

Kulturkritik anhand einer Darstellung der Shoah: „De keisnijder van Fichtenwald“ von Louis Ferron

Jan Oosterholt

Die Vrije Universiteit Amsterdam organisierte 1995 ein Symposium mit dem Titel *De lange schaduw van vijftig jaar* (Der lange Schatten von fünfzig Jahren). Elrud Ibsch hielt hier einen Vortrag über die Repräsentation der Shoah in der europäischen Literatur und konstatierte eine Verschiebung vom Genre ‘getuigenis’ hin zu einer zunehmend ‘postmodernistischen’ Beschäftigung mit der Kriegsthematik, die sich durch einen relativ freien Umgang mit den historischen Fakten auszeichne. Ibsch beurteilt das Phänomen dieser ‘nieuwe oorlogsliteratuur’ im Prinzip positiv, verweist jedoch auch auf einige Gefahren. Gerade die Postmoderne mit ihrer Skepsis in Bezug auf die Möglichkeit einer Repräsentation der historischen Wirklichkeit kann laut Ibsch zu gefährlichen Rückschlüssen auf die historische Wahrheit des Holocaust verleiten. Ibsch warnt:

Tegenover het zelf-referentiële karakter van de postmodernistische talige constructie is het nodig het realiteitsaspect van de vernietiging van het Europese jodendom te waarborgen (Ibsch 1996, 131).

Diese Literatur fordere, so Ibsch weiter, eine fachkundige Betreuung der Leser, vor allem solcher mit geringer literarischer Kompetenz oder einer lückenhaften Kenntnis der Vergangenheit. Mit Blick auf Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi und der Friseur* vertrat Ibsch eine grundsätzlich positive Haltung gegenüber dem postmodernen Roman und der hier üblichen ‘groteske behandeling van de Shoah’ – unter einer Voraussetzung:

Het [groteske] kan een emotie oproepen die in combinatie met de kennis van de historische werkelijkheid – en alleen onder deze conditie – een leereffect kan hebben, de „Aufklärung“ kan dienen (Ibsch 1996, 137).

Drei Jahre zuvor fand an der FU Berlin ein Kolloquium über ‘Kunst und Literatur nach Auschwitz’ statt. Anlass war der fünfzigste Jahrestag der ‘Wannseekonferenz’. Rüdiger Steinlein sprach über das Groteske in der deutschen Holocaustliteratur und vertrat die These, eine humoristische Behandlung des Holocaust sei nur dann legitim, wenn das „zutiefst und umfassend, [...] im strengsten Sinne unversöhnlich Katastrophische“ (Steinlein 1993, 99) des Holocaust unangetastet bleibe. Sowohl Ibsch als auch Steinlein stehen einer Literatur, die dem klassischen Betroffenen Diskurs zu entkommen versucht, somit prinzipiell positiv gegenüber, allerdings mit verschiedenen Einschränkungen. Adornos be-

kanter, aber auch sehr unterschiedlich interpretierter Satz: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, scheint hier noch sehr präsent zu sein.¹

Ibsch hat ihren Standpunkt später noch weiter ausgeführt, davon zeugt die im letzten Jahr erschienene Studie *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur* (Ibsch 2004). Ibsch sieht den Postmodernismus hier in erster Linie als Radikalisierung des Modernismus:

Der literarische *Zweifel* an Fixpunkten von Sprache, Zeit und Identität, den die Moderne gestaltet hat, wurde zur literarischen *Gewißheit* des Nicht-Vorhandenseins solcher Fixpunkte in der Postmoderne (Ibsch 2004, 43).

Während im modernistischen Roman die Protagonisten den Zweifel in mehr oder weniger essayistischen Passagen ausdrücklich zur Diskussion stellen, ist der Zweifel im postmodernistischen Roman Teil der Handlung. Die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion sind in der postmodernistischen Romanwelt obsolet.

Ist es unter diesen Voraussetzungen möglich, dem Anspruch der Faktizität, die die Vernichtungslager auch an Literatur in aller Schärfe stellen, noch zu genügen? Kann von einem moralischen Risiko gesprochen werden, wo alles möglich zu sein scheint, wo „anything goes“ und wo Werthaltungen auf Beliebigkeit reduziert sind? (Ibid., 44)

In *Die Shoah erzählt* behandelt Ibsch eine ganze Reihe von Romanen, in denen die Vernichtung der Juden thematisiert wird. Dabei untersucht sie, wie sich literarisches Experimentieren und historische Realität zueinander verhalten. Ethische Normen sind in dieser Studie mindestens so relevant wie ästhetische, vor allem wenn es um die Freiheiten geht, die Autoren sich bei der „Darstellung der Shoah“ erlauben können.

