

MARISA SIGUAN

**LAGER ÜBERLEBEN,
LAGER ERSCHREIBEN**

Autofiktionalität

und literarische Tradition

13

**MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE**

**MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE**

13

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG



MARISA SIGUAN

**LAGER ÜBERLEBEN,
LAGER ERSCHREIBEN**

*Autofiktionalität
und literarische Tradition*

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Thierry Greub

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6125-4

INHALT

Einleitung: »Alles von neuem erschaffen«	7
Primo Levi: Fragiles Überleben – die Metapher des Wiedergängers	13
Semprúns <i>Der weiße Berg</i> : Ertrinken im blauen Styx eines Bildes von Patinir	19
Kertész <i>Spurensucher</i> : Iphigenie – die Apathie eines nicht mehr steigerungsfähigen Elends	31
Améry's <i>Charles Bovary, Landarzt</i> : Ehrenrettung für eine lächerliche Figur	46
Schalamows <i>Erzählungen aus Kolyma</i> : Pluto, der der Hölle entsteigt, nicht Orpheus, der in die Hölle hinabsteigt	66
Max Aubs <i>Rabemanuskript</i> : Spiegelungen der Tradition im unendlichen Erzählen	87
Coda	98
Dank	100
Tafeln	101

EINLEITUNG:

»ALLES VON NEUEM ERSCHAFFEN«

Imre Kertész machte im Jahre 1962, während er am *Roman eines Schicksallosen* schrieb, eine Reise, um die Schauplätze seines Lebens zu begehen; er besuchte die ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald und Zeitz. Dieser Besuch gibt das Motiv für die Erzählung *Der Spurensucher* her, die Kertész auch als emotionale ›Entlastung‹ gegenüber der rigiden Sprachdisziplin im *Roman eines Schicksallosen* empfindet. Der Versuch, die Vergangenheit von den Orten her wieder aufleben zu lassen, seine Spuren an den Orten zu suchen, schlägt für den *Spurensucher* in gewisser Weise fehl; er kann sie an den museal gewordenen Stätten nicht wiederfinden. Kertész, der sich im Nachwort zu der Reise bekennt, die der *Spurensucher* im Roman antritt, beschreibt seinen Irrtum:

Nur hatte ich dabei den Fehler begangen, zu glauben, die Vergangenheit sei wiedererlebbar. Wäre es so gewesen, dann hätte ich die Zeit und das allen Menschen auferlegte Gesetz des Lebens besiegt – sicher aber nie einen Roman geschrieben. Denn die Existenzgrundlage des Romans ist ja gerade »die verlorene Zeit«, die Tatsache, dass wir dem Gegenstand unserer Erinnerungen, unserem einstigen Ich, in Wirklichkeit nicht wiederbegegnen können. Ich bin als ein Fremder über fremde Schauplätze geirrt, habe weder draußen etwas gefunden noch innen etwas gefühlt. Da begriff ich, was man gemeinhin als Vergänglichkeit bezeichnet und wie teuer mir das war, was mir durch sie verlorenzugehen drohte. Ich verstand, wenn ich gegen mein vergängliches Ich und die ständige Wandelbarkeit der Schauplätze ankämpfen wollte,

musste ich mir, mich auf mein schöpferisches Gedächtnis verlassend, alles von neuem erschaffen.¹

Das Schreiben wird von der Erinnerung bestimmt, aber die einzige Art, die verlorene Vergangenheit zum Leben zu bringen, ist, sie neu zu erschaffen. Romanschreiben wird als Anknüpfen gegen die Vergänglichkeit der Welt und des Ichs beschrieben. Das Gedächtnis arbeitet dabei kreativ: Es findet die Vergangenheit nicht wieder, es erschafft sie.

Diese zu erschaffende Vergangenheit ist aber eine des Grauens und des unermesslichen Schmerzes, der Omnipräsenz des Todes. Die Autoren, die ich hier behandle, bezeugen ganz unterschiedliche Gewalterfahrungen, Situationen, Verheerungen und Fassungslosigkeiten. Ihre Texte gehen aus Diktaturerfahrungen des 20. Jahrhunderts hervor. Sie sind eigentlich nicht vergleichbar, oder nur dann, wenn man jedem in der Singularität seiner Erfahrung gerecht wird. Sie bezeugen Auschwitz und den Massenmord an den europäischen Juden (Levi, Kertész, Améry), das Lager zur Deportation von Widerstandskämpfern (Semprún), den Gulag (Schalamow), das Lager zur Deportation von spanischen Republikanern nach dem Bürgerkrieg (Aub). Sie alle sprechen auch für die Toten, für die Mithäftlinge und Freunde, die nicht überlebten. Sie suchen eine adäquate Sprache, die sowohl die Ästhetisierung wie den Automatismus vermeidet, die das Vergangene nicht als vergangen behandelt und beruhigend als überwunden vermittelt, sondern den Spuren und Narben nachgeht und die noch offenen Wunden bloßlegt. Ihr Schreiben entsteht in der Spannung zwischen ihrem Gestaltungswillen und ihrem Gegenstand, der von der eigenen Erfahrung herrührenden Gestaltungsnot.

Sie kommt in einem Dialog zwischen Jorge Semprún und Elie Wiesel zum Ausdruck:

1 Imre Kertész, *Der Spurensucher. Erzählung*, aus d. Ungar. v. György Buda, Frankfurt a. M. 2002, S. 127.

E.W.: [...] Niemand wird je erfahren, was du und ich erlebt haben. Wir versuchen es, wir setzten uns dafür ein. Aber ich glaube nicht daran.

J.S.: Man kann nicht über alles sprechen, man kann nicht alles vorstellbar, nachvollziehbar machen. Das geht einfach nicht.

E.W.: Schweigen ist verboten, Sprechen ist unmöglich.²

Das Sprechen geht von der eigenen Biographie und der tödlichen Erinnerung aus. Das autobiographische Schreiben, um das es hier geht, stellt den ›autobiographischen Pakt‹ zwischen Autor und Leser auf eine besonders radikale Weise auf; denn da es um Zeugenschaft geht, wird die Frage nach der Wahrhaftigkeit besonders akut. Der Erzähler besteht auf absoluter Authentizität, wenn auch nicht unbedingt auf historischer Akribie. Die Vergangenheit muss wieder erschaffen werden, schreibt Kertész. Erinnern allein reicht nicht, und neu schaffen ist sowohl mit Nachdenken wie mit Nach-erleben verbunden, mit allen Gefahren, die das innehaben kann. Es geht in den Texten, die ich hier behandle, um literarisches Tradieren, und zwar um ästhetisch höchst komplex konstruierte Werke. Das, was sie erzählen, nähert die Autobiographie der Autofiktion an, muss fiktionalisieren, neu schaffen aus dem eigenen Erleben, um dieses Erleben überhaupt formulieren zu können, besteht aber auf Authentizität und Geschichtsnähe. Denn dafür, dass es in dieser Fiktion um Wahrhaftigkeit geht, bürgen die Erzählfigur und der Autor. Die Fiktion wird sogar als Instrument der Wahrheitssuche bestimmt; die Autofiktion steht in diesem Zusammenhang. Sie distanziert das Erlebte und macht es damit erzählbar. Mit *autofiktional* kann man ein Schreiben definieren, das in weitem Maße autobiographisch konnotiert ist und sich von der Autobiographie unterscheidet, indem es die Lebensgeschichte als etwas behandelt, was zu erfinden ist. Sein Wahrheitsanspruch wird nicht aus einer Rekonstruktion

2 Jorge Semprún / Elie Wiesel, *Schweigen ist unmöglich*, aus d. Franz. v. Wolfram Bayer, Frankfurt a. M. 1997, S. 18.

des angeblich Gewesenen bezogen, sondern – jenseits davon – aus den von der Wiederlebarkeit des Erinnerten bestimmten literarischen Verfahren. Lebensgeschichte, Historiographie, kritische Geschichtsinterpretation und Fiktion gehen ineinander über. Darum geht es in den hier behandelten Texten.

Was die Autoren bezeugen, ist Massenmord und Allgegenwart des Todes, dem sie selber entgangen sind und der ihr Überleben bestimmt. Es geht mir darum, ihrem Sprechen, dem das Verstummen, die Unmöglichkeit des Sagens eingeschrieben ist, nachzugehen. Und dieses Sprechen als einen Versuch anzusehen, der gegen den Tod durch Gewalt ankämpft, indem er ihn zwar nicht bannen kann, aber doch zu transzendieren versucht. Die Ausgangsfrage meiner Arbeit ist: Wie wersetzt man sich diesem Tod, indem man ihn zugleich erzählbar macht? Wie kann man ihn überhaupt erzählen, um sich ihm zu widersetzen und ihn anzuprangern? Ich möchte sie beantworten, indem ich erforsche, wie sowohl die Fiktionalisierung, konkreter gesagt die Autofiktionalisierung, als auch die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition dabei bestimmende Merkmale sind.

Die Realität des Massenmordes im Lager stellt alle traditionellen Deutungsbilder des Todes radikal in Frage, weil es um Gewalt geht, weil der Einzelne um seinen eigenen Tod betrogen wird, weil es um den Verlust der Dignität geht, weil die religiöse Sinngebung nicht mehr möglich ist und dieses alles auch die tradierten ästhetischen Sinnbilder fragwürdig werden lässt: »Für den Tod in seiner literarischen, philosophischen, musikalischen Gestalt war kein Platz in Auschwitz. Es führte keine Brücke vom Tod in Auschwitz zum ›Tod in Venedig‹«, schreibt Jean Améry. Aber um diesen Tod – dieses Morden – zu bezeugen, um ihn erzählbar zu machen und sich ihm zu widersetzen, braucht Améry doch die literarische Tradition, in der Thomas Mann steht, einer seiner großen Meister übrigens, und ihre Sinnbilder. Er muss

3 Jean Améry, »An den Grenzen des Geistes«, in: *Jenseits von Schuld und Sühne*, Werke 2, hrsg. von Gerhard Scheit, Stuttgart 2002, S. 23–54, hier: S. 47.

sie wiedergewinnen und sowohl mit ihnen wie gegen sie etwas Neues schaffen. Die Hypothese, die ich erforschen möchte, ist, dass für dieses Erzählen des Todes die literarische Tradition, mit der sich jeder Autor auseinandersetzt, die er für sich entdeckt und über Intertextualitäten verwirft oder nutzbar macht, eine grundlegende Rolle spielt. Dabei möchte ich die Funktionen analysieren, die diese Tradition in den Texten hat und wie sie zum Sprechen und Verstummen, zum Zeigen und Verdecken gebracht wird. Morphomatisch gesprochen wäre mein Vorhaben die Erforschung der Sinnbilder und Genealogien, die über Intertextualitäten aufgerufen und neugebildet werden. Denn letzten Endes geht es dabei nicht nur um die Bezeugung des Mordes, sondern auch um die Dignität der Opfer, um die Benennung des ihnen verweigerten »eigenen Todes«, um mit Rilke zu sprechen, aber auch in gewisser Weise, und sei es nur durch die Literatur, um ihnen ihren Tod wiederzugeben, indem man ihnen ihre Menschheit, die Sakralität der Person zurückerstattet. Es geht mir um die Bildung von Sinnenealogien, die aus der literarischen Tradition neu gewonnen werden im Medium der Schrift, darin auch die Bildlichkeit, die sowohl aus Erinnerungsbildern wie aus kulturgeprägten Bildern entsteht, die Dynamik der Intertextualitäten als Zitat im neuen Kontext und damit als Neuschaffung von Sinn. Mit ihnen wird der Tod erzählbar gemacht und das gefährdete Überleben dokumentiert. Und sie stehen im Dienst einer Fiktionalisierung, die das Erlebte distanziert, um es überhaupt erzählbar machen zu können.

Anhand von Beispielen aus den Werken von Primo Levi, Jorge Semprún, Imre Kertész, Jean Améry, Warlam Schalamow und Max Aub möchte ich zeigen, wie die Tradition, sowohl die künstlerische insgesamt wie die literarische, verworfen und neu gefunden, neu erschrieben wird bei der Konstruktion von Fiktionen, die gleichzeitig Autofiktionen sind.

Den Anfang bildet die Metapher des Wiedergängers bei Levi. Bei Semprún wird gezeigt, wie der Roman *Der weiße Berg* um Bilder unserer kulturellen Tradition herum strukturiert ist, die sowohl als Erinnerungsbilder wie als real existierende Artefakte fungieren, und welche Funktion sie damit erfüllen. Bei Kertész

wird im *Spurensucher* die Janusköpfigkeit Weimars, das Verhältnis zwischen Weimar und Buchenwald ausgeleuchtet. Bei Améry, der seinen Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* als Wesensbeschreibung der Opfer-Existenz definiert hatte, wird in *Charles Bovary, Landarzt* die Auseinandersetzung mit Flaubert und Sartre analysiert und ihre Funktion für eine Neuerschreibung der Figur von Charles Bovary, der vom Opfer zum Subjekt der Erzählung wird. Bei Schalamow wird in *Cherry Brandy*, einer Erzählung aus *Durch den Schnee*, dem ersten Band der *Erzählungen aus Kolyma*, das Verhältnis zur russischen Avantgarde für die Erzählung des Massensterbens im Lager ausgeleuchtet. Bei Max Aub wird das *Rabenmanuskript*, in dem der Rabe Jacobo ein wissenschaftliches Traktat über das Lager Vernet schreibt, in seinem Verhältnis zur Tradition der Avantgarde und im Versuch, die Welt als Lager zu beschreiben, mitsamt den Prozessen, die dazu führen, analysiert. In Anlehnung an diese zentralen Texte werden weitere Texte der Autoren besprochen.⁴

⁴ Dieser schmale Band ist als Nachlese zu meinem Buch *Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprín, Schalamow, Herta Müller und Aub* (2014) entstanden und beruht auf den Vorträgen, die ich im Morphomata Kolleg 2015 und 2016 gehalten habe. Ich konzentriere meine Analyse hier auf zwei Aspekte, die schon in dem Buch angelegt sind: die Fiktionalisierung der Erinnerung als eine Form der Distanzierung des Erlebten und die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition als einem abgelehnten, nicht mehr tragfähigen, aber doch unverzichtbaren Muster. Wenn es sich ergab, habe ich einige Stellen des Buches wörtlich übernommen. Meinen Dank an das Internationale Kolleg Morphomata möchte ich schon hier besonders betonen: es hat mir mit seinen exzellenten Arbeitsbedingungen und dem regen Austausch zwischen den anwesenden Wissenschaftlern die Möglichkeit gegeben, mit einem Fellowship an diesem Thema zu arbeiten und es zum Abschluss zu bringen. Meine Forschungen in diesem Bereich stehen auch im Rahmen des vom spanischen Wissenschafts-Ministerium geförderten Forschungsprojektes »Ex Patria: exilios, destierros y destiempos en las literaturas alemanas e hispánicas« (FFI2013-44387-P).

PRIMO LEVI: FRAGILES ÜBERLEBEN -
DIE METAPHER DES WIEDERGÄNGERS

Ein erster Aspekt, der für die Arbeit zu beachten ist, betrifft die Fragilität des Überlebens.

Die Autoren bezeugen den Massenmord, müssen den Tod erzählen, dem sie selber entronnen sind. Ihre Erzählung führt sie aber selber in den Tod zurück, denn sie geschieht aus der Erinnerung an ihn. Und damit wird der zu erzählende Tod nicht nur der Tod der anderen, sondern auch das eigene Überleben und die Fragilität dieses Überlebens aus der Todeserfahrung heraus. Als Beispiel dieses fragilen Überlebens ist das Motiv des Wiedergängers zu sehen, das Primo Levi literarisch und autobiographisch produktiv macht.

Levi schreibt sofort nach der Befreiung aus dem Lager seinen Band *Se questo é un uomo (Ist das ein Mensch)*. Um seine Schreibbesessenheit zu beschreiben, verweist er auf die literarische Tradition: Er vergleicht sich mit Coleridges Seefahrer in dessen »Rhyme of the ancient mariner«, der mit Erzählobsession jedem der zu einer Hochzeit geladenen Gäste seine schrecklichen Erfahrungen schildern will, und führt später den Band *I sommersi e i salvati (Die Untergegangenen und die Geretteten)* mit einem Zitat aus dem »Rhyme« ein. Dazu kommentiert er:

Wenn Sie sich an die Szene erinnern, der alte Seefahrer hält die Hochzeitsgäste auf, die ihn nicht beachten – sie sind mit der Hochzeit beschäftigt –, und zwingt sie, seiner Erzählung zu lauschen. Nun, als ich aus dem Konzentrationslager zurückgekehrt war, habe ich mich genau so verhalten. Ich empfand ein unbezähmbares Bedürfnis, jedermann meine Erlebnisse zu erzählen! Ich hatte gerade eine Anstellung als Chemiker in einer kleinen Farbenfabrik nahe Turin gefunden, und das Personal der Firma betrachtete mich als eine Art harmlosen Irren, weil ich immer nur auf ein und dasselbe aus war: Jede Gelegenheit war mir recht, um allen meine

Geschichte zu erzählen, dem Werkdirektor ebenso wie dem Arbeiter, auch wenn sie etwas ganz anderes zu tun hatten – genau wie der alte Seefahrer. Dann fing ich an, nachts auf der Maschine zu schreiben (denn ich wohnte neben der Fabrik). Jede Nacht schrieb ich, und das wurde als etwas noch Verrückteres angesehen!⁵

Den Band *Die Untergegangenen und die Geretteten* leitet wie schon erwähnt ein Zitat aus dem *Rhyme* ein:

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told
This heart within me burns⁶

Die Identifizierung mit der literarischen Figur geht aber viel weiter als der von Levi unternommene Vergleich der Erzählbessionen, sie ergibt eine Fülle von (ungesagten) Verweisen auf Levis Erzählhaltung. Auch der Seefahrer hat eine traumatische Erfahrung zu berichten, den Schiffsuntergang, der ihn nicht loslässt. Es ist bei ihm nicht ganz klar, ob er lebt oder eigentlich ein Gespenst ist, das von den Toten zurückgekehrt ist, ein Wiedergänger. Wenn Levi mit ihm vergleichbar ist, wenn dieser sich sogar mit ihm identifiziert, dann ist auch Levis Überleben für ihn selber fragwürdig. Sein Zeugentum steht unter einem doppelten Zeichen. Als Zeuge spricht er zu den Lebenden, die er verzweifelt zum Erzählen aufsucht. Als fragwürdig Überlebender steht er noch unter den Toten, spricht auch zu ihnen, in ihrem Namen, für sie, die einzigen – wie Giorgio Agamben schreibt⁷ –, die ihn

5 Risa Sodi, »Ein Interview mit Primo Levi«, in: Marco Belpoliti (Hrsg.), *Gespräche und Interviews*, aus d. Ital. v. Joachim Meinert, München 1999, S. 236–256, hier: S. 238.

6 Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, hrsg. von Michael Mason, London 1992, S. 389 (Verse 584–585).

7 Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M. 2003.

wirklich verstehen könnten, weil sie seine entsetzliche Erfahrung geteilt haben. Er spricht zu den Lebenden, die ihn nicht verstehen können, für die einzigen, die ihn verstehen könnten, aber die nicht mehr da sind. Ein wirklicher Zeuge wäre zum Beispiel das Kind Hurbinek, das nur unverständliche Laute von sich gibt: »Hurbinek starb in den ersten Tagen des März 1945, frei, aber unerlöst. Nichts bleibt von ihm: Er legt Zeugnis ab durch diese meine Worte«, schreibt Levi in *Die Atempause*.⁸ Er hat sich bemüht, dem Kind zuzuhören, niemand kann aber das von ihm gesprochene Wort interpretieren. Die Gültigkeit der Zeugnisaussage beruht auf dem, was ihr fehlt, auf einer Abwesenheit. Sie bezeugt aus der Unmöglichkeit des Bezeugens heraus, ihrer Sprache ist die Unmöglichkeit des Sprechens eingeschrieben. Es geht nicht darum zu schweigen, sondern darum, dem Sprechen die Unzulänglichkeit, die Unmöglichkeit des Sprechens einzuschreiben.

Die Erinnerung geht mit Stummheit einher. Damit wäre Levis eigenes Zeugnis, als zufällig Geretteter, das in seiner Beredtheit eingeschriebene Verstummen.⁹ Und sein Überleben eine eigene Art von Tod.

Ein weiterer Aspekt bleibt noch zu beachten: Der Seefahrer erzählt und verschwindet dann; der Zuhörer ist aber am nächsten Morgen, so die Schlussverse des Gedichts von Coleridge, ein traurigerer und weiserer Mensch. Mit dieser Hoffnung, so können wir schließen, erzählt Levi. Er erzählt aber aus einer überaus gefährdeten Position. Der metaphorische Verweis auf die literarische Figur erklärt die eigene Wirklichkeit. Sie tut es aber in größerem Maße durch das, was nicht expliziert wird, als durch den direkt ausgesprochenen Hinweis.

8 Primo Levi, *Die Atempause*, München 1999, S. 20 (Im Original: *La treva*, Turin 1963).

9 Siehe Anselm Haverkamp, »Die Gerechtigkeit der Texte. *Memoria* – eine anthropologische Konstante im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften?«, in: Anselm Haverkamp / Renate Lachmann (Hrsg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, S. 17–27, hier: S. 27. – Vgl. auch Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*.

Den Überlebenden als Wiedergänger und das seinen Texten eingeschriebene Verstummen thematisiert auch Charlotte Delbo, die in *Aucun de nous ne reviendra (Auschwitz et après, I)* »cette impression d'être morte, d'être morte et de le savoir«¹⁰ erwähnt. In folgendem Gedicht dokumentiert sie sowohl die Fraglichkeit des Überlebens als auch die Unmöglichkeit des Erzählens und zieht daraus eine radikale Konsequenz für den Leser: Es sei eine unnütze Kenntnis, die er aus den Erzählungen der Wiedergänger ziehe, sie führe ihn in den Tod, er werde nie wieder schlafen können. Das Verstummen wird auf den Leser übertragen. Der in Coleridges Text mitschwingende Trost, dass die Erzählung den Leser weiser mache, fehlt hier. Da er die Erzählung für wahr halten muss – die Präsenz der Wiedergänger zeugt davon –, wird er selber in das Verstummen hineingezogen:

Et puis mieux vaut ne pas y croire
 Ces histoires
 De revenants
 Plus jamais vous ne dormirez
 Si jamais vous les croyez
 Ces spectres revenants
 Ces revenants
 Qui reviennent
 Sans pouvoir même
 Expliquer comment.¹¹

Zur Fragwürdigkeit des Überlebens haben sich übrigens Améry und Kertész viel radikaler geäußert. Améry schreibt im Nachwort zu *Lefeu*: »Es gab seither keine Jasage mehr. Das Reich des Todes hatte sich aufgetan in der Welt. Man überlebte nicht.«¹²

10 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra, Auschwitz et après*, 1, Paris 1970, S. 114 f.

11 Charlotte Delbo, *Une Connaissance inutile, Auschwitz et après*, 2, Paris 1995, S. 191.

12 Améry, »Warum und Wie«, in: *Lefeu oder der Abbruch*, Werke in neun Bänden, Bd. 1, hrsg. von Irene-Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2007, S. 287–507, hier: S. 498.

Bezeichnenderweise thematisieren alle von mir hier bearbeiteten Schriftsteller die Schwierigkeit der Darstellung, die Aporie zwischen der Notwendigkeit und der Unmöglichkeit, in der sie stattfinden muss. Aber es wird nicht das Ende der Repräsentation heraufbeschworen, es wird eher geradezu zwanghaft die Notwendigkeit des Erzählens betont und die Bemühung um die Darstellung, die Perspektive, aus der sie geschehen soll, und die Paradoxie, in der sie stattfinden muss.

Unter diesen Umständen gewinnt das Erzählen der entsetzlichen Erinnerung an Tod und Gewalt neue Konturen. Es muss eine Sprache suchen, aus der ein gefährdetes Subjekt spricht, dessen Erinnerungsbilder eine horrende Vergangenheit zur permanenten Gegenwart machen und das aus seinen Erfahrungen ein Schicksal, eine Subjektbestätigung und eine Zeugenaussage macht, das mit seinem Schreiben eine Erinnerung wach halten möchte und gegen die Automatisierung der Sprache, das Vergehen der Zeit und die Automatisierung und Verflachung der wiederholten Erzählung sichern möchte, um seinen Diskurs in einen Horizont des »gerechten Gedächtnisses«¹³ einzubauen, um sich mit und gegen alle Last der Sprache zu konstituieren – um den Tod zu erzählen gegen den Tod.

Zu den literarischen Verfahren, die dieses Schreiben gegen die Unsagbarkeit bestimmen, gehört unter anderen eine Handhabung der Bildlichkeit, die konsequent, medienbewusst, strukturierend und perspektivierend eingesetzt wird. Und bei der Konstruktion der Texte, bei der Beschreibung und Formulierung spielt die Erinnerung an andere Texte, an das schon Gesagte, an eine Tradition, die sich jeder Autor für sich erarbeitet, eine wichtige Rolle. Bezeichnenderweise muss die Suche nach einer neuen Sprache, die Erweiterung der Grenzen des Sagbaren, eine eigene und neue Sinngenealogie erschaffen. Die Literatur wird dabei in verschiedenen Funktionen benutzt, sie dient sowohl als Überlebenshilfe im Lager als auch als Instrument des Metadiskurses,

13 Ich benutze den Begriff als Pendant zu Paul Ricoeurs Begriff des »verletzten Gedächtnisses« in: *Das Rätsel der Vergangenheit: Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, Göttingen 1998, S. 86 ff.

der Problematisierung des Schreibens. Die Erinnerung der Texte im neuen Text ist damit auch zukunftsweisend.

Bei Primo Levi überwiegt die zuerst genannte Funktion, die der Überlebenshilfe im Lager. Bekannt ist die Szene, in der er sich bemüht, Dantes Inferno einem Gefährten aufzusagen, der ihn gebeten hat, ihm Italienisch beizubringen. Der Gefährte versteht kein Wort davon, ist aber erschüttert von Levis Versuch. Die Literatur wird hier auch als Kommunikationsinstrument zwischen den Personen benutzt: Sie ist mit ähnlichen Funktionen wie die gesprochene Sprache im Alltag ausgestattet. Sie wird als kollektive Tradition benutzt, um die Sprachlosigkeit des Individuums in extremen Situationen zu überwinden. Und sie spricht auch im Falle von Levi sehr viel mehr aus als das, was gesagt wird. Denn Levi erinnert sich bei der Nachfrage seines Gefährten Piccolo bezeichnenderweise gerade an den Gesang des Odysseus in Dantes Inferno. Und Odysseus wird bei Dante in einer von Seneca überlieferten Fassung dargestellt, und zwar nicht als zurückgekehrter Held, sondern als jemand, der seine Begleiter zu immer neuen und weiteren Taten angestachelt hat, jemand, der sie dazu gebracht hat, weit über das bekannte Mittelmeer die Tore des Herkules zu passieren, um weiter in die unbekanntenen Meere zu fahren, bis sie alle von riesigen Wirbeln verschluckt werden. Levi hat große Teile des »Canto« vergessen, aber die wenigen, an die er sich erinnert, verweisen auf die Berufung des Menschen zu Höherem:

Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,
Ma per seguir virtute e conoscenza.¹⁴

Das physische Überleben ist nicht sicher, der Verweis auf den Tod ist implizit und allgegenwärtig. Das Kapitel schließt mit den

¹⁴ »Bedenket, welchem Samen ihr entsprossen: / Man schuf euch nicht, zu leben wie die Tiere, / Nach Tugend und nach Wissen sollt ihr trachten.« (Levi, *Ist das ein Mensch?*, München 1991, S. 110).

Versen des Canto: »Infin che'l mar fu sopra noi rinchiuso.«¹⁵ So wird im Lager an die Dignität des Menschen, an die Sakralität der Person erinnert, mit Hilfe des Verweises auf die literarische Tradition, die geradezu religiöse Züge bekommt. Bei all diesen zitierten Bezügen ist aber auch klar, dass die Berufung auf Würde, auf Zwischenmenschlichkeit immer in Koexistenz mit dem Tode steht. Literatur bannt den Tod nicht, auf dessen Allgegenwart sie hinweist. Sie wird benutzt in dem Versuch, ihn zu transzendieren.

