

dem Mauerfall in Svea Bräunerts Artikel über Monika Maron und Sophie Calle, wo die fotografischen Erinnerungsräume in Arbeiten von Sophie Calle mit Texten von Monika Maron verglichen werden. Gemeinsam ist beiden Künstlerinnen die fotografische Perspektive, die Spuren der Anwesenheit der DDR in einer immer deutlicher werdenden Abwesenheit in der neu-deutschen Wirklichkeit freilegen.

Interessant ist auch, wie Blickwinkel von außen in den deutsch-deutschen Diskurs eingreifen. Andrea Geier zeigt zum Beispiel, wie der Wiedervereinigungsprozess von kritischen Autoren der neuen Wendeliteratur immer wieder in Metaphern des Kolonialismus gefasst und damit eindeutig als ungerecht bewertet wird. Sonja E. Klocke erläutert, auf welche Weise die türkisch-deutsche Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar in ihrem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* die Ost/West-Dichotomie aus einer türkischen Vorstellungswelt heraus zu unterwandern vermag und wie es ihr gelingt, durch eine Orientalisierung der DDR an der Utopie des sozialistischen Staates festzuhalten.

Auch in diesem Band wird die *Ostalgie* als suspektes Phänomen verhandelt, wie sie etwa in TV-Shows und diversen Wendefilmen zum Ausdruck kommt. Als Gegenentwurf zur Wiedervereinigungseuphorie versteht dann Alke Vierck Florian Henckel von Donnersmarck *Das Leben der Anderen*. Alexandra Tack wickelt in «Mauerbau und Mauerfall im kollektiven Gedächtnis» die Geschichte der Mauer anhand von Kulturzeugnissen noch einmal auf: bei Maren Ullrich (*Geteilte Ansichten. Erinnerungslandschaft deutsch-deutscher Grenzen*) oder bei Jürgen Böttchers (*Die Mauer*) als Demontage, die gleichzeitig ihre Vorgeschichte über die erste Hälfte

des 20. Jahrhunderts hinweg miterzählt. Zuletzt stellt sich die Autorin mit Joseph Beuys die Frage, ob und wie jeder einzelne am Mauerbau Verantwortung trägt und wie interessiert jeder einzelne am Verschwinden der Mauer ist. Bis heute.

Nicht alle neunzehn Beiträge aus *Nachbilder der Wende* konnten in dieser kurzen Besprechung erwähnt werden, aber die Zusammenfassung vermag doch zu zeigen, dass der Blick auf die deutsch-deutsche Geschichte und Kultur (intermedial verstanden), gekoppelt mit einer unvoreingenommenen, kritischen Analyse eben genau das gewährleistet, was viele, wie anfangs gesagt, bei den Feierlichkeiten anlässlich des Mauerfalls vor nunmehr zwanzig Jahren vermisst haben: nichts weiter als eine gerechtfertigte Problematisierung des Wiedervereinigungsprozesses.

ARNO GIMBER ■

La oscuridad de la cinta blanca

GITTA SERENY: *Desde aquella oscuridad. Conversaciones con el verdugo Franz Stangl, comandante de Treblinka*. Barcelona: Edhasa, 2009. Traducción de Miguel Izquierdo.

A nadie dejó indiferente el film de Haneke. Éramos siete los que casualmente nos encontramos en la puerta del cine al término de la proyección. Quien menos, se sentía ofendido, molesto, violentado. Quienes más, impactados, rebosantes de interpretaciones –de interrogantes, más bien, o silenciado alguno por la secuela del shock. A quien *La cinta blanca* le evocaba el mejor Bergman, quien argüía exageración u optaba por la evasión de lo no creíble...

A mí personalmente me espoléó un tropel de lugares comunes, familiares, provenientes de la literatura, abundante en el tema, de mis lecturas recientes. El primero en acudir a mi memoria fue el austríaco Joseph Winkler, de la mano de su *Cementerio de las naranjas amargas* (2008), comentado ya en estas páginas del *Magazín*, otro testimonio escalofriante del exterminio de la capacidad de ser uno mismo, segada en la infancia por la intransigencia moral y el oscurantismo de raíz seudoreligiosa, en ese ejercicio estilístico –sólo desde ese plano podía hacerse– que hermana en iniquidad geografías tan distantes y distintas como Carintia y Sicilia.

