

Simone Broders

Nationale *memoria* vs. individuelle Ethik im Zweiten Weltkrieg - Geschichts- und Identitätskonstruktionen in Adam Thorpes

The Rules of Perspective

"This is a topsy-turvy world in which the living lie entombed beneath tons of rubble and the subterranean has been brought to the surface. Unburied bodies litter the street; staircases, sewers and cellars have been laid open to the view; the impact of war has been a sort of archaeology with violence".¹

1. Einleitung: Gedächtnis und Erinnerung im Romanwerk Adam Thorpes

Die Begriffe "Gedächtnis" und "Erinnerung" erleben seit Beginn der 1990er Jahre eine Hochkonjunktur und erfahren dabei eine tendenziell immer stärkere Konzentration auf die "Vergangenheit als Grunddimension der Ortsbestimmung gegenwärtigen, eigenen Lebens"². Individuelle und nationale Geschichte dienen sowohl als Methode der Annäherung an die eigene Identität³ als auch zu deren kritischer Überprüfung.⁴

Seit der Antike wurde die Debatte um den Status von Historiographie in Relation zu Begriffen wie Objektivität und Konstruktion oder Wissenschaft und Kunst kontinuierlich weitergeführt, bis sie Mitte der siebziger Jahre vor allem durch die Arbeiten Hayden Whites eine neue Wendung erfuhr. Die provokative Formulierung Whites, jeder mimetische Text enthalte ein Element der Fiktion⁵, stellt einen Generalangriff auf petrifizierte Vorstellungen und totalitäre Ansprüche von Historiographie dar, die von einer separaten Existenz der Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ausgingen und nach deren Konzeption die Vergangenheit aus objektiven, aus dem vorhandenen historischen Material destillierbaren

¹ Michael Kerrigan, "Blitzkrieg and Kitsch. Adam Thorpe's Archaeology of Germany in the Second World War". *The Times Literary Supplement*. May 27, 2005; 19.

² Clemens Wischermann, "Kollektive versus 'eigene' Vergangenheit". *Die Legitimität der Erinnerung und die Geschichtswissenschaft* (Stuttgart: Franz Steiner, 1996), 9.

³ Der Begriff der Identität gehört zu den meistdiskutierten Gegenständen in Philosophie, Psychologie und Literatur. Zur Problematik des Identitätsbegriffes cf. Odo Marquard und Karlheinz Stierle, *Identität* (München: Fink, 1979), Aleida Assmann, *Identitäten* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998), Heiner Keupp, *Identitätsarbeit heute: Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2001), Walter Reese-Schäfer, *Identität und Interesse: Der Diskurs der Identitätsforschung* (Opladen: Leske und Budrich, 1999), Christoph Brecht und Wolfgang Fink (Hg.), *Unvollständig, krank und halb?" Zur Archäologie moderner Identität* (Bielefeld: Aisthesis, 1996). Es sei in diesem Kontext auf die Differenzierung von kollektiver und persönlicher Identität hingewiesen: "[D]ie kollektive Identität ist gebunden an die Ausbildung gruppen-spezifischer Kulturformen und wird in der Regel in struktureller Analogie zur persönlichen Identität gedacht, die traditionellerweise die ganzheitliche ordnungsstiftende Integration von disparaten Selbst- und Welterfahrungen, Selbst- und Fremdentwürfen, Erwartungen und kulturellen Rollenvorgaben in eine relativ statische harmonische Instanz durch Identifikationsprozesse meint". Annegret Horatschek, "Kollektive Identität", *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, hg. Ansgar Nünning, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage (Stuttgart: Metzler, 2001), 266-67.

⁴ Cf. Simone Broders, "As if a building was being constructed". *Studien zur Rolle der Geschichte in den Romanen Adam Thorpes. Erlanger Studien zur Anglistik und Amerikanistik*. Bd. 10 (Münster: LIT, 2007), 8.

⁵ "Every mimetic text can be shown to have left something out of the description of its object or to have put something into it that is inessential to what some reader, with more or less authority, will regard as an adequate description. On analysis, every mimesis can be shown to be distorted and can serve, therefore, as an occasion for yet another description of the same phenomenon, one claiming to be more realistic, more 'faithful to the facts'." Cf. Hayden White, *Tropics of Discourse - Essays in Cultural Criticism*, 7th ed. (Baltimore; London: The Johns Hopkins UP 1985) 3.

Fakten bestehe, die von der Gegenwart durch die zeitliche Distanz klar getrennt seien und in einem geeigneten sprachlichen Konstrukt für die Gegenwart wiedergegeben werden könnten. White stellt die Objektivität der Historiographie und die Existenz der Vergangenheit als abgeschlossenes System in Frage und distanziert sich somit von dem Anspruch einer Dichotomie von Geschichte und Fiktionalität⁶.

Die ideologischen Implikationen einer solchen Theorie, die Geschichte nicht mehr als objektives Wissen sondern als subjektive Konstruktionen eines einzelnen Historikers betrachtet, führten zu einer weitreichenden Kontroverse, die sich auch im literarischen Genre des historischen Romans niederschlug.

Die Fragestellung, in welcher Weise sich Individuen oder Nationen an ihre Vergangenheit erinnern, diese in Form von Geschichte(n) dokumentieren und sich mit ihr auseinandersetzen, stellt in ihrer literarischen Verarbeitung einen der zentralen Themenkomplexe im Romanwerk des britischen Schriftstellers Adam Thorpe (*1953) dar.

