werfel 1918 zu einer Propagandareise in die Schweiz abkommandiert wurde, hielt er dort pazifistische Reden und trug einschlägige eigene Gedichte vor. Auf Anzei-

¹⁰ Bauer, *Revolution*, S. 110.

¹¹ Hautmann, *Räterepublik*, S. 39. Leo Rothziegel ging 1919 mit einer österreichischen Kompanie nach Ungarn, wo er für die Räterepublik Béla Kuns kämpfte und im April an der rumänischen Front fiel. Ebd., S. 48; Braunthal, *Millennium*, S. 223.

¹² Hautmann, *Räterepublik*, S. 64.



Abb. 2 Leo Rothziegel und Egon Erwin Kisch als Führer der Roten Garde. (Quelle: Österreichische Nationalbibliothek)

ge der österreichischen Vertretung in der Schweiz wurde er nach Wien zurückbeordert, ansonsten hatte sein Auftreten keine Folgen. Werfel verkehrte ebenfalls in den linken Kreisen von Kisch und Rothziegel. Obwohl er mit größter Wahrscheinlichkeit nie Mitglied der Roten Garde war,¹³ wurde eine von ihm am 3. November vor Soldaten gehaltene revolutionäre Rede polizeibekannt. Bei seinem Verhör am 10. November gab Werfel an, „er sei Anhänger des Urchristentums und daher gegen jede Gewalt und seine ganze Rede habe nur den Zweck verfolgt, die aufgeregte Menge von Gewaltakten, insbesondere von einem Zuge zur Roßbaurkaserne abzubringen“.¹⁴ Wieder kam Werfel mit einer Verwarnung davon und zog sich bereits kurz nach dem 12. November, dem Gründungstag der Republik, vom revolutionären Geschehen zurück. Wenig später war er bereits im honorigen Kreis um Stefan Zweig zu finden, der dem Untergang der Monarchie nachtrauerte.¹⁵ Ein Grund für seinen raschen Gesinnungswandel dürfte die Gewalttätigkeit der Roten Garde am 12. November gewesen sein, wie er dies in seinem 1929 erschienen Roman „Barbara oder die Frömmigkeit“, in dem er mit seinem revolutionären Engagement ebenso wie mit den Revolutionären abrechnete, ausführt. Entscheidenden Einfluss auf seinen Meinungsumschwung übte sicher seine damalige Geliebte und spätere Ehefrau, die stockkonservative Alma Mahler-Gropius, aus, die für sein revolutionäres Engagement nur Abscheu empfand.¹⁶

Als am 4. November die Rote Garde aufgestellt wurde, meldeten sich binnen zweier Stunden tausend Männer,¹⁷ die ihr Kommandant Egon Erwin Kisch in der von ihm redigierten Zeitschrift *Der freie Arbeiter* wie folgt charakterisierte:

„Ehrlich sei öffentlich bekannt . . . , daß wir nicht lauter Idealisten unter uns hatten. . . . Die Kameraden schafften sehr schnell Abhilfe. . . . Es wurde beobachtet und – ausgemistet. . . . Am Mittwoch waren wir in Bataillone formiert, am Donnerstag hatten wir Waffen, am Freitag brannte Wien noch immer

¹³ Hautmann, *Franz Werfel*, S. 471.

¹⁴ Amtsäußerung von Polizeikommissär Dr. Johann Presser, 21. November 1918 (Werfel-Akt), AVA, Akt 927-918 st. A.; Beilage, zitiert in: Hautmann, *Räterepublik*, S. 231.

¹⁵ Lothar, *Wunder*, S. 40.

¹⁶ Mahler-Werfel, *Leben*, S. 122.

¹⁷ Hautmann, *Räterepublik*, S. 96.

nicht und am Samstag kam Herr Egon Dietrichstein, um Informationen für ein Feuilleton über uns zu haben. Wir hatten uns durchgesetzt.“¹⁸

Ganz so harmlos, wie Kisch dies darstellte, verhielten sich die Rotgardisten nicht. Ein Teil ihrer Mannschaft zeigte seine revolutionäre Haltung durch Plünderungen von Lebensmittellagern, Expropriierungen von Autos und dgl., andere hatten sich überhaupt nur gemeldet, um in Uniform und bewaffnet ungehindert plündern zu können, und verschwanden gleich nach ihrer Anwerbung. Dies und der von Kisch beschriebene innere Reinigungsprozess ließ die Zahl der Rotgardisten rasch sinken: Am 12. November waren von tausend nur noch siebenhundert übrig, bald nur mehr vierhundert. Neben den Roten Garden stellten die Zehntausenden hungernden, bewaffneten Soldaten und Kriegsgefangenen, welche über Wien nachhause zogen, eine mindestens ebenso große Gefahr für die öffentliche Ordnung und Sicherheit dar, wie Otto Bauer schrieb:

„[T]äglich wurde auf den Bahnhöfen geschossen, täglich drohte die Gefahr der Plünderung der Städte durch slawische und magyarische Heimkehrer, die durch deutschösterreichisches Gebiet ihrer Heimat zustrebten. Nur die Aufstellung einer neuen, bewaffneten Macht konnte die volle Anarchie verhindern.“¹⁹

Am 3. November, dem Tag des Abschlusses des Waffenstillstands, beschloss der Staatsrat die Anwerbung einer bezahlten Volkswehr. Den Sozialdemokraten gelang es, diese zu einer proletarischen Truppe zu machen, indem sie Arbeiter, die seit der Einstellung der Kriegswirtschaft arbeitslos geworden waren, anwarb. Damit erwiesen sich die Sozialdemokraten auch als jene Kraft, welche in dieser Zeit des Umsturzes als einzige für Ordnung und Sicherheit zu sorgen vermochte. Die Volkswehr bewachte Depots und Magazine und wehrte Angriffe tschechischer und magyarischer Heimkehrer ab. Ihrem Gründer und Kommandanten, dem sozialdemokratischen Unterstaatssekretär für Heereswesen, Julius Deutsch – der ebenfalls jüdischer Abstammung war –, gelang es schließlich auch, die Rote Garde in die Volkswehr einzugliedern,²⁰ indem er dies zur Bedingung der Erfüllung der Forderung von Leo Rothziegel, ihr ein eigenes Quartier zuzuteilen, machte. Die Rote Garde bezog in die Stiftskaserne. Um sie besser unter Kontrolle halten zu können, schleuste Deutsch verlässliche

¹⁸ *Der freie Arbeiter*, Nr. 2 (16.11.1918).

¹⁹ Bauer, *Revolution*, S. 110.

²⁰ Ebd., S. 110f.

Sozialdemokraten in ihre Reihen ein.²¹ Dies konnte jedoch nicht einen neuerlichen revolutionären Ausbruch der Rotgardisten anlässlich der feierlichen Ausrufung der Republik am 12. November verhindern. Am Vorabend hatte der Vorstand der KPDÖ beschlossen, dass Karl Steinhardt während der Ausrufung der Republik eine Proklamation verlesen und die Gründung einer Arbeiter- und Bauernregierung fordern solle. Anstelle der rot-weiß-roten sollten rote Fahnen vor dem Parlament gehisst werden.²² Am Vormittag des 12. Novembers erschienen Mitglieder der Roten Garde im Büro von Julius Deutsch und seinem Adjutanten Julius Braunthal im Heeresministerium und forderten die Ausrufung einer sozialistischen, anstatt einer demokratischen Republik.

