

Bianca Patricia Pick

DISTANZ
IN DER LITERATUR
VON ÜBERLEBENDEN
DER SHOAH

Jean Améry, Albert Drach, Edgar Hilsenrath,
Imre Kertész, Ruth Klüger

[transcript] Praktiken|der|Subjektivierung

Bianca Patricia Pick
Distanz in der Literatur von Überlebenden der Shoah

Praktiken der Subjektivierung | Band 25

Editorial

Poststrukturalismus und Praxistheorien haben die cartesianische Universalie eines sich selbst reflektierenden Subjekts aufgelöst. Das Subjekt gilt nicht länger als autonomes Zentrum der Initiative, sondern wird in seiner jeweiligen sozialen Identität als Diskurseffekt oder Produkt sozialer Praktiken analysiert. Dieser Zugang hat sich als außerordentlich produktiv für kritische Kultur- und Gesellschaftsanalysen erwiesen. Der analytische Wert der Kategorie der Subjektivierung besteht darin, verwandte Konzepte der Individuierung, Disziplinierung oder der Habitualisierung zu ergänzen, indem sie andere Momente der Selbst-Bildung in den Blick rückt. So verstehen sich die Analysen des DFG-Graduiertenkollegs »Selbst-Bildungen. Praktiken der Subjektivierung in historischer und interdisziplinärer Perspektive« als Beiträge zur Entwicklung eines revidierten Subjektverständnisses. Sie tragen zentralen Dimensionen der Subjektivität wie Handlungsfähigkeit und Reflexionsvermögen Rechnung, ohne hinter die Einsicht in die Geschichtlichkeit und die Gesellschaftlichkeit des Subjekts zurückzufallen. Auf diese Weise soll ein vertieftes Verständnis des Wechselspiels von doing subject und doing culture in verschiedenen Zeit-Räumen entstehen.

Die Reihe wird herausgegeben von Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde, Thomas Etzemüller, Dagmar Freist, Rudolf Holbach, Johann Kreuzer, Sabine Kyora, Gesa Lindemann, Ulrike Link-Wieczorek, Norbert Ricken, Reinhard Schulz und Silke Wenk.

Bianca Patricia Pick, geb. 1984, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Bis 2018 war sie Stipendiatin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Graduiertenkollegs »Selbst-Bildungen. Praktiken der Subjektivierung in historischer und interdisziplinärer Perspektive« an der Universität Oldenburg.

Bianca Patricia Pick

Distanz in der Literatur von Überlebenden der Shoah

Jean Améry, Albert Drach, Edgar Hilsenrath, Imre Kertész, Ruth Klüger

[transcript]

Für Hilda

Zugl. Dissertation, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2018



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Bianca Patricia Pick

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5940-5
PDF-ISBN 978-3-8394-5940-9
<https://doi.org/10.14361/9783839459409>
Buchreihen-ISSN: 2703-1276
Buchreihen-eISSN: 2703-1284

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

A EXPOSITION DES THEMAS

1. Fragestellung, Erkenntnisinteresse, Textkorpus	11
1.1 Literatur, Reflexion und Subjektivität	11
1.2 Reflexionsraum und Subjektwerdung	13
1.3 Gattung, Entstehungszeitraum, Darstellungsweise	15
2. ›Sachlich‹, ›nüchtern‹, ›distanziert‹?	
Begriffliche Einordnung der Beschreibungskategorien	23
2.1 Distanz als Textstrategie	23
2.2 Subjektbildung durch Distanzierung	25
3. Holocaust und Literatur	27
3.1 Zeugnisliteratur und Autobiographie	29
3.2 Distanz im Roman und in der Autobiographie – wie und wovon?	34
3.3 Autobiographisch bezeugendes Erzählen oder fiktionales Bezeugen	43

B TEXTANALYSEN

Jean Améry <i>Jenseits von Schuld und Sühne</i> (1966),	
Ruth Klüger <i>weiter leben</i> (1992)	49
1. Das Ressentiment	49
1.1 Versuch einer Ortsbestimmung: Einspruch gegen das Vergessen	49
1.2 Position und Ausdrucksform eines Subjekts	62
2. Jean Améry: »Revolte gegen das Wirkliche« in <i>Ressentiments</i>	74
2.1 Moralische Perspektive auf Zeit- und Geschichtserfahrungen	74
2.2 »Gegen die Zeitmühlen, die alles zermahlen«	77
2.3 Das Ich und sein Verhältnis zur Zeit	79
2.4 Über die Bedeutung der Rache für das Ressentiment	87

3.	Ruth Klüger: »Recht des Erinnerns« in <i>weiter leben</i>	96
3.1	Einspruch, Anspruch und Widerspruch des Subjekts	96
3.2	Protest gegen Sentimentalität	99
3.3	Protest gegen Vergessen und Verzeihen	109
3.4	Reduktion als Gegenentwurf	112
3.5	»Aussageverweigerung« – »weiter leben« – »Zeugenaussage«	124
4.	Zwischenfazit: Das Ressentiment als Reflexionsfigur	131

Imre Kertész *Roman eines Schicksallosen* (1996),

	Edgar Hilsenrath <i>Der Nazi & der Friseur</i> (1977)	137
1.	Der Sarkasmus	137
1.1	Verspottet, verstellt, verletzt und verfremdet	137
1.2	Literarischer Sarkasmus	143
2.	Imre Kertész <i>Roman eines Schicksallosen</i>	161
2.1	Beschriebener »Überlebenszustand«	161
2.2	Das Geschehen als Abfolge und das Fortschreiten des Subjekts unter Zwang	166
2.3	Verstellung als Verfahren literarischer Distanz	171
2.4	Vier Textbeispiele	180
2.5	Dargestellte Gegebenheiten	196
3.	Edgar Hilsenrath <i>Der Nazi & der Friseur</i>	203
3.1	Groteske Sicht und »frisiertes Leben«	203
3.2	Sarkastische und groteske Darstellungsverfahren in <i>Der Nazi & der Friseur</i>	206
3.3	»Ich verrate das Geheimnis nicht.« Vom Schelmenroman zur pikaresken Tätergroteske	215
3.4	Bildung ohne Selbst	224
3.5	Pikareske Elemente: Gegenspieler, Reflexion, Komplementärtechnik	236
3.6	Erste Romanfassung: Der jüdische Friseur	244
4.	Zwischenfazit: Sarkasmus als spezifische Perspektivierung des Geschehens	249

Albert Drach *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* (1964)

1.	Der Protokollstil	257
1.1	Artifizielle Protokollsprache versus amtlicher Fachjargon: Distanz durch den indirekten Stil	257
1.2	Albert Drachs spezifische Verbindung von Form und Inhalt	261
2.	Zwetschkenbaum, »von dem hier die Rede ist«	264
2.1	Rollentausch und Kräftefeld des Protokolls	267
2.2	Technik gegen das Subjekt	276
2.3	Provozierter Protest durch dargestellte Entrechtung	296
3.	Zwischenfazit: Die Protokollperspektive und inszenierte Gedankenlosigkeit	302

C FAZIT

	Gesamtbetrachtungen	307
1.	Distanz und ihre drei Beschreibungskategorien	307

2.	Subjektentwurf, Perspektivierung und Antisentimentalität	308
3.	Sarkastische Distanz durch die Konstruktion einer Konturlosigkeit	310
4.	Subjektbildung in der Autobiographie und im Roman	311
5.	Der für die Überlebenden(literatur) spezifische Pakt	316
6.	Zum Schluss	318

D ANHANG

Literaturverzeichnis	323
1. Primärliteratur	323
2. Sekundärliteratur	327
Danksagung	355
Register	357

Jede Form von Distanzierung macht frei, bedeutet, ich bewahre mein Urteil. Durch Denken können wir die Freiheit erlangen, die uns die Umstände geraubt haben.

Ruth Klüger (1931-2020)

Die Vergangenheit bedarf der Hilfe, sie hat es nötig, daß man die Vergeßlichen, die Leichtfertigen und die Gleichgültigen an sie erinnert [...].

Vladimir Jankélévitch (1903-1985)

A EXPOSITION DES THEMAS

1. Fragestellung, Erkenntnisinteresse, Textkorpus

1.1 Literatur, Reflexion und Subjektivität

Die Zeit, die alle Dinge abstumpft, die Zeit, die an der Abmilderung des Kammers wie an der Erosion der Berge arbeitet, die Zeit, die das Verzeihen und das Vergessen fördert, die Zeit, die Trost bringt, die tilgende und heilende Zeit lindert in keiner Weise die ungeheure Hekatombe: Sie hört im Gegenteil nicht auf, das Entsetzen darüber wiederaufleben zu lassen. [...] Es ist überhaupt unverständlich, daß die Zeit, ein natürlicher Vorgang ohne normativen Wert, eine mildernde Wirkung auf das unerträgliche Grauen von Auschwitz ausüben konnte.¹

»Die Vergangenheit verteidigt sich nicht von allein«², so der Philosoph Vladimir Jankélévitch in seinem Essay *Verzeihen?*, der im französischsprachigen Original im Jahr 1971 erschien und seit 2003 in deutscher Übersetzung vorliegt. Ein wichtiges Medium, das Vergangene zu vergegenwärtigen und Erinnerungsarbeit zu leisten, ist die Literatur. Sie ist ein Erinnerungs- und Reflexionsraum,³ den Autorinnen und Autoren für ihre Auseinandersetzung mit den vergangenen Ereignissen nutzen. Albert Drach (1902-1995), Jean Améry (1912-1978), Edgar Hilsenrath (1926-2018), Imre Kertész (1929-2016) und Ruth Klüger (1931-2020) haben das Ghetto oder die Konzentrations- und Vernichtungslager

1 Jankélévitch, Vladimir: *Verzeihen?* [Pardonner?, 1971]. In: Ders.: *Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*. Hg. v. Ralf Konersmann. Aus dem Französischen übers. v. Claudia Bredekonsersmann. Mit einem Vorwort v. Jürg Altwegg. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2003, S. 243-283, hier S. 250.

2 Ebd., S. 280.

3 Vgl. Hofman, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Paderborn: Fink, 2006, S. 14; Hofman, Michael: *Literaturgeschichte der Shoah*. Münster: Aschendorff, 2003.

überlebt. Diese biographische Erfahrung prägt sowohl ihre Literatur als auch unseren Umgang mit ihr. Dass die Literatur ein Reflexionsraum sein kann, in und mit dem das Erinnernte »gegen das Vergessen«⁴ verteidigt wird, hat nichts an Aktualität verloren.

Die Autorin und die Autoren sind Überlebende der Shoah, und sie erschreiben sich einen Bezugsraum, in dem sie das Erlebte reflektieren. Sie tun das mit einer Stimme, die weder auf Sentimentalität setzt noch Rührung zulässt. Die Schreibweisen, die sie dabei entwickeln, schaffen eine Distanz zum Erlebten und können deshalb »distanziert« genannt werden. Die im Zentrum der vorliegenden Studie stehende Literatur von Überlebenden der Shoah⁵ wurde zwischen Mitte der 1960er und Anfang der 1990er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland veröffentlicht: *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* (1964) von Albert Drach, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (1966) von Jean Améry, *Der Nazi & der Friseur* (1977) von Edgar Hilsenrath, *weiter leben. Eine Jugend* (1992) von Ruth Klüger und der *Roman eines Schicksallosen* (1996) von Imre Kertész. In diesen individuellen Auseinandersetzungen ist eine literarische Distanz zu beobachten, die es im Folgenden genauer zu bestimmen gilt.

Das Vergewärtigen von Vergangenen impliziert eine Nähe zum Erlebten, weshalb eine solche Präsenz der Vorstellung von Distanz intuitiv zu widersprechen scheint. Sind es außerdem Augenzeugen, die über ein unfassbares Vernichtungsgeschehen schreiben, wird eine Kategorie wie »Abstand« noch fragwürdiger. Wenn Distanz erzeugt wird, muss dies jedoch nicht zugleich bedeuten, dass die Autorin oder der Autor Abstand von seinen oder ihren Erinnerungen nimmt. Es heißt zunächst nur, einen Zugang zum Erlebten zu wählen. Dieser literarische Zugang macht auf eine Narration aufmerksam, deren Spezifik darin bestehen könnte, sich in die Position eines Subjekts zu bringen, das eine distanzierte Perspektive auf entmächtigende Erfahrungen einnimmt. Das würde bedeuten, dass Distanznahme eine Subjektposition

4 Jankélévitch: Verzeihen?, S. 280.

5 Mit »Überlebenden der Shoah« sind jüdische Opfer des Nationalsozialismus gemeint, die die Ghettos, die Konzentrations- und Vernichtungslager überlebt haben. Im Folgenden wird überwiegend der Terminus »Shoah« für die jüdische Katastrophe verwendet, weil die Primärautoren jüdische Überlebende sind. Wird das Ereignis mit »Shoah« bezeichnet, dann nicht, um es auf die jüdische Erfahrung zu beschränken, wie es denen vorgeworfen wird, die den Begriff verwenden, sondern unter besonderer Berücksichtigung der Perspektive der jüdischen Überlebenden. Geht es um das Ereignis, das weitere Opfergruppen umfasst, wird auch der Terminus »Holocaust« gebraucht. Zu den Begriffen »Holocaust« und »Shoah« vgl. u.a. Feuchert, Sascha: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): Holocaust-Literatur. Auschwitz. Arbeitstexte für den Unterricht. Für die Sekundarstufe I. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 5-41, insbes. S. 5-15. Zur Begriffsgeschichte von »Shoah« siehe Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation [Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation, 1988]. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1992, S. 141-147; vgl. Bayer, Gerd/Freiburg, Rudolf: »Einleitung. Literatur und Holocaust«. In: Dies. (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 1-38, insbes. S. 2-4; Eke, Norbert Otto: »Shoah in der deutschsprachigen Literatur – Zur Einführung«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Schmidt, 2006, S. 7-18. Zum Konzept und Status des Überlebenden vgl. u.a. Bothe, Alina/Nesselrodt, Markus: »Survivor. Towards a Conceptual History«. In: Leo Baeck Year Book 61/1 (2016), S. 57-82; Kellermann, Natan P. F.: »Wer ist ein Überlebender? – Was ein Begriff aussagen kann. Acht Variationen über ein Thema«. In: Rebecca Boehlin/Susanne Urban/René Bienert (Hg.): Freilegungen. Überlebende – Erinnerungen – Transformationen. Wallstein: Göttingen, 2013, S. 83-97.

produziert, welche in einem erzählten Bezugsraum angesiedelt ist,⁶ in dem Gewalterfahrungen aus einer bestimmten Perspektive thematisiert werden oder das Textsubjekt selbst traumatisches Erleben literarisch reflektiert. Wie lässt sich dieser Bezugsraum, der auch »Ausdruck einer Leides-, Schmerz- und Überwältigungserfahrung«⁷ ist, analysieren? Welche Kategorien können in diesem spezifischen historischen Kontext die Souveränitätsbestrebung eines Subjekts sichtbar machen, ohne dabei aber die zerstörerische Wirkung dieser Erfahrungen zu verharmlosen?

1.2 Reflexionsraum und Subjektwerdung

In die Narrationen der Überlebenden schreiben sich schwere traumatische Erlebnisse ein.⁸ Mit ihren literarischen Werken erobern die Autorin und die Autoren⁹ ihre Stimme zurück, die das Grauen, sich selbst und die sie umgebende Welt benennt. Der literarische Raum kann, wie bei Améry, »Denkbezirke«¹⁰ schaffen, über die dieser im Vorwort

-
- 6 Verwendet wird der Begriff ›Bezugsraum‹ im Sinne eines »Eigenbereichs« nach Foucault in »Das unendliche Sprechen« (1974). Diesen »Eigenbereich« überträgt Christian Poetini auf den »literarischen Raum« (Poetini, Christian: Weiterüberleben. Jean Améry und Imre Kertész. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 317). Der ›Erzählraum‹ bezieht sich auf die Produktionsebene. Vgl. dazu Rupp, Jan: »Erinnerungsräume in der Erzählliteratur«. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 2009, S. 181-194. Der Beitrag von Rupp diskutiert – über die Semantisierung des Raumes hinaus – auch den literarischen Text als einen Erinnerungsraum bzw. Gedächtnisort. In der vorliegenden Arbeit geht es darum, anhand der Raum-Metaphorik den erzählerisch gestalteten Freiraum zu verdeutlichen. Durch die Distanznahme wird ein Raum geschaffen, der es dem und der Schreibenden ermöglicht, sich als spezifisches Subjekt zu entwerfen. Verwendet wird der Terminus ›Erzählraum‹ auch von Andree Michaelis, der ihn als »erzählerischen Gestaltungsraum« beschreibt. Vgl. Michaelis, Andree: Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Berlin: Akademie Verlag, 2013, S. 27.
- 7 Reemtsma, Jan Philipp: Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts. In: Ders.: Mord am Strand. Allianzen von Zivilisation und Barbarei. Aufsätze und Reden. Hamburg: Hamburger Ed., 1998, S. 227-253, hier S. 229.
- 8 Zum Konzept des Traumas nach dem Holocaust vgl. Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit/Weigel, Sigrid (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999, insbes. die Beiträge von Birgit R. Erdle sowie von Sigrid Weigel; vgl. Leys, Ruth: Trauma. A Genealogy. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Zur Kritik am Trauma-Begriff aufgrund der damit assoziierten Opferzuschreibung: Kasper, Judith: »Trauma und Affektabsplattung in der Holocaust-Literatur. Primo Levi, Georges Perec und W. G. Sebald«. In: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): Handbuch Literatur und Emotionen. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 496-511; vgl. Braese, Stephan: »Überlieferungen. Zu einigen Deutschland-Erfahrungen jüdischer Autoren der ersten Generation«. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah. Beiheft 11 (2002), S. 17-28.
- 9 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit habe ich mich dazu entschieden, die Bezeichnungen der narratologischen Instanzen im generischen Maskulinum beizubehalten.
- 10 Améry, Jean: Vorwort zur Neuausgabe 1977 von Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten [1966]. In: Ders.: Werke. 9 Bde. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 11-19, hier S. 18.

zu *Jenseits von Schuld und Sühne* sagt, dass über ihnen »ein ungewisser Dämmer liegt und liegen bleiben wird, wie sehr [er] [s]ich auch bemüht um jenes Licht, das sie erst zur Dimension macht«¹¹. Es handelt sich bei diesen literarischen Texten um hochgradig reflexive Formen der Auseinandersetzung mit Ausgrenzung, Verfolgung und Gewalt in ihrer extremsten Ausprägung. Umso mehr besticht Amérys Kommentar: »Erst im Vollzug der Niederschrift entschleierte sich, was ich vorher in einer halb bewußten, an der Schwelle des sprachlichen Ausdrucks zögernden Denkräumerei undeutlich erschaut hatte.«¹² Der von ihm genannte Denkbezirk entsteht im Vollzug der Reflexion, für die Améry die aufklärerische Lichtmetaphorik verwendet. Die Reflexion im Schreiben, also die Tätigkeit eines Subjekts, sein »Nachdenken«¹³ und »Durchdenken«¹⁴, macht diesen Bezugsraum als eine »Dimension«¹⁵ sichtbar, wenn auch nicht vollends verstehbar.

Spricht Améry von »Denkbezirke[n]«¹⁶, stehen diese auch für seinen intellektuellen und reflexiven Zugang, in dem sich eine Objektivierung artikuliert – sein eigener Versuch, »Macht über die Wirklichkeit [zu] gewinnen« (Kertész). Über die eigenen Erfahrungen zu schreiben bedeutet für das jeweilige Subjekt, aus der Passivität herauszutreten. Sein Anspruch auf Objektivierung ist von einer an die Überlebenden als Zeugen der Shoah herangetragenen »Forderung nach Objektivität« zu unterscheiden, denn diese, so Améry, »erscheine[n] [ihm] bei der Auseinandersetzung mit [s]einen Peinigern, mit jenen, die ihnen halfen, den anderen, die nur dazu schwiegen, als logisch sinnlos«¹⁷.

Die Verfasserin und die Verfasser der hier zugrunde gelegten Primärtexte haben die Erfahrung der Depersonalisierung gemacht. Bezugnehmend auf Günter Anders merkt Hans-Joachim Hahn an, dass man Personen »repersonalisieren«, aber nicht »personalisieren« könne.¹⁸ Sie wurden zum Objekt gemacht, und was die Autoren nachträglich machen, nennt Améry »Bewältigungsversuche«. Und Kertész, der »begreifen« müsse, »was er überlebte«¹⁹, spricht erstens von der »Macht im Darstellen« als Strategie des Subjekts, die »Wirklichkeit [...] in [s]eine Macht [zu] kriegen«, zweitens von der »Sub-

11 Ebd.

12 Jean Améry: Vorwort zur ersten Ausgabe 1966 von *Jenseits von Schuld und Sühne*. In: Ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne*. Werke. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne*. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 20-22, hier S. 20f.

13 Améry, Jean: *Ressentiments*. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne*, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 118-148, hier S. 128.

14 Ebd., S. 130.

15 Ebd., S. 128.

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

17 Ebd.

18 Hahn, Hans-Joachim: *Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979*. Heidelberg: Winter, 2005, S. 26: Nur »Nichtpersonales, Dinge oder Ideen« ließen sich »repersonalisieren« (ebd.).

19 Kertész, Imre: Rede über das Jahrhundert [1995]. In: Ders.: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2002, S. 14-40, hier S. 22.

jektwerdung«, »selber benennen, statt benannt zu werden«²⁰, und drittens vom »Recht zur Objektivierung«, das der Überlebende »wieder für sich [beansprucht]«²¹.

Gemeint ist damit nicht, dass die beiden Autoren die Erfahrung objektivieren, und es ist auch nicht die Sprache, wie es häufig heißt, die sie wiedererlangen, blieben sie doch über die Zeit hinweg ein Subjekt, das über Sprache verfügte. Es ist vielmehr *eine* beziehungsweise ihre Stimme, die das Geschehen subjektiv darstellbar macht. Das Medium Literatur bietet ihnen einen Zugang zum Holocaust. Die Autorin und die Autoren generieren *in* und *mit* ihren Texten eine Art Denkbezirk, den sie für die literarische Auseinandersetzung mit der Shoah nutzen.²² Die hier aufgezeigten Verbindungslinien verweisen darauf, dass sich die Texte aufgrund ihrer divergierenden Erzählverfahren nicht kontrastiv gegenüberstehen. In der Studie soll vielmehr danach gefragt werden, ob aus ihrer Diversität *ein* Schreibverfahren hervorgeht und in welchem Verhältnis dieses Verfahren zur Reflexion des Erzählens steht.

1.3 Gattung, Entstehungszeitraum, Darstellungsweise

Das Textkorpus enthält einen 1966 publizierten autobiographischen Essay (Améry) und eine 1992 erschienene essayistische Autobiographie (Klüger). Der Essay, in dem der Autor und die Autorin die jeweils eigenen Erfahrungen reflektieren, stellt kein »klassisches« Erzählgenre dar. Er bewegt sich vielmehr zwischen den literarischen Gattungen.²³ Améry und Klüger nutzen die Form des Essays, um einen Reflexionsprozess zur

20 Kertész, Imre: Fiasco [A kudarc, 1988]. Übers. v. György Buda u. Agnes Relle. Berlin: Rowohlt, 1999, S. 114. Auf diese Passage bezieht Kertész sich in seinem Vortrag *Der Holocaust als Kultur*. Zum Jean-Améry-Symposium in Wien 1992. Vgl. Kertész, Imre: *Der Holocaust als Kultur* [1992]. In: Ders.: *Exilierte Sprache, Essays und Reden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 76-89, hier S. 82.

21 Kertész: *Holocaust als Kultur*, S. 81.

22 Exemplarisch dafür steht der Satz von Kertész: »[...] das Konzentrationslager ist ausschließlich als Literatur vorstellbar, als Realität nicht.« (Kertész, Imre: *Galeerentagebuch* [Gályanapló, 1992]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 253) Dazu führt Kertész weiter aus: »Vom Holocaust, dieser unfaßbaren und unüberblickbaren Wirklichkeit, können wir uns allein mit Hilfe der ästhetischen Einbildungskraft eine wahrhafte Vorstellung machen.« (Kertész, Imre: *Lange, dunkle Schatten* [1991]. In: Ders.: *Exilierte Sprache, Essays und Reden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 53-60, hier S. 54) In seinen *Aufzeichnungen*, die unter dem Titel *Der Betrachter* veröffentlicht wurden, merkt Kertész kritisch dazu an: »Die These, daß Auschwitz nur mittels der ästhetischen Vorstellungskraft zu fassen sei, löste beim Publikum keinerlei Unruhe oder Verwunderung aus.« (Kertész, Imre: *Der Betrachter. Aufzeichnungen von 1991-2001*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2016, S. 8).

23 Der Essay gilt als »Prosaform, in der ein Autor seine reflektierte Erfahrung in freiem, verständlichem Stil mitteilt.« (Schlaffer, Heinz: *Essay*. In: Georg Braungart et al. [Hg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 522-525, hier S. 522) Zu den Eigenschaften des Essays gehören seine Unabgeschlossenheit, Prozesshaftigkeit sowie sein offener, experimenteller und fragmentarischer Charakter. Der Essay stellt den Prozess des Nachdenkens dar (vgl. ebd., S. 522-525). Als Genre und »Erkenntnis- und Darstellungsmodus« bewegt sich der Essay nicht nur zwischen dem Selbst-, Erfahrungs- und Begriffswissen, er ist auch eine »literarische Form der Selbstbehauptung« (Wild, Markus: *Essay*. In: Roland Borgards et al. [Hg.]: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 277-281, hier S. 277). Vgl. Zima, Peter V.: *Essay, Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays*. Von Mon-

Darstellung zu bringen und Positionen und Perspektiven zu erproben. So gesehen ist die Autobiographie das Material, der Essay deren Form.²⁴

Des Weiteren besteht das Korpus aus den 1964 von Albert Drach, 1977 von Edgar Hilsenrath und 1996 von Imre Kertész erschienenen Romanen. Dem Inhalt geben die Autoren eine eigene Form, Drach nennt die Form seines Romans »Protokoll« und Hilsenrath »Groteske«. Kertész spricht wiederum von einer »Struktur«, der der Inhalt »unterworfen« sei. Die Gestaltung der jeweiligen Erzählinstanz hat, so die Hypothese, eine distanzschaffende Funktion. Hierfür kommen in den Texten verschiedene literarische Mittel zum Einsatz: Drach konstruiert die Perspektive eines amtlichen Protokoll-Erzählers, erst in der Er-, dann in der Ich-Form. Hilsenrath nutzt den grotesken Rollentausch und die Erzählperspektive eines Ichs in Gestalt einer Doppelfigur und Kertész verwendet die als kindlich inszenierte Perspektive eines Ich-Erzählers, dessen Blick sich auf den Moment des Erlebens beschränkt.

Der Entstehungszeitraum der Korpustexte beginnt mit Albert Drachs bereits 1937 konzipiertem, 1939 verfasstem, aber erst 1964 erstmals veröffentlichtem Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*. Er schließt mit Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*, dessen Thema der Autor Ende der 1950er Jahre gefunden und dessen Niederschrift er 1962/63 begonnen habe; nach einer mehr als dreizehnjährigen Schaffenszeit wurde der Roman 1975 in Ungarn veröffentlicht;²⁵ 1996 erschien der Roman in autorisierter deutscher Neuübersetzung. Der Inhalt von Drachs *Protokoll gegen Zwetschkenbaum* bezieht sich zwar auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, doch versprachlicht Drach darin die ersten Diskriminierungs- und Verfolgungsmaßnahmen durch die Nationalsozialisten, Kertész schreibt in *Roman eines Schicksallosen* über das Leben im Konzentrationslager, Amérys *Jenseits von Schuld und Sühne* reflektiert die Auswirkungen des Vernichtungssystems, Klügers *weiter leben* und Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* thematisieren

taigne bis zur Postmoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 3f.; Machtans, Karolin: Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt. Saul Friedländer und Ruth Klüger. Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 234f.

- 24 *Ressentiments* und *weiter leben* lassen sich als autobiographische Essays bezeichnen, beide Texte sind »mehr Kommentar als Handlung« (Klüger, Ruth: unterwegs verloren. Erinnerungen [2008]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010, S. 165). *Ressentiments* aber »autobiographischer Essay« und *weiter leben* »essayistische Autobiographie« zu nennen, ist mithin der Versuch, die jeweiligen Akzente der beiden Texte zu berücksichtigen. Améry reflektiert auf etwa dreißig Seiten seine Schreibgegenwart in den für sein Werk typischen »denkerische[n] Bewegungen« (Heißenbüttel, Helmut: Zum Lesen empfohlen. Hand an sich legen [1976]. In: Ders.: Jean Amérys gedenkend. Hg. von Thomas Combrink. Bielefeld: Aisthesis, 2017, S. 50-52, hier S. 50). Dagegen handeln die dreihundert Seiten von Klüger von ihrer Kindheit, Jugend und Gegenwart. In *unterwegs verloren* spricht die Ich-Erzählerin Klüger von *weiter leben* als einem »essayistischen Buch« (ebd.). *weiter leben* gilt als »Ausdruck des Erfahrungs-, Denk- und Schreibprozesses der Autorin.« (Schaumann, Caroline: »Ruth Klüger. *weiter leben. Eine Jugend* [1992]«. In: Claudia Benthien/Inge Stephan [Hg.]: Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005, S. 217-231, hier S. 221).
- 25 Vgl. Kertész, Imre: Tagebücher 2001-2009. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2013, S. 172; Kertész: Galearentagebuch, S. 8. Földényi, László F.: »Das heimliche Leben des Imre Kertész«. In: »Holocaust als Kultur«. Zur Poetik von Imre Kertész. Sprache im technischen Zeitalter 228 (2018). Jg. 56, H. 4, S. 368-379, insbes. S. 370.

den Umgang mit dem Geschehen. *weiter leben* wurde mit einem großen Zeitabstand geschrieben. Im Vergleich zu Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* oder Améry's *Jenseits von Schuld und Sühne* ist Klügers Autobiographie vom Vernichtungsgeschehen zeitlich am weitesten entfernt. Das muss die Präsenz traumatischer Erinnerungen nicht beeinflussen, wohl aber die Perspektive in der Schreibgegenwart.

Die Literatur, die seit Anfang der 1960er Jahre bis Ende der 1970er veröffentlicht wurde, entstand in einer Phase, in der sich das öffentliche Interesse von dem Ereignis Holocaust zur Erfahrung und Wahrnehmung einzelner Personen bewegte.²⁶ In dieser Phase (1949 bis 1979 bzw. 1960 bis 1979) erschienen nach wie vor überwiegend Texte von unmittelbar betroffenen Opfern, allerdings sei ein Rückgang politischer und eine Zunahme literarischer Werke zu verzeichnen, auch von Autorinnen und Autoren, die nicht unmittelbar betroffen waren. Die darauffolgende Phase, die sich etwa bis in das Jahr 2000 erstreckt, weist in den 1980er Jahren zahlreiche autobiographische Texte auf. Entweder warteten diese Texte schon längere Zeit auf eine Veröffentlichung oder deren Entstehung wurde mit dem zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen und dem baldigen Ableben der Primärzeugen begründet.²⁷ Diesen beiden Phasen können die Autorin

26 Die Phaseneinteilung der deutschsprachigen Literatur über den Holocaust beginnt mit dem Jahr 1933. In den Phasen, die in die Zeit der deutschen Teilung fallen, werden nur jene Texte erfasst, die zwischen 1949 und 1989 in der Bundesrepublik erschienen sind. Vgl. dazu: Feuchert (2008) und Roth (2015): Zu der ersten sich bis 1939 erstreckenden Phase der Holocaustliteratur gehören Feuchert zufolge vor allem die Texte von politischen Häftlingen. In der zweiten (bis 1942) und dritten Phase (bis 1945) sind Texte zu verorten, die zur Ghetto-Literatur gehören oder einzeln in den Konzentrationslagern verfasst wurden. In der vierten Phase (bis 1949) entstehen die Zeugenberichte, die einen Beitrag zur Aufklärung der nationalsozialistischen Verbrechen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern liefern. Zwar überwiegen in der fünften Phase (bis 1979) die Texte der Opfer, doch in diesen drei Jahrzehnten erscheinen erstmals literarische Texte von »unbeteiligten« Autoren. Die sechste Phase (ab 1979) bringt zahlreiche »Überlebensmemoiren« hervor. Vgl. Feuchert, Sascha: »Fiction oder Faction? Grundsätzliche Überlegungen zum Umgang mit Texten der Holocaustliteratur im Deutschunterricht«. In: Jens Birkmeyer (Hg.): *Holocaust-Literatur und Deutschunterricht: Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2008, S. 129-143, hier S. 135-137. Markus Roths Phasenmodell besteht aus sieben Phasen: 1933-1939, 1939-1945, 1945-1949, 1950-1959, 1960-1979, 1979-2000 und 2000 bis heute. Vgl. Roth, Markus: »Gattung Holocaustliteratur? Überlegungen zum Begriff und zur Geschichte der Holocaustliteratur«. In: Jiří Holý (Hg.): *The aspects of genres in the Holocaust literatures in Central Europe. Die Gattungsaspekte der Holocaustliteratur in Mitteleuropa*. Prag: Akropolis, 2015, S. 13-23, insbes. S. 16-19; vgl. Zangl, Veronika: *Poetik nach dem Holocaust. Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten*. München: Fink, 2009, S. 75; vgl. auch Vogel-Klein, Ruth: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 7-32; vgl. zum »dokumentarischen Realismus« in den Texten von 1945 bis 1950 Eichenberg, Ariane: *Zwischen Erfahrung und Erfindung. Jüdische Lebensentwürfe nach der Shoah*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, S. 11, Anm. 23; vgl. Michaelis, Andree: »Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Figur des Zeugen«. In: Sibylle Schmidt/Sybille Krämer/Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 265-284, insbes. S. 273. Für eine kritische Position gegenüber der Phaseneinteilung vgl. Dawidowski, Christian: »Die literarische Darstellung des Holocaust. Ein semiologisches Modell zum Beschreiben und Erfassen von Typologien«. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 128/4 (2009), S. 591-613.

27 Vgl. Feuchert: *Fiction oder Faction?*, S. 136f., Roth: *Gattung Holocaustliteratur*, S. 18f.

und die Autoren, deren Texte in der Bundesrepublik veröffentlicht wurden, zugeordnet werden: Améry, Drach und Hilsenrath der Phase 1960 bis 1979, Klüger und Kertész der Phase 1979 bis 2000.

In der mehr als drei Jahrzehnte umfassenden Zeitspanne befindet sich die Literatur von Überlebenden in einer Phase der Vergangenheitsaufarbeitung, in der der Shoah-Diskurs in Deutschland ablehnende und vereinnahmende Tendenzen entwickelt. Während Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* auf die fehlende Anerkennung der Opfererfahrung Mitte der 1960er Jahre verweist,²⁸ kritisieren Klüger und Kertész die diskursive Vereinnahmung der Opfererfahrung.²⁹ Klüger kann auf einen Erinnerungsdiskurs Bezug nehmen, innerhalb dessen sie Momente der Vereinnahmung der Opfer wahrnimmt und mit denen sie selbst konfrontiert ist. Sie vermeidet es zum einen, den Leserinnen und Lesern Identifikationsmöglichkeiten zu bieten, zum anderen, eine ›Opferpose‹ zu erfüllen, die eine Vereinnahmung durch diese begünstigen könnte. Die Leserinnen und Leser und ihr selbst zugedachte Rollen hält sie dadurch auf Abstand. Zu untersuchen, inwieweit diese Bewegung des Sich-Abgrenzens auf alle ausgewählten Primärtexte zutrifft und ob sie sich in den narrativen Distanzierungsvarianten widerspiegelt, ist Aufgabe der vorliegenden Studie.

1.3.1 Sachlichkeit und Betroffenheit

»Emotionslosigkeit und Kühle«³⁰, »Nüchternheit und Sachlichkeit«³¹ prägen die Literatur von Überlebenden. Die selbst von historischem Unrecht unmittelbar betroffene Autorin und die betroffenen Autoren schreiben über Opfererfahrungen.³² Wie Sascha Feuchert darlegt, fordern diese Texte mehr als eine emotionale Haltung der Leserin

28 »Im Augenblick, da ich mir einbildete, ich hätte endlich durch mein erlittenes Schicksal die Weltmeinung eingeholt, war diese schon im Begriff, sich selbst zu überschreiten. Ich wähnte mich mitten in der Wirklichkeit der Zeit und war schon zurückgeworfen auf eine Illusion.« (Améry: *Ressentiments*, S. 123f.).

29 An deutsche Leser gerichtet, heißt es in *weiter leben* (1992): »Ihr müßt euch nicht mit mir identifizieren, es ist mir sogar lieber, wenn ihr es nicht tut« (Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend* [1992]. Göttingen: Wallstein, 2008, S. 141), und dennoch geriet Klügers *weiter leben* in einen »identifikatorischen Rezeptionsmodus« (Schmidt, Nadine: *Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten. Exemplarische Studien zu Christa Wolf, Ruth Klüger, Benjamin Wilkomirski und Günter Grass*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, S. 193). Kertész kommentiert in seinen 2016 unter dem Titel *Der Betrachter* posthum erschienenen *Aufzeichnungen* von 1991 bis 2001: »Der deutsche Erfolg des *Romans eines Schicksallosen* – es verdriest mich, diese Worte niederzuschreiben« (Kertész: *Der Betrachter*, S. 143). Datiert ist diese Notiz auf das Jahr 1996, in dem die autorisierte Übersetzung seines Romans »*Sorstalanság*« erschienen ist.

30 Dresden, Sem: *Holocaust und Literatur [Vervolving, vernietiging, literatuur, 1991]*. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1997, S. 263. Der Leser müsse mit dem »Fehlen von Gefühlen rechnen, mit einer manchmal als Schutz dienenden Apathie« (ebd., S. 163).

31 Hoff, Dagmar von/Müller, Herta: »Erzählen, Erinnern und Moral. Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* (1992)«. In: Walter Schmitz (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden: Thelem, 2003, S. 203-222, hier S. 203.

32 Der Begriff ›Opfer‹ bezieht sich auf unmittelbar Betroffene, die persönlich Unrecht erlitten haben. Auch wenn Nachgeborene vom historischen Unrecht betroffen sind, werden sie hier als ›Nichtbetroffene‹ bezeichnet, weil der Begriff ›Betroffene‹ auf die unmittelbar Betroffenen beschränkt bleiben soll.

und des Lesers.³³ In den frühen, unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs veröffentlichten Texten von Überlebenden wird die Emotionalisierung, wie Feuchert feststellt, auch als ein Gestaltungsmittel eingesetzt.³⁴ Grundsätzlich scheint die Literatur von Überlebenden der Shoah aber Strategien der Distanznahme zu evozieren. Nicht selten werden die Schreibweisen der hier genannten Autoren als ›unsentimental‹ bezeichnet. Doch was genau heißt das? Sentimental bedeutet zum einen »emotional« (»die Emotionen und nicht den Verstand betreffend«), zum anderen ist der Ausdruck in Bezug auf andere Personen und Gegenstände meist negativ konnotiert (»Gefühle ausdrückend, die auch übertrieben wirken oder fehlgeleitet sein können, z.B. Mitleid«).³⁵ Die in einigen Texten geäußerte Kritik an der Betroffenheit schließt emotionale Darstellungen nicht per se aus, sie richtet sich vielmehr gegen jene Emotionen, durch die sich Betroffene auf ihr Opfersein beschränkt sehen.

Drei Merkmale waren also für die Auswahl der einzelnen Texte bestimmend: Erstens sollte es sich sowohl um Autobiographien als auch um Romane handeln (Gattung).³⁶ Zweitens erfolgte die Textauswahl im Hinblick auf das Verhältnis, in dem der zeitliche Abstand zum Ereignis zu dessen Reflexion im Erzählen steht (Entstehungszeitraum). Drittens zeigen die Texte die Vielfalt der narrativen Perspektivierungen des Geschehens und der Gestaltungsweisen der Erzählinstanz auf (Darstellungsweise). Für die Literatur der genannten Autoren wird sich die Perspektive der Distanz als hilfreich erweisen, weil sie in ihrer Anlage breit genug ist, um die Ästhetisierungstendenzen dieser Texte in ihrer Komplexität zu erfassen. Zugleich stellt der Begriff ›Distanz‹ einen Interpretationsraum bereit, der es erlaubt, den Fokus dort, wo es nötig sein wird, so zu verengen, dass er die Spezifik des jeweiligen Textes in den Blick bekommt. Außerdem wird eine subjektivierungstheoretische Analyseoptik dabei helfen, verschiedene Subjektwerdungen sichtbar zu machen.

33 Vgl. Feuchert, Sascha: »Der ›ethische Pakt‹ und die ›Gedächtnisagentur‹ Literaturwissenschaft. Überlegungen zu ethischen Problemfeldern eines literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Texten der Holocaustliteratur«. In: Christine Lubkoll/Oda Wischmeyer (Hg.): ›Ethical turn? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung. München: Fink, 2009, 137-156, hier S. 146.

34 Vgl. Feuchert, Sascha: »Fundstücke. Bemerkungen zu Darstellungskonventionen und paratextuellen Präsentationsformen früher Texte deutschsprachiger Holocaust- und Lagerliteratur«. In: Rebecca Boehlin/Susanne Urban/René Bienert (Hg.): Freilegungen. Überlebende – Erinnerungen – Transformationen. Wallstein: Göttingen, 2013, S. 267-284, insbes. S. 276ff.

35 *Oxford Advanced Learner's Dictionary* zit.n. Haapala, Arto: »Die Kunst der Übertreibung. Über den emotional überzeugenden Charakter«. In: Christoph Demmerling/Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Berlin: de Gruyter, 2014, S. 303-313, hier S. 305.

36 Die literarischen Texte sind gemäß dem zwischen Autor und Leser geschlossenen »autobiographischen Pakt« von Lejeune entweder als autobiographisch oder als fiktional zu lesen. Vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt [Le pacte autobiographique, 1975]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

1.3.2 Vorgeformte Rollen literarisch auf Distanz halten

Die Studie konzentriert sich auf literarische Texte von Überlebenden der Shoah und damit wiederum auf eine bestimmte Opfererfahrung. Dies geschieht nicht in der Absicht, die Erfahrungen und Darstellungen der Shoah zu homogenisieren oder Opfergruppen zu hierarchisieren. Eine jüdische Erfahrung der Shoah gilt es aber insoweit als einen ›Ausgangsort‹ zu nehmen, als diese auch die jüdische Identität in der Vorkriegszeit und in den Diskursen in Deutschland nach 1945 geprägt hat. Aus den Texten geht auch hervor, dass sich deren Verfasserin und Verfasser mit spezifischen Identitätskonstruktionen auseinandersetzen und sich individuell »mit Fragen des Jüdischseins«³⁷ befassen. In ihren Werken entwickeln sie eigene Stellungnahmen zu einer jüdischen Identität. Genannt sei Klügers prägnante Formulierung »jüdisch in Abwehr«³⁸ in *weiter leben* oder Amérys Essay *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein*. Wenn sich die Autoren im Nachkriegsdeutschland einem philosemitisch geprägten Diskurs ausgesetzt sehen, den Hilsenrath in seinem Roman *Der Nazi & der Friseur* parodistisch verarbeitet, können die autobiographisch und fiktional erzählenden Texte, die eine Konfrontation mit stereotypen Fremdzuschreibungen thematisieren, Tendenzen aufzeigen, deren grundsätzliche Distanzbewegung auch auf nichtjüdische Opfer zutreffen, die aus ›rassischen‹, politischen, religiösen oder anderen Gründen verfolgt wurden. Distanz als Deutungskategorie wird hier aber in den Werken jüdischer Überlebender analysiert.

Distanz als Deutungskategorie fragt nach den Darstellungsweisen in dieser Literatur, ohne die Autoren auf ihr Überleben und auf den Status des Zeugen oder deren Texte auf eine Zeugnisfunktion und die ›Katastrophe Auschwitz‹ zu reduzieren. Erzählen als Bewältigung zu interpretieren und davon auszugehen, dass sich Überlebende nie »völlig distanzieren«³⁹ könnten von ihrer eigenen Erinnerung, ist ein Charakteristikum vieler Forschungsansätze. Das Augenmerk der vorliegenden Studie liegt nicht auf Verfahren erzählerischer Kompensation oder sprachlicher Bewältigung, es wird vielmehr zu fragen sein, ob die hier zugrunde liegenden Primärtexte die Abwehr von Mitleid und die Aufforderung zur »Auseinandersetzung«⁴⁰ zum Ausdruck bringen und wie sich die Autoren mit ihren Texten im gesellschaftlichen Diskurs positionieren. Imre Kertész lehnt zum Beispiel die Rolle des dokumentarisch berichtenden Auschwitz-Überlebenden ab. Der Autor, der sein Werk *Roman eines Schicksallosen* nicht in einen Diskurs einfügt, der dem Primat des Bezeugens folgt, geht zu einer als vorgeformt wahrgenommenen »Rolle«⁴¹ auf Distanz. Kertész bricht als »Schriftsteller-Autor«⁴² die Verbindung zwischen

37 Kertész: Holocaust als Kultur, S. 76.

38 Klüger: *weiter leben*, S. 40.

39 Reiter, Andrea: »Auf dass sie entsteigen der Dunkelheit«. Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung. Wien: Löcker, 1995, S. 211.

40 Klüger: *weiter leben*, S. 141.

41 Bachmann, Michael: *Der abwesende Zeuge*. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah. Tübingen: Francke, 2010, S. 259.

42 Ebd., S. 255.

Autor und Zeuge auf.⁴³ Als Autor mit seinem Roman entzieht sich Kertész gewissermaßen der sozialen Rolle des Zeugen.⁴⁴

Kertész und Klüger wehren verschiedene ›Rollen‹ oder ›Posen‹ ab. Im Text bildet sich dann ein Subjekt, das sich nicht in die Rolle eines passiven Opfers einordnen lässt. Ihre literarischen Reaktionen werden hier als Strategien⁴⁵ der Distanz gedeutet. Hilsenrath befragt wiederum durch die parodistische Art der Darstellung gegenwärtige Opferkonstruktionen,⁴⁶ dabei steigert der Roman *Der Nazi & der Friseur* vorgeformte Rollen ins Absurde.

Als Deutungskategorie nimmt Distanz systematisch ein grundlegendes Phänomen in der Literatur von Überlebenden in den Blick, wenn die Autoren Erfahrungen von Diskriminierung, Verfolgung und Gewalt versprachlichen und durch die Darstellungsweise das Bild eines Opfers⁴⁷ entweder verweigern oder dekonstruieren. Literatur erweist sich so auch als ein Medium, wodurch Überlebende ›radikal‹ Kritik üben.⁴⁸ Die Autoren entwerfen damit Erzählperspektiven, die nicht nur die Perspektive *auf* die Shoah erweitern, sondern die auch eine kritische Position einnehmen gegenüber den Diskursen in der Schreibgegenwart *über* die Shoah.

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. Schönthaler, Philipp: Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W. G. Sebald und Imre Kertész. Bielefeld: transcript, 2011, S. 45, Anm. 177, S. 242; Bachmann: Der abwesende Zeuge, S. 265.

45 ›Strategie‹ wird hier als ein heuristisches Instrument verwendet und bezeichnet intendierte wie nicht intendierte Darstellungsweisen. Als literaturwissenschaftlicher Terminus setzt die narrative Strategie keine intentionale Ausrichtung voraus, sie kann aber auch als eine Strategie des Erzählers/Protagonisten im Sinne einer intentionalen Strategie verstanden werden.

46 Hainz, Martin A.: »Die Shoah in der Literatur der Überlebenden«. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 221-243, hier S. 235.

47 Opfer wird hier als *victim* verstanden: »one who is reduced or destined to suffer under some oppressive or destructive agency« (*Oxford English Dictionary* 2014, zit.n. Breuer, Lars: Kommunikative Erinnerung in Deutschland und Polen. Täter- und Opferbilder in Gesprächen über den Zweiten Weltkrieg. Wiesbaden: Springer VS, 2015, S. 100). Vgl. Goltermann, Svenja: Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2017.

48 Gemein ist den Texten eine radikale Subjektivität oder Radikalität in der Darstellung, die Sinnkonstruktionen verneint und Sentimentalität ablehnt. Diese Radikalität entfaltet sich im historischen Kontext, d.h. das Geschriebene als ›radikale Kritik‹ wird radikal vor dem Hintergrund des Geschehens und des Gegenwärtigen.

2. ›Sachlich‹, ›nüchtern‹, ›distanziert‹? Begriffliche Einordnung der Beschreibungskategorien

2.1 Distanz als Textstrategie

Bei der Frage, wie das Geschehene literarisch in Distanz gebracht wird, geht es nicht um die unabwendbare Distanz zwischen »Repräsentation und Wirklichkeit«¹. Jede Retrospektive enthält eine zeitliche oder hermeneutische Distanz zwischen erkennendem Subjekt und beschriebenem Objekt, zudem setzt jedes Schreiben über Katastrophen Distanz voraus.² Der in diversen Kontexten und Kombinationen verwendete Begriff ›Distanz‹ wird zumeist verständlicher, sobald Adjektive wie *zeitliche*, *räumliche*, *innere* oder *äußere* hinzukommen.

Zeitlicher Abstand zum historischen Ereignis wirkt sich unweigerlich auf das Schreiben aus, er wird hier aber nicht vorausgesetzt, was zur Folge hat, dass literarische Distanz auch in Texten zu finden ist, die in unmittelbarer Nähe zu den Ereignissen entstanden sind. Wird eine Beschreibung oder eine Haltung als *distanziert* bezeichnet,

-
- 1 Bayer/Freiburg: Einleitung, S. 34; vgl. Schmitz, Walter: »Erinnerte Shoah? Literaturwissenschaftliche Anmerkungen zur Literatur der Überlebenden«. In: Ders. (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden: Thelem, 2003, S. 497-521, insbes. S. 499, S. 507. In poststrukturalistischer Hinsicht bliebe »nur Unmöglichkeit von Repräsentation« (Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Fink, 2003, S. 18); vgl. Erdle, Birgit R.: »Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat«. In: Dies./Elisabeth Bronfen/Sigrid Weigel (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999, S. 27-50.
 - 2 Vgl. Klinkert, Thomas/Oesterle, Günter: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014, S. 1-17, S. 3; Debazi, Elisabeth H.: *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung*. Marburg: Tectum, 2008, S. 73: »Die Hoffnung auf eine mögliche Distanzierung von ihren traumatischen Erlebnissen ist für viele ehemalige KZ-Häftlinge der Grund ihres Schreibens. Sie versuchen damit unter anderem im Nachhinein, die ihnen während des Geschehens oft undurchsichtig gebliebenen Ursachen und Gesetzmäßigkeiten der Vorkommnisse zu verstehen [...]«. Das sind zwei Beispiele, wie Distanzierung vorausgesetzt wird: einmal als Intention (Debazi) – die sich im Verstehen-Wollen im Text zeigen kann – und, zweitens, als Fähigkeit, überhaupt über die Katastrophe schreiben zu können (Klinkert/Oesterle).

im Sinne von *sachlich*, *nüchtern* oder *objektiv*, bleibt häufig offen, was von wem wie auf Distanz gehalten wird. Die vorliegende Studie schlägt mit Distanz als Textstrategie eine Antwort vor.

Distanzierung als eine Funktion fiktionaler Erzählstrategien zu betrachten, ist in der Literaturwissenschaft nicht ungewöhnlich. Wenn mit Distanz aber eine »Fremdheit gegenüber der Vergangenheit«³ gemeint ist, die für das Verfassen einer Autobiographie nötig sei, handelt es sich dabei um eine dem Schreiben vorausgesetzte Distanz. Distanzierung meint hier jedoch eine Abgrenzung, die einen Abstand herstellt. Das Augenmerk liegt dann auf einem Prozess im Text, nicht auf einer ›zeitlichen‹ oder ›inneren‹ Distanz. Zwar kommt die Vorstellung von einer mit der Versprachlichung von Gewalterfahrungen einhergehenden »innere[n] Distanzierung vom Erlebten«⁴ der literarischen Distanz näher, weil auch sie eine Positionsveränderung des Subjekts zur erfahrenen Gewalt annimmt. Die »innere« Distanz bleibt jedoch eine Vorstellung des Rezipienten, ästhetische Distanz meint dagegen ein Verfahren des Textes. Damit wird den Texten weder ein Autor-Subjekt vorangestellt, das schon vor dem Schreiben in irgendeiner Weise distanziert wäre, noch ist Distanznahme im Erzählen auf zeitlich oder räumlich präfigurierte Distanz angewiesen. Mit ›Distanzierung‹ ist ein literarisches Verfahren gemeint, das bereits produktionsästhetisch eingesetzt und als Darstellungsweise im Text ermittelt wird. Unter der literarischen Distanzierung als übergeordneter Kategorie werden einzelne Konstruktionsformen subsumiert. Ziel ist es, verschiedene Formen der Distanz und ihre konkrete Beschreibung bereitzustellen, um jene Darstellungsweisen zu erfassen, die einen sachlich-nüchternen Ton transportieren. Dieser ist, so die Hypothese, mit einer spezifischen Gestaltung der Erzählsprache verbunden.

Was wird wie distanziert?

Eingang in die Erzähltheorie fand der Begriff der ›Distanz‹ durch Gérard Genette, der ihn auf die Art der Rede bezieht, auf den »Modus«, mit dem sich etwas über den Grad der Mitteilbarkeit und der Perspektivierung des Erzählten sagen lässt. So sei zum Beispiel der narrative Modus eine indirekte Darstellung, während sich eine nichtdistanzierte Art der Rede durch eine direkte Darstellung auszeichne.⁵ *Distanzierung* und *Distanznahme* als ein spezielles Schreibverfahren meint hingegen die Distanz eines erzählten und/oder erzählenden Ichs, das im Text *aktiv* Distanz nimmt, oder eine konkrete Perspektivierung des Geschehens. Mit der hier zugrunde liegenden Frage ›Was wird wie von welcher Instanz im Text wozu distanziert?‹ stellt die Funktion der Distanz, die Genette in der Frage »Wer sieht?« verankert, nur einen Teilaspekt in der Textanalyse dar. Im Verlauf der Überlegungen zu dieser Arbeit ergab sich aus einem solchen Bündel an

3 Kraus, Esther: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts. Marburg: Tectum, 2013, S. 388.

4 Kramer, Sven: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ›nach Auschwitz‹. München: Fink, 2004, S. 455.

5 Vgl. Genette, Gérard: Fiktion und Diktion [Fiction et diction, 1991]. München: Fink, 1992; vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung [Discours du récit, 1972; Nouveau discours du récit, 1983]. München: Fink, 1994, S. 116ff., S. 122.

Fragen die vorläufige Erkenntnis, dass eine distanziert-sachliche Darstellung des Erlebten eine Versachlichung impliziert, die nicht emotionslos und nüchtern sein muss, aber »gedankenlose« (Améry) Rührung vermeidet.

Oftmals wirkt die Zuschreibung, die Literatur mancher Überlebender sei affektlos, nüchtern, sachlich, unsentimental, wütend, zornig oder parodistisch als ob es sich dabei um grundverschiedene Schreibstile handele. Unterschiede will die Studie keineswegs tilgen, sie konzentriert sich aber darauf, das Verbindende in diesen verschiedenen Narrativen über eine gemeinsame ›Strategie‹ hervorzuheben. Distanz als gattungsübergreifende Schreibweise wird verschiedene literarische Techniken und Ausdrucksformen miteinander verbinden und sie als einzelne Distanznahmen untersuchen.⁶ Diese literarischen Gestaltungsweisen können sarkastisch, ressentimentbehaftet, philosophisch-reflektierend oder affekt- und reflexionslos sein – ihre gemeinsame Funktion ist es, Distanz zu schaffen.

2.2 Subjektbildung durch Distanzierung

In der Literatur von Überlebenden der Shoah wird ein Subjekt sichtbar, das durch verschiedene Darstellungsweisen literarisch distanziert wird oder auf je eigene Weise Distanz nimmt: zu sich selbst, zur eigenen Erfahrung des Leids und zu der es umgebenden Welt. Distanz wird dem Text nicht vorangestellt, vielmehr wird zu zeigen sein, wie das Ressentiment, der Sarkasmus und der Protokollstil *im* Text Distanz erzeugen. Ausgehend von diesen Beschreibungskategorien wird Distanz als ein literarisches Verfahren vorgestellt, das verschiedene Subjektentwürfe hervorbringt. Den Autoren gelingt es, über diese spezifischen Subjektkonstruktionen Worte für das scheinbar Unausprechliche zu finden.⁷ Der Subjektbegriff, wie er hier verwendet wird, bewegt sich in dem subjektivierungstheoretischen Spannungsfeld von Fremdbestimmung und Selbstbildung. Mit Distanz als Subjektivierungspraktik lässt sich im Text ein *im* und *aus* dem Prozess des Distanzierens sich konstituierendes Subjekt beobachten. Distanzierung ist ein Prozess, in dessen Vollzug sich das jeweils spezifische Subjekt bildet. Im Sinne des praxistheoretischen Ansatzes meint ›Bildung‹ hier verschiedene »Formungs- und Erfahrungsprozesse«⁸.

6 Vgl. Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie, München: Fink, 1973, S. 27, S. 141-148; Hempfer, Klaus W.: Gattung. In: Klaus Weimar/Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 651-655, S. 651; Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn: Mentis, 2003, S. 181, S. 184.

7 »Es war leichter zu schreiben, als darüber zu sprechen«, so Ruth Klüger in einem Interview vom 26.01.2016 anlässlich ihrer Rede im Bundestag (Klüger, Ruth: »Deutschland hat den Ruf der Nazi-Zeit nie überwunden«. In: Die Welt v. 26.01.2016 [<https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article151464039/Deutschland-hat-den-Ruf-der-Nazi-Zeit-nie-ueberwunden.html> v. 14.02.2021]).

8 Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Feist, Dagmar: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript, 2013, S. 9-30, hier S. 21; vgl. Reckwitz, Andreas: Subjekt. Bielefeld: transcript, 2008, S. 147.

Um sich in autobiographischen Texten als Entwerfender anstatt als Entworfenem zu zeigen, nutzt der empirische Autor verschiedene Darstellungsmittel wie das Ressentiment oder den Sarkasmus. Insoweit kann der subjektivierungstheoretische Ansatz die Sicht auf das erzähllogische Subjekt erweitern, weil das Subjekt, das der Autor im Text entwirft, in der Hinsicht zwei Dimensionen entfaltet. Angesichts dieser Dichotomie von Aktivität und Passivität, sich selbst zu einem Subjekt zu *machen* oder zu einem Subjekt *gemacht zu werden*, entfaltet sich ein Spektrum vielfältiger Subjektbildungen. Die literarischen Texte dieser Arbeit vertreten dieses Spektrum in seiner ganzen Breite. Lesbar wird dieser jeweilige sprachlich-literarische Subjektentwurf aber nur in einem konkreten Vollzugsgeschehen, und zwar unabhängig davon, ob sich das Subjekt im Text selbst hervorbringt oder ob es hervorgebracht wird. In den Einzelanalysen wird der Begriff ›Subjekt‹ daher stets in diesem Prozess der Subjektbildung gedacht.

Distanz wird zum Leitbegriff der Analyse erhoben. Das macht sie aber weder zur Bedingung noch zum Ergebnis. Betrachtet wird Distanz vielmehr als ein Vollzugsgeschehen, dessen Ergebnis – sofern sich ein solches überhaupt einstellt –, verschiedene Subjektkonstruktionen sind, nicht aber die Distanz selbst. Mit der Studie verbindet sich die Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie Überlebende der Shoah durch das Schreiben (wieder) zum Subjekt werden. Um die Art und Weise dieses individuellen Rückgewinns zu verdeutlichen, wird Distanz als Analysekatgorie gewählt und versucht, mit dem Phänomen der Distanznahme einen neuen Blick auf die Literatur von Überlebenden zu eröffnen. Dabei wird der Typologierungsversuch weder einen Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Allgemeingültigkeit erheben. Vielmehr tritt das Phänomen, das hier im Fokus steht, im Verlauf der einzelnen Textanalysen immer deutlicher als eine Eigenschaft des Forschungsgegenstands hervor.

3. Holocaust und Literatur

Über Form, Inhalt oder Darstellungsweise lassen sich die Texte einer literarischen Gattung zuordnen.¹ Obwohl die Einheit von Autor, Text und Erfahrung fester Bestandteil in der Forschung zur »Überlebendenliteratur«² ist, stellt sich die Frage, erstens, nach dem Inhalt, zweitens, nach der Autor-Werk-Bindung und, drittens, ob die Literatur von Überlebenden im Kontext einer Gattung diskutiert werden soll, wenn es sich bei diesen Texten doch um subjektive, gattungsunabhängige »Deutungen« handelt.³ Und was ist unter ›Inhalt‹ zu verstehen, wenn bereits die traditionelle Definition von ›Inhalt‹ als »logische Immanenz einer Gesamtheit von Merkmalen«⁴ in Bezug auf den Gegenstandsbereich ›Shoah‹ fragwürdig geworden ist?⁵ Für den Umgang mit den Texten sei das Wissen um den biographischen Hintergrund der Autoren entscheidend.⁶ Wird dadurch jeder Roman von Überlebenden zu einem Zeugnis?

Vor dem Hintergrund der bereits seit den 1970er Jahren geführten Diskussion über das Ende der Zeitzeugen und die Frage nach der Repräsentation der Shoah, angefangen beim generellen ›Darstellungsverbot‹ bis zum Ästhetisierungsvorwurf, unterschei-

-
- 1 Vgl. Lamping, Dieter: »Einführung«. In: Ders. (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. XV-XXVI, insbes. S. XV.
 - 2 Günter, Manuela: »Writing Ghosts. Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben«. In: Dies. (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 21-50. Den Begriff »literature of survival« habe Günter mit »Überlebendenliteratur« übersetzt (vgl. ebd., S. 23).
 - 3 »Der Streit zwischen den Gattungen wird hinfällig, wenn man einmal einsieht, daß sie alle dasselbe betreiben, nämlich Deutungen des Genozids« (Klüger, Ruth: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 65).
 - 4 Kleinschmidt, Erich: »Schreiben an Grenzen. Probleme der Autorschaft in Shoah-Autobiographik«. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 77-95, hier S. 81.
 - 5 Vgl. ebd.
 - 6 Vgl. Young: Beschreiben des Holocaust, S. 44; Martínez, Matías: »Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode. Eine Beispielanalyse autobiographischer Holocaust-Darstellungen (Ruth Klüger: *weiter leben*; Edgar Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, Binjamini Wilkomirski: *Bruchstücke*)«. In: Susanne Knaller/Doris Pichler (Hg.): Literaturwissenschaft heute. Gegenstand, Positionen, Relevanz. Göttingen: V&R Unipress, 2013, S. 179-190.

det das literaturexterne Wissen um den Autor als biographischem Zeugen die Literatur unmittelbar Betroffener und Überlebender der Shoah von der Literatur nachfolgender Generationen.⁷ Diese Trennung erfolgt zumeist über den Status der Verfasserin und des Verfassers, dem eine historisch und sozial legitimierte »Deutungsautorität«⁸ im Sprechen über die Shoah zukommt. Bei dieser Unterscheidung gilt es jedoch, die zugesprochene Autorität der Autorinnen und Autoren und ihrer Texte zu hinterfragen. Der Überlebendenliteratur als literarischer Gattung einen besonderen Rang zuzuschreiben, könne zur Folge haben, Leiderfahrungen zu glorifizieren, moralische Anforderungen an die Texte zu stellen und ihren Verfasserinnen und Verfassern eine bestimmte Rolle zuzuweisen.⁹

Während sich Reemtsmas Vorschlag, die »Überlebensmemoiren«¹⁰ als »neue Literaturgattung« zu interpretieren, auf autobiographische Zeugnisse konzentriert, ist die Definition von »Holocaustliteratur« breiter angelegt. Sie führt nicht nur autobiographische Aufzeichnungen und fiktionale Literatur aller Opfergruppen zusammen, die während oder nach dem Holocaust verfasst wurden. Sie bezieht auch die Texte der Täter des Holocaust und die Literatur nachfolgender Generationen und »gänzlich Unbetroffener«¹¹ mit ein. Entscheidend für Holocaustliteratur als eigenständiges Genre ist nicht die »Verbindung des Autors zum Geschehen«¹², sondern das »Thema Holocaust.«¹³

Wie die Holocaustliteratur umfasst auch die »Shoah-Literatur« nach Norbert Otte Eke die Texte von »jüdischen und nicht-jüdischen Autoren«, mit dem Ziel, keine Unterscheidung zwischen einer »außerjüdischen« und »innerjüdischen« Perspektive vorzunehmen und einer »Ethnisierung«¹⁴ literarischer Erinnerung entgegenzuwirken.¹⁵ Unter Shoahliteratur werden diejenigen Texte subsumiert, in denen die Verfolgungs- und

7 Vgl. Hahn: Repräsentationen des Holocaust, S. 18; vgl. Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln: Böhlau, 2001, S. 10.

8 Reemtsma: Memoiren Überlebender, S. 230.

9 Vgl. ebd.

10 Reemtsma: Memoiren Überlebender, S. 229.

11 Roth: Gattung Holocaustliteratur, S. 15.

12 Feuchert: Einleitung Holocaust-Literatur, S. 23.

13 Vgl. ebd., S. 22f.; vgl. Roth: Gattung Holocaustliteratur, S. 15. Obwohl die Definition von Holocaustliteratur schon weit gefasst ist, beinhaltet sie außerdem den Interpretationsbegriff von James E. Young, der in *Beschreiben des Holocaust* neben literarischen Zeugnissen auch wissenschaftliche Literatur über den Holocaust als Holocaustliteratur bezeichnet. Vgl. Feuchert: Einleitung Holocaust-Literatur, S. 20f.

14 Vgl. Eke: Shoah in der deutschsprachigen Literatur, S. 14.

15 Zu der Frage, ob und inwieweit eine »jüdische Erinnerung« von einer »deutschen Erinnerung« an die Shoah zu trennen ist, vgl. Diner, Dan: »Der Holocaust als Geschichtsnarrativ. Über Variationen historischen Gedächtnisses«. In: Stephan Braese (Hg.): In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 13-30; Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth: »Jüdisches Gedächtnis und Literatur«. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte in der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin, New York: de Gruyter, 2005, S. 277-296, insbes. S. 285ff.; Taberner, Stuart: »German literature and the Holocaust«. In: Alan Rosen (Hg.): Literature of the Holocaust. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013, S. 68-83, insbes. S. 70; Braese, Stephan: Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der deutschen Nachkriegsliteratur, Berlin 2001.

Vernichtungspolitik des NS-Regimes von den ersten Diskriminierungsmaßnahmen bis zum Lager- und Vernichtungssystem Gegenstand der Darstellung sind.¹⁶

Die Bandbreite von Textsorten wirft die Frage nach dem Status der Literatur auf, denn der Gattung Holocaustliteratur können sowohl dokumentarische Berichte als auch Werke mit eindeutig literarischer »Diktion«¹⁷ zugeordnet werden. Ästhetische Kriterien spielen dabei offenbar eine untergeordnete Rolle. Den »literarischen« Gehalt insbesondere der Berichte von Opfern des Holocaust, die zum Beispiel keine Berufsschriftstellerinnen und Berufsschriftsteller sind, sieht Feuchert dadurch gegeben, dass es sich bei diesen Texten stets um mehrdeutige, subjektive Interpretationen des Holocaust handele.¹⁸ Damit bürgt die Deutungskompetenz der Verfasserinnen und Verfasser und ihre Auseinandersetzung mit dem Geschehen für die Literarizität dieser Texte.

3.1 Zeugnisliteratur und Autobiographie

Autobiographisches Schreiben kann fiktionale Elemente enthalten und fiktionales Schreiben kann autobiographisch verankert sein.¹⁹ Mit der Literatur von Überlebenden der Shoah wird jedoch der Bezugsrahmen Realität konstitutiv für Geschriebenes. Wenn Überlebende über den Holocaust schreiben, bürgt ihre »Leibhaftigkeit« (Assmann) für die autobiographische Dimension des Erzählten. Damit rückt die (Augen-)Zeugenschaft der Verfasserinnen und Verfasser den »Faktualitätspakt« (Martínez) ins Zentrum literaturwissenschaftlicher Diskussionen. Der Text eines biographischen Zeugen wird somit nicht ausschließlich durch textinterne Merkmale zum literarischen Zeugnis. Was aber ist ein Zeugnis, welche Funktion hat es und wie verhält sich das Zeugnis als Textform und Literaturgattung²⁰ zur Gattung Autobiographie? Worin liegt die Besonderheit der Zeugnisliteratur?

Beglaubigt sind Zeugnisse durch ein »historisches ›Vor-Ort-Gewesensein«²¹. Der Zeuge ist gebunden an einen spezifischen Erfahrungshorizont, der ihn zum »Leibeszeugen«²² macht. Für dieses Erfahrungswissen eines Menschen, der Zeuge und Opfer des Holocaust zugleich ist, prägt Avishai Margalit den Begriff »moral witness«²³.

16 Vgl. Eke: Shoah in der deutschsprachigen Literatur, S. 14.

17 Mit Fiktion und Diktion gibt Genette zwei »Modi von Literarität« an (Genette: Fiktion und Diktion, S. 8). Mit diesen Modi benennt er formale (Diktion) und inhaltliche (Fiktion) Kriterien für Literarizität. »Diktion« meint die Ästhetisierung bzw. Poetizität des Textes, zum Beispiel die Sprache, die Erzählkonstruktion oder den Stil. Für die »Diktionsliteratur« sind nicht die imaginären Inhalte, sondern die »formalen Qualitäten« (ebd., S. 310) entscheidend.

18 Vgl. Feuchert: Einleitung Holocaust-Literatur, S. 21-23.

19 Vgl. Düwell, Susanne: »Fiktion aus dem Wirklichen«. Strategien autobiographischen Erzählens. Im Kontext der Shoah. Bielefeld: Aisthesis, 2004, S. 33.

20 Vgl. Reemtsma: Die Memoiren Überlebender, S. 229; Hartman: Der längste Schatten, S. 215.

21 Schabacher, Gabriele: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion »Gattung« und Roland Barthes: *Über mich selbst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 173.

22 Jean Améry: Die Tortur. In: Ders.: Werke. 9 Bde. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 55-85, hier S. 58.

23 Margalit, Avishai: *The Ethics of Memory*, Cambridge/MA: Harvard University Press, 2002, S. 147ff.

Der *moralische Zeuge* wird von Aleida Assmann um drei weitere »Grundtypen von Zeugenschaft« (*juridischer, religiöser* und *historischer Zeuge*) ergänzt.²⁴ Giorgio Agamben leitet aus der Etymologie des Wortes ›Zeuge‹ wiederum verschiedene Dimensionen der Zeugenschaft ab: *testis*, der Augenzeuge und gleichzeitig »Dritte« als Zeuge, sowie *superstes*, der Betroffene und »Überlebende« als Zeuge.²⁵ Das Dilemma des Überlebenszeugen bestehe nunmehr darin, sich einerseits als Subjekt zu behaupten, andererseits von der eigenen Entwürdigung zu berichten.²⁶ Diese Diskrepanz thematisiert Primo Levi in *Die Untergegangenen und die Geretteten* (1990), indem er die Toten als die »eigentlichen Zeugen«²⁷ bezeichnet. Agamben, der aus dieser »Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen«, eine Nichtkommunizierbarkeit behauptet, leitet den »Wert des Zeugnisses«²⁸ aus dem ab, was es ›nicht‹ enthält.²⁹

-
- 24 Die Erscheinungsformen verschiedener Zeugen-Typen nach Aleida Assmann seien hier zusammengefasst: Der Zeuge im juristischen Verfahren als Opfer und Dritter (*testis* und *terstis*) – sein Zeugnis hat Beweisfunktion; der Zeuge im religiösen Kontext als Märtyrer (*martys*) – sein Zeugnis hat eine Bekenntnisfunktion und ist auf einen sekundären Zeugen angewiesen, der das Bekenntnis bezeugt; der Zeuge in der Geschichtsschreibung als Augenzeuge und Überlebender (*superstes*) – sein Zeugnis hat Appell- und ›Brückenfunktion‹ zwischen der Katastrophe in der Vergangenheit und den Unkundigen in der Gegenwart; der Zeuge nach dem Holocaust, der durch sein Überleben zum Zeugen (*superstes*) wird, stellt einen »neuen Typus« dar, weil keiner der vorhergehenden Zeugenschaftstypen dem Überlebenszeugen nach dem Holocaust entspricht. Der moralische Zeuge (in Anlehnung an Margalits »moral witness«) ist sowohl Opfer als auch Zeuge und ebenfalls auf einen sekundären Zeugen seiner moralischen Botschaft angewiesen (»sekundäre Zeugengemeinschaft« als »moralische Gemeinschaft«), Appellationsinstanz dieses Zeugentyps ist der unbeteiligte Dritte. Vgl. Assmann, Aleida: »Vier Grundtypen von Zeugenschaft«. In: Michael Elm/Gottfried Kößler (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma und Ermittlung*. Frankfurt a.M.: Campus, 2007, S. 33-55. Zu den Phasen der Zeugenschaft vgl. Hartman, Geoffrey: *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust* [The longest shadow, 1996]. Berlin: Aufbau Verlag, 1999, S. 211).
- 25 Vgl. Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 14f., S. 130f.
- 26 Schmidt, Sibylle: »Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugenschaft«. In: Sibylle Schmidt/Sybille Krämer/Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 47-66, S. 62.
- 27 Levi, Primo: *Die Untergegangenen und die Geretteten* [I sommersi e i salvati, 1986]. Übers. v. Moshe Kahn [1990]. München, Wien: Hanser, 1990, S. 84.
- 28 Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 30.
- 29 Vgl. ebd., S. 34f.; Burkhard Liebschs Kritik richtet sich hauptsächlich gegen Agambens These der Unbezeugbarkeit; die Interpretation der Sätze aus »Die Untergegangenen und die Geretteten«, die Agamben in *Was von Auschwitz bleibt* entwickelt, nennt Liebsch eine »verquere[] Deutung eines entscheidenden Satzes von Primo Levi« (Liebsch, Burkhard: »Bezeugte Vergangenheit versus Versöhnendes Vergessen? Fruchtbarkeit und Fragwürdigkeit von Ricoeurs Rehabilitierung eines philosophischen Geschichtsdenkens«. In: Ders. [Hg.]: *Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 23-58, hier S. 42); für eine kritische Analyse zur Konstruktion eines »sprachlosen Zeugnisses« vgl. Buchenhorst, Ralph: »Sprachlosigkeit als Zeugnis. Über eine Figur des Paradoxalen im Denken Giorgio Agambens«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* Berlin 56/6 (2008), S. 857-873.

3.1.1 Zeugnis, Zeugnisliteratur und Literatur als Zeugnis

Zeugnisse sind keine adressatenlosen Erinnerungsmonologe, die »Struktur des Zeugnisses«, so Manuela Günter, funktioniere »nur intersubjektiv«³⁰. Kommunikationstheoretisch unterscheidet sich die literarische Zeugenschaft von der mündlichen, denn im Gegensatz zu der Kommunikationssituation in Zeitzeugeninterviews, deren Ergebnisse sich nur bedingt auf Literatur übertragen lassen, stehen Schrifttexte in der Regel für eine einseitige Kommunikation in der »Produktionssituation«³¹. Zu diesen Texten gehören auch die »Erinnerungstexte« (Feuchert) beziehungsweise die »Zeugnisliteratur« (Jaiser). Hauptbezugspunkt bleibe das eigene Erlebte, das immer schon eine Interpretation des schreibenden Subjekts darstelle.³² Grundlegend für dieses Genre ist, dass der Text »etwas« bezeugt, zu dem der Leser keinen unmittelbaren Zugang hat. Das Bezeugen ist ein Akt des Bezugnehmens auf das Ereignis Shoah. Dabei unterliegen weder der Zeuge noch das Überlebenszeugnis einer Beweisfunktion.³³

Zeugnis ablegen bedeutet, dass sich der Verfasser »vor anderen für sein Zeugnis verbürgt.« So beschreibt Derrida das »Zeugen« als ein Verhältnis zwischen dem Zeugen und dem Adressaten des Zeugnisses, das im Wesentlichen darauf beruht, dass der Zeuge darum bittet, ihm zu glauben, und der Adressat ihm diesen »Glauben« entgegenbringt.³⁴ Verbunden sind der Zeuge und der Adressat »durch einen Kontrakt«³⁵, indem der Zeuge dem Adressaten »verspricht [...] ihm eine Wahrheit zu sagen«³⁶. Der Wert eines Zeugnisses ist abhängig vom jeweiligen Kontext, in dem es entsteht und rezipiert wird. Derrida, der die Begriffe des »Glaubens« und »Versprechens« betont, spricht dabei über eine Zeugenschaft als Praxis in einer spezifischen Konstellation, wie der Überlebenszeugenschaft. Ethische Aspekte spielen dabei eine besondere Rolle und zeigen, dass das Zeugnis von Überlebenden nicht unter denselben Gesichtspunkten diskutiert werden kann wie Zeugenschaft als »Allerweltsphänomen«³⁷.

-
- 30 Günter, Manuela: »Repräsentation im Schreiben Überlebender«. In: Bettina Bannasch/Almuth Hammer (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah. Frankfurt a.M.: Campus, 2004, S. 306-318, S. 316.
- 31 Vgl. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt, 2001, S. 39.
- 32 Feuchert: Einleitung Holocaust-Literatur, S. 23f.
- 33 Vgl. Derrida, Jacques: »A Self-Unsealing Poetic Text«. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses«. Übers. v. Karsten Hvidtfelt Nielsen. In: Peter Buhrmann (Hg.): Zur Lyrik Paul Celans. Kopenhagen, München: Fink 2000, S. 147-182; Schmidt: Wissensquelle oder ethisch-politische Figur; Weigel, Sigrid: »Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von »identity politics«, juristischem und historiographischem Diskurs«. In: Gary Smith/Rüdiger Zill (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 111-135.
- 34 Derrida: Zur Poetik und Politik des Zeugnisses, S. 159ff.
- 35 Ebd., S. 161.
- 36 Ebd., S. 165.
- 37 Krämer, Sibylle: »Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«. In: Dies./Sibylle Schmidt/Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 117-139, hier S. 117; vgl. ebd., S. 137f., vgl. Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélie/Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. Paderborn: Fink, 2017.

Das literarische Zeugnis eines Überlebenden lässt sich nicht auf eine dokumentarische Beweisfunktion und der Autor nicht auf die Rolle des Augenzeugen reduzieren. Grundsätzlich ist das Autobiographische vielseitig darstellbar und muss nicht der Form einer Autobiographie entsprechen.³⁸ Trotzdem ist es gerade die mit der Autobiographie verbundene ›Verpflichtung zum Autobiographischen‹ – ob als Versprechen oder Kontrakt –, die das Zeugnis methodisch anschlussfähig macht an den »autobiographischen Pakt« von Lejeune und die Zeugnisliteratur in die Nähe der Gattung Autobiographie rückt. Denn in beiden Fällen setzt sich das sprechende Subjekt »für die Wahrheit der Geschichte ein«. Dieses Subjekt *macht* »das eigene Wort zum Bezugspunkt«, so Ulrich Baer, einer ›selbst erfahrenen oder beobachteten Realität‹.³⁹ Und was schließlich Literatur zum Zeugnis macht, ist Sibylle Schmidt zufolge das »explizite oder implizite Versprechen, die Wahrheit zu sagen«⁴⁰. Literatur lässt sich also autobiographisch und als Zeugnis lesen.⁴¹ Da Literatur zwar als Zeugnis rezipiert werden kann, dafür aber weder als Zeugnis noch als Autobiographie angelegt sein muss, ist ›Literatur als Zeugnis‹ eine rezeptionsästhetische und ›Zeugnisliteratur‹ eine produktionsästhetische Kategorie, und als solche weist die Zeugnisliteratur Parallelen zur Autobiographie auf.

3.1.2 Zeugnisliteratur und Überlebendenliteratur

Als zentrale »Einzelgattung der Shoah-Literatur«⁴² gehört die Zeugnisliteratur zur Überlebendenliteratur.⁴³ Mit den Fragen, die im Umgang mit der Zeugnisliteratur gestellt wurden,⁴⁴ lassen sich auch die Primärtexte einordnen: Wann ist der Text entstanden? Welchen Anspruch hat der Text? Wo ist der Text im historischen Ereignis Holocaust zu verorten? Welche spezifischen Erzählverfahren lassen sich ausfindig machen?

Obwohl das Konzept der Überlebendenliteratur in stilistischer Hinsicht eine größere Bandbreite aufweist, den Opferstatus in der Geschichte und die Identitätsproblematik jüdischer Überlebender berücksichtigt, sieht die vorliegende Studie davon ab, den vom Autor als einem Überlebenden her gedachten Literaturbegriff »Überlebendenliteratur« als Analysekategorie eins zu eins zu übernehmen. Zunächst erscheint er gattungsneutral, konzentriert sich dann aber auf »Selberüberlebensbeschreibungen« und die »Autobiographik«. Mit Drachs *Protokoll gegen Zwetschkenbaum* und Hilsenraths *Der*

38 Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 5f.

39 Baer, Ulrich: »Einleitung«. In: Ders.: (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, S. 7-31, hier S. 7.

40 Schmidt, Sibylle: »Was bezeugt Literatur? Zum Verhältnis von Zeugnis und Fiktion«. In: Claudia Nickel/Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Winter, 2014, S. 181-191, hier S. 186. Von einer fiktiven Erzählung lasse sich ein Zeugnis »an sich nicht unterscheiden« (ebd.), vgl. Schmidt, Sibylle/Voges, Ramon: »Einleitung«. In: Dies./Sibylle Krämer/Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript, 2011, S. 7-20, insbes. S. 15.

41 Vgl. Schmidt: Was bezeugt Literatur, S. 189.

42 Eke: Shoah in der deutschsprachigen Literatur, S. 17.

43 Vgl. Jaiser, Constanze: »Die Zeugnisliteratur von Überlebenden der deutschen Konzentrationslager seit 1945«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Schmidt, 2006, S. 107-134, insbes. S. 116.

44 Vgl. ebd.

Nazi & der Friseur, die nicht zur Autobiographik gehören und dennoch auf die Kategorie der Überlebendenliteratur bezogen bleiben, erweitern die Romane das Spektrum dieser Gattung.

Die Primärtexte, die Autobiographien, Essays, Romane und postmoderne Darstellungen des Holocaust umfassen, werden im Folgenden in ›autobiographisch‹ und ›fiktional‹ eingeteilt, um den Faktualitäts- von dem Fiktionalitätscharakter des Schreibens zu unterscheiden. Deutlich wird in den Einzelanalysen aber vor allem eins, nämlich, dass »Leitgattungen«⁴⁵ wie die Autobiographie, der Bildungsroman, der Schelmenroman oder das Märchen zum Teil negiert,⁴⁶ radikalisiert⁴⁷ oder parodiert⁴⁸ werden. Die Literatur von Überlebenden der Shoah wird hier nicht als Fortsetzung traditioneller Gattungen definiert, wohl aber vor deren Hintergrund diskutiert, beispielsweise als ›negativer‹⁴⁹ Bildungsroman (*Roman eines Schicksallosen*), als ›konterkarierte Autobiographie‹⁵⁰ mit schelmenromanähnlichen Zügen (*Der Nazi & der Friseur*) oder als Protokoll-Literatur mit typenkomödiantischen Elementen (*Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*).

3.1.3 Autobiographisches oder fiktionales Subjekt

Die Überlebenden sind Zeugen des Holocaust, weil sie ihn am eigenen Leib erfahren haben. Das macht sie zu biographischen Zeugen und ihre Literatur zur Überlebendenliteratur. Zeugnisliteratur wird als Kategorie im Folgenden nur verwendet, wenn sich das schreibende Subjekt selbst »zum Bezugspunkt«⁵¹ macht. So zum Beispiel, wenn Améry sagt, er wolle »[s]ein Zeugnis ablegen«⁵², oder wenn Klüger über ihre Autobiographie sagt, sie habe damit »Zeugnis abgelegt«⁵³ und wolle diese auch als eine »Art Zeugenaussage«⁵⁴ verstanden wissen. Zeugenschaft ist dann Teil einer Erzählstrategie, in der sich ein Subjekt zeigt, das Zeugnis ablegen will.

45 Gymnich, Marion: Leitgattungen. In: Rüdiger Zynner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 150f., hier S. 151.

46 Vgl. Siguan, Marisa: Lager überleben, Lager erschreiben. Autofiktionalität und literarische Tradition. Paderborn: Fink, 2017, S. 46.

47 Vgl. Körte, Mona: »Zeugnisliteratur. Autobiographische Berichte aus den Konzentrationslagern«. In: Wolfgang Benz/Barbara Distel (Hg.): Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Bd. 1: Die Organisation des Terrors. München: Beck, 2005, S. 329-344, insbes. S. 338.

48 Vgl. Kertész, Imre: Letzte Einkehr. Ein Tagebuchroman [A végső kocsmá, 2014]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2015, S. 312.

49 Vgl. Schönthaler: Negative Poetik, S. 145.

50 Vgl. Thurn, Nike: »Falsche Juden«. Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser. Göttingen: Wallstein, 2015, S. 409.

51 Baer: Einleitung, S. 7.

52 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 14.

53 Klüger: unterwegs verloren, S. 13.

54 Klüger, Ruth: »Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie«. In: Magdalene Heuser (Hg.): Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 405-410, hier S. 406.

Amérys Essayband gehört somit zur Zeugnisliteratur, weil das autobiographische Subjekt aus der Position eines »Augenzeugen«⁵⁵ spricht. Dagegen spricht das von Kertész hervorgebrachte fiktive Subjekt aus der Perspektive des 14-jährigen Protagonisten György Köves, und damit ist der Roman, auch wenn er das literarische Zeugnis eines Überlebenden ist, hier der einfachen Unterscheidung gemäß nicht zur Zeugnisliteratur, sondern zur Überlebendenliteratur zu zählen.

Der gattungsgebundene Referentialitätsanspruch hebt den Unterschied hervor: Entweder entwirft sich der Autor als ein autobiographisches Subjekt, das sich zum »referentiellen Bezugspunkt«⁵⁶ macht, als »Augenzeuge« (Améry) beschreibt oder seinen Text als eine »Art Zeugenaussage« (Klüger) versteht, oder der Autor setzt ein fiktionales Subjekt (Kertész, Drach, Hilsenrath) ein.

3.2 Distanz im Roman und in der Autobiographie – wie und wovon?

Nicht jeder Roman beziehungsweise jede fiktionale Erzählung von Überlebenden ist als Zeugnis angelegt. Zum Zeugnis des Autors wird der Text durch seine Nähe zur Gattung Autobiographie. Gleichwohl die autobiographische Erfahrung das Schreiben über die Shoah motiviert, ist grundsätzlich zu fragen, ob das reale Geschehen und der autobiographische Erfahrungshorizont der überlebenden Autoren es verlangen, den literarischen Umgang damit und ihre Texte unter Bezeichnungen wie ›Shoah-Autobiographik‹ oder ›Holocaust-Autobiographien‹ zu verhandeln. Oftmals erfolgt eine solche Zuordnung nicht auf der Grundlage der Gattungszugehörigkeit des jeweiligen Textes, des Status der Autobiographie als Werk, sondern es ist der Status des Zeitzeugen als Autor, der darüber entscheidet.

Da die literarische Auseinandersetzung von Überlebenden mit der Shoah fiktionale und autobiographische Werke umfasst, erscheint es hilfreich, die Autobiographie vom Roman deutlich abzusetzen. Im Folgenden wird es nicht darum gehen, die fiktionalen Anteile in der Autobiographie oder die autobiographischen Anteile im Roman zu diskutieren. In den Texten artikulieren sich, so die Hypothese, aufgrund ihrer Gattungswahl verschiedene Distanznahmen. Über Merkmale des Textes und über Bezugnahmen des Autors gilt es zu zeigen, dass Distanz als Strategie Bestandteil der subjektiven Deutung des Geschehens ist. Diese Distanznahmen sind einerseits geprägt vom Anspruch auf Referentialität, die der Autor an eine Autobiographie stellt, andererseits von der Fiktion, die der Autor für den Roman nutzt. Nicht der Referenzrahmen, sondern was der Referentialitätsanspruch über die Positionierung des Autors in der Schreibzeit und über die Erzählweise aussagt, ist für die Analyse relevant. Dazu gehört, dass Überlebende als ›Zeugen‹ der beschriebenen Zeit auftreten. So zum Beispiel Améry, der das

55 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 14.

56 Holdenried, Michaela: »Zeugen, Spuren, Erinnerung. Zum intertextuellen Resonanzraum von Grenzerfahrungen in der Literatur jüdischer Überlebender. Jean Améry und W.G. Sebald«. In: Christoph Parry/Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Judicium, 2007, S. 74-85, hier S. 77.

autobiographische Subjekt sagen lässt »Ich war dabei«⁵⁷ und kann »mein Zeugnis ablegen«⁵⁸, oder Klüger, die in *weiter leben* schreibt »Das hab ich erlebt«⁵⁹ und die es als Anmaßung betrachtet, ihrer Autobiographie den Behauptungsstatus »faktualen Erzählens«⁶⁰ abzusprechen. Dann empfinde sie es, als ob andere ihr das »Leben [...] streitig [machen]«⁶¹ wollten. Auf diese Weise kann der Referentialitätsanspruch von Autorin und Autor als Souveränitätsbehauptung gedeutet werden.

3.2.1 Autobiographische oder fiktionale Erzählinstanz

Die textuellen Merkmale und die narrativen Distanznahmen können Bestandteile der Souveränitätsbehauptung und subjektiven Deutung der Autorin und der Autoren sein. Der explizit geäußerte Anspruch auf Referentialität des Erzählten erfolgt im Rahmen einer spezifischen Geschichtsdeutung der jeweiligen Autorin und des jeweiligen Autors. Damit sagt der Anspruch nicht ›mehr‹ über das Geschehen aus, er ist Bestandteil ihrer und seiner Deutung. Die Frage, worauf Bezug genommen wird, bedeutet nichts anderes, als danach zu fragen, wovon sich das Subjekt im Text distanziert und wie sich das auf dessen Gestaltung auswirkt.

Die autobiographische Erfahrung ist der Bezugspunkt des literarischen Schreibens. Das Setzen einer autobiographischen Erfahrung macht die Texte der Autorin und der Autoren zum einen vergleichbar, zum anderen stellt es den Ausgangspunkt für das Konzept der Distanzierung dar. Entscheidend ist nicht, ob die narrative Gestaltung einer Wirklichkeitsdarstellung entspricht, sondern dass der in der Gattungswahl sich Ausdruck verschaffende Anspruch oder die »Intention«⁶² des Autors Rückschlüsse auf die Subjektivität beziehungsweise Subjektivierung erlaubt. Referentialität ist ein Geltungsanspruch, der, wird er nicht hinreichend ernst genommen, einem »Verrat am Erlebten«⁶³ gleichkommen kann. Wahrheit für das Gesagte einzufordern ist nicht bloß ein Topos der Holocaustliteratur.⁶⁴ Feuchert weist indes auf die Schwierigkeit hin, dem Anspruch der Autoren, die sich auf das historische Ereignis beziehen und darauf berufen, Fakten zu erzählen, gerecht zu werden.⁶⁵ Demnach wird die vorliegende Studie die individuellen Referentialitätsansprüche nicht unter der Dichotomie von Fakt und Fiktion diskutieren, sondern das produktionsästhetische Verhältnis in den Blick nehmen, in das sich die Autorin und die Autoren erzählerisch setzen, wenn sie einen autobiographischen oder fiktionalen Text über die Shoah schreiben. Ob der Bezug auf die Shoah

57 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 13.

58 Ebd., S. 14.

59 Klüger: *weiter leben*, S. 134.

60 Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 122f.

61 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 73.

62 Jannidis, Fotis: »Autor, Autorbild und Autorintention«. In: *editio 16* (2002), S. 26-35.

63 Körte, Mona: »Der Krieg der Wörter. Der autobiographische Text als künstliches Gedächtnis«. In: Nicolas Berg (Hg.): *Shoah – Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. München: Fink, 1996, S. 201-214, S. 201.

64 Sem Dresden deutet auf einen Topos hin, Wahrheit für das Gesagte einzufordern. Vgl. Dresden: *Holocaust und Literatur*, S. 50.

65 Vgl. Feuchert: *Einleitung Holocaust-Literatur*, S. 18.

von einem autobiographischen oder fiktionalen Standpunkt des Erzählens erfolgt, ist entscheidend für die Klassifikation der Distanzebenen.

Autobiographisches Schreiben als Selbsterschreiben

Seit Georg Mischs *Geschichte der Autobiographie* (1907) gilt die Autobiographie als eine literarische Gattung, deren häufigste Darstellungsform eine retrospektive Ich-Erzählung in Prosa ist. Philippe Lejeune definiert die Autobiographie (1971/1975) als »[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt«⁶⁶. Als literarische Gattung behandeln Autobiographien eine individuelle Lebensbeschreibung mit intendierter Identität zwischen Autor und Erzähler sowie zwischen Erzähler und Hauptfigur.⁶⁷

Es ist Konsens literaturwissenschaftlicher Autobiographieforschung, dass Erlebnisse zu erzählen bedeutet, Vergangenes zu interpretieren und zu strukturieren. Erzählen Autobiographien die eigene Geschichte als persönliche Erinnerungen, macht das auf das Spannungsfeld zwischen Literatur und Geschichte sowie auf die Interferenzen zweier Disziplinen aufmerksam, die auf denselben Untersuchungsgegenstand referieren. Als historische Quelle der Schreibzeit und als literarisches Werk gilt die Autobiographie als »Grenzgänger«⁶⁸ zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaft.⁶⁹ Spricht Klüger von der Autobiographie als »Geschichte in der Ich-Form«⁷⁰, die sie erzählt, verweist ihre Formulierung auf die Problematik, die entsteht, wenn Erinnerungen literaturwissenschaftlich als Werk und als Zeugnis befragt werden. Als »Quelle objektiver Darstellung« ist sowohl der Augenzeuge als auch der autobio-

66 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 14.

67 Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005, S. 6; Weber, Angelika: Autobiographische Erinnerung und Persönlichkeit. Persönlichkeitsspezifische Effekte beim Erinnern von Ereignissen. Frankfurt a.M.: Lang, 1993, S. 5-10; Waldmann, Günter: Autobiographisches als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiographischen Schreibens. Baltmannsweiler: Schneider, 2000, S. 5-7.

68 Schabacher: Topik der Referenz, S. 106; vgl. Machtans: Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt, S. 5.

69 Vgl. Hartwig, Wolfgang: »Fiktive Zeitgeschichte? Literarische Erzählung, Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur in Deutschland«. In: Konrad H. Jarausch/Martin Sabrow (Hg.): Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt. Campus: Frankfurt a.M., 2002, S. 99-124, insbes. S. 103; Dörr, Volker C.: »Wie dichtet Klio? Zum Zusammenhang von Mythologie, Historiographie und Narrativität«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 123 (2004). Sonderheft, S. 25-41, insbes. S. 25f.; Schmitz-Emans, Monika: »Erzählen als Selbstbehauptung und Gespensterbeschwörung. Ruth Klügers autobiographisches Buch *weiter leben*«. In: BIOS 9/1 (1996), S. 1-29, insbes. S. 26; Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena: »Einleitung: Literatur und Geschichte«. In: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, New York: de Gruyter, 2002, S. 1-10; Runge, Anita: »Literarische Biographik«. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009, S. 103-112, insbes. S. 104.

70 Klüger: Gelesene Wirklichkeit, S. 86.

graph ausgeschlossen, doch bezieht sich das Erzählen des Autobiographen auf eine Lebenswirklichkeit des erzählenden Ichs und weist zugleich über sie hinaus.⁷¹

Hat Paul De Man – im Gegensatz zu Lejeune – die Autobiographie gerade nicht gattungstheoretisch, sondern als »Lese- und Verstehensfigur« gedeutet, die »in gewissem Maße in allen Texten auftritt«⁷², knüpfen jüngere Autobiographiedefinitionen an die Referentialität der Gattung an. Dabei kommt der Autobiographie jedoch jene Offenheit abhanden, die sie Michaela Holdenried zufolge braucht, denn in ihrer Hybridität sei ihr keine Form fremd.⁷³ Modifizierungen sind, so auch Martina Wagner-Egelhaaf, nicht durch eine »normative Vorgabe«⁷⁴ zu beschränken.

Misch legte mit der Autobiographie als »die Beschreibung (graphia) des Lebens (bios) eines Einzelnen durch diesen selbst (auto)«⁷⁵ bereits eine offen formulierte Definition vor. Hundert Jahre später wird die Autobiographie definiert als eine »Gattung nichtfiktionalen Erzählens lebensgeschichtlicher Fakten des Autors«⁷⁶. Insbesondere unter dem Aspekt eines »kohärente[n] Ganze[n]«⁷⁷ werden Unterschiede deutlich, die zwischen den autobiographischen Erzählweisen in der Selbst-Biographie beziehungsweise Autobiographie des 18. und 19. Jahrhunderts und in der Literatur Überlebender bestehen, deren Literatur das »Überleben der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik dokumentiert«⁷⁸. Es ist die »Faktizität« der Shoah, die nicht nur die »Subjektivität« in den Texten »radikal« werden lässt.⁷⁹ Sie führt auch die Vorstellung von einer selbstbestimmten und kohärenten Autobiographie ad absurdum. Beziehen sich die Autoren, denen das Recht genommen wurde, ihr Leben (*bios*) selbst zu bestimmen, auf das, was sie erlebt haben, ist es das Erlebte selbst, die Shoah, die eine sinnstiftende Kohärenz des »Beschreibens« (*gráphein*) infrage stellt. Diese Autobiographien entsprechen damit weniger einer »Selbstbeschreibung« denn einer Selbsterschreibung.

-
- 71 Vgl. Waldmann: Autobiographisches als literarisches Schreiben, S. 21, S. 56, S. 105-107; Klüger: Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie, S. 407.
- 72 De Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 134.
- 73 Vgl. Holdenried: Autobiographie, S. 21f.; Holdenried, Michaela: »Selbstmaskerade und Autobiographie. Lebensgeschichtliches Schreiben von Frauen 1900-1950«. In: Montserrat Bascoy/Lorena Silos Ribas (Hg.): Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 25-43. Misch, Georg: »Begriff und Ursprung der Autobiographie«. In: Günter Niggel (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 33-54, insbes. S. 36f.
- 74 Wagner-Egelhaaf, Martina: »Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?« In: Dies. (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7-21.
- 75 Misch: Autobiographie, S. 38.
- 76 Lehmann, Jürgen: Autobiographie. In: Klaus Weimar/Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 169-173, hier S. 169.
- 77 Tayim, Constantin Sonkwé: Narrative der Emanzipation. Autobiographische Identitätswürfe deutschsprachiger Juden aus der Emanzipationszeit. Berlin: de Gruyter, 2013, S. 20f.
- 78 Markus Malo, Markus: »Deutsch-jüdische Autobiographie«. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 422-434, hier S. 431.
- 79 Vgl. Neuhofer, Monika: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben.« Zur Leistung des Ich-Erzählers im Spannungsfeld von Katastrophe und Gedächtnis (Jorge Semprún, Imre Kertész, Norbert Gstrein)«. In: Thomas Klinkert/Günter Oesterle (Hg.): Katastrophe und Gedächtnis. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014, S. 257-275, insbes. S. 266; Schönthaler: Negative Poetik, S. 146.

