

Christine Künzel

Schlachthof Dresden: Literarisches Erinnern bei Kurt Vonnegut und Jonathan Safran Foer – zwischen Satire und Kitsch

Die Debatte um die Erinnerungs- und Gedenkkultur rund um die Bombardierung und Zerstörung Dresdens Mitte Februar 1945 war und bleibt ein emotional hoch aufgeladenes, stark polarisierendes, historisch-politisch-kulturelles Minenfeld. Zu stark sind die Mythen, die mit der Metamorphose Dresdens von der europäischen „Kulturstadt“ zur deutschen „Opferstadt“ verbunden sind und das einstige „Elbflorenz“ zum Synonym für die Schrecken des „totalen“ Krieges werden ließen. Obwohl Dresden im Vergleich zu anderen deutschen Städten weder die schwersten Zerstörungen der städtischen Infrastruktur noch die höchsten menschlichen Verluste durch den Luftkrieg gegen Nazi-Deutschland erlebte, steht es wie keine andere deutsche Stadt als Synonym für die Schrecken des „totalen Krieges“, der eine vermeintlich „unschuldige“ Zivilbevölkerung zum Opfer fiel. Der australische Historiker Tony Joel hat in seiner ausgezeichneten Studie zur politischen Vereinnahmung von Erinnerungs- und Gedenkkulturen in Bezug auf die Deutungshoheit hinsichtlich der Zerstörung Dresdens im Wesentlichen fünf Aspekte identifiziert, die zum Mythos des Sonderstatus Dresdens beigetragen haben: 1. das bereits lange vor dem Zweiten Weltkrieg etablierte Image Dresdens als europäische Kulturstadt; 2. die Tatsache, dass sich die Motive und der Entscheidungsprozess der Alliierten, Dresden zu bombardieren, bis heute nicht hundertprozentig aufklären ließen; 3. der späte Zeitpunkt des Angriffs, der zusammen mit dem Umstand, dass die Stadt bis kurz vor Ende des Krieges weitgehend von Bombardierungen verschont blieb, ernsthafte Fragen nach der militärisch-strategischen Rechtfertigung der Operation aufkommen ließ; 4. die geradezu erschreckende Effektivität des Bombenangriffs und seiner Nachwirkungen; und 5. der bis heute andauernde Streit um die tatsächliche Anzahl von Toten, die, seriösen Schätzungen zufolge, im fünfstelligen¹, manipulativen Setzungen zufolge im sechsstelligen² Bereich liegen soll.³

Bis heute werden die Jahres- und Gedenktage an die Bombenangriffe auf Dresden am 13. und 14. Februar 1945 von verschiedenen politischen Gruppen zur Behauptung einer Deutungshoheit inner-

¹ Vgl. Matthias Gretzschel: Als Dresden im Feuersturm versank, Hamburg 2004, S. 90: „Die Zahl der Opfer konnte nie endgültig geklärt werden. [...] Die meisten seriösen Historiker und die Dresdner Stadtverwaltung gehen heute von etwa 35.000 Todesopfern aus.“

² Axel Rodenberger (*Der Tod von Dresden*, 1951) war der erste, der eine Zahl im sechsstelligen Bereich unterstellte, nämlich 400.000 Todesopfer. Der Historiker und Holocaust-Leugner David Irving orientierte sich in seinem Buch *The Destruction of Dresden* (1963) ganz offensichtlich an dieser Vorgabe; seitdem zirkuliert in fragwürdigen Studien die Zahl von 135.000 Toten. Vgl. auch Gunnar Schubert: Die kollektive Unschuld. Wie der Dresden-Schwindel zum nationalen Opfermythos wurde, Hamburg 2006, S. 49-61.

³ Tony Joel: *The Dresden Firebombing. Memory and the Politics of Commemorating Destruction*, London/New York 2013, S. 6.

halb der deutschen Erinnerungs- und Gedenkkultur vereinnahmt.⁴ So hat sich Dresden im wahrsten Sinne des Wortes zu einem „Schlachtfeld der Erinnerungen“ („memory battleground“)⁵ entwickelt. Wer sich in die Debatte hineinbegibt, eine Stellungnahme abgibt oder auch nur eine (Teil-)Analyse wagt, muss mit Blessuren rechnen. Nun könnte man meinen, dass man sich mit der Beschäftigung mit literarischen Darstellungen der Zerstörung Dresdens auf ein weniger umstrittenes Gebiet begibt. Doch dem ist – nicht zuletzt seit der von W. G. Sebald angezettelten „Luftkrieg-und-Literatur“-Debatte – keineswegs so: Auch bei dem Diskurs über eine „angemessene“ literarische Darstellung des Leidens der deutschen Bevölkerung im alliierten Bombenkrieg handelt es sich um ein nicht minder vermintes Terrain. Die Rolle der Literatur als zentrales Medium der Erinnerungskultur, der Be- und Verarbeitung nationaler Traumata, aber auch der Schöpfung bzw. Fortschreibung nationaler Mythen darf in diesem Zusammenhang nicht unterschätzt werden.⁶ Wenn literarische Texte auch keine Kriege und die damit verbundenen Grausamkeiten verhindern können, so können sie doch im besten Falle zumindest die Perspektive darauf und somit deren Deutung verändern.⁷ Aber auch die literarisch-ästhetische Debatte ist geprägt vom Kampf um eine Definitions- und Deutungshoheit sowie der Herstellung eines literarischen Kanons, der den nationalen Erinnerungsdiskurs flankiert, und trägt – je nach Ausrichtung – auch zur Herausbildung eines Masternarrativs bei.

