

Andreas Ohme

University of Greifswald

andreas.ohme@uni-greifswald.de

ORCID: 0000-0003-1500-6045

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 24 (2023)

DOI: 10.14746/pss.2023.24.8

Data przesłania tekstu do redakcji: 07.04.2023

Data przyjęcia tekstu do druku: 23.05.2023

Takis Würger's Roman *Stella* (2019) – Holocaustliteratur einer neuen Generation?

ABSTRACT: Ohme Andreas, *Takis Würger's Novel Stella (2019)—Holocaust Literature of a New Generation?*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 24. Poznań 2023. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 185–208. ISSN 2084-3011.

Takis Würger's novel *Stella*, published in 2019, has received mostly unenthusiastic reviews from literary critics because, in their opinion, it does not do justice to Stella Goldschlag's historical persona. Rather, the text merely turns a tragic conflict into Holocaust kitsch. In order to examine this judgement, the article analyses the poetics of the novel. This analysis reveals two things: the text does not in fact strive for a historically accurate portrayal of Stella Goldschlag, but reflects on the different ways of accessing the historical phenomenon. In this sense, *Stella* may be seen as an passable attempt to write modern literature about the Holocaust for today's generation. It does not, however, do so consistently because it oscillates between the genre of the historical novel and allegory. The fictitious narrator, Friedrich, also proves inconsistent. His mixture of naivety and pathos indeed tends towards kitsch.

KEYWORDS: Takis Würger; *Stella*; Holocaust literature; Poetics; Kitsch

Von Beginn an wurde die literarische Verarbeitung des Holocaust begleitet von Debatten, in denen ethische und ästhetische Kriterien gleichermaßen ins Feld geführt wurden. Stand zunächst die Frage im Zentrum, ob der Holocaust mit all seinen Aspekten überhaupt ein geeigneter Gegenstand für die Belletristik sein könne, wurde sie alsbald abgelöst von den Fragen, wer sich dieses Themas legitimerweise annehmen dürfe und welches die adäquaten Darstellungsformen hierfür seien.¹ In Deutschland werden diese Debatten besonders heftig geführt, ein Umstand der nicht zu verwundern vermag, bildet der Holocaust doch im Land der Täter qua Erinnerungskultur nicht nur einen Teil der kollektiven Identität, sondern wirkt sogar in das außenpolitische Handeln der Bundesrepublik hinein, wie die von Regierungen unterschiedlicher Couleur vertretene Auffassung belegt, die Sicherheit Israels sei Teil der deutschen Staatsräson.

1 Ein kurzer Abriss dieser Debatten findet sich bei Dinger (2021, 131–138). Ein Beispiel für den dezidiert normativen Umgang mit belletristischen Texten zum Holocaust ist der Ansatz von David Mirsky, der zwischen vier Arten des Missbrauchs der Holocaustthematik unterscheidet: „the negation, perversion, pornographication and trivialization of the Holocaust in literature“. (Mirsky, 1979, 48) Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Susanne Rohrs Diskussion der Darstellung des Holocaust in Komödien, die sich durch einen gezielten Tabubruch auszeichne, freilich im Dienste der Erinnerung (v. Rohr, 2021, 59–176). Der Unsagbarkeitstopos in Bezug auf den Holocaust im Allgemeinen und auf die Belletristik im Besonderen ist hingegen durch die literarische Praxis längst widerlegt und dient allenfalls noch zu Werbezwecken wie etwa im Zitat von Daniel Kehlmann auf dem rückwärtigen Buchdeckel von *Stella*: „Takis Würger hat sich etwas Aberwitziges vorgenommen: Das Unerzählbare zu erzählen.“ Höchst erhellende Überlegungen zum Topos der Nichtdarstellbarkeit des Holocaust finden sich in Daniel Fuldas narratologischer Analyse von Christopher Brownings *Remembering Survival* (Fulda, 2013). Zum einen weist Fulda überzeugend nach, dass sich der Unsagbarkeitstopos in Bezug auf den Holocaust weder sprachphilosophisch noch wissenschaftstheoretisch begründen lässt, macht zum anderen aber gleichzeitig deutlich, dass ihm ein Bedürfnis nach Transzendenz zugrunde liegt, vor dessen Hintergrund jegliche Darstellung des Holocaust zwangsläufig unangemessen erscheinen muss.

1. *Stella* in Literaturkritik und Literaturwissenschaft

Ein anschauliches Beispiel für die Heftigkeit dieser Debatten aus jüngster Zeit sind die Diskussionen um Takis Würgers Roman *Stella*, der 2019 veröffentlicht wurde. In dessen Zentrum steht die im Jahr 1942 angesiedelte und genau zwölf Monate andauernde Beziehung zwischen dem aus der Schweiz stammenden und lediglich mit dem Vornamen Friedrich bezeichneten fiktiven Erzähler und einer Figur namens Stella Goldschlag, die nach der gleichnamigen historischen Person (1922–1994) modelliert ist.² So wie beim realen Vorbild handelt es sich auch bei der Romanfigur um eine assimilierte deutsche Jüdin, die nach körperlicher Folter einwilligt, als ‚Greiferin‘ zu arbeiten, d.h. untergetauchte Jüdinnen und Juden aufzuspüren und an die Gestapo auszuliefern, nicht zuletzt in der Hoffnung, auf diese Weise ihre Eltern vor der Deportation in das Konzentrationslager zu bewahren.

Von der Literaturkritik wurde *Stella* überwiegend negativ aufgenommen, wobei vor allem zwei Schwachpunkte ausgemacht und zudem häufig in einen kausalen Zusammenhang gebracht wurden: Konstruktion und Stil des Textes seien lediglich auf vordergründige Effekte hin angelegt, sodass der Roman dem historischen Stoff keinesfalls gerecht werde. In einem Beitrag für die Frankfurter Allgemeine Zeitung fassen Marlene Grunert und Hubert Spiegel die Vorwürfe bündig dahingehend zusammen, Würgers Text „verzerre [...] die höchst komplexe Lebensgeschichte der Jüdin Stella Goldschlag zu reißerischer Unterhaltung.“ (Grunert, Spiegel, 2019) Dabei mutet dieses Diktum noch vergleichsweise zurückhaltend an, da viele Rezensentinnen und Rezensenten zu deutlich schärferen Formulierungen greifen. So handelt es sich bei *Stella* laut Paul Jandl um „die Schnulzenversion eines Holocaust-Romans“, „den das Historische in Wahrheit gar nicht interessiert.“ (Jandl, 2019) Für Carsten Otte ist Würgers Roman gar eine „literarische Hochstapellei“

2 Zu Stella Goldschlag als historischer Person vgl. die Biographie von Peter Wyden aus dem Jahr 1992 (Wyden, 2019). Auch wenn der Text in einem für diese Textsorte vergleichsweise persönlichen Ton gehalten ist – Wyden war schließlich ein Schulfreund von Goldschlag –, rekonstruiert er deren Leben mit großer Präzision.

und ein „schlampig gemachtes Stück Histotainment“. (Otte, 2019) Antonia Baum hält *Stella* für „gedankenlos und obszön“, weil der Text nichts Anderes wolle „außer krass sein, und dafür nimmt er sich die krassesten Porno-Zutaten“. (Baum, 2019) Am harschesten aber fällt das Urteil von Fabian Wolff aus. Er wirft Würger eine Ausbeutung der Vergangenheit vor, die der Holocaustthematik völlig unangemessen sei, sodass *Stella*, je nach Perspektive, „ein Ärgernis, eine Beleidigung oder ein richtiges Vergehen [sei] – und das Symbol einer Branche, die jeden ethischen oder ästhetischen Maßstab verloren zu haben scheint.“ (Wolff, 2019)

Nun gehört es zum Wesen der Literaturkritik, subjektiv wertend zu verfahren und den jeweiligen Text in die aktuellen Diskurszusammenhänge einzuordnen. Persönlicher Geschmack spielt dabei ebenso eine Rolle wie die Positionierung der Rezensentin oder des Rezensenten im Hinblick auf jene weltanschaulichen Fragen, die durch den Text aufgeworfen werden. Auch als Literaturwissenschaftlerin oder Literaturwissenschaftler reagiert man bei der Lektüre zunächst natürlich in vergleichbarer Weise, doch stellt diese Reaktion lediglich den Ausgangspunkt dar für eine wissenschaftliche, und das heißt eine methodengeleitete und über eine intersubjektive Terminologie nachvollziehbare Textanalyse, welche die subjektiven Leseindrücke transzendiert.

