

Asal Dardan

„I'm changing my image!“

**Die Darstellung Holocaust-Überlebender im Spielfilm am
Beispiel von Arthur Hillers *The Man in the Glass Booth***

„Woher stammt die blaue Nummer auf meinem Arm? Wo bin ich gewesen? Die Lager sind jetzt leer, man hat Museen in ihnen errichtet. Auf den Fliesen kann man heute tanzen. Ich bin mit einer Reisegesellschaft in Buchenwald gewesen, 1954 war das, aber ich habe nichts empfunden. Jemand anderes war dort, nicht ich.“

Yoram Kaniuk: Adam Hundesohn¹

„Ihr redet über mein Leben, aber ihr redet über mich hinweg, ihr macht so, als meintet ihr mich, doch meint ihr eben nichts als das eigene Gefühl.“

Ruth Klüger: weiter leben²

Einführung

Die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen kollektiven Erinnerns an den Holocaust erlangt angesichts der Tatsache, dass heute kaum noch Zeitzeugen leben, eine wachsende Dringlichkeit. Dies zeigt sich nicht nur in der Errichtung von Archiven wie der Survivors of the Shoah Visual History Foundation oder dem Fortunoff-Archiv der Yale University, sondern auch in populären Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, die ein wachsendes Bedürfnis nach authentischen Erzählungen und einer verstärkten Fokussierung auf Einzelschicksale von Opfern und zuweilen auch Tätern präsentieren. Spätestens seit Steven Spielbergs Fiktionalisierung der Lebensgeschichte Oskar Schindlers³ ist nicht zu übersehen, dass zur filmischen Verarbeitung der inzwischen massentauglich gewordenen Holocaust-Thematik vor allem Lebensberichte von Überlebenden und Zeitzeugen⁴ sowie Ereignisse, die mehr oder weniger an reale Begebenheiten angelehnt sind,⁵ herangezogen werden. So erlangen aktuelle Produktionen trotz des (natürlichen) Verlustes der letzten Zeugen eine suggerierte „Autorisierung durch Zeugenschaft“⁶. Doch was bleibt hiervon tatsächlich in einer auf medialen Vermittlungsformen basierenden Erinnerungs-kultur? Wie verhalten sich mediale Repräsentationen zur Erfahrungswelt der Betroffenen? Lassen sich ihre traumatischen Erlebnisse und häufig fragmentarischen

Erinnerungen überhaupt in einer filmischen Narration einfangen und welche Erzähl- und Darstellungsmodi gibt es?

Sicherlich sprechen Überlebende nicht mit einer Stimme. Dennoch haben so unterschiedliche AutorInnen wie etwa Ruth Klüger, Primo Levi, Charlotte Delbo oder Jean Améry dasselbe unumkehrbare Gefühl des Abgeschnittenseins beschrieben – für sie alle bedeutete die Befreiung aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern nicht zugleich auch Freiheit. Durch ihre literarischen und autobiografischen Texte haben sie das gesellschaftliche Bild Überlebender nachhaltig geprägt, vor allem auch im Rahmen von populär-kulturellen Werken, die sich der Zeit nach der Befreiung widmen. Hierzu gehört auch der heute vergessene Film *The Man in the Glass Booth* (USA 1975), der die Komplexität dieser seelischen Erschütterung einzufangen versucht und somit eine ebenso geeignete wie interessante Grundlage für eine Auseinandersetzung mit der filmischen Darstellung von Holocaust-Überlebenden bietet.

Entstehungsgeschichte des Films

Der Filmproduzent und Vorsitzende des American Film Theatre (AFT) Ely A. Landau beauftragte 1975 den kanadischen Regisseur Arthur Hiller, der fünf Jahre zuvor für seine Regiearbeit an dem Film *Love Story* den Golden Globe erhalten hatte, Robert Shaws *The Man in the Glass Booth* zu verfilmen. Das AFT brachte in den 1970er Jahren Adaptionen erfolgreicher Theaterstücke des 20. Jahrhunderts mithilfe renommierter Regisseure auf die Leinwand und machte sie so für ein breites Kinopublikum zugänglich. *The Man in the Glass Booth* erschien 1967 ursprünglich als Roman und wurde von seinem Autor Robert Shaw in Zusammenarbeit mit Harold Pinter für die Bühne adaptiert und noch im selben Jahr in London uraufgeführt. Wenngleich das Stück aufgrund seiner als verworren empfundenen Geschichte und seines düsteren Humors bei der Kritik durchfiel, wurde es später dennoch erfolgreich mit Donald Pleasance in der Hauptrolle am Broadway aufgeführt. Für die Verfilmung entschied Hiller, die Rolle des Arthur Goldman mit dem österreichischen Schauspieler Maximilian Schell zu besetzen, der sich bereits durch seinen preisgekrönten Auftritt in *Judgment at Nuremberg* (Stanley Kramer; USA 1961) international beweisen konnte. Hiller blieb dem Stück treu, wollte der komplexen Erzählweise jedoch mehr Empathie mit den Figuren entgegensetzen. In der Besetzung Schells, der später für diese Rolle eine Oscar-Nominierung als bester Hauptdarsteller erhalten sollte, sah er einen wichtigen Schritt in diese Richtung: „[...] because I felt strongly that we needed all these emotions, I felt that I would be able to get more of that from Maximilian Schell“⁷.

