

»I'm there«.¹

Zur Zeitlichkeit des Zeugnisses im Video-
Interview und in aktuellen Romanen

Seit Videozeugnisse über die Shoah durch die Arbeit des *Fortunoff Video-Archives* und des *Visual History Archives* der *Shoah Foundation* öffentlich wurden, hat das Nachdenken darüber, wie der Holocaust »erinnert« werden kann, eine neue Qualität gewonnen. Video-Interviews mit Überlebenden bereichern das sprachliche Zeugnis um die Botschaften von Gestik und Mimik, die umso wichtiger werden, wenn die Stimme versagt.² Im Videozeugnis gewinnt Schweigen beredete Gestalt: Der leidende Körper, der sich mitteilt, lässt keinen Zweifel am Vorhandensein einer subkutanen, dem Denken und Sprechen nicht verfügbaren Botschaft, in deren Kern das unbezeugbare Trauma steckt. Und doch bieten die Videodaten nicht das Material, um die sprachlich defizienten Äußerungen zur »autobiographischen« Erzählung zu runden, sie erschüttern im Gegenteil jegliche Informationserwartung an das Zeugnis gewaltsam, indem sie das radikal zerstörte Fundament der Selbstkommunikation des Zeugen offenlegen.³ Eine weitere Besonderheit des Video-Interviews ist es, dass es den Interviewer als unentbehrlichen zweiten Zeugen in das Geschehen des (Wieder-)Erwachens von Erinnerungen hinein zieht; er, der Frager und Zuhörer, ist das sichtbare und stabile Medium einer Erinnerungsgemeinschaft, die eigentlich ebenso punktuell und flüchtig ist

1 Jolly Z. in Geoffrey Hartmann, »The Humanities of Testimony: An Introduction«, in: *Poetics Today* 27, Heft 2 (Summer 2006), S. 249–260, S. 257.

2 Geoffrey Hartmann: »Die Ethik des Zeugnisses«. Ein Interview mit Geoffrey Hartmann. Das Interview führten Ian Balfour und Rebecca Comay am 29. Dezember 2000, in: Fritz Bauer Institut (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt am Main 2007, S. 52–77: »Video ist wichtig, weil die Stimme als solche, ohne sichtbare Quelle, geisterhaft bleibt.« (S. 55).

3 Als erster hat Lawrence Langer in seiner den Videozeugnissen aus Yale gewidmeten Studie »Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory«, New Haven/London 1991, diese Zerstörung analysiert, vgl. dazu Geoffrey Hartmann, »The Humanities of Testimony: An Introduction«, in: *Poetics Today* 27, Heft 2 (Summer 2006), S. 249–260, S. 251: »a new art of memory«.

wie die mündliche Rede.⁴ Die Bedeutung des Interviewers liegt auch in seiner Fähigkeit zu (klinischer, ›poetischer‹ und historischer⁵) Analyse und Interpretation des Gehörten. Gäbe es ihn nicht als Zeugen und Verteidiger einer Rede, die weitgehend performativen Charakter hat, indem sie das (nicht vorgesehene und nach wie vor problematische) Überleben als solches thematisiert, so würden historische Zweifel an der Exaktheit von Augenzeugenberichten deren Rezeption behindern oder zumindest in eine fragwürdige Richtung lenken.⁶

So gesehen, nimmt das videographierte Interview in der Zeugnis-Kette, die für ›post-memory‹-Kulturen⁷ charakteristisch ist, seit mehr als dreißig Jahren einen prominenten Platz ein. Mein Erkenntnisinteresse gilt der Frage, wie sich literarische Texte – nach 1945 oft die ersten Archivare und Kommunikatoren für die fürchterlichen Erfahrungen der Überlebenden⁸ – im gegenwärtigen, längst ausdifferenzierten Feld der Speichermedien zu den Video-Zeugnissen verhalten. Grundsätzlich gilt: Wenn literarische Texte heute die Bezeugung von Nationalsozialismus und Holocaust zum Thema haben, dann argumentieren sie auf Augenhöhe mit der geschichts-, medien-, kulturwissenschaftlichen und medizinisch-psychologischen Forschung. Hinter die interdisziplinär geführte Diskussion über Zeugenschaft, die einen hohen Komplexitätsgrad erreicht hat, kann Literatur schon deshalb nicht zurückfallen, weil sie selber Teil dieser Diskussion geworden ist. Dabei ist die aktuelle Literatur gleichzeitig von historischer Informations- und Archivierungspflicht entlastet. Sie kann geschichtliches Wissen beim Leser voraussetzen und

4 Dori Laub, »Bearing Witness and the Vicissitudes of Listening«, in: Shoshana Felman/Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York 1992, S. 57–74. Geoffrey Hartmann, *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, aus dem Englischen von Axel Henrici, Berlin 1999, S. 219. Im Interview mit Ian Balfour und Rebecca Comay spricht Hartmann vom »Zeugenschaftsbündnis« (S. 57).

5 Vgl. dazu Sonja Knopp, *Geschichte ohne Gedächtnis. Zeugnisse traumatisierter Holocaustüberlebender und ihre Bedeutung für die geschichtswissenschaftliche Erforschung der Shoah*, <http://www.zentrum-juedische-studien.de/project/zeugnisse> vom 11. Juli 2013, abgerufen am 28. Juli 2014.

6 Vgl. Interview Hartmann, »Die Ethik des Zeugnisses«, zur »Fehlertypologie«, S. 63.

7 Marianne Hirsch, »The Generation of Postmemory«, in: *Poetics Today* 29, no. 1 (Spring 2008), 1, S. 103–128.

8 Cornelia Blasberg: »Zeugenschaft. Metamorphosen eines Diskurses und literarischen Dispositivs«, in: Barbara Beßlich/Katharina Graetz/Olaf Hildebrand (Hg.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006, S. 21–34; dies., »Geschichte als Palimpsest. Schreiben und Lesen über die ›Kinder der Täter‹«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 76, 3 (2002), S. 464–495.

ihren Schwerpunkt auf die Erörterung des gegenwärtigen Interesses an Nationalsozialismus und Holocaust, des Gespürs für Verlust und Entzug vergangenen Lebens, für Schuld und Verdrängung, der Empathie für die Opfer und Sensibilität für die Unerreichbarkeit und Inkommensurabilität ihres Leidens verlagern. In Auseinandersetzung mit dem Video-Interview, das soll am Beispiel der Analyse von Elliot Perlman's *The Street Sweeper* 2011,⁹ Haenels *Jan Karski* 2009¹⁰ und Daniel Mendelsohns *The Lost* 2006¹¹ deutlich werden, kommen auf die Literatur darüber hinaus spezifische Herausforderungen zu. Meine These lautet, dass narrative Texte über Zeugenschaft sich in ein sowohl konkurrierendes wie auch reflektierendes Verhältnis zum Video-Zeugnis setzen. Sie können, wie einige der ausgewählten Texte es tun, thematisch auf Video-Zeugnisse referieren (Haenel, Mendelsohn), sie können Videos ekphrastisch beschreiben (Haenel, Mendelsohn) oder deren Strukturmerkmale, wie z.B. die Technik der sprachlichen »Nahaufnahme«, imitieren und den Leser damit zu einer »szenischen Deutung«¹² des Erzählten auffordern (Perlman, Mendelsohn). Der Text wird gewissermaßen zur Bühne, er gewinnt dramatisch-performative Qualitäten und zwingt den Leser in die absolute Gegenwart des Zeugengesprächs hinein. Wie der Interviewer im Video-Interview avanciert der Leser zu einer aktiven, sinnstiftenden Instanz im Lektüreprozess, er ist geradezu Teil des »Pathosnarrativs«, das aus dem Zeugenschaftsbündnis entsteht.¹³ Nicht zuletzt kommt den literarischen Texten die Aufgabe hermeneutischer Kontextbildung zu: Sie müssen historisches, psychologisches, kulturwissenschaftliches Wissen zur Verfügung stellen, das eine Interpretation des Zeugnisses unter den Bedingungen der Gegenwart erlaubt.

Besonderes Augenmerk soll der narrativen Inszenierung von Zeitlichkeit auf der Text-»Bühne« gewidmet werden. Dabei gilt es einmal, die Vervielfältigung von Ereigniszeiten im Zeugnis selbst – die Zeit des inzwischen fast siebenzig Jahre zurückliegenden Judenmordes, der historische Abstand, den wir zu diesem Ereignis haben und den wir beispielsweise am Verlust der letzten Augenzeugen bemessen, weiterhin die

9 Elliot Perlman, *The Street Sweeper*, New York 2011; ders., *Tonspuren*, Roman, aus dem Englischen von Grete Osterwald, München 2013.

10 Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris 2009; ders., *Das Schweigen des Jan Karski*, Roman, aus dem Französischen von Claudia Steinitz, Reinbek bei Hamburg 2012.

11 Daniel Mendelsohn, *The Lost*, New York 2006; ders., *Die Verlorenen. Eine Suche nach sechs von sechs Millionen*, Deutsch von Eike Schönfeld, Fotografien von Matt Mendelsohn, Köln 2010.

