

GABRIELLE OBERHÄNSLI-WIDMER

Elie Wiesel: Der Prozess von Schamgorod

Gabrielle Oberhänsli-Widmer

Elie Wiesel: Der Prozess von Schamgorod

Der vollständige Titel des hier vorzustellenden Theaterstückes lautet *Der Prozess von Schamgorod, so wie er sich am 25. Februar 1649 abgespielt hat*¹ und weckt damit Erwartungen, die nur bedingt erfüllt werden: Zwar nimmt der Dreiakter Bezug auf ein historisches Ereignis des 17. Jahrhunderts, vor allem aber inszeniert er eine biblische Figur auf dem Hintergrund der Schoa – und das, obwohl der Name dieser biblischen Figur nie fällt und die Handlung dreihundert Jahre vor dem Holocaust angesetzt ist.

Elie Wiesel im Bannkreis Hiobs

Das Überraschungsmoment bedarf einer Vorinformation, die zunächst den Autor betrifft: Elie Wiesel wurde 1928 im siebenbürgischen Sighet, im heutigen Rumänien, geboren und wuchs bis zu seiner Deportation nach Auschwitz 1943 in einem ausgeprägt religiösen jüdischen Umfeld auf. Seine Mutter und seine Schwestern kamen in Auschwitz um, seinen Vater, mit dem er die Erfahrung von Auschwitz und den Todesmärschen teilte, verlor Elie Wiesel in Buchenwald kurz vor der Befreiung im April 1945. Sein ganzes späteres Leben und Werk widmet Elie Wiesel dann der Erinnerung an die Schoa, aber ebenso dem Kampf gegen jede Art von Genozid oder Apartheid, sei es in Nicaragua oder Afrika, betreffe es die Unterdrückung von Miskito-Indianern oder Kurden – um nur ein paar wenige Namen zu nennen. 1986 erhält Elie Wiesel den Friedensnobelpreis, soeben, im Frühling 2007, ist ihm der hoch dotierte Koret-Preis für außerordentliche Verdienste um das jüdische Leben verliehen worden.²

Grundlegend für das gesamte Schaffen Elie Wiesels ist sein 1956 ursprünglich jiddisch verfasstes Erstlingswerk *La Nuit*³, in dem er Zeugnis von Auschwitz ablegt. In diesem Leitmotiv der Nacht verdichtet der junge Elie Wiesel seine Erfahrung in den Vernichtungslagern (56):

Nie werde ich diese Nacht vergessen, die erste Nacht im Lager, die aus meinem Leben eine siebenmal verriegelte lange Nacht gemacht hat.

Nie werde ich diesen Rauch vergessen.

Nie werde ich die kleinen Gesichter der Kinder vergessen, deren Körper vor meinen Augen als Spiralen zum blauen Himmel aufstiegen.

Nie werde ich die Flammen vergessen, die meinen Glauben für immer verzehrten.

Nie werde ich das nächtliche Schweigen vergessen, das mich in alle Ewigkeit um die Lust am Leben gebracht hat.

Nie werde ich die Augenblicke vergessen, die meinen Gott und meine Seele mordeten, und meine Träume, die das Antlitz der Wüste annahmen.

Nie werde ich das vergessen, und wenn ich dazu verurteilt wäre, so lange wie Gott zu leben. Nie.

Die Nacht als traditionell rabbinische Metapher für das Exil wird hier weit über diesen Bericht hinaus zu einem der konstantesten Topoi von Schoa-Literatur überhaupt, in welcher Elie Wiesel eine ganz besondere Position einnimmt.

Zusammen mit der französischen Résistance-Kämpferin Charlotte Delbo⁴ und dem italienischen Chemiker Primo Levi⁵ gehört Elie Wiesel zu den ersten, anfänglich vereinzelt Autoren, welche ihre Erfahrungen im Vernichtungssystem von Auschwitz in den vierziger und fünfziger Jahren niederschreiben. Nach diesen frühesten Zeugnissen setzt insbesondere nach dem Eichmann-Prozess 1961 eine breitere Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie ein. Während in Deutschland die Aufarbeitung seit den siebziger Jahren intensiviert wird, weckt in den USA ungefähr zeitgleich die Fernsehserie *Holocaust* die öffentliche Aufmerksamkeit.⁶ Inzwischen befasst sich nicht nur die zweite,⁷ sondern bereits die dritte Generation⁸ mit dem Schicksal der Schoa-Opfer, wobei sich Gattungen und Tonalität im Laufe von über sechzig Jahren stark verändert haben und man sich heute immer mehr ungewöhnlicher Formen wie etwa der Collage⁹ oder des Comicstrip¹⁰ und selbst humoresker Inszenierungen bedient, so beispielsweise Roberto Benigni in seinem Film *La vita è bella*.¹¹ Eine Entwicklungslinie vom ersten Aufschrei der Opfer über eine Phase von Analyse und Erklärungsansätzen bis hin zur Verfremdung durch die Nachgeborenen.