Einführende Charakterisierung der Zentralfigur

Arthur Goldman wird als überaus erfolgreicher und exzentrischer Industriemagnat vorgestellt, der in den 1960er Jahren in seinem New Yorker Luxus-Penthouse, einer unheimlichen Festung in der 5th Avenue, ein abgeschiedenes Leben führt. Seine einzigen Vertrauten sind sein loyaler und leicht beeindruckbarer Assistent Charlie Cohn (Lawrence Pressman), der wortkarge Afro-Amerikaner Jack (Henry Brown) und die marmorne Urne seiner verstorbenen Ehefrau Mathilda. Goldmans verworrene und zugleich bestechende Monologe über Judentum, Antisemitismus und Massenmord lassen seine traumatischen Erlebnisse als deutscher Jude und Holocaust-Überlebender erahnen. Heimgesucht von Visionen seines Vaters („murdered in a shower in Auschwitz in 1943 at the age of 70“) und des SS-Offiziers Karl Adolf Dorff⁸ („Colonel Dorff was the commandant in the camp I honored with my presence for five years. Colonel Dorff killed my father.“), wirkt er wie das Opfer eines exzessiven Verfolgungswahns. Sein geradezu manisches Verhalten erklärt er, während er eine Waffe auf einen harmlosen Besucher richtet, mit dem Satz: „Forgive us our paranoia, for we know what we do.“ Goldman erscheint wie ein Genie am Rande des Wahnsinns, das zwischen Götterfunken und Dämonen keine Ruhe mehr findet. Seine Auffassung von der Welt gleicht jener fantastischen und erschütternd gewalttätigen Fabel-landschaft in Hieronymus Boschs Triptychon *Garten der Lüste*, die er Charlie Cohn gegenüber als reale Abbildung beschreibt („He was a draftsman, a photographer. That’s reality, Charlie.“). Dennoch tritt Goldman kaum wie ein vom Schicksal Besiegter auf. Munter singt er sein Lieblingslied *Es war ein Edelweiß*, eine Soldatenweise aus dem Zweiten Weltkrieg, belehrt Charlie über die Bedeutsamkeit eines ausgiebigen Sexuallebens und macht Witze über den Papst, der im Jahre 1964 die „Chuzpe“ besäße, den Juden für die Ermordung von Jesus zu verzeihen. Erfüllt mit Leben, doch mit jedem Wort das Leben verneinend, erscheint Goldman wie ein Getriebener, der verstört und Mitleid erregt, doch zugleich immer auch ein geistreicher und unterhaltender Lebemann bleibt.

Für Goldman hat scheinbar eine neue Lebensphase begonnen, die sowohl eine Zuspitzung seines zwanghaften Verhaltens wie auch seiner eigentümlichen Gelöstheit bedeutet. Wodurch diese Wende jedoch motiviert wird und wohin sie führt, bleibt undurchsichtig. Seine Aussagen und Reaktionen werden im Laufe der Handlung immer paradoxer und skurriler, sodass unweigerlich die Frage aufkommt, ob er bereits für verrückt gehalten werden muss oder doch weitaus mehr weiß, als er verrät. So weist er aufgebracht auf einen blauen Mercedes hin, von dem er sich verfolgt fühlt. Doch als Cohn versucht, ihn zu besänftigen, und andeutet, dass es sich um einen Irrtum handeln könne, erwidert Goldman: „If the Mercedes is not after me I’m doing something

wrong“. Goldman weiß, dass er bald abreisen wird, doch wann und vor allem wohin er geht, bleibt unklar: „The leave-taking [...] will take place somewhat precipitously, therefore I cannot set a date.“ Seine Ankündigung lässt erahnen, dass sein Fortgehen wohl einen endgültigen Abschied bedeuten wird. Darauf deutet nicht zuletzt sein Desinteresse an seinen Geldgeschäften oder gar an anderen Geschehnissen außerhalb seines Penthouses hin. Einzig die Vergangenheit beschäftigt ihn noch.

Das Ausmaß dieser Obsession zeigt sich am eindrücklichsten anhand von Goldmans Geheimraum, einer Miniatur-Effektenkammer, in der sich ein Regal voller Menorot, Kippot, Brillen, Schuhen, Häftlingsanzügen und ein Koffer, dessen Inhalt die allzu bekannten Schreckensbilder aus den Nazi-Konzentrationslagern und Ghettos sind, befinden. Die beklemmendste Szene findet in diesem Zimmer, das alle Ikonen der Holocaust-Darstellung zu versammeln scheint, statt. Untermalt von Hitlers Gebrüll, dem Marschieren von Soldaten und Frauengeschrei verbrennt sich Goldman während eines Gebets mit den Kerzen einer Menora seinen linken Oberarm.

Als eines Tages Agenten des Mossad seine Wohnung stürmen, zeigt sich Goldman nicht verwundert und empfängt sie gelassen und munter mit: „Willkommen, Herr Übermensch“. Die Brandwunde, welche sich viele ehemalige SS-Offiziere nach dem Krieg zugefügt haben, um nicht anhand ihrer Blutgruppen-Tätowierung entlarvt zu werden, ist für die Agenten bloß eine weitere Bestätigung ihres Verdachts. Charlie Cohn kann kaum glauben, was sein Arbeitgeber nicht bestreitet: Er selbst soll Karl Adolf Dorff und somit ein Nazi-Verbrecher sein.

Goldman wird nach Israel gebracht und tritt fortan sehr glaubwürdig als vom Rassenwahn Besessener auf. Er besteht darauf, während der Gerichtsverhandlung eine SS-Uniform zu tragen und als „Colonel“ angesprochen zu werden. In einem kugelsicheren Glaskasten sitzend hört er der Staatsanwältin Miriam Rosen (Lois Nettelton) sowie ehemaligen Opfern von Dorff zu und erwidert ihre Anschuldigungen mit Ausführungen über die Minderwertigkeit seiner Opfer („Nobody was complaining. Sheep!“) und die grenzenlose Liebe zu Hitler, die das gesamte deutsche Volk empfunden habe. Miriam Rosen fragt ihn gar: „Why are you making it so easy for us?“ Einzig Charlie Cohn möchte noch immer nicht an die Schuld von Goldman glauben und begründet dies vor Gericht mit der fragwürdigen Aussage: „No gentile could ever be as anti-Semitic as Mr. Goldman is.“ Allerdings soll Cohn Recht behalten. Ein ehemaliger Arzt Adolf Dorffs gesteht, bestochen worden zu sein, um Röntgenbilder des Nazis mit denen von Goldman auszutauschen. Der Mann im Glaskasten kann demnach nur der Jude Arthur Goldman sein, der selbst Spuren gelegt hat, um mit Dorff verwechselt zu werden. Die Fragen des erschütterten Richters (Luther

Adler): „Why do you want to degrade yourself? Why do you want to take all this guilt upon yourself? Why Mr. Goldman?“ beantwortet er jedoch nicht mehr. Nach dieser Eröffnung schließt er sich wortlos im Glaskasten ein und stirbt in einem katatonischen Anfall vor den Augen aller Anwesenden.