Thorpes 2005 erschienener Roman *The Rules of Perspective* betrachtet dabei eine Zäsur in der europäischen Geschichte - Holocaust und Zweiten Weltkrieg.⁷

Die Annäherung an den historischen Gegenstand erfolgt in Thorpes Romanen in einer Synthese aus Multiperspektivität und Polyphonie und spiegelt dadurch eine Tendenz zur Demokratisierung des Geschichtsverständnisses in Literatur und Gesellschaft wider, die sowohl durch die Entstehung interdisziplinärer und innovativer Ansätze innerhalb der Geschichtswissenschaft als auch in der starken Medienpräsenz von Begriffen wie "Erinnerungskultur" und "Gedächtnisforschung" zum Ausdruck gebracht werden.⁸ Die einsetzende Neuorientierung der Geschichtsphilosophie geht zunehmend von Modellen individualisierter Gedächtnisbildung aus und akzentuiert vor allem die Transformation und Neukonstruktion des historischen Textes im Prozess der Rezeption durch den Historiker. Diese Tendenz spiegelt sich auch in Thorpes Roman *The Rules of Perspective*, der einen Tag am Ende des Zweiten Weltkrieges aus amerikanischem, deutschem und jüdischem Blickwinkel schildert.

2. Zusammenfassung des Inhalts⁹

Die Handlung des Romans konzentriert sich auf einen einzigen Tag, den 3. April 1945: Der junge farbige Corporal Neal Parry, der mit der Dritten Alliierten Armee in die deutsche Ortschaft Lohenfelde einmarschiert, sehnt sich nach seiner Heimat West Virginia und hofft, nach Kriegsende dort seine Tätigkeit als Werbegraphiker aufgeben und ein Kunststudium aufnehmen zu können. Als Parry das Kaiser-Wilhelm-Museum in Lohenfelde erreicht, das er mit seiner Einheit auf verborgene Scharfschützen - und versteckte Alkoholvorräte - durchsucht, ist dieses durch einen Bombenangriff bereits völlig zerstört. Im Kellergewölbe

⁶ Tamsin Spargo, "Introduction: Past, Present and Future Pasts." *Reading the Past. Readers in cultural criticism*. Basingstoke: Macmillan, 2000, 1-11; 6.

⁷ Zur neueren deutschen Erinnerungsgeschichte, insbesondere der Problematik eines bestehenden Spannungsfeldes zwischen persönlicher Erfahrung und offiziellem Gedenken, cf. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: Beck, 2006). Assmann kommentiert die Auswirkungen dieser historischen Zäsur auf die Historiographie: "Wenn der Holocaust eine historische Wende in der extremen Gewalt des Massentötens bedeutet, dann stellen sich mit dieser Wende auch ganz neue Herausforderungen an das individuelle Erinnern und kollektive Gedächtnis. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich im Nachhall dieser Erfahrung die Grundlagen und Gesetzmäßigkeiten des Erinnerns verschoben haben und mit diesen 'Anomalien' zugleich auch die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf diese Prozesse gelenkt worden ist". Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 15.

⁸ "Die dominante Perspektive der Gedächtnisforschung ist heute die Frage nach der Vergangenheit als einer Konstruktion, die von Menschen nach den Bedürfnissen und Möglichkeiten ihrer aktuellen Gegenwart hervorgebracht wird". Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 16.

⁹ Broders, "As if a building was being constructed", 178-80.

unter dem Museum findet Parry die Leichen von fünf Personen vor, die dort vor den Luftangriffen Schutz gesucht haben und in dem durch einen Einschlag verursachten Feuer umgekommen sind. Einer der Toten - Museumsdirektor Heinrich Hoffer - hält ein wie durch ein Wunder nahezu unversehrtes Gemälde umklammert, Burcks *Waldesrauschen*. Parry ist davon überzeugt, es müsse ein besonders wertvolles Gemälde sein, da Hoffer es im Augenblick seines Todes vor der Zerstörung zu bewahren versuchte. Parrys Aufmerksamkeit erregt jedoch ein anderes Bild, das er in den Trümmern findet, Johann Christian Vollerdt's *Landschaft mit Ruinen*. Dass es sich lediglich um eine Kopie handelt, weiß Parry nicht. Er nimmt sowohl das Bild als auch ein Tagebuch an sich, das er bei einem der Toten findet. Durch die Augen von Direktor Hoffer erfährt der Leser den Ablauf der Ereignisse, die zur Zerstörung des Museums und dem Tod der Angestellten geführt haben.

Am Morgen des 3. April erscheint der kommissarische kommissarische [sic!] ¹⁰ Direktor Hoffer pflichtbewusst zur Arbeit, obwohl seine Frau Sabine, die sich mit den Töchtern Elisabeth und Erika noch in der gemeinsamen Wohnung befindet, ihm ausdrücklich davon abgeraten hat, da sie in seiner Tätigkeit keinen Sinn mehr sieht, nachdem die wertvollsten Stücke des Museums bereits Monate zuvor von der SS in die Salzminen abtransportiert worden sind, um sie vor feindlichen Truppen zu verstecken.

Neben Hoffer befinden sich noch drei weitere Angestellte im Museum: Hoffers Rivale, der Archivar Werner Oberst, Hoffers Sekretärin Frau Schenkel und die Kunststudentin Hilde Winkel, die ihre Doktorarbeit über den Naturalismus der Kunst des Dritten Reiches schreibt. Als die Luftangriffe auf Lohenfelde beginnen, flüchten die vier in den Keller unter dem Museum und beschließen abzuwarten, bis sich die Lage wieder beruhigt hat. Wie alle anderen ist sich auch Herr Hoffer der Tatsache bewusst, dass der Krieg bereits verloren und eine Übernahme des Museums lediglich eine Frage der Zeit ist. Während sich die Ängste der Kollegen in persönlichen Differenzen entladen, lässt Herr Hoffer die Ereignisse der vergangenen Jahre unter dem Nazi-Regime noch einmal Revue passieren.

