

Till Funke

Probleme und Grenzen einer poetischen Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Zu Stephen Daldrys Literaturverfilmung *The Reader*<sup>1</sup>.

*Fasst man das Konzept der Katharsis als die wohltuende Auflösung eines durch eine Erzählung ausgelösten, emotionalen Spannungszustandes auf, dann lässt sich wohl behaupten, dass diese nach wie vor das aristotelisch-klassische Ziel des modernen Mainstream Kinos ist. Das Besondere an dem Film The Reader ist nun, dass diese Katharsis nicht nur ein latent verfolgtes Ziel des Filmes, d.h. ein unbewusstes Nebenprodukt eines Happy Ends ist, sondern gleichzeitig auch expliziter Teil der Erzählung (und somit eine begriffliche Ausweitung erfährt): Ist eine Katharsis angesichts der Schrecken von Auschwitz überhaupt möglich?<sup>2</sup> Die folgende Deutung glaubt, dass der Film diese Frage versucht zu bejahen, indem er auf die Möglichkeiten eines ‚poetischen Kinos‘<sup>3</sup> verweist. Diese bestehen nicht zuletzt in der Symbolisierung des ‚Unausprechlichen‘, die zwar keine rationale, dafür aber eine emotionale Integration der NS-Vergangenheit zu leisten können beansprucht.*

### 1. Zur Fragestellung

Im Folgenden gilt es zunächst darzustellen, worin das Problem einer Katharsis innerhalb des narrativen Kontextes der NS-Verbrechen besteht. Mit Bezug auf diese Problemstellung lassen sich anhand zweier narrativer

---

<sup>1</sup> Regie: S. Daldry/Drehbuch: D. Hare nach dem Buch von B. Schlink

<sup>2</sup> Katharsis im Sinne von Reinigung ist auch ein zentrales Bild- und Handlungsmotiv des Filmes: Hanna Schmitz wäscht Michael Berg, sowohl vor der sexuellen Initiation als auch vor der Trennung.

<sup>3</sup> Mit Poesie ist hier eine vom Künstler intendierte Form der Darstellung gemeint, die bewusst die Grenzen sprachlicher und audio-visueller Bedeutung auszuloten sucht, um dabei über das Aussprechbare/Darstellbare hinaus zu gelangen. Klassische poetische Filme wären beispielsweise die meisten Werke Tarkovskys (insbesondere: *Der Spiegel*, *Stalker*), die post-realistischen Filme Fellinis (*8 1/2*, *La Dolce Vita*) oder Scorsese's *The Age of Innocence*. Ein Paradebeispiel für den nicht-poetischen Film wäre hingegen der visuelle Hyperrealismus des Films *Avatar* (Cameron). Hinzuzufügen ist, dass dies keine normative, sondern eine rein begriffliche Unterscheidung ist (also keine wertende zwischen Kunst/Nicht-Kunst), die helfen soll, Filme in ihrer Bedeutung zu begreifen.

Elemente die Lösungsansätze des Filmes *The Reader* rekonstruieren: Zum einen das des Analphabetismus, zum anderen das der Schuldfrage. Es wird sich zeigen, dass der Film *bewusst*<sup>4</sup> die normative Ambivalenz und Doppeldeutigkeit eines Symbols (Analphabetismus) aufrechterhält, um die Unerklärlichkeit des Verbrechens und die Unbeantwortbarkeit der Schuldfrage anzudeuten. Als *ein* entscheidendes Merkmal eines ‚poetischen Films‘ ergibt sich somit die intendierte Weigerung dem Zuschauer eine Letztreferenz seiner Zeichen anzubieten. Ein *zweites* Merkmal hingegen ist der Versuch, die Logik der Zeichen zu transzendieren, um somit die Möglichkeit einer poetischen Katharsis, d.h. jenseits eines rationalen Referenzsystems anzudeuten. Betrachtet man diese Selbstinszenierung des Filmes als den Versuch einer Rehabilitierung der Poesie nach Auschwitz, so muss in einer letzten Deutung die kritische Frage aufgeworfen werden, ob dies nicht zu einer Hypostasierung, ja Mythologisierung von Auschwitz (eben immer *auch* verstanden als Metapher für das ‚absolute Böse‘) führt.