12 Ulrike Jureit, *Erinnerungsmuster*, Hamburg 1999, S. 396.

13 Geoffrey Hartmann, »Zeugenschaft und Pathosnarrativ«, in: Aleida Assmann/ders., *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz 2012, S. 41–67.

fundamentale Verwirrung und Auslöschung von Zeit im archivierten traumatischen ›Erinnern‹ der Zeugen¹⁴ – zu berücksichtigen. Hinzudenken muss man etwas, das man ›Medienzeit‹ nennen könnte. Ist es doch so, dass das Video-Interview im Zeitalter des web 2.0. zu den ›alten‹ Medien zu zählen beginnt und zur eigenen Archivierung und Nutzung anderer Medien bedarf. Unzweifelhaft hat die Digitalisierung der Dokumente große Vorteile für die Forschung, da sie schnelle schlagwortgeleitete Suche ermöglicht.¹⁵ Auf der anderen Seite wird auf diese Weise die Originalzeit der mündlichen Rede zerstört. Aus dieser Beobachtung wiederum erwacht der ethische Imperativ und didaktische Impuls,¹⁶ der Rede eines Überlebenden die nötige Zeit zu geben, sie nicht ungeduldig zu unterbrechen, sie überhaupt als Ganzes, so fragmentiert sie erscheinen mag, wahrzunehmen. Ungeachtet der Tatsache, dass Speichermedien »die irreversible Ordnung der Zeit für ein bestimmtes Ereignis« grundsätzlich außer Kraft setzen,¹⁷ (ver-)führt seine Authentizitätserwartung den Betrachter dazu, die Redezeit im Video-Interview als Realzeit zu imaginieren. Diese Imaginationsleistung verstärkt narrative Literatur im Interesse an der ihr eigenen ›Erzählzeit‹: Auf der Erzähl-›Bühne‹ wird die Zeit, die es kostet, ein Interview zu führen oder es anzuschauen, als wertvolle Zeit ausgezeichnet, und in eins damit erhalten Video-Interviews (oder, wie bei Perlman, die ersten Tonaufnahmen von David Boder aus den DP-Lagern) im Rahmen des ebenfalls ›alten‹ Mediums Literatur eine museale Aura und scheinen trotz der technisch möglichen Wiederholbarkeit von Ton- und Bildeindrücken als fragile Kostbarkeit jenseits medialer und anderer Verwertungszusammenhänge auf. Vor diesem Hintergrund verwundert

14 Vgl. den Beitrag von Kristin Platt in diesem Band.

15 Alber Lichtblau, »Erinnern im Zeitalter virtueller Realität. Möglichkeiten und Perspektiven des Einsatzes von digitalisierten Video-Interviews mit Zeitzeugen am Beispiel des Survivors of the Shoah Foundation-Projekts«, in: Gertraud Diendorfer/Gerhard Jogschitz/Oliver Rathkolb (Hg.), *Zeitgeschichte im Wandel*, Innsbruck 1998, S. 542–548.

16 Michele Barricelli/Juliane Bauer/Dorothee Wein, »Zeugen der Shoah: Historisches Lernen mit lebensgeschichtlichen Interviews. Das Visual History Archive des Shoah Foundation Institute in der schulischen Bildung«, in: *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 5 (2009), S. 1–17; Michele Barricelli, »Kommemorativ oder Kollaborativ? Historisches Lernen mithilfe digitaler Zeitzeugenarchive (am Beispiel des Visual History Archive)«, in: Bettina Alavi (Hg.): *Historisches Lernen im virtuellen Medium*, Heidelberg 2010, S. 13–19.

17 Christoph Schneider, »›Das ist schwer zu beantworten, und entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen‹. Medialität und Zeugenschaft«, in: Michael Elm/Gottfried Kößler (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt am Main 2007, S. 260–279, hier S. 271.

es nicht, dass die aktuellen Romane, die Zeugenaussagen thematisieren, umfangreich sind, langsam erzählen und ihren Lesern Respekt und Geduld abverlangen. Ein weiterer Grund für den Umfang dieser Romane mit all den erwartbaren Folgen für die Erzählzeit mag in der Notwendigkeit liegen, Zeugenaussagen zu kontextualisieren und im Einvernehmen mit den je aktuellen wissenschaftlichen Diskursen zu interpretieren.

Während diese Interpretationen eine chronologische Argumentation und Erzählung verlangen, ist zu beobachten, dass die Video-Interviews selbst eher achrone Zeitstrukturen aufweisen. Ihnen liegt eine deformierte, ›ruinierte‹ Erinnerung an die Vergangenheit zugrunde, wie sie Lawrence Langer ausführlich beschrieben und Dori Laub traumatheoretisch analysiert hat. Weder steht den Überlebenden des Holocaust die traumatisierende Vergangenheit als solche zur Verfügung, noch kann die Zeit zwischen dem zu bezeugenden Erlebnis und der Gegenwart des Interviews als ein kontinuierlicher Verlauf wahrgenommen werden. In beiden Hinsichten und ebenso auf der Ebene der *histoire* wie auf der des *discours* scheint die dargestellte Zeit aus den Fugen geraten zu sein, sie macht Sprünge, weist Brüche und Lücken auf, verwirrt den Zuschauer/Leser, der sich mit Widersprüchen konfrontiert sieht. Es wird zu untersuchen sein, wie die ausgewählten Romane den Erzählprozess gestalten, um diese im Interview leibhaftig zu erfahrenden Achronien sichtbar zu machen. Auf eine Besonderheit muss in diesem Zusammenhang verstärkt die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Immer wieder berichten Interviewer nämlich davon, dass sie von den Überlebenden als hilfreiche Begleiter auf dem erzählten Abstieg in die schreckliche Vergangenheit auserkoren und dadurch ihrerseits zu Zeugen einer fremden, plötzlich und schmerzhaft einbrechenden, intellektuell kaum fassbaren Wirklichkeit gemacht werden. In solchen Momenten, die das Video als jeweilige Gegenwart des Interviews ausweist und dokumentiert, kann es geschehen, dass der Überlebende unvermittelt aus dieser geteilten Welt herausfällt und wie durch ein Zeitloch in die traumatisierende Vergangenheit zurückstürzt, unfähig, diese Erfahrung in Zeitkategorien zum Ausdruck zu bringen und in seine Erzählung zu integrieren. Völlig anders als aufgeschriebene Erinnerungen können akustisch aufgezeichnete oder vor allem videografierte Interviews diese Erfahrung des Zeitabsturzes auch denjenigen, die das Gespräch sehr viel später und möglicherweise sogar zum wiederholten Male im Medium eines abstrakten Ton- oder Bilddokumentes zur Kenntnis nehmen, uneingeschränkt vermitteln. Stimme, Mimik und Gestik behalten dabei die ihnen eigene Gegenwärtigkeit, die sich in besonderer Weise dadurch auszeichnet, dass sie eine andere Gegenwart – eine vom Zeitpunkt des Interviews aus gesehen längst vergangene, aber scheinbar unvergängliche – aufscheinen lässt. Dem Leser literarischer Texte diese performative Qualität des Zeugnisses zugänglich zu machen

und sie zugleich als problematisch zu reflektieren, ist ein Anspruch, dem sich die ausgewählten Romane auf unterschiedliche Weise gestellt haben.

Elliot Perlman: *The Street Sweeper*

Im Zentrum des Romans *The Street Sweeper* von Elliot Perlman steht eine doppelte Botschaft, um die der Erzähltext ein Netzwerk vielgestaltiger, an die unterschiedlichsten Personen und Medien delegierter Akte sekundärer Zeugenschaft webt. »Sag es allen!« fordert die todgeweihte Rosa Rabinowicz ihren Geliebten Noah Lewenthal im KZ Auschwitz auf.¹⁸ Die topische Formel wird im letzten Satz des Romans wieder aufgegriffen, nun im Hinblick auf den Historiker Adam Zignelik, den afroamerikanischen Straßenfeger Lamont Williams und die Onkologin Dr. Washington, deren individuelle, durch die Rassendiskriminierung geprägte Lebensgeschichten im New York nach der Jahrtausendwende narrativ entfaltet und so montiert werden, dass sie zunächst beziehungslos nebeneinander stehen, um dann in einer kunstvollen Choreographie aufeinander zu geführt zu werden. Am Ende finden diese drei Figuren nämlich an einer Straßenecke zusammen, und der Erzählerblick wendet sich dieser Szene wie Abschied nehmend aus der Vogelperspektive zu:

»wenn sie [die zufälligen Passanten] die ganze Geschichte all dessen gekannt hätten, was diese drei Menschen zu dieser Zeit an diese Straßenecke geführt hatte, dann könnte es sie wohl veranlasst haben, der Welt zu erzählen, was hier geschehen war. Es allen zu erzählen« (680).