Das „unheroische Gedächtnis“: Von Goldman zu Dorff

Arthur Goldman ist auf zweifache Weise Opfer der nationalsozialistischen Legende vom Übermenschen geworden. Selbst Jahrzehnte nach dem Fall des Nazi-Regimes, das ihn verfolgte und einsperrte, quält ihn die Scham, zu einem wehrlosen Opfer degradiert worden zu sein wie auch aufgrund purer Willkür überlebt zu haben. Hierin findet sich nicht nur ein Grundmotiv in der filmischen Darstellung von Holocaust-Überlebenden, sondern ein wesentliches Merkmal für das, was der Psychoanalytiker William G. Niederland, dessen Forschungsergebnisse den Traumadiskurs maßgeblich prägten, im Jahre 1967 erstmals „Überlebenden-Syndrom“ nannte. Zu den Symptomen zählt er unter anderem ein tiefes Gefühl des „Anderseins“, eine „Überlebensschuld“ sowie einen „Zustand des seelischen Überwältigt- und Verringertseins“⁹. Hierbei spielt das Erleiden einer verfolgungsbedingten Extremsituation ebenso eine Rolle wie die Umstände der Verfolgung selbst:

„Die Opferrolle hat ihre eigene Dynamik. Sie setzt mit der schieren Unfassbarkeit an, dass man *faktisch* Opfer wurde und ohne jede Handlungsmöglichkeit anderen ausgeliefert war. [...] Das Fatale ist, dass bei der Abwertung von Opfern die Fremd- und Selbstwahrnehmung Hand in Hand gehen. Die Opfer beginnen sich selber für schuldig zu halten, sich schlechter zu fühlen, das Unglück als ihr persönliches Fatum anzusehen.“¹⁰

Diese von Harald A. Mieg beschriebene Dynamik zeigt sehr deutlich, dass die Politik der Nazis nicht nur die Ausrottung der Juden zum Ziel hatte, sondern bereits vor dem Tode zu einer Entpersonalisierung führen sollte. Im Film erklärt Goldman diese Methode sehr prägnant:

„I'll give you the recipe: You take away decisions, you take away the future. You make them feel a meaningless mass. I do not mean individuals in a mass, I mean a meaningless mass! [...] Whatever is left in them that isn't impotent they turn against themselves just so that they can hold on to it. [...] It's a great system: put them down, down, down.“

Das Bild der bedeutungslos gewordenen Masse, in der jegliche Individualität und Autonomie durch eine, wie Niederland schreibt, „leiblich-seelische Zermürbung des Personenganzen“¹¹ untergeht, taucht bereits in Hannah Arendts Analyse *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* auf. Laut Arendt lag die nationalsozialistische Strategie in „einer absolut kalten, absolut

berechneten und systematischen Zerstörung der menschlichen Körper zum Zwecke der Zerstörung der menschlichen Würde¹², die eine schwere Traumatisierung zur Folge hatte:

„Das eigentliche Grauen der Konzentrations- und Vernichtungslager besteht darin, daß die Insassen, selbst wenn sie zufällig am Leben bleiben, von der Welt der Lebenden wirksamer abgeschnitten sind, als wenn sie gestorben wären, weil der Terror Vergessen erzwingt.“¹³

In ihren Aufzeichnungen¹⁴ haben Überlebende des Holocaust wiederholt von ebendiesem Gefühl des Abgeschnittenseins berichtet, das sie selbst Jahre nach ihrer Befreiung nicht verlassen hat. Ruth Klüger schreibt etwa: „[...] die Folter verläßt den Gefolterten nicht, niemals, das ganze Leben lang nicht“¹⁵, und scheint sich damit auf eines der wohl bekanntesten Zitate aus Amérys *Jenseits von Schuld und Sühne* zu beziehen: „Wer der Folter erlag, kann nicht mehr heimisch werden in der Welt. Die Schmach der Vernichtung läßt sich nicht austilgen.“¹⁶

Arthur Goldman wird ebenfalls als nicht ‚heimisch in der Welt‘, in der er zwar reich, aber offenbar nicht glücklich geworden ist, porträtiert. Mehrmals wiederholt er „Arbeit macht frei“, als sei sein Erfolg bloß die Folge einer langjährigen Suche nach Erlösung durch Arbeit gewesen. Charlie Cohn, der diese Nazi-Parole nicht kennt, erklärt er: „That’s a big joke of the Germans. ‚Arbeit macht frei‘ means work makes free. The only freedom of course was up the chimney. The faster you worked the sooner you got to the ovens.“

Wenngleich es hier nicht klar ausgesprochen wird, so läßt seine ironische Bemerkung doch erkennen, dass Goldman mit seinem Überleben hadert. Dies entspricht dem, was der Literaturwissenschaftler Lawrence L. Langer in seiner Beschäftigung mit hunderten Videoaufzeichnungen des bereits erwähnten Fortunoff-Archivs beobachtet hat:

„As ‚freed‘ men and women, such victims enter into a different kind of exile [...]. For many of them [...] liberation meant a new and unexpected (hence unfamiliar) form of imprisonment. Survival was synonymous with the recognition of *deprivation*. [...] Words like *survival* and *liberation*, with their root meanings of life and freedom, entice us into a kind of verbal enchantment that too easily dispels the miasma of the death camp ordeal and its residual malodors.“¹⁷

Langer benannte im Laufe seiner Analyse verschiedene Formen des Gedächtnisses, um die auf unterschiedlichen Ebenen ablaufenden Erinnerungsprozesse Überlebender zu beschreiben. So

entwickelte er unter anderem den Begriff des ‚unheroischen Gedächtnisses‘ (unheroic memory), das, wie Aleida Assmann beschreibt, als Gegenentwurf zum ‚heroischen Gedächtnis‘ zu verstehen ist:

„Während das heroische Gedächtnis [...] ein integrales Selbst voraussetzt, das über Selbstachtung, freien Willen, geistige Optionen, Zukunft, positive Werte und eine Rhetorik der Rettung verfügt, ist das unheroische Gedächtnis von all diesen Ressourcen irreversibel abgeschnitten. Zu ihm gehört das, was Langer ein beschädigtes Selbst („diminished self“) nennt [...].“¹⁸