Ich habe mich gefragt, ob die von Steinlein und Ibsch – also von deutschen Literaturwissenschaftlern – vorgetragenen Vorbehalte, auch in Bezug auf die literarische Darstellung des Holocaust in der niederländischen Debatte eine Rolle spielen.² Genauer gesagt: wie reagierte man in den Niederlanden auf die neuen Entwicklungen in der Holocaustliteratur?

Von diesen neuen Entwicklungen selbst ist in der niederländischen Literatur recht wenig zu sehen: Es gibt kaum Beispiele fiktionaler Texte, geschweige denn postmodernistischer Romane, in denen die Shoah eine größere Rolle spielt. Zwar erschienen in den letzten Jahrzehnten die ‘Zeugnisromane’ von Autoren wie Gerard Durlacher und Carl Friedman. Wenn es jedoch um fiktionale Texte geht,

1. Zu Adorno und den verschiedenen Interpretationen des zitierten Satzes siehe Oegema 2003, 178–182.

2. Vgl. auch Strümpel 1999, 11: „Der Holocaust ist nach wie vor kein Stoff wie jeder andere, aus dem Literatur und Kunst wie jede andere gemacht werden können. Angesichts des Holocaust bestehen nach wie vor Grenzen der Produktion und Rezeption, die für die Künste singulär sind.“

wählen niederländische Autoren eher das Thema der Kollaboration. Dies gilt auch für Louis Ferron, 1942 geboren als Sohn eines deutschen Vaters und einer niederländischen Mutter. Ferron behandelt in seinen Werken *Hoor mijn lied*, *Violetta* (1982) und *Toonkunst* (1987) die Perspektive der Niederländer, die im Zweiten Weltkrieg mit den Besatzern kollaborierten.

In Ferrons 1976 erschienenem Roman *De keisnijder van Fichtenwald* geht es jedoch explizit um die Repräsentation des Holocaust. Auf dieses Beispiel eines niederländischen 'postmodernen' Holocaust-Romans möchte ich im folgenden etwas ausführlicher eingehen. Wie behandelt Ferron das Thema des Holocaust, und wie haben niederländische Kritiker auf diesen Roman reagiert? Finden sich die eingangs skizzierten deutschen Vorbehalte auch in der niederländischen Kritik?

Es fällt nicht leicht, in gebotener Kürze einen Eindruck von Ferrons *De keisnijder van Fichtenwald of metamorfosen van een bultenaar* zu vermitteln. In der Darstellung der zwei Erzähler, des Buckligen Friedolien und des Lagerarztes Jankowsky, sind die Übergänge zwischen Realität und Phantasie so fließend, dass der Leser mit mehreren Geschichten gleichzeitig konfrontiert wird. Ort der Handlung ist die psychiatrische Klinik Fichtenwald. Schon bald wird deutlich, dass diese Klinik ein getarntes Konzentrationslager ist, in dem politische Gegner des Nazi-Regimes festgehalten werden. Der Leser wird durch den ehemaligen Nachtclub-Pianisten Friedolien Mahler in dieses Setting eingeführt. Friedoliens Aufgabe in Fichtenwald ist zu Beginn noch unklar. Sie entwickelt sich erst durch seinen Kontakt mit Irmgard, die mit dem Kriegsgewinnler Zelewski verheiratet ist. Friedolien begleitet diese Pseudo-Brünhilde am Klavier im romantischen Liedrepertoire und steigt zum Sekretär des Lagerarztes Jankowsky auf. In dieser Funktion erhält er Einsicht in die üblen medizinischen Experimente in Fichtenwald. Aber seine Empörung über die menschenverachtende Praxis im Lager wird überdeckt durch seine Eifersucht: er ist verliebt in Irmgard, die wiederum Heinrich Himmler vergöttert. Anlässlich eines Besuchs von Himmler im Lager plant Irmgard die Aufführung eines Theaterstücks. Zusammen mit Friedolien tritt sie in „Das Drama von Wannsee“ auf, in dem es um den oft als Liebestod apostrophierten gemeinsamen Selbstmord von Heinrich von Kleist und Henriette Vogel geht. Irmgard und Friedolien verlieren ihre Rollen jedoch zunehmend aus dem Blick, und das Ganze gerät so sehr außer Kontrolle, dass Friedolien im zweiten Teil des Buchs als Patient in der Klinik Fichtenwald lebt. So erhält er zunehmend mehr Einsicht in die wahren Hintergründe und Behandlungsmethoden der Klinik. Wiederum verliebt er sich: diesmal in die Jüdin Rebecca, Tochter des wohlhabenden Ehepaares Benda. Warum Jankowsky die Bendas in Fichtenwald untertauchen lässt, bleibt unklar. Rebecca will von Friedolien nichts wissen, und aus Rache beschließt er, die Bendas bei Herman Göring zu denunzieren, Himmlers Rivalen. Kurz vor der Verhaftung wird ein weiteres Theaterstück aufgeführt. Dieses Mal handelt es sich um Kleists *Penthesilea*, und Friedolien spielt die Rolle der tragischen Amazonenkönigin. Auch diese Vorstellung gerät außer Kontrolle: Penthesilea, alias Friedolien, tötet sich selbst durch eine schauerliche Kastration. Dies erfährt der Leser erst durch den Pseudo-Arzt Jankowsky, der im dritten Teil des Romans auf die Ereignisse zurückblickt. Der Krieg ist