## 2. Katharsis und Auschwitz

Der Begriff ‚Katharsis‘ beschreibt in seiner klassischen Verwendung bei Aristoteles eine emotionale Reinigung, die dem Zuschauer einer Tragödie widerfährt. Dabei ist es eine strittige Frage der dramatischen Theorie, was einer Reinigung bedarf, kurzum worin das verlorene Equilibrium des Menschen besteht, das durch die dramatische Empathie und die narrative Auflösung wiederhergestellt werden soll. Darauf lässt sich sicherlich die Antwort geben, dass es am Ende der Erzählung zu einer (den Zuschauer erleichternden, d.h. Lust bringenden) Wiederherstellung des emotionalen Gleichgewichts kommen sollte, das zuallererst durch die dramatische Handlung selbst ins Ungleichgewicht geraten ist.<sup>5</sup> In einem biblischen, aber auch antiken Kontext lässt sich der Katharsis-Begriff aber über diese rein funktionale und prozessuale Bestimmung hinaus weiter inhaltlich, oder besser: normativ spezifizieren. Betrachtet man nämlich die dramatische Problematik und Dynamik, die sowohl dem neuen Testament als auch klassischen Tragödien anhaftet, nämlich die Frage

---

<sup>4</sup> Bewusst deshalb, weil, wie zu zeigen sein wird, der Film sich selbstreflexiv auf die Rolle der eigenen Fiktion bezieht.

<sup>5</sup> Diese Wiederherstellung ist wiederum ein Kernmerkmal des ‚Happy Ends‘ im Hollywood Film.

menschlicher Schuld und Verantwortung, so lässt sich der Katharsis Begriff deuten als die Aufhebung bzw. Vergebung einer Schuld. Aus dieser Sicht tritt eine wichtige, strukturelle *Funktion* der tragischen Handlung zu Tage, nämlich die Ausarbeitung einer – aus theologischer Sicht letztlich ‚ominösen‘ – Schuldfrage: Liegt einem Verbrechen (etwa dem Ödipus-Mord) ein gott- oder naturauferlegtes Schicksal zu Grunde (Antike)? Oder lässt es sich auf die Entscheidung (Freiheit) oder Krankheit (medizinisch-wissenschaftlicher Determinismus) eines oder mehrerer Menschen zurückführen (Moderne)? Diese archetypische, sowohl in der Tragödie als auch in der Theologie und der Philosophie auftauchende Fragestellung, tritt nun gerade in der *Post*-Moderne – hier ideengeschichtlich interpretiert als eine Aufklärung über die Aufklärung, d.h. als eine intellektuelle Ernüchterung bezüglich der epistemologischen und praktisch-ethischen Möglichkeiten des Menschen – mit aller Heftigkeit wieder auf, denn diese sah sich – nicht zuletzt sowohl philosophisch, als auch künstlerisch – mit einer Schuld ungeahnten Ausmaßes konfrontiert sah, nämlich dem Holocaust. Die inhaltliche Verquickung einer Schuldfrage von historisch-realem Hintergrund mit einer Kunstgattung, nämlich dem tragisch-poetischen Film bietet sich somit nicht nur an, weil sie eine ‚unerhörte‘ Dramatik manichäisch-politischen Zuschnitts erlaubt, sondern auch weil die Problematik einer Katharsis gewissermaßen *beiden* Bereichen, sowohl der realen als auch der fiktiven Geschichtsschreibung zugeordnet werden kann.<sup>6</sup>

Will ein Autor nun eine solche ‚Schuld-Katharsis‘ einleiten, so muss er zunächst die Tiefen der Schuld ausloten, d.h. es gilt genau zu eruieren, *wer* (Person, Volk, Geschlecht etc.) oder *was* (Ideen, Gefühle, psychische Krankheit etc.) an einem Verbrechen *Schuld hat*, um somit diesen *Grund* beseitigen und einen Neuanfang (= Happy End) wagen zu können.<sup>7</sup> Mit

---

<sup>6</sup> Es geht also um die Möglichkeit (und nicht um die Notwendigkeit), eine Spezifikation und Generalisierung des Begriffs der Katharsis vorzunehmen, d.h. zunächst eine begriffliche Einengung auf einen Kontext der Schuld (Spezifikation), dem eine Ausweitung der begrifflichen Anwendung auf einen politischen bzw. historischen Kontext – quasi über die Fiktion hinaus – folgen kann (Generalisierung).

<sup>7</sup> Damit erhält die politische Ausweitung des Begriffes Katharsis als eine temporäre oder vielleicht immerwährende ‚Tilgung‘ der Sünde/Schuld von der Erde einen bitteren Beigeschmack, da er sich nicht zuletzt auf materialistische oder biologisch-evolutionäre Geschichts- und Politikmodelle anwenden lässt.

dieser Themenstellung betritt ein Film, der sich mit nationalsozialistischen Verbrechen in den Konzentrationslagern auseinandersetzt, aus mehreren Gründen ein heikles Terrain. Erstens haftet einer möglichen Konkretisierung der Schuld (etwa in Form ihrer Personifizierung) immer die Gefahr eines totalitären Gegenschlusses an, dass nämlich eine ‚politisch-moralische‘ Katharsis der Menschheit durch eine Eradikation der bezeichneten Schuld möglich sei (besonders dann, wenn man den Glauben an die Möglichkeit einer Ent-Schuldigung der Menschheit von der Fiktion auf die reale Welt überträgt). Zum anderen ginge eine (zu) eindeutige Antwort auf die Schuldfrage Hand in Hand mit einer Er- und Aufklärung des Holocausts. Hier gilt aber der oft unausgesprochene, moralische Imperativ, dass der Holocaust nicht (vollends) erklärt werden *darf*, da dies einer Relativierung, wenn nicht sogar Entschuldigung des Unerklärbaren – in transzendentaler Sicht: *absoluten* Bösen – Vorschub leisten würde. Ein klassisches Beispiel für einen solchen ‚faux pas‘ wäre etwa die Hypostasierung der Figur Hitler und die damit verbundene Ent-Schuldigung der Helfer und Helfers-Helfer.<sup>8</sup>