Neben einer solchen Entwicklung über drei Generationen, die sich in die Erinnerungskultur der Schoa einschreiben, findet nun auch eine persönliche Entwicklung bei einzelnen Überlebenden statt, die sich seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis heute mit der Verfolgung der Juden unter dem Nationalsozialismus auseinandersetzen. Ihr herausragendster Vertreter ist nun – neben Aharon Appelfeld¹² – zweifellos Elie Wiesel. Versucht man in seinem jahrzehntelangen Schaffen das 1979 publizierte Theaterstück *Der Prozess von Schamgorod* einer Etappe zuzuordnen, so fällt es – im Gegensatz zu *La Nuit* als frühem Zeugnis – in eine spätere Phase von Analyse und Reflexion, ähnlich wie sie zunächst Jean Améry in den sechziger Jahren in Essay-Form angegangen ist.¹³

Was indes Elie Wiesel von all den genannten Schriftstellern unterscheidet, ist sein Bemühen, die theologische Dimension in sein Werk zu integrieren. Während die fiktionale Schoa-Literatur die Frage nach Gott üblicherweise hinter sich lässt, gibt Elie Wiesel den religiösen Kontext nicht auf, macht ihn im Gegenteil zu einem vordringlichen Anliegen, wobei ihm in erster Linie Hiob als Leitfigur biblisch-jüdischer Tradition dient. Bereits in seinem Erstling *La Nuit* identifiziert sich der Ich-Erzähler Eliezer mit dem alttestamentlichen Protagonisten (70):

Manch einer sprach von Gott und seinen geheimnisvollen Wegen, von den Sünden des jüdischen Volkes und von der künftigen Erlösung. Ich hatte zu beten aufgehört. Wie

ich Hiob verstand! Ich leugnete zwar nicht Gottes Existenz, zweifelte aber an seiner unbedingten Gerechtigkeit.

Dabei rezipiert Elie Wiesel Hiob vorwiegend in seiner Rolle als Rebell, während der Dulder in den Hintergrund tritt. Besonders deutlich zeichnet sich das ab, wenn Eliezer seine Erinnerung an Rosch ha-Schana in Auschwitz formuliert (98):

Heute betete ich nicht mehr. Ich war außerstande, zu seufzen. Ich fühlte mich im Gegenteil stark. Ich war der Ankläger. Und Gott war der Angeklagte.

Als Autor und als Protagonist von *La Nuit* ist Elie Wiesel beziehungsweise Eliezer indes nicht nur Hiob, sondern auch der Hiob-Bote in dem Sinne, dass er als einer der wenigen Überlebenden über den Tod der Vielen Bericht ablegt. Und so kehren denn auch Hiob und die übrigen Akteure des Hiob-Buches in Wiesels Gesamtwerk immer wieder: kaleidoskopartig, in unterschiedlicher Zusammensetzung und stets neu reflektiert. Neben der literarischen Ausgestaltung der Hiob-Figur beschäftigt sich Wiesel zudem mehrfach exegetisch mit dem Hiob-Buch, sei es in seinen Essays zur jüdischen Traditionsliteratur,¹⁴ sei es in einer Serie von Fernsehdiskussionen mit dem Rabbiner Josy Eisenberg.¹⁵ Leben und Werk Elie Wiesels sind Hiob schließlich so stark zugewandt, dass ihm selber das Epitheton eines „Hiob von Auschwitz“ zugeschrieben wurde.¹⁶ Mithin hat Hiob in Elie Wiesels Werk mehr als eine bloße Akteursrolle inne: Er wird zu seiner eigentlichen Schlüsselfigur – allem voran im *Prozess von Schamgorod*.¹⁷

Der Prozess von Schamgorod

Das Stück in drei Akten – laut der Regieanweisung eine „tragische Farce“ – wahrt die klassische Einheit von Ort, Zeit und Handlung: Am Abend des 25. Februar 1649 besuchen drei jüdische Spielleute eine Schenke in Schamgorod, einem Dorf unweit des Dnjepr, um dort anlässlich von Purim ein Schauspiel aufzuführen.