„In einer sehr erregten Debatte“, schreibt Braunthal, dem es ebenfalls nicht leicht fiel, sich der gemäßigten Linie der SDAP unterzuordnen, „versuchten wir, unsere Freunde davon zu überzeugen, dass dieser Plan im Augenblick schwer zu realisieren sei. Sowohl die Bauern als auch das Ausland würden umgehend eine Lebensmittelblockade über Wien verhängen. Die Soldatenräte schienen überzeugt und ersuchten nur um die Vergünstigung, als Ehrengarde beim Akt der Ausrufung der Republik vor dem Parlamentsgebäude stehen zu dürfen. Julius Deutsch gestand ihnen das nur unter der Bedingung zu, dass sie keine Munition bei sich tragen würden.“²³

Um 15 Uhr rief Karl Seitz vor Zehntausenden Soldaten und ArbeiterInnen auf der Parlamentsrampe die demokratische Republik Deutschösterreich aus. Als während der Rede von Parlamentspräsident Franz Dinghofer die rot-weiß-rote Fahne hochgezogen werden sollte, rissen Rotgardisten den weißen Streifen heraus. Der Führer der KPDÖ, Karl Steinhardt, verlas am Brunnen der Pallas-Athene die geplante Proklamation. Als er diese zusammen mit zwei Rotgardisten dem Staatsrat übergeben wollte, zogen sich dessen Mitglieder ins Parlament zurück und schlossen das Tor. In diesem Moment begann eine Schießerei, bei der Franz Koritschoner, der bei Steinhardt stand, mehrere Parlamentarier sowie zahlreiche Zuschauer verletzt, ein zwölfjähriger Bub und ein vierzigjähriger Mann getötet wurden. Nachdem es den Rotgardisten nicht gelungen war, das Tor zum Parlament mit Gewehrkolben zu öffnen, zernierten

²¹ Hautmann, *Räterepublik*, S. 95f.

²² Ebd., S. 84.

²³ Braunthal, *Millennium*, S. 218.

sie das Gebäude. Sie zogen erst wieder ab, nachdem Deutsch und Seitz ihren beiden Delegierten eine ehrenwörtlichen Erklärung gegeben hatten, dass im Parlament keine Waffen waren.²⁴

Andere Rotgardisten besetzten die Redaktion der *Neuen Freien Presse* und zwangen die anwesenden Mitarbeiter zur Herausgabe zweier revolutionärer Flugblätter. Noch am selben Abend distanzierte sich die Führung der Roten Garde von den Ausschreitungen ebenso wie von der Kommunistischen Partei. Obwohl sich die kommunistische Führung auch von der Besetzung der *Neuen Freien Presse* distanzierte, steht fest, dass sie an deren technischen Apparat zur Herstellung revolutionärer Flugblätter interessiert war. Jedoch nahmen an der Besetzung auch Sozialdemokraten teil. Die verhafteten Führer der KPDÖ, Karl Steinhardt sowie Elfriede und Paul Friedländer, kamen nach drei Wochen wieder frei. Denn einerseits waren die Roten Garden besser bewaffnet als die Polizei und konnten entsprechenden Druck ausüben, andererseits war die SDAP nicht an einem Hochverratsprozess interessiert, bei dem auch Sozialdemokraten angeklagt waren.²⁵

Trotz dieser Misstöne betrachtete Otto Bauer die Ausrufung der Republik als Sieg des Proletariats über das Bürgertum. Dessen nationale Revolution habe den Fall der Monarchie bewirkt, doch: „Die nationale Revolution war zur Sache des Proletariats, die proletarische Revolution zur Trägerin der nationalen Revolution geworden.“²⁶ Während die Sozialdemokraten ihre Position in Wien und Österreich nicht zuletzt mit Hilfe der revolutionären Soldaten festigen konnten, verlor die Rote Garde rasch an Bedeutung. Kisch blieb ihr Führer und Redakteur des *Freien Arbeiters*, bis er im März 1919 Lokalreporter beim bürgerlichen *Neuen Tag* wurde. Die kommunistische *Soziale Revolution* bezeichnete ihn daraufhin als einen „Revolutionär mit Retourbillet“, eine Anschuldigung die nicht gerecht war, da Kisch dem Kommunismus bis zu seinem Tod im Jahr 1948 die Treue hielt.²⁷

²⁴ Hautmann, *Räterepublik*, S. 83f.

²⁵ Ebd., S. 87.

²⁶ Bauer, *Revolution*, S. 117.

²⁷ 1937/1938 nahm Kisch auf Seiten der Internationalen Brigaden am Spanischen Bürgerkrieg teil. 1939 floh er in die USA, ab Ende 1940 lebte er in Mexiko, 1946 kehrte er in die Tschechoslowakei zurück, wo er 1948 starb.

Die jüdische Revolution

Neben der „großen Politik“ verliefen Ereignisse, welche Robert Weltsch 1919 als „nationale Revolution im österreichischen Judentum“²⁸ bezeichnete. Weltsch war ebenso wie Egon Erwin Kisch ein Journalist aus Prag, doch im Gegensatz zu diesem überzeugter und engagierter Zionist. Zu Kriegsende hielt Weltsch sich in Wien auf und gehörte zur Führung der österreichischen Zionisten.²⁹ Weltsch begrüßte ebenso wie die Linken den Zerfall der Monarchie und hielt die Zeit für radikale Veränderungen gekommen:

„Nirgends war diese Stimmung deutlicher als in Österreich, wo nach dem Zusammenbruch der monarchistischen Gewalt ein völliges Chaos da war, ein Durcheinander von Völkern, eine Masse, die des schöpferischen Griffes eines großen Gestalters harhte.“³⁰

Im Gegensatz zu Bauer, der die nationale von der sozialen Revolution abgelöst sah,³¹ hielten die Zionisten zu Kriegsende die Gelegenheit für gekommen, die nationale Zukunft des jüdischen Volkes in Österreich neu zu gestalten. Ab Anfang Oktober 1918 forderten sie im Reichsrat sowie auf unzähligen Versammlungen auf dem gesamten Gebiet der Monarchie die kulturelle Autonomie für die Juden.³² Nachdem am 30. Oktober der Zerfall der Monarchie ein Fakt geworden war, konstituierte sich am 4. November ein jüdischer Nationalrat zur „Wahrung der Interessen der Juden im deutschösterreichischen Staate“,³³ dessen Präsidium Robert Stricker, Adolf Böhm, Isidor Margulies und Bruno Pollak von Parnau von der Jüdischen Nationalpartei sowie Saul Sokal von den Poale Zion angehörten.³⁴ Wenig später verlor die Poale Zion nach einer Spaltung ihre politische Bedeutung: Während sich ihre Führung der neu

²⁸ Weltsch, *Revolution*, S. 57.

²⁹ Robert Weltsch verließ Wien bald wieder und war zwischen 1919 und 1938 Chefredakteur und Mitherausgeber der *Jüdischen Rundschau*, des Zentralorgans der Zionistischen Organisation für Deutschland, das er zu einer führenden deutsch-jüdischen Zeitschrift machte. Von 1956–1978 gab er das Leo Baeck Institute Yearbook in London heraus.

³⁰ Weltsch, *Revolution*, S. 57.

³¹ Bauer, *Revolution*, S. 123.

³² Resolution siehe: *Jüdische Zeitung* (18.10.1918), S. 1.

³³ Manifest des Jüdischen Nationalrats, *Jüdische Zeitung* (8.11.1918), S. 1.

³⁴ Hecht, *Anitta Müller-Cohen*, S. 258.

gegründeten kommunistischen Partei anschloss, blieb die Mehrheit der Mitglieder sozialdemokratisch.³⁵

Der Gründung des Nationalrats ging am 2. November die Schaffung einer jüdischen Nationalgarde voraus, welche die Aufgabe hatte, die jüdische Bevölkerung insbesondere des zweiten Bezirks vor antisemitischen Übergriffen und Plünderungen zu schützen. De facto ersetzte der jüdische Selbstschutz, wie die Nationalgarde auch genannt wurde, in der chaotischen Übergangsphase die Polizei. Führer der Garde waren Isidor Schalit, der 1897 den Ersten Zionistenkongress einberufen hatte, sowie Siegfried Bernfeld, ein Pazifist, der aus Gesundheitsgründen vom Wehrdienst freigestellt worden war. War Bernfeld vor dem Krieg Mentor einer linken, vorwiegend jüdischen Jugendbewegung gewesen, aus der inzwischen bedeutende KommunistInnen wie das Ehepaar Friedländer oder linke SozialdemokratInnen wie Käthe Leichter und Paul Lazarsfeld hervorgegangen waren,³⁶ so hatte er sich inzwischen zum Führer der zionistischen Jugend in Wien entwickelt. Dementsprechend setzte sich die jüdische Nationalgarde einerseits aus abgerüsteten jüdischen Soldaten, andererseits aus blutjungen Mitgliedern der zionistischen Jugendbewegungen zusammen. Manés Sperber, der als Angehöriger des links-zionistischen Haschomer Hazair (Der junge Wächter) zur jüdischen Nationalgarde gestoßen war und zu deren jüngsten Mitgliedern gehörte, schilderte ihre Aufgabe wie folgt:

„Die meisten älteren Schomrim ... waren Frontsoldaten, Kadetten oder Offiziere gewesen. Sie leiteten die Gegenaktion, bei denen [sic!] auch wir, die Dreizehn- bis Vierzehnjährigen, mitmachen sollten. Wir statteten uns mit Schlagringen und Bergsteigerstöcken aus, die Ältesten hatten Pistolen und Dolche, die sie nur im äußersten Notfall gebrauchen sollten. ... Wir sollten keine Schlägereien provozieren, ihnen aber niemals ausweichen und mit äußerster Härte zurückschlagen.“³⁷

Der jüdische Selbstschutz, wie sich die Nationalgarde auch nannte, sollte also auch jüdisches Selbstbewusstsein und jüdische Wehrhaftigkeit unter Beweis

³⁵ Das Rote Wien. Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie, <<http://www.dasrotewien.at/online/page.php?P=11718&PHPSESSID=fc917c20cce5f1b77e3fc62a58667aab>> (30.6.2008). Zu ähnlichen Tendenzen der Weltorganisation der Poale Zion vgl.: Bató, *Das Jahr 5679*, S. 15.