SEMPRÚNS *DER WEISSE BERG*:

ERTRINKEN IM BLAUEN STYX EINES BILDES VON PATINIR

Bei Semprúns Roman *Der weiße Berg* wird die Tradition nicht nur durch die Literatur, sondern auch auf dem Wege über Bilder – spontan wiederkehrende Erinnerungsbilder wie auch aus der Kunstgeschichte überlieferte Bilder – für das Erschreiben der Erinnerung an den Tod im Lager nutzbar gemacht.

Semprún ist kein rassistisch Verfolgter wie Levi, Kertész und Améry, sondern ein politisch Deportierter. Er wird nach Buchenwald deportiert, nachdem er, in der französischen Résistance im Maquis tätig, von der Gestapo gefangengenommen wird.

Die Erinnerung an Holocaust und Lager bestimmt die Erinnerung vieler Protagonisten in Semprúns Werken und zugleich seine eigene Perspektive auf die Gegenwart; sie verwandelt sich in obsessive Erinnerungsbilder, die sein Schreiben leitmotivartig durchziehen und mit denen eine eigene Metaphernwelt konstruiert wird.

Der Schnee bildet eines der Erinnerungsbilder, die als *mémoire involontaire* fungieren und schlagartig das Lager in der Gegenwart präsent machen, die ein Zeitloch aufreißen. Aber es gibt weitere: Rauchende Schornsteine verweisen auf das Krematorium, und so gibt es zum Beispiel in *Der weiße Berg* eine Autofahrt, wo die Schornsteine des Kraftwerks von Porcheville die

¹⁵ »Bis über uns geschlossen ward das Meer« (Ebd., S. 111).

Erinnerung an das Lager präsent machen und den Protagonisten in die Erinnerung an den Tod zurückwerfen, aus der er seine Identitätszeichen nimmt. Es verbinden sich dabei zwei sinnliche Erinnerungen. Die visuelle des Kraftwerkes verweist auf den Geruch des Krematoriums. »Ich habe gedacht, fuhr Juan fort, dass meine persönlichste, am wenigsten geteilte Erinnerung ... diejenige, die bewirkt, dass ich das bin, was ich bin ... [...] dass es die beharrliche, hartnäckige Erinnerung an den Geruch des Krematoriums ist.«¹⁶ Sein Identitätsmerkmal geht zusammen mit der Erinnerung an den Tod: »Was ich wiege, Odysseus? Ich wiege das Gewicht des Rauchs aller meiner toten Kameraden, die in Rauch aufgegangen sind. Ich wiege das winzige, unendlich schwere Gewicht meines eigenen Rauchs«¹⁷, sagt Juan anschließend. Mit dieser Erinnerung wird jeder Rauch, auch derjenige, der über einer friedlichen Ebene von den Häusern und Hütten aufsteigt, zu einem Phantasma der Allgegenwart des Todes: »In Richtung Freneuse stieg ein ruhiger, leichter, häuslicher Rauch auf: Rauch von Holzfeuer, Fee des Heims, flockiges Phantasma des heimischen Herdes.«¹⁸ Die vom Rauch beschworene Erinnerung an das Lager zieht sich in verschiedenen Sequenzen über den gesamten Roman hin, fungiert als Leitmotiv für die Präsenz des Lagers, für die Allgegenwart der Erinnerung daran, auch für die Unterscheidung zwischen deutschen nationalsozialistischen und russischen stalinistischen Lagern. Am letzten Tag seines Lebens, ein 25. April und Gedenktag der Deportierten, erzählt der Protagonist Juan Larrea vom Lager, vom Rauch der Krematorien ausgehend:

Er begann mit dem Rauch des Krematoriums, mit dem Rauchgeruch über dem Ettersberg. [...] Mit jener Erinnerung, die er mit keinem teilen konnte, der nicht dabei gewesen war, es nicht überlebt hatte. Sogar die ehemaligen Deportierten

16 Semprún, Jorge: *Der weiße Berg*, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1990, S. 105.

17 Ebd., S. 105.

18 Ebd.

des sowjetischen Gulag, sagte Juan, deren Gedächtnis die gleichen grausigen Schätze birgt, [...], sogar sie kennen den Rauchgeruch der Krematorien über den Landschaften Europas nicht. Das ist unser Hab' und Gut, die Essenz unseren Lebens!¹⁹

Aber auch reale Bilder lösen Erinnerungsbilder aus, Kunstwerke, die Semprún im Laufe seines Lebens gesehen hat und die erinnert werden. Sie geraten über die Erinnerung in metaphorische Zusammenhänge und konstituieren so den Sinn des Romans *Der weiße Berg*. Man könnte sagen, dass der Roman, der verschiedene autofiktionale Figuren von Semprún selbst enthält, um fünf Bilder aufgebaut ist: zwei reale und erinnerte, die *Überfahrt über die Lagune Styx* von Patinir aus dem Prado (Taf. 1) und die *Dialektik* des Veronese aus der Sala del Collegio im Dogenpalast in Venedig (Taf. 2), und drei fiktive, die Gemälde eines der Protagonisten, des Malers Antoine de Stermaria: *Helles Seestück*, *Blauer Akt von hinten* und *Rote Landschaft*. Von den zwei realen Bildern gehen die Farben aus, die im Zentrum der fiktiven stehen: blau und rot; sie erhalten im Laufe des Romans metaphorischen, sogar symbolischen Inhalt. So konstruiert sich Sinn durch Metaphorisierung und Bildlichkeit und nicht so sehr durch direkte Argumentation oder durch lineares Erzählen.

Der Roman schildert den Besuch, den Juan Larrea und seine junge Freundin Nadine bei Larreas Freund Antoine de Stermaria und dessen Frau Franca machen. Larrea war einer der Decknamen Semprúns im Untergrund im Franco-Spanien, als er für die kommunistische Partei Spaniens tätig war. Der Name verweist auf den avantgardistischen Dichter Juan Larrea. Larrea teilt Erinnerungen Semprúns, hauptsächlich das Überleben in Buchenwald, die Teilnahme an der Résistance. Auch der Maler Antoine de Stermaria teilt Aspekte aus Semprúns Biographie, unter anderem seine Leidenschaft für die Malerei. Ein weiterer Freund Larreas gesellt sich zu dem Treffen: Karel Kepela, tschechischer Theaterregisseur und Opfer des Stalinismus, exiliert im Zuge

19 Ebd., S. 259.

der Unterdrückung des Prager Frühlings. In seine Erinnerungen und diejenigen Larreas spielen Semprúns Erinnerungen an das Filmfestival in Karlovy Vary hinein, wo es nicht gelang, den mit Costa-Gavras gedrehten Film *La confession* zu zeigen, und auch die Erinnerung an die Schauprozesse des Stalinismus. So wird in die Personenstruktur des Romans die Erinnerung an Nationalsozialismus und Lager und auch an Stalinismus eingebaut. Durchzogen wird der Roman wie die friedliche Landschaft um Freneuse, wo Antoine lebt, von Rauch, der an die Krematorien im Lager erinnert, eine Erinnerung, von der Larrea sich nicht lösen kann, die Erinnerung an die Zeit bei »einem früheren Tod«²⁰. Der kollektive Traum des Überlebenden, den Levi und Adorno erwähnen, in dem der Überlebende eigentlich schon gestorben, in Rauch aufgegangen sei, beherrscht Larrea; er zieht sich durch das Werk und führt schließlich zu seinem Tod. Der Verweis auf das Lager bringt aber auch bezeichnende Verwechslungen: Larrea vermeint, *Forcheville* auf dem Kraftwerk zu lesen²¹, den angeheirateten Namen von Gilberte Swann aus Prousts *Recherche* – ein ironischer Verweis auf Erinnerung und die Möglichkeit, die Zeit wiederzufinden – in diesem Fall ist es eine Zeit des Todes –, aber auch auf Erotik. Und als er zum erstenmal Nadines Namen hört, versteht er »Feuerabend« statt »Feierabend«. Nadine ist Jüdin, sie hat ihrer Dissertation über den Massenmord an den europäischen Juden den Titel *Die Weißwäscher der Verwesung* gegeben. Der Besuch findet im April statt, der Jahreszeit der Befreiung der Lager, einer für Semprún und für Larrea besonders gefährlich erinnerungsträchtigen Zeit. Der Roman schildert das Treffen der fünf Personen, gibt ihre verschlungenen Beziehungen wieder. Larreas und Stermarias Liebe zu Franca steht im Mittelpunkt, durchbrochen von Erinnerungen, die zum Teil gemeinsam sind, aber individuell ausgeleuchtet werden. Wie bei Semprún üblich, gibt es keinen linearen zeitlichen Strang, die Erzählung entwickelt sich vielmehr aus Assoziationen, aus Zeitsprüngen, die sich wie Zeitlöcher im Roman zeigen. Die Erinnerung führt

20 Semprún, *Berg*, S. 32.

21 Ebd., S. 26.

schlagartig in andere Zeiten und Räume, welche die Gegenwart des Erzählten verändern, und zeigt eine Kontinuität von Gewalt und Tod, auch von Lust und Liebe, die vergeblich versuchen, der Gewalt und dem Tod standzuhalten.

Der Titel verweist auf den Weißen Berg in Prag, auf dem durch eine Kirche und ein Denkmal an die böhmische Niederlage gegen Habsburg im Jahr 1620 erinnert wird. Er erscheint als Fluchtpunkt für die Geschichte der Protagonisten. Parallel dazu wird die Geschichte vom Prager Aufstand gegen die Sowjetunion gesetzt. Die individuelle Erinnerung der Protagonisten bestimmt die Erinnerung an die Geschichte. Dafür werden kulturell kodierte Texte und Bilder instrumentalisiert; sie bestimmen die Erzählung. Rolf Renner hat sehr detailliert gezeigt, wie vorwiegend intermedial Semprúns Perspektive ist, wie hier die Korrespondenz von Erinnerung, Erfahrung und Wahrnehmung sich am Beispiel von Bildern entfaltet, wie die semiotische Verknüpfung von Kulturgeschichte und Lebensgeschichte enggeführt wird und das Feld der Bezüge noch umfangreicher wird.²²

In *Der weiße Berg* wird das Leben der Protagonisten auch über die literarische Tradition vermittelt. Hier ist Kafka der Autor, auf dessen Leben und Werk ständig verwiesen wird. Zentral dabei ist seine Trennung von Felice, die wiederum nur vermittelt in den Romantext eingeht, nämlich als Thema des von Larrea geschriebenen Theaterstücks über den *Askanischen Hof*.²³ Damit wird sowohl auf das Thema der Schuld wie auch auf das Verhältnis Kafkas zu Frauen Bezug genommen, Larrea erfährt seine eigenen Beziehungen zu Frauen über diese Bezugnahme.

22 Siehe: Rolf Günter Renner, »Transformationen des Eigenen ins Fremde: Interkulturelle Strategien der Moderne am Beispiel von Jorge Semprún«, in: Rolf Günter Renner und Marisa Siguan (Hrsg.), *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschland und Spaniens*, Barcelona 1999, S. 198–208, und: Rolf Günter Renner, »Das Erinnern der Katastrophe bei Semprún und Sebald«, in: Thomas Klinkert / Günter Oesterle (Hrsg.), *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin/Boston 2013, S. 241–256. Im gleichen Band auch: Marisa Siguan, *Literatur und Überleben. Die literarische Memoria bei Klüger, Améry, Semprún und Levi*, S. 276–292.

23 Semprún, *Berg*, S. 95.

Doch zentral für die Sinnkonstruktion des Romans sind wie gesagt die Bilder. Bei beiden real existierenden Bildern, von Patinir und Veronese, handelt es sich um erinnerte Bilder, die im Leben der Protagonisten eine wichtige Rolle spielen. Sie verweisen auf die beiden geschichtlichen Erinnerungskomplexe des Romans: Patinir gehört zur persönlichen Erinnerung Larreas und wird im Laufe des Romans in Beziehung zur Lagererinnerung gesetzt; Larrea ertränkt sich in der Seine und letztendlich in dem Styx des Bildes. Die *Dialektik* von Veronese steht dafür in dem Kontext des geschichtlichen Missbrauchs der Dialektik durch den Kommunismus. Die Bilder werden aus der Erinnerung in die Interpretation der individuellen Lebensgeschichte gesetzt, sie werden zu Metaphern der individuellen und geschichtlichen Entwicklung.

Patinirs Bild im Prado hat sowohl für Larrea wie auch für Semprún, der es schon als Kind kannte, besondere Bedeutung. In ihm herrscht das Blau, es beleuchtet Himmel und Styx, die Landschaft ist verfremdet und dominiert die christlichen und mythologischen Themen. Im Paradies spielen, relativ im Hintergrund und nur durch genaues Hinsehen sichtbar, einige Hasen, ein traditioneller Verweis auf Erotisches. Das Blau, das Patinir berühmt gemacht hat, ist zunächst im Zentrum der Gespräche der Protagonisten. Larrea hat Stermaria eine Postkarte davon aus dem Prado geschickt, sie löst Stermarias Eifersucht aus, weil er eine Begegnung Larreas mit Franca in Madrid vermutet. Der Roman entwickelt die Geschichte dieser Liebe, aber die Postkarte ist auch der Auslöser des Gesprächs über das Blau, das wiederum verschiedene erzählte Bilder des Romans verbindet. Sowohl *Helles Seestück* wie auch *Blauer Akt von hinten* und *Roter Akt*, alle Bilder von Stermaria, über die sich die Protagonisten unterhalten und in denen sie das Auf und Ab ihrer Beziehungen spiegeln, nehmen Bezug auf Patinirs Blau in der *Überfahrt*.²⁴ Gleichzeitig aber wird die Farbe Blau zur Metapher für die Erinnerung selbst. Nicht nur, weil die Gespräche über das Blau der Bilder aufeinander verweisen und erinnert

²⁴ Siehe Renner, *Transformation des Eigenen ins Fremde*, Anm. 22, S. 205.

werden, sondern auch, weil in das Gespräch über das Blau von Patinir im Zusammenhang mit Antoinés Blau im *Hellen Seestück* eine weitere Beschreibung eingeblendet wird, die Antoine rezitiert: die Beschreibung eines der Seestücke des Malers Elstir bei Proust:

Der Himmel, rezitierte er sofort, mit klarer, volltönender Stimme, *bestand ganz und gar aus dem strahlenden, blassen Blau, wie ihn ein Spaziergänger, der sich in einem Feld lagert, manchmal über seinem Haupte sieht, aber so einheitlich und so tief, dass man spürte, wie das Blau, aus dem er gemacht war, ohne jede Beimischung verwendet worden war und dabei in so unerschöpflicher Verschwendung, dass man immer tiefer in seine Substanz hätte eindringen können, ohne auch nur auf ein Atom von etwas anderem zu stoßen als immer auf dieses gleiche Blau ...*²⁵

So wird das Blau mit dem Thema der Erinnerung aufgeladen, die in Zusammenhang mit der Erfahrung des Todes steht: zum einen durch das Thema des Bildes von Patinir, zum anderen, weil die Metaphorisierung des Bildes in die Handlung des Romans einbezogen wird. Der Roman endet mit dem Freitod von Juan Larrea, der sich in der Seine ertränkt (wie Paul Celan, und im April, dem Monat der Befreiung der Lager, dem Monat von Primo Levis Tod). Am frühen Morgen von Larreas Tod erscheint die Seine in der Ferne bläulich, irisierend, die Sonne legt eine azurblaue Patina auf die Landschaft. Die Beschreibung der Landschaft vor Larreas Augen nimmt patinirhafte Farben an, die Erinnerung führt in die Kindheit und in die Sprache,

²⁵ Semprun, *Berg*, S. 165. Vgl. dazu: »le ciel était tout entier fait de ce bleu radieux et un peu pâle comme le promeneur couché dans un champ le voit parfois au-dessus de sa tête, mais tellement uni, tellement profond, qu'on sent que le bleu dont il est fait a été employé sans aucun alliage et avec une si inépuisable richesse qu'on pourrait approfondir de plus en plus sa substance sans rencontrer un atome d'autre chose que de ce même bleu.« (Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (=Bibliothèque de la Pléiade), 1987, 4 Bände, hier Bd. III, S. 906–907.

die Larrea mit Semprún teilt: »Intensiv blauer Himmel auf den abschüssigen Straßen zum Park in Madrid. Indigofluß, heute, am gedämpften, aber herzerreißenden Lärm der Wörter, wieder-gekehrt wie der Schrei der Scherenschleifer einst.«²⁶ Im Moment des Versinkens taucht eine weitere Erinnerung Semprúns auf: an die Badewanne, in der Semprún/Larrea von der Gestapo bei der Gefangennahme durch Untertauchen und Erstickungsgefahr gefoltert wurde: »dachte im Feuer seines Gedächtnisses, dass es damals darum ging, zu überleben, Kräfte zu bewahren, dass es heute darum ging, zu sterben ...«²⁷ Die Erinnerung an die Folter ist auch bei Semprún dem Körper eingeschrieben, sie taucht in verschiedenen seiner Werke auf (*Die große Reise, Schreiben oder Leben*) und sie bestimmt sein problematisches Verhältnis zum Wasser, wie Franziska Augstein in ihrer Biographie berichtet.²⁸ Insofern könnte man auch den Tod Larreas im Wasser als eine Spätfolge der Folter interpretieren.

Der Roman endet mit dem Satz: »Das Wasser des Flusses Styx trug ihn fort in seinen Fluten«: Larrea ertrinkt in Patinirs Bild, der Styx ist zum Symbol von Tod, Traum, Vergessen, Wasser und Schnee geworden.

Die biographische Erfahrung des Lagers und der Allgegenwart des Todes, die Erinnerung daran, wird über kulturell codierte Zeichen erschrieben und vermittelt. Literatur und Malerei stehen in diesem Zusammenhang. Dass Erinnerung und Tod zusammengehen, wird über den Rekurs auf die Mythologie und die künstlerische Tradition im Roman verarbeitet. Die Bilder und Textverweise bauen eine metaphorische Sinnstruktur auf, durch die die Geschichte der Romanfiguren interpretierbar wird. Rolf Renner analysiert, dass durch die auf Bildern und Intertextualitäten beruhende Schreibweise Semprúns die literarische Memoria in seinen Texten neu bestimmt wird. »Denn das ästhetische Bild, das visualisierte wie das imaginierte, das

26 Semprún, *Berg*, S. 267.

27 Ebd.

28 Franziska Augstein: *Von Treue und Verrat: Jorge Semprún und sein Jahrhundert*, München 2008.

ihm zuarbeitet, entfernt sich von den authentischen Bildern der Erinnerung. Es eröffnet einen Raum der Phantasie, der die Gesetze des Sehens ebenso überwindet wie die Gebundenheit der Erfahrung an Zeit.«²⁹ Also sind die kulturell und intertextuell codierten Bilder in Semprúns Text immer ikonographische und metaphorische Zeichen zugleich. Sie führen die bewusste Erinnerung, die körperliche und unbewusste, und das kulturelle Gedächtnis zusammen.

Aber intertextuelle Verweise können bei Semprún auch noch eine andere Funktion besitzen. Sie helfen, ähnlich wie bei Levi, die Situation im Lager zu transzendieren und auf die Dignität des Menschen zu verweisen, Identitätskonstruktion zu vermitteln, die Sakralität der Person zurückzugeben. In *Der Tote mit meinem Namen* ist diese Funktion am deutlichsten erkennbar. Im Mai 2001 erschienen, ganz aus der Erzählperspektive einer ersten Person geschrieben, verarbeitet dieser Roman narrativ erneut in autofiktionaler Weise einen Identitätskonflikt des Icherzählers. Er erzählt, wie in Buchenwald, auf eine Anfrage der Gestapo nach Semprún, seine kommunistischen Kameraden einen gleichaltrigen Sterbenden suchen, um ihrer beider Namen in den Karteikarten der Verwaltung zu vertauschen, Semprún dann für tot zu erklären und ihn unter dem Namen des Anderen weiterleben lassen. Das Ganze erweist sich am Schluss als unnötig, sodass Semprún letzten Endes doch mit seinem eigenen Namen weiterleben kann. Eigentlich stammt die Geschichte zum Teil aus der Biographie Stéphane Hessels, es handelt sich also um eine Autofiktionalisierung, denn der Icherzähler wird von seinen Kameraden und Mithäftlingen als Semprún ausgewiesen. Darüber hinaus ist dies ein Verfahren, das wiederholt eingesetzt wurde, um Häftlingen das Leben zu retten. Im Falle von Kertész wurde Ähnliches inszeniert, wobei die konkrete Situation heute nicht mehr klar zu ermitteln ist. Das Zusammenleben mit dem gleichaltrigen Sterbenden, die Frage nach der Identität und nach den zufälligen Gründen des Überlebens des Einen, des Sterbens des

29 Rolf Günter Renner, *Das Erinnern*, S. 250.

Anderen, machen den Kern der Erzählung aus. Der Sterbende, den der Icherzähler kennenlernt und dessen Namen er tragen soll, ein gleichaltriger französischer Student, ist mit demselben Transport angekommen. Er ist einer der ›Muselmänner‹ – so werden im Lager diejenigen genannt, die nur noch dahinsiechen, kaum mehr fähig sind zu sprechen. Semprún sucht ihn bei den Latrinen auf. Dieser Bau hat bei ihm schon beim ersten Anblick Rimbauds *Bethsaïda, la piscine des cinq galeries* evoziert; er braucht Rimbauds Text, um die Wirklichkeit zu fassen:

Beth-Saïda, la piscine des cinq galeries, était un point d'ennui. Il semblait que ce fût un sinistre lavoir, toujours accablé de la pluie et noir [...]. (›Bethsaïda, der Fischteich mit den fünf Hallen, war eine Stätte des Ekels. Wie ein Zuber des Unheils lag er da, randvoll von Regen und Dunkel. [...]‹) Weder Fischteich noch Hallen, gewiß. Dennoch traf die poetische Beschwörung zu: es war durchaus ein ›Zuber des Unheils‹. Auch andere Worte des Texts von Rimbaud schienen mir zu beschreiben, was ich sah [...]. Les mendiants s'agitant sur les marches intérieures, les linges blancs ou bleus dont s'entouraient leurs moignons. Ô buanderie militaire, ô bain populaire [...]. (›Die Bettler krochen innen über die Stufen, die weißblauen Lappen, mit denen jeder jedweden Stumpf seiner Glieder umwickelt. O Waschhaus der Krieger und Krüppel, o Bad du des Volkes‹) [...].³⁰

Die Sprache der Literatur dient ihm aber nicht nur dazu, die Wirklichkeit zu beschreiben. Sie erzeugt Kommunikation. Dem Icherzähler gelingt es am Schluss, durch Rimbauds Verse den ›Muselmann‹ aus seiner kachektischen Verfassung zu retten. Als der autofiktionalisierte Semprún nicht mehr weiter rezitieren kann, weil er die letzten Verse vergessen hat, tut es der Franzose mit wiedererlangter Stimme:

³⁰ Jorge Semprún, *Der Tote mit meinem Namen*, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 2002, S. 35.

In einem Zug, einem einzigen Atemzug, als hätte er mit seiner Stimme gleichzeitig sein Gedächtnis, sein Selbst wiedergefunden, hatte er die Fortsetzung rezitiert.

[...] die über die blauen blinden Augen zuckten und die weißblauen Lappen, mit denen jeder jedweden Stumpf seiner Glieder umwickelt. O Waschhaus der Krieger und Krüppel, o Bad du des Volkes [...].

Er lachte Tränen. Das Gespräch wurde möglich.³¹

Die erinnerte Literatur trägt zur Ich-Konstruktion bei, verweist auf die Wirklichkeit, gibt dem jungen Franzosen seine Erinnerung und damit seine Identität zurück. Und sie verweist auch auf sich selber. Denn das Ende von *Bethsaïda*, das Semprún nicht mehr zitiert, lautet: »Le Paralytique se leva, qui était resté couché sur le flanc, franchit la galerie et ce fut d'un pas singulièrement assuré qu'ils le virent franchir la galerie et disparaître dans la ville, les Damnés.«³²

Die Literatur schildert ein Wunder, der Verweis auf sie vollbringt es. Der ›Muselmann‹ findet den Weg zu sich selbst als Subjekt wieder, so wie der Gelähmte das Gehen erlernt hat. Er stirbt wenig später; seine letzten Worte, die der Icherzähler erst viel später identifiziert, sind ein Zitat von Seneca. Man könnte sagen: Er stirbt im Bewusstsein von sich selber als Subjekt. Die Literatur bannt den Tod zwar nicht, aber sie dient dem Versuch, ihn zu transzendieren, indem sie dem Individuum sein Menschsein, die Sakralität der Person, zurückerstattet. Und sie fungiert kommunikativ, indem sie Worte, die andere schon gesagt haben, erinnert und wieder zitiert. So wird das Geschriebene zum gesprochenen Wort, und das zitierte literarische Wort wird in eine dialogische Situation überführt, in der es einen Sprecher und einen Hörer gibt und der Sprecher durch sein Sprechen auf den Hörer einwirkt. Die Erinnerungsarbeit strukturiert sich damit in einer komplexen Organisation kultureller Zitate.

³¹ Ebd., S. 43.

³² Arthur Rimbaud, »Proses évangéliques«, in: *Œuvres complètes*, Antoine Adam (Hrsg.), Paris 1972, S. 162–164, hier: S. 163 f.

Es ist Zeit für eine kurze Zwischenbilanz. Die Schreibsituation der Autoren, durch ihr Überleben jeweils des Holocaust und des Lagers, wird bestimmt durch die Gleichzeitigkeit von zwanghaftem Bedürfnis und Unmöglichkeit, davon Zeugnis zu geben; unvermittelte, vom Normalen abweichende Wege, dennoch Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Für die weiteren Autoren, insbesondere Kertész und Améry, wird es ähnlich sein. Die entsprechende literarische Technik ist: Erfahrungen werden nicht direkt ausgesprochen, sondern auf Umwegen, durch Metaphern und Bilder. Spontane Assoziationen rufen Vergessenes und Verdrängtes wach, stellen Zusammenhänge zwischen Heterogenem her. Ihr Erzählen fiktionalisiert eigenes Erleben und projiziert es auf Figuren und Bilder, insofern kann man von Autofiktionalisierung sprechen und von dem Wahrheitsanspruch der ihr zugrunde liegt. Auch dafür werden sich in den folgenden Kapiteln weitere Beispiele finden.

Dabei spielt die literarische und generell die kulturelle Tradition eine eminente Rolle: Sie ist Teil der vergangenen Identität, die verloren ging und zerstört oder verschüttet wurde. Die Erinnerung daran dient dazu, die Persönlichkeit ein Stück weit wieder aufzubauen, selbst wenn sie fragmentarisch ist, sei es auch nur, dass der Abstand zwischen dem, was verloren ging, und dem, was rekonstruiert wird, schmerzhaft deutlich wird.

Dies ist ein Merkmal, das für die beiden bisher betrachteten Autoren wichtig ist: Die kulturelle Tradition selbst wird nicht in Frage gestellt; sie kann grundsätzlich wieder ihre frühere Gültigkeit erlangen. Das Normengefüge ist zeitweise, aber nicht grundsätzlich, außer Kraft gesetzt. Auch für Max Aub lässt sich Ähnliches sagen.

Dies wird sich bei den nächsten drei nun zu betrachtenden Autoren, Imre Kertész, Jean Améry und Warlam Schalamow nicht in gleicher Weise sagen lassen. Auch sie sind auf die literarische Tradition angewiesen, sei es auch nur, um sich von ihr abzugrenzen; aber ihre In-Frage-Stellung der kulturellen Tradition und ihrer Werte ist ungleich schärfer.