Hoffer übernimmt die Leitung des Museums im Zuge des Gleichschaltungsprozesses der Kultur, nachdem der frühere Direktor Kirschenbaum als Jude seines Amtes enthoben worden ist und dessen Nachfolger Streicher, ein Regimegegner, sich nach einem Nervenzusammenbruch von seinen Aufgaben zurückziehen musste. Hoffer überlebt als unauffälliger Mitläufer innerhalb des Systems und muss mit ansehen, wie die wichtigsten avantgardistischen Meisterwerke aus dem Museum entfernt und separat in einer Wanderausstellung als "Entartete Kunst" in ganz Deutschland verunglimpft werden. Hoffers Widerstand gegen die Diktatur ist zu keinem Zeitpunkt offen oder aktiv, da er sein Leben und das seiner Familie bedroht sieht, dennoch fühlt er sich einem ideologisch unvereinbarmen Kunstbegriff verpflichtet und verachtet die propagandistische Parteikunst.

Als der Krieg voranschreitet und die SS sämtliche wertvollen Stücke der Ausstellung beschlagnahmt und in die nahe gelegenen Salzminen abtransportiert, vordergründig um sie im Falle einer Invasion vor feindlichem Zugriff oder Zerstörung zu schützen, fürchtet Hoffer den Verlust unersetzlicher Gemälde und Skulpturen, da ein Großteil der Werke unterwegs von NS-Offizieren gestohlen oder durch unsachgemäße Behandlung oder Lagerung zerstört werden könnte. Hoffer versteckt mit dem Wissen der anderen Museumsangestellten ungefähr 100 Kunstwerke im Keller, um sie dem Zugriff der Nazis zu entziehen, und fertigt gefälschte Inventarlisten an. Kritisch beobachtet wird Hoffers Arbeit von dem ehrgeizigen jungen SS-Offizier Bendel, der beabsichtigt, durch eine Entlarvung Hoffers als Verräter seine ins Stocken geratene Karriere voranzutreiben und der außerdem eine außereheliche Beziehung mit Hoffers Frau Sabine unterhält. Hoffer weiß, dass Bendel von dem Prunkstück der Sammlung, einem wertvollen Van Gogh, besessen ist und vertauscht heimlich in der Nacht den Van Gogh mit einer leeren gerahmten Leinwand und lagert das Gemälde in einer geheimen Nische im Keller ein, die niemandem außer ihm selbst bekannt ist.

¹⁰ Hoffer wird im gesamten Roman als 'Herr Acting Acting Director' (*RP*, 12) bezeichnet, um das polykratische Chaos der Institutionen kurz vor dem Zusammenbruch des Dritten Reiches zu illustrieren.

Hoffer denkt mit Genugtuung an die dem NS-Regime unterschlagenen Gemälde und träumt von einer besseren Zukunft nach dem Ende des Krieges. Er entwickelt die Vision, das zu Propaganda-Zwecken instrumentalisierte Museum wieder in seinen ursprünglichen Zustand zu versetzen und auf dem Dachboden ein Atelier für junge talentierte Künstler einzurichten. Während des Luftangriffs kommt es zu Spannungen zwischen den Mitarbeitern, als Archivar Werner Oberst Hoffer zur Rede stellt, da er herausgefunden hat, dass dieser den SS-Kreisleiter mit einem Gemälde bestochen hat, um einem Russland-Einsatz zu entgehen. Um dem Streit zu entkommen und die Toilette zu benutzen, verlässt Hoffer den Keller. Auf seinem Weg durch das Museum hört er Geräusche, die vom Dachboden kommen, und sieht ängstlich dort nach dem Rechten. Er findet jedoch auf dem Dachboden lediglich Spuren, die darauf hindeuten, dass dort über mehrere Monate hinweg ein Mensch gelebt haben muss. Hoffer vermutet, dass es sich dabei um den ehemaligen Angestellten und Kunstexperten Gustav Glatz handelt, der sich bei einer Misshandlung durch mehrere SS-Offiziere schwere Schädelverletzungen zuzog und seitdem geistig behindert ist. In Wirklichkeit wurde jedoch ein jüdisches Mädchen dort versteckt gehalten, dessen Tagebuch Hoffer an sich nimmt. Bei dem Versuch, in den Keller zurückzukehren, wird er von dem plötzlich auftauchenden Bendel überrascht und mit einer Waffe bedroht. Bendel ist inzwischen klar geworden, dass Hoffer die Bilder unterschlagen hat. Er will ihn zwingen, ihm den versteckten Van Gogh zu übergeben. Hoffer führt Bendel in den Keller. Sein Geheimnis wird den anderen Mitarbeitern offenbart, die ihn als Verräter behandeln, da er niemanden von ihnen ins Vertrauen gezogen hat. Als Bendel den Van Gogh mitzunehmen versucht, eskaliert die Situation. Bendel wird vom Archivar Werner Oberst erschossen. Die Angestellten warten wie paralysiert im Keller neben dem Toten auf Rettung, als der Luftangriff auf das Museum erfolgt und sie alle tötet. Während Parry und die anderen Soldaten das Gebäude durchsuchen, taucht Sabine Hoffer am Museum auf, die ihre beiden Kinder zu Hause zurückgelassen hat, um ihren Mann zu finden. Parry erkennt, dass es sich um die Frau eines der Toten handelt und versucht, sie zu trösten, doch er kann sich mit ihr nicht verständigen. Noch an Ort und Stelle kommt es zu einem sexuellen Kontakt zwischen dem isolierten Soldaten und der Witwe. Als Parry Sabine Hoffer zu ihrem Haus begleitet, ist es durch einen Luftangriff schwer beschädigt worden, ihre beiden Kinder sind im Luftschutzkeller verschüttet. Trotz der Einsturzgefahr betritt Parry gemeinsam mit weiteren Helfern das Gebäude, um die Eingeschlossenen zu retten. Auf der letzten Seite des Romans finden sich die Erläuterungen zu einer 1964 stattfindenden Kunstausstellung, in der die Kopie von Vollerdts *Landschaft mit Ruinen* zu sehen ist. Daraus geht hervor, dass das Gemälde gemeinsam mit dem Tagebuch eines jüdischen Mädchens aus dem zerstörten Wohnhaus in Lohenfelde geborgen wurde. Die einzige Überlebende der Familie Hoffer ist Tochter Elisabeth, die als Zeitzeugin das Geschehen kommentiert. Sämtliche Helfer kamen bei der Rettungsaktion ums Leben. Das Original von *Landschaft mit Ruinen* wurde bei einem Luftangriff auf Magdeburg zerstört, so dass die in Lohenfelde gefundene Kopie inzwischen das einzige Exemplar ist.