³⁶ Vgl.: Lappin, *Befreiung*.

³⁷ Sperber, *Wasserträger*, S. 271f.

stellen. Ihre Mitglieder trugen blau-weiße Armbinden, die Erwachsenen waren mit Pistolen, Gewehren und sogar Maschinengewehren ausgerüstet, die Bernfeld aus einem Armeelager beschafft hatte.³⁸ Es war zu Kriegsende offenbar nicht schwierig, an Waffen heranzukommen. Als Unterkunft diente eine jüdische Jugendherberge. Obwohl sich der jüdische Selbstschutz, der zunächst dreitausend Mitglieder zählte, durchaus bewährte, wurde er nicht der linken Volkswehr eingegliedert. Denn als nationale Truppe galt er als bürgerlich und wurde daher dem Wiener Stadtkommandanten unterstellt. Bald löste die Regierung Renner die jüdische Nationalgarde als Privatarmee einer religiösen Gruppe, als die die Juden in Deutschösterreich trotz der Bemühungen der Zionisten weiterhin galten, völlig auf. Aber auch die ideologische Begeisterung der jüdischen Jugend war inzwischen abgeflaut.³⁹

Das mangelnde Interesse der jüdischen Mehrheit war ein Grund dafür, dass die Zionisten ihr Hauptziel, die Anerkennung der Juden als nationale Minderheit, nicht erreichten. Außerdem widersprach diese Forderung dem Selbstverständnis der neu gegründeten Republik als deutscher Nationalstaat, in dem kein Platz für nationale Minderheiten war.

Im Februar 1919 wurde zwar der Kandidat der Jüdischen Nationalpartei, Robert Stricker, in die Konstituierende Nationalversammlung gewählt und drei ZionistInnen zogen in den Wiener Gemeinderat ein. Damit hatten die Zionisten den Höhepunkt ihres Erfolgs auf der Ebene der österreichischen Politik erreicht und auch schon überschritten. Die Mehrheit der Wiener Jüdinnen und Juden betrachtete nicht die Jüdischnationalen, sondern die Sozialdemokratie als verlässlichste Vertreterin jüdischer Interessen.⁴⁰ Zwar meinten auch die Sozialdemokraten, sich durch antisemitische Aussagen und Propaganda gegen das „Stigma“ der Judenfreundlichkeit schützen zu müssen, doch waren sie fast die einzige österreichische Partei der Zwischenkriegszeit, bei der Antisemitismus nicht Teil ihres politischen Programms war. Darüber hinaus bekleideten Männer und Frauen jüdischer Abstammung – manche getauft, andere konfessionslos, aber ein erheblicher Teil wie zum Beispiel Otto Bauer Mitglied der Kultusgemeinde – wichtige Positionen in der SDAP und prägten ihre

³⁸ Paret, *Sisyphos*, S. 21.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Pass Freidenreich, *Jewish Politics*, S. 2.



Abb. 3 Robert Stricker (3. Reihe, 5. v. li.) mit 25 Abgeordneten zum Nationalrat, 1919. (Quelle: Österreichische Nationalbibliothek)

Politik. Unter den von Norbert Leser ausgewählten fünfzig bedeutendsten sozialdemokratischen PolitikerInnen des 20. Jh.s sind etwa ein Drittel jüdischer Abstammung.⁴¹ Der virulente Antisemitismus der Zwischenkriegszeit brachte den Elan, mit dem sich Jüdinnen und Juden 1918 politisch engagiert hatten, also nicht zum Erliegen.

Im Gegensatz zur allgemeinen konnten sich die Zionisten in der jüdischen Gemeindepolitik durchsetzen. Allerdings dauerte diese Entwicklung länger, als sich Robert Weltsch und seine Mitstreiter im Herbst 1918 dies vorgestellt hatten. Denn damals meinten sie, mit einem Schlag die Umgestaltung der Kultusgemeinde in eine Volksgemeinde, die sich nicht nur religiösen, sondern auch national-kulturellen sowie vermehrt sozialen Anliegen widmen sollte, durchsetzen zu können. Ihre Vorgangsweise entsprach der revolutionären Stimmung: Am 5. November erzwangen sie mit der Drohung, in der Seitentetengasse eine Straßenschlacht zu entfesseln, den Rücktritt des langjährigen Präsidenten der Kultusgemeinde, Alfred Stern, und die Einsetzung einer Permanenzkommission, die zur Hälfte aus Liberalen und zur Hälfte aus Zionisten zusammengesetzt war.⁴² Aufgabe der Kommission war es, eine neue Wahlordnung für den Kultusvorstand auszuarbeiten. Unter Hinweis auf ihre erfolgreichen Massenveranstaltungen nahmen die Zionisten für sich in Anspruch, die Mehrheit des jüdischen Volkes zu vertreten. Am 2. Dezember rief jedoch die Österreichisch-Israelitische Union, die größte jüdische politische Organisation, ihrerseits die Juden Österreichs auf, eine Stellungnahme gegen den jüdischen Nationalrat zu unterzeichnen, die feststellte, „dass das Band, welches die Judenheit verbindet und zusammenhält, ausschließlich das konfessionelle ist. Wir fühlen uns durch Heimat, Sprache und Erziehung als Deutsche und als vollberechtigte Bürger der deutschösterreichischen Republik.“⁴³

Wegen unüberwindlicher Differenzen musste der Permanenzausschuss die Reform des Wahlrechts dem alten Vorstand übertragen, der nicht zu weitreichenden Änderungen bereit war. So senkte er die Mindeststeuerleistung für das Wahlrecht nur wenig, sodass nach wie vor die Wohlhabenden die Gemeindepolitik bestimmten. Auch stieg die Zahl der Wahlberechtigten gegenüber

⁴¹ Leser, *Werk*.

⁴² Rechter, *First World War*, S. 181f.

⁴³ *Dr. Bloch's Österreichische Wochenschrift*, Nr. 48 (6.12.1918), S. 780.

1912 nur um vier Prozent, während die Wiener jüdische Bevölkerung – nicht zuletzt durch den Zustrom von verarmten Kriegsflüchtlingen – um zehn Prozent zugenommen hatte.⁴⁴ Dass die Nichtnationalen nach dieser sehr vorsichtigen Reform nur mehr 56 Prozent der Stimmen erhielten, war ein deutliches Zeichen des politischen Wandels zugunsten der Zionisten. 1921 erlangten diese bereits die Hälfte der Sitze im Vorstand und stellten einen Vizepräsidenten, 1932 – nach einer neuerlichen Reform des Wahlrechts – wurden sie zur stimmstärksten Fraktion. Die Machtübernahme der Zionisten in der Kultusgemeinde erfolgte nicht durch eine nationale Revolution, sondern durch deren schrittweise Demokratisierung.