Allerdings sind zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags gerade einmal vier Jahre seit der Publikation von *Stella* vergangen, sodass bislang naturgemäß nur wenige literaturwissenschaftliche Arbeiten zu diesem Roman vorliegen. Bemerkenswerterweise beschäftigen sich die meisten von ihnen aber nicht in erster Linie mit dem Text als solchem, sondern mit der durch ihn in der Literaturkritik ausgelösten Debatte, sei es unter dem Aspekt der textexternen und textinternen Authentisierungsstrategien (Dinger, 2021, 138–146), des Tabubruchs (Wolfson 2020) oder des didaktischen Potenzials der Debatte für den Literaturunterricht in der gymnasialen Oberstufe (Bergmann, Feuchert, 2021). Im Vordergrund dieser Beiträge stehen also im Kern literatursoziologische Fragestellungen.

Dennoch sind auch Tendenzen zu erkennen, die Diskussion um *Stella* zu versachlichen, sei es durch die Reflexion der in der Literaturkritik an den Roman angelegten Maßstäbe, sei es durch eine dezidiert literaturwissenschaftliche Argumentation. So teilt etwa Lisa Wolfson durchaus

einzelne Kritikpunkte an Würgers Text, kritisiert ihrerseits aber die Reflexhaftigkeit mancher Reaktionen auf den Roman:

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass insbesondere die Vorwürfe, Würgers Buch produziere Kitsch, verfehle damit den tragischen Aspekt von Stella Goldschlags Leben und sei überdies außerstande, Stellas traumatische Erfahrungen sprachlich und gedanklich zu fassen, auf *unhinterfragbare* ästhetische und moralische Standards zurückgreifen, die ein für alle Mal festlegen, wie der literarische Umgang mit Stoffen, die das Verhältnis der Deutschen zur NS-Zeit und zum Holocaust betreffen, zu geschehen hat. Wer seine Argumente aber auf solche Fundamente stellt, fällt hinter das in den Kultur- und Sozialwissenschaften schon erreichte konzeptionelle Level zurück. (Wolfson, 2020, 162f.; Herv. i. O.)

Noch einen Schritt weiter geht Sascha Feuchert im Nachwort der Taschenbuchausgabe von *Stella*. (Feuchert, 2020) Natürlich nimmt auch er Bezug auf die Debatte in den Feuilletons, konzentriert sich dann aber auf den Text selbst und beginnt auf diese Weise recht eigentlich mit der literaturwissenschaftlichen Tätigkeit, an deren Beginn zunächst immer eine möglichst präzise Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes zu stehen hat. Dazu gehört es natürlich auch, die Spezifik des Untersuchungsgegenstandes, mithin der Literatur, zu reflektieren. Zwar verweist auch Feuchert in diesem Zusammenhang auf die notwendige Sensibilität im Umgang mit der Holocaustthematik, betont aber gleichzeitig – und dies völlig zu Recht – die Eigenart der Belletristik im Vergleich mit anderen Texten über den Holocaust:

Zum anderen konnte man (erneut) beobachten, dass im Laufe des Streits über den Roman zahlreiche Positionen formuliert wurden, die selbst schon ritualisiert anmuten – und denen eine Gefahr eingeschrieben ist: Wenn Literatur mit zu vielen Ge- und Verboten umstellt wird, verliert sie ihre Autonomie und damit ihre eigentliche Kraft. Die besteht nämlich darin, erst einmal alles zu „dürfen“, sich auch Themen auf eine Art zu nähern, die bis dahin nicht ausprobiert oder vielleicht sogar tabuisiert wurden, und Figuren zu entwerfen, die gleich in mehrfacher Hinsicht „unerhört“ sind. (Feuchert, 2020, 237)

Feuchert erweitert die Lizenz für Würger sogar noch, wenn er im Anschluss an Imre Kertész darauf hinweist, dass jede Generation ihren eigenen Zugang zur Thematik des Holocaust finden müsse und damit immer wieder auch neue Darstellungsformen (Feuchert, 2020, 237f.).

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden die Poetik von *Stella* herausgearbeitet werden, um mögliche Antworten auf die Frage zu geben, inwiefern dieser Roman im Hinblick auf die literarische Verarbeitung des Holocaust tatsächlich als Ausdruck einer neuen Generation zu begreifen ist. Grundlage hierfür ist eine literaturwissenschaftliche Analyse von *Stella*, die weder produktionsästhetisch verfährt, also nach den Intentionen des Autors fragt, noch von überkommenen Bewertungsstandards ausgeht, sondern im strukturalistischen Sinne das Form-Funktions-Gefüge des Romans in das Zentrum der Untersuchung stellt und damit auch das Wirkungspotenzial von *Stella* im Rahmen der Erinnerungskultur in Bezug auf den Holocaust in den Blick nimmt.³

2. Das Problem der Textgrundlage

Dabei ergibt sich freilich gleich zu Beginn eine Schwierigkeit, da der Text der Taschenbuchausgabe in mancherlei Hinsicht von dem der Erstausgabe abweicht. Das beginnt bereits bei einem Hinweis, der dem

3 Ein solcher Perspektivwechsel wird auch von Susanne Rohr in ihrer Untersuchung zu Komödien über den Holocaust gefordert. Sie beklagt, dass die Fragen nach Ethik und Authentizität der Holocaustliteratur deren literaturwissenschaftliche Analyse im Grund unmöglich gemacht hätten. Folgerichtig kommt sie zu dem Schluss: „Ich halte die Zeit nun für gekommen, auch Holocaust-Kunst nach den all-gemein praktizierten wissenschaftlichen Verfahren zu analysieren, und das heißt auch: zu kontextualisieren.“ (Rohr, 2021, 90) Dieser Appell erscheint umso dringlicher, als in der Literaturwissenschaft insgesamt ein gegenläufiger Trend auszumachen ist. Verantwortlich hierfür sind all jene Ansätze, die ethische Kriterien über genuin wissenschaftliche stellen wie etwa der sog. „ethical criticism“ oder die verschiedenen kulturwissenschaftlichen Ansätze innerhalb der Literaturwissenschaft, denen es nicht um eine präzise Analyse literarischer Kunstwerke geht, sondern darum, die Texte unter weltanschaulichen Gesichtspunkten zu beurteilen (v. dazu Ohme, 2018 und Ohme, 2022).