3. Geschichts- und Identitätskonstruktionen in *The Rules of Perspective*

Geschichtsauffassung und individuelle Identität der deutschen Protagonisten befinden sich in *The Rules of Perspective* stets im Spannungsfeld zwischen persönlichem Empfinden der Einzelperson und staatlich verordneter Verortung in der Parteiideologie des Dritten Reiches. Geschichte steht im Dienste einer politisch erwünschten, gleichgeschalteten Identitätsbildung.¹¹ Museumsdirektor Heinrich Hoffer hat sich zur Verwirklichung seiner privaten Lebensziele mit dem System arrangiert. Er betrachtet seine Anpassungsfähigkeit an

¹¹ Assmann zum Begriff der nationalen *memoria*: "Wo Geschichte im Dienst der Identitätsbildung steht, wo sie von den Bürgern angeeignet und von den Politikern beschworen wird, kann man von einem 'politischen' oder 'nationalen' Gedächtnis sprechen. Im Gegensatz zum vielstimmigen sozialen Gedächtnis, das ein Gedächtnis 'von unten' ist und sich im Wechsel der Generationen immer wieder auflöst, ist das auf überlebenszeitliche Dauer angelegte nationale Gedächtnis eine sehr viel einheitlichere Konstruktion, die in politischen Institutionen verankert ist und 'von oben' auf die Gesellschaft einwirkt". Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 37.

die herrschende Gesellschaftsordnung als positiven Charakterzug, da sie es ihm ermöglicht hat, die Karriere zu machen, von der er in seiner Jugend geträumt hat:

As a young student at Heidelberg, in the History of Art faculty with its little round tower and courtyard nestling at the foot of the hill upon which the ancient Schloss loomed like a ruined god, he had dreamt of this life - of having the loveliest masterworks in his charge, of having the power to acquire sublime treasures [...] Never had he been more happy than when strolling through the grounds of the ruined Schloss with his fellow students! All brothers, they were, in the onward march of art and progress, untouched themselves by the horrors of war [...]. Speechless they stood on the lawn, looking down over the parapet - the great castle, burnt to a black-eyed hollow by the army of Louis Quatorze [...]. It reflected onto them, onto these callow young men in their modern jackets and coats and hats, the glamour of history. As they sketched it, they felt drawn into the glamour and vastness of history - yet superior to it, too. They would not be caught by it, like their elders - their elder brothers, even, who had wallowed in the trenches. They would never be victims. (RP, 100-1).

Die Kunststudenten fühlen sich allein durch den Umstand, später geboren zu sein, der Vergangenheit überlegen und erheben den Anspruch, aus der Geschichte zu lernen. Der erst kurze Zeit zurückliegende Erste Weltkrieg ist für sie Teil einer vergangenen Entwicklung, die zum linearen Fortschritt der Menschheit beiträgt und zu einer aufgeklärten Gegenwart geführt hat, die ihre logische Steigerung in der Herstellung eines "Goldenen Zeitalters" erfahren soll. Sie sind der Überzeugung, ihre moralischen Ideale, gefördert durch ihr Studium der Kunst, könnten sie vor dem Schicksal der vorangegangenen Generation bewahren. Wie Hoffer selbst erkennt, halten jene Ideale den Realitäten des Lebens außerhalb ihres selbst geschaffenen universitären "Elfenbeinturmes" nicht stand:

And how quickly all those young men's ideals melted into believing in nothing at all except the next speculation, the next stock-market tip, the next girl! Yet the ideals were all they really had, as they looked out over the plain from the ruined Schloss at eventide, when all was golden below, and quoted Schiller and Benn and Hoffmannsthal and believed they were passing through chaos into a fresh era of beauty and refinement" (RP, 102).