inzwischen vorüber, und die Amerikaner haben Jankowsky, den vermeintlichen Beschützer jüdischer Opfer, rehabilitiert. Jankowsky berichtet dem Leser, dass Friedolins Buckel in Wirklichkeit aus Manuskripten bestand, einem Stapel von Tagebuchheften, eingewickelt in Damenunterwäsche. Durch verschiedene Hinweise im Text läßt sich die Figur des Friedolien jedoch als eine Art makabres Alter Ego des früheren Kleistkenners Jankowsky sehen.

Diese Skizze der Romanhandlung legt bereits verschiedene Interpretationsansätze nahe, insbesondere durch die Doppelbödigkeit des Textes und die zahlreichen intertextuellen Verweise. Oder, wie Friedolien selbst bemerkt: „in deze tijd waarin alles theater is, verkeert het toneel in werkelijkheid“ (Ferron 1976, 97). Ein Werk wie *De keisnijder* verlangt dem Leser einiges ab: Die Erzähler betrachten die Ereignisse durch eine Nazi-Brille, und der Leser muss über ein erhebliches Maß an historischen Kenntnissen verfügen, um sich in der verlogenen Welt von Friedolien und Jankowsky zurechtzufinden.³ Hier wird das Problem deutlich, das Elrud Ibsch in Bezug auf die postmoderne Repräsentation der Shoah zur Sprache brachte. Fakten und Fiktion gehen bei Ferron nahtlos ineinander über.

In der niederländischen Kritik scheint man die Gefahr einer Fehlinterpretation durch historisch weniger versierte Leser nicht zu fürchten.⁴ Die Ferron-Rezeption beschäftigt sich vor allem mit der mehr oder weniger experimentellen Form der Texte; das historische Material interessiert dagegen weniger, geschweige denn dessen Implikationen. 1979 verwies André Mathijsse sogar auf „de misvatting dat die romans van Louis Ferron het nazisme, of [...] het fascisme tot onderwerp zouden hebben“ (Mathijsse 1979, 83). Die Kritiker, so Mathijsse, sollten sich davor hüten, Ferrons Romane als traditionelle historische Romane zu lesen, denn sie würden dadurch leicht des Autors einfallsreiches Spiel mit intertextuellen Bezügen übersehen. Anthony Mertens stimmte Mathijsse 1982 zu: „een lezer die de literatuur opvat als een verbeelding van de werkelijkheid“ (Mertens 1982, 204), habe bei Ferron ein Problem, so Mertens. Lies Wesseling bezeichnete Ferron 1987 explizit als Autor postmoderner historischer Romane, Ferron und andere geistverwandte Autoren würden „vanuit een epistemologische en ontologische scepsis [streven] naar de opheffing van het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie“ (Wesseling 1987, 31). Als Kennzeichen für diese Ausprägung des historischen Romans nannte Wesseling unter anderem einen unzuverlässigen Erzähler, explizite intertextuelle Verweise und die offensichtliche Verdrehung der historischen Fakten. Diese Verfahrensweise stünde im Dienst der metahistorischen Absicht, die postmoderne Autoren historischer Romane laut Wesseling verfolgen. Was bei all diesen Kritiken auffällt, ist, dass die moralischen Implikationen einer solchen Aufhebung des Unterschieds zwischen Wirklichkeit

3. De Rover 1978 schneidet diese Problematik aus einem rezeptionsästhetischen Blickwinkel an (de Rover 1978), dennoch beschäftigt er sich nicht mit den moralischen Implikationen einer Darstellung der Shoah.

4. Eine Ausnahme ist vielleicht Mertens, der sich 1976 in einer Kritik fragt, ob Ferron „een Nederlandse Céline“ sei (Mertens 1976, 3).

und Fiktion überhaupt keinen Einfluss haben auf die Rezeption von Ferrons Werk im allgemeinen und von *De keisnijder* im besonderen.

