

INHALT

Vorwort	7
Memory Kin	19
Im Bauch der Stadt	35
Gespenster und Scherben	45
Alles hinter sich lassen	63
Leere Sockel	75
Erinnerungslandschaften	87
Anne Frank Superstar	97
Ein anderer Kriegsschauplatz	111
Kein Trost	131
Die sanfte Macht des Erinnerns	141
Leopolds Traum	153
Beziehungen herstellen	165
Im trüben Wasser der Geschichte	181
Nachwort	207
Anmerkungen	219

VORWORT

Meine Kindheit war ganz anders als die meiner eigenen Kinder. Damals gab es viel weniger von allem, selbst von Erinnerungen. Meine Mutter hat eine Handvoll Kinderfotos von sich, von mir gibt es vermutlich eine Schuhschachtel voll, von meinen Kindern eine Cloud mit zigtausenden von Bildern. Es gab weniger von allem, aber es gab mehr Zeit. Wir lebten ganz im analogen Raum. Von der Existenz einer anderen, digitalen Welt erfuhr ich erst im Lauf meiner Schulzeit. Zu dritt, zu viert drängten wir uns um einen Commodore Amiga oder Apple Macintosh und versuchten die 0 und die 1, die Logik des Binärcodes zu verstehen. Die flimmernde weiße Schrift auf blauem Hintergrund kündigte etwas Neues an, ja, aber von den dramatischen Veränderungen, die sich dort abzeichneten, ahnten wir nichts. Die Ereignisse und Stimmungen, die mich in meiner Kindheit prägten, waren andere als die digitale Revolution.

Zuallererst ist da eine Erinnerung an einen sonnigen Nachmittag auf dem Teppich vor dem Plattenspieler, in der Hand ein Cover mit dem Foto einer Frau, von dem ich als kleines Kind gedacht hatte, es zeige meine Mutter. Es war das Vanguard-Album von Joan Baez aus dem Jahr 1972, und ich war vielleicht acht oder neun Jahre alt. Die meisten Songtexte konnte ich nicht verstehen, weil sie auf Englisch waren. Trotzdem mochte ich die Lieder, wenn mein Vater das Album auf den Plattenteller legte, und das tat er oft. Erst später verstand ich, wie politisch *Love Is Just a Four-Letter Word* ist, ein Song, den Bob Dylan für Baez geschrieben hatte, ebenso wie *Farewell, Angelina*. Was mir da-

mals aber schon einleuchtete, war, dass das einzige deutsche Lied auf der Platte mit dem Krieg zu tun hatte. Mit leichtem Akzent sang Baez *Sag mir, wo die Blumen sind*, die deutsche Version von Pete Seegers Antikriegslied von 1955. Als eine der erfolgreichsten Sänger:innen ihrer Zeit machte sie sich mit ihren Auftritten beim Marsch auf Washington und in Woodstock zu einem Sprachrohr des Protestes gegen den Vietnamkrieg und gegen den strukturellen Rassismus in den USA.

Der Vietnamkrieg endete, als ich etwa ein Jahr alt war, weitab von meinem sicheren, sonnigen Platz auf dem Teppich. Der Zweite Weltkrieg war dreißig Jahre zuvor zu Ende gegangen. In den sechs Jahren, die er andauerte, vom September 1939 bis zum September 1945, in genau 72 Monaten, waren weltweit 66 Millionen Menschen ums Leben gekommen, jeden Monat beinahe eine Million. Der Schock über den Verlust von 3,5 Prozent der damaligen Weltbevölkerung war groß. Besonders der grausame Genozid der Deutschen an den europäischen Jüd:innen, an Rom:nja und Sinti:zze und anderen Gruppen führte dazu, dass die Generalversammlung der Vereinten Nationen bald nach dem Krieg die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte verabschiedete. In dreißig Artikeln formuliert dieser in mehr als 460 Sprachen übersetzte Text, welche Rechte jedem Menschen zustehen, »ohne irgendeinen Unterschied, etwa nach Rasse, Hautfarbe, Geschlecht, Sprache, Religion, politischer oder sonstiger Überzeugung, nationaler oder sozialer Herkunft, Vermögen, Geburt oder sonstigem Stand« und unabhängig davon, in welchem rechtlichen Verhältnis er oder sie zu einem Land steht. Es liegt mehr als ein hoffnungsvolles »Nie wieder« in dieser Erklärung, die zwar rechtlich nicht bindend ist, aber doch eine Basis dafür schaffen wollte, die Welt nach den Vernichtungslagern, den Schlachtfeldern und Hiroshima neu zu denken. Und trotzdem folgte ein Krieg auf den anderen. In Biafra starben in

