

Von Peter Becher

Die Struktur der Geschichte ist ebenso einfach wie trivial: Die Tochter eines Garnisonskommandanten verliebt sich in einen jungen Leutnant, der nicht nur über alle Maßen hübsch, sondern auch scheinbar unnahbar ist. Wie es sich gehört, ist der Kommandant ein Offizier mit eisernen Grundsätzen, seine Frau ebenso anschiemsgsam wie hübsch und das Ehepaar eine Insel der Moral in einer Flut der Sittenlosigkeit. Zwar werden die Anordnungen des Kommandanten aufs Wort befolgt, aber nicht, weil man seine Grundsätze teilt, sondern weil man seine Härte fürchtet. Die Frau seines Stellvertreters, eine ehemalige Schauspielerin, hat sich ebenfalls in den Leutnant verliebt. Das klassische Dreieck ist geschlossen, das Spiel eröffnet: Wer bekommt ihn zuerst, das naive Mädchen oder die raffinierte Frau. Diese wendet alle Verführungskünste an, aber der Leutnant stößt sie zurück und bezeichnet sie sogar als „Dirne“¹. Das Mädchen wiederum fällt bei einem Revolverschuß pflichtbewußt in Ohnmacht, der Leutnant aber nützt die Lage nicht aus, sondern bleibt lediglich höflich und besorgt. Irgendein Geheimnis, ein Erlebnis muß ihn hemmen. Und richtig, als blutjunger Soldat von dem Leiter einer Offiziersschule homosexuell verführt, ist ihm der Zugang zu Frauen versperrt. Zunächst jedenfalls, denn da gibt es noch eine dritte Frau, eine benadete Tänzerin, deren einziger Nachteil darin besteht, daß sie keine freie Person, sondern Gefangene ist.

Jetzt wird die Sache interessant. Was macht ein Vater von eisernen Grundsätzen, wenn seine Tochter nichts sehnlicher wünscht, als Tanzunterricht zu erhalten? Der Kommandant drückt ein Auge zu und läßt die Tänzerin regelwidrig in die Garnison holen. Darauf haben seine Gegner nur gewartet. Als sich seine Tochter auch noch lautstark für die Freilassung der Tänzerin einsetzt, gerät er in einen doppelten Konflikt. Höchste Zeit für den rettenden Engel aufzutreten, der niemand anders als der junge Leutnant ist. Er löst nicht nur den beruflichen und familiären Konflikt des Kommandanten, sondern seinen eigenen sexuellen obendrein. Nach einer Liebesstunde im Freien, die er von der Tänzerin als Entgelt für ihre Freilassung fordert, läßt er sie tatsächlich laufen. Daß ihr dabei ein Fluß zum Verhängnis wird – sie kann nicht schwimmen –, berührt den Engel wenig. Hat er doch jetzt seine Männlichkeit gefunden und damit die Fähigkeit, des Kommandanten Tochter zu lieben. So weit, so trivial, nicht ohne sexuelle Ausmalungen und ironische Distanzierungen erzählt.

¹ Kohout, Tanz- und Liebesstunde, 183.

Die nackte Struktur der Geschichte wäre jedoch viel zu nackt, um im Kontext literarischer Ansprüche zu bestehen. Wie schon Leszek Kolakowski in seiner „Erkenntnistheorie des Strip-tease“ schrieb, ist „die Identifikation der Nacktheit im Unterschied zum Bekleidetsein ... das Fundament der Kultur“². Also muß der Text entsprechend eingekleidet werden, auch wenn klar ist, „daß der Mensch in Wahrheit nackt ist, die Kleidung dagegen seine Wahrheit verbirgt“³. Ein mittlerweile zu hohen Ehren gekommener Prager Schriftsteller hat – in freilich anderem Zusammenhang – dem Gegensatz von Wahrheit und Fassade einen langen Essay gewidmet, in dem er einen fiktiven Gemüsehändler gegen den Schein falscher Zusammenhänge revoltieren und plötzlich feststellen läßt, „daß der Kaiser nackt“ sei. „Und da der Kaiser wirklich nackt ist“, so der Prager Schriftsteller, habe der Gemüsehändler nicht nur „jedem ermöglicht, hinter die Kulisse zu schauen“, sondern auch „gezeigt, daß man in der Wahrheit leben kann“⁴.

