

# Gesamtbetrachtungen

---

## 1. Distanz und ihre drei Beschreibungskategorien

Mit Distanz als Deutungskategorie wurde ein spezielles literarisches Verfahren beschrieben. Bestandteile dieses Verfahrens sind das Ressentiment, der Sarkasmus und der Protokollstil. Diesen drei Beschreibungskategorien der Distanz ließen sich verschiedene Merkmale mit einer distanzschaffenden Funktion zuordnen. Die Studie stellt damit Merkmalsbündel für eine Typologie bereit, die klassifizieren kann, wie Distanz in der Literatur von Überlebenden der Shoah erzeugt wird.

Ästhetische Distanz ist kein Selbstzweck, sondern eine literarische Strategie, die sich unterschiedlich ausformt. Das Ressentiment bezeichnet die Ausdrucksform eines reflektierten Urteils und meint damit, ausgehend von Jean Améry's Analyse seiner Ressentiments in dem Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966), das Gegenteil eines »unbewussten Vorurteils«. Das Ressentiment ist eine spezifische Reaktion im Text, wodurch das Vergessen und Versöhnen, aber auch passive Opferrollen distanziert werden. Durch den protestierenden Umgang mit Anforderungen von außen entsteht eine Distanz zu den erzählten Erfahrungen. In *weiter leben* (1992) von Ruth Klüger wurden vier Merkmale des Ressentiments ermittelt: *Sich-Entwerfen* durch Protest, *Erkennen* in der Unversöhnlichkeit, *Festhalten* der Erinnerungen und Forderung nach *Anerkennung*. Diese weisen das Ressentiment als eine *Reflexionsfigur* in Améry's Essay *Ressentiments* und Klügers *weiter leben* aus. Der jeweilige Text konstruiert eine Situation, die so arrangiert ist, dass sich zum Beispiel das erzählende Ich als Einspruch erhebendes, »revoltierendes«<sup>1</sup> Subjekt entwirft und im Verhalten, im Protest, eines erlebenden Ichs wiedererkennen kann.<sup>2</sup>

Der Sarkasmus wurde unterschieden in eine *direkte* und eine *indirekte* Form der Distanzierung. Vom direkten beißenden Spott unterscheiden sich die indirekten Formen von Sarkasmus aufgrund ihrer narrativen Verfahren der *Verstellung* und der *Verfremdung*. Indirekt werden sie genannt, weil Sarkasmus als spezifische *Perspektivierung* des

---

1 Zentraler Bestandteil von Améry's »Gegenrede« (Améry: *Ressentiments*, S. 127) ist der »Protest, die Revolte gegen das Wirkliche« (ebd., S. 133).

2 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 50.

Geschehens in der Konstruktion der fiktionalen Erzähltexte angelegt ist, ohne dass sie dadurch zu genuin sarkastischen Texten würden. Untersucht wurden die Verfahren als *sarkastische Distanznahmen* mit ironischen und grotesken Anteilen. In *Der Nazi & der Friseur* (1977) von Edgar Hilsenrath und in *Roman eines Schicksallosen* (1996) von Imre Kertész wird das erzählte Geschehen mittels einer Erzählperspektive dargestellt, die entweder pikareske Elemente aufweist oder Naivität inszeniert. Direkte sarkastische Äußerungen, mit denen sich ein Textsubjekt über beißenden Spott ohne den propositionalen Kontrast der Ironie vom direkt Kritisierten abgrenzt, sind dagegen partiell in den fiktionalen wie autobiographischen Erzähltexten zu finden.

Mit seiner spezifischen Perspektivierung des Geschehens im Stil eines Protokollanten ist der Protokollstil eine eigenständige Kategorie der Distanz. In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* (1964) konstruiert der Autor Albert Drach die Perspektive eines Protokoll-Erzählers, die Distanz erzeugt. Durch diese figurierte Perspektive wird das Erzählte in eine bestimmte ›Form‹ gebracht, die es aus einem bestimmten Blickwinkel präsentiert. So wird das Geschehen einseitig perspektiviert, kommentiert und der Protagonist Zwetschkenbaum durch den Erzähler denunziert. Da der Autor damit eine Technik der Entmächtigung inszeniert, wurde der Protokollstil als *Stilform* der Distanz mit zynischen Anteilen vorgestellt.

## 2. Subjektentwurf, Perspektivierung und Antisentimentalität

Im Zentrum der autobiographisch und fiktional erzählten Literatur von Überlebenden der Shoah steht die literarische Auseinandersetzung mit entmächtigenden Erfahrungen. Aus den Texten geht hervor, dass literarische Distanz einen zeitlichen Abstand zwischen Erlebtem und Erzähltem nicht prinzipiell verlangt. Mit den Gestaltungsmiteln der Distanz erschreiben sich die Autoren und die Autorin einen Reflexionsraum, der ein spezifisches Subjekt hervorbringt. So bildet sich aus der Distanz, die im Ressentiment erzeugt wird, ein ressentimenttragendes Subjekt. Die Autorin und der Autor, denen Gewalt zugefügt wurde, bringen sich im autobiographischen Erzählen als Subjekte hervor, die Kritik üben und Protest erheben. Definiert wurde das Ressentiment hier deshalb auch als *reaktive Aversion* eines Subjekts.

Literarischer Sarkasmus (Meyer-Sickendiek) kann als eine Bewältigungsstrategie betrachtet werden. Die vorliegende Studie bezeichnet dagegen mit Sarkasmus kein kompensatorisches Verfahren von Autorin und Autor, sondern eine spezifische Perspektivierung des Geschehens in der Literatur von Überlebenden der Shoah. Die entscheidenden Kategorien für die *sarkastische Distanz* sind *direkt* und *indirekt* und nicht, wie beim literarischen Sarkasmus, selbst- oder fremdreferentiell. Direkte Formen der Distanzierung sind sarkastische Äußerungen, mit denen sich ein Textsubjekt vom direkt Kritisierten abgrenzt. Die Perspektivierungen in *Roman eines Schicksallosen*, *Der Nazi & der Friseur* und *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* sind indirekte Formen der Distanzierung. Die Distanz, die mit diesen Perspektivierungen erzeugt wird, ist sarkastisch oder zynisch, weil die Romane auf je eigene Weise die Abwesenheit von Reflexion inszenieren.