KERTÉSZ *SPURENSUCHER*: IPHIGENIE - DIE APATHIE
EINES NICHT MEHR STEIGERUNGSFÄHIGEN ELENDS

Imre Kertész konstatiert, mit Auschwitz habe das gesamte Wertesystem Schiffbruch erlitten, welches das neunzehnte Jahrhundert, seine Ideale der Aufklärung und des Fortschritts leitete. Der Holocaust gehe über die Tragödie des Judentums hinaus; er sei eine Welterfahrung, ein europäisches Trauma; denn er habe sich nicht im luftleeren Raum vollzogen, sondern im Rahmen der westlichen Kultur, auch sie sei gleichsam Auschwitz-Überlebende. In den Flammen der Krematorien »wurde alles zerstört, was wir bis dahin als europäische Werte schätzten, und an diesem ethischen Nullpunkt, an dieser moralischen und geistigen Finsternis, erweist sich als einziger Ausgangspunkt gerade das, was diese Finsternis erzeugt hat: der Holocaust.«³³ Kertész beharrt auf der Erkenntnis, die er auch in seiner Nobelpreisrede äußert: dass der Holocaust »über unermessliches Leid zu unermesslichem Wissen geführt hat und damit eine unermessliche moralische Reserve birgt.«³⁴

33 Imre Kertész: *Die exilierte Sprache: Essays und Reden*, aus d. Ungar. v. Kristin Schwamm, Frankfurt a. M. 2003, S. 216.

34 Im Aufsatz »Der Holocaust als Kultur« formuliert er dies folgendermaßen: »Der Holocaust ist ein Wert, weil er über unermessliches Leid zu unermesslichem Wissen geführt hat und damit eine unermessliche moralische Reserve birgt. Das tragische Weltwissen einer den Holocaust überlebenden Moral könnte, wenn es bestehen bleibt, vielleicht sogar das von Krisen geschüttelte europäische Bewusstsein befruchten, ähnlich wie der der Barbarei trotzend und in den Perserkrieg ziehende griechische Genius die antike Tragödie als unvergängliches Vorbild hervorbrachte. Wenn der Holocaust in unsren Tagen eine Kultur hervorgebracht hat – wie es nun einmal unleugbar geschehen ist und geschieht –, dann kann seine Literatur daraus, aus der Bibel und aus der griechischen Tragödie, diesen beiden Quellen der abendländischen Kultur, Inspiration schöpfen, auf dass der nicht wiedergutzumachenden Realität Wiedergutmachung entspreiße – der Geist, die Katharsis.« (Kertész, »Der Holocaust als Kultur«, in: *Die exilierte Sprache*, S. 68).

Sein beharrliches Schreiben geschieht aus dem Bewusstsein des gefährdeten Überlebens heraus. Er bemüht sich, eine »Nach-Auschwitz«-Sprache zu finden, in der die »irreführenden Schlagworte einer irreführenden Freiheit« als »unerklärlicher historischer Irrtum« verworfen werden,³⁵ in der der »Konsens mit der durch Rationalismus, Aufklärung und Humanismus geprägten Vergangenheit aufgekündigt«³⁶ ist. In seiner Erzählung *Der Spurensucher* zeigt sich geradezu paradigmatisch, wie aus seiner Konfrontation mit der Tradition etwas Neues entsteht, wie die Fiktionalisierung als Mittel für das Erschreiben der Erinnerung fungiert. Wenn Romanschreiben als ein Ankämpfen gegen die Vergänglichkeit der Welt und des Ichs beschrieben wird, wie es Kertész tut, und das Gedächtnis dabei kreativ arbeitet, indem es die Vergangenheit nicht wiederfindet, sondern sie neuerschafft, liegt gerade hier die Unterscheidung, die Kertész zwischen Autobiographie und Fiktion macht. Erinnern erschafft ein Stück Welt, aber überschreitet sie nicht. Das hingegen tut die Fiktion. Die Fiktion kann sich auf Dokumente stützen, kann auch authentisch sein, aber im Gegensatz zur Autobiographie schafft sie eine eigene Welt.

Den Unterschied zwischen autobiographischer Erinnerung und Fiktion definiert Kertész in *Dossier K.* folgendermaßen:

Der wesentliche Unterschied besteht trotzdem darin, dass die Fiktion eine Welt erschafft, während man sich in der Autobiographie an etwas, was gewesen ist, erinnert. [...] Ich musste im Roman Auschwitz für mich neu erfinden und zum Leben bringen. Dabei konnte ich mich nicht an den äußeren, den sogenannten historischen Tatsachen außerhalb des Romans festhalten. Alles musste auf hermetische Weise, durch die Zauberkraft von Sprache und Komposition in Erscheinung treten.³⁷

35 Kertész, »Die exilierte Sprache«, S. 221.

36 Dietmar Ebert, »Atonales Erzählen im Roman eines Schicksallosen – Vom Finden einer Romanform, um ›Auschwitz schreibend zu überleben«, in: Ders. (Hrsg.), *Das Glück des atonalen Erzählens*, Dresden 2010, S. 111–134, hier: S. 129.

37 Imre Kertész, *Dossier K., Eine Ermittlung*, aus d. Ungar. v. Kristin Schwamm, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 13.

Für dieses Neuerschaffen, für diese Neuerschreibung der Vergangenheit durch Fiktion wird auch die literarische Tradition aufgerufen, wenngleich um eine ganz bestimmte zu verwerfen, weil sie wie schon erwähnt Auschwitz nicht überlebt hat, weil Auschwitz sie selber in Frage stellt. Im *Spurensucher* wird dies ganz besonders deutlich.

Nach dem schon in der Einleitung erwähnten gescheiterten Besuch in Buchenwald und in Rehmsdorf und Zeitz, wo Kertész selber interniert gewesen war, geht der *Spurensucher* in Weimar mit seiner Frau zum Abendessen in ein Restaurant mit gepflegtem Ambiente und Palmengarten. Unschwer kann man darin den *Elephanten* erkennen, wo Lotte in Weimar zu ihrem Besuch bei Goethe absteigt. Die Verweise auf Goethe und Thomas Mann sind in der Novelle weiterhin durchaus präsent. Der *Spurensucher* ist im Laufe der Kapitel teils hintereinander, teils abwechselnd *der Gast*, *der Beauftragte*, meistens *der Abgesandte*, ganz kurz *der Sehende*; damit wird bei ihm wie bei Gustav von Aschenbach in Manns *Tod in Venedig* ein Zustand definiert, der ein Signal setzt, anstatt zu psychologisieren. Auch in Camus' *L'étranger* wird der Protagonist über seinen Zustand definiert. Und zum Schluss ist der *Spurensucher* zeitweilig auch *der Fremde*. Im Unterschied zu ihnen wird der *Spurensucher* aber außerdem durch eine Funktion definiert, deren Erfüllung oder Scheitern die Geschichte zum Thema macht. Der Palmengarten kann auch mit der Lobby im *Hotel des Bains* in der Visconti-Verfilmung vom *Tod in Venedig* assoziiert werden. Eine Dame mit von einem Trauerflor verhülltem Gesicht, die der *Abgesandte* schon beim Besuch in Buchenwald gesehen hat, mahnt ihn an seinen Auftrag der Spurensuche, die in dem musealisierten und von Touristen besuchten Lager fehlgeschlagen ist. Sie trauert um ihren Vater, ihren Bruder und ihren Bräutigam. »Tous les trois«, sagt sie. Ihre Rede verweist auf den *Zauberberg*, ihre Trauer aber ist ein Ausdruck der Unversöhnlichkeit. Nach dem Essen, im nächsten Kapitel *Stoßzeit*, findet in einem Straßencafé ein Gespräch über Goethes *Iphigenie auf Tauris* statt, von der Frau des *Abgesandten* eingeführt, die den Band in einer Buchhandlung gesehen hat und sich an die Geschichte zu erinnern versucht. *Der Abgesandte* entlarvt den versöhnlichen

Schluss als Lüge gegenüber der Wirklichkeit: bei Goethe wird bekanntlich Thoas, der König der Taurider, die eine Religion betreiben, wo Menschenopfer die Regel sind, von Iphigenie dazu gebracht, auf Menschenopfer zu verzichten und sie mit Orest und Pylades ziehen zu lassen. In Wirklichkeit seien aber Orest und Pylades umzingelt, entwaffnet und gefesselt worden, Iphigenie vor ihren Augen geschändet und die Männer anschließend vor den Augen Iphigenies geschlachtet worden. Der König hätte noch gewartet, bis auf dem Gesicht Iphigenies »die Apathie eines nicht mehr steigerungsfähigen Elends« sich zeige, eine Apathie, die den Leser an die Apathie des Muselmanns im Lager erinnert, um ihr den Gnadenstoß geben zu lassen. »Am Abend gingen dann alle ins Theater, um sich anzuschauen, wie der König der Barbaren auf der Bühne Gnade walten lässt, während sie, in den Logen verborgen, sich kräftig ins Fäustchen lachten.«³⁸ Hier wird gegen den »Grundton der Tradition« eines Vor-Auschwitz Humanismus angeschrieben, werden die Sprache und das Menschenbild der Klassik als Truggebilde entlarvt. Die intertextuellen Verweise markieren auch die Erinnerung im Text.

Am Ende des *Spurensuchers* wird, wie schon erwähnt, das Scheitern der Spurensuche festgestellt und im Nachwort das Fazit gezogen, man müsse die Vergangenheit neu erschreiben, um gegen ihre Vergänglichkeit anzukämpfen. Man kann daraus schließen, dass die Novelle sozusagen metaliterarisch dieses Problem thematisiert hat und dass in ihr nicht nur das Scheitern der Spurensuche zu finden ist, sondern auch die Neu-Erschreibung der Vergangenheit realisiert ist, dass man zumindest Elemente so interpretieren kann.

Der *Spurensucher* begibt sich auf die Suche nach seiner Vergangenheit, indem er deren Spuren nachgeht. Laut Walter Benjamins Definition ist eine Spur die »Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ.«³⁹ Spur ist mit Erinnerung

³⁸ Kertész, *Der Spurensucher*, S. 89.

³⁹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Bd. V/1, Frankfurt a. M. 1983, S. 560 (vgl. auch: Dietmar Ebert, »Atonales Erzählen in der geschlossenen Gesellschaft – Die Romane *Fiasko*, *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* und die Erzählungen *Der Spurensucher*, *Die englische Flagge*, *Protokoll und Detektivgeschichte*«, in:

verbunden – und mit der Nähe des Erinnerten. Seit Baudelaire ist aber Vergangenheit »nicht als Dauer repräsentierbar, sondern nur durch das Ausagieren einer dynamischen Flüchtigkeit anzudeuten.«⁴⁰ Die Poetik der Erinnerung der Moderne ist Augenblickspoetik. Für Baudelaire wie für Bergson und Proust gelingt das Erinnerungswerk, indem es von einem geglückten Augenblick der *mémoire involontaire* ausgelöst wird, der die Vergangenheit präsent macht. Proust führt die geradezu programmatische Opposition zwischen einer zum Scheitern verurteilten bewussten Erinnerung und einer gelingenden unwillkürlichen ein; nur von dieser aus könne man schreibend, erzählend die Vergangenheit näherkommen lassen. Das Kunstwerk ist für den Schriftsteller »das einzige Mittel, die verlorene Zeit wiederzufinden.«⁴¹

Die Spuren müssten den *Abgesandten* zu einer Wiederbegegnung mit der Vergangenheit führen, die aber ausbleibt. »Jedermann will eine Spur im Leben hinterlassen. Ich würde lieber spurlos verschwinden«, so schreibt Kertész in sein *Galeerentagebuch*.⁴² Konsequent fragt László F. Földényi in seinem *Imre-Kertész-Wörterbuch*: »Aber was tut dann der Abgesandte im *Spurensucher*? Will er die eigene Spur liquidieren? Oder will er, nachdem er der eigenen Spurlosigkeit bewusst geworden ist, im Fehlen der Spuren den einzigen Beweis für sein Leben erblicken?«⁴³ Der *Spurensucher* ist auch eine Erzählung über das Fehlen jeglicher Spur der Erinnerung an den Massenmord an den europäischen Juden in dem musealisierten Buchenwald der sechziger Jahre.

Der Abgesandte findet zwar nicht die Spuren, in denen er sich in der Vergangenheit wieder zu entdecken hofft, dafür erlebt

Ders. (Hrsg.), *Das Glück des atonalen Erzählens*, S. 209–272, hier: S. 231 f.).

⁴⁰ Nicolas Pethes, *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999, S. 25.

⁴¹ Proust, *Die wiedergefundene Zeit, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 7. Lucius Keller (Hrsg.), aus d. Franz. v. Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M. 2002, S. 302.

⁴² Imre Kertész, *Galeerentagebuch*, aus d. Ungar. v. Kristin Schwamm, Berlin 1993, S. 80.

⁴³ László Földényi, »Spur«, in: Ders., *Schicksallosigkeit: Ein Imre-Kertész-Wörterbuch*, aus d. Ungar. v. Akos Doma, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 280, hier: ebd.

er aber doch zwei Momente, in denen das Gesehene in die Zeitlosigkeit transzendiert wird. Beim ersten könnte man von Epiphanie sprechen, beim zweiten von Vision. Bei seinem Spaziergang durch die Stadt, in dem sein zielstrebigere Blick »ohnmächtig dahingleitet« und nach Verborgenen sucht, wird der *Abgesandte*, ganz im Proust'schen Sinn, schlagartig von einem besonderen, gelben, leuchtenden Licht gefesselt: Der Anblick der gelben Farbe der Fassaden, die man nicht verändert hat, das Licht, das darauf fällt, erschüttert ihn und lässt ihn den Augenblick transzendieren. Er hat nach Erkenntnis gejagt, jetzt erkennt er: »Nach diesem Gelb, nach dieser erschütternden Erkenntnis, die das Werk des gegenwärtigen Augenblicks war, kam mit einem Mal auch der bislang vergeblich gejagte andere Augenblick zustande [...] und siehe da, alles war unwiderlegbar, erwiesen und schmerzlich gewiss.«⁴⁴ Blitzartig erkennt er die Wahrheit der Stadt, ihre Wirklichkeit: Ihre Gebäude und Ornamente »tauchten in die Zeit ein, die Maske der Ewigkeit fiel von ihnen ab, und die Augenblicklichkeit ihres Seins, ihre einmalige Zufälligkeit und haarsträubende Absurdität wurde offenbar. Der Beauftragte sah und erkannte: es war die Stadt, nicht so, wie sie gezeigt werden wollte, sondern so, wie sie sein musste.«⁴⁵

Der *Abgesandte* ist im Lauf der Epiphanie zum *Beauftragten* geworden, er durchschaut den Schein der Stadt, ihre Verfalleneit, die durchaus symbolisch zu deuten ist: Verfallen ist die Welt, die sie repräsentiert, haarsträubend absurd geworden durch die nahe Vergangenheit.

Die zweite visionsartige Erfahrung erfolgt im Straßencafé, wo er nach dem gescheiterten Besuch in Buchenwald mit seiner Frau sitzt. Nach dem Gespräch über Iphigenie und ihrer »Entlarvung« sieht der jetzt als *Abgesandter* Bezeichnete plötzlich einen jungen Mann, der mit dem Fremden zu vergleichen ist, den Aschenbach am Anfang von *Tod in Venedig* plötzlich erblickt und der in Aschenbach eine Vision erweckt. Der junge Mann, den der fiktionale *Abgesandte* sieht, ist Albrecht Dürer; der Blick des

44 Kertész, *Der Spurensucher*, S. 45.

45 Ebd., S. 46.

Malers öffnet den Blick des Abgesandten, der nun zum Seher wird. Dass gerade Albrecht Dürer aufgerufen wird, eröffnet einen weiteren Raum der Intertextualitäten und Assoziationen: weiterhin auf Thomas Mann, jetzt auf *Doktor Faustus*, aber auch auf Dürer als Autor der *Melancholia*, ein Zustand und eine Charakteristik der Schaffenden in unserer Tradition.⁴⁶ Die Stadtszene unter sengender Sonne an einer belebten Kreuzung wird zu einem Bild und zwar zu einem Bild des *Dies irae*, zu einer Art von Totentanz: »Und mit einem Mal erhielt alles seinen Sinn, die rasende Reihe der lose herumwirbelnden Erscheinungen füllte sich mit einem Male mit Inhalt. Er sah, genauso wie er am Vormittag die Stadt gesehen hatte.«⁴⁷

Über neun Seiten erstreckt sich die Beschreibung des bewegten, geradezu rasenden Bildes. Erst senkt sich der Platz, die Perspektive verrutscht.

Inmitten der grellen Blitze funkensprühender Lichtbrechungen tat sich der Himmel auf und drohte in der – von tausenderlei Metallgegenständen, Chrom, Glas und Klinkerflächen bis zur Raserei angefachten – Flammen- und Funkenflut der unerbittlichen Sonne herunterzubrechen. Waren das die in sieben Ecken das Klageged der Autos anstimmenden Hupen oder waren das die Fanfaren des *Dies irae*?⁴⁸

Der massive Stau wird zu einer Orgie von verzweifelten Bewegungen und Versuchen, aus ihm auszubrechen: »Das war kein Platz mehr, sondern ein Jammertal.«⁴⁹ Es wirbeln alle möglichen Figuren im Strudel; in einer Folge von Momentaufnahmen werden Szenen beschrieben, die an Georg Grosz oder Otto Dix erinnern, oder Gesten, die aus Picassos *Guernica* stammen könnten:

46 Zur Tradition der *Melancholia* in der Kreativität, siehe: Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.): *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa* (Morphomata Reihe, 18). Paderborn, 2015.

47 Kertész, *Der Spurensucher*, S. 94.

48 Ebd., S. 95.

49 Ebd., S. 96.

»Im tobenden Stimmengewirr, unter der zornig glühenden Sonne wirbelten sie umeinander, stießen aneinander, stolperten und suchten mit den Armen entsetzt nach Halt«. In einem Auto »reckt sich nur ein vom Ellbogen an aufgerichteter Arm, in dessen drohend geballter Faust allein das Schwert fehlt [...]«. Und etwas weiter: »Der Gejagte wendet sich mit einer verlorenen Bewegung zurück, seine linke Hand – verbietend? bittend? – zu ihnen hebend, dann läuft er weiter, mit diesen Furien im Rücken«⁵⁰.

Dietmar Ebert erinnert die Beschreibung dieses apokalyptischen Stadtgemäldes an die des Pergamon-Altars in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstandes*, auch an bestimmte Gesänge aus Dantes *Göttlicher Komödie*.⁵¹ Für den *Spurensucher* aber wird die Realität zum Bild, und seine Vision bringt ihm Erkenntnis. Das Erinnerungsbild des Lichtes führt über eine Epiphanie letztendlich zu einem neuen Bild, zur erkennenden Vision. Die Gleichzeitigkeit der vielen Momente, die von Bewegungsverben getrieben werden, aber auch als Bildteile simultan erscheinen und den Fluss der Erzählung ins Stocken bringen, lässt die Erzählzeit stillstehen, entrückt den visionären Augenblick und verleiht ihm Zeitlosigkeit; die Vision wird zur Erkenntnis der Wirklichkeit. Der dankbare Blick des Abgesandten sucht den Fremden, der ihm zum Sehen verholphen hat, aber wie der Fremde im *Tod in Venedig* ist auch er verschwunden:

Dort hinter dem Gelände floss alles weiter, blind, unaufhaltsam; jeder tat das Seine und nur das Seine, dieses alltägliche Grauen mit der Gleichgültigkeit der Gewöhnung und dem selbstmörderischen Eifer der Selbsttäuschung erleidend und betreibend. Ja: sein Wissen war vergeblich, seine Wahrheit unteilbar.⁵²

Der *Spurensucher* hat keine Spuren gefunden, die eine Nähe zur Vergangenheit erzeugt hätten. Aber es ist diese Vergangenheit, die seine Visionen ermöglicht. In gewisser Weise wird die

50 Ebd., S. 96–100.

51 Ebert, »Atonales Erzählen in der geschlossenen Gesellschaft«, S. 236 f.

52 Kertész, *Der Spurensucher*, S. 103.

Proust'sche Epiphanie umgedreht: Die von dem wiedererkannten Licht der Gegenwart sinnlich aufgerufene *mémoire involontaire* macht nicht die Vergangenheit in der Gegenwart präsent, sondern sie enthüllt die Gegenwart; das unwillkürliche und schlagartige sinnliche Erinnern führt in eine neue, entlarvende Sicht der Gegenwart, führt zur Erkenntnis. In dieser Erkenntnis der Wahrheit der Gegenwart sprechen die verstummte Vergangenheit, ihre unauffindbaren Spuren mit. Auch im *Spurensucher* klingt die Verfallenheit der Kultur vor Auschwitz mit, wird nach einer »Nach-Auschwitz«-Sprache gesucht, wird das Verstummen der Sprache in der Sprache mit Hilfe von Bildern, von visionären Bildern bezeugt. Und es wird nach Erkenntnis als einem Akt der Freiheit gesucht. Mit der Suche nach Wahrheit, nach Erkenntnis erscheint die Möglichkeit eines Auswegs, die einhergeht mit dem Sich-nicht-Anpassen und der Gewinnung eines eigenen Schicksals.

Die Novelle endet mit der Nachricht des Selbstmords der Dame mit dem Trauerflor, wovon der nun als *Fremder* definierte *Spurensucher* auf dem Bahnhof in Zeitz liest: »Der Fremde ließ das Blatt aus der Hand sinken; verstohlen blickte er auf dem ganzen Bahnhof umher – dann besann er sich bestürzt: Wie?! Er suchte doch nicht vielleicht nach seinen Anklägern [...]? Er erhob sich, dann ließ er sich wieder auf die Bank nieder.«⁵³ Der Verweis auf die möglichen Ankläger bringt den Schatten einer Schuld auf, der Schuld des Überlebens, des möglichen Scheiterns der Mission des Abgesandten. Im Gespräch, das er mit der Dame im Restaurant geführt hatte, fühlte er sich von ihr zur Rechenschaft aufgefordert. Auf ihre Feststellung »Es gibt nur Unrecht«⁵⁴ reagierte er folgendermaßen:

»Ich bin hier, um zu versuchen, dieses Unrecht wiedergutzumachen«, sagte er dennoch, leise, in gewisser Weise wie jemand, der sich rechtfertigt. »Wiedergutmachen? Wie denn? Wodurch?« fragte sie darauf, und mit einem Mal, als würde

53 Ebd., S. 124.

54 Hier und im Folgenden: Ebd., S. 83.

er sie gedruckt vor sich sehen, fand der Abgesandte die Worte: »Dadurch, dass ich Zeugnis ablege von allem, was ich gesehen habe.«

Die Dame verlangt Radikaleres. Ihr versteinertes Gesicht starrt ihn stumm, »unersättlich Rechenschaft fordernd an, mit einer alles verschlingenden Forderung, ein Mahnmal der Unversöhnlichkeit«. Schaudernd wendet sich der Abgesandte ab: »Sie können nichts von mir verlangen, was über meine Fähigkeiten geht. Was können Sie noch wollen? Auch meine Möglichkeiten sind begrenzt [...] auch ich habe Rechte!« schrie er fast. »Dann nutzen Sie sie!« ist ihre letzte Aufforderung. Der Abgesandte, der Beauftragte kann nur von den Toten abgesandt, beauftragt worden sein. Die Dame, eigentlich eine Antigone-Figur, deutet auf die Unmöglichkeit der Wiedergutmachung, der Abgesandte auf ein *Dies irae* in der Gegenwart, das mit einem Stimmenwirrwarr endet, »zu einem Aufschrei, zu einer einhelligen Klage ansteigend: Wehe, wehe, wehe denen, die die Erde bewohnen [...]«⁵⁵. Das wäre die gewonnene Erkenntnis.

Auf dem Bahnsteig, nach dem fruchtlosen Besuch in Rehmsdorf bei Zeitz, wo sogar die Spuren des Lagers verschwunden sind und die Menschen vor ihm auf der Hut sind, sich sogar leicht aggressiv verhalten, liest der nun Fremde die Nachricht vom Tod der Dame in der Zeitung und beschäftigt sich anschließend mit der Planung einer Reise ans Meer. Die Antigone-Figur der Dame im Trauerflor lässt die Frage offen, ob ihre Haltung nicht die einzig angemessene Art sei, mit dem Holocaust umzugehen. Als Trauernde verweist auch sie auf die Abwesenheit der jüdischen Erinnerung im musealisierten Lager der sechziger Jahre, und ihr Mahnmal der Unversöhnlichkeit weist so dem überlebenden, eine Reise ans Meer planenden Abgesandten, seine Schuld. Der Abgesandte sucht nach seinen Anklägern, sein Leben steht auch aus seiner Perspektive unter dem Verdacht der Schuld. Wenn er zum Fremden wird und dabei Camus anklingt, ist *l'étranger* ja ein Mörder. Definitiv fremd in der Welt ist er durch

⁵⁵ Ebd., S. 102.

seine Vergangenheit und auch durch seine Erkenntnis. Dass seine Wahrheit nicht mitteilbar sei, ist immerhin zu revidieren. Der Leser hat sie ja erfahren. So wird »gegen den Grundton der Tradition«, mit Kertész zu sprechen, geschrieben, indem die Tradition mit Hilfe des janusköpfigen Weimar zur Rede gestellt wird.

Die Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Tradition des Humanismus und der Aufklärung, die Kertész als gescheitert ansieht. Dies führt er sogar in seine eigene literarische Identitätskonstruktion ein, die auch über die Auseinandersetzung mit Goethe geschieht.