In dem vorliegenden Beitrag soll es jedoch einmal nicht um die Darstellung des Bombenkrieges in der deutschen bzw. deutschsprachigen Literatur gehen, sondern um zwei amerikanische Romane, in denen die Zerstörung Dresdens eine zentrale Rolle spielt: Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* (1969; dt. *Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug*, 1970) und Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005; dt. *Extrem laut und unglaublich nah*, 2005). In der US-amerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft hat die Luftkrieg-und-Literatur-Debatte – nicht zuletzt seit den Terroranschlägen auf das World Trade Center am 11. September 2001 – einen anderen Akzent bekommen, der nicht so sehr auf den Bombenkrieg, sondern auf deren Ziel, die Zerstörung von urbanen Zentren abhebt. Vor diesem Hintergrund werden Vonneguts und Foers Romane gegenwärtig im Kontext einer *Literature of Urbicide* (dt.: Literatur des Urbizids – wörtlich übersetzt: Literatur des Städtemords) betrachtet.⁸ In dem hier zugrunde liegenden Anthropomorphismus – der Konzeption der

4 Vgl. Joel: The Dresden Firebombing, S. 37-39.

5 Ebd., S. 234.

6 Vgl. Eduardo Mendieta: The Literature of Urbicide: Friedrich, Nossack, Sebald, and Vonnegut, in: Theory and Event, Vol. 10, No. 2 (2007), Online-Ressource, Absatz 9.

7 Vgl. Patricia Waugh: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London/New York 1984, S. 129.

8 Vgl. u.a. David Campbell/Stephen Graham/Daniel Bertrand Monk: Introduction to Urbicide: The Killing of Cities, in: Theory and Event, Vol. 10, No. 2 (2007), Online-Ressource.

Stadt als (menschlicher) Organismus, der getötet werden kann – deutet sich bereits an, dass sich die Zerstörung sowohl gegen den urbanen Raum als auch gegen die Zivilbevölkerung richtet.

Kurt Vonneguts *Schlachthof 5* war einer der ersten Romane, der sich mit den Auswirkungen des alliierten Bombenkriegs gegen Nazi-Deutschland befasste.⁹ Als expliziter Antikriegsroman zählt er bis heute nicht nur zu den bekanntesten literarischen Texten zum Bombenangriff auf Dresden¹⁰, sondern inzwischen auch zu den 100 besten englischsprachigen Romanen des 20. Jahrhunderts. Im Jahr seines Erscheinens wurde der Roman – nicht zuletzt wegen der heterogenen Schreibweise und der satirischen Herangehensweise an ein emotional stark aufgeladenes Thema – allerdings höchst kontrovers diskutiert. In einigen US-Bundesstaaten fiel Vonneguts einflussreichstes Werk – das international seit Jahrzehnten fester Bestandteil der Schullektüre ist – zeitweilig gar der Zensur zum Opfer. 1972 erschien die gleichnamige Filmversion, die mit dem Preis der Jury beim Filmfestival in Cannes ausgezeichnet wurde.

Der Titel des Romans bezieht sich auf die Adresse („Schlachthof 5“)¹¹ auf dem zu einem Kriegsgefangenenlager umfunktionierten Terrain des Dresdner Vieh- und Schlachthofs im Ostragehege in der Friedrichstadt.¹² In einem Kühlkeller, der tief unter der Erde lag, überlebte Vonnegut zusammen mit anderen amerikanischen¹³ Kriegsgefangenen den verheerenden Bombenangriff auf Dresden. Er nahm an den ersten Kommandos teil, die Leichen nach dem Feuersturm einsammeln und entsorgen mussten. Vonneguts Text zeichnet sich gegenüber deutschsprachigen Versuchen, die Kriegsgräuel in Sprache zu fassen, dadurch aus, dass er die Problematik der Repräsentation, sprich: das Unvermögen, das Gesehene und Erlebte überhaupt in Worte zu fassen, im Roman selbst thematisiert. Dazu erfindet Vonnegut eine Autor-Figur, die im Sinne eines impliziten Autors als Erzähler fungiert und den Leser/ die Leserin über die Schwierigkeiten der Entstehung des Romans unterrichtet. Erst mehr als zehn Jahre später – mitten im Vietnamkrieg – sollte er in der Lage sein, seine Erfahrungen literarisch zu verarbeiten. In einem Gespräch mit Student_innen an der Universität Iowa berichtete der Autor 1969 über die Entstehung des Romans:

„Anyway, I came home in 1945, started writing about it, and wrote about it. This thin book is about what it's like to write a book about a thing like that. I couldn't get much closer. I

⁹ Vgl. Mendieta: The Literature of Urbicide, Absatz 1.

¹⁰ Seit 2008 bietet das NightwalkTeam Dresden eine thematische Tour an: "Auf den Spuren von Kurt Vonnegut – Schlachthof 5 Tour"; siehe www.kurtvonnegut-tour.com.

¹¹ Kurt Vonnegut: Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug, aus dem Amerikanischen von Kurt Wagenseil, Hamburg 1970, S. 150.

¹² Ein Foto der Anlage findet sich in Gretzschel: Als Dresden im Feuersturm versank, S. 67.

¹³ Zu Beginn des Jahres 1945 lebten ca. 3.000 amerikanische Kriegsgefangene in Dresden. Vgl. Hermann Rahne: Zur Geschichte der Dresdner Garnison im Zweiten Weltkrieg 1939 bis 1945, in: Verbrannt bis zur Unkenntlichkeit. Die Zerstörung Dresdens 1945. Begleitbuch zur Ausstellung im Stadtmuseum Dresden Februar bis Juni 1995, Altenburg 1994, S. 121-135, hier S. 131.

would head myself into my memory of it, the circuit breakers would kick out; I'd head in again, I'd back off. This book is a process of twenty years of this sort of living with Dresden and the aftermath.”¹⁴