den kriegerischen Auseinandersetzungen mit Nigeria Anfang der siebziger Jahre an die vier Millionen Menschen, viele von ihnen Kinder, die verhungert waren oder zu Soldaten gemacht wurden. Vergleichbar viele Menschen wurden zu Opfern des Vietnamkrieges, und wenige Jahre später ermordeten die Khmer Rouge in Kambodscha zwei Millionen Menschen.

Der Krieg war präsent in Vergangenheit und Gegenwart, während ich Pete Seegers Lied in deutscher Übersetzung lauschte. *Where Have All The Flowers Gone* wurde von einem Mann namens Max Colpet ins Deutsche übersetzt, *Sag mir, wo die Blumen sind*. Colpet hieß eigentlich Max Kolpenitzky, sein Vater stammte aus Vilnius, seine Mutter aus dem lettischen Daugavpils. Als Staatenlose lebte die Familie in Königsberg, bis sie 1920 nach Hamburg zog. Der fünfzehnjährige Max besuchte die dortige Talmud-Tora-Schule wurde Mitglied der Jugendgruppe Wandervogel und der zionistischen Jugendbewegung. Als erfolgreicher Drehbuchautor und Liedtexter arbeitete er in der späten Weimarer Republik unter anderem gemeinsam mit dem österreichisch-jüdischen Regisseur Billy Wilder. 1933 musste Max Colpet fliehen, erst nach Frankreich, dann nach Österreich und wieder nach Frankreich und schließlich in die Schweiz, wo er überlebte; seine Eltern wurden ermordet. Nach dem Krieg ging er auf Einladung Billy Wilders in die USA, kehrte jedoch bereits 1954 nach Deutschland zurück, nach München, wo er unter anderem Texte für die Lach- und Schießgesellschaft schrieb. Rassistische und antisemitische Anfeindungen zwangen ihn bald, in die Schweiz zu ziehen. Heute ist er vor allem für seine Übersetzung von Seegers Lied bekannt. Max Colpet wusste allzu gut, was Krieg, Gewalt und Verlust bedeuten. Als er *Where Have All The Flowers Gone* übersetzte, nahm er sich das deutsche Volkslied *Sagt, wo sind die Veilchen hin* zum Vorbild. Der Rokoko-Dichter Johann Georg Jacobi hatte es 1782 un-

ter dem Titel *Nach einem alten Liede* geschrieben, eine sentimentale Erinnerung an eine Liebesbegegnung – für Colpet vielleicht eine Allegorie auf die jüdische Enttäuschung von Deutschland. Seine Übersetzung wurde weltberühmt, nachdem seine enge Freundin Marlene Dietrich sie 1962 zum ersten Mal gesungen hatte.