eigentlichen Text vorangestellt ist und Auskunft gibt über die in den Roman montierten Zitate aus den Akten eines sowjetischen Militärtribunals, vor dem sich Stella Goldschlag 1946 hat verantworten müssen. In der Erstausgabe steht dazu: „Bei den kursiv gedruckten Textstellen handelt es sich um Auszüge aus den Feststellungen eines sowjetischen Militärtribunals. Die Gerichtsakten liegen heute im Landesarchiv Berlin.“ (Würger, 2019, o. S.). Im Taschenbuch dagegen heißt es: „Bei den kursiv gedruckten Textstellen handelt es sich um Auszüge aus Gerichtsakten. Sie liegen heute im Landesarchiv Berlin.“ (Würger, 2020, o. S.) Zudem findet sich im Epilog der Erstausgabe mit Bezug auf diese Textpassagen der folgende Satz: „Die zitierten Zeugenaussagen entstammen diesem Verfahren.“ (Würger, 2019, 213) In der Taschenbuchausgabe hingegen fehlt dieser Satz (Würger, 2020, 224). Der Grund für diese Änderung erschließt sich nicht auf den ersten Blick, weshalb ein Vergleich der kursiv gesetzten Zitate aus beiden Ausgaben umso aufschlussreicher ist. Im Taschenbuch sind es derer 15, in denen in achronologischer Zählung eine komplette Reihe von 37 Fällen dokumentiert wird. In der Erstausgabe handelt es sich ebenfalls um 15 Zitate, in denen aber lediglich 22 Fälle dokumentiert werden. Auch hier ist die Zählung achronologisch, doch ergibt sich aufgrund von Auslassungen keine geschlossene Reihe, da die Zählung zwar mit dem 1. Fall beginnt (Würger, 2019, 41f.), aber mit dem 65. Fall endet (Würger, 2019, 141).⁴ Dabei kommt es allerdings zu einer doppelten Inkonsistenz, da zwei Fälle, nämlich die Nummern 6 und 37, zweimal aufgeführt sind (Würger, 2019, 64 und 109 bzw. 84 und 133), obwohl es sich jeweils inhaltlich um unterschiedliche Vorgänge handelt. Da diese Doppelungen in der Taschenbuchausgabe eliminiert wurden, ist davon auszugehen, dass sie nicht intentional waren. Dadurch entsteht der Eindruck, der Autor habe sein Material nicht im

4 Die Zählung scheint ohnehin nicht auf die Dokumente selbst zurückzugehen, sondern auf den Autor, da der Inhalt des identischen Zitats, in dem es insgesamt um zwölf Personen geht, in der Erstausgabe pauschal als „1. Fall“ gekennzeichnet ist (Würger, 2019, 41), in der Taschenbuchausgabe hingegen mit „2. bis 13. Fall“ (Würger, 2020, 42). Das ist, gelinde gesagt, verwirrend. Und da es sich nach Würgers Angaben um Zitate aus Akten handelt, wäre es ein Gebot der Redlichkeit gewesen, darauf hinzuweisen, dass die ebenfalls kursiv gesetzte Zählung nicht dem Archivmaterial selbst entstammt.

Griff gehabt. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass bisweilen in den beiden Ausgaben bei inhaltlich identischen Fällen unterschiedliche Aktenzeichen angeführt werden, so etwa bei den Nummern 36 und 37 (Würger, 2019, 133 und Würger, 2020, 140), 22 (Würger, 2019, 166 und Würger, 2020, 175) sowie 30 und 31 (Würger, 2019, 174 und Würger, 2020, 184). Über die Ursache hierfür kann nur spekuliert werden, doch hat es den Anschein, als hätte es Würger bei der Erstausgabe, aus welchen Gründen auch immer, an der notwendigen Genauigkeit fehlen lassen, weshalb eine Korrektur nötig geworden ist. Auf diese Weise wird das Vertrauen in einen sorgfältigen Umgang mit den Quellen allerdings nachhaltig unterminiert. Vielleicht hat Würger ja deshalb den Hinweis zu den Textstellen im Epilog der Taschenbuchausgabe gestrichen.

Im Epilog gibt es aber noch weitere nicht unerhebliche Unterschiede zwischen den beiden Textausgaben. In ihm kommt eine zweite Erzählerstimme zu Wort, die derjenigen von Friedrich übergeordnet ist und die das Schicksal der Figuren nach dem Ende von Friedrichs Erzählung im Dezember 1942 thematisiert. Dabei kommt es zu einer Vermischung von Fakten und Fiktion, da einerseits historisch nachweisbare Tatsachen berichtet werden, etwa über die Eltern von Stella Goldschlag oder über die ebenfalls auf historischen Vorbildern basierenden Figuren Cioma Schönhaus und Walter Dobberke. In einer Reihe damit wird aber auch von der Verhaftung und Hinrichtung Tristan von Appens erzählt, einer fiktiven Figur, auf die in der weiteren Analyse noch zurückzukommen sein wird. Noch deutlicher aber wird die Vermischung von Realem und Imaginiertem in der Beschreibung von Stella Goldschlags weiterem Lebensweg. Werden auch hier zunächst historisch korrekte Fakten präsentiert, so heißt es über ihre Beisetzung:

Zur Beerdigung kamen zwei Menschen. Die Pfarrerin und ein alter Mann. Er legte Sonnenblumen auf den Sarg.

Die Pfarrerin hielt eine knappe Grabrede. Die Kosten für das Grab wurden durch eine Treuhandgesellschaft beglichen.

Als die Pfarrerin später über den Friedhof ging, sah sie etwas am Grab der Stella Goldschlag, das ihre Aufmerksamkeit fing. Oben auf der Kante des Holzkreuzes lag eine Armbanduhr. (Würger, 2019, 214)

Damit wird insinuiert, dass es sich bei dem alten Mann um niemand anderen als um Friedrich handelt, der diese Uhr gemäß der Binnenerzählung von seinem Vater bekommen hat. (Würger, 2019, 172f.) Gerade die Mischung aus Fakten und Fiktion in *Stella* aber wurde in den Rezensionen wiederholt moniert, weil sie gegen die immer wieder explizit oder implizit erhobene Forderung verstößt, dass die Literatur über den Holocaust sich an die historischen Tatsachen zu halten habe, um nicht Relativierungen dieses Verbrechens Vorschub zu leisten. Würger hat auf diese Vorwürfe ganz offensichtlich reagiert und den Text für die Taschenbuchausgabe dementsprechend abgewandelt. Hier werden Tristan von Appen und Friedrich lediglich noch als fiktionale Figuren bezeichnet (Würger, 2020, 223)⁵ und die Informationen über Stella Goldschlag enden mit der Nachricht von ihrem Freitod, während von ihrem Begräbnis nicht mehr die Rede ist (Würger, 2020, 224). Angesichts dieser Änderungen sowie der vorgenommenen Korrekturen bei den zitierten Aktenauszügen ist also davon auszugehen, dass der Text der Taschenbuchausgabe als verbindlich anzusehen ist, weshalb ich mich im Folgenden auf ihn beziehen werde.⁶

3. Die Poetik des Romans *Stella*

Dabei muten die Veränderungen im Epilog durchaus überraschend an, zeichnet sich doch der gesamte Text durch eine Vermischung von Fakten und Fiktion aus, wie sie für einen historischen Roman übrigens typisch und auch legitim ist.⁷ Sie manifestiert sich in *Stella* gleich auf mehrfache Weise. Bereits die Handlungszeit ist in dieser Hinsicht ein

5 Würger schreibt zwar fiktional, meint aber wohl fiktiv, da sich der Hinweis auf den ontologischen Status der Figuren bezieht, nicht aber auf die Sprachverwendung, die mit der Kategorie der Fiktionalität beschrieben wird.

6 All diese Veränderungen wurden übrigens stillschweigend vorgenommen. Jedenfalls findet sich in der Taschenbuchausgabe zu ihnen kein Kommentar.

7 Ob die Literatur über den Holocaust hier eine Ausnahme bilden sollte, ist umstritten. Eine restriktive Position in dieser Debatte nimmt beispielsweise Ruth Klüger (2006, 91–93) ein. Zum Begriff der Holocaustliteratur ganz allgemein (v. Ohme, 2021).

wichtiger Indikator, da sich in der Realität Stella Goldschlags Verhaftung und Folterung mit der sich daran anschließenden Tätigkeit als ‚Greiferin‘ erst im Jahr 1943 ereignete, wie in der Biographie von Wyden nachzulesen ist. (Wyden, 2019, 131–171) Dessen war sich offenbar auch Würger bewusst, der Wydens Buch kannte, wie das Quellenverzeichnis, das dem Romantext nachgestellt ist, belegt. (Würger, 2020, 226) Will man diese historische Abweichung nicht einfach reflexhaft als dem Gegenstand unangemessen verurteilen, stellt sich die Frage nach deren Funktion. Man könnte darin einen geschickten Schachzug sehen, um die Handlung zu verdichten, da die Begegnung von Friedrich und Stella auf diese Weise in den Monat der Wannseekonferenz verlegt wird, auf die im Text auch explizit hingewiesen wird. (Würger, 2020, 37f.) Durch diese Konstruktion folgt Stellas Verstrickung in die Judenverfolgung einer stringenten textinternen Handlungslogik.