Dieser (teilweise) Verzicht auf Personifizierung des Bösen trifft nun das Medium des Filmes besonders, da es in seiner Erzählform und in seinen -möglichkeiten (=Bild und Ton) unverzichtbar angewiesen ist auf handelnde, d.h. sich entscheidende<sup>9</sup> und somit bewusst oder unbewusst<sup>10</sup> eine böse/gute Kausalkette anstoßende Prota- oder Antagonisten. Der Film *The Reader* versucht nun sich von einer solchen ethischen Simplifizierung fernzuhalten. Stattdessen versucht er Schuld/Unschuld, Gut/Böse, ja Verbrechen, Sühne und Erlösung nicht auf Personen zu verteilen, sondern ‚in-eins‘ zu setzen. Dieses ‚In-Eins-Setzen‘ von Unterschieden erlaubt das ‚poetische‘ Symbol, da es per definitionem über sich

---

<sup>8</sup> Auch der Film *The Reader* personifiziert das absolute Böse in Form der angeklagten Wächterinnen. Ihre Boshaftigkeit wird gerade dadurch hervorgehoben, dass innerhalb der Wächterinnen nochmals differenziert wird, nämlich zwischen Hanna Schmitz und dem Rest. Der Film suggeriert dabei ziemlich eindeutig, dass Hanna menschlicher ist, und somit zumindest den Keim für Besserung in sich trägt.

<sup>9</sup> Dies gilt nur für die Moderne, in der die ‚freie‘ Entscheidung in den Mittelpunkt der Tragik und Dramatik rückt.

<sup>10</sup> Darin besteht die Parallele zwischen Freud und dem griechischen Mythos: Das Unbewusste - das bei den Griechen eine Intention der Götter war – wird re-humanisiert, d.h. nicht mehr transzendental, sondern immanent, also quasi ‚im Gehirn‘ des Menschen verankert.

selbst, d.h. über seine wortwörtliche Bedeutung hinausweist und somit das Andere, das Abwesende mit-meint.<sup>11</sup> Ein Beispiel für eine solche Symbolisierung ist die Figur der Hanna Schmitz<sup>12</sup>, deren poetische Funktion darin besteht, sowohl die Genese als auch die Befreiung (qua Opfer<sup>13</sup>) von Schuld zu *verkörpern*, d.h. zu *impersonieren*. Gräbt man jedoch tiefer in den Bedeutungsschichten des Filmes, so gelangt man hinter der Figur der Hanna zu einem noch tiefer liegenden Symbol, nämlich das des Analphabetismus, das *in sich* sowohl das Gute, als auch das Böse beherbergt.

## 2. Das Symbol des ‚Analphabetismus‘: Das Einführen einer Differenz

Wie oben angedeutet, besitzt der Charakter von Hanna Schmitz eine poetische Ambivalenz, die diejenige des Analphabetismus in sich widerspiegelt. Dessen Zweiseitigkeit wiederum lässt sich am Besten anhand der Gerichtsszenen rekonstruieren, in denen der Richter die Verbrechen und Motive von Hanna Schmitz sowie der anderen Wächterinnen aufzudecken sucht. Wie zu zeigen sein wird, ist der Analphabetismus das entscheidende moralische Distinktionsmerkmal, das Hanna von den anderen Angeklagten unterscheidet. Ob jener aber eine die Schuld erschwerende oder entschuldigende Bedeutung einnimmt, lässt der Film bewusst in der Schwebe. Stattdessen suggeriert dieser ein ‚*sowohl/als auch*‘.

---

<sup>11</sup> Zur Theorie des Symbols als Einheit einer Differenz vgl. Niklas Luhmann. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 319

<sup>12</sup> Die Symbolisierung von Akteuren soll hier bedeuten, dass diese *nicht* als in sich schlüssige (d.h. glaubwürdige) oder gar historische Täter (oder Opfer) der Erzählhandlung zu interpretieren sind. Vielmehr weisen sie in ihrer Bedeutung *über sich selbst* hinaus, d.h. die Erzählhandlung ist nur eine Oberfläche, die sich der Illusion der Realität von Personen bedient um eine allegorische Lösung von tiefer liegenden Problemen anzubieten. Oft handelt es sich bei Letzteren um (im luhmannschen Sinne: gesellschaftliche) Konflikte aus der Zeit des Autors, also etwa im Fall von Schlink: um den Generationenkonflikt der 68er Bewegung, die Schuldfrage bezüglich der NS-Verbrechen, die sexuelle Befreiung oder Domestikation etc.