Die Tatsache, dass Vonnegut als Kriegsgefangener Zeuge der Zerstörung Dresdens war, verleiht seinem Text ein hohes Maß an Authentizität. Dies führt dazu, dass der Roman zumeist als Zeugnis für die Unmenschlichkeit und Brutalität des Angriffs der Alliierten auf Dresden angeführt wird, obwohl es sich – trotz des überaus überzeugenden Authentizitätseffektes – um eine literarische, sprich: fiktionale Schilderung handelt. Vergessen wird in diesem Kontext gern, dass es sich bei dem Roman um einen äußerst komplexen und vielschichtigen Text handelt, der zumeist aus der Perspektive des US-amerikanischen Kriegsgefangenen Billy Pilgrim erzählt wird, der nach den Erlebnissen in Dresden offensichtlich stark traumatisiert in seine Heimat zurückkehrt. Die Lektüre des Textes wird nicht nur durch ein Nebeneinander verschiedener Erzählperspektiven erschwert, sondern zudem durch eine Mischung literarischer Genres, die von wissenschaftlichen Exkursen über Science Fiction bis hin zu satirischen und grotesken Passagen reichen.¹⁵ In der Vereinnahmung des Romans durch Vertreter_innen des bundesdeutschen Opferdiskurses, die Vonneguts Text als Beweis für die unverhältnismäßige Brutalität und Unangemessenheit des Bombenangriffs auf Dresdens Zivilbevölkerung anführen, wird der Roman zumeist auf einen einzigen Erzählstrang reduziert, in dem der Angriff der Alliierten als barbarischer Akt dargestellt wird. Eine solche Art der selektiven Fehllektüre, die sich über den fiktionalen Kontrakt hinwegsetzt, indem sie Literatur, sprich: Fiktion, mit Wirklichkeit verwechselt, ist in diesem Kontext symptomatisch. Vonnegut thematisiert diese fatale Verwechslung von Fakt und Fiktion in einer Szene seines Romans, in der eine gewisse Maggie White den Science-Fiction-Autor Kilgour Trout nach einer seiner Lesungen befragt:

„Hat sich das wirklich zugetragen?“, fragte Maggie White. Sie war eine dumme Person [...]. „Natürlich hat es sich zugetragen“, erklärte ihr Trout. „Würde ich etwas schreiben, was sich nicht wirklich zugetragen hat, und versuchen, es zu verkaufen, dann könnte ich ins Gefängnis kommen. Das ist Betrug.“¹⁶

Die Leser und Leserinnen, die Vonneguts Roman auf einen authentischen Augenzeugenbericht reduzieren wollen, erweisen sich – ganz wie Maggie White – im besten Falle als naive Rezipient_innen, einer wörtlichen Übersetzung des Adjektivs *dull* folgend, vielmehr als stumpfsinnige Alphabet_innen in Sachen Fiktion und Fiktionalität. Ein Hinweis darauf, dass es sich bei dem Roman keineswegs um einen realistischen Augenzeugenbericht handelt, findet sich bereits in dem barock anmutenden

¹⁴ Zitiert nach: Said Mentak: A (Mis)reading of Kurt Vonnegut, New York 2010, S. 135.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 202.

¹⁶ Vonnegut: Schlachthof 5, S. 167, Hervorhebung im Original.

Untertitel: „Dies ist ein Roman, / ein wenig in der telegraphisch-schizophrenen Art / von Geschichten von dem Planeten Tralfamadore, / von wo die Fliegenden Untertassen herkommen“.

Diese Präambel ist als deutlicher Hinweis darauf zu verstehen, dass es sich bei dem folgenden Roman keineswegs um eine realistische Erzählung im Sinne einer autobiografischen Dokumentation handelt. Und auch die Autor-Erzählerfigur gibt deutlich zu verstehen, dass hochgradig traumatisierende Erfahrungen – hier die Nazi-Gräueltaten, der Zweite Weltkrieg und die damit zusammenhängende Auslöschung von Städten – wohl kaum mit einer realistischen Schreibweise zu fassen sind: „Als ich vor dreiundzwanzig Jahren vom Zweiten Weltkrieg heimkam, glaubte ich, es würde mir nicht schwer fallen, über die Zerstörung von Dresden zu schreiben, denn alles, was ich zu tun hätte, wäre zu berichten, was ich gesehen hatte.“¹⁷ Der Protagonist des Romans, aus dessen Perspektive der Erzähler berichtet, ist durch die Erlebnisse als US-amerikanischer Soldat im Zweiten Weltkrieg schwer traumatisiert, er zeigt deutliche Symptome eines posttraumatischen Stresssyndroms; manchmal scheint es, als habe er im wahrsten Sinne des Wortes seinen Verstand verloren,¹⁸ z.B. wenn er – deutliches Anzeichen für eine Dissoziation – in andere Zeiten und Welten abtaucht. Mit seiner experimentellen, fragmentarischen und multiperspektivischen Schreibweise und der Selbstreferenzialität in der Reflexion der Darstellbarkeit bzw. Nicht-Darstellbarkeit von Gewalt ist Vonneguts Roman eindeutig der postmodernen Literatur zuzuordnen.¹⁹ Hinzu kommt die Tatsache, dass der Roman mit satirischen – zuweilen gar ins Groteske gesteigerten – Elementen und Passagen gespickt ist, wie etwa dem mantraartig wiederholten Ausruf „So geht das“²⁰, der zumeist als lakonischer Kommentar auf die Beschreibung schrecklichster Gräueltaten oder humanitärer Katastrophen folgt, z.B.: „[...] Billy hatte das größte Blutbad in der europäischen Geschichte gesehen, nämlich den Brandbombenangriff auf Dresden. So geht das.“²¹

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass W. G. Sebald Vonneguts Roman in seinen Zürcher Vorlesungen, die später in dem Band *Luftkrieg und Literatur* (1999) publiziert wurden, mit keinem Wort erwähnte. Obwohl Sebald sich explizit der (mangelnden) Darstellung des Bombenkriegs in der *deutschsprachigen* Literatur widmete, hätte er zumindest darauf hinweisen müssen, dass Kurt Vonnegut mit *Schlachthof 5* immerhin schon 1969 den wohl bis heute international bekanntesten und einschlägigsten Beitrag zur Bombenkriegsliteratur geleistet hatte.²² Dass Sebald Vonneguts Antikriegs-

¹⁷ Vonnegut: *Schlachthof 5*, S. 8.

¹⁸ Im Roman heißt es an einer Stelle: „Die Ärzte stimmten überein: er [Billy Pilgrim, C.K.] wurde tatsächlich verrückt.“ Vonnegut: *Schlachthof 5*, S. 100.

¹⁹ Vgl. Mentak: *A (Mis)reading of Kurt Vonnegut*, S. 155f.

²⁰ Der Ausruf findet sich mehr als 100 mal im Roman.

²¹ Vonnegut: *Schlachthof 5*, S. 101.