Die »rezeptionsästhetische Priorisierung des authentifikatorischen Moments« könne nur funktionieren, wenn der Identität eine Erzählinstanz entspricht. Das bedeutet nicht, dass das Subjekt als unveränderliche, kohärent und literarisch abzubildende Entität betrachtet werden muss. Auch hier wird es im Sinne eines »prozessualen Subjektbegriffs«⁸⁰ gedacht. Das autobiographische Subjekt zeigt sich in einer »sprachlichen Verfasstheit«⁸¹, an die sich eine Kohärenz erzeugende Fähigkeit bindet, begreift sich doch das Ich innerhalb des Textes als Einheit, als ein Subjekt, das erzählt und sich zugleich zum Objekt der eigenen Erzählung macht.⁸² Autobiographisches Schreiben geht zumeist mit dem Versuch des Autors einher, den eigenen Erfahrungen Kohärenz zu verleihen.⁸³ Wenn das Subjekt im Text die fragmentarischen Erfahrungen, oder »Wirklichkeitssplitter«⁸⁴, wie Kertész sie nennt, in einen subjektiven Reflexionsprozess integriert, entwickelt das Erzählverfahren einheitsstiftende Momente. Doch anstatt das eigene Leben als ein geschlossenes Ganzes und im Sinne eines »wiederhergestellten Zustandes« zu beschreiben, rücken der narrative Bruch und der Prozess des Zusammensetzens in den Vordergrund, sodass es sich eher um ein Erschreiben und Anschreiben handelt. Im autobiographischen Schreiben nach Auschwitz »herrscht niemand über sein Leben«⁸⁵ und die Erfahrungen von Holocaust-Überlebenden können nicht »zu einer integrierbaren Erfahrung«⁸⁶ gemacht werden. Ausgehend von diesen Grundannahmen werden die Texte im Kommunikationszusammenhang und aus ihren Entstehungsbedingungen heraus gedacht.

Dieses narrative und für den Autor schmerzvolle Zusammensetzen, das Klüger zu meinen scheint, wenn sie von »Glasscherben« spricht, »die die Hand verletzen, wenn

80 Holdenried: Selbstmaskerade und Autobiographie, S. 39.

81 Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 11.

82 Die deiktische Funktion des »Ich« verweist auf den Sprecher und auf einen Kontext, durch den sich der Gebrauch des Wortes und eine Abgrenzung von anderen Figuren als sinnvoll erweist. Diese autobiographische Instanz setzt sich wiederum aus einem erinnernden/erzählenden, einem »Ich«, das schreibt, und einem erzählten/erinnerten, einem beschriebenen »Ich«, zusammen. Vgl. u.a. Hilmes, Carola: Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen. Heidelberg: Winter, 2000, S. 61.

83 Vgl. Schmitz-Emans: Erzählen als Selbstbehauptung und Gespensterbeschwörung, S. 27; vgl. Machtans: Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt, S. 18; vgl. Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress, 2016, S. 7-18, hier S. 16f. Bei dem Phänomen der »broken narratives« wird der Bruch als eine Kategorie vorgestellt, die »die kognitive, symbolische und ästhetische Repräsentation von Wendepunkten« (ebd., S. 16) umfasst. Zentrale Eigenschaften dieser retrospektiv konstruierten »Brüche« sind: »discontinuity«, »interruption«, »fragmentation«, »incoherence« (Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: »Conceptualizing »Broken Narratives« from a Narratological Perspective: Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research«. In: Anna Babka/Marlen Bidwell-Steiner/Wolfgang Müller-Funk [Hg.]: Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress, 2016, S. 37-86, insbes. S. 49ff.).

84 Kertész, Imre: Dossier K. Eine Ermittlung [K. dosszié, 2006]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2008, S. 13.

85 Körte: Krieg der Wörter, S. 203.

86 Siguan, Marisa: Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller und Aub. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014, S. 1.

man versucht, sie zusammenzufügen⁸⁷, kommt einer Subjektbildung im Sinne eines offenen, unabgeschlossenen Mosaiks näher als ein starres Konstrukt wie ›Kohärenz‹. Das Zusammensetzen bezeichnet einen aktiven Gestaltungsvorgang und stellt kein kohärentes Ich, das sich zusammenfügt, als Ergebnis in Aussicht. Die ›Erfahrung Auschwitz‹ bleibt für das betroffene Subjekt unintegrierbar, was aber nicht heißen muss, dass sie grundsätzlich unerzählbar oder »unaussprechlich« (Klüger) ist. An diesem Punkt könnte sich Distanznahme als grundlegende Technik der Erfahrungsmitteilung erweisen. Ob die eigene Leiderfahrung erzählerisch auf Distanz gehalten werden muss, um darüber schreiben zu können, das heißt, ob die ästhetische Distanz auch eine schützende Funktion hat, wird die Studie nicht beantworten können. Sie konzentriert sich auf die Erzählverfahren, die das Erlebte literarisch distanzieren, und darauf, wie es auf diese Weise zum Erzählgegenstand wird.

3.2.2 Autobiographischer Pakt oder Fiktionspakt

Ein für die Analyse der Distanznahme geeignetes Hilfskonstrukt ist Lejeunes »autobiographischer Pakt«⁸⁸ und dessen Referenzfunktion. Damit stellt Lejeune ein Konzept bereit, um über Referentialität in der Holocaustliteratur anhand gattungskonstituierender Merkmale zu diskutieren. Streng genommen lässt sich die Frage, ob Literatur nicht immer autobiographisch ist, nur mit der »persönlichen Bürgschaft und Garantie des Sprechers für das Gesagte«⁸⁹ beantworten. Der autobiographische Pakt ist eine solche Bürgschaft, der die nichtfiktionale beziehungsweise »faktuale« (Lejeune) Autobiographie vom fiktionalen Roman gattungstheoretisch unterscheidet.⁹⁰ Das dargestellte Erleben bleibt trotz Wirklichkeitsbezug ein narratives Konstrukt und die Autobiographie eine konstruierte Erzählform.⁹¹ Das Erlebte rekonstruieren zu wollen ist ein literarischer Ausdruck, der grundsätzlich nichts an der Konstruiertheit der Darstellung ändert. Wichtiger als die Tatsache, dass jedes noch so referentielle literarische Erinnern konstruiert, weil literarisiert ist, ist die formale Identität von Autor, Erzähler und Protagonist als eine vom Autor verbürgte Referentialität.

Mit dem »Fiktions-Pakt«⁹² vereinbaren Autor und Leser wiederum eine Lektüre, den Text nicht als Tatsachenbericht, sondern als fiktionalen Erzähltext zu rezipieren. ›Fiktional‹ meint nicht das Gegenteil von ›wahr‹. Ein fiktionaler Erzähltext zeichnet sich

87 Klüger: *weiter leben*, S. 278.

88 Lejeune, Philippe: »Der autobiographische Pakt«. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 214-257.

89 Schmidt: *Was bezeugt Literatur*, S. 186.

90 Die Relevanz der Darlegungen lässt sich mit Bezug auf eine aktuelle Forschungsarbeit hervorheben. Gegenstand der Studie *Nationalsozialismus und Shoah im autobiographischen Roman* (2016) ist der autobiographische Roman. Die Studie bezieht sich ebenfalls auf den autobiographischen Pakt von Lejeune, untersucht *weiter leben* aber als Roman. Vgl. Kilche-Behnke, Dorothea: *Nationalsozialismus und Shoah im autobiographischen Roman. Poetologie des Erinnerns bei Ruth Klüger, Martin Walser, Georg Heller und Günter Grass*. Berlin: de Gruyter, 2016, S. 26-58, S. 47-55, S. 97-101.

91 Vgl. Waldmann: *Autobiographisches als literarisches Schreiben*, S. 17-21.

92 Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 279.

durch das »Verlassen des gewöhnlichen Sprachgebrauchs«⁹³ aus und ist damit »weder wahr noch falsch«⁹⁴. Dabei gilt es, zwischen Fiktion auf der Ebene der Geschichte (*histoire*) und Fiktion auf der Ebene der Darstellung (*discours*) zu unterscheiden. Problematisch kann die Definition von Fiktion aber werden, wenn sie in der Literatur von Überlebenden auf der Ebene der *histoire* als »Erdachtes« oder »Irreales« diskutiert wird.⁹⁵ Denn mit Fiktion auf der Ebene der Geschichte wäre gemeint, »dass die dargestellte Geschichte nicht wirklich stattgefunden hat«, die Geschichte also »von nicht-wirklichen Ereignissen, nicht-wirklichen Figuren, nicht-wirklichen Orten oder nicht-wirklichen Zeiten«⁹⁶ handelt. Diese Beschreibung von Fiktion demonstriert, dass »fiktional«, vom lateinischen »fingere« (»vortäuschen«), dem Inhalt Holocaust in der Gattung Holocaustliteratur erst in seiner Bedeutung von »gestalten«, »formen« gerecht wird.⁹⁷ Fiktional meint also die Darstellungsweise des Erzähltextes. Angezeigt wird diese Fiktionalität zum Beispiel durch textuelle und paratextuelle Signale. Wenn die Erzählinstanz nicht mit dem Autor identisch ist und der Titel oder die Gattungsbezeichnung »Roman« lautet, handelt es sich dabei wiederum um Fiktionssignale, die einen diese Signale erkennenden Rezipienten voraussetzen.

Weshalb werden nun aber gattungstheoretische Überlegungen herangezogen, wenn sich doch gerade die Gattungsneutralität im Umgang mit der Literatur von Überlebenden als hilfreich erweist? Warum ist die Unterscheidung zwischen Autobiographie oder »Autobiographik«⁹⁸ und Roman überhaupt relevant? Gattungstypologische Überlegungen können nur bedingt und ausschließlich heuristisch weiterhelfen.⁹⁹ Obwohl diese gattungstheoretische Abgrenzung in der Diskussion um die Holocaustliteratur als literarische Gattung kaum hilfreich zu sein scheint, ist Lejeunes Ansatz, trotz aller

93 Genette: Fiktion und Diktion, S. 19.

94 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 283; vgl. Blume, Peter: Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur. Berlin: Schmidt, 2004, S. 31f.

95 Vgl. Kluge, Friedrich: Fiktion. In: Ders.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. voll. neu bearb. Aufl. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 214. Auf diesen Aspekt macht Schabachers Arbeit aufmerksam, vgl. Schabacher: Topik der Referenz, S. 170.

96 Zipfel, Frank: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität«. In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 285-314, hier S. 290.

97 Vgl. Kluge: Fiktion, S. 214.

98 Vgl. Schabacher: Topik der Referenz, S. 168, vgl. auch Günter (Hg.): Überleben schreiben; Peitsch, Helmut: »Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit«. Zur Funktion der Autobiographik in den Westzonen Deutschlands und den Westsektoren von Berlin 1945 bis 1949. Berlin: Ed. Sigma, 1990, S. 12, 17.

99 Zum Beispiel lässt sich mit Paul de Mans »Verstehensfigur« streng genommen weder die Sonderstellung der Überlebendenliteratur noch der Unterschied zwischen der Literatur von Überlebenden und der nachfolgender Generationen aufrechterhalten. Mit dieser Ununterscheidbarkeit ist ein Grund benannt, weshalb die Studie zum einen nicht den an De Man orientierten Autobiographietheorien folgt und sich zum anderen noch nicht von der Gattungsthematik verabschieden kann.

Kritik,¹⁰⁰ noch immer ein »Orientierungspunkt«¹⁰¹ für sämtliche autobiographietheoretischen Überlegungen. Zum anderen ist Lejeunes »Romanpakt«¹⁰² und sein »Referenzpakt«¹⁰³ für die Abgrenzung der Autorin und des Autors oder für die Deutung der Identifikationsabwehr als Distanzierungsstrategie ein wichtiges Instrument. Dabei ist nicht ausschlaggebend, ob der jeweilige Lektürevertrag zwischen Autor und Leser realisiert wird.

Zwar stellt Kertész in *Roman eines Schicksallosen* zweifelsfrei autobiographische Bezüge her, den autobiographischen Pakt geht er jedoch nicht ein. Selbst eine bloße Ähnlichkeit zwischen Autor, Erzähler und Protagonist reicht für diesen Pakt nicht aus.¹⁰⁴ Den Anspruch des Autors Kertész auf Referentialität bindet die vorliegende Studie an die Markierung des autobiographischen Pakts. Am deutlichsten formuliert Klüger den Anspruch auf Referentialität in ihrem literaturwissenschaftlichen Aufsatz *Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie*: »Eine Autobiographie muß vom Anspruch, nicht vom Inhalt her, definiert werden.«¹⁰⁵

Für die Analyse distanzierender Schreibweisen ist Lejeunes pragmatisches Konzept ein Ausgangspunkt, um den Fokus auf die Art von Vertrag zu richten, den die Autorinstanz stiftet. Alle Autoren nehmen, ob in einer autobiographischen oder fiktionalen Erzählung, Bezug auf die Shoah, nur erfolgt diese Bezugnahme von verschiedenen Standorten der jeweiligen Erzählerinstanz aus.

Der Referentialitätsanspruch als Bestandteil des subjektiven Beschreibens

Welche Auswirkungen hat es auf den Umgang mit der Literatur von Überlebenden, wenn sich die Autobiographie nicht mehr von fiktionaler Literatur absetzt, Autor und Leser sich aber pragmatisch auf die Referentialität der Erzählungen beziehen? So wie in Klügers Fall, wenn das Text-Subjekt einen Anspruch auf Referentialität erhebt und außerdem sagt: »*Ich wollte, es wäre ein Roman*«, im Sinne von: »Ich wollte, ich hätte das alles nur erfunden«¹⁰⁶. Die Autorin und Erzählerin Klüger zeigt an, wie sie ihren Text *weiter leben* verstanden wissen will: als Autobiographie, die auf einem »Pakt« mit dem Leser beruht.¹⁰⁷ Biographische Parallelen zwischen dem realen Autor und dem Erzähler oder den Figuren werden in der Textanalyse für die Frage nach der Distanzierung als intendierte Identität¹⁰⁸ entscheidend sein. Unter der Voraussetzung, dass das Subjekt

100 Vgl. Holdenried: *Autobiographie*, S. 27f., Krumrey, Brigitta: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)modernes Phänomen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, S. 43f.

101 Vgl. Kraus: *Faktualität und Fiktionalität*, S. 43.

102 Der »Romanpakt« zeichne sich durch »*Nicht-Identität* (Autor und Protagonist sind nicht namensgleich)« und durch eine »*Bestätigung der Fiktivität*« (Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 29) aus.

103 Ebd., S. 40.

104 Vgl. ebd., S. 24f.

105 Klüger: *Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie*, S. 408.

106 Klüger: *Gelesene Wirklichkeit*, S. 145f.

107 Vgl. Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 155.

108 Vgl. Hahn: *Repräsentation des Holocaust*, S. 32f.

des Aussagevorgangs mit dem Subjekt der Aussage erzähltheoretisch über eine »indizielle Identitätsrelation«¹⁰⁹ verbunden ist, bildet der Selbstbezug einen »referentiellen Bezugspunkt«¹¹⁰.

Die Studie orientiert sich damit an den literaturtheoretischen Ansätzen, die von der »Referentialität von Autobiographik«¹¹¹ ausgehen, und nicht an denen, die die Autobiographie als fiktionale Gattung behandeln und auf einer ausschließlich werkimmanenten Interpretation beruhen. Einschränkend gilt es aber zu berücksichtigen, dass der »Autobiographik der Shoah« im Vergleich zur »normalen« eigentlichen Autobiographik eine »Referentialität zugeschrieben wird, die über den Rahmen einer herkömmlichen Autobiographie hinausgeht«¹¹² und mit einer gesteigerten »Faktualitätserwartung«¹¹³ einhergeht. Damit werden die Darstellungen Unbeteiligter und nachfolgender Generationen von den literarischen Zeugnissen Betroffener abgegrenzt. Begründet wird diese Unterscheidung zum Beispiel von James E. Young in *Beschreiben des Holocaust* (1992) mit dem »privilegierten« Zugang, den die Primärzeugen zu den Ereignissen haben.¹¹⁴ Wird die »Abweichung« der autobiographischen Literatur über den Holocaust von der Autobiographik damit erklärt, dass sie nicht auf eine »hoch individuelle Entscheidung zur Selbstversicherung, Überprüfung, Befragung und gegebenenfalls auch Korrektur des Selbsterlebten«¹¹⁵ zurückgeht, dann kommt dieser Literatur ein derartiger Ausnahmestatus zu, dass Schreibmotive »normaler Autobiographien«, wie »Selbstversicherung«¹¹⁶, »Überprüfung, Befragung« und »Korrektur«¹¹⁷, von vornherein ausgeklammert werden.

»Shoah-Autobiographien«¹¹⁸ haben mit anderen Autobiographien gemein, dass paratextuelle Merkmale den Wert des erhobenen Referentialitätsanspruchs festlegen können. Normative Setzungen kommen hinzu, die noch einmal zeigen, dass nicht nur textinterne Merkmale, sondern auch »Kontextfaktoren« (Martínez) darüber entscheiden, ob

109 Holdenried, Michaela: Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman. Heidelberg: Winter, 1991, S. 182.

110 Holdenried: Zeugen, Spuren, Erinnerung, S. 77.

111 Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 53f.; vgl. Finck, Almut: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin: Schmidt, 1999, S. 13, S. 32ff.; vgl. Hilmes: Das inventarische und das inventorische Ich, S. 390f.; vgl. Huntemann, Willi: »Zwischen Dokumentation und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten«. In: Arcadia 36/1 (2001), S. 21-45, hier S. 44.

112 Butzer, Günter: »Topographie und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur«. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 51-75, hier S. 51.

113 Martínez: Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode, S. 181.

114 Vgl. Young: Beschreiben des Holocaust, S. 44. Young, der mit dem konstruktivistischen Ansatz vergangene Ereignisse ohnehin als fikionalisiert betrachtet, geht es dabei um die Deutungsleistung der Texte, nicht um Gattungsfragen oder den Referenzcharakter der Autobiographie.

115 Holdenried: Zeugen, Spuren, Erinnerung, S. 77.

116 Vgl. dazu auch Günter: Für Günter in »Überleben schreiben« kommt Selbstvergewisserung im herkömmlichen Sinne in der Shoah-Autobiographik auch nicht infrage. Sie stehe eher im Zeichen der Verstörung. Vgl. Günter: Writing Ghosts, S. 26f.

117 Holdenried: Zeugen, Spuren, Erinnerung, S. 77.

118 Schabacher: Topik der Referenz, S. 170, S. 348.

ein Erzähltext fiktional oder nichtfiktional ist. Die Thematik der Shoah und die Autorschaft der Überlebenden geben den »Kontext« vor. Diese Normativität erhält in Bezug auf die Literatur von Überlebenden der Shoah besondere Aufmerksamkeit, zum Beispiel in Gestalt eines »ethischen Pakts«, der aus dem Wissen um die nationalsozialistischen Verbrechen resultiere.¹¹⁹ Problematisch ist die Einordnung der Texte jedoch, wenn das sogenannte Shoah-Subjekt und die »Shoah-Autobiographie« auf die Zeugnisfunktion beschränkt werden, sodass ihnen eine »gestalterische Freiheit«¹²⁰ abgesprochen wird. Perspektiven subjektiven Beschreibens begegnen dem Leser in der Autobiographie wie im Roman. Unterscheiden werden sich die Perspektiven darin, ob der Autor den Referentialitätsanspruch auch zum Bestandteil der Subjektivität *macht*.

3.3 Autobiographisch bezeugendes Erzählen oder fiktionales Bezeugen

Die Literatur von Überlebenden mit Hilfe einer Gattungsspezifik zu analysieren heißt, die »Grenzen« neu auszurichten. »Grenzüberschreitungen« wie bei der Autobiographie machen auf die Schwierigkeit aufmerksam, Texte ungeachtet aller Offenheit und Modifizierbarkeit in den etablierten Analysekatégorien zu verorten. So stellt zum Beispiel die Autobiographieforschung eine Gattungsbestimmung bereit, und doch entspricht kaum ein Text der Engführung, wie sie die Definition von »Autobiographie«¹²¹ vorgibt. Mit »Holocaustliteratur« liegt dagegen eine Gattungsbezeichnung vor, bei der allein der

-
- 119 Feuchert: Der »ethische Pakt«, S. 140. Dieser Pakt zwischen Autoren und Lesern gilt für Autobiographien und Romane. Feuchert räumt jedoch ein, dass für »fiktionale Holocaustliteratur« ein »anderer ethischer Pakt wirksam« sei. Diesen definiert er wie folgt: »Die realen Ereignisse werden auch in der Fiktion nicht in Frage gestellt und Opfer des Verbrechens werden nicht diffamiert« (ebd., S. 141, Anm. 17). Dass für Holocaustliteratur andere Regeln gelten, macht auch der »Fall Wilkomirski« mit seiner simulierten Autobiographie »Bruchstücke« deutlich. Vgl. Mächler, Stefan: Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie. Zürich: Pendo, 2000; Kyora, Sabine: »Der Skandal um die richtige Identität. Benjamin Wilkomirski und das Authentizitätsgebot in der Holocaust-Literatur«. In: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): Literatur als Skandal. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 624-631; Martínez, Matías: »Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust«. In: Ders. (Hg.): Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik. Bielefeld: Aisthesis 2004. S. 7-21. Es gibt kein »fiktives Zeugnis«, sondern nur ein »simuliertes« (Weigel: Zeugnis und Zeugenschaft, S. 116). Zwar können fiktionale Texte als Wissensquelle gelten (vgl. Klauk, Tobias: »Fiktion, Behauptung, Zeugnis«. In: Christoph Demmerling/Ingrid Vendrell Ferran [Hg.]: Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Berlin: de Gruyter, 2014, S. 197-217), ob sich eine Kategorie wie die »fiktionale[] Zeugenschaft« (Bachmann: Der abwesende Zeuge, S. 265) für Zeugnisse bewährt, die durch eine Fiktionalisierung des Erlebten Zeugnis ablegen, bleibt offen.
- 120 Kleinschmidt: Probleme der Autorschaft, S. 78. Dass eine solche Annahme nicht haltbar ist, zeigen auch einschlägige und aktuelle Forschungen zur Lagerliteratur vgl. Taterka, Thomas: Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur. Berlin: Schmidt, 1999; Fischer, Saskia/Gronich, Mareike: »Was ist Lagerliteratur? – Schreibweisen, Zeugnisse, Didaktik«. In: Fischer et al. (Hg.): Lagerliteratur. Schreibweisen – Zeugnisse – Didaktik. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2021, S. 9-38.
- 121 Lehmann: Autobiographie, S. 169-173.

›Inhalt Holocaust‹ für die hinreichende Gattungsspezifität bürgt. Die Shoah ist das »zentrale autobiographische Moment«¹²², das die Texte aber nicht ›automatisch‹ zu Shoah-Autobiographien oder zur Zeugnisliteratur erklärt. Am Beispiel von Kertész und Hilsenrath wird ersichtlich, dass ihre Romane als literarische Zeugnisse gelesen werden können, sie aber nicht als ein Zeugnis angelegt sind, in dem sich das schreibende Subjekt selbst zum Bezugspunkt macht. Ein Text kann Zeugnis ablegen, dabei macht es aber einen Unterschied, ob es sich um ein autobiographisch bezeugendes Erzählen handelt, das heißt um einen autobiographischen Text als Zeugnis des empirischen Autors, oder um ein fiktionales Bezeugen, das heißt um einen fiktional erzählten Text als Zeugnis eines fiktiven Erzählers. Den Erzähler, der mit dem Autor formal identisch ist und in einer literarisch-figuralen Rolle als Zeuge im Text auftritt, gilt es daher von dem Erzähler zu unterscheiden, der weder mit dem Autor identisch ist noch die soziale Rolle des Zeugen einnimmt.

Für die Herleitung distanzschaffender Erzählverfahren wie Verstellung, Verfremdung und Verzerrung wird die Gegenüberstellung von Romanpakt (›Fiktionspakt‹) und Referenzpakt (›autobiographischer Pakt‹) genutzt. Bezugnehmend auf die Differenzierung fiktionaler und nicht-fiktionaler Erzählstrategien ist zu fragen: Was sagt der vom Autor gestiftete Lektürevertrag über die Distanz zum Erzählten aus? Liegt die Distanzierung durch eine narrative Instanz vor, kann der Referentialitätsanspruch als Gradmesser der Distanz gelesen werden. Die Identität des Eigennamens besiegelt den »autobiographischen Pakt« und vermittelt eine geringe erzählerische Distanz zum Erlebten auf der Ebene Autor-Erzähler. Das Fehlen der Namensgleichheit hingegen signalisiert eine größere Distanz zum Erlebten.

Mit der gattungstheoretischen Unterscheidung in autobiographisches (Klüger, Améry) und fiktionales Erzählen (Kertész, Drach, Hilsenrath) bewegt sich Distanz als Schreibweise in einem Dreieck von Autor, Leser und Text (Erzähler/Erzähltes/Figur). Aus diesem Distanzdreieck leiten sich verschiedene Ebenen der Distanz ab, dazu gehören die Distanz zwischen Autor und Text, die zwischen Autor und Leser und die Distanz innerhalb des Textes, zum Beispiel zwischen Erzähler und Erzähltem.

Ein spezifischer Pakt?

Nach dem Bekanntwerden des *Romans eines Schicksallosen* in Deutschland bezieht sich Kertész kritisch auf dessen Rezeption. Dass sein literarischer Text als »autobiographischer Roman« rezipiert wurde, bei dem der Fokus auf »autobiographisch« anstatt auf »Roman« lag, veranlasste ihn vermutlich dazu, dieser Interpretation der Rezipienten eine Differenzierung entgegenzusetzen, die dem »autobiographischen Roman« als Gattung keinen Platz einräumt: *entweder* Autobiographie *oder* Roman.¹²³ Für Kertész gehört die Erinnerung, die auch Bestandteil seines Romans ist, in den Bereich des Poetischen.¹²⁴

122 Düwell: *Fiktion aus dem Wirklichen*, S. 7.

123 Vgl. Kertész: *Dossier K.*, S. 11f.

124 Vgl. Kertész, Imre: *Die eigene Mythologie schreiben. Tagebucheintragungen zum Roman eines Schicksallosen 1959-1962*. Zusammengestellt u. übers. v. Pál Kelemann u. Ingrid Krüger. In: *Sinn und Form* 71 (2019), H. 1, S. 5-23, hier v. 19.03.1960, S. 8f.

Im Roman wird den »historischen Tatsachen«¹²⁵ nicht nur etwas »hinzu[ge]fügt«¹²⁶; Fiktion ist für Kertész vor allem eine »souveräne Welt«¹²⁷. Im Roman werde eine Welt erschaffen, »während man sich in der Autobiographie an etwas, das gewesen ist, erinnert. [...] Ich mußte im Roman Auschwitz für mich neu erfinden und zum Leben bringen«¹²⁸. Die Grenze zwischen Autobiographie und Roman, die Kertész dabei im Blick hat, wenn er Fiktion und Autobiographie unterscheidet, wird hier über das Verhältnis zwischen Autor und Leser reflektiert. Bindet man die Intention des Autors, Zeugnis abzulegen, an den »Referenzpakt«¹²⁹ (Namensgleichheit von Autor, Erzähler und Protagonist) und stellt dieses literarische Verfahren dem »Romanpakt«¹³⁰ (ohne Namensgleichheit von Autor und Protagonist) gegenüber, zeichnet sich ein besonderer Pakt ab. Was ist das Spezifische an diesem Pakt und warum ist er für die ästhetische Distanz relevant?

Die heterogenen Ausdrucksweisen in der Literatur von Überlebenden der Shoah lassen sich nicht auf eine Darstellungsweise festlegen, die an das Faktische gebunden ist. Für sich gesprochen hält Kertész fest, dass er sein »Leben als Rohstoff« (das Autobiographische) für seine Romane betrachte. Im Text sieht der Leser also ein Subjekt, das sich mit Erfahrungen auseinandersetzt, die nah an den autobiographischen Erfahrungen des Autors sind.¹³¹ Mit der intendierten Fiktionalisierung der Figuren ziehen die Autoren, wie Kertész, eine Distanzebene ein, die die Geschichte, die sie erzählen, nicht »automatisch« als ihre eigene Geschichte lesbar macht. Zur literarischen Distanzierung gehört es auch, dass sich die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist auflöst. Versteht man Kertész' Fiktionalisierung als Versuch, der Position des Zeugen zu entgehen, ist das fiktionale Erzählverfahren eine Strategie literarischer Distanzierung. Der von Kertész gestiftete »Pakt«, den Erzähler György Köves zu nennen, bringt die Fiktion ins Spiel, die dazu dient, das Geschehen literarisch zu distanzieren.

Analog zum Anspruch auf Referentialität, der *im* Erzählten als Bestandteil einer »subjektiven Deutung« (Klüger) verstanden werden kann, erheben die Romane einen Anspruch auf Fiktionalisierung. Ist es beim Referentialitätsanspruch die Distanzahme des Autors, so kann der Fiktionalisierungsanspruch ebenfalls Bestandteil dieser Distanz sein. »[R]adikale Fiktionalisierungen«¹³² wie der Roman *Der Nazi & der Friseur* nutzen distanzschaffende Erzählverfahren oder, wie der Autor Hilsenrath in einem Interview 2005 über seinen Roman sagt: »Ich kann mit der Groteske die Wahrheit sagen, nur

125 Kertész: Dossier K., S. 14.

126 Ebd., S. 12.

127 Ebd., S. 13.

128 Ebd.

129 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 40.

130 Ebd., S. 29.

131 »Was ich schreibe, ist autobiographisch, eine Geschichte, die tatsächlich geschehen ist.« »Ich, der ich alles durchgemacht habe, wovon ich schreibe« (Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, S. 7f.).

132 Dopheide, Dietrich: Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths. Berlin: Weißensee Verlag, 2000, S. 183; vgl. Braese, Stephan: Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 257.

verkleidet.«¹³³ Durch die von ihm als ›Verkleidung‹ bezeichnete Darstellungsweise wird das Erzählte als Bericht des fiktiven Protagonisten Max Schulz literarisch auf Distanz gebracht.

Dass der Unterschied, einen Roman entweder als Zeugnis des Autors oder als Zeugnis des Erzählers zu lesen, zentral sein kann, führt *Der Nazi & der Friseur* auf besondere Weise vor Augen. Hier setzt der Autor eine fiktive Erzählinstanz ein, die von der Biographie des Autors nicht weiter entfernt sein könnte. Hilsenraths Roman ist in der Hinsicht ein grotesk erzähltes Bezeugen: Der Massenmörder Max Schulz bezeugt, wie er nach dem Zweiten Weltkrieg ein straffreies Leben mit einer falschen Identität führt. Die Gattung ist der Roman, die Erzählform ist eine groteske Pseudoautobiographie des fiktiven Erzählers Schulz. Und dieser Roman geht einen Schritt weiter, denn in dieser »Tätergroteske«¹³⁴ wird schließlich das Bezeugen selbst mit den Techniken fiktionalen Erzählens dekonstruiert.

Die Einzelanalysen werden zeigen, dass Distanz auf verschiedene Weise erzeugt wird. Sie kann eine literarische Strategie in fiktionalen wie autobiographischen Erzähltexten sein. Entsteht Distanz über den *Anspruch auf* Referentialität, ist diese Bezugnahme zum Geschehen ein autobiographisch erzähltes Bezeugen (Améry, Klüger). Distanz verläuft aber auch über den *Anspruch auf* Fiktionalisierung, zum Beispiel durch ein fiktional erzähltes Bezeugen (Drach, Hilsenrath, Kertész), das mit literarischen Techniken der Verfremdung das Geschehen distanziiert. Damit wäre nicht nur das autobiographische vom fiktionalen Bezeugen zu unterscheiden. So ließe sich auch das Spezifische des verfremdeten, verzerrten Bezeugens einer fiktiven Erzählinstanz (Köves, Schulz, Protokollant) hervorheben, die vor dem Hintergrund einer spezifischen autobiographischen Erfahrung gelesen wird.

133 Hilsenrath, Edgar: »Ich kann mit der Groteske die Wahrheit sagen«. Interview v. Oktober 2005 [www.scheinschlag.de/archiv/2005/10_2005/texte/27.html v. 14.02.2021].

134 Birkmeyer, Jens: »Die Infamie der Schuld. Vom Briefroman zur Tätergroteske«. In: Helmut Braun (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 51-67.

B TEXTANALYSEN

Jean Améry *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966), Ruth Klüger *weiter leben* (1992)

1. Das Ressentiment

1.1 Versuch einer Ortsbestimmung: Einspruch gegen das Vergessen

Mit dem Ressentiment wird zumeist ein Gefühl bezeichnet, das eine Abneigung vermittelt und als unangenehm und störend gilt. Für den aus dem Französischen von *ressentir* (empfinden) stammenden Begriff gibt es im Deutschen keine wortgetreue Entsprechung,¹ und auch die englische Form *resentment* stellt weder eine adäquate Übersetzung dar, noch liegt dem ›Ressentiment‹ und dem ›Resentment‹ eine gemeinsame philosophische Tradition zugrunde.² Mit dem Ressentiment sind die philosophischen Konzepte von Friedrich Nietzsche (*Zur Genealogie der Moral*, 1887) und Max Scheler (*Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*, 1912) verbunden. Definiert Scheler das Ressentiment als »das wiederholte Durch- und Nachleben« einer negativen »Emotion«³, ist darin die Betrachtung als ein Phänomen der Wiederholung enthalten.

-
- 1 Probst, Peter: Ressentiment. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8: R.Sc. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 920-923, hier S. 920.
 - 2 Thomas Brudholm sieht zwar eine Verwandtschaft zwischen ›Resentment‹ und ›Ressentiment‹, betont aber zuvörderst die verschiedenen Konzepte: Hierfür stellt er dem Resentment, in Anlehnung u.a. an *Freedom and Resentment* von Peter F. Strawson und *Theory of the Moral Sentiments* von Adam Smith, das Ressentiment bei Max Scheler und Friedrich Nietzsche gegenüber. Smith nennt in seiner *Theorie der ethischen Gefühle* das Resentment, so wird es übersetzt, ein ›Vergeltungsgefühl‹. Vgl. Smith, Adam: *Theorie der ethischen Gefühle*. Übers. v. Walther Eckstein, Hamburg: Meiner, 2010, S. XVIII. In den Kapiteln seiner Untersuchung, in denen Brudholm sich mit Améry auseinandersetzt, übernimmt er den Begriff ›Ressentiment‹, um nah an Amérys Beschreibungsvokabular zu bleiben. Sobald er über die Analyse von Amérys *Jenseits von Schuld und Sühne* hinausgeht, spricht er aber von *resentment*. Vgl. Brudholm, Thomas: *Resentment's virtue*. Jean Améry and the refusal to forgive, Philadelphia: Temple Univ. Press, 2008.
 - 3 Scheler, Max: *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004, S. 2.

Jean Améry, der den Essay *Ressentiments* 1966 im Radio verlas, mit dem er sich erstmals vor einem deutschen Publikum zu seinem »reaktiven Groll«⁴ bekannte,⁵ weiß um die Herkunft dieses Begriffs und um die Vorstellung vom »grollenden Haßpropheten«, »unzeitgemäßen Hasser und Ressentimentgeladenen«⁶. Damit steht das Ressentiment in einer Tradition, die es eher zur Schwäche als zur Stärke erklärt. Selbst als Stärke des »Schwachen« oder »Ohnmächtigen« (Nietzsche) ausgelegt, ist das Ressentiment, wie bei Améry auch, zwar reaktiv, doch nach Nietzsche reagiert der »Mensch des Ressentiment«⁷ aus einer Unfähigkeit heraus. Wenn Améry in seiner persönlichen Nietzsche-Ausgabe »Wir Ressentiments-Träger«⁸ notiert, dann fließen diese Deutungen mit ein. Aber das Subjekt, das sich hier als *Ressentimenttragendes* bezeichnet, verortet das Ressentiment in einem bestimmten Erfahrungs- und Ereigniszusammenhang.

So habe ich denn die Ressentiments nach zwei Seiten hin abzugrenzen, vor zwei Begriffsbestimmungen zu schirmen: gegen Nietzsche, der das Ressentiment moralisch verdammt, und gegen moderne Psychologie, die es nur als einen störenden Konflikt denken kann.⁹

Von Nietzsches genealogischer Herleitung des Ressentiments grenzt Améry sich nicht zuletzt deshalb ab, weil der »Mensch des Ressentiment« (Nietzsche) bedingt durch seinen unzulänglichen Umgang mit den Affekten wie Hass und Rachsucht ausschließlich an sich selbst leide.¹⁰ Améry betrachtet die Ressentiments nicht als Defekt oder Af-

4 Améry: *Ressentiments*, S. 119, S. 148.

5 *Ressentiments* v. 07.03.1966, *Die Tortur* v. 03.05.1965, *Über Zwang und Unmöglichkeit* v. 25.04.1966, *Wie viel Heimat braucht der Mensch?* v. 15.11.1965, *An den Grenzen des Geistes* v. 19.10.1964 (die Datumsangaben erfolgen nach Améry, Jean: Jean Améry im Rundfunk. In: Ders.: *Werke*. 9. Bde. Bd. 9: Materialien. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008, S. 812-841, hier S. 813f., und den vom SWR angefertigten Sondermitschnitten).

6 Améry: *Ressentiments*, S. 139.

7 Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. Zweite Abhandlung, Abschnitt 11. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 15 Bde. Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse*. Zur Genealogie der Moral. München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter, 1988, S. 311.

8 Die im Nachlass in Marbach aufbewahrte Ausgabe von Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* enthält diese handschriftliche Notiz von Améry »Wir Ressentiments-Träger« auf Seite 24. Der Abdruck der unveröffentlichten Notiz erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages Klett-Cotta Stuttgart.

9 Améry: *Ressentiments*, S. 127.

10 Améry grenzt sich »gegen Nietzsche« ab, »der das Ressentiment moralisch verdammt« (Améry: *Ressentiments*, S. 123). Amérys Kritik kann nicht in jedem Punkt nachvollzogen werden, aber konkret zu Amérys Kritik an Nietzsche nach 1945: vgl. Mayer, Hanns [Jean Améry]: *Zur Psychologie des deutschen Volkes* [1945]. In: Jean Améry: *Werke*. Bd. 2, S. 500-534. Darin fordert Améry ein Nietzsche-Verbot: »[W]enn ein Mensch schreibt: »Nicht Zufriedenheit[,] sondern Macht; nicht Frieden, sondern Krieg; nicht Tugend, sondern Tüchtigkeit« seien zu erstreben, dann meint er präzise, daß: nicht Zufriedenheit, sondern Macht; nicht Frieden, sondern Krieg; nicht Tugend[,] sondern Tüchtigkeit zu erstreben seien.« (Ebd., S. 507f.) Darum, so Améry, »sind dieses Mannes Bücher zu verbieten«. Schließlic[h] »[hat] die führende deutsche Clique genau nach dieser Maxime gehandelt. Daß im Werke Nietzsches sich selbstverständlich auch Ansprüche sehr anderer Art finden, daß er selbst aus Zartgefühl wahrscheinlich keinen Hasen hätte abziehen können, zählt hier nicht.« (Ebd., S. 508) In dem hier diskutierten Kontext könnten es vor allem Formulierungen von Nietzsche

fekt,¹¹ sie sind ein Einspruch gegen das Vergessen. Hierfür stellt er eine Situation dar, in der sich ein Spannungsverhältnis zwischen dem Ressentiments tragenden Subjekt und einer vom Kollektiv proklamierten Vorstellung entfaltet. Ironisch fragt Améry, ob er wohl seine »Gegenrede im uneingeschränkten Besitz [s]einer geistigen Kräfte« mache: »Es könnte ja sein, daß ich krank bin, denn objektive Wissenschaftlichkeit hat aus der Beobachtung von uns Opfern in schöner Detachiertheit bereits den Begriff des ›KZ-Syndroms‹ gewonnen. [...] [F]eindseliger Rückzug auf das eigene Ich seien die Kennzeichen unseres Krankheitsbildes.«¹²

Zuschreibungen, die das Subjekt auf *sein* Leid reduzieren und dabei die Verantwortung der Mitwelt ausblenden, wehrt Améry ab. Das Subjekt, das sich im Text entwirft, leidet nicht an sich selbst, es reagiert auf das, was ihm zugefügt wurde und dem es sich ausgesetzt sieht. Dieses Subjekt wird hier *ressentimenttragend* genannt, um den aktiven und selbstbestimmten Protest zu betonen. Aber auch um die eigene Erfahrungslast, die auf dem Individuum liegt, und die wahrgenommene Rechtfertigungslast, mit der es sich konfrontiert sieht, zu berücksichtigen. Es handelt sich dabei um eine Distanzstrategie, die den Einspruch und Widerspruch des Subjekts in den Blick nimmt.

Améry übt Kritik an seiner Mitwelt und gibt zu verstehen, dass es sich durch pathologisierende Beschreibungskategorien auf neue Weise viktimisiert sieht. Der Protest dieses Subjekts richtet sich gegen die Ansicht, das Opfer habe das vergangene Leid (»im Prozeß der Interiorisation«¹³) auf sich zu nehmen, gegen einen sozialen Druck, mit dem es sich konfrontiert sieht. Von Zugriffen wie diesen distanziert sich das Subjekt – aber wie? Hier kommt die spezifische Sichtweise Amérys auf das Ressentiment ins Spiel. Die Analyse seiner Ressentiments beruhen auf einer »Umwertung«¹⁴ und »Positivierung des Ressentiments«¹⁵. Im Text formiert sich so eine Perspektive, die auf einer spezifischen Verwendung des Begriffs ›Ressentiment‹ beruht und den poetologischen Ausgangspunkt der Textanalyse bildet. Sie beginnt mit der Perspektive eines Subjekts, das

und Scheler sein, wie das »Giftauage des Ressentiment« (Nietzsche: GM, I, 10, S. 272), die »Intoxikation« (ebd., S. 269) oder die »seelische Selbstvergiftung« (Scheler: Ressentiment im Aufbau der Moralen, S. 4), denen Améry sehr skeptisch begegnete. Nietzsche sei es gewesen, der die »emotive[] Funktion des Ressentiment« entdeckt habe (Frings, Manfred S.: Einleitung. Max Scheler *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004, S. VII-XX, hier S. VII). Der »Mensch des Ressentiments« werde zu einem zu einem »An-sich-selbst-Leidende[n]« (El Magd, Esam Abou: Nietzsche. Ressentiment und schlechtem Gewissen auf der Spur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, S. 22).

11 Vgl. Scherpe, Klaus R.: »Über Ressentiment«. In: *Künste der Verneinung. Mosse-Lectures der Humboldt Universität zu Berlin 2006*. Berlin: Humboldt-Univ., 2007, S. 61-81, hier S. 63; Heidelberger-Leonard, Irene: »Über Zwang und Unmöglichkeit, Jean Amérys Biographin zu sein«. In: Sylvia Weiler/Michael Hofmann (Hg.): *Revision in Permanenz. Studien zu Jean Amérys politischem Ethos nach Auschwitz*. Frankfurt a.M.: Lang, 2016, S. 13-24, S. 22.

12 Améry: *Ressentiments*, S. 127.

13 Ebd., S. 129.

14 Scheit, Gerhard: »Am Ende der Metaphern. Über die singuläre Position von Jean Amérys *Ressentiments* in den 60er Jahren«. In: Stephan Braese et al. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt a.M., New York: Campus-Verlag, 1998, S. 301-316, hier S. 307.

15 Scherpe, Klaus R.: »Ressentiment. Eine Gefühlstatsache«. In: *Weimarer Beiträge* 54/2 (2008), S. 165-181, hier S. 169; vgl. Scherpe: *Über Ressentiment* (2007), S. 66.

im Text die eigene »Gefühlstatsache«¹⁶ bewusst wiederholt und sein »Recht auf Widerstand«¹⁷ gegen die ihm zugefügte Gewalt behauptet. Ohne die Wiederholung, das wird in *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966) deutlich, kommt dieser Behauptungsversuch nicht aus, nur verwendet Améry dafür Begriffe wie »Aktualisierung« oder »Zeitumkehr«, mit denen er seine Situation als Opfer beschreibt. Wenn er über seine Ressentiments sagt, sie seien von »besonderer Art«¹⁸, betrachtet er sie als ein Phänomen des Protests.

Ein »undankbares Bekenntnisgeschäft«

Améry nennt sein Vorhaben in dem Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne*, die eigenen Ressentiments »jenen zu erhellen, gegen die sie sich richten«¹⁹, ein »undankbares Bekenntnisgeschäft«²⁰. Unüberhörbar ist der ironische Unterton, der mitschwingt, wenn er sich damit an eine Leserschaft in Deutschland richtet. Vor allem aber benennt Améry seine Position in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Er führt die Situation, in der er sich befindet, auf eine fehlende Bereitschaft zurück, Verantwortung für das ihm zugefügte Leid zu übernehmen (»Was ich nachtrage, [...] – niemand will es mir abnehmen«²¹), und auf die Unfähigkeit einer Gesellschaft, die Konfliktlinie zwischen Opfer und Täter in Deutschland bis Mitte der 1970er Jahre zu ziehen (»Die Welt, die vergibt und vergißt, hat mich verurteilt, nicht jene, die mordeten oder den Mord geschehen ließen«²²). Mit seiner reflexiven Auseinandersetzung, die er eine aus »Introspektion gewonnene Analyse der Ressentiments« und die »Justifizierung eines [...] abgeurteilten seelischen Befindens«²³ nennt, kritisiert dieses Subjekt die Unfähigkeit der deutschen Gesellschaft und weist sich selbst geradezu als »fähig« aus, sich mit der Überwältigungserfahrung schreibend auseinanderzusetzen.

Amérys Rede vom »Bekenntnisgeschäft« verweist darauf, dass es eben nicht *seine* Ressentiments sind, die ihn zum Opfer machen, er nutzt sie vielmehr als eine Ausdrucksform, *mit* ihnen seine persönliche Lage zu beschreiben. Er sieht sich in eine Art Rechtfertigungsposition gebracht, in der er sich bekennen muss, nicht die Täter. Dass die von Améry eingeforderte Konfliktlinie zwischen Opfer und Täter in seiner Schreibgegenwart für ihn als Opfer deutscher Verbrechen noch nicht existiert, geht auch aus der spezifischen Konstellation hervor, die er ein »undankbares Bekenntnisgeschäft« nennt: Eine Auseinandersetzung kann demzufolge nur eintreten, wenn das Opfer in Vorleistung geht. Über seinen Zustand sagt Améry: »Ich muß mich zu ihm bekennen, den sozialen Makel tragen und die Krankheit als integrierenden Teil meiner Persönlichkeit erst auf mich nehmen, dann legitimieren.«²⁴ Für ihn sind seine Ressentiments nicht Ausdruck eines eigenen Defizits. Auch dann nicht, wenn ihm die Gesellschaft eine

16 Scherpe: Ressentiment (2008), S. 165-181; Scherpe: Über Ressentiment (2007), S. 65.

17 Ebd., S. 80; vgl. Heidelberger-Leonard: Zwang und Unmöglichkeit, Amérys Biographin zu sein, S. 22.

18 Améry: Ressentiments, S. 132.

19 Ebd., S. 126.

20 Ebd., S. 121.

21 Ebd. S. 147.

22 Ebd., S. 138.

23 Ebd., S. 121.

24 Améry: Ressentiments, S. 121.

»häßliche Unversöhnlichkeit« unterstellen sollte, die in der Tradition eines »abgeurteilten seelischen Befindens«²⁵ steht.

So beschreibt Améry, wie er sich in seiner Subjektposition geschwächt sieht. Diesen Vorbehalten stellt sich das Subjekt, es stellt sich ihnen auch entgegen. Die Vorsilbe »re« in Ressentiment, die auch auf *résistance* verweise,²⁶ verstärkt diesen Aspekt, sodass das Ressentiment einer nachzuholenden Gegenwehr gleichzukommen scheint. In dem Essay *Ressentiments* begründet Améry aber auch, warum er seine Ressentiments nicht bloß mit Unversöhnlichkeit oder Rache gleichsetzt.²⁷ Das Subjekt Améry, das sich im Text auf seine Ressentiments beruft, will kein »Mensch des Ressentiment« sein, wie ihn Nietzsche bestimmt. Améry gibt eine andere Richtung vor.²⁸ »Zur Bildung von Ressentiments«²⁹ kommt es nicht etwa deshalb, weil Améry der Schwache wäre. Die Schwäche ist die von der gesellschaftlichen Mehrheit abgelehnte historische Verantwortung der Deutschen³⁰ und das »Eintreten eines gewissen Wunders«³¹, wie Améry den wirtschaftlichen Aufschwung in seinem *Brief an einen Bürger der Bundesrepublik Deutschland* (1969) sarkastisch nennt.

Wenn Améry sich auf seine Ressentiments beruft, zeigt er, womit er sich als Opfer dieser Verbrechen konfrontiert sieht. Was seine Ausführungen zu einem seiner Ansicht nach »undankbaren Geschäft« werden lässt, ist nicht bloß der Umstand, dass er sich mit dem Bekenntnis zu seinen Ressentiments zugleich gegen deren Stigmatisierung als »Makel« oder »Krankheit«³² zu behaupten hat. Sein Bekenntnis gibt auch zu verstehen, dass »Aufklärung«³³ deutscher Leser zu der Zeit nur möglich scheint, wenn er seinen »reaktiven Groll«³⁴ »verteidig[t]«³⁵; erst dann könne über Schuld und Verantwortung des Täterkollektivs gesprochen werden.

Ein Verweigern von Versöhnung ist für das Subjekt weder Mangel noch Makel. Seine nicht vorhandene Bereitschaft zur Versöhnung reagiert auf Anforderungen von außen, es macht dann von seinem Recht auf Unversöhnlichkeit Gebrauch. Dass Améry sich *nach* der Überwältigungserfahrung und *vor* aller Verständigung dazu genötigt sieht, von

25 Ebd.

26 Heidelberger-Leonard: Zwang und Unmöglichkeit, Amérys Biographin zu sein, S. 22.

27 Vgl. dazu das Kapitel 2.4 Über die Bedeutung der Rache für das Ressentiment.

28 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 126.

29 Ebd., S. 123.

30 Vgl. Tillmanns, Jenny: Was heißt historische Verantwortung? Historisches Unrecht und seine Folgen für die Gegenwart. Bielefeld: transcript, 2014, S. 103f.

31 Améry, Jean: Ihr seid wieder wer! Brief an einen Bürger der Bundesrepublik Deutschland [1969]. In: Ders.: Werke. 9 Bde. Bd. 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 217-226, hier S. 219. In diesem in *Tribüne* 31 (1969) abgedruckten »Brief« äußert sich Améry ironisch-sarkastisch u.a. über die ausgebliebene Verantwortung im Umgang mit den Verbrechen der Nationalsozialisten. Dass er, so Améry, an den »Bürger der Bundesrepublik« gerichtet, für »die Vergangenheit [seines] Landes [...] gar nichts [kann], woran aber auch die Welt nicht schuldig ist, sondern allenfalls die ungut listenreiche Geschichte, dieses mythische Monster!« (ebd., S. 219).

32 Améry: *Ressentiments*, S. 121.

33 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 17, S. 18f.

34 Améry: *Ressentiments*, S. 119, S. 148.

35 Ebd., S. 129.

der Zuhörer- und Leserschaft in Deutschland die Legitimation seiner Ressentiments einzufordern, macht auf die historische Situation der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte in Deutschland aufmerksam. Eigene Ressentiments zu hegen bedeutet für ihn von Anfang an, sich mit seinen Erfahrungen als Opfer zu positionieren. An der Verdrängungsbereitschaft seiner Mitwelt hat sich für Améry in den 1970er Jahren trotz der Auschwitz-Prozesse wenig geändert, denn in dem Vorwort der Neuausgabe von *Jenseits von Schuld und Sühne* von 1977 sieht er sich nicht veranlasst, aus dem elf Jahre zuvor veröffentlichten Essayband etwas »zurückzunehmen«³⁶. Für ihn bleibt es ein »undankbares Bekenntnisgeschäft«.

1.1.1 Ursache, Anlass und Resultat des subjektiven Protests

Mit der Deutung seiner Ressentiments im Jahr 1966 bringt Améry seinen »Protest«³⁷ zum Ausdruck und reflektiert das Ressentiment als Ursache, Anlass und Resultat.³⁸ »[M]ein Ressentiment, das mein persönlicher Protest ist«³⁹, richtet sich so gegen die Anforderungen einer speziellen Mitwelt. Seinen Ressentiments geht eine »persönliche[] und historische[] Entwicklung«⁴⁰ voraus, sie sind (s)eine *Re-Aktion*.

Die grausamen »Handlungen«⁴¹, die das Subjekt tief verletzt und ihm das »Weltvertrauen«⁴² entrissen haben, waren Ursache für die Entstehung der Ressentiments. Die

36 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 11. Er wolle nichts zurücknehmen und habe nur »hinzu- zufügen« (ebd.). Dazu gehört, dass er in Deutschland einen Antisemitismus in Form eines Antizionismus der politischen Linken beobachtet. Das verändert die Situation für Améry, da er sich zuvor selbst der Linken zugehörig sah, weshalb er im Vorwort von seinen »natürlichen Freunde[n], die jungen Frauen und Männer der Linken« spricht, gegen die er sich »zu erheben habe« (ebd., S. 17); vgl. dazu Hewera, Birte: »... daß das Wort nicht verstumme.« Jean Amérys kategorischer Imperativ nach Auschwitz. Marburg: Tectum, 2015, S. 243-273.

37 Améry: Ressentiments, S. 141.

38 Das Ressentiment beschreibe die »subjektive[] Verfassung des Opfers« (ebd., S. 121), »Emigration, Widerstand, Gefängnis, Folter, KZ-Haft – das ist keine Entschuldigung für Verwerfung des Takts, soll auch keine sein. Aber es ist eine zureichend kausale Erklärung.« (Ebd. S. 120) »Im Augenblick, da ich mir einbildete, ich hätte endlich durch mein erlittenes Schicksal die Weltmeinung eingeholt, war diese schon im Begriff, sich selbst zu überschreiten. Ich wähnte mich mitten in der Wirklichkeit der Zeit und war schon zurückgeworfen auf eine Illusion.« (Ebd., S. 123f.) »Die Sozietät ist befaßt nur mit ihrer Sicherung und schert sich nicht um das beschädigte Leben« (ebd., S. 131). »Es war auf einmal guter Boden für die Ressentiments« (ebd., S. 125); nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager waren sie »noch keineswegs manifest« (ebd., S. 121). Außerdem sind dem *Ressentiment*-Aufsatz in dem Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* zwei Essays vorangestellt, die auf zwei Ursachen seiner Ressentiments verweisen: *Die Tortur* auf die erlittene Folter und die Konzentrationslager, *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* auf den »Verlust der Heimat«. Vgl. Hewera, Birte: »Die ›Wahrheit der Untat‹ – Jean Amérys *Ressentiments*«. In: Dies./Miriam Mettler (Hg.): »An den Grenzen des Geistes«. Zum 100. Geburtstag von Jean Améry. Tectum, 2013, S. 19-36, hier S. 20; Brudholm: Resentment's virtue, S. 164.

39 Améry: Ressentiments, S. 141.

40 Ebd., S. 121.

41 Mayer [Améry]: Zur Psychologie des deutschen Volkes, S. 510.

42 Améry: Die Tortur, S. 65.

»körperliche Schädigung« sei, so Améry 1971, »rational nicht mehr aufzuarbeiten«⁴³. Im Gegensatz zum Resentment ist das Ressentiment nach Améry ausschließlich auf den Geschädigten bezogen, weshalb er auch von »Opfer-Ressentiments«⁴⁴ spricht. Ursprung des Ressentiments ist also die ihm zugefügte Beschädigung, aber als eine Ausdrucksform in *Jenseits von Schuld und Sühne* richtet es sich gegen die Deutschen in der Schreibgegenwart.⁴⁵ Für die Entwicklung seiner Ressentiments trägt die Mitwelt eine Verantwortung, »verdichtet« hätten sie sich schließlich, weil der rasche Wiederaufbau Deutschlands und die Verdrängung⁴⁶ der Schuld dazu führten,⁴⁷ dass Améry, wie er sagt, nicht »im wechselseitigen Einverständnis mit der Welt«⁴⁸ leben kann. Den »Anlaß« zur »Bildung von Ressentiments«⁴⁹ beschreibt er auch als Abwesenheit dieser gegenseitigen Anerkennung. Ist dieses Verhältnis aus seiner Sicht überhaupt wieder herstellbar, und welche Funktion nimmt sein Protest dabei ein? Wie könnte eine Verständigung zwischen Opfer und Tätergesellschaft aussehen, wenn Überlebende Grenzen der Versöhnung geltend machen und es sich zur Aufgabe machen, nicht zu verzeihen?⁵⁰ Aus dem Essay *Ressentiments* geht deutlich hervor, dass der individuelle Protest und dessen Anerkennung dabei eine entscheidende Rolle spielen.

Weitere Perspektiven auf das Ressentiment

Die Schwierigkeit des Ressentiments bestehe darin, dass sich in einem literarischen Text zwar beobachten lasse, »wie es verfährt und wie es wirkt«⁵¹, es aber nicht eindeutig definiert werden könne.⁵² Thomas Brudholm greift diese Mehrdeutigkeit in seiner

-
- 43 Améry, Jean: Konter-Violenz als Not-Wehr. Randbemerkungen zur Phänomenologie der Gewalt [1971]. In: Ders.: Werke. 9 Bde. Bd. 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 481-494, hier S. 485.
- 44 Améry: *Ressentiments*, S. 141.
- 45 Vgl. Brudholm: *Resentment's virtue*, S. 115f.
- 46 Der Terminus ›Verdrängung‹ hat einen psychoanalytischen Hintergrund und wurde in seiner kollektiven Dimension insbesondere durch Mitscherlichs *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) geprägt. Wie problematisch der Begriff werden kann, wenn er gebraucht wird, um eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung oder die deutsche Erinnerungskultur zu bezeichnen, darauf macht u.a. Günther Anders aufmerksam. Vgl. Anders, Günther: *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966*. Nach *Holocaust* 1979. München: Beck, 1986, S. 188.
- 47 »Nicht nur der Nationalsozialismus – *Deutschland* war Gegenstand eines allgemeinen Gefühls, das vor unseren Augen aus Haß zur Verachtung erstarrte. Nie wieder würde dieses Land, wie man damals sagte, ›den Weltfrieden gefährden.‹« (Améry: *Ressentiments*, S. 122) »Was die politische Weltuhr wirklich geschlagen hatte, das wußte ich freilich nicht.« (Ebd., S. 123) – Man könnte sagen: Sie schlug für das sogenannte Wirtschaftswunder und die Integration der Bundesrepublik in die westliche Staatengemeinschaft.
- 48 Améry: *Ressentiments*, S. 122.
- 49 Ebd., S. 123.
- 50 Améry und Jankélévitch haben es sich Sznajder zufolge zur »philosophischen Aufgabe« gemacht, »nicht zu vergehen« (Sznajder, Natan: *Gedächtnisraum Europa. Die Visionen des europäischen Kosmopolitismus. Eine jüdische Perspektive*. Bielefeld: transcript, 2008, S. 113).
- 51 Scherpe: *Über Ressentiment* (2007), S. 64.
- 52 Vgl. ebd., S. 64-66; Heidelberg-Leonard: *Zwang und Unmöglichkeit, Amérys Biographin zu sein*, S. 22.

Monographie *Resentment's Virtue* auf, indem er aus Amérys Essay *Ressentiments* verschiedene Facetten des Ressentiments, wie den rückschauenden und normativen Blick oder die Involviertheit des Subjekts, ableitet.⁵³ Die Einteilung erfolgt bei Brudholm vor dem Hintergrund verschiedener philosophischer Konzepte des Resentment. Amérys Ressentiments verortet er zwischen dem *resentment* (Strawson, Smith, Murphy) und dem *resentiment* (Nietzsche, Scheler).⁵⁴ Während das Resentment nicht auf den Geschädigten beschränkt sei, der selbst verletzt worden sei und somit auch über das eigene Betroffensein hinaus reagiere, zum Beispiel auf verletzte Normen,⁵⁵ ist das Ressentiment ein Phänomen, das auf der Seite der Geschädigten (»victims' resentment«⁵⁶) liegt.

1.1.2 Der Protest im Kontext von Verzeihen und Versöhnen

Verzeihen und Versöhnen können als Vorgänge auf verschiedenen Ebenen betrachtet werden. Man kann jemandem verzeihen, ohne sich miteinander versöhnen zu müssen. Ein Mensch kann verzeihen, dieser individuelle Akt des Verzeihenden kann gesellschaftliche Versöhnungsprozesse in Gang setzen, auf die Vorstellung von einer politischen Versöhnung ist das Verzeihen jedoch nicht angewiesen. Vom Akt des Verzeihens aus gedacht, können Versöhnung und Verzeihen getrennt voneinander ablaufen. Als grundsätzlich interpersoneller⁵⁷, reaktiver⁵⁸ und womöglich auch intentionaler Akt des geschädigten Subjekts beruht das Verzeihen auf der Bereitschaft des Verzeihenden, sich einem äußeren und inneren Konflikt, der infolge der Verletzung entstanden ist, zu stellen, ihn zu bearbeiten oder gar beizulegen. Der Schädiger könne zwar um Verzeihung bitten, einen Anspruch darauf, dass ihm diese Bitte gewährt wird, hat er jedoch nicht.⁵⁹ Vom Prozess des Versöhnens aus gedacht ist die Versöhnung auf die Bereitschaft des Geschädigten angewiesen. Möglich wird sie erst, wenn sich der Geschädigte versöhnungsbereit zeigt. Einen Prozess der Versöhnung einzuleiten setzt ei-

53 Vgl. Brudholm: *Resentment's virtue*, S. 177f.; vgl. auch Zolkos, Magdalena (Hg.): *On Jean Améry. Philosophy of Catastrophe*. Lanham: Lexington Books, 2011; Riou, Jeanne/Gallagher, Mary (Hg.): *Re-thinking Ressentiment. On the Limits of Criticism and the Limits of its Critics*. Bielefeld: transcript, 2016; Pick, Bianca P.: »Das Ressentiment als Bestandteil literarischer Distanzierung«. In: Johanna Gehmacher/Klara Löffler (Hg.): *Storylines and Blackboxes. Autobiografie und Zeugenschaft in der Nachgeschichte von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg*. Wien: New academic press, 2017, S. 175-195.

54 Vgl. dazu Brudholm, Thomas: »Hatred as an Attitude«. In: *Philosophical Papers* 39/3 (2010), S. 289-313, insbes. S. 303-305, Brudholm: *Resentment's virtue*, S. 9-13.

55 Vgl. Brudholm: *Resentment's virtue*, S. 11.

56 Ebd., S. 13. Dieses »Opfer-Resentment« beziehungsweise das Ressentiment nach Améry und seine moralische Dimension nehmen in seiner Studie einen besonderen Stellenwert ein.

57 Vgl. Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1960]. München: Piper, 2014, S. 306: Dort heißt es: »[...] das menschliche Leben könnte gar nicht weitergehen, wenn Menschen sich nicht ständig gegenseitig von den Folgen dessen befreien würden, was sie getan haben«. Arendt spricht von einem »gegenseitig[e] Sich-Entlasten und Entbinden« und dem »Vermögen [...] des Beginnens« (ebd.).

58 Kodalle, Klaus-Michael: *Verzeihung denken. Die verkannte Grundlage humaner Verhältnisse*. München: Fink, 2013, S. 12.

59 Ricœur, Paul: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein, 2004, S. 145. Das Verzeihen, eine »Gabe ohne Gegenleistung« (ebd., S. 152).

ne individuelle Bereitschaft zum Verzeihen voraus und verlangt, dass sich beide Seiten aufeinander zubewegen. (Diese Bedingung stellen *weiter leben* und *Ressentiments* als unberechtigte Forderung vor.) Hoffnung auf einen gelingenden Versöhnungsprozess kann es geben, wenn der Geschädigte sich für einen Neubeginn bereit zeigt und der Schädiger auf das Angebot, neu anzufangen, unter anderem mit dem Eingeständnis seiner Schuld reagiert.

Während das Verzeihen, so der der Philosoph Klaus-Michael Kodalle in *Verzeihung denken*, ein individueller und situativer⁶⁰ Akt ist, bei dem es erstens ungewiss ist, ob er je »zum Ziel kommt«⁶¹, dessen Gründe, zweitens, nur rückblickend rekonstruiert werden können⁶² und der sich, drittens, unabhängig von politischen Versöhnungsprozessen ereignen kann, sind bei der Versöhnung beide Seiten aufeinander angewiesen, Geschädigter und Schädiger, Opfer und Täter. Auf kollektiver Ebene ist daher zumeist von Versöhnung, nicht vom Verzeihen die Rede.

Ein Anspruch auf Verzeihung und Versöhnung kann weder auf kollektiver noch auf individueller Ebene geltend gemacht werden. Kodalle zufolge lässt sich das Verzeihen zwar nicht einfordern, man dürfe aber durchaus eine »*Haltung der prinzipiellen Verzeihensbereitschaft*« erwarten und könne daraus eine »*schwache Form des Verpflichtetseins* zum Verzeihen«⁶³ ableiten. Welche Konsequenzen hat dieses »Verpflichtetsein« und die Annahme einer »Verzeihensbereitschaft«⁶⁴ für das geschädigte Subjekt, wenn es doch, wie Kodalle auch zeigt, gute Gründe gibt, das Verzeihen als Akt zu verstehen, der entweder »*passiert*«⁶⁵ oder eben nicht? Welche Bedeutung kommt einer Haltung zu, die in moralischer Hinsicht als »versteint« oder »gnadenlos« (Kodalle) aufgefasst wird?

Im öffentlichen Raum mag eine Haltung, die sich dem Versöhnungsprozess verweigert, als etwas betrachtet werden, das überwunden werden soll. Die Mitwelt schreibt den negativen Gefühlen des Ressentiments und ihren ›Trägern‹ eine Resistenz zu, die Außenstehende, so Kodalle, früher oder später als unangemessen empfinden werden.⁶⁶ Ansätze wie die von Jeffrie Murphy, David Heyd und Thomas Brudholm stehen einer »*tendency to forgive*« (Murphy) und der impliziten Auffassung, dass das Verzeihen der Unversöhnlichkeit per se vorzuziehen sei, kritisch gegenüber (Brudholm). Aus ihrer Sicht wäre beim Verzeihen jede Form von Verpflichtung nicht haltbar, weil das Verzeihen zu den supererogatorischen, den über das Erwartbare hinausgehenden und nicht im Verpflichtetsein aufgehenden Handlungen eines einzelnen Subjekts zählt (Heyd).

Moralische Vorwürfe gegen eine verweigerte Versöhnung sind also nicht haltbar, und trotzdem werden »*verzeihungsresistente Verhaltensweisen*«⁶⁷ auf eine Verweigerungshaltung zurückgeführt, die einer Versöhnung grundsätzlich im Weg steht und tendenziell als destruktiv gilt. Es liegen hier aber literarische Texte vor, deren Autorin und Autoren sich nicht versöhnen wollen und die dennoch alles andere als destruktiv

60 Vgl. Kodalle: *Verzeihung denken*, S. 14.

61 Ebd., S. 16.

62 Vgl. ebd., S. 19.

63 Ebd., S. 14 (Hervorhebung im Original).

64 Ebd.

65 Ebd., S. 19 (Hervorhebung im Original).

66 Vgl. ebd., S. 14.

67 Ebd.

sind. Außerdem wird Amérys Analyse zeigen, dass Unversöhnlichkeit als Protesthaltung in moralischer Hinsicht keine Position der Schwäche sein muss. In dieser »moralisch reaktiv[en]« Haltung, die im Ressentiment zu einer »Gegenhaltung zur Vergebung«⁶⁸ wird, findet das Subjekt im Protest einen Ort der Selbstbildung. Obwohl es weder eine Pflicht zum Verzeihen noch eine Pflicht zum Ressentiment geben kann, wirft der souveräne Gestus des Subjekts die Frage nach dem Wert der Unversöhnlichkeit auf.

Die moralische Forderung des geschädigten Subjekts

Die Verweigerungshaltung eines sich dem Neuanfang widersetzenen Subjekts stellt Améry als etwas vor, das im Wesentlichen mit einer Mitwelt zu tun hat, auf die er mit seinen Ressentiments reagiert. »In zwei Jahrzehnten des Nachdenkens dessen, was mir widerfuhr, glaube ich erkannt zu haben, daß ein durch sozialen Druck bewirktes Vergeben und Vergessen unmoralisch ist.«⁶⁹ Das Begehren deutscher Zeitgenossen nach Entlastung stellt Améry als Bedrängnis dar. In dem auf das Opfer ausgeübten sozialen Druck, wie er hier zum Vorschein kommt, sieht Klaus-Michael Kodalle eine »Spannung zwischen sozialen Erwartungen und individuellem Verhalten«⁷⁰. Das Ressentiment bewegt sich in diesem Spannungsverhältnis, zwischen den an das Opfer gerichteten Erwartungen anderer und dem eigenen Verhalten.

Für die Ressentiments oder Unversöhnlichkeiten, auf die sich das autobiographische Subjekt in *Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben* bezieht, sind also zunächst einmal andere Koordinaten entscheidend, als sich einem Ethos unterordnen und zur Verzeihung bereit zeigen zu müssen. Zum einen geht es in *Jenseits von Schuld und Sühne* nicht um die »moralische Pflicht« (Kodalle) aller, sondern um die »moralische Forderung«⁷¹ des Geschädigten. Das Verzeihen zu verweigern behauptet Améry als sein »moralisches Recht«⁷². Weil ihm dieses Recht nicht gewährt werde, sieht er sich dazu genötigt, es einzufordern. Damit ist das Ressentiment nicht auf den Bereich der Verzeihungsverweigerung des Einzelnen beschränkt. Im Vergleich zum Verzeihen ist es die Versöhnung, die ihr Netz am weitesten spannt⁷³ und so auch jenen gesellschaftspolitischen Kontext einbezieht, in dem das Ressentiment zu verorten ist.

Zum anderen sagt Klüger mit Blick auf den ersten Teil ihrer Autobiographie in *unterwegs verloren*, sie sei »nicht befugt, den Mord an anderen Menschen zu verzeihen«⁷⁴.

68 Heyd, David: »Die Ethik des Ressentiments oder Die Taktlosigkeit des Jean Améry«. In: Ulrich Bielefeld/Yfaat Weiss (Hg.): Jean Améry. »... als Gelegenheitsgast, ohne jedes Engagement«. Paderborn: Fink, 2014, S. 13-30, hier S. 24.

69 Améry: *Ressentiments*, S. 133.

70 Kodalle: *Verzeihung denken*, S. 14.

71 Améry: *Ressentiments*, S. 145.

72 Hewera: »daß das Wort nicht verstumme«, S. 26.

73 Das weit aufgespannte Netz der Versöhnung wird aufgrund seiner gesellschaftspolitischen Dimension interpersonell, intrapsychisch, sozial und metaphysisch gedacht. Vgl. Karger, André: »Verzeihung – Reconciliation – Versöhnung. Versuch der Differenzierung verschiedener Konzepte.« In: Ders. (Hg.): *Vergessen, vergeben, versöhnen, versöhnen? Weiterleben mit dem Trauma*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, S. 12-31.

74 Klüger: *unterwegs verloren*, S. 165.

Dieses Subjekt ringt nicht damit, sich mit den Tätern zu versöhnen und so stellvertretend für die Opfer zu verzeihen. Ein »stellvertretendes Verzeihen« ist für dieses Subjekt ohnehin ausgeschlossen, es sieht sich nicht dazu berechtigt, »im Namen der Opfer« oder gar »anstelle der Opfer« zu verzeihen.⁷⁵

In Anbetracht des historischen Kontextes, in dem *Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben* entstanden sind, wird das Ressentiment als Re-Aktionsweise betrachtet und in zweifacher Hinsicht beschrieben: als individueller Versuch einer Figur, sich zu positionieren, und in seiner allgemeinen Funktion, die auch an erinnerungspolitische und erinnerungskulturelle Dimensionen gebunden ist. Denn ob sich die Ressentiments des Geschädigten verfestigen, hängt von dem Verhalten des Schädigers ab und kann nicht losgelöst vom Verhalten der nachfolgenden Generationen betrachtet werden. Des Weiteren gilt es, die Beziehung zwischen Schädiger und Geschädigtem als ein Täter-Opfer-Verhältnis zu berücksichtigen, das auf einem asymmetrischen Machtverhältnis fußt. Die dem Opfer zugefügten Verletzungen beruhen auf einer Asymmetrie von Handeln und Erleiden.⁷⁶ Aufgrund eines asymmetrischen Verhältnisses zwischen Täter und Opfer muss Versöhnung in einem anderen Kontext gedacht werden als eine Versöhnung zweier Konfliktparteien, die auf einem symmetrischen Verhältnis basiert. Wie spezifisch dieses Verhältnis ist, zeigt Améry in dem Essay *Ressentiments*, wo er den »Konflikt« der Vergangenheit herausstellt. Damit findet er eine Form der Auseinandersetzung, dem Leser diese Asymmetrie vor Augen zu führen. Die Textanalyse von *Ressentiments* wird deshalb Amérys Verständnis dieses Konflikts thematisieren, mit dem er die Bedingungen für eine »vernünftige Aufarbeitung«⁷⁷ aufzeigt. Den Konflikt verortet er in einem moralischen Bezugsraum und weist damit auf »Grenzen der Versöhnung«⁷⁸ hin. Darauf, dass es Handlungen gibt, die nicht gesühnt werden können, für die es keine Wiedergutmachung und auch keine Versöhnung geben kann.⁷⁹

75 Vgl. Jankélévitch: *Verzeihen?*, S. 275f.; Rauer, Valentin: »Zentrierte und diffundierende Schuld. Eine soziologische Perspektive«. In: Thorsten Moos/Stefan Engert (Hg.): *Vom Umgang mit Schuld. Eine multidisziplinäre Annäherung*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2016, S. 301-329. Die Rede von Versöhnung sei nur sinnvoll im Sinne einer »diffundierenden Versöhnung«, die auf »übertragene und diffundierende Schuld zielt«, nicht zwischen »Täter und Opfer«, sondern zwischen den »Kindern und Enkeln«. Die »zentrierte Schuld« ist »per se unversöhnbar« (ebd., S. 322).

76 »Der andere, [...] zwingt mir mit dem Schlag seine eigene Körperlichkeit auf. Er ist an mir und vernichtet mich damit« (Améry: *Die Tortur*, S. 66).

77 Améry, Jean: *Das Unverjährbare* [1978]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 127-130, hier S. 128.

78 Sznajder: *Gedächtnisraum Europa*, S. 111. Auf die Frage, warum es wichtig ist, die »Stimmen [zu] berücksichtigen, die sich der Versöhnung verweigern«, lässt sich mit Sznajder, der sich dabei vor allem auf Jankélévitch bezieht, antworten: Weil sie davor warnen, sich allzu leichtfertig auf ein »gemeinsames Narrativ« zu berufen (ebd., S. 106-108). Mit Sznajder bleibt festzuhalten, dass sich die »jüdischen Stimmen« (ebd., S. 112) ein individuelles »Recht auf Unversöhnlichkeit bewahren« (ebd., S. 111), weil es ihnen »nicht um »Heilung«, »Frieden« und »Wahrheit«, sondern um eine historisch eingebettete Gerechtigkeit« und die Anerkennung »partikulare[r] Erinnerungen« geht (ebd., S. 112).

79 Ein juristisches Strafmaß kann ihnen nicht gerecht werden, sind es doch, wie Arendt es in *Eichmann in Jerusalem* formuliert, »Verbrechen gegen die Menschheit«. Vgl. auch Klüger: »But in the case of major crimes, such as the Holocaust, there is no way to repay. [...] Where the crime surpasses a certain magnitude, we can't handle it, not with retribution, not with forgiveness.« (Klüger, Ruth:

Versöhnung und Versöhnlichkeit

»Versöhnlichkeit« nennt Améry »geschichtsfeindlich«, weil sie die Tendenz habe, historische Ereignisse »von der Zeit neutralisieren [zu] lassen«⁸⁰. Das Ressentiment ist die Ausdrucksform eines »persönlichen Protests«⁸¹, der sich zuvörderst gegen den »Prozeß des Zeitigen«⁸² stemmt. Damit nimmt das Subjekt eine bestimmte Haltung zur Versöhnlichkeit und zur Versöhnung ein. Es reagiert auf sie als eine von außen kommende Anforderung. Diesbezüglich machen David Heyd und Thomas Brudholm jeweils auf zentrale Aspekte aufmerksam. Heyd, der in Versöhnung und im Ressentiment zwei unvereinbare »Reaktionen« auf historisches Unrecht sieht,⁸³ nennt Amérys Ressentiments eine »Gegebenheit«⁸⁴. Ressentiments als »selbst-gewählte« anhaltende Gegenposition (»self-imposed mission«⁸⁵) zu begreifen, die sich der Versöhnung mit der Vergangenheit widersetzt, vernachlässige aber Brudholm zufolge die Gleichgültigkeit der Zeitgenossen, die ebenfalls dazu beigetragen habe, dass sich Ressentiments bildeten.⁸⁶ Außerdem macht Brudholm auf den Unterschied zwischen Versöhnung und Versöhnlichkeit aufmerksam, spricht Améry doch in Bezug auf seine Ressentiments von seiner »geringe[n] Neigung zur Versöhnlichkeit«, mit der sich das Subjekt von der »Versöhnungsbereitschaft«⁸⁷ der anderen Geschädigten abgrenzt. Verweigert wird also die Versöhnlichkeit des Geschädigten als Bedingung für die Lösung des Konflikts.⁸⁸

Der Protest des Subjekts, das sich gegen eine Versöhnlichkeit ausspricht, richtet sich gegen einen Prozess, in dem sich das Subjekt als passiv wahrnimmt. In dem konkreten historischen Kontext meint dieser Prozess primär das Vergessen (»verdrängen, vertuschen«⁸⁹) der nationalsozialistischen Verbrechen der Deutschen als eines »von der Zeit schon wieder rehabilitierten Volke[s]«⁹⁰. Grundsätzlich kann sich der Protest auch

»Forgiving and Remembering«. In: Publications of the Modern Language Association of America 117/2 [2002], S. 311-313, hier S. 312).

80 Améry: Ressentiments, S. 142.

81 Ebd., S. 141.

82 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 15.

83 Vgl. Heyd, David: »Ressentiment und Versöhnung. Zwei Antworten auf das Böse in der Geschichte«. In: Neue Rundschau 2002, 1, 113. Jg., S. 110-129, S. 127.

84 Heyd: Ethik des Ressentiments, S. 16, Anm. 5: Das Ressentiment ist »keine Wahl, sondern eine Gegebenheit, auch wenn es der Entscheidung bedarf, daran festzuhalten« (ebd.).

85 Heyd, David: »Ressentiment and Reconciliation: Alternative Responses to Historical Evil«. In: Lukas Meyer (Hg.): Justice in Time: Responding to Historical Injustice. Baden-Baden: Nomos, 2004, S. 185-197, hier S. 191.

86 Brudholm: Resentment's virtue, S. 164.

87 Améry: Ressentiments, S. 132.

88 Vgl. Brudholm: Resentment's virtue, S. 165. Améry spricht von »Versöhnlichkeit« und nicht etwa von »Versöhnung« (Améry: Ressentiments, S. 142; Jean Améry: Resentments. In: Améry, Jean: At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities. Übers. v. Sidney Rosenfeld und Stella P. Rosenfeld. Bloomington, In: Indiana University Press, 1980, S. 62-81, hier S. 77f.; Brudholm: Resentment's virtue, S. 165), Heyd setzt aber »conciliatoriness« mit »reconciliation« gleich, »Reconciliation is [...] ›hostile to history« (Heyd: Ressentiment and Reconciliation, S. 191).

89 Améry: Ressentiments, S. 143.

90 Ebd.

gegen einen Versöhnungsprozess (reconciliation) richten. Im Zentrum des Essays *Ressentiments* steht aber die Versöhnlichkeit (conciliatoriness). Ob das Text-Subjekt frei von einem Begehren nach Versöhnung ist, lässt der Essay offen. Das Subjekt spricht in dem Zusammenhang ›nur‹ von der »Erlösung aus dem noch immer andauernden Verlassensein von damals«⁹¹. Zum einen geht es um die Verantwortung der Mitwelt; zum anderen ist es nicht ausschlaggebend, ob diese Erlösung auch eine Versöhnung meint. Bemerkenswert ist vielmehr, dass eine solche »Erlösung« für das Subjekt nur in einem moralischen Bezugsraum denkbar wird, die Versöhnung hingegen nicht.

An der Konstitution eines solchen (moralischen) Reflexionsraums, der dazu dient, an diesen Konflikt zu erinnern, lässt sich immerhin zweierlei zeigen: erstens, dass das Subjekt seinen Ressentiments eine »geschichtliche Funktion« zuschreibt, und zweitens, dass der Text die Ressentiments der Geschädigten als Bedingung für die Auseinandersetzung mit der »gemeinsame[n] Vergangenheit«⁹² ausweist. Daraus kann weder ein konkretes Begehren nach Versöhnung noch eine prinzipielle Verweigerung der Versöhnung abgeleitet werden. Was sich aber sagen lässt, ist, dass Text-Subjekte, die sich selbst gegen eine Versöhnlichkeit aussprechen, damit auch ein Diskursangebot unterbreiten, das sich vor allem an die Nachwelt richtet. Denn dass sich die Ressentiments, wie Améry sie versteht, nach der Shoah überhaupt verfestigen, sieht er im Verhalten einer Mitwelt begründet, die die Verantwortung für jene »Untaten«⁹³ abwehrt, die er als »kollektive erfahren«⁹⁴ hat.

91 Ebd., S. 131.

92 Ebd., S. 142.

93 Ebd., S. 122. Dass Améry von »Untaten« statt von »Taten« spricht, liegt an dem moralischen Bezugssystem, in dem er die Auseinandersetzung mit der Shoah verortet. Wollte man die Ereignisse objektiv zu beschreiben versuchen, käme die Beschreibung lediglich einer »Kette physikalischer Ereignisse« gleich, einer »Tatsachen«-Beschreibung, aber nicht als »Taten innerhalb eines moralischen Systems« (ebd., S. 130).

94 Ebd., S. 122. Améry spricht von der »Gesamtschuld eines Volkes« (ebd., S. 135): Anstatt der »Gemeinschaft der Deutschen« ein »gemeinsames Bewußtsein, einen gemeinsamen Willen, eine gemeinsame Handlungsinitiative« zuzuschreiben, durch die sie sich schuldig gemacht habe, versteht Améry unter Kollektivschuld die »Summe individuellen Schuldverhaltens. Dann wird aus der Schuld jeweils einzelner Deutscher – Tatschuld, Unterlassungsschuld, Redeschuld, Schweigeschuld – die Gesamtschuld eines Volkes.« (Ebd., S. 134f.) Damit bringt Améry sein Verständnis von »Kollektivschuld« (ebd., S. 135) vor. Für ihn sei sie eine »brauchbare Hypothese« (ebd., S. 134), die sich abgrenzt von der These der Kollektivschuld, wie sie im bundesrepublikanischen Aufarbeitungsdiskurs verwendet wurde. Vgl. u.a. Ströh, Miriam: Kollektivschuldthese. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript, 2015, S. 45-49; vgl. Schefczyk, Michael: Verantwortung für historisches Unrecht. Eine philosophische Untersuchung. Berlin: de Gruyter, 2012, S. 123ff.

1.2 Position und Ausdrucksform eines Subjekts

Das Ressentiment ist eine Form der Distanz, welche die Verweigerungshaltung »rundum erhobene[r]«⁹⁵ Anforderungen an das Subjekt als Distanznahme beschreibt. Mit Amérys Ressentiment-Analyse lässt sich zeigen, wie eine spezifische Distanznahme entsteht, wenn ein von Gewalt betroffener Autor Leiderfahrungen mit Hilfe des Ressentiments autobiographisch erzählt und sein Umfeld, das ihn seiner Ansicht nach zum Vergessen und Versöhnen drängt, auf Abstand hält. *weiter leben* enthält zwar keine direkten Bezüge zu *Ressentiments*,⁹⁶ die erarbeiteten Merkmale des Ressentiments verbinden aber Amérys Essay und Klügers Autobiographie auf konkrete Weise: Verleihen Améry und Klüger in ihren autobiographischen Essays *Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben* ihrer distanzierten Haltung zum Erzählten Ausdruck, wird ein Subjekt erkennbar, das sich über die Distanznahme bildet und sich als »unversöhnlich« konstituiert. Definieren lässt sich das Ressentiment somit als spezifische Haltung und Deutung eines Subjekts, dem eine Schädigung vorausgeht und das darauf mit seinen Ressentiments reagiert.

In Amérys und Klügers autobiographischen Essays ist das Ressentiment Ausdrucksmittel einer protestierenden Haltung des jeweiligen Text-Subjekts, das sich dem Verdrängen und Versöhnen einer deutschen Leserschaft gegenüber widersetzt. Klüger reagiert ebenfalls auf ihre Mitwelt, die den Aufarbeitungsdiskurs ihrer Wahrnehmung nach mittels Geboten und Verboten bestimmt und »das Körnige, das Sandige des wirklich Erlebten«⁹⁷ durchzusieben versucht. Eine kritische Auseinandersetzung mit den Verbrechen sehen also beide nicht, obwohl ihre jeweilige Schreibgegenwart sie bis zu drei Jahrzehnte voneinander trennt. Améry stellt sich gegen einen Versöhnungsprozess und wirkt so den »Vergessen[s]«⁹⁸-Versuchen seiner Mitwelt entgegen, Klüger wehrt Versöhnung ab und macht dabei auf die »Glättung[s]«⁹⁹-Versuche ihrer Mitwelt aufmerksam. Auch die anfängliche Rezeption ihres Buchs steht im Zeichen eines »Glättungsversuchs«, denn kurz nach seinem Erscheinen wurde *weiter leben* nicht bloß als Dialogangebot an deutsche Leser und Leserinnen,¹⁰⁰ sondern sogar als Versöhnungsangebot verstanden.¹⁰¹ In *unterwegs verloren* heißt es dazu, es habe sich dabei um eine Fehlinterpretation ihres Buchs gehandelt.¹⁰² Im Nachhinein gibt Klüger damit zu ver-

95 Améry: *Ressentiments*, S. 128.

96 In *weiter leben* wird das Ressentiment nicht im Sinne Amérys verwendet. Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 283.

97 Klüger: *weiter leben*, S. 32.

98 Améry: *Ressentiments*, S. 133.

99 Klüger: *weiter leben*, S. 32.

100 Vgl. Braese, Stephan et al.: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1998, S. 9-16; Bianchi, Aglaia: *Shoah und Dialog bei Primo Levi und Ruth Klüger*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2014, S. 16f.

101 Vgl. Gehle, Holger: »*weiter leben* in der deutschen Buchkritik«. In: Ders./Stephan Braese (Hg.): *Ruth Klüger in Deutschland*. Bonn: Selbstverlag, 1994, S. 11-24.

102 »Immer wieder war von Versöhnung die Rede, die ich den Lesern angeblich angeboten hätte. Das war falsch.« (Klüger: *unterwegs verloren*, S. 165).

stehen, dass der Umstand, *weiter leben* als »Versöhnungsbuch«¹⁰³ zu lesen, mehr über das potenzielle Bedürfnis deutscher Rezipienten als über die tatsächliche Versöhnungsbereitschaft der Autorin aussage. Im Grunde steuert das Ressentiment dem schon hier entgegen: als Ausdrucksform eines Subjekts, das sich den Erwartungen einer Versöhnungsbereitschaft entzieht. Auf die Frage, *wie* Améry und Klüger das machen, geben die Texte eine eigene Antwort: Améry erzeugt Distanz im Ressentiment über den Faktor Zeit und erhebt den »Anspruch der Zeitumkehrung«¹⁰⁴, Klüger erzeugt Distanz im Ressentiment über den Faktor Erinnerung und fordert ihr »Recht des Erinnerns«¹⁰⁵ ein.

1.2.1 Fortsetzungen statt Neuanfang

Einen »neuen Anfang«¹⁰⁶, für Hannah Arendt ein Verzeihen ohne Ressentiments, gibt es für das autobiographische Ich in *Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben* nicht oder nicht mehr. Für Klüger bleiben es »Fortsetzungen auf einem Weg, der zusehends schmaler wird«¹⁰⁷. Und Améry, der von seiner »geringen Neigung zur Versöhnlichkeit«¹⁰⁸ und seinem »reaktiven Groll«¹⁰⁹ spricht und damit seine Ressentiments meint, hält an ihnen fest. Seine Ressentiments zu hegen heißt auch, einem Neuanfang kritisch gegenüberzustehen. Im Vorwort zur Neuausgabe des Essaybandes artikuliert er seinen Protest:

[K]ein Konflikt ist beigelegt, kein Er-innern zur bloßen Erinnerung geworden. Was geschah, geschah. Aber *daß* es geschah, ist so einfach nicht hinzunehmen. Ich rebelliere: gegen meine Vergangenheit, gegen die Geschichte, gegen eine Gegenwart, die das Unbegreifliche geschichtlich einfrieren läßt und es damit auf empörende Weise verfälscht.¹¹⁰

Im Vergleich zum Vorwort der Erstausgabe wird Amérys Ton schärfer und sein Protest vehementer. Besteht er auf dem Unterschied zwischen Erinnern und Erinnerung, be-

103 Heidelberger-Leonard, Irene: »Ruth Klüger *weiter leben* – ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-Kanon?« In: Stephan Braese et al. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1998, S. 157-170, hier S. 167; vgl. Holger Gehle: »*weiter leben* in der deutschen Buchkritik«. In: Ders., Stephan Braese (Hg.): *Ruth Klüger in Deutschland*. Bonn: Selbstverlag, 1994, S. 11-24.

104 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

105 Klüger: *weiter leben*, S. 73.

106 Arendt: *Vita activa*, S. 307. Arendt spricht davon, gewillt zu sein, »neu anzufangen«, und vom »Vermögen [...] des Beginnens« (ebd., S. 306).

107 Klüger: *unterwegs verloren*, S. 236. »Christophs Gesellschaft machte es leichter, nicht über das unverständliche Unrecht meiner Herkunft zu sprechen, und gleichzeitig war da der Drang, doch darüber zu sprechen, es miteinzubeziehen in den neuen Anfang.« (Klüger: *weiter leben*, S. 213) In *unterwegs verloren* (2008) scheint ein Neuanfang nicht mehr möglich: »[E]s gibt keinen neuen Anfang« (Klüger: *unterwegs verloren*, S. 236). Vgl. dazu Pick, Bianca P.: »... es gibt keinen neuen Anfang, nur Fortsetzungen«. Nachträgliches Schreiben ohne erzählten Neubeginn bei Ruth Klüger und Imre Kertész«. In: *Psychosozial 154* (2018), S. 74-88.

108 Améry: *Ressentiments*, S. 132.

109 Ebd., S. 148.

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

tont er den Prozess des Erinnerns – das ›Erinnern‹ – als ein Präsenthalten (»Aktualisierung«¹¹¹) des Geschehens im Ressentiment und entzieht dem Vernichtungsgeschehen so den »Status des vergangenen, historischen Ereignisses«¹¹² in seiner Schreibgegenwart.

Klüger knüpft in *weiter leben* implizit an eine Aufwertung des Ressentiments an: »Mir rinnt ja wiesoso die Zeit durch die Finger, und wann hab ich je mein Leben im Griff gehabt. Scherben wo man hinschaut. Nur an meinen Unversöhnlichkeiten erkenn ich mich, an denen halt ich mich fest. Die laß mir.«¹¹³ Wenn die Erzählerin Klüger über ihre »Unversöhnlichkeiten« sagt, »an denen halt ich mich fest«, *entwirft* sich das Subjekt, erstens, als unversöhnlich, zweitens kann es sich in dieser Haltung selbst *erkennen*, was wiederum drittens verlangt, dass dieses Subjekt am Geschehenen *festhalten* will.¹¹⁴ In der Textanalyse wird sich ein weiteres Merkmal des Ressentiments herausbilden, das viertens in die Forderung mündet, dass andere die verweigerte Versöhnlichkeit *anerkennen* sollen. Fordern Klüger und Améry die Legitimität ihrer »Unversöhnlichkeiten« (Klüger) beziehungsweise »Ressentiments« (Améry) ein, bündelt der zitierte Satz aus *weiter leben* alle vier Merkmale des Ressentiments. In dem Satz entwirft sich das auf Unversöhnlichkeit bestehende Subjekt. Erkennt sich das Subjekt an den eigenen »Unversöhnlichkeiten«, bejaht es seine »Unversöhnlichkeiten«, spricht sich selbst gegen Versöhnung aus und hält dabei an seinen Erinnerungen fest.

Klüger und Améry, die sich mit der ihnen widerfahrenen und erneuten Ausgrenzung auseinandersetzen, nutzen als Ausdrucksform das Ressentiment. *Ressentimenthaft* oder *ressentimenttragend* bezeichnet demzufolge die im literarischen Erinnern gegen das Vergessen und die Versöhnung protestierende Subjektkonstruktion; gedacht wird sie als ein aktiver Prozess, der den »Eigenanteil« des Individuums an der »Subjektwerdung«¹¹⁵ beschreibt. Die Rede von einem *per se* unversöhnlichen Subjekt trifft dagegen weder den Prozess dieser Selbstbildung noch trifft sie Amérys Analyse des Ressentiments. Denn aus praxeologischer Sicht agiert kein der Selbstbildung vorgeordnetes

111 Améry: *Ressentiments*, S. 129.

112 Weiler, Sylvia: »Der Körper als Medium in die Welt nach Auschwitz – Jean Amérys Ethik der Erinnerung und ihre Ursprünge«. In: Dies./Michael Hofmann (Hg.): *Revision in Permanenz. Studien zu Jean Amérys politischem Ethos nach Auschwitz*. Frankfurt a.M.: Lang, 2016, S. 43–60, hier S. 55; vgl. Weiler, Sylvia: *Jean Amérys Ethik der Erinnerung. Der Körper als Medium in die Welt nach Auschwitz*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2012.

113 Klüger: *weiter leben*, S. 279.

114 Das Grundmodell für literarisches Erinnern im Ressentiment setzt sich in *weiter leben* und *Ressentiments* aus drei notwendigen Bedingungen zusammen, die zusammen hinreichend sind. Die drei Merkmale – erkennen können, festhalten wollen, anerkennen sollen – sind notwendige Bedingungen. Während *Ressentiments* dafür das Grundmodell liefert, sind in *weiter leben* alle notwendigen Bedingungen zusammen hinreichend. Bei anderen Texten, zum Beispiel in Kertész *Roman eines Schicksallosen*, wo sich das Ressentiment u.a. in der Frage nach der Zeit am Ende des Romans zeigt und es sich, im Gegensatz zu *Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben*, um einen fiktionalen Text handelt, können ein oder zwei Merkmale bzw. notwendige Bedingungen des Ressentiments vorkommen, die dann aber zusammen nicht hinreichend sind. Das wiederum bedeutet, dass eine Definition von Ressentiment nicht ›vollständig‹ sein muss. Auch bei weniger als diesen drei Merkmalen kann es sich um Kennzeichen des Ressentiments als Ausdrucksform von Distanz handeln.

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

Subjekt, das unversöhnlich *ist*. Von einem unversöhnlichen Subjekt auszugehen hieße, Unversöhnlichkeit zu einer Eigenschaft zu machen, sie ihm zuzuschreiben (als die »Unversöhnlichen [...] werden *wir* dastehen, die Opfer«¹¹⁶), anstatt sie als eine Re-Aktion des Subjekts zu sehen. Klüger spricht von ihren »Unversöhnlichkeiten«. Unversöhnlichkeit tritt also nicht als Eigenschaft eines Subjekts zutage, vielmehr spricht dieses über seine Unversöhnlichkeit im Plural als etwas, das sich auf Verschiedenes beziehen kann und kontinuierlich von dem Subjekt selbst aktualisiert zu werden scheint. Das Resentiment als Ausdrucksform umfasst ebendiese Tätigkeit des Subjekts, das sich selbst positioniert, indem es widerspricht. In *Ressentiments* und auch in *weiter leben* ist das Resentiment die reaktive Aversion eines Subjekts. Diese Aversion vollzieht sich in einem Modus hochgradiger Reflexivität, nicht aus einer unbewussten Abneigung heraus.

1.2.2 Anerkennung der Opfererfahrung und Abwehr der Opferrolle in *weiter leben* und *Ressentiments*

Unter der *Opferrolle* ist ein *gemachtes* und für das einzelne Subjekt mit Passivität verbundenen Konstrukt zu verstehen, das als Objektposition präformiert ist und vom Autor distanziert wird.¹¹⁷ »Da sollen wir Überlebenden entweder zu den Besten oder zu den Schlechtesten gehören. Und die Wahrheit ist auch hier, wie üblich, konkret.« Diese spezifische Opfererfahrung ist, so führt Klüger es im Teil über *Die Lager* aus, »anders für jeden«¹¹⁸, der im Konzentrationslager war. Geht das Gemacht-Werden der Opferrolle mit Fremdzuschreibungen im Diskursraum einher, ist sie von der *Opfererfahrung* zu unterscheiden. *Aktiv* wirkt das betroffene Subjekt nicht auf die Opferrolle ein, sondern auf das Erzählen der Opfererfahrung, indem es das eigene Erinnern narrativ formt, sich selbst zum Akteur in seinen Erinnerungen macht und sich eine Subjektposition erschreibt. Damit bestimmt das Ich im Text nicht nur seinen Standort, von dem aus es über Erlebtes spricht. Es vollzieht außerdem den »Austritt aus dem Opferstatus«¹¹⁹ und bringt sich durch den *Protest* als ein aktives Subjekt hervor. Wie aber wird dieser Protest zum Bestandteil der Selbstbildung?

Um diese Frage zu beantworten, ist es hilfreich, zwischen Opfererfahrung und Opferrolle zu differenzieren. Der methodische Vorteil besteht zum einen darin, die subjektive Dimension von der *Opferrolle* abzugrenzen. Das Individuum würde so von der Rolle getrennt, und damit könnten Nuancen, mit denen sich das Subjekt nicht identifiziert, durch die es sich aber in die Defensive gedrängt fühlt, benannt werden. So lässt sich hervorheben, dass es zu der Selbstbildung eines ressentimenttragenden Subjekts

116 Améry: *Ressentiments*, S. 146.

117 »Wir alle seien, so lese ich in einem kürzlich erschienen Buch über »Spätschäden nach politischer Verfolgung«, nicht nur körperlich, sondern auch psychisch versehrt. Die Charakterzüge, die unsere Persönlichkeit ausmachen, seien verzerrt. Nervöse Ruhelosigkeit, feindseliger Rückzug auf das eigene Ich seien die Kennzeichen unseres Krankheitsbildes.« (Améry: *Ressentiments*, S. 127) »[M]an werde zum Objekt, zum ausgebeuteten Leidensobjekt.« (Klüger: *Gelesene Wirklichkeit*, S. 58).