Eine mögliche Erklärung könnte darin liegen, dass die Ferronkritiker den Roman *De keisnijder* in der Regel als Teil eines größeren Werks interpretieren, eines Werks nämlich, in dem die deutsche Geschichte eine Konstante bildet. Dabei scheint es keine große Rolle zu spielen, ob Ferron das Bayern von Ludwig II. wählt, wie in dem Roman *Gekkenschemer*, oder die Konzentrationslager der Nazizeit. Niemand scheint es problematisch zu finden, dass Ferron diese Dekors nur 'gebraucht', um seine Auffassungen über den Menschen und seine Kultur wiederzugeben. Der einzige, der *De keisnijder* explizit als Roman über die Konzentrationslager bezeichnete, ist Ferron selbst. Gerade das Thema habe ihn dazu gebracht, eine Form zu wählen, die sich deutlich vom Zeugenbericht unterscheidet. 1983 gab er darüber in einem Interview Auskunft:

Mijn eerste aanleiding om een soort vorm van toneel te kiezen voor dit boek was domweg dat ik het gevoel had dat ik nu over een onderwerp ging schrijven dat zo gruwelijk is en zo eigenlijk niet te bevatten, terwijl het toch de tastbare werkelijkheid behandelt [...] Ik zou het bijna arrogant hebben gevonden om dat te gaan schrijven alsof ik dat zelf beleefd zou hebben. Ik zou dat bijna moreel verwerpelijk hebben gevonden. Dat is één van de redenen dat ik daar afstand van genomen en gezegd heb: dat is maar een komisch blijspelletje (Roggeman 1983, 16).

Der Roman *De keisnijder* hat ein Motto, das dem Leser rät, den Text als eine Art Revue zu lesen. Durch die Form der Groteske steht Ferron in einer Tradition, der sich auch *Die Blechtrommel* von Günter Grass zuordnen lässt. Louis Ferron gebraucht das Mittel der ironischen Distanz, um ein Thema zu behandeln, das ohne diese Distanz vielleicht nicht fassbar gewesen wäre. Ferrons Buckliger Friedolien lässt sich mit der Figur des Oskar bei Grass vergleichen: beide sind Randfiguren, die die Ereignisse aus einer etwas abgelegenen Position heraus betrachten, aus der Froschperspektive sozusagen.⁵

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Romanfigur Friedolien wirklich als eigene Person konzipiert ist. Geht es in *De keisnijder* nicht eher um die Geschichte des Lagerarztes Jankowsky, der sich einer „Überwältigung (sic) der Vergangenheit“ (Ferron 1976, 310) schuldig macht? Der Bucklige Friedolien kann als sein Alter Ego gesehen werden, ja selbst als eine Art Hirngespinnst von Jankowsky. Friedoliens Buckel ist in dieser Interpretation eine Metapher für Jankowskys Gewissen, denn in seinem Buckel aufbewahrten Tagebuchhefte enthalten einen Bericht seiner schuldbeladenen Vergangenheit, der Verbrechen von Fichtenwald. So lässt sich auch erklären, dass Jankowsky Friedolien am Ende des Romans buchstäblich im Nichts verschwinden lässt. Im Text finden sich verschiedene Hinweise auf eine solche Interpretation: im dritten 'Akt', in dem Teil also, in dem Jankowsky selbst spricht, sind die Lebensläufe von Friedolien

5. Zur Faszination Ferrons für diese Randfiguren oder ‚kleinen Männer‘: Mertens 1983. Zur Froschperspektive: Müller 1993, 162–164.

und seinem Vorgesetzten auf verschiedene Weise miteinander verkettet.⁶ Und Fridolien selbst hatte zu einem früheren Zeitpunkt mitgeteilt, dass der Buckel ihm das Gefühl gebe „tot geen ander geslacht te behoren dan dat van de bocheldragers, die verwant zijn aan de eenhoorns, minotaurussen, bucephalussen en kentaurs“ (Ferron 1976, 168) – also dem Geschlecht der Fabelwesen.

Als Phantasiegeschöpf passt der Bucklige in die Welt des romantischen Märchens.⁷ Ferron bekannte sich in Essays und Interviews wiederholt zu seiner Faszination durch die Romantik. Daher zitiere und paraphasiere er in seinen Romanen oft Werke aus einer Zeit, die er selbst bezeichnet als „de periode van ruwweg Goethe tot de verkitschte of decadente uitlopers van de romantiek tussen de wereldoorlogen“ (Ferron 1978, 245). Der Bucklige Fridolien kann als eine Art Personifizierung des romantischen Kulturguts gesehen werden, das heißt von Ferrons Sicht auf die romantische Kultur. Die Romantik ist in der Nazizeit zu einer Last geworden, weil sie einen realistischen Blick auf die Dinge verstellt. Bei Fridolien äußert sich dies in der Neigung, die Greuel um ihn herum zu relativieren, indem er sie ästhetisiert oder die Augen davor verschließt. Im Konzentrationslager herrscht Fridolien zufolge „een atmosfeer van veilige beslotenheid“ (Ferron 1976, 15). Erst am Ende seines Lebens scheint Fridolien die Wahrheit zu erkennen, aber damit ist für Jankowsky auch der Moment gekommen, ihn zu beseitigen. Der Lagerarzt gibt an, dies sehr zu bedauern, aber er habe keine andere Wahl, als die deutsche romantische Kultur durch die Amerikanische der Nachkriegszeit zu ersetzen.