²² Vgl. eine anonym publizierte Rezension zur amerikanischen Ausgabe von W. G. Sebalds *Essays*, die unter dem Titel *On the Natural History of Destruction* (2003) erschienen sind. In: *Complete Review*; www.complete-review.com/reviews/sebaldwg/luftlit.htm (letzter Zugriff: 25.11.2014).

roman mit keiner Silbe würdigt, mag aus einem Dilemma resultieren: Hätte Sebald auf *Schlachthof 5* Bezug genommen, hätte er zugeben müssen, dass dieser Roman so gar nicht seiner Vorstellung von einem idealen Luftkriegsroman entsprach.

Sebald, der bemängelte, dass bisher kaum ein literarischer Text „das rechte Maß für die Beschreibung der deutschen Katastrophe“²³ gefunden habe, hatte mehr als deutlich dargelegt, wie er sich (s)einen idealen Luftkriegsroman vorstellte: Dieser sollte „einen konkret-dokumentarischen Charakter haben“²⁴, keine „rein ästhetische Rekonstruktion“²⁵ bieten, gleichzeitig aber über die „von der sprachlichen Konvention gezogenen Grenzen“²⁶ hinausgehen. Erwartet werden – im Anschluss an Sebalds Thesen – autobiografisch motivierte, psychologisch nachvollziehbare, einfühlsame, weitgehend auf ästhetische Bearbeitung verzichtende Schilderungen der Schrecken des Bombenkrieges und des Leidens der Bevölkerung aus deutscher Sicht – sprich: aus der Perspektive des Tätervolkes selbst. Vonnegut nun berichtet nicht aus der Perspektive des *deutschen* Tätervolkes, sondern aus Sicht eines US-amerikanischen Kriegsgefangenen, der den Bombenangriff auf Dresden gleichzeitig aus *zwei Perspektiven* wahrnimmt: zum einen als *Opfer des Angriffs*, zum anderen als *Angehöriger der Täter*²⁷, sprich: der alliierten Streitkräfte, die Dresden in Schutt und Asche bombten. Es mag nicht zuletzt dieser Doppelrolle des Autors geschuldet sein, dass eine eindeutige Positionierung des Romans innerhalb des Erinnerungs- und Gedenkkultes um die Zerstörung Dresdens kaum möglich ist. Als Vonnegut nach 23 Jahren endlich dazu fähig ist, mit seinem Romanprojekt zu beginnen und erste Recherchen zu starten, musste er feststellen, dass in seiner amerikanischen Heimat kaum jemand von der Zerstörung Dresdens wusste, obwohl diese „so ein durchschlagender Erfolg“²⁸ gewesen sei. Seine Anfragen bei der Air Force zur Einsicht in die militärischen Unterlagen zu den Bombereinsätzen wurden mit dem Hinweis abgewiesen, diese seien noch immer „streng geheim“.²⁹ So ist Vonnegut auf andere Quellen angewiesen. 1964 – auf dem Höhepunkt des militärischen Engagements der USA im Vietnamkrieg – erschien die amerikanische Ausgabe von David Irvings *The Destruction of Dresden*. Bezeichnend ist, dass Vonnegut lediglich aus den Vorworten der US-amerikanischen und britischen Vertreter der Air Force zitiert, die hier den Versuch unternehmen, einerseits die schweren Bombardierungen deutscher Städte – nicht zuletzt mit Verweisen auf Buchenwald und Coventry – zu rechtfertigen, sich aber andererseits auch für die hohe Zahl an Opfern unter der deutschen Zivilbevölkerung entschuldigen. Die Vorworte der

²³ W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur* (1999), 4. Aufl., Frankfurt am Main 2003, S. 87.

²⁴ Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, S. 65.

²⁵ Ebd., S. 93.

²⁶ Ebd., S. 32.

²⁷ Vgl. Mendieta: *The Literature of Urbicide*, Absatz 1.

²⁸ Vonnegut: *Schlachthof 5*, S. 185.

²⁹ Ebd., S. 17.

Militärs transportieren allerdings – wie Irvings höchst umstrittene Schrift – einige der Mythen über die Zerstörung Dresdens, die bis heute wirksam sind: Dies betrifft insbesondere die Anzahl der in Dresden getöteten Menschen, die Irving mit 135.000 angibt, und auf dessen fragwürdiger Grundlage dann der groteske Vergleich mit den Opferzahlen des ersten Atombombenabwurfs auf Hiroshima erfolgt, wo im Gegensatz zu Dresden *nur* 71.379 Menschen ums Leben gekommen seien³⁰ – woraus der perverse Schluss folgt, „wieviel schlimmer es [die Bombardierung Dresdens, C.K.] war als Hiroshima“.³¹ In der Tat entwickelte sich das Image Dresdens als „deutsches Hiroshima“ in den Zeiten des Kalten Krieges zu einem prägenden und höchst resistenten Element im Erinnerungsdiskurs in beiden Teilen Deutschlands.³²

Bei aller Kritik an der alliierten Luftkriegstaktik des „strategic“ oder „moral bombing“, die zur Zerstörung Dresdens führte, und der gnadenlosen Darstellung der verwüsteten Stadt mit all den Trümmern und Leichen, wahrt Vonnegut eine Distanz zu seinem Gegenstand, die sich einer emotionalen Identifikation mit dem Geschilderten weitestgehend verweigert. Insofern bricht der Autor mit seinem Roman mit den Erwartungen an das Genre „Bombenkriegsliteratur“ (im Sebaldschen Sinne) auf radikale Weise. Dies wird zum einen durch sarkastische Kommentare und satirische Passagen erreicht, zum anderen durch den Verweis auf die Gräueltaten, die im Rahmen des NS-Regimes systematisch an unschuldigen, wehrlosen Mitbürger_innen verübt wurden. Mit einem satirisch-grotesken Unterton treibt Vonnegut sowohl die Schilderung des Images Dresdens als Kulturstadt als auch die Darstellung von NS-Gräueltaten und des Bombenangriffs auf Dresden ins Märchenhafte, sodass ein gewisser Verfremdungseffekt entsteht, der wiederum eine Distanzierung vom geschilderten Geschehen bewirkt. Bei ihrer Ankunft in Dresden erscheint das sogenannte Elbflorenz den amerikanischen Kriegsgefangenen wie eine Märchenstadt:

„[...] die Türöffnungen rahmten die bezauberndste Stadt ein, welche die meisten Amerikaner jemals gesehen hatten. Die sich am Himmel abhebende Silhouette mit ihren Kuppeln und Spitztürmen war üppig, zauberisch und absurd. Es sah für Billy Pilgrim wie ein Bild des Himmels aus der Sonntagsschule aus.“³³

Dresden, das war „das reinste Operettentheater“³⁴ – mitten im Zweiten Weltkrieg. Hätte die berühmte Skyline von Dresden den Krieg überlebt, wäre sie womöglich – in Konkurrenz zu Schloss Neuschwanstein – ein idealer Kandidat für eine Miniaturausgabe im 1955 eröffneten Disneyland

³⁰ Vgl. ebd. S. 182 f..