Nun kann der moralische Maßstab, der in einem politisch-gesellschaftlichen Zusammenhang zur Geltung kommt, nicht einfach auf die Literatur übertragen werden. Aber es fällt auf, daß beide Bereiche eine ganz ähnliche Struktur besitzen, und es wird sich noch zeigen, daß im vorliegenden Fall tatsächlich beide Bereiche eine Rolle spielen. Man darf daher gespannt sein, auf welche Weise Kohout die blanke Trivialität seiner Geschichte einkleidet, um sie ästhetisch zu erhöhen.

Ich fange von vorne an: Die Geschichte spielt nicht irgendwann, sondern im Juni 1944, am Tag der Landung der alliierten Truppen an der französischen Küste. Der Vater des verliebten Mädchens ist nicht irgendein Offizier, sondern Obersturmbannführer der Waffen-SS und in dieser Eigenschaft nicht Kommandant irgendeiner Garnison, sondern der Festung Theresienstadt in Böhmen. Der „Engel“, den das Mädchen liebt, ist nicht irgendein Leutnant, sondern Untersturmführer der Waffen-SS und Befehlsgeber der Exekutionskommandos. Die zweite Dame, die „diesen jungen Mann mit dem Gesicht und Körper eines griechischen Gottes“ (S. 89) begehrt, ist die Frau des stellvertretenden Festungskommandanten. Die Tänzerin schließlich, die unkorrekterweise aus dem Ghetto in die Festung geholt wird, ist eine Jüdin, deren Angehörige an diesem Tag in einen jener Güterwägen gesperrt werden, die zu den Vernichtungslagern im Osten abgehen.

Damit verliert die Geschichte ihre Beliebigkeit und gewinnt eine ganz neue Dimension. Die dreifache Intensivierung, die durch die Wahl des nationalsozialistischen Milieus, die Wahl der Festung Theresienstadt mit ihrer hohen Leidenssymbolik und schließlich die Thematisierung einer sexuellen Beziehung zwischen einem SS-Mann und einer Jüdin erfolgt, hievt die triviale Fabel auf ein Niveau, das keine Unbefangtheit mehr zuläßt, sondern ein sensibles Zusammenspiel von ästhetischen und moralischen Aspekten erfordert. In dem Augenblick nämlich, in dem die moralische Dimension zu einem ästhetischen Kalkül wird, um eine ansonsten banale Geschichte aufzu-

² K o l a k o w s k i, Leszek: Erkenntnistheorie des Strip-tease. In: Ders.: Leben trotz Geschichte. Lesebuch. Ausgewählt und eingeleitet von Leonhard Reinisch. München 1977, 88.

³ E b e n d a 89.

⁴ H a v e l, Václav: Versuch, in der Wahrheit zu leben. Hamburg 1990, 28.

werten, entsteht eine zweite moralische Ebene, die das Vorgehen des Autors selbst zum Gegenstand der Beurteilung macht. Genau das ist hier der Fall.

Die allzuglatte Verbindung von flüssiger Formulierungskunst und trivialer Dramaturgie verfehlt auf diesem Niveau, was sie anderswo durchaus erreicht: den Zusammenklang einer Geschichte, die nicht nur gut erzählt ist, sondern auch versteckte, vielleicht sogar tabuisierte Aspekte freilegt und obendrein jenen nahezu unhörbaren Ton der Betroffenheit anschlägt, der jede vordergründige Emotionalisierung verweigert. Die Reduzierung des Milieus zur bloßen Kulisse, die sich dramaturgisch geschickt immer enger um die Protagonisten zieht, bis in einem Enthüllungs- und Lösungskapitel die Ursache der sexuellen Hemmung des Untersturmführers und deren Überwindung in unmittelbarer Folge dargestellt werden, macht diesen Zusammenhang überdeutlich. Die in pornographischen Filmen beliebte Beziehung von SS-Mann und Jüdin kehrt hier als visueller Hintergrund wieder, dessen Faszination mit der bewußten Mißachtung der Dimension des Holocaust ebenso zu tun hat wie mit der Kanalisierung der Beziehung durch das Wechselspiel des Sadismus-Masochismus, ohne daß diese wie jene explizit dargestellt oder auch nur erwähnt werden müßten. Sie sind automatisch da, ebenso unausgesprochen wie hintergründig präsent.