<sup>13</sup> Nebenbei: Hier zeigt sich, dass der Film die Handschrift seines Regisseurs S. Daldry trägt. Auch in seinem Film *The Hours* wird die Katharsis durch einen Selbstmord ermöglicht.

Für eine Deutung des Analphabetismus als einen ‚positiven‘<sup>14</sup> Charakterzug von Hanna spricht nun, dass es gerade dieses Defizit zu sein scheint, das ihr eine realistische Wahrnehmung der Arbeitsweise der Justiz verbietet, die eben – folgt man den filmimmanenten Ausführungen von Prof. Rohr alias Bruno Ganz – *nicht* als moralische Instanz missverstanden werden darf. Die Krankheit steht hier also für eine generelle Unfähigkeit mit den gesellschaftlichen Realitäten der Moderne umzugehen<sup>15</sup>: Eben *weil* ihre diese Möglichkeit fehlt, zeigt sie als einzige der Wächterinnen eine emotionale Reaktion (Tränen in den Augen) und lässt zudem in ihren Zeugenaussagen einen Einblick sowohl in ihr Inneres (die Angst vor dem Chaos als Grund die Tore der Kirche nicht zu öffnen) als auch in das Innere des Wächterkollektivs zu. Die Mitangeklagten – allesamt wohl Alphabeten – werden hingegen als reuelose, da vollständig in der ‚harten‘, *unpoetischen* Realität der (bürokratischen) Schrift angekommene Frauen porträtiert, die in voller Anerkennung juristischer Rationalität sich gegen Hanna Schmitz verbünden, um ihr die Alleinschuld an dem Massenmord in der Kirche anzuhängen. Das Beweisdokument der SS steht hierbei als Symbol für die teuflische, da unmoralische Macht der (bürokratischen, juristischen) Schrift bzw. des ‚Alphabetismus‘, an dem gerade Hanna als Einzige keinen Anteil hat. Aus dieser Perspektive bezeichnet der Analphabetismus einen positiven, da kindlich-naiven Charakterzug Hannas.

Andererseits zeigt der Film mit nicht minderer Deutlichkeit, dass der Analphabetismus die eigentliche Ursache – und somit trägt Hanna *wirklich* die Alleinschuld – für das NS-Massaker ist. Bezeichnend ist hier Hannas Aussage über ihr Motiv die Tore einer brennenden Kirche nicht zu öffnen, obwohl sie damit die dort eingepferchten Häftlinge dem grausamen Feuertod auslieferte: „If we’d opened the gates there would have been chaos. How could we have restored order?“ Neben der offenkundigen Deutung als ein Zeichen für eine krankhaft zwanghafte Ordnungsliebe der Deutschen muss diese Angst vor dem Chaos auch als ein Symptom des Alphabeten gelesen werden, dem die Unordnung der Buchstaben zu einer Bedrohung wird, da letztere sich ohne erkennbare Relationen zu einander auf einem weißen Blatt verstreuen und somit weder

---

<sup>14</sup> Hier normativ/moralisch gemeint.

<sup>15</sup> Siehe für diese Deutung auch: „Der Vorleser“. *Wikipedia*.  
URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Vorleser](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Vorleser) (zit. 16.8.2010).

Sinn noch Struktur offenbaren. Daher ist die symbolisch wirkmächtigste Szene mit Hinblick auf die Katharsis von Hanna diejenige, als sie am Gefängnistisch im Buch *The Lady and the Dog* alle ‚T‘ einkreist: Hier erblickt Hanna ein Zeichen, das sich mit einem Laut korrelieren lässt und das durch seine Wiederholung eine Struktur offenbart.

### 3. Sexuelle und Politische Schuld: das Fortführen einer Differenz

Die *normative* Ambivalenz des ‚Analphabetismus-Symbols‘ dient also zunächst dazu, das Ausmaß von Hannas Schuld an den NS-Verbrechen zu dekonstruieren, d.h. dem Zuschauer eine letzte Fixierung von Schwere und Art ihrer Schuld zu verweigern. Diese symbolische ‚Verwirrung‘ wird nun narrativ weiter verfolgt innerhalb des (sexuellen) Schuld-Verhältnisses zwischen Hanna und Michael, das als eine metonymische Ergänzung des komplexen – ja *unendlich* facettenreichen – Prismas der im ‚eigentlichen‘ Zentrum der Erzählung stehenden NS-Schuld dient. Die Vermengung von sexueller und politischer Schuld ballt sich in der gerichtlichen Aussage von Martha, einer Überlebenden und Zeugin des Verbrechens, in der die ‚differentia specifica‘, die Hanna von den Wächtern (genus proximum) unterscheidet, wie folgt beschrieben wird:

Martha:

She had favorites. Girls, mostly young. [...] She gave them food and places to sleep. In the evening she [Martha hesitates] asked them to join her. And we all thought ... Well, you can imagine what we thought. And then we found out, she made these women read aloud to her. At first we thought this guard is more sensitive, she is more human, she's kinder. Often she chose the weak, the sick. She picked them out, *she seemed to be protecting them almost, but then she dispatched them*. Is that kinder?