In der Fiktion des Romans, der damit seinen Lesern gegenüber die selbst auferlegte Pflicht des Bezeugens erfüllt, indem er das Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus mit dem an die Opfer der Rassendiskriminierung in den USA verbindet, wird auf diese Weise eine weitere, neue, virtuelle Zeugenkette eröffnet. An die Stelle der fiktiven Passanten, die flüchtig die merkwürdige Dreiergruppe wahrnehmen, ohne das Ereignis interpretieren zu können, treten auf diese Weise alle potentiellen, dank der auf mehr als 600 Seiten entfalteten Fiktion informierten Leser. Als entsprechend komplex muss man sich deren Zeugnis vorstellen. Erinnerung soll einmal an den Aufstand des Sonderkommandos im Lager Auschwitz-Birkenau am 7. Oktober 1944, namentlich an »Rózia Robota, Ester Wajcblum, Ala Gertner, Regina Safirsztajn« (ihnen ist, auf dem Vorblatt notiert, das Buch gewidmet), die im Roman andere Namen tragen und auf fiktiven Wegen mit den Protagonisten in Beziehung

¹⁸ Zitiert wird nach der Ausgabe: Elliot Perlman, *Tonspuren*, Roman, aus dem Englischen von Grete Osterwald, München 2013, hier S. 567 f. Im Folgenden weise ich Zitate aus dieser Ausgabe nur mit der Seitenzahl im Text nach.

treten. Von ihnen, von Auschwitz und dem entsetzlichen Leiden dort erzählt der sterbenskranke Auschwitz-Überlebende Henryk Mandelbrot dem Afroamerikaner Lamont Williams, der nach einer Gefängnisstrafe eine Probezeit in der Memorial-Sloan-Kettering-Krebsklinik absolviert. Obwohl die Lebenswege beider Männer unterschiedlicher nicht sein könnten, entwickelt sich doch ein so tiefes Verständnis zwischen ihnen, dass Mandelbrot Lamont kurz vor seinem Tod einen wertvollen Chanukka-Leuchter schenkt, den wiederum die Familie Mandelbrot als gestohlen meldet. Als der verdächtige Lamont Gelegenheit zur Verteidigung erhält, fasst er Mandelbrots immer wieder in knappen Ausschnitten in den Roman montierte Auschwitzberichte zusammen (672–675). Im Kontext der Romanfiktion wird sein zunächst unwahrscheinlich wirkendes (sekundäres) Zeugnis von dem Historiker Adam Zignelik beglaubigt, der seinerseits durch Zufall ein Forschungsprojekt über den in Lettland geborenen Psychologen David P. Boder aufgetan hat,¹⁹ der, seit 1927 am *Illinois Institute of Technology* tätig, 1946 Tonaufnahmen von KZ-Überlebenden in den europäischen DP-Lagern gesammelt und auszugsweise verschriftlicht hatte. Mit der Wiederentdeckung der längst vergessenen Tonspulen, in die der Text sogar fragmentarisch ›hineinhören‹ lässt (650), entfaltet der Roman einen zweiten, dem Bezeugen gewidmeten Handlungsstrang und eröffnet gleichzeitig eine Mediendebatte. Zignelik erscheint auf diese Weise als ›tertiärer‹ Zeuge nach David Boder und dessen auf Tonband festgehaltenen Interviews mit Augenzeugen des Holocaust. Die Figur des Historikers Zignelik ist damit der des schwarzen »Streetsweepers« Lamont kontrapunktisch zugeordnet. Beide hören Überlebenden des Holocaust zu: Lamont, der eigentlich nicht versteht, welche ungeheure Geschichte er um die Jahrtausendwende direkt aus Mandelbrots Mund vernimmt, vermag dessen Zeugenaussage nahezu wörtlich wiederzugeben. Im Unterschied dazu drängen sich zwischen die Zeugenaussagen von 1946 und den Zuhörer Zignelik die Eigengeräusche der Tonaufnahmen und markieren deren Historizität; Zignelik kann nicht nachfragen und muss das, was er trotz seines historischen Wissens als erklärungsbedürftig empfindet, mühsam recherchieren. Im Zusammenhang seiner Forschungen sucht er Borders ehemalige Schüler (Wayne Rosenthal u.a. 623) auf, deren Berichte im Fiktionsrahmen des Romans die verschlungenen Wege von »Henry Borders« Karriere und

19 Boder trägt im Roman den Namen »Henry Border«; Boders ursprünglicher Namen lautete Aron Mendel (1886–1961). Zu Boder vgl. Alan Rosen, *The Wonder of their Voices. The 1946 Holocaust Interviews of David Boder*, New York 2010, vor allem S. 17–49; Alan Rosen, »Nachwort«, in: David P. Boder, *Die Toten habe ich nicht befragt*, hrsg. von Julia Faisst, Alan Rosen, Werner Sollers, Heidelberg 2011, S. 345–362 (*I Did Not Interview the Dead*. University of Illinois Press 1949).

seine verdrängte Zugehörigkeit zu den DP-Zeugen beleuchten, und er dehnt seine Interviews seinerseits auf Verwandte der KZ-Aufständischen aus (z.B. Hannah Weiss in Melbourne).

Der Wissenschaftler Zignelik bildet in der netzwerktheoretisch fundierten Architektur des Romans nicht nur den entscheidenden »Knoten«²⁰ der Figurenbeziehungen, er fungiert auch als Bindeglied zum dritten wichtigen Handlungsstrang. Denn lange bevor er die Border'schen Tonspulen abhört und aus Lamonts Mund das Zeugnis von Henryk Mandelbrot vernimmt, hat er als Sohn des Anwaltes und Menschenrechtlers Jake Zignelik Kunde von dessen Engagement gegen die amerikanische Apartheidspolitik der 1950er und 1960er Jahre.²¹ Den afroamerikanischen Opfern des rassistisch motivierten Bombenanschlags auf die 16th Street Baptist Church in Birmingham, Alabama, vier Mädchen im Alter von 11 bis 14 Jahren, ist der Roman ebenfalls zugeeignet.²² Zignelik ist mit Charles McCray befreundet, Professor für Geschichte und als Afroamerikaner mit allen Risiken der akademischen *identity politics* vertraut.²³ In der Figur des Charles McCray kreuzen sich die um 2000 spielenden Handlungsstränge von Zignelik auf der einen und Lamont Williams, mit dessen Cousine Michelle Charles verheiratet ist, auf der anderen Seite; und ebenso wie die beiden Historiker, der eine weiß, der andere schwarz, ein Freundschaftsmuster wiederholen, das ihre Väter begründet haben, so spiegelt ihre Beziehung das enge Vertrauensverhältnis des Psychologen »Henry Border« zu seiner schwarzen Haushälterin Callie auf der Zeitebene der 1940er Jahre. Das komplexe Zeugnis des

20 Albert-László Barabási, *Linked. How Everything is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life*, London 2003.

21 In den Jahren 1952–1954 wurden fünf Fälle zum Thema Rassentrennung an öffentlichen Schulen vor dem Obersten Gerichtshof der Vereinigten Staaten verhandelt, die unter der Bezeichnung »Brown v. Board of Education« bekannt wurden. Eltern klagten vier Bundesstaaten sowie den Bundesdistrikt an, dass öffentliche Einrichtungen Menschen aufgrund ihrer Hautfarbe diskriminierten und damit gegen den Gleichheitsgrundsatz der Verfassung der Vereinigten Staaten verstießen. Der Oberste Gerichtshof gab den Eltern Recht und setzte somit die fast einhundert Jahre geltende Rechtsprechung außer Kraft. Als ein Akt rassistischen Terrors gilt der Bombenanschlag auf die afro-amerikanische 16th Street Baptist Church am 15. September 1963, bei der vier Mädchen starben. Der Tag markiert einen Wendepunkt in der Menschenrechtsbewegung der 1960er Jahre und ebnete den Weg zum Civil Rights Act im darauf folgenden Jahr.

22 Denise McNair, Carole Robertson, Cynthia Wesley, Addie Mae Collins.

23 Im Sinne der kalkulierten Konstruktion der Romanhandlung wiederholt die Freundschaft der Historiker-Söhne die der Anwalts-Väter, Jake Zignelik und William McCray.

Romans verwebt, so gesehen, zwei Unrechtsgeschichten des 20. Jahrhunderts und ihre Überlieferung.²⁴

Geschrieben ist der Roman durchweg im epischen Präteritum, und zwar so, wie Hayden Whites narrativistischer Analyse historischer Darstellungen zufolge ›Geschichte‹ traditionell geschrieben wird: als erzählte sie sich selbst. Kein metahistoriographischer Kommentar, keine ironisierende Sprachwendung oder metaleptische Erzählfigur brechen diesen Modus auf; im selben Tempus werden der zeitlich letzte Moment der komplexen Romanfiktion, der Abschied von Lamont Williams, Adam Zignelik und Dr. Washington auf der New Yorker Straßenkreuzung, wie der erste, die Begegnung zwischen Rosa Rabinowicz und Noah Leventhal im polnischen Ciechanow der 1920er Jahre (393, 413) erzählt. Dadurch, dass sich das Präteritum jeder der ohne Rücksicht auf Zeitsprünge montierten Handlungspassagen aufprägt, scheinen diese, die immerhin einer knapp hundert Jahre umfassenden Geschichte entstammen, auf irritierende Weise gleichzeitig zu sein. Der Roman schafft auf diese Weise die Möglichkeit einer zeitunabhängigen, immer verfügbaren Partizipation am Akt des Bezeugens, dessen Kommunikation und Deutung nach dem Vorbild videographierter Zeugeninterviews. Das epische Präteritum hält den Leser in unhintergehbbarer Distanz zum Erzählten und markiert zugleich die Fiktivität der literarischen Konstruktion. Gerade dadurch aber leistet das Erzählen eine gleichsam szenographische Vergewärtigung der zu bezeugenden Unrechtsgeschichten auf verschiedenen Ebenen, die dazu führt, dass man die zeitliche Staffelung der Ereignisse in ein räumliches Vorstellungsmodell überführt. Graphisch kann man sich dieses Modell zweidimensional als Kreis, der viele kleinere Kreise in sich schließt, denken, oder dreidimensional als eine Schichtung von sich verkleinernden Kreisen, die einen sich in die Tiefe schraubenden Kegel bilden. In beiden Fällen entsteht der Eindruck, dass die erzählten Ereignisebenen in paradoxer Gleichzeitigkeit hierarchisch auf ein Zentrum hin orientiert und dass sie eben genau das nicht sind.