Gewiß darf man das ironische Spiel der Distanzierung nicht übersehen, das Kohout so versiert handhabt, daß die Grenze zwischen Erzähler- und Personenperspektive immer wieder unscharf wird. Es ist ein Spiel, das der Autor mit der trivialen Identifikationslust des Lesers (von der ich mich keineswegs ausnehme) so lange treibt, bis sie in ihr ironisches Gegenteil umschlägt: „Ach Karli, ach, du mein Glück!“ (S. 32). – „Aber sie hat eben schreckliche, schreckliche Lust zu küssen. Sie schließt die Augen. Wo bist du mein Cherub?“ (S. 87). Da wird die Steigerung der Trivialität unübersehbar zur Ironie, und doch werde ich das Gefühl nicht los, daß diese Offensichtlichkeit genau jenem Zeigefinger entspricht, hinter dem der kritische Intellektuelle seine eigene Lust am Trivialen ungehindert auszuspüren vermag.

Anscheinend sind auch Kohout Bedenken gekommen, denn er hebt den Zeigefinger nicht nur indirekt, sondern auch ganz explizit, wenn er den Erzähler selbst, den „Mann, der sich das alles so vorstellt“ (S. 280), das Gelände des Romans im Jahr 1966 betreten läßt und offen bekennt: „Der Mann bin ich“ (S. 281). Dabei begegnet ihm eine wohlhabende Amerikanerin, die niemand anders als die an den Ort ihrer Teenagerjahre zurückgekehrte Tochter des Kommandanten ist, mittlerweile die Frau eines jüdischen Managers, der in Prag über die Einführung von Coke verhandelt. Da ist die Trivialität schon wieder ebenso ironisch wie die Ironie trivial.

Am „Brückengeländer“ über dem „einstigen Wassergraben“ (S. 280) geht dem Erzähler-Autor dann jedoch eine ganze Reihe kritischer Fragen durch den Kopf: Er fragt nach seinen „deutschen Altersgenossen“, fragt sich, wie aus „fröhlichen jungen Burschen ... zu Tausenden Massenmörder“ werden konnten, und was ihn „davor bewahrt“ habe (S. 282), stellt fest, daß es „ebenso ungerecht wie gefährlich“ wäre, „allein die Deutschen und die Russen zu Bluthunden der modernen Zeit auszurufen“, fragt weiter, „wie man den kritischen Punkt“ erkenne, „wo ein gerechter Aufstand gegen Unmenschlichkeit in ein Verbrechen gegen die Menschheit umschlägt“ (S. 283), fragt schließlich, ob sich „in den Nachkriegsjahren nicht auch die Tschechen aus dem wahren Herzen Europas abgemeldet“ hätten, „als sie die Aussiedlung der Deutschen,

die Errichtung von Galgen und die Verleugnung ureigner geistiger Tradition zu-
ließen?“ (S. 284).

Zitate, die das Gewicht von Fragen belegen, die Kohout mit einem Abschnitt seiner Lebensgeschichte verbindet, in dem sich bereits erste Anzeichen des Prager Frühlings regten. Am meisten, so führt er weiter aus, habe ihn damals das Schwimmbecken erschreckt, das der „berühmte Kommandant hier für seine heranwachsenden Töchter anlegen ließ“. In dem Umstand, daß sie „in dieser Burg maßlosen Leids ihre schönsten Mädchenjahre verbrachten“, spürte Kohout den „Keim einer starken Geschichte“, von der er hoffte, daß sie „viele (s)einer Fragen erhellen“ könnte (S. 284). Umgeben von dem ‚Erdreich‘ dieser anerkanntswert kritischen und selbstkritischen Fragen, hätte die literarische ‚Pflanze‘ tatsächlich beachtliche Ausmaße annehmen können. Warum sie stattdessen so scherenschnitthaft flache Formen austrieb, daß von dem kritischen Ansatz nicht mehr als ein Alibi übrigblieb, das keine einzige Frage erhellt, wird das Geheimnis des Romans bleiben. Der Prager Gemüsehändler jedenfalls könnte tatsächlich nur feststellen, daß der Kaiser nackt ist, wobei sich die Nacktheit nicht als geschichtliche Wahrheit entpuppt, sondern als die Wahrheit einer Trivialität, deren Einbettung in ein so sensibel zu handhabendes Umfeld wie Theresienstadt nicht literarische Qualität verleiht, sondern umgekehrt die an sich schon höchst banale Darstellung auch noch moralisch desavouiert.