Nun ist nicht davon auszugehen, dass die Leserinnen und Leser die Vorverlegung der historischen Tatsachen überhaupt bemerken, es sei denn, sie hätten Wydens Buch gelesen oder wären auf einem anderen Weg mit der Geschichte Stella Goldschlags in Berührung gekommen. Deshalb ist das bereits angesprochene Quellenverzeichnis von besonderer Bedeutung. In ihm sind, mit einer Ausnahme, Sachbücher, Ego-Dokumente und Archivmaterialien aufgeführt, die in der einen oder anderen Weise über das historische Geschehen um Stella Goldschlag Auskunft geben. Umso mehr sticht aus dieser Aufzählung deshalb der einzige fiktionale Text heraus, nämlich Christopher Isherwoods Roman *Leb wohl, Berlin*. (Würger, 2020, 225) Dieser direkte intertextuelle Verweis wirft ein Schlaglicht auf die Konstruktion der Handlung von *Stella*, die in der Tat in mancherlei Hinsicht dem Roman von Isherwood folgt.⁸ Als Erzähler fungiert in beiden Fällen ein Ausländer (in *Stella* ein Schweizer, in *Goodbye to Berlin* ein Engländer), der in Berlin einen für die deutsche Geschichte einschneidenden Moment miterlebt. Bei Isherwood ist es die Machtergreifung der Nationalsozialisten, bei Würger der Beginn der euphemistisch so genannten Endlösung der Judenfrage. Und in beiden

⁸ Isherwoods *Goodbye to Berlin* wurde erstmals 1939 publiziert. Bekanntter noch als der Roman ist zweifellos seine filmische Adaption von Bob Fosse aus dem Jahr 1972 unter dem Titel *Cabaret* mit Liza Minelli in der Hauptrolle der Sally Bowles.

Romanen führt die dargestellte politische Entwicklung dazu, dass der Erzähler am Ende Berlin verlässt. Ebenso wie Sally Bowles tritt Stella als Sängerin in einem Nachtclub auf. Überhaupt bildet die Schilderung des Lebenshungers der noch jungen Protagonisten in beiden Romanen einen Kontrast zu der bedrohlichen politischen Entwicklung, die bei Würger durch das Kriegsgeschehen noch gesteigert ist. Dieser Kontrast erzeugt in beiden Texten eben jene Atmosphäre, die sprichwörtlich als Tanz auf dem Vulkan bezeichnet wird. Hierher gehört auch das Motiv einer abendlichen Tanzveranstaltung in einer Villa am Wannensee sowie die Figur eines Lebemanns, jenes bereits erwähnten Tristan von Appen, seines Zeichens SS-Obersturmbannführer, der federführend am Plan der Umsiedlung der jüdischen Bevölkerung nach Madagaskar arbeitet. Gleichzeitig ist er ein Gourmet, der sich illegal Delikatessen aus dem Ausland beschaffen lässt. Seine Ambivalenz manifestiert sich auch darin, dass er zwar ein überzeugter Anhänger der nationalsozialistischen Rassenlehre ist, sich aber gleichzeitig an der von schwarzen und jüdischen Musikern dominierten Jazzmusik delectiert. Zumindest hinsichtlich seiner verfeinerten Lebensweise erscheint Tristan von Appen als eine Kombination der Figuren Clive und Bernhard Landauer aus *Goodbye to Berlin*. Eine weitere Parallele zwischen den beiden Texten besteht darin, dass der Erzähler jeweils am Schicksal einzelner Jüdinnen und Juden Anteil nimmt. Bei Isherwood ist es in erster Linie die Familie des Kaufhausbesitzers Landauer, bei Würger eben die Familie Goldschlag. Allerdings fallen dabei auch zwei nicht unerhebliche Unterschiede ins Auge. Während der Umgang des Erzählers mit den Landauers lediglich eines von sechs Kapiteln füllt und somit episodisch bleibt, steht Friedrichs Beziehung zu Stella ganz eindeutig im Zentrum der Handlung. Und während in *Goodbye to Berlin* die politische Situation insgesamt in den Blick genommen wird, in deren Rahmen die antijüdischen Übergriffe durch die Nationalsozialisten nur einen Aspekt unter vielen darstellen, steht in *Stella* die sich in vollem Gange befindliche systematische Judenverfolgung im thematischen Zentrum, woraus sich auch die drastischere Schilderung physischer Gewalt ableiten lässt. In gewisser Weise liest sich *Stella* deshalb fast wie eine in das Jahr 1942 verlegte aktualisierte Version von *Goodbye to Berlin*.

Bei allen Unterschieden zwischen beiden Romanen macht Würger durch die Vielzahl der intertextuellen Bezüge zu Isherwoods Roman unmissverständlich deutlich, dass sich die Konstruktion der Handlung von *Stella* nicht an der Biographie der historischen Person Stella Goldschlags orientiert, sondern an einer literarischen Vorlage.⁹ Am offensichtlichsten aber kommt die Vermischung von Fakten und Fiktion in jenem der Binnenerzählung vorangestellten Peritext zum Ausdruck, auf den im Zusammenhang mit den Zitaten aus den Akten des Militärtribunals bereits hingewiesen wurde. In ihm heißt es: „Teile dieser Geschichte sind wahr.“ (Würger, 2020, o. S.) Zwar erfüllt diese Feststellung einerseits eine authentisierende Funktion, macht im Umkehrschluss aber andererseits ebenso unmissverständlich klar, dass andere Teile frei erfunden sind. Lehnt man einen solchen freien Umgang mit den historischen Tatsachen bei der literarischen Verarbeitung des Holocaust ab, dann ist die Diskussion um Würgers Roman an dieser Stelle beendet. Tut man dies aber nicht und hält also die Gattung des historischen Romans auch für die Behandlung der Holocaustthematik für geeignet, dann fängt sie im Grunde erst an, denn offenbar geht es in *Stella* eben nicht darum, einen Ausschnitt aus dem Leben der Stella Goldschlag historisch korrekt nachzuzeichnen. Warum auch, denn dafür gibt es ja bereits das Sachbuch

9 Zu diesen intertextuellen Bezügen gehört ferner, dass auch Isherwoods Text mit der Thematisierung der Grenze von Fakt und Fiktion operiert. Der figurale Erzähler von *Goodbye to Berlin* heißt nämlich Christopher Isherwood und ist als Romanfigur auch der Verfasser des Romans *All the Conspirators*, der wiederum vom konkreten Autor Christopher Isherwood geschrieben worden ist. In einem Vorwort schreibt Isherwood dazu: „Because I have given my own name to the «I» of this narrative, readers are certainly not entitled to assume that its pages are purely autobiographical, or that its characters are libellously exact portraits of living persons. «Christopher Isherwood» is a convenient ventriloquist's dummy, nothing more.“ (Isherwood, 1999, 240) Zweifellos aber soll dieses Verfahren einer Authentisierung des Dargestellten dienen, sonst hätte Isherwood angesichts des historischen Stoffes seinem Erzähler einfach einen anderen Namen geben können. Eine weitere Ähnlichkeit ergibt sich aus der Gesamtkomposition beider Texte. Auf den Montagecharakter von *Stella*, auf den noch genauer einzugehen sein wird, wurde bereits verwiesen. Auch *Goodbye to Berlin* ist keine in sich geschlossene Erzählung, sondern besteht aus sechs Fragmenten, die laut Vorwort Teil eines größeren Berlin-Romans hätten werden sollen, nun aber lediglich „a roughly continuous narrative“ (Isherwood, 1999, 240) formen.

von Peter Wyden. In einem solchen Fall wäre der Roman nichts weiter als eine Wiederholung bereits bekannter Tatsachen. Dafür aber braucht es die Literatur nicht. Wer sich über die historische *Stella* Goldschlag informieren möchte, der greife zu Wydens Biographie.