Literaturverzeichnis

- Bató, Ludwig: *Das Jahr 5679*. In: Jüdischer Nationalkalender (1919–1920) S. 3–22.
- Bauer, Otto: *Die österreichische Revolution*. Wien 1965, EA Wien 1923.
- Braunthal, Julius: *Auf der Suche nach dem Millenium*. Wien, Köln, Stuttgart, Zürich 1964.
- Hautmann, Hans: *Die verlorene Räterepublik. Am Beispiel der kommunistischen Partei Deutschösterreich*. Wien, Frankfurt, Zürich 1971.
- Hautmann, Hans: *Franz Werfel, „Barbara oder die Frömmigkeit“*. In: Österreich in Geschichte und Literatur, 15. Jg. (1971), S. 469–77.
- Hecht, Dieter: *Anitta Müller-Cohen (1890–1962), Sozialarbeiterin, Feministin, Politikerin, Zionistin und Journalistin. Ein Beitrag zur jüdischen Frauengeschichte in Österreich 1914-1929*, Phil.Diss. Wien 2002.
- Klein-Löw, Stella: *Erinnerungen. Erlebtes und Gedachtes*. Wien, München 1980.
- Lappin, Eleonore: *Befreiung der Jugend – Befreiung der Frauen. Siegfried Bernfeld und die Zeitschriften „Der Anfang und Jerubbaal.“*. In: Dies. und Nagel, Michael (Hg.), *Frauen und Frauenbilder in der europäisch-jüdischen Presse von der Aufklärung bis 1945*. Bremen 2007, S. 141–160.
- Leser, Norbert: *Werk und Widerhall: Große Gestalten des österreichischen Sozialismus*, Wien 1964.

⁴⁴ Pass Freidenreich, *Jewish Politics*, S. 41.

- Lothar, Ernst: *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse.* Hamburg, Wien 1961.
- Magris, Claudio: *Der Habsburgermythos in der österreichischen Literatur.* Salzburg 1966.
- Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben.* München 1960.
- McCagg, William O.: *Jewish Assimilation in Austria: Karl Kraus, Franz Werfel and Joseph Roth on the Catastrophe of 1914-19.* In: Wistrich, Robert S. (Hg.), *Austrian Jews in the 20th Century. From Franz Joseph to Waldheim.* New York 1992, S. 58–81.
- Paret, Peter: *Sisyphos und sein Autor.* In: Fallend, Karl/Reichmayr, Johannes (Hg.), *Siegfried Bernfeld und die Grenzen der Psychoanalyse. Materialien zu Leben und Werk.* Stroemfeld 1992, S. 15–29.
- Pass Freidenreich, Harriet, *Jewish Politics in Vienna, 1918-1938,* Bloomington und Indianapolis 1991.
- Rechter, David: *The Jews of Vienna and the First World War.* London, Portland, Oregon, 2001.
- Sperber, Manés: *Die Wasserträger Gottes.* In: ... all das Vergangene. Wien, München, Zürich 1983.
- Weltsch, Robert: *Die nationale Revolution im österreichischen Judentum und die jüdischen Nationalräte.* In: *Jüdischer Nationalkalender. Almanach auf das Jahr 5680 (1919–1920),* 5. Jg., hg. von Otto Abeles und Ludwig Bató, Wien 1919, S. 57–68.
- Der freie Arbeiter.*
- Dr. Bloch's Österreichische Wochenschrift.*
- Jüdische Zeitung.*

THOMAS MIKULA · Wien

Max Reinhardt und Osip Dymov: Ein Kapitel jiddisches Theater auf deutschsprachiger Bühne

In den Jahren ab 1907 erschienen in deutschen Zeitschriften einige Kurzgeschichten des russisch-jüdischen Schriftstellers Osip Dymov (1878–1959), der in Petersburger literarischen Kreisen vor allem für modernistische Erzählungen und Feuilletons bekannt war. Als Übersetzer betätigten sich hauptsächlich der in Minsk geborene Alexander Eliasberg und Paul (Pavel) Barchan. Letzterer übersetzte bereits im Sommer 1906 die Erzählung „Pogrom“ und veröffentlichte sie mit einem Hinweis auf Theaterstücke Dymovs ohne dessen Wissen im „Berliner Tagblatt“.¹ Auf diese Weise wurde Max Reinhardt auf den russischen Autor aufmerksam, dessen wichtigster Förderer er auf deutschsprachigen Bühnen werden sollte. Als sich Dymov Ende 1907 in Berlin aufhält, bekommt er auch tatsächlich einen auf fünf Jahre abgeschlossenen Vertrag, der ihm gegen die Verpflichtung, seine Stücke zuerst Reinhardt vorzulegen, den Zutritt zum deutschen Theater ermöglicht.²

Im März 1908 wurde Dymovs Drama *Nju* in den Berliner Kammerspielen mit Alexander Moissi und Gertrude Eysoldt erstmals aufgeführt.³ Details über diese Inszenierung erfahren wir aus einer Studie von Fedor Poljakov und Carmen Sippl, die außerdem eine Erstveröffentlichung des Textes in einer bis dahin unbekanntenen Übersetzung Henry von Heislers enthält.⁴ Die Kritik nahm die „Alltagstragödie“ durchwegs positiv auf und schätzte vor allem das „Rus-

¹ Vgl. Dymov, *Rejngardt*.

² Eine Ausfertigung dieses Vertrages vom 11. (14.) Dezember 1907 mit der Unterschrift Max Reinhardts befindet sich im Archiv der New York Public Library for the Performing Arts, T-MSS 1959-004 folder 3 Correspondence – Reinhardt.

³ Über diese sowie weitere Aufführungen von Dymovs Stücken auf den Bühnen Max Reinhardts zwischen 1905 und 1930 siehe Horch, *Spielpläne*, S. 16f., 49, 69, 72–74, 83f.

⁴ Poljakov/Sippl, *Dramen*, S. 27–38, 95–133. Hier finden sich auch Informationen zum russischsprachigen Werk Dymovs.

sentum“ der Titelheldin.⁵ Die Bedeutung dieses Dramas für die Wahrnehmung Dymovs beim deutschsprachigen Publikum kann gar nicht überschätzt werden. Über zwei Jahrzehnte erlebte es mehr als zwanzig Inszenierungen⁶ und wurde 1924 mit Elisabeth Bergner, Emil Jannings und Conrad Veidt unter der Regie von Paul Czinner als *Nju – Eine unverstandene Frau* verfilmt.⁷ Wiederum von Max Reinhardts Berliner Kammerspielen ausgehend, wird ab 1926 auch das Schauspiel *Die letzte Geliebte* in mehreren Städten erfolgreich aufgeführt, darunter auch im Wiener Theater in der Josefstadt.⁸ Während die übrigen Bühnenwerke Dymovs auf deutschen und österreichischen Bühnen oft nur ein einziges Mal inszeniert werden, erfreut sich seine Prosa konstanterer Beliebtheit, so wird der autobiographisch gefärbte Roman *Der Knabe Wlaß* (russ. *Vlas*, 1909) 1910 bei Paul Cassirer in Berlin und ab 1917 bei Kurt Wolff zwei Mal verlegt.⁹ *Haschen nach dem Wind* (russ. *Beguščie kresta (Velikij čelovek)* bzw. *Tomlenie ducha*, 1911), ein Roman über Petersburger Intellektuelle und Künstler, erscheint 1919 ebenfalls bei Kurt Wolff.¹⁰

Man kann durchaus sagen, dass es ein Verdienst Max Reinhardts ist, Dymov für das deutschsprachige Publikum entdeckt und ihm darüber hinaus den Weg in die europäische Literatur eröffnet zu haben. Dieser war sich zweifellos bewusst, wem er diese wesentliche Station seines Lebensweges zu verdanken hatte. In der New Yorker russischen Zeitung *Russkij golos* (Russische Stimme) findet Dymov in einem Artikel anlässlich Reinhardts 25jährigen Berufsjubiläums als Theaterdirektor klare Worte zu dessen Bedeutung für sein Leben:

„Он для меня одно из самых больших, самых значительных явлений моей жизни. Это один из этапов: моя женитьба, моя дочь, Рейнгардт ...“¹¹

(Er ist für mich eine der größten, bedeutendsten Erscheinungen meines Lebens. Das ist eine der Etappen: meine Heirat, meine Tochter, Reinhardt ...)

⁵ Poljakov/Sippl, *Dramen*, S. 31.

⁶ Krause, *Dramen*, S. 172f.

⁷ <<http://www.imdb.com/title/tt0015177/>> (26. November 2008).

⁸ Für ein Verzeichnis der Inszenierungen siehe Krause, *Dramen*, 172.

⁹ Vgl. Feilchenfeldt/Brandis, *Cassirer*, S. 130, 560.

¹⁰ Poljakov/Sippl, *Dramen*, S. 29.