Der Student Hoffer versucht zunächst, seine Ideale durch eigenes künstlerisches Schaffen zu verwirklichen, da er davon überzeugt ist, nur ein Künstler könne in der Geschichte Spuren hinterlassen.¹² Er träumt davon, als "Künstlerpolitiker" seine Jugendideale zu einer historischen Realität werden zu lassen, muss jedoch feststellen, dass er trotz aller Begeisterung für sein Fach selbst lediglich über ein äußerst bescheidenes künstlerisches Talent verfügt (RP, 89). Der politische Aufstieg Adolf Hitlers und dessen prononciertes Interesse an den bildenden Künsten wird für Hoffer zur Projektionsfläche seiner Ideale:

When Langbehn's 'artist hero' had materialised in the shape of Adolf Hitler, Herr Hoffer had felt almost cheated. But then, in some mysterious and inevitable chemistry of exchange, the actualised artist hero had become his own projection of desire, his, Herr Hoffer's! [...] [Hitler] was not a man at all but a manifestation of will, of desire. He was (because Herr Hoffer had imagined him before he was a reality) an externalisation of his - Herr Hoffer's - own inner spirit and deep will. This was how Herr Hoffer [...] greeted the Führer in the early days of real power: with a love that was self-love, or love of the highest and finest part of the self. (RP, 85)

¹² [Hoffer] would sit in his circle of chairs and pillows and read his battered copy of Julius Langbehn's *Rembrandt als Erzieher*¹² [...]. [H]e had underlined three times, in now faded red ink: 'Bismarck had provided the externals of unification, but a secret Emperor, a great artist hero, would have to furnish and deepen internal unity.' Once, he knew, he had imagined himself, Heinrich Siegfried Hoffer, as that great artist hero [...] (RP, 84)

Hoffer muss jedoch erkennen, dass es sich bei Hitlers vorgeblicher Ehrfurcht vor der Kunst um ein Propagandainstrument handelt¹³ und die SS-Politik nichts mit Hoffers eigenen Moralvorstellungen gemeinsam hat; Kunsthistoriker Gustav Glatz wird von SS-Offizieren beinahe zu Tode geprügelt, weil er ein Wahlplakat Hitlers eigenmächtig entfernt hat, die von Hoffer bewunderten Künstler der Avantgarde werden als "entartete Kunst" öffentlich bloßgestellt, Funktionäre der Partei fügen Kunstwerke, die eigentlich der Allgemeinheit gehören sollten, ihren Privatsammlungen hinzu, das Museum wird von der SS als angebliche Schutzmaßnahme vor den Alliierten ausgeräumt, wobei ein Großteil der Sammlung verschwindet. Hoffer sieht dem Unrecht ohnmächtig zu und begreift, dass er den Illusionen einer Verführung durch die Partei erlegen ist:

The Party was the most stupid part of oneself made enormous. At the beginning, it had made one feel rather extraordinary because it was pleasant to recognise something in it of oneself that one didn't yet recognise as the most stupid part of oneself. Until then the stupid part of oneself had been hidden under layer after layer of sophistication and education and trepidation and fornication, and one simply thought, 'Ah yes, this is it, after all' (*RP*, 67).

Von diesem Augenblick an beginnt Hoffer, nach und nach all seine persönlichen Moralvorstellungen zu verraten. Er wehrt sich nicht, als der einflussreiche SS-Offizier Bendel ein Verhältnis mit seiner Frau Sabine beginnt, da dieser ihm signalisiert, er werde seinen Einfluss geltend machen, um Hoffer zum Militär einziehen zu lassen, falls er versuche, die Affäre zu unterbinden. Hoffer beginnt aus Angst vor den möglichen Konsequenzen, den offenen Ehebruch seiner Frau zu ignorieren und versucht, sich selbst zu überzeugen, er führe eine gute Ehe. Seine Einberufung an die Front verhindert Hoffer, indem er den zuständigen Kreisleiter mit einem wertvollen Gemälde aus der Sammlung des Museums besticht. Hoffer ist jedoch nicht in der Lage, sich selbst einzugestehen, dass er aus reinem Egoismus handelt; er behauptet, die Bestechung des Kreisleiters habe daher lediglich dem Wohle der Sammlung, nicht der Rettung seines eigenen Lebens, gedient: "It was only for the good of the museum" (*RP*, 175). Hoffers spontane Antwort auf Obersts Frage, weshalb er das Gemälde dem Kreisleiter überlassen habe, zeigt hingegen Hoffers wahres Motiv: "He said he would kill me" (*RP*, 172).

Hoffer ist nicht der *artist hero*, als der er von der Geschichte betrachtet werden möchte, sondern ist menschlichen Wünschen und Bedürfnissen unterworfen. Das Urteil der Geschichte über seine Person, sein Anliegen, in der Retrospektive als pflichtbewusster Widerstandskämpfer und nicht als opportunistischer Mitläufer betrachtet zu werden, ist für ihn von äußerster Wichtigkeit.