Vor diesem Hintergrund kann man die um 2000 angesiedelten, parallel geführten Geschichten des »Streetsweepers« Lamont Williams, der Historiker Adam Zignelik und Charles McCray²⁵ als äußeren Ring ansehen, in den ein zweiter – das antirassistische Engagement der Väter Jake Zignelik und William McCray in den 1950er, 1960er Jahren – eingebettet ist, in den wiederum ein dritter – die wissenschaftliche Laufbahn des Psychologen David Border, sein Leben in den USA und die Interviews mit Überlebenden des Holocaust in den europäischen DP-Lagern

24 Über das geschichtswissenschaftliche Fundament des Romans gibt das umfangreiche Quellenverzeichnis Auskunft, S. 687–694.

25 Diese Zeitebene hat eigene historische Dimension durch all jene Informationen, die über die Kindheit der Figuren eingestreut werden.

–, und in diesen ein vierter – das Leiden der Juden unter nationalsozialistischer Verfolgung in Polen und der Aufstand im KZ Auschwitz 1944. Diese idealtypische Staffelformung gibt klar zu erkennen, dass im Kern der Romanfiktion das Auschwitz-Zeugnis lagert, dessen im Rahmen der Erzählung ›realer‹ Status ein denkbar fragiler ist: Mandelbrot stirbt, Borders Tonspulen verstauben im Archiv und an ihrem Material nagt der Zahn der Zeit. Dreiviertel der Romanhandlung sind denn auch der Erklärung und Kontextualisierung dieser Zeugnisse gewidmet. Und da der Roman seine Staffelformung dem Leser nur dann enthüllt, wenn dieser aktiv recherchiert und sich durch die hundertfältigen Achronien nicht abschrecken lässt, ist es zweifellos ein Anliegen der mäandrierenden Narration, die zeitraubenden Anstrengungen, die das Bergen und Verstehen eines Zeugnisses erfordern, für den Leser direkt erfahrbar zu machen. Zugleich wird deutlich, dass in diese Interpretationen immer Gegenwartserfahrungen einfließen. Ohne dass auch nur ansatzweise die Singularität des Holocaust bezweifelt wird, erkennt der Leser, dass die Erfahrungen, die alle Romanprotagonisten mit ihrem Engagement gegen die amerikanische Apartheidspolitik machen, eine wichtige Basis für Empathie, Traditions- und Deutungsbereitschaft im Hinblick auf das Auschwitz-Zeugnis bereitstellen.

Man muss in der aufwändigen historischen Kontextualisierung des Zeugnisses auch das Gegengewicht sehen zu einer Erzählstrategie, die vor Jahren noch für einen Eklat gesorgt hätte. Obwohl der Fakten und Fiktionen mischende Montagestil des Romans bis zum Ende durchgehalten wird, häufen sich doch in seinem letzten Drittel ausführlichere Passagen zum historischen Aufstand in Auschwitz und dem Schicksal der Beteiligten (Kapitel X). Dabei werden die Auschwitz-Passagen im selben epischen Präteritum erzählt wie die fiktionalen Szenen. Perlman's umfangreiche wissenschaftliche Bibliographie im Anhang des Textes erlaubt einen Blick auf die ausgewerteten historischen Quellen, die zur literarischen (Re-)Konstruktion der Ereignisse notwendig waren. Der Leser könnte, übrigens auch im Fall der gut dokumentierten Forschungen zu David Boder, den ›Wahrheitsgehalt‹ des Erzählten durchaus überprüfen. Meine Hypothese lautet, dass der Roman die breit ausgestaltete Handlungsebene um den Historiker Zignelik und die Entdeckung von »Borders« Tonspulen einmal braucht, weil er sich selbst in die Medien-debatte um Holocaustzeugnisse einbringen will, zum andern dafür, das eigene ›dramatische‹ Erzählverfahren am Parallellfall zu verdeutlichen und schließlich zu legitimieren. Als Adam Zignelik die Stimmen der Holocaust-Überlebenden von Borders Tonspulen vernimmt, wird er, für den sich die beiden Zeitebenen von 1946 und 2000 überblenden, schockartig in den Bann dieser Tonaufnahmen gezogen; und auf eben solche Weise zwingt der Roman seinen Lesern die Präsenz der Auschwitz-Szenen auf. Wie bei einem Videointerview kann der Leser, der größtenteils zwischen

den wechselnden Zeitebenen des Erzählten unterwegs ist, punktuell teilhaben, wenn der Sprecher im Akt des Bezeugens aus der Gegenwart in die Gegenwart der Vergangenheit stürzt. In Bezug auf die performative, nicht die historische Wahrheit des Zeugnisses ist dieses Darstellungsverfahren gerechtfertigt. Durch das Präteritum der Fiktion ist ein Filter eingebaut, der ein solches Präsens des Bezeugens – im Rahmen eines Interviews real vorstellbar – in den Rang einer episch erzeugten Wahrscheinlichkeit rückt.

Yannick Haenel: Jan Karski

Im französischen Titel von Haenels Roman steht der Deckname jenes Mannes,²⁶ der, polnischer Diplomat und im Zweiten Weltkrieg Kurier des polnischen Widerstandes und der polnischen Exilregierung, Ende 1942 und Anfang 1943 den gegen Hitler kämpfenden Alliierten die Nachricht von der verzweifelter Situation der Polen und der Massenvernichtung der Juden im Osten überbrachte. Eingeschleust in das Warschauer Ghetto und (vermutlich) in das Vernichtungslager »Izbica Lubelska«²⁷ östlich von Warschau, wurde er zum Augenzeugen des Holocaust und erhielt den Auftrag, das Gewissen der Welt aufzurütteln und ein militärisches Eingreifen der Alliierten zugunsten der Polen und Juden zu fordern. So wenig realistisch ein Erfolg von Karskis Mission realpolitisch auch gewesen sein mag – die Tatsache, dass sein außergewöhnlicher Zeugenbericht Millionen jüdischer Leben hätte retten können, wenn man ihm denn geglaubt hätte,²⁸ hat sich dem Weltgedächtnis eingeprägt. Das im Doppelsinn *unerhörte* Zeugnis des Jan Karski ist zum Topos im Holocaustdiskurs geworden.

Haenels 2009, drei Jahre nach Jonathan Littels skandalträchtigem Roman *Les Bienveillantes* veröffentlichter Text hat seinerseits heftige Kritik geerntet. Claude Lanzmann bezichtigte den Autor des Plagiats, da die Karski-Szenen aus »Shoah« detailliert im Buch beschrieben werden, und jene fiktiven Passagen, in denen der Erzähler in die Figur des Jan Karski schlüpft, um dessen Erfahrungen und Gedanken nach dem ergebnislosen

26 Eigentlich Jan Koziński (1914–2000). Dazu E. Thomas Wood/Stanislaw Jankowski, *Karski. How One Man Tried To Stop The Holocaust*. New York 1994; Anna Kaiser, *Jan Karski. Einer gegen den Holocaust. Als Kurier in geheimer Mission*, Gerlingen 1997.

27 Im folgenden weise ich Zitate aus der Ausgabe: Yannick Haenel, *Das Schweigen des Jan Karski*, Roman, aus dem Französischen von Claudia Steinitz, Reinbek bei Hamburg 2012 (hier S. 100) nur mit Seitenzahlen im Text nach.

28 Was damit begründet wurde, dass die systematische Massentötung von Menschen definitiv nicht im Bereich des Vorstellbaren lag.