¹¹ Dymov, *Rejngardt*.

Als er diese Worte schreibt, ahnt Dymov noch nichts von seiner baldigen Rückkehr nach Deutschland, die als Wiederaufnahme der gemeinsamen Arbeit geplant ist. Auch diesmal ist es Max Reinhardt, von dem der Anstoß ausgeht und der Dymov die Einladung zur (kurzfristigen) Rückkehr nach Europa ausspricht. Sein Telegramm an Dymov, der seinerseits seit 25 Jahren in der Literatur tätig ist, enthält nicht nur überschwängliches Lob für dessen Werk, es stellt ihm auch die Anerkennung in Aussicht, die er in seinem „selbst auferlegten Exil“ (so Reinhardt, siehe unten) offenbar vermisst:

„I was quite startled to hear of an Ossyp Dymow jubilee. To me, as to every lover of your work, you seem the incarnation of youth and vigour. Twenty years ago when you created ‚Nju, you were older: you had the old age wisdom of your young years; but since then you have grown younger and younger. I protest against tomorrow’s celebration as I protested against my own jubilee two or three months ago. We are both in the midst of our work and they are most unkind to remind us that we have been already twenty five years at it. But what’s the use of protesting? They, they the others do want to celebrate and we have to suffer it; so let me say on behalf of the stage of Germany and Austria that we are still in love with ‚Nju. She is a tender and precious possession of our theatre; she has gone and come back time and again and she will never disappear! Last year my theatres in Berlin and Vienna achieved an outstanding success with your excellent play ‚Die letzte [*sic* – T.M.] Geliebte, and all your old friends regretted deeply your absence. Your charmingly delicate short stories and novels have innumerable friends and admirers on German soil. You are infinitely better known and appreciated there, than you seem to be in your selfimposed exile, notwithstanding tomorrow’s today’s celebration. And so allow me to make a suggestion: if this jubilee is to have a real meaning let it be the starting point of a vacation, and do come and visit us in Central Europe. You haven’t been there for fifteen years and we have missed you. You will find the heartiest welcome and more friends of your genius and your work than you ever dreamed of! Come! We love you and we want you! The best wishes from the bottom of my heart.“

Max Reinhardt, producer of Ossyp Dymows „Nju“.¹²

Reinhardt zieht hier eine direkte Linie zwischen zwei Dramen (*Nju* und *Die letzte Geliebte*), zwischen denen beinahe zwanzig Jahre liegen und täuscht

¹² Telegramm vom 16. Februar [1927] in NYPL of the Performing Arts, T-MSS 1959-004, folder 3; Correspondence – Reinhardt. – Für die freundliche Reproduktionsgenehmigung danke ich der Billy Rose Theatre Division an der NYPL of the Performing Arts.

damit über bedeutende Veränderungen in der Ausrichtung des Gesamtwerkes Dymovs hinweg. Sein dramatisches wie episches Frühwerk war noch relativ homogen und beschränkte sich thematisch weitgehend auf das Lieben und Leiden junger Frauen und Männer aus dem großstädtischen Bürgertum (Nju kann hier wohl als Paradebeispiel gelten).¹³ Nach dem Pogrom von 1906 in seiner Heimatstadt Białystok und unter dem Einfluss Vladimir Žabotinskijs begann Dymov sich zunehmend mit aktuellen Problemen des aschkenasischen Judentums auseinanderzusetzen und schrieb seine „jüdischen Dramen“ *Höre, Israel* (jidd. *Schma Isroel*, russ. *Slušaj, Izrail'*, 1907), *Der ewige Wanderer* (russ. *Večnyj strannik*, 1913) und *Der Sänger seiner Trauer* (russ. *Pevec svoej pečali*, 1914). Wie Brigitte Dalinger in ihren grundlegenden Studien zum jüdischen Theater in Wien¹⁴ herausarbeitete, gehörten diese Stücke zum Standardrepertoire zahlreicher jiddischer Ensembles und wurden jahrzehntelang, nicht nur in Österreich, häufig gespielt. Dabei ist zu beachten, dass diese Stücke keineswegs ausschließlich und wohl auch nicht hauptsächlich für ein jüdisches Publikum geschrieben wurden. Wie Vasilij Ščedrin feststellt, ist gerade im zaristischen Russland zu Beginn des 20. Jh.s, zum Teil als Form des Widerstands gegen die offizielle Politik, ein gesteigertes Interesse von Teilen der Bevölkerung und der publizistischen Öffentlichkeit an jüdischen Themen festzustellen.¹⁵

Eine endgültige Festlegung auf Themen aus dem jüdischen Leben erfolgte erst mit Dymovs Übersiedlung nach New York im September 1913. Der ursprünglich für die Dauer einer Theatersaison als unterstützende Werbemaßnahme für eine Produktion des *Ewigen Wanderers* im National Theater Boris Tomaschefskys geplante Aufenthalt musste aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges und der Russischen Revolution von 1917 auf unbestimmte Zeit verlängert werden. Hier bewegte sich Dymov praktisch ausschließlich unter jüdischen Emigranten aus Russland und arbeitete für das jiddische Theater,

¹³ G.A. Petrova widmet sich in ihrem Artikel in *Russkie pisateli. Biobibliografičeskij slovar'* ausführlich der Frage der Themen in Dymovs russischem Werk und den Gründen für seine zeitweilige Beliebtheit, die sie in seiner Fähigkeit, die Nöte der Zeit zu erkennen und mit seinen Erzählungen darauf zu antworten, erkennt. Vgl. Petrova, *Dymov*, S. 291f.

¹⁴ Dalinger, *Sterne* und Dalinger, *Quellenedition*.

¹⁵ Ščedrin, *Žizn*, S. 122f.

das in diesen Jahren aufgrund der starken Zuwanderung eine bis dahin unerreichte Blüte erlebte. Die „futuristische“ Metropole mit ihrem beschleunigten Lebensrhythmus übte eine besondere Faszination auf ihn aus und diente als Inspiration für neue Erzählungen und Bühnenwerke:

„Сюда войдут все рассказы, имеющие отношениу къ моей новой теме: ось городской жизни, ея спинной хребетъ – экономика, машина, „машинность“; Этому я научусь здесь в Америке.“¹⁶

(Hierher [in eine geplante Sammlung von Erzählungen – T.M.] gehen alle meine Erzählungen ein, die eine Beziehung zu meinem neuen Thema haben: die Achse des städtischen Lebens, sein Rückgrat – die Wirtschaft, die Maschine, das „Maschinentum“; Das lerne ich hier in Amerika.)

War es am Beginn des Amerikaaufenthaltes noch das jüdische Leben im Shtetl, das Dymov etwa in *Der Sänger seiner Trauer* behandelte, so beschäftigte er sich danach mit jüdischen Emigranten, die in der modernen Großstadt ihren Platz suchen, also mit jenen Menschen, unter denen er sich auch selbst bewegt und deren Schicksal er teilt. Die ursprünglich positive Einstellung Dymovs der amerikanischen Lebensweise gegenüber wandelt sich innerhalb kurzer Zeit allerdings in eine tiefe Skepsis, da er die jüdische Identität der Einwanderer und damit das jiddische Theater als bedroht ansieht. In einem Brief an seinen ehemaligen Mentor, den russischen Theaterkritiker Aleksandr Kugel, spitzt er seine Kritik an der Aufgabe der aus Europa mitgebrachten Werte, die er als „Amerikanisierung“ bezeichnet, zu und stellt dem jüdischen Theater in Amerika eine düstere Prognose:

„Сейчас кипение еврейской жизни здесь идет на убыль. И сильно. Причина: Квота. Нет притока новой эмиграции из Европы, а здешние массы: вымирают, американизирующа очень быстро благодаря темпу жизни. Через 15-20 лет не будет здесь еврейской прессы, еврейских театров. Или – жалкие рудименты. И сейчас выдать: серьезный еврейский театр не по-

¹⁶ Dies schrieb Dymov an seinen Freund Aleksandr Aleksandrovič Izmajlov in einem undatierten Brief (ca. 1915), der im Archiv des Institut Russkoj Literatury i Iskusstva (St. Petersburg, IRLI, F. 115, Op. 3, Nr. 241) aufbewahrt wird.