Entscheidend ist hier der folgende Teilsatz: “she seemed to be protecting them, *but then she dispatched them*”. Hier wird dem Zuschauer klar, worin die Schuld von Hanna *auch* besteht, nämlich in ihrem analogen Verhalten gegenüber Michael Berg: Auch in ihrer sexuellen Beziehung zu ihm hat Hannah nur *so getan, als ob* sie Michael liebe bzw. beschütze, um ihn dann um so brutaler – nachdem er seine Schuldigkeit (Lesen/Penetrieren) getan hat – zu verstoßen. Damit erhält die Schuld einen ödipal-

freudianischen Touch, der ein psychoanalytisches Interpretationsverfahren erfordern würde. Entscheidend für die vorliegende Diskussion ist aber die Verdopplung der Ordnung/Unordnung und Schuld/Unschuld Dualismen in einem Potenz/Impotenz Gegensatz: Der Analphabetismus fungiert hier *auch* als Zeichen einer Impotenz, die aus sich heraus eine perverse Potenz gebiert, nämlich diejenige Hannas gegenüber Michael bzw. den Gefangenen im Lager.

Diese zunehmende Verästelung und Weiterführung von differentiellen Interpretationsmöglichkeiten eines Symbols ermöglichen neben der Poetisierung der Schuldfrage auch den Aufbau und die Lösung von Schuld-Konflikten, und somit die narrative Funktion des Spannungsaufbaus.<sup>16</sup> Veranschaulichen lässt sich dieser Vorgang anhand der Frage nach Ausmaß und Art von Michaels Schuld, (die als weitere Metonymie zur NS-Schuld interpretiert werden kann): Dieser entschließt sich nach einem Besuch eines Konzentrationslagers dazu, Hanna nicht zu entlasten, obwohl der Tatbestand ihres Analphabetismus die ihr angelastete Urheber-schaft des SS-Berichts widerlegen und somit zu einem geringeren Strafmaß führen würde. Damit verschärft sich zum einen der externe Konflikt zwischen Hanna und Michael (Wer hat hier wem gegenüber welche Schuld?), zum anderen der interne Konflikt von Michael (Hat er *sich selbst* gegenüber Hanna schuldig gemacht?). Auf diesen neuerlichen Schuld-konflikt überträgt sich die Ambivalenz des Analphabetismus und somit wird die Spannung, die letztlich durch die Suche nach dessen Bedeutung generiert wird, aufrechterhalten: Wenn der Analphabetismus wirklich einen besonders perversen Charakterzug von Hanna offenbart, dann verdient Hanna die höhere – wenn auch aus juristischer Sicht *ungerechtfertigte* – Strafe. Somit trägt Michael keine Schuld. Ist aber der Analphabetismus eher ein Zeichen für die Menschlichkeit von Hanna, dann lädt Michael durch seine Entscheidung Schuld auf sich, da er eine gerechte Be-

---

<sup>16</sup> Gewissermaßen stehen narrative Funktion und Referenz- oder Bedeutungsfunktion miteinander auf Kriegsfuß: Denn je mehr der Autor die Differenzen der Erzählung ‚ausbreitet‘ desto mehr verliert sich die Einheit der Bedeutung in unterschiedlichen Assoziationsfeldern. Anders formuliert: Die sexuelle Schuld generiert aus narrativer Sicht neue, phantasiebeladene Erzählstränge. Die Frage, ob sie sich in ihren Bedeutungsdimensionen wirklich als Kontextualisierung politischer Schuld eignet, mag hier für den Autor eine sekundäre Rolle spielen – nicht aber für so manchen Feuilletonisten oder Historiker.

strafung insbesondere der- als teuflisch porträtierten – Wächterinnen verhindert. Damit verschiebt sich die Schuldfrage von Hanna auf Michael und die Erzählung kann sich weiter entfalten.