Gespräch mit Roosevelt aus einer virtuellen Innenperspektive zu schildern, mussten sich den Vorwurf massiver Geschichtsfälschung gefallen lassen.²⁹ Wer sich über das Scheitern von Karskis Mission und dessen welthistorische Folgen angemessen informieren wolle, so der Tenor der Kritik, müsse zu seinem 1944 in den USA veröffentlichten Buch *The Story of a Secret State* greifen, das 2011 übersetzt in Deutschland erschien.³⁰ Sieht man Haenels »Roman« indes als einen dezidiert literarischen Text an und analysiert ihn im Kontext jener Debatten um medial vermittelte Zeugenschaft, in denen auch Perlmans *The Streetsweeper* zu verorten ist, dann ergibt sich ein völlig anderes Bild. Ich möchte Haenels *Jan Karski* als Baustein einer vom Motto des Textes (»Niemand zeugt für den Zeugen«³¹) angedeuteten, über direkte Augen- und Ohrenzeugen des Holocaust hinausgehenden, bis in die Ära des »postmemory« reichenden Zeugenkette lesen, für deren Fortbestehen die imaginierende, konstruktive, verschiedene Medienformate reflektierende Arbeit am Zeugnis unerlässlich ist. Meine Hypothese ist, ähnlich wie bei der Lektüre von *The Street Sweeper*, dass für den Roman das Nachdenken über die performative (dabei von der historischen nicht unabhängige) Bedeutung des Zeugnisses im Zentrum steht und kompositorisch wirksam wird. Insofern richtet sich der analytische Blick wieder vorrangig auf die narrative Konstruktion des Textes und dessen Herstellung von Zeitverhältnissen, die generell für Traditionsprozesse grundlegend sind und im Fall von Videozeugnissen (und der von ihnen inspirierten Literatur) eine besondere Dynamik annehmen.

Haenels Roman ist in drei nur mit Zahlen betitelte Kapitel unterteilt. Diese Formentscheidung ermöglicht zwei verschiedene Lektüren des Textes, die der Leser im Prinzip gleichzeitig realisieren muss: eine chronologische und eine systematische, die das Prinzip eines technischen ›Aufzählens‹ zur Geltung bringt. Im Licht der systematischen Lesart erscheinen die Kapitel trotz ihrer voneinander abweichenden Umfänge (30 – 70 – 90 Seiten), Referenzobjekte und Erzählverfahren als gleichrangig und gleichwertig. Das erste Kapitel ist im Stil einer Ekphrasis gehalten und beschreibt jene Szenen, zu denen Claude Lanzmann in »Shoah« (1985) die 1977/78 geführten Interviews mit Jan Karski verdichtet hat.

29 Katarina Bader, »Wer war Jan Karski? Literaturbericht zum Thema Jan Karski«, in: *Die Zeit Literatur, politisches Buch*, Nr. 12 (2011) (Literaturbeilage der Wochenzeitung »Die Zeit« Frühling 2011), S. 72–73.

30 Jan Karski, *Story of a secret State*, Cambridge 1944. *Mein Bericht an die Welt. Geschichte eines Staates im Untergrund*, übersetzt von Ursel Schäfer und Franka Reinhart, München 2011.

31 Paul Celan, »Aschenglorie«, in: Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, zweiter Band: *Gedichte II*, Frankfurt am Main 1983, S. 72.

Das zweite Kapitel referiert zusammenfassend Jan Karskis 1944 veröffentlichten Bericht *The Story of a Secret State* über seine Kuriertätigkeit im 2. Weltkrieg, während das dritte einen inneren Monolog phantasiert, mit dem Jan Karski zunächst, auf einer Bank neben dem Weißen Haus sitzend, das Scheitern seiner Unterredung mit Roosevelt zu verarbeiten versucht, der dann aber, auf merkwürdige Weise zeitlos werdend, Karskis Leben in den USA bis zu seinem Tod skizziert, einem Tod, der wie eine späte Einlösung des traumatisch in das Leben eingewurzelten Augenzeugnisses wirkt.

Die andere Lesart sieht in der Zahlenfolge die Erwartung eines diachronen Fortschreitens von Handlung und Erzählung bestätigt, ein Fortschreiten indes in Umkehrrichtung: ein Rückschreiten in die Vergangenheit und damit ein Vordringen zum Kern des Bezeugten. Der Text beginnt mit dem Jahr 1985 und eröffnet eine erste Begegnung mit Karski im Medium von Claude Lanzmanns Film, setzt dann eine zweite Begegnung 1944, dem Erscheinungsjahr des Berichtes, an, und führt den Leser dann immer tiefer in die historische Zeit hinein bis zu jenem 28. Juli 1943, an dem Jan Karski vorgeblich in Washington auf einer Parkbank sitzt. Haenels Text inszeniert auf den ersten Blick mit ähnlichen Strategien wie Perlman eine Zeittiefe, die zum ›Kern‹ des Zeugnisses führt. In der Tat: Mit dem virtuellen ›Abstieg‹ in die historische Zeit geht, so will es scheinen, eine Verminderung der Distanz zwischen Leser und Figur einher. Liest man zunächst den Bericht über einen Film, den ein Regisseur auf der Basis von mehr als dreißig Jahren nach dem Holocaust geführten Video-Interviews hergestellt hat, erhält man dann die Kurzfassung des von Karski selbst geschriebenen Erinnerungsbuchs von 1944 und glaubt schließlich mit dem dritten Kapitel all dieser vermittelnden Instanzen ledig zu sein, imaginativ in Karskis Kopf einzudringen und leibhaftig am Strom seiner Gedanken teilzuhaben. Durch zahlreiche Motivwiederholungen hat der Text längst die Illusion genährt, es würde dreimal dieselbe Geschichte erzählt, und wenn der Ich-Erzähler Karski im dritten Kapitel über den Film »Shoah« spricht (178 ff.), wird nicht nur ein narrativer Bogen zurück an den Anfang des Buches gespannt, der Leser fühlt sich durch Karski auch so unmittelbar angesprochen, als sei er wie Claude Lanzmann 1978 sein direkter Gesprächspartner oder sogar wie Karski selbst 1942 der Hörer jener Botschaft, die ihm seine beiden Begleiter durch das Warschauer Ghetto aufgetragen haben. »In gewissem Sinne ist es ihm [Lanzmann] zu verdanken«, so der fiktive Karski, »dass ich zu Ihnen spreche« (181).

Obwohl auf diese Weise deutlich wird, dass der in die Vergangenheit vordringende Lektüreweg zur ›authentischen‹ Situation des Bezeugens zurück, also durch das Buch hindurch zum schwergewichtigen dritten Kapitel führt, kann doch nicht übersehen werden, dass das Modell für die dazu notwendige literarische und rhetorische Illusionsbildung im ersten

Kapitel vorgestellt wird: Das Video-Interview, Grundlage für Karskis filmtechnisch überschriebene Auftritte in Lanzmanns »Shoah«, erhält paradigmatische Funktion. Der Zeuge Karski, der zu Beginn der Aufzeichnung sagt: »Jetzt gehe ich fünfunddreißig Jahre zurück«, der dann aufspringt, flüchtet: »Nein, ich gehe nicht zurück, nein!« (9) – er weiß, dass die sprachliche Vergegenwärtigung der entsetzlichen Beobachtungen im Warschauer Ghetto einen körperlich-seelischen Rücksturz in diese Situation bedeutet. Im Film legen seine Flucht, seine Tränen, sein Schweigen (»Claude Lanzmann filmt dieses Schweigen«, 21) ebenso Zeugnis von dem erlittenen Trauma ab wie seine »herausgeschleudert[en]« Worte: »*Naked bodies on the street!*« (24), »*Women with their babies...*« (25). Wie Lanzmann in der Situation des Interviews, so ist der Leser von Haenels Roman – vor allem im dritten Kapitel – Karskis Begleiter beim Absturz in die Vergangenheit. Vor diesem Hintergrund wirkt es schlüssig, dass das dritte Kapitel, in dem die lange, vom Trauma gezeichnete Nachgeschichte von Karskis Holocaust-Erfahrung gestaltet wird, den Leser auf die entsprechenden Filmszenen des ersten zurück orientiert. In der virtuellen Zeugenkette, die der Text entwirft, kommt dem Leser damit nach Karski in erster und Claude Lanzmann in zweiter Instanz die Position des tertiären Zeugen zu. Gleichzeitig stellt Haenel jene Medialität aller Tradenten (von Karski 1942 bis zum Roman von 2009) heraus, die durch das Video-Interview auf den Punkt der größten Sichtbarkeit getrieben wird: Denn vor Lanzmanns Kamera, so Karski, habe er die Situation im Ghetto »so intensiv« wieder erlebt, dass es ihm schien, seine beiden jüdischen Begleiter hätten durch ihn gesprochen, er sei das Mundstück ihrer ureigensten Botschaft geworden.

»Indem sie mich zu ihrem Boten erkoren, hatten sie mir ihre Einsamkeit übermittelt, und diese Einsamkeit wollte ich vor Claude Lanzmann deutlich machen. Besser gesagt, ich wollte nichts, es ist geschehen, ohne dass ich es wollte: Das Wort der beiden Juden aus dem Warschauer Ghetto ist aus mir gekommen, und dank Claude Lanzmann hat die Welt endlich dieses Wort gehört, dasselbe, das *Sie hören*, wenn Sie diese Zeilen lesen.« (179)

Ein Lesen von solch sinnlicher Intensität zu gestalten, als ob der Schrifttext das im sekundären und tertiären nur nachhallende erste Zeugnis zu hören gebe – kann das ein Anspruch von Literatur nach 2000 sein? Videographierte Zeugnisse wecken ein solches Begehren, sie bieten sich als performative Modelle an, geben paradigmatische Strukturen vor, regen Nachahmung an, fordern das illusionsbildende Potential der anderen Künste heraus. Haenels *Karski*-Roman macht allein schon durch sein Kompositionsprinzip und den privilegierten Platz, den er dem Video-Interview zuweist, darauf aufmerksam, dass er die oben gestellte Frage intensiv reflektiert. Er betreibt Illusionsbildung nach allen Regeln

der Kunst, und gleichzeitig macht er – in desillusionierender Absicht – diese Regeln sichtbar. Für beide Aspekte ist die narrative Zeitgestaltung ausschlaggebend.