сещаеця, почти бойкотируеця: процветае оперетка, где гаворать на 30% по-английски. И пляшут по-американски.“¹⁷

(Das Brodeln des jüdischen Lebens nimmt hier ab. Und zwar stark. Der Grund: die Quote [für Neueinwanderung – T.M.]. Es gibt keinen Zustrom neuer Emigration aus Europa und die hiesigen Massen: sie sterben aus, amerikanisieren sich dank des Lebenstempos sehr schnell. In 15-20 Jahren wird es hier keine jüdische Presse, keine jüdischen Theater geben. Oder beklagenswerte Reste. Schon jetzt ist es sichtbar: das ernste jüdische Theater wird nicht besucht, beinahe boykottiert: die Operette blüht, in der man zu dreißig Prozent Englisch spricht. Und amerikanisch tanzt.)

Für diese Schaffensperiode ist der Name Dymovs mit einem ganz bestimmten Werk verbunden, das ihm zugleich einen prominenten Platz in der Geschichte des amerikanischen jiddischen Theaters sicherte. Unter dem Titel *From Bleeker Street to Prospect Avenue* auf russisch geschrieben, erhielt es vom Übersetzer ins Jiddische, Leon Crystal, den Namen *Bronx Express*¹⁸, das nach Dymovs eigener Auskunft „einen Wendepunkt in [seinem] Leben“¹⁹ darstellte. Der Text dieser Komödie wurde erst 1999 von Nahma Sandrow veröffentlicht,²⁰ davor existierte er lediglich in Bühnenmanuskripten. Sandrows Edition ist eine englische Übersetzung, die sie aus mehreren verschiedenen Manuskripten im YIVO Archiv zusammenstellte. Wie sie festhält, unterscheiden sich die Texte, die aus dem Jahr 1919 beziehungsweise den frühen 1920er Jahren und aus den Jahren 1925–26 stammen, durch Aktualisierungen gewisser Details: die erwähnten Werbefiguren und Politiker wurden teilweise ausgetauscht, um den gewünschten komischen Effekt nicht durch die Nennung längst vergessener Präsidentschaftskandidaten zu gefährden. Der überwältigende Erfolg beim jiddischen Publikum zeigt, dass Dymov mit seinem *Bronx Express* ein Thema behandelt, mit dem sich ein Großteil der Immigranten auseinandersetzen muss: es geht

¹⁷ Zitiert nach Šćedrin, *Žizn*, S. 129.

¹⁸ Über die ursprünglich vorgesehene Bezeichnung berichtet Dymov in einem „Tagebuch“ genannten Text, der anlässlich seines siebzigsten Geburtstag verfasst wurde, vgl. YIVO – Institute for Jewish Research, RG 469, folder 92. Dass das Stück von Leon Crystal ins Jiddische übersetzt wurde, wird in dimow, *achtzig*, S. 9 erwähnt.

¹⁹ Vgl. dimow, *kapitel*.

²⁰ Sandrow, *God*, S. 261–305.

um nichts Geringeres als die existentielle Frage der eigenen problematischen Identität.²¹

Illustriert wird der Konflikt anhand eines Fabrikarbeiters, Chatskl (Harry) Hungerstolz, der sich vor die Wahl gestellt sieht, ob er weiterhin sein traditionelles, aus der alten Heimat gewohntes Leben führen oder nach Reichtum und Anerkennung durch die oberste Gesellschaftsschicht streben soll. Er entscheidet sich für letzteres und erlebt alle Freuden eines schnellen gesellschaftlichen und finanziellen Aufstiegs. Als er mit den negativen Folgen seiner Entscheidung für die Mitglieder seiner Familie konfrontiert wird, sieht er den Fehler schnell ein und bereut den Egoismus seiner Handlungen. Dymov gestaltet die Lösung des Problems einfach und konventionell: Hungerstolz wacht auf und stellt fest, dass sein Reichtum, aber auch der Verrat seiner Ideale nur ein Traum war. Im vorliegenden Kontext verdienen jedoch weniger die dramaturgischen Aspekte des *Bronx Express* Aufmerksamkeit, als vielmehr die inhaltlichen: Dymov übt keine allgemeine Kritik am Kapitalismus, sondern an dem Preis, der für materiellen Wohlstand gezahlt wird. In der Satire beschreibt er genau, was er unter „Amerikanisierung“, die das jüdische Leben gefährde, versteht und präsentiert sie in Form der Geschäftsidee Chatskl Hungerstolz'. Um die jüdischen Immigranten zu mehr Konsum zu bewegen, müsste ihnen die Observanz der Feiertage, allen voran des Sabbat und des Jom Kippur, abgewöhnt werden. Wären erst diese wesentlichen Elemente der jüdischen Identität beiseite geschafft, würde sich die Übernahme der restlichen amerikanischen Lebensgewohnheiten praktisch von selbst ergeben. Es ist wohl diese spezifisch amerikanisch-jüdische Thematik, die den Erfolg des *Bronx Express* begründete.

Der Uraufführung von *Bronx Express* 1919 folgten in den 1920er und 30er Jahren zahlreiche Inszenierungen, eine Wiederaufnahme durch die New Yorker Folksbühne erfolgte 1968 und zum bisher letzten Mal wurde das Stück im August 2005 im Linhart Theater gespielt.²² Für seinen Autor besonders denkwürdig waren die Aufführungen im Astor Theatre 1922, da es neben *Nju* (Bandbox Theatre, 1917) das einzige seiner Werke ist, das es auf den Broad-

²¹ Vgl. dies., S. 19.

²² Siehe dies., S. 266 sowie <<http://www.theatermania.com/content/show.cfm/section/located/show/114309>> (7. August 2008).

way schaffte.²³ Als die beste aller Inszenierungen bezeichnet Dymov an verschiedenen Stellen seiner Erinnerungen jene im Schildkraut-Theater (an dem neben Rudolph und Joseph Schildkraut auch er selbst beteiligt war) mit Rudolph Schildkraut in der Hauptrolle.²⁴

Man kann wohl davon ausgehen, dass Dymov mit seiner Rückkehr nach Deutschland im Sommer 1927, nicht zuletzt aufgrund der freundlichen Einladung Max Reinhardts, einige Hoffnung verbindet, an seine früheren Erfolge anzuschließen. Aufenthalte in Wien und bei den Salzburger Festspielen nutzt er, um alte Kontakte zu österreichischen Literaten aufzufrischen oder sie überhaupt erst herzustellen. In Briefen, die er an die Redaktion der jiddischen Zeitung *der tog* richtet, erzählt er begeistert von seinen Treffen mit Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal, Ferenc Molnar, Arthur Schnitzler, Ernst Toller, Jakob Wassermann, Stefan Zweig sowie mit den Schauspielern wie Alexander Moissi und Lilian Gish.²⁵ Von einem „Internationalen Kongreß der Theater- und Musikkritiker“, der vom 22. bis 24. August 1927 am Rande der Festspiele stattfindet,²⁶ berichtet er in der Leningrader *Krasnaja gazeta* [Rote Zeitung].²⁷ In diesem sowjetischen Presseorgan lesen wir auch von der Inszenierung des *Bronx Express* in den Berliner Kammerspielen,²⁸ die unter der Regie Heinz Hilperts ab 2. Dezember 1927 insgesamt 45 Mal aufgeführt wird.²⁹ Der Artikel, dessen Autor sich hinter dem Pseudonym „Blizkij“ (Der Nahe) verbirgt, präsentiert die Komödie natürlich vor allem unter dem Aspekt der Kritik am Kapitalismus und an der amerikanischen Lebensweise. Außerdem hebt er die große Akzeptanz durch Publikum und Kritik hervor und erwähnt sogar, dass der Autor nach der Premiere für einige Dankesworte auf die Bühne gerufen wurde, was in Deutschland eine seltene Ehre darstelle. In unserem Zusammenhang ist aber seine ausführliche Beschreibung des Inhalts

²³ <<http://www.ibdb.com/person.php?id=7970>> (26. November 2008).

²⁴ dimow, *achtzig*, S. 9. Über das Schildkraut-Theater siehe auch die Erinnerungen von Joseph Schildkraut, *Father*, S. 183.

²⁵ Diese Briefe befinden sich im Archiv des YIVO – Institute for Jewish Research, RG 639, folder 159. Vgl. dazu auch den Artikel dimow, *rejnhardt*, S. 16.

