

Max Schulz erzählt Frau Holle von Hänsel und Gretel



Michael Dallapiazza

Als Wolfgang HILDESHEIMER 1975 an drei Orten in Irland seinen inzwischen legendären Vortrag *The End of Fiction* hielt,¹ hatte er mit großer Wahrscheinlichkeit noch keine Kenntnis von Edgar HILSENATHS Roman *Der Nazi & der Friseur*, der auf Deutsch erst 1977 einen Verleger fand. Unmöglich wäre es jedoch nicht gewesen, da eine englische Fassung in den USA schon 1971 erschienen war, und eine italienische (wenn, dann hätte er wohl diese gelesen) 1973 auf den Markt kam. Was nun beide miteinander zu tun haben, bedarf einer ausführlicheren Erklärung. Zumindest in der deutschsprachigen Öffentlichkeit und wohl auch in der akademischen Welt,² anders als in den Staaten,³ wird HILDESHEIMER kaum in seiner *Jewishness* wahrgenommen, als Exilant, als Dichter eines Werks, das vor dem Hintergrund der Shoah gelesen werden muss, als Intellektueller und Künstler, den es nach seiner Rückkehr aus Palästina 1946 nur wenige Jahre in Deutschland hielt. Auch seine durchaus erfolgreichen Werke *Tynset* (1965, ein “Nichtroman”,

¹ HILDESHEIMERS deutsche Übersetzung erschien im *Merkur* 30, 1976. In erweiterter Fassung, *Das Ende der Fiktionen*, später in einer eben jenen Titel tragenden Sammlung von Reden aus fünfundzwanzig Jahren, Frankfurt am Main 1984, hier in der Ausgabe suhrkamp taschenbuch. Im gleichen Band: *Mein Judentum*, 213–226.

² Siehe aber etwa HAINZ, 227.

³ Siehe etwa LEA.

nach eigener Aussage) und *Masante* (1973) sind als Werke der Konfrontation mit der Shoah zu lesen, was in den oft eher negativen, zumindest distanzierten Rezensionen, gerade der (vermeintlich) linken Feuilletonisten (Zimmer, Baumgart, Raddatz, Kaiser, um nur einige anzudeuten), kaum zur Sprache kam, oder gar lächerlich gemacht wurde.⁴

“Die Versuche der Literatur, einschließlich der *littérature engagée*, unsere Situation anhand fiktiver Modelle in den Griff zu bekommen, sind gescheitert”, so seine bittere und ernüchternde Feststellung (HILDESHEIMER 1988, 237). Grund dafür sei, dass wir immer weniger wissen, “was wir eigentlich unter Realität zu verstehen haben” (op. cit., 240). HILDESHEIMER spricht von der “Nicht-Existenz einer kollektiven Realität” (op. cit., 247), was ihm natürlich das Etikett eingebracht hat, vor allem nach *Marbot. Eine Biographie* (1981), ein früher Vertreter der sog. Postmoderne zu sein. Dass die literarische Fiktion, die Erfindung, fragwürdig geworden sei, dass man, mit einer erfundenen Geschichte konfrontiert, die vorgibt, “eine Parabel für Wahres und Wirkliches” (op. cit., 240) zu sein, nur Langeweile empfinde, sei Ausdruck “unserer Situation”: die Fiktionen sind am Ende. Wie in seinen anderen Werken, gerade *Tynset* und *Masante*, sähe sich der Leser der Resignation angesichts des Absurden gegenüber, wie bei Wikipedia zu *Tynset* zu vernehmen ist. Ganz so leicht ist es jedoch nicht. Mit keinem Wort allerdings stellt HILDESHEIMER einen Bezug zu Auschwitz her, was aber, im Blick auf seine Werke dieser Jahre, den Hintergrund bezeichnet, ohne den sein Werk nicht zu verstehen wäre, und vor allem gar nicht hätte geschrieben werden können. Sein Werk ist der Versuch, dem Trauma sowohl Ausdruck zu geben, als auch ihm zu entkommen.⁵ Das “Leiden unter gegenwärtigen Zuständen” in einer korrumpierten Gesellschaft, Ausbeutung, Verarmung einer unter Überbevölkerung ächzenden Welt bleibt hier innerhalb einer radikalen Kapitalismuskritik, während in *Masante* oder Hörspielen der Siebziger Jahre sehr frühe ökologische Ansätze zu hören sind, neben Stellungnahmen zur allgemeinen Aufrüstung. Wissenschaftskritik ist ein weiterer Aspekt seiner Verweise auf ein anwachsendes unvorhersehbares Chaos, was unsere Welt charakterisiere.