Im ersten Akt kehren die drei Wanderschauspieler Mendel, Avrémel und Yankel bei dem Wirt Berisch ein, wo sie von Maria, der Magd, einer Christin, bedient werden. Da die drei die Zeche nicht bezahlen können, wollen sie als Gegenleistung ein Purim-Spiel für die Juden des Dorfes aufführen. Da erst klärt Berisch die Spielleute darüber auf, wohin das Schicksal sie verschlagen hat: nach Schamgorod, dem ersten Dorf, dessen Juden bei den Pogromen unter dem ukrainischen Kosakenhetman Bogdan Chmielnicki umgebracht worden sind. Einzige Überlebende sind er, Berisch, und seine Tochter Hanna, ein feenhaftes junges Mädchen, das aufgrund des Blutbades den Verstand verloren hat. Angesichts dieser Ereignisse weigert sich Berisch, Purim, das Fest der wunderbaren Errettung der Juden, mit einem traditionellen Esther-Stück zu begehen. Er hat „diesem Gott gekündigt“ (14), für ihn kommt höchstens ein anderes Schauspiel in Frage. Während Wirt und Gaukler noch verhandeln, eilt der Pope herbei, ein Bonvivant, sozusagen von Berufs wegen antijudaistisch, aber durchaus nicht bösartig, Berisch und seinen Gästen durchaus zugeneigt, und so warnt er die Juden vor einer neuen

Welle von Gewalt, die sich am Horizont abzeichnet, und versucht ihnen zu helfen. Diese indes widersetzen sich, und schließlich schlägt Berisch vor, dass man dennoch spielt, doch solle das heutige Purim-Spiel eine Din Toire, ein Prozess vor einem rabbinischen Schiedsgericht, sein (41.42):

Berisch: Einen Prozess will ich.
 Yankel: Gegen wen?
 Berisch: Hast du es noch nicht begriffen, Schwachkopf? Gegen den höchsten König, den obersten Richter, den Herrn des Universums! Das ist das Schauspiel, das ihr an diesem Abend geben sollt. Dies oder keins, wählt!

So einigt man sich zu Beginn des zweiten Aktes auf den Prozess gegen Gott. Nach einem burllesken Vorgeplänkel – wer spielt wen, mit oder ohne Maske – geht es an die Konstituierung des Gerichts und die definitive Rollenverteilung: Die drei Wanderschauspieler spielen die Richter, Berisch ist der Ankläger, Maria fungiert zunächst als Volk beziehungsweise als Publikum, später als Zeugin der Anklage. Doch tritt nun unvermutet ein Problem auf, denn niemand will den Part von Gottes Verteidiger übernehmen. So beginnt ein Hin und Her, weshalb und ob man ohne einen Anwalt des Angeklagten den Prozess überhaupt durchführen könne, und während die Richter eher zur Nachsicht tendieren („armer lieber Gott“, 62), zeigt sich Berisch unversöhnlich, hat Gott doch – so Berisch – seine Verteidiger getötet: Reb Schmuel, den Richter, Rev Baruch, den Lehrer, Hirsch, den Weisen, und alle anderen, die an ihn glaubten und dennoch dem Pogrom zum Opfer fielen. Entgegen seiner anfänglichen Skepsis gegen das Spiel, insistiert der Wirt jetzt auf das fingierte Gerichtsverfahren, einerseits um zu verstehen, ebenso jedoch um Gott anzuklagen, ihn zu verurteilen und wenn möglich – ihn zu verdammen, ohne Erbarmen! Inzwischen erfährt man aufgrund von Marias Zeugenaussage, dass sich die Orgie von Mord und Vergewaltigung, die über Schamgorods Juden hereingebrochen war, ausgerechnet am Hochzeitstag Hannas ereignet hatte, und während Maria noch berichtet, betritt ein Unbekannter die Bühne, den die Regieanweisung mit folgenden Worten einführt (78):

Im Eifer des Gefechtes, das von allen Personen aufmerksam verfolgt wurde, bemerkt niemand, dass die Tür sich für Sam, den Fremden öffnet: er ist groß, schlank, elegant. Er scheint von Nacht und Geheimnis umgeben ...

Mit Topik und Wortwahl Wiesels inzwischen vertraut, ahnt der geneigte Leser, die aufmerksame Zuschauerin etwas Ungutes.

So dreht sich zu Beginn des dritten Aktes alles um die Frage, wer dieser Sam sei, scheinen ihm doch alle schon einmal begegnet zu sein, ohne sich jedoch an die entsprechenden Umstände erinnern zu können – mit Ausnahme Marias: Hatte Berisch schon zuvor mit dieser oder jener Bemerkung auf eine dunkle Affäre in ihrem Leben angespielt, so rückt Maria selbst, – zuvor so sehr um Verschweigen bemüht, diese nun in grelles Licht und entlarvt Sam, der ihre Liebe einst beispiellos zynisch verraten hatte, ohne indes die Tragweite ihrer eigenen Worte zu fassen, wenn sie sagt (83-88):

Er ist schlecht, der Teufel, meidet ihn! (...) Er ist grausam. Ein Lügner. Er ist nicht das, was er scheint. Er ist etwas anderes. Er ist unmenschlich. (...) Traut ihm nicht! Jagt ihn weg! Er bringt Unglück! Nichts an ihm ist gut! (...) Er vergiftet den Verstand, verdirbt das Blut! Er öffnet den Abgrund! (...) Ausgeburt der Hölle! Verbrecher!