118 Klüger: *weiter leben*, S. 73.

119 Bannasch, Bettina: »Anekdoten wie Mandelblättchen«. Entwürfe mythischen Erzählens in der neueren Shoahliteratur von Frauen«. In: Thomas Klinkert/Günter Oesterle (Hg.): *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014, S. 333-349, S. 339.

gehört, sich nicht nur von der Opferrolle als Projektionsfläche vereinnahmender Zuschreibungen zu distanzieren, sondern ihnen auch einen aktiven Subjektentwurf entgegenzusetzen. Klüger zum Beispiel wollte, wie sie rückblickend sagt, als eine »junge Lyrikerin gelten, die im Lager gewesen war, nicht als das Umgekehrte, das KZ-Kind, das Verse geschrieben hatte«¹²⁰.

Zum anderen werden mit der Unterscheidung zwei Facetten der Distanz sichtbar: als Entviktimisierung einerseits und im Ressentiment andererseits. »Entviktimisierung« meint die Distanz zu der Opferrolle, während das Subjekt mit dem Ressentiment, ein die Last tragendes und mit Wut geladenes Subjekt, die Anerkennung der Opfererfahrung einfordert. Bis in die 1960er Jahre wurde Améry diese Anerkennung als Opfer verweigert, in *Ressentiments* (1966) spricht er deshalb »als Opfer«¹²¹ und über seine »Wunde«¹²². Er analysiert die Verbrechen als »beinahe unbeteiligter ›Psychologe«¹²³ und fragt danach, wer die Täter im Nachkriegsdeutschland sind und wie sie zur Verantwortung gezogen und bestraft werden sollen.¹²⁴ Zu dem Zeitpunkt, als Améry über die Verbrechen der Deutschen in der Abhandlung *Zur Psychologie des deutschen Volkes* (1945) schreibt, war es für ihn noch nicht absehbar, dass die Anerkennung seiner Opfererfahrungen,¹²⁵ die er unmittelbar nach dem Krieg vorausgesetzt hatte, ausbleiben würde. Autobiographisches Schreiben von Überlebenden der Shoah ist bis in die 1970er Jahre auch das Erschreiben einer Anerkennung der Opfererfahrung.¹²⁶

Obwohl sich Améry mit der Rolle des traumatisierten Opfers konfrontiert sieht, befindet er sich im Vergleich zu Klüger noch in einer historischen Situation, die von

120 Klüger: weiter leben, S. 198.

121 Améry: *Ressentiments*, S. 119.

122 »Eine Wunde wurde mir geschlagen. Ich habe sie zu desinfizieren und zu verbinden, nicht nachzudenken, warum der Schläger die Keule hob, und im erschlossenen Darum ihn schließlich halb und halb zu diskulpien« (ebd., S. 164).

123 Scheit, Gerhard: Nachwort. In: Jean Améry: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 629-692, hier S. 630.

124 Vgl. ebd., S. 630f. »Er berichtet als Zeuge, nicht als Opfer.« (Ebd. S. 630); Mayer [Améry]: *Zur Psychologie des deutschen Volkes*, S. 526. Zur Bedeutung der Verantwortung vgl. Tillmanns: *Historische Verantwortung*, S. 102-105.

125 Zur fehlenden Anerkennung vgl. u.a. Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit*. Berlin: de Gruyter, 2012. In ihrer Dissertation geht sie den Veröffentlichungs- und Rezeptionsbedingungen nach, mit denen Améry im Erinnerungsdiskurs konfrontiert war, und stellt dabei Amérys Teilhabe an der Öffentlichkeit und seine Anerkennung als Autor und jüdischer Überlebender dar. Dort liegt die Wurzel für Amérys Literaturbegriff, den Schneider als einen politisch engagierten herausarbeitet. Indem Schneider nach Amérys Positionierung auf dem Feld der »Vergangenheitsbewältigung« und den Funktionen in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit fragt, macht sie mit ihrem Fokus auf den Entstehungskontext der Texte darauf aufmerksam, dass Versöhnung im Sinne Amérys ein Rückschreibungsprozess jüdischer Autoren ins öffentliche Gedächtnis meint. Vgl. Hofmann, Michael/Weiler, Sylvia (Hg.): *Revision in Potenz. Studien zu Jean Amérys politischem Ethos nach Auschwitz*. Frankfurt a.M.: Lang, 2016.

126 Vgl. dazu Stengel, Katharina: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Opfer als Akteure. Interventionen ehemaliger NS-Verfolgter in der Nachkriegszeit*. Frankfurt a.M.: Campus, 2008, S. 7-26, S. 8.

ihm verlangt, sich von den Tätern abzugrenzen,¹²⁷ damit der »Konflikt« aktualisiert, das heißt, er als Opfer der Geschichte anerkannt wird. Während Améry eine »Aktualisierung«¹²⁸ des Konflikts zwischen Opfern und Tätern verlangt und so gegen das Verschweigen¹²⁹ der Mehrheitsgesellschaft in Deutschland anschreibt (geprägt von einer Zeit, über die Klüger rückblickend sagen wird, es habe den Überlebenden an »Zuhörern«¹³⁰ gemangelt), thematisiert Klüger knapp dreißig Jahre nach der Erstausgabe von *Jenseits von Schuld und Sühne* einen »Verdrängungsbedarf«¹³¹.

In *weiter leben* ist eine Aktualisierung, wie sie Améry beschreibt, nicht relevant, der Erzählerin ist daran gelegen, Differenzen zwischen ihren eigenen Erfahrungen und denen deutscher Zeitgenossen zu »aktualisieren«. Dazu veranlasst, diese Differenzen ressentimenthaft zu äußern, sieht sich das erzählende Ich in *weiter leben* durch ein Umfeld, dem es im privaten und öffentlichen Diskurs in Deutschland begegnet. Darüber hinaus richtet sich seine Kritik gegen Vereinnahmungen, mit denen es in den USA, im politischen und wissenschaftlichen Diskurs, konfrontiert ist.¹³² Klüger, die an anderer Stelle von einer »Schaukel zwischen Ressentiment und Versöhnungsversuch«¹³³ spricht, trifft insbesondere in Deutschland auf eine Mitwelt, die »glättet, was sich nicht glätten läßt, und zu versöhnen sucht, was sich gegen Versöhnung sträubt«¹³⁴.

Klüger und Améry befinden sich also in zwei verschiedenen historischen Situationen, sodass auch das jeweilige Subjekt im Text auf verschiedene Fremdzuschreibungen reagiert. In *weiter leben* beginnt die reaktive und reflexive Aversion nicht damit, eine An-

127 Vgl. Poetini: Weiterüberleben, S. 51-53.

128 Améry: Ressentiments, S. 129.

129 vgl. Grünberg, Kurt: »Schweigen und Ver-Schweigen. NS-Vergangenheit in Familien von Opfern und von Tätern oder Mitläufern«. In: Psychosozial 20, Nr. 68/II (1997), S. 9-22. Grünberg differenziert zwischen dem Schweigen jüdischer Überlebender über ihre Verfolgungserfahrungen – »Ihr Schweigen ist kein Ver-Schweigen« (ebd., S. 12) – und dem Verschweigen der Täter oder Mitläufer – Verschweigen heißt, »[e]in wesentlicher Bestandteil der Lebenserfahrung bleibt ausgeblendet, um nicht Verantwortung zu tragen für das eigene Tun oder auch für das Nicht-Tun.« (ebd., S. 9). Vgl. dazu Heller, Agnes: »Die Weltzeituhr stand still«. In: Die Zeit v. 07.05.1993, S. 61f. »Vier Formen des Schweigens umgeben den Holocaust: das Schweigen der Sinnlosigkeit; das Schweigen des Schreckens; das Schweigen der Scham; und das Schweigen der Schuld.« Durch die Formen des Schweigens, die Heller benennt, wird deutlich, wie vielschichtig jenes Schweigen ist, gegen das Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* und Klüger in *weiter leben* opponieren.

130 Klüger: Gelesene Wirklichkeit, S. 57.

131 Klüger: weiter leben, S. 73.

132 Brenner zufolge kommt Ruth Klüger in *weiter leben* zu dem Befund, dass die »politisch-pädagogischen Bemühungen zur Auschwitz-Aufarbeitung« keine Aufarbeitung, sondern eine »illegitime Vereinnahmung von Vergangenheit« seien (Brenner, Peter J.: Neue Deutsche Literaturgeschichte. Berlin, New York: de Gruyter, 2011, S. 349).

133 Klüger, Ruth: »Ortschaften geistiger Freiheit«. Dankrede anlässlich der Ehrendoktorwürde der Universität Wien. In: Hubert Christian Ehalt (Hg.): Ruth Klüger und Wien. Wiener Vorlesungen im Rathaus. Wien: Picus, 2016, S. 27-33, hier S. 30.

134 Klüger: weiter leben, S. 211: »Laß sie sein, diese Knoten, möchte ich dann zu Christophs Frau sagen, wenn sie glättet, was sich nicht glätten läßt, und zu versöhnen sucht, was sich gegen Versöhnung sträubt.« Vgl. ebd., S. 32: »ohne die Glättungen und Beschönigungen, die das Körnige, das Sandige des wirklich Erlebten bis zur Widerstandslosigkeit in der Nacherzählung ausfiltern.«

erkennung der Opfererfahrung einzufordern,¹³⁵ sondern bestimmte im Erinnerungs- und Gedenkdiskurs etablierte Rollen eines KZ-Opfers abzulehnen, wie die des traumatisierten Opfers im psychoanalytischen Diskurs.¹³⁶

Während Améry sich die Anerkennung seiner Opfererfahrungen mit *Jenseits von Schuld und Sühne* also erst erschreiben musste, kritisiert das erzählende Ich in *Weiter leben* die inzwischen vorgeformten Opferrollen, die die eigenen Erfahrungen aus seiner Sicht auf die in Auschwitz gemachten Erfahrungen reduzieren. Es greift dabei auf vergangene Erlebnisse zurück, die aus der Perspektive des Ichs der Schreibgegenwart reflektiert werden. Klüger und Améry berichten auf ihre Weise als aktives Subjekt mit dem Erfahrungswissen eines Zeugen. *Ressentiments* und *Weiter leben* thematisieren so verschiedene Ebenen von gesellschaftlicher Verdrängung, denen das Subjekt sich jeweils ausgesetzt sieht. Mit dem Konzept der Selbstbildung lässt sich gezielt die Dimension der Handlungsfähigkeit in den Blick nehmen, indem es den »Eigenanteil« des Individuums an der »Umgestaltung vorgefundener Subjektformen und damit an ihrer eigenen Subjektwerdung«¹³⁷ betont. Der Eigenanteil ist der »persönliche Protest« des Subjekts, das sich über die Ausdrucksform Ressentiment entwirft. Das Subjekt, das sich darüber als protestierend präsentiert, tritt als ein handlungsfähiges in Erscheinung. Dieses ressentimenttragende Subjekt wehrt sich dagegen, zum Objekt von Handlungen *gemacht* zu werden. Handlungsfähig ist dieses Subjekt *durch* und *in* seinem Protest. Den eigenen »Groll« (Améry) oder die eigenen »Unversöhnlichkeiten« (Klüger) um- und aufzuwerten, ist eine Strategie der Distanzierung und zugleich Bestandteil der Selbstbildung.

1.2.3 Verweigerungshaltung und Suchbewegung

Das einzelne Subjekt setzt sich mit der eigenen Überwältigungserfahrung auseinander, und dennoch will es kein überwältigtes und ohnmächtiges Subjekt sein.¹³⁸ Das Ressentiment ist eine literarische Ausdrucksform, die in ihrer Funktion der Abgrenzung die

135 In *Gelesene Wirklichkeit* heißt es: »Und wir wollten auch nicht zu den Opfern gezählt werden, denn Opfersein war verächtlich. Wir waren die Juden, die sich nicht gewehrt hatten« (Klüger: *Gelesene Wirklichkeit*, S. 57). Entviktimisierung meint nicht die Abwehr einer Opferrolle, weil das Opfersein »verächtlich« war, sondern kein Opfer sein zu wollen, weil das Subjekt nicht »bemitleidenswert« sein will (Klüger, Ruth: »Zwangsarbeiterinnen«. Rede im Deutschen Bundestag v. 27.01.2016 [https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2016/kwo4-gedenkstunde-rede-klueger-403436 v. 14.02.2021]).

136 Vgl. Heidelberger-Leonard: *Weiter leben* – Grundstein zu einem neuen Auschwitz-Kanon?, S. 160. Zur Kritik am Trauma-Begriff vgl. Kasper: Trauma und Affektabsplattung in der Holocaust-Literatur, S. 496; vgl. auch Braese: Überlieferungen, S. 23. Überlebendenliteratur mit »furchtbar« oder »erschütternd« zu belegen, sei nicht bloß ein Ausdruck von Mitleidssympathie, sondern könne auch der Versuch einer Pathologisierung von Autorin oder Autor durch den Leser bedeuten. Dagegen wehrt sich das Subjekt in *Weiter leben*, wenn es sich gegen die Zuschreibung »erschütternd« ausspricht (ebd.).

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

138 Der Untertitel von Amérys Essayband lautet zwar »Bewältigungsversuche eines Überwältigten«, doch dürfte die Betonung auf den »Bewältigungsversuchen« liegen, wenn man bedenkt, dass Améry den Band ursprünglich »Ressentiments« nennen wollte. Dass es dazu nicht kam, geht zurück auf eine Entscheidung des Verlags. Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: Jean Améry. Revolte in der Resignation. Biographie. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, S. 233.

Fähigkeit des Subjekts erkennbar werden lässt, Distanz zu erzeugen: zu den Ereignissen, die es zum Opfer gemacht haben; zur Mitwelt, durch die es sich in eine Opferrolle gedrängt fühlt; und zum Leser, dessen Erfahrungswelt sich von der des geschädigten Subjekts unterscheidet. Das Ressentiment wird demnach als eine Form der Distanz mit verschiedenen Bezugsobjekten betrachtet: Ereignisse, Mitwelt und Leser. Die Reaktion des Subjekts auf diese Objekte »Groll«¹³⁹ zu nennen, verkürzt das Ressentiment in seiner Funktion einer spezifischen »Unversöhnlichkeit«¹⁴⁰: als Verweigerungshaltung und Suchbewegung.

Zu verorten ist das Ressentiment in der Nähe eines Text-Subjekts, das protestiert. Schließlich wird hier betont, wie eine Autorin oder ein Autor auf etwas reagiert, das von außen kommt, und wie sie oder er sich davon distanziiert. Distanzierung wird demnach nicht als ein Mittel betrachtet, verschiedene ›Selbste‹ des Autors beziehungsweise erinnertes Ich und erinnerndes Ich miteinander zu versöhnen. Die Erinnerung an Auschwitz, so Klüger, »bleibt ein Fremdkörper in der Seele, etwa wie eine nicht operierbare Bleikugel im Leib«¹⁴¹. Im Erzählen werden die »Leerstellen«¹⁴² »umkreist«, aber nicht in die subjektive Erfahrungswelt der Erzählerin integriert. Auf diese Unverfügbarkeit verweist Klüger, wenn sie von einem schwer zugänglichen Bereich spricht: »Die Vergangenheit suchen, wenn sie vernagelt ist.«¹⁴³ Der Text ist somit auch eine literarische Suchbewegung: Er muss nicht mitteilen, was er findet, will aber darstellen, was er sucht. Sein Gegenstand bleibt disparat und entzieht sich dem Zugriff immer wieder von Neuem.

Eine ähnliche Suchbewegung enthält Amérys Vorwort zur Erstausgabe seines Essaybandes 1966, wenn er über den Schreibprozess sagt, er sei »ein langsames und mühseliges Vorwärtstasten im bis zum Überdruß Bekannten, das gleichwohl fremd geblieben war«¹⁴⁴. Distanz als Strategie in der Literatur von Überlebenden wird nur im Kontext einer solchen Suchbewegung lesbar. Das hat zur Folge, dass die ›Objekte‹, von denen sich das jeweilige Subjekt im Text distanziiert, nicht immer greif- und verstehbar sind. Während das Subjekt als Entwurf von Autorin und Autor deutlich im Text hervortritt, bleibt das Objekt der Distanznahme immer auch Gegenstand ihrer individuellen Suche.

Das Ressentiment ist dabei aber keine Form einer Selbstdistanzierung, weil das voraussetzt, dass das Gesuchte bereits zum Bestandteil des ›Selbste‹ geworden ist, von dem sich das Subjekt nachträglich distanziiert. Deshalb liegt der Fokus nicht auf einer Selbstdistanzierung, sondern auf der Widerständigkeit, die sich im Ressentiment entfaltet. Améry und Klüger erzählen, wie sich das Erlebte auf ihr eigenes Weiterleben auswirkt und dass diese Auswirkungen abhängig von der Mitwelt sind. Sie nehmen eine distanziierte Perspektive auf entmächtigende Situationen in der Schreibgegenwart

139 Améry: *Ressentiments*, S. 132.

140 Ebd., S. 121.

141 Klüger: *weiter leben*, S. 138.

142 Als »Leerstelle« wird in der Traumaforschung jene Lücke bezeichnet, die ein Trauma hinterlässt: »Leerstellen in der Struktur der Seele« (Laub, Dori: »Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas«. In: *Psyche* 54/9-10 [2000], S. 860-894, hier S. 863).

143 Klüger: *weiter leben*, S. 277.

144 Améry: Vorwort zur ersten Ausgabe 1966, S. 21.

und entmächtigende Erfahrungen in der Vergangenheit ein. Erkennbar wird diese Position, wenn sich Ich-Erzähler oder Figur auf eine Weise äußern, die es nahelegt, von einer ›unversöhnlichen‹ Haltung des Subjekts zu sprechen.

1.2.4 Versöhnlichkeit als Schwäche, Ressentiment als Stärke

Die Bereitschaft zum Verzeihen und das Verweigern von Verzeihen sind individuelle Entscheidungen, die in dem jeweiligen Kontext zu sehen sind, in dem sie getroffen werden. Amérys und Klügers autobiographische Texte beziehen sich auf eine spezifische historische Situation und eröffnen dabei eine Perspektive auf das Verzeihen und die Versöhnungsbereitschaft eines geschädigten Subjekts. Ausgerichtet ist diese Perspektive auf den Wiedergewinn einer Souveränität, die auf dem Verweigern von Versöhnung beruht und das Verzeihen nicht ausschließlich als Stärke beziehungsweise den Verzeihenden nicht grundsätzlich in einer Position der Stärke sieht. Die Stärke bildet sich erst im Protest. Damit treten zwei Perspektiven auf das Verzeihen hervor: In der einen Sicht hilft das Verzeihen dem Geschädigten aus der Opferrolle heraus und macht ihn durch die sogenannten Heilungskräfte des Verzeihens wieder handlungsfähig, in der anderen verhält sich der Geschädigte im Verzeihen passiv und verbleibt in der Opferrolle.

Die erste Perspektive auf das Verzeihen setzt auf den Neubeginn und verzichtet auf Rache, der Verzeihende ist in einer Position der Stärke. Wenn das jeweilige Subjekt in *weiter leben* oder *Ressentiments* Versöhnung verweigert, heißt das für die zweite Perspektive zunächst einmal nur, dass Améry und Klüger etwas anderes wichtiger ist als ein Prozess, der ihre individuelle Bereitschaft des Verzeihens verlangt. Denn das Verzeihen schafft einen Anfang, zugleich beendet es aber auch einen Vorgang der Auseinandersetzung. Auch deshalb schließt Klüger einen »neuen Anfang«, wie sie ihn für sich interpretiert, aus. Améry geht mit dem Begriff der »Konter-Violenz«¹⁴⁵ einen Schritt weiter, er setzt auf den »Gegenschlag«. Unter der Prämisse des verweigerten Neuanfangs (Klüger) und des nachgeholtten Gegenschlags (Améry) wird die Verzeihensverweigerung in beiden Texten nicht als eine Position der Schwäche dargestellt.

Ressentiments »nur als einen störenden Konflikt [zu] denken«¹⁴⁶, lässt Unversöhnlichkeit in Relation zur Verzeihensbereitschaft als einen Mangel erscheinen, der eine Selbst-Heilung des Opfers verhindert. Die Bereitschaft zur Verzeihung wird damit aufgewertet und die Verweigerung der Verzeihung abgewertet. Der Geschädigte, der Verzeihung verweigert, wird für seinen Zustand, an dem er leidet, verantwortlich *gemacht*. Ist er es doch, der ›nachtragend‹ ist, der sich den vermeintlichen Heilungskräften des Verzeihens verweigert.

Das Subjekt, das sich dieser Aussicht auf Heilung widersetzt, hält aktiv am Ressentiment fest. »Wer seine Individualität aufgehen lässt in der Gesellschaft [...], vergibt in der Tat. Er lässt das Geschehene gelassen sein, was es war. Er lässt, wie das Volk sagt,

145 In dem Aufsatz »Konter-Violenz als Not-Wehr« (1971) bezieht sich Améry auf Jean-Paul Sartres und Frantz Fanons Beschreibung der Gewalt der Kolonisatoren und die Gegengewalt des Kolonialiserten. Vgl. Fanon, Frantz: Die Verdammten dieser Erde [Les damnés de la terre, 1961]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014. Améry entwirft eine Art Gegen-Aggression, die er »Konter-Violenz« nennt.

146 Améry: *Ressentiments*, S. 127.

die Zeit seine Wunden heilen.«¹⁴⁷ Diese zweite in Anlehnung an Améry entwickelte Perspektive auf das Verzeihen beruht im Wesentlichen auf der Kritik an einer »Zeit-Optik«¹⁴⁸, an die sich der Geschädigte, der sich »vergebend«¹⁴⁹ verhält, anpasst. Damit ist es der »Vergebende«, der sich in einer Position der Schwäche befindet, weil er sich einer gesellschaftlichen Vorstellung »unterwirft«¹⁵⁰, die ein Heilen der Wunde an das Vergehen der Zeit koppelt. Vor dem Hintergrund dieser zweiten Perspektive auf das Verzeihen bleibt der Geschädigte passiv, wenn er verzeiht.

Den Wert seiner »geringen Neigung zur Versöhnlichkeit« bezieht Améry hingegen aus seiner Aufwertung des Ressentiments und der Abwertung der »Versöhnlichkeit«¹⁵¹. Unter den Prämissen eines solchen Verständnisses vom Verzeihen und Versöhnen bildet sich jene Handlungsfähigkeit des Subjekts, die Unversöhnlichkeit produktiv werden lässt. Der protestierende Anteil dieses Subjektentwurfs resultiert aus ebendieser Aufwertung der Ressentiments. Im Kontext des ersten Verzeihensbegriffs ist produktive Unversöhnlichkeit jedoch bedeutungslos, ihre Konstruktivität entfaltet sie erst im Lichte des zweiten.

Versöhnungswünsche

In *weiter leben* zeigt sich diese zweite Perspektive in einer bestimmten Konstellation: Eine »pensionierte Studienrätin« erzählt davon, dass »auf dem Bauernhof, wo sie aufwuchs«, während des Krieges Zwangsarbeit verrichtet wurde. In der Erzählsituation kommt es zu einem Gespräch über die angemessene Bezeichnung »Zwangsarbeiter«, die von der »Studienrätin« erst so genannt werden, nachdem die Figur Klüger dagegen protestiert, sie »Gastarbeiter« oder »Kriegsgefangene« zu nennen. »Aber der Pole«, so gibt die Ich-Erzählerin die Äußerungen der »Studienrätin« in indirekter Rede wieder, »sei gar nicht haßerfüllt gewesen, sondern hätte ihnen das von polnischen Banden gestohlene Pferd wieder besorgt. Versöhnlich sei er gewesen«. Resümierend hält die Erzählerin fest: »Immerhin, ich hab sie dazu gebracht zuzugeben, daß es da etwas zum Versöhnen gab.«¹⁵² Daran schließen die Ausführungen der Ich-Erzählerin an:

Gisela, meine Bekannte aus Princeton, spricht mit deutlicher Billigung von einem Exulanten, der in Deutschland Auszeichnungen bekommen hat und keinem Deutschen etwas übel nimmt. Ich kenne ihn und frage mich überrascht: Ist der wirklich so charakterlos, daß er Versöhnung und Verzeihung anbietet, die er gar nicht zu vergeben hat, ich hatte eine bessere Meinung von ihm.¹⁵³

Klüger stellt dabei die Versöhnungsbereitschaft der Betroffenen infrage, für die Frage nach der Passivität ist jedoch ein anderer Aspekt entscheidend. Über den »Exu-

147 Ebd., S. 132.

148 Jean Améry: *Unmeisterliche Wanderjahre*. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 183-349, hier S. 314.

149 Améry: *Ressentiments*, S. 132.

150 Ebd., S. 133.

151 Ebd., S. 132.

152 Klüger: *weiter leben*, S. 158.

153 Ebd.

lanten« oder den »Polen«, so lassen sich Klügers Beobachtungen verstehen, werde nur dann ›billigend‹ gesprochen, wenn er nicht »haßerfüllt« ist oder sogar etwas ›leistet‹, wie einer deutschen Familie das Pferd auf den Bauernhof zu bringen. Wird dem Opfer daraufhin unterstellt, es sei »versöhnlich«, wird es zu einer Projektionsfläche von Versöhnungswünschen des Täterkollektivs. Die vom Subjekt wahrgenommene Vereinnahmung anderer Figuren präsentiert der Text als eine Anforderung von außen. Klüger stellt mit den beiden Situationen einen Versöhnungs-Mechanismus dar, der noch gesteigert wird, wenn man daraus schlussfolgert, die in Deutschland verliehenen »Auszeichnungen« des »Exulanten« hätten etwas damit zu tun, dass er »keinem Deutschen etwas übel nimmt«. Dann fügt er sich in Klügers Augen in eine ihm zugedachte Rolle ein, die ihn zum ›Anbieter‹ macht – für Klüger eine Position der Schwäche.

Die Subjektkonstruktionen in *weiter leben* und *Ressentiments* setzen dem Wunsch nach Verzeihen und Versöhnen ihre subjektive Perspektive entgegen. Damit bewegen sie sich aus einer Position der Schwäche, die sie im Verzeihen sehen, heraus und verwandeln die vermeintliche Schwäche durch ihren Protest in eine Stärke. Kennzeichnend für diese Position ist die Selbstbemächtigung im Protest, nicht die Heilungskraft im Verzeihen. Das Subjekt in *Ressentiments* beansprucht ein Recht auf Protest wie folgt:

Der faul und wohlfeil Vergebende unterwirft sich dem sozialen und biologischen Zeitgefühl, das man auch das ›natürliche‹ nennt. Natürliches Zeitbewußtsein wurzelt tatsächlich im physiologischen Prozeß der Wundheilung und ging ein in die gesellschaftliche Realitätsvorstellung. [...] Recht und Vorrecht des Menschen ist es, daß er sich nicht einverstanden erklärt [...] mit dem biologischen Zuwachsen der Zeit. [...] Der sittliche Mensch fordert Aufhebung der Zeit – im besonderen, hier zur Rede stehenden Fall: durch Festnagelung des Untäters an seine Untat.¹⁵⁴

Améry zufolge »unterwirft« sich der versöhnungsbereite Einzelne einem Zeitverständnis, das der »Realitätsvorstellung« eines Kollektivs entspricht. Diesem gesellschaftlichen Verständnis von Zeit setzt Améry »die moralische Forderung unseres Ressentiments«¹⁵⁵ entgegen und wertet den Protest gegen das Verzeihen auf, indem er ihn zum Bestandteil einer »[s]ittliche[n] Widerstandskraft«¹⁵⁶ macht.

Seinen Wert als ein Modell subjektiver Selbstbildung erhält das Ressentiment somit erst durch die Prämissen der zweiten Perspektive auf das Verzeihen. Im Protest erringt das jeweilige Subjekt eine Handlungsmacht, die mit der ersten Verzeihensperspektive nicht vereinbar wäre. Aus den in *weiter leben* und *Ressentiments* dargestellten Perspektiven auf das Verzeihen geht hervor, dass sich ein souveränes Subjekt genau dann bildet, wenn es nicht den Pfad des Verzeihens geht. Souveränität und Entviktimisierung – das heißt, sich zu weigern, Opfer zu sein – können sich aus beiden Positionen heraus bilden, sowohl im Verzeihen als auch im Verweigern von Verzeihen. Für Améry und Klüger führen die Beilegung des Konflikts und der Weg der Souveränität aber nicht über das Verzeihen. In eine souveräne Position bringt sich das gegenwärtige »Ich« in *Ressentiments* und *weiter leben* mit der Positivierung der »Ressentiments« (Améry) oder

154 Améry: *Ressentiments*, S. 133f.

155 Ebd., S. 145.

156 Ebd., S. 133.

»Unversöhnlichkeiten« (Klüger) und dem Verweigern des Verzeihens. Das Subjekt, das sich in diesem Prozess bildet, durchbricht eine Art stumme Zwangsläufigkeit, sich als Opfer versöhnungsbereit zeigen zu müssen.

Mit dieser Perspektive auf das Verzeihen gilt es, das konstruktive Potenzial einer antiversöhnlichen Haltung hervorzuheben, ohne dabei den Leiderfahrungen etwas Positives zu implementieren.¹⁵⁷ Das Ressentiment richtet sich selbsterstörerisch gegen das Subjekt: »Es nagelt jeden von uns fest ans Kreuz seiner zerstörten Vergangenheit.«¹⁵⁸ Ressentiments werden in *Jenseits von Schuld und Sühne* aber erstens nicht ausschließlich als destruktiv dargestellt, sie sind auch nicht auf eine »ausschließlich rückwärts gewandte Haltung«¹⁵⁹ beschränkt: »[i]ch möchte, daß es [d.i. mein Ressentiment] auch eine geschichtliche Funktion ausübe«¹⁶⁰; »meinetwillen, aus Gründen persönlichen Heilsvorhabens«¹⁶¹. Zweitens richten sich die Ressentiments auch nach außen: »Meine Ressentiments aber sind da, damit das Verbrechen moralische Realität werde«¹⁶², »gestachelt von den Sporen unseres Ressentiments«¹⁶³ würde Deutschland die Verbrechen des Nationalsozialismus als »sein negatives Eigentum in Anspruch nehmen«¹⁶⁴. Die Aufwertung der Unversöhnlichkeit besteht also darin, diese antiversöhnliche Haltung eben nicht als »unzeitgemäß[]«¹⁶⁵ (Améry) zu betrachten, sondern daraus eine produktive Kraft des ›Unzeitgemäßen‹ abzuleiten. Ausdruck verschafft sich die Unbeziehungsweise Antiversöhnlichkeit des Subjekts im Ressentiment. Sichtbar wird das Ressentiment dann als eine Form der Distanz an Amérys und Klügers Reaktion auf das Vergessen und Versöhnen.

Die Frage, worin das verletzte Subjekt den Wert seiner Ressentiments oder Unversöhnlichkeiten sieht, stellt sich demzufolge nur aus der zweiten Perspektive des Verzeihens. Das heißt, handlungsfähig wird der Geschädigte nur in der Verweigerung. Entscheidend für die Analyse von Amérys Essay *Ressentiments* und Klügers Autobiographie *weiter leben* ist damit weniger, ob das jeweilige Subjekt unversöhnlich *ist* oder ob es Ressentiments *hat*, als vielmehr die Frage, worin das verletzte Subjekt den Wert seiner Ressentiments oder Unversöhnlichkeiten sieht, welchen Wert sie *für* das Subjekt haben.

157 Vgl. Reemtsma: Die Memoiren Überlebender, S. 230f.: »Man hüte sich davor, das Leid irgend zu adeln« (ebd., S. 230) und vorauszusetzen, die Berichte extremen Leids hätten »in der Zukunft einen Nutzen« (ebd., S. 231), Leid sei »nur wenigen nützlich« (ebd., S. 230).

158 Améry: *Ressentiments*, S. 128.

159 Heyd: *Ethik des Ressentiments*, S. 15.

160 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

161 Ebd., S. 147.

162 Ebd., S. 131.

163 Ebd., S. 142.

164 Ebd., S. 143.

165 Ebd., S. 139.

2. Jean Améry: »Revolte gegen das Wirkliche« in *Ressentiments*

2.1 Moralische Perspektive auf Zeit- und Geschichtserfahrungen

2.1.1 »Anspruch der Zeitumkehrung«

Zu Beginn seines Essays *Ressentiments* gibt Améry zu erkennen, er wolle sich über seine *Ressentiments* »klar werden«¹⁶⁶. Was scheinbar profan beginnt, verdichtet sich zu einer »radikale[n] Analyse«¹⁶⁷. Er kündigt dem Leser seinen »Mangel an Takt« an und suggeriert damit zugleich, dass sein Vorhaben, in dem Essay Klarheit über seine *Ressentiments* gewinnen zu wollen, auch den Leser betreffen wird. Seine *Ressentiments*, so sagt er, »sind da, damit das Verbrechen moralische Realität werde«¹⁶⁸. Sich in einem an deutsche Leser adressierten Text über den eigenen »reaktiven Groll« klar werden zu wollen, heißt demnach, die Gesellschaft der Täter mit den Verbrechen im Nationalsozialismus und deren Auswirkungen auf die Opfer zu konfrontieren sowie ein Bewusstsein dafür zu erzeugen, dass die Gesellschaft für diese Verbrechen Verantwortung übernehmen soll. Die vorab zu klärenden Fragen lauten daher: Wie macht Améry das begangene Unrecht erzählbar und erinnerbar? Wie gelingt es ihm, Kritik an der Gegenwart zu üben und zugleich über seine Erfahrungen als Auschwitz-Überlebender zu schreiben?

Améry insistiert darauf, die Vergangenheit nicht als geschehen hinzunehmen:

Gestachelt von den Sporen unseres *Ressentiments* allein – und nicht im mindesten durch eine subjektiv fast immer dubiose und objektiv geschichtsfeindliche Versöhnlichkeit –, würde das deutsche Volk empfindlich dafür bleiben, daß es ein Stück seiner nationalen Geschichte nicht von der Zeit neutralisieren lassen darf, sondern es zu integrieren hat.¹⁶⁹

Dafür bedarf es einer »Aktualisierung« des »Konflikts«¹⁷⁰ zwischen Tätern und Opfern, was zunächst bedeutet, dass die Opfer als Opfer anerkannt und die Täter als Täter benannt werden. Die rechtliche Aufarbeitung begann in Deutschland erst mit den Frankfurter Auschwitz-Prozessen 1963. Während sich die Auschwitz-Prozesse auf einzelne Täter konzentrierten, stellte sich für die Mehrheit der deutschen Bevölkerung die Frage nach ihrer Verantwortung nicht.¹⁷¹ Man könnte meinen, sie stellte sich ihr auch deshalb nicht, weil die Mehrheit auf das von Améry kritisierte Voranschreiten der Zeit setzte, von der man annimmt, dass sie zu rehabilitieren imstande ist.¹⁷² Mit seinem Blickwinkel gibt Améry zu verstehen, dass sie es nicht ist. Vom Täterkollektiv begann er sich spätestens dann abzugrenzen, als die Deutschen sich zum »Opfervolk«¹⁷³ stilisierten.

166 Ebd., S. 119.

167 Ebd., S. 120.

168 Ebd., S. 131.

169 Ebd., S. 142.

170 Ebd., S. 129.

171 Vgl. Hewera: »daß das Wort nicht verstumme«, S. 66-71, vgl. zur Situation in Deutschland nach 1945 ebd., S. 38-71 sowie Schneider: Améry und Wander, S. 23-66.

172 Améry: *Ressentiments*, S. 132, S. 143, S. 145. »Die Zeit tat ihr Werk.« (Ebd., S. 138).

173 Ebd., S. 124.

Dagegen erhebt er Einspruch, mit dem »Anspruch der Zeitumkehrung« im Ressentiment. Denn solange das »Prinzip der Verjährung«¹⁷⁴ waltet und die historischen Ereignisse dem »pure[n] Zeitigen der Zeit«¹⁷⁵ anheimgegeben werden, wovon Améry noch in dem 1978 veröffentlichten Essay *Das Unverjähbare* spricht, bedarf es eines tiefgehenden »Stachels« – der als Synonym für seine Ressentiments gelten kann.

Durch den Faktor Zeit wird die Spannung zwischen dem individuellen Verhalten eines Opfers und den kollektiven Erwartungen Außenstehender konkret beschreibbar, dorthin zielen die »Sporen« seiner Ressentiments. Eine solche Spannung entsteht, weil grundsätzlich verschiedene Zeitverhältnisse aufeinanderprallen und die Seite der Schädiger nicht anzuerkennen scheint, dass die Zeit die Wunden eben nicht heilt.¹⁷⁶ Hier setzt Amérys Abgrenzung an, er erklärt, durch seine Gewalterfahrungen als Opfer des Nationalsozialismus ein Verhältnis zur Zeit entwickelt zu haben, das dem seiner gegenwärtigen Umgebung entgegensteht. Aus der eigenen Erfahrung leitet er einen »Anspruch der Zeitumkehrung«¹⁷⁷ ab und stellt sich einer Gegenwart entgegen, die aus seiner Perspektive auf eine Vergänglichkeit der vergangenen Verbrechen setzt. Die Zeit, die er als ein Opfer benötigt, entspricht nicht dem Zeitverständnis einer – aus Amérys Sicht – verdrängungswilligen Mitwelt, sodass er von ihr fordert, das Geschehene »nicht von der Zeit neutralisieren« zu lassen.

Mit der Abgrenzung seiner Eigenzeit von der Funktionszeit seiner Mitwelt macht er darauf aufmerksam, wie verschieden ihre jeweilige gegenwärtige Ausgangssituation ist. Daher bezeichnet er sein Zeitgefühl als »widernatürlich«¹⁷⁸ und stellt es im Text dem seiner Mitwelt gegenüber: »Natürliches Zeitbewusstsein wurzelt tatsächlich im physiologischen Prozeß der Wundheilung und ging ein in die gesellschaftliche Realitätsvorstellung. Es hat aber gerade aus diesem Grunde nicht nur außer-, sondern widermoralischen Charakter.«¹⁷⁹

Die Mitwelt vertritt das gemeinhin natürliche, vorwärtsgerichtete Verständnis von Zeit, das für Améry aber »widermoralisch« ist, da es dem allmählichen Vergessen zuarbeitet, Schuld verdrängt und sich dem Leid der Opfer verschließt.¹⁸⁰ Diese kollektive Funktionszeit »rechnet« mit einem Heilungsprozess von Wunden, die mit dem »Ticken der Zeit vernarb[en]«¹⁸¹, doch hält Améry dagegen: »Nichts ist vernarbt«¹⁸².

Wie lange Amérys Wunde offen bleibt, lässt sich den Zeilen entnehmen, die er drei Monate vor seinem Suizid verfasste: »Meine Verletzungen deckt keine neue, festverwachsene Haut, und wo eine solche sich schliessen will, reisse ich sie auf, da ich doch

174 Ebd., S. 132.

175 Améry: *Das Unverjähbare*, S. 129.

176 Vgl. ebd., 132.

177 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

178 Ebd., S. 128.

179 Ebd., S. 133.

180 »Die Sozietät ist befaßt nur mit ihrer Sicherung und schert sich nicht um das beschädigte Leben: Sie blickt vorwärts [...]« (ebd., S. 131).

181 Améry, Jean: *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 86-117, hier S. 111.

182 Améry: *Vorwort zur Neuauflage 1977*, S. 18f.

weiss, dass unter ihr der Eiterungsprozess weitergeht.«¹⁸³ Das metaphorisch gesprochene Schließen der Wunde bezieht Améry auf das organische Eigenleben der Haut, vergleichbar mit natürlich erscheinenden Gedächtnisprozessen. Zu der sozialen Zeit (Funktionszeit) gehört auch das Vergessen, das mit zeitlicher Distanz operiert. Indem er sich mit dem Ressentiment von der sozialen Zeit abgrenzt, sich auf seine individuelle Zeit (Eigenzeit) beruft und das Ressentiment umdeutet, attestiert er der vermeintlichen Heilung einen Scheincharakter. Denn bei der »Wundheilung«¹⁸⁴ handelt es sich lediglich um ein Oberflächenphänomen. Unter dieser Oberfläche lebt allerdings ein »Zeitgefühl«¹⁸⁵, das Améry als Opfer von den Deutschen, den Tätern und dem Täterkollektiv, trennt. Diese Diskrepanz legt der Essay *Ressentiments* über eine komplexe Zeitreflexion frei. Der Faktor Zeit ist also ein wesentliches Distanzmoment: Mit dem Ressentiment beruft sich das Subjekt auf seine Eigenzeit und distanziert sich von der Funktionszeit der Umwelt.

2.1.2 »Ich« und »Ressentiment«

Was das Ressentiment als ein Modell sichtbar machen soll, ist ein bestimmter Subjektentwurf. Durch die Grenzen, die das Ressentiment einzieht, entsteht ein Bezugsraum, in dem sich das Subjekt nicht dominieren lässt¹⁸⁶ und in dem es einen narrativen Umgang mit Überwältigungserfahrungen findet.

Über den Faktor Zeit schafft das Subjekt sich einen erzählten Bezugsraum, der das »Unverfügbare«, die »Erlebnislust«¹⁸⁷, erzählbar werden lässt. Erzeugt wird dieser Bezugsraum durch die Distanznahme, auf die man stößt, sobald man danach fragt, wer die »Zeitumkehrung« fordert – das erzählende Ich oder das Ressentiment? »Absurd fordert es« – Améry meint hier das Ressentiment – »das Irreversible solle umgekehrt, das Ereignis unereignet gemacht werden«¹⁸⁸. Liest man den Satz, scheint es, als stelle nicht das erzählende Ich die Forderung, sondern als würde diese distanzieren und auf das Ressentiment übertragen. Auf das Ressentiment blickt Améry als etwas, das gegeben ist und zu dem er sich verhält. In der Ausdrucksform *Ressentiment* artikuliert sich die Forderung und Verweigerung des Subjekts. Es ist das »Ressentiment« dieses »Ichs«, das sich gegen das Prinzip einer natürlichen Zeit sperrt. Obendrein schreibt Améry dem Ressentiment eine Funktion zu, die Verbrechen »moralische Realität« werden zu lassen. Das entwirft der Text nicht bloß als eine Aufgabe, die sich auf das Subjekt

183 Améry, Jean: Brief an Sebastian Haffner v. 31.07.1978. In: Ders.: Werke. 9 Bde. Bd. 8: Ausgewählte Briefe 1945-1978. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007, S. 584-590, hier S. 585.

184 Améry: *Ressentiments*, S. 133.

185 Ebd.

186 Die Bezeichnung »dominierend« meint hier nicht »prägend« – natürlich sind die Erfahrungen extremen Leids für die realen Autoren prägend. Dominierend ist jedoch im Sinne von Adornos Formulierung gemeint, »sich von der Ohnmacht nicht dumm machen zu lassen«, sich also von der Ohnmacht nicht dominieren zu lassen. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, S. 62.

187 Améry: Vorwort zur ersten Ausgabe 1966, S. 22.

188 Améry: *Ressentiments*, S. 128.

beschränkt. Gegeben sind die Ressentiments, sie »sind da«¹⁸⁹, und gleichzeitig knüpft sich an sie ein Anspruch auf Zeitumkehr, der einen Adressaten voraussetzt. Das führt zu der Frage nach der Dimension der Ressentiments: Verbleiben sie im individuellen Bereich des Opfer-Subjekts, oder sind sie aus der Sicht des Geschädigten mehr als nur seine ›Angelegenheit‹?

2.2 »Gegen die Zeitmühlen, die alles zermahlen«¹⁹⁰

Dass die distanzierte Position eines Subjekts eine neue Perspektive auf das Geschehen ermöglicht oder sogar erlittene Entmächtigung in narrative Selbstbemächtigung umkehren kann, veranschaulicht Amérys geforderte »Zeitumkehrung«. Mag die Vorstellung, die physikalische Zeit umkehren zu können, »absurd«¹⁹¹ sein, der Anspruch, den Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* damit erhebt, ist es nicht. Sein »Anspruch der Zeitumkehrung«¹⁹² hat ein moralisches Fundament, es fordert die Anerkennung des historischen Unrechts und der moralischen Schuld. An diesem Punkt beginnt die Bemächtigung eines Subjekts. Das Subjekt protestiert »gegen die Zeitmühlen, die alles zermahlen«¹⁹³, und fordert die »Aktualisierung« des Konflikts. Was lässt sich darunter verstehen? Die ›Zeit‹ und der ›Konflikt‹ betreffen zwei wesentliche Aspekte in Amérys *Ressentiments*; in dem Essay bilden sie die argumentativen Säulen seines Protests.

Améry gewinnt Distanz durch eine »Revolté gegen das Wirkliche«¹⁹⁴, gegen »Zeitvergehen und Zeit-Optik«¹⁹⁵. Die damit verbundene Reflexionsfigur, die Unumkehrbarkeit der Zeit aufzuheben, wird hier als konkrete Ausdrucksform einer Distanznahme verstanden. In dieser Distanznahme bildet sich ein erzählter Bezugsraum, dessen Besonderheit darin besteht, abstrakte Reflexionen und konkrete Forderungen miteinander zu verbinden, die Améry aus den eigenen Erfahrungen ableitet.¹⁹⁶ Erst Amérys Analyse vermittelt Nicht-Betroffenen, was »Opfer-Ressentiments«¹⁹⁷ leisten können: Das Subjekt kann sich *mit* seinen Ressentiments eine Position erschreiben, die ihm eine distanzierte Perspektive *auf* die autobiographischen Erfahrungen bereitstellt. Das Ressentiment als Strategie der Distanzierung bezieht sich auf die Schreibgegenwart, in der es sich als »Gegenrede«¹⁹⁸ äußert und in Form einer »Gegenhaltung«¹⁹⁹ gegen

189 Ebd., S. 131.

190 Améry: *Das Unverjähbare*, S. 128.

191 Améry: *Ressentiments*, S. 128: »Absurd fordert es, das Irreversible solle umgekehrt, das Ereignis unereignet gemacht werden. Das Ressentiment blockiert den Ausgang in die eigentlich menschliche Dimension, die Zukunft.«

192 Ebd., S. 141.

193 Améry: *Das Unverjähbare*, S. 128.

194 Améry: *Ressentiments*, S. 133.

195 Améry: *Unmeisterliche Wanderjahre*, S. 314.

196 Vgl. Hewera, Birte/Mettler, Miriam: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): »An den Grenzen des Geistes«. Zum 100. Geburtstag von Jean Améry. Marburg: Tectum, 2013, S. 11-18, S. 14.

197 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

198 Ebd., S. 127.

199 Heyd: *Ethik des Ressentiments*, S. 24.

Vergessen und Versöhnen protestiert: »Hält aber unser Ressentiment im Schweigen der Welt den Finger aufgerichtet«²⁰⁰.

Durch das Verhalten seiner Mitwelt fühlt sich Améry auf neue Weise handlungsunfähig gemacht. Er sieht sich einem gesellschaftlichen Druck zum »Vergeben und Vergessen«²⁰¹ ausgesetzt, den er in *Ressentiments* konkret benennt.²⁰² Der von ihm so empfundene Druck kommt durch den Wunsch deutscher Zeitgenossen zustande, Verantwortung und Schuld an den Verbrechen im Nationalsozialismus abzuwehren und zu »beschweigen«. Für Améry ist ein bestimmtes Zeitverständnis am Werk, das seine Gegenreaktion herausfordert. Aus diesem Zeitverständnis seiner Mitwelt heraus wird er mit Aufforderungen zum Vergessen konfrontiert, die er allein deshalb als »ungeheuerlich«²⁰³ und vereinnahmend empfindet, weil sie aus einem Verständnis heraus geäußert werden, das seine individuelle Zeit als Opfer zu ignorieren scheint. Aus der kontrastiven Spannung zwischen seinem Verhältnis zur Zeit und dem seiner Mitwelt leitet Améry die Aufgabe der *Ressentiments* ab, den Weg in Richtung Zukunft zu »blockier[en]«²⁰⁴. Dem ersten und dritten Merkmal des *Ressentiments* entsprechend *entwirft* sich der Autor als ein erinnerndes Subjekt, das an dem vergangenen Geschehen *festhält*. In *Ressentiments* heißt es, »[i]ch habe nichts vergessen«²⁰⁵ und

der Mensch des *Ressentiments* [kann] nicht einstimmen in den unisono rundum erhobenen Friedensruf, der da aufgeräumt vorschlägt: Nicht rückwärts laßt uns schauen, sondern vorwärts, in eine bessere gemeinsame Zukunft! Der frisch ungetrübte Blick ins Zukommende fällt mir um genau soviel zu schwer, wie die Verfolger von gestern ihn sich zu leicht machen.²⁰⁶

Améry verweigert den Blick nach vorn und entlarvt dabei die Zukunft als einen »Wertbegriff«²⁰⁷. Seine *Ressentiments* widersetzen sich dem priorisierten Blick nach vorn und dem verordneten Vergessen; sie halten das Vergangene präsent und machen zugleich gesellschaftliche Vorgänge sichtbar, die seine Situation als Opfer verlängern. Da die »Zukunft« für Nicht-Betroffene aus Sicht der Gesellschaft als wichtiger empfunden wird als die Vergangenheit für Betroffene,²⁰⁸ entsteht ein sozialer Druck, durch den sich das Ich in *Ressentiments* bedrängt fühlt. Das betrifft seine »Opfer-Existenz«²⁰⁹ und seine Verletzungen, schließlich sieht sich das verletzte Subjekt umgeben von einer Mitwelt, die in der Vorstellung lebt, die Wunden des Opfers würden sich mit der Zeit schließen. Für Améry geht das mit dem Verdrängen der Vergangenheit einher, und

200 Améry: *Ressentiments*, S. 143.

201 Ebd., S. 133.

202 Ebd.

203 Am Ende des Essays *Ressentiments* spricht er von dem »Ungeheuer[e]n und Ungeheuerliche[n] des natürlichen Zeitgefühls.« (Ebd., S. 147f.).

204 Ebd., S. 128.

205 Ebd., S. 135.

206 Ebd., S. 128.

207 Ebd., S. 139: »Was morgen sein wird, ist mehr wert als das, was gestern war.«

208 Ebd.

209 Améry: Vorwort zur ersten Ausgabe 1966, S. 21.

so weigert er sich, vorwärts zu schauen.²¹⁰ Der Text weist dieses Subjekt genau dann als aktiv aus, wenn es das Vergessen verweigert. Es ist der individuelle Protest eines Subjekts, das sich gegen Außenstehende aufzulehnen beginnt, sobald es sich (erneut) bevormundet und um seine Handlungsfähigkeit gebracht sieht.

Durch seine Distanzbewegung bildet sich ein aktiv benennendes Subjekt, das sich im Protest als rebellierendes *erkennt*. Das entspricht wiederum dem zweiten Merkmal des Ressentiments. Als narrative Strategie tritt das Ressentiment hervor, wenn das erzählende Ich betont, wie sehr sich sein Verhältnis zur Zeit und zur Zukunft von dem Zeitverständnis seiner umgebenden Welt unterscheidet. Dann wertet sich das erzählende Ich auf – und zwar als sprechendes Subjekt, das imstande ist, sein Recht auf Erinnern zu behaupten. Aus der Position heraus leitet sich seine Kritik am »Versöhnungspathos«²¹¹ und an »Versöhnlichkeit« ab: »[E]s darf nicht faule, gedankenlose, grundfalsche Versöhnlichkeit sein, die jetzt schon den Prozeß des Zeitigens beschleunigt.«²¹² Das betrifft insbesondere die gesellschaftlich verordnete Versöhnung, genauso kann sich seine Kritik aber auch gegen andere versöhnungsbereite Opfer richten. Der »Vergebende« wird dann als »faul« herabgesetzt.

Häufiger kommt es hingegen vor, dass Améry »faul« im Kontext seiner Kritik an Versöhnungsprozessen verwendet, wenngleich er auch dort nur von »Versöhnlichkeit«, nicht von Versöhnung spricht. In der historischen Situation, in der er sich befindet, richtet sich seine Kritik gegen jeglichen Versuch, sich mittels Versöhnung einander anzunähern. Geht Versöhnung als Forderung von der Mitwelt aus, ist sie »faul«, weil »geschichtsfeindlich«, geht sie als Geste vom Betroffenen aus, ordnet sich das »subjektive« einem »fremden« Zeitverständnis unter. Auf diese Weise willigt der versöhnungsbereite Betroffene, so kann man Amérys Kritik verstehen, in einen Prozess des Nicht-Erinnerns (»Prozeß des Zeitigens«) ein, den er, Améry, als ein Ressentimentsträger zu verhindern versucht.

2.3 Das Ich und sein Verhältnis zur Zeit

2.3.1 Erinnern versus Vergessen

Das komplexe Verhältnis Amérys zum Phänomen ›Zeit‹ ist eines zwischen »Ich« und »Zeit«, oder anders: Améry bindet das Ichbewusstsein an das Zeitbewusstsein. In einem seiner zahlreichen Rundfunkbeiträge bringt er diese Verbindung so auf den Punkt: »Mein Ich ist ein durch Erinnerung als ein Stück Zeit aufbewahrtes Gut. Wo kein Ich ist, dort ist keine Zeit, wo die Zeit uns nicht mehr greifbar ist, suchen wir vergebens nach unserem Ich.«²¹³ »Ich« und »Zeit« denkt Améry als so eng miteinander verbunden, ja sogar als wechselseitige Abhängigkeit, dass ihm ein »extreme[r] Individualis-

210 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 128.

211 Ebd., S. 123.

212 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 15.

213 Améry, Jean: »Zeitgewebe mit kleinen Fehlern. Eine Betrachtung«. Rundfunkessay, BR 2, v. 06.01.1968. 10 Seiten, DLA Marbach Sign. RFS:A, hier S. 8.

mus«²¹⁴ unterstellt wird, wenn er über die »objektive Aufgabe«²¹⁵ seiner eigenen Ressentiments spricht. In ihnen kommt die Weigerung zum Ausdruck, sich mit dem Fortlaufen der Zeit und der Ereignisse abzufinden (»wider das moralfeindliche natürliche Zeitverwachsen«²¹⁶).

Zeitgenossen wie Primo Levi²¹⁷ (1919-1987) oder Lotte Paepcke (1910-2000) sehen sich von Améry vereinnahmt. So grenzt sich Levi in *Die Untergegangenen und die Geretteten* von Amérys »Haltung«²¹⁸ ab, die er eine »Moral des Zurückschlagens«²¹⁹ nennt. Paepcke, die im Gegensatz zu Levi 1967 den direkten Kontakt zu Améry sucht, setzt sich anderthalb Jahre nach dem Erscheinen der Erstausgabe persönlich mit dessen Essayband in Form eines »[o]ffenen Briefes« auseinander, der kurz darauf in den *Frankfurter Heften* erscheint.²²⁰ Auf Paepckes Unverständnis stößt Amérys Begriff der »Zeitumkehrung«, den sie als eine »Rückgängigmachung«²²¹ begreift. Wenn man Améry so versteht, ist dem folgerichtig zu entgegenen, dass dann ein Widerspruch vorliegt, einerseits das Leiden rückgängig machen zu wollen und andererseits gegen das Vergessen zu rebellieren.²²² Während der *Bewältigungsversuch* von Améry auf der Vorstellung beruht, dass

214 Johann, Ernst: »Radikale Analyse. Jean Améry *Jenseits von Schuld und Sühne*«. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 05.09.1966.

215 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

216 Ebd.

217 Vgl. den Abschnitt »Der Intellektuelle in Auschwitz« in Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, S. 129-151 als Kritik an Amérys Essay *An den Grenzen des Geistes* in *Jenseits von Schuld und Sühne*. Vgl. Heidelberg-Leonard: *Améry Biographie*, S. 93-103; Scheit: *Nachwort*, S. 678f.

218 Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, S. 131.

219 Ebd., S. 137.

220 Lotte Paepcke richtet sich in einem »Offenen Brief« an Améry. Datiert ist er auf den 25.09.1967, und die Verfasserin macht ihren Brief Améry gegenüber als Vorabsendung eines Artikels kenntlich. Es handelt sich um Paepckes eigene Auseinandersetzung mit *Jenseits von Schuld und Sühne* in Briefform. Dieser Brief, aus dem hier zitiert wird, befindet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Die Veröffentlichung erfolgt in Absprache mit dem Archiv: Paepcke, Lotte: *Brief an Jean Améry* v. 25.09.1967, 16 Seiten u. eine Seite Begleitbrief (o.S.), DLA Marbach, Nachlass Jean Améry Sign. A:Améry. Erschienen ist er kurz in den *Frankfurter Heften* (Paepcke, Lotte: »Über die menschliche Würde und das Jude-Sein. Auseinandersetzung in Briefform«. In: *Frankfurter Hefte* 22 [1967], S. 672-678). Bei diesem Artikel handelt es sich um eine leicht veränderte Variante des Briefes. Neben sprachlicher Überarbeitungen (u. a. »Sie aber gehen soweit, sich von der feindlich gewordenen Umwelt sogar Ihre Vergangenheit nehmen zu lassen.« [Paepcke: *Brief an Améry*, S. 8], »Sie messen dem Gewesensein eine einmalige und bestimmende Bedeutung zu und sprechen vom Anrecht auf Vergangenheit, das der Mensch habe.« [Paepcke: *Über die menschliche Würde und das Jude-Sein*, S. 675]) sind zum Beispiel Paepckes einleitende Worte in dem an Améry vorab gesendeten Brief nicht enthalten: »Ich brauch Ihnen wohl kaum zu versichern, daß mein Aufsatz kein »Angriff« auf Ihr Buch ist, sondern eine Auseinandersetzung, die ich, weil Sie mein eigenes Lebensthema berühren, einfach auf mich nehmen mußte.« (Paepcke: *Offener Brief an Améry*, o.S.) Ob Améry auf den Brief reagierte, lässt sich nicht sagen, es ist weder ein Brief im Literaturarchiv in Marbach vorhanden noch sei Irene Heidelberg-Leonard eine Reaktion Amérys auf den »Offenen Brief« von Paepcke bekannt. Für diesen Hinweis im Juli 2016 danke ich Irene Heidelberg-Leonard.

221 Paepcke: *Brief an Améry*, S. 10.

222 Der Einzelne wurde, auch wenn er überlebt habe, vernichtet. »Aber diese Art Vernichtung«, so Paepcke, »kann die Gesellschaft der Deutschen, selbst wenn sie in ihrer Mehrzahl guten Willens wäre, nicht rückgängig machen. Sie kann doch allerhöchstens »bereuen« und sich vornehmen, »es nicht

Vergangenheit ›aktualisierbar‹ ist (›Aktualisierung‹ eines nicht ausgetragenen ›Konflikts‹²²³ zwischen NS-Tätern und Opfern), betrachtet Paepcke diese als abgeschlossen und äußert sich daher kritisch: ›Die Erfahrung der Ausstoßung, Folterung, Negierung kann nicht rückgängig gemacht werden, durch niemanden, niemals und unter keinen Umständen.‹²²⁴

Rückgängig *machen* lässt sich ›das Ereignis‹²²⁵ auch Améry zufolge nicht, weshalb er vom ›Irreversible[n]‹²²⁶ oder von ›irreversible[n] Prozesse[n]‹²²⁷ spricht. Über den ›Wunsch nach *Zeitumkehr*‹ schreibt Améry an anderer Stelle: ›Das Geschehene soll ungeschehen, das Nichtgeschehene zum Ereignis werden.‹²²⁸ Ihm geht es zunächst einmal um die grundlegende Anerkennung des Geschehenen und damit auch um das Bewusstsein, dass das ›Ereignis‹ nicht rückgängig gemacht werden kann und die ›Zeit‹ unwiederbringlich verloren ist. Diese Tatsache anzuerkennen verlangt seiner Ansicht nach – das führt er später in *Die Zeit der Rehabilitierung* (1976) noch deutlicher aus – ›ein moralisch wertendes Element‹ in der ›Betrachtung geschichtlicher Vorgänge‹²²⁹. Über sein Verhältnis zur Zeit holt er dieses Element ein. Wichtig ist, dass es Améry mit der ›Aufhebung der Zeit‹ um eine Erinnerung bewahrende Aktualisierung und nicht um ein Vergessen evozierendes Rückgängigmachen geht. Sein individueller ›Anspruch‹, sein ›Verlangen‹ und sein ›Protest‹ in *Ressentiments* (1966) steuern einer sich ›wertneutral‹²³⁰ gebenden Betrachtung von Geschichte entgegen. ›[I]n gewissen historischen Konstellationen‹, so resümiert Améry, ›[entspricht] die subjektive Empörung haargenau der humanen Realität‹²³¹.

2.3.2 Bemächtigung des Subjekts und Vergegenwärtigung des Vergangenen

Die von ihm in *Jenseits von Schuld und Sühne* eingeforderte moralische Perspektive auf das Gewesene ist Ausdruck einer Subjektivität, denn Améry setzt der objektiven Betrachtung (Historisierung) seinen subjektiven Protest (Ressentiment) entgegen. Zudem wertet er seine Kritik auf, indem er einer von ihm als Abwertung der eigenen Erfahrung wahrgenommenen ›Wertneutralität‹ eine Aufwertung seines Protests als ›huma-

wieder zu tun‹. Sie aber wollen an den Ausgangspunkt zurück, dorthin wo es geschah.« (Paepcke: Über die menschliche Würde und das Jude-Sein, S. 675).

223 Améry: *Ressentiments*, S. 129.

224 Paepcke: Über die menschliche Würde und das Jude-Sein, S. 676. Diese Gegenüberstellung von abgeschlossener Vergangenheit und unabgeschlossener Vergangenheit war auch Gegenstand der Benjamin-Horkheimer-Debatte. Vgl. dazu Tillmanns: *Historische Verantwortung*, S. 80ff.

225 Améry: *Ressentiments*, S. 128.

226 Ebd.

227 Ebd., S. 141.

228 Améry, Jean: Über das Altern. Revolte und Resignation [1968]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 3: Über das Altern, Hand an sich legen. Hg. v. Monique Boussart. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 7-171, hier S. 40.

229 Améry, Jean: *Die Zeit der Rehabilitierung*. Das Dritte Reich und die geschichtliche Objektivität [1976]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 90-102, hier S. 92f. (Hervorhebung im Original).

230 Ebd., S. 93.

231 Ebd., S. 101.

ne[] Realität«²³² gegenüberstellt. Es ist diese Subjektivität, die sich schon zehn Jahre zuvor in dem Satz behauptet hat: »[I]ch [erhebe] den eigentlich humanen absurden Anspruch der Zeitumkehrung«²³³. Einwenden ließe sich, das geht aus der Kritik Paepckes hervor, dass Améry Anspruch erhebt auf eine unberechtigte Deutungshoheit, wenn er über das Zeitgefühl anderer Opfer urteilt.²³⁴ Seine Allgemeinheit beanspruchende »Grundkondition« oder seine »Wesensbeschreibung der Opfer-Existenz«²³⁵ kann aber als Teil einer subjektiven Bemächtigungsstrategie gelesen werden. Als Reflexionsfigur hat das Ressentiment eine Funktion für das Subjekt, und zugleich ist es ein adressatenbezogenes Vergewärtigungskonzept. Das ressentimenttragende Subjekt befähigt sich selbst, diese Dimension aus dem eigenen Erfahrungshorizont zu konstruieren. Das Erschreiben einer moralischen Dimension und das Erheben eines Anspruchs, die Zeit umzukehren, entsprechen einer narrativen Strategie der Bemächtigung. Sie umfasst die moralischen Forderungen und die damit verbundene gesellschaftspolitische Dimension des Ressentiments.

Was sich hier aus seinen Überlegungen herausbildet, ist also entscheidend für die Distanznahme im Ressentiment: Vom Ich abstrahierend, argumentiert Améry über den Faktor Zeit für das moralische Recht des Einzelnen, sich gegen das »Wir der Anderen«²³⁶ zu stellen. Das Darstellungsverfahren, mit dem der Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* konkrete Erfahrungen und theoretische Reflexionen verbindet, kann in diesem Sinne als ein Verfahren der subjektiven Abstraktion gedeutet werden. Dieses Recht, sich als einzelnes, konkretes Subjekt gegen ein »Wir« zu positionieren, fordert er über einen theoretisch hergeleiteten »Anspruch der Zeitumkehrung«²³⁷ ein. Wer sich, so Améry, dem von ihm kritisierten Verjährungsprinzip unterordnet und möglicherweise auf ein heilendes Vergessen hofft, der bleibt passiv. Dann fügt sich der oder die andere in die zeitliche Ordnung der Mitwelt ein, von der Améry sich und andere Überlebende zum Vergessen genötigt sieht. Diesem »Zeitverwachsen«²³⁸ kann und will er sich nicht unterordnen, er will nicht passiv sein.

232 Ebd.

233 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

234 Dieser Eindruck könnte auch an manch anderer Stelle in seinem Essayband aufkommen, in dem er ausgehend von seiner individuellen Situation auf die »Grundkondition des Opferseins« (Améry, Jean: *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein*. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 149-177, hier S. 177) schließt und über unzählige Opfer zu sprechen scheint. Die Ergebnisse seiner Selbstanalyse beschränken sich nicht nur auf ihn. Rosenfeld meint, Améry spreche für sich und »zugleich für unzählige andere« (Rosenfeld, Sidney: »Über Auschwitz sprechen: Der geschichtlich-moralische Auftrag Jean Amérys«. In: Stephan Steiner [Hg.]: *Jean Améry [Hans Maier]*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1996, S. 33-49, hier S. 40).

235 Améry: Vorwort zur ersten Ausgabe 1966, S. 21.

236 Reemtsma, Jan Philipp: »172364. Gedanken über den Gebrauch der ersten Person Singular bei Jean Améry«. In: Stephan Steiner (Hg.): *Jean Améry (Hans Maier)*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1996, S. 63-86, hier S. 82.

237 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

238 Ebd.

Seine Ressentiments sind Bestandteil einer Haltung, in der sich seine »Abkehr« und die »Gegenwehr«²³⁹ ausdrücken. Weigert er sich, vorwärts statt rückwärts zu schauen,²⁴⁰ protestiert das ressentimenttragende Subjekt gegen das »moralfeindliche natürliche Zeitverwachsen«²⁴¹. Die Gegenwehr beziehungsweise sein Protest kommt einem »Gegenschlag« gleich, in dem das Subjekt sein Recht auf Verweigern von Versöhnung artikuliert und *durch den* es handlungsfähig wird. Verteidigt er sein subjektives Zeitempfinden, kommt ein unversöhnlicher Gestus zum Vorschein. Damit baut Améry eine Distanz zum Leser und zum Erlebten auf und konstruiert für das erzählende Ich eine distanzierte Position.

»Was geschah, geschah: der Satz ist ebenso wahr wie er moral- und geistfeindlich ist.«²⁴² Faktisch lässt sich die Zeit nicht ›umkehren‹, aber die Verhältnisse der vergangenen Zeit können in der Gegenwart und Zukunft aktualisiert und auch erst dann als »moralfeindlich« anerkannt werden. Im Vergleich zu den Folgen, die die irreversiblen Ereignisse im verletzten Subjekt hinterlassen – sie sind »unauslöschlich«²⁴³ – mache es sich die Mit- und Nachwelt zu leicht, wenn sie die Konflikte und Konstellationen aus der Zeit des Nationalsozialismus als vergangene betrachtet. Deshalb bezieht Améry sich auf seine Ressentiments, schafft einen moralischen Bezugsraum und bringt das Verschwiegene zur Sprache. Er will gehört werden, und indem er seine Stimme gegen das verordnete Vergessen erhebt, tritt er mit seinem »sovereign resentment«²⁴⁴ als ein souveränes Subjekt in Erscheinung. Dieses verweigert sich einer Vereinnahmung und betont Grenzen – zwischen sich als jüdischem Opfer und den Deutschen als Täterkollektiv: »Da es eine moralische Kluft ist, bleibe sie vorläufig weit geöffnet.«²⁴⁵

2.3.3 Aktualisieren und Austragen des Konflikts als Formen des Nicht-Vergessens

Das Ressentiment stellt einen spezifischen Zugang bereit, über die Aktualisierung von Vergangenem die Vergangenheit als Teil der Gegenwart zu betrachten. Amérys moralische Aktualisierungs-These, die ein philosophisches Vergegenwärtigungskonzept ist, verleiht dem Erinnern eine moralische Dimension. Vorläufer für die von Améry geforderte »Moralisierung von Geschichte«²⁴⁶, gegen die ›kalte‹ Objektivität der Geschichtsbetrachtung und für die Konzentration auf die Opferperspektive, sind Walter Benjamin und Vladimir Jankélévitch.²⁴⁷ Zu nennen sind an dieser Stelle die Denkfigur des Eingee-

239 Hewera: »daß das Wort nicht verstumme«, S. 103.

240 Vgl. Améry: Ressentiments, S. 128.

241 Ebd., S. 141.

242 Ebd., S. 133.

243 Améry: Die Tortur, S. 75.

244 Friedland, Amos: »Imre Kertész, Hegel, and the Philosophy of Reconciliation«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): Imre Kertész and Holocaust-literature. West Lafayette, IN: Purdue Univ. Press, 2005, S. 51-64, hier S. 51. Bezugnehmend auf Améry spricht er von »the need to rebell« (ebd., S. 55).

245 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 15.

246 Améry: Ressentiments, S. 143.

247 Vgl. Tillmanns: Historische Verantwortung, S. 128f., S. 153; Assmann, Aleida: »Zur Kritik, Karriere und Relevanz des Gedächtnisbegriffs. Die ethische Wende in der Erinnerungskultur«. In: Ljiljana Radonic/Heidemarie Uhl (Hg.): Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kultur-

denkens und Benjamins 1942 posthum veröffentlichte *Geschichtsphilosophische Thesen*²⁴⁸ sowie eine Auswahl von Jankélévitchs *Essays zur Moral und Kulturphilosophie*. In *Verzeihen?/Pardonner?* (1971), einem Auszug aus Jankélévitchs *L'Imprescriptible* (1986), heißt es: »Ist es nicht widersprüchlich und sogar absurd, hier um Verzeihung zu flehen? Dieses gewaltige Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu vergessen, wäre ein neues Verbrechen gegen die menschliche Gattung.« Aus der Sicht von Jankélévitch ist es bereits »die Zeit, die das Verzeihen und das Vergessen fördert«. Die Zeit, »ein natürlicher Vorgang ohne normativen Wert«²⁴⁹, arbeite bereits von sich aus dem Vergessen zu. Wenn die »Dozenten des Pardon«, so Jankélévitch, »das Vergessen empfehlen, raten sie uns also das, was überhaupt nicht geraten zu werden braucht«²⁵⁰. Dagegen ist das »Ressentiment« für ihn ein Protest, »es protestiert gegen eine moralische Amnestie«²⁵¹.

Améry, der die Texte von Jankélévitch kannte,²⁵² entwickelt in *Ressentiments* (1966) – vor Jankélévitchs Essay *Pardonner?* (1971) – ein Vergegenwärtigungskonzept, das auf dem »Wunsch nach Zeitumkehr« beruht.

Die Distanznahme wird auch in den Passagen im Text deutlich, wo er das Ressentiment umdeutet: »Wir sind, so heißt es, »verbogen«. Das läßt mich flüchtig an meine unter der Folter hinterm Rücken hochgedrehten Arme denken.«²⁵³ Das erzählende Ich distanziert sich von psychologischen Erklärungsversuchen mit seiner »Gegenrede«. Das Subjekt sieht sich durch diese Fremdzuschreibung entmachtet, wenn sie Betroffene für physisch und »psychisch versehrt« erklärt. Dem setzt das Subjekt den »uneingeschränkten Besitz [s]einer geistigen Kräfte« und sein Erfahrungswissen entgegen: »Das stellt mir aber auch die Aufgabe, unsere Verbogenheit neu zu definieren: und zwar als eine sowohl moralisch als auch geschichtlich der gesunden Geradheit gegenüber ranghöhere Form des Menschlichen.«²⁵⁴

In der Distanznahme bildet sich ein aktives Subjekt mit einer souveränen Sprecherposition, das sich nicht fremdbestimmen läßt. Mit sarkastischer Schärfe stellt es erst der für »krank« erklärten »Verbogenheit« die »gesunde[] Geradheit« gegenüber und be-

wissenschaftlichen Leitbegriffs. Bielefeld: transcript, 2016, S. 29–42, insbes. S. 33. Das Ressentiment steht im Zeichen einer »Philosophie der Verweigerung«, die »das versehrte Leben zum Ausgangspunkt hat« (Günter, Manuela: *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, S. 218).

248 Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 19. Hg. v. Gérard Raulet, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 69–106.

249 Jankélévitch: *Verzeihen?*, S. 250.

250 Ebd., S. 280.

251 Ebd., S. 281.

252 Vgl. Améry: *Über das Altern*, S. 15; Vladimir Jankélévitch: *L'Irréversible et la nostalgie* (1974). Vgl. La Caze, Marguerite/Zolkos, Magdalena (Hg.): *Contemporary perspectives on Vladimir Jankélévitch. On what cannot be touched*. Lanham: Lexington Books 2019, insbes. der Beitrag von Ferrari, Francesco: »Vladimir Jankélévitch's »Diseases of Temporality« and Their Impact on Reconciliatory Processes«, S. 95–116.

253 Améry: *Ressentiments*, S. 127.

254 Ebd.

hauptet sich dann mit einer »ranghöheren Form des Menschlichen«²⁵⁵. Darüber hinaus nennt das Subjekt die Verbrechen, »Massenmord, Folter, Versehrung jeder Art«, beim Namen und verleiht ihnen eine »moralische Realität«, da es sie als »Taten« innerhalb eines moralischen Bezugssystems definiert. Hierbei ist zunächst auf die Untat zurückzukommen. Den Täter nennt Améry »Untäter«, weil seine Tat »nicht durch sein Gewissen an seine Handlungen gekettet«²⁵⁶ gewesen sei. Erst wenn die Täter ihre Taten als »Untaten« anerkannten, so die Forderung des Subjekts, und sie nicht als objektive Tatsachen betrachteten, befänden sich Täter und Opfer im gleichen moralischen Bezugssystem. Die Verbrechen müssen auch zu einer »moralische[n] Realität« werden:

Der von seinen deutschen Herren angefeuerte flämische SS-Mann Wajs, der mich mit dem Schaufelstiel auf den Kopf schlug, wenn ich nicht schnell genug schippte, empfand das Werkzeug als die Fortsetzung seiner Hand und die Prügel als Wellenschläge seiner psychophysischen Dynamik. Die moralische Wahrheit der mir noch heute im Schädel dröhnenden Hiebe besaß und besitze nur ich selber und bin darum in höherem Maße urteilsbefugt, nicht nur als der Täter, sondern auch als die nur an ihren Bestand denkende Gesellschaft.²⁵⁷

Hier bringt Améry zum Ausdruck, wie elementar es für die Aufarbeitung der Verbrechen ist, die Handlungen als Taten zu begreifen, sie moralisch zu beurteilen, anstatt sie als »physikalische[] Ereignisse«²⁵⁸ ab- oder herzuleiten. Erst wenn aus den Untaten Taten und aus den »Untätern« Täter werden, sei die Grundlage für eine Auseinandersetzung mit den Verbrechen möglich. Améry als derjenige, der die Folter erlitt, ist im Besitz der »moralische[n] Wahrheit«, nicht die Täter oder die Unversehrten.²⁵⁹ Durch sie fühlt er sich ins Recht gesetzt, das Geschehene zu moralisieren.

Die Selbstbemächtigung des Subjekts entsteht aus dem »moralischen Rang« seiner Ressentiments und aus deren »geschichtlicher Gültigkeit«²⁶⁰. In diesem erzählten Bezugsraum, den Améry ein »moralisches System« nennt, positioniert sich das ressentimenttragende Subjekt mit der »moralische[n] Forderung«²⁶¹ des Ressentiments und wertet sich auf. Ausgangspunkt der Überlegungen zum Ressentiment als subjektiver Handlungsbefähigung ist Amérys »Wunsch[] nach Zeitumkehrung«²⁶². Die subjektive Befähigung resultiert daraus, über ein Verfahren der Abstraktion das Irreversible reversibel machen zu wollen – Améry nennt es »das individuelle Verlangen nach Reversibilität irreversibler Prozesse«²⁶³. Im »Verlangen« deutet sich sogar eine weitere Funktion

255 Ebd.

256 Ebd., S. 130.

257 Ebd., S. 131.

258 Ebd., S. 130.

259 Vgl. Hewera: Die »Wahrheit der Untat«, S. 30f.

260 Améry: Ressentiments, S. 147.

261 Ebd., S. 145; vgl. auch Weiler: Der Körper als Medium, S. 47.

262 Améry: Ressentiments, S. 143.

263 Ebd., S. 141.

an: das Ressentiment als »Emotionsquelle«²⁶⁴ (Améry), als ein »erneuertes und intensiv erlebtes Gefühl der unsühnbaren Sache«²⁶⁵ (Jankélévitch).

Das ressentimenttragende Subjekt findet sich nicht mit der Unwiederbringlichkeit ab und setzt daher voraus, dass etwas nachgeholt, aktualisiert und ausgetragen werden kann. Ein Neuanfang kommt in diesem Modell nicht vor. Was Klüger »Fortsetzungen auf einem Weg« nennt, war für Améry noch nicht möglich, ein Status, von dem ausgehend sich etwas fortsetzen ließe, noch nicht erreicht. Das Buch *weiter leben* entstand in einer Phase, in der in Deutschland ein ›Zu-viel‹-Bewältigen-Wollen in eine generationspezifische »opferidentifizierte Erinnerungskultur«²⁶⁶ zu kippen begann. Améry nimmt hingegen auf eine Gegenwart Bezug, in der noch ›zu wenig‹ über das Leid der Opfer gesprochen wurde. Dieser Ausgangspunkt oder Anfang stand in Amérys Schreibgegenwart noch bevor, sodass man sagen kann, mit der »Zeitumkehrung« habe er einen solchen Ausgangspunkt gefordert, der einen Blick auf die gemeinsame Vergangenheit denkbar werden lässt. Um nach ›vorn‹ schauen zu können, verlangt er, dass »Überwältiger« und »Überwältigte«²⁶⁷ in die Vergangenheit ›zurückgehen‹ und dass der Überwältigte den in der Unterdrückung unmöglichen »Protest« in die Schreibgegenwart verlagert.

Die Koordinaten dieses Bezugsraums legt das Subjekt selbst fest, das macht es bereits mit der Umdeutung des Ressentiments: dem nietzscheanischen »Mensch des Ressentiment«, dessen Schwäche Nietzsche im Nicht-Vergessen-Können sieht, setzt Améry die Stärke des Nicht-Vergessen-Wollens entgegen.²⁶⁸ Das mag kein ›positives Konzept«²⁶⁹ sein, aber beim Vorgehen im Text, die »Positivierung des Ressentiments«²⁷⁰, handelt es sich um ein reiteratives Verfahren, mit dem sich das Subjekt durch das Umdeuten des Ressentiments einer bestimmten Adressierung entzieht.²⁷¹ Seine Handlungsfähigkeit weist das ressentimenttragende Subjekt aus, wenn es gegen die Ein-

264 Ebd., S. 148

265 Jankélévitch: Verzeihen?, S. 281.

266 Jureit, Ulrike/Schneider, Christian: Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung. Stuttgart, Klett-Cotta, 2011, S. 10.

267 Améry: Ressentiments, S. 143.

268 Ebd., 126. Agamben spricht von einer »antinietzscheanische[n] Ethik des Ressentiments« (Agamben: Was von Auschwitz bleibt, S. 87). Es gibt durchaus mehr Parallelen zwischen Amérys Ansatz und Nietzsches Deutung, als Améry ›zugibt‹. Das zeigt sich auch auf indirektem Weg an einer Äußerung von Agamben: »Das Ressentiment entspricht nach Nietzsche dem Unvermögen des Willens, hinzunehmen, daß etwas geschehen ist, seiner Unfähigkeit, sich mit der Zeit und ihrem ›Es war‹ abzufinden.« (Ebd., S. 62) Was Agamben hier in Bezug auf Arendt konstatiert, dazu aber Nietzsche heranzieht, trifft auch auf die Ausführungen im Essay *Ressentiments* zu. Agambens Beschreibung des »nietzscheanischen Ressentiments« zeigt, trotz aller Skepsis, die Améry den Schriften Nietzsches entgegenbringt, eine gewisse Nähe zwischen beiden Deutungen des Ressentiments.

269 Für Améry gibt es keine »positiven Konzepte« mehr »durch die Erfahrung der radikalen Negation« (Poetini: Weiterüberleben, S. 60).

270 Scherpe: Über Ressentiment (2007), S. 66; Scherpe: Ressentiment (2008), S. 169.

271 In Anlehnung an Judith Butlers Begriff der »Reiteration« (Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 59, S. 230).

ordnung des Ressentimentträgers als Makelträger²⁷² oder als traumatisiertes Opfer²⁷³ protestiert. Das Ressentiment erschöpft sich demzufolge nicht im ›Gegen‹ oder ›Anti‹, es entspricht neben dem Protest auch der subjektiven Aufwertung eines individuellen Verweigerns in einem bestimmten Kontext und ist damit selbst ›schöpferisch‹²⁷⁴. Im Ressentiment formiert sich kein »Makel«, sondern die nicht-vergessen-wollende Haltung eines Subjekts. Seine Argumente, mit denen es Kritik am Umgang der Deutschen mit der Vergangenheit übt, sind in diesem Bezugsraum zu verorten. Diesen Raum bereitet Améry mit der Zeitumkehrung vor, denn erst ›dort‹, in diesem imaginären Bezirk,²⁷⁵ ist aus seiner Sicht überhaupt erst daran zu denken, dass sich der »Konflikt«²⁷⁶ zwischen Täter- und Opferkollektiv ›austragen‹ lässt.

2.4 Über die Bedeutung der Rache für das Ressentiment

2.4.1 Vorurteil der Rache und Urteil des Ressentiments

»Rache« oder »Sühne« sind für das Ich in Amérys *Ressentiments* keine Kategorien,²⁷⁷ mit denen es seinen Anspruch auf Auseinandersetzung begründet. Die Vorstellung von einer »proportional zum Erlittenen ins Werk zu setzenden Rache« ist für Améry eine »moralische Denkmöglichkeit«²⁷⁸. Nicht weil er die »heilsam[en]«²⁷⁹ Kräfte rächender Gewalt anzweifelt, schließlich schreibt er 1971, dass die »Konter-Aggression [...] unsere einzige Chance [ist], die Wunde zu heilen«²⁸⁰. In dem Essay *Ressentiments*, der auch mit dem Titel »Die Deutschen«²⁸¹ angekündigt wurde, beruht die Idee von der »Aufhebung der vernichteten Zeit« nicht auf der »Vernichtung [...] des Vernichters«²⁸². Es geht nicht um den Täter (»Er ist, wo ich war.«²⁸³), sondern um ein historisches Bewusstsein durch »Aktualisierung« und »Austragung des ungelösten Konflikts« zwischen den Opfern und deren »Peiniger[n]« und »Quäler[n]« .

Den Konflikt, die Kluft zwischen ihm als Opfer und den Tätern, will Améry »im Wirkungsfeld der geschichtlichen Praxis«²⁸⁴ präsent halten. Damit erweitert und öffnet er den Bereich des Denkbaren für seine Leserschaft in Deutschland. Dieser »Austragung«

272 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 121.

273 Améry: *Ressentiments*, S. 127 (»Krankheitsbild[]«), »als eine Art Krankheit« (ebd., S. 121).

274 Vgl. Scherpe: *Über Ressentiment* (2007), S. 63.

275 Das knüpft an den eingangs genannten »Denkbezirk[]« (Améry) als Reflexionsraum an.

276 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

277 Vgl. ebd., S. 142. In Bezug auf den Titel »Jenseits von Schuld und Sühne« spricht Améry von einem »Existentialbefinden, das in der Tat jenseits von Schuld und Sühne steht« (Scheit: Nachwort, S. 653).

278 Améry: *Ressentiments*, S. 142.

279 Améry: *Konter-Violenz als Not-Wehr*, S. 486.

280 Ebd., S. 485.

281 Auf dem Cover der 1966 im Szczesny Verlag erschienenen Erstaussgabe des Essaybandes *Jenseits von Schuld und Sühne* ist der dritte Essay »Ressentiments« mit dem Titel »Die Deutschen« aufgeführt.

282 Améry: *Konter-Violenz als Not-Wehr*, S. 487.

283 Ebd.

284 Améry: *Ressentiments*, S. 129.

weist das Subjekt andere Maßstäbe zu als der Rache. Dass er die Rache dennoch thematisiere, sei, so Brudholm, Amérys Antwort auf den ›Zeitgeist‹. Dessen Auseinandersetzung mit dem Ressentiment interpretiert Brudholm als Reaktion auf eine zeitgenössische Tendenz, Opfer des Nationalsozialismus als rachsüchtig abzuwerten.²⁸⁵ Die folgenden Ausführungen werden den Blickwinkel leicht verschieben und Amérys Begriff der Konter-Violenz wieder aufgreifen. Vor diesem Hintergrund soll danach gefragt werden, wie sich das jeweilige Ich im Text zur Rache und zum Ressentiment positioniert.

Rache als Reflex liegt Améry offenbar fern, das geht bereits aus seinem frühen Text *Zur Psychologie des deutschen Volkes* hervor.²⁸⁶ In *Ressentiments* denkt er Rache als eine »proportional zum Erlittenen« ausgeführte Handlung. Améry, der schreibt, dass der »Mörder« und »Folterknecht« Wajs²⁸⁷ seine Untaten »mit dem Leben bezahlt« habe, fragt in *Ressentiments*: »Was kann mein übler Rachedurst noch mehr verlangen?« Wenn Améry diese Frage stellt, verhält er sich zu dem Vorurteil, Ressentiments seien mit Rache gleichzusetzen. Er hakt also ein und ergänzt: »Aber es handelt sich, wenn ich mich recht erforscht habe, nicht um Rache, auch nicht um Sühne.«²⁸⁸ Mit Rache ist das Ressentiment, so auch Irene Heidelberger-Leonard und David Heyd, nicht gleichzusetzen: Amérys Ressentiments setzen nicht auf Ausgleich (Heyd), sondern bestehen auf Anerkennung (Heidelberger-Leonard).²⁸⁹ Améry verlangt die »Austragung« des Konflikts »im Felde der geschichtlichen Praxis«²⁹⁰ und die »Erlösung aus dem noch immer andauernden Verlassensein von damals«²⁹¹. Damit liegen zwei Erklärungen vor, warum das Subjekt Ressentiments nicht mit Rache gleichsetzt. Rache würde einerseits eine moralische Geschichtsschreibung verhindern und es andererseits als Opfer weiterhin vereinzeln. In *Ressentiments* kommt die Rache für Améry nicht als ein Mittel in Betracht, das ihn aus der Verlassenheit befreien könnte.

Eine Gegenwehr ohne humane Funktion würde außerdem Amérys Ansatz von der »Moralisierung von Geschichte«²⁹² schwächen. Die Täter sollen sich »selbst negieren«, erst dann, so gibt das Subjekt Améry mit dem Ressentiment als Reflexionsfigur vor, könne der Täter »in der Negation sich mir beiordnen«²⁹³. Dem Geschädigten könnte der »Gegenmensch« nur in dieser vom Ressentiment geforderten Zeitumkehr und in der gemeinsam »vollzogene[n] moralische[n] Zeitumkehrung«²⁹⁴ begegnen. Die Rache will Améry vom Ressentiment allein deshalb unterschieden wissen, weil mit ihr

285 Vgl. Brudholm: Resentment's virtue, S. 89-91.

286 Vgl. Mayer [Améry]: *Zur Psychologie des deutschen Volkes*, S. 500f.

287 Améry: *Ressentiments*, S. 131.

288 Ebd.

289 Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: »Jean Améry. Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten (1966)«. In: Markus Roth, Sascha Feuchert (Hg.): *HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen*. Wallstein: Göttingen, 2018, S. 140-151, hier S. 147; Heyd: *Ressentiment und Versöhnung*, S. 120.

290 Améry: *Ressentiments*, S. 142.

291 Ebd., S. 131.

292 Ebd., S. 143.

293 Ebd., S. 129.

294 Ebd., S. 134.

diese Möglichkeit der Selbstnegation der Tätergeneration von vornherein ausgeschlossen wäre. Dem Subjekt komme es auf eine durch das Ressentiment »bewirkte[] deutsche[] Läuterung« an. Mit dieser Läuterung wäre die »Zeit umgekehrt«²⁹⁵ und Amérys Aktualisierungs-Ansatz beidseitig realisiert.

Dem Vorurteil der Rache begegnet das Subjekt mit dem Urteil des Ressentiments. Obwohl seine Formulierung »Austragung« durchaus Raum für Rache böte, ist es doch die »Erlösung aus der Verlassenheit«, die mit der Rache gerade nicht kompatibel zu sein scheint, die eine Bewegung des Schädigers auf den Geschädigten zu, in Form eines Schuldeingeständnisses oder im Sinne einer ›Selbstnegation‹, Amérys Ansicht nach verhindern würde.²⁹⁶ Zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung des Essaybandes wird ein Aufsatz von Améry erscheinen, in dem er den »Erlösungscharakter der Gegengewalt«²⁹⁷ beschreibt. In seiner Auseinandersetzung mit Frantz Fanons »revolutionärer Gewalt« wird Améry »den unberührbaren und perhorreszierten Begriff der Rache« einführen und auch später noch (bis 1977) von »rächende[r] Gewalt«²⁹⁸ und deren »humane[r] Aufgabe«²⁹⁹, von der »violente[n]« und zugleich ›moralischen Reaktion‹³⁰⁰ sprechen. Theoretisch geschärft hat Améry seine Überlegungen zur Rache an Fanons Begriff der »Konter-Violenz«³⁰¹. Zentrale Aspekte aus *Ressentiments* finden sich in dem Aufsatz *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt* (1968) wieder, diese werden aber in ihrer Ausdrucksform radikaler: »[I]m Akt der Gewalt«, der den »Gewalterleider zum Gewaltbringer« werden lässt, werde »die der Physik als irreversibel erscheinende Zeit im Felde des Phänomenalen umgekehrt. Die erlittene Gewalt wird ungeschehen gemacht. Der Unterdrücker, hineingerissen durch die vom rächenden Unterdrückten ihm zugefügte Gewalt, wird Menschenbruder.«³⁰²

In dem Essay von 1966 ist jedoch eine Tendenz erkennbar, die ihm widerfahrene Verlassenheit in eine, wie Améry sich vornimmt, »politische Geistesgeschichte«³⁰³ zu

295 Ebd., S. 144.

296 Vgl. ebd. S. 142: »Exteriorisierung und Aktualisierung – sie können ganz gewiß nicht bestehen in einer proportional zum Erlittenen ins Werk setzenden Rache.«

297 Améry, Jean: *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt*. Der Revolutionär Frantz Fanon [1968]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 428-449, hier S. 441.

298 Améry: *Konter-Violenz als Not-Wehr*, S. 485.

299 Améry: *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt*, S. 442.

300 »Ich widerrufe nicht, daß es politische Situationen gibt, Zwangslagen von Menschen, die von der Gesellschaft verschandelt wurden und für die tatsächlich die violente Reaktion zugleich auch die moralische ist.« (Améry, Jean: *Revision in Permanenz. Selbstanzeige im Zweifel* [1977]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 568-572, hier S. 570).

301 Améry: *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt*, S. 439.

302 Ebd., S. 442.

303 Améry, Jean: *An den Grenzen des Geistes*. In: Ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 23-54, hier S. 23.

überführen oder in eine, wie Steiner sagt, »gesellschaftliche Produktivkraft«³⁰⁴ zu verwandeln. Für das Ich in *Ressentiments* ist der »rettende Akt« also nicht der erlösende Gegenschlag des Geschädigten oder die lustvoll grollende Rache, sondern die aus seiner Sicht notwendige Selbstnegation der Deutschen, dazu gehört die »geistige Einstampfung durch das deutsche Volk, nicht nur der Bücher, sondern alles dessen, was man in den zwölf Jahren veranstaltete«³⁰⁵.

2.4.2 Moralisation als Rettungsversuch

In dem Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* liegen Rache und Ressentiment weit auseinander. Das trifft, wie bereits gezeigt, nicht auf alle Texte gleichermaßen zu. Im Jahr 1966 scheint Améry zu wissen, dass der Konflikt zwischen Opfer- und Tätergeneration ungelöst bleiben wird.³⁰⁶ Der schnelle wirtschaftliche Aufstieg Deutschlands, den Améry 1961 ein »deutsches Verhängnis«³⁰⁷ nennt, war 1945 für ihn noch nicht abzusehen. In diesem Jahr, so kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs, stellt er ein Manuskript fertig, in dem er ein »Ausagieren« des »Konflikts« noch als realistisch einschätzt. In *Zur Psychologie des deutschen Volkes* (1945) fordert er, dass man die NS-Führungsschicht, die er im Gegensatz zu der breiten »Masse« des deutschen Volkes für »nicht besserungsfähig« hält, »töte[n]«³⁰⁸ solle. In dieser frühen Schrift plädiert Améry noch für »die Neuerziehung des deutschen Volkes«³⁰⁹ und glaubt, daran mitwirken zu können.³¹⁰ 20 Jahre später war für ihn, wenn überhaupt, ein »Ausagieren« nur noch auf dem Feld einer »moralischen Geschichtsschreibung«³¹¹ denkbar. Seine *Ressentiments* müsse er »einkapseln«³¹², sie also schützen, um an ihre moralische Funktion glauben zu können. Dass er ihnen einen »moralischen Rang«³¹³ zuschreibt, ist der Versuch eines Subjekts,

304 Steiner, Stephan: »In extremis. Gewalt und Gegengewalt im Werk von Jean Améry«. In: Ders. (Hg.): Jean Améry (Hans Maier). Mit einem biographischen Bildessay und einer Bibliographie. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1996, S. 99-109, hier S. 105.

305 Améry: *Ressentiments*, S. 144 – Das Einstampfen der Literatur zwischen 1933 bis 1945 geht zurück auf eine Äußerung von Thomas Mann in einem Brief an den Schriftsteller Walter von Molo. Vgl. ebd.

306 Vgl. ebd., S. 129.

307 Améry, Jean: Im Schatten des Dritten Reiches [1961]. In: Ders.: Werke. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 535-599, hier S. 598: »Es hatte die explodierende Wirtschaft eine ausdrücklich deutsche Funktion oder, wenn man will: sie war ein ausdrücklich deutsches Verhängnis. Das Wirtschaftsdenken und Wirtschaftswollen überwuchs in rapidem Tempo die eigentlichen Grundprobleme des Nationalbewußtseins. Im Rausch des Produzierens und Konsumierens konnte das deutsche Volk seine Versäumnisse, seine Aufgaben, seine jüngste Vergangenheit und seine Zukunft vergessen. [...] Das Wunder wurde zur Institution.« (Ebd., S. 598f.).

308 Mayer [Améry]: *Zur Psychologie des deutschen Volkes*, S. 513.

309 Ebd., S. 534.

310 Vgl. Scheit: Nachwort, S. 631.

311 Steiner, Stephan: »Erinnern und Leben. Versuch zum Ort des Erinnerns bei Jean Améry«. In: Matthias Bormuth/Susan Nurmi-Schomers (Hg.): *Kritik aus Passion. Studien zu Jean Améry*, Göttingen 2005, S. 27-40, hier S. 35.

312 Améry: *Ressentiments*, S. 147.

313 Ebd., S. 147.

das im Text um Stabilität ringt. Und das zugleich um die Fragilität weiß, die entsteht, wenn seine Ressentiments die subjektive Schutzzone verlassen.³¹⁴ In dem Essay *Die Tortur* schreibt er außerdem: »Die [Ressentiments] bleiben und haben kaum die Chance, sich in schäumend reinigendem Rachedurst zu verdichten.«³¹⁵

Ressentiments setzen dem Gefühl der Haltlosigkeit nicht nur eine ›unversöhnliche‹ Haltung entgegen, im Gegensatz zur Rache haben sie auch etwas Kontinuierliches: sie bleiben, und das Subjekt hält sich an ihnen fest (»da ich sie nicht loswerden kann, noch mag«³¹⁶). Vermutlich ist es auch diese Kontinuität, die das Ressentiment von der Rache unterscheidet. Es entlädt sich nicht und kann letztlich nicht ausagiert werden. In Amérys Essay *Ressentiments* ist zu beobachten, wie das Subjekt dieses Nicht-ausagieren-Können in eine Vorstellung der Zeitumkehr zu ›retten‹ versucht. Es ist zuerst die Literatur, die ihm den Raum für das ›Denkbare‹ bereitstellt. Sie ermöglicht es dem Autor Améry, mit der Geschichtsbetrachtung ein Feld des Austragens zu imaginieren.

Ob Améry 1978 noch davon ausging, mit dieser Praxis gesellschaftliche Prozesse beeinflussen zu können, oder sich die Resignation fortsetzte, wie sie im Essay erkennbar wird, wenn er von »moralischer Träumerei«³¹⁷ spricht oder vorausszusehen meint, »unsere Nachträgerei wird das Nachsehen haben«³¹⁸ und die Ressentiments somit keinen Einfluss darauf hätten, »den Überwältigern ihr böses Werk zu verbittern«³¹⁹, muss an dieser Stelle offen bleiben. Aber eine ›objektive Geschichtsschreibung‹ – auf diesen Kontrast zur »moralischen Geschichtsschreibung«³²⁰ kommt es hier an – war für ihn keinesfalls imstande, sich für die Perspektive der Opfer zu öffnen. Das geht aus dem folgenden Zitat aus *Das Unverjähbare* hervor:

Wehre ich mich also, in den Wind sprechend, an tauben Mannes Türen pochend gegen die Verjähmung, bin ich nur Don Quijote, der die Lanze einlegt, loszureiten gegen die Zeitmühlen, die alles zermahlen, so daß als ›objektive Geschichtlichkeit‹ nur saubere und austauschbare Mehlkörnchen übrigbleiben, aus denen das Brot der Zukunft gebacken wird; das wird übel schmecken.³²¹

Sein Versuch, durch das Modell einer Zeitumkehr eine »Moralisierung der Geschichte«³²² zu bewirken, liest sich als sein individueller Rettungsversuch. Das moralische Bezugssystem stellt jenes Feld bereit, den Konflikt in der Gegenwart zu aktualisieren,

314 »Noch kann ich glauben an ihren moralischen Rang und ihre geschichtliche Gültigkeit. Noch. Für wie lange?« (Améry: *Ressentiments*, S. 147).