Was die Fragwürdigkeit des Schreibens betrifft, richtet sich *Das Ende der Fiktionen* gegen jeden Realismus der literarischen Traditionen, auch gegen den,

⁴ Für den Umgang mit Dichtern wie ihn, aber auch Peter Weiss und andere, wurde der Begriff des “Nach-Exils” geprägt, gemeint sind damit “Ausgrenzungstaktiken und Verschleierungen, die sowohl von der Literaturkritik wie auch von Institutionen wie der Gruppe 47 praktiziert wurden, die Stimmen der zurückgekehrten Schriftsteller [...] durch geschickte Metaphorisierungen und andere Interpretationstaktiken unhörbar” zu machen (HORCH 2016, 196; cf. auch BRAESE 2001). Positive Rezensionen gab es natürlich auch, etwa in der *Frankfurter Rundschau* vom 01.04.1978.

⁵ Cf. GARLOFF 2005.

der so genannten Dokumentarliteratur, aber HILDESHEIMER betont gleichwohl, die Aufgabe des Schriftstellers sei es, “zur Veränderung der Gesellschaft beizutragen” (HILDESHEIMER 1988, 234). Das wird auch nicht dadurch relativiert, dass HILDESHEIMER nach *Marbot* sein Schreiben fast vollständig aufgibt und sich nur noch der bildenden Kunst widmet. Die Erkenntnis einer Fragwürdigkeit des Schreibens richtet sich nicht gegen die literarische Auseinandersetzung mit einer präzisen historischen Wirklichkeit, ganz im Gegenteil, sein Werk spricht allein von dieser Wirklichkeit, aber ohne diese einfach nur erzählen zu wollen. Dass sein Werk eben nicht der Postmoderne zuzuschlagen ist, ergibt sich aus dem Befund, es hier mit einem beharrlichen “Festhalten an der Idee der Wahrheit” zu tun zu haben, natürlich immer im Bewusstsein von der Unmöglichkeit “ihrer ein für allemal habhaft zu werden” (GRAZZINI 2018, 171). So experimentell Werke wie *Tynset* und *Masante* auch sind, so ist auf den ersten Blick dort nichts zu finden, was sie als Fiktion ausweisen würde. Nach offensichtlichem Missverstehen sah sich HILDESHEIMER gezwungen, in Bezug auf *Tynset*, die Faktizität seines so subjektiven, letztlich autobiographischen Texts zu betonen.

Daraus ergeben sich entscheidende Bezugspunkte zu einem weiteren Autor und dessen Werk, das HILDESHEIMER natürlich gekannt hat: zu Uwe JOHNSON, wie Serena GRAZZINI in ihrem Beitrag *Im Dienst der Wahrheitssuche* gezeigt hat, und im Besonderen zu dessen *Jahrestage* (1970–1983). Uwe JOHNSON ist eine der seltenen Ausnahmen eines nichtjüdischen Dichters in der deutschsprachigen Literatur, der sein Werk der eigentlich unmöglichen literarischen Thematisierung der Shoah zu widmen versucht. Wie auch HILDESHEIMER schreibt er mit seinem Werk “die literarische Moderne fort” und entwickelt wie er “experimentelle Schreibweisen” (GRAZZINI 2018, 171) zur Wahrheitssuche, auf der Basis einer biographisch-autobiographischen Konzipierung seiner Werke, ohne auf Formen der realistischen Traditionen zu verzichten, wie GRAZZINI betont (op. cit., 174). Auch *Mutmassungen über Jakob* (1959) ist biographisch-autobiographisch konzipiert, und keineswegs nur auf die aktuelle deutsch-deutsche Realität bezogen, sondern auch auf die gesamtdeutsche Vergangenheit. Wie bei HILDESHEIMER wird der Versuch unternommen, traumatische Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen, natürlich nicht die der Juden oder gar die der durch die Verachtung der Welt vermeintlich traumatisierten Deutschen,⁶ sondern in der Figur der Protagonistin (und des *Genossen Schriftsteller*), die sich ihren Traumata als Angehörige des Tätervolks anzunähern versuchen. Während HILDESHEIMERS Werke durch Gesten