Y desde esta oscuridad atrapada en el film de Haneke puede entender mejor a mi admirada Gitta Sereny, de quien se ha traducido al castellano *Desde aquella oscuridad*, obra publicada por primera vez en 1977. El libro tiene como eje central una larga entrevista mantenida en la prisión de Düsseldorf con Franz Stangl, comandante de Treblinka, el más significado de los centros de exterminio masivo nazi, a lo largo del año 1971, tras su condena a prisión perpetua por el exterminio de 900.000 personas, hasta su muerte, acaecida de forma natural 19 horas después de finalizar su conversación catártica con la autora del libro.

Ambos autores, Haneke y Sereny, coinciden en el objeto intrínseco de sus respectivas obras: llegar a la raíz misma del mal, despersonalizándolo, colocándolo –se diría– al alcance de todos. Como realmente se encuentra instalado en nuestras egocéntricas sociedades judeocristianas, en sus fundamentos morales, bíblicos (no hay libro más sanguinario y xenófobo en la historia de las religiones que la

Biblia, y quien no esté convencido de mi afirmación, que lo lea o lo relea desapasionadamente) y en un enjambre de costumbres atávicas, desprovistas, si lo tuvieran, de su sentido originario, indudablemente violento, aunque claramente encaminadas todas ellas a la perpetuación del dominio, sin límites, del hombre sobre el hombre, y más en concreto del varón –de tales o cuales *aristoi*–, sobre el resto.

Como Haneke, Sereny, en su primer cara a cara con



Stangl, no duda de hacia dónde deben encaminarse sus primeros buceos en un lago tan negro como aquél que tenía ante sus ojos: el territorio de la infancia, aquella parcela de su vida que había pasado inadvertida a la multitud de periodistas, escritores o juristas que la habían precedido en el empeño de saber algo más que la escalofriante y fría enumeración de los horrores que, bajo su supervisión, sucedieron en la mayor fábrica de muerte concebida hasta el momento (luego han surgido otras más, incluso más efectivas).

«Hábleme de su infancia». Esas cuatro palabras pronunciadas en el primer momento de su serie de entrevistas fueron el *ábrete sésamo*, la grieta por donde su olfato de visceral investigadora de las profundidades humanas se coló hasta lo más recóndito de ese ser, ciertamente humano, derrotado y

abatido por la intensa culpabilidad de saberse instrumento del más inhumano plan hasta la fecha concebido y, en gran parte, llevado a cabo por los que se creyeron los mejores, *aristoi*. Y cuando el *monstruo*, perplejo ante la insólita demanda, comienza a evocar el drama del padre duro y autoritario, del hogar vivido como primera de las sucesivas cárceles por las que transcurre su oscura y temerosa vida, rompe a llorar desinhibidamente, como a quien un potente analgésico liberara momentáneamente de un dolor crónico. También Stangl, como los niños que nos muestra Haneke, parece hallar inhóspito el territorio de la infancia, liberado al fin de la necesidad constantemente vivida de esquivarlo, de ocultárselo a sí mismo; por eso llora, sin que sus evocaciones revelen ningún acontecimiento especialmente conmovedor. Aquí tiembla todo el edificio construido a base de racionalizar sus actos, sus justificaciones, ante la sociedad que lo juzga y ante su propia conciencia, su apelación a la *obediencia debida*... «Debería haber muerto; esa es mi mayor culpa, que sigo aquí», se auto-sentencia, con más severidad que los propios jueces.

Su interlocutora le deja deslizarse, sin apenas intervenir, por los años difíciles de su precoz juventud, su adscripción a la policía de Linz, interpretada por Stangl como alternativa no muy grata al duro trabajo textil. Como único mérito a destacar, su actuación contundente en la represión de una manifestación nacionalsocialista, en vísperas del asalto de estos últimos al poder tras el Anschluss, acción que le valió una condecoración, la cual pendió el resto de su vida cual espada de Damocles sobre sus escasas convicciones, hasta el extremo de cerrar los ojos al horror, si eso

apacaba su temor a ser considerado un tibio, cuando no un sospechoso desafecto al Reich.