315 Améry: *Die Tortur*, S. 85.

316 Améry: *Ressentiments*, S. 126.

317 Ebd., S. 144.

318 Ebd., S. 145.

319 Ebd., S. 148. »Alle erkennbaren Vorzeichen deuten darauf hin, daß die natürliche Zeit die moralische Forderung unseres Ressentiments refüsieren und schließlich zum Erlöschen bringen wird.« (Ebd., S. 145).

320 Steiner: *Erinnern und Leben*, S. 35.

321 Améry: *Das Unverjähbare*, S. 128: »Zu groß war ja die Schuld, als daß adäquate Sühne ausdenkbar wäre. Zu ungeheuerlich die Taten-Untaten, um dem Begriff der Rache auch nur approximativen Sinn zu geben.«

322 Améry: *Ressentiments*, S. 143.

und legt den für ihn einzigen Grundstein für einen Kommunikationsraum, »einander [zu] begegnen«³²³. Da die Aufarbeitung seiner Ansicht nach verlangt, den »Konflikt« zu aktualisieren, hält er am Vergangenen fest, in der Hoffnung, sein ›Nachtragen«³²⁴ (im Sinne von Nicht-Vergeben) möge zu einem ›Austragen« werden. Der imaginierte Zeitsprung dient als ein »regulatives«³²⁵ Konstrukt, das auf eine »Moralisierung der Geschichte«³²⁶ zielt, um dem in der Folter und im KZ unmöglichen Protest nachträglich literarisch Ausdruck zu verleihen, der aber im Als-ob verbleibt. Nicht, weil der Zeitsprung eine Utopie ist, sondern weil der spezifische »Wunsch[] nach Zeitumkehr« in *Ressentiments* auf die Schädiger angewiesen ist. Als eine solche Angewiesenheit auf den Anderen verbleibt der Zeitsprung im Bereich des Als-ob. Das Austragen ist hypothetisch, aber der damit erscriebene Bezugsraum ermöglicht es Améry, sein subjektives Zeitempfinden zu reflektieren; er begründet, weshalb es sich von jenem der Nicht-Betroffenen unterscheidet. So grenzt Améry sich von diesen ab, hält die historischen Ereignisse präsent und gibt die Bedingungen für einen Kommunikationsraum vor.

2.4.3 Anspruch und Positionierung des Subjekts

Mit dem Ressentiment verlagert Améry den Konflikt: Erhebt das Subjekt in *Ressentiments* einen »Anspruch der Zeitumkehrung«, holt es den in der Unterdrückung unmöglichen »Protest« in der Schreibgegenwart nach. In dieser verlangt es nun, den »Konflikt«³²⁷ zwischen Täter- und Opferkollektiv auf dem Feld der »geschichtlichen Praxis«³²⁸ zu aktualisieren. Die Aktualisierung des Konflikts kann unter dem Gesichtspunkt als Anerkennung gesehen werden, denn sie verlangt von der Schädigerseite, sich dem Ausmaß der Verbrechen zu stellen, damit soll sie sich, so die Forderung des Subjekts, in das moralische Bezugssystem des Opfers einordnen.³²⁹ Mit den »Opfer-Ressentiments« erhebt Améry den Anspruch, die Außenwelt der Außenstehenden solle für die Innenwelt der Betroffenen Verantwortung übernehmen. Distanzierung im Ressentiment besteht nicht bloß auf Differenzierung, die verhindern soll, Erfahrungen erlittener Gewalt zu

323 Ebd.

324 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 126: »Ich selber aber, zu meiner Seelennot, gehörte zur mißbilligten Minderheit derer, die da nachtrugen. Hartnäckig trug ich Deutschland seine zwölf Jahre Hitler nach, trug sie hinein in das industrielle Idyll des neues Europas und die majestätischen Hallen des Abendlandes.«

325 Améry nennt es nicht regulativ, aber seine Idee, historische Ereignisse mit einem Zeitsprung zu vergegenwärtigen, kann durchaus als regulativ in Anlehnung an Kants Verständnis von der »regulativen« Funktion bestimmter »Ideen« bezeichnet werden. Regulativ meint eine Art des Gebrauchs von Ideen. In der *Kritik der reinen Vernunft* bestimmt Kant den »regulativen Gebrauch der Ideen der reinen Vernunft« (KrV A 642/B 670ff.). Die regulativen Ideen gelten als handlungsleitende Gebote der Vernunft, die nicht objektiv beweisbar, aber erstrebenswert sind. Vgl. Karásek, Jindrich: Idee, regulative. In: Marcus Willaschek et al. (Hg.): *Kant-Lexikon*. 3 Bde. Bd. 2. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 1124-1126.

326 Améry: *Ressentiments*, S. 139.

327 Ebd., S. 141.

328 Ebd. S. 129; Steiner spricht von einer »moralische[n] Geschichtsschreibung« (Steiner: *Erinnern und Leben*, S. 35).

329 Wenn die »Quäler« sich »selbst negieren und in der Negation sich mir beordnen« (Améry: *Ressentiments*, S. 129).

übergehen. Sie beruht auch darauf, die Erfahrungen Überlebender als ressentimentbehaftet *anzuerkennen*, und stellt so das vierte Merkmal des Ressentiments dar. Die geforderte Anerkennung seiner Ressentiments erklärt wiederum, weshalb Améry mit seinem »Denkbezirk[]«³³⁰ den Leser zum Denken auffordert, anstatt ein Mit-Leiden hervorzurufen. Irene Heidelberger-Leonard bringt es auf die Formel: »ich leide, daher bin ich«³³¹. Améry verleugnet seine Wunden nicht, er stellt sich leidend dar, bekundet aber im Leiden Distanz. Er ist nicht ausschließlich Opfer, sondern ein Überlebender, der rebelliert. Seine Würde erobert er im Protest. Als literarische Form der Distanz setzt das Ressentiment nicht auf Mitleid und Betroffenheit von Leserin und Leser. Die Ausdrucksform Ressentiment bezieht sich auf ein imaginäres Nachvollziehen in moralischer Hinsicht: Derjenige, gegen den sich das Ressentiment richtet, soll die erlittene Gewalt nachvollziehen wollen und die Verantwortung dafür übernehmen, *dass* er leidet.

Stellt Améry das *ressentir* (Empfinden)³³² im Ressentiment auf eine moralische Ebene, meint er damit kein naives Nach-Empfinden. Das Ressentiment formt sich zu einer Reflexionsfigur, die auf ein verständiges Nach-Vollziehen ausgerichtet ist, das heißt, derjenige, gegen den sich das Ressentiment richtet, soll versuchen, die Forderung seiner Ressentiments zu verstehen. In Anlehnung an Reemtsmas Beobachtung, »Améry spricht gerade dort nicht nur über sich, wo er ›ich‹ sagt«³³³, ließe sich hier fragen: Wie verhält es sich, wenn Améry, das Ich in *Ressentiments*, vom ›Wir‹ spricht? Das »Ich« in *Ressentiments* spricht seltener vom Wir als vom Ich. An das Ressentiment bindet sich vor allem ein »Ich«, das einen Anspruch vorbringt, den es in abstrakten Begriffen äußert³³⁴ und in deren Umfeld es kein explizites »Wir« gibt, das diejenigen einschließt, an die das »Ich« sich richtet.³³⁵

Für die Frage nach der Positionierung des Subjekts ist es nicht entscheidend, ob und wie weit das geschädigte Subjekt mit seinem Versuch der Zeitumkehr auf die Schädigerseite zugeht. Wichtig ist hier die souveräne Subjektposition: Das sprechende Subjekt verlangt etwas, das in mehrfacher Hinsicht paradox ist. Es fordert, die Irreversibilität aufzuheben, und es meint, in den Tätern die Absicht erkennen zu können, das Geschehene rückgängig machen zu wollen. Ausschlaggebend ist, dass Améry es ist, der sich diese Fähigkeit zuschreibt. Das verleiht der Reflexionsfigur Ressentiment eine moralische Dimension und Améry eine herausgehobene Sprecherposition.³³⁶ Von dieser

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

331 Heidelberger-Leonard, Irene: »Was bleibt?« Jean Améry zum 100. Geburtstag«. In: Birte Hewera/Miriam Mettler (Hg.): »An den Grenzen des Geistes«. Zum 100. Geburtstag von Jean Améry. Tectum, 2013, S. 135-152, hier S. 143.

332 Vgl. ebd., S. 137.

333 Reemtsma, Jan Philipp: »Überleben als erzwungenes Einverständnis. Gedanken bei der Lektüre von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Wolfram Mauser/Carl Pietzcker (Hg.): Trauma. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 55-78, hier S. 69.

334 Aus dem Essay *Ressentiments* wären beispielsweise folgende Begriffe zu nennen: »Aktualisierung«, »Austragung«, »wechselseitiges Einverständnis«, »Irreversible«, »Reversibilität«, »Negation«, »Interiorisation«, »Exteriorisierung«, »Wirkungsfeld«, »Parallelismus«, »Aufhebung«, »Majorität«, »Zeitverwachsen«, »geschichtliche Praxis«, »moralische[] Fortschrittsdynamik« (Améry: *Ressentiments*).

335 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 126.

336 Vgl. ebd., S. 128.

Subjektposition aus erhebt Améry einen Anspruch auf Umkehrung. Diesen begründet er mit der moralischen Fähigkeit des Menschen, eine Konfliktsituation nicht der Zeit und damit dem Vergessen anheimzugeben, sprich den Satz »Was geschah, geschah« nicht hinzunehmen. Ein solches Konstrukt bringt die Zeit zwar nicht wieder, aber es macht das Unverfügbare erzählbar.

Mit dem Ressentiment schafft sich das Subjekt demnach, wie Stephan Steiner sagt, einen »Ort des Erinnerns«³³⁷ – das Ressentiment holt über das Verfahren der subjektiven Abstraktion »das Unerzählbare in den Bereich des Erinnerns zurück«³³⁸. Dieser Ort befindet sich in einem Bezugsraum, den Améry durch die Vorstellung eines »logisch widersprüchliche[n] Zustand[s]«³³⁹ erzeugt. Eine Etappe in diesem Rückholprozess besteht darin, den »Konflikt« zu aktualisieren.

Erhebt Améry 1969 die »Unversöhnlichkeit mit den Mördern« zum »höchste[n] moralische[n] Gebot«, zur »einzig zulässige[n] geschichtliche[n] Meisterung«³⁴⁰, fordert dieses »Ich« das Engagement der Leserschaft. Eine »geschichtliche Meisterung«, wie es das »Ich« verlangt, könnte in der gemeinsamen Ablehnung der Versöhnung mit der Vergangenheit bestehen.³⁴¹ Eine kritische Auseinandersetzung mit den historischen Ereignissen setzt für das sprechende »Ich« voraus, dass die sich in den Ressentiments manifestierende Diskrepanz zwischen unmittelbar von Gewalt Betroffenen und nicht unmittelbar Betroffenen anerkannt wird. Dieses Subjekt im Text setzt auf das Vermögen aller und auf das Recht des Einzelnen, sich der Unumkehrbarkeit der Zeit geistig zu widersetzen und das Unvergängliche präsent zu halten.

2.4.4 Von der »Gegenrede« zum »Gegenschlag«

Dass die geringe Präsenz der Rache in *Ressentiments* im Jahr 1966 nicht mit dem zeitlichen Abstand zum Geschehen begründet werden kann, ist zwei weiteren Texten von Améry aus den Jahren 1969 und 1971 zu entnehmen.³⁴² In diesen konstruiert Améry über die Vorstellung von der Gegen-Gewalt einen, wie Steiner es nennt, »Akt der Wiedergewinnung von Würde«³⁴³. Zitiert sei an dieser Stelle aber eine Passage von Améry (1971): »Metaphorisch gesprochen, wird eine Wunde aufgerissen, die erst vernarbt, sobald wir, von den Fesseln befreit, zum Gegenschlag ausholen.« Es sei die »einzige Chance, die Wunde zu heilen«³⁴⁴. Es ist nicht nur die Nähe zu Fanons *Verdammten dieser Erde*, die hier erneut deutlich wird, in gewissem Sinne findet sich darin auch das Grundargu-

337 Steiner: *Erinnern und Leben*, S. 39: »Im Ressentiment gewinnt die uneinholbare Vergangenheit ihren Ort zurück«. Oder: »Im Ressentiment sperrt sich die Zeit gegen das Vergehen und lässt die Unvergänglichkeit des Vergangenen anwesend bleiben.« (Ebd., S. 40).

338 Ebd., S. 37.

339 Améry: *Ressentiments*, S. 128.

340 Améry, Jean: *Im Warteraum des Todes* [1969]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 450-474, hier S. 474.

341 Vgl. Brudholm: *Resentment's virtue*, S. 116.

342 Améry: *Im Warteraum des Todes* (1969) und Ders.: *Konter-Violenz als Not-Wehr* (1971).

343 Steiner: *In extremis*, S. 104.

344 Améry: *Konter-Violenz als Not-Wehr*, S. 485.

ment des Ressentiments als »Revolte gegen das Wirkliche«³⁴⁵ wieder.³⁴⁶ Améry verbindet seine subjektiven Erfahrungen als »politisches wie jüdisches Nazi-Opfer«³⁴⁷, wie er sich selbst in *Jenseits von Schuld und Sühne* nennt, mit den Erfahrungen der Kolonialisierung und Dekolonisation.³⁴⁸ Ihm ist, so Yfaat Weiss, nicht daran gelegen, etwas über den »status of the Jew in the colonial context«³⁴⁹ zu sagen, sondern über die universelle Erfahrung, unterdrückt gewesen zu sein und die Würde im »Gegenschlag« (Améry) wieder erobern zu wollen.³⁵⁰ Mit dem Ressentiment wehrt das Subjekt die Wünsche nach Vergessen und Versöhnung also nicht nur ab, er setzt ihnen seinen Entwurf einer »Revolte«, den im Vergleich zu der radikalen »Konter-Violenz« immerhin gemäßigten »Wunsch nach Zeitumkehr«, entgegen.

Doch die »Negation der Negation«³⁵¹ bleibt aus. Dieser historische Umstand führt dazu, dass aus dem »rettende[n]« Entwurf eine (wieder) radikale, am Ende aber resignierte Reflexion wird. Ausdruck seines radikalen Entwurfs ist, dass nach der vergeblich geforderten »Negation der Negation« (*Ressentiments*, 1966) die »einzige Chance, die Wunde zu heilen«, für Améry in der »Konter-Aggression«³⁵² (*Konter-Violenz als Not-Wehr*, 1971) besteht. Sie ist sein »Versuch, die Irreversibilität der Zeit aufzuheben«³⁵³. Améry, der seine Ressentiments in *Jenseits von Schuld und Sühne* noch deutlich von der Rache abgrenzt, spricht fünf Jahre später von der Rache, die er als entpsychologisierte Kraft des Subjekts legitimiert.³⁵⁴ Aus der »Gegenrede« (1966) wird der »Gegenschlag« (1971).

345 Améry: *Ressentiments*, S. 133.

346 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Radioessay »Die permanente Revolution. Frantz Fanon« (Améry, Jean: »Die permanente Revolution«. Rundfunkessay, BR-H v. 29.10.1968. 23 Seiten, DLA Marbach Sign. RFS:A bzw. Améry: Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt). Darin heißt es: »Die Situation, in der ich mich als politischer und jüdischer KZ-Häftling befand, war durchaus vergleichbar der des Kolonisierten, wie Frantz Fanon sie schildert.« (Ebd., S. 440) »Die Freiheit, die Würde, müssen über den Weg der Gewalt erkämpft werden, um Freiheit und Würde zu sein. [...] Ich habe keine Scheu, hier den unberührbaren und perhorreszierten Begriff der Rache einzuführen, den Fanon vermeidet. Die rächende Gewalt, im Widerspruch zur unterdrückenden, stellt die Egalität im Negativen her: im Leiden. [...] Revolutionäre Gewalt ist eminent *human*« (ebd., S. 441) – Améry fügt, wie er selbst sagt, die »rächende« Gewalt der Fanonschen »revolutionäre[n] Gewalt« (ebd., S. 443) hinzu.

347 Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 16.

348 Laut Yfaat Weiss hat Améry diese Verbindung bereits bei Hannah Arendt u.a. gesehen. Vgl. Weiss, Yfaat: »Jean Améry reads Frantz Fanon. The Post-Colonial Jew«. In: Moshe Zimmermann (Hg.): *On Germans and Jews under the Nazi Regime. Essays by Three Generations of Historians*. Jerusalem: Hebrew Univ. Press, 2006, S. 161-178, hier S. 165.

349 Ebd., S. 170.

350 Vgl. ebd. S. 173: »He chose to translate his experiences as an inmate at Auschwitz into terms of the anti-colonial struggle as Fanon set them forth.« Améry »recognizes a similarity between the destruction of one's selfhood in the colonial process and the destruction of one's selfhood in Auschwitz.«

351 Améry: *Ressentiments*, S. 144.

352 Améry: *Konter-Violenz als Not-Wehr*, S. 485; vgl. Steiner: In extremis.

353 Améry: *Konter-Violenz als Not-Wehr*, S. 486.

354 Vgl. ebd., insbes. S. 485-489.

3. Ruth Klüger: »Recht des Erinnerns« in *weiter leben*

3.1 Einspruch, Anspruch und Widerspruch des Subjekts

Ruth Klüger begann ihre »Gedächtnisbrocken«³⁵⁵ auszugraben, als sie sich in einer Situation körperlicher Unfreiheit wiederfand. Infolge eines Unfalls 1988 in Göttingen, über den sie im Epilog ihrer Autobiographie *weiter leben. Eine Jugend* (1992) schreibt, sei sie gelähmt gewesen und habe sich den Erinnerungen nicht mehr entziehen können. Wenige Monate später setzte ihre literarische Erinnerungsarbeit ein. Aus ihrem individuellen Umgang mit aufgezwungener Unfreiheit entsteht, so die Hypothese, ein aktives Subjekt, das »von der Lähmung weg«³⁵⁶ will und sich dagegen wehrt, erneut zum Opfer gemacht zu werden. Das Subjekt bildet sich in dem Augenblick, in dem es um seine Freiheit ringt, sich durch das Verhalten seiner Mitmenschen aber gelähmt fühlt.

Im Folgenden werden Erzählsituationen vorgestellt, in denen eine sich von der Lähmung »freimachende« Bewegung in einer bestimmten Form zu finden ist: im Ressentiment. Das Ressentiment formt sich in *weiter leben* dabei zu einer Reflexionsfigur. Im Text tritt es nicht direkt als ein analytischer Gegenstand der Reflexion eines Ichs in Erscheinung wie in Jean Améry's Essay *Ressentiments*. Mit dem Ressentiment ist hier ein reflektierender Umgang des Erzähler-Ichs mit der Schreibgegenwart gemeint. Dieser Umgang soll aufzeigen, womit sich das Subjekt nach 1945 konfrontiert sah.

Als eine Form der Distanz ist das Ressentiment in *weiter leben* dort zu finden, wo ein Subjekt das Nichtvergessenwollen artikuliert oder seine Erinnerungen infrage gestellt sieht. Gegen Anforderungen von außen erhebt Klüger Einspruch und beruft sich auf ein »Recht des Erinnerns«³⁵⁷. Auf diese Weise bildet sich ein konkretes Subjekt: Die Ich-Erzählerin *reagiert* auf eine Umgebung, die den Wahrheitsgehalt ihrer Erinnerungen infrage stellt.

Heute gibt es Leute, die mich fragen: »Aber Sie waren doch viel zu jung, um sich an diese schreckliche Zeit erinnern zu können.« Oder vielmehr, sie fragen nicht einmal, sie behaupten es mit Bestimmtheit. Ich denke dann, die wollen mir mein Leben nehmen, denn das Leben ist doch nur die verbrachte Zeit, das einzige, was wir haben, das machen sie mir streitig, wenn sie mir das Recht des Erinnerns in Frage stellen.³⁵⁸

Die Passage benennt den Konflikt, dem sich die Erzählerin ausgesetzt sieht: Sie fühlt sich bevormundet und sieht sich durch die Skepsis der Anderen um ein grundlegendes Recht gebracht. Ihr gegenüber zu behaupten, sie könne sich nicht erinnern, weil sie zu jung gewesen sei, kommt einem »Du darfst dich nicht erinnern« gleich. Sie *reflektiert* dieses Verhalten der anderen als eine Reglementierung ihres eigenen Erinnerns und

355 Klüger: *weiter leben*, S. 157.

356 Ebd., S. 275. In einem Interview sagte Klüger: »Ich war infolge des Unfalls gelähmt, mußte liegen, konnte mich den Erinnerungen nicht mehr entziehen« (Klüger, Ruth: »Der Pazifik hat die richtige Farbe«. In: *Die Zeit* v. 03.03.1995 [www.zeit.de/1995/10/Der_Pazifik_hat_die_richtige_Farbe v. 14.02.2021]).

357 Klüger: *weiter leben*, S. 73.

358 Ebd.

reagiert damit auf eine Umgebung, die ihr das Recht auf ein selbstbestimmtes Leben abspricht. Dem widersetzt sie sich: mit ihren Kindheitserinnerungen, die sie aus der Perspektive eines Kindes erzählt und aus der Perspektive der Erwachsenen verteidigt. Ihre eigene Kindheit und Jugend bettet sie in *weiter leben* in einen sechs Jahrzehnte umfassenden Erinnerungsraum ein. Den zeitlichen Abstand zwischen erzähltem Ich und erzählendem Ich, der entsteht, wenn die Autorin den »Kinderstandpunkt«³⁵⁹ aktiviert, »überbrückt« sie mit Situationen, in denen sie mit einer Form der Verweigerung auf ein bestimmtes Verhalten ihrer Mitwelt reagiert. Auf ihr »Leben«³⁶⁰ oder ihr »Wissen«³⁶¹ beharrt Klüger, sobald sie den Eindruck hat, andere wollten ihr beides, ihre Biographie und ihr Wissen darum, »streitig machen«³⁶². So zum Beispiel, wenn »Erwachsene« am »Erlebnisvermögen der Kinder«³⁶³ und damit an Klügers Erinnerungen zweifeln. Durch den Einspruch, den sie erhebt, sobald Außenstehende auf ihre Erinnerungen zuzugreifen versuchen, wird das Ressentiment als eine reaktive und reflexive Ausdrucksform erkennbar.

Das distanzschaffende Verfahren des Ressentiments umfasst vier Merkmale – das *Sich-Entwerfen* als ein spezifisches Subjekt, das *Erkennen* im Protest, das *Festhalten* der Erinnerungen und die geforderte *Anerkennung* der subjektiven Erfahrungen. Trat das Ressentiment in Amérys Essay als ein Reflexionsobjekt hervor, mit dem das Subjekt einen »Anspruch der Zeitumkehrung«³⁶⁴ erhebt, zeigt es sich in *weiter leben* in Verbindung mit einer Subjektkonstruktion, die auf ein »Recht des Erinnerns« besteht. Die Erzählerin setzt den Anforderungen von außen »etwas« entgegen, eine Gegenhaltung, die unversöhnlich genannt werden kann, aber bei Weitem mehr *anti-* denn *unversöhnlich* ist. Im Vergleich zu »unversöhnlich«, als das bloße Gegenteil von »versöhnlich«, enthält die Bezeichnung *ressentimenttragend* oder *ressentimenthaft* die ambivalenten Verhältnisse, auf die Klüger verweist, wenn sie von der Rat- und Ausweglosigkeit spricht, »wo man nichts richtig machen konnte«³⁶⁵.

Von einem Subjekt, das eben nicht im Vorfeld als ein ressentimentgeladenes festgeschrieben ist, sondern das sich im Text als ein *ressentimenttragendes* konstituiert, wird vor allem dann die Rede sein, wenn gegenwärtige Reflexionen in das Erzählte einfließen und ein spezieller Protest erkennbar wird, geht es doch um das Recht, sich an das Erlebte zu erinnern, das ein Subjekt in der Schreibgegenwart für sich beansprucht. Das Kapitel wird Erzählsituationen vorstellen, in denen das Ressentiment in der Schreibgegenwart zu verorten ist und sich die vier Merkmale auch mit Bezug auf die erzählten Ereignisse vor 1945 abzeichnen. Besteht Klüger darauf, sich zu erinnern, handelt es sich, ähnlich wie bei Amérys autobiographischen Essays, darum, die eigenen Erinnerungen trotz des sozialen Drucks *festhalten* zu wollen. Dem »Recht des Erinnerns« liegt damit

359 Ebd., S. 36.

360 Ebd., S. 73.

361 Ebd., S. 72.

362 Ebd., vgl. S. 73.

363 Ebd., S. 74.

364 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

365 Klüger: *weiter leben*, S. 51.

die gleiche Ausdrucksform zugrunde wie Amérys »Anspruch der Zeitumkehrung«. Beide, Einspruch und Anspruch, sind »Gegenhaltungen«³⁶⁶. Einspruch und Anspruch eines Subjekts stehen für die spezifische Distanznahme des Ressentiments.

Anlass und Recht zu widersprechen

Was sich im Ressentiment artikuliert, ist das »Recht des Erinnerns«, mit dem das Subjekt einen Bezugsraum absteckt, in dem es Übergriffe der Mitwelt abwehrt. Jenen, die an seinem Erinnerungsvermögen zweifeln, setzt es sein »Recht des Erinnerns« entgegen. Dieses Recht beansprucht Klüger formal wie inhaltlich, zum einen in der Gattungswahl der Autobiographie, zum anderen äußert sie es explizit in bestimmten Erzählsituationen, in denen sie ihre Erlebnisse verteidigt. Klügers »zähneknirschendsten Reaktionen« gelten denen, die ihr »dieses Wissen streitig machen«³⁶⁷, zu ihnen geht sie auf Distanz und nimmt eine distanzierte Haltung ein: Das Ich, das sein Recht auf das eigene Erinnern zu bewahren sucht, stellt sich einem Wir der anderen entgegen, das dieses Recht infrage stellt.³⁶⁸

Mit dem »Recht des Erinnerns« erhebt Klüger Einspruch gegen »Glättungsversuche«³⁶⁹, die an Amérys Forderungen erinnern. Er verlangte, »Geschichte nicht von der Zeit neutralisieren lassen«³⁷⁰ zu dürfen. Amérys Protest richtete sich gegen die »Neutralisierungs«-Versuche seiner Zeitgenossen, die zwar nicht glätten konnten, was noch nicht vorhanden war, aber verschwiegen, was sie selbst getan hatten oder was im Namen der deutschen Bevölkerung getan wurde und was sie nicht wahrnehmen wollten. In bestimmten Verhaltensweisen in ihrem Umfeld, die Klüger aufzeigt und hinterfragt, kommen ebenfalls Tendenzen zum Vorschein, die Opfer auszugrenzen und die Vergangenheit zu vereinnahmen, nicht durch Verhaltensweisen, die zu neutralisieren suchen, sondern durch solche, die glätten wollen: durch Sentimentalisierung.

Formen dieser Art von Verdrängung beobachtet sie bis in die 1980er Jahre hinein. Jedoch weniger auf der Ebene der historischen Ereignisse, über die »so viel geforscht und geschrieben worden [ist], daß wir sie langsam zu kennen meinen«³⁷¹. Ihre Kritik richtet sich vor allem gegen den Erinnerungsdiskurs. Klügers Kritik an KZ-Gedenkstätten wurde mehrfach kommentiert, analysiert und nach der Veröffentlichung von *weiter leben* zum Teil von ihr revidiert.³⁷² Worauf es hier ankommt, ist eine von der Erzählerin wahrgenommene Diskrepanz zwischen dem Übermaß an gefühlter Betroffenheit und der

366 Vgl. Heyd: Ethik des Ressentiments, S. 24.

367 Klüger: *weiter leben*, S. 72.

368 Vgl. dazu Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 82.

369 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 211.

370 Améry: *Ressentiments*, S. 142.

371 Klüger: *weiter leben*, S. 198.

372 Klüger nennt sie »Antimuseen« (Klüger: *weiter leben*, S. 257). Vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 2009, S. 233f.; Young, James Edward: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*. Wien: Passagen, 1997; Klüger, Ruth: »Die jüdische Aufklärung ist mein Hintergrund«. Ruth Klüger im Gespräch über ihre Werke und ihr Leben«. Interview mit Christine Pfeifer/Jonas Engelmann. In: *Jungle World* v. 01.08.2013 [<http://jungle-world.com/artikel/2013/31/48215.html> v. 14.02.2021].

Tatsache, dass der einzelne Betroffene, das geschädigte Subjekt, dabei zu ›verschwimmen‹ scheint. Das mag eine Ursache dafür sein, dass Klüger mit »aufsässige[n] Behauptungen«³⁷³, »pauschale[n] Fehl- und Vorurteil[en]«³⁷⁴ und »Unterstellung[en]«³⁷⁵ konfrontiert ist. Auf diese reagiert sie nüchtern, provokant und sachlich, um »falsche Emotionalität«³⁷⁶ und Sentimentalität zu vermeiden.

3.2 Protest gegen Sentimentalität

Der Protest in *weiter leben* richtet sich gegen das Verdrängen von Vergangenheit. Die Merkmale des Ressentiments, *Festhalten* und *Anerkennen*, werden im Folgenden anhand einer bestimmten Ausprägung dieses Verdrängungsbedarfs nachgewiesen, dessen prägnanteste die »Sentimentalität«³⁷⁷ sei. Sentimentalität steht für die Erzählerin demnach nicht im Zeichen des Vergegenwärtigens. Klüger definiert sie als »Selbstbespiegelung der Gefühle«³⁷⁸ und gibt damit zu verstehen, wie weit die sentimental Gesten anderer Personen, die sie beobachtet und die ihr entgegengebracht werden, von ihr als Einzelne und Betroffene entfernt sind.³⁷⁹ Bei der Erzählerin entsteht daher der Eindruck von der Selbstreferenz ihres Gegenübers: »[I]hr macht so, als meint ihr mich, doch meint ihr eben nichts als das eigene Gefühl.«³⁸⁰ Eine Mitwelt, die aus der Sicht Klügers bloß vorgibt, als meine sie das Opfer, erinnert sich nicht *an* die Opfer und *an* die Verbrechen der Shoah, sondern agiert aus einer abgekapselten *Erinnerung* heraus. In Anlehnung an Klügers Aufsatz *Dichten über die Shoah* (1992) nennt Markus Malo eine solche *Erinnerung* eine »Trägersubstanz für die eigene Sentimentalität«³⁸¹. Das Subjekt, das in *weiter leben* eine Diskrepanz zwischen Betroffenheit und Anteilnahme wahrnimmt, kritisiert sie als »Sentimentalität«. Sie führe »weg von dem Gegenstand, auf den sie die Aufmerksamkeit nur scheinbar gelenkt haben, und hin zur Selbstbespiegelung der Gefühle.«³⁸² Daraus leitet Klüger ein Verständnis von sentimental ab; sentimental

373 Klüger: *weiter leben*, S. 88.

374 Ebd., S. 91.

375 Ebd.

376 Hoff, Müller: *Erzählen, Erinnern und Moral*, S. 203.

377 Ebd., S. 75f., S. 190.

378 Ebd., S. 76; Klüger, Ruth: »... ›ein deutsches Buch: ist ja ein bißchen zwiespältig ...‹ Ein Gespräch mit Ruth Klüger. In: Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 46/1 (2001), S. 31-54, insbes. S. 33-37: Im Gegensatz zum »Betroffensein« spreche Klüger von »Sentimentalität« in einem »sehr spezifisch[en]« (ebd., S. 33) Sinn »Ich denke bei Sentimentalität eher an etwas, das vom anderen weggeht, also größtenteils selbstbezogen ist.« (Ebd., S. 35).

379 Klüger: *weiter leben*, S. 85.

380 Ebd., S. 199.

381 Malo, Markus: *Behauptete Subjektivität. Eine Skizze zur deutschsprachigen jüdischen Autobiographie im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 264. Malo macht auf das Spannungsverhältnis zwischen *Erinnern an* und *Erinnerung* aufmerksam; vgl. Klüger, Ruth: »Dichten über die Shoah. Zum Problem des literarischen Umgangs mit dem Massenmord«. In: Gertrud Hardtmann (Hg.): *Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder*. Gerlingen: Bleicher, 1992, S. 203-221.

382 Klüger: *weiter leben*, S. 76.

zu sein bedeutet für sie, »dass man nicht sosehr an die Opfer denkt, sondern die eigenen Gefühle im Spiegel der eigenen Selbstachtung sieht«³⁸³ und sich an der »eigenen Sensibilität erfreut«³⁸⁴. Provokativ schreibt sie gegen ein Verdrängen an, das ihr als »Sentimentalität« begegnet und worin sie eine »Selbstbespiegelung der Gefühle«³⁸⁵ zu erkennen meint.

Im Protest konstituiert sich ein Subjekt, das sein »Recht des Erinnerns« behauptet und Kritik an der Sentimentalität übt und das so seine Handlungsfähigkeit zurückgewinnt. Das Vergessen zu verweigern, *aktiv* an den Erinnerungen festzuhalten, ist die Voraussetzung dafür, dass sich der Autor im Text als ressentimenttragendes Subjekt hervorbringt. Das Ressentiment macht zum einen die Spannung zwischen dem *Erinnern* des Subjekts und der *Erinnerung* der Mitwelt sichtbar, vergleichbar mit dem von Améry aufgezeigten Spannungsverhältnis zwischen sozialer und individueller Zeit. Zum anderen artikuliert sich im Ressentiment der individuelle Protest gegen dieses vom Subjekt empfundene Übergangenwerden, das Klüger auf eine sentimentale Vereinnahmung zurückführt.

Vor dem Hintergrund der doppelten Ausrichtung des Ressentiments als Widerspruch und Widerstand,³⁸⁶ bildet sich in *weiter leben* ein Subjekt, das einer konkreten Vereinnahmung, verstanden als Sentimentalität, *widerspricht*. Ausschlaggebend ist dabei aber nicht der inszenierte Gefühlshaushalt der Protagonistin, sondern dass das Text-Subjekt in bestimmten Situationen als ressentimenttragendes Subjekt auftritt. Damit wird der Kontrast zwischen Ressentiment und Sentimentalität noch einmal erhellt, meint das Ressentiment doch geradezu die Abwesenheit und Abwehr von Sentimentalität.

Während Améry das Ressentiment analytisch reflektiert, wird das Ressentiment durch die rekonstruierten Situationen in *weiter leben* sichtbar. In dem Essay *Ressentiments* beschreibt Améry die zunehmend größer werdende Kluft zwischen sich und der Welt; über die Zeit unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs stellt er aber rückblickend fest, in dieser Phase sei er noch ohne Ressentiments gewesen.³⁸⁷ Auch *weiter leben* enthält zahlreiche Situationen, die als ›Anlass zur Bildung von Ressentiments‹ (Améry) des Subjekts verstanden werden können. Ein Grund, der dazu führt, dass sich Ressentiments bilden und Brücken nur schwer zu errichten sind, ist die von Klüger thematisierte Sentimentalität.

In der Auseinandersetzung im Diskurs kritisiert die Erzählerin die fehlende Ausrichtung auf sich als Erinnernde, als ein Subjekt also, das sich an etwas erinnert. Anknüpfend an ihre Kritik an der »Selbstbespiegelung« ist nicht sie das Objekt des Erinnerns, das heißt, bei der »Selbstbespiegelung« geht es ihrer Ansicht nach nicht um sie selbst und die Opfer. Aus dem Verhalten Außenstehender leitet sie gewissermaßen ab, dass deren Bezug zu ihr als unmittelbar Betroffener verstellt ist und sie nicht zu ihr durchdringen können. Stattdessen machten Außenstehende, so Klügers Kritik, ihre

383 SchmidtKunz, Renata: Im Gespräch – Ruth Klüger. Wien: Mandelbaum-Verlag, 2008, S. 42.

384 Ebd., S. 43.

385 Klüger: *weiter leben*, S. 76.

386 Vgl. Scherpe: *Ressentiment* (2008), S. 168.

387 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 123.

eigene Betroffenheit zum Objekt der Auseinandersetzung. Um ein *Erinnern an* oder *Gedenken an* die Opfer kann es sich aus ihrer Sicht nicht handeln, weil die Sentimentalität des Betrachters diesen Platz in der Auseinandersetzung ›besetzt‹. Aus der von ihr empfundenen Unverhältnismäßigkeit heraus wird der Leser mit provokanten Kommentaren und Forderungen eines Subjekts konfrontiert, das gegen dieses ›falsch besetzte‹ Erinnern, gegen das Vergessen und Versöhnen aufbegehrt.³⁸⁸

3.2.1 Vereinnahmendes Erinnerungskorsett

Die Erzählerin zeigt, dass sie sich von dem Bedürfnis der Mitwelt nach Verdrängung entmündigt und bedrängt fühlt.³⁸⁹ Im sozialen Diskursraum wird ihr dadurch eine passive Opferrolle zugewiesen, in der sie sich nicht sehen kann und will. Einer Psychologisierung steht sie ebenso kritisch gegenüber wie Améry, der sagt, er sei ›nicht ›traumatisiert‹, sondern stehe in voller geistiger und psychischer Entsprechung zur Realität da‹³⁹⁰. Im Vergleich zu Améry, der sich u.a. auf das ›KZ-Syndrom‹³⁹¹ bezieht, dem zufolge er für ›krank‹³⁹² erklärt werde, legt Klüger den Akzent auf das subjektive Erleben: ›Die Rolle, die so ein KZ-Aufenthalt im Leben spielt‹, so die Ich-Erzählerin, ›läßt sich von keiner wackeligen psychologischen Regel ableiten‹, es ›hängt ab von dem, was vorausging, von dem, was nachher kam, und auch davon, wie es für den oder die im Lager war‹³⁹³. Während die Ich-Erzählerin verabsolutierenden ›Regeln‹, allgemeinen Zuschreibungen oder leeren ›Phrasen‹³⁹⁴ skeptisch bis ablehnend gegenübersteht, wehrt sie entschieden pathologisierende Raster mit dem Gestus des Understatements ab (›KZ-Aufenthalt‹). Eine entlastende Funktion können solche Generalisierungsversuche für Außenstehende haben, als Betroffene sieht sie sich dadurch jedoch eher belastet.³⁹⁵

Klüger wehrt also die Rolle eines traumatisierten Opfers ab und plädiert dafür, die Sicht auf das Individuum und dessen subjektives Erleben nicht durch sentimentale Betroffenheit verdecken zu lassen. ›Wer mitfühlen, mitdenken will‹³⁹⁶, muss den Einzelnen hinter verallgemeinernden Konstruktionen sehen wollen, erst dann lassen sich ›Einzelheiten erkennen‹³⁹⁷: ›Hinter dem Stacheldraht-Vorhang sind nicht alle gleich, KZ ist nicht gleich KZ. In Wirklichkeit war auch diese Wirklichkeit für jeden anders.‹³⁹⁸ Wie das Ressentiment vereinheitlichende Konstruktionen aufzubrechen versucht, zeigt

388 Vgl. Klüger: *Forgiving and Remembering*, S. 311: ›Remembering and resenting are [...] like their opposites, forgiving and forgetting.‹

389 Klüger: *weiter leben*, 73; vgl. ebd., S. 213.

390 Améry: *Über Zwang und Unmöglichkeit*, S. 175, vgl. ebd., S. 171.

391 In den 1960er Jahren machte Wiliam G. Niederland auf ein ›Syndrom‹ aufmerksam, das von ihm später als ›Überlebenden-Syndrom‹ (*Folgen der Verfolgung. Das Überlebenden-Syndrom Seelenmord*, 1980) eingeführt wurde. Vgl. Kramer: *Folter in der Literatur*, S. 445.

392 Améry: *Ressentiments*, S. 127.

393 Klüger: *weiter leben*, S. 73.

394 Ebd., S. 283.

395 Vgl. ebd., S. 82, S. 85.

396 Ebd., S. 127.

397 Ebd., S. 85.

398 Ebd., S. 82.

Klügers Beispiel, wie sie kurz nach Kriegsende zwei ihrer »Auschwitz-Gedichte« an eine Zeitungsredaktion schickte, mit einem »Begleitbrief dazu, in dem ich meine Verse sozusagen als authentisch erklärte, die Umstände ihrer Komposition beschrieb, mein Alter angab und großspurig feststellte, ich hätte in meinem kurzen Leben mehr erlebt als andere, die weit älter seien. Die Antwort blieb aus.«³⁹⁹ Im Mittelpunkt der Veröffentlichung im Jahr 1945 standen jedoch nicht die Gedichte, sondern ihr Brief, nicht die begabte »Lyrikerin«, sondern das hilflose, unmündige »KZ-Kind«: »Nur zwei Strophen meiner Gedichte standen da, und die waren eingebettet in einen weinerlichen, händeringenden Text, Mitleid heischend vom kinderliebenden Publikum.«⁴⁰⁰ Ebenfalls Bestandteil dieses Arrangements war »eine Zeichnung, ein verlumptes, verschrecktes Kind darstellend.«⁴⁰¹ Kritisch sieht Klüger die Reaktionsweise der Redaktion, ihren Brief öffentlich mitfühlend zu inszenieren, sie über die Veröffentlichung aber nicht zu informieren: »Daß sich die Redaktion auch nachher nicht mit mir in Verbindung gesetzt hatte, empörte mich besonders, denn es widersprach den Gefühlsergüssen des Zeitungsmenschen, der den rührseligen Brei gekocht hatte, und dem ich ja so wurscht war«⁴⁰². Für die Erzählerin besteht ein Widerspruch zwischen der öffentlichen Darstellung ihrer Erinnerungen und der ausgebliebenen Kontaktaufnahme zu ihr als Erinnernder. Nicht die Ankündigung des Artikels in der Zeitung als »erschütterndes Dokument«⁴⁰³ ruft ihre Kritik hervor,⁴⁰⁴ sondern das Verhalten des Redakteurs, der keinen Kontakt zu Klüger aufnahm. Ihm unterstellt sie eine Gleichgültigkeit ihr als Person gegenüber. Nach den möglichen Ursachen fragt die Erzählerin nicht, denn anstatt dem Leser das Verhalten ihres Umfelds zu erklären, versucht sie, das eigene Gefühl der Vereinnahmung begrifflich zu machen.

Auf die Passage über den Zeitungsartikel, in deren Zusammenhang die Erzählerin äußert, dass die Inszenierung des Artikels aus ihrer Perspektive dem Verhalten der Redaktion »widersprach«, trifft die Beobachtung einer »Diskrepanz«, wie Heidelberger-Leonard formuliert, zu, die in einer öffentlichen »Erinnerungswilligkeit« und einer persönlichen »Erinnerungsunwilligkeit«⁴⁰⁵ liege. Das erzählende Ich lässt sich zwar nicht auf Spekulationen über die individuelle Bereitschaft des Redakteurs ein, doch zeichnet sich in der Erzählsituation ebenjene Diskrepanz ab, die Klüger durch Begriffe wie ›Sentimentalität‹ zum Gegenstand ihrer Kritik macht.

Als sie vierzehn Jahre später von einer weiteren Veröffentlichung ihrer Gedichte, in einem Band mit dem Titel »*An den Wind geschrieben*«, erfährt, beschränkt das erzählende Ich die Diskrepanz nicht auf das Erinnerungsverhalten seines Umfelds, es richtet den Fokus vielmehr auf sich als Subjekt. Klüger stellt dazu fest: »Wieder hatte jemand etwas

399 Ebd., S. 197.

400 Ebd., S. 197f.

401 Ebd., S. 197.

402 Ebd., 198.

403 Feuchert, Sascha (Hg.): Ruth Klüger *weiter leben. Eine Jugend*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004, S. 122: Artikelüberschrift: »Ein erschütterndes Dokument: Ein Kind schrieb aus Auschwitz...«.

404 Interessanterweise erwähnt sie diese gedruckte Überschrift in *weiter leben* nicht, äußert aber in genau dem Zusammenhang ihre Skepsis gegenüber der Formulierung »erschütternd«.

405 Heidelberger-Leonard: *weiter leben – Grundstein zu einem neuen Auschwitz->Kanon?*, S. 161.

von mir gedruckt, ohne mich zu fragen.«⁴⁰⁶ Zum Widerspruch kommt es für Klüger, wenn sie durch das Verhalten ihres Umfelds die Deutungshoheit über ihr Leben und Werk gefährdet sieht. Auch dieses Textbeispiel hebt den Widerspruch beziehungsweise die Diskrepanz zwischen *Erinnerung* und *Erinnern an* hervor. Es sind die sentimentalsten Gesten der anderen, ihre »Fähigkeit zum Mitgefühl«⁴⁰⁷ vorführend, die eine Opferrolle formen und durch die Klüger ihre eigenen Erfahrungen auf eine kollektive Opferrolle reduziert sieht.

Bestimmte Reaktionsweisen von Mitmenschen inszeniert der Text als Fremdpositionierungen, zum Beispiel wenn sie Klügers äußerliches Erscheinungsbild mit jenen Vorstellungen abgleichen, die Außenstehende von einem KZ-Opfer haben. In einem prüfend »langen Blick« des Zeitungshändlers, der Klüger als Verfasserin der Gedichte identifiziert, vermeint sie zu erkennen, »daß mein jetziges Aussehen und meine angeblichen Erlebnisse einander widersprechen«⁴⁰⁸. Aus den Gesten des Zeitungshändlers leitet das erzählende Ich eine Situation ab, in der es sich ausgegrenzt fühlt, weil seine Erfahrungen angezweifelt werden. Zwar spricht die Veröffentlichung des Artikels⁴⁰⁹ für die Anerkennung der Opfererfahrung, doch wird diese auf eine Konstruktion festgelegt, die Klüger konkret auf den Zeitungsausschnitt bezogen »sentimentale Ausbeutung«⁴¹⁰ nennt. Ihre Opfererfahrung wird diskursiv vereinnahmt und auf die des hilflosen Kindes im KZ reduziert.

Diese von ihr »Selbstbespiegelung« genannte, sichtbar gewordene Sentimentalität meint in *weiter leben* weniger ein gefühlsbetontes Verhalten der Figuren, sondern eher eine auf sich selbst gerichtete Betroffenheit. Beobachtet wird diese Form der Betroffenheit von der Erzählerin unter anderem in jenen Situationen, in denen Außenstehende über Betroffene Annahmen »ohne weiteres Hinsehen«⁴¹¹ treffen und so individuelles Leid ignorieren. Sie verbleiben bei ihrer Empfindung, der eigenen emotionalen Betroffenheit. Dieser Beschreibung gemäß können auch die »Gefühlsergüsse[] des Zeitungsmenschen«⁴¹² oder das »Pensum an [...] Mitleid«⁴¹³, das Klüger dem Leser unterstellt,⁴¹⁴ sentimental genannt werden. Das erzählende Ich grenzt sich so vom Adressaten des Textes und von den erzählten Figuren im Text ab. Hervorgerufen wird der Protest im Ressentiment vor allem durch den Widerspruch, der für Klüger entsteht, wenn Außenstehende, denen sie eine Selbstbespiegelung unterstellt, auf ihre Erinnerungen zugreifen wollen.⁴¹⁵ Vermutet Klüger dahinter, Außenstehende könnten durch diesen Zugriff ihr eigenes Bedürfnis nach Verdrängung verdecken, äußert sie ihre Kritik, und zwar

406 Klüger: *weiter leben*, S. 199.

407 Klüger: *Dichten über die Shoah*, S. 221.

408 Klüger: *weiter leben*, 197; vgl. ebd., S. 226f.

409 Der Artikel in *Der Bayrische Tag* und *Hessische Post* vom 23.06.1945 (»Amtliches Nachrichtblatt für die Zivilbevölkerung«) herausgegeben von der Amerikanischen Heeresgruppe. Vgl. Feuchert: *weiter leben*. Erläuterungen und Dokumente, S. 120-123.

410 Klüger: *weiter leben*, S. 214.

411 Ebd., S. 72.

412 Ebd., S. 198.

413 Ebd., S. 141.

414 Vgl. dazu ebd., S. 73, S. 109f., S. 141, S. 190, S. 199.

415 Vgl. ebd., S. 228.

in Situationen, in denen sie sich mit Rollenbildern, Fremdzuschreibungen, Vorwürfen und Vereinnahmungen – mit »pauschalen Fehl- und Vorurteilen«⁴¹⁶ – konfrontiert sieht. Aus Sicht der Erzählerin beeinträchtigen sie allesamt auf verschiedene Weise ihr Recht auf Erinnerung, weil sie ihr etwas »überstülpten, ohne hinzuschauen«⁴¹⁷.

Der Protest weist das Erzähler-Ich aber als handlungsfähiges Subjekt aus, das sich dagegen wehrt, seine subjektiven Erfahrungen in vorgegebene Rollen einzupassen. »Ich hab damals immer gedacht, ich würde nach dem Krieg etwas Interessantes und Wichtiges zu erzählen haben. Aber die Leute wollten es nicht hören, oder nur in einer gewissen Pose, Attitüde, nicht als Gesprächspartner«⁴¹⁸. Dieses Beispiel zeigt, dass sich die Erzählerin von einer Rolle distanziert, die sie in ein Erinnerungskorsett und in einer Opfer-»Pose« zwingt. Gegen das im Erinnerungs- und Gedenkdiskurs praktizierte Reduziertwerden auf einen »kollektiven Holocaust-Überlebenden-Status«⁴¹⁹ wehrt sich das ressentimenttragende Subjekt, es lässt sich nicht zum Objekt ihrer »Ehrfurcht«⁴²⁰ machen.

Es geht zum einen um die Abwehr dieser Opfer-»Pose«, zum anderen verlangt hier ein Subjekt auch die Anerkennung seiner subjektiven Erfahrungen. Eine solche »Pose«, die in erster Linie den Deutschen im Umgang mit ihrer Vergangenheit helfe, kommt für Klüger einer erneuten Entrechtung gleich: »Ihr redet über mein Leben, aber ihr redet über mich hinweg«⁴²¹. Da Klüger davon ausgeht, der Außenstehende begnüge sich mit seiner eigenen Empörung, will sie weder dieser »Pose« entsprechen noch die Leserinnen und Leser emotional rühren.

3.2.2 Selbstbezogenheiten

Die Autobiographie *weiter leben* gewährt dem Leser einen Einblick in die subjektive Erfahrungswelt der Erzählerin und Figur Klüger, wobei das Ressentiment eine Distanz markiert zu den anderen Figuren im Text sowie zum Leser. Distanz entsteht im Wesentlichen aus der Kritik an den von ihr als vereinnahmend und belehrend wahrgenommenen Tendenzen in ihrem Umfeld. Die gemeinsame Ausdrucksform ist das Ressentiment, das Parallelen zwischen dem Essay *Ressentiments* und *weiter leben* sichtbar macht. Eine wesentliche Gemeinsamkeit besteht in der Forderung des Subjekts, dass bei den Opfern, so Améry, »das Ressentiment bestehen bleibt, und, hierdurch geweckt, im anderen das Selbstmißtrauen«⁴²². Zeigt Klüger mit ihrer Kritik an der »Selbstbespiegelung« nicht auch, wie nötig das ist, was Améry in *Ressentiments* »Selbstmißtrauen« nennt? Klügers Kritik kann demnach auch als Aufforderung zum reflexiven, selbstkritischen Umgang mit der Geschichte und den Opfern gelesen werden. Das »Selbstmißtrauen« zu provozieren bedeutet in *weiter leben*, deutsche Leserinnen und Leser auf den Umgang mit ihrer kollektiven Vergangenheit aufmerksam zu machen.

416 Ebd., S. 91.

417 Ebd., S. 236.

418 Klüger: *weiter leben*, S. 110.

419 Malo: *Deutsch-jüdische Autobiographie*, S. 432.

420 Klüger: *weiter leben*, S. 110.

421 Ebd., S. 199.

422 Améry: *Ressentiments*, S. 142.

Das Ressentiment in *weiter leben* sowie in *Ressentiments* thematisiert jene Selbstbezogenheiten, die eine Aufarbeitung deutscher Verbrechen und eine Verständigung mit den Opfern dieser Verbrechen zu blockieren scheinen. Klüger wie Améry fordern daher vom Leser, ihre Opfer-Ressentiments anzuerkennen, gewissermaßen als ersten Schritt, um »Blockaden«⁴²³ in der Verständigung zwischen den Opfern und den Tätern und ihren Nachkommen aufzubrechen.

Zumeist im Erzählerbericht wiedergegebene Situationen führen dem Leser Verhaltensweisen vor, indem der Text diese als selbstbezüglich dargestellt und Klüger sich über das Ressentiment als distanziert figuriert. Das betrifft beispielsweise Passagen, in denen die Figur Gisela auftritt, die das Erzähler-Ich als stereotype Figur deutscher Vergangenheitsbewältigung einführt.⁴²⁴ Die Figur Gisela repräsentiert ein Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft, das Klügers Position entgegensteht. Zwischen Klüger und Gisela tritt der Kontrast besonders hervor, wenn Letztere in »besserwisserischer«⁴²⁵ Manier davon ausgeht, Klüger sei es trotz Ausschwitz »doch relativ gut gegangen« und im Vergleich zu ihrer eigenen Mutter habe Klügers Mutter »großes Glück«⁴²⁶ gehabt. In der Situation werden keine Zusammenhänge hergestellt, vielmehr wertet hier eine Figur die Erfahrungswelt Klügers und das Leid der jüdischen Familie Klüger ab. Das Erzähler-Ich interveniert und wendet sich dabei an die deutsche Leserschaft: »Aber ich will euch erzählen, daß meine Mutter kein Glück gehabt hat im Leben.«⁴²⁷ Klüger verlangt, den Standort ihrer Erfahrungswelt *anzuerkennen*, von dem aus sie über die Vergangenheit spricht. Mit dem vierten Merkmal des Ressentiments fordert das Subjekt Anerkennung dieser »Erinnerungsdifferenz«⁴²⁸ ein. Indem es Vergleiche kritisiert,⁴²⁹ wird überdies ihre trennende geschichtliche Erfahrung deutlich, wenn sich das erzählende Ich von Gisela als »Durchschnittsgesprächspartnerin«⁴³⁰ in einer ressentimenthaften Erzählweise distanziert: »Die scheute sich nicht zu vergleichen, nur wurden aus ihren Vergleichen gleich Gleichungen, und schlechte Rechnerin, die sie war, stimmten die Lösungen nicht.«⁴³¹

Auch Einstellungen anderer Personen werden von einem Subjekt wiedergegeben, das ressentimenthaft spricht, zum Beispiel, wenn manche Zeitgenossen aus dem wis-

423 Vgl. ebd., S. 128. Vgl. Schneider, Helmut J.: »Reflexion oder Evokation. Erinnerungsrekonstruktion in Ruth Klügers *weiter leben* und Martin Walsers *Ein springender Brunnen*«. In: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke (Hg.): *Das Gedächtnis in der Literatur. Konstitutionsformen des Vergangenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Sonderband der Zeitschrift für Deutsche Philologie. Berlin: Schmidt, 2006, S. 160-175, insbes. S. 164f.

424 Pérez Zancas, Rosa: »Holocaustliteratur und Zeugentum«. In: Christina Jarillot Rodal (Hg.): *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien. Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*. Berlin: Lang, 2010, S. 377-384, S. 182.

425 Klüger: *weiter leben*, S. 85.

426 Ebd., S. 92.

427 Ebd., S. 92f.

428 Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 200, S. 219; vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: *Ruth Klüger, weiter leben. Eine Jugend*. Interpretation. München: Oldenbourg, 1996, S. 43.

429 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 93.

430 Ebd., S. 85.

431 Ebd., S. 110 (Hervorhebung im Original).

senschaftlichen Umfeld des Erzähler-Ichs es ablehnen, Literatur über den Holocaust zu lesen, zum einen, weil sie die Lektüre von Leidenserfahrungen für »psychisch ungesund«⁴³² halten, zum anderen, weil sie sich nicht mit den Tätern und Opfern identifizieren könnten.⁴³³ Klüger greift diese Rechtfertigungsgesten von Leserinnen und Lesern auf. Indirekt liefert sie damit ein Beispiel für Verdrängung und stellt das bereits genannte Identifikationspotenzial ihrer ›Überlebensgeschichte‹ zur Diskussion:

Wer schreibt, lebt. Der Bericht, der eigentlich nur unternommen wurde, um Zeugnis abzulegen von der großen Ausweglosigkeit, ist dem Autor unter der Hand zu einer ›escape story‹ gediehen. Und das wird nun auch zum Problem meines Rückblicks.⁴³⁴

Besteht das »Problem«, das die Erzählerin vorbringt, darin, dass sich deutsche Leser mit ihr identifizieren könnten, ›weil‹ sie überlebt hat? Die Rezeption von Literatur über den Holocaust sei, wie Dagmar von Hoff schreibt, grundsätzlich mit einer »Opfer-Metaphorik« verbunden, die ihrer Ansicht nach eine Identifizierung begünstige.⁴³⁵ Die »Ich-Erzähler« der autobiographischen Literatur von Überlebenden »geraten unvermeidlich zu Figuren, mit denen der Leser sich zu identifizieren vermag«⁴³⁶. Auf das Identifikationsbedürfnis der Leserschaft reagiere *weiter leben*, so von Hoff, mit »Störfelder[n]«⁴³⁷, die Identifikationen und Sentimentalität verhindern sollen.⁴³⁸ Die von der Erzählerin unterstellte Kausalität, der Überlebende schwäche das »Entsetzen über den Massenmord«⁴³⁹, ›weil‹ er überlebt hat, ist eines dieser »Störfelder«. Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese Störung nicht gerade dadurch entschärft wird, dass dies im Kontext der Identifikationsabwehr geschieht, das Störfeld somit als ein Mittel interpretiert wird, die Identifikation des Lesers mit der Ich-Erzählerin zu vermeiden. Was lässt sich über diese Identifikation überhaupt sagen? Liegt die Provokation nicht schon in der Annahme einer solchen, oder, anders gefragt: Wie viel Ressentiment steckt in dem Satz »Ihr müßt euch nicht mit mir identifizieren«⁴⁴⁰?

3.2.3 Fremdzuschreibungen: Erkennen im Protest

Zum Vorschein kommt das Ressentiment, wenn sich Reflexionen des erzählenden Ichs aus der Zeit nach der Gefangenschaft im Konzentrationslager in die Erzählung mi-

432 Ebd., S. 140.

433 Ebd., 140f.

434 Ebd., S. 139.

435 Hoff, Müller: Erzählen, Erinnern und Moral, 203f.; Lühe, Irmela von der: »Das Gefängnis der Erinnerung – Erzählstrategien gegen den Konsum des Schreckens in Ruth Klügers *weiter leben*«. In: Manuel Köppen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997, S. 29–45, insbes. S. 33.

436 Ebd., S. 204; Dagmar von Hoff spricht von einem »grundsätzliche[n] Dilemma«, dem Irmela von der Lühe wiederum in konkreten Texten von Überlebenden, wie Primo Levi, nachgeht. Vgl. Lühe: Gefängnis der Erinnerung, S. 33.

437 Hoff, Müller: Erzählen, Erinnern und Moral, S. 204.

438 Vgl., ebd., S. 203f.; vgl. Gansel, Carsten/Ächtler, Norman: Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin: de Gruyter, 2013; Bock, Dennis: Literarische Störungen in Texten über die Shoah. Imre Kertész, Liana Millu, Ruth Klüger. Frankfurt a.M.: Lang, 2017.

439 Klüger: Dichten über die Shoah, S. 210.

440 Klüger: weiter leben, S. 141.

schen. Ohne die Erfahrungen, die das Erzähler-Ich in der Zeit nach 1945 gemacht hat, ist das Ressentiment nicht denkbar, das hebt Améry in seinem Essay hervor.⁴⁴¹ Dass der dem Ressentiment inhärente Protest das erzählte und erzählende Ich jedoch verbinden kann, wird in der folgenden Passage deutlich, in der Klüger eine Situation aus ihrer Kindheit in den 1930er Jahren wiedergibt, als ihr eine fremde Person ein Stück Obst überreicht:

Das Geschenk war eine Orange. Als der Zug aus dem Tunnel herausfuhr, hatte ich sie schon in die Tasche gesteckt und sah dankbar zu dem Fremden auf, wie er wohlwollend auf mich herunterschaute. Meine Gefühle waren aber gemischt [...] ich gefiel mir nicht in dieser Rolle. Ich wollte mich als oppositionell statt als Opfer sehen, daher nicht getröstet werden. [...] Es war eine sentimentale Geste, in der der Spender sich in seinen guten Absichten bespiegelte.⁴⁴²

Sie überlegt, was passiert wäre, hätte sie »sein Almosen« abgelehnt, »etwa mit den Worten: ›Du machst es dir leicht. Auf deine Orange pfeif ich.« Eine undenkbbare Reaktion.«⁴⁴³ Über eine Reflexionsebene verlagert Klüger das damalige Ereignis in eine Gegenwart, in der das Ich die Reaktion eines Ichs der Vergangenheit reflektiert. In *weiter leben* artikuliert das Subjekt einen Protest, der als Kind unmöglich, als Erwachsene aber notwendig wird. Das reflektierende Ich der Schreibgegenwart stellt nicht nur eine Verbindung zu dem erlebenden Ich der Vergangenheit her.⁴⁴⁴ Das erzählende Ich *erkennt* sich im Protest des erlebenden Ichs. Über den Protest wird im Text eine Nähe zwischen erlebendem und erzählendem Ich hergestellt.

Der Konflikt besteht für die Erzählerin in der ihr »zugeschnittene[n] Rolle des dankbaren Judenkindes«⁴⁴⁵. Diese Rolle benennt sie, grenzt sich von ihr ab und setzt ihr einen Entwurf entgegen, dessen Gegenteil, Undankbarkeit, in Situationen »moralischer Ausweglosigkeit«⁴⁴⁶ nicht greift. Der Gegenentwurf ist ein Entwurf des Protests: Aus der Distanznahme zu der Rolle als hilfloses Kind entsteht ein Subjekt, das sich »als oppositionell statt als Opfer« entwirft. Aus diesem Protest geht ein Subjekt hervor, das sich kritisch zu einer Rolle verhält und dadurch erzählerisch seine Handlungsfähigkeit zurückgewinnt:

441 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 121; Zum Beispiel schreibt er über die politische »Neuordnung« Europas: »Ich war Zeuge, wie die deutschen Politiker [...] eiligst und enthusiastisch den Anschluss an Europa suchten: Sie knüpften mühelos das neue an jenes andere Europa, dessen Neuordnung Hitler in seinem Sinne bereits zwischen 1940 und 1944 erfolgreich begonnen hatte.« (Améry: *Ressentiments*, S. 125).

442 Klüger: *weiter leben*, S. 50.

443 Ebd.

444 Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Michaelis, nur nennt er es nicht Nähe, sondern »Solidarität« des erzählenden Ichs mit dem erzählten Ich und spricht von dem »Bemühen«, eine »Verstumung« zu »korrigieren« (Michaelis: *Erzählräume nach Auschwitz*, S. 184).

445 Klüger: *weiter leben*, S. 51.

446 Ebd.

Hatte ich nicht auch meinen Spaß gehabt bei dem Abenteuer einer kleinen Verschwörung zwischen mir und einem Fremden, eine Szene, in der ich die mir zugeteilte Rolle des dankbaren Judenkindes doch mit einer gewissen Überzeugung gespielt hatte?⁴⁴⁷

Die Zuschreibungen werden aus Klügers Sicht von den Bedürfnissen derer bestimmt, die diese Zuschreibungen stiften. Indem sie vorgibt, die Rolle »gespielt« zu haben, ist dieses Subjekt kein passives Opfer, sondern distanziert sich von der Rolle des »dankbaren Judenkindes« und erzeugt über die Distanz zu der vorgeformten Opferrolle einen eigenen Handlungsspielraum. Die beiden Passagen aus *weiter leben* beziehen sich auf eine als vergangen präsentierte Begegnung und sie enthalten wesentliche Momente von Klügers Kritik am gegenwärtigen Erinnerungsdiskurs. Die der Protagonistin entgegengebrachten Gesten, in denen Außenstehende Mitleid bekunden oder Trost spenden wollen, sind für die Erzählerin bloß Sentimentalitäten, in denen sich die »Geber« an ihren »Gaben« erfreuen, den Empfänger, hier die Protagonistin Klüger, aber offenbar außer Acht lassen. In diesem Fall ist es der »Spender«, der sich der Interpretation der Erzählerin gemäß in seiner guten Absicht »bespiegelt«, wodurch sich Klüger auf eine Rolle reduziert, vereinnahmt beziehungsweise ausgegrenzt sieht. Was die Kritik der Erzählerin so provokant macht, ist deren doppelbödiges Ausrichtung: Es dem Objekt ihrer Kritik gleichzutun und den »Spender« zu vereinnahmen. Der Vorwurf der »Selbstbespiegelung« lässt die Möglichkeit anderer Motivationsgründe, über die das Gegenüber verfügen könnte, unwichtig erscheinen. Dadurch wird die Figur zu einer Projektionsfläche der Erzählerin oder, anders gewendet: Dem Recht der Figur auf gute Absichten gewährt das erzählende Ich keinen Raum.

Über die Distanz zum Erzählten stellt das reflektierende Ich der Schreibgegenwart eine Verbindung zu dem erlebenden Ich der Vergangenheit her. Zum Bestandteil der narrativen Selbstbildung wird das Ressentiment, wenn sich das erzählende Ich im Verhalten des erzählten Ichs erkennt. So zum Beispiel bei Klüger, die über die vor der Familie verheimlichten und von der Regierung verbotenen Kinobesuche in Wien berichtet. Die erzählten Kinobesuche erklärt das erzählende Ich in *weiter leben* zu Protesthandlungen: »Ich wählte nämlich nicht die Unterhaltungs-, sondern die Propagandafilme, und trotzte so nicht nur der Regierung, sondern auch meiner Familie.«⁴⁴⁸ Weiter heißt es: »Der Reiz dieser Kinobesuche bestand in der zu leistenden Kritik, im Widerstand gegen die Versuchung zur Identifikation und Bejahung.«⁴⁴⁹

Damit kann das zweite Merkmal des Ressentiments, das *Erkennen* im Protest, in seiner identitätsstiftenden Funktion präzisiert werden, denn in *weiter leben* lässt sich der Versuch beobachten, dass sich das Subjekt nicht über die Fremdzuschreibung, also über das Verweigerte oder Negierte, bildet, sondern über den Protest, über die individuelle Verweigerungshaltung. Entwirft sich die Autorin Klüger im Prozess der Distanzierung als ein ressentimenttragendes Subjekt, liegt diesem textuell konstruierten Subjektentwurf ein Inklusionsversuch zugrunde, biographische Brüche und erfahrungsbedingte Diskrepanzen in den Prozess der Selbstbildung aufzunehmen.

447 Ebd.

448 Klüger: *weiter leben*, S. 52.

449 Ebd., S. 53.

Die narrative Strategie des Ressentiments wird erkennbar, wenn das Subjekt Vereinnahmungen abwehrt, durch die es sich zum »Leidensobjekt«⁴⁵⁰ gemacht und in eine »Objektposition«⁴⁵¹ gedrängt sieht. Den daraus resultierenden Zuschreibungen entzieht sich das Subjekt. Ähnlich verhält es sich mit den von ihr abgelehnten stigmatisierenden Fremdzuschreibungen wie der »ehrfürchtigen Pose«, dem »hilflosen KZ-Kind« oder dem »dankbaren Juden-Kind«. Klüger benennt damit konkrete Opferrollen, die als Beispiele für die spezifischen Bewältigungs- und Entlastungsversuche der Deutschen durch Verallgemeinerungen und Vereinnahmung der Opfer verstanden werden können.

3.3 Protest gegen Vergessen und Verzeihen

3.3.1 Vergessen durch »Wegwischen«

Die Deutungshoheit über ihr »Leben«⁴⁵² beansprucht Klüger mit dem »Recht des Erinnerns«. Auf das beruft sie sich, wenn sie sich mit der Erwartung konfrontiert sieht zu vergessen und zu verzeihen. Der vierte Teil der Autobiographie enthält Äußerungen von Figuren aus dem amerikanischen Kontext. Aussagen zu ihrer Vergangenheit, auf die Klüger kritisch reagiert, begegnen ihr auch im familiären und freundschaftlichen Umfeld. Mit einem Verdrängen der Vergangenheit ist Klüger – obwohl es sich im amerikanischen und deutschen Erinnerungskontext nach der Shoah um verschiedene Diskurse handelt –⁴⁵³ nicht nur in Deutschland konfrontiert. Bestimmte Reaktionen und Teile der Reduktion sind demnach nicht ausschließlich an den deutschen Kontext gebunden. Überdies sieht sie sich dazu veranlasst, sich zu Äußerungen aus ihrem privaten Umfeld zu verhalten, wenn eine Freundin ihr das Verzeihen rät oder eine Tante sie zum Vergessen auffordert.

Mit einer »Geste des Abwischens« empfiehlt Letztere der Figur Klüger, sie müsse das Erlebte aus dem »Gedächtnis streichen« – durch ein »Wegwischen, wie mit einem Schwamm, wie die Kreide von einer Tafel«⁴⁵⁴. Den Ratschlag empfindet Klüger als Vorschrift im Umgang mit ihren Erinnerungen, denn das »Leben, das gelebte«, sagt sie, »kann man doch nicht wegwerfen, als hätte man noch andere im Schrank«⁴⁵⁵. Die Geste ihrer »entfernte[n] Tante« aus Amerika, Klüger solle vergessen, läuft ihrem Bedürfnis, sich zu erinnern, zuwider. Mit der an die Figur Klüger gerichteten Aussage, sie solle die Erinnerungen »wegwischen«, inszeniert der Text in der Figur der Tante in erster Linie eine Vertreterin einer solchen Haltung. Ihr entgehe es, dass Klüger sich in dieser Frage in einem anderen Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Erinnerungsgefüge befindet. Der Figur Klüger wird mit einer »Geste des Abwischens« das Verges-

450 Klüger: Gelesene Wirklichkeit, S. 58.

451 Alkemeyer, Thomas/Schürmann, Volker/Volbers, Jörg: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Praxis denken. Konzepte und Kritik. Wiesbaden: Springer, 2015, S. 7-23, hier S. 18.

452 Klüger: weiter leben, S. 228.

453 Zu dem Erinnern amerikanischer Juden an den Holocaust in den ersten Nachkriegsjahrzehnten vgl. u.a. Diner, Hasia R.: We remember with reverence and love. American Jews and the myth of silence after the Holocaust. New York: New York Univ. Press, 2009.

454 Klüger: weiter leben, S. 228.

455 Ebd.

sen nahegelegt, diese Geste setzt jedoch einen Umgang mit dem Erlebten voraus, der an Klügers Erfahrungswelt vorbeiführt und einem Sprechen über die Erlebnisse von vornherein entgegenwirkt: »Ich dachte, sie will mir das einzige nehmen, was ich hab, nämlich mein Leben«⁴⁵⁶. Mit Situationen wie diesen, die für ein gescheitertes beziehungsweise gar nicht zustande kommendes Streitgespräch in der Erzählung stehen, vermag es *weiter leben*, Empfehlungen anderer als Forderungen zu enthüllen, die aus der Perspektive Klügers ebenso wenig »brauchbar« sind wie die sentimentale Geste des fremden »Spenders«⁴⁵⁷.

In der Gegenüberstellung der Situation zwischen den beiden Figuren, der »entfernten Tante« und Klüger, wendet sich die Autorin an eine deutsche Leserschaft. In direkter Rede gibt die Erzählerin den Ratschlag mittels der Kreide-Tafel-Metapher⁴⁵⁸ wieder. Das aufgerufene Bild des »Abwischens« und die Reaktion Klügers darauf geben zu verstehen, welche Konsequenzen es haben kann, unmittelbar Betroffenen mit dem Rat zu begegnen, sie sollten vergessen. Weder fördert dies den Dialog noch wird die Empfehlung von Klüger als berechtigt anerkannt. Die Autorin Klüger entwirft sich als ein Subjekt, das mit den eigenen Erinnerungen so nicht verfahren kann. Erheben solche Forderungen eine dauerhafte Löschung des Erlebten zum Maßstab, wie es die dem Vergessen nahestehende Tafel-Metapher suggeriert,⁴⁵⁹ inszeniert *weiter leben* ein Sprechen, das sich selbst »als Norm«⁴⁶⁰ nimmt und von Klüger als ein Sprechen über ihre Erinnerungen wahrgenommen wird. Dargestellt wird die Situation eines Subjekts, das sich durch Ratschläge bedrängt sieht, deren Norm einem Zeitverständnis entspricht, das mit Klügers subjektiver Erfahrungswelt nicht vereinbar ist. Die Sicht des Sprechers *macht* die Erfahrungswelt des Subjekts auf diese Weise zu einem Konstrukt, über das ein Opfer entsprechend verfügen könne. In dem Fall hieße es, das Erlebte zu vergessen.

3.3.2 Verzeihen als »Vorschrift«

Im *Epilog* macht das Erzähler-Ich seinen Standpunkt deutlich: »Beim Hofmannsthal sagt die Elektra: Ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen. Verzeihen ist zum Kotzen,

456 Ebd.

457 Ebd., S. 50.

458 Vgl. hierzu Sigmund Freud über schriftlich fixierte »Erinnerungen« in *Notiz über den Wunderblock* (1924/25): »Wenn ich zum Beispiel mit Kreide auf eine Schiefertafel schreibe, so habe ich eine Aufnahmefläche, die unbegrenzt lange aufnahmefähig bleibt und deren Aufzeichnungen ich zerstören kann, sobald sie mich nicht mehr interessieren, ohne die Schreibfläche selbst verwerfen zu müssen. Der Nachteil ist hier, daß ich eine Dauerspur nicht erhalten kann. Will ich neue Notizen auf die Tafel bringen, so muß ich die, mit denen sie bereits bedeckt ist, wegwischen.« (Erstveröffentlichung: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. 10 [1], 1924, S. 1-5; Freud, Gesammelte Werke. Bd. 13, S. 387-391) Mona Körte macht in ihrem Aufsatz auf Freuds »Wunderblock« als Analogie zum Gedächtnis aufmerksam, wenn Klüger für ihre »Beschreibung von Gedächtnistätigkeiten« (Körte) den Computer und die Metapher des »defekten Bildschirms« (Klüger: weiter leben, S. 180, S. 272) verwendet, um das von ihr Gelöschte als »Dauerspur des Geschriebenen« (Freud) zu bewahren (vgl. Körte: Der Krieg der Wörter, S. 213).

459 Das als Tafel gedachte »Erinnerungssystem« steht dem Vergessen näher als Tinte auf Papier (Weinrich, Harald: Letha. Kunst und Kritik des Vergessens. München: Beck, 1997, S. 169).

460 Klüger: weiter leben, S. 277.

denk ich oder sag ich«⁴⁶¹. Wenn andere Figuren dem Subjekt »das Recht des Erinnerns in Frage stellen«⁴⁶², gibt sich die Autorin Klüger »unversöhnlich«. Der damit zum Ausdruck gebrachte Protest gegen verordnetes Vergessen in *weiter leben* ist keine Position der Schwäche. »Sagt« und »denkt« das ressentimenttragende Subjekt »Verzeihen ist zum Kotzen«, formuliert Klüger eine Gegenhaltung. Mit der eigenen »Unversöhnlichkeit« reagiert sie nicht nur auf den wohlgemeinten Rat der Freundin Anneliese,⁴⁶³ die Klüger empfiehlt, »Du solltest lernen zu verzeihen, dir selbst und anderen, dann wär dir besser«⁴⁶⁴. Sie behauptet sich damit vor allem jenen gegenüber, von denen Klüger meint, sie könnten sich ihrer Erinnerungen an das Gelebte bemächtigen.⁴⁶⁵ Auch in seiner wörtlichen Bedeutung ist dieser Satz eine Gegenhaltung, die mit einer Reaktion ihres Körpers einhergeht. Das Subjekt befindet sich, wie bei der »Lähmung« auch, in einer Situation ohne Ausweg, nur wird dieser fehlende »Ausgang« oder unmögliche Neubeginn nicht über den souveränen Protest des Subjekts, sondern über eine körperliche Ohnmacht artikuliert. Entscheidend aber ist die Gegenhaltung, die sich im Ressentiment in Bezug auf eine deutsche Leserschaft formiert. Indem *weiter leben* deutschen Lesern solche Diskrepanzen vorführt, auf die das Subjekt reagiert, greift Klüger voraus. Das ressentimenttragende Subjekt gibt eine »Vorbedingung«⁴⁶⁶ für ein hypothetisches Gespräch vor.⁴⁶⁷ Gelingen kann dieses Gespräch jedoch nicht, wenn man von ihr erwartet, sie müsse vergessen können und bereit sein zu verzeihen.

Zwei weitere Beispiele verdeutlichen, wie sich die Distanz eines ressentimenthaft sprechenden und derart Kritik übenden Subjekts in *weiter leben* zeigt. Es spricht in Situationen, in denen es sich durch angeratenes Vergessen bevormundet sieht: »Warum mir Vorschriften machen, wie ich damit umzugehen habe?«⁴⁶⁸ Ebenfalls zu Wort meldet sich das ressentimenttragende Subjekt, wenn es sich von Adornos Diktum, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«⁴⁶⁹, in der eigenen Ausdrucksweise eingeschränkt sieht.⁴⁷⁰ Die Intervention leitet Klüger, wie Améry auch, aus dem eige-

461 Ebd., S. 279.

462 Ebd., S. 73.

463 Es handelt sich bei dieser Figur um eine der drei Freundinnen, Marge, Anneliese und Simone, die Klüger 1949 in Vermont kennengelernt hatte (vgl. Klüger: *weiter leben* S. 245-248); Anneliese und Klüger haben »keine gemeinsame deutsche Vergangenheit« (ebd., S. 278).

464 Ebd., S. 278f.

465 Vgl. ebd., S. 228.

466 Fischer, Torben: Jean Améry. *Jenseits von Schuld und Sühne*. In: Ders., Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 169-171, hier S. 170.

467 Zancas spricht von einem »hypothetischen Dialog mit den Lesern« (Zancas: *Holocaust [weiter]schreiben*, S. 161).

468 Klüger: *weiter leben*, S. 228.

469 Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft* [1949]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 11-39, hier S. 30.

470 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 126. Welchen Stellenwert die Sprache in Situationen der Ohnmacht einnehmen kann, zeigt der Gebrauch der gebundenen Sprache, ihre sogenannten »Appellgedichte« (ebd., S. 123). Vgl. dazu Kertész: »Ich würde ihn [den bekannten Ausspruch Adornos], in einem ebenso weiten Sinn, so modifizieren, daß man nach Auschwitz nur noch über Auschwitz Gedichte schreiben kann.« (Kertész: *Lange, dunkle Schatten*. In: *Exilierte Sprache*, S. 54) Vgl. Petra Kieda-

nen Erleben ab: »Die Forderung muß von solchen stammen, die die gebundene Sprache entbehren können, weil sie diese nie gebraucht, verwendet haben, um sich seelisch über Wasser zu halten.«⁴⁷¹ Für Klüger war es die Lyrik, die ihr in den Lagern einen »vertrauten Zugang zur Welt«⁴⁷² verschaffte.

Über die Strategie der Distanz formt sich die Autorin Klüger zum Subjekt, das sich von denen distanziert, seien es Personen oder Postulate, von denen sie sich übergangen sieht. Daher fragt sie provokant: »Wer mischt sich hier ein?«⁴⁷³ In der Ablehnung bestimmter Rollen kreierte die Autorin einen Subjektentwurf, der erst durch eine Distanz zum Erlebten entsteht und dessen Eigenschaft es ist zu protestieren. Sich als »unverzüglich« im Text zu geben heißt, sich *ex negativo* in der Abgrenzung von der Fremdzuschreibung zu entwerfen. Dieser Subjektentwurf bringt wiederum diverse Fremdzuschreibungen zum Vorschein, die in der jeweiligen Erzählsituation greifbar werden, wenn das Erzähler-Ich die aufgenötigte passive Opferrolle kommentiert und sich explizit davon abgrenzt. Damit hält das Subjekt das Erlebte und den Leser auf Distanz.

3.4 Reduktion als Gegenentwurf

Das Recht auf Erinnern und das Verweigern von Opferrollen sind narrative Strategien des Ressentiments. Mit dem eingeforderten »Recht des Erinnerns« nimmt sich das ressentimenttragende Subjekt aber auch das *Recht auf Reduktion*: »Was ich hier schreibe, vereinfacht.«⁴⁷⁴ Von der Definition des Ressentiments als eine gefühlsmäßige, unbewusste und »auf Vorurteilen beruhende Abneigung«⁴⁷⁵ sind diese »Vereinfachungen« und Klügers »Gegenvorwürfe«⁴⁷⁶ nicht weit entfernt. Diese Textkonstruktionen beziehen sich nicht auf eine Unfähigkeit des Subjekts, eine andere Perspektive einzunehmen, die Reduktion ist vielmehr ein Verfahren, das selbst ein Perspektivwechsel ist.

isch (Hg.): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart: Reclam, 1995; Günter, Manuela: »Shoah-Geschichte(n). Die Vernichtung der europäischen Juden im Spannungsfeld von Historiographie und Literatur«. In: Daniel Fulda/Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, New York: de Gruyter, 2002, S. 173-194, hier S. 190. Vgl. vom »Diskurs der Erinnerung« zu einem »Diskurs über Erinnerung« Erdle, Birgit R.: »Das Trauma im gegenwärtigen Diskurs der Erinnerung«. In: Sigrid Weigel/Gerhard Neumann (Hg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Fink, 2000, S. 259-274, hier S. 259.

471 Klüger: weiter leben, S. 126.

472 Ebd., S. 161. Es seien Goethes Verse gewesen, durch die die Erzählerin einen »vertrauten Zugang zur Welt wiedergefunden« habe. Im *Osterspaziergang* habe sie eines jener »Versprechen« (ebd.) entdeckt, das sie im Rückblick »seelisch über Wasser« hielt: »Denn sie sind selber auferstanden/aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern« (zit.n. ebd., S. 160).

473 Ebd., S. 126.

474 Ebd., S. 213.

475 Vgl. Dudenredaktion (Hg.): »Ressentiment«. In: Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Mannheim: Dudenverlag, 2006, S. 850.

476 Klüger: weiter leben, S. 198.

Über Äußerungen wie »Theresienstadt sei ja nicht so schlimm gewesen«⁴⁷⁷ konstruiert die Autorin Klüger eine in *weiter leben* häufig wiederkehrende Figur namens Gisela, die selbst nicht im Ghetto oder Konzentrationslager war. Zugleich inszeniert die Autorin eine Diskrepanz in der Kommunikation zwischen Klüger und Gisela. Die Figur und Erzählerin Klüger grenzt sich so von Aussagen wie der oben zitierten ab. Übt das Ich im Text Kritik, entsteht eine Distanz, die sich nicht nur auf die Figur in der jeweiligen Erzählsituation beschränkt. Aus der kritischen Distanznahme zu der Figur gehen überdies zwei grundlegende Bedingungen für ein potentielles Gespräch hervor, wie etwa ein historisches Bewusstsein und eine anteilnehmende Sensibilität beim Gegenüber. Die Äußerungen einer Gisela deuten darauf hin, dass sie über diese Eigenschaften nicht verfügt, denn sie bewertet aus ihrer »Vorstellungswelt«⁴⁷⁸ heraus die Gewalterfahrungen Klügers. Sie macht sich dabei selbst zur »Norm«⁴⁷⁹ und begegnet Klüger mit einem Vorurteil. Ein Sprechen über den Holocaust wie das von Gisela entlarvt *weiter leben* als selbstreferentiell, indem das Erzähler-Ich aus seiner Perspektive die Äußerungen von Gisela, die diese *an* Klüger richtet, als ein Sprechen *über* Klüger beschreibt. Das Erzähler-Ich entzieht sich in mehrfacher Hinsicht der asymmetrischen Situation. In der Figurenrede zum Beispiel behält Klüger ihre Erfahrungen für sich und entgegnet Gisela nur »Nein, [...], so schlimm war es nicht.«⁴⁸⁰ In der Erzählerrede reagiert Klüger mit einem Vorurteil gegenüber Gisela, indem sie dieser unterstellt, sie fühle sich von der tätowierten Auschwitznummer gestört: »Sicher hat sie mir unter anderem übel genommen, daß ich bei warmem Wetter keine langen Ärmel trage«⁴⁸¹. Auf diese Gesprächskonstruktion reagiert die Erzählerin mit dem Ressentiment. Im Text kehrt sich das Verhältnis um, nun ist es die Erzählerin, die *über* die Figur Gisela spricht.

Als Erzählerin praktiziert sie eine Reduktion, der sie sich als Überlebende im Erinnerungs- und Gedenkdiskurs ausgesetzt sieht. Beim Ressentiment in *weiter leben* handelt es sich um ein literarisches Verfahren der Reduktion, das als Kritik fungiert. Das Erzähler-Ich unterstellt dem Leser ein Verhalten, simplifiziert es und *macht* es so zu einer Reibungsfläche. Die Konstruktion des Ressentiments im Text stellt damit ein reflexives Element der Reduktion dar.

In der Situation mit dem »Fremden«⁴⁸² geht es um dessen Verhalten im Nationalsozialismus, aber auch in ihr deuten sich ähnliche Verhaltensweisen an, durch die Klüger sich nach dem Zweiten Weltkrieg erneut in eine Opferrolle gedrängt sieht und die ihrer Ansicht nach an einer Aufarbeitung der Verbrechen des Nationalsozialismus vorbeiführen. Aufmerksam macht sie darauf mittels provokanter Kommentare, wie »gedankenlose[] Sentimentalität«⁴⁸³, »rührseliger Unsinn«⁴⁸⁴, »Kitsch«⁴⁸⁵, »ehrerbietige

477 Ebd., S. 84.

478 Ebd., S. 85.

479 Ebd., S. 277.

480 Ebd., S. 88.

481 Ebd., S. 85.

482 Ebd., S. 50.

483 Ebd., S. 190.

484 Ebd., S. 55.

485 Ebd., S. 79, S. 75.

Bestürzung«⁴⁸⁶ oder »Tradition des Entsetzens«⁴⁸⁷, »Schreckensrührung« und »Entsetzensnebel«⁴⁸⁸. Ihre Autobiographie bietet also diverse »Reibungsflächen«⁴⁸⁹. Ein Textmerkmal ressentimenthaften Schreibens besteht darin, Konstruktionen zu erzeugen, in denen dem Gegenüber zum Beispiel unterstellt wird, er habe sie als hilfloses und dankbares »Judenkind« sehen wollen. Nicht nur von diesen Fremdzuschreibungen distanziert sich die Erzählerin. Hinzu kommt die Distanznahme auf einer Metaebene, indem das Gegenüber auf etwas reduziert wird, von dem sich das erzählende Ich konkret distanziert.

Diese Reduktion der Erzählerin zeigt ähnliche Vereinnahmungstendenzen in der Wahrnehmung des Gegenübers auf wie die, denen sich das erlebende Ich ausgesetzt sieht. Als eine praktizierte Vereinnahmung des erzählenden Ichs wird sie zum zentralen Bestandteil der Provokation. Figuren und Erzählsituationen werden in *weiter leben* so dargestellt, dass aus den Projektionsflächen der Autorin potentielle »Reibungsflächen« für den Leser werden. Aus der erzeugten doppelten Distanzierung, in Form von Kritik der Fremdzuschreibung einerseits und in Form der Provokation durch die Zuschreibung des erzählenden Ichs andererseits, geht das ressentimenttragende Subjekt hervor. Ein Subjekt, das im Sinne Amérys schreibend einen Protest nachholt *und* mit seiner »Gegenrede« (Améry) eine »Gegenhaltung« (Heyd) einnimmt. Durch die reduktive Darstellung erscheint der Blick (des Zeitungshändlers) als eine Geste, die das Subjekt in eine Situation der Ausgrenzung manövriert und gegen die es sich zur Wehr setzt. Während sich in *Jenseits von Schuld und Sühne* die subjektive Abstraktion als Verfahren der Distanz in der Form des Ressentiments herausstellte, ist es in *weiter leben* die Reduktion.

Geprägt sind die konstruierten Situationen, in denen sich das ressentimenttragende Subjekt bildet, von einem Erzähler-Ich, das im Text so positioniert ist, dass es auf ein von ihm als übergriffig empfundenes Verhalten seiner Umgebung reagiert. Das ressentimenttragende Subjekt fühlt sich bevormundet, wehrt Identifikation ab und erhebt Einspruch, wenn es durch Einflüsse von außen den selbstbestimmten Umgang mit den eigenen Erinnerungen gefährdet sieht. Dem »Fremden«⁴⁹⁰, der Klüger eine Orange überreicht hat, stellt der Text gar nicht in Abrede, es auch gut mit ihr gemeint zu haben,⁴⁹¹ darauf kommt es in der genannten Erzählsituation aber nicht an. Die Figur »der Fremde« fungiert nur als Reibungsfläche. Anstatt sich in die Erfahrungswelt des Gegenübers hineinzuversetzen oder mitzuteilen, welches Verhalten sie sich von ihm gewünscht hätte, wird die Figur reduziert. Damit richtet sich die Kritik gegen die Rolle eines Opfers, auf die sie sich durch bestimmte Gesten, Trost oder Mitleid reduziert sieht. Von dem »Spender« sieht Klüger sich in eine Rolle gedrängt, die suggeriert, sie sei

486 Ebd., S. 69.

487 Ebd., S. 270.

488 Ebd., S. 85.

489 Klüger: Dichten über die Shoah, S. 219.

490 Klüger: *weiter leben*, S. 50.

491 Vgl. ebd., S. 51.

auf Gesten wie die von ihm angewiesen, obwohl diese ihr gar nicht halfen: Sie »standen in keinem Verhältnis zu dem, was geschah«⁴⁹².

Vor diesem Hintergrund werden solche »kleine[n] geheime[n] Kundgebungen«⁴⁹³ für Klüger zu Sentimentalitäten, die sie erstens auf die Rolle eines hilflosen Opfers festlegen, zweitens zu einem Objekt selbstbezoglicher Betroffenheit machen. Im Fokus steht hier schließlich, dass der »Spender sich in seinen guten Absichten bespiegelte«⁴⁹⁴, eine Geste, die ihn zu entlasten schien, für das Kind jedoch nichts bewirkt hat. Drittens bringen sentimentale Gesten Klüger in eine Position, in der von ihr erwartet wird, sich dankbar zu zeigen. Von dieser Erwartung distanziert sich die Ich-Erzählerin, und das nicht bloß durch ihre kritische Haltung gegenüber solchen Verhaltensweisen, sondern auch durch eine Distanz zu der eigenen Rolle, wenn sie rückblickend sagt, sie habe diese »mit einer gewissen Überzeugung gespielt«⁴⁹⁵ oder dem Blick des Zeitungshändlers stehe die »Freude einer frischgedruckten Autorin«⁴⁹⁶ gegenüber.

Klüger reagiert abwehrend auf die »zuteilte Rolle des dankbaren Judenkindes«⁴⁹⁷ und macht zugleich auf den fehlenden Raum für Reaktionsweisen aufmerksam, von der vorgeformten Opferrolle abzuweichen. Gemeint ist damit jene Opferrolle einer Auschwitz-Überlebenden, von der Klüger überzeugt ist, dass daran geknüpfte Verhaltensweisen auf der kollektiven Vorstellung eines bestimmten Opferbildes beruhen. Für sie kommt die »Pose«⁴⁹⁸ eines passiven Opfers einer erneuten Entrechtung und Reduzierung gleich,⁴⁹⁹ bei der Ablehnung mit Undankbarkeit, das Ressentiment mit Unversöhnlichkeit und das Präsenthalten des Vergangenen mit Verbitterung⁵⁰⁰ gleichgesetzt wird. Das ressentimenttragende Subjekts richtet sich gegen Bestimmungen von außen, durch die es sich begrenzt, beschränkt und festgelegt sieht. Über den Protest entwirft es sich als ein Subjekt, das sich nicht fremdbestimmen und von seinem Umfeld nicht passiv machen lässt.

492 Ebd., S. 50.

493 Ebd.

494 Ebd.

495 Ebd., S. 51.

496 Ebd., S. 197.

497 Ebd.

498 Ebd., S. 110.

499 Vgl. ebd., S. 85: »Die wollen nicht hören, daß ich in Theresienstadt letzten Endes ein besseres Milieu für ein Kind vorfand als im Wien der letzten Zeit«; vgl. ebd., S. 213.

500 Inwiefern es Diskussionspotenzial bietet, *weiter leben* als bitteres oder gar verbittertes Buch zu bezeichnen, weil die Autorin Klüger nicht vergisst, lässt sich an einem Interview von 2008 verdeutlichen, welches infolge der erschienenen Autobiographie *unterwegs verloren* geführt wurde. Nachdem Klügers zweites Buch darin als »zornig« bezeichnet wurde, fragt diese zurück: »Aber finden Sie, dass es ein bitteres Buch ist?« Der Frage begegnet die Redakteurin mit der Feststellung: »Sie vergessen nicht.« Klüger, Ruth: »Ressentiments sind etwas sehr Gutes«. In: Die Presse v. 07.10.2008 [<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/420369/Ruth-Klueger-Ressentiments-sind-etwas-sehr-Gutes?from=suche.intern.portal> v. 14.02.2021]. Damit stellt die Reaktion auf Klügers Frage einen Zusammenhang her zwischen dem Zorn des Buchs und dem Präsenthalten des Vergangenen. Eine solche Zuschreibung beruht also auf einem »natürlichen« Zeitverständnis und urteilt dem Vergessen-Können gemäß, das Améry fünf Jahrzehnte zuvor für widermoralisch erklärt hatte.

3.4.1 »Kontrolle übers eigene Leben« heißt Deutungshoheit

Mehr als zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung ihrer Autobiographie ist der »Unterschied zwischen Opfer und Freiheit« für die Person Klüger weiterhin absolut: »Das eine ist Passivität, das andere ist Kontrolle übers eigene Leben.«⁵⁰¹ Im ressentimenthaften Sprechen *macht* sich Klüger zu einem Subjekt der eigenen Lebensführung, gleichbedeutend damit, »Kontrolle übers Leben« zu gewinnen, und wehrt sich dagegen, zum »Objekt« *gemacht* zu werden. Die damit verbundene Passivität bedeutet für Klüger, Opfer zu sein – und zu bleiben. Die Kontrolle über das eigene Leben zu haben liest sich wie eine Antwort auf die Frage *Weiterleben – aber wie?* Gestellt hat sie zuvor Jean Améry, der mit dieser »Grundfrage«⁵⁰² einen im Jahre 1970 erschienenen Essay überschrieben hat. Diesen beginnt er mit folgenden Sätzen:

In Träumen gibt es manchmal so etwas: Man befindet sich in einem fremden Land. Die Sprache der Bewohner ist ebenso unverständlich wie ihre Sitten. Wie immer man es anstellt, es geht schlecht aus. Jedes gesprochene Wort, jegliche getane Handlung löst unerwartete, unbegreifliche und darum gefährliche Reaktionen aus. [...] Es war ein Alptraum, gottseidank.⁵⁰³

Ähnlichkeit weisen nicht nur die Titel *Weiterleben* (Améry) und *weiter leben* (Klüger) auf, auch die Sequenz, mit der Améry seinen Essay einleitet, erinnert an so manche Situation, die das erzählende Ich in *weiter leben* nachträglich kommentiert.⁵⁰⁴ Beschrieben werden Diskrepanzen, Brüche und Exklusionen, die auch die Situation des »Alpträumers«⁵⁰⁵ bestimmen. Geprägt sind die Kommentare der Erzählerin aber vor allem von der Bewegung des Subjekts, sich von zugeschriebenen Rollen zu distanzieren, die Individuelles nivellieren und Überlebende nationalsozialistischer Verbrechen – Klügers Formulierung aus dem Essay *Mißbrauch der Erinnerung* aufgreifend – zu »Leidensobjekten«⁵⁰⁶ machen.

Die Autorin Klüger wendet sich an den Leser als ein Subjekt, dessen Handlungsfähigkeit sich im Text biographisch verorten lässt. Etwa in der Mitte ihrer Autobiographie, am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Teils, schreibt sie über ihre Flucht im Februar 1945: »Weg von dem tödlichen Marsch«⁵⁰⁷, der sie von dem evakuierten KZ-

501 Ruth Klüger: Brief an Bianca Pick vom 14.08.2014: »Der Unterschied zwischen Opfer und Freiheit scheint mir absolut. Das eine ist Passivität, das andere ist Kontrolle übers eigene Leben.« In dem Film »Das Weiterleben der Ruth Klüger« (2011) von Renata Schmidtkunz sagt Klüger: »Der eigentliche Kontrast, der mich beschäftigt, ist nicht zwischen Opfersein und Täter, sondern zwischen Opfersein und Freisein.«

502 Améry, Jean: *Weiterleben – aber wie?* [1970]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 6: Aufsätze zur Philosophie. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, S. 511–525, hier S. 511. Zu der titelgebenden Frage heißt es, sie sei, so Améry, die »Grundfrage unseres Daseins« (ebd., S. 511f.).

503 Ebd., S. 511.

504 »Ich hatte meine Fahrt im Viehwagon anzubieten und habe natürlich unentwegt daran gedacht, aber wie soll ich das beisteuern?«, »wie kommt sie dazu, so mit mir zu reden« (ebd., S. 102), vgl. auch: »die Leute wollten es nicht hören«, »die wollen mir mein Leben nehmen«, »ich konnte mir das nicht anhören«, »es fragen wenige« (Klüger: *weiter leben*).

505 Améry: *Weiterleben – aber wie?*, S. 512.

506 Klüger: *Gelesene Wirklichkeit*, S. 58.

507 Klüger: *weiter leben*, S. 170.

Christianstadt nach Bergen-Belsen geführt habe. Mit der Flucht, die der »eigentliche ›Wendepunkt« des Buchs sei, beginne »ein Leben in der Wiedergewinnung von Lebens- und Entscheidungsspielraum«⁵⁰⁸. Sagt das Erzähler-Ich über das erzählte Ich, es habe sich schon in Wien vor der Flucht nicht »als Opfer«⁵⁰⁹ sehen wollen, begegnet dem Leser ein Subjekt, das im gesamten Text versucht, vereinzelte Handlungsspielräume zu erobern. Der Leser wird von einem Erzähler-Ich befragt, das ihm als ein souveränes Subjekt entgegentritt. Ausdruck verschafft sich die Souveränität im Protest gegen Opfer-»Posen«, wenn sich das Subjekt zum Beispiel zu einem »Objekt der Ehrfurcht«⁵¹⁰ gemacht sieht, das zugleich vereinnahmt und ausgegrenzt wird – vereinnahmt durch eine übersteigerte Affinität, ausgegrenzt durch eine verweigerte Konfrontation.⁵¹¹

3.4.2 »Zwei unvereinbare Landschaften«

Das ressentimenttragende Subjekt, das ein »Recht des Erinnerns« beansprucht, besteht auch darauf, Unterschiede zwischen jüdischen und deutschen Erfahrungswelten mitzudenken. Das »Recht des Erinnerns«⁵¹² ist deshalb auch ein »Recht auf Differenz«⁵¹³. Im Vollzug der Distanzierung gibt sich das ressentimenttragende Subjekt zu erkennen, das auf eine Trennung, »zwei unvereinbare Landschaften«⁵¹⁴, verweist. Es stärkt damit seine eigene subjektive Position und stellt – mit dem Verweis auf diese Trennung – die von außen kommenden Anforderungen infrage. »Deutschen fällt zu den Opfern nichts ein«, heißt es in *weiter leben*, »außer daß sie eben passiv ausgeliefert waren«⁵¹⁵. Gegen die daraus resultierenden Zuschreibungen, mit denen die Protagonistin Klüger nach 1945 konfrontiert ist, setzt sie sich als ressentimenttragendes Subjekt zur Wehr.