Provokant zeigt er den Verfall von Aufklärung und Humanismus in einem Selbstbildnis, das als Kontrafaktur zu Goethes *Dichtung und Wahrheit* komponiert ist. Er ist kein Privatmensch wie Goethe mehr, sondern ein »Privatüberlebender«. Im *Galeeren-tagebuch* kommentiert er die Beschreibung der Geburt des Protagonisten eines Buches, dem »modriger Geruch« entströmt. Das Buch erweist sich für den kundigen Leser als Goethes *Dichtung und Wahrheit*. Kertész kommentiert Goethes Version seiner Geburt als eine perfekte Konstruktion, in der der Genius, der große Schöpfer, die Welt betritt. Sein Leben sei voller Bedeutsamkeiten; es gäbe dort keinen Platz für Zufälle. Goethes Fazit, der Künstler müsse seine Herkunft kennen, setzt er nun für sich um und parodiert nicht nur Goethe, sondern zusätzlich auch Musils Parodie der gleichen Szene:

Also dann: Als ich zur Welt kam, stand die Sonne im Zeichen der größten Weltwirtschaftskrise aller Zeiten, von sämtlichen aufragenden Punkten des Erdenrunds [...] stürzten sich die Menschen Hals über Kopf ins Wasser, in den Abgrund, auf das Pflaster, wie es gerade kam; ein Parteiführer namens Adolf Hitler blickte mir mit schrecklich unfreundlichem Gesicht aus den Seiten seines Buches »Mein Kampf« entgegen, und das *Numerus clausus* genannte erste ungarische Judengesetz stand als Zeichen im Zenit meiner Konstellation, bevor die übrigen hätten Platz nehmen können. Sämtliche irdische Zeichen (über die himmlischen weiß ich nichts) zeugten von

der Überflüssigkeit, mehr noch: von der Unvernünftigkeit meiner Geburt. Obendrein war ich auch meinen Eltern eine Last, denn sie wollten sich gerade scheiden lassen.⁵⁶

Der Bedeutsamkeit der von Goethe geschilderten Anekdoten, den Hinweisen auf seine Berufung und reiche und vielfältige Begabung setzt Kertész provozierend seine eigene Unwichtigkeit entgegen: »Die befehlende Stimme der Berufung drang kein einziges Mal an mein Ohr, die Summe meiner Erfahrungen konnte nur meine Überflüssigkeit bestätigen, nie meine Wichtigkeit.«⁵⁷ Seine Originalität bestünde darin, sich am Leben zu erhalten. Der extrem gepflegten Bildung, die Goethe im Elternhaus zu Teil wird, stellt sich deren moderne Realisierung bei dem jungen Kertész entgegen. Radikal wird die mörderische Absurdität einer Erziehung gezeigt, deren Werte an der Bewunderung der Klassik orientiert sind und die die industrielle Vernichtung von Menschen nicht nur nicht verhindert, sondern sie sogar erleichtert, ohne dass sich die in diesen Werten erzogenen Opfer dagegen wehren würden:

»Ich glaube an Gott, an das Vaterland und an die Auferstehung Ungarns«, betete ich zu Beginn des Unterrichts. [...] »Navigare necesse est, vivere non est necesse«, paukte ich im Lateinunterricht. »Schma jisroél, adonái elohénu, adonái chod«, lernte ich im Religionsunterricht. Von allen Seiten wurde mein Bewusstsein eingezäunt, in Besitz genommen. Ich wurde erzogen. Mit guten Worten und mit strengen Ermahnungen brachte man mich zur Reife, um mich auszurotten. Ich protestierte nie und bemühte mich, mein Bestes zu geben. [...] Ich war ein mäßig eifriges, nicht immer untadeliges Mitglied der lautlosen Verschwörung, die sich gegen mein Leben richtete[.]⁵⁸

56 Kertész, *Galeerentagebuch*, S. 106 f. (vgl. auch: Ders., *Fiasko*, S. 111).

57 Kertész, *Fiasko*, aus d. Ungar. v. György Buda, Berlin 1999, S. 113.

58 Kertész, *Galeerentagebuch*, S. 108 (vgl. auch: Ders., *Fiasko*, S. 112).

Kertész schreibt dies im *Galeerentagebuch* unter einer Diktatur lebend. Aber auch als bekannter Schriftsteller, der sein Leben aus der Perspektive des Nobelpreisträgers als eine durch den Erfolg gekrönte Linie re-interpretieren könnte, hält er an der Haltung des Überlebenden fest. Eine andere Haltung wäre ein Verrat an den Toten, an denjenigen, die nicht überlebt haben, in deren Namen er ebenfalls spricht und schreibt. Aus dieser Perspektive lässt sich sein Verständnis und seine existentielle Nutzbarmachung des Absurden verstehen. Kertész lässt sich nicht als Genie kategorisieren, er verweigert sich der gesamten Tradition, die damit zusammenhängt. Nach der Logik der Geschehnisse der Geschichte war er ein für den Tod bestimmter Junge und sein Schicksal hätte sich damit und nicht mit dem Nobelpreis erfüllt. Dass er überlebt hat, war unvorhersehbar und unberechenbar; er verdankt es als etwas, »das absurd ist, jeder Erwartung widerspricht und den Menschen in gewissem Sinn dem für ihn vorgesehenen Schicksal (das heißt der Schicksallosigkeit) entreißt«, so Földényi.⁵⁹ In seiner Nobelpreisrede, mit der sich sozusagen das Absurde statt des ihm bestimmten Schicksals erfüllt, warnt Kertész davor, dem Glauben an irgendeine überirdische oder metaphysische Ordnung zu erliegen. »Meine Geschichte in der Retrospektive als Erfolgsgeschichte zu sehen, wäre eine phantastische Lüge«, sagt er 2006 in einem Interview mit Jörg Plath.⁶⁰ Das Absurde ist somit eher ein weltimmanentes Phänomen und gehört zu den Begriffen der allgemeinen Orientierung. Im *Galeerentagebuch* schreibt er: »Das Absurde ist tragisch, übertrieben tragisch. Das wirkliche Sein dagegen ist von allen verlassen, von niemandem beachtet, monologisch und langweilig. Worte der Fäulnis und des Verfalls drücken es aus.«⁶¹

Er hat zwei Diktaturen überlebt, und der Versuch, eine ›Nach-Auschwitz‹-Sprache zu kreieren, geht von der Erfahrung der Entmündung des Individuums und seiner Sprache durch die

59 Földényi, »Absurd«, in: Ders. (Hrsg.), *Schicksallosigkeit*, S. 15–19, hier: S. 15.

60 Ebd., S. 16.

61 Kertész, *Galeerentagebuch*, S. 129.

Diktaturen aus, nach Kertész unter Mitwirkung der gesamten Kultur und Tradition des 20. Jahrhunderts:

In den Diktaturen identifiziert sich der Mensch schrittweise mit der ihm zugedachten oder aufgezwungenen Rolle, ob diese Rolle nun seiner Persönlichkeit entspricht oder nicht. Und die vollständige Übernahme dieser Rolle, dieser Funktion, gibt ihm zudem die einzige Chance zum Überleben. Zugleich ist sie jedoch das Mittel zur totalen Vernichtung seiner Persönlichkeit, und wenn es ihm tatsächlich gelingt zu überleben, wird mit Sicherheit lange Zeit vergehen, ehe er in der Lage ist, sich – wenn überhaupt – die persönliche und einzig authentische Sprache zurückzuerobern, in der er seine Tragödie erzählen kann; und es kann sein, er wird sich dann bewusst, dass diese Tragödie nicht erzählbar ist.⁶²

Eines der Grundprobleme seines Erzählens ist, laut eigener Aussage, die Darstellung des Totalitarismus, ohne selber die Perspektive des Totalitären einzunehmen: »Wie können wir eine Darstellung aus dem Blickwinkel des Totalitären vornehmen, ohne den Blickwinkel des Totalitären zum eigenen Blickwinkel zu machen?«⁶³ Kertész' Vorschlag ist das, was er als »atonales Schreiben« bezeichnet. Im Galeerentagebuch bezeichnet er die Sprache, in der authentisch über den Holocaust geschrieben werden kann, als »atonal«. »Was heißt Tonalität? Der Grundbass einer eindeutigen Moral, der Grundton, der überall darin brummt. Gibt es einen solchen Grundton? Falls es ihn gibt, ist er erschöpft.«⁶⁴ Und in *Die exilierte Sprache* schreibt er: »Sehen wir nämlich die Tonalität, die einheitliche Tonart, als eine allgemein anerkannte Konvention an, dann deklariert Atonalität die Ungültigkeit von Übereinkunft, von Tradition.«⁶⁵

62 Kertész, *Die exilierte Sprache*, S. 209.

63 Ebd., S. 21.

64 Kertész, *Galeerentagebuch*, S. 74.

65 Kertész, *Die exilierte Sprache*, S. 212.

Unter diesem Licht ist die Auseinandersetzung mit der Tradition von Humanismus und Aufklärung zu sehen. Die neue Sinngenealogie, die damit entsteht, beruht auf dem Bewusstsein und der Tradition des Absurden. Wenn im *Spurensucher* die Verweise auf Goethe und Thomas Manns *Tod in Venedig* dominant waren, sind es im späteren Roman *Liquidation* die Verweise auf Becketts *Molloy*. Ein Zitat daraus wird dem Werk sogar vorangestellt; es nimmt das komplizierte Verhältnis von Realität und Fiktion wieder als Thema auf: »Dann ging ich ins Haus zurück und schrieb: Mitternacht. Der Regen schlägt gegen die Scheiben. Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht.«⁶⁶ Der Protagonist, der Lektor Keserü, schreibt, seinen eigenen Werdegang kommentierend, dass in der Welt, die ihm zuteil geworden sei, Folgen und Ursachen nicht im logischen Verhältnis zueinander gestanden hätten. Er zieht daraus die Konsequenz: »[U]nd so war die Logik, die über die Analyse der Wirkungen zu den Ursachen vorzudringen wähnt, in dieser Welt eine schiefe Logik. Ich glaube, die Welt, die mir zuteil geworden ist, hatte überhaupt keine Logik.«⁶⁷

Das Absurde steht im Vordergrund, im Kertész'schen Sinne als ein weltimmanentes Phänomen, als ein Begriff der allgemeinen Orientierung. Ein existentialistisch Absurdes, könnte man auch sagen; es wird weiterhin radikal bestimmt von dem Erlebnis des Lagers, der Fragwürdigkeit des Überlebens, dem Leben unter der Diktatur und dem Schreiben darüber. Wobei die Suche nach Erkenntnis ein Weg in die Freiheit ist. Aus dem Bewusstsein heraus, dass wir uns an der Schwelle des 21. Jahrhunderts in ethischer Hinsicht selbst überlassen sind: »Wir müssen uns unsere Werte selbst erschaffen, Tag für Tag und durch jenes beständige, aber unsichtbare ethische Wirken, das solche Werte zu guter Letzt zutage fördert und zu einer neuen europäischen Kultur erhebt.«⁶⁸

66 Kertész, *Liquidation*, aus d. Ungar. v. Laszlo Kornitzer, Frankfurt a. M. 2003, S. 5.

67 Imre Kertész, *Liquidation*, S. 44.

68 Kertész, *Wird Europa auferstehen?*, in: *Die exilierte Sprache*, S. 178.

Überleben, weiterleben, beharrend auf der Suche nach Erkenntnis weiterschreiben und diesem Schreiben die Erfahrung des unermesslichen Schmerzes einschreiben, jedes Schreiben ein Kampf gegen den Tod: Alles das ist in dem *Spurensucher* miteinander verbunden. Die Auseinandersetzung mit der Tradition und ihre Neuerschreibung stehen unter diesem Zeichen.

Festzuhalten ist: Im Gegensatz zu Levi und Semprún sieht Kertész die literarische Tradition nicht als ein hohes Gut, das wieder zu erlangen ist, sondern im Gegenteil: Erst ihre Negation macht den Weg frei zu Erkenntnis und Freiheit. Diese Negation ist gleichsam sein Markenzeichen. Er hält daran fest und gibt sie nicht preis; denn dies würde den Verlust seiner Authentizität bedeuten. Die literarische Tradition ist als Folie präsent und unverzichtbar – ein Traumbild, das erreichbar schien, das aber unrettbar verloren ist.

AMÉRY'S CHARLES BOVARY, LANDARZT:
EHRENRETTUNG FÜR EINE LÄCHERLICHE FIGUR

Imre Kertész widmet seinen Aufsatz *Der Holocaust als Kultur* Jean Améry und schreibt darin: »Der gebrandmarkte zum Tode Verurteilte, den diese Macht überwältigte, beansprucht nun das Recht zur Objektivierung wieder für sich. [...] Ich wollte aus meinem ewigen Objekt-Sein zum Subjekt werden, wollte selbst benennen, statt benannt zu werden.«⁶⁹

Kertész schreibt, sagt er, um zum benennenden Subjekt zu werden, und setzt dieses Schreiben sogar in Zusammenhang mit einer Rache an der Wirklichkeit. Er bezeichnet Améry als »Heiligen des Holocaust«, der (Sub-)Kultur des Holocaust, im Sinne der Gemeinschaft von Intellektuellen, die den Holocaust überlebt haben und ihn geistig bearbeiten müssen, weil sie, eben wegen

69 Kertész, »Der Holocaust als Kultur«, in: Ders., *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt: Essays*, aus d. Ungar. v. György Buda, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 54–70, hier S. 81 f.

ihres Überlebens, ihn nicht umgehen können. Améry bearbeitet den Holocaust in seinen Auswirkungen und Implikationen intellektuell und philosophisch, Kertész' eigene Postulate treffen in verschiedenen Aspekten mit Améry zusammen. Der radikale Schluss, zu dem Améry kommt, »Es gab seither keine Jasage mehr. Das Reich des Todes hatte sich aufgetan in der Welt. Man überlebte nicht«⁷⁰, wird auch von Kertész bestätigt: Der Versuch des Aufbaus der Persönlichkeit bringt die Überlebenden der Vernichtung dazu, dass sie »schon allzu bald der Unmöglichkeit des Überlebens gewahr wurden«⁷¹.

Das Denken und Schreiben geschieht innerhalb dieser Paradoxie und macht sie sich zum Thema.

Der erste Essay von Amérys Band *Jenseits von Schuld und Sühne*, bezeichnenderweise *An den Grenzen des Geistes* betitelt, fragt nach der Rolle des Geistes, und spezifisch nach der Situation des Intellektuellen im Konzentrationslager, um den Geist als gescheitert anzusehen. Das analytische Denken hilft dem Intellektuellen im Lager nicht, eher umgekehrt: Er ist es zwar gewöhnt, die Macht anzuzweifeln, aber die Machtgestalt des SS-Staates türmt sich im Lager unüberwindlich vor dem Häftling auf, »eine Wirklichkeit, die nicht umgangen werden konnte und die darum als *vernünftig* erschien. Jedermann [...] wurde in diesem Sinne hier zum Hegelianer.«⁷² Der Versuch, die Wirklichkeit des Lagers zu verstehen, führt auch nur in eine Dialektik der Zerstörung: »Der Intellektuelle aber revoltierte dagegen in der Ohnmacht des Gedankens. Für ihn galt am Anfang die rebellische Narrenweisheit, dass nicht sein könne, was doch gewiss nicht sein darf. Allerdings nur im Anfang.«⁷³ Dieses erste Nichtglauben führt letzten Endes zum Verstehen, zum Akzeptieren, zur Resignation gegenüber der Logik des Lagers, die eine

70 Jean Améry, »Warum und Wie«, in *Lefeu, oder der Abbruch*, S. 498.

71 Kertész, »Die exilierte Sprache«, S. 212.

72 Améry, »An den Grenzen des Geistes«, in: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*, Jean Améry. Werke in neun Bänden, Bd. 2, Gerhard Scheit (Hrsg.), Stuttgart 2002, S. 23–54, hier S. 40.

73 Ebd., S. 37 f.

Logik der Zerstörung ist: »Die grundsätzliche geistige Toleranz und der methodische Zweifel des Intellektuellen wurden so zu Faktoren der Autodestruktion.«⁷⁴ Hinzugefügt sei, so Améry, der traditionsgemäße Respekt des Intellektuellen vor der Macht: Das Ergebnis sei ein gebeugtes Individuum, ein schlechter Überlebender. Wie zerstörend hier Améry, der sich ja als Intellektueller versteht, auch mit sich selber umgeht, ist offensichtlich. Bezeichnenderweise eröffnet er die Essayreihe mit der Geschichte des Todes, zu dem er vorbestimmt war. Zu diesem Tod gehört auch der Tod des Geistes, der in Auschwitz versagt, den Intellektuellen im Stich lässt. Irene Heidelberger-Leonard betont, wie hier strengste Autobiographie betrieben wird, wie es um Améry selber geht, um seinen Geist, der in Auschwitz an seine Grenzen kommt. Der einzige Schluss, zu dem sein analytisches Denken ihn befähigt »besteht darin, seine Selbstzerstörung zu besiegeln, denn in Auschwitz ist der Geist [...] nur zu einem gut: zu seiner Selbstaufhebung.«⁷⁵ Und doch ist die Erfahrung des Lagers und der Folter der Referenzpunkt des Denkens und der Gewinnung von Erkenntnis. »So wage ich denn zu sagen, dass wir Auschwitz zwar nicht weiser und nicht tiefer, wohl aber klüger verlassen haben.«⁷⁶ Und: »Dass sie [die Erfahrung] mich besser ausgerüstet haben möge zur Erkenntnis der Wirklichkeit, ist meine Hoffnung.«⁷⁷ Es geht bei seinem gesamten späteren Werk um eine Wiederbelebung des Geistes, der Literatur und der Sprache.

Amérys Schreiben vollzieht sich, indem er seine Erinnerung, seine Biographie essayistisch aufarbeitet, strukturiert, ästhetisiert und indem er die Fiktion, essayistisch bearbeitet, eigentlich zur (Wunsch-)Biographie macht, d. h. autofiktionalisiert. Die Erfahrung, von der er ausgeht, ist das Lager, die Folter, das Exil und das (Über-)Leben als jüdisches Opfer nach Auschwitz: eine konstante Erfahrung der Negation einer positiven Identität.

⁷⁴ Ebd., S. 38.

⁷⁵ Irene Heidelberger-Leonard, *Jean Améry, Revolte in der Resignation*, Stuttgart 2004, S. 200.

⁷⁶ Améry, »An den Grenzen des Geistes«, S. 53.

⁷⁷ Améry, »Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein«, in: *Jenseits von Schuld und Sühne*, S. 149–177, hier S. 177.

Im Lager erweist sich nicht nur der Geist, sondern auch die Kultur und – konkreter noch – die Literatur als unzuständig. Denn unter den Lagerbedingungen, schreibt Améry, ist die Literatur kein Instrument, das ermöglichen würde, die Realität zu transzendieren. Die Verse von Hölderlin, an die er sich eines Tages beim Rückmarsch zum Lager erinnert, sagen ihm nichts mehr:

»Die Mauern stehn sprachlos und kalt, im Winde klirren die Fahnen« murmelte ich assoziativ mechanisch vor mich hin. Dann wiederholte ich die Strophe etwas lauter, lauschte dem Wortklang, versuchte dem Rhythmus nachzuspüren und erwartete, dass das seit Jahren mit diesem Hölderlin-Gedicht für mich verbundene emotionelle und geistige Modell erscheinen werde. Nichts. Das Gedicht transzendierte die Wirklichkeit nicht mehr. Da stand es und war nur noch sachliche Aussage: so und so, und der Kapo brüllt »links«, und die Suppe war dünn, und im Winde klirren die Fahnen.⁷⁸

Immerhin ist es bezeichnend, dass ihm gerade dieses Gedicht einfällt. Der einzige Moment, in dem Améry zugibt, etwas einer ästhetischen Emotion ähnliches gefühlt zu haben, geschieht, als er krank ist und jemand ihm eine zusätzliche Portion Suppe gebracht hat, wo er also für einmal keinen entsetzlichen Hunger leidet. Und da kommt ihm Thomas Manns *Zauberberg* in den Sinn. Es ist bemerkenswert, dass Primo Levi, auch in Auschwitz, in diesem Punkt nicht mit Améry einverstanden ist. In seinem Essay *Der Intellektuelle in Auschwitz* stellt er diese Interpretation des Intellektuellen und der Funktion der Kultur in Auschwitz in Frage⁷⁹ und verweist auf den im ersten Kapitel schon kommen-

⁷⁸ Améry, »An den Grenzen des Geistes«, S. 32.

⁷⁹ Zur merkwürdig verschobenen Debatte zwischen Améry und Levi siehe u. a. Scheits Nachwort zu *Jenseits von Schuld und Sühne* (Scheit, »Nachwort«, S. 678 f.) und Heidelberger-Leonards Abschnitt »Jean Améry / Primo Levi: ein Exkurs« in ihrer Biographie (Heidelberger-Leonard, *Jean Améry*, S. 93 f.), auch Winfried Georg Sebald, »Jean Améry und Primo Levi«, in: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.), *Über Jean Améry*, Heidelberg 1990, S. 115–123). Imre Kertész seinerseits hat

tierten Versuch, den 26. Gesang aus Dantes *Inferno*, den Gesang des Odysseus, einem elsässischen Gefährten zu rezitieren, der ihn gebeten hatte, ihn Italienisch zu lehren. Levi schildert diese Szene in *Ist das ein Mensch?*, und er schildert sie als eine sehr intensive Erfahrung. In dieser Szene wird die Literatur in den Alltag integriert, in einen Lageralltag, der für Améry Hölderlins Verse hatte sinnlos werden lassen. Und die Literatur erfüllt dabei eine intensive, kommunikative Funktion in einer Situation, in der weder der literarische Text noch die Sprache, in der er vermittelt wird, dem bewegten Zuhörer bekannt sind. Sie appellieren sowohl an die Würde des Menschen wie an eine höhere Macht, die sie knechtet, sie verweisen auch auf den Untergang, den sie nicht bannen können, aber in eine Tradition des gesagten Leidens bringen.

Améry setzt sich in seinem schon kommentierten Aufsatz »An den Grenzen des Geistes« gegen Levis *Ist das ein Mensch* ab, das seit 1961, als die deutsche Übersetzung erscheint, auch in Deutschland die Diskussion über Auschwitz bestimmt. Primo Levi reagiert mit Unverständnis; Améry, erbost, nennt ihn in einem Brief an die gemeinsame Freundin Hetty Schmitt-Maas, die eigentlich beide hatte zusammenführen wollen, einen »Verzeiher«, was wiederum Levi erbost. Er weist diese Anschuldigung in einem Interview energisch zurück. Seine öffentliche Position in der Auseinandersetzung mit Améry erscheint erst nach dessen Tod in *I sommersi e I salvati* (Turin 1986), wo er das weiter oben genannte Kapitel über den Intellektuellen in Auschwitz gegen Amérys vermeintlich zu enge Auffassung des Intellektuellen einfügt. Dass Améry auch ironisch-selbstkritisch von sich selber ausging, ist Levi entgangen. Trotz Polemik führt aber Levi die Diskrepanz zwischen beiden auf ihre unterschiedlichen Erfahrungen zurück, das heißt für Améry den Verlust der nationalen Identität und die Folter; beides erkläre Amérys Ressentiments. Dass Améry von den eigenen Landsleuten, der eigenen Kultur

in der Auseinandersetzung Levis Text als »Streitschrift gegen Amérys entschlossenen existentiellen Radikalismus« gesehen (Kertész, »Die Panne. Der Holocaust als Kultur«, in: Stephan Steiner (Hrsg.), *Jean Améry (Hans Maier): mit einem biographischen Bildessay und einer Bibliographie*, Basel 1996, S. 13–24, hier S. 20.

und Sprache »verjagt« wird, macht seine Situation tatsächlich extremer als Levis. Bezeichnenderweise sind aber beide sich nah genug, um sich schwer zu kränken.

Im Unterschied zu Améry konnte Levi auf eine Tradition und eine Sprache zurückgreifen, die er nicht als entfremdet und in Feindeshänden empfand. Denn als weiterer verschlimmernder Faktor für Améry und für die deutschsprachigen Juden kommt hinzu, dass ihre »Heimatliteratur«, die ihre literarische Memoria ausmacht, jetzt in Feindeshand ist, genauso wie die Heimat selbst: »Von den Merseburger Zaubersprüchen bis Gottfried Benn, von Buxtehude bis Richard Strauss war das geistige und ästhetische Gut in den unbestrittenen und unbestreitbaren Besitz des Feindes übergegangen.«⁸⁰ Die eigene kulturelle Identität wird in Frage gestellt und gerät damit in dieses selbstzerstörerische Hassliebe-Verhältnis, das auch das Verhältnis zur Heimat charakterisiert und das Améry in dem Essay *Wieviel Heimat braucht der Mensch* behandelt. Dort definiert er Heimat als Sicherheit, zu der man ein natürliches Bedürfnis habe: Man braucht sie umso mehr, je weniger man sie hat. Exil wird mit Angst und Unsicherheit gleichgesetzt, Heimat mit Sicherheit. »Es ist nicht gut, keine Heimat zu haben«,⁸¹ schließt Améry seinen Essay: Heimat wird *ex negativo* vom Verlust her definiert. Man muss sie haben, um sie nicht nötig zu haben.

Obwohl Améry im Lager den Geist und die literarische Tradition für unzuständig erklärt, den Bankrott des Wortes angesichts der Realität der Konzentrationslager konstatiert, braucht er die literarische Tradition, schon um seinen Essay einzuführen. Der Verweis auf die Suche nach einer adäquaten Sprache für eine unvergessbare Zeit wird mit verkappten Worten von Marcel Proust vorgestellt: »Ich hatte mich zwei Jahrzehnte lang auf der Suche nach der unverlierbaren Zeit befunden, nur, dass es mir schwer gewesen war, davon zu sprechen.«⁸² Auch der Titel seiner Aufsatzsammlung enthält literarische Verweise: auf Nietzsches

80 Améry, »An den Grenzen des Geistes«, S. 33.

81 Améry, »Wieviel Heimat braucht der Mensch?«, in: Ders., *Jenseits von Schuld und Sühne*, Werke 2, S. 86–117, hier: S. 117.

82 Améry, »Vorwort zur ersten Ausgabe«, in: *Jenseits von Schuld und Sühne*, S. 20–22, hier S. 20.

Jenseits von Gut und Böse, auf Dostojewskys *Schuld und Sühne*. Améry bevölkert sein ganzes Werk mit literarischen Figuren und Verweisen auf die literarische Tradition. Dazu bemerkt Imre Kertész: »In Auschwitz konnte ihm der Geist nicht helfen, nach Auschwitz ruft er aber den Geist zum Beistand, um die gegen ihn, gegen den Geist erhobene Beschuldigung zu verfassen.«⁸³ Er gewinnt die eigene Tradition, die im Lager in Feindeshand ist, so radikal wieder, dass in seinem ganzen Schaffen die Nutzung der literarischen Tradition und die Konfrontation mit ihr eine grundlegende Rolle erhalten.

Meine Ausgangsfrage war, wie die Präsenz des massenhaften Todes durch den Überlebenden ihren sprachlichen Ausdruck finden kann und welche Hilfe dabei der Rückgriff auf die literarische Tradition im Rahmen der Autofiktionalisierung bietet. Diese Frage wird von Améry ähnlich radikal beantwortet wie von Kertész: Der Bruch ist definitiv und die Präsenz der literarischen Tradition deutet nur mehr auf die Größe des Verlusts hin.

Dies aber ist nicht Amérys letztes Wort zur Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition. Sein Blick weitet sich über die Verarbeitung der Lagererfahrung hinaus auf die Möglichkeit der Subjektkonstruktion generell, auf die Gewinnung einer radikalen Subjektivität. Hier gewinnt die Literatur eine viel positivere Bedeutung; sie wird als Medium der Selbstfindung benutzt, ohne dass die Erfahrung des Opfers als Hintergrund verschwinden würde.

1971 schreibt Jean Améry drei bemerkenswerte literaturkritische Essays, die sich mit literarischer Tradition befassen: *Die Stunde des Romans. Zum 150. Geburtstag des Meisters der Bovary*, *Die Wörter Gustave Flauberts. Über Jean Paul Sartres L'idiote de la famille* und *Zugang zu Marcel Proust. Zum 100. Geburtstag des Dichters*. Es handelt sich dabei nicht um Gelegenheitsdichtung; Améry nutzt die Anlässe, um über für ihn besonders wichtige Autoren und Meister zu schreiben. Proust ist, zusammen mit Thomas Mann, einer seiner liebsten Autoren; er bezeichnet die *Recherche* als Jahrhundertwerk. Sartre war sein Meister gewesen. Und Emma Bovary gehört zu den literarischen Figuren, denen er mehr

83 Kertész, »Die Panne«, S. 16 f.

Wirklichkeit als vielen realen Personen im Leben zuspricht. In dem Aufsatz über Sartres riesige Flaubert-Monographie geht Améry jedoch auf Distanz zu seinem Vorbild, und in seiner letzten Arbeit, *Charles Bovary, Landarzt*, wenige Wochen vor seinem Freitod 1978 erschienen, rechnet er mit Sartre und auch mit Flaubert ab, protestiert gegen die Art, wie Flaubert den armen Charles in seinem Roman behandelt.

Was Améry bei Proust vor allem schätzt, ist, dass dieser seine Figuren nicht beschreibt, sondern höchstens andeutet: Er habe erkannt, es sei unstatthaft, sein Anschauen für das Anschauen schlechthin zu halten, da die Figuren von verschiedenen Mitspielenden jeweils anders gesehen werden: »Die Größe der *Recherche* sagte ich, sei nicht Verdichtung, sondern Zerlösung der Wirklichkeit.«⁸⁴ Eine »Zerlösung« der Wirklichkeit, die man nur aus der eigenen Perzeption beschreiben kann, die letzten Endes von der eigenen Biographie bestimmt ist, einer Biographie, die Überleben als Chaosbewältigung sieht. Von seiner eigenen Biographie aus lesend, schätzt Améry an Proust im Laufe des Aufsatzes plötzlich die Hilflosigkeit Prousts vor der Wirklichkeit nicht als Methode, sondern als »gelebtes Dasein«⁸⁵. Améry erinnert daran, dass Proust Halbjude zur Zeit der Affäre Dreyfus war und außerdem Homosexueller:

Er selbst, ein Ich, das nichts war als das Mach'sche »Bündel von Empfindungen«, war zu weit fortgeschritten in der Erkenntnis der Unerkennbarkeit, als daß er hätte zurückfinden können zur Naivität des »Jetzt und Hier«, des »So-ist-es-gewesen«, war zu tief vorgedrungen in die Wirklichkeit, als daß er Wirklichkeit noch hätte formen können.⁸⁶

Gerade das aber, nämlich mit Sprache Wirklichkeit zu formen und dabei etwas über die tatsächliche Realität auszusagen, ist das

84 Jean Améry, »Zugang zu Marcel Proust«, in: Ders., *Leben mit Büchern*, Werke 5, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 2006, S. 86–115, hier: S. 104.

85 Ebd., S. 108.

86 Ebd., S. 107.

Vorhaben des Romans, ein Vorhaben, das Améry fasziniert, aber das er für nicht mehr möglich hält. Denn die Wirklichkeit ist extrem unwirklich geworden. Sie verflüchtigt sich vor unseren Augen, es verflüchtigt sich das Leben selbst, dem man keine höhere Ordnung zuschreiben kann, »so daß am Ende im Schlußband *Die wiedergefundene Zeit* entgegen des Autors eigener Absicht und Hoffnung das Ereignis der Vergangenheit, dessen die Erinnerung habhaft zu werden glaubt, so gut ist, als wär' es nie gewesen.«⁸⁷ Améry sieht bei Proust die exemplifizierte Unmöglichkeit »im Roman über die Realität Verbindliches auszusagen«⁸⁸; Proust war es, der die Omnipotenz und Omnipräsenz des Erzählers in Frage stellte – und der aus dieser Erfahrung schrieb, ohne daraus eine methodische Ästhetik zu machen.