Der dargestellte Reflexionsverzicht ist eine literarische Konstruktion, die sich unterschiedlich ausformt, in ein narratives Verfahren der Verstellung, Verfremdung und Reduktion. Das Spezifische an der Perspektivierung in *Roman eines Schicksallosen* ist der ›kindlich‹ inszenierte Blick der Erzählinstanz und dass diese Erzählinstanz Köves das Erlebte im Rückblick schildert, aber nicht nachträglich reflektiert. Der ›eingeschränkte‹ Blick filtert das Erlebte und reduziert damit das dargestellte Geschehen. Wenn die Ereignisse nacheinander erzählt werden, dabei mit kindlichen Wahrnehmungsmustern unterlegt und das nachträgliche Wissen ausgeblendet wird, entsteht eine Distanz zu dem Erzählten. Das Geschehen wird schließlich auch über die Differenz zwischen erzählendem und erlebendem Ich distanziert.

Das Geschehen, das in *Der Nazi & der Friseur* aus der Perspektive der Figur Schulz als Finkelstein erzählt wird, erzeugt durch diese fingierte Sicht eines jüdischen Opfers eine Distanz zum Erzählten. Nachträgliches Erklären oder Reflektieren spart auch dieser Roman aus. Die Distanz, die dadurch erzeugt wird, vergrößert sich durch den unzuverlässigen Erzähler, dessen ›Reflexion‹ grotesk inszeniert ist. Nicht das Geschehen wird unglaublich, vielmehr wird es durch die Erzählperspektive einer Doppelfigur verzerrt und auf Distanz gebracht.

Die artifizielle Erzählsprache des literarischen Protokolls ist ein distanzschaffendes Darstellungsverfahren, weil der Roman das Geschehen durch den Filter des »Protokollführers« präsentiert. Wer von wo aus spricht, ist durch die Distanzform Protokollstil verstellt. In *Der Nazi & der Friseur* und in *Roman eines Schicksallosen* entsteht Distanz durch die spezifische Perspektivierung, dagegen bringt Amérys Essay *Ressentiments* wie auch Klügers *weiter leben* ein spezifisches Subjekt hervor, das sich über die Ausdrucksform Ressentiment entwirft. Beim Protokollstil kommt jedoch beides zusammen: In *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* entsteht Distanz durch den Subjektentwurf und die Perspektivierung. Der Autor Drach konstruiert die Perspektive eines Protokoll-Erzählers, der Zwetschenbaum zu einem protokollierten Subjekt macht. Die Perspektive des aktiven protokollierenden Subjekts bringt ein passives (stimmloses und rechtloses) protokolliertes Subjekt hervor. Dieser vom Autor in ›Form‹ eines fiktiven Protokolls dargestellte Prozess ist eine zynische Versachlichung, die das Subjekt Zwetschenbaum entrechtet. Der Protokollstil erzeugt Distanz sowohl durch die Perspektivierung des Geschehens aus der Sicht eines Protokoll-Erzählers als auch über die Konstruktion des protokollierten Subjekts, hervorgebracht vom protokollierenden Subjekt.

Das Spektrum literarischer Distanzierung erstreckt sich damit vom Subjektentwurf bis zur Perspektivierung: von dem Subjekt, das sich zum Beispiel mittels direkten Spotts zur Wehr setzt, oder einem, das ein Recht auf die Verweigerung von Versöhnung beansprucht, bis hin zu einer Perspektivierung zynischer Versachlichung. Die hier analysierte Literatur bringt also vielfältige Formen und Verfahren literarischer Distanzierung hervor: von Distanz durch Reflexion und verweigertem Vergessen und Versöhnen eines Subjekts bis zur Distanz durch den eingeschränkten Blick oder durch einen erkennbar fingierten Reflexionsverzicht in der Perspektivierung des Geschehens. Der in stilistischer Hinsicht kleinste gemeinsame Nenner aller literarischen Auseinandersetzungen ist die Antisentimentalität. Sie betrifft sowohl die Distanznahme eines konkreten Subjekts als auch die Distanz durch eine spezifische Perspektivierung. Zustande kommt diese Antisentimentalität sowohl durch die Reflexion der Erzählinstanz wie in

*weiter leben*, wenn das Ich der Gegenwart die Reaktion eines Ichs der Vergangenheit reflektiert, aber auch durch die Konstruktion eines Erklärungs- und Reflexionsverzichts wie in *Der Nazi & der Friseur* und in *Roman eines Schicksallosen*. Je nach Darstellungsverfahren weist die Antisentimentalität sarkastische, zynische oder ressentimenthafte Momente auf.

### 3. Sarkastische Distanz durch die Konstruktion einer Konturlosigkeit

Sarkasmus kann provozieren, herabsetzen, bloßstellen, angreifen und verletzen. Als eine Kategorie der Distanz verlangt er grundsätzlich keine autobiographische Triade von Autor, Erzähler und Protagonist. Sarkastische Schreibweisen können Bestandteil der Autobiographie und des Romans sein. Einen distanzierenden Effekt hat der Sarkasmus als spöttische Herabsetzung und konstruierte Simplifizierung vor allem in seiner sinnverweigernden (mit groteskem Anteil) Funktion im Roman sowie in seiner reduktiven (mit ironischem Anteil) Funktion im Roman und in der Autobiographie. Der Protokollstil und die mögliche Fokussierung auf den Erzähler, der über den Protagonisten berichtet, machen zudem auf die entmächtigende Funktion dieser spezifischen Perspektivierung des Geschehens aufmerksam.