⁶ ... und am allerwenigsten durch Kriegsverluste oder Bombardierungen traumatisierte Deutsche, wie sie in den letzten Jahrzehnten immer häufiger zum Thema wurden. Hier wäre an Aleida ASSMANNs befremdlichen Beitrag zu denken (1999). Dazu cf. FRAHM, 374 und *passim*.

des Verstummens die Unmöglichkeit von Kommunikation zwischen Überlebenden und Weiterlebenden (Deutschen) konstatiert (sehr ähnlich wie in den pessimistischen Schlussversen von Nelly SACHS' *Chor der Geretteten* (1946, publiziert 1947; *Wir drücken eure Hand, / Wir erkennen euer Auge – / Aber zusammen hält uns nur noch der Abschied*), findet sich in den *Jahrestagen* die berühmte und genial konstruierte Stelle mit der Rede des *Genossen Schriftsteller* mit Namen Uwe JOHNSON. Der Moment der Rede vor dem *Jewish American Congress*, die der Autor Uwe JOHNSON tatsächlich gehalten hat, ist eine Schlüsselszene für das Verständnis der *Jahrestage*.⁷

Der Genosse Schriftsteller präsentiert sich (und wird auch so von der anderen biographisch-autobiographischen Stimme, Gesine Cresspahl, so wahrgenommen und dafür sogar geohrfeigt) als letztlich arroganter Intellektueller, der seine Zuhörer über die aktuelle Situation der BRD und über die ungebrochene Präsenz von ehemaligen Nazifunktionären in Kenntnis setzen will (um den seinerzeitigen Kanzler Kiesinger), und in einen scheinbar entschuldigenden, versöhnlichen Gestus fällt, den er (Uwe JOHNSON, als Autor sowie als Stimme des Romans) eigentlich selbst kritisiert. Er blamiert sich, als er den Juden als Deutscher Auschwitz erklären will. Es ist der zum Scheitern verurteilte Versuch einer mündlichen Kommunikation mit den Opfern des Holocaust, unternommen von einem Repräsentanten des Tätervolks. Die Rede endet in kläglicher Peinlichkeit, das Publikum weigert sich, einen solchen Redner zu akzeptieren, ihm überhaupt zuzuhören. Die autoironisch inszenierte Parodie einer Holocaust-Darstellung überwindet durch den beschriebenen Misserfolg die epistemologische Unmöglichkeit der Sagbarkeit: *speaking the unspeakable* (Boos 2014, 115). Wie bei Hannah Arendt, etwa in *Eichmann in Jerusalem*, wird hier also die Unmöglichkeit eines deutsch-jüdischen Dialogs theoretisiert und gleichzeitig unternommen, einen solchen eben doch zu initiieren. Der Roman *Jahrestage* versucht folglich, zu einem Korrektiv für die gescheiterte öffentliche Rede und Kommunikation zu werden, und wie keinem Anderen gelingt es ihm.

Das Unsagbare eben doch in Worten zu greifen ("*speaking the unspeakable*", wie Sonja Boos ihre Monographie zum Holocaust-Diskurs in der deutschen Literatur nannte), ganz im Sinne des bekannten aber meist verkürzt zitierten und gerne fehlinterpretierten Satzes von ADORNO über Gedichte nach Auschwitz, gelang mit wenigen Ausnahmen nur jüdischen Stimmen. Nichtjüdische deutsche Dichter versuchten es bis in die Sechziger Jahre hinein erst gar nicht, mit seltenen Ausnahmen.⁸ Wer es dann dennoch versuchte, scheiterte meist mehr (Rolf Hochhuth

⁷ Cf. Boos 2014, 115–117.