Umso spannender ist deshalb die Frage, welche Funktion der Text im Rahmen der Erinnerungskultur zum Holocaust stattdessen erfüllt. Eine Antwort auf diese Frage ergibt sich aus der Analyse der Gesamtkomposition des Romans einerseits und der Figur des Erzählers andererseits. Aufschlussreich ist im Hinblick auf den Erzähler einmal mehr ein Vergleich mit *Goodbye to Berlin*, da auch unter diesem Aspekt neben den bereits angesprochenen Analogien erhebliche Unterschiede festzustellen sind. Bei Isherwood hat der Erzähler eine dezidierte Beobachterrolle inne, die in einer Erzählerreflexion explizit hervorgehoben wird: „I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking.“ (Isherwood, 1999, 243)¹⁰ Als Figur ist der Erzähler damit ganz nah an dem von ihm vermittelten Geschehen, hält sich aber selbst weitgehend im Hintergrund.¹¹ Damit korrespondiert auf der Figurenebene, dass der Erzähler weder Auskunft über seine eigene Vorgeschichte noch über die Motivation für seinen Berlinaufenthalt gibt. Der Schwerpunkt liegt ganz auf der Wiedergabe der sich um den Erzähler herum abspielenden Ereignisse, sodass der Text gleichsam den Eindruck einer Reportage vermittelt, in deren Zentrum ebenso die Schilderung verschiedener Milieus steht wie die der politischen Auseinandersetzungen Anfang der 1930er Jahre und der zunehmenden antisemitischen Übergriffe in dieser Zeit. Auch in seiner Rolle als vermittelnde Instanz ist der Erzähler sehr zurückhaltend. Er kommentiert die Geschehnisse kaum, sondern steht ihnen eher mit Staunen gegenüber, welches sich am Ende in eine gewisse Ungläubigkeit verwandelt, wie der letzte Satz von *Goodbye*

10 Mit dieser Funktion des Registrierens und Aufzeichnens korrespondiert der Umstand, dass zwei der sechs Fragmente qua Überschrift als Tagebuchauszüge gekennzeichnet sind, ein Verfahren, das ebenso zur Erzeugung eines Authentizitätseffekts beiträgt wie der Name des Erzählers.

11 Es handelt sich somit um einen eindeutig heterothematischen figuralen Erzähler, der zudem rhetorisch kaum ausgeprägt ist. Zu dieser Terminologie (v. Ohme, 2015).

to Berlin belegt: „Even now I can't altogether believe that any of this has really happened...“ (Isherwood, 1999, 490), womit er wohl das Empfinden der überwältigenden Mehrheit der zeitgenössischen Leserinnen und Leser trifft. Zudem bekundet er in einem seiner Erzählerkommentare ein gewisses Verständnis für den Opportunismus der meisten Berliner, den diese angesichts der Machtergreifung der Nationalsozialisten an den Tag legen: „Thousands of people like Frl. Schroeder are acclimatizing themselves. After all, whatever government is in power, they are doomed to live in this town.“ (Isherwood, 1999, 489)

Die Motive der Ungläubigkeit sowie des Verständnisses für die Anpassung an die herrschende politische Situation spielen auch bei Friedrich in *Stella* eine wichtige Rolle, doch werden sie hier deutlich anders funktionalisiert, da sie in das thematische Zentrum des Textes rücken. Friedrichs Begegnung mit Stella im Januar 1942 ist eine Art Prolog vorgeschaltet, der die Funktion einer Exposition erfüllt. In ihr werden in stark geraffter Form die ersten 20 Lebensjahre von Friedrich rekapituliert, um einerseits seine zentralen Charaktereigenschaften und andererseits seine Reise nach Berlin zu motivieren. Friedrich wird 1922 in eine wohlhabende Familie hineingeboren, die in einer mondänen Villa in der Nähe von Genf wohnt. Sein Vater ist ein erfolgreicher Textilwarenhändler, seine Mutter die Tochter eines verarmten deutschen Großgrundbesitzers. Der liebevolle Vater befindet sich zumeist auf Geschäftsreisen, während die Mutter ihre Einsamkeit im Alkohol ertränkt. Für sie wird Friedrich in mehrfacher Weise zur Projektionsfläche. Zum einen muss er gewissermaßen den abwesenden Vater ersetzen, zum anderen soll er jene Karriere als Maler machen, die ihr versagt geblieben ist. Deshalb erteilt sie ihm Malunterricht, wobei zu ihren pädagogischen Maßnahmen auch das Verprügeln mit einem Teppichklopper gehört. Allerdings ist dies nicht die einzige Gewalterfahrung, die Friedrich machen muss. Mit acht Jahren wird er wegen eines Schneeballwurfs von einem Reisenden mit einem Ambosshorn derart im Gesicht verletzt, dass er nicht nur eine dauerhafte Entstellung davonträgt, sondern auch seine Fähigkeit verliert, Farben zu sehen, woraufhin sich seine Mutter allmählich von ihm abwendet. Trost findet er lediglich bei der jüdischen Köchin, deren behinderter Sohn auch sein einziger Spielkamerad ist. Friedrichs Kindheit und Jugend sind also

geprägt von Lieblosigkeit, Gewalterfahrung und Einsamkeit, wobei ihn seine Narbe im Gesicht zusätzlich zum Außenseiter macht. Zudem ist er von einem unbedingten Wahrheitsdrang geleitet, der ihm von seinem Vater eingepflanzt wurde und der ihn letztlich auch nach Berlin führt, um jene Gerüchte zu überprüfen, die Juden würden in Möbelwagen aus dem Scheunenviertel abgeholt. Sein Berlinaufenthalt ist deshalb als ein Erkenntnisprozess angelegt, der in einer Desillusionierung endet, sowohl hinsichtlich seines Bildes von den Deutschen als auch in Bezug auf Stella.¹²

Angesichts seiner psychischen Grunddisposition ist es eigentlich kein Wunder, dass sich Friedrich zunächst vom Nationalsozialismus faszinieren lässt. Vor allem die Kriegserfolge stacheln seine Phantasie an: „Die Deutschen waren in meinem Kopf das, was ich sein wollte. Ich hatte im Lichtspielhaus Bilder von marschierenden Soldaten gesehen. Ich wollte kein Soldat sein, aber vielleicht würde ein Teil der Stärke auf mich überspringen.“ (Würger, 2020, 33) Und in Tristan von Appen glaubt er endlich jenen Freund gefunden zu haben, der ihm so lange gefehlt hat. Bald aber setzt Ernüchterung ein. Bereits bei seiner Ankunft in Berlin muss er feststellen: „Aus der Entfernung hatten die Deutschen groß gewirkt, aus der Nähe wirkten sie so klein wie ich.“ (Würger, 2020, 44) Und auch in Bezug auf seine Freundschaft mit Tristan beschleichen ihn bald Zweifel: „War es möglich zu verdrängen, dass der Mann mit dem du trinkst, ein Angehöriger der SS ist? Ich dachte daran, wie stolz er salutiert hatte. So einen Freund wollte ich nicht.“ (Würger, 2020, 112) Schließlich muss er sich eingestehen:

Ich war in dieses Land gekommen, weil ich mir gewünscht hatte, dass die Stärke der Deutschen auf mich überspringt. Ich hatte die Deutschen bewundert. Ich hatte Tristan bewundert.

Langsam stand ich auf und ging rückwärts zur Tür.