Das Lied, von dessen langer und vielfältiger Verwobenheit in die deutsche, jüdische und amerikanische Geschichte ich damals keine Ahnung hatte, erreichte mich durch Joan Baez, die Ikone der amerikanischen Antikriegsbewegung. Ihre Platten standen bei uns neben denen von Dylan, Seeger und Woody Guthrie im Regal. Für meine Eltern, wie für viele ihrer Generation, transportierte ihre Musik die Zukunftsängste, die Hoffnungen und die Solidarität dieser Jahre. Aber diese Lieder gehörten auch zu den ersten Medien des Erinnerns oder, wie Stefanie Schüler-Springorum über den Liedermacher Franz Josef Degenhardt schreibt, sie verliehen »dem ›kognitiven Entsetzen‹ Ausdruck, das die Nazi-Forschung, zumal in Deutschland, über lange Jahre kaum in den Blick bekommen hat – vielleicht, weil es sich als ›Black Box‹ nicht der historischen Erklärung, wohl aber dem emotionalen Verstehen entzieht«.¹ Die Musik beschäftigte sich nicht nur mit dem verschwiegenen Schrecken des Holocaust, sondern auch mit der fortdauernden Präsenz der braunen Ideologie in der postfaschistischen Nachkriegsgesellschaft. Auf Wienerisch und mit viel Witz gab Arik Brauer dem Ausdruck, er selbst hatte als junger Mann im Untergrund und mit viel Glück den Holocaust überlebt. Seine Platten standen bei uns neben denen der Band Zupfgeigenhansl im Regal, zwei deutschen Musikern, die nach dem Krieg geboren worden waren und sich in der Tradition des Wandervogels sahen. Sie interpretierten jiddische Volkslieder ebenso wie Erich Mühsams Gedicht von 1907 »Der Revoluzzer« oder Theodor Kramers »Andre, die das Land so

sehr nicht liebten«. Auch bei Kramer erfuhr ich erst Jahre später, dass es sich um ein Gedicht handelte, das der jüdische Sozialdemokrat nach dem sogenannten »Anschluss« 1938 geschrieben hatte, kurz bevor ihm eine komplizierte Flucht nach England gelang. Viele dieser von Gewalt und Holocaust geprägten Biografien berührten ein deutschsprachiges Publikum zum ersten Mal über den Weg der Musik und den Umweg der amerikanischen Friedensbewegung.

With God on Our Side, 1963 von Bob Dylan geschrieben und im selben Jahr von Joan Baez eingespielt, gehörte ebenfalls dazu. Dylan stammte aus dem Mittleren Westen, seine Großeltern waren jedoch vor antijüdischen Pogromen aus Russland in die USA geflohen. *With God on Our Side* ist ein Lied darüber, dass die Täter sich immer im Recht wähnen und keine Gewissensbisse zeigen. In den einzelnen Strophen unternimmt Dylan einen Weg durch die Geschichte der Gewalt und erinnert an den Genozid an den amerikanischen Ureinwohnern, an den Spanisch-Amerikanischen Krieg, an den Amerikanischen Bürgerkrieg, an den Ersten Weltkrieg und schließlich an die Ermordung von sechs Millionen europäischen Jüd:innen durch die Nazis, um mit dem Kalten Krieg und der Bedrohung durch Nuklearwaffen zu enden – später ergänzte er noch eine Strophe über den Vietnamkrieg. Die Täter, so das Lied, reklamierten immer, Gott auf ihrer Seite zu haben, und dafür würden sie einander gegenseitig vergeben: »We forgave the Germans / And then we were friends / Though they murdered six million / In the ovens they fried / The Germans now, too / Have God on their side.« Welche Rolle Dylans Songs in der Hinwendung einer deutschen Generation der Söhne und Töchter zur Beschäftigung mit der Schuld ihrer Elterngeneration spielte, wird häufig vergessen. Denn bevor der Holocaust mit der gleichnamigen Serie 1979 Einzug in deutsche Wohnzimmer nahm, war er in deutschen und englischen Lie-

dern seit mehr als fünfzehn Jahren in den Jugendzimmern und Studentenbuden präsent gewesen.

Als ich in den 1970er und 1980er Jahren in Österreich aufwuchs, lebten viele Täter als unbescholtene Bürger in benachbarten Dörfern und Städten. Es geschah ihnen nichts, man munkelte vielleicht, dass ein Nachbar Aufseher in einem KZ gewesen sei, dass der Vater der Lehrerin bei der SS war oder der Apotheker im Hinterzimmer Hitlerbüsten sammelte. Auch wenn die Situation in Österreich – das konspirative Verschweigen – ungleich schlimmer war als in Deutschland, herrschte auch dort das Gefühl, die Täter hätten wenig zu verbergen. Für jemanden wie Joseph Wulf war das eine unerträgliche Situation. Der Historiker hatte Auschwitz überlebt und war in den 1950er Jahren nach Berlin gezogen. Dort erforschte er die Geschichte des Nationalsozialismus und des Massenmordes und setzte sich für die Einrichtung eines internationalen Dokumentationszentrums ein. Wulf hatte achtzehn Veröffentlichungen publiziert, als er 1974 aus seiner Wohnung im vierten Stock in den Tod sprang. »Du kannst Dich bei den Deutschen totdokumentieren«, schrieb er kurz zuvor an seinen Sohn. »Es kann in Bonn die demokratischste Regierung sein – und die Massenmörder gehen frei herum, haben ihr Häuschen und züchten Blumen.«²