⁸ Vor allem Wolfgang Koeppen und Ingeborg Bachmann.

mit dem *Stellvertreter* 1963) oder, viel später, vielleicht doch weniger kläglich (Bernhard Schlinks *Vorleser* von 1995). Dass nichtjüdische Deutsche, mit eben den wenigen Ausnahmen, nach 1945 und bis zu den am Ende doch erfolgreichen Mühen Fritz Bauers, 1963 in Frankfurt die ersten Auschwitz-Prozesse eröffnen zu können, nicht von der Shoah sprechen oder schreiben wollten, diese Vergangenheit also mit einem Tabu belegt war, liegt sicher nicht an irgendeinem Trauma der Deutschen,⁹ was aber hier nicht zu vertiefen ist. Jüdische deutsche Stimmen der Literatur, Überlebende oder Zurückkehrende, die entschieden, sich weiter in der Sprache zu äußern, die zwar ihre Muttersprache, aber auch die Mördersprache war, taten dies bewusst oder unbewusst, um sich der eigenen Traumatisierung zu stellen, sich der eigenen Identität wie auch der Fremdheit einer Umwelt klar zu werden,¹⁰ die entweder einmal die ihre war oder es im Exil werden konnte. Paul Celan wie auch Nelly SACHS sind nur zwei der bedeutendsten Stimmen in diesem Zusammenhang.

Das Tabu Auschwitz war mit den Auschwitzprozessen oder der *Ermittlung* von Peter Weiss (1965) mitnichten gebrochen, wovon unter anderem auch JOHNSONS *Jahrestage* zeugen, und sie zeugen auch von der sich nun langsam parallel ausbreitenden Wende hin zu einem Philosemitismus, der im besten Fall als naiv zu bewerten ist, meist jedoch von Verlogenheit geprägt wird und den fortbestehenden Antisemitismus zu camoufflieren sich anschickt. Dass HILSENRATHS Roman *Der Nazi & der Friseur* erst 1977 auf Deutsch erscheinen konnte, ist Ausdruck dieser Unfähigkeit, sich mit der deutschen Vergangenheit kollektiv auseinanderzusetzen, Vergangenheit tatsächlich aufzuarbeiten, und nicht nur auf jene Weise, die ADORNO schon 1959 beschrieben hatte.¹¹ *Der Nazi und der Friseur* präsentiert sich als "Roman", und wie dieser sich dann aber dem Leser darbietet, sprengt als Zerrbild alles, was der "geneigte" Leser sich darunter vorzustellen vermöchte.

Der Nazi & der Friseur, auf den ersten Blick von grotesker Fiktionalität (also augenscheinlich "Fiktion"), ist wie die Romane HILDESHEIMERS und JOHNSONS biographisch-autobiographisch konzipiert, und wie die Romane HILDESHEIMERS bietet er sich als literarische Verarbeitung einer Verfolgungserfahrung, eines Traumas dar, in Form der autobiographischen Sicht, auch wenn diese an zentralen Stellen durchbrochen wird. In allen drei Romanen handelt es sich um sehr unterschiedliche Verfahren der Sprecherinszenierung und der Erzeugung von Glaubwürdigkeit, aber auch HILSENRATH will, bei aller Unwahrscheinlichkeit, Faktizität

⁹ Zum Trauma cf. FRAHM (2004), VAN DEN BERG (2011).

¹⁰ Cf. VAN DEN BERG 2011, 21.

¹¹ ADORNO 1977, ursprünglich als Radiovortrag gehalten.

konstruieren und an der Idee der Wahrheit festhalten, gerade in der Wahl eines extrem unzuverlässigen Ich-Erzählers.

Um was es geht, ist bekannt, soll aber in einem kurzen Überblick zusammengefasst werden:

Der Nazi & der Friseur erzählt in scheinbar autobiographischer Geste die Lebensgeschichte des Deutschen Max Schulz, der 1945 die Identität seines ehemaligen jüdischen Freundes Itzig Finkelstein annimmt, mit dem er zusammen aufgewachsen ist, und an dessen Ermordung in einem Vernichtungslager er später als SS-Mann beteiligt war, in die er nach der Machtübernahme trotz seines "unarischen" Aussehens aufgenommen wurde. Kurz vor Kriegsende gelingt ihm die Flucht vor der Roten Armee und den Partisanen und mit einem Sack voller Goldzähne erreicht er schließlich Deutschland. Schon als Itzig Finkelstein verkauft er das Gold auf dem Schwarzmarkt und wandert danach nach Palästina aus. Dort integriert er sich vollständig in die politischen wie religiösen Lebensformen seiner jüdischen Umwelt.