Ich war kein Deutscher. Ich war nicht Tristan, und wenn das Stärke war, wollte ich nicht stark sein. (Würger, 2020, 206)

12 So bereits Feuchert (2020, 234f.).

Dennoch reist er auch dann nicht gleich aus Deutschland ab, als sich die Gerüchte um die in Möbelwagen abtransportierten Jüdinnen und Juden bestätigen. Grund dafür ist seine Beziehung zu Stella, bei der er nicht nur die so lange vermisste emotionale Wärme findet, sondern mit der er auch seine sexuelle Initiation erlebt. Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht unplausibel, dass er an dieser Beziehung sogar dann noch festhält, als sich herausstellt, dass Stella ein doppeltes Spiel spielt und ihn belogen hat. Dabei wird Stella dieses doppelte Spiel durch die nationalsozialistische Rassenideologie aufgezwungen. Stellas Vater, der im Ersten Weltkrieg für Deutschland gekämpft hat und dafür mit Orden ausgezeichnet wurde, ist ein Komponist und Liebhaber des deutschen Kunstliedes. Sie selbst sieht sich nicht als Jüdin, da sie keinen Bezug zur jüdischen Kultur und Religion hat und darüber hinaus nach eigenem Empfinden arisch aussieht. Erst durch die nationalsozialistische Rassenpolitik sei sie zur Jüdin geworden: „Hitler habe sie zur Jüdin gemacht.“ (Würger, 2020, 124.) Dementsprechend ist die Figur von Anfang an höchst ambivalent gezeichnet. Einerseits liest Stella verbotene Bücher, andererseits feiert sie gemeinsam mit deutschen Soldaten. Einerseits liebt sie die antisemitischen Kinderbücher Ernst Hiemers, andererseits möchte sie „Püñktchen“ genannt werden, also so wie die gleichnamige Figur aus *Püñktchen und Anton* des von den Nationalsozialisten verfeimten Erich Kästner. Und wenn sie Friedrich fragt, ob es nicht vielleicht doch einen Grund dafür gebe, dass alle die Juden hassen (Würger, 2020, 212), legt sie Züge jüdischen Selbsthasses an den Tag. Um der Deportation zu entgehen, nennt sie sich Kristin und lebt mit ihren Eltern in der Illegalität, bis sie verraten werden. Während ihre Eltern im Gefangenenlager in der Großen Hamburger Straße interniert werden, wird Stella unter Anwendung von Folter zur Kollaboration mit der Gestapo gedrängt. Um sich und ihre Eltern zu schützen, willigt sie schließlich ein. Stella ist damit Opfer und Täterin zugleich.

Nun geht es in *Stella* aber nicht darum, diese Problematik psychologisch auszuleuchten, denn durch den figuralen Erzähler Friedrich wird Stella dominant aus einer Außenperspektive entworfen. Einblick in ihre inneren Vorgänge erhält man lediglich über ihre direkte Rede in den Dialogpassagen, aus denen hervorgeht, dass sie sich ihres moralischen Dilemmas durchaus bewusst ist. (Würger, 2020, 139f.) Vielmehr geht

es in dem Roman darum zu zeigen, wie Friedrich mit dieser Situation umgeht. Zunächst bringt er für Stellas Entscheidung, für die Gestapo als ‚Greiferin‘ tätig zu werden, ein gewisses Maß an Verständnis auf: „Sie schützte ihre Familie. Konnte das falsch sein?“ (Würger, 2020, 142) In der Folge aber erscheint ihm Stellas Zusammenarbeit mit der Gestapo zunehmend problematisch. Versucht er sie anfangs noch zu verdrängen, muss er sich schon bald eingestehen, sich durch dieses Verdrängen mitschuldig zu machen: „Wir machten uns schuldig, jeder auf seine Art.“ (Würger, 2020, 186) Konsequenterweise sagt er sich am Ende von ihr los und reist aus Berlin ab, auch wenn er ihr weiterhin dankbar dafür ist, dass sie ihm gezeigt habe, was Liebe ist. Damit ist sein Erkenntnisprozess endgültig abgeschlossen.

Entscheidend dabei ist, dass er zwar für sich selbst nach bestimmten moralischen Maßstäben eine Entscheidung fällt, dabei aber Stella nicht verurteilt, sondern sich eingesteht, auch selbst keine Lösung für ihr moralisches Dilemma zu haben:

Ich weiß nicht, ob es falsch ist, einen Menschen zu verraten, um einen anderen zu retten.

Ich weiß nicht, ob es richtig ist, einen Menschen zu verraten, um einen anderen zu retten. (Würger, 2020, 209)

Die Antwort auf diese Frage muss der Leser oder die Leserin also selbst finden. Es erweist sich mithin, dass trotz des Titels nicht Stella die Hauptfigur des Romans ist, sondern Friedrich, dessen Erkenntnisprozess wir mitvollziehen und dessen Wahrheitssuche zwar nicht zu einem Urteil über Stella führt, aber eben doch zu einer eigenen moralischen Entscheidung.¹³ Und damit zeigt sich auch, dass es in diesem Roman überhaupt nicht um die historische Stella Goldschlag geht. Ihr Name wird vielmehr zu einem Eponym für all jene, die sich vor ein vergleichbares moralisches Dilemma gestellt sehen. Stella wird in Würgers

13 Im Gegensatz zu *Goodbye to Berlin* hat man es in *Stella* deshalb mit einem dominant autothematischen Erzähler zu tun.

Roman also zu einer zeitlosen allegorischen Figur, deren Problematik weit über den historischen Einzelfall hinausreicht.¹⁴

Dass es in *Stella* eben nicht in erster Linie um die historische Person geht, sondern um die Wahrheitssuche, die im Roman in der Figur Friedrichs personifiziert ist, wird nicht zuletzt durch die Gesamtkonstruktion des Textes verdeutlicht. Sie verhindert nämlich konsequent eine Illusionsbildung und hält auf diese Weise den Leser oder die Leserin auf Distanz zum dargestellten Geschehen.¹⁵ Ursächlich hierfür ist die bereits angesprochene Montagetechnik, durch welche die Aufmerksamkeit zwangsläufig auf die Konstruktion des Textes gelenkt wird. Durch die Montage wird die Binnenerzählung, die anhand der Monatsangaben des Jahres 1942 in zwölf Kapitel gegliedert ist, in drei Textstrata unterteilt. Gegenstand des ersten ist die Handlung um Friedrich und Stella, die aber in den ersten neun Kapiteln (Januar bis September) immer wieder durch die Zitate aus den Akten des Militärtribunals unterbrochen wird, die das zweite Stratum bilden. In ihnen werden Zeugenaussagen dokumentiert, die über einzelne Verratsfälle Stella Goldschlags Auskunft geben. Das dritte Stratum schließlich wird durch die Zusammenstellung historischer Fakten aus dem jeweiligen Monat gebildet. Diese Abschnitte haben in etwa den Umfang einer Seite und sind jedem der zwölf Kapitel vorangestellt. Dabei fällt der Kontrast ins Auge, der sich aus der Kombination von Fakten aus der Politik, nicht zuletzt hinsichtlich der Diskriminierung von Jüdinnen und Juden, sowie dem Kriegsgeschehen mit solchen ergibt, die vor diesem Hintergrund banal wirken, wie ein kurzes Beispiel aus dem Februar-Kapitel verdeutlichen soll: „Den Juden im Deutschen Reich wird die Haltung von Haustieren verboten. Glenn Miller erhält die erste Goldene Schallplatte der Musikgeschichte für das Lied *Chattanooga Choo Choo*.“ (Würger, 2020, 67) Dabei repräsentieren die drei Strata unterschiedliche Zugänge zum Thema Holocaust: Ein Zugang erfolgt über das Studium der Quellen, die durch die Zitate aus den Akten des Militärtribunals repräsentiert

14 In vergleichbarer Weise argumentieren auch Bergmann und Feuchert (2021, 242).

15 Zur Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung vgl. die grundlegende Studie von Werner Wolf (1993).

werden. Die Faktensammlung verweist implizit auf die Tätigkeit der Historiker und Historikerinnen, die nicht einfach im Sinne einer Chronik alle Tatsachen nebeneinander auflisten können, sondern die gemäß ihres Erkenntnisinteresses eine Auswahl aus ihnen vornehmen müssen, um historische Prozesse sinnvoll darstellen zu können. Und schließlich macht die fiktive Geschichte um Friedrich und Stella das Erkenntnispotenzial der Literatur bewusst, der es eben nicht auf den historischen Einzelfall ankommt. Vielmehr hat sie, wie schon Aristoteles wusste, die *conditio humana* im Blick. Thema des Romans ist damit gar nicht der Holocaust als historisches Phänomen, sondern die Frage, wie man sich aus der historischen Distanz diesem Phänomen überhaupt nähern kann. Dafür werden qua Montage Grenzen und Möglichkeiten seiner unterschiedlichen medialen Vermittlung in Form von Texten vor Augen geführt.