Ein Subjekt, das an der Erinnerung festhaltend sagt, »dieses Stück Leben will ich besitzen«⁵¹⁶, mobilisiert seine »Unversöhnlichkeiten«⁵¹⁷ in Situationen, in denen es auf die destruktiven Kräfte des Erlebten und der Mitwelt reagiert. Um die eigene Stabilität ringend versucht das Subjekt zum einen, den Folgen der Gewalterfahrung, der »gewaltsame[n] Störung«⁵¹⁸, etwas entgegensetzen, was in *weiter leben* »Unversöhnlichkeiten« und hier »Ressentiments« genannt wird. Zum anderen formt es sich, wenn dem Subjekt das »Recht«⁵¹⁹ auf Erinnerung streitig gemacht wird und es sich dadurch

508 Malo: Behauptete Subjektivität, S. 252. Vgl. Michael Hofmann: »Humanismus« und »Kampf um Anerkennung« bei Jean Améry. In: Syliva Weiler, Michael Hofmann (Hg.): *Revision in Permanenz. Studien zu Jean Amérys politischem Ethos nach Auschwitz*. Frankfurt a.M.: Lang, 2016, S. 25-42, insbes. S. 38f.

509 Klüger: *weiter leben*, S. 50.

510 Ebd., S. 110.

511 »Denn die Objekte der Ehrfurcht, wie die des Ekels, hält man sich vom Leib.« (Ebd.).

512 Ebd., S. 73.

513 Heidelberger-Leonard, Irene: »Ruth Klügers *weiter leben* revisited«. In: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989*. Heidelberg: Synchron-Verlag, 2004, S. 127-138, hier S. 127.

514 Klüger: *weiter leben*, S. 144.

515 Ebd., S. 96.

516 Ebd., S. 271.

517 Ebd., S. 279.

518 Ebd., S. 276.

519 Ebd., S. 73.

von außen bevormundet fühlt. Auf diese Weise entsteht ein Subjekt, das nicht nachgibt und sich weigert, indem es zum Beispiel auf die vermeintliche Empfehlung, es sei besser zu vergessen, reagiert und wie das Erzähler-Ich in *weiter leben* sagt: »[dann] wehrte ich mich«, »ich gab nicht nach«⁵²⁰. Das Subjekt, wie es sich dann in der Autobiographie konstituiert, beansprucht die Deutungshoheit über seine Erfahrungen und verteidigt sie als einen Alleinbesitz, den es sich nicht streitig machen lässt. Der Text bietet dem Leser aber an, gemeinsam eine Verbindung herzustellen, wenn es heißt: »Wir fänden Zusammenhänge (wo vorhanden) und stifteten sie (wenn erdacht).«⁵²¹ Die im Konjunktiv gehaltene Formulierung deutet auf ein mögliches Gespräch hin, betont aber zugleich, wie »gefährdet«⁵²² und fragil diese Verbindung und der geteilte Gesprächsraum sind. So kommen zum Beispiel in der freundschaftlichen Beziehung zu der Figur Christoph »Knoten« zum Vorschein, »die man nicht mehr entwirrt, ohne Gefahr, das Ding ernstlich zu schädigen«⁵²³. Um diesen Raum der Auseinandersetzung herzustellen, ist keine Synthese oder Versöhnung nötig, *weiter leben* verlangt vielmehr eine »Übersetzung«⁵²⁴ der verschiedenen Standpunkte. Klügers Provokation, ihre Distanz zum Leser, will eine »Übersetzung« anstoßen, die keine Vereinnahmung ist. Vorstellbar ist die Verständigung in einer »gemeinsamen Nachkriegswelt«⁵²⁵ für die Erzählerin erst, wenn Standpunkte »übersetzt« und nicht vereinnahmt werden.⁵²⁶

Klüger mag mit ihrer Autobiographie also eine »Brücke«⁵²⁷ bauen, macht aber deutlich, dass daraus kein Dialog unter »Gleichen« folgen kann. Aufgrund der auseinanderklaffenden Erfahrungshorizonte gibt es eine Grenze zwischen »zwei unvereinbare[n] Landschaften«⁵²⁸, deren Distanz sie mittels einer Analogie von »Kranken und Gesunden«⁵²⁹ veranschaulicht. Klüger macht auf deren »Wahrnehmungsvermögen« aufmerksam, zwischen jenen, denen eine bestimmte Erfahrung der Ohnmacht und des Ausgeliefertseins widerfahren ist, und denen, die bloß »die Symptome«⁵³⁰ sehen. Die Aufforderung »Werdet streitsüchtig, sucht die Auseinandersetzung!«⁵³¹ setzt neben dem Zu-

520 Ebd., S. 228.

521 Ebd., S. 80.

522 Luckmann, Thomas: »Das Gespräch«. In: Karlheinz Stierle (Hg.): *Das Gespräch*. München: Fink, 1996, S. 49–64, hier S. 58.

523 Klüger: *weiter leben*, S. 211. Über die Figur Christoph, den »deutschen Nachkriegsintellektuellen« (ebd., S. 144), wird Klüger später sagen, sie habe mit ihm Martin Walsert gemeint. Für sie sei er ein Zeitgenosse gewesen, der nicht zugehört habe.

524 Diese Überlegung geht auf Phil C. Langer zurück, Klügers Schreibprojekt als Versuch zu betrachten, »die Bedingungen der Konstitutionen eines metaphysischen ›Wir‹ zu bestimmen, das eine gegenseitige kritische Übersetzung der verschiedenen Standorte ermöglichen soll« (Langer, Phil C.: *Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah*. Hamburg: Krämer, 2002, S. 123).

525 Klüger: *weiter leben*, S. 140.

526 »[W]enn es gar keine Brücke gibt von meinen Erinnerungen zu euren, warum schreib ich das hier überhaupt?« (Ebd., S. 110).

527 Ebd.

528 Ebd., S. 144.

529 Ebd., S. 277; vgl. Scheit: *Nachwort*, S. 666.

530 Ebd., S. 277.

531 Ebd., S. 141.

hören und Fragen voraus,⁵³² die Ressentiments der Betroffenen als »Vorbedingung«⁵³³ eines möglichen Gesprächs zu begreifen und zu akzeptieren. Klüger scheint es darum zu gehen, auf das »Wahrnehmungsvermögen« aufmerksam zu machen. Von den Grenzen in der Verständigung, die jede Kommunikation zwischen Personen potentiell begleiten, unterscheidet sich ihre »Feststellung über das Wahrnehmungsvermögen« darin, dass die Beschädigungen, die dem Einzelnen zugefügt worden sind, eine »Leerstelle«⁵³⁴ in der Kommunikation zwischen Betroffenen und Außenstehenden bilden. Die »Leerstelle«, so kann man Klüger verstehen, lässt es nicht zu, den einen Erfahrungshorizont zum Maßstab des anderen zu erheben. »Ein Gesunder kann beim besten Willen nicht immer das Verhalten des Patienten richtig einschätzen, weil er sich selbst nicht als Norm nehmen kann.«⁵³⁵ Es mag demnach keine »Partnerschaft unter Gleichgestellten«⁵³⁶ sein, eine gemeinsame Auseinandersetzung als Gesprächspartner schließt das aber nicht aus. Annäherung in der Kommunikation ist darauf angewiesen, die »Leerstellen« anzuerkennen und auszuhalten.

Damit konstruiert die Autobiographie *weiter leben* auch eine »Kommunikationsbedingung«⁵³⁷, indem sie dem Leser unterstellt, dass er sich hinter einer »Emotionalitätsbekundung«⁵³⁸ oder Betroffenheitssemantik »verschanzte«⁵³⁹. In dem Kontext wird die Bezeichnung »erschütternd« zu einem Signalwort, das sich »anbiedere«⁵⁴⁰, und was sich so wohlfeil »anbietet«, das gilt für sie demnach nicht als Ergebnis einer geleisteten Übersetzungsarbeit. Dass die Verbrechen der Shoah Rezipientinnen und Rezipienten erschüttern, setzt selbstredend ein Bewusstsein für die Ereignisse voraus. Klüger nennt es wertneutral »Betroffensein«⁵⁴¹, wichtiger scheint für sie aber zu sein, was danach kommt: Was folgt aus der Betroffenheit, wie viel Raum bleibt für eine kritische Auseinandersetzung? Das lässt sich von ihrer Kritik an der Sentimentalität ableiten, für die sie den Ausdruck »erschütternd« heranzieht. Wer ihr Buch, so greift sie voraus, »erschütternd« nennen sollte, sei gerade nicht bereit, sowohl seinen als auch ihren Standpunkt zu übersetzen. Der Ausdruck »erschütternd« sei für sie daher eine nivellierende Sprachformel für sentimentale Betroffenheit – eine »symbolische Handlung«⁵⁴², ohne Bereitschaft zu »entwirren«. Als Beleg dafür dienen die vergangenen Unterredungen, in

532 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 10, S. 134.

533 Fischer: Améry *Jenseits von Schuld und Sühne*, S. 170.

534 Klüger: *weiter leben*, S. 249.

535 Ebd., S. 277.

536 Ebd.

537 Zur rezeptionstheoretischen Analyse der »Leerstelle« vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976, hier S. 294.

538 Kohlstruck, Michael: »Zwischen Geschichte und Mythologisierung. Zum Strukturwandel der Vergangenheitsbewältigung«. In: Helmut König/Michael Kohlstruck/Andreas Wöll (Hg.): *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 86-108, S. 98, Anm. 22.

539 Klüger: *weiter leben*, S. 141.

540 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 199: »Liebe Leserin, Bücher wie dieses hier werden in Rezensionen oft »erschütternd« genannt. Der Ausdruck bietet, ja, er biedert sich an.«

541 Vgl. Klüger: »ein deutsches Buch« ist ja ein bißchen zwiespältig«, S. 33.

542 Kohlstruck: *Zwischen Geschichte und Mythologisierung*, S. 98, Anm. 22.

denen deutsche Gesprächspartner und -partnerinnen es zumeist nicht versucht hätten, zu übersetzen oder zu »entwirren«.

3.4.3 »Ob sie erwartet, daß ich [...] mit Leidensgeschichten reagiere?«

In der erzählerischen Gestaltung der Diskrepanz zwischen subjektiver Erfahrung und zugeschriebener Opferrolle entsteht Distanz sowohl zu den Erfahrungen, die das ressentimenttragende Subjekt zum Opfer *gemacht* haben, als auch zu den Konstruktionen, die sie auf neue Weise versuchen, zum Opfer zu *machen*. Im Selbstbildungsprozess kommt den zwei verschiedenen Standorten eine zentrale Bedeutung zu. Dieses Subjekt, hervorgebracht durch die Distanznahme der Autorin Klüger zu den Konstruktionen, wehrt sich gegen die Objektposition, wenn es sich zum »Leidensobjekt« gemacht sieht oder zum Subjekt gemacht wird, dessen Leiderfahrungen nivelliert werden. Dem Subjekt in *weiter leben* geht es vor allem darum, die Kontrolle über seine erzählten Erinnerungen zu behalten. Wie sich das ressentimenttragende Subjekt gegen vorgeformte Erinnerungsmuster wehrt, wird mit dem Auftritt der Figur Gisela in der Erzählung deutlich.

Klügers Erzählweise vermeidet es, ihr Leid ›bloß‹ zu schildern. Ironisch-sarkastisch gibt sie eine Unterhaltung mit Gisela wieder, »Theresienstadt sei ja nicht so schlimm gewesen, informierte mich die deutsche Frau eines Kollegen in Princeton«⁵⁴³, daraufhin habe sich Klüger gefragt, »ob sie erwartet, daß ich auf ihre aufsässigen Behauptungen mit Leidensgeschichten reagiere«⁵⁴⁴. Damit ist die rekonstruierte Unterredung keine unter gleichberechtigten Gesprächspartnerinnen, worauf bereits das ironisch eingeschobene »informiert« verweist. Anstatt auf den Kenntnisstand der Figur Gisela einzugehen und deren Äußerungen daraufhin abzuwägen, bezeichnet das erzählende Ich ihr Verhalten als »Besserwisserei«⁵⁴⁵, während sich das erzählte Ich der asymmetrischen Kommunikationssituation entzieht, indem es Gisela seinen Erfahrungsbericht verweigert. Statt ihr von seinen Erfahrungen in Theresienstadt zu berichten, nimmt das erzählende Ich eine mögliche Antwort von Gisela mit dem Stilmittel der *Praeoccupatio*⁵⁴⁶ vorweg: »Diese Durchschnittsgesprächspartnerin würde meinen Bericht über Theresienstadt triumphierend mit den Worten quittieren, ›Na eben! Sogar noch besser als im schönen Wien war's in diesem Ghetto.«⁵⁴⁷ Einblicke verweigert das erzählte Ich seinem Gegenüber und entzieht sich so dem verbalen Übergriff Giselas. Mit den aus Klügers Sicht erwarteten Äußerungen Giselas nimmt das Subjekt eine Sprecherposition ein, von der aus die Diskrepanz zwischen Opfererfahrung und Opferrolle sichtbar wird. Im Gegensatz zu der Figur Gisela erfährt der Leser, dass Theresienstadt für Klüger »Hunger und Krankheit«⁵⁴⁸ bedeutet haben. Auf die eingeschobenen Erinnerungen an die Zeit in dem Ghetto und Durchgangslager, welche die Erzählerin nur an den Leser richtet, folgt Klügers nüchterne Reaktion auf Gisela: »Nein, antwortete ich langsam auf

543 Klüger: *weiter leben*, S. 84.

544 Ebd., S. 88.

545 Ebd., S. 85.

546 Ottmers, Clemens: *Rhetorik*. Stuttgart: Metzler, 2006, S. 192.

547 Klüger: *weiter leben*, S. 85.

548 Ebd.

Giselas Bemerkung, so schlimm war es nicht«. ⁵⁴⁹ Auf Bemerkungen wie die von Gisela reagiert das Subjekt nicht mit einer »Leidensgeschichte« – ihre Handlungsfähigkeit erhält es sich durch die Verweigerung. Das erzählte Ich entzieht sich der Adressierung Giselas, und dieser Entzug entfaltet sich auf der Reflexionsebene als Handlungsfähigkeit des Subjekts. In der Erzählerrede protestiert Klüger nicht nur gegen diese Adressierung, der Erzählerin gelingt es auch, das Vorurteil Giselas »umzudirigieren«. ⁵⁵⁰ Das pauschale Vorurteil, das sich »aggressiv« gegen die Figur Klüger richtet (»Giselas Besserwisserei war unüberhörbar aggressiv« ⁵⁵¹) und ein Gespräch zwischen den beiden Figuren verhindert, wendet die Erzählerin in ein reflektiertes Urteil, das ein Gespräch mit dem Leser befördern kann.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Auf der ersten Ebene Figur-Erzähler wird eine Asymmetrie (asymmetrische Position) *dargestellt*, in der das erzählte Ich vereinnahmt wird. Das Textverfahren des Ressentiments ist die Reduktion, mit der das Gegenüber distanziert wird. Auf der zweiten Ebene wird eine Asymmetrie (asymmetrische Struktur) *hergestellt*, zu der sich das erzählende Ich verhält. Anders gewendet lautet die These: Was dem erzählten Ich widerfährt, richtet das erzählende Ich als Strategie der Distanz gegen die Figur Gisela. Dieser Befund deckt sich mit der von Klaus R. Scherpe genannten »Spannbreite des Ressentiments« von »Unterlegenheit und Überlegenheit« ⁵⁵²: Durch bestimmte Verhaltensweisen ihres Umfelds sieht sich das Ich im Text in eine unterlegene Position gedrängt, auf die es mit einer Überlegenheit reagiert, mit der es die Kontrolle über die Situation (zurück)gewinnt. Das autobiographische Subjekt lässt sich nicht zum »Objekt« der »beschränkte[n] Vorstellungswelt« ⁵⁵³ Giselas machen und behält so die Deutungshoheit über die eigenen Erfahrungen.

3.4.4 Reaktion des Lesers durch Reduktion der Erzählerin: »Gegenvorwürfe«

Sentimentalität oder Provokation stellt *weiter leben* als zwei verschiedene Formen der Auseinandersetzung mit der Shoah dar. Während Sentimentalität in einen *passiven* Zustand mündet, ist es die Provokation, die einen Anfang stiftet und einen *aktiven* Prozess in Gang setzt. ⁵⁵⁴ Wenn die Erzählerin den Leser provokativ adressiert, ihm unter anderem Selbstbespiegelung unterstellt, fungiert diese Adressierung und Vereinnahmung des Lesers als Mittel der Kritik. Das erzählende Ich unterstellt den Figuren Denk- und Verhaltensweisen und hält so den Leser auf Distanz. Im Gegensatz zu dem Beispiel mit den Figuren Gisela oder Christoph sollen die Rezipientinnen und Rezipienten die

549 Ebd., S. 88.

550 Diese Umdeutung entspricht einem »reiterativen Verfahren« (Derrida). Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Poststrukturalismus. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Literarische Rhetorik. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 333-356, hier S. 353.

551 Klüger: *weiter leben*, S. 85.

552 Scherpe: *Über Ressentiment* (2007), S. 64.

553 Klüger: *weiter leben*, S. 85.

554 Vgl. Klüger: »ein deutsches Buch« ist ja ein bißchen zwiespältig«, S. 32.

Auseinandersetzung mit Überlebenden suchen,⁵⁵⁵ Gegengedanken fassen können,⁵⁵⁶ Vergleiche⁵⁵⁷ anstellen und dabei auf Unterschiede⁵⁵⁸ achten.

Dass die Leseransprache in *weiter leben* nicht auf eine Nähe zum Leser ausgerichtet, sondern ein weiteres Mittel der Distanz ist, führt das folgende Beispiel besonders vor Augen: »Wie kann ich euch, meine Leser, davon abhalten, euch mit mir zu freuen, wenn ich doch jetzt, wo mir die Gaskammern nicht mehr drohen, auf das Happy-End einer Nachkriegswelt zusteure, die ich mit euch teile?« Klüger fragt: »Wie kann ich euch vom Aufatmen abhalten?«⁵⁵⁹ Den Leser von etwas »abhalten« zu wollen markiert bereits die Distanz des Ichs zu diesem und weist die Handlungsfähigkeit des Ichs aus. Das Textverfahren des Ressentiments ist hier eine Reduktion, die dem Leser unterstellt, er würde »aufatmen« und sich mit der Überlebenden »freuen«. Das erzählende Ich vereinnahmt den Leser, indem es zu wissen vorgibt, wie »[m]an liest und denkt«⁵⁶⁰. Das Subjekt konstruiert einen Leser und unterstellt diesem ein bestimmtes Leseverhalten, dem es gleichzeitig entgegenzuwirken sucht. Verstärkt wird die Distanz zwischen Erzählerin und Leser außerdem durch die ironisch-sarkastische Wendung »Happy-End einer Nachkriegswelt« sowie durch die kontrastive Rede von »Gaskammer« und »Happy-End«. Der Höhepunkt des sarkastischen Angriffs auf den Leser ist erreicht, wenn Klüger ihm den »Anspruch auf eine Gutschrift« unterstellt, »die er von dem großen Soll abziehen kann«⁵⁶¹.

Über das Ressentiment bildet sich also ein Subjekt, das durch die direkte, provokante Adressierung an den Leser eine Distanz einfordert und sich genau damit eine Stimme erschreibt. Seine Handlungsfähigkeit weist das Subjekt aus, indem es Distanz zum Leser erzeugt und zugleich zur Distanz auffordert. Dieses wechselseitige Hervorbringen von Distanz, hier *reziproke Distanz* genannt, impliziert einen aktiven Prozess der Distanzierung, der vom ressentimenttragenden Subjekt ausgeht und eben auch vom Leser verlangt wird. Von diesem Standort aus stellt das Subjekt für ein zukünftiges Gespräch konkrete Vorbedingungen, die *weiter leben* an deutsche Leserinnen und Leser richtet. Wer von ihnen mit dem ressentimenttragenden Subjekt »mitfühlen, mitdenken«⁵⁶² will, soll den Figuren, die Klüger im Text als vereinnahmend und selbstbezogen konstruiert, widersprechen.⁵⁶³ Dass dieses ressentimenttragende Subjekt vom Leser verlangt, ebenfalls *aktiv* zu sein, indem er sich *ex negativo* entwerfen soll (»Aber seid ihr das wirklich? Wollt ihr wirklich so sein?«⁵⁶⁴), ist Teil der erzeugten Handlungsfähigkeit, die das Subjekt durch Distanznahme im Ressentiment herstellt, es zeigt das Subjekt als ein Passivität verweigerndes und den Leser aufforderndes.

555 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 141.

556 Vgl. ebd., S. 139.

557 Vgl. ebd., S. 110, S. 171.

558 Vgl. ebd., S. 171.

559 Ebd., S. 139. Vgl. dazu auch Klüger: *Dichten über die Shoah*, S. 210.

560 Klüger: *weiter leben*, S. 139.

561 Ebd.

562 Ebd., S. 127.

563 Vgl. hierzu auch Michaelis: *Erzählräume nach Auschwitz*, S. 191, zum Konzept »störinduzierter« Verfahren in *weiter leben* vgl. Bock: *Literarische Störungen*, S. 381-447.

564 Klüger: *weiter leben*, S. 141.

Was dem erzählten Ich widerfährt, richtet das erzählende Ich als Strategie der Distanz gegen Figuren und Leser. *Hergestellt* wird eine Asymmetrie, zu der sich der Leser verhalten soll. Die Reduktion als Textverfahren des Ressentiments zeigt sich damit auch in der Leseransprache. Das erzählende Ich konfrontiert den Leser mit Bedingungen für ein Gespräch und vereinnahmt ihn. Der Text inszeniert so ein Sprechen *über* den Leser, eine Ansprache (des erzählenden Ichs) ohne Antwort (des Lesers). Das Schreibverfahren des Ressentiments beruht darauf, den Vereinnahmungen, mit denen das Subjekt vorgibt, konfrontiert zu sein, mit einem Recht auf Reduktion entgegenzuwirken. Entwirft die Erzählerin dabei ein Bild vom Leser, unterscheidet sich ihre Konstruktion von den an sie herangetragen Konstruktionen darin, dass Klüger ihn nicht *passiv* macht. Obwohl der Leser auf die an ihn gerichteten Fragen nicht antworten kann, obwohl er in gewisser Weise auch *passiv* ist, fordert das ressentimenttragende Subjekt ihn durch die Provokation dazu auf, *aktiv* zu werden. Was *weiter leben* vom Rezipienten fordert, ist eine Reaktion.

Auf einer Metaebene treten im Text Bedingungen hervor, unter denen das Subjekt bereit ist, ein potentielles Gespräch zu führen. Kriterien anzugeben, die erfüllt sein müssen, um ein Gespräch führen zu können, dessen Grundlage »Thesen und Antithesen«⁵⁶⁵ statt »Vorwürfe und Gegenvorwürfe«⁵⁶⁶ bilden, ist ein Merkmal für die Handlungsfähigkeit und den Erhalt der Kontrolle des Subjekts in *weiter leben* sowie ein konstruktives Element für die anstehende Auseinandersetzung.

Verbindet Klüger ihre Provokation mit Aufforderungen wie »verschanzt euch nicht«, dann ist sie diejenige, die Bedingungen an ein Gespräch stellt, indem sie sich von den Figuren und ihren Verhaltensweisen distanziert. Die hergestellte Distanz steht somit im Zeichen der wechselseitigen Übersetzung, und einen Schritt dieser Übersetzung gibt *weiter leben* mit dem wechselseitigen Sich-aufeinander-Einlassen im Gespräch vor. Realisieren lässt es sich, so eine weitere Bedingung des Subjekts, wenn die sich in dem Ressentiment manifestierende Diskrepanz zwischen unmittelbar von Gewalt Betroffenen und nicht unmittelbar Betroffenen *anerkannt* wird.

Mit der Gegenüberstellung von Subjektstandort (»Gesprächspartner«) und Fremdpositionierung (»Leidensobjekt«) fordert Klüger eine Auseinandersetzung mit dem Holocaust im wechselseitigen Bewusstsein der Differenz. In *weiter leben* gibt es solche Gespräche nicht, die zwischen jüdischer und nichtjüdischer Erfahrungswelt stattfinden oder die im Bewusstsein dieser Wahrnehmungs- und Erfahrungsdifferenz geführt werden. Der Text weist diese ausgebliebenen Gesprächssituationen als Leerstelle aus, denn stattdessen schildert die Erzählerin verschiedene Situationen, in denen, infolge dieses fehlenden Bewusstseins, aus »Vergleichen gleich Gleichungen« wurden oder das Biographische gar nicht erst zur Sprache kam.⁵⁶⁷ Den Kontrast zwischen dem Subjekt-

565 Bauschinger, Sigrid: »Uns verbindet, was uns trennt. Ruth Klügers *weiter leben* und seine Leser«. In: Jüdischer Almanach (1996/5756), S. 126-137, hier S. 131.

566 Klüger: *weiter leben*, S. 198: »Stattdessen gibt es Vorwürfe und Gegenvorwürfe, an denen auch ich fleißig teilnehme, wie der vorliegende Text zur Genüge beweist.«

567 Klüger und Christoph kamen ins Gespräch, doch wie sie überlebt habe, fragte er nie: »Er sah eben nicht nach dem Saum meines Gewandes« (Klüger: *weiter leben*, S. 215). Vgl. Heidelberger-Leonard: *weiter leben* – Grundstein zu einem neuen Auschwitz->Kanon?, S. 166.

standort und der Fremdpositionierung markiert das Ressentiment, weil es auf einer Differenz zwischen unmittelbar von Gewalt Betroffenen und Außenstehenden, zwischen jüdischer und nichtjüdischer Erfahrung besteht. Das Ressentiment schafft eine Distanz, durch die Klüger eine Perspektive einnimmt, sich zu widersetzen, zu einem »Leidensobjekt«⁵⁶⁸ gemacht zu werden, und in der sie in ihrer Subjektposition anerkannt wird.

3.5 »Aussageverweigerung« – »weiter leben« – »Zeugenaussage«

weiter leben endet mit dem Gedicht *Aussageverweigerung*, das Klüger nach eigener Auskunft in den 1960er Jahren verfasst hat und das als Titel für die Autobiographie vorgesehen war. Wie ist das zu verstehen, warum »Aussageverweigerung«? Ist die verweigerte Aussage eine abgelehnte Zeugenaussage? Kann damit die Abwehr einer bestimmten Rolle gemeint sein, in der Klüger sich zum »Objekt« gemacht sieht?

Heidelberger-Leonard sieht darin den Rückzug von Klügers Dialogangebot,⁵⁶⁹ und Malo zufolge bezieht sich die Verweigerung auf eine verdrängungswillige Gesellschaft, auf die Klüger in Deutschland traf.⁵⁷⁰ Hier wird der Titel »Aussageverweigerung« nicht auf die deutsche Gesellschaft bezogen gelesen, die kollektiv eine Aussage verweigert, sondern auf das Subjekt. Dahinter steht die Überlegung, dass Klüger sich mit der Aussageverweigerung einer Situation zu entziehen sucht, in der ein vorgeordnetes Verfahren die Deutungshoheit über ihre Erinnerungen beanspruchen und ihre Erfahrungen auf eine Aussage über die deutschen Gewaltverbrechen reduzieren könnte.

Mit dem Titel »Aussageverweigerung« verbindet Klüger die grundlegende »Schwierigkeit der Aussage«⁵⁷¹. In *weiter leben* erwähnt sie sogar eine »Aussageunfähigkeit«, von der ihre Gedichte, die in den Prosatext eingelassen sind, zeugen.⁵⁷² Die Unzuverlässigkeit, die sich das lyrische Ich zuschreibt, dürfte im Zeichen dieser Schwierigkeit oder »Unfähigkeit« stehen. Bezeichnet sich das lyrische Ich als »unzuverlässig« (»Aber die allerverlogensten Zeugen/Sind nicht so unzuverlässig wie ich«⁵⁷³), beruht diese Selbstbeschreibung nicht nur auf Klügers selbstreflexivem Umgang mit den eigenen Erinnerungen, sie weist damit auch eine bestimmte Rolle zurück, die von ihr eine zuverlässige Aussage erwartet und durch die sie die Deutungshoheit über ihre Erinnerungen gefährdet sieht.

568 Klüger: Gelesene Wirklichkeit, S. 58.

569 Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: »Auschwitz, Weiss und Walser. Anmerkungen zu den »Zeitschaften« in Ruth Klügers *weiter leben*«. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 4 (1995), S. 78-89, insbes. S. 81; Malo: Behauptete Subjektivität, S. 263-265; Heidelberger-Leonard: Klügers *weiter leben* revisited, S. 129.

570 Klüger: *weiter leben*, S. 283. Das Gedicht habe sie laut Auskunft im Epilog in den sechziger Jahren geschrieben, »als ich zum ersten oder zweiten als wieder in Deutschland war« (ebd.); vgl. auch Malo: Behauptete Subjektivität, S. 264.

571 Klüger: »ein deutsches Buch« ist ja ein bißchen zwiespältig«, S. 44, vgl. S. 31f.

572 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 95f.

573 Ebd., S. 284.

Eins steht aber fest: Die Tatsache, dass Klüger die Aussage gerade nicht verweigerte – mit ihrem Buch habe sie schließlich »ausgesagt«⁵⁷⁴ – führte dazu, dass der erste Titelvorschlag »Aussageverweigerung« aus genau diesem Grund keine Zustimmung im Wallstein Verlag fand und das Buch 1992 schließlich unter dem Titel *weiter leben* im Göttinger Verlag erschien.

Ausgehend von einer in den *Schweizer Monatsheften* genannten Titelvariante für Klügers Autobiographie, »Ablehnung der Zeugenaussage«, die an jene Rolle des Zeugen erinnert, gegen die Klüger Einspruch erhebt, wird im Folgenden die hier vom Wallstein Verlag zur Verfügung gestellte Korrespondenz zwischen Klüger und dem Verlag herangezogen. Lässt sich aus ihr herleiten, in welchem Verhältnis diese Titelvariante zu Klügers Auffassung steht? Aus dem Schriftwechsel geht hervor, dies sei vorab angemerkt, dass der vermeintliche Titel »Ablehnung der Zeugenaussage« im Rahmen der Korrespondenz weder von der Autorin noch vom Verlag erwähnt wird. Warum dieser in den *Monatsheften* genannte Titel und die Informationen des Verlags letztlich den Ansatz der hier durchgeführten Textanalyse bestätigen, nämlich jene Aktivität zu betonen, die sich in der Verweigerung im Ressentiment Ausdruck verschafft, wollen die nachfolgenden Ausführungen darlegen.

weiter leben steht für ein »von der Subjektivität geprägtes Erinnerung«⁵⁷⁵. Diese Aussage korrespondiert mit einem dem Haupttext vorangestellten Zitat von Simone Weil (1909-1943), mit dem die Autorin ihren Zugang deutlich macht:⁵⁷⁶ »Ich leide.« Das ist besser als: »Diese Landschaft ist hässlich.« Das Ressentiment konzentriert sich auf die subjektive Perspektive und die kritische Haltung des »Ich«, denn über diese Kritik formt die Autorin Klüger sich zum Subjekt, das sich aktiv von Posen, Personen oder Postulaten im deutschen Erinnerungsdiskurs distanziert und diese kritisch verhandelt. Dieses erinnernde Ich steht im Mittelpunkt und protestiert gegen Konstruktionen, die es auf eine passive Opferrolle festzulegen versuchen. Dann spricht ein »Ich«, das die Auswirkungen der Gewalterfahrungen auf sein weiteres Leben reflektiert, sich aber dagegen wehrt, sein Weiterleben auf die Rolle des Opfers reduzieren zu lassen.

Liest man das von Klüger verwendete Zitat von Simone Weil als »deutsche« Landschaft oder als die Aussageverweigerung der Deutschen, auf die das lyrische Ich auch am Ende des Buchs in Klügers eigenem Gedicht reagiert, dann scheint es, als ginge es primär um die konkrete Erinnerungsumgebung eines Ichs, das sich von dem distanziiert, worauf es trifft: auf eine »deutsche Landschaft«⁵⁷⁷, die noch immer verschweigt, verdrängt und verstummt – wenn das »Ich« spricht. In dieser Hinsicht ließe sich auch der ursprünglich von Klüger für das Buch vorgesehene Titel »Aussageverweigerung« als

574 Ebd.

575 Klüger: Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie, S. 410.

576 »Das Mißverhältnis zwischen der/Einbildung und dem Sachverhalt ertragen./Ich leide.« Das ist besser als: »Diese Landschaft ist hässlich.« (Klüger zitiert Simone Weil, gedruckt in Weil: *Schwerkraft und Gnade*. München, Kösel, 1981, S. 196, Abschnitt: »Der Sinn des Universums«) Markus Malo sieht in der »Einbildung« den »subjektive[n] Ausdruck gegenüber der objektiven Darstellung des »Sachverhalts« (Malo: *Behauptete Subjektivität*, S. 249, Anm. 164). Klüger glaube nicht, daß »subjektive Wahrnehmung und objektives Geschehen nahtlos ineinander übergehen.« (Klüger: *Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie*, S. 410).

577 Klüger: *weiter leben*, S. 211.

ein Protest gegen Konstruktionen verstehen, die sie auf eine passive Opferrolle festlegen.

Mit dem Textverfahren der Reduktion konnte gezeigt werden, dass der Fokus in *weiter leben* auf dem Subjekt liegt, es also weniger von Belang ist, worauf das »Ich« reagiert. Dadurch rückt die Umgebung des Ichs in den Hintergrund. Entscheidend ist also vielmehr, dass sich die Aufmerksamkeit auf das Ich selbst richtet: In dem Vers aus dem Gedicht von Weil steht ein »Ich« im Mittelpunkt, während es in der »Landschaft« ein solches »Ich« nicht gibt. Das heißt, in einer Objektivierung der Erfahrung (»Diese Landschaft ist häßlich«) kann sich dieses »Ich« nicht wiederfinden; was es erlebt hat, bleibt verdeckt, seinen Subjektstandort kann es ›dort‹ nicht finden. Den Rahmen des Buchs bildet daher ein »Ich«, zu Beginn und am Ende.

Die Frage, die sich hier stellt, ist, ob Klüger mit dem Titel »Aussageverweigerung« nicht auch ihre subjektiven Erfahrungen bewahren will und zu verhindern sucht, dass sie als reflektierende Person, die ihr Leben bewältigt, durch die Verobjektivierung ihres Erlebens verdeckt wird.⁵⁷⁸ Anstatt zum Subjekt einer Aufforderung gemacht zu werden, dem sich die Erfahrungswelt des »Ich« beim Aussagen unterordnet (»Und jedes Verhör ist über Ereignen«⁵⁷⁹), bekundet sie am Ende ihre Verweigerung, nicht bloß über das Ereignete zu berichten. In dem Sinne korrespondiert der Vers am Ende »jedes Verhör ist über Ereignen« mit dem Vers zu Beginn von Weil »diese Landschaft ist häßlich«. Beide repräsentieren die Herausnahme des Ichs und eine Objektivierung der Erfahrung. Sobald Klüger sich in der Ausdrucksweise ihrer eigenen Erfahrungen eingeschränkt oder bevormundet sieht, entzieht sie sich und bewahrt ihren Handlungsspielraum. Das Subjekt bleibt handlungsfähig, es entscheidet selbst, ob es ein Gespräch eingeht, als Zeugin aussagt oder sich der Rolle einer Dialogsuchenden oder Aussagewilligen entzieht. Mögen es auch nur Nuancen sein, die hier verhandelt werden, sie beeinflussen doch die Deutung des Textes.

Diskussion der Titelvarianten:

Die Korrespondenz zwischen der Autorin und dem Wallstein Verlag

Warum »Ablehnung der Zeugenaussage« wahrscheinlich kein Titel war, den Klüger in Betracht zog, soll unter Zuhilfenahme ihrer literaturtheoretischen Ausführungen und der Auskunft des Wallstein Verlags begründet werden.⁵⁸⁰ Auf den ersten Blick scheinen die Titelvarianten »Aussageverweigerung« und »Ablehnung der Zeugenaussage« nicht weit voneinander entfernt, doch nur, solange sie sich auf die Verweigerungshaltung der Autorin beziehen (»Verweigerung«, »Ablehnung«). Der angebliche Titelvorschlag »Ab-

578 Vgl. Klüger: Gelesene Wirklichkeit, S. 59.

579 Klüger: *weiter leben*, S. 284: »Und jedes Verhör ist über Ereignen./ Das neben mir stattfand, doch ohne mich.« Heidelberg-Leonard: Klügers *weiter leben* revisited, S. 130: zit. aus unveröff. Manuskript von Klügers Rede aus dem Jahr 1998: »My ›refusal to bear witness‹, my ›Aussageverweigerung‹ or ›refus de témoigner‹, is in part simply a refusal ›to let the facts speak for themselves‹, as the saying goes, without the salt of memory, the bitter herbs of commentary« (ebd.).

580 An dieser Stelle gilt der Dank dem Gründer und Leiter des Wallstein Verlags Thedel von Wallmoden, der mir freundlicherweise die Korrespondenz zwischen Verlag und Autorin zur Verfügung stellte.

lehnung der Zeugenaussage⁵⁸¹ widerspricht der Autobiographie, die Klüger als eine »Art Zeugenaussage«⁵⁸² verstanden wissen will.

Noch unwahrscheinlicher wird der in den *Schweizer Monatsheften* genannte Titel vor dem Hintergrund der gemeinsamen Suche der Autorin und des Verlags nach einem passenden Titel für das Buch. Aufschlussreich ist deshalb die Korrespondenz des Wallstein Verlags zwischen Thedel von Wallmoden als Verleger und Klüger als Autorin des Verlags.⁵⁸³ Aus diesem bislang unveröffentlichten Briefwechsel sei im Folgenden zitiert: Am 9. August 1991 reichte Ruth Klüger ihr Manuskript mit dem Titel »Aussageverweigerung« ein, das der Suhrkamp Verlag ablehnte.⁵⁸⁴ Es vergingen fünf Wochen, bis der Vertrag zwischen Klüger und dem Wallstein Verlag für die Veröffentlichung von »weiter leben. Eine Jugend« geschlossen wurde (13.12.1991). In dieser Zeit kamen folgende Titelvorschläge zur Sprache: »Soll und Haben – eine wahre Geschichte« und »Zeugenaussage – eine Biographie« oder »Stationen«.⁵⁸⁵

In einem Brief vom 26.11.1991 schrieb Klüger: »Zum Titel noch ein Vorschlag: ›weiter leben.‹ Womöglich klein geschrieben, damit es nicht wie ein Imperativ klingt (also nicht wie ›Weiterleben!‹). Und als Untertitel: ›Erinnerungen an die 30er und 40er Jahre‹, wobei mir ›an die‹ lieber wäre als das üblichere ›aus den.‹«⁵⁸⁶ »Stationen«, einer ihrer ersten Titelvorschläge, hielt sie ebenfalls noch für eine mögliche Variante.⁵⁸⁷ Bis

581 In dem Sammelband *Poetik des Überlebens* (2015) ist zu lesen, dass »Ablehnung der Zeugenaussage« ein Titel für Klügers Autobiographie *weiter leben* gewesen sei, sich aber nicht durchgesetzt habe. Diese Auskunft übernimmt der Autor Joseph Jurt (Jurt, Joseph: »Erinnern, überlegen, bezeugen.«. In: Anne-Berénike Rothstein: Die Erschaffung eines Kulturraumes im Raum der Unkultur. In: Dies. [Hg.]: *Poetik des Überlebens. Kulturproduktion im Konzentrationslager*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 159-184, hier S. 177) von Peter Por (Por, Peter: »Die unmögliche Zeugenaussage.«. In: *Schweizer Monatshefte* 85/5 [2005], S. 32-35), der in seinem in den *Schweizer Monatsheften* veröffentlichten Artikel »Die unmögliche Zeugenaussage« (2005) behauptet, bei »Ablehnung der Zeugenaussage« handele es sich um einen Titelvorschlag für Klügers Buch.

582 Klüger: *Wahrheitsbegriff in der Autobiographie*, S. 409, vgl. auch S. 406; vgl. Klüger: *Gelesene Wirklichkeit*, S. 85f., S. 148.

583 Im Folgenden wird aus dem Briefwechsel zwischen Thedel von Wallmoden und Ruth Klüger zitiert. Im Februar 2016 gewährte mir Herr von Wallmoden Einblicke in die bislang unveröffentlichte Korrespondenz. Auf meine Nachfrage, ob zwischen ihm und Ruth Klüger der Titel »Ablehnung der Zeugenaussage« als ein möglicher Titel genannt wurde, antwortete Thedel von Wallmoden, dass sich dieser Titel »aus der Korrespondenz nicht belegen [lässt] und dass wir darüber gesprochen haben, erinnere ich auch nicht.« (Thedel von Wallmoden: Brief an Bianca Pick vom 16.02.2016).

584 Absageschreiben von Siegfried Unseld an die Autorin vom 06.11.1991 (zit.n. ebd.).

585 Von wem diese Vorschläge im einzelnen kamen, lasse sich laut Thedel von Wallmoden nicht mehr rekonstruieren. Vgl. Wallmoden: Brief an Pick v. 16.02.2016. Nachvollziehen lassen sich im Text selbst »Stationen« (Klüger: *weiter leben*, S. 79) und »Soll und Haben« (ebd., S. 200).

586 Ruth Klüger: Brief an Thedel von Wallmoden vom 26.11.1991. Zit. nach Wallmoden: Brief an Pick v. 16.02.2016.

587 »Als ersten Titel hatte ich eigentlich ›Stationen‹. Was ich wollte, war irgendein unscheinbarer Titel, [...] und das Buch ist ja auch in diese Ortschaften eingeteilt. Doch dann haben mich katholische Freunde darauf aufmerksam gemacht, daß das kein bescheidener Titel ist, sondern der unbescheidenste, den es überhaupt geben kann, weil es an die Kreuzstationen erinnert [...]. Der jetzige Titel ist eigentlich eine idiomatischere Übersetzung vom englischen ›surviving‹, überleben. ›Überleben‹ konnte man schlecht als Titel verwenden, das ging nicht. ›Surviving‹ war aber der Begriff, um den es mir ging. Und ›weiterleben‹ nur so, als ein Wort, das wollte ich ein bißchen verfremdet ha-

auf den Untertitel, der laut Verlag »eine zu starke Einengung und Festlegung bedeuten« würde und mit »Eine Jugend« daher geeigneter gewesen sei, stieß »weiter leben« sowohl seitens der Autorin als auch seitens des Verlags auf Resonanz.⁵⁸⁸

An diesem Ringen um den Titel zeigt sich, wie wichtig der Autorin die Grenzen des ›Künstlerischen‹ sind, so jedenfalls kann man ihren Einwand gegen den Titelvorschlag »Zeichnungen«⁵⁸⁹ verstehen. Ein Titel wie »Zeichnung« wurde ihrem Anspruch, mit dem Buch Zeugnis abzulegen, nicht gerecht.⁵⁹⁰ Es sind vor allem die unterschiedlichen, im Verlauf der Korrespondenz diskutierten Titel, die für den Aspekt der Selbstbildung aufschlussreich sind. Obwohl sich Wallmoden zufolge nicht mehr rekonstruieren lasse, von wem »Soll und Haben – eine wahre Geschichte« oder »Zeugenaussage – eine Biographie« vorgeschlagen wurden,⁵⁹¹ geben sie den Zeugnischarakter ihrer Autobiographie wieder. Zeugnis abzulegen ist Teil der Selbstbildung, »Zeugenaussage«, »wahre Geschichte«, »Gezeichnete Jugend«⁵⁹² und »Stationen« bestätigen Klügers Autobiographie als eine, wie sie schreibt, »Art Zeugenaussage«. Ihre Vorschläge und Einwände geben zu verstehen, wie wichtig ihr der Anspruch ist, »Geschichte in der Ich-Form«⁵⁹³ zu erzählen, die Zeugenaussage also gerade nicht abzulehnen und den Erzählerstandpunkt in der Schreibgegenwart als Erinnerungen *an die* Jugend verorten zu wollen.

Dass sich der Titel *weiter leben* durchgesetzt hat, deckt sich mit dem Anspruch der Autorin, mit der Autobiographie Zeugnis abzulegen. Mit der Autobiographie verweigert sie also nicht ihre persönliche Zeugenaussage, sondern sie weigert sich, »zum Rohmaterial«⁵⁹⁴ gemacht zu werden. Klüger distanziert sich daher nicht von der Subjektform Zeugin – sie will als Zeugin wahrgenommen werden –, vielmehr behauptet sie sich als Zeugin gegenüber einer Rolle, so die These, die ihrer Ansicht nach der Subjektivität ihrer Aussage nicht genügend Raum lässt und das Erlebte auf verallgemeinernde Aussagen reduziert.

Der Titel *weiter leben* kann auch in dem Sinn, weiter zu leben, ohne Opfer zu sein, gelesen werden, schließlich verdankt Klüger das Weiterleben ihrer Entscheidung zur Flucht: »Damals erlebte ich das unvergeßliche, prickelnde Gefühl, sich neu zu konstituieren, sich nicht von anderen bestimmen zu lassen.«⁵⁹⁵ Dieser ›Wendepunkt‹ markiert eine Selbstbemächtigung, hinter die das Subjekt nicht mehr zurücktritt. Auch deshalb mag sich Klüger für »weiter leben« entschieden haben, als »eine idiomatischere Übersetzung vom englischen ›surviving‹, überleben«. Ihr Überleben heroisiert sie nicht – im

ben, damit man ein bißchen drüber nachdenkt, es ein bißchen anders liest. Ich bestand auf der Trennung« (Klüger: »ein deutsches Buch« ist ja ein bißchen zwiespältig«, S. 44), vgl. auch Klüger: unterwegs verloren, S. 14.

588 »Ob der Vorschlag ›weiter leben‹ von Frau Klüger selbst oder von anderen Feunden oder Gesprächspartnern kam, erinnere ich nicht mehr.« (Wallmoden: Brief an Pick v. 16.02.2016).

589 Thedel von Wallmoden: Brief an Ruth Klüger vom 28.11.1991.

590 Vgl. Ruth Klüger: Brief an Thedel von Wallmoden vom 02.12.1991.

591 Thedel von Wallmoden habe den Titel »Soll und Haben« definitiv nicht vorgeschlagen. Vgl. Thedel von Wallmoden: Brief an Bianca Pick vom 07.07.2021.

592 Klüger: Brief an Wallmoden v. 02.12.1991.

593 Klüger: Gelesene Wirklichkeit, S. 86.

594 Ebd., S. 59.

595 Klüger: *weiter leben*, S. 168. »[W]er je frei entschieden hat, kennt den Unterschied zwischen schieben und geschoben werden. Die Entscheidung zur Flucht war frei.« (Klüger: *weiter leben*, S. 166).

Gegenteil, es meint »das einfache Weiterleben«⁵⁹⁶, der »Zufall« entschied darüber, »daß man am Leben geblieben ist«⁵⁹⁷. Es ist die Erfahrung, überlebt zu haben, die das sogenannte einfache Leben zu einem Weiterleben macht. »Man *lebt* trotzdem weiter«⁵⁹⁸. Für sie war ›Auschwitz‹, wie sie in einem Interview sagt, »ein einschlägiges Erlebnis, wenn Sie wollen, aber weiß Gott nicht das einzige«⁵⁹⁹.

Die Titeldiskussion macht auf den Unterschied aufmerksam zwischen einer ›Aussage über das Geschehen‹ und einer ›Deutung des Geschehens‹. Als Zeugin sagt Klüger *über* das Geschehen aus, sie berichtet *über* die Ereignisse. Durch die Reflexion bringt sie sich dagegen als ein Subjekt hervor, das sich eine Handlungsmacht erschreibt und das Geschehen selbst *aktiv* deutet: »Wer mitfühlen, mitdenken will, braucht Deutungen des Geschehens.«⁶⁰⁰

Der erwähnte Titel in den *Schweizer Monatsheften*, die Korrespondenz zwischen der Autorin und dem Verlag vor dem Erscheinen des Buchs sowie das Gedicht im Epilog von *weiter leben* können unter dem Aspekt der Selbstbildung gedeutet werden. Und zwar so, dass sich die Autorin Klüger über den Protest als aktives Subjekt hervorbringt, dessen Handlungsfähigkeit sich dadurch ausweist, dass es sich den Festlegungen durch andere entzieht. Das betrifft sowohl das Angebot und die Rücknahme seiner Dialogbereitschaft als auch den Entschluss und das Verweigern der Aussage. Auf verschiedene Anforderungen, die der Text als vorgeformte Rollen vorführt, reagiert das Subjekt mit einer souveränen Subjektivitätsbehauptung. Das Gedicht »Aussageverweigerung« meint *entweder* die Verweigerung des Subjekts, wie es Heidelberger-Leonard versteht, *oder* eine aussageverweigernde Umgebung, wie Malo anmerkt.⁶⁰¹ Klügers Buch, dem die Autorin ursprünglich den Titel »Aussageverweigerung« geben wollte, lässt offen, wer die Aussage verweigert, ob Klüger selbst oder Einzelne aus ihrem Umfeld. Es ist beides oder, wie Heidelberger-Leonard konstatiert: Es ist »nicht nur Kommunikationsangebot, es ist zugleich Kommunikationsentzug«⁶⁰².

Hätte ihr Buch tatsächlich den Titel »Ablehnung der Zeugenaussage« erhalten, widerspräche das nicht nur dem Anspruch der Autorin, *weiter leben* als eine Autobiographie und das Buch damit als eine »Art Zeugenaussage« auszuweisen. Zudem nähme der Titel dem Subjekt diesen Entscheidungsspielraum, denn mit »Ablehnung der Zeugenaussage« entstünde der Eindruck, die Ablehnung beschränke sich einzig und allein auf die Autorin, nur sie lehne ab.

596 Klüger: *weiter leben*, S. 107. Klüger ging es um den Begriff »überleben«, nicht: »man *soll* trotzdem weiterleben«, sondern: »Man *lebt* trotzdem weiter, also in dem Sinne: Wenn man dich nicht umbringt, dann lebst du weiter, einfach so« (Klüger: »ein deutsches Buch‹ ist ja ein bißchen zwiespältig«, S. 44).

597 Klüger: *weiter leben*, S. 73; vgl. dazu: »daß das Weiterleben von alleine kommt und man nichts dazu tun muß, außer dem Umgebrachtwerden zu entgehen.« (Klüger, unterwegs verloren, S. 14).

598 Klüger: »ein deutsches Buch‹ ist ja ein bißchen zwiespältig«, S. 45.

599 Klüger, Ruth: »Ich komm nicht von Auschwitz her, ich stamm aus Wien«. Gespräch mit Ruth Klüger. In: *Mittelweg* 36/2 (1993), S. 37-45, hier S. 39.

600 Klüger: *weiter leben*, S. 127.

601 Vgl. Malo: Behauptete Subjektivität, S. 263f.

602 Heidelberger-Leonard: Klügers *weiter leben* revisited, S. 129.

An dieser Stelle sei eine weitere Parallele zwischen Klügers Autobiographie und Amérys Essay *Weiterleben – aber wie?* (1970) erwähnt: Während Améry den Titel seines Essays als »Grundfrage« bezeichnet, spricht Klüger von der »Ratlosigkeit« als »Grundgefühl«⁶⁰³, welches wiederum an den besagten Essay von Améry anschließt, in dem dieser die von Unsicherheit geprägte Situation eines zukunftslosen »Alpträumer« beschreibt: »Auf die Frage nach der Form seines Weiterlebens weiß er keine Antwort und blickt ratlos um sich.«⁶⁰⁴ In der von Klüger genannten »Ratlosigkeit« kommt eine Orientierungslosigkeit und Haltlosigkeit des Individuums zum Ausdruck, die dem Leser vermittelt, welchen Anteil ein Umfeld daran hat, das nicht zuhört. Im Text begegnet Klüger einer Umgebung, die ihm Ratschläge erteilt und sich ihm gegenüber damit alles andere als »ratlos« verhält. Dem setzt das Ressentiment die Haltung eines Subjekts entgegen, angeratenes Vergessen und Verzeihen für gegenstandslos zu erklären. In *weiter leben* etwa ist es einmal der Protest des Subjekts gegen ein Vergessen, das Klüger ihre Kindheitserinnerungen nehmen will, der sie sagen lässt: »[I]ch hab eben die [Kindheit], die ich hab und kann mir keine neue konstruieren.«⁶⁰⁵ Dann protestiert sie gegen ein Versöhnen, wenn ihr gesagt wird: »Du solltest lernen zu verzeihen [...]«⁶⁰⁶ Wie sich ein »Ich« konstituiert, das auf etwas oder jemanden reagiert, handlungsfähig bleibt und eine Verweigerung artikuliert, die nicht bloße »Ablehnung«, sondern eine souveräne Gegenhaltung ist – ist eine Facette des Ressentiments.

603 Klüger: Brief an Wallmoden v. 02.12.1991.

604 Améry: *Weiterleben – aber wie?*, S. 512.

605 Klüger: *weiter leben*, S. 228.

606 Ebd., S. 278.

4. Zwischenfazit: Das Ressentiment als Reflexionsfigur

»Ich hegte meine Ressentiments. Und da ich sie nicht loswerden kann, noch mag, muß ich mit ihnen leben und bin gehalten, sie jenen zu erhellen, gegen die sie sich richten.«⁶⁰⁷ Was Améry in den 1960er Jahren für sich in Anspruch nahm, trifft auch auf Klügers Lebenserzählungen *weiter leben. Eine Jugend* (1992) und *unterwegs verloren. Erinnerungen* (2008) zu. Sowohl Améry als auch Klüger entwickeln aus den »gegebenen« Ressentiments heraus eine narrative Strategie, die sich unversöhnlich gibt beziehungsweise ressentimenthaft ist. Mit »ressentimenthaft« wird ein Verfahren der Distanzierung bezeichnet, das auf Amérys Umdeutung des Begriffs »Ressentiment« beruht und damit weder eine unbewusste Abneigung noch ein unreflektiertes Vorurteil meint. Als eine Form von Kritik begegnet dem Leser das Ressentiment in einem nachträglich reflektierten Urteil. In Amérys Essay wie in Klügers *weiter leben* lässt sich dabei ein Protest erkennen, dessen Kraft sich zu einer Gegenhaltung, dem Ressentiment, formt, sodass »ressentimenthaft« vor allem die eingenommene Gegenhaltung zum Vergessen und zum Versöhnen bezeichnet. Als eine Strategie literarischer Distanzierung erschließt sich die Ausdrucksform Ressentiment über den Protest. Der Oberbegriff für Verweigerungsformen ist das Ressentiment, während Unversöhnlichkeit eine Facette des Ressentiments darstellt.

Durch den Protest bildet sich ein Subjekt, dem es gelingt, sich das Recht auf Erinnerung zu bewahren und sich dem zu widersetzen, wodurch es sich »lahmgelegt« (Klüger) oder »flügelahm«⁶⁰⁸ (Améry) gemacht sieht. Die Ausdrucksform Ressentiment hebt die Diskrepanzen hervor, zu denen sich das Subjekt verhält, und betont die Widerständigkeit (*resistance*), die es aufbringt. Damit richtet sich die Aufmerksamkeit auf verschiedene Phänomene des Protests, »Gegenrede« (Améry), »Gegenvorwürfe« (Klüger), auf das Verweigern von Versöhnung oder die Abwehr von bestimmten Fremdzuschreibungen und von Sentimentalität. Ressentiment und Sentiment haben zwar einen gemeinsamen Wortstamm, meinen hier aber Verschiedenes. Dazu kommt die Vorsilbe »re«, die mit »Wiederholung« und »Widerstand« übersetzt wird, um die Funktion der »Gegenrede« und »Abwehr« zu ergänzen.

Améry distanziert sich in *Jenseits von Schuld und Sühne* von Rollenzuschreibungen, die das Ressentiment seiner Ansicht nach nicht als Reaktion eines Gewaltopfers erfassen, sondern ihn als KZ-Opfer stigmatisieren. Die ihm zugeschriebenen Ressentiments werden, so Améry, als »soziale[r] Makel« oder »Krankheit«⁶⁰⁹ abgewertet und das Op-

607 Améry: *Ressentiments*, S. 126.

608 Ebd., S. 128.

609 Ebd., S. 121. An dieser Stelle bietet es sich an, auf eine Debatte, die im Jahr 1998 in der Bundesrepublik Aufmerksamkeit erregte, einzugehen. Es handelt sich um die sogenannte Walser-Bubis-Debatte im Anschluss an die Friedenspreis-Rede von Martin Walser in der Frankfurter Paulskirche. Ohne diese inhaltlich näher auszuführen, sei lediglich auf eine kontrastierende Dichotomisierung von »Reflex« und »Reflexion« im Aufarbeitungsdiskurs verwiesen, die an den Mechanismus erinnert, den Améry bereits in den 1960er Jahren in *Ressentiments* beschreibt. Insbesondere dann, wenn man, wie Lars Rensmann, die diskursiven Positionierungen betrachtet: In der medialen Berichterstattung wurde Walser die »Reflexion« attestiert und Bubis: Reaktion auf Walsers Rede als »Reflex« bewertet. Vgl. Rensmann, Lars: »Enthauptung der Medusa. Zur diskurshistorischen Re-

fer für »krank« erklärt. Seine Ressentiments müsse er deshalb gegen die verschiedenen Deutungen abgrenzen und neu bestimmen.⁶¹⁰ Auf diese Weise entlarvt sein Essay stigmatisierende Fremdzuschreibungen, die ihn im Land der Täter auf die Rolle eines nachtragenden Ressentimentträgers reduzieren.⁶¹¹ Was Améry »Gegenrede« nennt, sind die Äußerungen eines ressentimenttragenden Subjekts. Es wehrt sich gegen verordnetes Vergessen und Verzeihen, gegen sentimentale Vereinnahmung und vereinfachende Sprachformeln sowie gegen Opferrollen, durch die es sich fremdbestimmt fühlt und seine Erfahrungen auf bestimmte Konstruktionen reduziert sieht.

Bei dem jeweiligen Gegenentwurf zu den Opferkonstruktionen handelt es sich um einen rebellierenden, sich verweigernden und dadurch das »Ich« stärkenden Subjektentwurf.⁶¹² Der hier verwendete Begriff »Entviktimisierung« rekurriert auf die Abwehr der Opferrolle. Entviktimisierung stellt sich so als ein Versuch der autobiographischen Erzählinstanz heraus, souverän auf die Rollen zu reagieren, unter anderem dort, wo das Subjekt die Rolle »spielt«⁶¹³ (Klüger) oder sie »neu zu definieren«⁶¹⁴ sucht (Améry). Das ressentimenttragende, aktive Subjekt bildet sich, wenn das »Ich« über passive Opferkonstruktionen spricht. Das sich über den Protest konstituierende – ressentimenttragende – Subjekt nimmt dann eine distanzierte Position ein. Die Besonderheit des Ressentiments besteht nunmehr darin, dass das Subjekt damit sowohl die Gewalterfahrung als auch das Umfeld literarisch auf Distanz hält. Dieses Subjekt artikuliert, womit es sich konfrontiert sieht. Erst in der reflexiven Beschreibung des autobiographischen Subjekts, wie es sich zu seinen Ressentiments verhält, gewinnt das Ressentiment eine Kontur als Ausdrucksform der Reflexion (»Zeitumkehrung«, »Moralisierung der Geschichte«) und der Gegenrede (»Protest«, »Recht des Erinnerns«).

Lehnt das erzählende Ich in *weiter leben* die Rolle des passiven Opfers ab, zum Beispiel durch die Konstruktion eines Vorurteils als ein Verfahren der Reduktion, ist das eine Strategie der Distanz. Oder wenn das erzählende Ich in *Ressentiments* das Erlebte reflektiert und über seine Erfahrungen schreibt »wie über ein Phänomen«⁶¹⁵, dann entsteht Distanz durch das Verfahren der subjektiven Abstraktion, einer narrativen Verbindung konkreten Erlebens mit theoretischen Reflexionen. Reduktion und Abstraktion stellen damit zwei Verfahren der Distanz dar, die zum Ressentiment gehören.

konstruktion der Walser-Debatte im Licht politischer Psychologie«. In: Micha Brumlik/Hajo Funke/Lars Rensmann (Hg.): *Umkämpftes Vergessen*. Berlin: Schiller, 2004, S. 30-128, hier S. 58. Indem Bubis: Kritik an Walsers »Erinnerungsabwehr« (ebd.) als eine reflexartige und überempfindliche Reaktion bewertet wird, wird Bubis zum Rollenträger (oder gar Ressentimentträger) *gemacht* und seine Kritik als Reflex herabgesetzt.

610 Vgl. Améry: *Ressentiments*, S. 127f.

611 Vgl. ebd., S. 126.

612 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 271: »Ich halte die Erinnerung fest, mit geschlossenen Augen, langsam aufwachend, ganz fest, dieses Stück Leben will ich besitzen« (ebd.); »Sich verkrallen in das Geschehene, anstatt es hinzunehmen« (ebd., S. 279), »Warum mir Vorschriften machen, wie ich damit umzugehen habe?« Klüger »wehrte« und »weigerte« sich, das Erlebte zu vergessen, »ich gab nicht nach« (ebd., S. 228).

613 Klüger: *weiter leben*, S. 51.

614 Améry: *Ressentiments*, S. 127.

615 Weiler: *Der Körper als Medium*, S. 45.

Der Schwerpunkt der ersten Kapitelhälfte lag auf dem Versuch, den Ort des Begriffs ›Ressentiment‹ und die Situation des Subjekts, das sich auf seine Ressentiments beruft, zu bestimmen. Als eine spezifische Verweigerungshaltung wurde das Ressentiment im Hinblick auf das Verzeihen diskutiert. Gegenübergestellt wurden hier zwei verschiedene Perspektiven auf das Verzeihen, die sich auf die Positionierung des Subjekts *mit* seinen Ressentiments auswirken. Auf diese Weise konnte das Ressentiment als eine spezifische Reaktion im Text vorgestellt werden, verordnetes Vergessen und Versöhnen, aber auch passive Opferrollen aus einer Position der Stärke heraus literarisch zu distanzieren.

Anschließend wurde Amérys Essay *Ressentiments* analysiert und sein Modell der Zeitumkehr vorgestellt. Mit dem Distanzierungsverfahren der subjektiven Abstraktion, die intellektuelle Aufarbeitung durch die narrative Verbindung konkreten Erlebens mit theoretischen Reflexionen, leitet Améry die Gegenüberstellung von individueller und kollektiver Zeit her. Amérys »Anspruch der Zeitumkehrung«, sein »Protest« und der »Konflikt« erwiesen sich dabei als Komponenten der Selbstbildung, anhand derer sich zeigen ließ, wie ein Subjekt entsteht, das weder bereit ist zu vergessen noch sich zu versöhnen. Das hatte wiederum zur Folge, dass sich Ressentiments erst durch den Druck von außen verstetigen.

In der zweiten Hälfte wurde das Ressentiment in *weiter leben* analysiert. Was sich anfänglich als Bedingungen des Ressentiments andeutete, stellt sich über das ressentimenthafte Sprechen eines spezifischen Subjektentwurfs als Bedingung der Selbstbildung heraus. Sich erstens als protestierend zu *entwerfen* und zweitens darin selbst *erkennen* zu können, was wiederum drittens verlangt, am Geschehenen *festhalten* zu wollen, und viertens in die Forderung mündet, dass andere die eigenen »Ressentiments« oder »Unversöhnlichkeiten« *anerkennen* sollen, sind Bedingungen der subjektiven Selbstbildung. Zu ihr gehört ein identitätsstiftendes Moment,⁶¹⁶ das bewusste Festhalten von Erinnerungen und das Fordern von Anerkennung des subjektiven Protests. Denn wer die Unversöhnlichkeiten der Opfer als legitime Form der Auseinandersetzung und Kritik anerkennt, der akzeptiert, dass die Verbrechen nicht ›wiedergutzumachen‹ sind. Diese Bedingungen spezifizieren das Ressentiment als eine Ausdrucksform, die über das Bewahren der eigenen Erinnerungen hinausgeht.

Für die Subjekte in *weiter leben* und *Ressentiments* gilt: Ihre Ressentiments stellen sie nicht als ein Hindernis dar, das sie selbst überwinden müssten. Verhandelbar sind die »Unversöhnlichkeiten« für Klüger ebenso wenig wie für Améry, der auf seinen Ressentiments beharrt. Letztlich bildet das Ressentiment im Text einen Ort ihres individuellen *Bewältigungsversuchs*. Klüger wertschätzt ihre »Unversöhnlichkeiten« beziehungsweise betrachtet ihre Ressentiments als ihr persönliches Eigentum, wie sie es in dem Artikel *Forgiving and Remembering*, zehn Jahre nachdem *weiter leben* veröffentlicht wurde, bekräftigt. Im Sinne einer Haltung helfen sie ihr, so schreibt sie 2002, die Waagschalen der Gerechtigkeit austarieren zu können.⁶¹⁷ Im Vergleich zu Améry, der sich mit ei-

616 Wie disparat der Begriff ›Identität‹ hier ist, darauf macht u.a. Helmut J. Schneider aufmerksam. Vgl. Schneider: Reflexion oder Evokation, S. 171.

617 »I do harbor resentments that are not for display and that I cherish as my private property, like my memories, and that help me live by balancing the scales of justice. Remembering and resen-

ner »Moralisierung der Geschichte«⁶¹⁸ auch im Namen eines Kollektivs jüdischer Opfer positioniert,⁶¹⁹ spricht Klüger hier für sich als Einzelne.

Für die Autorin Klüger besteht der Unterschied zwischen »Opfer und Freiheit« darin, dass das eine Passivität sei und das andere »Kontrolle übers eigene Leben« bedeute. »[J]ede Form von Distanzierung macht frei, bedeutet, ich bewahre mein Urteil. Durch Denken können wir die Freiheit erlangen, die uns die Umstände geraubt haben.«⁶²⁰ Was die von ihr genannte Distanzierung *macht*, entspricht der Abgrenzungsbewegung in ihrer Autobiographie, sich selbst *frei von* Fremdzuschreibungen zu machen. Klüger entwirft ein autobiographisches Subjekt, das sich dazu befähigt, einzugreifen, abzuwehren, entgegenzuhalten, zu widersprechen und zu verweigern, und dadurch die Kontrolle behält.

Freigelegte Vereinnahmungen und Erinnern an die Shoah

Mit dem Ressentiment nehmen Améry und Klüger eine distanzierte Sprecherposition ein, von der aus sich eine souveräne Perspektive auf entmächtigende Erfahrungen und Fremdzuschreibungen konstituiert. Sie erschreiben sich eine je eigene Position, die das Verhalten eines gesellschaftlichen Umfelds in Deutschland oder die im Diskurs zum Holocaust etablierten Vorstellungen und Opfer-Wahrnehmungen kritisch kommentiert. In *weiter leben* dient Distanznahme im Ressentiment vor allem dazu, Vereinnahmungstendenzen aufzuzeigen, an Klüger herangetragene Rollen abzuwehren, deren Ursache der Text als Entlastungswünsche und Vermeidungsstrategie ihrer Zeitgenossen inszeniert.

Das Erzähler-Ich wirkt damit einer ausgrenzenden Vereinnahmung entgegen. Diese paradox formulierte Wendung versucht, die aus der Perspektive Klügers wahrgenommene Widersprüchlichkeit aufzunehmen, wenn das erzählende Ich die Vereinnahmung als Ausgrenzung beschreibt, zum Beispiel durch das Anzweifeln ihres Erinnerungsvermögens oder durch die Verharmlosung ihrer Erfahrungen in Gefangenschaft. Vereinnahmung meint dann, dass Außenstehende die Erfahrungswelt Klügers von ihrer eigenen Vorstellungswelt ausgehend beurteilen.⁶²¹

Darüber hinaus schafft die über das Ressentiment erzeugte Distanz einen Bezugsraum, der die »Grundlage für den Dialog zwischen Opfern und Nicht-Opfern«⁶²² bildet und so ein gemeinsames Sprechen, Reflektieren und Diskutieren über die Shoah und über Gewalt ermöglicht.

ting are, or maybe, siblings, like their opposites, forgiving and forgetting.« (Klüger: *Forgiving and Remembering*, S. 311) Zwischen Ressentiments und Erinnern bestehe laut Klüger eine ähnliche Verwandtschaft wie zwischen ihren Gegenteilen, dem Vergeben und dem Vergessen.

618 Améry: *Ressentiments*, S. 143.

619 Vgl. ebd.: »Hält aber unser Ressentiment im Schweigen der Welt den Finger aufgerichtet«. Zur zeitgenössischen Kritik an Amérys ›Vereinnahmung‹ eines jüdischen Opferkollektivs der *Offene Brief* von Lotte Paepcke in Kap. 2.2 »Gegen die Zeitmühlen, die alles zermahlen«.

620 Klüger: *Brief an Pick* v. 14.08.2014.

621 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 73.

622 Poetini: *Weiterüberleben*, S. 328.

Das erzählende Ich hält an der Vergangenheit fest, ohne passives Opfer zu sein: Dafür macht das Subjekt das Ressentiment zum »Ort«⁶²³ des *Erinnerns an die Shoah* und an die Opfer und erklärt es damit zum Ort des Sprechens über seine Erfahrungen. Bezieht es sich auf seine Ressentiments, vermittelt es die »Unvergänglichkeit des Vergangenen«⁶²⁴. Dadurch werden *weiter leben* und *Jenseits von Schuld und Sühne* auf je eigene Weise zu einem »Arbeitsangebot«⁶²⁵, das sich nicht an die Täter, sondern an die Nachgeborenen richtet, Gesprächsbedarf signalisiert und dabei Differenzen wie Konflikte benennt. Diese Konflikte lösen sich für Klüger und Améry nicht auf, weder im Verzeihen auf individueller noch durch Versöhnung auf kollektiver Ebene. Die von Améry genannten »Sporen unseres Ressentiments« sollen an einen offenen »Konflikt«⁶²⁶ (Améry) zwischen Täter- und Opferkollektiv erinnern, der vom Subjekt in der Gegenwart nur über den Protest eingeholt werden kann. »Austragen« (Améry) lässt sich der Konflikt nicht,⁶²⁷ für Améry gilt es aber, *an* ihn zu erinnern und *über* den Konflikt an die Shoah zu erinnern.

Dabei zeigt das Ressentiment »Trennendes«⁶²⁸ auf. Hierfür besteht das jeweilige Subjekt auf Grenzen in erfahrungsbedingter und moralischer Hinsicht. Klügers Aufforderung »Werdet streitsüchtig, sucht die Auseinandersetzung!«⁶²⁹ setzt daher die Ressentiments der Betroffenen als Bestandteil der geforderten Auseinandersetzung voraus. Für diese Auseinandersetzung gilt, Ressentiments nicht als ein der Versöhnung im Weg stehendes Hindernis anzusehen. Auf diese Weise entfaltet sich die produktive Dimension des Ressentiments, gewissermaßen auf ›zwei Seiten‹: für das ressentimenttragende Subjekt, das seine eigene Distanz in Form von Protest artikuliert, und auch für den Leser, der sich von bestimmten vereinnahmenden Ansprachen der Erzählerin, von ignorierenden, verharmlosenden Verhaltensweisen der Figuren und bestimmten Äußerungen in *weiter leben* distanzieren soll. Diese Form von Arbeitsangebot ist ein Gesprächsangebot, das dabei keine Versöhnung in Aussicht stellt.

Vergleichbar mit Amérys ›Bekanntnis‹, das in *Ressentiments* als ein Akt des Subjekts beschrieben wird, der vor aller Verständigung von ihm als Opfer erwartet werde, ist es bei Klüger die ›Bereitschaft‹ zur Versöhnung, durch die sie sich in eine Rolle gedrängt sieht. Klüger will *weiter leben* nicht als Versöhnungsangebot verstanden wissen.⁶³⁰ Nicht die Versöhnung ist ihr Angebot, sondern ihre Bereitschaft zur Verständigung, ihr Buch ist ein Reflexionsangebot und eine Einladung zum Streitgespräch, das weder glätten

623 Steiner: *Erinnern und Leben*, S. 39: »Im Ressentiment gewinnt die uneinholbare Vergangenheit ihren Ort zurück«.

624 Ebd., S. 40.

625 Heidelberg-Leonard: *weiter leben* – Grundstein zu einem neuen Auschwitz-Kanon?, S. 167.

626 Améry: *Ressentiments*, S. 141, S. 125. Es handelt sich um einen ungelösten Konflikt, »kein Konflikt ist beigelegt«, so Améry (Améry: Vorwort zur Neuausgabe 1977, S. 18).

627 Den »nicht ausgetragene[n] Konflikt zwischen Opfer und Schlächtern« (Améry: *Ressentiments*, S. 141) hätte Améry vermutlich auch den ›niemals austragbaren Konflikt‹ nennen können, denn als Denkmöglichkeit kommt für Améry nur die Verlagerung, nicht die Austragung des Konflikts infrage. Sein Modell ist eher als eine Idee zu verstehen, die im Modus des Als-ob verbleibt.

628 Heidelberg-Leonard: *weiter leben*, S. 166.

629 Klüger: *weiter leben*, S. 141.

630 Vgl. Klüger: *unterwegs verloren*, S. 165.

noch versöhnen, sondern konfrontieren und provozieren will.⁶³¹ Beruft sich die Erzählerin auf ihre »Unversöhnlichkeiten«⁶³², formuliert das Subjekt in *weiter leben* mit seinem teils vehementen Ton einen Auftrag, der mehr ist als nur ein Angebot.⁶³³ Der Leser »fühlt sich nicht einfach angesprochen, er bekommt unmißverständlich das Gefühl, daß von ihm eine Antwort erwartet wird«⁶³⁴. Dieser Kommentar von Gerhard Scheit auf Amérys Essayband gilt auch für Klügers Autobiographie, die sich als ein »Anstoß zu Selbstreflexion und Selbstmißtrauen«⁶³⁵ herausstellt. Dabei zeichnet sich eine Distanzierungsstrategie ab, deren Spezifik in der reaktiven Aversion, im Protest eines Subjekts, besteht, das rebelliert gegen die Neutralisierung der Ereignisse (Améry) oder gegen die Glättung im Diskurs (Klüger).

631 Vgl. Liebrand, Claudia: »Das Trauma der Auschwitzer Wochen in ein Versmaß stülpen« oder: Gedichte als Exorzismus. Ruth Klügers *weiter leben*«. In: Arian Huml/Monika Rappenecker (Hg.): Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 237-248, hier S. 241; vgl. Heidelberger-Leonard: Klügers *weiter leben* revisited, S. 127.

632 Klüger: *weiter leben*, S. 279.

633 Vgl. Rosenfeld: Der geschichtlich-moralische Auftrag Jean Amérys, S. 48: »Wer ihn so hört, wie er gehört werden wollte, wird zur Verantwortung aufgefordert«.

634 Scheit: Nachwort, S. 652.

635 Ebd., S. 692.

Imre Kertész *Roman eines Schicksallosen* (1996), Edgar Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur* (1977)

1. Der Sarkasmus

1.1 Verspottet, verstellt, verletzt und verfremdet

Ursprünglich eine Kategorie der Rhetorik, wird der »Sarkasmus« definiert als »bittere[r] Hohn«¹ und als eine »»beißende« Form [...] der Verspottung«². Prägnante Kurzformeln wie diese ermöglichen es, verhöhnenden Spott einzuordnen, doch bleiben der Begriff ›Sarkasmus‹ und sein ›aggressiver Charakter‹ nach wie vor präzisierungsbedürftig.³ Grundsätzlich handelt es sich beim Sarkasmus um ein in der literaturwissenschaftlichen Forschung mit geringer Aufmerksamkeit bedachtes literarisches Phänomen. Inwiefern dies auf die Nähe des Sarkasmus zur Ironie und zum Zynismus zurückzuführen ist, wird ein zu untersuchender Aspekt sein.

Sarkasmus kann eine »rhetorische Figur«, ein »indirekter Sprechakt« und sogar ein »metaphysisches Prinzip«⁴ sein. Mit einer systematischen Darstellung, wie sie hier mit Distanz als Analysekategorie vorgestellt wird, werden bestimmte narrative Verfahren als sarkastische Schreibweisen betrachtet. Zuschreibungen wie eine ›naive‹ Sicht der Figur, eine ›reflexionslose‹ und ›emotionslose‹ Beschreibung des Erzählers oder eine

-
- 1 Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bden. Bd. 16: Rit-Scho. Wiesbaden: Brockhaus 1973, S. 471.
 - 2 Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 61-66, hier S. 61.
 - 3 Vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: »Kleine Kulturgeschichte des Sarkasmus«. In: Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 277-292, hier S. 282f., S. 284f.; vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne. München: Fink, 2009, S. 59ff. An der etymologischen Herleitung – von ›verhöhnern‹ und ›zerfleischen‹ – wird bereits der Aggressionscharakter von Sarkasmus erkennbar. Ausgehend vom griech. Wortstamm *sārx* ›Fleisch‹ wird Sarkasmus auch als »Fremdaggressionenironie« bezeichnet (Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 60); vgl. Kluge: Sarkasmus, S. 618. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. In: Gert Ueding (Hg.) Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 8. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 436-447.
 - 4 Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 61-66.

als ›ironisch‹, ›komisch‹, ›satirisch‹, ›lakonisch‹, ›zynisch‹, ›grotesk‹ bezeichnete Darstellung von Autorin oder Autor werden so als Darstellungsverfahren analysiert, die Distanz erzeugen. Die vielfältigen Darstellungsweisen werden wiederum als einzelne Distanznahmen mit (ver)spottenden, ironischen, zynischen und grotesken Anteilen untersucht. Aufgrund dieses breit angelegten Phänomenbereichs gilt es, die Konturen des Sarkasmus zunächst über die Verbindung zum Zynismus, zur Ironie und zum Grotesken nachzuzeichnen.

1.1.1 Sarkasmus und Zynismus Spöttische Herabsetzung und Überlegenheit

Eine erste begriffsanalytische Annäherung an den Sarkasmus ermöglicht der Zynismus, mit dem ein »verletzendes, spottendes Verhalten«⁵, ein »sprachlicher Gestus spöttischer Überlegenheit«⁶ bezeichnet wird. Als zynisch gilt für gewöhnlich derjenige, der eine »normenkritische Haltung«⁷ vertritt, der bestehende Werte oder Machtverhältnisse anzweifelt, bloßstellt und verspottet.⁸ Obwohl der Zynismus geprägt ist von einer emotionalen Indifferenz und einer Kontinuität beanspruchenden Haltung, der Sarkasmus dagegen eine emotional bedingte, zeitlich begrenzte Reaktion ist, lassen sich dem Sarkasmus Absichten unterstellen, die dem Zynismus zugesprochen werden. Auch das im sarkastischen Spott – im Verspotten – enthaltene Bloßstellen ist mit einer skeptischen, Werte infrage stellenden und sich (moralisch) überlegen fühlenden Haltung verbunden.⁹ Meint Sarkasmus »im Unterschied zum Zynismus« den »bitteren Spott aus Verzweiflung«¹⁰, bleibt zunächst unklar, worin genau dieser Unterschied besteht. Wörtlich verstanden scheint Sarkasmus als rhetorisches Mittel den Zynismus als kritische Haltung zu ergänzen, sodass sich daraus ableiten lässt: Wer zynisch ist und sich überlegen fühlt, der kann sich sarkastisch äußern. Gilt das auch umgekehrt, ist das Subjekt, das sich sarkastisch äußert, auch zynisch? So basal diese Gegenüberstellung auch erscheint,

5 Kluge: zynisch, S. 822.

6 Largier, Niklaus: Zynismus. In: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 901-903, hier S. 901. Der Zyniker sei ein »spöttischer Kritiker, der die Machtordnung bloßstellt, während er gleichzeitig die eigene vollkommene Ohnmacht und eine daraus resultierende Gleichgültigkeit evoziert.« Sarkasmus bezeichnet Largier als »bitteren Spott aus Verzweiflung« (ebd., S. 902), der dazu diene, das allgemeingültige Regelsystem der Welt in Frage zu stellen und eine emotionale Involviertheit in Kontexten, in denen sie erwartet werde, demonstrativ zu verweigern.

7 Zinsmaier, Thomas: Zynismus. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 9. Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 1594-1606, hier S. 1594.

8 Vgl. Largier: Zynismus, S. 901f. Zynismus ist ein von von *kyniker* abgeleiteter Begriff. Ursprünglich wurde eine Gruppe von Philosophen als ›zynisch‹ bezeichnet, die wie Hunde seien (vom griechischen *kynikōs*, *kyōn*: ›Hund‹), weil sie die »äußere Anständigkeit bewusst missachtete[n]« (Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bden. Bd. 20: Wam-ZZ. Wiesbaden: Brockhaus 1974, S. 818). Das Augenmerk liegt auf der ›Bissigkeit des Hundes‹, der Fähigkeit, jemanden zu verletzen.

9 Dass Sarkasmus und Zynismus im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* nicht in zwei Lemmata aufgeführt werden, entspricht dieser Nähe, die zwischen beiden Phänomenen besteht. Gleichzeitig ist es ein Indiz für die disparate Forschungslage zum Sarkasmus.

10 Largier: Zynismus, S. 902.

mit ihrer Hilfe zeichnet sich ein wesentlicher Unterschied ab. Sarkasmus kann zwar auf eine zynische Haltung rekurrieren, geltende Vorstellungen und Gewohnheiten bloßzustellen und bewusst zu verletzen. Beim Sarkasmus ist es aber weniger das Subjekt, das mit Sarkasmus seine eigene Überlegenheit inszeniert. Das Subjekt, das sich sarkastisch äußert, stellt sich selbst nicht zwangsläufig als überlegen dar, sondern will vor allem eine bestimmte Wirkung erzielen. Beim Sarkasmus geht es um die Wirkung, genauer gesagt um die Herabsetzung eines Anderen, jedoch nicht zum Zweck der Selbstdarstellung.

Beide, spöttische Überlegenheit (Zynismus) und spöttische Herabsetzung (Sarkasmus), mögen einen ähnlich distanzierenden Effekt erzielen, aber das Verfahren kann jeweils ein anderes sein und auch die Position des Subjekts ist eine andere: suggeriert die Überlegenheit doch, dass der Zyniker bereits ›über‹ den Verhältnissen steht. Die Position desjenigen, der sich sarkastisch äußert, impliziert dies nicht. Wenn Sarkasmus den »Spott aus Verzweiflung« meint, muss sich der Sarkast erst in eine bestimmte Position bringen. Dabei kann der herabsetzende Spott ein Mittel der Aufrichtung in einer spezifischen Situation sein.¹¹ Eine überlegene oder gar machtvolle Position setzt der Sarkasmus aber nicht voraus.

Funktion des Bloßstellens und Intention des Angriffs

Durch die Zuschreibung ›zynisch‹ richtet sich der Fokus auf das Subjekt, weil das, was als zynisch bezeichnet wird, vor allem seine Haltung und Einstellung betrifft. Die Konzentration auf das Subjekt korrespondiert auch mit unserem allgemeinen Sprachverständnis; so ist die Rede vom Zyniker gebräuchlicher als die vom Sarkasten, weil zynisch auf die Eigenschaften des Subjekts bezogen ist, auf seinen Gestus, seine Überlegenheit, sein Weltverständnis oder seinen Charakterzug.¹² Dass sich das Verhältnis beim Sarkasmus anders gestaltet, weil der Spottende selbst schließlich nicht im Vordergrund steht, wurde bereits in der Abgrenzung zum Zyniker deutlich. Durch die grundsätzlich fremdreferentielle Ausrichtung des Sarkasmus wird die Aufmerksamkeit auf das Angriffsziel gelenkt. Für Zynismus und Sarkasmus lässt sich festhalten, dass sie in ihrer Funktion des Bloßstellens und in ihrer Intention des Angriffs nah beieinanderliegen. Der Einfachheit halber sei Zynismus zunächst als Verhaltens-, Rede- und Handlungsweise definiert, Sarkasmus dagegen als Ausdrucksmittel und Darstellungsweise. Obwohl es keine Signale gibt, die ausschließlich auf Sarkasmus verweisen,¹³ sollen Merkmale herausgearbeitet werden, die ihn als literarisches Phänomen so konturieren, dass sich die sarkastische von der zynischen Distanz unterscheiden lässt.

Dieser Exkurs zum Zynismus, der für den Protokollstil zentral sein wird, zeigt eine weitere Facette des Sarkasmus auf. Anschlussfähig wird dieses Phänomen vor allem

11 Vgl. Pick, Bianca P.: »Selbsteugnisse des ›Über‹-Lebens. Spott trotz Verzweiflung«. In: Montserrat Bascoy/Lorena Silos Ribas (Hg.): *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 227-236.

12 Vgl. Zinsmaier: *Zynismus*, S. 1595.

13 Vgl. Lapp, Edgar: *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Narr, 1997, S. 48; Kotthoff: *Spaß verstehen*, S. 171f., S. 334.

dann, wenn erkennbar ist, wo der Sarkasmus verortet werden kann, ob beim Protagonisten, beim Erzähler oder in der Erzählanlage des Textes. Meyer-Sickendiek spricht zum Beispiel vom »Sarkasmus des Protokollanten«, damit thematisiert er das Erzählersubjekt, das in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* das Leid des Protagonisten ironisiert. Demnach ist der Protokoll-Erzähler der Sarkast. Diese Verortung ist für die Distanz zwischen Erzähler und Protagonisten relevant, die Textanalyse nimmt aber hauptsächlich das konkrete Subjekt in den Blick, das vom Erzähler protokolliert wird. Die Analyse von Albert Drachs Protokollstil richtet die Aufmerksamkeit auf den Einzelnen, den Protagonisten Zwetschkenbaum, der vom sarkastischen Erzähler zum Objekt gemacht wird. Somit erfolgt der Zugang zu der Erzählweise des Protokollanten eher über den Zynismus, weniger über den Sarkasmus. Der Protokollstil, der neben zynischen auch sarkastische Elemente enthält, wird deshalb als eine eigene Form literarischer Distanzierung betrachtet.

1.1.2 Sarkasmus und Ironie

a) Mittel der Kritik

Ein Zugang zur Funktion von Sarkasmus in der Literatur gelingt über die Ironie. Als gesteigerte, verschärfte Form der Ironie wurde der Sarkasmus zum Untersuchungsgegenstand in den 1980er Jahren in der Pragmalinguistik erhoben, nachdem er lange Zeit mit Ironie gleichgestellt wurde. Bislang ließ sich in der Forschungsdiskussion keine Einigkeit erzielen, ob sich Sarkasmus – als eine Kategorie der Rhetorik – und Ironie grundlegend voneinander unterscheiden.¹⁴ Die traditionelle Ironiedefinition besteht aus vier Kriterien: Ironie als Gegenteil des Gemeinten, als etwas anderes als das Gemeinte, Tadel durch Lob und Lob durch Tadel sowie jede Art des Sich-Lustigmachens und Spottens.¹⁵ Von diesen Kriterien treffen auf Sarkasmus laut Meyer-Sickendiek »tadeln durch falsches Lob, loben durch vorgeblichen Tadel« und »jede Art des sich Lustigmachens und Spottens«¹⁶ zu.

Da Sarkasmus mit seinem ›beißenden‹ Effekt¹⁷ als eine ›feindselige Art des Spottens‹¹⁸ aggressiver ist als Ironie, wird Ironie eher als konstruktiv, Sarkasmus eher als

-
- 14 Neben Haiman in *Talk is cheap* spricht sich Fowler in seinem Artikel konkret dagegen aus, Sarkasmus als Form der Ironie zu behandeln. Vgl. Fowler, Henry W.: *A dictionary of modern English usage* [1965]. Oxford: Oxford University Press, 2002, S. 513. Vertreter der These, Ironie und Sarkasmus seien zu unterscheiden: Kreuz, Roger J./Glucksberg, Sam: »How to be sarcastic. The echoic reminder theory of verbal irony«. In: *Journal of experimental psychology. General* 118/4 (1989), S. 374-386; Rockwell: *Sarcasm and other mixed messages*; Vertreter der These, Sarkasmus sei eine Form der Ironie: Lapp: *Linguistik der Ironie*; Attardo, Salvatore: »Irony as relevant Inappropriateness«. In: Raymond W. Gibbs/Herbert L. Colston (Hg.): *Irony in language and thought. A cognitive science reader*. New York: Lawrence Erlbaum Associates, 2007, S. 135-172; Muecke, Douglas Colin: *The compass of irony*. London: Methuen, 1969 ist ein Vertreter der These, Ironie und Sarkasmus seien das Gleiche.
- 15 Vgl. Knox, Norman: »Die Bedeutung von ›Ironie‹. Einführung und Zusammenfassung«. In: Hans-Egon Hass/Gustav-Adolf Mohrlöder (Hg.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, S. 21-30, hier S. 25f.
- 16 Lapp: *Linguistik der Ironie*, S. 24; vgl. Meyer-Sickendiek: *Literarischer Sarkasmus*, S. 60.
- 17 Vgl. Gibbs: *On the psycholinguistics of Sarcasm*, S. 174, S. 197.
- 18 Meyer-Sickendiek: *Sarkasmus* (2007), S. 436.

destruktiv begriffen.¹⁹ Ob unter ›Sarkasmus‹ also jede Art des Spottens zu fassen ist, bleibt genauso offen wie die Frage, inwiefern ›Lob durch Tadel‹ mit der Intention von Sarkasmus vereinbar ist, wenn Sarkasmus speziell das Herabsetzen, ein Verspotten, meint.

Als Mittel der Kritik hebt sich der Sarkasmus durchaus von der Ironie ab, weil mit sarkastischen Äußerungen Absichten verfolgt werden, die mit den Zielen des Ironikers nicht übereinstimmen. Wer sarkastisch schreibt, will Distanz zum Kritisierten herstellen. Ironie, die nicht selten erst ein Verstehen des Empfängers voraussetzt, funktioniert dann nicht unbedingt als Mittel der Distanz, sondern als Mittel der Selbsterkenntnis, und die Person, die ironisiert, gerät in den Hintergrund.²⁰

b) Empirische Ansätze und literarisches Phänomen

Den Hauptanteil der bisherigen Untersuchungen zum Sarkasmus bilden linguistische Ironietheorien, welche insbesondere die kognitive Verarbeitung sarkastischer Äußerungen betreffen.²¹ Zumeist wird Sarkasmus dort in direkten Sender-Empfänger-Konstellationen erfasst, welche zugleich nonverbale Ausdrucksmittel beinhalten. Einzelne Forschungsansätze, wie die von Christopher J. Lee, Albert N. Katz, John Haiman und Patricia Ann Rockwell bestätigen Sarkasmus entweder als Form der Ironie oder unterscheiden ihn von der Ironie und heben den Sarkasmus in seiner Unverwechselbarkeit hervor.²²

Ausgangspunkt der empirischen Studien bilden die Begriffe »Verletzung«²³ und »Verstellung«²⁴ der Äußerung durch einen ironischen Sprecher sowie die »Einstellung«²⁵ des ironischen Sprechers. Unterschieden wurden Ironie und Sarkasmus von Kreuz und Glucksberg (1989).²⁶ Lee und Katz (1998) belegten diese Unterscheidung

19 Vgl. Schuhmacher, Eckhard: »Die Unverständlichkeit der Ironie«. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, S. 91-121, insbes. S. 105-120. Preukschat, Oliver: Der Akt des Ironisierens und die Form seiner Beschreibung. Zur Überprüfung und Integration linguistischer und philosophischer Ironietheorien auf der Basis von allgemeinen Adäquatheitskriterien der Beschreibung von (Sprech)Handlungen. Töning, Lübeck, Marburg: Der Andere Verlag, 2007, S. 359f.

20 Vgl. Preukschat: Akt des Ironisierens, S. 12, S. 360.

21 Vgl. ebd., S. 11; Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15; vgl. Rockwell: Sarcasm and other mixed messages, S. 17.

22 Christopher J. Lee und Albert N. Katz waren die Ersten, die Ironie und Sarkasmus mittels empirischer Untersuchungen voneinander unterschieden. Vgl. Lee, Christopher J./Katz, Albert N.: »The differential role of ridicule in sarcasm and irony«. In: Metaphor and Symbol 13 (1998), S. 1-15, hier S. 2; vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2007), S. 445. Patricia Ann Rockwell und John Haiman versuchen Sarkasmus als für sich stehendes Phänomen herauszustellen. Vgl. Haiman, John: »Sarcasm as Theater«. In: Cognitive Linguistics 1-2 (1990), S. 181-205; ders.: Talk is cheap. Sarcasm, alienation, and the evolution of language. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998; Rockwell, Patricia Ann: Sarcasm and other mixed messages. The ambiguous ways people use language. Lewiston, New York: Edwin Mellen, 2006.

23 Paul Grice: *Logic and Conversation* (1989).

24 Herbert Clark, Richard Gerrig: *On the Pretense Theory of Irony* (1984).

25 Dan Sperber, Deirdre Wilson *On verbal irony* (1992).

26 Vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 64f.

in ihren empirischen Untersuchungen und brachten in dem Kontext den Begriff »ridicule« hervor.²⁷

Obwohl eine allgemeingültige Unterscheidung zwischen Sarkasmus und Ironie nicht etabliert ist, geht aus den empirischen Befunden hervor, dass Sarkasmus sofort wahrnehmbar ist und genauso schnell verarbeitet wird wie nicht sarkastische Äußerungen.²⁸ Dies heißt zunächst aber nur, dass sich die Erkennbarkeit von sarkastischen Äußerungen nicht von anderen Äußerungen unterscheidet. Damit ist lediglich eine Schwelle herabgesetzt, um Sarkasmus nicht als ein Phänomen zu betrachten, das in seiner Identifikation als Sarkasmus noch voraussetzungsreicher ist als die Ironie. Denn wie bei der Ironie kann sich der Sarkasmus auch auf einer Metaebene bewegen, sodass die Metaaussage der sarkastischen Äußerung an »formale, kontextuelle und situative Bedingungen«²⁹ gebunden ist. Erst durch sie werde die Metaaussage der Äußerung im Text und die Verstellung des Erzählers rekonstruierbar.³⁰ Um den »Bewertungskontrast«³¹ respektive die Metaaussage der Äußerung zu erkennen, benötige der Leser ein kontextuelles Wissen, um die sarkastische Äußerung wahrnehmen zu können.³² Dieser Befund deckt sich mit den Ergebnissen der Ironieforschung, die jedoch aus Gesprächssituationen ermittelt wurden und nur partiell auf Prosatexte übertragen werden können. Gesprächsanalytische Ansätze ermöglichen ein grundlegendes Verständnis für Sarkasmus. Als literarisches Phänomen ist Sarkasmus jedoch breiter angelegt: sowohl, was den Grad seiner Direktheit (direkt, verstellt, verfremdet) angeht, als auch in Bezug auf die unterschiedlich gewichteten Akzente von Sarkasmus als Form der Distanznahme (sarkastische, groteske, ironische).

Der bereits dargelegte Teil der empirischen Forschung konzentriert sich auf Sarkasmus in kommunikativen Situationen; untersucht wird, wie er in konkreten Konstellationen funktioniert. Hauptunterscheidungsmerkmal von Ironie und Sarkasmus ist die Intention des Sprechers beziehungsweise Autors.³³ Die Absicht des Sprechers spielt beim Sarkasmus eine zentrale Rolle. Im Vergleich zur Ironie ist dem Sarkasmus das Verletztensein inhärent, das dazu führt, dass er sich als Ausdrucksmittel und Darstellungsweise eher über die Intention als über die Form der Äußerung definiert.

c) Fremdreferentielle Ausrichtung

Sarkasmus ist keine Unterform der Ironie, sondern ein eigenes Phänomen und als solches bissig und verletzend. Im Gegensatz zur Ironie wird Sarkasmus verwendet, um

27 Lee/Katz: The differential role of ridicule in sarcasm and irony, S. 2: »the butt of ridicule«; vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2007), S. 445; Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 64f.

28 *Direct Access Theory*. Die nicht-wörtliche Interpretation kann Raymond W. Gibbs zufolge erfasst werden, auch ohne die wörtliche Bedeutung vorher bestimmen zu müssen; vgl. Gibbs: On the psycholinguistics of Sarcasm, S. 174, S. 197.

29 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 14.

30 Vgl. ebd.; ders.: Sarkasmus (2007), S. 436, S. 444.

31 Kotthoff: Spaß verstehen, S. 337.

32 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 14.

33 Vgl. Haiman: Talk is cheap, S. 20.

zu verletzen und lächerlich zu machen.³⁴ Das qualifiziert ihn als ein Mittel der Kritik. Ironische Äußerungen können auch in freundlicher Absicht verwendet werden. Für Sarkasmus, mit seinem stärkeren Hang zur Aggression, kommt dies grundsätzlich nicht infrage.³⁵ Ironie kann eine weitere Form der Distanz sein, untersucht wird sie hier aber nicht, auch aufgrund ihrer impliziten Selbstdistanz. Wer sich sarkastisch äußert, dem ist primär nicht daran gelegen, auf Distanz zu sich selbst zu gehen. Bei den Distanznahmen geht es nicht um die Frage, ob das Subjekt seine eigene Position infrage stellt. Hier liegt der Akzent darauf, wie ein Subjekt auf Anforderungen von außen reagiert. Wenn Sarkasmus eine Selbstdistanz produziert, dann aufgrund des Abstands, den dieses Subjekt zu Fremdzuschreibungen und zu Figuren einnimmt, durch die es sich von außen fremd positioniert sieht.

Im Vergleich zu der eingenommenen Position des Ironikers ist dem Sarkasmus eine größere Distanz zum Kritisierten inhärent. Genau dieser Abstand zwischen Spottenden und Verspotteten führt zu einem weiteren Unterscheidungsmerkmal von Sarkasmus und Ironie: der Selbst- und Fremdreferenz. Sarkasmus verlangt ein fremdreferentielles Angriffsziel,³⁶ insofern sind sarkastische Äußerungen erstens grundsätzlich ein Mittel der Distanzierung und zweitens unmittelbar über das Angriffsziel zu identifizieren.