Wenn Améry im gleichen Jahr 1971 über Flaubert schreibt und ihn den Meister des Romans nennt, ist dabei auch das Scheitern des Romans für die Zukunft gemeint. Es ist nur eine konsequente Radikalisierung, wenn Améry Proust für eine konstruktive, faszinierte Polemik in seinen Essay *Über das Altern. Revolte und Resignation* aufnimmt und hingegen 1978 in *Charles Bovary, Landarzt* eine Kampfschrift gegen Flaubert und seinen angeblich objektiven Realismus in Form von Literatur verfasst. Bezeichnenderweise sieht Améry 1971 in seinem Aufsatz über den »Meister der Bovary« Flauberts Größe nicht in dessen *impassibilité*, sondern in der Subjektivierung seiner vermeintlichen Objektivität durch Metaphern: »Die Originalität des Romans liegt in der Transformation seelischer Wirklichkeit in Metaphern.« Als Beispiel zitiert er die Beschreibung eines selbstvergessenen Augenblicks der Emma Bovary: »Unter ihren Füßen war der Boden weicher als eine Welle und die Ackerfurchen erschienen ihr als immense, brandende Wogen, [...] Wort und Bild, wortbildgewordene Trauer und Verzweiflung. Wer hätte solches vor Flaubert gekonnt?«⁸⁹

87 Ebd., S. 102.

88 Ebd., S. 102.

89 Jean Améry, »Die Stunde des Romans«, in: Ders., *Aufsätze zu Flaubert und Sartre*, Werke 4, hrsg. von Hanjo Kesting, Stuttgart 2006, S. 225–237, hier: S. 236.

Der letzte Roman-Essay Amérys, *Charles Bovary, Landarzt* (1978), ist das radikalste Dokument seiner Nutzung von Literatur als Lebensbewältigung und als Subjektkonstruktion, seiner Bewertung der Literatur als utopischer Folie für die Wirklichkeit, seiner radikalen Befürwortung der eigenen, auf der Erfahrung des Opfers beruhenden Subjektivität, hinter der die Erfahrung des Lagers steht. *Charles Bovary, Landarzt* ist, wie Irene Heidelberger-Leonard es in ihrer Biographie formuliert, das literarische Testament Amérys. Der Roman-Essay bildet den Schlusspunkt einer sehr konsequenten Evolution in der literarischen Praxis des Autors; er zeigt auch, wie bei ihm literarische Kritik und literarisches Schaffen reibungslos ineinander übergehen, wie Lesen und Schreiben, Literatur und Essay eine Einheit bilden, die stets ungehemmt von der eigenen Biographie bestimmt wird. Er zeugt von der Radikalität, mit der Améry die Frage behandelt, wie es um das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Literatur, zwischen der Sprache und den Dingen, die sie benennt, bestellt ist. Das Lesen von Literatur wird für Améry ebenso vom Leben bestimmt wie das Schreiben. Das schreibende Ich geht von seiner traumatischen Zeiterfahrung aus; diese fokussiert den eigenen Blick beim Lesen und fundiert seine Gültigkeit beim Schreiben. Es geht um radikale Subjektbezogenheit und diese prägt auch den Realitätsbegriff. Amérys literaturkritische Essays sind autobiographische Leseerfahrungen⁹⁰ oder, wie er einen Aufsatz über Thomas Mann betitelt, »Bergwanderungen«. Die Literatur wird als Folie benutzt, die auf die Realität verweist; sie bekommt damit eine wichtige utopische Dimension.

Améry schätzt bei Flaubert »wortbildgewordene Trauer und Verzweiflung«, die durch Metaphorik evoziert wird. Wie steht es nun aber bei Flaubert um die Beschreibung der Dinge? Wenn bei Proust die Gestalten nicht oder kaum beschrieben werden, wenn man bei ihm zum Beispiel kaum Information über eventuelle Monokel seiner Protagonisten findet, geschieht bei Flaubert

90 Vgl. Hans Höller, »Nachwort«, in: Ders. (Hrsg.), *Anhang zu Aufsätze zur Literatur und zum Film*, Jean Améry, Werke 5, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 2003, S. 581–593.

genau das Gegenteil. Die Dinge werden minutiös beschrieben und sie bestimmen die Realität der Menschen, die sie tragen oder sich mit ihnen umgeben.

Charles Bovary beherrscht die ersten fünf Kapitel der *Madame Bovary*, und seine Protagonistenrolle wird schon in der ersten Szene über seine Mütze bestimmt. Es lohnt sich, diese Mütze bei Flaubert etwas näher ins Auge zu fassen. Sie wird mit enormem Aufwand beschrieben, mit so viel Detailreichtum, dass man sie im Laufe der Beschreibung schon aus den Augen verliert und von ihr nur der überwältigende Eindruck unbeschreiblicher Hässlichkeit bleibt.⁹¹ Wenn einer Figur eine solche Mütze aufgesetzt wird, ist es von vornherein um sie geschehen, sagen wir uns als Leser: Aus diesem Protagonisten wird nichts. Schon die Beschreibung sorgt dafür, lässt dem Leser keine Möglichkeit einer anderen Perspektive auf Charles als diese schreckliche Mütze, die somit zur Metonymie für die unglückliche Romanfigur wird. Eigentlich hätte es der Strafe, zwanzig Mal »ridiculus sum« schreiben zu müssen, die Charles an seinem ersten Schultag auferlegt

91 Man kann nicht umhin, sich zu fragen, wie Flaubert auf eine so ungemein hässliche Mütze überhaupt kommen konnte: »Es war eine vielfältig gebaute Kopfbedeckung, eine, an der sich die Grundbestandteile einer Bärenfellmütze, einer Tschapka, eines steifen Huts, einer Otterpelzkappe und einer baumwollenen Zipfelmütze vereinigt fanden, eine Synthese von erdenklichen Abscheulichkeiten und Unbequemlichkeiten all dieser Dinge, ein ungeheuerliches Produkt der Hutmacherei, eine der albernen Schöpfungen des Menschen, die kläglich anzusehen sind, eines der armseligen Dinge mit einem Wort, bei denen sogar das Material jämmerlich anmutet und deren stumme Häßlichkeit Tiefen elenden Ausdrucks besitzt wie das Gesicht eines Schwachsinnigen. Sie war eiförmig, in der Mitte mit Fischbeinstäbchen versteift und begann mit drei kreisförmigen Wülsten, an denen auf dem Untergrund des pflaumenfarbenen Tuchs sich, getrennt durch einen roten Streifen, Rauten aus grünem Samt und Kaninchenfell miteinander abwechselten; dann erhob sich eine harte, sehr straffe Kuppel mit regelmäßigen Rippen, wie eine Melone, worauf eine Art Sack folgte, der in einen vieleckigen Papdeckel auslief; er war mit komplizierter Litzenstickerei bedeckt, und darin hing an einem viel zu dünnen Faden eine kleine, eichelförmige Troddel aus Goldfäden« (Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Sittenbild aus der Provinz; Urfassung*, aus d. Franz. v. Ernst Sander, München 1969, S. 6 f.).

bekommt, nicht bedurft, meinen wir als Leser; die Mütze bedingt und bestimmt Charles' lächerliche Realität. Sie tut es durch eine Zelebration der Sprache, in der keine reale Mütze mehr beschrieben wird, sondern ein Kompendium der möglichen Mützen männlicher Hutmode oder eine Narrenkappe. Die Mütze als Metonymie, als, so Améry, »wortbildgewordene« Lächerlichkeit, bestimmt die Figur durch die Omnipotenz der Erzählstimme, die noch weiter wütet und ihr die Strafe des »ridiculus sum« antut; die Erzählerhaltung ist genau das Gegenteil zu der von Améry geschätzten Proust'schen Auflösung – Améry schreibt von »Zerlösung« – der Wirklichkeit. Eine »Zerlösung«, in der es aber auch Beschreibung gibt; wir müssen hinnehmen, dass Améry über sie hinwegsieht, mutmaßlich weil sie, für ihn, einer anderen Erzählerhaltung entspringt.

Gegen diese totalitäre Flaubert'sche Erzählerhaltung rebelliert Améry wenige Jahre später in seinem *Charles Bovary, Landarzt*. In seinem Protest lehnt er sich zugleich auch gegen Sartre auf und radikalisiert konsequent seine eigene Lese- und Schreibhaltung. In seinem Exposé zum Roman-Essay, der wie alle weiteren Essays Amérys zuerst übers Radio an das Publikum gelang, schreibt er:

An Emma soll nicht gerührt werden: In meiner Erzählung bleibt sie ganz und gar Flauberts vibrierende, der bürgerlichen Moral unbewußt, darum aber nicht weniger nachdrücklich zuwider handelnde Madame Bovary. Was ich hingegen zu tun mich unterfange, ist die *Ehrenrettung Charles Bovarys*, des Individuums und des in ihm verkörperten bürgerlichen Subjekts.⁹²

Man könnte sagen, dass Améry den Totalitätsanspruch der Flaubert'schen *Impassibilité*, der »Feder als Skalpell« (*Sainte Beuve*), demoliert, indem er auf alle Inkongruenzen in der Beschreibung Charles' eingeht; er entlarvt ihn als unglaubwürdig, er

92 Jean Améry, »Charles Bovary, Landarzt. Exposé«, in: *Anhang zu Charles Bovary, Landarzt*, Werke 4, Hanjo Kesting (Hrsg.), S. 279–294, hier: S. 281.

liest ihn sozusagen gegen den Strich und gibt Charles Bovary, als Opfer seines Schöpfers gesehen, die Möglichkeit zu einem neuen, würdigen, wenn auch tragischen Leben. Wenn bei Flaubert die ersten fünf Kapitel die Lächerlichkeit Bovarys, aber auch seine Güte festlegen, zeigt der Schluss ihn in einer erstaunlichen Bestimmtheit: Er stirbt mit einer Locke Emmas in der Hand, entsagt also nicht seiner Liebe zu ihr. Um ihn zu ›rehabilitieren‹, fängt Améry gerade mit dieser Schlusszene an; er lässt Charles die gleichen Worte wie Flaubert sagen. Nur: Als Anfang eines Monologs, einer Totenklage, zeigen sie die Figur in geradezu tragischer Größe:

Ich will, daß man sie in ihrem Brautkleid bestatte, in weißen Schuhen, mit dem Brautkranz. Ihr Haar soll man über ihre Schultern breiten. Drei Särge, einer aus Eiche, einer aus Mahagoni, einer aus Blei. Und daß man mir nicht zuspreche: ich werde Kraft finden. Über das ganze ein großes Stück von grünem Samt. Ich will es. Es geschehe.⁹³

»Ich will es. Es geschehe.«: Amérys Charles bestimmt die Wirklichkeit, bestimmt und beschreibt die Dinge; er ist kein Opfer dieser Dinge. Er erscheint geradezu als Doppelgänger seines Schöpfers: Es geschehe. Erst im zweiten Kapitel, *Ridiculus sum* betitelt, wird der von Flaubert geschilderte erste Schultag aufgenommen, und zwar ohne Beschreibung der Mütze. Sie wird nur über die Subjektivität des Protagonisten, aus seiner Perspektive und mit seiner Stimme beachtet: »Meine Mütze, liebevoll von Mutter genäht, fiel zu Boden, ich hatte Angst, man werde sie mir nehmen. Lachen und Meckern und Grölen und Strafarbeiten für den und jenen, auch für mich, der ich nur Opfer gewesen.«⁹⁴ Über die Subjektivität des Protagonisten, des Opfers, gewinnt sie ihren Wert, auch wenn sie hässlich oder gar lächerlich sein mag.

93 Jean Améry, *Charles Bovary, Landarzt*, in: Ders., Werke 4, S. 7–185, hier: S. 13.

94 Ebd., S. 43.

Über Thomas Mann, auch ein Lebensautor für Améry, schrieb er 1975, dass es in seinem Werk um »die Omnipräsenz von Krankheit und Tod, gegen deren Erkenntnis kein soziales Kraut gewachsen ist, [um] das Leiden und Mit-Leiden mit dem Bündel Kreatur« gehe, um »besorgtes Erzählen vom armen Teufel Mensch«⁹⁵. Dafür braucht man Emotion und Pathetik, Extremes. Auch über Emotion und Pathetik gehen Literatur und Leben ineinander über, das Lesen beansprucht die eigene Biographie. Améry schreibt über Thomas Manns Werk:

Ich höre, sehe, erfühle nur das Leid am Leben, dessen auch die von mir ersehnte sozialistische Gesellschaft so ohne weiteres nicht Herr werden wird. Ein Zeitungsfoto zeigt mir einen weinenden Mann, Flüchtling aus Hué, der sein verwundetes Kind auf dem Rücken trägt. Er weint die Tränen Jakobs um Joseph. Ich hörte 1943 Männer des Widerstands in Nachbarzellen weinen und weinte mit ihnen: ich schämte mich so wenig wie sie.⁹⁶

Hinter Amérys Charles stehen die Männer der Nachbarzellen, Améry selber: die Opfer, denen Améry eine Stimme gibt, der Mensch als »qualbarer Leib«. In diesem Sinne kann man Charles Bovary auch in den Bereich der Autofiktionalisierung stellen, zumindest der Fiktionalisierung, um die Realität des Opfers zu beschreiben, zu erlösen. »Wer der Folter erlag, kann nicht mehr heimisch werden in der Welt. [...] Darüber blickt keiner hinaus in eine Welt, in der das Prinzip Hoffnung herrscht«,⁹⁷ hatte Améry geschrieben. Die kalte Gleichgültigkeit der Nachkriegszeit gegenüber den Opfern des Nazismus, die Améry in den *Unheimlichen Wanderjahren* beschreibt, möchte er mit seinem Schreiben bewusst machen. Laut Hans Höller bedeutet das für Améry

95 Jean Améry, »Bergwanderung. Noch ein Wort zu Thomas Mann«, in: *Leben mit Büchern*, Werke 5, S. 24–51, hier: S. 42.

96 Ebd., S. 44.

97 Améry, »Die Tortur«, in: *Jenseits von Schuld und Sühne*, Werke 2, S. 55–85, hier S. 85.

»ein Schreiben und eine Theorie des Schreibens zu entwickeln, die dem Mitgefühl, der Emotion, der Anteilnahme, dem Pathos ihre Berechtigung zurückgewinnen – gegen fast alles, was die Literaturszene des Nouveau Roman und der Konkreten Poesie bestimmt.«⁹⁸

Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass Améry für Thomas Mann Humor statt Ironie beansprucht. Denn Humor provoziert herzliches und menschenfreundliches Gelächter. Zu vermuten bleibt, dass es bei der Ironie nicht so ist, dass sie für Améry mit Kälte in Verbindung gesetzt wird. Charles Bovary als Opfer der Gleichgültigkeit, der Kälte seines Schöpfers, wird von Améry zum tragischen Helden gemacht. Er gibt ihm dabei eine eigene Stimme. Er liest aus dem Roman den anderen möglichen Charles heraus, den in unsichtbarer Schrift in dem Roman mit hineingeschriebenen. Er deckt, sozusagen, die anderen Möglichkeiten der Geschichte auf: »Jede Erzählung ist ein ›offenes Geschehen‹: es ist der Autor, der, ›stark wie der Tod‹ am Ende die Türen verrammelt.«⁹⁹

Améry gibt Charles die Möglichkeit, selber über seinen Tod zu entscheiden, selber die Türen zu verrammeln, sein Geschick in die Hände zu nehmen und damit sein Selbstbewusstsein und seine Ressentiments, seine Leidenschaft, seine Revolte und seine Resignation, kurz: seine Würde zu bestimmen. Amérys Roman-Essay ist in sechs Kapitel gegliedert. Dabei handelt es sich um vier Monologe Charles' und zwei reflektierende Essays; die Titel der Kapitel lauten: *Totenklage*, *Ridiculus sum*, *Die Wirklichkeit Gustave Flauberts*, *Der Bürger als Liebhaber*, *Die Wirklichkeit Charles Bovarys*, *J'accuse*. In ihnen vermischt Améry Flauberts reale und Charles Bovarys fiktive Wirklichkeit, geht selber fiktional in die Fiktion ein, hebt den Unterschied auf zwischen Fiktion und Realität zugunsten der Ehrenrettung Charles Bovarys, des Opfers, des zum Opfer gemachten Subjekts. In ihnen erscheinen

98 Hans Höller, »Voraussetzungen einer Lese- und Schreibbiographie«, in: Ders. (Hrsg.), *Anhang zu Aufsätze zur Literatur und zum Film*, Werke 5, S. 594–604, hier: S. 603.

99 Jean Améry, »Bovary. Exposé«, S. 292.

alle Themen, die für Amérys Schreiben bestimmend gewesen sind: nach Hanjo Kesting »Grenzerfahrung und menschlicher Selbstentwurf, unvollendete Aufklärung und bürgerliche Subjektivität, Lebensverlangen und Todverfallenheit, Revolte und Resignation.«¹⁰⁰

In seinem Roman-Essay wirft Améry Flaubert vor, aus Charles Bovary einen Trottel gemacht zu haben, ihm die Möglichkeit einer Emma ebenbürtigen Existenz vorenthalten zu haben, an ihm, indem er ihn nicht zu einem freien Bürger und *citoyen* gemacht hat, die Ideale der französischen Revolution, der Aufklärung, verraten zu haben. Hinter Amérys Kritik an Flaubert steht auch eine Kritik an Sartres Flaubert gewidmeter Studie *L'idiot de la famille*: Die Chance, die Sartre Flaubert gibt, nämlich zu verneinen, was er war: der gescheiterte Sohn eines reichen Arztes, und zu werden, was er wird: Meisterschöpfer der Bovary, gibt Améry jetzt Charles Bovary, macht ihn zum leidenschaftlichen Liebhaber, Emma ebenbürtig. Und er endet mit einem Monolog Charles Bovarys, der den Titel trägt *J'accuse*:

Ich klage Sie an der Verletzung des Paktes, den Sie mit der Realität geschlossen hatten, ehe Sie sich an die Niederschrift meiner Geschichte machten: denn ich war mehr, als ich war, gleich jedem Existierenden, der täglich und stündlich im Widerstand gegen die Anderen und die Welt aus sich heraustritt, zu verneinen, was er war, und zu werden, was er sein wird.¹⁰¹

Auch hinter Charles Bovary stehen Jean Améry und seine radikale Befürwortung der Aufklärungsutopie des mündigen Ichs, die er mit dem Existentialismus des frühen Sartre in autobiographische Verbindung bringt. In den *Unmeisterlichen Wanderjahren* schildert Améry die Wirkung des Existentialismus auf ihn, die Überlebenshilfe, die Zukunftshoffnung, die er ihm bietet, der

100 Hanjo Kesting, »Nachwort«, in: Ders. (Hrsg.), *Anhang zu Charles Bovary, Landarzt*, Werke 4, S. 339–395, hier: S. 349.

101 Améry, *Charles Bovary, Landarzt*, S. 174 f.

sich als Nichts, als von den Toten auferstanden beschreibt. Da er nichts sei, könne er durch die Sartre'sche Freiheit alles sein: »Und da ich alles sein konnte, wollte ich das auch. Der Existentialismus [...] wurde mir zur ganz persönlichen Philosophie des Lebenshungers, der sich wühlend einstellte, nach so vielen Toden, so vielen provisorischen Auferstehungen.«¹⁰²

In *Charles Bovary* spielt Améry sozusagen den ersten Sartre, seinen Meister, den Philosophen des Existentialismus, gegen den späteren Sartre aus, gegen den Totalitätsanspruch von dessen Flaubert-Studie, die Améry beeindruckt, aber in der er im Grunde und auf eine andere Art und Weise den gleichen Totalitätsanspruch wie bei Flaubert sieht. Einen Totalitätsanspruch, der blind ist für die Opfer der Unterdrückung. So wie Sartre versucht, den wahren Flaubert zu zeichnen, lässt Améry jetzt einen wahren Charles Bovary sprechen, indem er von den Inkongruenzen der Flaubert'schen Figur ausgeht. Er spricht Flaubert sogar den Realismus ab: »Der realistische Erzähler aber hätte die Leerstellen auffüllen müssen. Seine Sache wäre es gewesen, dort das eigene Wort zu nehmen, wo die seines Geschöpfes versagte.«¹⁰³ Worin hätte das bestanden? –, können wir uns fragen. Darin, dass Flaubert Charles nicht nur über lächerliche Dinge beschrieben, sondern ihm auch eine Bild- und Metaphernsprache, wie Emma, gegönnt hätte? Die Dinge, die Charles' Lächerlichkeit ausmachen, werden bei Améry nicht beschrieben. Die Mütze wird durch die Gefühle Charles' definiert. Die Hosenstege, die ihm beim Tanz im Schloss lächerlich machen würden, nimmt er jetzt auf sich, weil er tanzen möchte. Die Luxusgegenstände, die Emma kauft, verteidigt er in ihrer Maßlosigkeit. »Die Totenklage um Emma wurde unter den Händen des Wortspielers und Wortmeisters Flaubert zu stammelnder Wortlosigkeit«,¹⁰⁴ stellt Améry fest. Bei ihm wird allen Monologen Charles' Bilderreichtum, Metaphernreichtum gegönnt, die Wortlosigkeit wird umgewendet in

102 Jean Améry, »Existenzsorgen«, in: Ders., *Unmeisterliche Wanderjahre*, Werke 2, Gerhard Scheit (Hrsg.), S. 268–294, hier: S. 274.

103 Améry, *Charles Bovary*, *Landarzt*, S. 143.

104 Ebd., S. 148 f.

Wörterreichtum. Nur: Die Sprache, die ihm angemessen ist, steht in einer konstanten Spannung zwischen dem Sprachvertrauen, das die Dinge und die rationalen Überlegungen benennen lässt, und der Auflösung der Sprache in Traum- und Halluzinationsbilder, die dem Extremen, dem Aufbrechen des Unbewussten ihre Stimme geben:

Visage deines Glücks, Emma, die deine Lustblässe zum lugubren Todesspiegel machte. Nervöse Hände, die dahin und dorthin weisen, leicht bebend, als nestelten sie ungeduldig an deinen Linnen und Seiden. Hände, die mir sind, als wäre jede ein Stück von dir. Wie war es, als sie, das knisternde Leibzeug achtlos zerknüllend, zu deiner atmenden Haut vordrangen und deine Brüste caressierten? [...] Mir ist, als spürte ich sie an meinem eignen, noch in der Ausgezehrtheit plumpen Leib, als wäre ich Emmas zerfallender Kadaver, den sie aus der Erde graben und unzüchtig lieblosen ...¹⁰⁵

Améry vermutet bezeichnenderweise, dass Sartre »in Flaubert sich zumindest streckenweise selbst portraitiert«,¹⁰⁶ und zwar in beider Obsession für die Sprache, für die Wörter, und dass Sartre mit seiner Studie einen Roman geschrieben habe, einen essayistischen Bildungsroman: »Sartre hat in der Tat mit seinem Flaubert einen Roman geschrieben – in der vielleicht einzigen, heute noch akzeptablen Form.«¹⁰⁷ Auch sein *Charles Bovary* wäre dann ein Roman in der einzigen heute noch akzeptablen Form: einer Form, die der »Zerlösung« der Wirklichkeit gerecht wird, die Essay mit Reflexion und Fiktion vermischt, die vom eigenen Leben bedingtes, lesendes und schreibendes Denken ist. Die zwischen dem Vertrauen auf die Aussagesätze und der Auflösung der Sprache in Halluzinatorisches, in Traumbilder steht. Die eine eigene Ebene der Wirklichkeiten schafft. *Charles Bovary*,

105 Ebd., S. 166.

106 Jean Améry, »Die Wörter Gustave Flauberts«, in: Ders., *Aufsätze zu Flaubert und Sartre*, Werke 4, hrsg. von Hanjo Kesting, S. 198–224, hier: S. 208.

107 Ebd., S. 210.

Landarzt ist letzten Endes das äußerst elaborierte Endprodukt einer Lese-, Denk- und Schreibsequenz, die folgendermaßen abläuft: Améry liest Sartre, der Flaubert liest, der Charles Bovary geschaffen und beschrieben hat; aus dieser Distanzkonstellation entsteht eine Hyperrealisierung der Charles Bovary-Figur. Hinter ihr steht die eigene Lebenserfahrung Amérys, seine Erfahrung der »Opferexistenz«. Erinnern wir uns daran, dass er seinen Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* als »Wesensbeschreibung der Opferexistenz« benannt hatte.

Man sollte *Charles Bovary*, *Landarzt* nicht nur als Testament, sondern auch als Nachlass Amérys für die Zukunft lesen. In seinem Exposé schreibt er vernichtend: »Der Revisionsprozess zugunsten Charles Bovary wird gewonnen. Der Versuch, Literatur zu rechtfertigen, ist verloren.«¹⁰⁸ Der Versuch jener Literatur, die Charles seine Mütze aufgesetzt hat, so könnten wir hinzufügen. Améry arbeitet dabei schon an einem neuen literarischen Projekt, *Rendezvous in Oudenaarde*, von dem es heißt:

Der Grundgedanke ist die *Macht der Imagination* (wenn die Welt meine Vorstellung ist, sind innerhalb der Gesamtvorstellung auch besondere Vorstellungen »Welt«). Das Imaginative hat hier sowohl traumhaften wie literarischen Charakter: Erhärtet soll die *Realität* literarischer Figuren werden: Hans Castorp ist wirklicher als irgendein Onkel; Niels Lyhne ist uns mehr Gefährte auf unseren Wegen als beliebige Bekannte; es gibt die Gestalten aus Hermann Bang, Proust, Flaubert, Joyce, Musil, Thomas Mann etc. [...] Sie alle versinnbildlichen den Traum als Leben.¹⁰⁹

Literatur wird als utopische Folie für die Wirklichkeit konzipiert, in engem Verhältnis zur eigenen Biographie. Es ist aber eine Literatur, in der die Protagonisten keine Mützen tragen können, wie Charles sie von Flaubert aufgesetzt bekommt. Der Autor, der

108 Jean Améry, »Charles Bovary, Landarzt. Exposé«, S. 286.

109 Jean Améry, »Rendezvous in Oudenaarde«, in: Ders., Werke 5, S. 11–23, hier: S. 11.

»stark wie der Tod« am Ende alle Türen verrammelt, kann nur die Auflösung der Wirklichkeit schildern und denken, »dennoch aber ist das Offenbleiben von erzählten Vorgängen keine Lösung, denn auch sie ist ja vom Autor gewollt und ihre Undeutlichkeit hat die gleiche Gewalt des Verhängnisses wie jede klar zu Ende geführte Handlung – so gibt es keine Erzählung, kein erzähltes Geschick, keine wiedergegebene Wirklichkeit.«¹¹⁰ So steht es im Exposé zu Charles Bovary.

Die Ausgangsfrage, wie Schreiben über menschengemachten Tod für den Überlebenden möglich sei und welche Bedeutung dabei die Autofiktionalisierung und der Rückgriff auf die literarische Tradition hätten, hat sich ein Stück weit verallgemeinert zu der Frage, wie Selbstkonstruktion unter den Bedingungen der Verletztheit und der Vereinzelung gelingen könne. Die Meister der literarischen Tradition – Flaubert, Proust, Thomas Mann – werden dabei wieder zu dem, was sie immer waren: zu Kronzeugen für Prozesse des Sinnverlusts, der Auflösung oder »Zerlösung«, der misslingenden Rekonstruktionsversuche.

Amérys Schreiben steht, wie sein Leben, unter dem scharfen Bewusstsein der Spannung von Revolte und Resignation – wie auch sein Sprachverständnis in der Spannung zwischen dem Selbstreferentiellen und dem Referentiellen steht.