Es dauerte bis in die 1980er Jahre, dass sich die Situation erst in Deutschland, dann in Österreich zu verändern begann. Ich erinnere mich daran, gemeinsam mit meiner Familie 1986 ein Fernsehinterview gesehen zu haben, bei dem der damalige sozialdemokratische Kanzler Fred Sinowatz erklärte: »Wir nehmen zur Kenntnis, dass er nicht bei der SA war, sondern nur sein Pferd bei der SA gewesen ist.« Wir lachten, auch wenn die Debatte um den Präsidentschaftskandidaten Kurt Waldheim, die heftig tobte, alles andere als lustig war. Dem *Spiegel* gegenüber hatte Waldheim kurz zuvor erklärt, kein Nazi und weder Mitglied

der SA noch des NS-Studentenbundes gewesen zu sein. Auf die Frage, warum er 1946 in einem Personalbogen angegeben habe, Mitglied des NS-Reiterkorps, einer Unterabteilung der SA, gewesen zu sein, antwortete er: »Ich wollte die Optik wahren. Ein paarmal mitzureiten, schien mir kein Malheur, schien mir sogar nützlich.« Sein Pferd wurde daraufhin zum Symbol der verdrängten Schuld einer ganzen Nation. Nachdem Waldheim mit einer »Jetzt erst recht«-Rhetorik die Wahl gewonnen hatte und am 8. Juli 1986 sein Amt antrat, stellte der Künstler Alfred Hrdlicka ein »Pferd für Kurt Waldheim« auf dem Wiener Stephansplatz auf. Das Holzpferd, das heute im Haus der Geschichte Österreich steht, trug eine SA-Kappe und eine SA-Binde. Mehr als vierzig Jahre nach Kriegsende verlangten Überlebende, Künstler, Studierende und eine internationale Öffentlichkeit, dass das Land sich endlich von seiner Nachkriegslüge als dem »ersten Opfer des Nationalsozialismus« lösen sollte. Zwei Jahre später gab Claus Peymann, damals Direktor des Burgtheaters, ein neues Stück in Auftrag, das zum 50. Jahrestag des »Anschlusses« und zum hundertjährigen Jubiläum des Burgtheaters aufgeführt werden sollte: Thomas Bernhard schrieb daraufhin »Heldenplatz«, in dem er massiv Kritik übte am Vergessen ebenso wie an der Kontinuität faschistischer Ideologien in Österreich. Es folgte ein Kulturkampf und einer der größten Skandale der Zweiten Republik. Erst 1991 gestand der damalige Bundeskanzler Franz Vranitzky die österreichische Verantwortung für die begangenen Verbrechen ein und bat um Entschuldigung. 1998 begann auf internationalen Druck eine Historikerkommission ihre Arbeit, um die österreichischen Verbrechen zu erforschen. Zivilgesellschaftlicher Protest, Wissenschaft, Kunst und Kultur im Verbund mit internationaler Kritik und Druck brachten zustande, was fünfzig Jahre lang unmöglich gewesen war.