Die anderen aber, froh, dass sich nun doch noch ein Verteidiger Gottes einfindet, lassen sich trotz Marias Warnung auf das Spiel mit Sam ein, sodass Berisch endlich seine Anklage formulieren kann (90):

Ich, Berisch, jüdischer Gastwirt aus Schamgorod, klage den Herrn des Universums der Feindseligkeit, der Grausamkeit und der Gleichgültigkeit an – streichen Sie Unzutreffendes je nach Ort und Fall. Ich sage es, wie ich es denke, und ich sage es, weil ich es denke: entweder liebt er sein auserwähltes Volk nicht, oder er verspottet es. Soviel scheint sicher: unser Schicksal lässt ihn kalt. Warum hat er uns also auserwählt? Warum ausgerechnet uns und kein anderes Volk, zur Abwechslung? Zusammengefasst: entweder er weiß, was uns erwartet, oder er weiß es nicht. In beiden Fällen, ehm, in beiden Fällen ist er schuldig.

Dieser Anklage vermag Sam indes bestens beizukommen, denn er erweist sich als glänzender Verteidiger, der die einzelnen Anklagepunkte souverän entkräftet. Dem abwesenden Angeklagten beziehungsweise seinem „Mandanten“ gegenüber erweist Sam dabei so viel Respekt, dass ihn die Richter für einen wahren Zaddik halten. Inzwischen wächst aber die Unruhe vor der Schenke zu einem eigentlichen Kesselreiben, sodass angesichts eines erneut drohenden Pogroms der Prozess nicht mehr zu Ende geführt werden kann. Das Urteil müsse irgendwann einmal durch ein späteres Gericht gesprochen werden, so Sam, und als im letzten Moment alle zu ihren Masken greifen, setzt Sam die Maske des Teufels auf. Ihm fällt denn auch das Schlusswort zu (117.118):

Und ihr habt mich für einen Heiligen gehalten? Einen Gerechten? Ich, ein Weiser, zur Verehrung geschaffen? Ich, ein Herold des Glaubens? Armselige Narren! Wie blind seid ihr doch! Wenn ihr nur wüsstet, wenn ihr nur wüsstet ...

(Satan hebt den Arm, als wolle er ein Zeichen geben. Im gleichen Augenblick erlischt die letzte Kerze, die Tür wird mit einem obrenbetäubenden Getöse eingedrückt.)

So mündet ‚Der Prozess von Schamgorod‘ zwar unvermutet in ein fatales Ende, der Prozess seines Dramatikers, das persönliche Ringen Elie Wiesels mit Gott, wird indes noch eine überraschend andere Option eröffnen.

Weshalb eine Hiob-Gestalt? Inwiefern Holocaust-Literatur?

Alle möglichen Anspielungen auf die Bibel fallen im Laufe der Dialoge – die Bindung Isaaks oder die Figur Josephs, die Esthergeschichte ebenso wie der König Salomo, die Königin von Saba und andere mehr –, der Name Hiob jedoch wird nie explizit genannt, sodass durchaus begründet werden muss, was den Prozess von Schamgorod als ein Hiob-Schauspiel ausweist.

Da sind zunächst die Thematik und die Personenkonstellation gleichermaßen: Das vorangegangene Resümee lässt wohl keinen Zweifel daran, dass Berischs

Anklage gegen Gott der alttestamentlichen Anklage Hiobs nachempfunden ist, die in Hiob 16,18-21 auf ihre Peripetie zuläuft, indem das juristische Vokabular einen Prozess evoziert, in welchem Hiob Gott (als Angeklagten) gegen Gott (als Richter) vor Gericht ziehen will. Darüber hinaus entspricht auch die Rollenverteilung des Schauspiels sehr genau der des biblischen Hiob-Buches: Bestreiten in der Hebräischen Bibel Hiob, seine Frau und Kinder, seine drei Freunde, Elihu als später dazukommender Redner, Gott und Satan das Geschehen, so sind es im Prozess von Schamgorod Berisch, Maria und Hanna, die drei Wanderschauspieler und der später eintreffende Pope, Sam alias Satan und – abwesend doch in den Dialogen stets präsent – Gott. Immer wiederkehrend verlautet die Frage „Wo ist Gott in allem?“, die den Text wie ein Refrain strukturiert. Weiter wird die Bindung an die biblische Vorlage mit zahlreichen Zitaten verdeutlicht, beispielsweise wenn Berischs Familie besondere Gottesfurcht attestiert wird (77), wenn Berisch beteuert, dass Gott ihn nicht zum Schweigen bringen (35), dass er Gottes Schuld und Unrecht herausschreien werde (97.114), wenn Berisch allen Anfechtungen zum Trotz seinen Glauben an Gott nicht aufgibt (112). Allerdings trägt nicht nur Berisch Hiobs Züge, denn auch Mendel, Avrémel und Yankel sind Überlebende von Verfolgungen, Hiob und Hiobsboten gleichermaßen, und namentlich Mendel übernimmt wesentliche Teile der biblischen Rolle Hiobs (Hiob 42,1-5), wenn er unter anderem in sarkastischer Verfremdung sagt (40): „Ich habe die Grenzen der Wahrheit und des Todes gesehen, Gott in seinem Werk.“