Für die Ausforschung der Grundkondition des Opfers hat Améry eine Sprache gefunden, die das Biographische als Ausgangspunkt und Beweisinstanz für den Essay nimmt. Die vom Körper getragene Erinnerung ist somit letzten Endes das Instrument der Recherche und auch die letzte Instanz der Beweisführung. Die persönliche Erfahrung ist die Basis für die Analyse, die der Essay liefert; beide sind ineinander verschränkt. Zwischen der Erziehung des Menschengeschlechts und der Wahrheit des Einzelnen betreibt er eine Subjektkonstruktion, die durch den von seinem Tortur-Aufsatz inspirierten Begriff des Leidens geprägt ist, und entwickelt dabei eine eigene und tragische Dialektik der Negation der Negation als Affirmation. Dabei bleibt er seinen sprachkritischen Wurzeln der Wiener Moderne treu,

110 Améry, »Charles Bovary, Landarzt. Exposé«, S. 293.

plädiert in seinem Schreiben für die Erzählbarkeit der Welt und des Subjekts und betreibt dabei eine äußerst labile Subjektkonstitution mit und gegen alle Last der Sprache. Seine an der Wiener Schule geschulte sprachkritische Haltung reibt sich an Wittgenstein wund, seine rasiermesserscharfe essayistische Sprache wird aber durch das Einbrechen der Erinnerung in seinen Roman-Essays auch aufgelöst und unterlaufen.

SCHALAMOWS ERZÄHLUNGEN AUS KOLYMA:
PLUTO, DER DER HÖLLE ENTSTEIGT, NICHT ORPHEUS,
DER IN DIE HÖLLE HINABSTEIGT

Die humanistische Hoffnung sei durch das Lager zunichte gemacht worden. In dieser analytischen Folgerung ist Warlam Schalamow, der fast 20 Jahre in den Lagern an der Kolyma, am Kältepol der Erde, überlebte, mit Kertész zu vergleichen. Die Frage, wie das Lager überhaupt erzählt werden kann, gewinnt damit eine neue Radikalität. Dabei muss man sowohl den Unterschied zwischen den Lagern als auch der Erfahrung der Überlebenden in Betracht ziehen: die Erfahrung des Massenmords an den europäischen Juden in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern und die Erfahrung der jahrzentelangen Haft unter tödlichen Bedingungen bei Schwerstarbeit in den stalinistischen Lagern.

In den 60er und 70er Jahren, zeitweise parallel zum Schreiben der *Geschichten aus Kolyma*, formuliert Schalamow in verschiedenen Texten und Briefen die poetologischen Ideen, auf denen sein Schreiben basiert. Man kann beide Textsorten, die Erzählungen und die poetologischen Überlegungen, aufeinander beziehen und gegeneinander ausleuchten.

Bei der Suche nach einer adäquaten Sprache für die Zustände des Horrors im Lager stellt sich ihm die Frage nach dem Verhältnis von Erinnerung und Gegenwart in einer physischen Metapher, dem Bild des Gedächtnisses, das wie eine erfrorene Hand schmerzt: »Das Gedächtnis schmerzt wie die erfrorene Hand beim ersten kalten Wind.« Und: »Es gibt keinen Menschen, der

aus der Haft zurückgekommen ist und auch nur einen einzigen Tag nicht an das Lager gedacht hätte, an die erniedrigende und schreckliche Arbeit im Lager.«¹¹¹ Das Gedächtnis wird durch den Schmerz bestimmt, einen Schmerz, der immer präsent ist und nicht verschwinden kann. Denn die Spuren, die die Erfrierungen hinterlassen, bleiben für immer. Sie zeigen sich in dunklen Flecken auf der Haut und sie schmerzen bei jedem Anflug von Kälte. Das Gedächtnis wird vom körperlichen Schmerz bestimmt; der Körper ist der Träger der Erinnerung. Jeder Anflug von Kälte, also ein bestimmter, sinnlich wahrnehmbarer Reiz, verursacht körperlichen Schmerz, der zugleich das Gedächtnis berührt, zum Gedächtnisschmerz wird. Außerdem ist die Hand der Körperteil, der für das Schreiben benutzt wird: Im Schreibprozess selber ist der rein physische Schmerz als Erinnerung präsent. In vielen *Erzählungen aus Kolyma* wird dargestellt, dass die Hand vom Halten der Schubkarrengriffe bei der Arbeit in den Bergwerkgruben bei 50 Grad Minus vollständig gekrümmt und steif geworden ist, dass man sie nur mit der Zeit durch Ruhe und Wärme langsam wieder aufbiegen kann, sodass es möglich wird, irgendein Instrument, also auch einen Stift, zu halten, dass aber nach den Erfrierungen die Osteomyelitis der verkrümmten Knochen bleibt.

Darüber hinaus muss das Verhältnis zwischen Autobiographie und Fiktion für die Beschreibung des Lagers geklärt werden und auch die Frage nach der Sprache, die ihr adäquat sein kann: auch Schalamow bezeugt, wie Kertész, den Bankrott des Humanismus und des Romans des 19. Jahrhunderts und die Notwendigkeit einer »neuen Prosa«.

In seinem Aufsatz *Die Sprache* formuliert Schalamow dieses Problem folgendermaßen:

In welcher Sprache mit dem Leser sprechen? Wenn man nach Authentizität, nach Wahrheit strebt – wird die Sprache arm, dürftig. Das Metaphorische, das Komplexe der Rede

111 Warlam Schalamow, »Über Prosa«, in: Ders., *Über Prosa*, hrsg. von Franziska Thun-Hohenstein, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, Berlin 2009, S. 7–31, hier: S. 14.

entsteht auf einer bestimmten Entwicklungsstufe und verschwindet, wenn diese Stufe in umgekehrter Richtung überschritten wird.¹¹²

Die Sprache des Lagers sei eine reduzierte Sprache gewesen; die Chefs und Kriminellen hätten sich über die »geschraubte« Sprache der Intellektuellen geärgert, sodass diese allmählich ihren eigenen Sprachgebrauch reduziert hätten. Außerdem verursache der physische Verfall, der rein körperliche Versuch des Überlebens unter Extrembedingungen der Kälte, des Hungers, der Schläge und der physischen Arbeit eine Reduktion auf das Minimale, auch aus sprachlicher und intellektueller Perspektive. Die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart des Schreibens betreffe auch die Sprache. Denn in der verarmten Sprache des Lagers könne man das Lager nicht schildern. Schalamow berichtet von sich, dass er nicht ein einziges Mal einem langen Gedanken nachgegangen oder von einer Landschaft entzückt gewesen sei. Das Überleben habe alle seine Kräfte gefordert. Erst als seine Situation im Lager besser wurde, als er dank der Möglichkeit einer Ausbildung zum Feldscher eine eigene Baracke bekam und nicht mehr im Bergbau tätig sein musste, sei er langsam zur Sprache, zum Denken und Schreiben zurückgekehrt. Mit welcher Sprache ist dann diese Erfahrung zu schildern? Darzustellen ist ein Überleben am Rande des Todes, an ihm entlang, in konstanter Anwesenheit des Todes, in einer Zone des Miteinanders von Leben und Tod. Das Erzählen muss diese Allgegenwart des Todes und der Verwischung und Verkehrung der Maßstäbe des Verhaltens der Menschen vergegenwärtigen. In dieser Situation kommt dem Intellektuellen nicht nur seine Sprache abhanden, sondern er verliert auch seine Denkmuster:

Geistige Überlegenheit verkehrte sich in ihr Gegenteil, Stärke verkehrte sich in Schwäche und wurde zur Quelle zusätzlicher moralischer Leiden – für jene im Übrigen wenigen Intellektuellen, die außerstande waren, sich von der Zivilisation als

112 Schalamow, »Sprache«, in: Ders., *Über Prosa*, S. 36 f, hier: S. 36.

einer unbequemen, ihre Bewegungsfreiheit einschränkenden Kleidung zu trennen. [...] Der Intellektuelle konnte das Lager im Voraus nicht durchdenken, konnte es theoretisch nicht erfassen. Die gesamte persönliche Erfahrung des Intellektuellen ist reinster Empirismus in jedem Fall. Wie von diesen Schicksalen erzählen? Es sind ihrer Tausende, Zehntausende [...]. Wie das Gesetz des Verfalls herleiten? Das Gesetz des Widerstands gegen den Verfall?¹¹³

Mit ähnlicher Radikalität hat Jean Améry die geringe Überlebensfähigkeit der Intellektuellen im Lager angesprochen: Die Kultur sei im Lager keine Hilfe, sondern genau das Gegenteil. Sie transzendiere die horrenden Wirklichkeit nicht und verliere somit eine ihrer wichtigsten Funktionen. Améry analysiert sogar noch radikaler als Schalamow, dass der Intellektuelle in dem Maße, in dem er seinen Verstand und seine Erfahrung einsetzt, um das Lager zu verstehen, seiner Überlebenskraft und seiner Widerstandsfähigkeit beraubt werde: Das Verstehen der Situation und des Zieles seiner Auslöschung führe ihn zur Einsicht der Unmöglichkeit des Überlebens. Amérys Situation ist in vieler Hinsicht anders als die Schalamows: Améry ist als Jude in Auschwitz zur Auslöschung bestimmt und empfindet sich außerdem als solcher von den Nationalsozialisten aus seiner Sprache und seiner Kultur vertrieben. Dies ist durchaus nicht Schalamows Situation. Ihm droht die Vernichtung durch Hunger, Kälte, Schläge und Zwangsarbeit, aber er ist nicht im Voraus zur Auslöschung bestimmt, und er ist nicht aus seiner Sprache und Kultur ausgeschlossen. Wohlgemerkt: Schalamow stellt die Kultur in Frage, die das Lager ermöglicht hat; er übt, wie später zu zeigen ist, gewichtige Kritik am Humanismus der russischen Autoren des neunzehnten Jahrhunderts. Er kann sich aber in eine bestimmte Richtung der russischen Avantgarde einordnen, kann in einer seiner *Kolyma-Erzählungen* dem Dichter Osip Mandelstam ein Denkmal setzen und sein Verhältnis zur Tradition bestimmen.

113 Schalamow, »Gedächtnis«, in: Ders., *Über Prosa*, S. 32–35, hier: S. 34 f.

Hingegen teilen Améry und Schalamow das radikale Bewusstsein der Nutzlosigkeit intellektueller Tätigkeit für das Überleben im Lager – und auch die Erfahrung, dass später, wenn es darum geht, die Realität des Lagers zu erzählen und davon Zeugnis abzulegen, nur die Sprache der Kultur, der Kunst, der Ästhetik in Frage kommt. Der Suche nach der diesem Paradox angemessenen Sprache widmen beide ihr Leben und Schreiben.

Aus der Notwendigkeit des Dokumentierens heraus begründet Schalamow in radikaler Weise die Unmöglichkeit des Romans, somit auch des autofiktionalen Romans. Als Erbe der Moderne¹¹⁴ bekundet er in manifestartigem-Ton: »Der Roman ist tot. Und keine Kraft auf der Welt wird diese literarische Form wiedererwecken. Menschen, die durch Revolutionen, Kriege und Konzentrationslager gegangen sind, lässt der Roman gleichgültig.«¹¹⁵ Für seine Argumentation dient ihm Faulkner als Beispiel, von dem er sagt, dass er »die beste literarische Prosa der Gegenwart« schreibe. Mit »dem Roman« sind die Romane und das Menschenbild des 19. Jahrhunderts gemeint; Tolstoj und seine humanistischen Ideale und Belehrungen erscheinen angesichts der Realität der Lager als radikal gescheitert. In diesem Sinn ist die Kritik, die Schalamow an der humanistischen russischen Tradition übt, der Kritik Kertész am Menschenbild der Klassik zu vergleichen. In einem Brief an Alexander Kremenskij aus dem Jahr 1972 schreibt Schalamow:

Man hat kein Recht, den Menschen zu belehren, der Mensch kann und er soll auch den Menschen nicht belehren. Denn die gesamte Literatur des 19. Jahrhunderts tritt in der Rolle gerade der Lehrer auf, deren ganze Erfahrung zu den Lagern geführt hat, die zwar schon immer bestanden, wie wir von

114 In seinen Notizheften steht der Eintrag: »Ich halte mich auch für einen Erben, aber nicht der humanen russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, sondern der Moderne vom Jahrhundertbeginn.« (Schalamow, »Aus den Notizbüchern«, in: Ders., *Über Prosa*, S. 109–117, hier: S. 113).

115 Schalamow, »Über Prosa«, S. 7.

P. Ovidius Naso wissen, doch im 20. Jahrhundert erwiesen sie sich als der Kern des menschlichen Seins.¹¹⁶

Schalamow wirft Solschenizyn vor, das behelrende Prinzip Tolstojs und der Romane des 19. Jahrhunderts beizubehalten, nicht zu erkennen, dass eine solche Ästhetik überlebt und obsolet sei, dass sie nicht die Wahrheit der Gesellschaft, des Horrors der Lager treffen könne, ihre de-zivilisierenden Folgen. Die humanistische Hoffnung sei durch das Lager zunichte gemacht worden.

Die Leser suchen immer noch in der Literatur Antworten auf die, wie Schalamow schreibt, »ewigen Fragen«,¹¹⁷ aber sie suchen sie in der Memoirenliteratur, in der Literatur, die aus Gelebtem besteht. Insofern sollte die Literatur nicht nur zum Dokument werden, sondern zu etwas mehr. Und dieses »mehr« besteht gerade in der Authentizität, die der Schriftsteller dem Dokument verleiht. Weiter unten schreibt er: »Man muss und kann eine Erzählung schreiben, die von einem Dokument nicht zu unterscheiden ist. Nur muss der Autor sein Material mit der eigenen Haut erforschen – nicht nur mit dem Geist, nicht nur mit dem Herzen, sondern mit jeder Pore der Haut, mit jedem Nerv.« Es geht nicht darum, dass der Autor sein Material kennenlernt, beobachtet, studiert, sondern um das, was er selbst erlebt hat. Und wieder ist der Verweis auf die Haut da, in die Schmerz und Narben eingezeichnet sind, die sowohl Träger der Erinnerung als auch Grenze des Körpers ist. Die Haut bestimmt auch die Grenzen des Individuums und legt dessen Privatheit fest, Grenzen, die nicht unerlaubt überschritten werden können, ohne dass Gewalt ins Spiel kommt. Erleben ist physisches Erleben, Erinnern auch. Erst durch das Körperliche wird es zum geistigen Erleben, und gerade das Körperliche, die Spuren im Körper, garantieren die Authentizität des Dokuments, das über Fiktionalisierung zustandekommt.

116 Schalamow, »Brief an Alexandr Kremenskij«, in: Ders., *Über Prosa*, S. 97–108, hier: S. 100.

117 Schalamow, »Über Prosa«, S. 15.

Die von Schalamow angestrebte Prosa ist keine Memoirenprosa, die er letzten Endes für unglaubwürdig hält, und auch kein Essay. Wieder sagt er programmatisch: »Diese Prosa ist kein Essay, sondern ein künstlerisches Urteil über die Welt, abgegeben von einer Autorität des Authentischen.«¹¹⁸ Es ist bezeichnend, dass dabei ein »Urteil« abgegeben wird. Das im Körper eingebrennte Leiden garantiert Authentizität und begründet gleichzeitig die ethische Legitimität des Urteilens. Schalamow wendet sich gegen die Belehrung in der Kunst, weil er die belehrende Kunst für gescheitert hält, aber er spricht sich durchaus für eine beurteilende Kunst aus, der ein ethischer Imperativ zugrunde liegt.

In seinen Notizen befindet sich auch ein Eintrag zu der Frage »Warum ich Erzählungen schreibe«:

1. Ich glaube nicht an die Literatur. Ich glaube nicht an ihr Vermögen, den Menschen besser zu machen. Die Erfahrung der humanistischen russischen Literatur hat vor meinen Augen zu den blutigen Hinrichtungen des 20. Jahrhunderts geführt.
2. Ich glaube auch nicht an ihr Vermögen, irgendjemanden zu warnen, vor der Wiederholung zu bewahren. Die Geschichte wiederholt sich, und jede Erschießung des Jahres siebenunddreißig lässt sich wiederholen.
3. Warum schreibe ich trotzdem? Ich schreibe, damit der Leser in meiner von jeder Lüge sehr fernen Prosa, wenn er meine Erzählungen liest, sein Leben so [gestalten] kann, dass er etwas Gutes tut, wenigstens irgendetwas [Positives]. Der Mensch muss etwas tun.¹¹⁹

An zwei Stellen seines Essays über Prosa wiederholt Schalamow, dass es in den *Erzählungen aus Kolyma* nichts gibt, »das nicht Überwindung des Bösen und Triumph des Guten wäre«, und betont, dass er, wenn er ein anderes Ziel gehabt hätte, einen völlig

118 Schalamow, »Aus den Notizbüchern«, in: Ders. »Über Prosa«, S. 109–117, hier S. 110.

119 Ebd., S. 115.

anderen Ton gefunden hätte.¹²⁰ In seinen Notizen formuliert er lapidar: »Die Ästhetisierung des Bösen bedeutet ein Lob auf Stalin.«¹²¹

Um eine Prosa schreiben zu können, die »keine Prosa des Dokuments, sondern eine Prosa [darstellt], die durchlitten ist wie ein Dokument«,¹²² wie Schalamow seine programmatische Schrift *Über Prosa* abschließt, muss sowohl der traditionelle Roman verworfen werden wie auch der Schriftsteller, der ihn schreibt, der »draußen«, »darüber« oder »abseits« vom Erzählten steht. Zu verwerfen ist das, was Schalamow als »touristisches Prinzip« ansieht. Der Schriftsteller ist nicht Beobachter, sondern Teilnehmer am Drama des Lebens. Er ist »Pluto, der der Hölle entsteigt; und nicht Orpheus, der in die Hölle hinabsteigt.«¹²³ Dabei ist Schreiben erst außerhalb der Hölle möglich: »Das am eigenen Blut durchlittene erscheint auf dem Papier als Dokument der Seele, umgewandelt und beleuchtet vom Licht des Talents.«¹²⁴

Das Schreiben, das dieser Forderung adäquat ist, ist durch Lakonie ausgezeichnet, durch Kürze, Sachlichkeit und Klarheit; es vermeidet »Wortgerassel«, so Schalamow; es legt Lebenswichtiges dar. In ihm spielen Einzelheiten, Details eine große Rolle: »Das Treffende, das Genaue dieser Einzelheiten lässt den Leser ganz von selbst der Erzählung und allem Übrigen glauben, nicht wie einer Information, sondern wie einer offenen Herzenswunde.«¹²⁵ Wieder benutzt Schalamow ein physisches Bild, um die Authentizität zu bekunden und zu legitimieren: der Text als offene Herzenswunde. Auch hier soll sich die Wunde nicht schließen, sondern sie soll offen bleiben, die Wunde der Erinnerung, die Wunde des Leidens, das in die Gegenwart weiterwirkt und auf das Bewusstsein des Lesers übertragen werden soll. Es geht weder um Information noch um Reportage, Daten und Berichte. Es geht um Details, die Emotionen auslösen und

120 Schalamow, »Über Prosa«, S. 15, vgl. ebd., S. 26.

121 Schalamow, »Aus den Notizbüchern«, S. 112.

122 Schalamow, »Über Prosa«, S. 31.

123 Ebd., S. 20.

124 Ebd., S. 21.

125 Ebd., S. 22.

zum Glauben bewegen in Erzählungen, die von der eigenen Biographie bestimmt sind und insofern autofiktional damit umgehen. Die Details werden zu Symbolen, sie zeigen und verdecken gleichzeitig, sie verweisen auf Sinn und verlangen Interpretation: »Es ist immer das Detail als Symbol, das Detail als Zeichen, das die gesamte Erzählung auf eine andere Ebene überführt, ihr einen ›Hintersinn‹ verleiht, ein wichtiges Element der literarischen Lösung, der literarischen Methode.«¹²⁶

Die extreme Kargheit der Beschreibung und die Symbolwerdung bestimmter Details zeigt die Nähe Schalamows zur Ästhetik der Akmeisten, die die Klarheit der Aussage zum Programm machen, die Mehrdeutigkeit und Symbolismus zurückweisen und sich auch gegen die Futuristen absetzen. Sie gruppieren sich um Nikolai Gumiljow, Anna Achmatova und Osip Mandelstam; Schalamow widmet dem Tod Mandelstams im Durchgangslager bei Wladiwostock die Erzählung *Cherry Brandy* und setzt ihm damit ein Grabmal. Avantgardistische Momente finden sich in Schalamows Technik der Reihung und Wiederholung. Er benutzt sie bewusst.

Auch in seinem Essay *Über Prosa* werden Abschnitte gereiht und an verschiedenen Stellen in anderer Reihung wiederholt. In einen neuen Kontext gesetzt, erhalten sie etwas Schillerndes; sie werden hervorgehoben und aus verschiedenen Winkeln beleuchtet; ihre Wichtigkeit wird unterstrichen. Die folgenden drei weiter oben schon einzeln zitierten Abschnitte werden auf diese Weise als ethische Zentralbegriffe seines Schreibens ausgewiesen:

In den Erzählungen aus Kolyma gibt es nichts, das nicht Überwindung des Bösen und Triumph des Guten wäre – wenn man die Frage im großen Rahmen, im Rahmen der Kunst betrachtet.

Wenn ich ein anderes Ziel gehabt hätte, hätte ich einen völlig anderen Ton gefunden, andere Farben, bei demselben künstlerischen Prinzip.

126 Ebd.

Die Erzählungen aus Kolyma – das ist das Schicksal von Märtyrern, die keine Helden waren, sein konnten und wurden.¹²⁷

Schalamow hat seine *Erzählungen aus Kolyma* in sechs Zyklen strukturiert. In der deutschen Übersetzung sind sie folgendermaßen aufgeteilt: *Durch den Schnee* (Band 1), *Linkes Ufer* (Band 2), *Der Spatenkünstler, Skizzen der Verbrecherwelt* (Band 3), *Die Auferstehung der Lärche* und *Der Handschuh* (Band 4). Sie sind über einen langen Zeitraum entstanden, zwischen 1954 und 1973, wurden aber als ästhetische Einheit konzipiert. Schalamow hat das wiederholt betont und sich auch gegen ihre vereinzelte Publikation gewandt: »Alle Erzählungen haben eine einheitliche, dem Autor vertraute musikalische Stimmung. Die synonymen Substantive, synonymen Verben sollen den gewünschten Eindruck verstärken. Die Komposition des Zyklus ist vom Autor durchdacht.«¹²⁸ Die Gravitationszentren der Erzählungen sind das Sterben und der Tod der Häftlinge,¹²⁹ sie erzählen die Gratwanderung der Häftlinge zwischen Leben und Tod in Extremen, zwischen Verlust und Festhalten des Lebens, sie schildern ein Leben am Tod entlang, Sterben und Überleben, den Verlust des Lebens zu Lebenszeiten, die Reduktion auf Minimales – das, was Schalamow selber erlebt hatte.

Im Unterschied zu den genau abgegrenzten und eingezäunten nationalsozialistischen Lagern ist es an der Kolyma unter extremen Kältebedingungen in einer riesigen und unwirtlichen Natur nicht immer notwendig, Lagergebiete konkret abzugrenzen. Die Abgrenzungen werden unterschiedlich markiert; die vielen Lager sind in der Kolyma-Region weit verstreut wie Inseln um die Bergwerke herum. Solschenizyn hat die inzwischen klassisch gewordene Metapher für die sowjetischen Lager geprägt, den Archipel GULAG. Dieser hat keine genauen geographischen Umrisse, sondern besteht in der Vorstellung der Häftlinge aus einer

127 Ebd., S. 15. Auf Seite 26 werden dieselben Abschnitte in einer anderen Reihenfolge wiederholt.

128 Schalamow, »Über Prosa«, S. 17.

129 Vgl. dazu: Kissel, »Gulag und Autofiktion: Der Fall Varlam Šalamov«, in: Michael Grothe (Hrsg.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur*, München 2009, S. 49–70.

Ansammlung unzähliger über das Land verstreuter, voneinander isolierter Lager. Und was die Lager auf der Kolyma betrifft wird die Metapher durch die Tatsache intensiviert, dass man die Halbinsel der Kolyma mit Schiffen erreichte, die von Wladiwostok aus in der Bucht von Magadan, am Hafen der von Häftlingen errichteten Stadt, anlegten. Die riesigen Dimensionen des Raums, die riesigen Zahlen der Häftlinge und der Haftjahre, zu der sie verurteilt sind und die jederzeit willkürlich erhöht werden können, finden ein Korrelat in der scheinbaren Endlosigkeit der *Erzählungen aus Kolyma*, ihrer sich obsessiv wiederholenden Thematik und ihrer Motive, ihrem langsamen, zyklischen Mäandern in Richtung auf eine Rückkehr in die Freiheit. Die Unendlichkeit des Raumes steht im Kontrast zur Enge der Haft des Einzelnen, der als Gefangener unter extremem Druck steht und weder über den Raum noch über die Zeit frei verfügen kann.

Schalamow hat den Roman für tot erklärt und hält dessen Ästhetik des Individuums für unangebracht, um die Realität der Lager darzustellen. Aber was setzt er an die Stelle des Individuums? In seinen Erzählungen gibt es Icherzähler und eine große Anzahl von Protagonisten. Manchmal wird die gleiche Geschichte von einer Ichfigur als selbst erlebt und in einer neuen Version über einen Protagonisten erzählt. Orts- und Datumsangaben sind selten, aber, wenn sie vorkommen, entsprechen sie wichtigen Ereignissen in Schalamows Biographie. Die Ichfigur kann autofiktional sein; sie muss dies aber nicht. Ausserdem gibt es eine Triade von Figurennamen, Andreew, Christ oder Golubew, die offensichtliche Doppelgänger von Schalamow sind, die also auch zu seinen Autofiktionen gehören. Damit werden die Erzählungen und das in ihnen dargestellte Leiden vom Individuum abgelöst; sie werden universalisiert. Ihre Universalisierung beruht auf ihrer Authentizität, diese Authentizität gewinnen sie aber durch das vom Autor Erlebte, das ihren Wahrheitsanspruch legitimiert. So ist die durchlittene Prosa als Dokument zu verstehen. Es gibt keine Psychologisierungen, auch sie gehören dem unangebrachten, überholten Roman des 19. Jahrhunderts an. Die Motive, die Details, die lakonischen Erzählungen geben dem Leser das Material, das er bündeln, zusammenführen und interpretieren muss.

Der Unendlichkeit von Zeit und Raum stehen die Zwangsbedingungen gegenüber, unter denen die Häftlinge die unmenschlichen Bedingungen des Klimas ertragen und die Arbeiten des Tagesplans leisten müssen, während sie eigentlich Herren über Zeit und Raum sein müssten. Dieser Widerspruch bildet in jeder Erzählung den Rahmen, der das Sterben bestimmt und in dem das eigentlich unmögliche Überleben stattfindet. Das Lager selber wird zu einem Chronotop der Unendlichkeit.

Im ersten Band der *Erzählungen aus Kolyma, Durch den Schnee*, sind verschiedene Erzählungen enthalten, die metaliterarisch zu deuten sind, unter ihnen *Cherry Brandy*. Ich nehme *Cherry Brandy* als Beispiel für die Bearbeitung der Tradition und die Erschaffung einer neuen, angemessenen Sprache, also einer Neuschreibung der Tradition, um die es mir hier geht. Die Erzählung schildert, ohne ihn zu nennen, den Tod des Dichters Ossip Mandelstam im Transitlager bei Wladiwostok. Schalamow sagt später, dass er sie als Grabrede eigener Art geschrieben habe. Die Erzählung nennt den Dichter zwar nicht, aber sie gibt mehr Hinweise auf seine Identität als viele andere Erzählungen über ihre Protagonisten. *Cherry Brandy* ist der Titel eines Gedichts von Mandelstam.¹³⁰ Über den Sterbenden wird gesagt: »Man nannte ihn den ersten russischen Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts, und oft dachte er, dass das tatsächlich so war.«¹³¹ Dass die Ästhetik des Minimalismus der Akmeisten für Schalamow eine große Rolle spielt und er sich als Erbe der russischen Avantgarde versteht, wurde schon erwähnt.

Die Erzählung schildert die letzten Stadien eines Hungertodes und macht den Dichter zum Protagonisten dieses Todes. Sie fängt mit einem durativen Satz an: »Der Dichter lag im Sterben.«

130 Das Gedicht ist auf März 1931 datiert und gehört dem Zyklus »Moskauer Gedichte« an; vgl. dazu auch: Wolfgang Stephan Kissel, »Pluto, nicht Orpheus: Der Tod des Dichters in Varlam Šalamovs *Erzählungen aus Kolyma*«, in: *Thanatologien, Thanatopoetik. Der Tod des Dichters, Dichter des Todes, Wiener Slawistischer Almanach* 60/2007, S. 397–419.