Dies bedeute, dass die „Möglichkeit einer integralen Selbstkonstitution“¹⁹ durch die traumatischen Erlebnisse endgültig zerschlagen wurde. Nach dem „Akt äußerster Entmächtigung“²⁰, dem die Überlebenden zum Opfer fielen, sei es unmöglich für sie geworden, einen eigenen Willen zu vertreten oder auch zu den „Vorstellungen von eingeborener Menschenwürde“, wie Améry schreibt, zurückzukehren. Dabei beobachtet Langer, dass viele Überlebende eine Art Spaltung erleben: Das verfolgte Selbst von damals lebt weiter, kann aber nicht mit dem gegenwärtigen Selbst verknüpft werden. Er zitiert die Überlebende Charlotte Delbo, die diesen psychischen Zustand in ihren Memoiren beschreibt:

„Asked if she lives with Auschwitz after her return, she replies, ‚No – I live beside it. Auschwitz is there, fixed and unchangeable, but wrapped in the impervious skin of memory that segregates itself from the present ‚me‘.‘ [...] The doubling that Delbo speaks of invalidates the idea of continuity, and even of chronology [...]. ‚I have the feeling,‘ Delbo says, ‚that the ‚self‘ who was in the camp isn’t me, isn’t the person who is here, opposite you. No, it’s too unbelievable. And everything that happened to this other ‚self‘, the one from Auschwitz, doesn’t touch me now, me, doesn’t concern me [...].“²¹

So exzentrisch Goldman auch gezeichnet sein mag, so verkörpert er eben diesen sehr realen Verlust des Selbst in exemplarischer Weise. Seine geradezu wahnwitzige Idee, die Identität Dorffs anzunehmen, ist dabei ein letzter Versuch, sein Selbstwertgefühl wiederzuerlangen, und kann gar als verzweifelt Ringen um eine Möglichkeit, seinem Leid Ausdruck zu verleihen, gelesen werden. Die Frage des Richters, weshalb Goldman sich dermaßen erniedrigt, mag zugleich die Frage der Zuschauer sein. Doch für Goldman ist es eine größere Demütigung, ein ehemaliges Opfer gewesen zu sein, als für einen Massenmörder gehalten zu werden. Es handelt sich nicht um einen Akt der Selbstbestrafung – etwa weil er im Gegensatz zu seiner Familie überlebt hat –, wenn er die Schuld am Tode unzähliger Menschen auf sich lädt. Vielmehr sieht er darin den einzigen Weg, sich wie ein selbstbestimmter Mensch zu fühlen, da für ihn einzig der deutsche Mörder seiner Erinnerung ein autonomes und achtenswertes Wesen ist. So antwortet er etwa auf Cohns Frage, ob die Männer in dem blauen Mercedes Deutsche seien: „They are trying.“

Goldmans Sehnsucht wie auch verworrene Logik wird noch deutlicher, als er der israelischen Staatsanwältin Miriam Rosen in einem fanatischen Ausbruch erklärt, weshalb er den Prozess gewinnen wird:

„Those who hear me will feel such contempt for the easy, quivering victims of Colonel Dorff and will have such guilt for what they feel that they'll say: ‚End this!‘ ‚Black it out!‘ ‚Send them all to the showers! So they stop pointing their fingers at me, at me for being what I am: Surviving!‘ [...] I will be your hero and you will love me because I have done what most men feel most alive doing: Killing! And in the end you will hate my Jews because they are victims, and admire me! Everyone loves a winner, sweetheart.“

Die Anerkennung der nationalsozialistischen Rassentheorie durch eines seiner Opfer ist ebenso erstaunlich wie erschütternd und mag sich der Vorstellungskraft entziehen. Doch die Bewunderung für den Folterer kann nicht als pure Fiktion des Films abgetan werden, wie Amérys Beschreibung seines ambivalenten Verhältnisses zu den Tätern zeigt:

„Ich habe auch nicht vergessen, daß es Momente gab, wo ich der folternden Souveränität, die sie über mich ausübten, eine Art von schmählicher Verehrung entgegenbrachte. Denn ist nicht, wer einen Menschen so ganz zum Körper und wimmernder Todesbeute machen darf, ein Gott oder zumindest Halbgott?“²²

Wenn Goldman also bekundet: „I'm changing my image!“, dann äußert er weitaus mehr als nur den Wunsch nach einer neuen Garderobe. Dieser lapidare Satz drückt aus, dass er nicht mehr Opfer sein will und dem ‚Image‘ der Opfer, selbst wenn aus ihnen Märtyrer oder Heilige gemacht würden, entkommen möchte. Als Miriam Rosen von einem der Ermordeten spricht, fällt er ihr ins Wort: „Come on, don't make a hero out of him. [...] They were too disgraced to be heroes.“ Diese Kritik an dem Versuch, dem Holocaust eine Art Heldennarrativ abzugewinnen, geht über diesen Dialog des Films, der sich insgesamt einer Heroisierung seines Protagonisten verweigert, weit hinaus und wird unter anderem auch von Ruth Klüger geäußert:

„Ich sagte, ich hätte immer gefunden, es sei eine Unverschämtheit von den Lebenden, von den Ermordeten noch ein bestimmtes Benehmen während des Sterbens zu verlangen, etwas, das ihren Mord für uns erträglicher macht, heroische Gesten eines nutzlosen Widerstands oder märtyrerhafte Gelassenheit. Sie starben nicht für uns, und wir, weiß Gott, leben nicht für sie.“²³

Auch Langer sieht in dem Wunsch einer Heldenhaftigkeit der Opfer eine Instrumentalisierung, die vor allem dem Bedürfnis Außenstehender entspricht: „The pretense that from the wreckage of mass murder we can salvage a tribute to the victory of the human spirit is a version of Holocaust reality more necessary than true.“²⁴ Es ist eine geradezu bizarre Wendung des Films, dass der einzige NS-Kriegsverbrecher, der sich nicht auf einen Befehlsnotstand beruft, letzten Endes doch kein Täter, sondern ein traumatisiertes Opfer ist. So verkündet Goldman mit Stolz: „I'm no clerk like old Eichmann. I plotted my own plots. I had a ball.“ Rosen, die zu jenem Zeitpunkt noch von