#### 4. Poetik und die Darstellung des Undarstellbaren (Schuld)

Das erklärte Ziel des Films ist es also, die Zwiespältigkeit und Doppelbödigkeit seiner Symbole möglichst lange aufrechtzuerhalten. Dies steht im Einklang mit der Einsicht, dass sich sowohl Schuldfrage als auch die Verbrechen in den Konzentrationslagern einer zu plastisch-realen Erklärung widersetzen. Nichtsdestotrotz versucht nun der Film eine tiefere, poetische Wahrheit zu be-deuten, um damit die Katharsis einer Schuld zu ermöglichen, um deren ‚monströse‘, ja irrationale Un-Bedeutbarkeit er sich zur selben Zeit bewusst ist. Eine für den Versuch diesen Widerspruch und Spalt zu überbrücken paradigmatische Szene ist die vorletzte (die somit die Katharsis des Endes einleitende und bewirkende), als Michael Berg im Jahre 1988 Martha, eine Überlebende der Lager, die vor Gericht gegen Hanna ausgesagt hat, besucht. Es ist offenkundig, dass Michael – gequält von Schuldgefühlen – nicht nur Vergebung oder Verständnis, sondern auch eine Aufklärung über die eigentliche *Art* seiner bzw. der nationalsozialistischen Schuld begehrt.

Zunächst erzählt Michael von Hannas Schicksal, um somit gewissermaßen die ‚rationalen‘ Möglichkeiten einer Katharsis, im Sinne einer Vergebung auszuloten: a) Hanna Schmitz hat Selbstmord begangen; b) sie war Analphabetin. Beides lehnt Martha – sie steht allegorisch für die Berechtigung einer Vergebung durch den Geschädigten – sowohl als Erklärung als auch als Entschuldigung des Verbrechens ab. Vielmehr beginnt sie stellvertretend für Hannas Schuld in die Tiefen von Michaels Schuld einzudringen. Eingeleitet wird dies zunächst durch den (versteckten) Vorwurf Marthas an Michael, dass Hanna Schmitz – eine Massenmörderin – eine Freundin von ihm gewesen sei. Daraufhin rückt Michael mit der ‚Wahrheit‘ heraus, dass er eine sexuelle Affäre mit Hanna unterhielt. Der Dialog lohnt in Gänze zitiert zu werden:

Michael:

When I was young, I had an affair with hanna.

I was only sixteen as I met her.

The Affair only lasted a summer ... but ...

Mrs Martha:

But ...*what?*

[*Schweigen.* Sich gegenseitig *durchdringende* Blicke der Akteure; T.F.]

Mrs. Martha:

*I see.*

Zunächst ist augenfällig, dass die Schuld Hannas<sup>17</sup> (oder Michaels?) unausgesprochen bleibt, da sie nur durch das verstehende Schweigen von beiden Akteuren angedeutet wird. Diese Leere – nach Marthas Frage ‚What?‘ kommt keine Antwort - *symbolisiert* eine Schuld, die nicht expliziert, sondern nur in ihrer Absenz bedeutet werden kann. Anstatt einer direkten sprachlichen Kommunikation dessen, was die Schuld ausmacht, suggeriert der Film somit eine tele- bzw. empathische Kommunikation der Blicke (Martha: ‚I see‘ = Ich *sehe*; d.h. eine Wahrheit, die man nicht

---

<sup>17</sup> Die Schuld Hannas Michael gegenüber ist alles andere als offensichtlich. Sicherlich bieten sich zwei Lesarten an: a) die Schuld des sexuellen Missbrauchs und b) die Verheimlichung ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit. Abgesehen davon, dass beide Interpretationen in einem symbolischen Kontext Berechtigung haben (Bsp.: Hanna steht für das Versagen einer ganzen Generation ihre Vergangenheit zu thematisieren), gibt der Film keinen definitiven, d.h. endgültigen Rückschluss auf deren Richtigkeit: Will man etwa die Sexualität als Sündenfall stigmatisieren, so lassen sich Täter und Opfer nicht trennen, da es ja Michaels Mutter ist, die ihn nach seiner Genesung von der Scharlach Krankheit zurück zu Hanna schickt, um sich bei ihr zu ‚bedanken‘. Gegen den Vorwurf der Identitätslüge oder Verleugnung auf Seiten Hannas spricht, dass der Film suggeriert, der Sex beziehe seine erotische Spannung sowohl aus der Anonymität als auch aus dem dunklen Geheimnis Hannas: Es ist ja gerade die Flucht Hannas vor ihrer Vergangenheit, die sie in die ekstatische Gegenwart der Sexualität (und in die ideelle der Poesie) treibt. Der Film verweigert deswegen eine klare Interpretation der Schuld von Hanna, weil sie ein Scharnierfunktion in der Erzählung übernimmt: Hanna Schmitz verkörpert *sowohl* Schuld *als auch* Vergebung (à la Figur des Jesus Christus).

aussprechen, sondern nur erblicken kann; ein Hinweis auf die Poetik des Films als visuelles Medium). Damit wird in das Feld der Kommunikation eine Differenz eingetragen zwischen einerseits einer *informationstragenden* (= rationale), andererseits einer *informationsbedeutenden* (= poetische) Kommunikation.

Nachdem die Schuld somit ‚poetisch‘ (d.h. abwesend-anwesend) fixiert werden konnte, leitet der Film nun den Akt der Vergebung ein. Dieser ist aber nicht in der Realität, sondern nur in der Fiktion möglich:

Martha:

What are you asking for? Forgiveness for her?