³¹ Ebd., S. 185.

³² Vgl. Joel: The Dresden Firebombing, S.73.

³³ Vonnegut: Schlachthof 5, S. 146.

³⁴ Ebd., S. 147.

gewesen. Indem der Autor direkt auf die Genres der Operette und des Märchens im Zusammenhang mit der Stadtsilhouette Dresdens anspielt, wird der potenzielle Kitschfaktor entlarvt und ein Abgleiten in emotionalen Erinnerungskitsch verwehrt.

Auch wenn *Schlachthof 5* immer wieder im Zusammenhang mit der Bombenkriegsliteratur-Debatte genannt und als einer der wenigen Romane hervorgehoben wird, der sich mit der Bombardierung Dresdens befasst, muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass die Zerstörung Dresdens möglicherweise den Anlass zum Schreiben des Romans bot, dass diese jedoch nur einen Bruchteil der Erzählung einnimmt. Auch der Fokus auf die Urbizid-Literatur greift hier zu kurz.

Vonnegut hat mit *Schlachthof 5* einen Antikriegsroman geschrieben³⁵, in dem die neuen technologischen Möglichkeiten der Massenvernichtung durch Kriegsführung, wie sie seit dem Ersten Weltkrieg entwickelt wurden, an den Pranger gestellt werden: „[...] jeden Tag gibt mir meine Regierung die Zahl der Toten an, die durch die militärische Wissenschaft in Vietnam zustande gekommen ist. So geht das.“³⁶ Beispielhaft bezieht der Autor sich dabei auf die strategische Zerstörung Dresdens, den Atombombenabwurf auf Hiroshima und den Vietnamkrieg. Im Roman selbst wird der Antikriegsethos des Autors immer wieder in Frage gestellt und mit der These, Krieg sei eine anthropologische Konstante, einer Naturkatastrophe gleich, konfrontiert: „Warum schreibt ihr statt dessen nicht ein *Anti-Gletscher-Buch*?“³⁷

Die These von der Naturhaftigkeit des Krieges tritt im Roman zwar stark hervor und drängt sich – nicht zuletzt durch das gebetsmühlenartig wiederholte „So geht das“ – in den Vordergrund; doch hätte Vonnegut den Roman wohl kaum veröffentlicht, wenn er der Meinung gewesen wäre, dass der Krieg eine Naturgewalt sei und es in der Natur des Menschen liege, einander die größtmöglichen Grausamkeiten anzutun, man also nichts dagegen unternehmen könne.

Man mag einwenden, dass bei dem Antikriegsimpetus, von dem der Roman gekennzeichnet ist, die Gefahr einer Enhistorisierung und Entkontextualisierung – insbesondere der Zerstörung Dresdens – bestehe. In der Tat gestaltet sich der Zusammenhang zwischen NS-Gräueltaten und der Bombardierung und Zerstörung Dresdens bei Vonnegut als eine Gratwanderung, insbesondere wenn die Bombardierung Dresdens im Roman als „das größte Blutbad in der europäischen Geschichte“³⁸ bezeichnet wird – allerdings aus der Perspektive Billy Pilgrims, nicht des Autor-Erzählers. Auf den Holocaust wird nur an wenigen Stellen im Roman angespielt, was zum einen der Perspektive und dem

³⁵ Vgl. ebd., S. 9: „Ist es ein Anti-Kriegsbuch?“ / „Ja“, sagte ich. „Ich nehme es an.“

³⁶ Ebd., S. 203.

³⁷ Ebd., S. 9, Hervorhebung im Original.

³⁸ Ebd., S. 101.

Wissensstand des Protagonisten zum Zeitpunkt der Zerstörung Dresdens geschuldet sein dürfte.³⁹ Das Konzentrationslager Auschwitz wurde erst am 27. Januar 1945, also wenige Tage vor dem Angriff auf Dresden, von der Roten Armee befreit, die dort herrschenden Zustände und das Ausmaß der NS-Menschenvernichtungsmaschinerie von den Alliierten erst danach umfassend dokumentiert. Und doch gelingt es Vonnegut, auf der semantischen Ebene einen Zusammenhang zwischen dem Holocaust und dem durch die Bombardierung entfachten Feuersturm herzustellen, der sich einer suggestiven Gleichsetzung bzw. Aufrechnung von Holocaustopfern und Opfern des Bombenangriffs auf Dresden („als ob Dresden Auschwitz abgegolten hätte“)⁴⁰ dennoch verweigert⁴¹, da – wenn auch subtil – ein kausaler Zusammenhang zwischen der systematischen Vernichtung von unschuldigen Menschen in NS-Konzentrationslagern und der Inkaufnahme von zivilen Opfern bei dem Luftangriff auf Dresden suggeriert wird. In einem Gespräch mit Volker Hage formulierte Vonnegut im Juli 1998 noch einmal deutlich seine Haltung:

„[...] Auschwitz ist eine große Wunde in uns allen – es spricht aller Menschlichkeit Hohn. [...] Man hat mir immer vorgeworfen, ich würde beides auf die gleiche Stufe stellen – was nie meine Absicht war. Als sich die Bombardierung Dresdens im Februar 1995 zum 50. Mal jährte, fragten einige Sender bei mir an, ob ich etwas dazu sagen wollte. Ich habe kein Wort gesagt. Für mich war der Termin zu nah am 50. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz und anderen Lagern.“⁴²