Unentwegt dreht Elie Wiesel das Hiob-Kaleidoskop, und in scheinbaren Nebensätzen versteckt der Dramatiker denn auch die metasprachliche Botschaft, derzufolge dieses Spiel als ein Spiel mit wechselnden Rollen zu verstehen sei (13): „Wer spielt in diesem Purim-Spiel wen? Wer ist das Publikum von wem?“ Entgegen den damit geweckten Publikumserwartungen erzählt ‚Der Prozess von Schamgorod‘ gerade nicht die ermutigende Esther-Geschichte, sondern radikalisiert den Hiob-Stoff in verschiedenen Variationen.

Da der Autor den Plot seines Stückes im 17. Jahrhundert ansetzt, muss ebenso begründet werden, inwiefern dieser Prozess von Schamgorod auf den Holocaust Bezug nimmt. Allein die Tatsache, dass Elie Wiesel ein Überlebender von Auschwitz ist, würde diese Behauptung nicht rechtfertigen, hätte er nicht die folgende Notiz mit einem dem dramatischen Genre völlig gattungsfremden „Ich“ zwischen Regieanweisung und ersten Akt des Stückes eingefügt (6):

Seine [des Stückes] Entstehungsgeschichte: Im Königreich der Nacht nahm ich an einem sehr merkwürdigen Prozess teil. Drei fromme und gelehrte Rabbiner hatten beschlossen, über Gott zu Gericht zu sitzen wegen des Blutbades unter seinen Kindern. Ich erinnere mich: Ich war da und hatte Lust zu weinen. Aber niemand weinte mit mir.

Dann ...

Mit einer solchen Wortwahl schlägt Elie Wiesel explizit die Brücke zu *La Nuit*, ist das „Königreich der Nacht“ doch unschwer als die dunkle Welt von Auschwitz zu entschlüsseln. Damit, dass er sein Schauspiel mit dieser Notiz in den

Kontext des Holocaust einbindet, Ort und Zeit des Plots aber aus dem 20. Jahrhundert herauslöst und die Handlung in den historischen Rahmen der Chmielnicki-Verfolgungen von 1648 setzt, verfolgt der Dramatiker also eine bestimmte Absicht, und die besteht zweifellos in einer Akzentuierung der theologischen Relevanz. Es steht außer Frage, dass angesichts von Verfolgungsart und Opferzahlen die Schoa keinem vergleichbaren historischen Kontext zugeführt werden kann, theologisch indes stellt sie die Betroffenen vor dieselbe Frage wie die Opfer früherer Verfolgungen. In diesem Sinn ist das lange Plädoyer Sams zu verstehen, der den von Berisch erlebten Vernichtungswahn als Verlängerung einer ununterbrochenen Kette von Massakern versteht, dem die Juden seit der Zerstörung des Tempels ausgesetzt waren und sind (97.98):

Sam: Was wissen Sie von Gott, um mit solcher Sicherheit, ja sogar mit Arroganz, über ihn zu sprechen? Sie drehen ihm den Rücken zu, dann beschreiben Sie ihn. Warum wenden Sie sich ab? Wegen des Pogroms? Wieviel Mal mussten unsere Vorfahren das Hinscheiden ihrer Angehörigen, die Ruinen ihres Heims beweinen. Und dennoch wiederholten sie über Jahrhunderte, dass Gott gerecht ist. Sind wir würdiger als sie, intelligenter, weiser oder gottesfürchtiger als die Rabbiner von Mainz und York? Tugendhafter als die Träumer von Worms, die Gerechten von Prag, die Mystiker von Saloniki? Besitzen wir mehr Rechte über den Himmel und die Wahrheit? (...) Und jetzt wollen Sie etwas anderes verkünden? Wiegt das Blutbad von Schamgorod schwerer als der Brand des Allerheiligsten? War die Plünderung eurer Wohnungen ein grauenvolleres Verbrechen, eine größere Greueltat, als die göttliche Stadt der Plünderung preiszugeben? Ist der Tod Ihrer Gemeinde anders zu bewerten als das Verschwinden der Gemeinden von Schitomir und Nemirow, Tusk und Berditschew? Wer sind Sie, um Vergleiche anzustellen und daraus Schlüsse zu ziehen? Wer sind Sie denn, den Schöpfer des Universums zu beschuldigen und zu verhören? Nichts als Staub, Sie sind nur ein Körnchen Staub.