Die drei Romane inszenieren auf je eigene Weise einen Prozess des Konturverlusts. Das Verschwimmen der Konturen stellt sich so als ein distanzschaffendes Verfahren heraus, das in *Der Nazi & der Friseur* und *Roman eines Schicksallosen* die Perspektive betrifft: in *Der Nazi & der Friseur* schwimmt die Identität des Erzählers durch den grotesken Rollentausch (»Itzig Finkelstein und früher Max Schulz«), der Erzähler mutiert zu einer Figur, die so »viele Gesichter« hat, dass der Leser nicht zu ihr vordringt. In *Roman eines Schicksallosen* schwimmt das Individuum, das sich an seine Umgebung »anpasst«. Durch die inszenierte Naivität und »Gleichgültigkeit« (Kertész) ist auch hier der Zugang zu der Psychologie der Figur versperrt. Der *Roman eines Schicksallosen* entfaltet die »Geschlossenheit« einer Figur. Dadurch bleibt dem Leser ein Zugang zum Geschehen, der über die Individualität der Erzählinstanz verläuft, verschlossen. Dass der Erzähler als Erzählinstanz am Ende an »Kontur« gewinnt, verhält sich konträr zur Individualität. Auch in Drachs Roman wird zwar der Erzähler am Ende sichtbar, aber das Subjekt Zwetschkenbaum ist »verschwunden«, das heißt, der Zugang zu dem Subjekt ist verstellt. Erzeugt wird dieser distanzierende Effekt durch das Verfahren der Reduktion, das Geschehen offensichtlich »gefiltert« zu erzählen. In allen drei Romanen blockiert ein je unterschiedlich gestalteter reduktiver Beschreibungsfilter den Zugang zu dem jeweiligen Subjekt. Sarkastische Distanz resultiert daher aus der Reduktion der erzählten Welt, wenn zum Beispiel Konturen verschwimmen und Subjekte verstummen. Auch die konstruierte Konturlosigkeit ist ein distanzerzeugendes Stilmittel, deren Spezifik auf der sarkastischen (*Der Nazi & der Friseur* und *Roman eines Schicksallosen*) oder zynischen (*Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*) Perspektivierung des Geschehens beruht.

#### 4. Subjektbildung in der Autobiographie und im Roman

Distanz erweist sich als ein eigenständiges und gattungsübergreifendes Darstellungsverfahren in der Shoah-Literatur. Die Subjekte, wie sie in der Autobiographie und im Roman mit der Kategorie Distanz beobachtbar sind, bilden sich im jeweiligen Text jedoch auf verschiedene Weise. Das Subjekt, das die Autorin oder der Autor im Text entwirft, ist aus subjektivierungstheoretischer Perspektive eine Form der Subjektivierung, die sich zwischen Selbst- und Fremdbestimmung ›bewegt‹.<sup>3</sup> Der »Prozess der Subjektwerdung und der Selbstgestaltung«<sup>4</sup> vollzieht sich im Spannungsverhältnis von Bemächtigung und Entmächtigung. In diesem Sinn zeigen das *protokollierte Subjekt* in Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* und das *ressentimenttragende Subjekt* in Ruth Klügers *weiter leben* das Spektrum der Subjektentwürfe in seiner gesamten Breite der Bemächtigung (ressentimenttragendes Subjekt) und Entmächtigung (protokolliertes Subjekt) auf. Die Texte dokumentieren einen Prozess, der auf eine Subjektbildung hinausläuft, da sich darin ein konstituierendes und ein konstituiertes Subjekt manifestieren. Mit diesem Spannungsfeld von Selbstbildung und Fremdbestimmung, Bemächtigung und Entmächtigung wurde gezeigt, wie sich ein Subjekt im Vollzug der Distanzierung einen Handlungsraum und eine Position erschreibt und wie der Text eine distanzierte Perspektive auf entmächtigende Erfahrungen konstituiert.

##### Drei Typen von Subjektbildung und drei Formen der Distanz

Um sich in autobiographischen Texten als Entwerfender anstatt Entworfenen zu zeigen, nutzen Autorin und Autor verschiedene Mittel wie das Ressentiment oder den Sarkasmus. Vom grammatischen Subjekt unterscheidet sich das Subjekt, wie es sich hier im Text zu erkennen gibt, insoweit, als es nicht auf seine Funktion als Handelndes beschränkt ist. Gemeint ist vor allem ein ›performatives Subjekt‹, das entsteht, weil sich Subjekt und Handlung wechselseitig hervorbringen: Das Subjekt bildet sich durch das, was es macht. Zum Subjekt wird es aber auch durch das, was es *nicht macht*. Dieses ›Nicht‹ kann eine Verweigerung von Versöhnung sein, dann ist der Protest das, was es *selbst macht* – das Subjekt bringt sich selbst als ressentimenttragendes hervor. Bezeichnet wird dieser »Eigenanteil«<sup>5</sup> an der Subjektwerdung mit dem Begriff ›Selbstbildung‹.

Der Prozess – das Subjekt bildet sich durch das, was es macht, und durch das, was es unterlässt – lässt sich mit den fiktionalen Erzähltexten von Drach um eine dritte Subjektbildung ergänzen. Denn für den Protokollstil gilt: Subjekt ist auch, was (von einem Erzähler) *aus ihm gemacht wird*. Im Gegensatz zum ressentimenttragenden Subjekt

3 Zum Verhältnis von »Geformtwerden« und »Selbstformung« vgl. Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus/Michaeler, Matthias: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«. In: Dies. (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*. Wiesbaden: Springer, 2015, S. 25–50, hier S. 29.

4 Alkemeyer/Budde/Freist: Einleitung, S. 22, S. 18; Alkemeyer, Thomas: »Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik«. In: Ders./Gunilla Budde/Dagmar Freist: *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 33–68, hier S. 42, S. 68.

5 Alkemeyer/Budde/Freist: Einleitung, S. 21.

ist das protokollierte Subjekt ein gemachtes Subjekt, das von jemand anderem entworfen wird. Wenn es nicht das Subjekt ist, das aktiv gestaltet, und wenn über das Subjekt bestimmt wird, dann ist es diese Passivität, die Bestandteil der Figurenkonzeption ist. Zwar entspricht dieser Bildungsprozess keiner selbstbestimmten Subjekt-Werdung. Der Text, in dem Fall das literarische Protokoll von Drach, bleibt dennoch das Medium einer Subjektbildung. Nur ist das, was sich aus der Machttechnik des Protokolls bildet, ein Subjekt, das im Protokoll keine eigene Stimme hat. Hervorgebracht wird dieses Subjekt vom Protokoll-Erzähler. Das protokollierte Subjekt in Drachs Roman ist demnach kein sprechendes, sondern ein Subjekt, das sich im Text bildet, weil *über* es gesprochen wird. Aufgrund der juristischen Verfahrensweise, die das protokollierte Subjekt verurteilt, obwohl es unschuldig ist, wird das Protokoll zum »Gegenspieler« (Drach) des Protagonisten.