Su oscura carrera de verdugo comenzará en Berlín, colaborando en el programa de eutanasia infantil. Le repugna; debe ocultárselo a su joven esposa, católica practicante, pero el miedo a ser depurado supera sus escrúpulos. Es un funcionario gris, disciplinado y pulcro cumplidor, de quien sus superiores raramente se sentirán insatisfechos. Acabará en Treblinka, a donde es enviado precisamente por su bien ganada fama a poner orden en tan siniestro menester. Y a ello dedicará su esfuerzo, empeñado en «humanizar» lo inhumano, en blanquear el sepulcro. Los escasos supervivientes de aquel carnaval de los horrores lo recordarán por su trato educado y distante, sin que nadie recuerde un solo acto suyo, personal, de violencia. Pulcro hasta en el vestir: chaqueta blanca para supervisar rutinariamente desde el caballo el correcto funcionamiento de la máquina de matar. Todo un modelo de eficacia, de la que aun parece envanecerse.

Además de contrastar, en sucesivas entrevistas con su esposa y demás personas de su entorno citadas por Stangl, la versión del protagonista, en un magnífico ejercicio de rigurosidad histórica, Gitta Sereny dedica un capítulo de peso a la responsabilidad de la Iglesia en el crimen de lesa humanidad, primeramente por su silencio, o por la tibieza de sus protestas y, tras la debacle del nazismo, su desinteresada colaboración en la huida de destacados responsables, entre otros de nuestro «héroe», quien gracias a altas instancias vaticanas pudo disfrutar de un «merecido» descanso de más de veinte años, primero en Siria y más tarde en Brasil, sin necesidad de ocultar su identidad.

¿Cuántos Stangls se esconden tras los rostros atemorizados de los infantes de Haneke?. El enmascaramiento del afecto, la rigurosa disciplina, rayana en sadismo, el sometimiento irreflexivo a la autoridad del padre, símbolo en el hogar del Estado, ¿crearon la materia moldeable con la que fabricar instrumentos que permitieran a un determinado grupo de poder llevar a cabo sus siniestros fines? Y una última reflexión, aplicando, como es debido, la lección de la Historia a nuestro presente y futuro, ¿de qué se nutre hoy, en nuestras sociedades eurococcidentales, ese territorio de la infancia, abierta como nunca a la información, endurecida por la cotidianeidad del espectáculo de los horrores, en casi continuo directo, al tiempo que disfruta, en la mayoría de los casos, de una casi ausencia de disciplina?

JESÚS REY-JOLY ■

Die Kinder von Wien

ROBERT NEUMANN, *Los niños de Viena*. Madrid: Siruela, 2008, traducción de María Cándor y epílogo de Erich Weinzierl, 216 páginas

Una bellísima edición española, en pasta dura y con fotografías de la Viena de la posguerra, por fin concede la atención que merece a Robert Neumann, uno de los autores que injustamente han quedado fuera del canon y que, desde luego, deben recuperarse. Su *Children of Vienna* se publicó por primera vez en 1946 en inglés... o en algo parecido al inglés: en un «lenguaje desnaturalizado» en las propias palabras del es-

critor, que se exilió en 1933, recibió la ciudadanía británica después de la guerra y nunca quiso regresar a su patria. La obra cosechó grandes alabanzas de autores como Lion Feuchtwanger pero no fue bien acogida por el público. Es más, cuando se tradujo al alemán en 1948, escandalizó a la sociedad austríaca hasta el punto de que Neumann, que en los años veinte se había contado entre los escritores más vendidos del país, recibió los peores epítetos y después cayó en el olvido. En 1974, un año antes de su muerte, él mismo autotradujo la novela al alemán (o más bien la reescribió) y, si bien no volvió al lugar que le corresponde dentro de la literatura en lengua alemana, sí marcó el inicio de un camino que en Alemania y Austria sí está resultando exitoso.

Los niños de Viena constituye uno de los más conmovedores y sutiles ejemplos de *Trümmerliteratur* y, aunque es una obra mucho menos elaborada literariamente, en sensibilidad, inteligencia y compromiso con las miserias de su tiempo no queda a la zaga de *Palomas en la hierba* de W. Koepfen, otra novela que escandalizó en su momento por decir las cosas con demasiada claridad. Su crudeza recuerda también a películas como *Alemania. Año cero* de Rossellini y, por su estilo y construcción, está muy próxima al teatro naturalista.

La acción transcurre en la posguerra más inmediata, con la ciudad todavía dividida en cuatro sectores a cargo de los respectivos gobiernos de ocupación aliados, y se desarrolla prácticamente en tiempo real con algunas elipsis. Como en el teatro clásico, la obra está dividida en tres partes de igual extensión, con varios capítulos cortos cada una, como actos y es-