Laut Sams Argumentation, steht das gegenwärtige Pogrom – und mithin auch der Holocaust – in der Verlängerung einer endlosen Leidensgeschichte, welche für die Juden eine sich wiederholende religiöse Erschütterung bedeutet. Dennoch verschärft das Ausmaß der Vernichtung die theologische Verunsicherung. Die Chmielnicki-Pogrome, die – vor der Schoa – die blutigsten Verfolgungen der ostjüdischen Geschichte darstellen, werfen mithin die Frage der Theodizee umso dringlicher auf. Um diese auf dem Hintergrund der jüdischen Tradition zu beantworten, eignet sich denn auch kein Stoff besser als der des biblischen Hiob-Buches.

Jenseits der Theodizee

Wie der eben zitierte Ausschnitt aus der Verteidigungsrede Sams demonstriert, ist Sam ein gewiefter Anwalt Gottes und hinterfragt Berischs Anklage dementsprechend mit all den Argumenten, welche der Hiob-Stoff biblisch und in der nachbiblischen jüdischen Wirkungsgeschichte entwickelt hat: Haben die Überlebenden, die doch letztlich verschont worden sind, ein Recht, für die toten Opfer zu sprechen? Sind die Getöteten nun vielleicht nicht in einer besseren Welt als die (Über-)Lebenden? Ruhen sie jetzt nicht in und bei Gott? Inwiefern kann sich der Mensch anmaßen, über Gottes Handeln zu urteilen? Kann Gottes Wille mit

menschlichen Kategorien erfasst werden? Ist Gott am Schluss eventuell Opfer seiner eigenen Schöpfung? Und als Konsequenz dieses Gedankens schließlich das Hauptargument: Wieso soll man Gott beschuldigen, wenn Menschen freveln?¹⁸

Tatsächlich orten denn auch die Zeugenaussagen das Böse in dem, was Menschen an dem Menschen antun, allen voran Maria, wenn sie einerseits die Taten der Peiniger, andererseits ihre zerbrochene Beziehung zu Sam beschreibt. Das Teuflische ereignet sich im Zwischenmenschlichen. So klingt die wiederholte Frage „Wo ist Gott in allem?“ immer absurder, indem sich die Theodizee mehr und mehr in Richtung einer „Anthropodizee“ bewegt und Sam in seinem Plädoyer schließlich zu dem Punkt kommt, wo er sagen muss (115):

Ich bin sein Diener. Er hat die Welt und uns erschaffen, ohne uns um unsere Meinung zu fragen. Er kann handeln, wie es ihm gefällt. Unsere Aufgabe ist es, ihn trotz allem zu verherrlichen.

Bei diesen ehrfurchtsvollen Worten ist nun aber nicht zu vergessen, dass sich hinter dem Kurznamen „Sam“ nicht irgendein frommer Reb Samuel, sondern der listige Samael, Satan persönlich verbirgt. Mag Sam hier auch als virtuoser Verteidiger Gottes auftreten und nicht wenig seiner Argumentation ein Plagiat der biblischen „Rede Gottes aus dem Sturm“ von Hiob 38-41 sein, so stimmt es doch nachdenklich, wenn ausgerechnet der Teufel die Argumente im Munde führt, zu denen üblicherweise Theologen greifen, um der Theodizee zu begegnen. Die Tatsache, dass der Teufel zu diesen Argumenten greift, führt die Diskussion gänzlich ad absurdum.