Hoffers Konstruktion der eigenen Identität richtet sich stets nach seiner Umwelt. Seine Karriere wurde durch den NS-Staat erst ermöglicht, dem er sich unauffällig anpasste; sobald ihm klar wird, dass das Regime kurz vor dem Fall steht, beschließt er, dieselbe Strategie in der Zukunft auf die alliierten Besatzer anzuwenden. Er legt sich bereits während des Luftangriffs eine Taktik zurecht, wie er den Amerikanern seine Bestechung des Kreisleiters erklären will, da er befürchtet, im Zuge der Entnazifizierung seinen Posten als Museumsleiter zu verlieren: "The mere fact that he had remained in his post thanks to his agility. would count against him. Deep down they would be jealous of his agility, his pluck, and so seek to destroy him with lies about collusion and betrayal" (*RP*, 189). Hoffer betrachtet sich selbst als

¹³ Hitler's historical interpretation, like his aesthetic programme, was based upon his belief that Europe, as he conceived it, was threatened with extinction as an important influence on this planet. According to him, the crisis of the twentieth century resulted from the fact that the great sustaining supports of European culture - the healthy, racial communities - were breaking down. [...] He was determined to reintroduce into art those racial and historical insights that had been lost and to make art a public expression of the unity of the Germans. Painting and sculpture were to be didactic in the sense that they were to illustrate what the society wished to inculcate and, by inference, what it wished to warn against. Art must be a refuge, even a consolation, where the Germans could find historical sustenance and discover a historical identity". Henry Grosshans, *Hitler and the Artists*. London and New York: Holmes & Meier, 1983; 23-6.

flexibel und vorsichtig. Seine Kooperation mit den Nationalsozialisten rechtfertigt er mit seiner Verantwortung gegenüber dem Museum.¹⁴ Hoffer ist zur Karikatur seiner Jugendideale geworden, äußerlich gezeichnet durch Kriegserfahrung und persönliche Schicksalsschläge, innerlich zerrissen zwischen den moralischen und ästhetischen Idealen seiner Studienjahre und den pragmatischen Erwägungen einer Überlebensstrategie in der Diktatur. Eine Beeinträchtigung seiner moralischen Integrität gesteht er jedoch nicht ein:

"Das habe ich gethan", sagt mein Gedächtniss.

"Das kann ich nicht gethan haben" - sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich.

Endlich - giebt das Gedächtniss nach.¹⁵

Das "parteiische" Gedächtnis interpretiert die Ideale der eigenen Jugend in der Retrospektive, um sich nicht mit der Reichweite der eigenen Inkonsequenz bezüglich selbst aufgestellter Verhaltensnormen auseinandersetzen zu müssen:

Wer zu sich selber geht, riskiert die Begegnung mit sich selbst. Der Spiegel schmeichelt nicht, er zeigt getreu, was in ihn hineinschaut, nämlich jenes Gesicht, das wir der Welt nie zeigen, weil wir es durch die Persona, die Maske des Schauspielers, verhüllen. Der Spiegel aber liegt hinter der Maske und zeigt das wahre Gesicht. Dies ist die erste Mutprobe auf dem inneren Weg, eine Probe, die genügt, um die meisten abzuschrecken, denn die Begegnung mit sich selber gehört zu den unangenehmeren Dingen, denen man entgeht, solange man alles Negative auf die Umgebung projizieren kann.¹⁶

Dies spiegelt sich ebenfalls in der Figur des amerikanischen Soldaten Parry, der als Kontrastfolie zu Hoffer konzipiert ist. Obwohl die Handlung von *The Rules of Perspective* hauptsächlich aus den Perspektiven dieser beiden Hauptfiguren erzählt wird,¹⁷ begegnen sie sich erst am Ende des Romans, im Augenblick von Hoffers Tod.¹⁸ Dennoch lässt sich eine parallele Entwicklung der beiden Charaktere feststellen. Wie Hoffer verdient auch Parry seinen Lebensunterhalt mit Kunst - Hoffer ist Museumsdirektor, Parry Werbegrafiker -, sieht sich jedoch zu Höherem berufen und würde sich am liebsten ausschließlich als Künstler betätigen, nachdem er als Kriegsheld in seine Heimat zurückgekehrt ist: "He'd tell his grandchildren how he'd fought evil and helped Good to rise again, shaking its old self a little and saying, 'Hey, that was very close, but I'm in good shape, guys'. He'd like to paint, properly. He'd like to be more than a dull commercial agent, a goddamn illustrator" (*RP*, 280). Parry ist vor dem Krieg ebenfalls einem festen Wertesystem verhaftet, das bis zum Ausbruch des Krieges nicht auf die Probe gestellt wird. Er ist ein frommer Baptist und plant, nach dem Krieg seine Verlobte Maureen zu heiraten und eine Familie zu gründen.

Da er selbst keinen Krieg auf amerikanischem Boden erlebt hat, basieren auch seine Vorstellungen vom Krieg in Amerika zunächst abstrakt auf den Darstellungen in Geschichtsbüchern und werden erst durch seine Konfrontation mit der Zerstörung in

¹⁴ "All he cared about was the museum and its contents, as an officer must care about his ship" (*RP*, 189).

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sämtliche Werke*. Band V. Hg. Giorgio Colli undazzino Montinari (Berlin und New York: de Gruyter, 1988), 86.

¹⁶ Carl Gustav Jung, *Archetypen*. (München: DTV, 1990 [1934]), 23.

¹⁷ Die dritte Perspektive wird durch die Tagebucheinträge eines jüdischen Mädchens, das sich auf dem Dachboden des Museums versteckt hält, dargestellt.

¹⁸ Diese Szene wird im Roman zweimal dargestellt.

Aus der Perspektive Parrys: "He heard this scuffling noise and he grabbed the light clumsily from the niche and the beam caught a movement in the head of the guy who was not Himmler. We're all here for the night, man. The guy with the round spectacles and the yawn. He was shaking his head. He was staring at Parry with his blind spectacles and shaking his head" (*RP*, 119). Parry fasst die Bewegung des scheinbar Toten als Zeichen auf, das Gemälde nicht zu stehlen: "It was shaking his head. Telling him not to" (*RP*, 138).