Do you just want to feel better yourself?

My advise: Go to the theatre if you want katharsis.

Please: Go to literature. Don't go to the camps.

Nothing comes out of the camps. Nothing!

Hier konzentriert sich eine weitere zentrale Aussage des Films, nämlich die der Superiorität eines künstlerischen gegenüber eines rational-wissenschaftlichen Zugangs zur Welt. Nimmt man nämlich den Satz „Nothing comes out of the camps“ für sich alleine, so stößt man auf eine Paradoxie, da zumindest dieser Satz selbst aus den (Nicht-) Erfahrungen der Lager entstammt, würde er ja seine eigene Nicht-Existenz aussagen (ferner: Sowohl der Dialog selbst als auch der ganze Film bezieht ja seine Kraft aus einer poetischen Reflexion über das Phänomen der Konzentrationslager). Verknüpft man ihn hingegen mit dem selbstreflexiven Satz „Go to the theatre if you want katharsis“, dann lässt sich die Paradoxie auflösen, indem man zwischen Fiktion und Realität unterscheidet: Der Satz „Nothing comes out of the camp“ ist eine Beschreibung der *Realität* aus der Sicht der *Fiktion*. Im *wirklichen* Leben ist weder Katharsis noch Klärung des Verbrechens noch ein solcher Satz möglich. Und gerade deswegen bleibt als endgültiges Ausdrucksmittel (für das in der Realität Unausdrückbare) der ‚Lager‘ nur noch die Fiktion (d.h. die Poetik), die gewissermaßen *außerhalb* der Realität steht und somit den Regeln der Logik nicht unterworfen ist.

## 7. Die Katharsis der Poetik: Metonymie vs. Metapher<sup>18</sup>

Nach dieser Vorarbeit der Selbstreflexion, beginnt der Film – quasi augenzwinkernd – die eigentliche, poetische Katharsis. Diese zeigt sich sowohl metaphorisch (hier als Gleichzeitigkeit von Anwesenheit/Abwesenheit verstanden) als auch metonymisch (verstanden als die zeitliche Verknüpfung des Abwesenden mit dem Anwesenden: das, was am Anfang der Erzählung abwesend war, ist am Ende anwesend). Als Metapher dient die Dose, in der Hanna Schmitz ihr Geld aufbewahrt hatte und deren Schenkung Martha – als eine symbolische Geste der Entschuldigung – von Michael akzeptiert. Poetisch ist dieses Element zunächst deswegen, weil es sich nicht um eine objektive bzw. quantifizierbare Form der Vergebung handelt wie etwa Geld oder Strafe. Stattdessen weist der Gegenstand über seine Materialität hinaus auf eine quasi-transzendente Gefühlsebene, nämlich die der geraubten Kindheitserinnerungen. Stellvertretend für diese kann Martha die Dose in die anderen, ihr verbliebenen Familiengegenstände auf ihrem Sekretär einreihen. Dies weist auf eine mögliche Vergebung seitens des Opfers (allegorisch: Israels) gegenüber dem Täter (allegorisch: Deutschland). Metaphorisch heißt hier also, dass die Anwesenheit eines Bildes bzw. eines Gegenstandes (hier: das Bild der Dose) die *gleichzeitige* Anwesenheit einer Abwesenheit zum Ausdruck bringt (Gefühl/Erinnerungen).

Zum anderen kommt die – hier als metonymisch interpretierte – Handlungskette zu ihrem Ende (und neuerlichem Anfang), als der Protagonist Michael seiner Tochter am Grab von Hanna diejenige Geschichte erzählt, die der Zuschauer gerade gesehen hat (offenkundig bedeutet dies für ihn einen Wechsel und Neuanfang in seinem Leben, da er nun eine Offenheit und Ehrlichkeit gegenüber seiner Tochter an den Tag legt, die ihm in der Vergangenheit gefehlt hat und die in seiner Tochter ein ihr ganz eigenes Schuldbewusstsein hervorzurufen drohte<sup>19</sup>). Damit bezieht

---

<sup>18</sup> Diese beiden Begriffe sind selbst wiederum *metaphorisch* eingesetzt, d.h. nicht in ihrem eigentlichen Sinn, der ja der Unterscheidung von rhetorischen Stilmitteln dient.

<sup>19</sup> So im Dialog zwischen Michael Berg und seiner Tochter, als sie gemeinsam zu Abend essen. Michael: „I am aware, that I was difficult. I wasn't always open with you. I'm not open with anyone.“ Interessanter Weise antwortet dann die Tochter: „I always assumed, it was my fault“ („fault“ übersetzt in den Untertiteln mit ‚Schuld‘). Auch hier wieder die Gefahr der Weitergabe einer fremden

sich das Ende reflexiv auf den Anfang der eigenen Geschichte, deren (wiederholtes, da im Zirkelschluss gefangenes) Erzählen dadurch eine Katharsis ermöglicht, dass sie *sowohl* den Aufbau *als auch* die Lösung von Schuldkonflikten im Raum der Zeit erlaubt. Die Katharsis umgreift also beides: Reinigung *und* Schuld. Damit drückt die Handlung als Ganzes (und nicht *nur* ihr Ende) eine Katharsis in Form einer metonymischen Verkettung von Bedeutungsteilen aus, die sich zu einem Bedeutungsganzen zusammenfügen.