Vonnegut bedient sich zwar der nicht gerade originellen Semantik des Feuers, um eine Verbindung herzustellen; doch versteht er es auch hier, unter dem Deckmantel vermeintlicher Banalität eine ganz besondere Qualität des Grauens zu erzeugen. In Vonneguts Roman werden die Opfer der NS-Vernichtungslager in Form von Kerzen und Seife repräsentiert, die „aus dem ausgelassenen Fett von Juden, Zigeunern, Homos,⁴³ Kommunisten und anderen Staatsfeinden“⁴⁴ hergestellt wurden. Die englischen und amerikanischen Kriegsgefangenen, die in ihrem Gefängnis im Keller des ehemaligen Dresdner Schlachthofs mit eben diesen Kerzen und Seifen versorgt werden, wissen offenbar nichts von deren

39 Der Erzähler verweist explizit darauf, dass die englischen und amerikanischen Kriegsgefangenen nicht wissen konnten, dass die Seifen und Kerzen, die ihnen von den Deutschen zur Verfügung gestellt wurden, aus dem Fett und den Knochen der in den KZs vernichteten Menschen stammten. Vgl. Vonnegut: *Schlachthof 5*, S. 96f.

40 Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2003 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2), S. 555-572, hier S. 556.

41 Im Sinne eines revisionistisch bzw. rechts geprägten Populismus wurde für die Zerstörung Dresdens gar der widerwärtige Begriff „Bomben-Holocaust“ geprägt. Vgl. Joel: *The Dresden Firebombing*, S. 240ff.

42 Volker Hage: Von allen Luftwaffen bombardiert. Gespräch mit Kurt Vonnegut, in: Ders.: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg*, Frankfurt a.M. 2003, S.281-286, hier S. 286.

43 *Schlachthof 5* war einer der ersten Romane, der die Tatsache benannte, dass auch Homosexuelle zu den Opfern des Holocaust zählten.

44 Vonnegut: *Schlachthof 5*, S. 97.

Herkunft. Erst der Autor-Erzähler stellt im Nachhinein fest, dass die Kerzen, mit denen er sich nachts den Weg im Gefängnis leuchtete, aus den menschlichen Überresten von KZ-Häftlingen stammten, „die von den Brüdern und Vätern der verbrühten Schulmädchen geschlachtet“⁴⁵ worden waren – auch sie, die Körper der Schulmädchen (stellvertretend für die zivilen Opfer des Bombenangriffs auf Dresden) sind nun gewissermaßen wie (Kerzen-)Wachs zerschmolzen. Entsprechend vergleicht der Erzähler die „Leichenbergwerke“ in Dresden mit „Wachsfigurenmuseen“.⁴⁶ Die Kerze ist in diesem Zusammenhang ein eindringliches Bild, steht sie doch – wenn auch im Kontext christlicher Symbolik – für das Gedenken bzw. die Erinnerung an einen verstorbenen Menschen.

36 Jahre später unternimmt der junge amerikanische Autor Jonathan Safran Foer den Versuch, Vonneguts Projekt des Antikriegsromans⁴⁷ in das 21. Jahrhundert zu überführen⁴⁸ und dieses mit den Erfahrungen des Terroranschlags auf das World Trade Center am 11. September 2001 zu verknüpfen. Der neunjährige Protagonist des *Romans Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) (dt. *Extrem laut und unglaublich nah*, 2005), Oskar Schell, hat seinen Vater bei dem Angriff auf das World Trade Center verloren. Der schwer traumatisierte Junge begibt sich im Folgenden auf die Suche nach den letzten Spuren, die sein Vater hinterlassen hat, und nach den Menschen, die sein Vater kurz vor seinem Tod noch getroffen hat. Um den eigenen Schmerz und das erfahrene Leid begreifbar zu machen, begibt sich der Neunjährige zudem auf die Suche nach vergleichbaren Erfahrungen, indem er im Internet nach den Berichten von Augenzeugen ähnlicher Katastrophen bzw. Anschläge sucht. Erst allmählich erfahren die Leser_innen, dass die Familie Schell ein weiteres traumatisches Erlebnis verbindet: der Bombenangriff auf Dresden. Oskars Großvater, Thomas Schell senior, hat den Angriff auf Dresden zwar überlebt, doch in den Flammen seine damals schwangere Frau Anna verloren. Der Großvater heiratet nach dem Krieg Annas Schwester (die Erfahrung des Überlebens und des Verlustes eines geliebten Menschen verbindet die beiden) und wandert mit ihr nach New York aus. Doch kommt Thomas Schell über den Verlust Annas nicht hinweg und verlässt seine inzwischen schwangere Frau. Jahrzehnte später, nach dem Tod seines Sohnes beim Anschlag auf das World Trade Center, taucht der immer noch schwer traumatisierte Großvater, der inzwischen seine Sprache verloren hat, wieder in New York auf. Über den Hintergrund

⁴⁵ Ebd., S. 115.

⁴⁶ Ebd., S. 207.

⁴⁷ Es gibt zahlreiche direkte Bezüge zu Vonneguts Roman, vgl. dazu Magali Cornier Michael: An Anti-War Novel for the Twenty-First Century: Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* Rewrites Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*, in: Nancy A. Barta-Smith/Danette DiMarco (Hg.): *Inhabited by Stories: Critical Essays on Tales Retold*, Newcastle 2012, S. 14-31, hier S. 26.

⁴⁸ Vgl. Michael: *An Anti-War Novel for the Twenty-First Century*.

der deutschstämmigen Familie Schell, deren Situation in Dresden vor dem Bombenangriff oder deren Position im bzw. zum Dritten Reich erfährt man so gut wie nichts.