1.2 Literarischer Sarkasmus

Die erste Studie zum literarischen Sarkasmus *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne* (2009) stellt drei »Funktionswerte« und »Grundformen« des Sarkasmus vor. Zu den Funktionswerten von Sarkasmus zählen die Provokation, sie will protestieren und irritieren; die Agitation, sie ist politisch motiviert; und die Kompensation, sie versucht, erlebtes Unrecht schreibend auszuagieren. Erweitert werden diese um die drei Grundformen Polemik, Satire und Grotteske.³⁷

Literarischer Sarkasmus, so Meyer-Sickendieks These, entstand in der deutschsprachigen Literatur mit der jüdischen Sozialisation im 19. und 20. Jahrhundert. Vor diesem Horizont habe sich eine bestimmte Form von Witz herausgebildet. Diese Entwicklung zeigt Meyer-Sickendiek nicht anhand einer Anthologie über den »jüdischen Witz«³⁸,

34 Vgl. Meyer-Sickendiek: *Literarischer Sarkasmus*, S. 14f.; Haiman: *Sarcasm as Theater*, S. 181-205, hier S. 188, vgl. Kotthoff: *Spaß verstehen*, S. 335 Fowler: *sarcasm*, S. 513. Offenkundiger wäre die inhaltliche Gewichtung, schriebe man »ironischer Sarkasmus«, doch statt einer Begriffserweiterung ergäbe das allenfalls eine Bedeutungsverzerrung.

35 Vgl. Anolli, Infantino, Ciceri: »You're a Real Genius!«, S. 135-137, S. 153; entweder wird das ironische Schema vom Sprecher in freundlicher (»kind irony«) oder in sarkastischer (»sarcastic irony«) Absicht verwendet.

36 Selbstsarkasmus kennt unsere Sprache nicht; vgl. Groeben, Norbert/Scheele, Brigitte: *Produktion und Rezeption von Ironie*. 2 Bde. Bd. 1: *Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothese*. Tübingen: Narr, 1984, S. 56; Räwel, Jörg: *Humor als Kommunikationsmedium*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005, S. 97f.; Haiman: *Talk is cheap*, S. 20; Gibbs, Raymond W.: »Irony in talk among friends«. In: *Metaphor and Symbol* 15 (2000), S. 5-27.

37 Vgl. Meyer-Sickendiek: *Literarischer Sarkasmus*, passim.

38 Als Beispiel dient die Anthologie von Wüst, Hans Werner: *Massel braucht der Mensch. Der klassische jüdische Witz*. München: Universitas, 2001; vgl. Och, Gunnar/Meyer-Sickendiek, Burk-

sondern diskurshistorisch, indem er nach dem Verhältnis von Sarkasmus als Methode und als Stereotyp fragt. Die »Schärfe des jüdischen Witzes«³⁹ resultiert seiner Ansicht nach aus der Assimilation. Was am jüdischen Witz als heiter-humoristisch begriffen wurde, sei sarkastisch. Aus dem sarkastischen Witz habe sich in der deutschsprachigen Literatur eine eigenständige literarische Form entwickelt.⁴⁰ Diese nennt er literarischen Sarkasmus, der im 19. Jahrhundert vor allem mit Heinrich Heine, aber auch mit Karl Kraus und Kurt Tucholsky – aus der Reaktion im Umgang mit Stereotypen gegenüber Juden – als eine »Verschärfung der Ironie«⁴¹ entstanden sei, weshalb literarischer Sarkasmus dann als »Ironisierung von Unrecht, Leid, Dummheit oder Peinlichkeit«⁴² definiert wird.

Das Textkorpus der vorliegenden Studie zur Distanz setzt sich zwar aus Werken jüdischer Autoren zusammen, das verlangt aber nicht, mutmaßlich jüdische Wurzeln aufzugreifen, um Passagen als sarkastisch auszuweisen.⁴³ Sarkasmus wird hier nicht mit einer Tradition des »jüdischen Witzes«⁴⁴ begründet. Die Analyse knüpft daran an, Sarkasmus erstens von Ironie insofern zu unterscheiden, dass hinter einer sarkastischen Äußerung immer ein angriffswilliger ›Stachel‹ steckt, der nicht freundlich intendiert ist, und ihn zweitens als »Verletzung« zu präzisieren. Dabei gilt es, den sarkastischen Umgang mit jenen Verletzungen herauszustellen, die den Autorinnen und Autoren durch die Ereignisse des Nationalsozialismus und auch in der Nachkriegszeit zugefügt worden sind. Sarkasmus kommt als Strategie des Schreibens beispielsweise dann in Betracht, wenn die Schreibenden mit »Verletzungen« in Form von spöttischen Angriffen reagieren. Während Meyer-Sickendiek die Verletzung kulturhistorisch begründet und daraus die Entwicklung eines genuin literarischen Sarkasmus ableitet,

hard (Hg.): Der jüdische Witz. Zur unabgeholten Problematik einer alten Kategorie. Paderborn: Fink, 2015.

39 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 576.

40 Vgl. ebd., S. 17-22.

41 Meyer-Sickendiek, Burkhard: »Wandel der Satire«. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 4 (2011), S. 550-570, hier S. 550; vgl. ders.: Literarischer Sarkasmus, S. 34-40; ders.: »Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne«. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 448-462, insbes. S. 458.

42 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15.

43 ›Jüdische Wurzeln‹ meint in dem Zusammenhang den Begriff des Parias oder den Ahasver-Mythos. Meyer-Sickendiek versucht damit zu zeigen, dass dem Sarkasmus das Motiv der Rache zugrunde liegt. Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 22-24; ders.: Kleine Kulturgeschichte des Sarkasmus, S. 286-290.

44 Als Beispiel dient die Anthologie von Wüst: Massel braucht der Mensch.

greift Sarkasmus als literarische Strategie der Distanz keine jüdische Tradition⁴⁵ oder Vorgeschichte einer »Art von Witz«⁴⁶ auf.⁴⁷

Auf einen entscheidenden Punkt weist die Arbeit zum literarischen Sarkasmus hin: Sie macht auf die Differenz von »Ironie« und »Sarkasmus« aufmerksam und grenzt »sarkastisch« von »humorvoll« ab. Denn im Grunde habe der Humor, so Vladimir Jankélévitch, »eine Schwäche für das, was er verspottet«⁴⁸, diese »Schwäche« weist der Sarkasmus nicht auf. Sarkasmus hat weder versöhnliche Tendenzen noch repräsentiert er eine humoristische Heiterkeit.⁴⁹ Hinsichtlich seiner »versöhnlichen Heiterkeit«⁵⁰ eignet sich der Humor nicht, Sarkasmus in deren Nähe zu bringen. Was hier sarkastisch genannt wird, ist vom Humor abzugrenzen,⁵¹ weil dieser Sympathie erzeugt, ein gemeinsames Lachen evoziert und ein versöhnliches Ende in Aussicht stellt.⁵²

1.2.1 Zeitlicher Abstand und literarische Distanz

Ein zeitlicher Abstand zum Geschehen wirkt sich auf das Schreiben aus, ist im Einzelnen aber kaum rekonstruierbar. Sarkastisches Schreiben, das lässt sich auf Grundlage des Textkorpus nachvollziehen, ist auf zeitlich und/oder räumlich präfigurierte Distanz nicht angewiesen. Deswegen sind Thesen wie die von Gerhard Lauer, Merkmale von Sarkasmus in autobiographischen Texten mit zeitlicher Distanz zu begründen, zu hinterfragen. Denn dieser Auffassung folgend wäre erst die »zweite Generation«⁵³ der »KZ-Literatur« imstande gewesen, Erinnerungen an den Holocaust ironisch-sarkastisch aufzuarbeiten. Attestiert Lauer der »zweiten Generation« der sogenannten KZ-Literatur eine »Kunst des Vergessens«⁵⁴, setzt Meyer-Sickendiek ihr die »Kunst des Rememberns«⁵⁵ entgegen, die wiederum auf eine Erinnerung an die »Tradition des jüdischen Witzes«⁵⁶ rekurriert.

45 Vgl. ebd., S. 22-24.

46 Meyer-Sickendiek: Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne, S. 458. Meyer-Sickendieks kulturhistorische Begriffsherleitung und grundlegende Annahme, literarischen Sarkasmus mit sich radikalierenden »Phantasien der Selbst- und Fremdaggression« (Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 176; vgl. ebd., S. 175-177) im Zuge jüdischer Sozialisation zu verbinden, stellt eine für Sarkasmus als eine Form der Distanz ungeeignete Argumentationslinie dar. Das Problem einer kulturgeschichtlichen Perspektive des Sarkasmus liegt in dem Begründungsversuch von Meyer-Sickendiek, Autorinnen und Autoren eine »jüdische Kultur« zuzuschreiben.

47 Vgl. Meyer-Sickendiek: Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne, S. 458.

48 Jankélévitch, Vladimir: Die Ironie [L'ironie, 1964]. Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 172.

49 Zu der These, dass Sarkasmus vom versöhnlichen Humor zu unterscheiden ist, vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 16.

50 Vgl. Meyer-Sickendiek: Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne, S. 457.

51 Im Gegensatz dazu die Studie von Preisendanz *Das Komische* (1974) stellt einen weit gefassten Humorbegriff vor.

52 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 17.

53 Vgl. Angerer, Christian: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung.« Ruth Klügers *weiter leben* im Kontext der neueren KZ-Literatur«. In: Sprachkunst 29 (1998), S. 61-84, hier S. 63.

54 Lauer, Gerhard: »Erinnerungsverhandlungen. Kollektives Gedächtnis und Literatur fünfzig Jahre nach der Vernichtung der europäischen Juden«. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), Sonderheft, S. 215-245, hier S. 231.

55 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 534.

56 Ebd.

Sarkasmus als literarische Strategie der Distanz (*sarkastische Distanznahme*) geht dagegen von der Annahme aus, dass sich der Abstand zwischen Erlebtem und Erzähltem auf sarkastisches Schreiben und auf die Intentionalität des Textes auswirkt, diesen zeitlichen Abstand grundsätzlich aber nicht verlangt. Die Funktion von Sarkasmus ist unabhängig davon, wie weit das Erlebte zeitlich vom Zeitpunkt des Schreibens entfernt ist.

1.2.2 Verstellung und Verzerrung als sarkastische Darstellungsweisen

Wird das erzählte Geschehen durch Ironie im Modus des *Als-ob* scheinbar verstellt wie beim ›Lob durch Tadel‹ (freundliche Ironie) oder ›Tadel durch Lob‹ (sarkastische Ironie), treten die kritisierten Verhältnisse deutlicher hervor. Eine Variante, die im weitesten Sinne der Kategorie ›Tadel durch Lob‹ entspricht, wird in *Roman eines Schicksallosen* als *Verstellung* diskutiert. Erfasst werden damit die Verfahren der konstruierten Naivität und des eingeschränkten Blicks. Diese Darstellungsverfahren werden als sarkastische Distanznahmen untersucht. Offensichtliche Auslassungen, Verkürzungen und Zurückhaltungen markieren das Erzählte als »ergänzungsbedürftig«⁵⁷ und lenken die Aufmerksamkeit des Lesers. Den Ironieanteil einer solche Konstruktion greift die Analyse als ironisch-sarkastische Distanznahme auf.

Warum Kertész' Roman hier dem Sarkasmus zugeordnet wird, hängt also zum einen mit der »Dialektik des ›Tadel durch Lob‹«⁵⁸ und zum anderen mit der narrativen Auslassung und Zurückhaltung zusammen. Ihre literarische Umsetzung zeigt sich erstens in der inszenierten Positivierung des erzählten Geschehens und zweites in der paraliptischen Konstruktion der Perspektive, in der konstruierten Verkürzung.⁵⁹ *Der Nazi & der Friseur* wendet eine vergleichbare Technik an, indem mit der Erzählperspektive eine Auslassung markiert wird; durch das, was ›da‹ ist, tritt das, was der Text auspart, umso deutlicher hervor. In der Hinsicht enthalten *Roman eines Schicksallosen* und *Der Nazi & der Friseur* Gestaltungselemente der Auslassung oder ›Halbierung‹. Zudem lassen beide Romane das Element des »Rollentauschs« erkennen. Da in *Roman eines Schicksallosen* der groteske Rollentausch zwischen Opfer und Täter angelegt sei, aber nicht vollzogen werde,⁶⁰ nimmt die *ironisch-sarkastische* Darstellungsweise eine Zwischenstellung ein. Sie ist nicht direkt verspottend, aber auch nicht verzerrt, sondern *verstellt*.

Verstellung geht mit einer Ironisierung einher, wie sie auch für den literarischen Sarkasmus typisch ist. Was hier mit Ironie bezeichnet wird, meint aber weniger die

57 Bauer, Matthias: Der Schelmenroman. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994, S. 2.

58 Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 63.

59 Die rhetorische Kürzungsfigur, die Paralipse, gilt als »Sonderart der Ironie« (Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. 9. Aufl. Hamburg: Buske, 2001, S. 75) und ist für die Betrachtung der distanzschaffenden Schreibweisen hilfreich. Durch diese spezifische Reduktion werde von einem bestimmten Thema abgelenkt, wodurch genau diesem ausgelassenen Thema eine besondere Bedeutung zuwachse (vgl. ebd., S. 75). In ihrer Anwendung sei die Paralipse sehr variabel, demzufolge müsse sie nicht mit der »ausdrückliche[n] Erklärung« einhergehen, dass der Sprecher auf bestimmte Themen nicht eingehen wird. Als »Kürzungsfigur[]« (Ottmers: Rhetorik, S. 193, S. 169) wird sie hier zu einem distanzschaffenden Gestaltungsmittel.

60 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 541.

Ironie als uneigentliche Rede oder als eine Form von Humor,⁶¹ sondern ein Verfahren der Verfremdung. Aufgrund der ironischen Anteile in der Perspektivierung mittels der fiktionalen Erzählperspektive des 14-jährigen jüdischen Jungen György Köves handelt es sich um eine ironisch-sarkastische Distanznahme. Die Strategie der Distanzierung besteht im Verweigern der nachträglichen Bewertung des Geschehens (verweigerter Reflexion) mit dem Mittel der konstruierten Kindlichkeit. Ironische und groteske Momente in *Roman eines Schicksallosen* werden der Erzähltechnik der Verstellung zugeordnet. Damit enthält Kertész' Roman zwar verfremdende Elemente, es findet darin aber kein Identitätswechsel statt, in Hilsenraths Roman dagegen schon. Deshalb wird *Der Nazi & der Friseur* der grotesken Distanznahme zugeordnet, deren Akzent darauf liegt, das Erzählte zu *verfremden*. Aufgrund der grotesken Anteile in der Perspektivierung mittels der fingierten Erzählperspektive des NS-Verbrechers Max Schulz, der sich als jüdisches Opfer ausgibt, wird hier von sarkastisch-grotesker Distanz gesprochen, eine sarkastische Distanznahme mit grotesken Gestaltungsmitteln. Die Strategie ist ein Verspotten durch Verzerrung mit dem Mittel der grotesken Maskierung und Elementen des Pikaresken. Sarkasmus ist in der konstruierten ›Opferperspektive‹ eines Nazitäters angelegt, der durch die Art der Darstellung als »Dummkopf«⁶² erscheint und in seiner Konstruktion schelmenromanähnliche Züge aufweist.

Im Vergleich zu der *Gegenhaltung* des *ressentimenttragenden* Subjekts oder der provozierten Haltung des Lesers für das *protokollierte* Subjekt wird es in *Der Nazi & der Friseur* und in *Roman eines Schicksallosen* nicht die Gegenhaltung der jeweiligen Hauptfigur sein, die für den Sarkasmus relevant ist. Vielmehr sind es *Gegenerzählungen*, die hier weniger auf der Handlungsebene als auf der Ebene des Genres und vor allem auf der der Perspektivierung des Erzählten in den Blick genommen werden. Es wird zu prüfen sein, inwiefern erstens die jeweilige Perspektivierung des erzählten Geschehens den literarischen Text zu einer Gegenerzählung macht und zweitens bestimmte »Leitgattungen«⁶³ wie der Bildungsroman oder das Märchen transformiert oder karikiert werden und wie drittens mit der Erzählperspektivik Distanz erzeugt wird.

Unter Sarkasmus wird hier also keine allgemeine Art des »Sich-lustig-Machens« verstanden. Nutzt das Subjekt Sarkasmus mit dem rhetorischen Schema der Ironie, intendiert die sarkastische Äußerung einen Angriff, sie verspottet, verhöhnt und kritisiert. Sich sarkastisch zu äußern heißt in dem Fall, zu verletzen und andere zur »Zielscheibe«⁶⁴ des eigenen Spotts zu machen. Ein Subjekt, das sich sarkastisch äußert, schafft dadurch eine Distanz zum Objekt seines Spottes.

Im Roman *Der Nazi & der Friseur* wird der Leser auf spezifische Weise adressiert, zum Beispiel wenn ihm wie in dem folgenden Beispiel Antisemitismus unterstellt wird: »Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase [...]. Ich dagegen, Max Schulz, [...] hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase [...] Daß wir beide

61 Vgl. Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1983, S. 74 – Ironie ist keine Unterform des Komischen, sondern sie gehört eher zum Humor.

62 Vgl. Meyer-Sickendiek: Sarkasmus (2017), S. 63.

63 Gymnich: Leitgattungen, S. 151.

64 Lee/Katz: The differential role of ridicule in sarcasm and irony, S. 2.

oft verwechselt wurden, werden Sie sich ja leicht vorstellen können.«⁶⁵ Die Funktion dieser Lesersprache ist die Provokation, die aber gerade nicht aus der Distanz entsteht. Hier wird vielmehr eine Nähe zum Leser ›gesucht‹, die ein Mittel der sarkastischen Provokation ist. Sarkastische Darstellungsweisen können in dem Fall lächerlich machen, bloßstellen oder entlarven. Für den sarkastischen Angriff nutzt der Text unter anderem karikierende Überzeichnungen.

Nichtsarkastische, ironische Äußerungen können ebenfalls eine Distanz produzieren, dies verlangt aber keine kritische Einstellung des Sprechers gegenüber dem Gegenstand. Zur sarkastischen Äußerung gehört es jedoch, dass der Sarkast eine kritische Position einnimmt und über die ›Zielscheibe des Spotts‹ entsprechend Distanz herstellt.⁶⁶ Die erzählerisch hergestellte Distanz des Subjekts zum Objekt (der Kritik) kann eine narrative Strategie der Herabsetzung *und* des Lächerlich-Machens sein. Als Herabsetzung kann direkter Sarkasmus dem Subjekt dazu dienen, sich über beißenden Spott vom direkt Kritisierten abzugrenzen und, wie zum Beispiel in *weiter leben* von Klüger, eine souveräne Sprecherposition zu behaupten. Sarkastisch kann aber auch wie in *Roman eines Schicksallosen* eine spezifische Perspektivierung des Geschehens sein. Ähnlichkeit zwischen direktem und indirektem Sarkasmus, so die Hypothese, würde in der Aussagestruktur bestehen, die darauf verweist, dass ein Subjekt eine Distanz zum Objekt der Kritik herzustellen versucht. Zu fragen wäre aber, ob die spezifische Perspektivierung eine konkrete Zielscheibe des Spotts benötigt, um als sarkastisch zu gelten, oder ob Sarkasmus als Perspektivierung auch ohne ein direktes Spottobjekt Distanz erzeugt. Könnte das erzählte Geschehen zu einem Objekt der Distanz werden? Aber wer oder was wird dann verspottet? Wenn sich das Subjekt im Text nicht direkt sarkastisch äußert und auch der Text keine konkreten Spottopfer inszeniert, wird zu begründen sein, warum Sarkasmus eine Form der Distanz ist.

1.2.3 Sarkastische Distanznahmen

Sarkasmus in direkter und indirekter Form

Sarkasmus in der Literatur wird hier als Schreibweise konkret auf den Aspekt der Distanz verengt und als Perspektivierung untersucht. Demzufolge werden die literarischen Texte nicht als genuin sarkastische Literatur ausgewiesen, sondern es werden einzelne Mittel und Techniken als ›sarkastische Distanznahmen‹ vorgestellt. Unterschieden werden sie in *direkten* Sarkasmus eines sprechenden Subjekts – dazu sind Formen des direkten Spotts zu zählen, das heißt, Sarkasmus kann durch direkte Aussagen ohne den der Ironie eigentümlichen propositionalen Kontrast⁶⁷ formuliert werden. Zum direkten Sarkasmus gehört also, wenn die Erzählerfigur andere Figuren mit dem

65 Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur* [1977]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, S. 31f.

66 Vgl. [Art.] sarcasm. In: *The American heritage dictionary of the English language*. Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1992, S. 1602. Darin heißt es: »to make its victim the butt of contempt or ridicule« (ebd.).

67 Vgl. Meyer-Sickendiek: *Literarischer Sarkasmus*, S. 15; Lapp: *Linguistik der Ironie*, S. 111, vgl. auch S. 107, S. 169. Ironische Äußerungen implizieren eine nichtwörtliche Bedeutung. Sarkasmus geht über die »semantische Ambivalenz« (Meyer-Sickendiek: *Sarkasmus* [2007], S. 440) der Ironie hinaus.

ironischen Schema lächerlich macht.⁶⁸ Eine weitere Strategie der Distanz ist der *indirekte* Sarkasmus einer Perspektivierung – gemeint sind damit Formen der indirekten Darstellung von Sarkasmus.

Sarkasmus in seiner direkten oder indirekten Darstellungsform ist ein Modus der Kritik. Die verschiedenen sarkastischen Distanznahmen – als bissiger Spott eines Subjekts oder als eine provokante Perspektivierung des Geschehens – erzeugen so einen »Effekt der Destabilisierung«⁶⁹. Dieser Effekt beruht auf einer »Distanzierung durch Konstruktion« von Szenarien, an denen sich etwas »Relevantes über das Problematische der Gegenwart«⁷⁰ beziehungsweise der Schreibgegenwart von Autorin und Autor zeigt. In den folgenden Textbeispielen nutzen insbesondere Hilsenrath, Améry und Klüger den Sarkasmus als ein Mittel der Kritik mit einer destabilisierenden Wirkung.

1.2.4 Sarkasmus des Subjekts und Sarkasmus als Perspektivierung

a) Kritik an Erinnerungskonventionen

Wie nah Sarkasmus und Antisentimentalität beieinanderliegen können, zeigt das folgende Beispiel aus dem Roman *Der Nazi & der Friseur*: »Der neue Zeitgeist ist philosemitisch. Ein Schreckensgespenst mit nassen Augen.«⁷¹ In indirekter Form werden jene Emotionalisierungsbekundungen lächerlich gemacht, hinter denen Klüger mehr als zehn Jahre nach Hilsenraths Roman eine »Selbstbespiegelung der Gefühle«⁷² am Werk sieht. Eine aus dem Schuldgefühl der Deutschen resultierende symbolische Betroffenheit, die der Ich-Erzähler in *weiter leben* zufolge nicht dazu geeignet sei, eine kritische Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu stiften. Klügers bissiger Spott bezieht sich auf die Zeit nach dem Nationalsozialismus, genauer gesagt auf die tabuisierten Erinnerungskonventionen. *weiter leben* setzt sich mit der Schwierigkeit auseinander, das zu beschreiben, was gemeinhin als das »Unsägliche«⁷³ bezeichnet wird. Eines jener gesellschaftlichen Symptome, die der Judenvernichtung eine »Kitsch-Aura«⁷⁴ verleihen

68 Ironische Äußerungen implizieren eine nichtwörtliche Bedeutung. Vgl. Lapp: Linguistik der Ironie. 2, S. 111.

69 Saar, Martin: »Genealogische Kritik«. In: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.): Was ist Kritik? Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 247-265, hier S. 260. Obwohl die zitierte Formulierung von Saar sich nicht in dem thematischen Kontext der Arbeit bewegt, ist seine Beobachtung, dass »spezifisch performative und provokative Darstellungsformen« (ebd., S. 252f.) in genealogischen Texten einen »Effekt der Destabilisierung« intendieren, auf den diskutierten Zusammenhang von Sarkasmus als Darstellungsform von Kritik übertragbar.

70 Ebd., S. 251.

71 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 232.

72 Klüger: *weiter leben*, S. 76.

73 Das »Unsägliche« ist ein Begriff von Jürgen Habermas. Vgl. Habermas, Jürgen: »Vom öffentlichen Gebrauch der Historie. Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf«. In: *Die Zeit* v. 07.11.1986. »Ich dachte, die kann ich nicht aufschreiben, und wollte statt dessen hier einfügen, daß es Dinge gibt, über die ich nicht schreiben kann. Jetzt, wo sie auf dem Papier stehen, sind die Worte dafür so gewöhnlich wie andere und waren nicht schwerer zu finden« (Klüger: *weiter leben*, S. 137).

74 Klüger: *Gelesene Wirklichkeit*, S. 54.

würden und eine ernsthafte, auf Annäherung ausgerichtete Auseinandersetzung mit den Opfern verhindere.⁷⁵

Zwei sarkastisch erzählte Situationen zeigen die direkte Form von Sarkasmus in *weiter leben*. Mit einer ablehnenden und nüchtern formulierten Kritik führt Klüger »die Mentalität« der »Tiefflieger« vor. Ein solcher erzählte,

der einstigen Machtausübung wohligh gedenkend, wie er einem verzweifelten Menschen das Leben ließ, weil der es sich durch hartnäckiges Hin- und Herlaufen zwischen Straße und Straßengraben »verdient« hatte. [...] Diesem fröhlichen Amerikaner fiel es nicht ein, daß der Deutsche sich in dem Moment in einer ziemlich anderen Gemütsverfassung befand als der, der sicher im Flugzeug saß und die Wahl zwischen Töten und Nichttöten hatte; daß der Gejagte dieses Flügelwinken, wenn er es überhaupt bemerkte, nicht als ein kameradschaftliches Kompliment aufgefaßt haben wird.⁷⁶

Darauf reagiert die Erzählerin: »Ich konnte mir das nicht anhören«, »widersprach ihm«, ihre Einwände wertet sie als »ernsthaft« auf und ihre »vorlaute«⁷⁷ Art ist ein Ausdruck des Protests. Klüger reagiert nicht in der erzählten Situation mit Sarkasmus, dafür nutzt sie ihn in der Darstellung, wenn sie seine egozentrische Wahrnehmung kritisiert, die ihr keine sachliche Entgegnung gewährt. Sie macht sich über den Piloten lustig, indem sie seinen Zustand als »wohligh gedenkend« und »fröhlich« betont, den Zustand des »Gejagten« sarkastisch als »Gemütsverfassung« wiedergibt, sich auf »dieses Flügelwinken« bezieht und daraus eine Fehlinterpretation (»kameradschaftliches Kompliment«) ableitet. In dem zweiten Beispiel verspottet das erzählende Ich eine die historische Verantwortung verdrehende Haltung. Mittels einer Überzeichnung schafft es eine Position, von der aus es diejenigen kritisiert, die Vergebung einfordern:

Ich bin mit dem Leben davon gekommen, das ist viel, aber nicht mit einem Sack voller Schuldscheine [...] zur beliebigen Verteilung. Dann können ja gleich die Täter den Opfern dafür verzeihen, daß die Opfer sie in eine schwierige Gewissenslage gebracht haben.⁷⁸

Mit dem Stilmittel der Überzeichnung kritisiert Klüger auf sarkastische Weise deren Argumentation: Nicht die Opfer verzeihen den Tätern, sondern die Täter müssten den Opfern »verzeihen«, weil diese sie in eine »schwierige Gewissenslage« gebracht hätten. Sarkastisch setzt sie sich gegen eine Erwartungshaltung zur Wehr und grenzt sich auf diese Weise von Fremdpositionierungen ab. Der Versuch, sich von den Positionen anderer Figuren zu distanzieren, korrespondiert mit einer bestimmten Figurenkonstellation: Verspottete Figuren werden innerhalb einzelner Szenen so angeordnet, dass sie dem Leser verlachenswert erscheinen und er die vom Erzähler nahegelegte Haltung

75 Vgl. Machtans: Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt, S. 158-161.

76 Klüger: *weiter leben*, S. 192.

77 Ebd.: Klüger brachte ihre Einwendungen vor und bemerkte, dass der Protest von Frauen nicht akzeptiert wurde, vgl. ebd., S. 192.

78 Ebd., S. 158.

zum Werk einnimmt. Dafür werden »pauschale[] Fehl- und Vorurteil[e]«⁷⁹ hervorgehoben und bestimmte Äußerungen oder Verhaltensweisen verspottet.

Die Gesprächskonstellationen mit Figuren wie dem »Tiefflieger«⁸⁰, »Christoph«⁸¹ oder den Universitätskollegen⁸² sind Beispiele für die direkte Form sarkastischer Distanznahme. Mit Sarkasmus reagiert das Subjekt in solchen Erzählsituationen, in denen sich diese Figuren anmaßen, über das Leben der Erzählerin »hinwegzureden«.⁸³ Konkrete Personen treten als »Zielscheibe des Spotts« auf, die in einer beschriebenen Situation verspottet werden. Zwar beziehen sich die sarkastischen Äußerungen auf die jeweilige Figur, um die konkreten Personen geht es der Erzählerin dabei aber nicht. Diese Figuren sind im Text vor allem Objekte der Abgrenzung; Kern des Angriffs sind subjektübergreifende Konventionen, Haltungen, Vorstellungen Rollen und Zuschreibungen.

Mit beißendem Spott richtet sich die Erzählerin auch gegen die »Verdrängung des Spezifischen«: »»6 Millionen Menschen« sagte man gern, denn man war ja nicht mehr antisemitisch und bereit zuzugeben, daß auch Juden Menschen sind.«⁸⁴ Die »Zielscheibe« dient dem Subjekt als konkrete Angriffsfläche im Text, mittels derer es seine verbale Aggression konzentriert und seine Kritik veranschaulicht. Kritik übt sie gezielt mit einer »Bissigkeit«⁸⁵, über die Klüger in *unterwegs verloren* sagt: »Manchmal blühe ich geradezu auf, wenn ich boshaft sein kann.«⁸⁶

b) Herabsetzung

Sarkasmus tritt in *Roman eines Schicksallosen* nicht nur indirekt als Verstellung auf, er ist auch in seiner direkten Form zu finden, als narrative Strategie der Herabsetzung des fiktiven Ich-Erzählers. Als Köves in Auschwitz von einem »Soldaten« gezwungen wird, in der Reihe zu laufen, distanziert er sich von dem Befehl, indem er ihn zuerst zitiert und dann kommentiert: »»Los, ge'ma« vorne!« hat er gesagt, oder so ähnlich, nicht eben nach den Regeln der Grammatik, wie ich feststellte.«⁸⁷ Rückblickend gibt der Roman eine Situation wieder, in der Köves der Macht dieses »Soldaten« ausgeliefert ist. Doch hebt der Erzähler nicht die eigene extrem machtlose Position hervor, sondern die Unfähigkeit dieser Täterfigur, sich sprachlich korrekt auszudrücken. Durch die Verknüpfung von Heterogenem – die extreme Entmächtigung der Hauptfigur einerseits und die Thematisierung der Grammatik andererseits – weist die Erzählsituation groteske Züge auf. Die Strategie der narrativen Herabsetzung dient dem Erzähler dazu, den herabwürdigenden Handlungen des »Soldaten« die eigene Aufwertung entgegenzusetzen, insbe-

79 Ebd., S. 91.

80 Ebd., S. 192.

81 Ebd., S. 217.

82 Vgl. ebd. S. 109, S. 140.

83 »Ihr redet über mein Leben, aber ihr redet über mich hinweg, ihr macht so, als meint ihr mich, doch meint ihr eben nichts als das eigene Gefühl« (ebd., S. 199).

84 Ebd., S. 201.

85 Klüger: *unterwegs verloren*, S. 191.

86 Ebd., S. 190.

87 Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen* [Sorstalanság, 1975]. Übers. v. Christiana Viragh [1996]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 101.

sondere durch die erzählerische Zurückhaltung des extremen Leids, aber auch durch die Andeutung der eigenen Sprachkenntnisse (»wie ich feststellte«).

Sarkastisch äußert sich auch das autobiographische Subjekt in dem Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne*, wie aus zwei Passagen aus dem Essay *Ressentiments* zu ersehen ist. Das erste Beispiel befindet sich im ersten Drittel des dreißigseitigen Essays. In diesem Teil beschreibt das gegenwärtige Ich, dass es Deutschland, das es nach dem Krieg mit dem Zug durchquert, als »ein blühendes Land«⁸⁸ wahrnimmt. Seine Bedenken äußert und »begründet« es sarkastisch: »Ich gehöre jener glücklicherweise langsam aussterbenden Spezies von Menschen an, die man übereinkommensgemäß die Naziopfer nennt.«⁸⁹ Desillusioniert beschreibt Améry ein konkretes Erlebnis bei der Durchfahrt aus dem Jahr 1948. Im Zug liest er in einer amerikanischen Zeitung, die einen Leserbrief enthält. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf diesen an die Soldaten der amerikanischen Besatzung adressierten Brief. Darin heißt es:

»Macht euch nur nicht so dicke bei uns. Deutschland wird wieder groß und mächtig werden. Schnürt euer Ränzlein, ihr Gauner.« Der offenbar, teils von Goebbels, teils von Eichendorff inspirierte Briefschreiber konnte damals so wenig wie ich selbst ahnen, daß es diesem Deutschland in der Tat bestimmt war, großartigste Macht-Wiederauferstehung zu feiern, dies jedoch nicht gegen die khakifarbenen transatlantischen Soldaten, sondern mit ihnen.⁹⁰

Angesichts dieses »Aufstiegs« könne man von niemandem verlangen, sich

weiter die Haare [zu] raufen und an die Brust [zu] schlage[n]. Die Deutschen, die sich selbst durchaus als Opfervolk verstanden, da sie doch nicht nur die Winter von Leningrad und Stalingrad hatten überstehen müssen, nicht nur die Bombardements ihrer Städte, nicht nur das Urteil von Nürnberg, sondern auch die Zerstückelung ihres Landes –, sie waren allzu begreiflicherweise nicht geneigt, mehr zu tun, als auf ihre Art die Vergangenheit des Dritten Reiches, wie es damals hieß: zu bewältigen.⁹¹

Sarkasmus meint hier die direkte Form spöttischer Herabsetzung des Verfassers dieses Briefes und den Angriff auf das Opfernarrativ der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg. Wenn sich Améry sarkastisch über die Situation der Bundesrepublik äußert, schwingt immer auch eine »Verachtung«⁹² mit, die das Ich der Schreibgegenwart empfindet. Deutschland wurde nach dem Krieg eben kein »Kartoffelacker Europas«⁹³, sondern aus Amérys Sicht waren es die Siegermächte selbst, die jenem Land, das ihn, wie er sagt, »zur Wanze gemacht hat«⁹⁴, dazu verhalfen, sich in etwas zu verwandeln,

88 Améry: *Ressentiments*, S. 118. Der Essay beginnt mit einer Fahrt durch ein »blühendes Land«, das das autobiographische Ich erst später als Deutschland identifiziert.

89 Ebd., S. 119.

90 Ebd., S. 124.

91 Ebd., S. 124f.

92 Ebd., S. 122: »Nicht nur der Nationalsozialismus – *Deutschland* war Gegenstand eines allgemeinen Gefühls, das vor unseren Augen aus Haß zu Verachtung erstarrte.«

93 Ebd.

94 Ebd.

das »nichts, aber schon gar nichts mehr mit Kartoffeläckern zu tun hatte[]«⁹⁵. Der bittere Ton Amérys kann nicht losgelöst von dieser Nachkriegsgeschichte betrachtet werden.⁹⁶ Auch sie trug dazu bei, dass die Erfahrung des Ausgeschlossenseins zu einer bitteren »Grundkonstante«⁹⁷ im Leben dieses Autors wurde. Dieser spezifisch historische Kontext, mit dem er sich seit 1945 schreibend auseinandersetzt und der sich in Amérys Biographie abzeichnet, macht noch einmal deutlich, dass es sich bei der Strategie der Distanzierung nicht um ein »Erfolgskonzept«⁹⁸ handelt. Diese Distanznahme weist Widerständiges auf, bleibt aber eine »Revolte in der Resignation«⁹⁹. Ein besonders prägnantes Beispiel für Sarkasmus, wie er in Amérys Essayband zu finden ist, als eine Mischung aus bissigem Spott und tiefer Resignation, sind die letzten Sätze seines Essays. Die Ressentiments, so heißt es in dem gleichnamigen Essay, haben aus Sicht Amérys

geringe oder gar keine Chancen, den Überwältigern ihr böses Werk zu verbittern. Wir Opfer müssen »fertigwerden« mit dem reaktiven Groll, in jenem Sinne, den einst der KZ-Argot dem Worte »fertigmachen« gab; es bedeutete soviel wie umbringen. Wir müssen und werden bald fertig sein. Bis es soweit ist, bitten wir die durch Nachträgerei in ihrer Ruhe Gestörten um Geduld.¹⁰⁰

Sarkasmus ist hier der bittere Spott trotz Verzweiflung,¹⁰¹ dessen distanzierende Wirkung aus dem Angriff, der in dem sarkastischen Understatement (»wir bitten um Geduld«) steckt, und der Adressierung (»die durch Nachträgerei in ihrer Ruhe Gestörten«) resultiert. Zur »Zielscheibe des Spotts«¹⁰² werden alle Personen, Normen und Institutionen erklärt, die – um bei seiner Kritik am sogenannten Wirtschaftswunder zu bleiben – der Bundesrepublik zur »wirtschaftliche[n] Blüte«¹⁰³ verhalten. Als Träger und Vertreter negierter Eigenschaften und Werte grenzt sich Améry von ihnen ab.¹⁰⁴ Die

95 Ebd., S. 123.

96 Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: »Vorwort«. In: Dies./Irmela von der Lühe (Hg.): Seiner Zeit voraus. Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft? Göttingen: Wallstein, 2009, S. 7-10, insbes. S. 7; Hewera: Die »Wahrheit der Untat«, S. 28f. Zu den gesellschaftspolitischen Bedingungen und Amérys Position im bundesrepublikanischen Literaturbetrieb vgl. Schneider: Jean Améry und Fred Wander, S. 23-43 sowie S. 317-320.

97 Hewera, Mettler: Vorwort, S. 16.

98 Vgl. Ibsch: Shoah erzählt, S. 90.

99 So lautet der Titel von Heidelberger-Leonards Biographie über Jean Améry.

100 Améry: Ressentiments, S. 148.

101 Ergänzt werden kann die Formulierung »Spott trotz Verzweiflung« mit einer Anmerkung von Jan-kélévitch, der zwischen der »Verzweiflung« und »den Gründen zu verzweifeln« unterscheidet (Jan-kélévitch: Ironie, S. 106), indem man diese »Gründe« integriert. Sarkasmus definiert als »beißender Spott trotz verzweifelter Lage: will auf den Zusammenhang von Spott und externen Lebensumständen aufmerksam machen. Vgl. Pick: Selbstzeugnisse des »Über«-Lebens, S. 227-236.

102 Vgl. Lee, Katz: The differential role of ridicule, S. 1-15, insbes. S. 1-3. In dem Aufsatz heißt es: »the butt of ridicule« (ebd., S. 2), gemäß der Definition von Sarkasmus: »is intended to make its victim the butt of contempt or ridicule« (Art.: sarcasm. In: American heritage dictionary, S. 1602).

103 Améry: Ressentiments, S. 119.

104 Die direkte Identifizierung des zu Verspottenden lässt sich aus der *Direct Access Theory* ableiten, vgl. Gibbs: On the psycholinguistics of Sarcasm, S. 174, S. 197; Attardo: Irony, S. 137; Lapp: Linguistik der Ironie, S. 168. Ein direkter Angriff kann mittels eines direkt-eigentlichen Sprechakts oder

vergaß die Totenvögel auf dem Altar aus Eichenholz und Fahmentuch, blickte nur in ›Seine‹ Augen.¹¹²

Sarkasmus als literarisches Phänomen kann aus dem Bezug zur Schreibgegenwart resultieren und, wie das folgende Beispiel zeigt, zwei grundverschiedene Darstellungsweisen entwickeln.

Inhaltlich stimmt die Kritik an der kollektiven Schuldabwehr, die Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* äußert, mit der Kritik überein, die Hilsenrath in *Der Nazi & der Friseur* formuliert. Grundverschieden ist aber ihre jeweilige Art und Weise, diese Kritik zu formulieren. Améry erzählt autobiographisch als Zeuge der beschriebenen Zeit, Hilsenraths Erzählweise ist fiktional und nutzt für ihren sarkastischen Angriff das Stilelement des Grotesken:

Heute wieder was Neues im ›Reuigen Vaterland‹. Große Schlagzeilen: »Bekannter Historiker stellt fest, dass es keine Kollektivschuld gibt! Nicht alle Deutschen schuldig! Es gab Jasager und Neinsager!« – Andere Schlagzeilen: »Es steht einwandfrei fest, dass die Neinsager von den Jasagern überbrüllt wurden!« – Andere: »Ihr Nein war zu leise! – Andere: »Ein bedauerlicher Stimmbandschaden!«¹¹³

Der sarkastische Angriff richtet sich gegen die in den 1960er Jahren vieldiskutierte Auffassung, den Aufstieg Hitlers und die Verbrechen zum »Betriebsunfall« der deutschen Geschichte zu erklären. Bei dem hier nicht namentlich erwähnten, bekannten Historiker der frühen Bundesrepublik handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Gerhard Ritter (1888-1967), dem ersten Vorsitzenden des Deutschen Historikerverbandes. In seinem *Beitrag zur historisch-politischen Neubesinnung* (1946)¹¹⁴ sei die These vom »Betriebsunfall«, so Nicolas Berg in *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker*, bereits ausformuliert.¹¹⁵ Ritters Geschichtsbetrachtung, die auf dem Ansatz beruht, den Einzelnen als historischen Akteur zu betrachten, führt zu einer spezifischen Deutung von historischen Ereignissen. Demnach gilt der Einzelne als »Unglücksbringer«, und Hitler wird aus Ritters Sicht zu einem Akteur erklärt, der das »Unglück« über Deutschland brachte.¹¹⁶ Diese Art der Geschichtsdeutung versucht nicht nur die Frage nach der Schuld abzuwenden. Ritter habe sich auch dagegen gewehrt, die Judenvernichtung als »geschichtswürdiges Thema anzuerkennen«¹¹⁷. Waren die 1950er noch davon geprägt, den Nationalsozialismus als Teil der deutschen Geschichte zu verdrängen, steht die sogenannte Fischer-Kontroverse für einen Wendepunkt, der über die geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung hinausging. Die Debatte nimmt ihren Ausgang von Fritz Fischers Buch *Griff nach der Weltmacht* (1961). Als es veröffentlicht wurde, zeigten sich zeitgenössische konservative Historiker wie Ritter und Erwin Hölzle empört

112 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 55.

113 Ebd., S. 239.

114 Gerhard Ritter *Geschichte als Bildungsmacht. Ein Beitrag zur historisch-politischen Neubesinnung* (1946).

115 Vgl. Berg, Nicolas: *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung*. Göttingen: Wallstein, 2003, S. 105-142, insbes. S. 106.

116 Ebd.

117 Ebd., S. 137.

darüber, dass die Frage nach der Kriegsschuld der Deutschen an den beiden Weltkriegen gestellt wurde. Auf dem Historikertag von 1964, in dem Jahr, als sich der Ausbruch des Ersten Weltkriegs zum 50. Mal jährte, entwickelte sich ausgehend von Fischers Thesen eine öffentlichkeitswirksame Debatte zur Kollektivschuld der Deutschen. In diesem Kontext wurde auch die »Betriebsunfall«-These diskutiert, mit Ritter als deren Vertreter und Fischer als deren Gegner.¹¹⁸

In dem Zeitraum von 1964 bis 1969 entstanden auch Hilsenraths Roman und Amérys Essays.¹¹⁹ Wie Hilsenrath bezieht sich auch Améry in seinem Essay *Ressentiments* auf die »Vergangenheit, die offensichtlich nichts anderes war als ein Betriebsunfall der deutschen Geschichte und an der das deutsche Volk in seiner Breite und Tiefe keinen Anteil hatte«¹²⁰. Im Jahr 1964 beginnt sich die Debatte zwar zu drehen, aber in der subjektiven Wahrnehmung Amérys zeichnet sich kein Optimismus ab. An seiner Situation, als Opfer mit der in der Betriebsunfall-These enthaltenen kollektiven Schuldabwehr konfrontiert zu sein, werde sich aus seiner Sicht vorerst nichts ändern: »[U]nsere Nachträgerei wird das Nachsehen haben«.¹²¹

Wie vielfältig Sarkasmus als Ausdrucks- und Darstellungsweise sein kann, zeigt sich an diesem konkreten Beispiel. Im Vergleich zu dem Essay *Ressentiments* werden in *Der Nazi & der Friseur* die Betriebsunfall-These und die kollektive Schuldabwehr lächerlich gemacht – sie sind hier das fremdreferentielle Angriffsziel für Hilsenraths Kritik. Verspottet wird der Umgang der Deutschen mit der Vergangenheit in der Nachkriegsgeschichte mit karikierenden Überzeichnungen (wie der Titel »Reuiges Vaterland«, die zitierte Formulierung »Es steht einwandfrei fest« oder der Widerstand als »Stimmbandschaden«) und der Verknüpfung heterogener Inhalte (die Macht der Nazis mit den Stimmbändern der Gegner).¹²² Wenn Améry davon spricht, »als Betriebspanne wird schließlich erscheinen, daß immerhin manche von uns überlebten«¹²³, ist dieser höchst eindringliche Satz des autobiographischen Subjekts in seiner Verbindung von radikaler Provokation und tiefer Resignation an Sarkasmus kaum mehr zu übertreffen.

d) Banalisierte Bedrohung

Albert Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* enthält Sarkasmus in seiner indirekten Form, und zwar als Perspektivierung des Geschehens aus der Sicht eines Er-

118 Vgl. Biermann, Tim: Fischer-Kontroverse. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript, 2015, S. 162-164.

119 Améry hat seine Essays zuerst als Radiobeiträge verfasst, etwa ab 1964, Hilsenrath die erste Fassung seines Romans 1968/69. Vgl. Hilsenrath, Edgar: »Der Jüdische Friseur«. In: Helmut Braun (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 183-199, insbes. S. 199.

120 Améry: *Ressentiments*, S. 126. Der *Roman eines Schicksallosen* enthält eine ähnliche Passage: »ein Irrtum war, ein Unfall, so eine Art Ausrutscher« (Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 284).

121 Améry: *Ressentiments*, S. 145.

122 Vgl. Doppeide: *Das Grotteske und der Schwarze Humor*, S. 127.

123 »Als die wirklich Unbelehrbaren, Unversöhnlichen, als die geschichtsfeindlichen Reaktionäre im genauen Wortverstande werden *wir* dastehen, die Opfer, und als Betriebspanne wird schließlich erscheinen, daß immerhin manche von uns überlebten.« (Améry: *Ressentiments*, S. 146).

zählers, der nur bestimmte Sachverhalte wiedergibt. Der beißende Spott dieser Darstellungsweise entsteht aus der Gegenüberstellung von Lächerlichkeit und Ernsthaftigkeit, zwischen banalen und kausal absurd verknüpften Details einerseits und der bedrohlichen und für den Protagonisten Zwetschkenbaum ausweglosen Situation andererseits. Zwischen Gefängnisinhaftierung und Psychiatrieeinweisung ist der Protagonist Zwetschkenbaum den gerichtlichen und ärztlichen Entscheidungen ausgeliefert. So habe der eine Gutachter (»Dr. Vorderauer«) vergessen, dem anderen Gutachter (»Dr. Krippel«) die »Traum- und Baumberichte des Kranken« mitzuteilen, »um jenen von der Meinung, dieser [d.i. Zwetschkenbaum, »der Kranke«] wäre der Imbezillität verfallen, abzubringen«¹²⁴. Aussagen des Angeklagten werden auf »Traum- und Baumberichte« reduziert, und der Befund in dem Gutachten, ob bei Zwetschkenbaum eine geistige Behinderung vorliegt, wird nicht einmal mehr mit einer Diagnose begründet, zu der man *aus* Untersuchungen gelangt. Der Befund wird zu einer ›Sache‹ gemacht, *über* die eine Meinung entscheidet.

Auf den erwähnten Verbleib Zwetschkenbaums in der Psychiatrie, in die dieser eingewiesen wurde und aus der er aufgrund des vergessenen Gutachtens nicht entlassen wird, nimmt das Protokoll die folgende Situation auf. Zwetschkenbaum wird auf ein neues Zimmer verlegt, in dem sich die Protagonisten Dr. Schimaschek und Dichter Dappel unterhalten:

Dappel bekundete die Ansicht, daß die Aufrichtigkeit einerseits keine Tugend sei; angefangen vom Guten-Tag-Sagen bis zu Eheschließungen und Staatsbündnissen sei man an formale Lügen gebunden; andererseits könne man beim besten Willen gar nicht aufrichtig sein, da die Sprache dies nicht erlaube. Wo man zum Beispiel Hühott denke, müsse man etwa Aha sagen. Denn selbst Interjektionen unterlägen den Hemmungen. Demgegenüber brachte Schimaschek folgendes vor: Einmal lagere er seine Exkremente an den Hemmungen ab (er äußerte sich wahrscheinlich noch gröber), er gebe aber ohne weiteres zu, daß die Absetzung besagten Stoffes in für diesen sonst ablenkungsweise bestimmte Gefäße nicht immer seinem Drange entspreche. Des ferneren äußere er sich weder Aha noch Hühott, wenn er das andere der beiden meine. Denken wäre übrigens feige Verkümmern abgetriebener Handlungen. Daher tue er das, was der Augenblick eingebe, und lasse sich nicht darauf ein, im Embryozustand steckengebliebene Taten im Gehirn wie in einer Mistgrube zu verstauen.¹²⁵

Die komischen Sprachwendungen sind ironisch gebrochen (Dappel bekundet die Ansicht, Hühott denken, Aha sagen) und fügen sich nicht ineinander (»weder Aha noch Hühott«). Während Dappel darüber nachdenkt, dass er nicht ehrlich sein kann, bringt Schimaschek seine Ablehnung gegenüber solchen Gedanken und Abwägungen vor (Denken ist feige Verkümmern abgetriebener Handlungen), Denken ist die »steckengebliebene Tat«. Wenn davon die Rede ist, dass sich der Drang sofort »entledigt«, der Tatendrang also zum Darmdrang wird, ist das eine Strategie des Lächerlichmachens. Die Protagonisten werden durch die Protokollperspektive als

124 Drach, Albert: Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum [1964]. In: Ders.: Werke. 10 Bde. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008, S. 52.

125 Ebd., S. 53.

lächerlich dargestellt und durch das, was das Protokoll wiedergibt, werden sie und der Erzähler delegitimiert. Sarkastisch ist diese Perspektive, weil die Gleichgültigkeit und Reflexionsabstinenz, die der Roman inszeniert, zum erzählten Geschehen und zum Figurenensemble eine Distanz schaffen, durch die bis auf Zwetschkenbaum sämtliche Figuren lächerlich erscheinen.

1.2.5 Satirisch, sarkastisch, grotesk

a) Satirische und sarkastische Distanz zum Objekt

Das Satirische als »gattungsübergreifendes«¹²⁶, aggressives und verzerrendes Darstellungsverfahren weist Schnittstellen mit dem literarischen Sarkasmus auf. Beide sind Schreibverfahren, denen eine »Distanz gegenüber dem Objekt«¹²⁷ inhärent ist. Kennzeichnend für diese Distanz ist, dass sie sich als »Angriff«¹²⁸ gegen etwas richtet. Im Vergleich zum Sarkasmus sind satirische Angriffe breit gefächert, sie können spöttisch, verletzend oder freundlich und indirekt formuliert sein. Häufig kommt noch ein didaktisches Anliegen hinzu, das diese Angriffe entschärft.¹²⁹

Beim Sarkasmus ist das Objekt eine »Zielscheibe des Spotts« (»butt of ridicule«)¹³⁰ und die »Distanz zum Objekt« immer ein Angriff: bissig, verletzend, kompromisslos, eher provokant als belehrend, oftmals derb, selten zahm und nie freundlich. Sarkastische Distanz kommt nur durch ein fremdreferentielles Angriffsziel zustande, der Angriff vollzieht sich häufig in Form von direkter Kritik und nutzt dafür das literarische Mittel der Übertreibung.

Parallelen weisen die literarischen Verfahrensweisen auch zum Grotesken auf, wie der in seiner Radikalität kaum einholbare Roman *Der Nazi & der Friseur* eindrücklich zeigt.¹³¹ Da er parodistische, satirische, groteske, komische und drastische Gestaltungselemente enthält, gilt es, nicht nur die sarkastische Distanz vom satirischen Angriff zu unterscheiden. Darüber hinaus wird die sarkastische Distanz um das Groteske erweitert und vom Satirischen, Komischen und Groteskkomischen abgegrenzt. Die sarkastisch-groteske Distanznahme wie in *Der Nazi & der Friseur* ist schließlich unvereinbar mit der satirischen Freundlichkeit. Sarkastisch bezieht sich damit auch auf jene Wirkung des Romans, die Braese ursprünglich satirisch nennt¹³² und die hier als Erzähltechnik im Zeichen einer beißenden Verspottung ohne freundliche Absicht gedeutet wird. Mit

126 Brummack, Jürgen: Satire. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 355-360, hier S. 355; Brummack, Jürgen: Satire. In: Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2001, S. 601-614, insbes. S. 601f.

127 Jürgen Brummack, Jürgen: »Zu Begriff und Theorie der Satire«. In: Deutsche Vierteljahresschrift 45 (1971), Sonderheft, S. 275-377, hier S. 361.

128 Hanuschek, Sven: Satire. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 652-661, hier S. 652.

129 Vgl. Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 282; Hanuschek: Satire, S. 652.

130 Lee/Katz: Ridicule in Sarcasm and Irony, S. 2.

131 Vgl. Braese: Das teure Experiment, S. 280.

132 Vgl. Ebd., S. 255ff.

›sarkastisch‹ versucht die vorliegende Studie begrifflich jene Schärfe und Bissigkeit zu präzisieren, die im Satirischen noch variabel ist, im Sarkasmus dagegen nicht mehr.

b) Das Groteske in seiner sinnverweigernden Funktion

Fassbar werde die Sicht auf eine »groteske Welt« nur als Paradox – »sie ist unsere Welt und ist es nicht«¹³³. »Das mit dem Lächeln gemischte Grauen« rekurriert auf eine »verfremdet[e], aus den Fugen und Formen«¹³⁴ geratene Welt. Damit liefert Wolfgang Kayser die erste Beschreibung des Grotesken als eine »ästhetische Kategorie«¹³⁵, deren wesentliche Merkmale die Verfremdung, das »Monströse«¹³⁶, die Deformation und Verzerrung (der Proportionen)¹³⁷ sind.¹³⁸ Kayzers Beschreibung einer »entfremdeten Welt«¹³⁹ präsentiert dem Rezipienten eine Welt ohne Orientierung, in der »das Absurde gerade als das Absurde«¹⁴⁰ stehen bleibt, frei von komischen, satirischen oder karikaturistischen Elementen.¹⁴¹ Seine Definition des Grotesken konzentriert sich auf das ›Abgründige‹, ›Unheimliche‹ und ›Grauenhafte‹, jedoch nicht in seiner distanzier-kritischen Wirkungsweise, sondern ausschließlich als abstrakte Kategorie in Kunst und Literatur.

Neben der kunsthistorischen Definition des Grotesken bestimmt der Literaturwissenschaftler Carl Pietzcker *Das Groteske* (1971) als eine »Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne daß eine weitere angemessene Deutungsweise bereitsteht«. Grotesk wird ein Werk, »wenn es diese Struktur von Erwartung und Enttäuschung im Leser weckt«¹⁴². Pietzckers Definition des Grotesken läuft zwar auf einen »Bewußtseinsakt«¹⁴³ hinaus, seine

133 Oesterle, Günter: Vorwort. Zur Intermedialität des Grotesken. In: Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausg. v. 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004, S. VII-LII, hier S. XVI.

134 Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Nachdruck der Ausg. v. 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004, S. 38. Zu Recht merkt Dopheide an, dass bei Kayser nicht deutlich wird, ob die Welt bereits entfremdet ist oder erst durch die Verfremdung als entfremdet erscheint. Vgl. Dopheide: *Das Groteske und der Schwarze Humor*, S. 73.

135 Kayser: *Das Groteske*, S. 193; Kayser unterscheidet zwischen *der Groteske*, Ornamentgroteske (vgl. ebd., S. 21) und *dem Grotesken*, ästhetische Groteske (vgl. Oesterle: Vorwort, S. XVIII). Vgl. Thomson, Philip: *The Grotesque*. London: Methuen, 1972, S. 19.

136 Kayser: *Das Groteske*, S. 25.

137 Vgl. ebd., S. 199.

138 Zur Funktion der Verzerrung und des Monströsen in der Literatur vgl. Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001, S. 299-368.

139 Kayser: *Das Groteske*, S. 198. »[D]as Groteske ist die entfremdete Welt. [...] Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat.« – »Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd« (ebd., S. 199), »fremdartig« und »unheimlich« (ebd., S. 198); »die Kategorien unserer Weltorientierung versagen« (ebd., S. 199). Emotionale Darstellungen schwächen das Groteske (vgl. ebd., S. 200).

140 Ebd., S. 38.

141 Vgl. ebd., S. 38f.

142 Pietzcker, Carl: *Das Groteske*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45/2 (1971), S. 197-211, hier S. 200.

143 Ebd.

Ausführungen thematisieren aber etwas Entscheidendes: Grotesk ist eine Zuschreibung des Rezipienten, das bedeutet, der Text *ist* nicht grotesk, er *wird* es, indem er eine Erwartung beim Leser weckt und diese dann enttäuscht.

c) Das Groteske und das Komische

Nach dem Komischen im Grotesken zu fragen ist ein Thema, das die Auseinandersetzung mit dem Grotesken bis heute prägt.¹⁴⁴ Im Gegensatz zum Komischen, das den Rezipienten »auf den sicheren Boden der Realität« stellt, zerstört das Groteske »grundsätzlich die Ordnungen und zieht den Boden fort«¹⁴⁵. Das Groteske stellt keine Nähe her, weil sein Gestaltungsprinzip grundsätzlich kein affirmatives ist. Der Widerspruch, den das Groteske erzeugt, indem es Heterogenes miteinander verknüpft, wird nicht aufgelöst. In diesem Sinne ist dem Grotesken eine Distanz zum Dargestellten inhärent.¹⁴⁶ Stilistisch setzt der Roman *Der Nazi & der Friseur* das mit der Adaption pikaresker Erzählmuster um¹⁴⁷ sowie der daraus folgenden Destabilisierung des Erzählten.

Ausdruck des Grotesken im Komischen ist die »Groteskkomik«¹⁴⁸, deren »schärfste« Form die Erzählerfigur ist.¹⁴⁹ Für den Roman *Der Nazi & der Friseur* lautet die Kurzformel: grauenhafter Inhalt und pikareske Form mit grotesk-komischer Wirkung. Die sarkastisch-groteske Distanznahme ist nur bedingt der Komik zuzuordnen, weil sie jenen Gegenständen zugeschrieben wird, die eine »belustigende Wirkung haben«¹⁵⁰. Der Roman provoziert ein Lachen und erzielt durch seine groteske Gestaltung auch eine komische Wirkung. Die sarkastisch-groteske Distanz zum Dargestellten liegt aber nicht nur im Bereich des Komischen, auch wenn sich Letzteres auf das Groteskkomische beschränkt. Das Lachen, das der *Der Nazi & der Friseur* hervorruft, ist beklemmend und verstörend. Die Maskierung des Erzählers in dem Roman hat eine verfremdende, in dem Fall desorientierende und sinnverweigernde Funktion. Die entscheidenden Kategorien sind daher der Sarkasmus und das Groteske.

144 Vgl. Oesterle, Günter: Das Groteskkomische. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 35-42, insbes. S. 38; Kayser: Das Groteske, S. 128.

145 Kayser: Das Groteske, S. 62.

146 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 78-82.

147 Vgl. ebd., S. 241.

148 Gerigk, Anja: 20. Jahrhundert. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 273-284, hier S. 281: »Die größte Travestie und schärfste Groteskkomik liegt in der Figur des Ich-Erzählers«.

149 Vgl. ebd.

150 Kindt, Tom: Komik. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 2-6, hier S. 2.

Schicksallosen einen spezifischen Zustand, in dem es für die Figur »bloß die gegebenen Umstände«¹⁵⁷ gibt, klingt etwas an, das an Jaspers erinnert, wenn er das Dasein ein »Sein in Situation«¹⁵⁸ nennt, ein Vorhandensein, ohne über die Möglichkeiten zu verfügen, in seinem Handeln darüber entscheiden zu können, wer man ist.¹⁵⁹ Dieser existenzphilosophische Ansatz, mit dem das »existenzlose Dasein« (Kertész) auch als eine Nivellierung des Einzelnen und eine dem Einzelnen geraubte Möglichkeit des »Selbstsein[s]«¹⁶⁰ (Jaspers) interpretiert werden kann, bietet einen Zugang zu der Konstruktion des Romans, zu den Äußerungen der Figur in *Roman eines Schicksallosen* und zu dem Kommentar von Kertész über den Zustand der Schicksalslosigkeit als ein »Dasein ohne Existenz« in seinen Tagebüchern. Wie ein Mensch zu einem »substanzlose[n] Wesen«¹⁶¹ gemacht oder gar als »Muselmann«¹⁶² wahrgenommen wird, diesen Prozess beschreibt der Roman mit der Figur György Köves, einem 14-jährigen jüdischen Jungen aus Budapest, der 1944 nach Auschwitz deportiert wurde.

Obwohl der Autor Kertész, in Budapest geboren, auch 14-jährig nach Auschwitz deportiert und wie der Erzähler und Protagonist Köves in Buchenwald befreit worden war, verfasst er keinen autobiographischen Bericht. Erlebtes habe Kertész zum Roman »umgewandelt«¹⁶³, der Autor, der »alles durchgemacht«¹⁶⁴ habe, wovon er schreibe, setzt

1947, S. 33) »Existenz« kann nach Jaspers nur der Einzelne sein, während sich das »Dasein ohne Existenz« auf den Zustand der Masse bezieht. Parallelen zu Kertész weisen sowohl die hierarchischen Anordnung von Existenz und Dasein auf als auch die Gegenüberstellung von Individuum und Masse.

157 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

158 »Weil Dasein ein Sein in Situationen ist, so kann ich niemals aus der Situation heraus, ohne *in eine andere einzutreten*.« (Jaspers, Karl: *Philosophie*. Bd. 2: *Existenzerhellung*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1973, S. 203).

159 »Dasein« bezeichnet den Menschen in seinem geschichtlich empirischen Bestand, wie er zumeist vorkommt, nämlich in der Seinsverfassung der Menge.« Diese »Seinsweise« nenne Jaspers »Dasein ohne Existenz« (Janke, Wolfgang: *Existenzphilosophie*. Berlin, New York: de Gruyter, 1982, S. 162).

160 Jaspers: *Geistige Situation der Zeit*, S. 35: »Erst als Möglichkeit des Selbstseins sucht er aus seinem Schicksalswillen das über alle Berechnung hinausgehende Wagnis, um zum Sein zu kommen.«

161 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 23.

162 Aus dem veränderten Verhalten des Mithäftlings Bandi Citroms Köves gegenüber, geht hervor, dass Köves im Muselmann-Zustand ist. Vgl. Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 190. »Muselmann«, so lautete auch ein Arbeitstitel des Romans. Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: *Imre Kertész. Leben und Werk*. Göttingen: Wallstein, 2015, S. 47. Für einen Forschungsüberblick vgl. Becker, Michael/Bock, Dennis: »Muselmänner und Häftlingsgesellschaften. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager«. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 55 (2016), S. 133-175.

163 Kertész: *Letzte Einkehr*, S. 257. Kertész hat das Drehbuch für die Verfilmung geschrieben (Übers. 2002 *Schritt für Schritt*), die sich vom Romantext unterscheidet. Über die verschiedenen Darstellungsweisen im Romantext und im Filmtext schreibt er: »[...] der Film enthält das sogenannte »Erlebnismaterial«. Fast sechzig Jahre nach dem Geschehen bin ich zu jenem Grundmaterial zurückgekehrt, aus dem ich dreißig Jahre zuvor den Roman schuf – also bin ich sechzig Jahre nach dem Erlebten und dreißig Jahre nach dessen Umwandlung als Roman in den Zustand *vor* der Roman-Niederschrift zurückgeholpert.« (Ebd.; vgl. Kertész: *Der Betrachter*, S. 195f.).

164 Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, v. 19.03.1960, S. 8.

den »Akzent auf das Poetische«¹⁶⁵. Sein Leben in den totalitären Systemen des Nazismus und Stalinismus habe entschieden zum Entstehen dieses Romans beigetragen,¹⁶⁶ dennoch oder gerade deshalb geht er einen Fiktionspakt ein. Dieser Pakt wird es Kertész überhaupt erst ermöglichen, einen »Zustand der Schicksallosigkeit«¹⁶⁷ literarisch zu konstruieren.¹⁶⁸ Was er in dem Tagebuchroman einen »Zustand« nennt, stellt in *Roman eines Schicksallosen* einen schrittweise erzählten Verlauf des »Persönlichkeitsverlustes«¹⁶⁹ dar, der sich offenbar aus mehreren »Zustände[n]«¹⁷⁰ »zusammensetzt«. Mit diesem »Poetik der Schritte«¹⁷¹ genannten Konstruktionsprinzip wird das Geschehen »von vorn« und nicht »von hinten her«¹⁷² aus der Perspektive der Figur erzählt. Während Jean Améry und Ruth Klüger autobiographisch erzählen, jeweils in *Jenseits von Schuld und Sühne* und *weiter leben* reflektieren, wie das Erlebte auf das erzählende Ich zurückwirkt, beschränkt sich die Ich-Erzählung in Kertész' Roman auf die erlebende Perspektive eines Heranwachsenden und nimmt dadurch zum Teil tagebuchähnliche oder protokollartige Züge an.¹⁷³

2.1.2 Die »eigengesetzliche« Positionierung einzelner Begriffe

Die neun Kapitel des Romans umfassen die Zeit vor den Konzentrationslagern (Kapitel eins bis drei), die Zeit in den Konzentrationslagern (Kapitel vier bis acht) und die Zeit nach der Befreiung (Kapitel neun). Auf dem Weg zum Arbeitsdienst wird Köves festgenommen und 1944 von Budapest aus nach Auschwitz, Buchenwald und Zeitz deportiert. Als er nach der Befreiung nach Budapest zurückkehrt, wird ihm der Tod seines Vaters im Wortlaut der Täter mitgeteilt, er sei »nach kurzem Leiden verschieden«¹⁷⁴. Nach den

165 Ebd., S. 9. Der Gehalt des »Poetische[n]« sei, so Kertész über den Roman, der später als *Roman eines Schicksallosen* erschien, »vor allem die Erinnerung« (ebd., v. 19.03.1960, S. 9). »Poesie gibt es nur, wo es eigenes Erleben gibt« (ebd., S. 8). »Was ich schreibe, ist autobiographisch, eine Geschichte, die tatsächlich geschehen ist, dennoch darf man das Material nicht einfach roh aufstapeln« (ebd., S. 7). Vgl. Das Erlebte nennt Kertész auch »Rohmaterial für einen Roman«: »Ich verschwinde angenehm zwischen der Fiktion und den Wirklichkeit genannten Fakten.« (Kertész: Dossier K., S. 85).

166 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis.

167 Kertész: Letzte Einkehr, S. 12.

168 Vgl. Pick, Bianca P.: »Ich muß Zustände beschreiben«. Imre Kertész und sein *Roman eines Schicksallosen*. In: Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft 6/2019 (2020). Hg. v. Matthias Bormuth. Göttingen: Wallstein, S. 235-251.

169 Kertész: Galeerentagebuch, S. 25.

170 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 02.08.1962, S. 21.

171 Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 144.

172 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 282.

173 Günter Butzer liest *den Roman eines Schicksallosen* als Autobiographie mit simulierter Perspektive des Tagebuchs (vgl. Butzer: Topographie und Topik, S. 63, Anm. 28; vgl. Földényi: Wer erzählt, S. 349); vgl. Szirák, Péter: »Die Bewahrung des Unverständlichen. Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 17-66, insbes. S. 37. Protokollartige Züge erkennen auch Lange, Sigrid: »Blickverschiebung. Roberto Benignis *Das Leben ist schön* und Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 121-137, insbes. S. 125 und Neuhofer: Zur Leistung des Ich-Erzählers, S. 268.

174 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 278.

Ereignissen im Lager gefragt, prallen die verschiedenen Erfahrungswelten von ihm als Überlebendem der Konzentrationslager und denen, die nicht im Konzentrationslager waren, aufeinander. Seine Erfahrung des gescheiterten Dialogs (»ich begann allmählich einzusehen: über bestimmte Dinge kann man mit Fremden, Ahnungslosen, in gewissem Sinn Kindern, nicht diskutieren«¹⁷⁵) lässt den Erzähler am Ende vom »Glück der Konzentrationslager«¹⁷⁶ sprechen.

Diese vielzitierte Formulierung kann als Erkenntnis eines Entwicklungsprozesses des Erzählers¹⁷⁷ oder als Sprachkritik des Autors gelesen werden.¹⁷⁸ Plausibel werde sie aber nur vor dem Hintergrund »ironischer Verkehrung«¹⁷⁹. Diesen Pfad nimmt die folgende Argumentation mit dem Sarkasmus als Analysekategorie auf und schließt sich der sprachkritischen Lesart an. Demnach wird das erlebte Geschehen durch die Negation bestimmter Begriffe im Roman wie »Schicksal«, »Zufall« oder »Wahl« distanziert.¹⁸⁰ Die Erzähltechnik erzeugt mit der Positionierung dieser Begriffe bestimmte Reibungsflächen, die unaufgelöst bleiben.¹⁸¹ Einzelne Begriffe sind in einer Weise platziert, die für den Leser erklärungsbedürftig ist. Da der Roman diese Erklärung für den Gebrauch und die Positionierung der Begriffe nicht mitliefert, erzeugt der Text eine »eigengesetzliche[] Tonart«¹⁸². Seine Erzählkonzeption beruht darauf, dass es, so Kertész, »keinen Grundton [gibt], zu dem sich die einzelnen Töne der Komposition harmonisch oder disharmonisch verhalten können«. In dieser »[a]tonale[n] Romankomposition«¹⁸³ nehmen bestimmte Begriffe die Funktion der Töne ein.

2.1.3 Distanziert, aber nicht emotions- und reflexionslos

Mit einer Ästhetik der emotionalen Immunität schlägt Martin von Koppenfels ein literaturwissenschaftliches Konzept zur Positionierung der Begriffe in *Roman eines Schicksals*

175 Vgl. ebd., S. 271.

176 Ebd., S. 287.

177 Vgl. Michaelis: Erzählräume nach Auschwitz, S. 97; Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 137, S. 144; Várnei, Paul: »Holocaust and Imre Kertész«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): Imre Kertész and Holocaust Literature. West Lafayette, In: Purdue Univ. Press, 2005, S. 247-257.

178 Vgl. Meyer, Thomas: »Bemerkungen zu Imre Kertész' Projekt der »Schicksalslosigkeit««. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 97-120, insbes. S. 110-112.

179 Heidelberger-Leonard: Kertész, Leben und Werk, S. 50, vgl. auch ebd., S. 52; Molnár, Sára: »Imre Kertész' Aesthetics of the Holocaust«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): Imre Kertész and Holocaust-literature. West Lafayette, In: Purdue Univ. Press, 2005, S. 162-170; Viragh, Christina: »Bis hierher und nicht weiter«. In: Dietmar Ebert (Hg.): Das Glück des atonalen Erzählers. Studien zu Imre Kertész. Dresden: Ed. Azur, 2010, S. 135-153, hier S. 141.

180 Vgl. Meyer: Bemerkungen, S. 110-112.

181 »Worte [verlieren] unter bestimmten Umständen bei einer gewissen Temperatur, bildlich gesprochen, ihre Substanz, ihren Inhalt, ihre Bedeutung« (Kertész, Imre: Kaddisch für ein nicht geborenes Kind [Kaddis a meg nem született gyermekértm, 1990]. Übers. v. György Bude u. Kristin Schwann [1992]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2002, S. 58).

182 Kertész: Galeerentagebuch, S. 200.

183 Ebd.

losen vor. Ausgehend von der »ironischen bzw. klinischen Distanz«¹⁸⁴ Gustav Flauberts bezeichnet Koppenfels mit dem medizinischen Begriff der Immunität einen unempfindsamen, antisentimentalen Stil, der gegen jegliche »Einfühlung«¹⁸⁵ resistent zu sein scheint. Der Analysekatgorie des Immunen Erzählers gemäß ist die Sprache in *Roman eines Schicksallosen* geprägt von der »Suche nach dem *mot juste* – in ironischer Verkehrung«¹⁸⁶. Aus dem »verfehlten«¹⁸⁷, »falsche[n] Wort« leitet Koppenfels einen Erzählstil des »negativen *mot juste*«¹⁸⁸ ab: »das unangemessenste Wort ist das genaueste«¹⁸⁹. Die ironische Verkehrung, die mit der Wortwahl in *Roman eines Schicksallosen* in den Blick kommt, ist ein Verfahren der Verstellung, das sich – in Anlehnung an das Konzept der Immunität – einem »identifikatorischen Wirkmodus«¹⁹⁰ entzieht. Dieser distanzierende Effekt basiert auf einer bestimmten Positionierung verschiedener, zum Beispiel emotionaler Ausdrücke, die auf eine »Umarbeitung der Affekte«¹⁹¹ zurückgehen. Das betrifft unter anderem die Passagen, in denen der fiktive Erzähler ohne Gefühlsausdrücke der Angst beschreibt, dass er den Vater »ins Arbeitslager ziehen lassen«¹⁹² müsse, oder wenn er vom »Glück der Konzentrationslager« spricht. Ausdrücke der Angst werden nicht nur erzählerisch zurückgehalten, als Affekt habe sich die Angst verlagert. Affekte werden von bestimmten Ereignissen getrennt, um sie, so Koppenfels, an anderer Stelle wieder erscheinen zu lassen. Demzufolge taucht Angst dann als »Glück« (wieder) auf.¹⁹³ Im Text findet so eine »affektive Verschiebung«¹⁹⁴ beziehungsweise eine »affektive Befremdung«¹⁹⁵ statt, die auf das Ausbleiben von Angst, Sentimentalität und Trauer zurückzuführen sei. Zu finden sind diese erzählerisch neu geformten Phänomene auch als empfundene Peinlichkeit oder körperliche Übelkeit.¹⁹⁶ So reagiert Köves auf den Abschied von seinem Vater mit »eine[r] Art Übelkeit«¹⁹⁷ anstatt mit Trauer, oder er sagt, dass er

184 Koppenfels, Martin von: Immunisierung. In: Bettina v. Jagow/Florian Steger (Hg.): Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp. 395-401, hier Sp. 400.

185 Koppenfels, Martin von: Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans. München: Fink, 2007, S. 13.

186 Ebd., S. 330.

187 Vgl. ebd.

188 Ebd., S. 329.

189 Ebd., S. 330. Judith Kasper merkt jedoch kritisch an, dass diese Feststellung impliziert, es gebe ein adäquates oder wahres Sprechen über die Lager. Ein solches Sprechen schließt sie aus und nennt es eine »Kontamination der eigenen Sprache durch die Lagersprache« (Kasper, Judith: Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 139, vgl. auch S. 132f., S. 137).

190 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 19.

191 Ebd., S. 333.

192 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 33.

193 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 330-335. Glück betrachtet Koppenfels ebenfalls als Affekt (vgl. ebd., S. 335).

194 Ebd., S. 17.

195 Ebd., S. 325.

196 Vgl. ebd., S. 328. Der Peinlichkeit, die eine »Reaktionsbildung gegen den Affektausdruck« sei, weist Koppenfels eine besondere Bedeutung zu.

197 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 21.

ein bißchen lachen mußte, einerseits vor Staunen und Verlegenheit, aus dem Gefühl, plötzlich in irgendein sinnloses Stück hineingeraten zu sein, in dem ich meine Rolle nicht recht kannte, andererseits wegen einer flüchtigen Vorstellung, die mir gerade so durch den Sinn huschte: das Gesicht meiner Stiefmutter, wenn sie heute abend merken würde, daß sie mit dem Abendessen umsonst auf mich wartete.¹⁹⁸

Der erzielte Verfremdungseffekt wird umso größer, je weiter Emotionsausdruck und Ereignis voneinander entfernt sind. Distanz erzeugt aber nicht die Verschiebung oder die »Verweigerung des Affektausdrucks«¹⁹⁹ allein, auch die Begriffe »Stück« und »Rolle« distanzieren das unmittelbare Betroffensein des Protagonisten.

Dadurch wird der distanzierte Erzählstil in *Roman eines Schicksallosen* nicht emotionslos, der emotionale Ausdruck wird, wie die Reflexion, nur anders platziert. Die Technik des Immunen Erzählers, Emotionen von »affektiv besetzten Ereignissen«²⁰⁰ an anderer Stelle, als »Affekt zweiten Grades«²⁰¹, im Text zu positionieren, wird so konzeptionell in die literarische Distanzierung integriert. Distanziert erscheint der Stil nicht aufgrund einer Emotionslosigkeit; Gefühle werden durchaus gezeigt. Aber dort, wo sie auftauchen, erzeugen sie einen verfremdenden Effekt, weil es sich bei diesem »anderswo«²⁰² um Ereignisse und Situationen handelt, die Ausdrücke wie »lachen«, »Staunen«, »Verlegenheit« oder »Glück« nicht erwarten lassen. Damit ist der Text also keineswegs reflexions- und emotionslos, vielmehr sind Reflexionen und Emotionen so positioniert, dass sie das erzählte Geschehen, das unmittelbare Betroffensein des Protagonisten und das nachträgliche Bewerten des Erzählers literarisch distanzieren. In die Textanalyse gehen diese Überlegungen als *Positionierungsstrategie* (Erzähltechnik) und als *Antisentimentalität* (Erzählstil) ein.

2.2 Das Geschehen als Abfolge und das Fortschreiten des Subjekts unter Zwang

2.2.1 ›Man erledigt neue Dinge, man lebt‹

»Dasein ohne Existenz«

Kommentare zur Arbeit des Autors am *Roman eines Schicksallosen* enthält Kertész' *Galeerentagebuch* (1993), ein aus tagebuchförmigen Notaten (1961 bis 1971) bestehender Roman. Hinsichtlich der Frage nach der Entwicklung des Protagonisten heißt es dort: Den Persönlichkeitsverlust wolle Kertész »ebenso langsam und unerbittlich entfaltend« erzählen wie die Geschichte »vom Werden einer Persönlichkeit. Die alten Worte der Moralität benutzen, um deren Absurdität aufzuzeigen«²⁰³. An anderer Stelle im *Galeerentagebuch*

198 Ebd., S. 67.

199 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 335.

200 Ebd., S. 17.

201 Ebd., S. 328.

202 Ebd., S. 17.

203 Kertész: Galeerentagebuch, S. 25.

verstärkt sich dieser Eindruck, wenn Kertész über den von ihm »erarbeiteten«²⁰⁴ »Menschentyp« innerhalb einer »Daseinsstruktur«²⁰⁵ spricht, den er vom »tragischen Menschentyp«²⁰⁶ in der Kunst abgrenzt und einen »funktionalen Menschen« nennt, »ein dem Totalitären ausgeliefertes, substanzloses Wesen«²⁰⁷.

Die von Karl Jaspers getroffene Unterscheidung zwischen »Dasein« und »Existenz« und Kertész' Formulierung von »Dasein ohne Existenz« findet sich bei diesem wieder, wenn er von »Person« (Dasein), »Persönlichkeit« (Existenz) und »Persönlichkeitsverlust« spricht.²⁰⁸ Im Verhältnis zu »Person« ist der »Persönlichkeit« eine Weiterentwicklung inhärent und diese daher mit einem Prozess verbunden, in dem sich individuelle Eigenschaften frei von der Gewalt einer äußeren Macht entwickeln können.²⁰⁹ Mit der Unterscheidung zwischen Persönlichkeit und Person macht Kertész darauf aufmerksam, dass Handlungen, die man nicht als Persönlichkeit ausführt, keine frei gewählten sind, keine, für die sich der Einzelne seiner Persönlichkeit gemäß entscheidet.²¹⁰ Im Text begegnet dem Leser die Perspektive eines Subjekts, das zum Opfer gemacht wird, erzählt wird ein Prozess, den Kertész, um seine Formulierung zu verwenden, als »Person ohne Persönlichkeit« (»Dasein ohne Existenz«) erzählt.

Der Roman ist zwar in der Tradition des Entwicklungs- und Bildungsromans zu verorten, jedoch nur als Transformation, deren Ende nicht für den Erfolg eines Bildungsprozesses stehen kann.²¹¹ So spricht Kertész von einer Entwicklung nur bezogen auf die Erzählung (»Geschichte eines Persönlichkeitsverlustes [...] langsam und unbittlich entfaltend«²¹²) und die Themen seines Romans, und auch dort zurückhaltend in Anführungszeichen (»zur Schicksallosigkeit, können sich diese Themen »entwickeln«²¹³). Welchen Effekt hat die nach vorn gerichtete, in Schritten oder Stufen vorgehende Erzähltechnik des *Romans eines Schicksallosen* auf dessen Wirkung, wenn dabei nicht die »Entwicklung einer Persönlichkeit« beschrieben wird?

204 Kertész im Interview: »Dass ich diesen funktionalen Menschen erarbeitet habe. Darauf bin ich wirklich stolz.« (Kertész, Imre: »Ich war ein Holocaust-Clown«. In: Die Zeit v. 12.09.2013 [https://www.zeit.de/2013/38/imre-kertes-bilanz v. 14.02.2021]).

205 »Der entfremdete, der funktionale Mensch hat ja gewählt, auch wenn seine Wahl im wesentlichen eine Absage ist. Woran? An die Wirklichkeit, die Existenz« (Kertész: Galeerentagebuch, S. 8).

206 Vgl. ebd., S. 8f.

207 Ebd., S. 23.

208 Kertész: Rede über das Jahrhundert, S. 15: Dazu gehören Entscheidungen, die eine »alptraumartige äußere Macht« dem Subjekt »abnötigte«, eine »Lebensphase«, die »nicht zum organischen Teil der Person wurde, zu einem fortsetzbaren, die Persönlichkeit weiterentwickelnden Erlebnis, mit einem Wort, die sich im Menschen einfach nicht zur Erfahrung hat verdichten wollen. Dieses Nicht-Aufgearbeitete, ja, oft Nicht-Aufarbeitbare von Erfahrungen« (ebd.). »In unserer Zeit erlebt es der Mensch als Schicksal, von der Geschichte seiner autonomen Persönlichkeit beraubt zu werden« (ebd., S. 22).

209 Ebd., S. 15.

210 »Denn für sie alle gab es eine Phase ihres Lebens, da sie gleichsam nicht ihr eignes Leben lebten [...], Entscheidungen trafen, die nicht die innere Ausfaltung ihres Charakters, sondern eine alptraumartige Macht ihnen abnötigte« (Kertész: Rede über das Jahrhundert, S. 15).

211 Kelemen, Pál: »Der Vorlass von Imre Kertész«. In: Gyöffy, Miklós/Ders. (Hg.): Kertész und die Seinigen. Lektüren zum Werk von Imre Kertész. Peter Lang: Frankfurt a.M., 2009, S. 13-39, hier S. 18.

212 Kertész: Galeerentagebuch, S. 24f.

213 Ebd., S. 27.

Dem Geschehen eine Struktur geben: »Abfolge der Zeit«

Mit dem modernen Bildungsbegriff ist die Auffassung von einer individuellen Bildung des Einzelnen zu einer Persönlichkeit (Charakter) verbunden. Die Phasen des Entwicklungs- und Bildungsprozesses werden als aufeinander aufbauende »Stufen« gedacht, und die Richtung »zielt auf zunehmende Selbständigkeit des Ichs gegenüber den determinierenden Mächten von Natur, Gesellschaft und Kultur«²¹⁴. Zentral für den Bildungsroman sei die »erfolgreiche Suche eines jugendlichen Protagonisten nach existenzsichernden Orientierungsmustern«²¹⁵. In *Roman eines Schicksallosen* reduziert sich diese Thematik auf die Stufenmetaphorik, sich »Stufe um Stufe« an die »neuen Forderungen«²¹⁶ in der jeweiligen Situation anzupassen, und vor allem auf einen Zustand, den »Überlebenszustand«²¹⁷. Kertész' Roman, der eine auf Individuation beruhende Vorstellung von Entwicklung negiert,²¹⁸ stellt keine Entwicklung im Sinne eines inneren Reifeprozesses des Einzelnen dar. Der Autor Kertész beschreibt vielmehr einen »äußeren Verlauf«, den die Erzählinstanz Köves mit Hilfe einer »Abfolge der Zeit«²¹⁹ zu strukturieren sucht: »Gäbe es jedoch diese Abfolge in der Zeit nicht«²²⁰, hätte das »Geschehen nicht in der gewohnten Abfolge von Minuten, Stunden, Tagen, Wochen und Monaten stattgefunden, sondern gewissermaßen auf einmal«²²¹, wäre »das ganze Wissen« und die »Zeit auf einmal, auf einen Schlag« gekommen, wäre es »weder körperlich noch geistig [zu] verkrafte[n]«²²² gewesen. Die lineare Abfolge von Situationen entspricht dem »Dasein in Situation« (Jaspers) und wird hier als ein *Fortschreiten* des Subjekts unter Zwang bezeichnet, einem »Zwang zur Anpassung, zur Unterordnung«²²³. Zugleich erschließt sich aber der Erzähler über die zeitliche Abfolge einen Handlungsraum, mit dem er sich von der Rolle des ohnmächtigen Opfers distanziert.

Im Roman wird das Subjekt substanzlos, schicksallos gemacht, und mit ihm wird der Bildungsprozess, wie er in der Tradition des humanistischen Bildungsromans verankert ist, gewissermaßen zum Auflösungsprozess, dessen Richtung determiniert ist. Es stehen sich Eigenschaften des Bildungsromans und von Kertész' Erzählung gegen-

214 Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 1992, S. 13.

215 Ebd., S. 19.

216 Köves sagt, dass »einem alles erst langsam, in der Abfolge der Zeit, Stufe um Stufe klar wird.« (Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 272).

217 Kertész, Imre: Liquidation [Felszámolás, 2003]. Übers. v. Laszlos Kornitzer u. Ingrid Krüger. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 85. Der Roman *Liquidation* ist Teil von Kertész' Tetralogie über Auschwitz: *Roman eines Schicksallosen* (1975/dt. 1990 u. 1996), *Fiasko* (1988/dt. 2000), *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (1990/dt. 1992).

218 Vgl. Koppenfels: Der immune Erzähler, S. 334.

219 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 272.

220 Ebd., S. 272f.

221 Ebd., S. 280.

222 Ebd., S. 272f. Von der Vernichtung durch Gas habe Köves »nach und nach erfahren« (ebd., S. 124).

223 Földényi, László F.: Tragödie. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 307f., hier S. 307.

über, »Persönlichkeitsfindung«²²⁴ und »Persönlichkeitsverlust«, Identitätsfindung und Identitätsverlust, Subjektivierung und »Entsubjektivierung«²²⁵, sodass der *Roman eines Schicksallosen* auch als Gegenerzählung zum Bildungsroman betrachtet werden kann.²²⁶ Formulierungen, mit denen der Bildungsroman charakterisiert wird (»erfolgreiche Suche [...] nach existenzsichernden Orientierungsmustern«), geraten in Kertész' Roman ins Wanken. Dass sie dennoch vorhanden sind, bestätigen die auf das Jahr 1960 datierten Aufzeichnungen von Kertész in seinem Tagebuch, in dem er notiert, dass der *Roman eines Schicksallosen* »hinsichtlich seiner inneren Form« »ein Bildungsroman«²²⁷ ist. Diese Form des Romans korrespondiert mit dem Konstruktionsprinzip des Fortschreitens.

Wie Köves seine Schritte gemacht hat

Schicksal, so Kertész, sei die »Möglichkeit der Tragödie«. Auf den Protagonisten Köves übertragen ist es die »Möglichkeit«, die für Köves nicht existiert, weil das, was Kertész »äußere Determiniertheit«²²⁸ nennt, jeden Möglichkeitsraum zunichtemacht. Schicksalslosigkeit ist die Aufhebung von Möglichkeit. Als »Schicksalslosigkeit« bezeichnet Kertész die »auferlegte und als Wirklichkeit erlebte Determiniertheit.«²²⁹ »Wesentlich« für die »Schicksalslosigkeit in chemisch reinem Zustand« ist, dass diese »Determiniertheit immer im Gegensatz stehen muß zu den natürlichen Ansichten und Neigungen«. Wenn sich die Determiniertheit in diesem Spannungsverhältnis bewegt und der Protagonist die Unmöglichkeit der Möglichkeit als Wirklichkeit erlebt, spricht Kertész von *Schicksallosigkeit*.²³⁰ Das Besondere an der Darstellungsweise in *Roman eines Schicksallosen* ist, diese Unmöglichkeit nicht nur gezwungenermaßen als »Realität aufzufassen«²³¹, sondern sie »als etwas Natürliches hin[z]u nehmen«²³².

Der Erzähler Köves, der feststellt, er habe »ein gegebenes Schicksal durchlebt«²³³, sieht sich selbst nicht als schicksalslos, und er entwirft sich im Rückblick auch nicht als leidendes, passives Opfer. So zum Beispiel, wenn er von dem »Zementschleppen« be-

224 Földényi, László F.: Bildungsroman. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 57-60, hier S. 58.

225 Schönthaler: Negative Poetik, S. 145.

226 Vgl. Gács, Anna: »Was zählt's, wer vor sich hin murmelt? Fragen über die Situation und Autorisation in der Prosa von Imre Kertész«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 263-292, insbes. S. 271; Bojtár, Endre: »Die Winterreise des Sisyphos«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 327-341, insbes. S. 331; Keleman: Vorlass von Kertész, S. 18. Er gibt aber zu bedenken, dass Kertész sich an Thomas Manns *Zauberberg* orientierte, wie Notizen zu entnehmen ist. Als Vorlage könnten Kertész Camus' *Der Mythos des Sisyphos* und Manns *Zauberberg* gedient haben (vgl. ebd., S. 24f.); vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 23.

227 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 21.03.1960, S. 12.

228 Kertész: Galeerentagebuch, S. 16f.

229 Vgl. ebd., S. 17.

230 Vgl. ebd.

231 Ebd.

232 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 11.12.1960, S. 15.

233 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 283.

richtet, als ihm, Köves, der schwere Zementsack herunterfällt, ein »Soldat[]«²³⁴ ihn daraufhin niederprügelt und ihn zwingt, den Zement »zusammen[zu]kratzen, auf[zu]lecken«. ²³⁵ Köves fügt hinzu, »wenn auch schwankend, gekrümmt, zuweilen mit Schwärze vor den Augen, so hielt ich doch durch, ich kam und ging, ich trug und schleppte, und zwar ohne einen einzigen weiteren Sack fallen zu lassen«²³⁶. Ein anderes Beispiel: Dass Köves im Konzentrationslager zum Muselman wird, teilt er indirekt mit, indem er die Reaktion eines Mithäftlings auf ihn beschreibt. Aus eigener Sicht hat Köves seine »Schritte« *gemacht*, er betrachtet sich nicht als passives Opfer, sondern als ein Subjekt, das gewissermaßen handlungsfähig geblieben ist. Der Roman bringt damit aber kein aktives Subjekt hervor, sondern er inszeniert eine Art Handlungsfähigkeit, die im Grunde eine »Gleichgültigkeit«²³⁷ ist: »Wenn man die eine Stunde hinter sich gebracht hat, sie hinter sich weiß, kommt bereits die nächste.« Er, Köves, sei »ja nicht untätig: schon erledigt man die neuen Dinge, man lebt, man handelt, man bewegt sich, erfüllt die immer neuen Forderungen einer jeden neuen Stufe«²³⁸. Die veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen heben noch einmal hervor, dass die »Gleichgültigkeit« Ausdruck des »körperlichen Elend[s]« ist, das den »Heranwachsende[n]« »allmählich überschwemmt, ihn zerreibt, anspruchslos, stumpf«²³⁹ macht. Die Stufen haben bei dieser Darstellung einen strukturierend distanzierenden Effekt, weil das Durchlebte von Situation zu Situation erzählt wird.

Das Geschehen aus einem »Zustand des vorangegangenen Nicht-Wissens«²⁴⁰ zu erzählen, nennt die Übersetzerin Christina Viragh einen »Vortast-Stil«²⁴¹. Das Besondere an der Darstellungsweise in *Roman eines Schicksallosen* ist, dass das, was das erlebende Ich erleidet, »Schritt für Schritt« entsteht, wie etwas, das vor ihm liegt. Zurückliegendes wird als Gegenwart erzählt. Die Ereignisse, denen Köves ausgeliefert ist, werden so erzählt, als ob er sich »an jede Stufe immer wieder einzeln«²⁴² anzupassen versucht. Eine Anpassung, bei der, so Reemtsma, jeder Schritt Zerstörung sei.²⁴³ Das Wahrgenommene wirkt nicht auf die Figur zurück: »nicht so, wie ich es dann nachträglich – wenn ich darüber nachdachte – zusammenfassen, gewissermaßen vor mir abrollen lassen konnte«²⁴⁴. Diese Erzähltechnik, die gegebene Situation von der gemachten Erfahrung abzuschirmen und auf nachträgliche Reflexionen zu verzichten, ist ein distanzschaffendes Verfahren. Das Resultat dieser erzählerisch ausgelassenen Reflexion ist eine Distanz

234 Ebd., S. 187.

235 Ebd., S. 188.

236 Ebd.

237 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 21.03.1960, S. 12.

238 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 272.

239 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 18.03.1960, S. 7.

240 Földényi, László F.: »Große Wahrhaftigkeit. Roman eines Schicksallosen von Imre Kertész«. Übers. v. Hans Skirecki. In: Ein Foto aus Berlin. Essays 1991-1994. München: Matthes & Seitz, 1996, S. 193-208, hier S. 199.

241 Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 137.

242 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 171.

243 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 76f.

244 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 171; vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 63.

mit dem Effekt einer verstörenden ›Neutralisierung‹. Dem Journalisten, mit dem Köves nach der Befreiung in Budapest ins Gespräch kommt, schildert er nicht, wie er das Leid überstanden hat, vielmehr wird das Geschehen mit der Stufenfolge distanziert.²⁴⁵ Das eigene Überleben wird erzählerisch zu einer unpersönlichen, beinahe gleichgültigen Sache gemacht, ›man erledigt neue Dinge, man lebt‹.

2.3 Verstellung als Verfahren literarischer Distanz

Zum Sarkasmus, hier seinem Grad der Direktheit nach unterschieden, gehört die Verstellung, die sich als indirektes Verfahren einer sarkastischen Perspektivierung zwischen Ironie und Groteske bewegt. Diese Perspektivierung meint die Sicht des Erzählers und Protagonisten György Köves, sie wird als eine »Strategie der ironischen Verstellung«²⁴⁶ untersucht. Da der groteske Rollentausch in *Roman eines Schicksallosen* zwar angelegt, aber nicht vollzogen wird,²⁴⁷ nehmen die ausgelassene nachträgliche Reflexion und die kindliche Verstellung, die als sarkastische Perspektivierung gedeutet werden, durch ihr ironisches Moment eine Zwischenstellung ein. Dort, wo durch die Sichtweise der Eindruck entsteht, für Köves existiere eine Möglichkeit, handelt es sich um ein Verfahren der Verstellung.

Im ersten Teil des *Romans eines Schicksallosen* heißt es, dass »jeder, der Lust habe, sich zur Arbeit melden könne«, und Köves dieses vermeintliche ›Angebot‹ im Konzentrationslager in Deutschland zu ›arbeiten‹ »reizvoll«²⁴⁸ findet, er sich »von der Arbeit endlich geordnete Verhältnisse, Beschäftigung, neue Eindrücke, einen gewissen Spaß, also insgesamt eine sinnvollere und [...] [ihm] passendere Lebensweise«²⁴⁹ verspreche. Die Darstellungsweise suggeriert, Köves hätte die Möglichkeit, sich für die Zwangsarbeit zu entscheiden. Demzufolge besteht die sarkastische Distanznahme, die in diesem Fall auf den Fiktionspakt angewiesen ist, in der erzähltechnischen Simulation einer ›Möglichkeit‹ der Entscheidung.

In seinen Handlungen ist Köves nicht frei, es ist ein Handeln unter Zwang. Aber die spezifische Perspektivierung verstellt diese extreme Zwangssituation und distanziert damit das Geschehen. Diese verengte Perspektivierung des erzählten Geschehens ist nicht gleichzusetzen mit Ironie im gewöhnlichen Sinn als ›täuschende‹ Ausdrucksweise einer Figur, die das Gegenteil von dem meint, was sie sagt. Die Verstellung ist eine narrative Verengung des Erzählten mit »Verfremdungseffekt«²⁵⁰. Sarkastisch wird diese ›Verstellung durch Verengung‹ vor dem Hintergrund des historischen Kontextes. In einem Interview von 1996 merkt Kertész an, er wolle, »daß die Moral des Lesers durch

245 Vgl. Pick: Nachträgliches Schreiben ohne erzählten Neubeginn, S. 81-85.

246 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 541.

247 Vgl. ebd.

248 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 68.

249 Ebd., S. 74.

250 Stanzel, Franz K.: *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 358.

die scheinbar unmoralischen, kalten Zeilen dieses Buchs verletzt wird. Daß er sich darüber empört, daß sich der Erzähler eben nicht empört, sondern alles scheinbar klaglos hinnimmt«²⁵¹. Verletzt wird der Leser zum Beispiel, als Köves sieht, wie »in diesem Augenblick [seine] Reisegefährten aus der Eisenbahn [verbrannten]«²⁵², er den Eindruck gehabt habe, »es sei eine Art Schabernack, irgend etwas wie ein Studentenstreich. Dazu trug, wenn ich es recht überlegte, auch bei, wie geschickt sie mich zum Beispiel in andere Kleider gesteckt hatten, einfach so«, und er dann »korrigierend« festhält, dass »das Ganze, von der anderen Seite gesehen, natürlich nicht nur Schabernack [war], denn von dem Ergebnis – um es so zu formulieren – konnte ich mich schließlich mit meinen eigenen Augen überzeugen«²⁵³. Das Moment der sarkastischen Perspektivierung ist in dieser »Gleichgültigkeit« zu suchen, die in ihrer extremen Form den Gegensatz zwischen Zwang und freier Handlung, zwischen »Person« und »Persönlichkeit« verstellt, und zwar dann, wenn die Erzählstrategie suggeriert, das Opfer hätte die »Möglichkeit«, die Ereignisse, denen es ausgeliefert ist, zu beeinflussen. Das distanzierende Stilelement befindet sich dort, wo die Perspektivierung des Dargestellten eine gewisse Handlungs- und Entscheidungsfreiheit des Protagonisten vorgibt. Entstehen kann dieser Eindruck aber nur aufgrund der Perspektivierung. Sie schränkt das Erzählte nicht bloß ein, wie es für eine personale Perspektive typisch ist. Verstellung bezeichnet die konstruierte Perspektive des Erzählens, die das, was sie weiß, gezielt ausblendet, das entsetzliche Geschehen »neutralisiert« und den Leser damit verletzt.