²⁶ Fuhrich / Prossnitz, *Festspiele*, S. 76. Der Kongress wird auch bei Decsey, *Festtage* erwähnt.

²⁷ Dymov, *Kongress*.

²⁸ Blizkij, *Bronks*.

²⁹ Horch, *Spielpläne*, S. 73.

interessanter, da sie einen Vergleich mit dem englischen Text in der Edition Sandrows ermöglicht. Hier zeigt sich eine völlige Übereinstimmung der dargestellten Werbefiguren mit jenen der amerikanischen Aufführungen. Während das Nestlé-Baby (wirbt für Babynahrung) wohl auch dem europäischen Publikum ein Begriff war, dürfte das für Figuren wie Mr. Pluto (Mineralwasser), Tante Jamima (Fertigteigmischung), die Smith-Brüder (Hustenpastillen) oder auch die Wrigley-Zwillinge (Kaugummi) kaum der Fall gewesen sein. Der Verzicht auf eine lokale Anpassung und das daraus erwachsende Flair des Exotischen begünstigen sicherlich eine plumpe Kritik der „anderen“, wie sie Blizkij betreibt.

In einem weit größeren Kontext, nämlich als Beitrag der amerikanischen Literatur, die neue Rolle der USA als Weltmacht zu verarbeiten und dieser politischen Tatsache eine moralische Berechtigung zu geben, sieht der Kritiker Harry Kahn³⁰ den *Bronx Express*. In der Theaterzeitschrift *Die Weltbühne* bespricht er ihn zusammen mit einer Aufführung von Maurine Watkins Komödie *Chicago* im Künstlertheater. Auffällig ist dabei, dass er Dymov zwar als „Außenseiter, [der] seine Wirkung aus der Verengung seiner Stoffe ins Lokale [ziehe]“, aber doch selbstverständlich als Vertreter der amerikanischen Dramatik betrachtet. Kahn konzentriert sich auf die ästhetischen Qualitäten und damit vor allem die Schwächen der beiden Komödien:

„Amerika beginnt es vor seiner Gottähnlichkeit bange zu werden. Immer ausgeprägter wird seit Kriegsende die gesellschaftskritische Einstellung seiner Essayistik und seiner Epik. Ein Sieg, wie ihn Amerika über Europa davongetragen hat, will nicht bloß errungen, er will auch verdaut sein. Die Frage nach seiner sittlichen Berechtigung und Bedeutung erhebt sich und erheischt Antwort. Nach jeder wirklich wichtigen Verlagerung der internationalen Kräftenmassen wird deren Hauptnutznießer der Fragwürdigkeit seines neuen Primats inne. Geistige Rebellen stehen aus seinen Reihen auf, denen der Sieg schwer im Magen und die Schaffung eines ethischen Unterbaus für ihn – ex post und e negativo – heiß am Herzen liegt. Auf Marlborough folgte Swift, auf Moltke Nietzsche. An einer Figur dieses Formats fehlt es den Yankees heute noch weit. Die Mencken und Lewison, Upton Sinclair und Sinclair Lewis verhalten sich zu den Schöpfern Gullivers und Zarathustras wie der General Pershing zu den Strategen von Blenheim und Sedan. Und gar die schwachen Ansätze zu gesellschaftskritischer

³⁰ Kahn, *New York*.

Dramatik gehen einstweilen erst von Außenseitern aus, die dabei noch ihre sichersten Wirkungen aus der Verengung ihrer Stoffe ins Lokale ziehen.

Geistige Rebellion: das ist noch weniger Ossip Dymows Sache als die der Miß Watkins. Die hat wenigstens den Mut zur Karrikatur [sic!]. Gynäkokratie, Justizjobbertum, Sensationsmanie kriegen bei ihr grobe, aber somit auch sinnfällige Konturen. Mit dem Maurerpinsel wird eine Menschheit an die Wand gemalt, der Combination, Kodak und Revolver gleich locker sitzen. Alles an ihr ist Lüge: Weibertränen und Männerurteile. Liebe, Schönheit, Recht: alles ist Business für ,Chicago,. ,Eine Frau ist keine Frau und ein Freund ist kein Freund,, wenns ums Moneymaking geht, und um nichts anderes geht's in dieser Welt, lehrt gleicherweise Jankel seinen Freund Chaskel im Wagen des ,Bronx-Expresß,.

Dessen Verfasser ist weit entfernt von dem forschen Draufgängertum des Harvard-Girls. Dafür ist ihm Mitleid mit den Mühseligen und Beladenen gegeben, mit den Seufzenden unter dem Druck der Liebe, des Alters, der Armut. Solange er Milieu und Jargon der jüdischen Proletarier der Downtown wiedergibt, ist er der Dichter, den wir von ,Nju, und ,Die letzte Geliebte, kennen und ehren. Aber wenn er gegen den Knopfarbeiter und die Seinen als geträumte Vertreter der Upper Town und Upper Ten die Reklamefiguren der Untergrund aufmarschieren lässt, so bleiben die, was sie von vornherein waren: Plakat und Papier. Weder ist seine Phantasie groß genug noch sein Zorn wild genug, um aus dem Sketcheinfall eine Satire großen Stils zu machen, ein dramatisches Pamphlet wider den skrupel- und pausenlosen Auftrieb, den ehrfurcht- und feierlosen Betrieb in der Hölle des Hochkapitalismus von Manhattan. Nur einen Augenblick lang sieht es so aus, als sollte ein leidenschaftlicher Ruf ergehen: Aufruf zum Aufruhr Derer, die drunten sterben müssen, wo die schweren Räder der Subway donnern, gegen Die, denen die Liegestühle gerichtet sind bei den Sybariten von Riverside und den Mode-Königinnen von Palm Beach. Aber gleichwieder wird die Rebellion abgeblasen, die Sozialkritik abgebogen in die opportunistische Volksstückweisheit vom goldwerten heimischen Herd, auf dem ,gefüllte [sic!] Fisch, und ,gesulzte Füß, schmoren. Bei so gutem Essen kann man leicht Hungerstolz heißen und haben.

Diese beiden ,Komödien, sollen in Amerika, vor allem natürlich in den Städten, denen sie entstammen, hunderte von Malen über die Bretter gegangen sein. Die Freude am Lokalkolorit dürfte dabei als Surrogat für die mangelnde dramatische Substanz in beiden Stücken gewirkt haben. Uns dafür halbwegs Ersatz durch eine ungewöhnliche Aufführung zu schaffen, war man weder in den Kammerspielen noch im Künstlertheater imstande. Hilpert rückte uns die Traumsphäre Dymows viel zu real auf den Leib und Mittler fand keinen adäquat verkürzenden Stil für die robuste Karrikatur [sic!] der Watkins. Steinrück, ein zu bedeutender Könnner, um selbst in einer ihm so blutfernen

Rolle zu versagen, blieb dem Hungerstolz doch die ahasverische Atmosphäre schuldig, die um ihn wittert. Carola Neher, in ihrer körperlichen und intellektuellen Agilität zu reizvoll, um nicht dem Auge immer wieder zu gefallen, gefiel sich selbst zu sehr in allerhand akustischen und mimischen Grellheiten, die mit ihrem eigenen Charme den, den sie dem Chicagoer Flittchen hätte vorschießen sollen, entzauberten.“

Harry Kahn übersieht ein Detail: nicht allein das „Lokalkolorit“ machte den Erfolg des Stückes in Übersee aus, sondern der Umstand, dass es auf der jiddischen Bühne aufgeführt wurde, also an jenem Ort, für den es geschrieben wurde (am englischen Broadway wurde es ja nur einmal inszeniert). Wie weit gegen Ende der 1920er Jahre die ästhetischen Erwartungen des deutschsprachigen Publikums von jenem des jiddischsprachigen entfernt waren, zeigt sich an der Aufführung von *Der Sänger seiner Trauer*. Unter dem Titel *Jusik* wurde das Melodram unter der Regie Heinz Hilperts ab 12. April 1929 insgesamt zwanzig Mal an den Berliner Kammerspielen aufgeführt. Herbert Jhering hielt das „Märchen von Anno dazumal“ schlichtweg für unzeitgemäß:

„*Jusik* von Ossip Dymow in den Kammerspielen – ein Märchen von Anno dazumal mit schmerzlichen Bajazzotönen, mit der Großmutter, die ihrer Enkelin erzählt, mit melancholischen und symbolischen Grotteskfiguren, mit Lyrik, Musik und Stimmungszauber. Man wird sich schnell überzeugen, daß auf diese Weise heute noch kein Spielplan zu machen ist. So bringt man Regisseure und Schauspieler auf falsche Wege und das Publikum zum Gähnen.“³¹

Gleichzeitig stand *Der Sänger seiner Trauer* auch am Spielplan der Jüdischen Künstlerspiele in Wien. Für Siegfried Schmitz ist dies eine Gelegenheit, die Vorzüge der jiddischen Bühne hervorzukehren und gegenüber Reinhardts Theater zu polemisieren. Zugleich betont er die Bedeutung Dymovs für die jiddische Bühne im Gegensatz zu seiner Stellung auf der deutschen:

„... Und es ist 50:1 zu wetten, daß dieses ‚kulturelle und gesellschaftliche Ereignis, [Reinhardts Inszenierung des ‚Jusik‘, Anm.] nicht ein Fünfzigstel der ehrlichen und ernstesten Theaterarbeit, des hingeebenen Verständnisses, der echten Begabung und des wahren Empfindens in sich haben wird, welche aus jener sozusagen unterirdi-

³¹ Jhering, *Reinhardt*.

schen, von keinem bestellten Verzückungsjubel begleiteten Aufführung der Jüdischen Künstlerspiele sprechen. ...

Das jüdische Publikum Wiens, welches für die Theatermacher in jeder Form, von der *Kirchenmaus* bis zu *Friederike* zu haben ist, weiß von den Jüdischen Künstlerspielen nichts. Und es wird sicher um teures Geld den *Sänger seiner Trauer* bei Reinhardt bestaunen, den es in den Jüdischen Künstlerspielen jetzt weit besser, echter und – billiger auf sich wirken lassen kann.

Ossip Dymow ist auf dem jüdischen Theater längst ‚entdeckt‘. Auch sein *Sänger seiner Trauer* ist – unter diesem Titel sowohl wie als *Joschke Musikant* – bereits über alle jüdischen Bühnen gegangen, welche das ‚bessere, Repertoire pflegen. ... Überall blieb dem Dymowschen Märchenspiel der Erfolg treu, – wie denn überhaupt festzustellen ist, daß Dymow, sieht man von seiner *Nju* ab, mit seinen dramatischen Erzeugnissen bisher nur auf dem jüdischen Theater durchdringen konnte. (So war z.B. sein *Bronx-Expreß* im New Yorker Jüdischen Kunsttheater ein Erfolg, bei Reinhardt ein arger Durchfall.) Dymow hat nämlich etwas davon, was Jakob Gordins Erfolg auf dem jüdischen Theater begründete; ich nannte das Gordinsche Theater einmal sentimental-familiäres Theater; etwas in dieser Art liegt auch in Dymows Stücken; sie sind nur raffinierter und zugleich – kitschiger.“³²

Dieser Kitsch kann, vor allem in Verbindung mit mangelnder Originalität bei der Lösung der aufgeworfenen Probleme („Alles war nur ein Traum!“) das deutsche und österreichische Publikum ästhetisch nicht überzeugen. Dementsprechend fällt das lakonische Urteil über den *Bronx Express* aus, wie Arthur Schnitzler es seinem Tagebuch anvertraut: „mäßig und weniger“.³³

An den beiden Stücken *Der Sänger seiner Trauer* und *Bronx Express* zeigt sich exemplarisch die Charakteristik des dramatischen Schaffens Osip Dymovs. Die Wahl seiner Themen und deren Ausarbeitung richten sich nach dem Geschmack des jeweiligen Publikums, um nicht zu sagen, nach der Mode. Er bedient sich einer Ausdrucksweise, die zu speziell auf Zeit und Raum (geographisch wie sozial) zugeschnitten und zu wenig abstrakt formuliert ist, um problemlos übersetzt und verstanden zu werden. In seiner Person vereint Dymov die kulturelle Kompetenz verschiedener Gesellschaften, diese Synthese kann er allerdings nur mit sehr begrenztem Erfolg auf sein Werk übertragen.

³² Schmitz, *Theater*, S. 47f.

³³ Schnitzler, *Tagebuch*, S. 112.

Der Brückenschlag zwischen der amerikanisch-jiddischen, der russischen und der deutschsprachigen Bühne bleibt ihm verwehrt, sein Werk zerfällt in mehrere Teile mit jeweils unterschiedlichen Wirkungsgeschichten.

Literaturverzeichnis

- Blizkij (Pseudonym): „Bronks-Ekspress“ *Osipa Dymova. (Pis'mo iz Berlina)*. [Osip Dymovs „Bronx Express“. (Brief aus Berlin)] In: Krasnaja gazeta (večernyj vypusk), 2. Jänner 1928.
- Dalinger, Brigitte: *Verloschene Sterne. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*. Wien 1998.
- Dalinger, Brigitte: *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*. Tübingen 2003 (Conditio Judaica, 42).
- Decsey, Ernst: *Festtage in Salzburg*. In: Wochenausgabe Neues Wiener Tagblatt, 27. August 1927. Neuabdruck in: Kaindl-Hönig, Max (Hg.): *Resonanz. 50 Jahre Kritik der Salzburger Festspiele*. Salzburg 1971.
- dimow, osip: *a kapitel idisch teater in amerike*. In: forwertß, 17. August 1947.
- dimow, osip: *achtzig jor in achtzen minut*. In: bialistoker schtime, September 1958, S. 7–11.
- Dymov, Osip: *Kongress kritikov (Pis'mo iz Zal'cburga)*. [Kritikerkongress (Brief aus Salzburg)]. In: Krasnaja gazeta (večernyj vypusk), 6. September 1927.
- Dymov, Osip: *Maks Rejngardt (K ego 25-letnemu jubileju)* [Max Reinhardt (zu seinem 25jährigen Jubiläum)]. In: Russkij golos, Nr. 3998 (28. Oktober 1926).
- dimow, osip: *maks rejnhardt un sajn teater*. In: di zukunft, Jänner 1944, S. 13–16.
- Feilchenfeldt, Rahel E./Brandis, Markus: *Paul Cassirer Verlag. Berlin 1898–1933. Eine Kommentierte Bibliographie*. München 2002.
- Fuhrich, Edda/Prossnitz, Gisela: *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Band I: 1920–1945*. Salzburg, Wien 1990.
- Horch, Franz (Hg.): *Die Spielpläne Max Reinhardts 1905–1930*. München 1930.

- Jhering, Herbert: *Reinhardt und „Jusik“*. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 172 (13. April 1929). Neuabdruck in: Jhering, Herbert: *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten. 1913–1933*. Herausgegeben von Edith Krull und Hugo Fetting. Berlin 1987, S. 360–362.
- Kahn, Harry: *New York und Chicago*. In: Die Weltbühne, XXIII. Jahrgang, Nr. 50 (13. Dezember 1927), S. 903f.
- Krause, Hans-Harro: *Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Grundzüge der deutschen Bühneninterpretation im Spiegel der Theaterkritik*. Emsdetten 1972 (Diss. Köln 1969).
- Petrova, G.A.: *Dymov, Osip*. In: *Russkie pisateli. Biobibliografičeskij slovar'*. Tom 1. Moskva 1990, S. 291–292.
- Poljakov, Fedor B./Sippl, Carmen: *Dramen der russischen Moderne in unbekanntenen Übersetzungen Henry von Heisellers*. München 2000 (Slavistische Beiträge, 399).
- Sandrow, Nahma: *God, Man, and Devil. Yiddish Plays in Translation*. Translated and edited by Nahma Sandrow. Syracuse 1999.
- Schildkraut, Joseph: *My Father and I. As told to Leo Lania*. New York 1959.
- Ščedrin, Vasilij: *Žizn' i Dnevnik Osipa Dymova*. In: Egupec. Chudožn'opublicystyčnyj al'manach Institutu Judaïky 13 (2003), Kyïv, S. 113–136.
- Schmitz, Siegfried: *Warum nicht unser Theater? Zur Aufführung von Dymows „Der Sänger seiner Trauer“ in den Jüdischen Künstlerspielen*. In: Die Stimme, 21. März 1929. Neuabdruck in Dalinger, *Quellenedition*, S. 47–50.
- Schnitzler, Arthur: *Tagebuch. 1927–1930*. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1997.