Foers *Extrem laut und unglaublich nah* avancierte – genau wie sein Erstling *Alles ist erleuchtet* – sofort zu einem internationalen Bestseller, wurde 2005 in den USA zum besten Buch des Jahres gewählt und mit unzähligen Preisen ausgezeichnet. Der Roman zählt zu den populärsten Texten des Genres der „Post-9/11-Literatur“ und wurde 2012 mit Tom Hanks, Sandra Bullock und John Goodman in den Hauptrollen verfilmt. Von der Literaturkritik wurde Foers zweites Buch zwar nicht ganz so euphorisch gefeiert wie der Erstling, doch überwiegend positiv besprochen. Nur einige wenige Autoren kritisierten die sentimentale Tendenz und das emotionale Pathos des Textes.⁴⁹ John Updike konstatierte, der Roman sei „sentimentally watery“.⁵⁰ Ganz in diesem Sinne wird *Extrem laut und unglaublich nah* auf den Internet-Portalen des Buchhandels denn auch als „Jonathan Safran Foers herzerreißender [heartrending] New York-Roman“ angepriesen.

War Vonnegut durch Mittel der Satire und Groteske noch eine – wenn auch heikle – Gratwanderung zwischen der Darstellung historischer Kontexte und einer Tendenz zur Enthistorisierung sowie der Gleichsetzung von NS-Tätern, die zu Opfern des Bombenkrieges wurden, und Opfern des Holocaust gelungen, so driftet Foer mit seinem Roman ganz und gar in Beliebigkeit und Katastrophenkitsch ab. Während Vonnegut Distanz zu seinem Gegenstand herstellt, indem er auf psychologisch gezeichnete Charaktere verzichtet,⁵¹ die eine emotionale Identifikation ermöglichen würden, verstärkt Foer den Faktor der emotionalen Affizierung durch seinen Text, indem er eine zwar fragmenthafte, aber insgesamt konventionelle realistische Erzählweise vorlegt.⁵² Mit der Wahl des kindlichen Protagonisten Oskar Schell, der seinen Vater beim Angriff auf das World Trade Center am 11. September 2001 verloren hat, verstärkt Foer zudem den psychologischen Identifikations- und Mitleidsfaktor: „[...] mein Dad [ist] den schrecklichsten Tod gestorben, den sich jemals jemand ausdenken kann.“⁵³

Und während sich Vonneguts Roman möglicherweise gerade dadurch auszeichnet, dass er auf den Holocaust als Bezugspunkt zwar – wenn auch nur unterschwellig – anspielt, ihn aber nicht in eine direk-

49 Vgl. Laura Miller: Terror Comes to Tiny Town: Jonathan Safran Foer channels the horror of 9/11 through the eyes of a child, in: *New York Magazine*; <http://nymag.com/nymetro/arts/books/reviews/11574> (letzter Zugriff: 18.11.2014).

50 John Updike: Mixed Messages: Extremely Loud and Incredibly Close, in: *The New Yorker*, March 14 (2005); <http://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/mixed-messages> (letzter Zugriff: 18.11.2014).

51 Im Roman selbst heißt es dazu: „Es gibt fast keine Charaktere und fast keine dramatischen Gegenüberstellungen in dieser Erzählung, weil die meisten Leute in ihr so angeekelt und so sehr das teilnahmslose Spielzeug von gewaltigen Kräften sind. Eine der Hauptwirkungen des Krieges ist sicherlich, daß die Menschen entmutigt werden, Eigenpersönlichkeiten zu sein.“ Vonnegut: *Schlachthof 5*, S. 160.

52 Vgl. Rachel Sykes: A Failure of Imagination? Problems in Post-9/11 Fiction, in: Robert Fanuzzi/Michael Wolfe (Hg.): *Recovering 9/11 in New York*, Newcastle upon Tyne 2014, S. 248-262, hier S. 249.

53 Jonathan Safran Foer: *Extrem laut und unglaublich nah* [2005], aus dem Amerikanischen von Henning Ahrens, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2009, S. 267.

te Linie mit den Kriegsgräueln von Dresden, Hiroshima und Vietnam setzt, verschwindet der Aspekt der Vernichtung von Juden und anderen „Volksfeinden“ im Dritten Reich bei Foer ganz und gar und wird hier die Zerstörung von Städten im Kontext von Kriegen (wie etwa Dresden und Hiroshima) mit dem Terroranschlag auf das World Trade Center in New York gleichgesetzt.

Die einseitige Konzentration auf den Aspekt des Urbizids – wobei ja zu fragen wäre, ob der Begriff des Urbizids angesichts der Zerstörung von zwei (wenn auch symbolisch bedeutenden) New Yorker Gebäuden überhaupt angemessen ist – verstärkt die Tendenz zur Entkontextualisierung und der damit verbundenen Enthistorisierung der Ereignisse, auf die der Roman Bezug nimmt. Dies führt unter anderem auch dazu, dass all diese Ereignisse nicht nur auf der phänomenalen Ebene austauschbar sind, sondern auch im Hinblick auf ihre literarisch-ästhetische Darstellung: Was die Ereignisse verbindet, ist der Aspekt einer Feuerkatastrophe, in der Menschen zu lebenden Fackeln werden, deren Körper schließlich zu einer nicht identifizierbaren Masse zerschmelzen⁵⁴ – sei sie durch Brandbomben, Atombomben oder durch einen Angriff mit kerosingefüllten Flugzeugen verursacht. Durch diese Form der Darstellung findet neben einer höchst fragwürdigen *Ästhetisierung* von (menschlich herbeigeführten) Katastrophen zugleich eine *Naturalisierung* der Ereignisse statt. Wenn von „blaue[n] und orange-farbene[n] Explosionen, lila und weiß“⁵⁵, die Rede ist, wähnt man sich zuweilen in Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* (1920ff.) mit der berühmt-berüchtigten Ästhetisierung von Kriegseignissen im Ersten Weltkrieg als „Naturschauspiele“. Auch bei Foer werden Kriegseignisse und Terroranschläge durch Auslassung von Akteursinstanzen quasi mit Naturkatastrophen gleichgesetzt: Bomben fallen „wie ein Wasserfall“⁵⁶, ein „Feuerball“ rollt aus dem World Trade Center „und an der Fassade hinauf“⁵⁷.