2.3.1 Distanz durch Identifikation

In der Anfangsphase des Schreibens an seinem Roman empfand Kertész das Thema Anpassung offenbar als so zentral für seinen Text, dass er es in Betracht zog, ihn einen »Anpassungsroman«²⁵⁴ zu nennen. »Dramatik«, »Poesie« und »Philosophie« des Romans, so Kertész in einem auf das Jahr 1960 datierten Tagebucheintrag, »resultieren aus der Anpassung«²⁵⁵. Auf der Handlungsebene steht die Anpassung in *Roman eines Schicksallosen* »im Dienste des bloßen Überlebens«²⁵⁶, auf der Darstellungsebene erzeugt die Anpassung des Erzählers einen extremen Kontrast zwischen Erzählen und Erzähltem. Zentral für diesen dargestellten Kontrast ist das Verhältnis von Täter- und Opferperspektive.²⁵⁷ Der Moment, in dem sich die Erzählerfigur Köves die »Optik seiner Peiniger«²⁵⁸ »aneignet«, markiert den Kulminationspunkt in der »Geschichte des Persönlichkeitsverlustes«²⁵⁹. Das literarische Verfahren, das eine sarkastische Wir-

251 Kertész, Imre: »Ich will meine Leser verletzen«. In: Der Spiegel vom 29.04.1996 [www.spiegel.de/spiegel/print/d-8917032.html v. 14.02.2021].

252 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 124.

253 Ebd., S. 125.

254 Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, hier v. 11.12.1960, S. 16.

255 Ebd.

256 Reemtsma: *Überleben als erzwungenes Einverständnis*, S. 65.

257 Zwei weitere Texte aus Kertész' Œuvre, die Erzählung *Protokoll* und das Romanfragment *Ich, der Henker*, belegen, dass sich der Autor nicht nur in *Roman eines Schicksallosen* mit der Umkehr der Opfer- und Täterperspektive beschäftigt hat.

258 Reemtsma: *Überleben als erzwungenes Einverständnis*, S. 67.

259 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 25.

»den Inhalt gleichsam hinter eine Glasscheibe stecken«²⁶⁶. Dann schiebt sich etwas zwischen erlebendes und erzählendes Ich.

Beim retrospektiven Erzählen in der Autobiographie ist es häufig umgekehrt: in der Regel ordnet sich die Perspektive des Erlebens dem reflektierenden Rückblick in der Schreibgegenwart unter. Aufgrund des zeitlichen Abstands ist in der autobiographischen Erzählsituation, wie in Klügers *weiter leben*, das erzählende Ich im Text zu meist präsenter als das erlebende Ich. Dass es sinnvoll erscheint, die Wissens- und Informationsunterschiede zwischen Erzähler und Figur zu benennen, hängt mit der Lesart des Romans und der Interpretation des Darstellungsverfahrens zusammen. Die vorliegende Studie bezieht dabei das Stilmittel der ironischen Verstellung mit ein und deutet das Verfahren als eine distanzierende Reduktion des retrospektiv Erzählten. So wird zum Beispiel mit einer gegenbildlichen Konstruktion (»schöne[s] Konzentrationslager«) und einem »kindlichen« Understatement (»[e]in bißchen möchte ich noch leben«) Distanz zum Erzählten hergestellt.²⁶⁷ Diese ästhetische Distanz baut auf der Diskrepanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich auf, untersucht wird aber auch die Erzähltechnik und der Erzählstil.

Ein weiterer Aspekt betrifft den besonderen »Sprachklang«²⁶⁸ und die Wahl der Formulierungen: Das Erlebte wird in einer Weise erzählt, dass es sich den Bewertungskategorien einer Sprache zu entziehen versucht, die Kertész als eine »Vor-Auschwitz-Sprache« mit »Vor-Auschwitz-Begriffen«²⁶⁹ bezeichnet. Merkmal dieser Sprache sei der vorhandene »Grundton, eine auf eine allgemein anerkannte Moral und Ethik gestützte Wertordnung, die das Beziehungsgeflecht von Sätzen und Gedanken bestimmte«²⁷⁰. Der »Nach-Auschwitz-Sprache«, so Kertész, fehle dagegen dieser »Grundton«²⁷¹. Dieses »lack of harmony«²⁷² inszeniert der Roman mit einem besonderen »Sprachklang«²⁷³, dem atonalen Erzählstil.²⁷⁴

266 Kertész: Galeerentagebuch, S. 13. Vermutlich trifft das auf die Schreibweise zu, die bei Földényi anklängt, wenn er meint, Kertész schreibe die Geschichte wie »hinter einer dicken, undurchdringlichen Glasplatte« (Földényi: Wahrhaftigkeit, S. 202).

267 Vgl. Fischer, André: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München: Fink, 1992, S. 92: »Gegenbildlichkeit« und »Verfremdungen« weist Fischer als Merkmale inszenierter Naivität aus.

268 Ebert, Dietmar: »Atonales Erzählen im Roman eines Schicksallosen. Vom Finden einer Romanform, um »Auschwitz« schreibend zu überleben«. In: Ders. (Hg.): Vom Glück des atonalen Erzählens. Studien zu Imre Kertész. Dresden: Ed. Azur, 2010, S. 111-133, hier S. 125.

269 Kertész, Imre: Die exilierte Sprache [2000]. In: Ders.: Exilierte Sprache, Essays und Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 206-221, hier S. 211.

270 Ebd., S. 212.

271 Ebd.

272 Molnár: Kertész' Aesthetics of the Holocaust, S. 167.

273 Ebert: Atonales Erzählen, S. 125.

274 Vgl. Kertész: Die exilierte Sprache, S. 212: »Sehen wir nämlich die Tonalität, die einheitliche Tonart, als eine allgemein anerkannte Konvention an, dann deklariert Atonalität die Ungültigkeit von Übereinkunft und Tradition.« Zurück geht diese Kompositionsmethode auf Arnold Schönberg; vgl. Kertész: Galeerentagebuch, S. 26. »Ein atonaler Roman. Was heißt Tonalität? Der Grundbaß einer eindeutigen Moral, der Grundton, der überall brummt. Gibt es einen solchen Grundton? Falls es ihn gibt, ist er erschöpft.« (Ebd., S. 74).

»Worte der Moralität« (Kertész) sollen daher nicht durch neue Worte der Moralität ersetzt werden; vielmehr werden Begriffe aus der Existenzphilosophie genutzt, auf die Kertész sich bezieht, wenn er über das »Absurde der funktionalen Existenz«²⁷⁵ spricht. Zwar enthält auch das Vokabular der Existenzphilosophen ethische Implikationen, aber wenn sich Kertész auf den Begriff der Existenz und des Absurden bezieht, wendet er sich auf sprachlicher Ebene von einem aufklärerischen Humanismuskonzept ab, das auf Autonomie und Vernunft vertraut (»nicht das ›moralische Gesetz in ihm«²⁷⁶). Die narrative Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich dient dabei als Sehhilfe, schließlich setzt die Provokation – durch die Strategie der verweigerten Reflexion und inszenierten Naivität – bei den Wissensunterschieden zwischen diesen beiden Ichs an. Die Doppelbödigkeit des Textes entfaltet sich auch dort, wo Wissens- und Informationsunterschiede zwischen Erzähler und Figur zum Vorschein kommen, der Erzähler also vorgibt, nur so viel zu wissen wie die Figur, er aufgrund des Zeitunterschieds dabei jedoch mehr weiß als die Figur.²⁷⁷ Dieses Gestaltungsprinzip wird hier als Distanzierungsstrategie interpretiert. Demzufolge wird die Distanz auf den Ebenen Erzähler–Figur und Erzähler–Erzähltes zu verorten sein. Wie sie sich auf verschiedene Weise ausformt, steht im Fokus der Analyse.²⁷⁸

An vier Textauszügen aus dem dritten und vierten Kapitel des Buchs soll gezeigt werden, dass die Erzählstrategie eine Strategie der Verstellung ist, die eine Distanz zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich erzeugt. Der erste Auszug handelt von der Festsetzung der ungarischen Juden 1944 in Budapest, Köves wurde in der Ziegelei

275 Bodenheimer, Alfred: »U wie ›Unschuldig‹. Zur Destruktion jüdisch-europäischer Ideologien in Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Armin Eidherr/Gerhard Langer/Karl Müller (Hg.): *Diaspora. Exil als Krisenerfahrung. Jüdische Bilanzen und Perspektiven*. Klagenfurt: Drava-Verlag, 2006, S. 411-422, hier S. 419.

276 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 9.

277 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 134.

278 Es geht demnach weniger um die verschiedenen Charakterisierungen der Hauptfigur; charakterisiert wird der Protagonist Köves als »Schelmenfigur« (Rudtke, Tanja: »Eine kuriose Geschichte. Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: *Arcadia* 36 [2001], S. 46-57, hier S. 47), als »Anti-Gregor Samsa« – Köves sei »wie ein Käfer, der menschliche Gestalt angenommen hat« (Földényi, László F.: *Bildungsroman*. In: Ders.: *Schicksallosigkeit. Kertész-Wörterbuch*. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 57-60, hier S. 60; oder Kertész dazu: sich in die »Determiniertheit verwandeln« in *Kafkas Tausendfüßler*« heißt, die »Fremdbestimmung dem eigenen Schicksal anzuverwandeln« [Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 17]) – als »eine Art Widergänger Candides« (Kasper: *Der traumatisierte Raum*, S. 130). Außerdem richtet sich der Fokus entweder auf den »Optimismus«, die Autoritätsgläubigkeit oder das »Unrechtsbewusstsein« (Pfeiffer, Joachim: »Unfähigkeit zu trauern? Zu Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Wolfram Mauser/Carl Pietzcker [Hg.]: *Trauma*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 263-272) oder auf die Frage, ob sich die Figur mit der konstruierten Naivität einen Freiraum bewahren oder sich der Lagerrealität bemächtigen kann. Vgl. dazu Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 30: »Wer aus dem KZ-Stoff literarisch als Sieger, das heißt ›erfolgreich‹ hervorgeht, lügt oder betrügt todsicher«; vgl. Kasper: *Der traumatisierte Raum*, S. 136f. Kertész 2006 im Interview »Meine Geschichte in der Retrospektive als Erfolgsgeschichte zu sehen, wäre eine phantastische Lüge« (zit.n. Földényi, László F.: *Absurd*. In: Ders.: *Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch*. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 15-19, hier S. 16).

eingesperrt; der zweite Auszug von der Deportation von Budapest nach Auschwitz, Köves befindet sich in einem Viehwaggon; der dritte Auszug thematisiert die sogenannte Selektion in Auschwitz-Birkenau, an der Rampe steht Köves dem SS-Arzt gegenüber.

2.3.3 Wie der Blick die Anpassung darstellt

a) Konstruierte Naivität

»Anpassung [ist] der Intellektualismus des Kindes«²⁷⁹. Diese frühe Tagebuchnotiz von Kertész zeigt nicht nur, wie präsent für ihn das Thema Anpassung und ihre »Mechanismen«²⁸⁰ beim Schreiben waren. Sie erklärt womöglich auch, warum Kertész ursprünglich wollte, dass der Titel seines Romans das Wort »Ferien«²⁸¹ enthalten sollte. Überlegungen wie diese zielen auf das Gestaltungsprinzip, das in der Forschungsliteratur als »Naivität« oder »naive« Perspektive des Protagonisten bezeichnet wird.²⁸² Bei dieser naiv, kindlich oder »zutraulich«²⁸³ konstruierten Erzählperspektive handelt es sich um ein Gestaltungsmittel retrospektiven Erzählens. Kindlich wirkt die Perspektive vor allem im ersten Drittel des Romans, zum Beispiel als der Vater von Köves am Tisch nach der Hand der Stiefmutter greift:

Nach einer kleinen Weile nahm ich wahr, daß sie ganz still waren, und als ich vorsichtig aufblickte, saßen sie Hand in Hand und sahen sich sehr innig an, eben so, wie ein Mann und eine Frau. Das habe ich nie gemocht, und auch jetzt hat es mich geniert.²⁸⁴

Die emotional ergreifende und erdrückende Situation wird von der kindlichen Perspektive gebrochen. Bringt Köves zum Ausdruck, er geniere sich, suspendiert die Naivität des Kindes die Gefühlskonvention des Abschiednehmens, und die Situation, dass sein Vater ins Arbeitslager muss, wird so distanziert.

Ein den Erzählstil präzisierendes Darstellungsprinzip ist die Verschiebung des Gefühlsausdrucks. Diese Verschiebung beginnt bei der Gefühlsanpassung des Protagonisten. Ein Beispiel für die Anpassungsfähigkeit der Figur in der ersten Hälfte des Romans ist die Gefühlsdarstellung, auf die bereits Koppenfels mit dem Konzept des Immunen Erzählers aufmerksam macht. Vor dem Konzentrationslager nahm Köves die »Affekterwartungen«²⁸⁵ seiner Umgebung wahr. Als sein Vater den Firmenverwalter, Herrn Sütö, ein letztes Mal konsultiert, bevor ihn die Familienmitglieder, wie es mit sarkastischer Ironie heißt, »ins Arbeitslager ziehen lassen«²⁸⁶, gibt Köves zu erkennen, dass

279 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 11.12.1960, S. 16.

280 Kertész: Liquidation, S. 122.

281 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 05.03.1959, S. 7.

282 Vgl. zu den aktuellen Studien gehören: Kasper: Der traumatisierte Raum, 2016; Michaelis, Andree: »Aus dem Holocaust eine europäische Kultur. Verfolgung, Exil und Katharsis bei Imre Kertész«. In: Kerstin Schoor/Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): Gedächtnis und Gewalt. Nationale und transnationale Erinnerungsräume im östlichen Europa. Göttingen: Wallstein, 2016, S. 112-124; Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache.

283 Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 69.

284 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 20.

285 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 328, vgl. dazu auch das Beispiel die Abschiedsszene in Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 45-47.

286 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 33.

ihm der Abschied, wie er sagt, »sehr peinlich« war. Eine innige Umarmung zwischen ihm und seinem Vater kommentiert Köves, indem er sich zuerst fragt, ob er selbst während dieser Umarmung geweint habe; »irgendwie«, so meint er, hatte er sich »darauf vorbereitet«, dass ihm die Tränen »in diesem bestimmten Augenblick unbedingt kommen müssten«²⁸⁷. Wenn Köves sagt, dass er »das Gefühl« hatte, seinem Vater habe es »gutgetan, das zu sehen«²⁸⁸, verschiebt sich der Gefühlsausdruck, die Wahrnehmung bewegt sich weg von der Erzählerfigur. Zum einen durch den fehlplatziert wirkenden beziehungsweise eigengesetzlich positionierten Ausdruck von Köves, dass ihm diese Situation »peinlich« sei, zum anderen durch den Gefühlsausdruck des Vaters, der im Vordergrund steht, ihm habe die Reaktion seines Sohnes »gutgetan«. Wie erdrückend die Situation für die Figuren ist, erfährt der Leser nicht über emotionale Ausdrücke, mit denen der Erzähler sein Betroffensein artikuliert. Die erzählte Stille,²⁸⁹ die Reaktionsweisen der Figuren,²⁹⁰ das Weinen der Stiefmutter²⁹¹ und die aus Köves' Sicht erwartete Anteilnahme²⁹² vermitteln indirekt das unmittelbare Betroffensein der Figuren.

Die »naiv versinnlichende Erfassung von Dingen und Menschen«²⁹³ im Sinne einer affirmativen Sichtweise gegenüber dem Aggressor schließt jene Versuche von Köves ein, sich um des Überlebens willen an das System anzupassen. Kertész spricht von »einer Art Infantilismus«, um zu beschreiben, wie sich das Leben in einer Diktatur seiner Ansicht nach auf den Menschen auswirkt, sie mache den Einzelnen »infantil«²⁹⁴. Für totalitäre Regime sei es typisch, so Kertész, dass der Mensch »auf ein gewisses Niveau herabgedrückt«²⁹⁵, auf eine Funktion reduziert werde. In der Hinsicht handelt es sich um einen »von außen« erwirkten Zustand. Diese »Art Infantilismus«, so Kertész, entspreche der »Naivität des Erzählers«. In *Roman eines Schicksallosen* inszeniert Kertész also einen »naiven« Blick. Wie sich aus seinen Kommentaren schlussfolgern lässt, ist er

287 Ebd., S. 33.

288 Ebd.

289 »Es wurde still [...]. Nach einigem Schweigen hat mein Vater gesagt: »Na schön, um so viel wären wir jetzt leichter.« (Ebd., S. 12).

290 »Worauf meine Stiefmutter, noch mit leicht verschleierter Stimme, meinen Vater gefragt hat« (ebd.).

291 »Gleichzeitig hat meine Stiefmutter ihre Handtasche geöffnet, ein Taschentuch herausgenommen und es sich geradewegs an die Augen gehalten. In ihrer Kehle gurgelten seltsame Töne.« (Ebd.).

292 »[D]ie Situation war sehr peinlich, weil ich auf einmal so ein Gefühl hatte, auch ich müsste etwas tun.« (Ebd.).

293 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 02.08.1962, S. 21.

294 »Schicksallosigkeit bedeutet, Menschen werden gezwungen, ein Schicksal zu leben, das eigentlich nicht ihres gewesen ist. Der Junge hat nichts zu tun mit dem Judentum, er hat die Religion nicht selbst gewählt, aber er mußte ein Schicksal erleben, durchleben und überleben, das für die Juden bestimmt war. Dieser Junge Gyuri Köves vertritt die Menschheit, denn die Diktatur macht einen Menschen infantil.« (Stein, Sabine: Haftweg von Imre Kertész anhand der Dokumente des Buchenwald-Archivs, gezeichnet Sabine Stein/Archiv, 10.01.2003, zit.n. Heidelberger-Leonard: Kertész Leben und Werk, S. 49, S. 157).

295 Kertész: »Ich will meine Leser verletzen«, Spiegel-Interview v. 29.04.1996.

eine altersunabhängige, erfahrungsbedingte Konstruktion, die deshalb naiv erscheint, weil sie vorgibt, »noch nichts von all den Schrecken«²⁹⁶ zu wissen.

Die Anlage des Textes besteht demnach nicht darin, die Sprech- und Denkweise eines 14-jährigen mimetisch zu beschreiben.²⁹⁷ »[D]oppelt schmerzhaft« werde die Lektüre werden, weil Kertész das »Grauenhafte« aus dem Roman »verbann[t]« und »den Akzent auf das Poetische«²⁹⁸ gelegt habe. Was daraus entsteht, ist die erzählerische Inszenierung von Naivität, sie beruht auf einem »analytischen Blick«²⁹⁹. Dieser Blick, so könnte man sagen, bringt etwas zur Darstellung, was Jean Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* autobiographisch reflektiert: etwas, »das mehr war als nur Resignation und das wir als Akzeptierung nicht nur der SS-Logik, sondern auch des SS-Wertesystems bezeichnen dürfen«. Améry beschreibt, wie »der intellektuelle Häftling«, wie er als ausgeliefertes Subjekt, »die SS-Logik als stündlich sich erweisende Wirklichkeit erfuhr«³⁰⁰, die »nicht umgangen werden konnte und darum am Ende als *vernünftig* erschien«³⁰¹. »Ich habe nicht vergessen«, schreibt Améry in *Die Tortur*, »daß es Momente gab, wo ich der folternden Souveränität, die sie über mich ausübten, eine Art von schmählicher Verehrung entgegenbrachte«³⁰². Möglicherweise ist es diese Erfahrung, die Kertész literarisch darstellen wollte und für die er einen Blick inszenierte, dessen Besonderheit in diesem spezifischen Vorenthalten von Wissen besteht. Auch deshalb wird die konstruierte Naivität hier als reduktive Erzählweise untersucht.

Für dieses Verfahren der Reduktion oder auch – in Anlehnung an Kertész' Tagebuchaufzeichnung – »schemenhafte[n] Vortragsweise« greift die Textanalyse auf das Stilisierungsprinzip der »unerwarteten Kindlichkeit« von André Fischer zurück, der in seiner Studie *Inszenierte Naivität* (1992) zwar keines von Kertész' Werken analysiert. Mit der kindlich verfremdeten Darstellung als Praxis kann sie aber das literarische Verfahren einer konstruierten Naivität in Form einer kindlichen Erzählperspektive bei Kertész konzeptionell erweitern. Die aus der »inszenierten Naivität«³⁰³ folgende Ausblendung, Komplexitätsreduktion oder »Positivierung« des Vergangenen finden sich auch in *Roman eines Schicksallosen* wieder. Hinsichtlich der Beschreibung der Erzählweise lassen sich mit Fischers Studie zudem Naivität und Reflexivität gegenüberstellen. Für die Textanalyse ist das entscheidend, weil Naivität ein »Darstellungsprinzip«³⁰⁴ ist, dessen reduktive Funktion auf dem »Ausblenden von Reflexion«³⁰⁵ beruht. Als eine Strategie der Distanz wird die konstruierte Kindlichkeit hier aufgrund der damit einhergehenden

296 Ebd.

297 Vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 137; Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 140; Földényi, László F.: Sprache. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 275-280, insbes. S. 276.

298 Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 19.03.1960, S. 9.

299 Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 142.

300 Améry: An den Grenzen des Geistes, S. 38.

301 Ebd., S. 40.

302 Améry: Die Tortur, S. 78.

303 Fischer: Inszenierte Naivität; vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 136.

304 Fischer: Inszenierte Naivität, S. 31.

305 Ebd., S. 94.

»fingierte[n] Reflexionslosigkeit«³⁰⁶ untersucht. Des Weiteren hebt Fischer hervor, dass Naivität zum einen an den Akt des Fingierens gebunden und zum anderen an die »Inszenierung und an ein sie realisierendes Bewußtsein geknüpft«³⁰⁷ ist. Wie die Ironie ist die inszenierte Naivität darauf angelegt, erkannt zu werden. Sie kann ebenfalls komische Effekte erzielen,³⁰⁸ unter anderem mit einem Verfahren, das darin besteht, vermeintlich kausale Zusammenhänge zu ironisieren.

b) Ohne nachträgliche Reflexion

Eine Ironisierung bestimmter »Erklärungsmuster« lässt sich an dem Beispiel vom jüdenfeindlichen Bäcker, dessen Laden Köves betritt, rekonstruieren. Es sei allgemein bekannt, so beginnt Köves die Diskriminierung der Juden in Budapest zu beschreiben, dass der besagte Bäcker »die Juden nicht mag. Deshalb hat er mir auch um etliche Gramm zu wenig Brot hingeworfen«. Den Betrug kommentiert der Erzähler wie folgt:

[...] auf einmal [habe ich] die Richtigkeit seines Gedankens verstanden, nämlich warum der die Juden in der Tat nicht mögen kann: sonst müsste er ja das unangenehme Gefühl haben, er betrüge sie. So hingegen verfährt er seiner Überzeugung gemäß, und sein Handeln wird von der Richtigkeit einer Idee gelenkt, was nun aber – das sah ich ein – etwas ganz anderes sein mag, natürlich.³⁰⁹

Köves hinterfragt das Verhalten des Bäckers, die ironisch-sarkastische Wirkung entfaltet die Passage mit den letzten vermeintlichen Argumentationsgliedern, wenn er sich das Verhalten des Bäckers als eine notwendige Handlung erklärt.³¹⁰ Die ironische Verstellung beginnt mit dem scheinkausalen Zusammenhang, dass der Bäcker Gewinn erzielen muss.³¹¹ Die vermeintliche Zwangsläufigkeit von Gewinn und Betrug verdeckt die antisemitische Einstellung des Bäckers. Auf der Ebene des Erlebens mobilisiert Köves keinen Protest, sondern er versucht das diskriminierende Verhalten des Bäckers zu verstehen, was nicht gleichbedeutend damit ist, dass er sich mit dem Verhalten einverstanden erklärt. Er sieht ein, um Reemtsmas Kommentar heranzuziehen, »daß es nichts ändert, nicht einverstanden zu sein«³¹². Auf der Ebene des Erzählens blendet das kindlich fingierte Verstehenwollen jene Zusammenhänge aus, denen Köves nichts entgegensetzen kann. Die Ursache, die zu Köves' »Erkenntnis« (das Handeln des Bäckers sei »von der Richtigkeit einer Idee gelenkt«) führt, »wegen seines wütenden Blicks und seiner geschickten Handbewegung«, ist ironisch verstellt. Außerdem konstruieren Formulierungen wie »deshalb«, »wegen«, »nämlich warum«, »sonst müsste er«, »so hin-

306 Ebd., S. 27.

307 Ebd., S. 30.

308 Vgl. ebd., S. 92, vgl. auch S. 91, Anm. 3.

309 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 17. Szirák deutet die Passage anhand eines Verfahrens, das er die »Identifikation mit einer fremden Perspektive« nennt – dieses Verfahren rufe eine »ironisch-komische Wirkung hervor« (Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 28).

310 Vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 29.

311 Vgl. ebd., S. 23.

312 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 66.

gegen«, »natürlich« oder »das sah ich ein« einen kausalen Zusammenhang, der dem Gestaltungsprinzip der Ironisierung folgt.³¹³

Kommentiert Köves an anderer Stelle zum Beispiel lakonisch, »jetzt hat sich eben herausgestellt, daß wir von der gleichen Sorte sind, und das verlangt nach einem kleinen abendlichen Gedankenaustausch, die gemeinsamen Aussichten betreffend«³¹⁴, entsteht der Eindruck einer Art Leidensimmunität. Komplexe Zusammenhänge werden durch die Erzählperspektive reduziert und Gefühlsausdrücke werden in dieser konkreten Situation vermieden. Reflexionslos im Sinne von gedanken- oder kommentarlos ist das Text-Ich nicht. Köves beobachtet seine Umgebung und das Lagersystem, er bemerkt »Fehler im Getriebe, ein Versäumnis, ein Versagen«³¹⁵ – geäußert von einem dieser Vernichtungsmaschinerie ausgelieferten Ich-Erzähler, was diese »Feststellung« besonders makaber macht und das Ausbleiben einer nachträglichen Reflexion auf die Spitze treibt.

Die Erzählperspektive einer verweigerten Nachträglichkeit bezieht sich auf die Tatsache, dass der *Roman eines Schicksallosen* die retrospektive Wertung des Dargestellten verweigert. Wesentlicher Bestandteil des Dargestellten ist die Situation des Subjekts, zum Opfer gemacht worden zu sein. Distanz wird also dadurch erzeugt, dass mit der fehlenden nachträglichen Reflexion auch das unmittelbare Betroffensein des Protagonisten ausbleibt. Die Vermeidung einer nachträglichen Reflexion in der Darstellungsweise wirkt sich auch auf die Darstellung der Opfererfahrung aus. Gedanken, Gefühle und Kommentare im Modus des »Noch-Nicht« (Viragh) zu erzählen, ist auch eine Textstrategie, sich potenziellen Leserwartungen, Präfigurationen und Beschreibungen zu entziehen, die das Subjekt auf die passive Opferrolle reduzieren. Der Roman verzichtet auf eine nachträglich wertende Erzählerstimme, indem er eine kindliche Sichtweise konstruiert. Diese inszenierte präreflexive Wahrnehmungsperspektive ist ein literarisches Mittel, Distanz zum Geschehen herzustellen.

2.4 Vier Textbeispiele

2.4.1 Textbeispiel 1

Dass die »kindliche« Verstellung und die Ironisierung kausaler Zusammenhänge Konstruktionsformen sarkastischer Distanz sind, werden die weiteren vier Textbeispiele zeigen. Auch Formulierungen wie das »schöne Konzentrationslager«³¹⁶ oder das »Glück der Konzentrationslager«³¹⁷ sind im Zeichen einer sarkastischen Erzähltechnik zu verstehen, die auf einer ironischen Verstellung beruht. Gemeint sind damit die ironischen, dissimulativen Anteile in der Erzählperspektive, die sich so als »pseudo-naive Perspektive«³¹⁸ herausstellen könnten.

313 Vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 23.

314 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 18.

315 Ebd., S. 161.

316 Ebd., S. 209.

317 Ebd., S. 287.

318 Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 40.

Das erste Zitat ist eine Passage aus dem dritten Kapitel, als Köves auf dem Weg zum Arbeitsdienst festgenommen und mit anderen ungarischen Juden in einem »Zollhaus« eingesperrt wird:

Über das, was dann folgte, wüßte ich nicht mehr viel zu berichten. Es schien, daß wir noch lange auf den Befehl würden warten müssen. Doch unsererseits fanden wir die Sache überhaupt nicht dringend [...] hier in der Kühle war es angenehmer als draußen bei der Arbeit, im Schweißse unseres Angesichts. Auf dem Raffineriegelände gibt es nicht viel Schatten. ›Rosi‹ hatte beim Polier denn auch durchgesetzt, daß wir das Hemd ausziehen durften. Das ist allerdings nicht gerade im Einklang mit der Vorschrift, da so ja kein gelber Stern an uns sichtbar ist, aber der Polier hat dann doch eingewilligt, aus Menschlichkeit. Bloß Moskovics' papierartiger weißer Haut ist die Sache einigermaßen schlecht bekommen, weil sie auf seinem Rücken im Nu Krebsrot wurde, und wir lachten dann viel über die langen Fetzen, die er sich hinterher abschälte. Wir haben es uns also bequem gemacht, auf den Bänken oder einfach so, auf dem nackten Boden des Zollhauses: doch womit wir dann die Zeit verbracht haben, könnte ich nicht mehr recht sagen. Auf jeden Fall sind eine Menge Scherze gemacht worden; [...].³¹⁹

Durch die Präsenz des erlebenden Ichs entsteht der literarisch vermittelte Eindruck eines geringen Abstands zwischen Erzählgegenwart und dem Zeitpunkt der erzählten Ereignisse. Die Zwangssituation, in der sich Köves befindet, eingeschlossen in einer »kahle[n] Räumlichkeit«³²⁰, wird aber rückblickend erzählt. Positive Beschreibungen verstellen die bedrohliche Situation, Detail- und Gefühlsbeschreibungen werden ausgespart, statt empfundener Angst werden vermeintliche Vorzüge geschildert. Hinzu kommt sein ironisch überzeichneter Gehorsam, es könnte gegen die »Vorschrift« verstoßen, wenn der gelbe Stern nicht mehr sichtbar wäre. Wenn zu guter Letzt der Polier »eingewilligt« hat und der Erzähler »Menschlichkeit« als Grund für diese »Genehmigung« angibt, wird die aus der Sicht Köves' geschilderte Situation auf groteske Weise gesteigert. Das erzählende Ich der Schreibgegenwart tritt hier zwar zu Beginn und am Ende des Textausschnitts hervor, aber es gibt vor, »nicht mehr viel zu berichten« und »sagen« zu können. Dagegen enthält die vom erzählenden Ich eingerahmte Analepse durchaus Details, nur sind diese auf die kindlich inszenierte Wahrnehmung einer konkreten Situation beschränkt. Die Angst wird zur ›Leerstelle«³²¹ und steht im Kontrast zu den »Scherzen« und der einem Abenteuer gleichkommenden Erzählung. Distanziert wird das Geschehen, das Eingesperrtsein und die Ungewissheit, durch die Perspektivierung, weil sie das Ausgeblendete in einem bestimmten Licht erscheinen lässt. Die Ausblendung erklärt das, was der Erzähler auslässt, für unwichtig, gar »langweilig«³²². Die Funktion dieser Erzählstrategie besteht jedoch weniger in der vor den grausamen

319 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 54.

320 Ebd., S. 53.

321 Vgl. Koppenfels: Immune Erzähler, S. 335.

322 Auch über die »Reise« könne das erzählende Ich »insgesamt nicht viel sagen. Genauso wie im Zollhaus oder zuletzt in der Ziegelei mußten wir uns auch in der Eisenbahn die Zeit irgendwie vertreiben.« (Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 82).

Details schützenden Distanz. Vielmehr kommt das Erklären der Ausblendung für langweilig in der sarkastisch-grotesken Lesart gewendet einem Nicht-Verschonen des Lesers gleich.

Die von der Halle zum Deportationswaggon getriebenen Gefangenen genommenen bezeichnet der Erzähler als »recht ansehnliche[] Marschkolonne« an einem »schöne[n], klare[n] Sommernachmittag«³²³. Den Fluchtversuchen »unternehmungslustiger Geister« schloss er sich nicht an, sein »Anstand« habe sich »als stärker erwiesen«³²⁴. Die Aufmerksamkeit des Erzählers richtet sich häufig auf Nebensächlichkeiten wie auf den Sonnenbrand eines Jungen. Das häufig beschriebene Wetter erzeugt einen ähnlichen Kontrast zu der Situation, wie die im Zusammenhang mit einer Trivialität (das Hemd ausziehen zu dürfen) gebrauchte Formulierung »aus Menschlichkeit«. Der Fokus liegt weder darauf, die empfundene Ungewissheit zu schildern, noch darauf, die Gefangenschaft vor der Deportation nach Auschwitz-Birkenau rückblickend einzuordnen. Damit sind zwei Merkmale des Romans genannt: das retrospektive Wissen der Figur und die fehlende retrospektive Reflexion des Erzählers. Die Erzählung ist trotz präsentischer Einschübe im ersten Teil des Romans³²⁵ im Präteritum gehalten, die Ereignisse, die der Erzähler überlebt hat, werden als vergangen dargestellt. Aber mit der »Blickblockade«³²⁶ simuliert die Darstellungsform eine »Gleichzeitigkeit«³²⁷ und erzeugt auf diese Weise eine Diskrepanz zwischen Erleben und Erzählen.

Als Zwischenergebnis dieses ersten Auszugs ist festzuhalten: Distanz erzeugen jene Momente, in denen sich das Erzählte dem nachträglichen Einordnen und Reflektieren des Erlebten entzieht. Dass es sich um ein bewusstes Entziehen handelt, ist mit dem Wissensstand der Erzählerfigur zu begründen, die mehr weiß, als sie erzählt. Für die Beschränkung auf das erlebende Ich nutzt der Text einen *reduktiven Beschreibungsfilter*, der das Erlebte auf die konkrete Situation im Zollhaus begrenzt und es mit kindlichen Wahrnehmungsmustern unterlegt.³²⁸ Der »simple« Blickwinkel³²⁹ beziehungsweise die Erzählperspektive des eingeschränkten Blicks nutzt der Text als literarische Strategie der Distanz.

323 Ebd., S. 64.

324 Ebd., S. 65.

325 »Ich war heute morgen ziemlich müde, wegen des Fliegeralarms in der Nacht, und erinnere mich vielleicht nicht richtig.« (Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 8) »Jetzt endlich haben wir uns dann doch auf den Nachhauseweg gemacht.« (Ebd., S. 17) »Jetzt ist es schon zwei Monate her, daß wir von Vater Abschied genommen haben.« (Ebd., S. 34).

326 Lange: Blickverschiebung, S. 130.

327 Vgl. Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 37.

328 Vgl. Pick: Nachträgliches Schreiben ohne erzählten Neubeginn, S. 82.

329 Reiter, Andrea: »Authentischer Bericht oder Roman? Einige Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten«. In: Anne Betten/Konstanze Fliedl (Hg.): Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich. Berlin: Schmidt, 2003, S. 120-131, hier S. 124. Sie spricht von einer »eingeschränkten Perspektive« (ebd.).

2.4.2 Textbeispiel 2

a) Der Ton des Erzählers im Understatement

Der zweite Textauszug wird die Radikalität dieser Technik hervorheben, die auch erzeugt wird durch die Verweigerung einer nachträglichen Kontextualisierung des Erlebten. Darüber hinaus verbindet sich aber die Erzählkonstruktion einer »kindlich optimistische[n] Naivität«³³⁰ mit einer bestimmten »Art der Ironie«³³¹: dem Stilmittel des Understatements. Bedrohliche Situationen des erlebenden Ichs werden, wie zu zeigen sein wird, in einem »Erzählton« distanziert, der als Understatement bezeichnet werden kann. Erkennbar wird die für das Understatement typische Tendenz, »weniger zu sagen als gemeint«³³². Im Text taucht es bereits dort auf, wo das Erlebte als »Stück« und »Rolle« bezeichnet wird. Aufgrund der Funktion des Understatements, bestimmte Äußerungen abzuschwächen, deren Wirkungen dadurch aber gerade zu verstärken, ist eine reduktive Erzählweise. Die im Deutschen mit »untertreibend« übersetzte, damit aber nicht genau getroffene Darstellungsweise wirkt in *Roman eines Schicksallosen* weder heiter noch belustigend.³³³ Dieses Stilmittel dient vor allem der Auslassung, ohne jedoch komisch zu wirken, wie das folgende Beispiel zeigt: In Auschwitz wurde Köves über den »Unterschied« zwischen Vernichtungslager und Arbeitslager »informiert«. Im Arbeitslager

sei das Leben leicht, die Verhältnisse und die Lebensmittelversorgung, hieß es, unvergleichlich besser, was nur natürlich ist, denn auch das Ziel war ja schließlich ein anderes. Nun, auch wir würden noch an einen solchen Ort verbracht, falls nicht irgend etwas dazwischenkäme, was – wie man um mich herum zugab – in Auschwitz durchaus möglich sei.³³⁴

Da mit »irgend etwas«, das »dazwischenkommt«, die systematische Vernichtung gemeint ist, gehört diese Passage mit zu den schockierendsten Understatements im Roman.

Im ersten Beispiel wird dagegen die Bedrohung und das Leid dieser Situation durch die als kindlich-naiv konstruierte Perspektive *in der* Situation reduziert. In beiden Beispielen ist der Erzählstil nüchtern, aber nicht gefühllos.³³⁵ Es sind nicht die Emotionen, die der Text ausblendet, sondern die nachträglichen Reflexionen. Distanz erzeugt der

330 Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 131.

331 Michel, Georg: Emphase. In: Klaus Weimar/Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 441-443: »Darstellung eines Sachverhalts in untertreibender Art und insofern ein Gegenstück zur Hyperbel; der Ironie nahestehend bzw. eine Art der Ironie« (ebd., S. 142).

332 Bourke, John: Englischer Humor. Göttingen, 1965, S. 37.

333 Ebd. Mit dem Understatement geht die Tendenz einher, »weniger zu sagen als gemeint«, es kann eine »komische Wirkung erzielen«, wenn bestimmte Ereignisse oder Gefühle in »unerwartet, vielleicht schockierend nüchterner Weise« ausgedrückt oder geschildert werden« (ebd., S. 37). Bis auf wenige Ausnahmen werden ironische Äußerungen gemeinhin als humorvoll oder komisch empfunden. Als Ausnahmen gelten »understatements« (Gibbs/Colston: Risks and Rewards of Ironic Communication, S. 187).

334 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 128.

335 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 331.

Roman, weil die Figur Köves den Situationen in einer Weise begegnet, die man insoweit »gelassen« nennen kann, als die Intensität der Gefühlsäußerungen von den extremen Ereignissen im Konzentrationslager nicht direkt beeinflusst wird und das Grauen in einer unerwarteten, verstörend gelassenen Weise geschildert wird.

In folgendem Textauszug, der von Köves' Verschleppung von Ungarn nach Deutschland im Güterwaggon handelt, spiegelt sich die Haltung des Erzählers zum Erzählten wider: Als der Zug anhält und an den Waggon plötzlich ein Polizist herantritt, der – dem Understatement gemäß – »keine größeren Unannehmlichkeiten bereitet« habe, sei Köves darüber »etwas erschrocken« gewesen. Der Ton des Understatements, in dem einer heftigen Situation vermeintlich gelassen begegnet wird, setzt sich fort.

Aber wie sich bald herausstellte, kam er in guter Absicht: »Leute«, nur diese Mitteilung wollte er machen, »ihr seid an der ungarischen Grenze angelangt!« Bei dieser Gelegenheit wollte er einen Aufruf, man könnte fast sagen, eine Bitte an uns richten. Sein Wunsch war, daß, sollten bei irgend jemandem von uns noch Geld oder sonstige Wertsachen verblieben sein, wir ihm diese aushändigten. »Da, wo ihr hingehet«, meinte er, »werdet ihr keine Wertsachen mehr brauchen«³³⁶,

sie sollten daher »lieber in ungarische[n] Händen« bleiben. »Und nach einer kurzen Pause«, die, wie intern fokalisiert erzählt wird, Köves »irgendwie als feierlich empfand«, habe der Polizist »mit einer auf einmal wärmeren, ganz vertraulichen Stimme, als wolle er alles mit Vergessen überdecken, alles verzeihen«, hinzugefügt, dass sie »ja eigentlich Ungarn«³³⁷ seien. Nach »einigem Beratschlagen« im »Wageninneren« habe, so Köves,

dieses Argument in der Tat ein[ge]leuchtet, freilich nähme man an, daß wir dafür vom Gendarmen Wasser bekämen, und auch dazu zeigte sich dieser bereit, obwohl es, wie er sagte, »gegen die Vorschrift« sei. Dann aber haben sie sich doch nicht einigen können, weil die Stimme zuerst das Wasser, der Gendarm hingegen zuerst die Gegenstände ausgehändigt haben wollte und keiner von seiner Reihenfolge abwich.

Im Anschluss an diese verzerrt dargestellte Situation folgt die zuerst relativierende Bemerkung, dass der Gendarm »dann recht erbost« gewesen sei,

»Ihr Saujuden, ihr würdet noch aus den heiligsten Dingen ein Geschäft machen!« – so sah er es. Und mit einer nur so vor Empörung und Gehässigkeit erstickten Stimme hat er uns auch noch mit dem Wunsch bedacht: »Dann krepieri doch vor Durst!« Was später übrigens geschah – zumindest hieß es so in unserem Wagen.³³⁸

Die interne Fokalisierung blendet das erzählende Ich vollständig aus. Der Leser ist ganz und gar auf die Perspektive des erlebenden Ichs angewiesen; den qualvollen Durst nennt der Erzähler im Understatement »recht unangenehm«³³⁹ und statt von der Brutalität ist von der »guten Absicht« des Gendarmen die Rede, die Aufforderung des Täters gibt Köves als »Wunsch« aus. Auf der Ebene des erlebenden Ichs können Zuschreibungen

336 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 84f.

337 Ebd.

338 Ebd., S. 85.

339 Ebd., S. 67.

wie »gute Absicht« und »Wunsch«, die Köves auf andere Figuren projiziert, durchaus ernst gemeint sein. Aus der Notiz im *Galeerentagebuch* ist jedoch zu schließen, dass Kertész die »Worte der Moralität« – und dazu kann die Rede von der guten Absicht gezählt werden – gebraucht, »um deren Absurdität aufzuzeigen«³⁴⁰.

Die vom Autor eingesetzten moralischen Wendungen, wie im ersten Beispiel, sich aus »Menschlichkeit« einer »Vorschrift« zu widersetzen, oder im zweiten, als Köves den Eindruck äußert, der Gendarm hätte eine »gute Absicht«, erzeugen einen distanzierenden Effekt. Diesen gewinnen die Formulierungen durch eine Erzähltechnik, die im Roman aus der Positionierung der Begriffe folgen und diese als deplatziert erscheinen lassen. An bestimmte Begriffe und Wendungen, wie sie in dem historischen Kontext verwendet werden, kann ein allgemeines Verständnis von einer »guten Absicht« nicht anknüpfen. Das stufenweise Konstruktionsprinzip des Romans überträgt der Autor gewissermaßen auf die Verwendung der Begriffe, so merkt der Leser »mehr und mehr, wie ihm der Boden unter den Füßen wegrutscht«³⁴¹.

Gesteigert wird die Distanz zu dem bedrohlichen Geschehen und zu einer Sprache, die auf Worte der Moralität vertraut, durch den Umstand, dass Köves bei dem Gendarmen gute Absichten vermutet beziehungsweise sie als solche fehlinterpretiert.³⁴² Die Fokussierung des erzählten Geschehens, die inszenierte Naivität des Protagonisten führen dazu, dass das an ihm selbst begangene Verbrechen distanziert wird. Es entsteht der Eindruck, als sei er den Verbrechen gegenüber resistent, »irgendwie war ich eher gleichgültig«³⁴³. Auf das Grauen reagiert die Figur nicht mit eingehenden Schmerzbeschreibungen oder Gefühlsausdrücken wie Angst oder Verzweiflung, die sie als passives Opfer darstellen (»[m]ich schmerzte ein bißchen mein Rückgrat, dort, wo es mit dem Boden in Berührung gewesen war«³⁴⁴). Durch die Gefühlsverschiebung, ironische Verstellung und Auslassung nachträglicher Reflexion scheint die Figur resistent gegen das ihr zugefügte Leid zu sein. Und Mitleid empfindet der Erzähler-Protagonist weder für andere Figuren, noch ist der antisentimentale Erzählstil darauf angelegt, Mitleid beim Leser hervorzurufen.

b) Radikale Antisentimentalität: Gefühlslage, Gegenstimme, Gleichgültigkeit

Die Sprache des Erzählers suspendiert ereignisbezogene Emotionen mit dem Stilmittel der mittleren Gefühlslage. Gemeint ist damit der gleichbleibende, neutrale Erzählstil, der das Leiden ästhetisch distanziert. Deutlich wird dieses Gestaltungsmittel im letzten Satz des Textauszugs, wenn auf die gebrüllte Hassparole ein emotionsloses »Was später übrigens geschah« folgt. Die emotionalen Ausdrücke passen sich den gegebenen Situationen nicht nur nicht an, heftige Reaktionen werden mit Formulierungen wie »etwas erschrocken« und »recht erbost« abgeschwächt. Die sich im Verlauf des Romans verstärkende Gleichgültigkeit, später auch sich selbst gegenüber, beginnt mit der

340 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 25.

341 Kertész: *Dossier K.*, S. 14; vgl. Kertész: *Der Betrachter*, S. 150.

342 Vgl. Szirák: *Die Bewahrung des Unverständlichen*, S. 32: Köves' »Mißverständnis der Absicht erhöht indessen die humorvolle Wirkung zusätzlich.«

343 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 86.

344 Ebd.

Gleichgültigkeit gegenüber anderen Opfern, wenn der Erzähler den Tod der Frau lapidar mit dem eingefügten »übrigens« kommentiert und durch den Zusatz »zumindest hieß es so in unserem Wagen« relativiert.

Nach dieser ›Anmerkung‹ folgt ein weiteres kontrastierendes Distanzierungsmoment: »Tatsache ist, daß ich [...] nicht mehr umhinkonnte, immer deutlicher eine gewisse Stimme aus dem Waggon hinter uns zu vernehmen – nicht gerade sehr angenehm.«³⁴⁵ Diese extreme Beschränkung auf das erlebende Ich ist von »radikale[r] Subjektivität«³⁴⁶. Sie reduziert den Tod der Frau auf den Status eines Gerüchts und erhebt gleichzeitig die eigene Wahrnehmung zur »Tatsache«.

Ferner ist zu fragen, ob der Satz »wie sich bald herausstellte, kam er in guter Absicht« eine ironische Absicht des Erzählers vermitteln soll. Mit dem beiläufigen Einschub »bald« wird jedenfalls eine Erwartung erzeugt, die der Text nicht einlöst. Ohne genau zu wissen, wie weit sich das »bald« erstreckt, ist spätestens dann, wenn die Anrede des Gendarmen von »Leute« in die Beschimpfung »Saujuden« kippt, das Gegenteil von einer »guten Absicht« gemeint. Doch in der Stimme des Erzählers taucht keine Ironie auf, welche die Sicht der Figur brechen und den ironischen Kontrast zwischen Gesagtem und Gemeintem auflösen würde. Stattdessen ruft dieser Einschub »bald« einen textinternen Widerspruch hervor.

Im Roman, stellt Judith Kasper fest, gibt es keinen »Ort, von dem aus die Täuschung korrigiert wird«³⁴⁷. Ob dieser »Ort« im Text tatsächlich fehlt, wird noch zu klären sein. Für die Erzähltechnik ist Kaspers Beobachtung insofern wichtig, als die Technik auf einer Stimme »ohne jegliche Gegenstimme«³⁴⁸ beruht. Der Roman arbeitet an verschiedenen Stellen mit dieser Spannung, indem er eine Erwartung erzeugt, sie aber nicht einlöst. Programmatisch für dieses Verfahren ist der Verzicht auf eine Gegenstimme. Diese Erzählstrategie einer *Stimme ohne Gegenstimme* schafft Distanz zum Geschehen und zum Leser. Beides, sowohl die Beschränkung auf die Dimension des erlebenden Ichs, die Subjektivität, als auch die Positionierung bestimmter Begriffe und Wendungen mit distanzierendem Effekt, machen den Erzählstil, die Antisentimentalität, so radikal.

c) Dargestellte Entsubjektivierung: Individualität als Leerstelle

»Wie können wir eine Darstellung aus dem Blickwinkel des Totalitären vornehmen, ohne den Blickwinkel des Totalitären zum eigenen zu machen?«³⁴⁹ Mit dieser Frage, die für Kertész während seiner Arbeit am *Roman eines Schicksallosen* von zentraler Bedeutung war, verbindet sich seine Suche nach einer Konzeption des »funktionalen Menschen«³⁵⁰. Distanz ist offenbar Teil der Erzähltechnik, aber wer hält diese Perspektive auf Distanz, auf wen verweist das »eigene«: auf den Autor, auf den Leser oder auf die Figur beziehungsweise den Ich-Erzähler?

345 Ebd., S. 85.

346 Neuhofer: Zur Leistung des Ich-Erzählers, S. 266.

347 Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 135.

348 Ebd., S. 151.

349 Kertész: Galeerentagebuch, S. 21.

350 Ebd., S. 9.

Über sich sagt Köves, er wolle »ein guter Häftling«³⁵¹ werden: »[...] das war im großen und ganzen meine Auffassung, darauf gründete ich meine Lebensführung.«³⁵² Auf die Figur kann sich das Distanzmoment nicht beziehen, schließlich konstruiert der Autor Kertész einen Ich-Erzähler, der sich der totalitären Sichtweise extrem annähert.³⁵³ Distanznahme meint demnach keine aktive Distanz der erzählten Figur auf der Handlungsebene, sondern eine ästhetische Distanz, die sich auf die Darstellungsebene bezieht. Für die Frage nach der Distanz in *Roman eines Schicksallosen* greift das *Galeerentagebuch* ein »Gestaltungsprinzip« auf, das Christian Poetini die »Entfremdung des Rohmaterials«³⁵⁴ nennt. Gemeint ist die Anverwandlung, über die Kertész schreibt, »daß das Werk, statt ›Darstellung‹ zu sein, *sich das anverwandelt*, was es darstellt: die äußere Struktur wird zur ästhetischen Struktur und gesellschaftliche Gesetze zu Gesetzen der Romantechnik«³⁵⁵. Kertész geht es in *Roman eines Schicksallosen* um die ›Darstellung‹ eines »in seiner Partikularität stummen Individuums«³⁵⁶. Ausgerichtet ist seine Erzähltechnik darauf, »jede[n] Anschein von Tiefe des Individuums zum Verschwinden«³⁵⁷ zu bringen. Fragwürdig wird in dieser Hinsicht sogar der Terminus ›Perspektive‹ für das Erzählen in *Roman eines Schicksallosen* aus dem »Blickwinkel des Totalitären«³⁵⁸, diktiert doch, so Kertész, die »totalitäre STRUKTUR«³⁵⁹ die Erzählung.

Nicht das erzählende Ich ist es, das sich durch nachträgliche Wertung verweigert oder Protest übt, sondern der Struktur ist es geschuldet, die keinen Raum gewährt, in dem sich das Ich (weiter)entwickeln kann, die der Erzählerfigur nur eine funktionale Perspektive erlaubt. Diese Technik erzeugt Distanz, aber auf besondere Weise. Denn die Struktur im Roman macht eine aktive und souveräne Distanznahme des erlebenden Subjekts unmöglich. Was Kertész darstellt, ist ein Prozess der Entsubjektivierung, nicht der Selbstbildung, was sich im Text zeigt, ist eine Erzählperspektive, der das Recht auf »Persönlichkeit« und »Möglichkeit« von einer »äußeren Macht« geraubt wird und die den Tod »ohne Rebellion und Vorwürfe annimmt«³⁶⁰.

351 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 151.

352 Ebd.

353 Vgl. Kasper: *Der traumatisierte Raum*, S. 136.

354 Zurückgehend auf Kertész Formulierung in *Fiasko*, S. 97: »Er hat meine Person zum Gegenstand gemacht [...] mich in einen Roman verpflanzt, den ich nicht zu lesen vermag: der mir fremd ist, so wie er mir auch das Rohmaterial entfremdet hat – das unvergleichlich wichtige Stück meines eigenen Lebens, aus dem er entstanden ist.«

355 Kertész: *Fiasko*, S. 27. Vgl. zur »Anverwandlung als Gestaltungsprinzip« Poetini, Christian: »Die Schattenseiten der Anverwandlung. Zu Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* und *Fiasko*«. In: Mirreille Tabah (Hg.): *Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009, S. 247-256.

356 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 185.

357 Ebd., S. 27.

358 Ebd., S. 21.

359 Ebd., S. 27.

360 Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, v. 18.03.1960, S. 7.

Im Zentrum steht die »Erfahrung«³⁶¹ der *Schicksallosigkeit* in einem bestimmten Machtverhältnis. Darstellbar wird sie nur als Prozess, dessen Verlauf jedoch festgelegt ist, und zwar durch die Struktur.³⁶² Die einzige »Entwicklung«, die der Roman zur Darstellung bringt, ist die »Entfremdung«³⁶³. Angelehnt an das von Kertész beschriebene Leben des »funktionalen Menschen«, dem »im voraus ein Platz bestimmt und zugewiesen [ist], den er nur noch auszufüllen hat«³⁶⁴, formt sich in gleicher Weise auch die Erzählperspektive aus.³⁶⁵ Auf diese Weise entfaltet der *Roman eines Schicksallosen* die Perspektive eines »in seiner Partikularität stummen Individuums«. Merkmal dieser Perspektive ist ihr »Individualitätsmangel«³⁶⁶.

Die Reduktion spielt somit eine entscheidende Rolle bei der Perspektivierung des Geschehens, weil sie die lautlose Partikularität und aufgehobene Individualität des Einzelnen beschreibbar macht. Das intendierte Stummschalten von Individualität macht die Individualität zur Leerstelle und ist damit Bestandteil der reduktiven Darstellungsweise im Roman. Die radikale Subjektivität wird als solche nur im Kontext dieser extremen Entsubjektivierung lesbar. Der »Blickwinkel« der Erzählerfigur kann der Ort dieser Subjektivität sein, er zielt aber auf eine Nähe zum »Totalitären« und erzeugt genau dadurch eine Distanz zum Leser.

d) Orte ironischer Distanz

Obwohl Kertész zur ironischen Lektüre des *Romans eines Schicksallosen* geraten haben soll,³⁶⁷ stellt sich die Frage nach der kritischen Perspektive, dem »Ort«, von dem aus die Erzählperspektive als ironische erkennbar wird. Ohne die Annahme einer ironischen Verstellung werden der vom Machthaber an die Machtlosen gerichtete »Wunsch« (oder »Bitte«), die Nachsicht des Täters und das grotesk inszenierte Abwägungs- und Aushandlungsprozedere im zweiten Textbeispiel nicht plausibel. Als Ort der Distanzierung bleibt die Erzählinstanz vage, weder das erlebende noch ein nachträglich reflektierendes Ich kommen als Gegenstimme in Betracht.

361 »Ein Roman also, in dem sich keinerlei statische Moral findet, nur die ursprünglichen Formen des Erfahrens, die Erfahrung im reinen und geheimnisvollen Sinne des Wortes.« (Kertész: Galeerentagebuch, S. 74).

362 Kertész: Galeerentagebuch, S. 27: »[...] zur Schicksallosigkeit, können sich diese Themen »entwickeln« und variieren. Das gleiche gilt auch für die Erzählung selbst. Der Verlauf der Erzählung ist von vornherein durch die STRUKTUR festgelegt, [...] [D]ie totalitäre STRUKTUR diktiert die Erzählung, und die Erhellung besteht in der Prüfung unseres Anteils am Zustandekommen dieser STRUKTUR.«

363 Im Tagebuch spricht Kertész von der »völlige[n] Entfremdung von allem.« (Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 19.03.1960, S. 11).

364 Kertész: Galeerentagebuch, S. 9.

365 Szirák nennt es die »Ausformung einer Perspektive« statt »Auschwitz authentisch darzustellen« (Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 17). Köves sei eine »Perspektive«, kein »handelnder Held« (ebd., S. 27).

366 Kertész: Galeerentagebuch, S. 185.

367 Vgl. Cács: Was zählt's, wer vor sich hin murmelt, S. 282. Es gibt aber auch Stimmen, die gegensätzlicher Auffassung sind, vgl. Reiter: Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten, S. 124.

Einen Versuch, diesem Ort auf die Spur zu kommen, ist die Annahme, es gebe einen »heimlichen Erzähler«³⁶⁸ und damit zwei Erzählerstimmen: eine (hörbare) Stimme der Erlebniszeit und eine (stumme) die Beobachtungen des Protagonisten lenkende Stimme »mit späterem Reflexionsvermögen«³⁶⁹. Die »zweite Stimme« sei in der Schreibgegenwart des Autors angesiedelt. Eine solche Nähe zwischen Autor und Erzähler ist nicht nur aufgrund der biographischen Parallelen nachvollziehbar, sondern auch weil Kertész einerseits selbst vorgibt, zwischen Fiktion und Wirklichkeit keinen »scharfen Unterschied«³⁷⁰ zu machen. Andererseits besteht er auf den Unterschied zwischen den Gattungen Autobiographie und Roman.³⁷¹ Da es sich bei *Roman eines Schicksallosen* nicht um eine Autobiographie handelt, wird die Nähe zwischen Erzähl- und Autorinstanz aber eher problematisch, sobald die fiktive Figur Köves mit dem realen Autor Kertész gleichgesetzt wird.

Wenn der Ich-Erzähler im zweiten Textbeispiel es einen »glückliche[n] Umstand« seines Waggons nennt, dass sich in ihm »weder ganz Kleine noch ganz Alte und hoffentlich auch keine Kranken befänden«, orientiert sich diese Einteilung und die Äußerung über die Frau, »sie war krank und alt gewesen«, an den Kriterien seiner Peiniger. Und die Formulierung »glücklicher Umstand« entfaltet an dieser Stelle die gleiche Wirkung wie die Rede vom »schönen Konzentrationslager«, von der »gute[n] Absicht« oder dem »Glück der Konzentrationslager«. Zum einen fehlt eine Gegenstimme und zum anderen lässt sich die Erzählposition nicht eindeutig verorten: Als »die alte Frau dann endlich verstummt« sei, »fanden alle, auch ich selbst, den Fall doch verständlich, letzten Endes«³⁷².

Im Roman gibt es keine an die Erzählinstanz gebundene Gegenstimme, vielmehr sind es die Formulierungen selbst, deren kritisches Potenzial sich durch eine Strategie ironischer Verstellung entfaltet. »Glück« ist ein solches Ironiesignal und steht damit in der von Koppenfels konstatierten »Stilistik des negativen *mot juste*«³⁷³. Formulierungen wie »aus Menschlichkeit«, »gute Absicht«, »Wunsch«, »Glück« oder »glücklicher Umstand« haben einen verfremdenden und dadurch distanzierenden Effekt.³⁷⁴ Sie sind so platziert, dass sie eine kritisch-distanzierende Wirkung erzielen. Der Ort, von dem aus »korrigiert« wird, entsteht also erst durch die »eigengesetzliche« Positionierung einzelner Begriffe.

Als Zwischenergebnis ist festzuhalten: Der Erzähler konstruiert eine distanzierte Perspektive auf das Geschehen; die Perspektive des erlebenden Ichs fokussiert das Geschehen, während das erzählende Ich weitgehend ausgeblendet – sprich distanziert – wird. Insofern erweist sich die »kindliche« Verstellung durch ihre provokante Komplexitätsreduktion als distanzschaffende Perspektivierung. Das Erzählte wird distanziert, weil sich die Darstellung auf die Perspektive des erlebenden Ichs beschränkt. Obwohl

368 Viragh: Bis hierher und nicht weiter, S. 141.

369 Ebert: Atonales Erzählen, S. 126.

370 Kertész: Dossier K., S. 9.

371 Ebd., S. 12f.

372 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 86.

373 Koppenfels: Immune Erzähler, S. 329.

374 Siguan spricht beim »Glück« von einem distanzierenden Effekt, nicht von Verfremdung. Vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 145.

der Erzähler im höchsten Maße *im* Geschehen ist, entspricht der Erzählstil einer Beobachterperspektive. Die Wahrnehmung der Figur beschränkt sich nicht auf das ›Faktische‹ – dieses wird gleichsam verfremdet durch einen ›kindlichen‹ Wahrnehmungsfilter. Er filtert, das heißt reduziert und distanziert auf diese Weise das Erzählte. Das Ausbleiben der nachträglich reflektierenden Stimme wird dadurch in seiner Wirkung verstärkt. Die konstruierte Kindlichkeit stellt also eine Distanz zwischen dem Erzähler und dem erzählten Geschehen her. Darüber hinaus dient sie zur Distanzierung des erzählenden, nicht des erlebenden Ichs. Vor dem Hintergrund der »inszenierten Naivität« sind erzähltes und erzählendes Ich derart weit voneinander entfernt, dass der distanzierende Effekt dieser Inszenierung den Eindruck erzeugt, als handele es sich um zwei verschiedene Personen.

2.4.3 Textbeispiel 3

a) Das erzählte Geschehen und das Stilelement der ironischen-grotesken Verstellung

Die Szene in Auschwitz-Birkenau während der Selektionen, die Köves nur überlebt, weil er sich als sechzehnjährig ausgibt, ist gefiltert durch die fiktive Erzählperspektive eines Ichs, das seine Aufmerksamkeit auf den SS-Arzt an der Rampe richtet: »Zu dem Arzt hatte ich auch gleich Vertrauen, weil er von angenehmer Erscheinung« war – es folgt eine detaillierte Beschreibung seines Gesichts (»glattrasiert« und »gütig blickende Augen«) und seiner Stimme (»die den gebildeten Menschen verriet«). Dass es seine falsche Altersangabe war, die ihn vor der sofortigen Ermordung bewahrte, wird zu Nebensache, erwähnenswerter findet der Erzähler, dass er den Eindruck gehabt habe, der Arzt habe »zufrieden, ja fast schon erleichtert«³⁷⁵ reagiert. Nachdem die Handbewegung des Arztes über Leben und Tod entschieden und ihn auf die Seite der »Tauglichen« gewiesen hat, erwarten ihn obendrein die Jungen »triumphierend, vor Freude lachend«. »Und beim Anblick dieser strahlenden Gesichter war es vielleicht, daß ich den Unterschied verstand, welcher unsere Gruppe von den auf der anderen Seite wirklich trennte: es war der Erfolg, wenn ich es richtig empfand.« Der Vorgang »funktionierte«, »exakt, heiter, wie geschmiert. Auf vielen Gesichtern sah ich ein Lächeln«³⁷⁶. Was sich schrittweise aufbaut, kulminiert in der Übernahme der Perspektive:

Ich habe der Arbeit des Arztes dann auch bald folgen können. Kam ein alter Mann – ganz klar: auf die andere Seite. Ein jüngerer – hier herüber, zu uns. Dann wieder ein anderer, mit Bauch, soviel er sich auch streckte und reckte: vergeblich – doch nein, der Arzt schickte ihn dennoch auf unsere Seite, da war ich nicht ganz zufrieden, denn ich meinerseits fand ihn eher etwas betagt. Ich mußte auch feststellen, daß die Männer zum größten Teil sehr stoppelbärtig waren und nicht gerade einen guten Eindruck machten. Und so, mit den Augen des Arztes, konnte ich nicht umhin festzustellen, wie viele von ihnen alt oder sonstwie unbrauchbar waren.³⁷⁷

Hier nähert sich die Perspektive des Erzähler-Protagonisten an die des Täters an. Doch auch wenn die Erzählerfigur die Kategorien der Tätersprache übernimmt, Menschen

375 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 98.

376 Ebd., S. 99.

377 Ebd., S. 100.

gedanklich in »tauglich« und »unbrauchbar« einzuteilen – der Rollentausch wird nicht vollzogen. Wenn Köves aber die Selektion »mit den Augen des Arztes« verfolgt, bewegt sich dessen Figurenperspektive auf die Perspektive des Täters zu, sodass diese konstruierte »Zugewandtheit« eine groteske Wirkung erzielt. Der Erzähler nimmt die Kategorien der Tätersprache auf und bekräftigt die Aneignung mit subjektiven Ausdrücken (»ich verstand«, »ich empfand«, »ich konnte ihm folgen«, »ich fand«, »ich stellte fest«). Und die durch den Einschub »doch nein« erzeugte Unmittelbarkeit verstärkt die (simulierte) Präsenz des Geschehens. Aus der vom Erzähler adaptierten Perspektive des Täters (ein Hineinversetzen) entsteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen Erzählen und Erzähltem. Dieser Kontrast zwischen dem, was im Roman »passiert«³⁷⁸, und dem, wie es erzählt wird, distanziert das Geschehen. Indem sich die Figur den Blick des Täters zu eigen macht, blendet der Wahrnehmungs- und Erinnerungsfilter des Erzählers das Grauen aus und der Erzählstil federt die Wucht der Ereignisse ab. Diese Subjektivität erzeugt eine Distanz zur Position eines Opfers. Durch die Übernahme des Täterblicks ist die Abwehr der Opferrolle so verzerrt, dass sie sich im ironisch-sarkastischen sowie im sarkastisch-grotesken Bereich der Darstellung bewegt. Grotesk wird die Sicht der Figur durch den konstruierten Perspektivwechsel in dieser Situation.

Das dritte Beispiel gehört damit in jenen Bereich des Romans, in dem Köves den Blick zwischen Opfer- und Täterperspektive »wechselt« und sich so eine »doppelte Optik«³⁷⁹ im Text entfaltet. Demnach verfolgt der Leser, wie der Protagonist durch eine affirmative Sichtweise gegenüber dem Aggressor zu überleben versucht. Ob sich Köves Perspektive an die totalitäre Struktur so sehr anpasst, dass sich auch seine Stimme in der Struktur »auflöst« und diese nicht mehr als seine eigene wahrnehmbar ist, ist eine Frage, die in der Forschung im Hinblick auf die Anpassung des Protagonisten in *Roman eines Schicksallosen* diskutiert wird.³⁸⁰ Offen bleibt die Frage, wo Distanz im Text entsteht, wenn sich das erlebende Ich im Erzählten »auflöst« und damit seine Kontur verliert.

Das erzählende Ich, nicht das erlebende wird distanziert. Dadurch entsteht Distanz auf der Ebene von Erzähler zu Erzähltem. Während die Perspektive des erlebenden Ichs im Vordergrund steht, verschwindet das erzählende Ich im Hintergrund, und die Perspektive bleibt auf die Situation begrenzt. Köves beschreibt so zum Beispiel eine Situation in Auschwitz, in der er auf die »verschiedene[n] Ausrufe« der Lagerleitung reagiert, die er im Ton des Understatements »zwischen durch vernahm« und »kaum beachtete«, dass Kinder »gesucht wurden«,

denn diese – so hieß es – erwarte eine besondere Behandlung, nämlich Schule statt Arbeit und allerlei Vergünstigungen. Ein paar Erwachsene in unserer Reihe haben uns ermuntert, uns diese Gelegenheit nicht entgehen zu lassen. Aber ich hatte noch die

378 Vgl. Kertész: Die eigene Mythologie schreiben, v. 11.12.1960, S. 16: »Die Dinge passieren so, wie sie passieren – auf jeden Fall aber passieren sie und werden nicht von uns bewirkt; höchstens passen wir uns an sie an«.

379 Ebert: Atonales Erzählen, S. 124.

380 Vgl. Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 66; vgl. Szirák: Bewahrung des Unverständlichen, S. 56; Koppenfels hingegen behauptet nicht, dass das Ich »aufgelöst« ist, vgl. Koppenfels: Immune Erzähler, S. 333.

Mahnung der Sträflinge im Ohr, nun ja, und im übrigen hatte ich natürlich eher Lust, zu arbeiten als nach Art von Kindern zu leben.³⁸¹

Die Erzähllogik der nachträglichen Wissens- und Reflexionsverweigerung entspricht einem »Sein in Situation« (Jaspers). Das erlebende Ich ist in der Situation, die Kertész abstrahierend als eine beschreibt, in der »der Augenblick die Herrschaft [übernimmt]«³⁸². In der Hinsicht ist auch der Satz von Köves zu verstehen: »Zu dem Arzt hatte ich auch gleich Vertrauen, weil er von angenehmer Erscheinung war«³⁸³. Dort, wo das erzählende Ich verschwindet, die erlebende Perspektive am nächsten am Geschehen ist und die Figur die Rolle des Augenzeugen übernimmt, nimmt die vorurteilslose affirmative Perspektivierung des Geschehens sarkastische Züge an, dort, wo die inszenierte Naivität und Vorurteilslosigkeit das Grauen »in einen freundlichen Eindruck verwandelt«³⁸⁴. Seien es die »gütig blickende[n] Augen« des SS-Arztes während der Selektionen, wie »alles exakt, heiter, wie geschmiert« verläuft, »vor Freude lachend[e]«, »strahlende[] Gesichter« derjenigen, die diese Selektion überleben, oder wie sie »in lockeren Gruppen, ohne zu hasten, redend und lachend los[zogen]«³⁸⁵, zu den Duschen, wo Köves das »erfrischend, kühl[e]« Wasser »nach Herzenslust getrunken« und »ringsumher allerlei fröhliche Laute, ein Planschen, Niesen und Prusten« vernommen habe, es sei ein »heiterer, sorgloser Augenblick«³⁸⁶ gewesen. Oder auch, als Köves seinen Eindruck von der »Truppe der SSler« schildert, die er »überhaupt nicht gefährlich fand: sie schritten gemächlich die ganze Länge der Kolonne auf und ab, beantworteten Fragen, nickten, klopfen einigen von uns herzlich auf den Rücken oder die Schultern«³⁸⁷. Die Zwangssituation, das Leid und die Todesangst im Lager werden überblendet durch die Perspektive des erlebenden Ichs und die »kindliche« Wahrnehmung seiner Umgebung (heiter, lachend, fröhlich).

b) Antisentimentalität durch Nähe zum Schelmenroman

Die Erzählperspektive in *Roman eines Schicksallosen* nimmt partiell schelmenromanähnliche Züge an,³⁸⁸ ohne dass der Erzähler-Protagonist selbst eine Schelmenfigur ist. Unter dem Aspekt der Distanzierung sind es die Darstellungsverfahren des Schelmenromans, wie Naivität, Unkenntnis, einseitige Perspektivierung des Geschehens und die Bereitschaft, den Standpunkt der Widersacher zu verstehen,³⁸⁹ die hier anschlussfähig sind.

381 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 96f.

382 Kertész: Dossier K., S. 148: »Der Augenblick übernimmt die Herrschaft, und du entkommst ihm, wie du gerade kannst.«

383 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 98.

384 Lange: *Blickverschiebung*, S. 130. Vgl. auch: Földényi: *Wahrhaftigkeit*, S. 203f.

385 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 101.

386 Ebd., S. 110.

387 Ebd., S. 95.

388 Vgl. Rudtke: »Eine kuriose Geschichte«, S. 48. Es gibt einige wenige Arbeiten, die in *Roman eines Schicksallosen* Parallelen zum Schelmenroman sehen, dessen Merkmal die einseitige Perspektivierung des Geschehens durch den Schelm ist. In ihrem Aufsatz vertritt Tanja Rudtke die These, dass die naive Sicht des Protagonisten in *Roman eines Schicksallosen* der einer Schelmenfigur entspricht.

389 Vgl. ebd., S. 52.

Der Bezug zum Schelmenroman führt zu dem »Komplementaritätsprinzip«³⁹⁰ einer in der Erzähltechnik des Schelmenromans angelegten Auslassung. In *Roman eines Schicksallosen* lässt sich ein vergleichbares Darstellungsverfahren beobachten. Die Komplementärlektüre bezieht sich auf die regulierende Funktion jener »Leerstelle[n]«³⁹¹, die durch die einseitige Darstellung eines Schelms im Text präsent sind, aber nicht auserzählt werden.

In dem folgenden Beispiel tritt eine Auslassung auf, sie bezieht sich aber auf die verweigerte Emotionalisierung, wodurch die Darstellung mitleidlos und furchtlos wirkt. Dies erfolgt in einer der extremsten Situationen des Romans, an der »Rampe« in Auschwitz, wo der Junge Moskovisc dem SS-Arzt vor Köves gegenübersteht. Nachdem der »Arzt« die sofortige Ermordung des Jungen entschieden hat, nimmt Köves seinen Platz ein.

Mich, so sah ich, betrachtete der Arzt schon gründlicher, mit einem abwägenden, ernststen und aufmerksamen Blick. Ich habe mich dann auch aufgerichtet, um ihm meinen Brustkasten zu zeigen, und – so erinnere ich – sogar etwas lächeln müssen, als ich so nach Moskovisc drankam.³⁹²

Die Angst ist ausgeblendet, sie wird zu einer Leerstelle. Beschreiben lässt sich das Darstellungsverfahren mit dem Verzicht auf den Affektausdruck. Als Affekt »verschiebt« (Koppenfels) sich die Angst beziehungsweise wird *verstellt* und taucht als ein Lächeln auf.

Eine ähnliche Verschiebung beziehungsweise *Verstellung* findet hier auch mit dem Begriff »Vertrauen« statt. Das betrifft die vom Erzähler hergestellte Verbindung von »Vertrauen« und »Erscheinung«, wenn Köves meint, er habe sofort »Vertrauen« zu dem SS-Arzt gehabt, »weil er von angenehmer Erscheinung war«. Es wird eine, vergleichbar mit der zu Anfang genannten Ironisierung von Zusammenhängen, befremdliche Kausalität hergestellt, die der Erzähler mit der detaillierten Beschreibung des Täters stützt (sein Blick, sein Gesicht³⁹³). »Weshalb« der Arzt auf ihn vertrauenserweckend gewirkt habe, wird anhand der Attribute, die ihm Köves zuschreibt, bestätigend erzählt. Diese »naive« Herstellung »kausaler« Zusammenhänge distanziert das Geschehen um ein Weiteres. Mit der inszenierten Naivität der Erzählperspektive ließe sich noch das Vertrauen erschließen, nicht aber die »gütig blickenden Augen« des SS-Arztes und auch nicht die Begründung, Vertrauen aufgrund von Äußerlichkeit zu empfinden. Diese Verknüpfung kann als akausal gelesen werden und wäre als solche ein Gestaltungselement des Grotesken.

Wesentlicher Bestandteil der radikalen Antisentimentalität in *Roman eines Schicksallosen* sind die als Leerstellen inszenierten Gefühlsausdrücke. So ist die Leerstelle Angst vor allem dort präsent, wo unerwartet »Vertrauen« und »Freude« zum Vorschein kommen. Gefühlsausdrücke wie diese beschreiben den Erzähler nicht als ein Opfer. Sie sind Teil einer sarkastischen Verstellung, die darauf abzielt, die Rolle des passiven Opfers

390 Bauer: Schelmenroman, S. 2.

391 Ebd.

392 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 98.

393 Vgl. ebd.

und reflektierenden Zeugen abzuwehren. Vehement reagiert Köves nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager auf Fragen und Erwartungen anderer Figuren (»ich fühlte, wie ich selbst immer wütender wurde«³⁹⁴). Nachdem Köves die Frage des Journalisten, welche Grausamkeiten ihm im Konzentrationslager zugefügt worden seien, ob er habe »viel entbehren, hungern« müssen, ob er geschlagen worden sei, mit »natürlich« bestätigt, taucht zum ersten Mal eine fremde Gegenstimme im Roman auf, die das vom Erzähler sehr häufig gebrauchte »natürlich« korrigiert: »[W]arum sagst du bei allem, es sei natürlich, und immer bei Dingen, die es überhaupt nicht sind!« Ich sagte, im Konzentrationslager sei so etwas natürlich.«³⁹⁵ Mit »natürlich« reagiert der Erzähler nicht bloß auf die Aussage des Journalisten, sondern auch hier handelt es sich, so Judith Kasper, um »verschobene und verwandelte Affekte«.³⁹⁶ Als der Journalist ihm entgegnet, Konzentrationslager seien nicht natürlich, stellt Köves keinen Zusammenhang zu dem Gesagten her, er erkennt nur das Wort »natürlich« wieder (»endlich hatte er gewissermaßen das richtige Wort erwischt«).

Die sarkastische Verstellung beschränkt sich nicht auf die Verschiebung der Affekte, denn das Objekt der Verschiebung kann, wie mit dem Verhältnis von Köves' Vertrauen und der Erscheinung des Arztes gezeigt wurde, mehr als ein wiederkehrender, transformierter Affekt sein. Entscheidend für das literarische Verfahren der Distanz ist die Verweigerung bestimmter Ausdrücke, welche die Figur als Opfer positionieren, und der Kontrast, der durch das Auftauchen von Unerwartetem erzeugt wird. Ein weiterer Gegen Ausdruck ist beispielsweise das Wort »entsetzlich«. So antwortet Köves auf die Frage der Stiefmutter, ob er hungrig sei, mit »entsetzlich«³⁹⁷. Auf diese Weise wird mit der stilistischen Positionierung ein Kontrast erzeugt zwischen dem »entsetzlichen« Hunger und einer Situation, die entsetzlich ist, als solche aber nicht benannt wird.

2.4.4 Textbeispiel 4

a) Verstörendes als vertraut darstellen

Wenn die kindliche Verstellung das entsetzliche Geschehen in Auschwitz auf verstörende Weise als vertraut darstellt, kann diese literarische Gestaltungsweise, wie der vierte Textauszug zeigt, groteske Züge annehmen und eine sarkastische Wirkung entfalten.

Nach der Selektion werden die Häftlinge durch das Lager getrieben, dabei richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers auf Folgendes:

Was ich auf diesem kurzen Weg von der Umgebung sah, fand alles in allem ebenfalls mein Gefallen. Im Besonderen war ich über einen Fußballplatz sehr erfreut, auf einer gleich rechts vom Weg gelegenen großen Wiese. Ein grüner Rasen, die zum Spielen nötigen weißen Tore, weiß ausgezogenen Linien – es war alles da, verlockend, frisch, in allerbestem Zustand und größter Ordnung.³⁹⁸

394 Ebd., S. 283.

395 Ebd., S. 270.

396 Vgl. Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 140-144.

397 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 19.

398 Ebd., S. 102.

Die Baracken erwähnt er hier eher beiläufig, sie erscheinen ihm als »seltsame Bauwerke«, während anderes ausführlich beschrieben wird. Nicht das Erzählte allein lässt das ›andere‹ grotesk werden; die Verzerrung entsteht durch die Qualität des ›anderen‹; hängt mit dem ›Was‹ des ›anderen‹ zusammen und mit der Reaktion des erlebenden Ichs. Die Baracken seien »durch ein gepflegtes Rasenstück getrennt, zwischen ihnen erblickte ich mit heiterem Erstaunen kleine Gemüsegärten, Kohlpflänzlinge, und in den Beeten wuchsen allerlei bunte Blumen. Es war alles sehr sauber, hübsch und schmuck«³⁹⁹. Mit der Wiedergabe seiner Eindrücke erreicht die sarkastische Verstellung ihren Höhepunkt. Die distanzierende Wirkung erzielt das Verfahren aber nicht durch die »Darstellung des Vertrauten als befremdlich«⁴⁰⁰; die inszenierte Naivität verdreht diese Definition. Vertraut meint nicht das Dargestellte, sondern die Darstellungsweise, die kindliche Perspektive: Nicht Vertrautes wird als befremdlich, sondern Verstörendes mit der inszenierten Naivität als vertraut dargestellt, wodurch es erst befremdlich wirkt. In der sarkastischen Simplifizierung des vergangenen Geschehens manifestiert sich die sarkastisch-groteske Distanznahme. Distanz erzeugt die Erzählstrategie der inszenierten Naivität, die dort, so scheint es, am kindlichsten ist, wo der Schauplatz am grausamsten ist, also dort, wo die Kindlichkeit am wenigsten erwartet wird.⁴⁰¹ Die sarkastische Perspektivierung, gemeint ist damit die Verstellung durch eine »inadäquat idyllische Beschreibungsweise«⁴⁰², ›verwandelt‹ den Schauplatz in einen ›idyllischen‹ Ort. Dieser Verfremdungseffekt erzeugt eine Distanz zum Geschehen. Mit dem grotesken Gestaltungselement der Deformation wird die Lagerwelt umgekehrt und verzerrt (›hübsch‹).⁴⁰³ Diese Funktion spart aus und schirmt ab. Unwichtige, nebensächliche Details verstellen die Aufmerksamkeit, eröffnen gleichsam aber auch ein Terrain für den Kommentar, alles sei in »größter Ordnung«.

Reflexions- und kommentarlos ist die Darstellungsweise in *Roman eines Schicksallosen* nicht; was sie zu einem Modus der Distanz qualifiziert, ist die in der Erzählperspektive angelegte Auslassung, das Geschehen durch ein erzählendes Ich nachträglich zu bewerten. Zu einer Erzählstrategie formt sich die Auslassung aber erst durch den eingeschränkten »Blick« des Kindes. Bestandteil dieser Erzählstrategie ist, einen rückblickenden Ich-Erzähler weitgehend auszublenden, mit dem Effekt eines antisentimentalen Erzählstils. Eine weitere Erzählstrategie ist die kindliche Verstellung, mit dem Effekt, eine Präsenz des Erlebten zu simulieren und das Geschehen zu positivieren. Beide Erzählstrategien, sowohl die verweigernde Nachträglichkeit als auch die inszenierte Kindlichkeit, werden als distanzschaffende Darstellungsverfahren gelesen

399 Ebd., S. 102f.

400 Günther, Hans: Verfremdung. In: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 753-755, hier S. 753.

401 »Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann ebendeswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden.« (Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*); Fischer rekurriert in seiner Formulierung von der ›unerwarteten Kindlichkeit‹ auf Schiller (vgl. Fischer: Inszenierte Naivität, S. 87).

402 Rüdtker, Tanja: »Pikareskes Erzählen im Kontext von Holocaust und Erinnerung. Jonathan Safran Foers *Alles ist erleuchtet*«. In: Gerd Bayer/Rudolf Freiburg (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 175-192, hier S. 176.

403 Vgl. Rüdtker: »Eine kuriose Geschichte«, S. 55.

und einer sarkastischen Perspektivierung zugeordnet. Sarkasmus entsteht im Zusammenspiel von Erzählstrategie und Erzählperspektive: Die Erzählstrategien sind darauf angelegt, dass der Erzähler in seiner Erzählperspektive keine Distanz zu der Macht aufbaut, die ihn zu ihrem Objekt macht.⁴⁰⁴ Indem sich der Erzähler der Auslassung und des Euphemismus bedient beziehungsweise »aus dem Blickwinkel des Totalitären« erzählt, erzeugt er durch seine Nähe eine Distanz zum Leser. Sarkastisch perspektiviert ist diese »kontaminierte«⁴⁰⁵ Sprache (der Täter), an die sich Köves »anpasst«, wodurch er den Leser »verletzt«. Dabei ist es doch Kertész' kunstvoll inszenierter Sprachgestus, der ihn vor den grausamen Details, den »schlimmsten Grausamkeiten«⁴⁰⁶ (Kertész), bewahrt.

2.5 Dargestellte Gegebenheiten

In *Roman eines Schicksallosen* stellt sich keine Nähe zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich ein. Dafür wird eine zeitliche Unmittelbarkeit simuliert,⁴⁰⁷ mit der Kertész den Ich-Erzähler am Ende des Romans sagen lässt, »es gibt bloß die gegebenen Umstände und in ihnen neue Gegebenheiten«⁴⁰⁸. In dieser Situation ist das Text-Ich zurückgeworfen auf das, was es durchleben musste. Da diese Annäherung *in der* Situation verbleibt und von keinem erzählenden Ich nachträglich »korrigiert« wird, entzieht sich das erlebende Ich jedem Zugriff »von außen« – dieses Außen beginnt bereits beim erzählenden Ich.

Die literarische Strategie, wie sich die Perspektive des Protagonisten dem entzieht, besteht zum einen in der zweifachen Reduktion des erzählten Geschehens: Reduktion als Folge des Konstruktionsprinzips, das Geschehen »von vorn« und nicht »von hinten her«⁴⁰⁹ zu erzählen, und Reduktion durch die kindliche Perspektive, das Geschehen auf das scheinbar Jetzt-Erlebte, auf die Wahrnehmung, zu beschränken. Zum anderen entzieht sich die Perspektive des Protagonisten den nachträglichen Zugriffen von außen durch kontrastive Positionierungen, zum Beispiel, indem vom »Glück« im Konzentrationslager gesprochen, menschenverachtendes Verhalten »natürlich« genannt, auf die Aufforderung, Zeugnis abzulegen, mit Staunen reagiert und auf die Dämonisierung des Konzentrationslagers als »Hölle«⁴¹⁰ entgegnet wird, er habe sich dort gelangweilt.⁴¹¹ Kertész inszeniert mit dem Aufeinanderprallen zweier grundverschiedener Erfahrungswelten keine »moralische Kluft« (Améry), sondern eine Kluft der Perspektiven und zweier Erfahrungswelten *eines* Subjekts: die Perspektive von Köves *vor* und *nach* der Befreiung aus dem Konzentrationslager.

404 Kertész: Galeerentagebuch, S. 17.

405 Vgl. Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 139.

406 Kertész: »Ich will meine Leser verletzen«, Spiegel-Interview v. 29.04.1996.

407 Vgl. Butzer: Topographie und Topik, S. 63; Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 37.

408 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 283.

409 Ebd., S. 282.

410 Ebd., S. 271.

411 Ebd., S. 272.

2.5.1 Ein Rückblick ohne Rückweg

Ironische Distanz lässt sich als solche nur über einen »Ort« ausweisen, von dem aus die ironische Verstellung im Roman erkennbar wird; er dient gewissermaßen als Orientierungspunkt für die partielle Doppelbödigkeit des Erzählten. Als Ort, von dem aus »korrigierend« eingegriffen wird, können Reflexionen eines rückblickenden Ich-Erzählers ausgeschlossen werden.⁴¹² Rückblickend kommt der Erzähler jedoch zu der »Einsicht: »Auch ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt. Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt«⁴¹³. Zweifelsohne beruht diese Äußerung auf einem zeitlichen Abstand, den der Erzähler zu den erzählten Ereignissen hat. Wie aber lässt sich die Distanz beschreiben, die der Erzähler in seiner Erzählgegenwart zu den Ereignissen herzustellen scheint? Bei dem Versuch, diese »Einsicht« des Erzählers, seine Reflexion der Schicksalslosigkeit, einzuordnen, werden existenzphilosophische Ansätze, insbesondere der philosophische Begriff des Absurden, hilfreich sein.

Der Erzähler »[ist] gezwungen und fähig zugleich[,] seine Unterworfenheit gegenüber der Determination und seine kritische Position auf paradoxe Weise einzunehmen«⁴¹⁴. Die Erzählposition beruht auf einer »bewußte[n] Identifizierung des Erzählers mit all dem, was mit ihm geschehen ist«⁴¹⁵. Mit diesen Worten umschreibt Anna Gács den Ort, der als eine Art Korrektiv fungieren könnte. In den beiden Aussagen »[d]enn sogar dort, bei den Schornsteinen, gab es in der Pause zwischen den Qualen etwas, das dem Glück ähnlich war«⁴¹⁶ und »wir selbst sind das Schicksal«⁴¹⁷ tritt das Bewusstsein der Figur Köves in einer bestimmten Weise hervor. Ausgehend von dieser Äußerung, sich das gegebene Schicksal zu eigen gemacht zu haben, ist zu fragen, ob daraus ein Ort der Distanz hervorgehen kann.⁴¹⁸ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die Äußerungen des Ich-Erzählers, nachdem er in Buchenwald befreit wurde und nach Budapest zurückgekehrt ist. »[W]enn es ein Schicksal gibt, dann ist Freiheit nicht möglich: wenn es aber – so fuhr ich fort, selbst immer überraschter, immer erhitzter – die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal«⁴¹⁹.

Schicksal und Freiheit schließen sich gegenseitig aus (wenn es ein Schicksal gibt, dann ist die Freiheit nicht möglich; wenn es die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal). Im *Galeerentagebuch* dagegen heißt es: »Was bezeichne ich als Schicksal? Auf jeden

412 Kertész' Hinweis zum Existenzialismus im *Galeerentagebuch* S. 111: »Meine Wurzeln reichen in den Boden dieses Nachkriegs-Existenzialismus«, oder, ebd., sein Hinweis auf Camus (Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 286) und nicht zuletzt der Titel *Galeerentagebuch*: »Jeder Künstler ist heutzutage auf die Galeere seiner Zeit verfrachtet« (Camus, *Der Künstler und seine Zeit*, Nobelpreisverleihung 1957).

413 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

414 Gács: *Was zählt's, wer vor sich hin murmelt*, S. 282.

415 Ebd., S. 274.

416 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 287.

417 Ebd., S. 284.

418 Vgl. Gács: *Was zählt's, wer vor sich hin murmelt*, S. 276; Reemtsma: *Überleben als erzwungenes Einverständnis*, S. 57.

419 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 284.

Fall die Möglichkeit der Tragödie.« Schicksalslosigkeit bedeutet, die »auferlegte Determiniertheit« gezwungenermaßen als »Realität aufzufassen«⁴²⁰. Im *Galeerentagebuch* setzt ›Schicksal‹ eine Erfahrung des Tragischen, einen »Zusammenhang zwischen dem eigenen Tun und dessen Folgen«⁴²¹, voraus, den es in der Schicksalslosigkeit offenbar nicht gibt. Köves' Schicksal ist in diesem Sinn nicht als tragisch zu bezeichnen, vielmehr wird der Begriff des Schicksals negiert, Köves ist schicksallos.⁴²² Wenn Schicksal im Roman die Abwesenheit von Freiheit bedeutet und der Erzähler erkannt habe, »wir selbst sind das Schicksal«, könnte damit gemeint sein, dass er sein Schicksal »durchschaut«⁴²³ habe. Er also um sein determiniertes, unfreies und fremdbestimmtes Leben weiß und er sich ›bewusst‹ wird, ein gegebenes Schicksal überlebt zu haben. Anstatt das ›direkt‹ zu formulieren, vermittelt der Erzähler, dass er sich mit dem »Schicksal« (Köves) der »Schicksallosigkeit« (Kertész) identifiziert. Hier taucht ein Moment der ›Bewusstwerdung‹ auf, der ein reflektierendes Subjekt hervorbringt.

Zum Vergleich lässt sich Camus konsultieren, auf den sich Kertész mit der inszenierten Einsicht beziehen könnte: »Eine Erfahrung, ein Schicksal leben heißt: es ganz und gar auf sich nehmen. Man wird aber dieses Schicksal, von dem man weiß, daß es absurd ist, nicht leben, wenn man nicht alles tut, um vor sich selbst das vom Bewußtsein zutage geförderte Absurde aufrechtzuerhalten.«⁴²⁴ In diesem Satz drückt sich die Ambivalenz aus, das aufgezwungene Schicksal durchleben zu müssen.

Der Erzähler lebt eine Wirklichkeit »ohne eigenes Schicksal«⁴²⁵. Köves erleidet aus seiner Sicht kein Schicksal, im Rückblick nimmt er das Schicksal der Schicksalslosigkeit auf sich (›ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt‹). Damit hebt ein Bewusstsein an (›Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt‹), das Köves äußert, nachdem er aus Schwitz befreit wurde. Ergänzt sei dieser Aspekt um einen Kommentar von Sartre, den dieser in *Der Fremde* zu Camus' literarischer Gestaltung des Absurden gemacht hat: »[D]as Absurde ist ein Tatbestand [d.i. ›die Beziehung des Menschen zur Welt‹] und zugleich das klare Bewußtsein dieses Tatbestandes«⁴²⁶. Entfaltet sich in *Roman eines Schicksallosen* also doch eine Reflexionsebene und damit möglicherweise auch ein Ort, von dem aus der Erzähler das Erlebte interpretiert?

Das Bewusstsein von seiner Situation, das Sisyphos eine »Distanzierung von seiner Lebenswirklichkeit«⁴²⁷ erlaube, könnte auch in Köves' Rede vom Schicksal (›Auch ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt. Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe

420 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 17.

421 Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 22.

422 Vgl. ebd.; Schönthaler: *Negative Poetik*, S. 249f.

423 Kertész: *Dossier K.*, S. 91.

424 Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos [Le Mythe de Sisyphe, 1942]*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 72.

425 Ebd.

426 Sartre, Jean-Paul: *Der Fremde von Camus*. In: Ders.: *Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938-1946*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 75-90, hier S. 75.

427 Hühn, Helmut: »Revolte gegen das Absurde. Sisyphos nach Camus«. In: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler/Wolfgang Emmerich (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2005, S. 345-368, hier S. 355.

es durchlebt«⁴²⁸) enthalten sein: Es handelt sich, wie Kertész schreibt, um einen »Augenblick«, in dem die Figur Köves ihr Schicksal, die Entfremdung, »durchschaut«⁴²⁹; sie wird sich der »Akzeptierbarkeit des Todes bewußt und nimmt das Leben dennoch an«⁴³⁰. Fügt Kertész hinzu, dieser Moment habe sich in einer bestimmten Situation, zu dieser Zeit und an diesem Ort im Roman ereignen müssen, ist der »Augenblick«, in dem die Figur Köves ein »Bewusstsein ihrer selbst« gewinnt, weniger ein Bewusstsein des Protagonisten. Dem Autor ist vor allem »die Situation wichtig, der kathartische Augenblick, in dem Köves sein Schicksal nicht nur durchschaut, sondern es auch zu erklären imstande ist«⁴³¹. Vergleichbar ist dieser Moment in der Perspektivierung des Geschehens mit der Figur des Sisyphos, die ein Bewusstsein von ihrer Ausweglosigkeit erlangt.

Existenzphilosophische Konzepte können auch im Erzählstil zutage treten. Mit ihnen lässt sich offenbar nicht nur die Doppelbödigkeit von Begriffen wie »Glück« und »Schicksal«, sondern auch die dargestellte Anpassung und reflektierte Annahme des Schicksals deuten. Im Anschluss an Camus, auf dessen Werke *Der Fremde* und *Der Mythos des Sisyphos* Kertész rekurriert, gibt es ein Merkmal des philosophisch Absurden, das auf den letzten Seiten in *Roman eines Schicksallosen* aufscheint. Im *Galeerentagebuch* nennt es Kertész die »Wirklichkeit des funktionalen Menschen«, eine »Pseudowirklichkeit«, die nicht »seine« eigene sein kann, weil dem Einzelnen »im voraus ein Platz bestimmt und zugewiesen [ist], den er nur noch auszufüllen hat«. Auch Köves lebt nicht seine »eigene Wirklichkeit«⁴³². Da Kertész sein Denken in der Existenzphilosophie und der Philosophie des Absurden »verwurzelt«⁴³³ sieht, ist zu vermuten, dass seine These von der »Pseudowirklichkeit« und die kindliche Verstellung in *Roman eines Schicksallosen* an den vom Absurden produzierten »Schein einer Eigenwelt«⁴³⁴ anknüpft. Das Schicksal beschreibt Köves als etwas, das ihm gehört, das wie der Stein des Sisyphos allein seine *Sache* ist – »man könne mir doch nicht alles nehmen«⁴³⁵. Freiheit gibt es für ihn nicht, nur die »Erkenntnis, wie die Zeit vergeht«⁴³⁶ und »das Schicksal«⁴³⁷, dem »jener Sinn fehlt, in dem die Möglichkeit der Tragödie steckt«⁴³⁸.

Diese Art Bewusstwerdung erlaubt es, eine Parallele zwischen Köves und dem *Mythos des Sisyphos* zu ziehen. Aufschlussreich ist die Analogie zu Sisyphos also, weil sie eine Möglichkeit eröffnet, die Redeweise der Erzählerfigur in *Roman eines Schicksallosen* zu interpretieren. Dabei geht es nicht darum, in Kertész' Roman eine »absurde Freiheit« (Camus) der funktionalen Existenz hineinzudeuten oder um die Frage, ob Köves eine

428 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

429 Kertész: *Dossier K.*, S. 91.

430 Kertész: *Die eigene Mythologie schreiben*, v. 13.10.1962, S. 21f.

431 Kertész: *Dossier K.*, S. 91.

432 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 9.

433 Ebd., S. 111: »Meine Wurzeln reichen in den Boden dieses Nachkriegs-Existentialismus.«

434 Görner, Rüdiger: *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, S. 141.

435 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 285.

436 Ebd., S. 282.

437 Ebd., S. 284.

438 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 9.

Sisyphos-Figur ist. Trotzdem deuten sich Parallelen zwischen der Bewusstwerdung des Sisyphos und der Reflexionsebene in *Roman eines Schicksallosen* an. Der Camus'sche Sisyphos hat ein Wissen über die Absurdität. Köves scheint über ein ähnliches Wissen zu verfügen, wenn sich im Text ein Bewusstsein (»wir selbst sind das Schicksal«) artikuliert. Dies geschieht aber in einer Situation *nach* Auschwitz. Das Konstruktionsprinzip des Romans stellt ein solches Wissen nicht in Aussicht, denn die Erkenntnis erlangt Sisyphos auf dem »Rückweg«, wenn der Stein »hinabrollt«. Die »Stunde des Bewusstseins« liegt in »diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verläßt«⁴³⁹. Dagegen ist der *Roman eines Schicksallosen* erzähltechnisch als Rückblick angelegt, bei dem es diesen »Rückweg« gar nicht gibt. Das Erlebte wird zwar retrospektiv erzählt, aber bis auf die letzten Seiten des Romans, nachdem das Konzentrationslager befreit wurde, bleibt die Perspektive von Köves weitgehend im »Jetzt«. Die rückschauende »Einsicht« ist das ohnmächtige Einverständnis mit einer Situation, die als gegeben präsentiert wird. Die Darstellung eines solchen reflexiven Moments ist im Roman an die Perspektive der Figur Köves gebunden. Wie der absurde Held Sisyphos, der in der Gegenwärtigkeit aufgeht,⁴⁴⁰ beschränkt sich auch die Deutungsperspektive der Erzählerfigur auf die gegenwärtige Situation des erlebenden Ichs, das beobachtet und beschreibt.⁴⁴¹ Und das, was es beschreibt, hält den Leser als einen Außenstehenden auf Distanz.

Als Köves die Frage des Journalisten, ob man sich das Konzentrationslager als Hölle vorzustellen habe, verneint und antwortet, dass er sich die Hölle nicht vorstellen könne, dafür aber das Konzentrationslager, weil er es kenne, reagiert er mit einer Tautologie (»das Konzentrationslager als Konzentrationslager« anstatt »das Konzentrationslager als Hölle«). Diese Reaktion von Köves ist nicht nur eine Kritik an der Sprache des Journalisten.⁴⁴² Sie wirft den Leser auf die Perspektive eines Außenstehenden zurück. Liegt der Rede vom »Glück der Konzentrationslager« nicht ein ähnliches Verhältnis zugrunde? So, wie sich das »Glück« des Sisyphos dem Zugriff Außenstehender entzieht, wir als Leser also nicht sagen können, ob Sisyphos glücklich *ist*, sondern wir ihn uns »als einen glücklichen Menschen vorstellen [müssen]«⁴⁴³, so blickt auch der Leser des Romans nur von außen auf Köves (»steinig« auf Ungarisch⁴⁴⁴). Der Leser kann nur beobachten, wie Köves den Steinbrocken den Berg hinauf rollt: wie er versucht, eine »geschlossene Logik des Überlebenszwangs«⁴⁴⁵ aufrechtzuerhalten.