Während Perlman durchgängig das epische Präteritum verwendet und damit die hierarchisch komponierten Zeitebenen seines Romans und vor allem den differierenden ontologischen Status des jeweils Erzählten nachhaltig irritiert, arbeitet Haenels *Jan Karski* mit einem kalkulierten Wechsel von Präsens und Imperfekt. Dabei gilt mitnichten die Regel, dass das Präsens die Gegenwart und das Imperfekt die Vergangenheit denotiert. »Now«- »Jetzt« lautet das erste Wort, das Karski im Interview mit Claude Lanzmann äußert, und wenn er nach dem ersten Kollaps in das Erzähltempus des Imperfekts wechselt (9), wird deutlich, dass er die Vergangenheitsform als Sperrfeuer gegen die gewaltsam andrängende Erinnerung einsetzt. Denn die größte Angst hat er davor, dass im spontanen »Jetzt« der Redesituation von 1978 das fortdauernde, unbewältigte »Jetzt« der Ghettoerfahrung von 1942 aufbricht. Das Wiederaufgreifen des Präsens im Interview – Karski berichtet nun von den Gräueln, die er im Ghetto beobachtete – betont der Text ausdrücklich:

»Jetzt spricht er in der Gegenwart, es gibt keine Distanz mehr zu dem, was er beschreibt. Er wollte nicht zurückgehen, aber ohne es zu wollen, ist er zurückgegangen, er ist ›dort‹, im Ghetto.« (25)

Lanzmanns filmische Darstellung »erschafft« das traumatische Ereignis im Rahmen des Interviews neu und suggeriert, dass das bei wiederholtem Anschauen stets neu erlebbare »Jetzt« des Films Teil am performativen »Jetzt« des Zeugenberichtes hat. Der fiktive Karski des dritten Kapitels deutet diesen Effekt – im Einklang mit wissenschaftlichen Analysen zu *Shoah* (183)³² – vorsichtig mit dem religiösen Begriff der »Auferstehung«.³³ Haenels literarischer Text partizipiert an diesem medien-spezifischen Präsens durch ein szenographisches Erzählen, das das mehrfach codierte »Jetzt« des Films auf der »Bühne« des Textes zur Auf-führung bringt. Genauso verfährt Haenel übrigens im zweiten Kapitel, das Karskis im Imperfekt geschriebenes Buch *Story of a Secret State* im Präsens zusammenfasst: »Das Buch beginnt am 23. August 1939. Jan Karski kommt von einem Empfang der portugiesischen Botschaft in Warschau. [...] Mitten in der Nacht klopft es an seine Tür.« (33) Aus dem ersten Kapitel ist in Erinnerung, dass Karski in Lanzmanns

32 Shoshana Felman, »The Return of the Voice. Claude Lanzmann's Shoah«, in: dies./Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York 1992, S. 204–283, zu Karski siehe S. 233–242.

33 Im Text direkt bezogen auf die Worte von Elie Wiesel »Man kann dem Wort durch das Wort neues Leben geben« (183), indirekt aber auf das Filmprojekt, dazu Geoffrey Hartmann, »Die Ethik des Zeugnisses«, S.56: »In mancher Hinsicht stellt Lanzmanns Werk eine Auferstehung dar.«

Interview mit der Imperfektform andrängende traumatische Erfahrungen abwehrte. Die literarische Umschrift ins Präsens macht diese Distanzierungsgeste rückgängig und inszeniert Karskis »Bericht an die Welt« – das Buch im Buch – wie einen Film, kurzum: leistet jene Vergegenwärtigung, die dem videographierten Interview eigen ist, zugunsten einer Lektüre im Zeichen der Partizipation. Vor diesem Hintergrund macht es Sinn darauf hinzuweisen, dass das dritte Kapitel – die Fiktion einer ›direkten‹ Teilhabe an Karskis Gedanken – stringent im Imperfekt verfasst ist. In der subtilen Choreographie des Romans prägt also nicht zufällig das Tempus der Distanzierung jene fiktiven Passagen, die so viel Ärger bei der Kritik ausgelöst haben.

Es zeichnet die kunstvolle (Zeit-)Architektur von Haenels Roman aus, dass nicht nur das Imperfekt Distanzierung und ästhetische Überformung indiziert. Denn sowohl die Diegese des ersten wie die des zweiten Kapitels ist präsentisch verfasst. »Es *geschieht* in *Shoah* von Claude Lanzmann«, lautet der einleitende Satz im ersten Kapitel; mit »Jan Karski *erzählt* von seiner Kriegserfahrung in dem Buch *Story of a Secret State*, das im November 1944 in den USA erschien« (33, Hervorhebung C.B.) beginnt das zweite. In beiden Fällen ist der präsentische Sprechakt genrebedingt und zwingt den Leser, den intellektuellen Abstand desjenigen einzuhalten, der über sekundäre Bild- und Textzeugen reflektiert. Gleichzeitig eröffnet der Text aber auch auf dieser Ebene die Möglichkeit der Partizipation. Beide Sprechakte, die Ekphrasis im ersten wie der zusammenfassende Buchkommentar im zweiten Kapitel, sind performativ. Es liegt in der Hand des Lesers zu entscheiden, ob sie ›glücken‹: dann nämlich, wenn er sich auf ihr Präsens einlassen kann, ohne Präsenz damit zu verbinden. Auf diese komplizierte Weise, getragen von einer langen Tradentenkette mit verschiedenen medialen Relais, könnte Jan Karskis unerhörtes Zeugnis tatsächlich in die Gegenwart gelangen.

Daniel Mendelsohn: The Lost

Während Perlman's *The Street Sweeper* und Haenels *Jan Karski* ein (historisch belegtes) Holocaustzeugnis ins Zentrum der Fiktion stellen und die videographierte Vergegenwärtigung des Gesprächs mit dem Zeugen als Modell der literarischen Narration auszeichnen, wird dem Video-Interview in Mendelsohns *The Lost* ein anderer Status zugeschrieben. Es bildet nicht den – in letzter Instanz traumatisch besetzten und daher entzogenen – Kern und Zielpunkt des Romans, sondern ist vielstellig, plural, heterogen. Unzählige Video-Interviews und Photos werden auf der Suche des Erzählers und seiner Mitstreiter nach der in nationalsozialistischen Pogromen 1942/43 getöteten Bolechower Familie des Großonkels Shmiel gemacht. Entsprechend kontingent und diskontinuierlich

stellt sich das zusammengetragene Informationsmaterial dar: Einzelne Fundstücke und Begegnungen bringen die Recherche sofort einen großen Schritt voran, bei anderen dauert es lange, bis man ihren Erkenntniswert einschätzen kann und den richtigen Schlüssel zur Interpretation gefunden hat. Je umfangreicher und vielfältiger das Material ist, desto aufdringlicher wirkt seine Materialität, entfaltet einen intrikaten Eigensinn und lenkt den Suchenden von seiner Fragestellung ab. Der Roman dokumentiert, dass die videographierten Zeugnisse, die Grundlage des Erzählens sind, in unterschiedlichen Sprachen geführt werden. Die Räume, in denen sie stattfinden, sind die aktuellen Wohnungen der Überlebenden des Bolechower Massakers in den USA, in Israel, Australien, Norwegen u.a. Dadurch wird deutlich: In ihrer Heterogenität spiegeln die Videos und ihre Übersetzung in den Text nicht nur die geographische Zerstreuung und Isolierung der im Exilland mehr oder weniger heimisch gewordenen Zeugen, sondern auch deren jeweils sehr unterschiedliche Verarbeitung der spärlichen, oft sekundär und tertiär vermittelten Informationen. Die Pluralität der Interviews, der Orte und Sprachen ist ein unmittelbarer Indikator für die Zerstreuung des jüdischen Lebens, für traumatische Verluste und Enteignungen als Folge des Holocausts, und diese geographische Zerstreuung hat ein Äquivalent in der nicht minder verstörenden Zeitflucht, als die sich für Überlebende die Aneinanderreihung von Jahrzehnten nach den Pogromen darstellt. Auch Zeit ist zerstörerisch: Sie entfernt vom Ereignis, sie lässt Erinnerungen verblassen, sie macht alt und verwirrt.