Fast erscheint der Roman als eine Art Lebensbeichte, beginnend mit der Geburt im Jahr 1907 und endend mit dem Tod in Israel gegen Ende der Sechziger Jahre. Im zweiten von sechs Büchern wird der Ich-Erzähler Max Schulz von einer Erzählerstimme in der dritten Person abgelöst, um dann doch wieder in die autobiographische Stimme zurückzufallen, als die erzählte Figur Max Schulz Frau Holle sehr ausführlich von seiner Flucht durch die polnischen Wälder berichtet, wo er eine Zeit lang in die Fänge der Hexe Veronja geraten war, von der er sexuell ausgebeutet wurde, die am Ende aber das Schicksal der Hexe im Märchen ereilt, nämlich verbrannt zu werden. Während andere Bücher des Romans von einer unablässigen Hinwendung der Erzählerstimme an den Leser geprägt sind, ist das vierte Buch als Dialog mit dem ermordeten Itzig Finkelstein konstruiert.

HILSEN RATH zeichnet sich durch einen "hypernaturalistischen Detailrealismus" (HORCH 2012, 224) aus, mit dem Täter- und Opferkonstruktionen befragt werden. Die ablehnende Aufnahme in Deutschland, wovon auch eine offensichtlich wohlwollende aber verständnislose Rezension BÖLLS zeugt (BÖLL 1977), ist wohl hauptsächlich in der beabsichtigten bösen Provokation des deutschen Philosemitismus zu suchen und der Weigerung, irgendein Identifikationsangebot zu unterbreiten. Es ist der Versuch einer Kommunikation mit dem Tätervolk, unternommen von einem Repräsentanten der Opfer des Holocaust, und gleichzeitig die Erklärung seiner Unmöglichkeit, wie dann auch in der Reaktion des deutschen Publikums zu erkennen war. Dazu mag erschwerend hinzugekommen sein, dass HILSEN RATH in seinem in der Folge des 6-Tage-Kriegs von 1967 konzipierten Romans Israel keineswegs idealisierend darstellt. Unter anderem schließt sich Max Schulz einer terroristischen jüdischen Organisation an.

“Der radikale Bruch mit Konventionen ‘authentischen’ Schreibens über das eigentlich nicht Beschreibbare” (HORCH 2012, 225), lässt sich exemplarisch am zweiten Buch zeigen, als Max Schulz in Berlin von Frau Holle, einer einbeinigen Witwe eines SS-Bekanntes von Schulz, in nicht uneigennütziger Weise beherbergt wird. Der explizit benannte Märchenkontext¹² (Frau Holle einerseits sowie die Geschichte der am Schluss verbrannten Hexe Veronja andererseits, die auf Hänsel und Gretel verweist), erfasst in dieser “disturbing tension between reality and fiction” (WOELK 2019, 6 of 9) die Realität der Vernichtungslager, auch wenn das hier beschriebene Laubwalde natürlich fiktiv ist. In seinen grotesk-realistischen Beschreibungen brüstet sich Max Schulz in gefühllosen Worten mit den verübten Morden, auch an Kindern, mit Phenolspritzen etwa, lässt darin anfangs die Kälte und Gewaltbereitschaft seiner Kumpane spüren, um später in Selbstmitleid zu verfallen. Der Märchenkontext erfasst erzählend auch deutsche Realität nach dem Mai 1945, das zerbombte Berlin, in dem er bei Frau Holle unterkommt, aber auch die generelle Weigerung der Deutschen, sich dem Holocaust zu stellen, den Frau Holle trotz der Details, die sie von Max Schulz hört, in Zweifel zieht.

Als er ihr von seiner Flucht vor den Partisanen in den polnischen Wäldern erzählt, von seiner Begegnung mit einem uralten “Hutzelweib”, gleitet die Erzählung der Stimme in der dritten Person wieder hin zu einer Ich-Erzählung. Auf der Flucht fing es zu schneien an, und der Wald sah “wie ein deutscher Märchenwald” aus.