4. Schlussfolgerungen

In diesem Sinne ist *Stella* zweifellos ein Beitrag zur Holocaustliteratur einer neuen Generation.¹⁶ Wenn dem aber so ist, ist dann die ganze Kritik an diesem Roman unberechtigt? Mitnichten, denn Würger leistet ihr in der Tat in mancherlei Hinsicht Vorschub. Das beginnt bereits beim Titel, der auf die historische Stella Goldschlag verweist und damit die allegorische Funktion der Romanfigur verdeckt. Überhaupt ist die Verbindung von historisch Konkretem und Allegorischem ein Hinweis auf die Unausgegorenheit der Poetik des Romans, denn während der historische Fall auf das Besondere zielt, zielt die Allegorie auf das

16 Vgl. dazu auch die folgende Feststellung von Susanne Rohr, die sie in Bezug auf die Wirkungsstrategie des Comics *Maus* formuliert hat: „Sie zeigt, dass es für die Nachgeborenen jetzt nicht mehr darum gehen kann, allen Versuchen zum Trotz, zu verstehen oder gar nachzuvollziehen, «wie es wirklich war», sondern darum, zu reflektieren, was das heutige Verständnis des historischen Ereignisses ausmacht und wie – möglicherweise – die Diskurse darum das eigene Leben beeinflussen.“ (Rohr, 2021, 94f.)

Allgemeine.¹⁷ Diese Spannung wirkt bis in die Figurenkonzeption hinein. Die Gattung des historischen Romans weckt die Erwartung nach der psychologischen Durchdringung der Figuren. Genau diese aber unterbleibt in *Stella*. Die Figuren sind, wie in einer Allegorie, reduziert auf einige Merkmale und selbst ihre Ambivalenz, wie etwa bei Stella oder Tristan von Appen, wird schlicht ausgestellt, aber nicht erklärt oder anderweitig plausibilisiert. Bei Friedrich verhält sich dies zwar in gewisser Weise anders, doch waltet auch bei ihm eine gewisse Plakativität.¹⁸ Zu sehen ist dies bereits bei der Familienkonstruktion: Während es sich bei dem Vater um einen philanthropisch veranlagten Kosmopoliten handelt, ist die Mutter eine glühende Nazianhängerin, welche die Verkündung der Nürnberger Gesetze mit einer Flasche Kartoffelschnaps begießt. (Würger, 2020, 20) Und seltsamerweise ist ihre Köchin trotzdem eine Jüdin, doch ist mit dieser Konstruktion natürlich das Konfliktfeld gleich zu Beginn abgesteckt. Friedrich wiederum ist, wie er selbst mehrfach eingesteht, hochgradig naiv und wird zudem als herzensguter Mensch entworfen.¹⁹ Freilich muss dafür das Bild erhalten, dass Friedrich einen blinden Ziegenbock vor dem Gewitter rettet, indem er ihn auf den Schultern ins Tal trägt. Die Assoziation zur ikonographischen Tradition der Darstellung von Jesus als gutem Hirten drängt sich gera-

17 Eine gelungene allegorische Verarbeitung von Aspekten des Holocaust stellt der Zyklus *Barvy* von Jiří Weil dar, in dem bezeichnenderweise auf eine Individualisierung von Tätern und Opfern weitestgehend verzichtet wird. Vgl. dazu Ohme (2016).

18 Plakativ ist natürlich auch Stellas Deckname: Kristin will eben keine Jüdin sein.

19 Diese holzschnittartige Figurencharakteristik konstatiert auch Sascha Feuchert: „Friedrich mag vielleicht eine unrealistische Figur sein, er ist aber auch eine Hilfe für den Leser, die dargestellte Zeit besser zu verstehen.“ (Feuchert, 2020, 236) Das mag durchaus zutreffend sein für Leserinnen und Leser, die über den Holocaust keine oder nur sehr wenige Kenntnisse besitzen. Daher liegt der Schluss nahe, dass *Stella* eigentlich ein Jugendbuch über den Holocaust ist, zumal in den den Kapiteln vorangestellten Faktensammlungen sowie in der Handlung um Friedrich und Stella relevantes Wissen über einzelne Aspekte des Holocaust vermittelt wird. Zudem kann die Figur Friedrichs durch seinen Erkenntnisprozess als Identifikationsangebot für jene Leserinnen und Leser dienen, auf die der Nationalsozialismus auch heute noch eine gewisse Faszination ausübt. Dieser didaktische Aspekt legt ebenfalls die Annahme nahe, dass es sich bei *Stella* eigentlich um ein Jugendbuch handelt.

dezu auf. Kurz nach der Rettung wird der Ziegenbock Hieronymus allerdings von seinem Besitzer erschossen. Begründet wird dies folgendermaßen:

Es war das Jahr, in dem die Mitglieder des Schweizer Ziegenzuchtverbands darüber nachdachten, welche Blutlinien fortgeführt werden sollten, ein Prozess, der unter dem Namen „Rassenbereinigung“ in die Bücher einging. Der Verband kategorisierte die *Capra Sempione*, zu der Hieronymus gehörte, als nicht förderungswürdig. (Würger, 2020, 26)

Ob dies als eine gelungene Einführung des Motivs der Rassenpolitik anzusehen ist, mag jeder selbst entscheiden.²⁰ Die Unentschlossenheit in der Poetik des Romans zeigt sich aber auch darin, dass Würger auf die Kritik an *Stella* damit reagiert hat, Teile des Textes abzuändern. Zudem führt der Titel auf eine falsche Fährte, da Friedrich als Protagonist des Textes zu gelten hat und nicht *Stella*.²¹ Und neben den handwerklichen Mängeln, die im Umgang mit dem Quellenmaterial bereits festgestellt wurden, ist auch die in den Rezensionen vielfach geäußerte Kritik an einzelnen stilistischen Phänomenen nicht von der Hand zu weisen. So rechtfertigt Friedrich seinen Aufbruch nach Berlin mit den folgenden Worten: „Jemand musste die Gerüchte von der Wirklichkeit trennen.“ (Würger, 2020, 35) Zwar passt diese grandiose Selbstüberschätzung Friedrichs zu seiner Naivität, doch wirkt sie unfreiwillig komisch, auch

20 Die Episode um den Ziegenbock erfüllt allerdings zusätzlich noch eine proleptische Funktion, denn ebenso wie Friedrich den Tod von Hieronymus letztlich nicht verhindern kann, wird es ihm später in Berlin auch nicht gelingen, die Eltern *Stellas* aus dem Lager zu retten.