Mit dieser Verfremdung aber noch nicht genug! Denn es ist Purim! Wohl bildet Purim als Fest der Errettung im Prozess von Schamgorod die sarkastische Gegenfolie zu der sich hier zugetragenen Katastrophe, doch ebenso entzieht es dem vorgetragenen Spiel – in diesem Fall der Din Toire – den verbindlichen Ernst, denn Purim bedeutet ebenso das Fest der Narrenfreiheit, der Umkehrung von Werten, der Aufhebung von Autoritätsverhältnissen und Hierarchien, an Purim setzt man einen Purim-Rabbi ein und soll so viel trinken, dass man nicht mehr zwischen Mordechai und Haman unterscheiden soll – wie soll da noch ein vernünftiger theologischer Gedanke zu fassen sein?! Ebenso wie die unrealistische Erzählperspektive des biblischen Hiob-Prologes mit ihrer Direkteinblendung in die himmlischen Machenschaften die Argumentation des alttestamentlichen Textes verfremdet, entkräftet im vorliegenden Drama die Einbindung der Theodizee in ein Purim-Spiel das gesamte Repertoire der Argumente. Der Prozess von Schamgorod führt mithin die Grenzen der Theodizee vor. Die Frage nach Gottes Verantwortlichkeit gegenüber dem Bösen in der Welt vermag der Mensch nicht zu beantworten, sodass angesichts des Bösen vielmehr die Verantwortung des Menschen gefordert ist, diesem Bösen offensiv zu begegnen.

Ein paar Jahre nach der Premiere von Elie Wiesels Schauspiel verfasst der französische Philosoph Paul Ricoeur (1913-2005) einen viel beachteten Essay mit dem Titel ‚Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie‘,¹⁹ in welchem er aus der Reflexion über die Theodizee verschiedene Postulate formuliert: Die Anklage

Gottes, statt der Klage an oder über Gott; das Verringern und Vermeiden von Gewalt; die Trennung zwischen dem Glauben an Gott und dem Phänomen des Bösen und mithin der Glaube an Gott trotz des Bösen. Vergleicht man Elie Wiesel's Drama mit Paul Ricoeurs Essay, so scheint das Schauspiel wie eine kongeniale *mise en scène* der philosophischen Reflexionen – wäre da nicht der düstere Ausgang des Stückes. Doch gerade dieses tragische Ende denkt Elie Wiesel später weiter, indem er einen tatsächlichen Prozess, den Rabbiner gegen Gott gedanklich durchgespielt hatten, eine *Din Toire*, welcher Elie Wiesel im realen Leben der Todeslager beigewohnt hatte, in einem Interview neu erzählt und damit paradox und versöhnlich zugleich ausklingen lässt:

Die Verhandlungen des Tribunals zogen sich lange hin. Und schließlich verkündet der Vorsitzende das Urteil: Schuldig. Und dann herrschte Schweigen, ein Schweigen, das mich an das Schweigen am Sinai erinnerte, ein endloses, ewiges Schweigen. Aber schließlich sagte mein Lehrer, der Rabbi: Und nun, meine Freunde, lasst uns gehen und beten. Und wir beteten zu Gott, der gerade, wenige Minuten vorher für schuldig erklärt worden war.²⁰

Anmerkungen

- 1 Elie Wiesel, *Der Prozess von Schamgorod* (so wie er sich am 25. Februar 1649 abgespielt hat). Ein Stück in drei Akten, aus dem Französischen von Alexander de Montléart, Freiburg i. Br. 1987 (französische Originalausgabe 1979).
- 2 Eine Biographie bietet Robert McAfee Brown, *Elie Wiesel. Zeuge für die Menschheit*, Freiburg i. Br. 1990 (amerikanische Originalausgabe 1983); angesichts der ausufernden Sekundärliteratur sei hier als kurzer Überblick über das literarische Schaffen exemplarisch verwiesen auf Reinhold Boschki, Einführung in die literarische Welt Wiesel's, in: Dagmar Mensink/ Reinhold Boschki (Hg.), *Das Gegenteil von Gleichgültigkeit ist Erinnerung. Versuche zu Elie Wiesel*, Mainz 1995, 38-64.
- 3 Elie Wiesel, *Die Nacht*, aus dem Französischen von Curt Meyer-Clason, Freiburg i. Br. 2007 (französische Ausgabe 1958, jiddische Originalausgabe 1956 unter dem Titel *Un di Welt hot geschwign*).
- 4 Charlotte Delbo, *Trilogie. Auschwitz und danach*, aus dem Französischen von Eva Groepler und Elisabeth Thielicke, Frankfurt a. M. 1993 (erster Teil der 1946 verfassten und 1970 veröffentlichten französischen Originalausgabe unter dem Titel *Aucun de nous ne reviendra*).
- 5 Primo Levi, *Ist das ein Mensch?*, aus dem Italienischen von Heinz Riedt, München 1992 (italienische Originalausgabe 1947 unter dem Titel *Se questo è un uomo*).
- 6 Angesichts der kaum noch überblickbaren Literatur zur Schoa werden hier und im Folgenden nur ein paar ausgewählte Titel genannt: Harold Bloom (Ed.), *Literature of the Holocaust*, Philadelphia 2004; Manuela Günter (Hg.), *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg 2002; Sem Dresden, *Holocaust und Literatur. Essay*, Frankfurt a. M. 1997 (holländische Originalausgabe 1991); Andrea Reiter, „Auf dass sie entsteigen der Dunkelheit“. Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung, Wien 1995; James E. Young, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M. 1992 (amerikanische Originalausgabe 1988); Sidra DeKoven Ezrahi, *By Words Alone*, Chicago 1980.
- 7 Efraim Sicher, *Die Erinnerung an die Shoah bei Autoren der „zweiten Generation“*, in: Anat Feinberg (Hg.), *Moderne hebräische Literatur. Ein Handbuch*, München 2005, 96-120; Iris Milner, „A Burst Dam“. The Failure of Repression as Depicted in the Fiction of the Second Generation, in: David Silberklang (Ed.), *Yad Vashem Studies* 31, 2003, 325-363; Iris Milner, *Holocaust Survivors and their Children. The Dialogue Between Generations in Modern*