Goldmans Schuld ausgeht, bemerkt hierzu spöttisch: „You know Dorff, you may have been the only Nazi in Germany. Certainly the only one that admits it.“

Das ‚geringe Gewicht‘: Bezüge zu weiteren Darstellungen Holocaust-Überlebender

Die Figur Arthur Goldmans findet in der Filmgeschichte eine Vielzahl von Entsprechungen. Auffällig ist hierbei, dass die meisten Werke, die die Traumatisierung zum zentralen Motiv machen, nach dem Gerichtsverfahren gegen ebenjenen von Goldman belächelten Adolf Eichmann und damit (ebenso wie *The Man in the Glass Booth*) erst über 20 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden.²⁵ Es waren die vielen Zeugenaussagen des Aufsehen erregenden Prozesses, die einen Einblick in das Ausmaß und die Tiefe der Traumatisierung, für die es vorher selbst im psychiatrischen Diskurs kaum ein Bewusstsein gab, boten und das öffentliche Interesse für die persönlichen Geschichten der Überlebenden weckten.²⁶ In einem gemeinsamen Aufsatz skizzieren die Kulturwissenschaftlerin Marianne Hirsch und der Historiker Leo Spitzer gar eine auf den Eichmann-Prozess zurückgehende Transformation in der Funktion von Zeugenaussagen und -berichten („shift in the function of testimony“²⁷), die seitdem nicht mehr vorrangig in der Gewinnung von Informationen liege. Sie zitieren in diesem Zusammenhang Geoffrey Hartmann, der über die Zeugnisse schreibt:

„Their real strength lies in recording the psychological and emotional milieu of the struggle for survival, not only then, but also now. [...] [They give] texture to memory or to images that otherwise would have only sentimental or informational impact. [...] [Now] emotion and empathy accompany knowledge.“²⁸

So brachte der Prozess – zusammen mit einer Vielzahl weiterer sozio-politischer Entwicklungen der 1960er Jahre – eine Zäsur in der öffentlichen sowie künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, für die ebendieser emotionale Zugang eine ideale Anknüpfungsmöglichkeit bietet. Neben einer verstärkten (generationsbedingten) Fokussierung auf die Täter und Mitläufer wurden nun auch die Überlebenden gehört. Während die Geschichte der Opfer 1961 in *Judgment at Nuremberg* noch eine nebengeordnete Rolle spielt, rücken Sidney Lumets *The Pawnbroker* (USA 1964) oder – weitere 20 Jahre später – Alan J. Pakulas *Sophie's Choice* (USA, SRJ 1982) die Seelennot der Überlebenden ins Zentrum ihrer Handlung und zeigen, dass mit dem Ende des NS-Terrors nicht auch das Leid aufhörte.²⁹

Der Kulturwissenschaftler Sven Kramer hebt in einer profunden Analyse der filmischen Repräsentation Überlebender hervor, dass diese Inszenierungen nicht nur das Schicksal der Überlebenden thematisieren, sondern vor allem auch eine Möglichkeit bieten, ihre Rolle in der Gesellschaft wie auch das Fortleben des Schreckens in der Jetztzeit zu erfassen:

„Für Werke, die die Suggestion einer problemlosen Heimkehr nicht aufbauen, bildet die Rettung nicht mehr jenen absoluten Umschlagpunkt, an dem sich die Rührung so vorzüglich entfachen lässt. Plötzlich reichen die Schatten der Vergangenheit in die gegenwärtige Normalität hinein, und statt der entlastenden Rührung werden die Zuschauer mit einem unaufgelösten Handlungsknoten konfrontiert, der sich mitten in ihrer Gegenwart schürzt.“³⁰

Im Anschluss stellt Kramer psychoanalytische Erkenntnisse, unter anderem von Niederland, vor, denen zufolge das Trauma nicht nur das Ergebnis einer Extremsituation sei, sondern auch von einer Dynamik zwischen individuellen Erfahrungen und „Bedingungen des Lebensumfeldes“³¹ geprägt werde. Somit sei die Intensität der Symptome neben den Erlebnissen der Vergangenheit auch von der „Art und Weise [abhängig], in der die Gesellschaft und die Bezugspersonen den Traumatisierten begegnen.“³² Kramer zitiert David Becker, der dies bei seiner Arbeit mit Folteropfern in Lateinamerika beobachtete:

„Wenn man ein Trauma als Konsequenz spezifischer sozialpolitischer Konstellationen begreift, dann ist es nicht nur Folge einer komplizierten Dialektik zwischen Innen und Außen, sondern existiert auch im Innen und Außen, hat seinen Teil im betroffenen Individuum und geht darüber hinaus. Das Trauma erstreckt sich auf alle sozialen Beziehungen.“³³

Am Beispiel von *The Pawnbroker* und *Sophie's Choice* fährt Kramer fort, den Umgang mit dieser Dialektik in Hollywood-Spielfilmen darzustellen. *The Pawnbroker* präsentiert einen Überlebenden namens Sol Nazerman (Rod Steiger), der mit zynischer Distanz zu seiner Umwelt ein Pfandleihhaus in Spanish-Harlem betreibt und versucht, sowohl die Gegenwart wie auch die Erinnerung an die Ermordung seiner Familie durch die Nationalsozialisten abzuwehren.³⁴ In *Sophie's Choice* hingegen kämpft die polnische Immigrantin Sophie Zawistowski (Meryl Streep) mit ihrer Erinnerung, in der sowohl ihr antisemitischer Vater zu einem Widerstandskämpfer wird wie auch ihre vermeintliche Mitschuld am Tod ihrer Kinder verschüttet bleibt: „The truth does not make it easier to understand. [...] I don't even know what is the truth after all these lies I have told.“

Kramer kommt bei der Betrachtung dieser beiden Werke zu dem Schluss, dass selbst jene Filme, die sich dem Trauma der Überlebenden widmen, also ihre Befreiung nicht als ‚Happy End‘ und Erlösung vom Leid inszenieren, teilweise nicht weniger entlastend wirken als etwa *The Diary of Anne Frank*.³⁵ So werde zwar Sophies Verletzung als „untilgbar“³⁶ hervorgehoben, doch bilde sie keine Bedrohung für die Gesellschaft; durch den Selbstmord der jungen Frau sei am Ende des