Genauso mußte der Wald aussehen, über dem Frau Holle die Federbetten ausschüttelt – die Frau Holle in Grimms Märchenbuch...Grimms Märchenbuch...Grimms Märchenbuch... das Lieblingsbuch des Itzig Finkelstein...als Itzig Finkelstein ein kleiner Junge war ... das Märchenbuch, aus dem er mir vorlas... der Itzig Finkelstein...das er so liebte...sein Märchenbuch...¹³

Veronja, das Hutzelweib, macht ihm Angst, sie wird ihn schlagen und sexuell malträtieren bis zum Herzinfarkt, was er aber gerne erleidet, bis er sie schließlich grausam tötet, da sie den Sack mit den Goldzähnen entdeckt hat. So berichtet er Frau Holle von der ersten Begegnung:

Aber dann ging die Tür auf. Ganz langsam ging die auf. Und knarrte. Ganz komisch knarrte die Tür.” “So wie bei Hänsel und Gretel”, sagte Frau Holle. “Mich gruselts richtig”. Und

¹² Der Bezug auf deutsche Märchen ist sicherlich auch im Blick auf die sogenannte Märchendebatte der Nachkriegszeit zu sehen, in der man sich fragte, ob die Märchen der Brüder Grimm Schuld waren an den Gräueltaten der Nazis, weswegen sie zeitweilig auf dem Index standen. Siehe etwa WARDETSKY 2015, sowie ARNDS 2002, besonders 431–434.

¹³ HILSEN RATH 1990, 124.

auch Max Schulz gruselte es. “Die grinste wie ein Menschenfresser. [...] Oder wie eine Menschenfresserin. Dachte unwillkürlich an eine Riesenkochtopf, in dem mein Hintern schwimmt.”¹⁴

Während der “Liebespausen” berichtet er ihr von seinem ersten Herzinfarkt, in “Rußland”:

... erzählte ihr von den Massenerschießungen ... und das war vor Laubwalde ... das war in Rußland ... in Südrußland ... Einsatzgruppe D im südrussischen Abschnitt ...sagte zu Veronja: “Ich bekam einen Herzinfarkt. Ich war das nicht gewohnt ... damals noch nicht ... so viele auf einmal erschießen ... und Frauen und Kinder ...und die Augen, Veronja...die Augen...das war zuviel”.¹⁵

Sentimentale Erinnerungen an den ermordeten Jugendfreund und Märchenerzähler wollen als erzählerische Strategie (des Er-Erzählers!) eine Traumatisierung¹⁶ des Max Schulz als Opfer suggerieren. Er scheint sich in diesem Moment seiner Taten bewusst zu werden, aber “*in this moment of self-reflection and self-pity, Max sees himself as a mass murderer in the same breath he draws a parallel between himself and his victims*”, als “*perverse form of identification with his victims*” (WOELK 2019, 6 of 9).

Eine Wendung wie diese, es gibt viele davon im weiteren Verlauf des Romans, war unrezipierbar für ein Publikum im Tätervolk, das immer stärker von einem diffusen Philosemitismus geprägt wurde, zumeist, um von der eigenen Verstrickung abzulenken, einerseits. Andererseits, und gleichzeitig, begann man immer mehr, von den eigenen Traumatisierungen sprechen zu wollen, wobei diese eigenen, deutschen Traumata aber nicht von der Art waren, die Gesine Cresspahl bedrücken. Sie suchte in der *post memory generation*,¹⁷ in ihrer eigenen tief empfundenen Scham, Klarheit über die kollektive Vergangenheit Deutschlands. Der deutsche Philosemitismus aber wird zunehmend von Traumata-Diskursen begleitet, die Deutsche als Opfer sehen wollen, in ausgebombten Städten, wie Frau Holle, oder als Leidende an den Folgen des Krieges. In dieser verstörenden Spannung zwischen Realität und Fiktion, erzählt im auf den Kopf gestellten Märchendiskurs, wird das Unsagbare doch authentisch greifbar, und bestätigt HILDESHEIMERS These vom Ende der Fiktionen.

¹⁴ HILSENATH 1990, 133.

¹⁵ Op. cit., 142.

¹⁶ Cf. VAN DEN BERG 2011, vor allem 23–27.