Die zahlreichen Verweise und Zitate in *De Keisnijder* machen deutlich, dass die Romantik, jedenfalls die Romantik Ferron'scher Prägung, in diesem Text eine wichtige Rolle spielt. Zu Fridolien als Personifizierung des romantischen Kulturguts passt auch, dass seine Lebenswelt weitgehend mit einem romantischen Bezugsrahmen übereinkommt. Das äußert sich etwa darin, dass die Figuren, mit denen er im Lager zu tun hat, auffällig oft die Namen bekannter Künstler der Romantik, wiederum Ferron'scher Prägung, tragen: sie heißen Beethoven oder Hauff, und das Haus der Zelewskis heißt Wahnfried, so wie die Bayreuther Villa Richard Wagners.

In der deutschen Niederlandistik wurden einige Zitate und Anspielungen aus *De keisnijder van Fichtenwald* analysiert und zugeordnet. Bernd Müller etwa spricht zurecht von einer „hechte constructie [...] van citaten en verwijzingen“ (Müller 1993, 158). Das so entstehende ‘stemmingsbeeld’ hat jedoch meines Erachtens weniger mit Deutschland zu tun, wie Müller behauptet, als vielmehr mit der Romantik. Müller verurteilt das „wazig beeld van Nazi-Duitsland“ (Ibid., 203–204) im Roman Ferrons. Diese Verschwommenheit kann jedoch auch als

6. Vgl. Kersten 1992.

7. Ein Beispiel ist „Das bucklige Männlein“ Brentanos. Haider erwähnt in seiner Dissertation psychoanalytische Theorien, in welcher eine Figur wie das bucklige Männlein wie ein fantastisches Übergangsphänomen interpretiert wird (Haider 2002). Das Kind verwendet diese Fantasiefiguren, um sich von seiner Mutter zu lösen. In diesem psychoanalytischen Zusammenhang spiele das bucklige Männlein auch bei Walter Benjamin eine Rolle.

Ausdruck der chaotischen Gedankenwelt von Friedolien und Jankowsky aufgefasst werden – und damit als Kritik an der Romantik.

Dafür spräche, dass der Bezug auf die Romantik bei Ferron über das deutsche Kulturgebiet hinausgeht. Dies stellt zumindest Marina Henselmans fest, die eine Verbindung zwischen *De keisnijder* und einer 1927 erschienenen niederländischen Erzählung herstellt: Aart van der Leeuws neoromantischem Werk *Ik en mijn speelman*.⁸ Van der Leeuws Erzählung steht in der Tradition des Künstlerromans, so wie Ferrons *Keisnijder*, könnte man sagen, obwohl es bei Ferron eher um eine Ironisierung des Genres geht. Van der Leeuws Protagonist flüchtet vor einer arrangierten Hochzeit und beschließt, mit einem Spielmann in die Welt hinaus zu ziehen. Diese Welt ist einer Märchenwelt nachempfunden: der Spielmann kann sich in verschiedene Tiere verwandeln, außerdem hat er selbst die Gestalt eines Buckligen. Das Ich aus dem Titel legt sich den Decknamen Fridolin zu. Sowohl Van der Leeuw als auch Ferron führen also eine Schattenfigur ein, was angesichts des romantischen Doppelgänger-Motivs wenig überrascht. Auch bei Van der Leeuw gehen Traum und Wirklichkeit ineinander über, jedoch nicht in einem ironischen Kontext. Gerade die Phantasiewelt erlöst hier die Personen aus ihrem trüben Alltag. Der Buckel scheint sowohl bei Ferrons als auch bei Van der Leeuws Buckligem als Speicher für amouröse Phantasien zu dienen. Bei Van der Leeuw seufzt der Spielmann:

Als het dan waar is, wat grappenmakers verzekeren, dat een bochel een kist is waarin het kostbaarste bezit wordt meegedragen, dan hadden ze het deksel er van maar eens open moeten sluiten. Wat een bloemenruikers, minnebrieven, kettinkjes en duizenden kleine geschenken waren hun dan voor de voeten gerold (van der Leeuw 1981, 22–23).

Während van der Leeuws Spielmann die Frauen vor allem auf platonische Weise liebt, ist Ferrons Friedolien eher in einer post-freudianischen Welt zu Hause: die Blumensträuße sind hier zu Damenunterwäsche geworden.