Films „das Beunruhigende aus der Welt“³⁷ geschafft. Sol Nazerman hingegen werde für seine Isolation und Menschenfeindlichkeit eine Mitschuld zugesprochen, da „sich der Pfandleiher über das im Rahmen der filmischen Erzählung erklärbare Maß hinaus“³⁸ verhärtete. So werde in beiden Werken die „beunruhigende kollektive Dimension des Traumas entschärft“³⁹:

„Nirgends liegt die Verantwortung für die Linderung des Traumas bei der solidarischen Gemeinschaft. Sofern die seelische Verletzung überhaupt in den Blick gerät, wird der gesellschaftliche Sprengstoff, den sie darstellt, durch die narrative Konstruktion entschärft. Entweder mit Hilfe ihrer postulierten Unveränderlichkeit, die folgerichtig in den Suizid führt, oder durch den unterschweligen Vorwurf an die Traumatisierten, ihre Isolation aufzugeben und wieder Vertrauen in die Menschen zu fassen.“⁴⁰

Kramers Beschreibungen lassen sich gleichermaßen auf die Figur Arthur Goldman übertragen. Auch seine seelische Verletzung erscheint als unheilbar, auch sein misanthropisches Auftreten geht über das nachvollziehbare Maß hinaus, und auch er stellt durch seinen Tod keinen Anspruch an seine Umwelt. Zudem ist Goldman kein Sympathieträger; bereits als exzentrischer Millionär wirkt er befremdlich und als manischer Alt-Nazi ist er mehr als unangenehm. Dennoch ist es in meinen Augen verfehlt, bei *The Man in the Glass Booth* von ‚seinem eigenen Gefühl‘ zu sprechen und den Film als entlastend zu deuten.

Die Unzulänglichkeit einer Repräsentation der traumatischen und häufig fragmentarischen Erinnerungen im Rahmen der gängigen Erzählmuster des Hollywood-Kinos ist unbestreitbar. Allerdings dürften absolute Aussagen über die Wirkung eines Films, wie sie vor allem der von Kramer zitierte Filmwissenschaftler Ilan Avisar bei der Betrachtung der beiden genannten Werke⁴¹ trifft, problematisch sein. Denn es mag Zuschauer geben, die eine Figur wie Sophie doch lieber in der Welt wüssten oder für die Sol Nazermans Verbitterung einen Zugang zu seiner Gefühlswelt nicht versperrt. Meiner Ansicht nach ist es eine Unterschätzung des Publikums, davon auszugehen, dass es lediglich Anteilnahme empfinden kann, wenn Charaktere sympathisch auftreten und eine Möglichkeit der Identifikation bieten.

In diesem Zusammenhang erscheint Klügers Beschreibung einer britischen Dokumentation der Befreiung, die in einer Einstellung jüdische Frauen unter der Dusche zeigt, passend:

„Angeblicher Zweck der Szene: die Reinlichkeit der Jüdinnen zu dokumentieren, die die Deutschen abgestritten hätten. [...] Als ob Frauen, die sich viel waschen, eher verdienen ungemordet zu bleiben als solche, die es selten tun.“⁴²

Provokativ ließe sich also fragen, ob Goldman und Nazerman sich erst Mitgefühl verdienen müssten oder sogar die Unrechtmäßigkeit der ihnen zugefügten Gewaltakte belegen sollen. Ruth Klüger scheinen solch versteckte Forderungen nicht fremd zu sein:

„Ihr müßt euch nicht mit mir identifizieren, es ist mir sogar lieber, wenn ihr es nicht tut; [...]. Aber laßt euch doch mindestens reizen, verschanzt euch nicht, sagt nicht von vornherein, das gehe euch nichts an oder es gehe euch nur innerhalb eines festgelegten, von euch im voraus mit Zirkel und Lineal säuberlich abgegrenzten Rahmens an, ihr hättet ja schon die Photographien mit den Leichenhaufen ausgestanden und euer Penum an Mitschuld und Mitleid absolviert.“⁴³

Angesichts dieser Zeilen lässt sich Kramers Kritik an der narrativen Konstruktion der beiden Beispiele nicht nur als filmwissenschaftliche Reflexion lesen. Wenn er schreibt, dass „[n]irgends [...] die Verantwortung für die Linderung des Traumas bei der solidarischen Gemeinschaft“ liege, dann erfasst er ein Unvermögen, das weit über die Filmwelt hinausgeht. Denn die Auseinandersetzung mit dem Trauma der Überlebenden stellte im ‚Außen‘ eine ebenso große Herausforderung und Bedrohung dar wie für die Betroffenen selbst. Sogar die engsten Bezugspersonen schienen schlichtweg überfordert, wie die Schilderungen Klügers erkennen lassen. So beschreibt sie in einer weiteren Passage von *weiter leben* das abwehrende Verhalten ihres Ehemannes, der zu jener Zeit europäische Geschichte lehrte:

„Er kommt zur Hitlerzeit, und ich frage ihn, ob ich mit seinen Studenten eine Stunde über die KZs sprechen soll. Etwas in seinem Gesicht verändert sich, ein Gittertor in seinen Augen knallt zu, oder besser, eine Zugbrücke geht hoch, man hört es rasseln, darunter ist stehendes Wasser, gelbgrün, algenreich. [...] Wir waren wie Krebskranke, die die Gesunden daran erinnern, daß auch sie sterblich sind.“⁴⁴

Hier zeigt sich die von Kramer und Becker beschriebene Dynamik des Traumas sehr eindrücklich: Die Isolation der Überlebenden entspringt nicht nur dem eigenen Gefühl der Fremdheit, sondern wird durch die Ohnmacht der Umwelt noch verstärkt. Allerdings liegt hierin ein Problem, das sich nicht lösen lässt. Denn die Empfindungen jener, die jahrelang verfolgt, erniedrigt und gequält wurden, können kaum nachvollzogen werden. So erscheint eine Identifikation mit den Überlebenden letztlich als unmöglich, ganz gleich, wie ihre Geschichten präsentiert werden. Dies ist ein Dilemma, das ausgehalten werden muss und nicht verwischt werden darf. Denn ihre Erzählungen machen deutlich, dass das, was nicht verstanden werden kann, nicht durch „das Happy-End einer Nachkriegswelt“⁴⁵ zu überwinden ist, sondern vielmehr ihre Lebenswirklichkeit bildet und durch eine Rhetorik der Unvorstellbarkeit und Undarstellbarkeit zu schnell verdrängt wird: „The oxymoron of an impossible reality is a small knothole piercing the obstacles. The impossibility, however, lies not in the reality but in our difficulty in perceiving it as reality.“⁴⁶