131 Warlam Schalamow, »Cherry Brandy«, in: Ders., *Erzählungen aus Kolyma*, hrsg. von Franziska Thun-Hohenstein, aus. d. Russ. v. Gabriele Leupold, Berlin 2009, S. 94–101, hier: S. 96.

Dass sein Name nie genannt wird, lässt ihn über seine eigene Identität hinauswachsen; auch er wird gewissermaßen universalisiert. Er stirbt in einem Transitlager, in einem Gebiet des »Zwischen«, einem Durchgangslager zwischen dem Transport und dem eigentlichen Lager, einem Gebiet relativer Freiheit. Der Dichter ist mit seinem Tod einverstanden; er weiß, dass ihn, falls er überlebt, im Lager viel Schlimmeres erwartet. Das Sterben wird als physischer Prozess beschrieben, bei dem die physischen Kräfte langsam schwinden, zeitweilig wiederkommen, als ein wellenartiges Auf und Ab, Ein- und Ausatmen, kommendes und schwindendes Bewusstsein, ein- und aussetzende Herzschläge. Dieses Wellenförmige bestimmt auch das Mäandern der Erzählung, das Entstehen und Verschwinden von Gedankenketten des Sterbenden:

Das Leben trat in ihn ein und trat aus, und er lag im Sterben. Doch das Leben kam wieder, die Augen öffneten sich, und es kamen Gedanken. [...] Wieder spürte er eine kommende Kräfteflut, tatsächlich eine Flut wie im Meer. Eine vielstündige Flut. Und dann ein Abebben. Doch das Meer geht ja von uns nicht für immer fort. Es wird sich noch erholen.«¹³²

Die Gedankenketten des Dichters tauchen in diesen wellenförmigen Kräfteschwingungen unvermittelt auf und verschwinden wieder. Sie sind, wie das Gedächtnis des Dichters, vom Körper bedingt, von Haut, Schmerz, Hunger. So denkt er seine letzten Verse, und so erfährt er auch, dass das Leben in den Versen ist, in deren Rhythmus, der aus dem Leben, aus dem Körper wächst: »Die Verse waren jene lebensspendende Kraft, in der er lebte. Eben so war es. Nicht um der Verse willen lebte er, er lebte aus den Versen. Jetzt war so anschaulich, so fühlbar klar, dass die Inspiration das Leben war [...]«¹³³

Diese im Sterben gewonnene Erkenntnis stellt sich der Erinnerung an sein früheres Leben, an Ruhm und Mühen entgegen,

132 Ebd., S. 95, 100.

133 Ebd., S. 97.

die ihm jetzt wie »Mäusetritt im Vergleich zur üblen Schwere des Lebens«¹³⁴ erscheinen. Der Mäusetritt verweist auf Puschkins *Verse, nachts bei Schlaflosigkeit geschrieben* (1830);¹³⁵ der ganze Komplex von Einsamkeit, Inspiration und Schlaflosigkeit wird auch von Mandelstam bearbeitet. Stephan Kissel zeigt, wie der Lagertod des Dichters so mit Verweisen auf die lyrische Tradition der Moderne aufgeladen wird. Auch das Motiv der »trüben elektrischen Sonne«, von Fliegen verdreht, unter der der Dichter liegt, kann als Verweis auf den verelendeten Sonnenmythos der Symbolisten gedeutet werden. Der Tod des Dichters im Lager ist die Negation des romantisch-modernen Todes des Dichters als Höhepunkt seines Werkes. Die Erzählung selbst verweist darauf: »Das Wichtigste war, dass er noch nicht gestorben war. Was heißt das übrigens, gestorben wie ein Dichter? Etwas kindlich Naives muß in diesem Tod sein. Oder etwas Mutwilliges, Theatralisches wie bei Jessenin, bei Maiakowskij.«¹³⁶ Der Tod des Dichters im Lager wird von seinen Nachbarn erwartet, die mehr Platz auf der Pritsche haben wollen, die aber zwei Tage warten, den Tod zu melden, um inzwischen vom Brot des Toten zu profitieren, indem sie seine Hand wie die einer Marionette heben lassen, wenn das Brot verteilt wird. Den Dichter erwartet ein Massengrab und damit besteht die Gefahr des Verschwindens, des Vergessens. Dagegen wendet sich Schalamows Erzählung; sie ist eine Grabrede, ein Todesritual und auch eine Gegenrede gegen die moderne Mythisierung des Dichtertodes, die Mandelstam selber in seinem frühen Essay *Puschkin und Skrjabin* (1915) thematisiert hatte.¹³⁷

Dass *Die Erzählungen aus Kolyma* in vielerlei Hinsicht auch ein Todesritual, eine Grabrede für die sonst namenlos verschwundenen, in Massengräbern verscharrten Toten der Kolyma darstellen, wird in vielen Erzählungen deutlich.

Inwiefern die Rückkehr ins Leben aber auch eine Rückkehr in die Sprache ist, und wie diese an eine Tradition gebunden ist,

134 Ebd.

135 Vgl. Kissel, »Pluto, nicht Orpheus«, S. 409 f.

136 Schalamow, »Cherry Brandy«, S. 99.

137 Dazu weiterhin: Kissel, »Pluto, nicht Orpheus«, S. 413.

zeigt sich an einer anderen der *Erzählungen aus Kolyma, Sentenz*. Sie bildet in gewisser Weise ein Pendant zu *Cherry Brandy* und zeigt den Zugang zur neuen Sprache, die diesen Grabreden angemessen ist, und die in der Tradition der Stoa, des Lakonismus, des Minimalismus steht. In diesem Sinn schafft sie auch eine metaphorische Bildlichkeit aus der Natur.

Sentenz schildert einen Verlauf der Rückkehr eines *dochodjaga*¹³⁸ ins Leben. Diesmal ist es die Rückkehr in die Sprache. Die Erzählung ist Nadeshda Mandelstam gewidmet, der Witwe von Ossip Mandelstam, der Verfasserin von Memoiren, die Schalamow sehr schätzte und die auf Deutsch unter dem Titel *Das Jahrhundert der Wölfe* und *Generation ohne Tränen* erschienen sind. Schon diese Widmung würde genügen, um die Erzählung hervorzuheben und sie in den Kontext von *Cherry Brandy* zu setzen. Schalamow versteht Mandelstam auch als Leidensgefährten. Karoline Thaidigmann setzt Schalamows Erzählung in Parallele zu dem Gedicht »Das Wort vergaß ich, das ich sagen wollte« aus Mandelstams Lethe-Zyklus: Die Idee zyklisch wiederkehrender Auferstehung wird dort im Verhältnis zum Tod zum Thema gemacht.¹³⁹

Wie in vielen der Erzählungen aus Kolyma zeigt sich auch hier in Wellen der Wechsel – oder besser der Übergang – vom Leben zum Tod und vom Tod zum Leben. Der völlig heruntergekommene und dem Tode nahe Icherzähler befindet sich in einer »Außenstelle« der Taigawelt, wo er als Wasserdampfer zu arbeiten hat. Die 200 Meter bis zum Siedekessel, die er täglich zu gehen hat, bewältigt er kaum noch, auch schafft er es nicht, das Wasser zur Mittagszeit zum Kochen zu bringen. Die Lagerwelt erscheint als eine Welt der Halbtoten oder Toten; die Erzählung hebt mit einem Satz an, der die Häftlinge wie Gespenster erscheinen

138 *Dochodjaga*: In der Lagersprache des GULAG Bezeichnung für einen ausgezehrtten Menschen, der dem Tod näher ist als dem Leben. Mit der gebotenen Vorsicht kann man auf eine Ähnlichkeit mit dem Begriff »Muselmann« im Lagerjargon der nationalsozialistischen Konzentrationslager hinweisen.

139 Vgl. Thaidigmann, *Lagererfahrung und Identität: Literarische Spiegelungen sowjetischer Lagerhaft in Texten von Warlam Šalamov, Naum Nim und Andrej Sinjavskij*, Heidelberg 2009, S. 72 f.

lässt: »Menschen tauchten auf aus dem Nichts – einer nach dem anderen.«¹⁴⁰ Die Außenstelle ist demnach irgendwo in diesem Nichts.

Die Existenz des verbitterten Icherzählers ist aufs Äußerste bedroht. Aber er stirbt nicht; die leichtere Arbeit des Wasserdampfers ermöglicht eine minimale Pause, einen Zwischenzustand:

Und mit dieser Erbitterung in mir dachte ich zu sterben. Doch der Tod, ganz kürzlich so nah, rückte allmählich von mir ab. Nicht durch Leben wurde der Tod ersetzt, sondern durch ein Halbbewußtsein, eine Existenz, für die es keine Formeln gibt und die man nicht Leben nennen kann. Jeder Tag, jeder Sonnenaufgang brachte die Gefahr eines neuen Todesstoßes. Doch der Stoß blieb aus.¹⁴¹

Der ausbleibende Tod, der Zwischenzustand des Häftlings, lässt ihn seine Arbeit wenigstens ansatzweise realisieren. Mit enormen Anstrengungen überwindet er die zweihundert Meter, der schwierige Boden gräbt sich in sein Körpergedächtnis ein, das wie immer bei Schalamow Überlebensfunktion und gleichzeitig Erinnerungsfunktion hat: »Ich erinnere mich noch heute an jede Vertiefung, jede Grube, jede tiefe Radspur auf diesem Todespfad.«¹⁴²

Die anfängliche Bitterkeit des Häftlings, das Einzige, was noch in ihm lebt, wird von einer gewissen Gleichgültigkeit begleitet. Dann nimmt die Gleichgültigkeit überhand: »Immer gleichgültiger, ohne Erbitterung schaute ich auf die kalte rote Sonne.«¹⁴³ Langsam erwachen die Sinne, er hört bewusst sein Stöhnen und Röcheln, empfindet Schmerz in den Muskeln: »Dann kam etwas anderes als Bitterkeit oder Erbitterung, etwas, was zusammen mit der Bitterkeit existierte. Es kamen Gleichgültigkeit – und Furchtlosigkeit. [...] Mit dieser Gleichgültigkeit, mit

140 Warlam Schalamow, »Sentenz«, in: *Erzählungen aus Kolyma* 2, S. 285–294, hier: S. 285.

141 Ebd., S. 286.

142 Ebd.

143 Ebd., S. 287.

dieser Furchtlosigkeit war eine kleine Brücke geschlagen hinaus aus dem Tod.«¹⁴⁴ Die Furchtlosigkeit ist dadurch begründet, dass in der Außensiedlung nicht wie in den Bergwerken geschlagen wird; als paradoxe Konsequenz daraus kommt aber die Angst auf, wieder in die Grube geschickt zu werden. Überleben heißt, wieder physisch stärker zu werden, hat aber dann die erneute Gefahr der Grube, der Schläge und des Todes zur Folge. Die Angst entwickelt sich zum Neid gegenüber den Toten, die diesen Zyklus endgültig verlassen haben, aber auch gegenüber den besser gestellten Mithäftlingen, die etwas zu kauen und zu rauchen haben. Kein Neid besteht hingegen gegenüber den Chefs, Einsatzleitern und Brigadiern. Diese leben in einer anderen Welt, die er für sich ausschließt.

Die Liebe kommt nicht zurück: »Die Liebe kommt, wenn alle menschlichen Gefühle zurückgekehrt sind. Die Liebe kommt als letzte, kehrt als letztes zurück – und kehrt sie überhaupt zurück?«¹⁴⁵ Was aber zunächst zurückkehrt, ist das Mitleid mit den Tieren – situationsbedingt schneller als das mit den Menschen. Der Icherzähler ist mit dem Topographen unterwegs, sie haben sich zum Ausruhen auf eine Lichtung gesetzt und ein Dompfaff fliegt herbei, möglicherweise um das Weibchen zu beschützen, das Eier ausbrütet. Als der Topograph ihn erschießen will, schiebt der Icherzähler den Lauf zur Seite und macht sich nichts aus den Drohungen des Topographen: »Ich begriff: etwas Wichtiges war zu mir zurückgekehrt.«¹⁴⁶ Nach diesem ethischen Ansatz wird die Wiederkehr der Sprache beschrieben, und zwar eines höheren Registers, einer höheren, reicheren Sprache, nicht der Sprache des Lagers und der Gruben.¹⁴⁷ Seine Sprache war arm geworden, »arm wie die Gefühle, die um die Knochen noch lebten. [...] [M]it zwei Dutzend Wörtern kam ich schon seit

144 Ebd., S. 288 f.

145 Ebd., S. 289.

146 Ebd., S. 290.

147 Karoline Thaidigsmann beschreibt die Etappen der Rückkehr zum Leben und zur Sprache als parallel zum biblischen Schöpfungsbericht (Genesis 1, 1–2, 4a) in sieben Etappen und als Prozess, in dem Leben entsteht (Dies., *Lagererfahrung und Identität*, S. 79 f.).

Jahren aus. Die Hälfte dieser Wörter waren Flüche. [...] Ich war glücklich, nicht nach irgendwelchen anderen Wörtern suchen zu müssen.«¹⁴⁸ Und nun, schlagartig, wie eine Erleuchtung, entsteht in ihm ein neues Wort, ein Wort, das er selbst nicht versteht, genauso wenig wie seine Kameraden es verstehen, und das er hinausbrüllt, hinauslacht: »Sentenz! Sentenz!«¹⁴⁹ So wie vorher vom Topographen wird er jetzt von allen als Verrückter, als Spinner angesehen.

Die Rückkehr des Icherzählers ins Leben wird gekrönt durch einen Sprechakt, in dem ein Wort durchbricht, das aus einer ganz anderen Welt als der Lagerwelt kommt, aus einer kaum erinnerten Welt, zu der der Erzähler wieder zurückzufinden beginnt. Schalamow selber prägte den Satz, der Autor solle nicht Orpheus sein, der in die Hölle hinabsteigt, sondern Pluto, der der Hölle entsteigt. Sprache wird als ein physisches Erlebnis gezeigt, sie wird geschrien und gelacht, sie entsteht fühlbar im Gehirn, »unter dem rechten Scheitelbein«¹⁵⁰, sie erwacht zusammen mit dem ethischen Bewusstsein. Sie bricht hervor, nachdem der Häftling den Vogel wider allen Hunger gerettet hat. Und sie entsteht zusammen mit der Erinnerung; sie ist ein Neugeborenen-Werden, ein Schöpfungsakt. Denn nachdem er dieses Wort aus der früheren, anderen Welt gefunden hat, ändert sich seine Perception der Welt und auch der Duktus der Erzählung. Der Fluss wird zum Symbol des Lebens, zum Leben selbst; die lyrische Sprache erzeugt eine Symbolik der Natur und schafft Bezüge zum eigenen Leben:

Der Fluß, der das von der Sonne ausgetrocknete, entblößte Bett verlässt und sich als kaum erkennbares Wasserfädchen irgendwo durch die Steine den Weg bahnt, seiner ewigen Pflicht gehorchend, als schmaler Bach, der schon keine Hoffnung mehr hat auf die Hilfe des Himmels – auf den rettenden Regen. Das erste Gewitter, der erste Regenguss – und

148 Schalamow, »Sentenz«, S. 291.

149 Ebd.

150 Ebd.

das Wasser kehrt zurück in sein Bett, reißt Felsen nieder, wirft Bäume empor und stürmt rasend bergabwärts auf seinem ewigen Weg.¹⁵¹

Die Natur, bestimmte Elemente der Natur des hohen Nordens, die Flüsse und Pflanzen erfüllen in Schalamows Erzählungen die Funktion des Trostes: Sie werden symbolisch aufgeladen und haben lebensspendende Kräfte. Sie verweisen auf die Prinzipien des Lebens, die auch Prinzipien des menschlichen Lebens und Überlebens sind.

Das Krummholz, für den Icherzähler der Erzählung gleichen Namens dessen liebster Baum im Norden, wird als Symbol für die Hoffnung angesehen. Es ist ein Baum mit besonderer Sensibilität für die Witterung, es ahnt den Schnee: »Die Natur hat feinere Empfindungen als der Mensch.«¹⁵² Wenn es noch Herbst ist und keine Spur von dem kommenden Winter zeugt, beugt es sich über den Boden, schmiegt sich an ihn und wird bald vom Schnee bedeckt. Wenn der Schnee noch drei Meter hoch liegt und noch nichts den Frühling spüren lässt, richtet es sich wieder auf und zeigt das Ende des Winters an: »Und da erhebt sich auf einmal aus dem unendlichen Weiß des Schnees, aus völliger Hoffnungslosigkeit das Krummholz.«¹⁵³ Damit wird der Baum von einem Wetterpropheten zu einem Symbol der Hoffnung: »Das Krummholz ist der Baum der Hoffnungen, der einzig immergrüne Baum des Hohen Nordens. Mitten im Schneegeglitzer sprechen seine mattgrünen Nadelstacheln vom Süden, von der Wärme, vom Leben.«¹⁵⁴ Dass seine Nadeln zu Stacheln werden, gibt ihm lebendig-animierten Charakter.

Schalamows Metaphern und Symbole gehen vom Körperlichen, vom Sinnlichen aus. Damit drückt er aus, dass ihm Flora und Fauna als Übertragungsflächen für Emotionen dienen,

151 Ebd., S. 292 f.

152 Warlam Schalamow, »Das Krummholz«, in: Ders., *Erzählungen aus Kolyma* 1, S. 222–224, hier: S. 223.

153 Ebd.

154 Ebd., S. 224.

und betont gleichzeitig deren Rolle in der Komposition und der Strukturierung des Zyklus der *Erzählungen*. Der Zustand der Häftlinge selber ist hoffnungslos; Hoffnung erweist sich sogar als schädlich für das Überleben; Hoffnung wird auf die Natur übertragen, sie wird so gleichsam metaphorisiert. Aber wohl-gemerkt: Die Natur erfüllt diese verweisende Funktion, offenbart ihren symbolischen Charakter nur dann, wenn der Häftling selber schon begonnen hat, wieder im Leben zu stehen, wenn seine körperlichen Bedürfnisse wenigstens minimal erfüllt werden, wenn er anfängt, die Sprache wiederzufinden. So wird es in *Sentenz* dargestellt.

Der Icherzähler in *Sentenz* hat bei der Rückkehr des Wortes sofort Angst, dieses Wort wieder zu vergessen. Als dies nicht der Fall ist, schlägt er selber einen Schöpfungsakt vor, nämlich das Flüsschen, das er als Symbol des Lebens erfahren hat, in *Sentenz* umzubenennen. Mit diesem Wort ist im Laufe einer Woche seine Erinnerung an eine andere Welt zurückgekehrt. *Sentenz* verweist auf »etwas Römisches, Festes, Lateinisches«. Das antike Rom ist für ihn seit der Kindheit der Ort politischer Kämpfe, das antike Griechenland das Land der Kunst. Beide Perspektiven treffen auf die individuelle Situation des Häftlings im Lager zu: Der Kampf verweist auf die Gegenwart, die Kunst auf die Zukunft; sie wird durch die neu gewonnene Sprache möglich gemacht werden. Damit knüpft der Häftling an kulturelle Bezüge an und gewinnt eine gewisse Zeitordnung wieder, die ihn aus der allgegenwärtigen Präsenz des Lagers hinausführt und damit auch eine Perspektive auf die Zukunft hin entwirft. Die Rückkehr ins Leben und in die Sprache ist mit Freude, aber auch mit Angst besetzt: »Vor Angst, weil ich mich fürchtete vor der Rückkehr in jene Welt, in die es für mich kein Zurück gab. Vor Freude, weil ich sah, dass das Leben zu mir zurückkehrte, ganz ohne mein Zutun.«¹⁵⁵ Es braucht eine längere Zeit, bis die Wörter wieder da sind, und auch dieser Prozess der kreativen Erinnerung ist körperlich: »Gedanken und Worte kehrten nicht als Strom

155 Schalamow, »Sentenz«, S. 293 f.

zurück. Jedes kehrte einzeln zurück, ohne die Begleitung anderer bekannter Wörter und entstand zuerst auf der Zunge und dann – im Gehirn.«¹⁵⁶

Der Schluss der Erzählung bringt eine weitere Steigerung der Lebenskraft, nämlich den Zugang zur Musik:

[Der] Chef der Außenstelle ist aus Magadan angereist und hat ein Koffergrammophon auf einen Lärchenstumpf gestellt; daraus tönt symphonische Musik, und alle Bewohner der Außensiedlung, Mörder, Pferdediebe, Arbeiter, Aufseher [...] laufen heran, um der Musik zu lauschen. Die Schellackplatte drehte sich und knisterte, und es drehte sich der Baumstumpf selbst, angekurbelt mit all seinen dreihundert Ringen, wie eine fest gespannte Feder, aufgezogen für ganze dreihundert Jahre[.]«¹⁵⁷

Die Bewegung hin zur Musik wird mit viel Dynamik beschrieben: Alle stürzen herbei. Der Icherzähler, noch nicht ganz fest auf den Beinen, muss humpeln und sich auf dem Weg den Berg hinab mit den Händen abstützen. Das Erlebnis der Musik schafft eine Gemeinsamkeit der Lauschenden, während die Benutzung einer Sprache, in der »Sentenz« vorkommt, oder das Mitleid mit dem Vogel den Erzähler isolieren und ihn für seine Umwelt gar verrückt erscheinen lassen. »Sentenz« thematisiert mit der Rückkehr zum Leben auch die Rückkehr der elaborierten, literaturfähigen Sprache. Damit kann man darin auch eine autofiktionale Erarbeitung Schalamows sehen.

Ein letztes Beispiel der Instrumentalisierung und Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition mit dem Zweck, die eigene traumatische Erfahrung über Fiktion zu vermitteln und zu distanzieren, dabei aber auf ihren Wahrheitsanspruch zu beharren mittels autofiktionaler Elemente, gebe ich mit Max Aubs Geschichte von Jacobo, dem *Rabenmanuskript*.

¹⁵⁶ Ebd., S. 294.

¹⁵⁷ Ebd.

MAX AUBS *RABENMANUSKRIFT*: SPIEGELUNGEN
DER TRADITION IM UNENDLICHEN ERZÄHLEN

Aubs Schreiben ist unausweichlich mit der Erinnerung der Besiegten des spanischen Bürgerkriegs und dem ethischen Gebot, sie zu erhalten, verflochten. Es geht auch bei ihm um Autobiographie, Autofiktionalisierung und Geschichte, um persönliches und kulturelles Gedächtnis, um die Institutionalisierung eines gerechten Gedächtnisses in einem Kontext des verletzten Gedächtnisses, nämlich der Auslöschung der Erinnerung an die Besiegten, die vom Franco-Regime aus betrieben wurde. Es geht dabei auch um einen Versuch des Verstehens, des Denkens über die Geschichte, der Analyse von dem, was passiert ist. Insofern ist sein Schreiben über die Vergangenheit, sein Erinnern, auch zukunftsorientiert.

Max Aub, der sich im spanischen Kulturleben für die Republik engagiert hatte und als Kulturattaché in Paris bei der Weltausstellung den spanischen Pavillon mit Picassos *Guernica* eröffnet hatte, um dann mit Malraux in Spanien den Film *Sierra de Teruel* zu drehen, zog im Januar 1939 mit dem ganzen Filmteam von Malraux nach Paris, um den Film, der nie wirklich beendet wurde, zu schneiden und montieren; er wusste nicht, dass sich dieses als endgültiges Exil herausstellen würde. Nach einer anonymen Anzeige im April 1940, die ihn als Kommunisten und Juden auswies, wurde er festgenommen und zuerst im Roland Garros-Stadion gefangen gehalten, dann in die Lager Vernet in Frankreich und schließlich Djelba in der nördlichen Sahara deportiert. Im September 1942 konnte er sich schließlich in Casablanca einschiffen, um nach Veracruz zu fahren. Er lebte in Mexiko bis zu seinem Tod in 1972. Für Max Aub, wie für Jean Améry, wurde der Kalte Krieg zu einer persönlichen Katastrophe, für Max Aub ganz besonders die Tatsache, dass als dessen Konsequenz das Franco-Regime durch die UNO anerkannt wurde.

Das *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*, das *Rabenmanuskript*, macht das von Aub erfahrene Lager Vernet zum Thema. Es wird zwischen 1940 und 1950 geschrieben. Das komplizierte Verhältnis von Fiktionalisierung und Erzählung der Wirklichkeit wird schon im Titel angedeutet, wobei dieses Verhältnis in der kurzen deutschen Titelübersetzung als *Rabenmanuskript* gewissermaßen verloren geht. Denn die *Historia de Jacobo* (*Jacobos Geschichte*) kann sowohl eine Geschichte sein, die Jacobo, den Raben, zum Thema hat und die somit in die Tradition der Tierfabeln gerät, wie auch Jacobo als Autor haben, was die in der spanischen Ausgabe gleich unter dem Titel angebrachte Radierung eines Raben im Profil andeutet. Letztere Annahme erweist sich als richtig; die Fiktionalisierung wird multipliziert, indem die Fiktion etabliert wird, der Erzähler sei ein Rabe namens Jacobo. Die Geschichte wird so in eine komplizierte Struktur eingebunden, die über paratextuelle Elemente ihre Fiktionalität auf verschiedenen Ebenen der Markierungen von Realität, auf verschiedenen Autorisierungsstrategien aufbaut, und dabei zugleich verschiedene kommunikative Ebenen mit jeweils verschiedenen Sendern schafft.¹⁵⁸

Jacobo ist die Erzählfigur; die Erzählung wird ihm in die Feder gelegt. Es gab ihn auch in der Realität; von dem zahmen Raben Jacobo im Lager Vernet berichten verschiedene Autoren, so Arthur Koestler oder Gustav Regler.¹⁵⁹ Er beschreibt das Lager wie ein realer Beobachter und schreibt sein Werk in der Form eines wissenschaftlichen Traktats über das Benehmen und die Charakteristika der Menschen im Lager: »Um zu vermeiden, daß sich bei der ehrwürdigen Rabenrasse dieselben

158 Vgl. José Antonio Pérez Bowie, »Estudio Introductorio«, in: Max Aub, *Manuscrito cuervo*, José Antonio Pérez Bowie (Hrsg.), Alcalá de Henares 1999, S. 28–38.

159 Der Rabe Jacobo erscheint auch in *Das Ohr des Malchus. Eine Lebensgeschichte* von Gustav Regler. Er spielt also auch in der Erinnerungsliteratur eine Rolle (vgl. Ottmar Ette, »Entre *homer sacer* y *homo ludens*: El *Manuscrito cuervo* de Max Aub«, in: Ders. / Mercedes Figueras / Joseph Jurt (Hrsg.), *Max Aub – André Malraux. Guerra Civil, exilio y literatura. Guerre Civile, exil et littérature*, Frankfurt a. M. 2005, S. 177–200, hier S. 181 f.).

Mängel einschleichen, sowie um herauszufinden, ob es in ihrer unausgereiften Welt nicht doch etwas gibt, was zum besseren Verständnis des Rabenuniversums beitragen könnte.«¹⁶⁰ Aus der Perspektive des Raben ist die gesamte Welt ein Konzentrationslager, er kennt nichts Anderes. Er versucht aus der Beobachtung des Lagers die Beschaffenheit der Menschen zu charakterisieren. Der didaktische Impuls wird dabei aufrecht erhalten. Durch die Erzählung soll die Welt verbessert werden. Es geht also um Dokumentation und um Exemplarisches, das nach satirischem Muster verläuft.