- Hebrew Literature, in: Walter Schmitz (Hg./Ed.), *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden / The Shoah Remembered. Literature of the Survivors*, Dresden 2003, 437-444.
- 8 Jonathan Safran Foer, *Alles ist erleuchtet*, aus dem Amerikanischen von Dirk von Gunsteren, Köln 2003 (amerikanische Originalausgabe 2002); Etgar Keret, *Schuhe*, in: ders., *Gaza Blues. Erzählungen*, aus dem Hebräischen von Barbara Linner, München 1996, 19-23 (hebräische Originalausgabe 1994 unter dem Titel *Missing Kissinger*).
 - 9 Digne M. Marcovicz, *Massel – Letzte Zeugen*, unter Mitarbeit von Notker Schweikhardt, München 2007.
 - 10 Art Spiegelman, *Maus, Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus*, Reinbek bei Hamburg 1989 (amerikanische Originalausgabe 1986).
 - 11 Rüdiger Steinlein, *Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur*, in: Manuel Köppen (Hg.), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin 1993, 97-106.
 - 12 Aharon Appelfeld war wohl der erste Autor, der in Israel in den fünfziger Jahren fiktionale Literatur über die Schoa verfasst hat. Sein inzwischen auf gut zwei Dutzend Romane und Erinnerungen gewachsenes Werk spiegelt exemplarisch die Langzeitbewältigung der traumatischen Erfahrung bis hin zu dem jüngsten Roman *Elternland*, welcher heutige Haltungen der Schoa gegenüber sowohl von Opfer- wie von Täterseite veranschaulicht (Aharon Appelfeld, *Elternland*, aus dem Hebräischen von Anne Birkenhauer, Berlin 2007; hebräische Originalausgabe 2005 unter dem Titel *Polin eretz jeruqqa*).
 - 13 Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart 1977 (1966).
 - 14 Elie Wiesel, *Hiob oder das revolutionäre Schweigen*, in: ders., *Adam oder das Geheimnis des Anfangs. Legenden und Portraits*, aus dem Französischen von Hanns Bücker, Freiburg i. Br. 1994, 207-232 (französische Originalausgabe 1975 unter dem Titel *Célébration biblique. Portraits et légendes*).
 - 15 Josy Eisenberg/ Elie Wiesel, *Job ou Dieu dans la Tempête*, Paris 1986.
 - 16 Maurice Friedman, Abraham Joshua Heschel and Elie Wiesel. *You are my Witnesses*, New York 1987, 162f.
 - 17 In meinem Buch über die Bedeutung Hiobs in jüdischer Traditionsliteratur figuriert Elie Wiesel lediglich im Rahmen der theoretischen (und nicht der narrativen) Holocaust-Theologien, weshalb *Der Prozess von Schmagorod* dort nicht behandelt ist (Gabrielle Oberhänsli-Widmer, *Hiob in jüdischer Antike und Moderne. Die Wirkungsgeschichte Hiobs in der jüdischen Literatur*, Neukirchen-Vluyn 2003, 282-284).
 - 18 Mit der theologischen Bedeutung des Stoffes setzt sich Karl-Joseph Kuschel auseinander, ohne allerdings das Buch Hiob als Subtext heranzuziehen (Karl-Joseph Kuschel, *Verweigerung der Theodizee – Warten auf Theodizee. Zu Elie Wiesels Drama „Der Prozess von Schmagorod“*, in: Mensink/Boschki [Hg.] [Anm. 2], 104-128).
 - 19 Paul Ricoeur, *Das Böse. Eine Herausforderung für Philosophie und Theologie*, aus dem Französischen von Laurent Karel und Anna Stüssi, Zürich 2006 (französische Originalausgabe 1986).
 - 20 Zitiert nach: Elie Wiesel, in: Olaf Schwenke (Hg.), *Erinnerung als Gegenwart. Elie Wiesel in Loccum*, Loccum 1987, 118f.