Die intertextuellen Bezüge in *De keisnijder* beschränken sich nicht auf die romantische Literatur. Als zweites Beispiel sei auf ein Musikstück verwiesen – und damit handelt es sich um die Kunstdisziplin, die mit der romantischen Periode vielleicht am häufigsten assoziiert wird. Als Ferron 1983 in dem bereits zitierten Interview gefragt wurde, ob die Form seiner Werke durch die spätrromantische Musik beeinflusst sei, reagierte er mit unmittelbarer Zustimmung. Er habe sich vor allem an Bruckner orientiert, als Inspiration für den Rhythmus seines Textes.⁹ Ein Name, der hier nicht fällt, der jedoch angesichts von Zeit und Ort der Handlung in *De keisnijder* auf der Hand liegt, ist der des Bayrischen Komponisten Richard Strauss. Strauss komponierte gegen Ende des Krieges ein elegisches Werk für Streichorchester mit dem Titel *Metamorphosen*. Das Stück

8. Henselmans 1990, 489.

9. Durch den Familiennamen Friedoliens – Mahler – ist auch Gustav Mahler in diesem Roman gegenwärtig. Hinzu kommt eine Anspielung auf *Das klagende Lied* (Ferron 1976, 85), einem von Mahler selbst geschriebenen Text, den er 1879–1880 vertonte. Wie in *De keisnijder* ist hier das Schuldmotiv von entscheidender Bedeutung.

wurde von Musikwissenschaftlern mit der Zerstörung Münchens in Verbindung gebracht, Strauss' Geburtsstadt.¹⁰ *Metamorphosen* wird als Klagelied interpretiert, in dem Strauss über den Werteverfall der deutschen romantischen Kultur meditiert, deren Schlusspunkt er selbst bilde. In Strauss' Komposition geht es um die Trauer darüber, dass der Mensch im zwanzigsten Jahrhundert zu einem blutrünstigen Vieh verkommen sei. Es ist wohl bekannt, dass Richard Strauss während des Dritten Reichs den Nazis gegenüber nicht sonderlich kritisch eingestellt war. Ein sarkastischer Hörer kann daher auch zu dem Schluss kommen, dass Strauss' *Metamorphosen* eine späte Reue ausdrücken, die Parallelen aufweist mit der Schuldthematik in Ferrons *Keisnijder*.

Die *Metamorphosen* beinhalten in den letzten Takten ein leicht erkennbares Zitat aus der dritten Symphonie von Beethoven, genauer gesagt aus dem Trauermarsch, dem zweiten Satz der *Eroica*. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, gibt es in *De keisnijder* eine Figur namens Beethoven: es handelt sich um einen Patienten Jankowskys, der eine für den Verlauf der Handlung nicht unbedeutende Rolle spielt. Als ein Dokumentarfilm über Fichtenwald gedreht wird, hält Jankowsky einen makabren Monolog über seine medizinischen Experimente. Während seiner endlos langen Rede geschieht es, dass ein Oldenburger Pferd, das der Militärkapelle angehört, vor Erschöpfung zusammenbricht. Der Patient Beethoven kann dies nicht mit ansehen, fällt auf die Knie und umarmt das Pferd. Anschließend singt er ein Klagelied, bestehend aus einer Litanei der Verbrechen des Nazi-Regimes mit einer namentlichen Nennung der Täter. Im Roman ist dies ein deutlicher Stilbruch, da es ansonsten kaum Verweise auf die Verbrechen der Nazis gibt. Dieser Beethoven ist die einzige Figur, deren wahren Namen Friedolien nennt: „éénmaal, lezer, zal ik zijn werkelijke naam noemen, opdat deze niet voor het nageslacht verloren zal gaan – deze Xavier Kolbe“ (Ferron 1976, 235). Hier wird angespielt auf den katholischen Geistlichen Maximilian Kolbe, der 1941 in Auschwitz freiwillig für jemand anderen in den Tod ging. Es ist vor allem dieser Stilbruch, der eine Interpretation der Szene als Schlüsselszene zulässt. Auch die in einem Interview bestätigte Anspielung auf Nietzsche bekräftigt dies: Nietzsche umarmte 1889 in Turin auf offener Straße ein sterbendes Kutschpferd, dieser Vorfall wurde als Anfang seiner Geisteskrankheit gesehen.

Es entsteht der Eindruck, als würden sich in dieser Szene von *De keisnijder* Beethoven (und hier vor allem der Komponist der *Eroica*, der Symphonie, die er eigentlich Napoleon widmen wollte, wovon er jedoch – enttäuscht von Napoleons Imperialismus – schnell wieder abrückte), Nietzsche und Richard Strauss die Hand reichen. Und mittels Kolbe beklagen sie das Verkommen der abendländischen Kultur. Diese Textstelle entspricht meines Erachtens dem von Ibsch geäußerten „Anspruch der Faktizität, die die Vernichtungslager auch an Literatur in aller Schärfe stellen“.