Deutschland konkretisiert.¹⁹ Parry ist zutiefst erschüttert, dass mit den Bombenangriffen auf Museen und historische Gebäude sowie die Plünderungen durch Soldaten und den illegalen Verkauf von Kunstwerken auf dem Schwarzmarkt ein Teil der Kultur des Landes unwiederbringlich vernichtet wird.²⁰ Nach seinem eigenen Rechtsempfinden ist der Diebstahl eines Kunstwerks unethisch. Dennoch gelingt es Parry nicht, seinen Überlegungen ein entsprechendes Verhalten folgen zu lassen; als ihm im Keller des Museums ein scheinbar²¹ wertvolles Gemälde in die Hände fällt, meldet er den Fund nicht vorschriftsmäßig seinem Vorgesetzten, sondern schneidet es aus dem Rahmen und verbirgt es unter seiner Uniform. Er plant, mit dem Erlös des Verkaufs seine Karriere als freischaffender Künstler in Gang zu bringen und rechtfertigt die Unterschlagung vor seinem allgegenwärtigen schlechten Gewissen mit all den Kunstwerken, die er zum Wohle der Menschheit noch schaffen werde, indem er dieses eine Gemälde dafür opfere: "All he needed was a good sum as a kind of starting fund. This was why he was heading back to the vaults. It was for art's sake, he was doing this" (*RP*, 115).

Anders als Hoffer jedoch gelingt es Parry nicht, die Selbsttäuschung vor sich selbst aufrecht zu erhalten. Er hat ständig das Gefühl, die moralische Verfehlung jenes Diebstahls durch eine gute Tat kompensieren zu müssen. Als er der verzweifelten Frau Hoffer begegnet und erfährt, dass deren Kinder im Bunker unter dem von Bomben getroffenen Wohnhaus eingeschlossen sind, hofft er, durch eine heroische Tat seine Handlungsweise im Museum rechtfertigen und das gestohlene Kunstwerk nachträglich 'verdienen' zu können: "And he made a deal with the higher powers, or maybe just his own higher nature, there and then: if I rescue these people, I will merit the snowy mountains and the golden valley" (*RP*, 292).

Parry stirbt bei dem Versuch, die eingeschlossenen Menschen zu retten, von denen lediglich ein Bruchteil überlebt (der jedoch ohne sein Zutun später von anderen Helfern aus den Trümmern des Hauses gerettet wird), nicht einmal sein Name wird in den Berichten vom Zusammenbruch des Wohnhauses erwähnt. Dennoch erhält Parrys Tat eine poetische, beinahe transzendente Dimension:

He didn't understand why he was doing this [...] He didn't understand any of it and part of him was saying no. There is beauty in everything, he thought. There is beauty in what I am doing, and his heart filled with delight and even the danger seemed the flower of beauty (*RP*, 280).

Parry versinkt als einfacher Soldat in der offiziellen Geschichtsschreibung in der Bedeutungslosigkeit, er erhält keine Gelegenheit mehr, sich als Künstler einen Namen zu machen. Sein Tod muss letztendlich als sinnlos bezeichnet werden, da durch ihn kein einziges Leben gerettet wird. Dennoch erfährt Parry durch seine Begegnung mit Hoffer in dessen letzten Lebensminuten eine individuelle Überhöhung, die ihm im Urteil der Geschichte nicht zuteil wird:

He had closed his eyes. He felt he must have dropped off: on opening them again, he was surprised by the extraordinary smell of burnt things, bitter in his nose. There was a man in front of him, a soldier. A shadow in a helmet. A pale and wavering form that seemed to glow from within, pulsing with some unearthly force. The form was moving into the depths of the vaults, like a visitant angel. (*RP*, 340)

¹⁹ "He sat on his heels a little way up the rubble hillock again and wondered where life went to. He somehow thought it was tougher being dispossessed than being bombed out. He couldn't imagine, back home, having his door kicked down by strangers, the rooms looted, his family told to go. It must have happened in the Civil War, along with massacres. For that matter, he couldn't imagine Clarksburg being bombed. Clarksburg had a small museum with some Indian flints and mementoes of the early settlers and a room dedicated to Stonewall Jackson [Thomas Jonathan "Stonewall" Jackson, General der Konföderierten im amerikanischen Bürgerkrieg (1824-1863)] with his uniform in a glass case and his stuffed war-horse. Imagine that museum turned to rubble" (*RP*, 117).

²⁰ "That was punishable, stealing works of art. It was not what a modern infantryman did" (*RP*, 224)

²¹ Der Leser erfährt im Verlauf des Romans, dass es sich dabei lediglich um eine Kopie handelt.

Die Bedeutsamkeit einer Person in der Geschichte wird häufig anhand ihrer Beteiligung an einschneidenden Veränderungen gemessen, wodurch sich Parry nicht auszeichnet; seine Apotheose durch Hoffers Augen am Ende des Romans stellt die Bewertungskriterien von historischem Heroismus und die Selektion von Individuen und Ereignissen als historisch relevant infrage, ein Gedanke, der sich bereits in der französischen *Annales*-Schule²² findet. Die Geschehnisse des Romans werden durch das letzte Kapitel in eine historische Perspektive gerückt. Es besteht in dem Auszug aus einem Ausstellungskatalog einer im Jahre 1964 stattfindenden "Friedensausstellung". Bei dem beschriebenen Objekt handelt es sich um das halb verbrannte Gemälde, das Parry aus dem Museum entwendete und unterschlagen wollte. Es wurde zusammen mit dem Tagebuch des jüdischen Mädchens²³ aus den Trümmern von Hoffers Wohnhaus geborgen. Aus dem Katalogeintrag geht hervor, dass sich weder Historiker noch Zeitzeugen die tatsächliche Hintergrundgeschichte dieses Fundes erklären können, sämtliche Informationen beruhen auf Spekulation.