Die Konzentration auf die rein phänomenologische Ebene dient dazu, eine willkürliche Verbindung bzw. Gleichsetzung verschiedenster Katastrophen auf der Basis eines gemeinsamen Merkmals herzustellen: dem massenhaften Feuertod von Menschen als Folge eines feindlichen Angriffs auf ein urbanes Zentrum. Damit reiht sich Foer mit seinem Roman in den allgemeinen Boom einer Erinnerungsliteratur ein, die bewusst von einer Stimmung des Katastrophischen zu profitieren sucht. Dieses Genre der Erinnerungsliteratur folgt dem Prinzip der Beliebigkeit: Hauptsache, es handelt sich um extreme Gewalt- oder Katastrophenerfahrungen. Die Frage nach den Ursachen – seien es Naturkatastrophen, ökologische Desaster oder andere, gezielte menschlich verursachte Formen der Vernichtung von Leben und Lebensräumen – tritt dabei völlig in den Hintergrund. Eine solche Form der literarischen Darstellung, die in erster Linie daran interessiert zu sein scheint, die spektakulären Aspekte des Kata-

⁵⁴ Vgl. Michael: *An Anti-War Novel for the Twenty-First Century*, S. 15.

⁵⁵ Foer: *Extrem laut und unglaublich nah*, S. 280.

⁵⁶ Ebd., S. 281.

⁵⁷ Ebd., S. 298.

strophischen auszubeuten, indem sie auf eine vordergründige emotionale Wirkung schockierender und zugleich (an)rührender Bilder setzt, entzieht sich jeglicher Logik und damit auch jeder nüchternen Analyse. Resultat dieser literarischen Strategie ist eine Enthistorisierung und Entkontextualisierung von Katastrophenszenarien verschiedenster Art, indem quasi rückwärts gedacht wird: von den Wirkungen zu den Ursachen. Auf die Bombardierung Dresdens übertragen bedeutet das, dieser verqueren Logik folgend: „[...] because it proved extraordinarily destructive the Dresden raid is divorced from the rest of the strategic area-bombing offensive and portrayed as if it were planned and executed as some exceptionally malevolent attack.“⁵⁸

Wenn Literatur – wie oben angedeutet – nicht nur eine zentrale Rolle im Hinblick auf die Deutung bestimmter historischer Ereignisse spielt, sondern auch im Hinblick auf die Fortschreibung oder Dekonstruktion bestimmter Mythen, die sich um ein Ereignis ranken, dann muss man feststellen, dass literarische Texte, die zur Entkontextualisierung und Enthistorisierung von Ereignissen neigen, eher zu einer Bestätigung traditioneller Sichtweisen und Mythen beitragen – so auch Foers Roman. Zwar zählt Foers Text zur sogenannten „Post-9/11 Fiction“,⁵⁹ und insofern spielt der Bombenangriff auf Dresden hier nur eine untergeordnete Rolle, doch reproduziert Foer in den wenigen Passagen, die sich direkt mit der Zerstörung Dresdens befassen, zahlreiche Mythen wie etwa den der „unschuldigen“, von Bombardierungen bis dahin verschonten Stadt, sowie die nach heutigen Erkenntnissen nicht haltbare These, die Überlebenden des Feuersturms seien von Jagdflugzeugen gejagt und bei ihrer Flucht aus der Luft beschossen worden; und auch das „Märchen“⁶⁰ von nach der Bombardierung in der Stadt herumirrenden Raubtieren, die aufgespürt und getötet werden mussten, wird hier zum Besten gegeben.

Wie die Tatsache, dass Foer als Protagonisten ein neunjähriges Kind wählt, so ist auch die Zoo-Episode⁶¹ dazu angetan, eine vordergründige Emotionalisierung zu bewirken und Mitleid bei den Leserinnen und Lesern hervorzurufen. Im Gegensatz zu Vonnegut liegt Foer nichts daran, Distanz zu seinem Gegenstand zu wahren, er setzt bewusst auf eine Emotionalisierungsstrategie, die auf eine Identifikation mit dem Leiden an sich setzt. So wird aus der kontext- und geschichtslosen Darstellung von Leid so etwas wie Katastrophen-Pornographie.⁶² In ihrer gut gemeinten Art und in Kombination mit dem Gestus des Anti-Kriegs-Romans wird daraus Kitsch, indem „heftige Affekte an Stellen

⁵⁸ Joel: *The Dresden Firebombing*, S. 78.

⁵⁹ Vgl. Sykes: *A Failure of Imagination? Problems in "Post-9/11" Fiction*.

⁶⁰ Gunnar Schubert spricht mit Bezug auf verschiedene fragwürdige Berichte sogenannter Augenzeugen gar von "Lügen" bzw. einem "Great Dresden Swindel". Vgl. Ders.: *Die kollektive Unschuld*, u.a. S. 20.

⁶¹ Vgl. dazu ausführlich Schubert: *Die kollektive Unschuld*, S. 20-28.

⁶² Ganz in diesem Sinne stellte Kurt Vonnegut fest, dass es "etwas Pornographisches" habe, "sich diese Dinge anzugucken – die man eigentlich gar nicht sehen sollte: Wunden, Tod." Gespräch mit Volker Hage, in: Ders.: *Zeugen der Zerstörung*, S. 284.

[hervorgerufen werden], die sie real kaum rechtfertigen“, es auf der anderen Seite jedoch „an Affekt gegenüber dem Ernstesten“⁶³ mangelt.

Foers Roman stellt kaum Fragen, lässt alles im Bereich des Vagen. Es bleibt unklar, ob der deutsche Großvater des kindlichen Protagonisten, der den Bombenangriff auf Dresden überlebte, ein Nazi war oder nicht. Weder Nationalsozialismus noch Holocaust werden im Roman erwähnt. Perfide ist letztendlich auch die Assoziation der Bombardierung Dresdens mit den Terroranschlägen vom 11. September. Unterschwellig stellt sich der Roman damit auf die Seite derjenigen, die den militärischen Angriff auf Dresden als einen „terroristischen Akt“ (und damit zugleich als „Kriegsverbrechen“) und die alliierte Luftwaffe als „anglo-amerikanische Luftgangster“ bezeichne(te)n⁶⁴ – darunter das NS-Propagandaministerium, der Holocaust-Leugner David Irving und Vertreter_innen einer revisionistischen Gedenkkultur.

63 Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 556.

64 Vgl. Joel: The Dresden Firebombing, S. 67f.