¹⁷ Gesine Cresspahl entspricht zwar nicht der engeren Definition des Begriffs von Marianne Hirsch, aber durchaus den in der Folgezeit erweiterten Anwendungsbereichen, ist deswegen auch auf Traumata anwendbar, die aus Scham vor dem Geschehenen und aus Scham vor den Überlebenden in Angehörigen des Tätervolks entstehen.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W.: *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, in: ADORNO, Theodor W., *Eingriffe: Neun kritische Modelle. Gesammelte Schriften*, Vol. 10.2, Frankfurt am Main 1977, 555–572.
- ARNDT, Peter: *On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's Die Blechtrommel, Edgar Hilsenrath's Der Nazi & der Friseur, and Anselm Kiefer's Visual Art*, in: "The German Quarterly", 75, 4, 2002, 422–439.
- ASSMANN, Aleida: *Ein deutsches Trauma? Die Kollektivschuldthese zwischen Erinnern und Vergessen*, in: "Merkur", H. 9, 1999, 1.142–1.154.
- BÖLL, Heinrich: *Umgekippte Märchenfiguren: obszön und grotesk. Hans im Glück im Blut. Edgar Hilsenraths Roman "Der Nazi & der Friseur"*, in: "Die Zeit", 9. September 1977.
- BOOS, Sonja: *Speaking the Unspeakable in Postwar Germany. Toward a Public Discourse on the Holocaust*, s.l. 2014.
- BRAESE, Stephan: *Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort Westdeutscher Nachkriegsliteratur*, in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 19: Jüdische Emigration zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkulturation und jüdischer Identität. München: edition text + kritik, 2001, 227–253.
- FRAHM, Ole: *Ein deutsches Trauma? Zur Schamlosigkeit deutscher Opferidentifikation*, in: "German Life and Letters", 57, 2004, 372–390.
- GARLOFF, Katja: *Expanding the Canon of Holocaust Literature: Traumatic Address in Hubert Fichte and Wolfgang Hildesheimer*, in: "New German Critique", 96, Fall, Memory and the Holocaust, 2005, 49–74.
- GRAZZINI, Serena: *Im Dienst der Wahrheitssuche. Vorstellungskraft, Fiktion und Historie bei Uwe Johnson und Wolfgang Hildesheimer*, in: "Johnson-Jahrbuch", 25, 2018, 169–186.
- HAINZ, Martin A.: *Die Shoah in der Literatur der Überlebenden*, in: HORCH, Hans Otto (ed.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin/Boston 2016, 221–243.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: *Tynset. Lyrische Prosa*, Frankfurt am Main 1965.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: *Masante*, Frankfurt am Main 1973.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: *Marbot. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 1981.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren*, Frankfurt am Main 1988, 229–250.
- HILSENRATH, Edgar: *Der Nazi & der Friseur*, München 1990.
- HORCH, Hans Otto: *Hilsenrath, Edgar*, in: KILCHER, Andreas B. (ed.), *Metzler Lexikon der deutschjüdischen Literatur*, Stuttgart/Weimar 2012, 224–226.
- HORCH, Hans Otto (ed.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin/Boston 2016.
- JOHNSON, Uwe: *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt am Main 1959.
- JOHNSON, Uwe: *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Frankfurt am Main 1970, 1971, 1973, 1983, 4 voll.

- LEA, Henry A.: *Wolfgang Hildesheimer and the German-Jewish Experience: Reflections on "Tynset" and "Masante"*, in: "Monatshefte" 71, 1, 1979, 19–28.
- SACHS, Nelly: *In den Wohnungen des Todes* (mit Zeichnungen von Rudi Stern), Berlin (Ost) 1947.
- VAN DEN BERG, J.P.C.: *Trauma in Der Nazi & der Friseur von Edgar Hilsenrath*, in: "Literatur", 32/1, 2011, 21–42.
- WARDETZKY, Kristin: "... die Märchen in den Ofen feuern!" *Der Märchenstreit im Nachkriegsdeutschland*, in: BRINKER-VON DER HEYDE, Claudia et al. (eds.), *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Vol. 2, Frankfurt am Main u. a. 2015, 847–873.
- WOELK, Emma: *Foreign Stories and National Narratives: Yiddish and Fictionality in Jurek Becker's Jakob the Liar and Edgar Hilsenrath's The Nazi and the Barber*, in: "Humanities", 143, 2019, 1–9; <<https://www.mdpi.com/2076-0787/8/3/143>>, [10.06.2021].