Zur selben Zeit lässt sich dieses Bedeutungsganze wiederum in seiner Einheit reflektieren. Eine solche metaphorische (=gleichzeitige) Deutung der metonymisch (=sequentiell) angelegten Erzählung bemüht S. Daldry interessanter Weise am Anfang<sup>20</sup> (bezeichnenderweise nicht am Ende) seines Filmes als Michael Bergs Geschichte durch einen retrospektiven ‚flashback‘ eingeleitet wird: Michael schaut aus seinem Berliner Appartementfenster im Jahre 1995 auf die S-Bahn und sieht dort sich selbst, als Jugendlichen, der nicht nur an einem anderen Ort (Neustadt) und zu einer anderen Zeit (1958) eine andere S-Bahn fährt, sondern auch noch – paradoxer Weise – seinen eigenen Blick erwidert. Damit fällt in einem ‚Augen-Blick‘ Anfang und Ende der Erzählung<sup>21</sup>, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Zeit sowie Sünde, Sühne und Vergebung in eins.

## 9. Die Re-etablierung der Poesie nach Auschwitz

Folgt man nun der oben skizzierten Deutung des Films, so kristallisiert sich als sein zentrales Anliegen heraus, die poetische Sprache nicht nur gegenüber anderen Diskursen auszudifferenzieren, d.h. abzugrenzen, sondern sie auch als ein Medium für das Erfassen und Verarbeiten transzendentaler, d.h. letztlich unbegreiflicher Wahrheiten zu re-etablieren.

---

Schuld, die es abzuarbeiten und ins Leben zu integrieren gilt.

<sup>20</sup> Streng genommen verweist natürlich auch das Ende des Filmes, das mit dem Erzählen der gerade gehörten Geschichte *beginnt*, auf die metaphorische Deutung der metonymisch angelegten Erzählhandlung: Der Anfang ist das Ende = Gleichzeitigkeit.

<sup>21</sup> Gewissermaßen ist die *unbewegte* Beobachter-Position des alten Michael Berg schon das Ende der Erzählung, da dort die Zeit zu einem Stillstand gekommen ist, verglichen zu der sich (in der Erzählzeit noch) *bewegenden* Beobachter-Position des jungen, in einer Straßenbahn fahrenden Michael Bergs.

Re-etablieren daher, weil Adorno ihre Daseins- und Schaffensberechtigung gewissermaßen aberkannte, als er konstatierte, dass „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch“<sup>22</sup> sei. Dieser Bezug eröffnet nun eine letzte Deutungsmöglichkeit für das Symbol des ‚Analphabetismus‘, das nicht nur als Ursache, sondern *auch* als Folge des Holocausts interpretiert werden kann: der Horror von Auschwitz hat dem Menschen die Schrift und Leselust ‚verschlagen‘, da das Ideal der Poetik, ja aller Kunst nur noch zynisch und höhnisch wirkt vor dem Hintergrund der seelischen Abgründe des Menschen.<sup>23</sup> Es gilt also nach Auschwitz das Lesen neu zu lernen. Die Heilung von dem Analphabetismus steht somit auch für die *Rehabilitierung* einer verloren geglaubten Poetik. Der Begriff der Rehabilitierung greift aber zu kurz, da es eher darum geht, der Poetik eine *Superiorität* einzuräumen: *Nicht* die rational-wissenschaftliche Erklärung kann eine Integration der Abgründe des Nationalsozialismus leisten, sondern einzig die poetisch-symbolische Darstellung der Irrationalität und Widersprüchlichkeit des menschlichen Daseins. Man könnte fast von einer Rückkehr zum Mythos sprechen, eingeleitet durch die Enttäuschungen des Logos der Aufklärung. Aus einer kritischen Sicht muss aber angemerkt werden, dass eine solche Hypostasierung des Holocausts zu einer Mythologisierung eines geschichtlichen Ereignisses führen kann, das vielleicht besser in seiner unbedingten, wenn auch trostlosen Realität begriffen werden sollte.

---

<sup>22</sup> Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft“. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S. 31

<sup>23</sup> Diese Verunreinigung der Poesie zeigt sich auch ganz konkret, wenn man daran denkt, dass Opfer der Lager bis ins hohe Alter es nicht ertrugen die Werke gewisser Komponisten zu hören, weil diese von ihren Peinigern gespielt wurden, um die Schreie der Gefolterten zu übertönen.