Vergleichbar ist diese Subjektbildung mit dem Darstellungsverfahren in *Der Nazi & der Friseur*. In Hilsenraths Roman wird das Subjekt Itzig Finkelstein vom Erzähler Max Schulz sogar auf zweifache Weise hervorgebracht: als eine Art indirekter Gegenspieler, den der Erzähler imaginiert, und als ein Subjekt im fingierten Narrativ des Erzählers Max Schulz ›alias‹ Itzig Finkelstein. Als ein ›Gegenspieler‹ wurde die Figur Finkelstein erst vor der Folie des Schelmenromans lesbar. Die erste Form der Subjektwerdung in *Der Nazi & der Friseur* kann demnach auf ein pikareskes Gestaltungselement zurückgeführt werden: Das Subjekt Finkelstein, das hervorgebracht wird, ist ein Pseudoantagonist des Erzählers ohne eigene Handlungsmacht. Zum Subjekt wird Finkelstein *gemacht*, nicht nur weil der Erzähler Schulz, der ihn imaginiert, sich *an* ihn richtet oder *über* ihn spricht, sondern weil Schulz auch *als* Finkelstein spricht. Dann wird »Finkelstein« zu einem Subjekt *gemacht*, weil Schulz über den ›richtigen‹ Finkelstein spricht und weil Schulz *als* ›falscher‹ Finkelstein spricht.

An den Texten lassen sich also drei Typen von Subjektbildungen beschreiben. Sichtbar werden sie im jeweils konkreten Vollzug der Distanzierung. Diese sprachliche Distanzierung findet verschiedene Wege der Darstellung. Drei davon sind als Sarkasmus, Ressentiment und Protokollstil im Spannungsfeld von Selbstbildung und Fremdbestimmung zu verorten. Zentrales Ergebnis dieser Methode ist, dass der Prozess der Subjektwerdung – das Subjekt bildet sich durch das, was es macht – um zwei weitere Facetten ergänzt werden kann. *Erstens*: Zum Subjekt wird es auch durch das, was es *nicht* macht. Als ein Verweigern von Versöhnung kann dieses ›Nicht‹ das Handeln eines Subjekts sein. Dieses ›Nicht‹ kann auch auf die Perspektivierung bezogen sein. Dann ist es die Darstellungsweise, die das Erzählte so präsentiert, dass die Aufmerksamkeit des Lesers auf das gelenkt wird, was diese nicht macht, zum Beispiel das Geschehen zu bewerten und zu erklären. Der Roman kann dieses ›Nicht‹ aber auch als konkrete Leerstelle präsentieren, wie durch die fehlende Individualität des Erzählers (Köves) oder das fehlende Subjekt selbst (Zwetschenbaum, Itzig Finkelstein). Hierfür nutzen die Autoren eine fiktive Erzählinstanz.

Mit den verschiedenen Ausdrucks- und Darstellungsformen Sarkasmus, Ressentiment und Protokollstil lässt sich also das Interagieren von Entmächtigung und Bemächtigung des Subjekts in autobiographischen wie fiktionalen Erzähltexten beschreiben. Mit dem Subjekt in Hilsenraths oder Drachs Roman einerseits und dem Subjekt in Klügers Autobiographie andererseits liegen zwei entgegengesetzte Subjektentwür-

fe vor, deren einer im Zeichen der Bemächtigung, der andere dagegen im Zeichen der Entmächtigung steht. Die Subjektbildungen, die im Text mit dem Ressentiment, Sarkasmus und Protokollstil beschreibbar wurden, können in Bezug auf ihre graduelle Bemächtigung wie folgt zusammengefasst werden: Die Vielfalt der Subjektwerdungen durch Distanz beginnt beim Subjekt, das sich durch das, was es macht, entwirft, verläuft über das Subjekt, das sich durch das, was es nicht macht, entwirft, und endet beim Subjekt, das entworfen wird. Anhand der Leitfrage *Was wird wie distanziert?* ließ sich zeigen, was die Texte mit ihren Subjekten machen.

## Übergänge zwischen den Subjektbildungen

Dass die drei Subjektbildungen keineswegs starre Grenzen beanspruchen können, zeigt der Übergang zwischen den ersten beiden, beschrieben als »Subjekt ist, was es macht« und »Subjekt ist, was es nicht macht«. Sie sind im Roman und in der Autobiographie zu finden. Aus der narrativen Selbstbildung in *Ressentiments* und *weiter leben* ging ein spezifisches Subjekt hervor, das den »Glättungen«<sup>6</sup> der anderen die »Sporen«<sup>7</sup> der eigenen Ressentiments entgegensetzt. Das ressentimenttragende Subjekt bildet sich durch den »persönlichen Protest«, wie Améry seine Ressentiments nennt, und gibt sich auf diese Weise antiversöhnlich. Klügers *weiter leben* und Amérys *Ressentiments* verbindet der spezifische Protest gegen das Verdrängen und Vereinheitlichen der Gewaltverbrechen sowie gegen die Ausgrenzung beziehungsweise die Vereinnahmung des Einzelnen. Harmonisierungsversuche ihres Umfelds, glätten zu wollen, was sich Klügers Ansicht nach nicht glätten lässt, hält sie auf Abstand. Mit dem »Recht des Erinnerns«<sup>8</sup>, auf das sie sich als ein ressentimenttragendes Subjekt beruft, geht Klüger auf Distanz zu der sie umgebenden Welt. Die Ich-Erzählerin mobilisiert das Ressentiment als ein Recht auf Erinnerung genau dann, wenn von ihr das Vergessen und Vergeben verlangt wird oder sie sich in die Defensive gedrängt fühlt. In *weiter leben* und *Ressentiments* sind es demnach Subjekte, die sich selbst entwerfen. Die autobiographischen Ichs »Améry« und »Klüger« sind Entwerfende und Handelnde. In gewisser Weise konstituieren sie sich als Subjekte aber auch durch das, was sie nicht tun: Opfer sein, versöhnlich sein, dankbar sein usw. Diese spezifische Distanznahme wird ressentimenthaft genannt, weil sie mit ihren Ressentiments Wünsche nach Vergessen oder Versöhnung abwehren; der Text bringt einen ressentimenttragenden, das heißt antiversöhnlichen, souveränen, reflektierenden Subjektentwurf hervor. So behauptet sich das sprechende Ich, das zum Opfer gemacht wurde, nachträglich als souveränes Subjekt.