21 Zwar ist die Aufgabe der Literaturwissenschaft die Deskription und nicht die Präskription, doch ist Lisa Wolfson zweifellos darin zuzustimmen, dass Würger all diese Probleme hätte umgehen können, wenn er beispielsweise den Schreibprozess im Roman mitvertextet hätte. (Wolfson, 2020, 161f.) Im Anschluss daran gelangt sie zu folgendem Schluss: „Bei einer solchen Anlage des Textes, der konsequenterweise dann nicht mehr den Titel *Stella*, sondern z. B. die Überschrift *Sentimentale Reise ins Dritte Reich* oder *Das Fritz-Experiment* hätte tragen können, wäre allenfalls eine Debatte über die literarische Qualität des Buches entbrannt, aber keine Diskussion über dessen untergründige Exkulpations- und Entlastungsstrategie.“ (Wolfson, 2020, 162, Herv. i. O.)

wenn sie aus der Perspektive des erzählenden Ich umgehend revidiert wird: „Damals hielt ich das für mutig.“ (Würger, 2020, 35) Andere Aussagen Friedrichs klingen einfach bedeutungsschwanger oder tendieren in ihrem Pathos und in ihrer Apodiktik tatsächlich zum Kitsch, wie drei Beispiele belegen mögen: „Ich wusste, dass ich mich getäuscht hatte, aber ich wusste nicht, worin.“ (Würger, 2020, 117) „Ich verstand sie nicht, aber ich stand.“ (Würger 2020, 209) Und in fast unmittelbarer Nachbarschaft dazu: „Ich verstand endlich. Es gibt einen Moment in jeder Liebe, an dem es zu spät ist für Antworten.“ (Würger 2020, 212) Zwar werden dadurch die einzelnen Schritte in Friedrichs Erkenntnisprozess sichtbar, doch verleiht der dafür gewählte Ton den Aussagen Friedrichs bisweilen einen gnomischen Charakter, der die individuelle Erfahrung des Erzähler-Protagonisten transzendiert und damit nicht so recht zur übrigen Gestaltung des Erzählers passen will.

So sehr das Motiv der Wahrheitsuche in *Stella* als adäquater Zugang zum Thema des Holocaust für die Generation der Nachgeborenen angesehen werden kann, so bleibt zu hoffen, dass die handwerklichen Mängel, die poetologische Unentschlossenheit und die tonale Unausgeglichenheit, die Würgers Roman auszeichnen, nicht symptomatisch sind für die Holocaustliteratur einer neuen Generation.

Literatur

- Baum, A. (2019). *Nazis, Drogen, Grandhotels*. „Die Zeit“. 16.01.2019. <https://tinyurl.com/mr2ty6fm>. 12.03.2023.
- Bergmann, B., Feuchert, S. (2021). „Verrat an Geschichte und Erinnerung“? Zur literaturtheoretischen und literaturdidaktischen Einordnung der Kontroverse um Takis Würgers „Stella“. „Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes“, Nr. 68, S. 241–247. DOI: <https://doi.org/10.14.220/mdge.2021.68.3.241>
- Dinger, Ch. (2021). *Die Aura des Authentischen. Inszenierung und Zuschreibung von Authentizität auf dem Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V & R unipress. DOI: <https://doi.org/10.14.220/9783737013307>
- Feuchert, S. (2020). *Nachwort*. In: T. Würger: *Stella*, München: Wilhelm Goldmann Verlag, S. 229–238.
- Fulda, D. (2013). *Ein unmögliches Buch? Christopher Brownings „Remembering Survival“ und die „Aporie von Auschwitz“*. In: *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Hrsg. N. Frei, W. Kansteiner. Göttingen: Wallstein, S. 126–150.

- Grunert, M., Spiegel, H. (2019). *Dürfen diese Fakten in solche eine Fiktion?* „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 9.02.2019 [zitiert nach buecher.de]. <https://tinyurl.com/4khdjyt>. 12.03.2023.
- Isherwood, Ch. (1999). *The Berlin Novels. Mr Norris Changes Trains, Goodbye to Berlin*. London: Vintage.
- Janndl, P. (2019). *Wer schützt die Toten vor solchen Nachgeborenen?* „Neue Züricher Zeitung“, 20.01.2019. <https://tinyurl.com/ybs58ebx>. 12.03.2023.
- Klüger R. (2006). *Fakten und Fiktionen*. In: R. Klüger: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 68–93.
- Mirsky, D. (1979). *Abuse of the Holocaust in Literature*. „Jewish Book Annual“, Nr. 37, S. 39–48.
- Ohme, A. (2015). „Skaz“ und „Unreliable Narration“. *Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*. Berlin–München–Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110407976>
- Ohme, A. (2016). *Die Transzendierung der Geschichte durch die Poetisierung der Darstellung in Jiří Weils Prosazyklus „Barvy (Farben)“*. In: *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen: Probleme der Poetisierung und Ästhetisierung*. Hrsg. R. Ibler. Stuttgart: ibidem-Verlag, S. 57–78.
- Ohme, A. (2018). *Strukturalismus heute! Eine Kritik des „Ethical Criticism“ aus strukturalistischer Perspektive am Beispiel der Narratologie*. In: *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Hrsg. M. Endres, L. Hermann. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 211–230. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04551-5_14
- Ohme, A. (2021). *Holocaustliteratur: Überlegungen zu einem umstrittenen literaturwissenschaftlichen Konzept*. In: *Holocaustliteratur. Überlegungen zu Reichweite und Grenzen eines literaturwissenschaftlichen Konzepts*. Hrsg. R. Ibler, A. Ohme. Stuttgart: ibidem, S. 15–43.
- Ohme, A. (2022). *Kontext(e) als Problem der Literaturwissenschaft. Kritische Betrachtungen zur literaturwissenschaftlichen Methodologie*. In: *Die Macht des Kontextes: Sprache(n) und Kommunikation*. Hrsg. A. Kostiučenko, M. Kuhnhen. Berlin u.a.: Peter Lang, S. 169–189.
- Otte, C. (2019). *Ein Fall von literarischer Hochstapelei*. „die tageszeitung“ 14.01.2019. <https://taz.de/Takis-Wuergers-Stella/!5563177/>. 12.03.2023.
- Rohr, S. (2021). *Von Grauen und Glamour. Repräsentationen des Holocaust in den USA und Deutschland*. Heidelberg: Winter.
- Wolf, W. (1993). *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischsprachigem illusionstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110927696>
- Wolff, F. (2019). *Ein Ärgernis, eine Beleidigung, ein Vergehen*. „Süddeutsche Zeitung“, 11.01.2019. <https://tinyurl.com/hefu386a>. 12.03.2023.
- Wolfson, L. (2020). *Grenzüberschreitungen. Bemerkungen zu aktuellen Versuchen, an (vermeintlichen und echten) Tabus zu rütteln*. In: *Hidden Dimensions. Zur Latenz und Aktualität tabuartiger Normen*. Hrsg. K. Hasselmann. Paderborn: Brill, Wilhelm Fink, S. 141–167. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846751923_008

Würger, T. (2019). *Stella*. München: Carl Hanser Verlag.

Würger, T. (2020). *Stella*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

Wyden, P. (2019). *Stella Goldschlag. Eine wahre Geschichte*. Trans. I. Strasmann. Frankfurt/M.–Zürich–Wien: Büchergilde Gutenberg.

- **ANDREAS OHME**—In 1990 he graduated with an MA degree in Slavonic and German Studies from the University of Erlangen-Nürnberg. In 1999 he defended his PhD-Thesis, dedicated to the poetics and reception of Karel Čapek's novel *Válka s Mloky* (The War with the Newts) at the University of Jena. In his habilitation (2012) he confronts the concepts of *skaz* and unreliable narration and develops a new typology of the narrator. After representing the Chair of Western Slavonic Literatures at the University of Leipzig for three semesters, he has held the Chair of Slavonic Studies at the University of Greifswald since April 2018. His research interests cover the fields of narratology, methodology and the theory of genres with a special focus on Utopian literature and Holocaust literature. In his publications he not only deals with Czech and Russian literature, but also with English, American and German literature.