Die Suche des Erzählers gilt nicht nur dem Wissen darüber, wie Shmiel Jäger, seine Frau Ester und die Töchter Frydka, Lorka, Ruchele und Bronia »gestorben« sind, sondern auch, »wie sie gelebt haben«, »wie es war, *dort* [in Bolechow] zu sein, wer [der] Großvater war, nicht sein Beruf, sondern sein *Wesen*.«³⁴ Die in die Erzählung eingeflochtenen Informationen aus Video-Interviews mit Überlebenden werden durch Erkenntnisse aus Lektüren, Ergebnisse von Archiv- und Internetrecherchen und vor allem durch jene Erfahrungen, die der Erzähler auf mehrmaligen Reisen in den heute ukrainischen Ort Bolechow gewinnt, vervollständigt, korrigiert und hermeneutisch erschlossen. Dabei spart der Roman nicht an Hinweisen auf Zufälle, Überraschungen, Enttäuschungen, auf Kontingenz: Ganz plötzlich entpuppen sich zum Beispiel Gesprächspartner, von denen man vorher nichts wusste, als wichtige Informanten, oder es tun sich völlig unerwartet Räume in Bolechow auf, weil eine Freundin den Erzähler überredet, eine Frage zu stellen, die dieser längst für

34 Im Folgenden weise ich Zitate aus der Ausgabe Daniel Mendelsohn, *Die Verlorenen. Eine Suche nach sechs von sechs Millionen*, Deutsch von Eike Schönfeld, Fotografien von Matt Mendelsohn, Köln 2010 (hier S. 451) mit Seitenzahlen direkt im Text nach.

beantwortet hält. In diesem Fall mit dem Erfolg, dass die Reisenden jene kleine zementierte Fläche in einem Hinterhof entdecken, auf der Frydka ermordet wurde, und dass sie das Kellerverlies, Frydkas letztes Versteck, besichtigen können (587 ff.). Sofort stellt sich indes die Frage nach der Authentizität des Entdeckten: Denn wenn der Erzähler in besagten Keller hinunter steigt, dann ist er zwar besessen von der Vorstellung, »hier« (591) zu sein, »dort«, wo es sich zugetragen hat – sechzig Jahre später steht er indes an einem vollkommen anderen Ort: im Vorratskeller einer zugezogenen, ursprünglich aus Südrussland stammenden Familie (Alkoholiker, der Sohn drogensüchtig), deren vernachlässigte Wohnung partout keine Ähnlichkeiten mit der historischen Einrichtung aufweist (588). Die älteren ukrainischen Zeugen, die heute in Bolechow wohnen und als Gesprächspartner fungieren, wissen nichts von der früheren polnisch-ukrainisch-jüdischen Symbiose, weil sie selbst niemals Teil davon waren oder Gründe haben, ihren Anteil an deren Vernichtung zu verschweigen. Die anderen sind Nachgeborene und Umsiedler, die sich wenig für alte Geschichten interessieren. Obwohl der Ort, dem die Suche gegolten hat, tatsächlich noch materiell vorhanden ist – man kann ihn ertasten, photographieren und filmen –, ist er definitiv kein Ort der Erinnerung in dem Sinne, dass ein Augenzeuge ihn als Schauplatz des Ereignisses beglaubigen könnte. Die wirklichen Augenzeugen sind tot, die noch lebenden Ohrenzeugen in die Welt verstreut und durch viele Jahrzehnte vom Ereignis getrennt. Damit sind die Grenzen der geschilderten Bemühungen schonungslos benannt, und das Rechercheprojekt stellt sich eine entsprechend nüchterne Bilanz aus: Während der Roman insgesamt 626 Seiten umfasst, kann der Erzähler die »Ergebnisse« der Suche auf knapp zwei Seiten zusammenfassen (529–530).

Im Hinblick auf die Bedeutung des Video-Interviews leistet Mendelsohns Roman einen skeptischeren Beitrag zur »postmemory«-Debatte, als Perlman und Haenel dies tun. Das Fiktionspotential des singulären, individuellen Zeugnisses als Grundlage eines möglichen Pathosnarrativs wird einer harten Realitätsprobe unterzogen und dabei aufgelöst. An die Stelle des einen Zeugnisses treten viele Interviews, die zwar alle mit hohem Erwartungsdruck organisiert werden, letztendlich aber im *histoire*-Fundament des Romanprojekts einen technischen und damit kaum anderen Status haben als die für Recherche, Aufzeichnung und Dokumentation notwendigen Informations- und Kommunikationsmedien, die Dolmetscher und Reiseführer und nicht zuletzt die Flugzeuge und Mietwagen, ohne die das Überwinden der großen räumlichen Entfernungen nicht möglich wäre. Auch die Pragmatik des Interviews kommt zur Sprache: Wie lauten die richtigen Fragen? Wie müssen Fragen gestellt werden, damit der Interviewer nicht nur das erfährt, was er als Antwort zu hören wünscht? Wie viel Vorwissen muss der Interviewer jeweils haben, um Fragen gezielt und doch offen formulieren zu können, und ist es

prinzipiell statthaft, Vorwissen zu verschweigen? Mendelsohns Roman dokumentiert präzise den Lernprozess des suchenden Erzählers im Aufspüren von Informationen und in der Auseinandersetzung mit gefundenum Material. Dieser suchende Erzähler, von dessen Arbeitsbedingungen im Medienzeitalter der Leser viel erfährt, avanciert zum Modell des tertiären Zeugen schlechthin. Nicht zufällig weist er zu Perlmans Historiker Adam Zignelik viele Parallelen auf, da in seiner Figur das historische und analytische Wissen versammelt ist, das zur Interpretation der Zeugnisse gebraucht wird.

Tatsächlich verantwortet die Deutungsbedürftigkeit der Zeugnisse den beachtlichen Umfang beider Romane, was im Fall von *The Lost* sogar dazu führt, dass die Erzählerfigur aufgespalten wird. Dem suchenden Erzähler auf der Ebene der *histoire* ist ein schreibender Erzähler als Instanz des *discours* zur Seite gestellt. Investiert der erste sein Wissen in die Recherche und Führung der Interviews, so hat der zweite die Aufgabe, die heterogenen, zum Teil widersprüchlichen und lückenhaften Zeugnisse und all jene Erinnerungsstücke, die nicht für sich selbst sprechen (291), für den Leser sinnfällig zu arrangieren und zu deuten. Immer wieder streut dieser Erzähler metareflexive Überlegungen zu seinem Tun ein (527 ff.), und von Anfang an ist klar, dass er, Althilologe von Profession, das Urmodell des mäandernden, Geschichten in Geschichten einlagernden Erzählens von seinem Bolechow Großvater übernommen hat (44, vgl. 19, 22, 25 ff.), obwohl er lange Zeit Homer und Herodot für seine Vorbilder hielt (46f.). Das Einrücken des schreibenden Erzählers in die jüdische Tradentenkette wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass jedes der fünf großen Kapitel mit der Ausdeutung eines Abschnitts aus der *Genesis* beginnt. Die alttestamentlichen Themen – »Bereschit oder Anfänge«, »Kain und Abel oder Geschwister«, »Noah oder Totale Vernichtung« etc. – werden als direkte Interpretationshilfen eingesetzt, um die heterogenen Reise- und Rechercheberichte jeweils in einen religiös-kulturellen Deutungshorizont einzurücken. Im »Kain und Abel«-Kapitel werden beispielsweise die Wissenslücken über Shmiels in Bolechow verbliebene Familie und die fatale, nachträglich nur schwer zu verstehende Verweigerung von Ausreisehilfen auf das schwierige Verhältnis zwischen den sieben Geschwistern der Großvatergeneration zurück geführt.

Die betont intellektuelle, das hermeneutische und das narratologische Projekt verbindende und reflektierende Architektur des Romans stellt eine völlig andere Bühne für das Holocaust-Zeugnis und seine spezifische Zeitlichkeit dar, als es die Romane von Perlman und Haenel tun. Diesmal ist nicht das narrativ inszenierte Zurückstürzen des Holocaust-Zeugen in die Vergangenheit zentral, an dem der Leser – nach dem Vorbild des Interviewers im Video-Interview – dank einer zeitlichen Staffelung des Dargestellten teilhaben kann. Es gibt keine Zeittiefe in *The Lost*, von der aus oder auf die hin das Erzählen strukturiert ist. Stattdessen wird der

Leser dem Sog einer gewaltsamen und zerstörerischen Temporalität ausgesetzt, die vergangenes Leben und Sterben, alle diesbezüglichen Erinnerungen, Geschichten und Bilder wegschwemmt (596). Die Recherchen des suchenden und reisenden Erzählers finden unter enormem Zeitdruck statt, weil die konkreten Erinnerungsstücke verschwinden, die Räume und Orte sich verändern und die wenigen Zeugen, die es noch gibt, sehr alt und dem Tode nahe sind. »[A]lles geht mit der Zeit verloren« (596) lautet das Credo des Romans,

»[...] das Lächeln und die Enttäuschungen, das Lachen und Entsetzen der sechs Millionen im Holocaust getöteten Juden sind jetzt verloren oder werden bald verloren sein, weil keine Zahl von Büchern, so groß auch immer, sie alle je dokumentieren könnte, selbst wenn sie geschrieben werden sollten, was nicht geschehen wird und kann [...]« (596).