## Dargestellter Verzicht

In *Der Nazi & der Friseur* und in *Roman eines Schicksallosen* sind es Subjekte, die sich über eine bestimmte Perspektivierung des Geschehens als Subjekte entwerfen, und zwar durchaus auch als Handelnde. Edgar Hilsenraths Protagonist Max Schulz, der sich zum jüdischen Opfer macht und sein Handeln danach ausrichtet, als »Massenmörder« un-erkannt zu bleiben; Imre Kertész' Erzähler und Protagonist György Köves, der als Opfer

6 Klüger: *weiter leben*, S. 32.

7 Améry: *Ressentiments*, S. 142.

8 Klüger: *weiter leben*, S. 73.



im Konzentrationslager aus seiner Sicht seine Schritte ›aktiv‹ und ›anständig‹ gemacht hat. Dass sie dennoch Subjekte sind, die sich durch das bilden, was sie nicht tun, ist auf die sarkastische Perspektivierung zurückzuführen. Im Vergleich zum ressentimenttragenden oder dem protokollierten Subjekt bilden sich im Text keine ›sarkastischen Subjekte‹. Ein Subjekt kann sich zwar sarkastisch äußern und Sarkasmus in seiner *direkten* Form als sprachliches Mittel spöttischer Herabsetzung verwenden. In seiner *indirekten* Form der Verstellung und Verfremdung entsteht Sarkasmus aber nicht durch das Subjekt, das abgebildet wird, sarkastisch ist vielmehr die Perspektivierung des Geschehens, und das wiederum heißt hier: Diese Subjekte rebellieren nicht. Das, was die Subjekte *nicht* tun, artikulieren sie nicht über einen Protest. In beiden Romanen ist das ›Nicht‹ bezogen auf die Perspektivierung (*discours*) und betrifft nicht das Handeln eines Subjekts (*histoire*). Der Sarkasmus entfaltet seine Wirkung durch die Präsentation der Geschichte. Demnach ist das distanzschaffende Verfahren kein bewusstes *Verweigern* eines Subjekts, sondern ein *Verzicht* des Erzählers.

In *Der Nazi & der Friseur* verzichtet der Erzähler auf die Reflexion und nutzt die grotesk figurierte Perspektive eines Pikaro für eine »optische Halbierung«. Diese geht zurück auf den für den Pikaroroman typischen »einseitigen Blickwinkel«<sup>9</sup> des Ich-Erzählers. Die fingierte Doppelfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein ist eine Konstruktion. Sie verweist auf das Opfer (Finkelstein), das selbst nicht erzählt beziehungsweise nicht mehr erzählen kann. Durch die Maskierung des Ich-Erzählers inszeniert der Text nicht nur die Stimme eines Massenmörders, der sich als eines seiner Opfer ausgibt. Mit dem grotesken Rollentausch stellt der Roman auch dar, wie der Täter seinem Opfer eine Stimme ›gibt‹. Der Rollentausch ist daher als ein literarisches Mittel zu verstehen, erzählerische Distanz zu erzeugen.

Auch die Figur Zwetschenbaum in *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* ist ähnlich konzipiert, weil die Figur ein Produkt des Protokoll-Erzählers ist, der die Sicht des Opfers auslässt. *Roman eines Schicksallosen* hingegen konstruiert eine ›eingeschränkte‹ Perspektive, die darauf verzichtet, das Erlebte aus einer nachträglich reflektierenden Warte des Einordnens zu erzählen. Markiert wird die Leerstelle durch den Blick des Kindes. Kennzeichnend für die Darstellungsverfahren in den Romanen sind demzufolge Ausblendungen, die das erzählte Geschehen distanzieren. Aus den fiktionalen Darstellungsweisen spezifisch figurierter Perspektivierungen eines Pikaro, eines Kindes und eines Protokollanten formt sich im Text eine halbierte Optik. Sie ist eine erkennbare Reduktion der erzählten Welt und erzeugt so Distanz zum Geschehen. Der Effekt eines solchen Darstellungsverfahrens ist eine distanzierte Optik.

Von einer solchen Optik kann in *Ressentiments* und *weiter leben* nicht die Rede sein; in den autobiographischen Texten erschreiben sich Autorin und Autor eine distanziertere Position. Über den Umgang des erzählenden Ichs mit den eigenen Erinnerungen erlangt das Subjekt eine subjektive Handlungsfähigkeit und beeinflusst durch den Protest *aktiv* das Wechselverhältnis von Selbst- und Fremdbestimmung. Mit Hilfe der Unterscheidung zwischen subjektiver Erfahrung und zugeschriebener Opferrolle tritt in Amérys Essay zum Beispiel der Ressentimentträger als ein Rollenträger auf, der sich mit vorgegebenen Positionierungen nicht abfindet. Darüber hinaus deutet Améry die ihn

9 Bauer: Der Schelmenroman, S. 12.



passiv machende Rolle des destruktiven Ressentimentträgers auf subtile Weise um, indem er seine Ressentiments aufwertet und so zu verhindern sucht, ein ›zweites Mal‹<sup>10</sup>, nach der ihm physisch zugefügten Gewalt, zum Opfer gemacht zu werden. Diese Positivierung seiner Ressentiments ist ein Moment des Umdeutens innerhalb eines Prozesses, der als Selbstbildung lesbar wird. Eine existierende Subjektform, in dem Fall die des unversöhnlichen Ressentiment- und Makel-Trägers, wird umgedeutet in eine Subjektivitätsbehauptung: Der subjektive Protest des Ressentiments wird in ein konstruktives Mittel gegen die Verdrängung der Geschichte gewendet.

*Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben* zeugen also vom Anspruch und Einspruch eines Subjekts, das sich auf je eigene Weise eine souveräne Sprecherposition erschreibt, von der aus Améry unter anderem die Grundzüge des »Konflikts« zwischen Opfer- und Täter-generation vorbringt und fordert, ihn als solchen anzuerkennen. Klüger besteht wiederum darauf, die Schneiden anzuerkennen, die dieser »Konflikt« in die Erinnerungslandschaften<sup>11</sup> geschlagen hat. Ein Zusammenwachsen der »unvereinbaren Landschaften« (Klüger) zu Erinnerungsgemeinschaften setzt voraus, dass »kein Erinnern zur bloßen Erinnerung geworden«<sup>12</sup> ist. Während ein auf Versöhnung zielender Aufarbeitungsdiskurs nahelegt, Vergangenes für einen Neuanfang loszulassen, um sich nicht mehr zum Opfer der Vergangenheit zu machen, sind es gerade Améry und Klüger, die zeigen, wie wichtig es für sie ist, als souveränes Subjekt das Festhalten der Erinnerungen, das Erinnern an die Gewalterfahrungen, zu beschließen, nicht das Loslassen.<sup>13</sup> Nicht die Erinnerungen werden distanziert, sondern das Erlebte wird distanziert erzählt.

Die Texte zeigen, wie es gelingt, an der Vergangenheit festzuhalten, ohne passives Opfer zu sein. Distanz zum Erlebten und Distanz zum Leser lassen sich so als zwei Komponenten der Selbstbildung verstehen. Das Ich der Schreibgegenwart, das sich auf seine »Ressentiments« (Améry) oder »Unversöhnlichkeiten« (Klüger) beruft, zeigt sich weniger bemüht, eine Nähe zum Leser in Form eines Dialog- oder Versöhnungsangebots herzustellen. Nicht umsonst bezeichnet Klüger ihre Ressentiments mit Bezug auf Jean Améry in einem Interview als »eine Form, über Ungerechtigkeiten zu sprechen«<sup>14</sup>.

10 »Durch die Nicht-Anerkennung ihres Opferstatus werden die Opfer zum zweiten Mal Opfer« (Poe-tini: Weiterüberleben, S. 51).

11 »[D]em Gefühl nach sehen wir zwei unvereinbare Landschaften« (Klüger: weiter leben, S. 144).

12 Améry: Vorwort zur Neuauflage 1977, S. 18.

13 »Ich halte die Erinnerungen fest« (Klüger: weiter leben, S. 271). Es geht bei dem Festhalten der Erinnerungen nicht um eine Freiheit, Erinnern und Vergessen steuern zu können – einer solchen Freiheit steht Klüger ohnehin skeptisch gegenüber (vgl. Klüger: *Forgiving and Remembering*, S. 313, vgl. dazu ihre Ausführungen zu »Forgetfulness« im Sinne einer spezifischen »Vergesslichkeit«, nicht zurückschauen zu wollen oder zu können, sowohl die Täter als auch die Opfer betreffend).

14 Klüger: Gespräch über ihre Werke und ihr Leben (Hervorhebung BP).

## 5. Der für die Überlebenden(literatur) spezifische Pakt

Die Studie hält mit Lejeune an der »Namensidentität«<sup>15</sup> fest, ohne dass die Distanz als Schreibweise auf eine biographische Lesart angewiesen wäre. Lejeune ging es mit der Namens- und Gattungsmarkierung vornehmlich um den Lektürevertrag zwischen Autor und Leser. Diesem Vertrag muss der reale Leser nicht zustimmen,<sup>16</sup> und dennoch unterscheidet sich die Lektüre einer Autobiographie von der eines Romans. In der Rezeption der Literatur von Überlebenden ist zu beobachten, dass Autobiographien zwar anders gelesen werden als Romane, Romane aber nicht zwingend anders gelesen werden als Autobiographien. Durch die primäre Zeugenschaft des Autors verschwimmt der Unterschied zwischen Autobiographie und Roman. Daher dient der vom Autor gestiftete »Pakt« als Ausgangspunkt, der die Lektüre des Lesers steuert. »Romanpakt«<sup>17</sup> und »Referenzpakt«<sup>18</sup> gehen vom Autor aus und werden gleichermaßen zur Signatur literarischer Distanzierung. Hilsenrath wählt mit der grotesken »autobiographischen« Darstellung einen Rezeptionsvertrag, der sich von dem Klügers deutlich unterscheidet. Was sich verändert, wurde unter dem Aspekt der Distanz als einer gattungsübergreifenden Schreibweise diskutiert. Die Einzelanalysen haben gezeigt, dass Distanz mit dem spezifischen Pakt auf verschiedene Weise erzeugt wird. Als literarische Strategie kann die Distanzierung ein *erzähltes Bezeugen* in autobiographischen (»Ich war dabei«, *Jenseits von Schuld und Sühne*) oder in fiktionalen Erzähltexten (»[I]ch will Ihnen ja nur meine Geschichte erzählen«, *Der Nazi & der Friseur*) sein.

Worauf es hier ankommt, ist der von der Autorin oder dem Autor individuell erhobene Anspruch. Gehen die Autoren den autobiographischen Pakt ein und markieren ihn mit der formalen Namensgleichheit von Autor, Erzähler und Hauptfigur, wurde das als Erschreibung eines Selbst gelesen. Gehen die Autorinnen dagegen mit dem »romanesken« Pakt einen Fiktionsvertrag ein und verzichten so auf diese Identitätsrelation, wurde das als Distanzstrategie interpretiert. In der Autobiographie wie im Roman ließ sich so ein sich in und aus der Distanzierung konstituierendes Subjekt beobachten. Diese Subjektbildung beruht auf einem Pakt, der für die Literatur von Überlebenden spezifisch ist. Kennzeichnend für diesen besonderen Pakt ist *erstens*, dass er keine formale Identität von Autor, Erzähler und Protagonist verlangt. Bei der Literatur von Überlebenden handelt es sich um Textsorten, die mit dem »Inhalt Holocaust« auf eine außersprachliche Wirklichkeit rekurrieren und denen durch den Status des Autors als Primärzeuge ein Referentialitätsanspruch zugesprochen wird. Beides macht diese Literatur jedoch nicht zwangsläufig zu Werken der Gattung Autobiographie, es erklärt aber, warum die Forschungsliteratur die »Autobiographik« immer wieder als ein »Ordnungssystem«<sup>19</sup> heranzieht. Das Spezifische an diesem Pakt ist und bleibt die Autorität der Primärerfahrung.