De keisnijder van Fichtenwald kann folglich als ideologiekritischer Roman gelesen werden, als ein Text, der Louis Ferrons – durchaus diskutablen – Blick

10. Vgl. Jackson 1992, 193–202.

auf die Entwicklung der Romantik deutlich macht. In einem Interview verweist er auf die Realitätsferne der Romantik:

Eén van de kenmerken van de romantiek [...] is dat de romantiek een te groot belang heeft gehecht aan het idealisme, dat de werkelijkheid in de romantiek zo ver is losgelaten dat dat nooit meer terug te koppelen valt op die werkelijkheid en dat je daardoor op zijn minst een levenshouding kunt bevorderen, waarin de mensen zo ver weg zijn van de werkelijkheid dat ze tot de meest vreemde excessen in staat en bereid zijn. Dat vind ik één van de gevaarlijke kanten van de romantiek, en tevens één van de boeiende (Roggeman 1983, 14–15).

Einen solchen Exzess schildert Ferron am Ende von *De keisnijder van Fichtenwald*, wo die Inszenierung von Kleists *Penthesilea* zu einem surrealen Blutbad gerät. Ferrons Kritik der romantischen Tradition lässt einen an zwei der bekanntesten Verse des niederländischen Dichters Lucebert denken, die kurz nach dem Krieg entstanden sind: „in deze tijd heeft wat men altijd noemde/ schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand“ (Lucebert 2002, 52). Es ist in meinen Augen kein Zufall, dass in *De keisnijder* auf diese Verse verwiesen wird. Wie in vielen seiner übrigen Werke, so äußert sich auch im vorliegenden Roman Ferrons Faszination für die Romantik. Die Niederlage dieser Kultur wird bei Ferron gerade vor dem Hintergrund der Gräueltaten des Holocaust manifest.¹¹

Die Verbrechen des Nazi-Regimes, so ist öfter zu hören, werden bei Ferron zum Dekor, mit dem er seine Sicht auf die menschliche Kultur verdeutliche.¹² Dieses Dekor scheint in gewisser Weise austauschbar zu sein, und damit werden die Texte möglicherweise der Unvergleichbarkeit und dem enormen Ausmaß des Holocaust nicht gerecht. In dieser Hinsicht ist Ferron vielleicht repräsentativ für die relative Unbekümmertheit, mit der man in den Niederlanden, im Unterschied zu Deutschland, mit der Repräsentation der Shoah umgeht. Das heißt übrigens nicht, dass die Shoah nicht auch in den niederländischen Debatten, vor allem in der Politik, stets eine wichtige Rolle spielte. So erschien im vergangenen Jahr eine Studie von Jan Oegema, der die These vertritt, die Ehrfurcht vor der Shoah habe im Zeitraum 1980–2000 beinahe religiöse Züge angenommen. Dabei sei ein eigener Kreis von Heiligen eingeschlossen, Oegema nennt hier die in Auschwitz ermordete Ety Hillesum, deren Tagebuch aus der Kriegszeit in den 80er Jahren veröffentlicht wurde, sowie den bereits genannten Dichter Lucebert. Aber auf Romane über die Shoah geht Oegema, obwohl selbst Literaturwissenschaftler, so gut wie gar nicht ein. Das Problem des mit Adorno verbundenen Bilderverbots schneidet er nur an in Bezug auf Filme von Lanzman, Spielberg und Benigni.

Ferrons *Keisnijder* fällt nicht in den von Oegema behandelten Zeitabschnitt. Aber er hätte auf Romane von Marcel Möring verweisen können, in denen das

11. Zur Verkettung von Romantik, Faschismus und der menschliche Natur bei Ferron: Muschoot 1983, 28–29.

12. Mertens interpretiert die historischen Verweise in den Romanen Ferrons wie „een bordkartonnen façade, waarop haar kostgangers steeds weer in andere kleuren en geuren hun onwaarachtigheid en huichelachtigheid schilderen“ (Mertens 1983, 47).

Schicksal der Juden im zweiten Weltkrieg ein wichtiges Thema ist.¹³ Auf dem eingangs erwähnten Symposium in Amsterdam hielt auch dieser Schriftsteller, Marcel Möring, einen Vortrag. Er postulierte eine „neue ‘Kriegs-Literatur’“, die gerade durch die absichtliche Verdrehung der historischen Wirklichkeit dazu führen könne, aus dem „Reich der Klischees“ auszubrechen. Möring selbst nimmt einen sehr liberalen Standpunkt ein:

Elke schrijver [mag] de Tweede Wereldoorlog en alles wat daarbij hoort naar zijn schrijftafel slepen en, alsof hij een kleine jongen met een wekker is, uit elkaar halen en weer in elkaar proberen te zetten (Möring 1996, 179).