Doch der Leser erfährt aus dem Katalog in erster Linie mehr über den Kontext der Ausstellung. Sie findet 1964 in der "Rosa Luxemburg"-Halle in Lohenfelde statt (RP, 341), das zerstörte Haus liegt in der "Karl-Marx"-Straße. Zum ersten Mal wird die genaue geographische Lage der (fiktiven) Stadt Lohenfelde offenbar; sie befindet sich auf dem Gebiet der DDR: "[T]his anonymous diary is a moving testament to courage in the face of the Fascist horror, just as the painting has become a celebrated witness, throughout the GDR, to the tragedy of war" (RP, 341).

Kunst und individuelle Erinnerung werden innerhalb der DDR instrumentalisiert, um erneut eine staatlich verordnete Ideologie zu transportieren. Drei Jahre nach dem Mauerbau wird das kollektive Trauma des Zweiten Weltkrieges durch eine "Friedensausstellung" vom Staat zu Propagandazwecken reaktiviert. Hoffers Tochter Elisabeth, die einzige Überlebende der Familie, wird als Zeitzeugin des Unglücks zitiert. Der Katalog erwähnt, dass sie Lehrerin geworden ist. Ihre Berufswahl charakterisiert Elisabeths Positionierung zum Staat; eine derart wichtige gesellschaftliche Rolle wie die einer Lehrerin kann sie nur wahrnehmen, wenn sie sich in ähnlicher Weise wie ihr Vater mit dem totalitären Regime arrangiert.

Mit diesem letzten Kapitel verlässt Thorpe somit die Perspektive des Historischen und reduziert die zeitliche Distanz zur Gegenwart; er versetzt den Leser in die Rolle des Zeitzeugen - die meisten seiner Leser dürften Zeitzeugen des Niederganges der letzten deutschen Diktatur geworden sein - und veranlasst ihn somit, die Fragen nach der eigenen Erinnerung und dem persönlichen Wertesystem zu stellen, mit denen *The Rules of Perspective* begann: "Do I know myself? Am I who I am?" (RP, 1).

Simone Broders, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

²² Die nach der von ihren Begründern ab 1929 herausgegebenen Zeitschrift benannte *Annales*-Schule kritisierte die Dominanz politischer Geschichte in der traditionellen Geschichtswissenschaft in der Nachfolge Rankes und die damit verbundene Marginalisierung gesellschaftlich-sozialer und kulturwissenschaftlicher Aspekte. . Cf. Peter Burke, *The French Historical Revolution. The Annales School, 1929-89* (Oxford: Polity Press, 1990).

²³ Parry hatte das Tagebuch ebenfalls an sich genommen, da er den deutschen Text nicht verstand und annahm, es könnte sich um strategisch wichtige Informationen handeln.

Literatur

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume - Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2003 [1999].
- . *Identitäten*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998.
- . *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.
- Assmann, Jan. "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität". *Kultur und Gedächtnis*, Hg. Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988: 9-19.
- . *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. München: Beck, 2002 [1992].
- Broders, Simone. "As if a building was being constructed". *Studien zur Rolle der Geschichte in den Romanen Adam Thorpes. Erlanger Studien zur Anglistik und Amerikanistik*. Bd. 10. Münster: LIT, 2007.
- Grosshans, Henry. *Hitler and the Artists*. London and New York: Holmes & Meier, 1983.
- Burke, Peter. *The French Historical Revolution. The Annales School, 1929-89*. Oxford: Polity Press, 1990.
- Horatschek, Annegret. "Kollektive Identität", *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, Hg. Ansgar Nünning, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler, 2001. 266-67.
- Jung, Carl Gustav. "Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten". *Archetypen*, München: DTV, 1990 [1934]. 7-56.
- Kerrigan, Michael. "Blitzkrieg and Kitsch. Adam Thorpe's Archaeology of Germany in the Second World War". *The Times Literary Supplement*. May 27, 2005; 19.
- Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse. Sämtliche Werke*. Band V. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin und New York: de Gruyter, 1988. 86.
- Spotts, Frederic. *Hitler and the Power of Aesthetics*. London: Hutchinson, 2002.
- Thorpe, Adam. *The Rules of Perspective*. London: Cape, 2005.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. 10th ed. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1975.
- . *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1985).
- Spargo, Tamsin. "Introduction: Past, Present and Future Pasts." *Reading the Past. Readers in cultural criticism*. Basingstoke: Macmillan, 2000, 1-11.
- Wischeremann, Clemens. "Kollektive versus 'eigene' Vergangenheit". *Die Legitimität der Erinnerung und die Geschichtswissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996.
- . "Geschichte als Wissen, Gedächtnis oder Erinnerung? Bedeutsamkeit und Sinnlosigkeit in Vergangenheitskonzeptionen der Wissenschaften vom Menschen". *Die Legitimität der Erinnerung und die Geschichtswissenschaft*. Hg. Clemens Wischeremann. Stuttgart: Franz Steiner, 1996. 55-86.
- Witalec, Janet. "Contemporary Literary Criticism: Thorpe, Adam". *Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights, Short Story Writers, Scriptwriters, and Other Creative Writers*. Ed. Janet Witalec, Vol. 176. Farmington Hills, MI: Gale, 2003. 1-46.