Nun gibt es aber auch eine zweite kommunikative Ebene, und zwar die des Übersetzers Aben Máximo Albarrón, dessen Name Aub'sche Züge trägt und der den Text aus der Rabensprache in die Menschensprache übersetzt hat. Diese Konstruktion zeigt mit ihrem arabisierenden Namen wiederum intertextuelle Verweise auf die Cervantes-Figur des Cide Hamete Benengeli, den angeblichen arabischen Autor des Manuskriptes, in dem die Geschichte von Don Quijote erzählt wird. Damit wird auf die Konstruktion des *Quijote* angespielt. Der intertextuelle Verweis geht aber noch weiter, denn die dritte Ebene der kommunikativen Konstruktion besteht darin, dass dieses vom Raben geschriebene und von Aben Máximo Albarrón in die Menschensprache übersetzte Manuskript zufällig von J. R. Bululú gefunden wird, der dann den Text ediert und bekannt macht. Er erklärt sogar seine philologische Transkriptionsmethode. Damit wird auf die traditionelle Technik des gefundenen Manuskriptes und auf die Realitätsmarkierung in der Konstruktion von Fiktion zurückgegriffen. Aber Bululú ist außerdem selber ein Überlebender aus Vernet, sodass er die Authentizität des Manuskriptes auf doppelte Weise bestätigen kann. Er widmet den Text denjenigen, die Jacobo im Lager kennengelernt haben, »was nicht wenige sind«¹⁶¹. So wird auf doppelte Weise die Erinnerung an diejenigen aufgerufen, die

160 Max Aub, »Das Rabenmanuskript«, in: Ders., *Der Mann aus Stroh: Erzählungen*, aus d. Span. v. Hildegart Baumgart u. a., Frankfurt a. M. 1997, S. 195–273, hier: S. 204.

161 Ebd., S. 196.

mit ihm die Lagererfahrung geteilt haben. Dabei gerät jedoch der Text auch in ein kommunikatives Verhältnis zu seinem realen Autor, Max Aub, der im Lager interniert war und auf dessen eigenes Erleben der Text verweist. Bululú hat wie Aub Exkremamente in riesigen Behältern zum Fluss schleppen müssen, wo sie ausgeleert wurden. Auf sie pflegte der Rabe sich zu setzen – so wie es Gustav Regler in *Ohr des Malchus* beschreibt.

Die paratextuellen Verweise führen noch weiter. Denn Bululú, der Herausgeber, an dem auch die Editionsphilologie ironisiert wird, weist sich als »Chronist seiner Heimat und Besucher einiger anderer Länder«¹⁶² aus. Sein dem Manuskript vorangestelltes Zitat des Jesuiten José de Acosta aus der *Historia Natural de las Indias* lautet: »In der Tat tragen die Werke der göttlichen Künste als Rätsel und Geheimnis eine Vollkommenheit in sich, mit der sie ein ums andre Mal betrachtet Gefallen wecken.«¹⁶³ Ottmar Ette sieht darin einen Verweis auf das Sinnliche und Rätselhafte der Kunst,¹⁶⁴ das sich in kein Konzept einfügen lässt. Angesichts des Themas könnte das Zitat wohl eher zur Satire beitragen. Damit werden aber außerdem Bululú und Jacobo auch in die Tradition der Chroniken gestellt; dies ist ein weiterer Verweis auf die Realität ihrer Geschichten. Und der Verweis auf das Gefallen an der Kunst wirkt, angesichts des zu Schildernden, nochmals provokativ distanziert, geradezu satirisch. Die Figuren erweisen sich als Chronisten, als Zeugen aus der Distanz. Aben Máximo Albarrón ist zuständig für Übersetzung und Fußnoten, die kommentieren und sogar entlarven. So wird Jacobo in einer Fußnote zum Beispiel als rassistisch bezeichnet. Die paratextuellen Figuren markieren sowohl Nähe als auch Distanz zur Realität als die einzig mögliche Art des Erzählens. Die Figur von J. R. Bululú zeigt aber noch weitere intertextuelle Verweise. Der ›bululú‹ stammt aus dem Theater des *Siglo de Oro*; es handelt sich dabei um einen wandernden Schauspieler, der ganz allein alle Rollen einer Komödie oder Farce spielte, indem er seine Stimme und Gestik

162 Ebd.

163 Ebd., S. 197.

164 Vgl. Ette, »Entre *homo sacer* y *homo ludens*«, S. 191 f.

den verschiedenen Rollen anpasste.¹⁶⁵ Wie auch in anderen seiner Werke gibt Aub hier einen Verweis auf die Tradition des Barock, um seine Fiktionalisierungsstrategien als Erzählstrategien zu begründen. Doch der Verweis geht weiter. Ein ›bululú‹ wird auch von Ramón del Valle Inclán in seiner tragischen, satirisch verzerrten Dramaturgie der Groteske, in seinen ›esperpentos‹ benutzt. In der ›esperpentos‹-Trilogie *Martes de carnaval*¹⁶⁶ gibt es einen Prolog, in dem die Protagonisten über die Ästhetik der Groteske diskutieren, also den ›esperpento‹ als Gattung begründen; sie schauen sich dann eine Aufführung eines ›bululú‹ an, der seine Figuren unter seinem Umhang und über diesen hinausschauend spielen lässt. Es wird dabei eine Ästhetik vertreten, die Tragik mit Groteske vereint und die Verzweiflung aus einer Position der Distanz darstellt. Verzerrung, Verfremdung, Tragik, Tod und gequältes Lachen geraten so in eine Nachbarschaft, die sowohl das Erzählen wie auch die Unmöglichkeit des Erzählens aufweist. Bululú, der die Erfahrung von Aub in Vernet teilt, und der das *Rabenmanuskript* herausgibt, gerät somit in Max Aubs eigene Autofiktionalisierungsstrategie und in die Nähe eines ästhetischen Bekenntnisses. Dieses benutzt die Tradition des Barock für eine der Avantgarde verbundene Ästhetik. Das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu problematisieren gehört zu den Grundelementen von Aubs Ästhetik. Er führt seine bekannteste fiktive Biographie, *Jusep Torres Campalans*, mit einem Gracián-Zitat ein. Jusep Torres Campalans ist ein Maler, der angeblich ein Freund von Picasso ist. Die ausführlich dokumentierte Biographie enthält viele paratextuelle Realitätsmarkierungen, bis hin zu von Aub selber gemalten, exakt beschriebenen Bildern, die in der *Galería Excelsior* in Mexiko (1958) oder in der *Bodley Galery* in New York (1962) ausgestellt wurden, sowie Kritiken zu

165 Nach dem Online-Wörterbuch der *Real Academia de la Lengua Española* (www.rae.es): »Farsante que antiguamente representaba él solo, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando.« (*bululú*, <http://lema.rae.es/drae/?val=bulul%C3%BA>, Stand: 31.08.2016).

166 Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval: esperpentos*, hrsg. von Ricardo Senabre, Madrid 1990.

diesen Ausstellungen, oder zu Photographien, auf denen Jusep Torres Campalans zu sehen ist. Eine perfekte Simulation, die von Aubs Freunden unterstützt wurde; es wurde ein ganzes Heft mit Parodien von Kritiken unter dem Titel *Galeras* herausgegeben. Angeblich gab sogar Siqueiros an, er habe Campalans gekannt, sodass Campalans fast in die Kunstgeschichte eingegangen wäre, wenn sich seine Person nicht anlässlich der Übersetzung des Romans ins Französische als Fiktion erwiesen hätte und das Spiel als solches aufgedeckt worden wäre.¹⁶⁷

Das ganze Spiel steht aber nicht nur im Kontext des Experimentierens der avantgardistischen Aktionen, sondern auch in dem der Diskussion über das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Fiktion und Wahrheit. Diese Problematik wird angesichts der über den Bürgerkrieg oder die Lager, in denen Aub interniert war, zu schildernden Ereignisse zu einem bitterernsten Thema und führt zur Frage, wie die Wirklichkeit fiktional zu gestalten sei, um die Wahrheit zu zeigen.

Das Gracián-Zitat, das die Biographie von Campalans einführt, schildert die Schwierigkeiten eines Malers, die Wahrheit und Schönheit des zu malenden Gesichts eines Menschen von allen Seiten auf das Bild zu übertragen. Diese Aufgabe wird gelöst, indem im Hintergrund des Portraits ein Brunnen mit klarem Wasser abgebildet ist sowie ein Spiegel auf der einen Seite, ein glänzender Harnisch auf der anderen. Dank der Reflexe auf diesen spiegelnden Oberflächen sind alle Seiten des Kopfes gleichzeitig zu sehen.¹⁶⁸ Es geht also letzten Endes darum, einen

167 Vgl. u. a.: Rosa María Grillo, »Escritura de una vida. Autobiografía, Biografía, Novela«, in: Cecilio Alonso (Hrsg.), *Max Aub y el laberinto español. Actas del congreso internacional*, Valencia 1996, S. 161–170, hier: S. 165; und im gleichen Band: José Antonio Pérez Bowie, »Max Aub: los límites de la ficción«, S. 367–382.

168 »Er malte also die Erscheinung mit dem gehörigen Schwung und ersann hinter dem Rücken einen klaren Quell, in dessen kristallinem Glanz der entgegengesetzte Teil in all seiner lebenswürdigen Anmut zu sehen war. Auf die eine Seite setzte er nun einen großen, prächtigen Spiegel, in dessen Tiefe man das Profil zur rechten Hand sah, und auf die andere eine glänzende Rüstung, darin das linke Profil wiedergegeben war. Und vermittels dieser so schönen Erfindung konnte

ästhetischen Weg zu finden, um die verschiedenen Perspektiven zu zeigen, die die verschiedenen Aspekte der Wirklichkeit wiedergeben. Für Campalans macht diese Position seinen ästhetischen Weg zum Kubismus deutlich. Dessen Technik bestehe, nach Campalans Worten, in einem Schauen der Dinge aus der Perspektive Gottes, der tausend Augen habe. Seinem fiktiven Jusep Torres Campalans gibt Aub alle formalen Merkmale der Authentizität, alle Autorisierungsmerkmale. Die Biographie von Luis Buñuel aber, an der er bis zu seinem Tode schrieb und die unvollendet blieb, nennt er einen Roman.

Dass im *Rabenmanuskript* mit dem ›bululú‹ auch auf Valle Inclán und seine Ästhetik verwiesen wird, scheint mir insofern gerechtfertigt, als Valle zu den von Aub besonders geschätzten Autoren gehört. In seiner fiktionalen Antrittsrede zur vorgeblichen Aufnahme in die spanische Sprachakademie, die er 1971, ein Jahr vor seinem Tod schreibt, macht Aub Valle-Inclán zum Mitglied der Akademie, in die dieser nie aufgenommen wurde, macht sich selber zu dessen Nachfolger und setzt Valle-Incláns Bedeutung mit der von Cervantes gleich: »[S]o wie er war er, vielleicht ohne es zu wissen, immer auf der Höhe der zukünftigen Zeit [...]. Von seiner eigenen Sprache wird zum Teil die spanische Literatur unserer Tage geboren.«¹⁶⁹

Indem der Titel von Aubs Erzählung auf eine Geschichte verweist, die Geschichte von Jacobo, stellt er den Text in eine Tradition der Fiktion, zerstört den Verweis aber sofort. Wie wir nämlich beim Lesen sofort sehen, geht es nicht um die Geschichte von Jacobo, sondern um ein wissenschaftliches Traktat, das Jacobo schreibt. Doch die Wissenschaftlichkeit erweist sich als ziemlich defekt, denn Jacobo hält das Lager für die Welt, benutzt kein wissenschaftliches, sondern ein satirisches Sprachregister,

er dem Blick alles für die Schönheit Bedeutsame darbieten. Wo doch für gewöhnlich die Größe des Gegenstandes dem Mut des Conceptes vorausgeht.« (Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, aus d. Span. v. Eugen Helmlé, hrsg. von Mercedes Figueras, Frankfurt a. M. 1997).

169 Max Aub, »El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo«, in: Max Aub u. a., *Destierro y Destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*, Valencia 2004, S. 7–26, hier: S. 13.

und hält sich nicht einmal an seine eigene Inhaltsangabe, nach der er in seiner Analyse verfahren will und die sein Traktat gliedern soll. Also handelt es sich weder um die Geschichte von Jacobo noch um Wissenschaftlichkeit, stattdessen geht es um Fiktion mit Realitätsmarkierungen auf verschiedenen kommunikativen Ebenen, um ein satirisches bis groteskes Sprachregister und dabei auch um den Verweis auf die Erinnerung an die Opfer und auf die das eigene Erleben durchbrechende Tragik:

Alles, was ich beschreibe oder erzähle, habe ich mit eigenen Augen gesehen und beobachtet und noch am selben Tag auf meinen Zetteln notiert. Gänzlich aus dem Spiel gelassen habe ich die Phantasie – Feindin der Politik –, ebenso die Einbildung – Feindin der Kultur.

Nichts steht hier so geschrieben, weil ich es so will, sondern weil sich die Ereignisse so zugetragen haben. Ich habe jeden Bericht abgelehnt, der mir irgendwie verdächtig vorkam, ungeachtet der Glaubwürdigkeit des Informanten. Ich wollte so strikt wie möglich vorgehen.¹⁷⁰

Der Text erhält damit Markierungen einer Fiktion des gefundenen, aus der Rabensprache philologisch genau übersetzten Manuskripts, fordert aber gleichzeitig Authentizität und Glaubwürdigkeit, verweist auf die Wirklichkeit – auf den real existierenden Raben, der den Weg der Gefangenen und der Latrinenbehälter begleitete, auf die vielen, die den Raben gekannt haben, auf Aubs eigenes Erleben, so dass Bululú auch als autofiktionale Figur gesehen werden kann.

Aubs Rabe verweist auch auf die Tradition der Tierfabel, ganz konkret auf Jean de La Fontaine, wenn er sich sträubt, von einer Füchsin etwas lernen zu können. Damit reiht er sich in eine Tradition der sprechenden Tiere und der moralisierenden Fabel ein, um sie aber gleichzeitig zu verwerfen. Die moralisierende Tendenz zeigt sich an verschiedenen Stellen im Laufe des Textes und bereits in der gleich zu Anfang erwähnten Absicht, aus der

170 Aub, »Rabenmanuskript«, S. 205.

Welt der Menschen für die Besserung der Raben zu lernen. Denn den Menschen prophezeit Jacobo in seinem schwarzen (Prediger?-)Gewand, dass ihr Unglück kein Ende nehmen wird.

Die distanzierte Perspektive des Raben ermöglicht es ihm, aus einer »rabenzentrierten« Perspektive die Menschen mit ihren Mängeln zu beschreiben: Sie haben keine Federn und können nicht fliegen, müssen sich mühselig am Boden fortbewegen, müssen sich durch Geburtsort, Genealogie und Nationalität bestimmen lassen. Jacobo weiß nicht, wo er geboren ist, und verweist damit darauf, dass es für Menschen wichtig ist, sich mit dem Boden zu identifizieren. Nationalitäten oder Grenzen als Identitätsdefinitionen verlieren durch Jacobos Perspektive ihre Eindeutigkeit und Selbstverständlichkeit, so wie es Max Aub in der eigenen Biographie traumatisch erlebt hat.

Er war 1903 in Paris als Kind jüdischer Eltern geboren worden, der Vater war Deutscher, die Mutter Französin. Mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges plötzlich zu Landesfeinden geworden, suchten die Eltern Zuflucht in Spanien, in Valencia, und verloren durch die Flucht all ihr Hab und Gut. Der junge Max Aub, deutsch- und französischsprachig aufgewachsen, musste schlagartig von seiner französischen Schule und Umwelt in eine ganz andere Sprache und Umwelt wechseln. Verfolgung und Exil sind ihm damit schon von klein auf bekannt. Er lebt sich so gut in die spanische Sprache ein, dass er sie als seine eigene annimmt und sich als Spanier definiert. Als er mit 21 Jahren volljährig wird, nimmt er die spanische Staatsangehörigkeit an, die seine Eltern schon früher angenommen hatten. Er prägt die Wendung, dass man von dort stamme, wo man das Abitur gemacht, wo man zu leben gelernt habe. Sein Vaterland sei Spanien, sein Volk die Welt. Zeit seines Lebens versteht er sich als spanischer Schriftsteller und als spanischer Exilant. Dass er 1955 die mexikanische Staatsbürgerschaft annimmt, bestätigt sein Exil. 1914 in Spanien angekommen und 1939 aus Spanien ins Exil gegangen, macht er aus Spanien, dem Bürgerkrieg und dem Exil das fundamentale Thema seines Schreibens. Als Wahlspanier empfindet er sich besonders intensiv als Exilspanier. Dass er von klein auf dem Nationalismus und der Intoleranz ausgesetzt ist, prägt sein

Bewusstsein. In seinen Tagebüchern schreibt er Jahre später über die Erfahrung der Nichtzugehörigkeit:

Wie sehr hat es mir in unserer geschlossenen Welt geschadet, von nirgendwo her zu sein! So zu heißen, wie ich heiße, mit Vor- und Nachnamen, die sowohl von einem wie von einem anderen Land sein können [...]. In diesen Stunden des geschlossenen Nationalismus in Paris geboren und Spanier zu sein, einen in Deutschland geborenen spanischen Vater zu haben und eine Mutter aus Paris aber mit deutscher Herkunft und slawischem Namen, und mit diesem französischen Akzent zu sprechen, der mein Spanisch zerreißt, wie sehr hat es mir geschadet! Der Agnostizismus meiner Eltern – Freidenker – in einem katholischen Land wie Spanien, oder ihre jüdische Abstammung in einem antisemitischen Land wie Frankreich, wieviel Kummer, wie viele Demütigungen hat es mir verursacht! Wie viel Schande! Etwas von meiner Kraft – von meinen Kräften – habe ich mir abgepresst, um gegen so viel Schmach zu ringen.¹⁷¹

Diese Erfahrung kann Aub mit Hilfe von Jacobo artikulieren und anzeigen. Jacobos fiktive Rabenperspektive beschreibt anhand des Lagers die Mechanismen der Marginalisierung und der Gewaltstrukturierung. In dieser Hinsicht sehen Ottmar Ette und Albrecht Buschmann in Aubs Text eine Realisierung von Hanna Arendts Analyse des Lagers als Experimentierfeld für die Möglichkeiten der totalen Kontrolle.¹⁷² Die Perspektive Jacobos verweist auch auf die nationalsozialistischen Lager, wo, wie er erfahren hat, Kadaver in Massen produziert werden. Jacobos Nichtverstehen der Realität führt den Leser zum Verständnis: Der narrative Diskurs benutzt ähnliche Strategien, wie sie Kertész mit der vorgeblich kindlichen Perspektive in seinem *Roman eines*

171 Aub, *Diarios, (1939–1972)*, Manuel Aznar Soler (Hrsg.), Barcelona 1998, S. 128.

172 Vgl. Ottmar Ette, »Entre *homer sacer* y *homo ludens*«, S. 191, und Albrecht Buschmann, *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*, Berlin/Boston, 2012, S. 204–226.

Schicksallosen verwendet. Der Verlust aller bürgerlichen Rechte bis auf die nackte Existenz, der der Internierung in den Lagern vorangeht, wird aus der Perspektive des Raben, der von Bürgerrechten nichts weiß, perfekt belegt. Denn Jacobo dokumentiert nicht nur *ein* Lager; er dokumentiert die Welt als Lager und damit den Prozess des Verlustes der bürgerlichen Rechte als etwas sehr einfach und schnell zu Realisierendes, eine Erfahrung, die Max Aub mit seiner Familie selber gemacht hat. Zum großen Erstaunen Jacobos benötigen die Menschen von Geburt aus Papiere, in denen bestätigt wird, dass sie sie selber sind. Dabei gibt es Namen, die geschätzt werden als andere. Abraham, Moses oder Isaac werden weniger geschätzt als François, Wilhelm oder Winston. Erstaunlicherweise aber helfen ihnen diese Papiere, auf die sie so bedacht sind, letzten Endes auch nicht. Menschen legen auch großen Wert auf Freiheit, und beweisen es damit, dass sie Grenzen häufen und zu reisen wünschen, um sich auszubilden. Deshalb erschweren sie sich das Ganze mit Reisepässen und Visas. Was würden sie wohl erfinden, wenn sie Flügel hätten? Wahrscheinlich würden sie sich wünschen, keine zu haben! Wenn Jacobo konstatiert: »Einfach nur Mensch zu sein, bedeutet dem Menschen noch nicht viel«, weil der Mensch von vielem bestimmt wird, »[v]on seiner Sprache, seinem Geburtsort, seinem Vermögen [...]«, folgert er letzten Endes, dass bei den Menschen das rein Menschliche eigentlich verachtet wird.¹⁷³ Darüber hinaus signalisiert Jacobo aber auch die Erinnerung an die Opfer des Lagers. Im letzten Kapitel wird eine Liste ihrer Namen erwähnt und jeder von ihnen lakonisch beschrieben, nicht kommentiert.

Aber Jacobos Text erweist sich als fragmentarisch; sein Erklärungsversuch der Menschen und der Welt als Lager erscheint ihm selber als unbefriedigend. Die letzten Worte seines Textes scheinen seine Niederlage gegenüber dem zu Erklärenden zu bestätigen: »Es muß noch etwas anderes geben«,¹⁷⁴ schließt er. Die letzten Wortes des Textes scheinen ein endloses Erzählen notwendig zu machen, um diesem »mehr«, das es noch geben muss,

173 Max Aub, »Rabenmanuskript«, S. 252.

174 Ebd., S. 273.

näherzukommen. Aubs eigene Obsession, weiter und weiter zu schreiben, in verschiedenen Gattungen seine Thematik zu umschreiben, scheint hier anzuklingen. Valeria de Marco interpretiert das *Rabenmanuskript* als eine Allegorie der Unmöglichkeit des Schreibens über das Lager. In dieser Richtung interpretiert sie die komplexe paratextuelle Konstruktion des Textes und auch seine verschiedenen sowohl biblischen wie auf Tierfabeln beruhenden Verweise: »Nothing more« und »nevermore« aus Poes *The Raven* würden als Opposition zu »Es muß noch etwas anderes geben« (»Debe haber algo más«) nachklingen.¹⁷⁵ Auf jeden Fall aber verweist der letzte Satz des *Rabenmanuskripts* auf ein unendliches Erzählen, auf einen immer neuen Ansatz hinzu.

CODA

Alle sechs hier behandelten Autoren erschreiben ihre Erinnerung an den Tod, dem sie entronnen sind im Unterschied zu so vielen anderen, über Fiktionalisierung. Fiktion wird sogar als Instrument der Wahrheitssuche bestimmt. Ihr Wahrheitsanspruch gründet nicht auf einer Rekonstruktion des angeblich Gewesenen, sondern auf den literarischen Verfahren, die von der Wiedererlebbarkeit des Erinnerten bestimmt sind und unter denen Bilder und Metaphorik eine wichtige Rolle spielen. Dabei werden Bilder zu strukturierenden Elementen der Erzählung und zu Garanten der Wahrheit, sie tragen die Wahrheit des Gesagten regelrecht zur Schau. Und die Sprache der Tradition wird verworfen, ausgeleuchtet, zerstört, neu erschrieben. Das Erschreiben der Erinnerung dieser Autoren beschränkt sich nicht darauf, das Erlebte wiederaufzuzeichnen, den Tod zu verlängern. Sie erschreiben die Erinnerung mit Hilfe von Texten und Bildern einer Kulturtradition, die ihnen entweder zur Heimat geworden sind, oder die sie

¹⁷⁵ Valeria de Marco, »Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar«, in: Cecilio Alonso (Hrsg.), *Max Aub y el laberinto español. Actas del congreso internacional*, Valencia 1996, S. 559–565, hier: S. 565.

umwerten und exnegativo neu erschreiben; so widersetzen sie sich dem Tod und machen ihn zugleich erzählbar. Denn erinnern allein, so schwer es auch sein mag und vielleicht auch gerade deswegen, genügt nicht. Die Fiktionalisierung, das Neu-schaffen, das Erschreiben des Erinnerten steht in Zusammenhang mit Nachdenken, mit Entlarven, mit Schauen und Ausleuchten. Erkenntnis ist immer ein Akt der Freiheit. Der Wahrheitsanspruch der Autofiktionalisierung bezieht sich somit nicht nur auf das, was gewesen ist, sondern auch auf die Erkenntnisse dieses Nachdenkens und Schauens, die den Fiktionalisierungen zugrunde liegen. Ich hoffe außerdem mit meiner Arbeit gezeigt zu haben, dass es den hier behandelten Autoren nicht darum geht, zu schweigen oder gar um das Ende der Repräsentation, sondern darum, ein angemessenes Sprechen zu finden und ihm die Unzulänglichkeit, die Unmöglichkeit des Sprechens einzuschreiben.

»Ich bin zutiefst überzeugt, dass die Kunst – die Unsterblichkeit des Lebens ist. Das, was die Kunst nicht berührt hat, wird früher oder später sterben.«¹⁷⁶ So schreibt Schalamow. Das heißt letzten Endes auch, dass die Erinnerung an die Wirklichkeit der Lager und die Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit eine der Aufgaben der Kunst ist.

¹⁷⁶ Schalamow, »Brief an Boris Pasternak«, in: Ders., *Über Prosa*, S. 41–48, hier: S. 43 f.

DANK

Dieser Band geht auf zwei Vorträge zurück, die ich 2015–2016 als Fellow des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln gehalten habe. Die vorzüglichen Arbeitsbedingungen und der rege Austausch zwischen den anwesenden Wissenschaftlern haben mir die Arbeit ermöglicht und erleichtert. Den beiden Direktoren des Kollegs, Günter Blamberger und Dietrich Boschung, sowie allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kollegs sei dafür mein herzlichster Dank ausgesprochen.

TAFELN



1 Joachim Patinir: *Charon überquert den Snyx*, 1520–24, Öl auf Leinwand, 64 × 103 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, P1616



2 Paolo Veronese: *Die Dialektik*, um 1578, Öl auf Leinwand, 150 × 220 cm, Venedig, Dogenpalast

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1 © Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado, Madrid
- 2 www.wga.hu/art/v/veronese/08/collegio/3ceilini1.jpg

Bislang in der Morphomata-Lectures-Cologne-Reihe erschienen:

- 1 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2010. Dozentur für Weltliteratur*. Daniel Kehlmann, 2012. ISBN 978-3-7705-5338-9.
- 2 Alan Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens*, 2012. ISBN 978-3-7705-5449-2.
- 3 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2011. Dozentur für Weltliteratur*. Péter Esterházy, 2013. ISBN 978-3-7705-5445-4.
- 4 Marcello Barbanera, *The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer*, 2013. ISBN 978-3-7705-5604-5.
- 5 Günter Blamberger, *Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas*, 2013. ISBN 978-3-7705-5605-2.
- 6 Dietrich Boschung, *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study*, 2013. ISBN 978-3-7705-5614-4.
- 7 Jan Söffner, *Metaphern und Morphomata*, 2014. ISBN 978-3-7705-5615-1.
- 8 Eckart Schütrumpf, *The Earliest Translations of Aristotle's Politics and the Creation of Political Terminology*, 2014. ISBN 978-3-7705-5685-4.
- 9 Steffen Siegel, *Ich ist zwei andere. Jeff Walls Diptychon aus Bildern und Texten*, 2014. ISBN 978-3-7705-5664-9.
- 10 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2012. Dozentur für Weltliteratur*. Sybille Lewitscharoff, 2014. ISBN 978-3-7705-5707-3.
- 11 Rüdiger Görner, *Hadesfahrten. Untersuchungen zu einem literaturästhetischen Motiv*, 2014. ISBN 978-3-7705-5734-9.
- 12 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2013. Dozentur für Weltliteratur*. Michael Lentz, 2015. ISBN 978-3-7705-5822-3.
- 14 Monika Rinck, Günter Blamberger, Heinrich Detering, Sebastian Goth (Hrsg.), *Die Seele und ihre Sprachen*, 2017. ISBN 978-3-7705-6192-6.

Wie kann man erlittene Gewalt und Massenmord in den unterschiedlichen Lagern erzählen und eine adäquate Sprache dafür finden, die das Erlittene weder banalisiert noch als überwunden beruhigend automatisiert? Der Band zeigt wie dieses Erzählen in Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition geschieht.

Die behandelten Autoren bezeugen Auschwitz und den Massenmord an den europäischen Juden (Levi, Kertész, Améry), das Lager zur Deportation von Widerstandskämpfern (Semprún), den Gulag (Schalamow), das Lager zur Deportation von spanischen Republikanern nach dem Bürgerkrieg (Aub). Mit Beispielen aus ihren Werken wird gezeigt wie die Tradition, sowohl die künstlerische insgesamt wie die literarische, radikal verworfen und auch neu gefunden, neu erschrieben wird bei der Konstruktion von Fiktionen, die gleichzeitig Autofiktionen sind.



ISBN 978-3-7705-6125-4



9 783770 561254

WILHELM FINK