15 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 25 u.a.

16 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität, S. 40.

17 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 29.

18 Ebd., S. 40.

19 Michaelis: Erzählräume nach Auschwitz, S. 51; vgl. Lezzi, Eva: Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001, S. 148, S. 151.

Antriebsmotor literarischer Distanzierung in den erzählten Überlebensbeschreibungen kann der subjektive Anspruch des Autors sein, die Ereignisse zu bezeugen, die Stimme zurückzuerobern, die verletzte Würde im Schreiben wiederherzustellen und Kritik an der Schreibgegenwart zu üben. Die fragilen Subjektentwürfe im Text »ersetzen« gewissermaßen ein Stabilität vermittelndes Selbstkonzept eines Subjekts. Infolge dieser Lesart zeigt sich aber vor allem, wie brüchig das einheitsstiftende Schreibprojekt »Autobiographie« nach der Shoah wird.

*Zweitens* findet die Reduktion eines Ichs statt, die dem Autor dazu dient, Erlebtes zu distanzieren. So lässt sich in den Texten eine erzähltechnische Zurücknahme des erzählenden oder des erlebenden Ichs beobachten. Das erlebende Ich in *weiter leben* ist bedeutend weniger präsent als das erzählende Ich, und in *Roman eines Schicksallosen* wird das erzählende Ich erzähltheoretisch sogar »herausgenommen«. Welches Ich distanziert wird, ist unabhängig von der Gattung. Zwar kann sich die Intention des Zeugnisablegens im autobiographischen Pakt artikulieren, doch geht es hier nicht darum, diese Intention an den autobiographischen Pakt zu binden. Auch Romane können als Zeugnisse geschrieben und gelesen werden. Entscheidend für die hier analysierte Literatur sind die Subjektbildungen (in autobiographischen und fiktionalen Erzähltexten) und die Distanznahmen der Instanzen unterschiedlicher Ebenen, die vielfältige Relationen eingehen: Autor-Erzähler, Autor-Leser, Erzähler-Erzähltes, Erzähler-Figur, Erzähler/Figur-Leser, Autor-Leser. Distanz als ebenen- und gattungsübergreifendes Schreibverfahren bietet dem Leser »Reibungsflächen« (Klüger), aber keine Identifikationsflächen, sie verlangt von ihm die Auseinandersetzung, verbietet aber Versöhnung. Hierfür positioniert der Autor im Text verschiedene Subjekte, deren spezifische Ausformungen eine Distanz zum Leser herstellen.

Distanz als Strategie umfasst demzufolge auch die Fiktionalisierung als ein Verfahren, das Erlebte auszublenden, zu verfremden oder gar zu objektivieren.<sup>20</sup> In den Romanen *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, *Der Nazi & der Friseur* und *Roman eines Schicksallosen* handelt es sich um eine spezifische Perspektivierung des Geschehens, die mit einer jeweils unterschiedlich angelegten Erzählinstanz Distanz erzeugt. Stellt der Autor dagegen eine formale Identität zwischen sich als Schreibendem, dem Erzähler und dem Protagonisten her, handelt es sich formal um ein und dasselbe »Ich«, das erzählt und sich zugleich zum Objekt der eigenen Erzählung macht.<sup>21</sup> Diese Verfahren erheben explizit wie implizit einen Anspruch auf Referentialität. Explizit erfolgt diese Abgrenzung in den autobiographischen Texten von Améry und Klüger. Gehen die Autoren mit ihrer »Unterschrift« (Lejeune) den autobiographischen Pakt ein, wird die für sich in Anspruch genommene Referentialität ihrer subjektiven Erfahrungswelt zum Bestandteil der Subjekt-Werdung. Die Subjektentwürfe von Klüger und Améry behaupten zum Beispiel eine »eingefleischte« (Klüger) oder »moralische Wahrheit« (Améry), mit der sie sich vom Leser abgrenzen. Ähnlich wie Klüger ein »Recht des Erinnerns« einfordert, von dem sie behauptet, dass man es ihr nicht zubilligt, formuliert es auch Améry. Sie behaupten einen Status des Erzählten, für den es maßgeblich ist, das eigene

20 Vgl. Horch: Grauen und Groteske, S. 22.

21 Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 6; Weber: Autobiographische Erinnerung, S. 5-10; vgl. Waldmann: Autobiographisches als literarisches Schreiben, S. 5-7.

Erleben zu verteidigen. Die autobiographischen Texte markieren eine »Trennung und Differenz zu denen, an die sich ihre Erinnerungen, ihr Schweigen, ihre Gesten und ihre Worte adressieren«, und eine »unüberbrückbare Distanz zwischen den anderen und den Überlebenden«<sup>22</sup>.

Festzustellen, welche Form der Distanz in dem jeweiligen Text entsteht, verlangt somit zu berücksichtigen, wie und auf welcher Ebene Distanz erzeugt wird beziehungsweise welche Instanz Distanz konstruiert. Fiktionalisierung wurde in der Hinsicht nicht als Abkehr von den Ereignissen, sondern als konkrete Distanzierungsstrategie gedeutet, wodurch das Erzählte bewusst auf Abstand gehalten wird. Ist der Text durch den autobiographischen Pakt als autobiographische Erzählung beziehungsweise als fiktionale Erzählung gekennzeichnet, ist die Lejeune'sche Namensgleichheit maßgeblich für seine Gattungsbestimmung und richtungsweisend für die Subjektivitätsbehauptung des Autors. Der identitäts- beziehungsweise referenzbehauptende und der identitäts- beziehungsweise referenznegierende »Pakt« kann Bestandteil der Subjektkonstruktion des für die Überlebenden spezifischen Pakts sein. Entscheidend für diesen Pakt ist, in welches Verhältnis sich die Autorinnen und Autoren im Schreiben zum Ereignis, zu sich selbst und zu ihrer Umgebung setzen.