So muss und soll das „Beunruhigende“ in der Welt bleiben. Gleichzeitig darf die „postuliert[e] Unveränderlichkeit“ ihrer Traumatisierung nicht bedeuten, dass ihre Rolle in der Gesellschaft einzig durch das ‚Image‘ des Opfers geprägt wird. Hierdurch würden sie erneut und immer wieder das erleben, was die Nazis ihnen durch Ausgrenzung und Verfolgung zugefügt haben; es bliebe kaum mehr übrig als ein Bild ‚lebender Toter‘⁴⁷:

„Wir bilden keine Gemeinschaft mit den dort Umgekommenen; es stimmt einfach nicht, wenn ihr uns mit denen zusammenzählt und euch selber ans andere Ufer dieses schwarzen Flusses rettet, wenn es auch stimmt, daß wir, anders als ihr, unser Leben lang etwas Mitgeschlepptes von diesem Ort durchspielen oder spielen [...]. Trotzdem bin auch ich am anderen Ufer, zusammen mit euch, in unserer gemeinsamen Nachkriegswelt, und die Ermordeten werden nicht weniger dadurch, daß sie nicht durch uns vermehrt wurden. Die Waagschale mit den Toten hebt sich nur sehr unbedeutend durch das geringe Gewicht solcher wie ich, die hoch oben in der anderen Schale sitzen.“⁴⁸

Zur Autorin:

geboren 1978 in Teheran, Iran. Studium Kulturwissenschaft und Ästhetische Praxis an der Stiftung Universität Hildesheim, Abschluss 2007 mit der Diplomarbeit „Erinnern und Verarbeiten: Der Holocaust in Filmen von Stanley Kramer, Arthur Hiller und Thomas Brasch“. Zwischen 2004 bis 2009 Mitarbeit bei diversen Film- und Kurzfilmfestivals in Köln und Berlin. Kuratorin und Organisatorin der Filmreihe und des Symposiums „Welchen der Steine du hebst...“ – Filmische Erinnerung an den Holocaust“, die vom 18. November bis zum 5. Dezember 2009 vom Kulturwissenschaftlichen Institut und dem Kollegium Jüdische Studien der Humboldt-Universität zu Berlin veranstaltet wurden. Plant derzeit an der Leuphana Universität Lüneburg ihr von Sven Kramer betreutes Dissertationsprojekt zum posttraumatischen Film.

Zitiervorschlag:

Asal Dardan: „I'm changing my image!“ Die Darstellung Holocaust-Überlebender im Spielfilm am Beispiel von Arthur Hillers *The Man in the Glass Booth*, in: Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung, 4. Jg., 2010, Nr. 7, S. 1-15, online unter http://medaon.de/pdf/A_Dardan-7-2010.pdf [dd.mm.yyyy].