Der Romanautor dürfe mit dem Holocaust tun, was er will, so Möring in seinem Vortrag. Es ist bezeichnend für die niederländische Debatte über Shoahliteratur, dass Mörings Aussage keine nennenswerten Reaktionen hervorgerufen hat.

Literatur

Louis Ferron. *De keisnijder van Fichtenwald of de metamorfosen van een bulテナar*. Amsterdam 1976.

Louis Ferron. *De hemelvaart van Wammes Waggel*. Amsterdam 1978.

Frithjof Haider. *Verkörperungen des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann, Walter Benjamin*. Oldenburg 2002 (Dissertation).

Marina Henselmans. ‘Met dank aan... Intertekstualiteit en cultuurhistorische referenties in *De keisnijder van Fichtenwald* van Louis Ferron’. In: Robert Damme e.a. (Red.). *Franco-Saxonica. Münstersche Studien zur niederländischen und niederdeutschen Philologie. Jan Goosens zum 60. Geburtstag*. Neumünster 1990, 471–489.

Elrud Ibsch. ‘Literatuur en Shoah: van getuigenis naar postmodern verhaal’. In: Elrud Ibsch, Anja de Feijter & Dick Schram (red.). *De lange schaduw van vijftig jaar. Voorstellingen van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en geschiedenis*. Leuven/Apeldoorn 1996, 127–139.

Elrud Ibsch. *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*. Tübingen 2004.

Timothy L. Jackson. ‘The metamorphosis of the *Metamorphosen*: new analytical and source-critical discoveries’. In: Bryan Gilliam (Red.). *Richard Strauss. New perspectives on the composer and his work*. Durham/London 1992, 193–241.

13. Vgl. Ibsch 2004, 164–168. Oegema erwähnt nur die Diskussion zwischen Vogelaar und Möring über Benignis Film *La vita è bella*. Siehe Oegema 2003, 175–178.

- Jacques Kersten. 'Een luis op de rug – kanttekeningen bij 'De keisnijder van Fichtenwald'. In: Jacques Kersten. *Als ik dan ga. Documentatie Jacques Kersten*. Heerlen 1992, 176-182.
- Aart van der Leeuw. *Ik en mijn speelman. Een luchthartige geschiedenis*. 's Gravenhage 1981 (32e druk).
- André Mathijssse. 'Louis Ferron: De droom ten einde gedroomd'. In: *Bzzlletin* 71 (1979) 83-87.
- Anthony Mertens. 'Een dolgedraaid pandemonium'. In: *De Groene Amsterdammer* (2 juni 1976).
- Anthony Mertens. 'De schrijver als lezer. Over *De Gallische ziekte* van Louis Ferron'. In: J. Hoogteijling, F. C. de Rover. *Over verhalen gesproken*. Groningen 1982, 203-225.
- Anthony Mertens. 'Kleine man, wat nu?'. In: *De Vlaamse Gids* 67 (1983) 4, 47-55.
- Marcel Möring. 'Gebrek aan geschiedenis'. In: Elrud Ibsch, Anja de Feijter & Dick Schram (red.). *De lange schaduw van vijftig jaar. Voorstellingen van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en geschiedenis*. Leuven/Apeldoorn 1996, 174-179.
- Bernd Müller. *Sporen naar Duitsland. Het Duitslandbeeld in Nederlandse romans 1945-1990*. Aachen 1993.
- Anne-Marie Musschoot. 'Louis Ferron: gefascineerd door het kwade'. In: *De Vlaamse Gids* 67 (1983) 4, 27-34.
- Jan Oegema. *Een vreemd geluk. De publieke religie rond Auschwitz*. Amsterdam 2003.
- W. M. Roggeman. 'Gesprek met Louis Ferron'. In : *De Vlaamse Gids* 67 (1983) 4, 7-21.
- Frans de Rover. 'De aanval op de lezer'. In: Rien T. Segers (red.). *Receptie-esthetika. Grondslagen, theorie en toepassing*. Amsterdam 1978, 169-182.
- Rüdiger Steinlein. 'Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur'. In: Manuel Köppen (Hrsg.). *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, 97-106.
- Jan Strümpel. 'Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – „Normalität“ und ihre Grenzen'. In: *Text + Kritik* Literatur und Holocaust) 144 (1999) 9-17.
- Lies Wesseling. 'Louis Ferron en de historische roman'. In: *Forum der letteren* 28 (1987) 1, 24-35.