## 6. Zum Schluss

Zu der Zeit, als Jean Améry's Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* als Neuauflage erschien, in deren Vorwort Améry über seine »Denkbezirke« spricht, die er sich schreibend erschließt, verfasste Helmut Heißenbüttel<sup>23</sup> einen Text über Améry. Überschriften hat Heißenbüttel ihn mit *Nicht Analyse, sondern der Versuch, Zuneigung zu differenzieren* (1977). Er vermittelt den Blick eines Vertrauten, der das Schreiben Améry's als eine »Selbstentblößung« bezeichnet. Der Autor Améry wird von Heißenbüttel als jemand charakterisiert, der sich »ausliefert«, wenn er schreibt, und doch bestimmte Grenzen zu wahren scheint:

Ratio setzt eine Grenze, an der dennoch der sich Ausliefernde einhält.

Stimmt das? Rede ich nicht, wenn ich so rede, in Verschränkungen, die es erst wieder aufzuknoten gilt? Wie nahe kommt man sich überhaupt, schreibend? Kommt Améry, in seinen fünf Hauptwerken, sich auf den Grund? Überhaupt, punktuell? [...] Ich kann und will diese Fragen nicht beantworten. Unbeantwortet bleiben sie stehen, für mögliche Antworten, für die wechselnden Perspektiven, das Panorama möglicher Antworten.<sup>24</sup>

22 Weigel: Zeugnis und Zeugenschaft, S. 117.

23 Helmut Heißenbüttel (1921-1996) lernte Améry 1964 in Brüssel kennen. Beim Süddeutschen Rundfunk leitete Heißenbüttel von 1959 bis 1981 die Sendung »Radio-Essay«, in der Améry seine Essays, die 1966 als Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* veröffentlicht wurden, als Radio-Essays las. Der Schriftsteller Heißenbüttel war Mitglied der Gruppe 47 und gehört zu den Vertretern der »experimentellen Literatur«. Vgl. Heidelberger-Leonard: Améry Biographie, S. 186ff.

24 Heißenbüttel, Helmut: Nicht Analyse, sondern der Versuch, Zuneigung zu differenzieren. Zu Person und Werk Jean Améry's [1979]. In: Ders.: Jean Améry's gedenkend. Hg. von Thomas Combrink.

Ob Améry, Klüger, Kertész, Hilsenrath oder Drach in ihren autobiographischen oder fiktionalen Erzählungen schreibend zu sich selbst kommen, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit. Von Heißenbüttels verweigerter Améry-Analyse (»Nicht Analyse«) nimmt die Studie aber etwas Wesentliches auf: Im Anschluss an die hier vorgelegten Textanalysen lässt sich mit Heißenbüttels Rede von der »Grenze« etwas festhalten, das die Frage nach der Distanz betrifft und zu dem Vorwort der Neuausgabe von *Jenseits von Schuld und Sühne* im Jahre 1977 führt: Darin entwirft sich der Autor Améry als ein Subjekt, das »vom konkreten Ereignis« ausgeht und es »zum Anlaß«<sup>25</sup> seiner Reflexionen *macht*. Damit eröffnet es seinen Denkbezirk. Nachdem dieses Subjekt körperliche, geistige und sprachliche Grenzen infolge grausamster Erfahrungen reflektiert hat, erschließt es seinen Bezirk, lässt den Ausgang aber offen: Améry hoffe darauf, dass ihn das ihm Widerfahrene, das er in dem Essayband beschreibt, »besser ausgerüstet haben möge zur Erkenntnis der Wirklichkeit«<sup>26</sup>. Das Subjekt, das die »Erfahrung«, durch die es zum Opfer *gemacht* wurde, mit der »Erkenntnis« verbindet, erschreibt sich eine souveräne Position. Von dort aus entwickelt es eine distanzierte Perspektive auf das Geschehen und erzeugt zugleich eine Distanz dazu. Sie ist eine von vielen Perspektiven in dem Essayband, aber durch sie wurde beobachtbar, wie sich ein konkretes Subjekt als ein handelndes gleichzeitig dar- und herstellt.

Die vorliegende Studie versteht sich als ein Versuch, die verschiedenen Schreibweisen in der Literatur von Überlebenden auf ein konkretes Phänomen hin zu untersuchen und hierfür »Distanz« als heuristische Deutungskategorie zu nutzen. Im Verlauf der Textanalysen stellte sich heraus, wie vielfältig die Erscheinungsformen von Distanz sind und dass sie sich partiell überschneiden.

Distanz, wie sie in der Arbeit verstanden wird, ist ein literarisches Verfahren, das sich im Text zeigt als eine Abgrenzung, die Differenzen markiert, einen Abstand herstellt und eine Entfernung hervorhebt. Doch als Analysekategorie läuft auch bei ihr die Frage mit: Stimmt das? Schafft die Studie mit dem heuristischen Deutungsmuster Distanz am Ende nicht selbst wiederum neue Verschränkungen, die sie erst aufknoten muss, um etwas sichtbar zu machen? In gewisser Weise tut sie das, denn auch die Distanz bleibt ein Konstrukt, das zum Beispiel einen gemeinsamen Erfahrungshorizont »setzt«, über den die Überlebenden verfügen, und das von der Annahme ausgeht, dass die »Erfahrung Auschwitz« für das betroffene Subjekt unintegrierbar bleibt. Distanz lässt sich konkret an dem jeweiligen Text beschreiben, und es lässt sich bestimmen, in welchen Formen Distanz sich zeigt. Im übertragenen Sinn ist es ein Versuch, »Wörter und Sätze«<sup>27</sup> der Autorin und der Autoren heranzuziehen, anhand derer sich sagen lässt: Hier entsteht Distanz, in Form des Ressentiments, des Sarkasmus oder des Protokollstils. Distanz als Analysekategorie reiht sich damit in den Bereich möglicher Antworten auf die Frage ein: Was wird wie und wozu distanziert?

---

Bielefeld: Aisthesis, 2017, S. 9-14, hier S. 11. Erstveröffentlichung: Über Jean Améry. Zum 65. Geburtstag von Jean Améry am 31. Oktober 1977. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977, S. 62-68.

25 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 18.

26 Améry: Über Zwang und Unmöglichkeit, S. 177.

27 Heißenbüttel: Nicht Analyse, S. 11.