- ¹ Kaniuk, Yoram: Adam Hundesohn, München, Wien 1989, S. 58.
- ² Klüger, Ruth: weiter leben. Eine Jugend, München 1995, S. 201.
- ³ *Schindler's List* (USA 1993).
- ⁴ Zum Beispiel die Beschreibungen des ungewollten Mengele-Assistenten Miklos Nyiszli in *The Grey Zone* (Tim Blake Nelson; USA 2001), die Notizen des Hygienefachmanns der Waffen-SS Kurt Gerstein in *Amen – Der Stellvertreter* (Costa-Gavras; F, D, RO, USA 2002), die Biografien des polnischen Komponisten Wladyslaw Szpilman in *The Pianist* (Roman Polanski; F, D, GB, PL 2002) und des KZ-Überlebenden Adolf Burger in *Die Fälscher* (Stefan Ruzowitzky; D, AT 2007), der *Roman eines Schicksallosen* des ungarischen Nobelpreisträgers Imre Kertész in *Sorstalanság – Fateless* (Lajos Koltai; HU, D, GB 2005) oder die Memoiren Jean Bernards in *Der neunte Tag* (Volker Schlöndorff; D, Lux, 2004).
- ⁵ Zum Beispiel Margarethe von Trotta's *Rosenstraße* (D, NL 2003) sowie die beiden Artur-Brauner-Produktionen *Babij Jar* (Jeff Kanew; D, RU 2003) und *Der letzte Zug* (Joseph Vilsmaier, Dana Vávrová; D 2006).
- ⁶ Martínez, Matías: Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler's List*, in: Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 36 (Dezember 2004), S. 39-60, hier S. 58.
- ⁷ Interview mit Arthur Hiller enthalten auf der DVD *The Man in the Glass Booth*; InD DVD Ltd., 26. Juli 2004.
- ⁸ Sowohl der Titel des Films wie auch der Vorname der fiktiven Figur Dorff verweisen auf den ehemaligen SS-Obersturmbannführer Karl Adolf Eichmann, der während seines Prozesses im Jahre 1961 in einem Glaskasten sitzen musste, um vor Anschlägen geschützt zu sein.
- ⁹ Niederland, William G.: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord, Frankfurt/M. 1980, S. 232.
- ¹⁰ Miege, Harald A.: Der lange Arm der Geschichte. Eine sozialpsychologische Betrachtung, in: Ludewig, Revital/Spiegel, Miriam/Tyrangiel, Silvie (Hg.): Das Trauma des Holocaust zwischen Psychologie und Geschichte. Zürich 2002, S. 127-142, hier S. 135-136. (Hervorhebung im Original).
- ¹¹ Niederland, Seelenmord, 1980, S. 10.
- ¹² Arendt, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Ungekürzte Ausgabe, München 1991, S. 695.
- ¹³ Arendt, Herrschaft, 1991, S. 682.
- ¹⁴ Vgl. hierzu auch das erste Kapitel *Beim Wiederlesen von Tagebüchern und Memoiren aus dem Holocaust*, in: Young, James E.: Beschreiben des Holocaust, Frankfurt a. M. 1992, S. 33-72. Sowie Horowitz, Sara R.: Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction, New York 1997.
- ¹⁵ Klüger: weiter leben, 1995, S. 11.
- ¹⁶ Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, in: Ders: Werke, Bd. II. Stuttgart 2002, S. 85.
- ¹⁷ Langer, Lawrence L.: Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory, Yale 1991, S. 170-171. (Hervorhebung im Original).
- ¹⁸ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 258.
- ¹⁹ Assmann, Erinnerungsräume, 1999, S. 259.
- ²⁰ Assmann, Erinnerungsräume, 1999, S. 262.
- ²¹ Langer, Testimonies, 1991, S. 5 (Hervorhebung im Original).
- ²² Améry, Schuld und Sühne, 2002, S. 78.
- ²³ Klüger, weiter leben, 1995, S. 97. Dies klingt im Film wiederum sehr deutlich in dem oben angeführten Zitat an: „So they stop pointing their fingers at me, at me for being what I am: Surviving!“
- ²⁴ Langer, Testimonies, 1991, S. 165. In seinem Vorwort schreibt er: „Moral formulas about learning from experience and growing through suffering rapidly disintegrate into meaningless fragments of rhetorical consolation as the testimony of these interviews proceeds. [...] A heritage of heroism encountered the awful facts of this particular catastrophe and found that the only honest judgment was to declare the confrontation ‚no combat.‘“ S. xi-xii.
- ²⁵ Ausnahmen stellen der in jiddischer und polnischer Sprache gedrehte Film *Lang ist der Weg* (Herbert B. Fredersdorf und Marek Goldstein; BRD 1947/48), die letzte jiddisch-polnische Produktion *Unzere Kinder* (Natan Gross; PL 1948) und Fred Zinnemanns *The Search* (USA 1948) dar. Diese Werke fangen die Verstörung der Überlebenden bereits wenige Jahre nach Ende des Krieges auf z. T. beeindruckende Weise ein, enden allerdings alle mit einer hoffnungsvollen Botschaft und unterscheiden sich so von jenen Produktionen, die hier als Beispiele dienen.
- ²⁶ Vgl. hierzu José Brunners Analyse der Rezeptionsgeschichte der Zeugenaussagen im Eichmann-Prozess, den er als „transformatives Ereignis“ u. a. „im Hinblick [...] auf das Bild der Shoah-Überlebenden in der Gesellschaft und die dominante Shoah-Perzeption“ bezeichnet. Brunner, José: Trauma in Jerusalem? Zur Polyphonie der Opferstimmen im Eichmann-Prozess, in: Fritz-Bauer-Institut (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. (= Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust.) Frankfurt a. M. 2007, S. 92-115, hier S. 92.
- ²⁷ Hirsch, Marianne/Spitzer, Leo: The Witness in the Archive. Holocaust Studies/Memory Studies, in: Radstone, Susannah/Schwarz, Bill (Hg.): Memory. Histories, Theories, Debates, New York City 2010, S. 390-405, hier S. 393.
- ²⁸ Hartmann, Geoffrey: Learning from Survivors: The Yale Testimony Project, in: Ders.: The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust, Bloomington 1996, S. 142 und 138. Zitiert nach: Hirsch/Spitzer, The Witness in the Archive, 2010, S. 394.
- ²⁹ Selbstverständlich entstehen auch außerhalb der USA nennenswerte Spielfilme hierzu, u. a. Karl Fruchtmanns *Kaddisch nach einem Lebenden* (BRD 1969), Thomas Braschs *Der Passagier – Welcome to Germany* (GB, CH, BRD 1988), Eli Cohns *Ha-Kayitz Shel Aviya* (IL 1988), Marceline Loridan-Ivens *La petite prairie aux boulevards* (F, D, PL 2003) oder Robert Thalheims *Am Ende kommen Touristen* (D 2007).
- ³⁰ Kramer, Sven: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur, Wiesbaden 1999, S. 48.

³¹ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 51.

³² Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 51.

³³ Becker, David: *Ohne Hass keine Versöhnung. Das Trauma der Verfolgten*, Freiburg im Breisgau 1992, S. 141. Zitiert nach: Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 52.

³⁴ Beeindruckend ist Lumets Versuch, Nazermans traumatische Erinnerungen nicht anhand gewöhnlicher Rückblenden, sondern durch sehr schnelle Schnitffolgen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, auf die hier allerdings nicht weiter eingegangen werden kann, darzustellen. Eine ausführliche Analyse zum ‚Posttraumatic Cinema‘ und zur Technik der Rückblende im Holocaust-Film (u. a. in *The Pawnbroker*) liefert Hirsch, Joshua: *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004.

³⁵ Der Literaturwissenschaftler Hanno Loewy sieht in diesem George-Stevens-Film von 1959, der die Entwicklung der in Bergen-Belsen verstorbenen Anne Frank in Form einer konventionellen Coming-of-Age-Geschichte erzählt, eine „Übersetzung von Geschichte in ein Märchen“. Loewy, Hanno: *Martyrromanzen: Die „gerettete“ Anne Frank*, in: Wende, Waltraud (Hg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart, Weimar 2002, S. 94-122, hier S. 95.

³⁶ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 53.

³⁷ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 54.

³⁸ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 54.

³⁹ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 55.

⁴⁰ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 1999, S. 57.

⁴¹ Vgl. Avisar, Ilian: *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington, Indianapolis 1988.

⁴² Klüger, *weiter leben*, 1995, S. 193.

⁴³ Klüger, *weiter leben*, 1995, S. 142.

⁴⁴ Klüger, *weiter leben*, 1995, S. 236.

⁴⁵ Klüger, *weiter leben*, 1995, S. 140.

⁴⁶ Langer, *Testimonies*, S. 40 (Hervorhebung im Original).

⁴⁷ Dieser Begriff ist einem Dialog in *The Pawnbroker* entnommen. Ein Bekannter Nazermans, ebenfalls ein Holocaust-Überlebender, wirft ihm in einem Streitgespräch Kaltherkigkeit vor: „A coward survivor. And at what a price? No love. No passion. No pity. Dead! Sol Nazerman, the walking dead!“

⁴⁸ Klüger, *weiter leben*, 1995, S. 141.