Als Reisender trägt der Erzähler die Dynamik des Verschwindens in den Roman hinein, und letztlich bleibt kein einziges Interview und kein noch so kurzer Zeugenbericht von der Hast des Zugriffs, der fast immer schon zu spät erfolgt, verschont. Allen in den Roman eingefügten Photos, schwarz/weiß die alten wie die neuen, ist eine melancholische Aura eigen, als könnten die Aufnahmen den jederzeit drohenden Verlust nur punktuell und provisorisch aufhalten. Angesichts dieses Befundes wird deutlich, warum der zweite, reflektierende Erzähler zwingend notwendig ist. Er schafft den stabilen Erzählrahmen der fünf großen Kapitel auf der Ebene einer Schreibgegenwart, die sich mithilfe des biblischen Deutungsrahmens einer intersubjektiven und überzeitlichen Geltung zu versichern sucht. Während alles, was erzählt wird, im Imperfekt steht, weil es vom Schreibzeitpunkt aus vergangen ist, d.h., vom Vergehen bedroht und aufgezehrt wird, schafft das Präsens eine zarte, kaum sichtbare Verbindung zwischen der Leser-Ansprache (»Hören Sie«, 80 und 83) und den Genesiskommentaren. Der Roman definiert sich auf diese Weise zweifach: Auf der einen Seite inszeniert er sich als ein selber der Vergänglichkeit anheimgegebenes Archiv, in das die zufälligen Momentaufnahmen der Video-Interviews (in ihrer fragilen, nicht zeitresistenten Materialität), Photos, Berichte u.a. eingelagert sind, während er auf der anderen Seite gleichsam Buch im Buch ist und seine Deutungsarbeit durch das Buch der Bücher autorisiert. Vor allem gegen Ende nehmen die metareflexiven Passagen des Romans immer wieder die unauslöschliche Differenz zwischen dem individuellen Leben mit all seinen Einzel- und Besonderheiten und einer Geschichte ins Visier, die um Kohärenz und logische Stimmigkeit bemüht ist. Nun wird auch deutlich, dass die geradezu besessene Suche des reisenden Erzählers nach lebensnahen, charakteristischen Details über die »Verlorenen« –

»[e]r war taub, sie hatte hübsche Beine, sie war freundlich, er war schlau, ein Mädchen war abgehoben oder womöglich leicht zu haben, eines

mochte die Jungen oder spielte vielleicht die Unnahbare. Ein Schmetterling! Er hatte zwei Lastwagen, er brachte die ersten Erdbeeren mit, sie hielt ihr Haus makellos sauber [...]« (529)

von Anfang an Empirie gegen Theorie, »Nähe« gegen »Distanz« (533), die bruchstückhafte Anschauung gegen den Entwurf logischer Zusammenhänge ausgespielt, das Projekt eines traditionellen Erzählens also subvertiert hat. Für Mendelsohn stellt das Video-Zeugnis nicht das Vorbild der Narration, sondern muss als deren ultimative Herausforderung begriffen werden. Es erzeugt genau jene Spezifik (616) und »Nähe«, die der notwendig »distanzierende« Erzähler auslöschen muss, um eine Geschichte zu schreiben. »Und genau in dem Augenblick, in dem ich sie sozusagen am spezifischsten gefunden hatte«, heißt es deshalb im »Fünfte[n] Teil«, spürte ich, dass ich sie [die »Verlorenen«] wieder aufgeben, sie selbst sein lassen musste, was immer das gewesen war.« (616) Daran, dass Mendelsohn die unzähligen Video-Interviews, die das Informationsfundament des Romans bilden, in die das Projekt beunruhigende Dynamik des Verschwindens einbezieht, macht *The Lost* die konträre, konsakrierende, in gewisser Weise sogar musealisierende Behandlung des Holocaust-Zeugnisses in *The Streetsweeper* und in *Jan Karski* sichtbar.

Bibliographie

- Bader, Katarina (2011), »Wer war Jan Karski? Literaturbericht zum Thema Jan Karski«, in: *Die Zeit Literatur, politisches Buch*, Nr. 12 (Literaturbeilage der Wochenzeitung »Die Zeit«), S. 72–73.
- Barabási, Albert-László (2003), *Linked. How everything Is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life*, London.
- Barricelli, Michele (2010), »Kommemorativ oder Kollaborativ? Historisches Lernen mithilfe digitaler Zeitzeugenarchive (am Beispiel des Visual History Archive)«, in: Bettina Alavi (Hg.), *Historisches Lernen im virtuellen Medium*, Heidelberg, S. 13–19.
- Barricelli, Michele/Bauer, Juliane/Wein, Dorothee (2009), »Zeugen der Shoah, Historisches Lernen mit lebensgeschichtlichen Interviews. Das Visual History Archive des Shoah Foundation Institute in der schulischen Bildung«, in: *Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 5, S. 1–17.
- Blasberg, Cornelia (2002), »Geschichte als Palimpsest. Schreiben und Lesen über die »Kinder der Täter«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 76, Heft 3, S. 464–495.
- Blasberg, Cornelia (2006), »Zeugenschaft. Metamorphosen eines Diskurses und literarischen Dispositivs«, in: Barbara Beßlich/Katharina Graetz/Olaf

- Hildebrand (Hg.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin, S. 21–34.
- Celan, Paul (1983), »Aschenglorie«, in: Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, zweiter Band: *Gedichte II*, Frankfurt am Main.
- Felman, Shoshana (1992), »The Return of the Voice. Claude Lanzmann's Shoah«, in: dies./Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, S. 204–283.
- Haenel, Yannick (2009), *Jan Karski*, Paris.
- Haenel, Yannick (2012), *Das Schweigen des Jan Karski*, Roman, aus dem Französischen von Claudia Steinitz, Reinbek bei Hamburg.
- Hartman, Geoffrey (2006), »The Humanities of Testimony: An Introduction«, in: *Poetics Today* 27, Heft 2, S. 249–260.
- Hartmann, Geoffrey (1999), *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, aus dem Englischen von Axel Henrici, Berlin.
- Hartmann, Geoffrey (2007), »Die Ethik des Zeugnisses«, ein Interview mit Geoffrey Hartmann. Das Interview führten Ian Balfour und Rebecca Comay am 29. Dezember 2000, in: *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, hrsg. vom Fritz Bauer Institut, Frankfurt am Main, S. 52–77.
- Hartmann, Geoffrey (2012), »Zeugenschaft und Pathosnarrativ«, in: Aleida Assmann/ders. (Hg.), *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz, S. 41–67.
- Hirsch, Marianne (2008), »The Generation of Postmemory«, in: *Poetics today* 29, 1, S. 103–128.
- Jureit, Ulrike (1999), *Erinnerungsmuster*, Hamburg.
- Kaiser, Anna (1997), *Jan Karski. Einer gegen den Holocaust. Als Kurier in geheimer Mission*, Gerlingen.
- Karski, Jan (1944), *Story of a Secret State: My Report to the World*, Cambridge.
- Karski, Jan (2011), *Mein Bericht an die Welt. Geschichte eines Staates im Untergrund*, übersetzt von Ursel Schäfer und Franka Reinhart, München.
- Knopp, Sonja, *Geschichte ohne Gedächtnis. Zeugnisse traumatisierter Holocaustüberlebender und ihre Bedeutung für die geschichtswissenschaftliche Erforschung der Shoah*, <http://www.zentrum-juedische-studien.de/project/zeugnisse> vom 11. Juli 2013 (abgerufen am 28. Juli 2014).
- Laub, Dori (1992), »Bearing Witness and the Vicissitudes of Listening«, in: Shoshana Felman/Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, S. 57–74.
- Lichtblau, Alber (1998), »Erinnern im Zeitalter virtueller Realität. Möglichkeiten und Perspektiven des Einsatzes von digitalisierten Video-Interviews mit Zeitzeugen am Beispiel des Survivors of the Shoah Foundation-Projekts«, in: Gertraud Diendorfer/Gerhard Jogschitz/Oliver Rathkolb (Hg.), *Zeitgeschichte im Wandel*, Innsbruck, S. 542–548.
- Mendelsohn, Daniel (2006), *The Lost*, New York.

- Mendelsohn, Daniel (2010), *Die Verlorenen. Eine Suche nach sechs von sechs Millionen*, Deutsch von Eike Schönfeld, Fotografien von Matt Mendelsohn, Köln.
- Perlman, Elliot (2011), *The Street Sweeper*, New York.
- Perlman, Elliot (2013), *Tonspuren*, Roman, aus dem Englischen von Grete Osterwald, München.
- Rosen, Alan (2010), *The Wonder of their Voices. The 1946 Holocaust Interviews of David Boder*, New York.
- Rosen, Alan (2011), »Nachwort«, in: David P. Boder, *Die Toten habe ich nicht befragt*, hrsg. von Julia Faisst, Alan Rosen, Werner Sollers, Heidelberg, S. 345–362 (*I Did Not Interview the Dead*, University of Illinois Press 1949).
- Schneider, Christoph, »Das ist schwer zu beantworten, und entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen«. Medialität und Zeugenschaft«, in: *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, hrsg. vom Fritz Bauer Institut, Frankfurt am Main, S. 260–279.
- Wood, E. Thomas/Jankowski, Stanislaw (1994), *Karski. How One Man Tried To Stop The Holocaust*, New York.