Diese Aufbruchszeit, auch hinsichtlich eines neuen Umgangs

mit Erinnerung, folgte nicht zufällig auf den Fall der Berliner Mauer. An das Ende des Kalten Krieges knüpfte sich die Hoffnung, aus der Geschichte der Gewalt zu lernen und aus dem Zusammendenken von Erinnerung und Zukunft in ein friedliches Zeitalter einzutreten. Bis kurz zuvor war die nukleare Bedrohung des Kalten Kriegs real und spürbar gewesen, und obwohl mit dem Krieg auf dem Balkan der bewaffnete Konflikt nach Europa zurückgekehrt war, blieb das Vertrauen in eine positive Entwicklung unerschüttert. Der Politikwissenschaftler Francis Fukuyama machte mit seiner These vom »Ende der Geschichte« Furore, in der die damalige Stimmung auf den Punkt gebracht wird. Wenige Texte wurden häufiger zitiert und, je mehr Zeit verging, häufiger widerlegt. Fukuyama erklärte das Jahr 1989 nicht nur zum Wendepunkt des 20. Jahrhunderts, sondern der Menschheitsgeschichte überhaupt: Totalitäre Regime, Terrorherrschaft und autoritäre Führer hatten sich auf Dauer als nicht funktional erwiesen, die Zukunft lag in der liberalen Demokratie. Aus der Blickrichtung vom Ende der Geschichte schien es möglich und notwendig, zurückzuschauen und zu erinnern – und damit den Beginn eines neuen Zeitalters einzuläuten.

Es sollte anders kommen. Aktuell leben 72 Prozent der Weltbevölkerung unter autokratischen Regierungen, vor zehn Jahren waren es noch 46 Prozent, die Tendenz ist weiterhin steigend. In der illiberalen Wende wird das 20. Jahrhundert immer wieder als Resonanzraum herangezogen: zum einen als Erklärungsmuster für die Fragilität der Demokratie, zum anderen als Vorbild für autoritäre Gesellschaftsmodelle. Auch die Hoffnung der 1990er Jahre, die Klimakrise technologisch zu lösen, hat sich als falsch entpuppt. Mit Blick auf den aktuellen Zustand der Welt, die Rückkehr der nuklearen Bedrohung, die Krise der Demokratie und des Klimas, haben wir uns damals gründlich geirrt.

Vielleicht sind die Erfahrungen, die meine Kinder heute ma-

chen, also gar nicht so weit entfernt von meinen eigenen? Wie es der Zufall will, bringt mein Mann von einem Plattenflohmarkt das alte Vanguard-Album von Joan Baez mit. Ich lege es auf den Plattenteller und warte neugierig. Das erste Lied, *The Night They Drove Old Dixie Down*, ist eine Ballade über den Fall von Richmond und das Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs. Ein Antikriegslied? Oder doch Südstaatennostalgie? Ich öffne den Laptop und finde einen Artikel des afroamerikanischen Publizisten Ta-Nehisi Coates, der 2009 in der Monatszeitschrift *The Atlantic* erschien. Damals besuchte Coates Richmond und auf dem Weg dorthin im Auto hörte er sich die Ballade im Original der kanadischen Gruppe The Band an. Coates beschreibt seinen Ärger über den aus der Sicht eines Südstaatensoldaten geschriebenen Liedtext, bei dem nach seinem Empfinden die einseitige Gedenkkultur Richmonds mitschwingt. Nirgendwo werde dort daran erinnert, dass unter den Unionssoldaten, die das Zentrum der Konföderierten eroberten, ein afroamerikanisches Bataillon war. Doch Coates' Ärger verflog rasch, und er lachte über sich selbst. »Die Erwartung, dass jemand anderes deine Geschichte erzählen wird, deine Ballade schreiben wird, deine Geschichte für dich versöhnen wird, ist töricht und eitel.« Nicht um Autorschaft oder Eigentum gehe es ihm, sondern um die irreführende Erwartung, »dass jeder die Welt sehen wird, wie du selbst sie siehst, und ehrt, was du ehrst.« The Band hätten nun mal andere Mythen als er selbst.³

Fünf Jahre später, 2014, schrieb Ta-Nehisi Coates einen vielbeachteten Artikel, ebenfalls in *The Atlantic*, in dem er Reparationen für die afroamerikanische Bevölkerung der USA forderte: für Jahrhunderte der Sklaverei, für den fortbestehenden institutionellen Rassismus oder die diskriminierende Wohnungspolitik. Seine Argumentation baut auf dem Vorbild der deutschen »Wiedergutmachung« für jüdische Überlebende und den kon-