439 Camus: Mythos des Sisyphos, S. 157.

440 Vgl. ebd., S. 46.

441 Sartre über den absurden Mensch in *Der Fremde*: »der absurde Mensch erklärt nichts, er beschreibt.« (Sartre: *Der Fremde* von Camus, S. 78).

442 Vgl. Genz: Diskurse der Wertung, S. 187. Von Genz übernehme ich auch das Beispiel für die Tautologie, die sie in der Antwort von Köves sieht. Ebd.

443 Camus: Mythos des Sisyphos, S. 160.

444 »Kö« ist der »Stein«, vgl. Heidelberger-Leonard: Kertész. Leben und Werk, S. 51. Siguan zufolge verbindet Kertész die Namen der Protagonisten, wie »Köves« in *Roman eines Schicksallosen* und »Steinig« in *Fiasko* mit den Steinen, die auf den Grabstein jüdischer Begräbnisstätten gelegt werden. Vgl. Siguan: Schreiben an den Grenzen der Sprache, S. 115.

445 Kertész: Der Betrachter, S. 199.

2.5.2 Das Verschwimmen der Konturen

Dass es sich bei der Erzählperspektive um ein distanzierendes Gestaltungselement handelt, liegt an den Konturen der Perspektive, die sich auflösen und so eine Distanz zwischen Protagonist und Leser erzeugen. Das heißt, so wie Sisyphos mit dem Berg und dem Steinbrocken zu einer Einheit verschmilzt, er demnach von beiden nicht mehr unterschieden werden kann,⁴⁴⁶ verschwimmen auch die Konturen der Erzählperspektive im Roman.⁴⁴⁷ Im Text bildet sich eine »doppelte Optik«⁴⁴⁸, die über eine Dichotomie von Opfer- und Täterperspektive hinausgeht. Dem Leser begegnet eine Figur, deren Wahrnehmung »verwischt«⁴⁴⁹ und die an Kontur verliert. Merkmal dieser doppelten Optik ist der stellenweise Perspektivwechsel der Figur, aus der Position des Opfers in der jeweiligen Situation die Sicht des Täters zu imaginieren, wenn es zum Beispiel heißt: »der Arzt schickte ihn dennoch auf unsere Seite, da war ich nicht ganz zufrieden«.⁴⁵⁰

Mit der »Identifikation«⁴⁵¹ stellt sich Köves nicht als passiv leidendes Opfer dar, schließlich hat er aus eigener Sicht seine Schritte »aktiv« und »anständig« gemacht. Wie nah sich auch diese Äußerungen am philosophischen Begriff des Absurden bewegen, geben die folgenden Worte zu erkennen. Köves sagt:

[...] jede dieser Minuten hätte eigentlich auch etwas Neues bringen können. In Wirklichkeit hat sie nichts gebracht, natürlich – aber dennoch muß man zugeben: sie hätte etwas bringen können, schließlich hätte während einer jeden etwas anderes geschehen können als das, was zufällig geschah.⁴⁵²

Indem er diesen Möglichkeitsraum annimmt, distanziert Köves sich von der Rolle eines ohnmächtigen und passiven Opfers. Zur Realität wird für den Erzähler aber der Zwang, nicht die Freiheit. Was Köves als Wirklichkeit erlebt, ist die Fremdbestimmung und die Abwesenheit der »Möglichkeit der Tragödie«. Sie bildet die »Pseudowirklichkeit« (Kertész) des funktionalen Menschen. Für das erlebende Ich existiert die Möglichkeit als Wirklichkeit nicht. Die Erzähltechnik *verstellt* beziehungsweise verdreht das Verhältnis von erlebter Möglichkeit und Wirklichkeit. Ob er vor den Konzentrationslagern über eine Idee von der »Möglichkeit der Tragödie« verfügte, gibt der Roman nicht preis. Als Leser können wir nicht einmal sagen, dass ihm diese Idee von Freiheit geraubt wurde, auch dieser Zugang zur Figur als Opfer ist blockiert.

446 Vgl. Földényi, László F.: Sisyphos. In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 267-272, hier S. 270.

447 Zum Beispiel spricht Steve Sem-Sandberg von einer »eigenartigen Konturlosigkeit des Erzählers« (Sem-Sandberg, Steve: »Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen« [1975]. Übers. v. Charlotte Kitzinger. In: Markus Roth/Sascha Feuchert: HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen. Göttingen 2018, S. 182-191, hier S. 186).

448 Ebert: Atonales Erzählen, S. 124.

449 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 64: »[I]ch nahm das alles ein bißchen verwischt wahr. Ich habe dann auch bald die Orientierung verloren«.

450 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 100.

451 Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen, S. 28.

452 Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 282.

Demnach kann der Leser nicht beurteilen, ob der »Blickwinkel des Totalitären« zum eigenen der Erzählerfigur geworden ist oder nicht, konstruiert der Text doch die Abwesenheit einer Perspektive, das Geschehen »von außen« zu betrachten. Die kaum fixierbare Erzählposition schafft eine Distanz zu der Rolle eines passiven Opfers. Indem der Text die Perspektive des Urteilens und Erklärens auslässt,⁴⁵³ nimmt der Autor dem Leser die »Möglichkeit«, den »Blickwinkel« der Figur zu beurteilen und ihn eindeutig als »Blickwinkel des Totalitären« zu identifizieren.⁴⁵⁴ Das, was am Ende des Romans von der Perspektive des Einzelnen noch bleibt, reicht nicht einmal mehr aus, den Blickwinkel als »seinen« zu bewerten.

Aus Sicht des Erzählers ist die aufgehobene Möglichkeit (Schicksalslosigkeit) nicht »sein« Schicksal, sondern er *ist* das Schicksal. Der Ich-Erzähler versucht sich an dem festzuhalten, was ihm bleibt: die Struktur – also tritt das »ich« hinter das »wir« zurück, niemand *hat* ein Schicksal. Damit fallen womöglich auch die Äußerungen »wir selbst sind das Schicksal« und das »Glück der Konzentrationslager«⁴⁵⁵ in den Bereich jener »kleine[n] Ungereimtheit«⁴⁵⁶, den Kertész mit Blick auf die Konzeption seines *Roman eines Schicksallosen* im *Galeerentagebuch* thematisch absteckt. Diese »Ungereimtheit« (Kertész) oder dieses Befremden erzeugende »anderswo« (Koppenfels) – beides wurde hier als »eigengesetzliche« Positionierung der Begriffe diskutiert – sind der Versuch, den schicksallosen »funktionalen Menschen« so darzustellen, dass er weder Sentimentalität evoziert noch die Rolle des passiven Opfers »erfüllt«. Die Perspektive stellt diesen Menschen nicht bloß von »außen« dar, sie ist vielmehr so konzipiert, dass sie sich dem Dargestellten »anverwandelt«.

453 Vgl. dazu: »Ich könnte nicht erklären, warum« (Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 15).

454 Vgl. Kertész: Dossier K., S. 14: »Und während die Geschichte fortschreitet, verstärkt sich dieses Verlorenheitsgefühl beim Leser immer mehr, spürt er mehr und mehr, wie ihm der Boden unter den Füßen wegrutscht«.

455 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 287.

456 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21.

3. Edgar Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur*

3.1 Grotteske Sicht und ›frisiertes Leben‹

Der Autor und Überlebende des Prokower Ghettos in Transnistrien Edgar Hilsenrath⁴⁵⁷ hat seinen Roman *Der Nazi & der Friseur* in deutscher Sprache verfasst, erschienen ist er aber zuerst in englischer Übersetzung 1971 unter dem Titel *The Nazi and the Barber. A Tale of Vengeance*.⁴⁵⁸ Sechs Jahre später und nach etwa sechzig Ablehnungen deutscher Verlage wurde das Manuskript im Literarischen Verlag von Helmut Braun veröffentlicht.⁴⁵⁹ In einem Interview erklärt sich Hilsenrath die zahlreichen Absagen mit seiner »grotteske[n] Sicht auf die ganze Holocaust-Geschichte«⁴⁶⁰. Damit kommentiert er auch den Rezeptionsverlauf des Romans in Deutschland, da das Manuskript von den Verlagen zumeist mit dem Verweis auf die »Unangemessenheit« der Darstellung der Shoah

-
- 457 Überlebender des Ghettos Moghilev-Podolsk in der Ukraine. Nachdem Rumänien mit den Nationalsozialisten paktiert hatte, wurde die jüdische Bevölkerung aus der Bukowina und Bessarabien nach Transnistrien deportiert. Hilsenraths erster Roman *Nacht* (1964) wird im Kontext dieser autobiographischen Erfahrungen rezipiert. Im Zentrum der Romanhandlung steht der Protagonist »Ranek«, der im ukrainischen Ghetto zu überleben versucht. Erschienen ist *Nacht* zuerst in den USA, 1954, in Deutschland wurde der Roman von den Verlagen zunächst abgelehnt, weil er gegen die »Idealisierung der Opfer« (Vahsen, Patricia: Lesarten. Die Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath. Tübingen: Niemeyer, 2008, S. 39) verstoße.
- 458 In der deutschen Variante wurde der Untertitel gestrichen, weil der Aspekt der Rache oder Strafe ansonsten zu deutlich markiert gewesen sei. Vgl. Horch, Hans Otto: »Grauen und Grotteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen«. In: Helmut Braun (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 19-32, hier S. 25. Übersetzt werden kann der Untertitel mit »Eine Geschichte der Vergeltung«. Erschienen ist er auch unter dem Titel: *The Nazi Who Lived As A Jew*. Vgl. Stenberg, Peter: »Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen.« Edgar Hilsenrath und der abwesende Gott«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 178-190, hier S. 185.
- 459 Veröffentlicht wurde die Ausgabe in dem Kölner Literarischen Verlag Helmut Braun. Vgl. Braun, Helmut: »Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans *Der Nazi & der Friseur*«. In: Ders. (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 41-50, hier S. 47. Abgelehnt wurde der Roman u.a. von Hoffmann & Campe, Rowohlt, S. Fischer, Hanser, Kiepenheuer & Witsch (vgl. ebd., S. 46). Bevor Hilsenraths Roman 1977 in Deutschland erschien, wurde er in den USA 1971 veröffentlicht und dort zum Bestseller, 1973 erschien er in Italien, 1974 in Frankreich und 1975 in Großbritannien. Vgl. Vahsen: *Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath*, S. 51ff.
- 460 Hilsenrath, Edgar: »Schuldig, weil ich überlebte«. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage«. In: *Der Spiegel* v. 11.04.2005, S. 170: »Ich habe nun mal eine grotteske Sicht auf die ganze Holocaust-Geschichte«. Auch die ersten Rezensionen heben die satirischen und grotesken Darstellungsmittel hervor: Böll, Heinrich: »Hans im Glück im Blut. Umgekippte Märchenfiguren: obszön und grotesk. Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*«. In: *Die Zeit* v. 09.12.1977, und Stenberg, Peter: »Edgar Hilsenrath und der abwesende Gott. Rezensionen«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 178-190, hier S. 184; Böll, Heinrich: »Hans im Glück«. In: Ebd., S. 76-79, hier S. 78, Torberg, Friedrich: »Ein Freispruch, der keiner ist«. In: Ebd., S. 72-76, hier S. 74.

abgelehnt wurde.⁴⁶¹ Was Hilsenrath, mit dem sich die Literaturwissenschaft in den 1980er Jahren auseinanderzusetzen begann, in einem Interview 2005 als seine »groteske Sicht« ausweist, konzentriert sich im Wesentlichen auf die Tabubrüche in der feuilletonistischen Rezeption: das Verhältnis von »Grauen und Grotteske«, den Angriff auf philosemitische Stereotypen und die Verbindung von Shoah und Sexualität.⁴⁶²

Im Zentrum von Hilsenraths »Grotteskroman«⁴⁶³ *Der Nazi & der Friseur* steht der Protagonist Max Schulz, ein SS-Mann, der seinen Jugendfreund Itzig Finkelstein erschießt und nach 1945 damit beginnt, sich in ein jüdisches KZ-Opfer zu »verwandeln«⁴⁶⁴. Schulz lässt sich beschneiden und »tauscht« seine SS-Tätowierung gegen eine KZ-Nummer. Diese Scheinidentität nutzt das Erzähler-Ich für ein »neues Leben«⁴⁶⁵ als »falscher Jude«⁴⁶⁶ in Israel.

Der Roman ist in sechs Bücher eingeteilt: Die ersten beiden umfassen die Zeit von 1907 bis 1945, das dritte und vierte Buch handelt von den Jahren 1946 und 1947, das fünfte und sechste erstreckt sich über die Zeit von 1947 bis 1968. Den Rahmen der Erzählung bilden zwei Friseursalons, die zugleich symbolisch für die Distanzierung des Grauens durch Grotteskes stehen: Die beiden im ersten und im sechsten Buch beschriebenen Salons tragen beide den Namen »Herr von Welt«. Der erste Salon existierte bis 1938 in Deutschland und wurde von Chaim Finkelstein, dem Vater von Itzig, geführt, der zweite besteht seit 1953 in Israel, wurde von Max Schulz eröffnet und offiziell von Itzig Finkelstein geführt.⁴⁶⁷ »Dazwischen« liegen die Zerstörung des jüdischen Salons während der Novemberpogrome, die Ermordung der gesamten Familie Finkelstein und die Massenerschießungen im deutschen Konzentrationslager »Laubwalde« in Polen. An allen Verbrechen war Schulz aktiv beteiligt. Kurz bevor das Vernichtungslager von der Roten Armee befreit wird, versteckt sich der »Massenmörder«⁴⁶⁸ Max Schulz zuerst im Wald. Anschließend taucht er bei der Hexe Veronja, später bei der einbeinigen Kriegswitwe Frau Holle unter. Nach 1945 beginnt die Figur, sich als Itzig Finkelstein auszugeben. Zur »Gräfin« Kriemhild, die er auf einer »Schwarzhändlerparty«⁴⁶⁹ in Berlin kennenlernt, wird er vor seiner Überfahrt auf der »Exitus«⁴⁷⁰ nach Palästina sagen: »Ich bin Jude. Und ich bin stolz drauf.«⁴⁷¹ In Palästina als KZ-Opfer Itzig Finkelstein

461 Vgl. Vahsen: Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath, S. 70ff. In den USA und in den europäischen Staaten außer Deutschland blieb dieser Vorwurf aus (vgl. ebd., S. 55, S. 84). Vgl. Braun: Entstehungs- und Publikationsgeschichte, S. 47.

462 Vgl. Vahsen: Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath – zu Grauen und Grotteske, S. 70-105; zum Bruch mit philosemitischen Stereotypen, S. 105-127; zur Verbindung von Shoah und Sexualität, S. 127-142; zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Werken Hilsenraths, S. 194-277.

463 Horch: Grauen und Grotteske, S. 28.

464 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 305.

465 Ebd., S. 144.

466 Vgl. Thurn: »Falsche Juden«. Performative Identitäten, S. 365-424.

467 Vgl. Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 37, S. 417f.

468 Max Schulz als »Massenmörder« wird erstmals erwähnt in Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 10.

469 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 203.

470 Ebd., S. 255.

471 Vgl. ebd., S. 216.

angekommen, schildert der Erzähler seine Beteiligung an zionistischen Militäreinsätzen und die Hochzeit mit der Shoah-Überlebenden Miriam Schmulevitch. Mit der erschlichenen Identität führt das Erzähler-Ich Max Schulz (s)ein Leben als ›falscher‹ Itzig Finkelstein ungestraft fort und stellt dabei ›sich selbst‹ als Opfer dar.⁴⁷²

Wie in Albert Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* ist es nicht die Stimme des Opfers, des ›richtigen‹ Itzig Finkelstein, die grotesk verzerrt ist. In seiner an Drastik⁴⁷³ kaum zu überbietenden Darstellungsweise von »Grauen und Grotteske«⁴⁷⁴ geht Hilsenrath mit seinem Grotteskroman einen Schritt weiter als Drach mit dem Protokollroman. In *Der Nazi & der Friseur* wird nicht nur *über* das Opfer erzählt, es findet eine literarische Verkehrung statt: »a nazi imitates a jew«⁴⁷⁵. Hierfür konstruiert der Autor eine Doppelfigur: Der Täter (Max Schulz) gibt sich als sein Opfer (Itzig Finkelstein) aus. Seine Lebensgeschichte erzählt Max Schulz von 1907 an, dem Jahr seiner Geburt in Deutschland, bis zu seinem imaginierten Tod 1968 in Palästina. Die scheinbar autobiographische Erzählform ist eine pseudoautobiographische Darstellung des Ich-Erzählers.⁴⁷⁶ Diese Erzählstruktur führt zur pikaresken Romanform mit seinem »pseudoautobiographischen Erzählstrang der Selbstdarstellung«⁴⁷⁷. Überdies verleiht die Ichform dem Text den »Anschein der Authentizität«⁴⁷⁸, die der Erzähler von Beginn an unterläuft:

[I]ch will Ihnen ja nur meine Geschichte erzählen ... in systematischer Reihenfolge ... drückt man sich so aus? ... obwohl ich Ihnen nicht alles erzähle, sozusagen: nur das Wichtigste, oder das, was ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, für ganz besonders wichtig halte.⁴⁷⁹

Sowohl das Erzählte als auch die Erzählform sind durch das Element des Namenswechsels gebrochen. Neben der pseudoautobiographischen Darstellung, die zu einer Distanz zwischen Erzähler und Leser führt, sind erlebendes und erzählendes Ich durch einen großen zeitlichen Abstand voneinander getrennt. Diese strukturelle Distanz legt

472 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 195.

473 Vgl. Giuriato, Davide: »Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung«. In: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 7–19, insbes. S. 11f.; Lethen, Helmuth: »Ekel. Grotteske Körper unterwandern das Ballett klassizistischer Körperbilder«. In: Davide Giuriato/Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 23–32, insbes. S. 28; Linck, Dirk: »Aufdringliche Singularitäten: Drastik und die Ordnung des Werkes«. In: Davide Giuriato/Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 33–54, insbes. S. 36ff.

474 Horch: *Grauen und Grotteske*, S. 19–32.

475 Fuchs, Anne: *A Space of Anxiety. Dislocation and Abjection in Modern German-Jewish Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1999, S. 168.

476 Vgl. Martínez: *Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode*, S. 186; Berg, Cilliers van den: »Trauma in *Der Nazi & der Friseur* von Edgar Hilsenrath«. In: *Literator. Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies* 32/1 (2011), S. 21–42, insbes. S. 29ff.

477 Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 1.

478 Hoffmeister, Gerhart: »Zur Problematik der pikarischen Romanform«. In: Ders. (Hg.): *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 3–12, hier S. 6.

479 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 14.

auch die Manipulation des erzählenden Ichs offen. Verschiedene Signale verfremden das monoperspektivisch angelegte Selbstportrait – sei es der mündliche Sprachgestus oder die rhetorischen Fragen, vor allem aber die markierten (»...«) und intendierten (»ich erzähle nicht alles«) Auslassungen sowie der lapidare Identitätswechsel (»damals noch Max Schulz«).

Das vom Ich-Erzähler angekündigte und weitgehend retrospektive Erzählen im Roman vermittelt bereits einen Abstand zum Erzählten und vermeidet mit der Instanz eines unzuverlässigen Erzählers jede Eindeutigkeit und Sinngebung. Dieser Erzählertyp unterläuft die Funktion der autobiographischen Erzählform. Distanz entsteht vor allem mit dem Typ eines homodiegetischen unzuverlässigen Erzählers, dessen Kommentare und Stellungnahmen derart überzogen inszeniert werden, dass der Leser diesen für suggestiv und manipulativ hält. Diesen Effekt erzielt *Der Nazi & der Friseur* mit den Eigenschaften des Schelmen- beziehungsweise Pikaroromans, die vom Autor jedoch transformiert werden, beispielsweise wird der Anspruch des Erzählers, eine glaubwürdige Geschichte zu erzählen, mittels grotesker Darstellungsverfahren verzerrt. So konzipiert Hilsenrath eine Erzählperspektive, die Parallelen zu der Perspektive einer Pika-rofigur aufweist und durch den grotesken Rollentausch verfremdet wird.

3.2 Sarkastische und groteske Darstellungsverfahren in *Der Nazi & der Friseur*

3.2.1 Der Sarkasmus, die Satire, das Groteske

In *Der Nazi & der Friseur* setzt der Sarkasmus damit ein, dass der Täter-Erzähler aus der Sicht eines Opfers erzählt.⁴⁸⁰ Stilbildend werden Groteske und Sarkasmus durch die »vom Standpunkt des Henkers aus konzipiert[e]«⁴⁸¹ Welt, die auf einer erzähltechnischen Distanz zwischen realem Autor und fiktivem Erzähler beruht.

Sarkastisch wird *Der Nazi & der Friseur* unter anderem aufgrund des spöttischen Angriffs auf das deutsch-jüdische Verhältnis nach 1945. Diesen grotesk inszenierten Symbioseakt deutet Stephan Braese als eine Kritik des Romans an der Vergangenheitsabwehr, die über eine die Täterseite entlastende Stellvertreterchaft verläuft. So führe der Roman einen »grotesken Philosemitismus«⁴⁸² vor, Max Schulz setzt sich *an die Stelle* von Itzig Finkelstein.⁴⁸³ Grotesk wird die Darstellung des Verhältnisses zwischen Deutschen und Juden nach der Shoah vor allem dann, wenn der NS-Verbrecher Max

480 McClothlin, Erin: »Narrative Transgression in Edgar Hilsenrath's *Der Nazi & der Friseur* and the Rhetoric of the Sacred in Holocaust Discourse«. In: *The German Quarterly* 80/2 (2007), S. 220-239, hier S. 234: Autor und Erzähler »attempt to write in the voice of someone who lies at the diametrically opposite end of Holocaust experience; in the first case, the perpetrator-narrator writes the perspective of the victim; in the second, the survivor-author writes the perspective of the perpetrator.«

481 Edgar Hilsenrath zit.n. Horch: *Grauen und Groteske*, S. 28.

482 Braese: *Die andere Erinnerung* S. 451, vgl. u.a. zum Philosemitismus in der westdeutschen Nachkriegsliteratur Braese, Stephan: »Verlagerungen. Zur Ökonomie des Philosemitismus in der westdeutschen Nachkriegsliteratur«. In: Philipp Theisohn/Georg Braungart (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. München: Fink, 2017, S. 345-355.

483 Vgl. Braese: *Die andere Erinnerung* S. 454.

Schulz *anstelle* des ermordeten Itzig Finkelstein den jüdischen Staat mit aufbaut.⁴⁸⁴ Zu den »Symbiose-Bilder[n]« liefere der Roman verschiedene »Gegen-Bilder«⁴⁸⁵ wie die Freundschaft zwischen Max Schulz und Itzig Finkelstein, die schlagartig mit der Machtübernahme der Nazis endet, die Zurückweisung des Antisemitismus (»Ich war kein Antisemit«⁴⁸⁶), die Schuldabwehr (»bloß mitgemacht«⁴⁸⁷), die Behauptung, die Opfer seien die Sieger (»[D]ie Juden haben den Krieg gewonnen«⁴⁸⁸) sowie die Verleugnung des Holocaust⁴⁸⁹ und die Relativierung der Opferzahlen⁴⁹⁰.

Ob als Satire⁴⁹¹ oder »transgressive Satire«⁴⁹² – insgesamt ist der Roman eher zynisch denn satirisch, »a radical swan song«⁴⁹³ auf jene humanistisch-aufklärerische, mit der Satire verbundene Tradition. Braese, der die Entwicklung der Gattung als Krise der Satire beschreibt,⁴⁹⁴ hält, auch bedingt durch seine Interpretation des Romans als »Frontalangriff«⁴⁹⁵ auf den »Mythos von der deutsch-jüdischen Symbiose«⁴⁹⁶, an der Satire fest.⁴⁹⁷ Gesellschaftskritische Intentionen sind jedoch kein Alleinstellungsmerkmal der Satire, sie gelten auch für das Grotteske und den Sarkasmus.

Sarkastisch ist *Der Nazi & der Friseur*, weil der Roman mit dem Gestaltungselement des Grottesken und der pikaresken Perspektivierung des Erzählten einen bissigen Angriff auf die Nachkriegszeit beziehungsweise Post-Holocaust-Gesellschaft darstellt. Die Kritik, die dieser Angriff enthält, liefert der Roman nicht »direkt« mit. Hilsenraths sar-

484 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 246: »Ich fahre an deiner Stelle nach Palästina.«

485 Braese: *Die andere Erinnerung*, S. 448.

486 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 245.

487 Ebd.

488 Vgl. ebd., S. 182.

489 Vgl. ebd., S. 91: »6 Millionen ermordete Juden«, sagte der Junge. »Alles Schwindel, Willi«, sagte Frau Holle.«

490 Vgl. ebd., S. 128f.

491 Braese: *Das teure Experiment*, S. 19-13, S. 255ff., vgl. Lorenz, Dagmar: *Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*. New York: Lang, 1992, S. 177. Braese, Stephan: »Selbstbegegnung. Zur Radikalisierung des Satirischen in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus«. In: Viktoria Hertling/Wulf Koepke/Jörg Thunecke (Hg.): *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus*. Wuppertal: Arco, 2005, S. 15-24, insbes. S. 19f.

492 Hutter, Verena: »Identity Politics and the Jewish Body in Edgar Hilsenrath's *The Nazi and the Barbar*«. In: *Leo Baeck Institute Year Book* 58 (2013), S. 233-245, hier S. 243. »Satire by definition aims for a better world, but Hilsenrath questions the existence of such a world.« (Ebd. S. 244f.).

493 Ebd., S. 244, vgl. auch S. 233, S. 240.

494 Braese, Stephan: »Friseur Finkelstein hält eine Rede. Zur Zionismus-Kritik in Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*«. In: Jakob Hessing (Hg.): *Jüdischer Almanach des Leo Baeck Instituts*. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1997, S. 97-106, hier S. 102; vgl. Braese: *Radikalisierung des Satirischen. In: Hitler im Visier*, S. 15-24, insbes. S. 23f.

495 Braese: *Die andere Erinnerung*, S. 430.

496 Ebd.

497 Vgl. Braese, Stephan: »Connaître ou combattre? Le lieu historique des satires écrites en exil«. In: Ders./Andréa Lauterwein: *Rire, mémoire, Shoah*. Paris: Edition de L'Éclat, 2009, S. 39-61, insbes. S. 46ff.

kastische Kritik richtet sich in Form einer Inszenierung antisemitischer Stereotype gegen den »Post-Holocaust-Antisemitismus«⁴⁹⁸.

Die Wirkung des Romans *Der Nazi & der Friseur* als sarkastischer Angriff lässt sich nur vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Debatten nach 1945 nachvollziehen.⁴⁹⁹ In diesem Kontext ist auch die sarkastische Abwehr eines vereinnahmenden Philosemitismus zu verorten:

Berlin 1947: »Sehen Sie, Herr Finkelstein, wie die Deutschen vor uns katzbuckeln! Sie fühlen sich schuldig!«⁵⁰⁰

Der Sarkasmus zielt auf die Deutschen und verläuft über das falsche Rollen-Ich. Diese Konstruktionsform sarkastischer Perspektivierung entlarvt stigmatisierende Zuschreibungen und kritisiert mit der individuellen Schuldabwehr der Figur die kollektive Schuldabwehr der Deutschen.⁵⁰¹

Sarkastische und groteske Darstellungsverfahren halten den Erzählplot auf Distanz: die *Verkehrung* von Täter- und Opferrolle, die *Verzerrung* der Maßstäbe des Handelns oder der Wahrnehmung sowie die *Verknüpfung* unvereinbarer Sinnelemente.⁵⁰² Wie die sarkastisch-groteske Distanz in *Der Nazi & der Friseur* entsteht, zeigen die ersten Sätze des Romans, wenn der Erzähler seine »Herkunft« aufklären will: »Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz [...] mein Vater war [...] einer von den fünf«.⁵⁰³ Die vermeintlich gewisse Abstammung wird durch die ungewisse Vaterschaft ironisiert. Die groteske Schilderung der familiären Herkunft verspottet die Heroisierung der Mutterfigur und die Rassentheorie der Nazis.⁵⁰⁴ Auch die grotesk überzeichneten, auf antisemitischen Stereotypen beruhenden Physiognomien der Figuren sind ein Stilmittel der Distanz:

498 Rensmann, Lars: Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 91f., Anm. 242.

499 Vgl. Sucker, Juliane/Haselberg, Lea Wohl von: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert, S. 11-30, insbes. S. 11; Ibsch, Elrud: Shoah erzählt. Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 117; Braungart, Georg/Theisohn, Philipp: »Die überspringende Rede. Philosemitismus als literarischer Diskurs«. In: Dies. (Hg.): Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte. München: Fink, 2017, S. 9-28; Braese: Verlagerungen, S. 345; Irene Diekmann, Elke-Vera Kotowski (Hg.): Geliebter Feind. Gehasster Freund. Antisemitismus und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart. Festschrift zum 65. Geburtstag von Julius H. Schoeps. Berlin, Brandenburg: VBB, 2009.

500 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 231.

501 Vgl. Thurn: »Falsche Juden«. Performative Identitäten, S. 366 (Nike Thurn spricht hier von einem »Mittel der Entlarvung«); Doppeide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 195f.

502 Diese Verfahren gehen zurück auf die Studie von Dietrich Doppeide *Das Groteske und der Schwarze Humor* (2000). Folgende Merkmale führt er darin auf: den »Rollentausch zwischen Täter und Opfer« (ebd., S. 113), die »Verknüpfung unvereinbarer Sinngehalte« (ebd., S. 127) sowie die »Verzerrung der Maßstäbe des Handelns oder der Wahrnehmung« (ebd., S. 128).

503 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 7.

504 Vgl. ebd., S. 15, S. 19, S. 35; Hoven, Heribert: »Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths«. In: Thomas Kraft (Hg.): Das Unerzählbare erzählen. München, Zürich: Piper, 1996, S. 191-201, hier S. 193.

Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase, feingeschwungene Lippen und gute Zähne. Ich dagegen, Max Schulz, [...] hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase, wulstige Lippen und schlechte Zähne. Daß wir beide oft verwechselt wurden, werden Sie sich ja leicht vorstellen können.⁵⁰⁵

Äußerlichkeiten der Figuren werden als Identitätsmerkmale ausgegeben und als solche verfremdet. Max Schulz, »der wie ein Jude aussah, aber keiner war«⁵⁰⁶, reproduziert ein stereotypes Bild vom Juden. Distanz zum Erzählten erzeugt insbesondere der mit Hilfe des Namenwechsels inszenierte Rollentausch. »[I]ch [hatte] einen jüdischen Freund«, so Max Schulz,

der hieß Itzig Finkelstein! Und der hatte blondes Haar und blaue Augen. [...] seit Monaten denk ich darüber nach, wie ich am besten untertauchen soll ... und je mehr ich nachdenke, desto öfter sag ich zu mir: »Max Schulz! Wenn es ein zweites Leben für dich gibt, dann sollst du als Jude leben.«⁵⁰⁷

Die ›chiastische‹ Anordnung antisemitischer Stereotype leitet das groteske »Verwirrspiel«⁵⁰⁸ mit den ›Identitäten‹ ein.⁵⁰⁹ Stereotype Zuschreibungen in ›entgegengesetzter‹ Richtung auf die Figuren zu verteilen führt die Absurdität und Variabilität dieser Klischees vor.⁵¹⁰ Ein weiteres Gestaltungselement des Grotesken sind die Namen der Figuren: Max Schulz, Itzig Finkelstein, Hexe Veronja, Frau Holle oder Kriemhild, Gräfin von Hohenhausen. Die Figuren stellen keine Individuen dar, vielmehr werden sie als Typen karikiert und als Märchenfiguren parodiert.⁵¹¹ Grotesk wird die typisierte Figurenkonzeption überdies durch die jeweilige Gestaltung der Figur, etwa der Frau Holle als Witwe eines NS-Kriegsverbrechers, die ein Holzbein⁵¹² hat und Geschlechtsverkehr gegen Konservendosen tauscht⁵¹³, oder von Kriemhild, die im Nachkriegs-Berlin als »nordische[] Gräfin«⁵¹⁴ des Schwarzmarktes gilt.

3.2.2 Der Erklärungsverzicht als Verfahren der Verfremdung

Die ›Verwandlung«⁵¹⁵ von Max Schulz bewegt sich nicht mehr in einem von Astrid Klocke als »traditional satirical frame of reference regarding good and evil«⁵¹⁶ bezeichneten Referenzrahmen, sondern der Roman verzichtet ganz und gar auf Erklärungsangebote.

505 Ebd., S. 31f.

506 Ebd., S. 110.

507 Ebd., S. 181.

508 Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 58.

509 Vgl. Ibsch: Shoah erzählt, S. 86.

510 Vgl. Berg: Trauma, S. 38.

511 Vgl. Kreuzt, Marika: »Täter und Opfer. Das Bild des Juden in den Romanen *Nacht* und *Der Nazi & der Friseur*«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 127-135, insbes. S. 133; Dopheide: *Das Groteske und der Schwarze Humor*, S. 193.

512 Vgl. Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 83.

513 Vgl. ebd., S. 100.

514 Vgl. ebd., S. 208.

515 Vgl. ebd., S. 120.

516 Klocke: *Subverting Satire*, S. 508; vgl. Berg: *Trauma*, S. 38; Braun: *Entstehungs- und Publikationsgeschichte*, S. 48.

Dies erfolgt jedoch nicht durch ein konkretes, sich der Reflexion aktiv verweigerndes Subjekt. Vielmehr wird diese Abwesenheit mit grotesken Stilmitteln inszeniert, so der akausalen Verknüpfung und überzeichneten Darstellung.

Zwischen Anfang und Mitte der 1970er Jahre war eine Entwicklung zu verzeichnen, die »Hitler-Welle«⁵¹⁷ genannt wird. Der Historiker Saul Friedländer beschreibt diese Phase als einen »neuen Diskurs über den Nazismus«⁵¹⁸, der von einer psychologischen Faszination gekennzeichnet gewesen sei.⁵¹⁹ Genau dieses Thema, eine Psychologisierung der Figuren, spart Hilsenrath in *Der Nazi & der Friseur* aus. Erklärungsversuche verfremdet der Roman mit dem »Groteskstil«⁵²⁰: Psychologisierende Argumentationsmuster werden mit sarkastischen Formulierungen wie »Dachschaden« oder »Hier sind alle versammelt, die irgendwann mal eins aufs Dach gekriegt haben«⁵²¹ auf Distanz gebracht. Damit verzichtet der Roman nicht ganz auf Erklärungen, doch gestaltet Hilsenrath diesen Verzicht mit den Mitteln des Grotesken. So begegnet Max Schulz 1932 seinem Deutschlehrer bei einer Ansprache Hitlers (»Bergpredigt«) auf dem »Ölberg«⁵²²:

»Und warum sind Sie hier, Herr von Salzstange?« fragte ich. »Ihnen geht's doch gut?« – »Wegen des Pfeffers«, sagte Siegfried von Salzstange. – »Was für Pfeffer?« fragte ich. – »Den mir meine Frau jeden Morgen in den Kaffee schüttet«, sagte Siegfried von Salzstange wehleidig.«⁵²³

Demnach unterstütze der Lehrer den Nationalsozialismus nur, »weil seine Frau ihm immer Pfeffer in den Kaffee geschüttet habe. An die Stelle einer Erklärung tritt das Handeln in eine Kette absurder Kausalitäten. Erklärungsversuche ersetzt der Roman durch grotesk überzeichnete Elemente, die weder einen Sinn ergeben noch eine Erklärung dafür liefern, was Menschen dazu veranlasst hat, zu einer Ansprache Hitlers zu gehen. Die groteske »Erklärung«, dass diejenigen zu Nazis wurden, die »etwas aufs Dach bekommen« haben oder »Salz im Kaffee trink[en]«, verspottet die Opfernarrative (»wehleidig«) und Rechtfertigungssuade (*wegen* des Pfeffers *durch* seine Frau) deutscher Hitler-Anhänger in der Nachkriegszeit. Zu einer Strategie literarischer Distanz wird diese Darstellungsweise, da sie die Versuche, die NS-Anhängerschaft rechtfertigen zu wollen, indem sich die Deutschen als Opfer stilisieren, mit grotesken Mitteln lächerlich

517 Lorenz, Matthias N.: Hitler-Welle. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript, 2015, S. 237f.; vgl. Braese: Die andere Erinnerung, S. 461f.

518 Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007, S. 25.

519 Ebd., S. 27.

520 Vgl. Horch: Grauen und Groteske, S. 28.

521 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 50.

522 »Der heißt so, weil dort einmal jährlich von der Speiseöl-Firma Meyer ein Schützenfest veranstaltet wird« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 47). »Wir schrien wie die Wahnsinnigen. Wir schrien: Amen! Amen! Amen!« (Ebd., S. 59) Der Roman kehrt den Inhalt der Bergpredigt, wie Gewaltverzicht und Nächstenliebe, um in Hass, Gewalt und das Recht des Stärkeren. Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 131-133.

523 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 51.

macht. Das Gestaltungsverfahren ist die akausale Verknüpfung,⁵²⁴ die sich quer zu den Erklärungsversuchen stellt. Zu dieser Erzählstrategie gehören auch die Fragen, wie und warum Max Schulz zum Massenmörder wurde. In diesen Bereich dringt das Erzählte nicht vor, es verzichtet auf psychologisierende Beschreibungen.

Führt der Erzähler den Leser damit »auf die Fährte der Psychologie«⁵²⁵? Fordert die Konzeption der Erzählerfigur durch den Autor überhaupt eine psychologische Deutung vom Leser ein? Die konstruierte Simplifizierung erzeugt Distanz zum Leser, aber schon die in Betracht gezogene Psychologisierung ist Bestandteil einer »falschen Fährte«. Distanzierend wirkt dieses Darstellungsverfahren, weil bereits der Versuch, die Verbrechen der Nationalsozialisten zu erklären, mit dem Gestaltungsmittel des Grotesken ad absurdum geführt wird. Als Bestandteil der Figurenkonzeption und Perspektivierung des Geschehens haben die Akausalitäten und simplifizierenden Erklärungsversuche des Erzählers einen distanzierenden Effekt. Er entsteht aus der Konfrontation des Grauens mit Trivialem oder Redundantem.

»Grotesk« ist eine Zuschreibung des Rezipienten, sie bezeichnet, wie sich der Erzähler Max Schulz *nach* den Verbrechen zu den Verbrechen verhält. So gesehen *wird* der Text grotesk, indem er eine Erwartung beim Leser weckt und diese dann enttäuscht.⁵²⁶ Begriffe im Roman wie »Schuld«, »Versöhnung« oder »Angst« erzeugen eine Erwartung, die das groteske Darstellungsverfahren enttäuscht. Dieses Verfahren legt es somit darauf an, Fragen nach dem Gewissen und der Reue des Protagonisten zu evozieren. Aufgrund seiner grotesken Gestaltung gelingt es dem Roman, Erwartungen wie diese zu enttäuschen und sie in einen Angriff zu verwandeln. An den Leser gerichtet, formuliert der Erzähler Max Schulz: »Sie wollen doch wissen, *wann* ich zum Massenmörder wurde?«⁵²⁷ Auf die Frage, *warum* Schulz zum Massenmörder wurde, antwortet der Roman mit Sarkasmus. Damit wird dem Leser ein verkürztes Interesse unterstellt und die Frage, *wie* sich Schulz *nach* den Verbrechen zu den Verbrechen verhält, wird durch die Figurendarstellung grotesk inszeniert.

3.2.3 Verzicht auf Erklärungsversuche: Distanz durch Maskierung der Erzählerfigur

a) Inszenierte Abwesenheit der Reflexion

Maskierung und Max Schulz

Mit der vom Täter übernommenen Identität des Opfers liegt eine Maskierung vor, deren spezifische Wirkungsfunktion eine sarkastisch-groteske Distanz ist. Leitet der Ich-Erzähler sein erzähltes »zweites Leben« ein mit: »Nun, ich bin jetzt Itzig Finkenstein«⁵²⁸, vollzieht sich im Text ein Rollentausch, der ein Stilelement literarischer Distanzierung ist. Den Rollentausch in Hilsenraths Werk weist Dopheide als Merkmal des

524 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 126.

525 Sautermeister, Gert: »Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment. Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*«. In: Jens Stüben/Winfried Woesler (Hg.): »Wir tragen den Zettelkasten mit Steckbriefen unserer Freunde.« Acta-Band zum Symposium Beiträge jüdischer Autoren zur Deutschen Literatur seit 1945. Darmstadt: Häusser, 1994, S. 227-242, hier S. 235.

526 Vgl. Pietzcker: Das Groteske, S. 197-211.

527 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 76 (Hervorhebung BP).

528 Ebd., S. 186.

Grotesken und Meyer-Sickendiek als Merkmal des Sarkasmus aus.⁵²⁹ Beide sprechen von einem »grotesken Rollentausch«⁵³⁰. An diese beiden Forschungsansätze anknüpfend kann die groteske Maskierung des Ich-Erzählers Max Schulz als ein Gestaltungselement betrachtet werden, das mit der Perspektive der Doppelfigur Max Schulz als Itzig Finkelstein Distanz zum Erzählten erzeugt. Über eine allein durch die fiktionale Gattung des Romans hervorgerufene Distanz geht diese literarische Distanz hinaus. Es ist die Erzählerfigur, die Distanz zum Erzählten herstellt. Die Sprache dieser Figur, wie sie die Verhältnisse, Ereignisse und Verbrechen schildert, ist nicht nur nicht realistisch oder dokumentarisch gestaltet, sondern sie ist ein groteskes Stilelement.

Die Distanzierung in *Der Nazi & der Friseur* weist demnach sarkastische und groteske Gestaltungselemente auf. Wie aber ist die fiktive Erzählperspektive konzipiert und wie wirkt sich das auf den Erzählstil aus? Eine groteske Wirkung erzielt der Roman aufgrund seiner Distanz zwischen Erzählgegenstand und Erzählweise. Konzentrieren wird sich die Analyse daher auf die Distanzebene Autor-Erzähler und Erzähler-Erzähltes.

Typisierungen und Verwandlungen

Wird das Geschehen aus der Perspektive der Doppelfigur Max Schulz als Itzig Finkelstein erzählt, stellt diese Sicht des Täters Max Schulz als Opfer eine Distanz zum Erzählten her. Zustande kommt sie, weil der Roman der Hauptfigur mehr als nur *ein* Gesicht gibt.⁵³¹ Der groteske Rollentausch (»Itzig Finkelstein«, hab ich zu mir gesagt, »Itzig Finkelstein und früher Max Schulz«⁵³²) erzeugt Distanz auf der Ebene Erzähler-Leser: Der Protagonist Schulz wird literarisch so distanziert, dass der Leser zunehmend weniger weiß, wen er eigentlich vor sich hat. Verwirrung, Uneindeutigkeit und Chaos stiftet jener Prozess, den Thomas Kraft als schrittweise Auflösung beschreibt. Was zunehmend verschwindet, ist das »Scharnier beider Identitäten«⁵³³, wie Kraft das »alias« der Doppelfigur Max Schulz alias Itzig Finkelstein nennt. Sautermeister beschreibt den Prozess von der »Mimikry des Verwandlungskünstlers« zur »Mimesis des Assimilierten«⁵³⁴ als eine Transformation. Diese Darstellungstechniken, Auflösung und Transformation, lassen die Erzählperspektive zunehmend undurchsichtiger und zwiespältiger

529 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 130.

530 Ebd., S. 204; Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 543.

531 Vgl. Radisch, Iris: »Am Anfang steht ein Missverständnis«. In: Die Zeit v. 14.02.2008 über Littells Roman *Les bienveillantes*: »Er habe aus den Unmenschlichen Menschen gemacht, den Mördern ein Gesicht und eine Familiengeschichte gegeben« (ebd.).

532 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 185.

533 Graf, Andreas: »Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 135-149, hier S. 147.

534 Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 231f. Kritik an Sautermeister, der Hilsenraths Roman zum »Postmoderne[n] Entertainment« erklärt, vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 534; Braese: Die andere Erinnerung, S. 27.

werden.⁵³⁵ Sie verstärken die narrative Verzerrung des Erzählten mit dem Resultat: Je mehr der Leser *über* die Figur erfährt, desto weniger weiß er, *wie* sie beschaffen ist.

Der Ich-Erzähler gibt sich als Opfer seiner Zeit aus: »Rattenfänger mit Dachscha-den«⁵³⁶, von anderen für einen »Idioten«⁵³⁷ gehalten, sich selbst als »Idealist«⁵³⁸ sehend, der »bloß mitgemacht« habe,⁵³⁹ einer, der »das Mäntelchen nach dem Wind hängt«⁵⁴⁰ und sagt, »Ich war kein Antisemit. Ich bin nie einer gewesen«⁵⁴¹. Die Frage nach möglichen Gründen taucht zwar auf, läuft aber zuerst ins Leere und führt dann in die Schuldabwehr.⁵⁴² Er sei doch nur ein »ängstlicher, zappelnder, kleiner Fisch, der nur zuschlagen konnte, weil es erlaubt war«⁵⁴³. Den Antisemitismus der anderen benutzt der Erzähler zur Rechtfertigung seiner Verbrechen.⁵⁴⁴

Das inszenierte »Spiel« mit der Identität ist eine Erzähltechnik, die das Geschehen durch den Einsatz grotesker Elemente distanziert. Aus dieser Technik geht ein Erzähler hervor, der vorgibt, so viele Gesichter zu haben, dass er selbst nicht mehr weiß, wer er ist.⁵⁴⁵

Itzig Finkelstein hatte sich zu oft verwandelt. Aus dem unschuldigen Säugling, der einmal Max Schulz hieß, war ein kleiner Rattenfänger geworden. Und aus dem Rattenfänger ein studierter junger Herr. Und aus dem studierten jungen Herrn ... ein Friseur. Und aus dem Friseur ein SS-Mann. Und aus dem SS-Mann ein Massenmörder. Und aus dem Massenmörder ... der kleine jüdische Schwarzhändler Itzig Finkelstein. Und jetzt: aus dem kleinen jüdischen Schwarzhändler Itzig Finkelstein ... ein Pionier, ein Heimkehrer, ein Freiheitskämpfer.⁵⁴⁶

Zu oft sei die Erzählerfigur in andere Rollen geschlüpft, über die sie wohlgermerkt *als* Itzig Finkelstein spricht. Die »vielen Verwandlungen«⁵⁴⁷ der fiktiven Erzählerfigur, in

535 Vgl. dazu »Ich habe gut gelebt in Berlin. Nicht die ganze Zeit. Aber die meiste Zeit. Ja. Eine Zeitlang ging es mir gut. Ausgezeichnet. Und doch war ich unglücklich. Wer? Max Schulz? Nein, lieber Itzig. Itzig Finkelstein war unglücklich, obwohl Itzig Finkelstein den Krieg gewonnen hatte.« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 250).

536 Ebd., S. 270.

537 Ebd., S. 54.

538 Ebd., S. 181.

539 »Andere haben auch mitgemacht, das war damals legal!« (Ebd., S. 454); »Ich war doch selber nur ein kleiner Fisch!« (Ebd., S. 73).

540 Ebd., S. 182.

541 Ebd., S. 245.

542 »Warum ich getötet habe? Ich weiß nicht warum. Vielleicht wegen der Stöcke?« (ebd., S. 244) »So gewaltig und maßlos hatt' ich den Stock oder die Stöcke aber nie schwingen können ... wäre da nicht ein Befehl gewesen.« (Ebd.).

543 Ebd., S. 245.

544 »Ich habe selber wie ein Jude ausgesehen ... wenigstens dachten sie das ... und deshalb mußte ich besser töten als die anderen ... mußte ihnen zeigen, daß ich keiner war« (ebd., S. 245).

545 »Max Schulz oder Itzig Finkelstein« (ebd., S. 307).

546 Ebd., S. 305; vgl. dazu Braese: *Das teure Experiment*, S. 271.

547 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 305.

der Forschungsliteratur auch »Metamorphosen«⁵⁴⁸ genannt, entstehen jedoch nicht wie von ›Zauberhand«⁵⁴⁹, wie der Erzähler Max Schulz – auch in Kombination mit der anaphorischen Verwendung von »Und dann« – den Adressaten glauben machen will. Bei dem Vorgang der Verwandlung, der grotesken Maskierung, handelt es sich um eine strategische Aneignung verschiedener Identitätskonstruktionen. Sie erscheinen wie ›frisierte« Rollen, die das Erzähler-Ich vorbereitet und »gewählt«⁵⁵⁰ hat. Darüber hinaus präsentiert sich der Erzähler so, als ob die Umstände von ihm verlangten, sich immer wieder neu verwandeln beziehungsweise maskieren zu müssen. Vor der Strafverfolgung können die Masken Max Schulz letztlich aber nur ›schützen«, weil sein Umfeld die groteske Aneignung bestimmter Typisierungen anerkennt und Klischees dadurch legitimiert.⁵⁵¹

Im Visier der Kritik hat der Roman demzufolge das Verhalten des Täters und die Reaktion seiner Umgebung, die durch ihr Verhalten zum Gelingen der parodierten Verwandlungen beiträgt. Wie leicht es Max Schulz gemacht wird, ist seiner Antwort auf die Frage der Kriegswitwe zu entnehmen: »Was ist das – eine andere Identität?« ›Wenn sich einer verwandelt.«⁵⁵² Identität reduziert der Protagonist auf etwas Zweckgebundenes, das er sich zulegt, um »untertauchen«⁵⁵³ zu können. Über den Namenswechsel geht diese ›neue« Identität hinaus, denn die groteske Verwandlung, die Schulz erzählt, handelt davon, wie er die Identität des SS-Massenmörders Max Schulz ablegt und sich die des jüdischen Opfers Itzig Finkelstein zulegt. Nach dem Krieg steht für Max Schulz fest: »Keiner würde mich für einen Massenmörder halten. Als Massenmörder kam ich nicht in Frage.«⁵⁵⁴ Schildert Schulz, wie er sich seinen Status als »Displaced Person« erschleicht, richtet sich die Kritik des Autors gegen alle, die sich von der Erzählerfigur täuschen lassen. Das schließt an Astrid Klockes Feststellung an, dass sich der Roman nicht auf ein bestimmtes Angriffsziel beschränkt.

Wir kamen vor eine Prüfungskommission. [...] Sie werden sich vorstellen können, daß manche von uns, die nicht jüdisch aussahen, mehr, andere dagegen weniger auf Herz und Nieren geprüft oder auf den Zahn gefühlt wurde. Ich hatte es besonders leicht. [...] Meine jüdische Identität stand für sie einwandfrei fest.⁵⁵⁵

548 Braese: Das teure Experiment, S. 269, vgl. die verschiedenen Metamorphosen des Massenmörders Max Schulz, »verbrecherische[] Metamorphose: als Annahme der Opferidentität« (Ibsch: Shoah erzählt, S. 82), »Metamorphose des SS-Verbrechers in das jüdische Opfer« (Graf: Mörderisches Ich, S. 137), »Max's successful metamorphosis« (McGlothlin: Narrative Transgression, S. 229), die Metamorphose als groteske »Überlebensstrategie« (Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 229). Vgl. dazu »Kunst der Verstellung um des Überlebens willen« (Bauer, Matthias: Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans. Stuttgart: Metzler, 1993, S. 206).

549 Vgl. Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 120.

550 Ebd., S. 66.

551 »Ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, habe immer wie ein Jude ausgesehen ... obwohl das nicht stimmt. Aber man hat es gesagt.« (Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 244).

552 Ebd., S. 120.

553 Ebd.

554 Ebd., S. 199.

555 Ebd., S. 197.

Der Roman, so Klockes Schlussfolgerung, habe kein konkretes Ziel des Angriffs, weil sich die Kritik gleichermaßen gegen Deutsche und Juden, Täter und Opfer richte.⁵⁵⁶ Dieser Aspekt macht nicht nur darauf aufmerksam, wie breit und schonungslos die Kritik des Autors in *Der Nazi & der Friseur* angelegt ist. Er spricht vor allem für die Darstellungsweise des Romans, die Kritik nicht ›direkt‹, sondern in Form einer spezifischen Perspektivierung zu präsentieren. Dass der Roman das konkrete Ziel des Angriffs gewissermaßen verstellt, hängt mit der literarischen Verfremdungstechnik zusammen, dem Sarkasmus in einer indirekten Form.

Reflexionsabstinenz

Der Aneignung einer falschen Identität geht kein reflektierter Entscheidungsprozess des Erzählers voraus. Stattdessen sind die Metamorphosen des Erzählers von einer *Reflexionsabstinenz* gekennzeichnet, so zum Beispiel, wenn Schulz seine Biographie als harmlose Aneinanderreihung präsentiert und damit den Eindruck hervorruft, als hätten sich die Verwandlungen von selbst ereignet. Auf diese Weise erzeugt die groteske Selbstdarstellung des Ich-Erzählers eine Distanz zum erzählten Geschehen. Distanz als literarisches Verfahren formt sich dann zu einer Reflexionsabstinenz, beruhend auf der Konzeption des Romans, Erklärungen für die Ereignisse grotesk darzustellen und so zu verweigern.⁵⁵⁷ Der groteske Rollentausch verhindert demnach die Reflexion, weil die Erzählerfigur in ihrer Eigenschaft als souveränes Subjekt, das in der Lage ist, das Erzählen oder das Erzählte zu reflektieren, verfremdet wird.

Nachträgliches Erklären und Reflektieren wird im Roman sowohl auf der Handlungsebene, der erzählten Geschichte (*histoire*), als auch auf der Darstellungsebene, der Präsentation der Geschichte (*discours*), ausgespart. Auf der Handlungsebene gibt sich das erzählte Ich als Doppelfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein aus, der es ›gelingt‹, sich mit falschem Namen und »seinem Stürmergesicht«⁵⁵⁸ ›durchzuschlagen‹. Auf der Darstellungsebene entzieht sich der Kriegsverbrecher Max Schulz der persönlichen wie juristischen Verantwortung für die von ihm begangenen Verbrechen und stilisiert sich zum traumatisierten Opfer.

3.3 »Ich verrate das Geheimnis nicht.« Vom Schelmenroman zur pikaresken Tätergroteske

3.3.1 Über die ›Verwandlung‹ des Täters

Der Nazi & der Friseur nutzt eine Spannung zwischen Inhalt und Darstellungsweise, die das erzählte Geschehen durch eine groteske Abenteuerlust der Erzählerfigur distanziiert. »Ich verrate das Geheimnis nicht.«⁵⁵⁹ »Hab zu mir gesagt: ›Itzig Finkelstein!

556 Klocke, Astrid: »Subverting satire. Edgar Hilsenrath's novel *Der Nazi & der Friseur* and Charlie Chaplin's film *The Great Dictator*«. In: *Holocaust and genocide studies* 22 (2008), S. 497-513, hier S. 501, vgl. Taberner: *German literature and the Holocaust*, S. 68.

557 Vgl. Braun, Helmut: *Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, 2006, S. 197; Braese: *Das teure Experiment*, S. 273.

558 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 187, vgl. auch S. 336.

559 Ebd., S. 244.

Du mußt aufpassen! [...]«. ⁵⁶⁰ Dabei nimmt der Ton des Erzählers pikareske Züge an, die sich jedoch von der ›klassischen‹ Figuration des Pikaro als naiver, »listiger Schalk« absetzen. Vor diesem literaturhistorischen Hintergrund ist Hilsenraths Max Schulz ein »lächerliches und zugleich grauerregendes Zerrbild des Schelms« ⁵⁶¹. Da er sich schließlich als »Massenmörder« vorstellt, erscheint »Schelm«, auch *scelmo*, »Henker« ⁵⁶², zu harmlos für diesen Erzähler. Die Romanhandlung transportiert etwas Grauenhaftes, das mit »Tätergroteske« ⁵⁶³ treffender bezeichnet ist als mit Schelmenroman. Dennoch lassen sich anhand vereinzelter Eigenschaften dieses Romantyps die grotesken Gestaltungsmittel in *Der Nazi & der Friseur* diskutieren und als Merkmale einer distanzierenden Schreibweise herausarbeiten.

Beim Schelmenroman handelt es sich um einen bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden »Romantypus« ⁵⁶⁴, der ein »satirisch gezeichnetes Panorama« ⁵⁶⁵ entwirft und die Lebensgeschichte eines Schelms aus der retrospektiven Sicht eines unzuverlässigen Ich-Erzählers schildert. ⁵⁶⁶ Dieser Erzähler sei ein wendiger, gerissener Außenseiter, der erst durch die ihm widerfahrene Ausgrenzung zum Schelm werde, ohne moralische Bedenken sein eigenes Überleben sichern wolle und um gesellschaftliche Anerkennung kämpfe. ⁵⁶⁷ Aufgrund der Flexibilität der Gattung Schelmenroman ⁵⁶⁸ gilt der

560 Ebd., S. 336.

561 Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 241.

562 Vgl. Bauer: Schelmenroman, S. 25; Bauer: Fuchsbau, S. 38f.

563 Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske.

564 Rötzer, Hans Gerd: Der europäische Schelmenroman. Stuttgart: Reclam, 2009; Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman, 1986, Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. 1969.

565 Jacobs, Jürgen: »Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 9-18, hier S. 18.

566 Schelmen- und Pikaroroman werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung häufig synonym gebraucht. Während ältere Forschungsarbeiten den Schelmenroman als übergeordneten Gattungsbegriff verwenden und das Pikareske als »Wesenszug« (Alonso, Amado: »Das Pikareske des Schelmenromans«. In: Helmut Heidenreich [Hg.]: Pikarische Welt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 79-100, hier S. 98) des Schelmenromans betrachten oder als »Bedeutungsgefüge« (Guillén, Claudio: Begriffsbestimmung des Pikaresken. In: Helmut Heidenreich [Hg.]: Pikarische Welt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 375-396, hier S. 376), hat sich in der aktuellen Forschungsliteratur der Begriff des Pikaresken durchgesetzt, der die literarische Gattung und die verschiedenen Erzählverfahren bezeichnet (vgl. Mohr, Jan/Struwe, Carolin/Waltenberger, Michael: »Einleitung«. In: Dies. [Hg.]: Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin: de Gruyter, 2016, S. 3-33, hier S. 7; Mohr, Jan/Waltenberger, Michael [Hg.]: Das Syntagma des Pikaresken. Heidelberg: Winter, 2014; Ehland, Christoph/Fajen, Robert [Hg.]: Das Paradigma des Pikaresken. Heidelberg: Winter, 2007; Lickhardt, Maren: »Zu Transformationen des Pikarischen«. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 175 [2014], S. 6-23).

567 Vgl. Jacobs: Bildungsroman und Pikaroroman, S. 10; Jacobs, Jürgen: Der Weg des Picaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998; vgl. Hoffmeister, Gerhart: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 1-8, insbes. S. 2.

568 Vgl. Jacobs, Jürgen: Schelmenroman. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 667-671, insbes. S. 668; Jäger, Maren: »Unzuverlässigkeit im pi-

Roman *Der Nazi & der Friseur* auch als »grotesker Schelmenroman«⁵⁶⁹, der in die Rubrik »Wiederkehr älterer Genres unter neuen Vorzeichen«⁵⁷⁰ beziehungsweise neopikaresk⁵⁷¹ einzuordnen ist.

Der »klassische« Schelmenroman ist eine komisch dargestellte Biographie oder fingierte Autobiographie eines »Anti-Helden«, der Fehler und Schwächen in seinem Umfeld verspottet.⁵⁷² Zum Erzählmuster des Schelmenromans gehört, dass der Schelm sein Leben von Geburt an erzählt, von Reisen in die Welt, Liebesabenteuern und Kampfszenen. Geprägt ist diese episodische – pikareske⁵⁷³ – Darstellung von einem Modus des Reagierens, sprich: ein Einzelner reagiert auf seine Umwelt. Zu Beginn macht dieser Erzähler daher genaue Angaben über seine familiäre und niedere soziale Herkunft, aus der sich seine Position als gesellschaftlicher Außenseiter ableitet. Die »eigentlich schelmische Position«⁵⁷⁴ geht jedoch zurück auf ein schockhaftes Initiationserlebnis, das die Hauptfigur zu einem bestimmten Verhalten gegenüber ihrer Umwelt zwingt. Zum Pikaro wird sie somit erst durch ein einschneidendes Erlebnis »herrschender Amoralität«⁵⁷⁵, und dieser Amoralität passt sie sich an.⁵⁷⁶

-
- karischen Roman«. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 218-232, insbes. S. 218; Lickhardt: Zu Transformationen des Pikarischen, S. 14.
- 569 Horch, Hans Otto: Edgar Hilsenrath. In: Andreas B. Kilcher (Hg.): Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012, S. 224-227, hier S. 224.
- 570 Vgl. Gerigk: 20. Jahrhundert, S. 274; Arnds, Peter: »In the Company of Witches and Wolves: Biopolitics and *Frau Holle* from the Grimm Brothers to Hilsenrath«. In: Claudia Brinker-von der Heyde et al. (Hg.): Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 2 Bde., Bd. 2. Frankfurt a.M.: Lang, 2015, S. 837-846, insbes. S. 842.
- 571 Vgl. Lukens, Nancy: »Schelm im Ghetto. Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner*«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 199-218, insbes. S. 207.
- 572 Chandler, Frank W.: »Definition der Gattung«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 1-7, hier S. 6f.
- 573 Die Grundbedeutung von »pikaresk« ist episodisch. Vgl. Heilman, Robert B.: »Variationen über das Pikareske (Felix Krull)«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 278-293, insbes. S. 284.
- 574 Kluge, Gerhard: »Heinrich Heines Fragment *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* und das Problem des Schelmischen«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 41-52, hier S. 42.
- 575 Zymner, Rüdiger: Texttypen und Schreibweisen. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 25-80, hier S. 44.
- 576 Vgl. Kluge: Problem des Schelmischen, S. 42; vgl. Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 26-34. Zu den pikaresken Elementen gehören außerdem »die Betonung materieller Not« (Guillén: Begriffsbestimmung des Pikaresken, S. 389), eine »fundamentale Einsamkeit des Helden während der Kindheit oder Jugend, von der sich das gesamte Geschehen herleitet«, die »Entfremdung von der Gesellschaft, der Wirklichkeit und den geltenden Werten«, »schurkisches Verhalten« (ebd., S. 390) und dass sich der Protagonist als Solitär durchschlägt (vgl. ebd., S. 383f.).

Das Wort *pícaro* (Schelm) – verwandt mit *papáro*, »einfältiger, ignoranter Mensch, der über etwas verduzt ist«⁵⁷⁷ – bezeichnet eine gewisse Leichtfertigkeit sowie die Lust, andere zu täuschen und auszunutzen. Im Pikaroroman, der als »Pseudo-Autobiographie«⁵⁷⁸ definiert ist,⁵⁷⁹ verwendet der Pikaro seine Fähigkeiten für eine »Maskierung«⁵⁸⁰. Die Maskierung beruht wiederum auf einer »Reduktion«, denn erst die »Vereinfachung der Wirklichkeit«⁵⁸¹ ermöglicht es ihm, sein Leben »geschickt« zu meistern. Dass der Roman *Der Nazi & der Friseur* eine Welt aus der retrospektiven Sicht eines unzuverlässigen Ich-Erzählers entfaltet, entspricht bereits einer wesentlichen Eigenschaft des Schelmenromans.⁵⁸² Und in der Antwort von Max Schulz auf die Frage, was eine »andere Identität« sei, ist die Simplifizierung ein pikareskes Element. Zum einen wird seine neue falsche Identität lediglich zu einer »anderen« erklärt, zum anderen erläutert der Protagonist diese groteske Aneignung mit den Worten: »Wenn sich einer verwandelt«⁵⁸³.

Möglicherweise ist der Pikaroroman eine typisch sarkastische Gattung, denn die Traditionslinie der Schelmenliteratur prägt »eine durchgehende satirische Absicht«⁵⁸⁴, »beißende Kritik«⁵⁸⁵, Sarkasmen und Lächerlichkeiten der Figuren,⁵⁸⁶ eine »parodistische Erzählanlage«⁵⁸⁷ sowie »komische Wirkungen«⁵⁸⁸. Außerdem gilt der Schelm als bissige⁵⁸⁹ und spottende Figur⁵⁹⁰. Für den Schelmenroman als sarkastische Gattung spricht überdies der Hinweis in der Studie zum literarischen Sarkasmus von Meyer-Sickendiek, dass im 17. Jahrhundert gefordert wurde, den als Sünde geltenden Sarkasmus zu verbieten. Da sich diese Kritik am Verspotten dabei auf Werke bezieht, die

-
- 577 Corominas, Juan: »Das Wort *pícaro*«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 255-266, hier S. 259.
- 578 Guillén: *Begriffsbestimmung des Pikaresken*, S. 385.
- 579 Jacobs, Jürgen: *Schelmenroman*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 371-374. hier S. 371f.; vgl. Chandler: *Definition der Gattung*, S. 7; Bauer: *Schelmenroman*, S. 1.
- 580 Heilman: *Variationen über das Pikareske*, S. 281.
- 581 Ebd., S. 286.
- 582 Vgl. Bauer: *Schelmenroman*, S. 1; Gerigk: *20. Jahrhundert*, S. 280.
- 583 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 120.
- 584 Alonso: *Das Pikareske des Schelmenromans*, S. 86; vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 34, S. 40.
- 585 Heilman: *Variationen über das Pikareske*, S. 287.
- 586 Vgl. Alonso: *Das Pikareske des Schelmenromans*, S. 98.
- 587 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 35.
- 588 Guillén: *Begriffsbestimmung des Pikaresken*, S. 386.
- 589 Castro, Américo: »*Perspektive des Schelmenromans*«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 119-146, hier S. 133.
- 590 Vgl. Jolles, André: »*Die literarischen Travestien. Ritter, Hirt, Schelm*«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 101-118, insbes. S. 112f.

allesamt Schelmenromane sind, lässt sich dieser Romantypus als sarkastische Gattung diskutieren.⁵⁹¹

3.3.2 Täterperspektive grotesk inszeniert: Das sarkastische Potenzial pikaresker Elemente in *Der Nazi & der Friseur*

Hilsenrath präsentiert mit seinem Roman eine parodistische Adaption bestimmter Erzählmuster. Als Parodie des Bildungsromans kehre *Der Nazi & der Friseur* die Bedeutung des Begriffs ›Bildung‹ um, indem er ihn auf die ›Entwicklung‹ eines Kriegsverbrechers übertrage.⁵⁹² Zwar durchläuft dieser keinen für den Bildungsroman typischen Reifeprozess, aber die Entwicklung, die der Ich-Erzähler Max Schulz vollzieht, enthält sarkastisches Potenzial, weil sie durch »produktive Wechselwirkung von Ich und Welt«⁵⁹³ vorangetrieben wird. Die Darstellung der Hauptfigur und der Rollentausch der Erzählerfigur verzerren somit den Bildungsbegriff, machen aus dem Roman *Der Nazi & der Friseur* aber mehr als nur einen parodierten Bildungsroman. Durch das Zusammenführen von pikaresker Perspektivierung und grauenvollem Erzählinhalt entfaltet der Roman sein sarkastisches Potenzial als *pikareske Tätergroteske*.

a) ›Diebstahl‹

Hauptanliegen des Schelms ist es, den »Unterschied zwischen Mein und Dein auszulöschen«⁵⁹⁴. Übertragen auf das inszenierte ›Spiel‹ in *Der Nazi & der Friseur*, spiegelt sich dieses pikareske ›Anliegen‹ im grotesken Rollentausch wider. Mit der schrittweisen Aufhebung des ›alias‹ in der Perspektive der Figur Max Schulz/Itzig Finkelstein versucht der Erzähler, einen biographischen Unterschied auszublenden. Merkmal dieser pikaresken Erzählperspektive ist der groteske Versuch, den ›Unterschied‹ zwischen Täter und Opfer aufzulösen. Dieser Auflösungsprozess bewegt sich an den Grenzen einer spezifischen Komik, wo »der Abgrund, das Unheimliche, die Sinnlosigkeit« die Darstellung zur Groteske werden lassen. Als »Modus« biete sich die Groteske geradezu an, »dem Grauenvollen ins Gesicht zu sehen, ohne ganz überwältigt zu werden«⁵⁹⁵.

Dem Täter ins Gesicht sehen – dafür nutzt Hilsenrath die kritische Tendenz des Schelmenromans, doch das Komische dieses Genres, den »derben Witz des traditionellen Schelms«⁵⁹⁶, funktioniert er um. An dem typischen Vergehen eines Schelms, dem

591 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 72f. Der englische Kleriker Robert Burton habe sich in seiner Abhandlung *Anatomy of Melancholy* (1621) kritisch über den Sarkasmus geäußert und verweise dabei auf François Rabelais, vermutlich auf den Romanzyklus *Gargantua et Pantagruel* (1532-1564), sowie auf Thomas Nashes *The Unfortunate Traveller* (1594) und Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599).

592 Vgl. Graf: Mörderisches Ich, S. 141; Lorenz: Holocaust Diskurse, S. 285; Arnds, Peter: »Holocaust-Satire im Exil. Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* und Soma Morgensterns *Die Blutsäule*«. In: Viktoria Hertling/Wulf Koepke/Jörg Thunecke (Hg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco, 2005, S. 113-128, insbes. S. 120.

593 Jacobs: Bildungsroman und Pikaroman, S. 13.

594 Chandler: Definition der Gattung, S. 4.

595 Hertling, Viktoria/Koepke, Wulf/Thunecke, Jörg: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco, 2005, S. 9-13, hier S. 12.

596 Lukens: Schelm im Ghetto, S. 201.

Diebstahl,⁵⁹⁷ wird deutlich, dass das ›Objekt‹ des Diebstahls, der Mord an der Figur Itzig Finkelstein und der Namensraub des Ich-Erzählers Max Schulz, in *Der Nazi & der Friseur* extrem verzerrt ist. Indem sich der Erzähler die falsche Identität gewaltsam aneignet, geht das brutale Handeln der Figur weit über einen harmlosen Schelmenstreich hinaus. Max Schulz verlässt die Figuration des Schelms und wird zu einer *grotesken Pikarofigur*, deren Verbrechen das Entwenden und Erpressen von Wertsachen oder das Fälschen von Testamenten⁵⁹⁸ in ihrer Schwere um ein Vielfaches übertreffen. Der Identitätsdiebstahl von Max Schulz ist eine ins äußerste Extrem getriebene, groteske Art des Diebstahls.

Weitere pikareske Elemente sind zum einen die Verhältnisse, in denen der Protagonist aufwächst. Sie sind geprägt von finanzieller Armut und sozialer Verwahrlosung. Als Sohn einer Prostituierten, die von Beruf »Dienstmädchen«⁵⁹⁹ ist, und eines der möglichen fünf Väter verdankt Max Schulz es dem positiven Einfluss der Familie Finkelstein, dass diese seinem weiteren Abstieg entgegenwirkt.⁶⁰⁰ Mit dem Machtantritt der Nazis setzt sein sozialer Aufstieg ein, und Schulz berichtet, ebenfalls dem verdrehten Erzählmuster des Schelmenromans gemäß, von den ›Reisen‹ nach Polen, Russland und Palästina, dem Liebesabenteuer mit der Gräfin Kriemhild und der Kampfszene mit der Hexe Veronja. Zum anderen fungiert der sexuelle Missbrauch durch den alkoholabhängigen Stiefvater Slavitzki⁶⁰¹ an dem Säugling Schulz als brutales Initiationserlebnis.⁶⁰² Bezeichnet sich der Ich-Erzähler als »Rattenquäler mit Dachschaden«⁶⁰³, verweist das auf die schelmische Position von Max Schulz. Das Schockerlebnis (»Dachschaden«) dient ihm sogar als Motiv, seine individuelle Schuld abzuwehren.

Sarkastisch wirkt sowohl der Erzähler, der das »Unrecht und Leid« verhöhnt und eine Distanz zum Leser erzeugt, als auch dessen Darstellung durch den Autor, der die »Dummheit« des Erzählers zu verspotten scheint und so eine Distanz zwischen erzählender Hauptfigur und Leser erzeugt. Wer oder was verspottet wird, geht auch aus der Konzeption der pikaresken Perspektive hervor. Denn das Umfeld des Pikaro habe, so Bauer, einen maßgeblichen Einfluss auf dessen Selbst- und Weltverständnis.⁶⁰⁴ Dass es Schulz gelingt, seine Umwelt zu täuschen und unerkannt zu bleiben, hängt auch damit zusammen, wie sie ihn wahrnimmt. Der Roman zielt auf die Verspottung ebendieser, sei es durch antisemitische Stereotype wie äußerliche ›Identitätsmerkmale‹ oder philosemitische Verhaltensweisen, von denen der Ich-Erzähler Schulz wie folgt berichtet: Im »Hotel ›Vaterland‹ habe sich herumgesprochen,

597 Vgl. Chandler: Definition der Gattung, S. 4.

598 Vgl. Jacobs: Bildungsroman und Pikaroroman, S. 9-18; Chandler: Definition der Gattung, S. 4f.; Lukens: Schelm im Ghetto, S. 201.

599 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 7.

600 »Wenn ich Ihnen alles erzählen würde, was ich bei Chaim Finkelstein gelernt hatte, dann würde ich nie aufhören ...« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 40).

601 Vgl. ebd., S. 22-25.

602 Zur Initiation im Schelmenroman vgl. Kluge: Problem des Schelmischen, S. 42.

603 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 35.

604 Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 27.

daß Max Rosenfeld und ich Juden sind. Trotzdem spüren wir hier nichts vom Antisemitismus. Im Gegenteil. Man respektiert uns. Wir scheinen eine Art Vorzugsstellung zu bekleiden. Ich habe festgestellt: Man katzbuckelt vor uns. Jeder! Das Hotelpersonal sowohl als die Hotelgäste. Was ist das eigentlich? – Die Leute ziehen den Hut vor uns, Mädchen machen einen Knicks, zuweilen auch ältere Damen. Beim Essen werden wir als erste bedient. Frühmorgens, beim Schlange stehen vor der einzigen Herrentoilette, macht man uns Platz: »Bitte sehr, Herr Rosenfeld ... bitte sehr, Herr Finkelstein ... Sie haben den Vortritt!«⁶⁰⁵

Der »Verfremdungseffekt«⁶⁰⁶ erfährt mit dem grotesken Gestaltungsprinzip in *Der Nazi & der Friseur* eine weitere Steigerung. Denn hier ist die typische »imaginäre Verrückung«⁶⁰⁷ in die Position des Außenseiters im Schelmenroman verdreht. Während sich der Ich-Erzähler im Schelmenroman als Außenseiter präsentiert, »verwandelt« sich die Außenseiterposition des Ich-Erzählers Max Schulz. Für ihn setzt der Wandel mit seinem Parteieintritt ein und kulminiert im Identitätsraub. Der groteske Rollentausch macht den »Outsider« zum »Insider«. Ergebnis der sogenannten Verrückung in der Tätergroteske, in der Schulz/Finkelstein ein »neues Leben« als Jude führt, ist die Perspektive einer Figur, die, wie die Pikarofigur auch, bestehende Verhältnisse aufzeigt. Im vorliegenden Fall ist damit der »Zeitgeist« eines »Neuen Deutschlands«⁶⁰⁸ nach 1945 gemeint.

b) »Selbstdarstellung« und instrumentalisierte Opfernarrative

Die Parallelen, die zwischen dem Pikaro und dem Protagonisten Max Schulz sichtbar werden, betreffen seinen Spott, seine Einfalt, sein Kalkül und seine Maskierung. Aus dem »pseudoautobiographischen Erzählstrang«⁶⁰⁹ des Schelmenromans wird in *Der Nazi & der Friseur* eine fingierte und verzerrte Lebensbeschreibung, die sowohl das *autós* (selbst) als auch das *bíos* (Leben) deformiert – Max Schulz beschreibt sich »selbst« als »einen«, der mit dem Namen eines Toten lebt. Auf diese Weise konzipiert der reale Autor, der den vermeintlichen Referentialitätsanspruch des Erzählers anti-mimetisch inszeniert, mit den Mitteln des Grotesken eine Pikaroperspektive. *Der Nazi & der Friseur* entfaltet somit keine für den Schelmenroman typische Welt, in der sich der Protagonist in der Auseinandersetzung mit seinen Antagonisten erfährt.⁶¹⁰ Der Ich-Erzähler sieht sich vielmehr als Verwandlungskünstler.

Ich habe Frau Holle einiges von Itzig Finkelstein erzählt. Ich erzählte ihr auch, daß ich die Absicht hatte, Jude zu werden. Aber ich habe ihr damals nicht erzählt, welchen Namen ich eines Tages annehmen würde. Nun, ich bin jetzt Itzig Finkelstein. Ausge-

605 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 229.

606 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 28.

607 Ebd.

608 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 230.

609 Bauer: *Schelmenroman*, S. 1.

610 Ebd., S. 2.

rechnet ... Itzig Finkelstein! Das ist wahr! Und ich kann es nicht mehr ändern. Und ich sage Ihnen vertraulich ... dem Itzig geht's gut.⁶¹¹

Der distanzverringernenden Ichform – auch der erste Satz der fingierten Lebensbeschreibung beginnt mit »Ich« – und der pikaresken Erzählperspektive kommen eine leserlenkende Wirkung zu. Max Schulz ist zwar keine Pikarofigur, an dessen Fersen sich der Leser heftet, das pikareske Erzählen entfaltet aber eine ähnliche Wirkung. Es bindet das Interesse des Lesers an die Figur, indem das pikareske Erzählte beim Leser eine »Neugier« am »Abenteurer« provoziert, ohne dass der Ich-Erzähler den Leser in seine Innenwelt blicken ließe.

Die sarkastisch-groteske Distanz entsteht aus der pikaresken Form beziehungsweise grotesken Pikaroperspektive und dem grotesken Inhalt. Dort, wo das Grauen »wuchert«, absorbiert der Pikarostil das Realistische dieses Grauens und hält es auf Distanz. In Verbindung mit der euphemistischen Sprache des Täters (sarkastischer Erzähler) und der pikaresken Perspektivierung (sarkastische Darstellungsweise) entsteht ein Kontrast zu den grauenvollen Ereignissen und Handlungen des Täters. Dieser Kontrast erzeugt im Roman eine sarkastisch-groteske Distanz zum erzählten Geschehen.

Der Erzähler stellt eine »Illusion von Trauma«⁶¹² her, um sich als Opfer darzustellen und von der eigenen Täterschaft loszusprechen.⁶¹³ Ist aber das Trauma das zentrale Thema in *Der Nazi & der Friseur*? Körperliche Reaktionen wie Erbrechen auf dem Schiff oder die Herzinfakte müssen kein Anzeichen für ein sogenanntes Täter-Trauma sein. Das schockartige Erlebnis, der Mißbrauch als Kind, stellt bereits ein traumatisierendes Ereignis dar. Hier wird es aber als ein Merkmal des Schelmenromans gedeutet. Distanzschaffende Darstellungsverfahren knüpfen zwar an das Narrativ des traumatisierten Opfers an, sie konzentrieren sich aber vor allem auf die Präsentation des Erzählers als Opfer und verorten diese im Kontext einer grotesken Gestaltungsweise. Dabei gilt es, zwei Opfernarrative zu unterscheiden: das groteske und das pikareske. Das groteske Opfernarrativ geht auf den Rollentausch zurück, wenn sich der Erzähler als jüdisches KZ-Opfer ausgibt:

Ich bin Itzig Finkelstein, ein jüdischer Friseur aus Wieshalle. In unserer Stadt wohnen nicht viele Juden. Eine kleine Gemeinde. Die Nazis hatten uns gewarnt. Aber wir glaubten ihnen nicht. Wir glaubten, daß der ganze Spuk vorübergehen würde. [...] Und eines Tages wollten wir auswandern. Aber da war es zu spät. Denn eines Tages ...

611 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 186. Vgl. auch: »Wer kann schon mit Itzig Finkelstein konkurrieren? Ein Mann, der beliebt ist in dieser Stadt! Den man respektiert! Ein Idealist! Ein Redner! Ein Terrorist! Ein Haganahmann! Ein Frontkämpfer! Einer, der sich im Suezkanal die Füße wusch im Zeichen des Davidsterns! Ein Volksheld! Und noch dazu: ein guter Friseur, erstklassiger, ein wahrer Künstler!« (Ebd., S. 418).

612 Berg: *Trauma*, S. 35.

613 Vgl. ebd., S. 34-41. Durch seinen Fokus auf das »Holocaust-Trauma«, in dem Fall als »Täter-Trauma«, bringt Berg die Textsorte Zeugnis ins Spiel. Der Roman nutze die Strategie, die »Illusion eines literarisch strukturierten Zeugnisses« (ebd., S. 37) zu erzeugen. Dem Erzählten versuche der Erzähler daher einen Zeugnischarakter zu verleihen (vgl. ebd., S. 35). Dieser Deutungsaspekt, dass der Erzähler suggeriert, er sei traumatisiert, ist eine literarische Distanzierungsstrategie.

wurden wir abgeholt. [...] Wir wurden nach Dachhausen gebracht, ein Konzentrationslager in Schlesien. Dort wurden einige von uns umgebracht. Aber nicht alle. Im Juni 1942 wurde Dachhausen evakuiert. Man brachte uns nach Laubwalde, ein Vernichtungslager in Polen. Von dort ist keiner zurückgekehrt. – Aber ich, Itzig Finkelstein, bin nie in Laubwalde angekommen.⁶¹⁴

Der vom Erzähler erfundene Itzig Finkelstein springt aus dem Deportationszug, flieht in den Wald, schließt sich den Partisanen an und wird »nach Auschwitz deportiert«⁶¹⁵. Max Schulz erzählt eine Opfergeschichte, die durch den grotesken Rollentausch literarisch distanziert wird. Über den Holocaust spricht nicht das Opfer, das die Verbrechen erleiden musste. Der Autor konstruiert vielmehr die Perspektive einer Doppelfigur Schulz alias Finkelstein und erzeugt Distanz zum Erzählten durch die fingierte Erzählung. Entlarvt wird das imitierte Opfernarrativ durch die Sprache des Erzählers sowie durch die Diskrepanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich: Das erlebende Ich erleidet den Missbrauch durch den Stiefvater und wird dadurch zu einem Ich »mit Dachschaten«⁶¹⁶. Diesen »Dachschaten« deutet das erzählende Ich um und benutzt es für seine Maskierung.⁶¹⁷

Für das pikareske Opfernarrativ nutzt der Roman bestimmte Eigenschaften des Schelmenromans. Dazu gehören die Ambitionen der Figur, auf der Handlungsebene unerkannt zu bleiben. Und wenn der Erzähler Schulz das »Bild einer verkehrten aus den Fugen geratenen Welt«⁶¹⁸ entwirft und sich im Rückblick auf sein Leben von seiner »dubiosen Karriere«⁶¹⁹ distanziert, nimmt der fiktive Erzählerbericht die Form einer schelmenromanähnlichen Lebensbeichte an.⁶²⁰ Kennzeichnend für diese dubiose Art von »Beichte« ist das groteske und das pikareske Opfernarrativ: Sie markieren den manipulativen Versuch des Erzählers, sich als traumatisiertes Opfer auszugeben. Dass eine solche Unterscheidung hilfreich ist, führt der im gesamten Roman wiederholt genannte »Dachschaten« vor Augen. Als brutales Initiationserlebnis der schelmischen Position ist diese Rede vom »Dachschaten« zum einen Bestandteil des pikaresken Opfernarrativs, sie dient dem Erzähler dazu, sich als traumatisiertes Opfer Schulz darzustellen. Zum anderen fungiert der »Dachschaten« im grotesken Opfernarrativ als ein Mittel, sich als Itzig Finkelstein zu präsentieren und damit als Kriegsverbrecher unentdeckt zu bleiben. Dann, so der Plan des Erzählers, könnte Rosenfeld von der KZ-Nummer auf einen »Dachschaten« »Finkelsteins« schließen.

Neben der Verwendungsweise von »Dachschaten« ist auch der Kontext erwähnenswert, in dem Schulz vom »Ausmaß des Verbrechens«⁶²¹ spricht. Damit inszeniert der Roman ein Narrativ der Schuldabwehr, denn Schulz verwendet diese Formulierung

614 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 193f.

615 Ebd., S. 194.

616 Ebd., S. 270.

617 »Max Rosenfeld nickte, guckte jedoch mitleidig auf meine KZ-Nummer, dachte wahrscheinlich: Der ist übergeschnappt! SS-Stiefel! Schädeltritte! Dachschaten!« (Ebd., S. 226f.).

618 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 40.

619 Ebd., S. 28.

620 Vgl. Dopheide: *Das Groteske und der Schwarze Humor*, S. 113; Graf: *Mörderisches Ich*, S. 141.

621 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 22.

in Bezug auf die sexuelle Gewalt an ihm, er spricht somit über sich, nicht aber über den Holocaust. Für den Erzähler existiert nur das »Verbrechen«, das an ihm begangen worden sei, nicht die Verbrechen, die er begangen hat. Berichtet der Täter Schulz von den Massenverbrechen im Konzentrationslager Laubwalde, fügt er sogar hinzu, es sei »trotzdem« eine »friedliche Zeit«⁶²² gewesen. Exemplarisch für die sarkastische Perspektivierung des Opfernarrativs und der Schuldabwehr ist der Satz des Ich-Erzählers, der als falscher Itzig Finkelstein behauptet: »unter allen Opfern wurde ich am grausamsten verfolgt«⁶²³.

Beide Opfernarrative, das groteske wie auch das pikareske, sind Bestandteil der sarkastischen Perspektivierung, deren zentrales Gestaltungselement die Maskierung ist. Dadurch macht sich der Täter Schulz »doppelt« zum Opfer: sowohl durch die fingierte Traumatisierung von Max Schulz als Itzig Finkelstein (groteskes Opfernarrativ) als auch durch die inszenierte Traumatisierung in der Selbstpräsentation von Max Schulz (pikareskes Opfernarrativ). Auf der Grundlage der beiden Opfernarrative kann, erstens, die Selbstpräsentation des Erzählers als traumatisiertes Opfer einem pikaresken Opfernarrativ zugeordnet werden. Damit wird der Täter, der sich als traumatisiert darstellt, lächerlich gemacht. Zweitens zeigt sich der Anteil des Grotesken dieser Darstellung in den überzeichneten oder verdrehten Merkmalen des Schelmenromans. Erzeugt wird Distanz im Wesentlichen durch die groteske Maskierung sowie durch die pikareske Perspektive der Erzählerfigur. Auf der Handlungsebene ist es vor allem die Maskierung der erzählten Figur, die Distanz erzeugt, auf der Darstellungsebene die Perspektive des Ich-Erzählers.

3.4 Bildung ohne Selbst

Der Roman *Der Nazi & der Friseur* bedient sich weiterer Merkmale des Schelmenromans, die hier als distanzschaffende Erzählverfahren diskutiert werden. Dazu gehören der unzuverlässige Erzähler, die Reflexion des Ich-Erzählers, die Widerstände, die der Pikaro überwinden muss, und die Komplementärtechnik, die aufgrund der einseitigen und daher ergänzungsbedürftigen Darstellung des Pikaro eine Interaktion zwischen Text und Leser herstellt.⁶²⁴

Erkennbar wird die inszenierte Unzuverlässigkeit oder Unglaubwürdigkeit⁶²⁵ an der pseudoautobiographischen Erzählform. Anhand welcher Eigenschaften wird Max

622 Ebd., S. 79: »[I]ch [war] ja damals sozusagen »mitbeteiligt«, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war das eine friedliche Zeit in Laubwalde, wenn man bedenkt, daß andere an der Front waren und ihren Kopf hinhalten mußten.«

623 Ebd., S. 195.

624 Vgl. Bauer: Schelmenroman, S. 2f.; Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 26-34.

625 Vgl. Martínez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck, 2009, S. 101-103; Fludernik, Monika: »Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit«. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 39-59, insbes. S. 41, Anm. 19.

Schulz aber als ein »unzuverlässiger Erzähler par excellence«⁶²⁶ erkennbar? Als Nächstes wird zu fragen sein: Ist der Ich-Erzähler Max Schulz ein reflektierender Erzähler, der die rückblickende Perspektivierung für eine distanzierte Bewertung der Ereignisse nutzt? (Reflexion) Enthält die Romanhandlung Hindernisse, die moralische Folgen für den Protagonisten haben? (Widerstände) Welche Folgen hat die einseitige Perspektivierung für das Erzählte? (Komplementärtechnik) Inwiefern der Roman diese pikaresken Gestaltungsmittel grotesk verfremdet und das erzählte Geschehen auf diese Weise distanziert wird, werden die beiden folgenden Teilkapitel diskutieren.

3.4.1 Unzuverlässiges Erzählen als Distanzierungsstrategie

Erzählen gilt als unzuverlässig, wenn die von der Erzählfigur vermittelte Geschichte Brüche und Widersprüche aufweist.⁶²⁷ Zustände kommen diese Diskrepanzen nicht durch eine »Selbstironie des Erzählers«, sie sind vielmehr eine »Ironisierung des Erzählers«⁶²⁸ und können auch sarkastischer Natur sein. Inwiefern hat das unzuverlässige Erzählen eine distanzierende Funktion in *Der Nazi & der Friseur*?

Beim unzuverlässigen Erzähler sind die implizite, eigentlich gemeinte Botschaft des Autors und die explizite, nicht eigentlich gemeinte Botschaft des Erzählers zu unterscheiden.⁶²⁹ Damit geht die Kommunikation zwischen Autor und Leser »am Erzähler vorbei.«⁶³⁰ Dies bringt jedoch methodische Probleme mit sich: Zum einen setzt eine solche Interpretation einen impliziten Autor voraus, der den Standpunkt des fiktiven Erzählers unterläuft.⁶³¹ Der uneigentliche Status der Erzählerbotschaft und im Grunde die erzählerische Unzuverlässigkeit überhaupt sind ebenso schwer feststellbar wie die Ironiesignale, die auf die Botschaft verweisen.⁶³² Es handelt sich hier, ob beim unzuverlässigen Erzähler, beim impliziten Autor, bei der Ironie oder beim Sarkasmus, nicht um rein textimmanente Phänomene, sondern um Interpretationsstrategien des Lesers und damit auch um vom historischen Kontext abhängige, subjektive Zuschreibungen.⁶³³

626 McClothlin: Narrative Transgression, S. 223, vgl. Berg: Trauma, S. 31; Rosenthal, Bianca: »Autobiography and the Fiction of the I. Edgar Hilsenrath«. In: Nicholas Meyerhofer (Hg.): The fiction of the I. Contemporary Austrian writers and autobiography. Riverside: Ariadne Press, 1999, S. 101-115, insbes. S. 101; Martínez: Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode, S. 186.

627 Vgl. Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: »Einleitung. Film und Literatur im Dialog«. In: Dies. (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 12-18.

628 Ebd., S. 13.

629 Vgl. Matías/Scheffel: Erzähltheorie, S. 100f.

630 Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1961, S. 304.

631 Vgl. dazu Booth: Rhetoric of Fiction, S. 158; Martínez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 300; Fludernik: Unreliability vs. Discordance, S. 39; Nünning, Ansgar: »Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens«. In: Ders. (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT, 1998, S. 3-39, insbes. S. 13f.

632 Vgl. Fludernik: Unreliability vs. Discordance, S. 41f., S. 56f. Fludernik unterscheidet zwischen »wissentliche[r] und unwissentliche[r] Ironie«. Unzuverlässigkeit impliziert eine Ebene, die unwissentliche Ironie aufdeckt (vgl. ebd., S. 56).

633 Vgl. ebd., S. 39, S. 41.

Die Struktur der unzuverlässigen Erzählung ist für den Sarkasmus als distanzschaffende Schreibweise insofern wichtig, als sie den Erzähler ironisiert (»butt of the ironic point«⁶³⁴) und damit literarisch distanziert. Außerdem erzeugt der Hohn des Erzählers in der Homodiegese – seine »Ironisierung von Unrecht und Leid« – eine Distanz zwischen Autor und erzählender Hauptfigur sowie zwischen erzählender Hauptfigur und Leser.

Nünning's Ansatz konzentriert sich auf eine Distanz auf der Ebene von Erzähler zu Rezipient.⁶³⁵ Nicht die Distanz zwischen den Werten und Normen des Erzählers und denen des impliziten Autors entscheide darüber, ob der Erzähler als unglaubwürdig einzustufen sei, sondern inwieweit die Welt des Erzählers mit der des Rezipienten korrespondiere.⁶³⁶ Allgemeiner Wirkungseffekt unzuverlässigen Erzählens bestehe in der »fortschreitenden unfreiwilligen Selbstentlarvung des Erzählers«⁶³⁷. Nünning, der das intratextuelle Konzept des *unreliable narrator* um außertextuelle Informationen ergänzt und zu einem interaktionalen Konzept zwischen Text und Rezipient erweitert hat, verlagert diese Entlarvung auf den Rezipienten. Vergleichbar ist dies mit dem »Komplementaritätsprinzip«⁶³⁸ im Schelmenroman, dessen »Leser mit der halben Wahrheit einer Geschichte konfrontiert [wird], die im Hinblick auf die Leitidee der ganzen Wahrheit einer Ergänzung bedarf«⁶³⁹. Es gilt, so Matthias Bauer, »die zur Selbstverstellung und Weltverkehrung neigende Darstellung des Pikaro einer Komplementärlektüre zu unterziehen«⁶⁴⁰. So muss der Leser sich in *Der Nazi & der Friseur* eine »zweite Version des Geschehens« erschließen.⁶⁴¹ Der Ich-Erzähler Schulz erzählt jedoch auch bewusst manipulativ. Dafür versucht die Erzählerfigur, wie es auch für den Pikaro typisch ist, den Leser sprichwörtlich hinters Licht zu führen.⁶⁴²

Itzig Finkelstein erblickte das Licht der Welt genau zwei Minuten und zweiundzwanzig Sekunden, nachdem mich die Hebamme Gretchen Fettwanst mit einem kräftigen Ruck aus dem dunklen Schoß meiner Mutter befreite ... wenn man mein Leben als Befreiung bezeichnen kann, was ... schließlich und endlich ... ziemlich fragwürdig wurde.⁶⁴³

Als der Fleischer ihn »beschneiden« wollte, sprang er, »acht Tage alt«, ihm »plötzlich mit einem Aufschrei an den Hals, biß kräftig zu«⁶⁴⁴. Auffällig ist die Perspektive des er-

634 Booth: *Rhetoric of Fiction*, S. 304; vgl. Nünning, Vera: »Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness«. In: Dies. (Hg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspective*. Berlin, München, Boston: de Gruyter, 2015, S. 1-28, insbes. S. 5.

635 Nünning: *Unreliable Narration*, S. 25.

636 Ebd.

637 Ebd., S. 6.

638 Bauer: *Schelmenroman*, S. 2; vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 26-31.

639 Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 25.

640 Ebd., S. 27.

641 Nünning: *Unreliable Narration*, S. 6.

642 Vgl. Bauer: *Schelmenroman*, S. 9.

643 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 8.

644 Ebd., S. 13.

lebenden Ichs, die eine Ursache erzählerischer Unzuverlässigkeit sein kann.⁶⁴⁵ Schulz gibt sich somit durch das angeblich als Säugling Erlebte als ein manipulativ agierender unzuverlässiger Erzähler zu erkennen. Zum einen übersteigt dies seine Fähigkeit, ein Ereignis in diesem jungen Alter erinnern zu können, zum anderen wird eine Diskrepanz erzeugt gegenüber dem grotesken Inhalt: Der Säugling Schulz springt dem Mann an den Hals und kommentiert, »beim besten Willen« nicht sagen zu können, warum er sich so gut erinnere. Für gewöhnlich stellen autobiographische Erzähler ihre eigene Erinnerungskompetenz eher infrage.⁶⁴⁶ Hier bekräftigt der Erzähler dagegen die Zuverlässigkeit des eigenen Erinnerungsvermögens (»woher ich das alles noch so genau weiß«), wodurch er sich verdächtig macht und unzuverlässig wirkt. Und in Kombination mit dem Inhalt, der »Selbstwehr« des springenden und beißenden Säuglings, erzeugt er eine groteske Wirkung.

Weitere »Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen« (Nünning), anhand derer der Erzähler als unzuverlässig einzustufen ist, werden durch den grotesk inszenierten Erklärungsverzicht sichtbar. Das heißt, wenn der Roman die Reflexion der eigenen Erinnerungskompetenz ausspart und durch groteske Darstellungen zurückliegender Erlebnisse ersetzt, liegt ein textimmanentes Signal für erzählte Unzuverlässigkeit vor.

In *Der Nazi & der Friseur* ist keine geheime narrative Kommunikation zwischen Autor und Leser nötig.⁶⁴⁷ Beschreibungen wie die des Säuglings⁶⁴⁸ kommentiert der Erzähler mit: »Sie werden sich wahrscheinlich an dieser Stelle fragen, woher ich das alles noch so genau weiß, aber ich kann es Ihnen beim besten Willen nicht sagen«⁶⁴⁹. Oder so: »Sie glauben wahrscheinlich, daß ich mich über Sie lustig mache? [...] Sie werden sich sagen: »Max Schulz spinnt!«⁶⁵⁰ Schulz gesteht sich damit weder Erinnerungslücken ein noch thematisiert er seine Glaubwürdigkeit; es handelt sich vielmehr um eine Erzählinstanz, die sich durch ihre Äußerungen als unzuverlässig ausweist und den »logisch privilegierten Status«⁶⁵¹ der Erzählerrede bewusst und offensichtlich unterläuft.

Dagegen gehen die von Nünning genannten Textsignale für Unzuverlässigkeit von einem Erzählertypus aus, der von seiner eigenen Unzuverlässigkeit nichts weiß.⁶⁵² Auf Max Schulz trifft das nicht zu. In *Der Nazi & der Friseur* handelt es sich doch um eine vom Erzähler intendierte Unzuverlässigkeit, die auf einer Täuschungsabsicht beruht

645 Vgl. Busch, Dagmar: »Unreliable Narration aus narratologischer Sicht. Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster«. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT, 1998, S. 41-58, insbes. S. 51.

646 Vgl. Neumann, Birgit: *Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory*. Berlin, New York: de Gruyter, 2005, S. 164-166.

647 Vgl. Booth: *Rhetoric of Fiction*, S. 300.

648 Vgl. Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 8, S. 13.

649 Ebd., S. 13.

650 Ebd., S. 14.

651 Scheffel/Martínez: *Erzähltheorie*, S. 96.

652 Vgl. Nünning: *Unreliable Narration*, S. 28.

(»seit Monaten denk ich darüber nach, wie ich am besten untertauchen soll«⁶⁵³). Als ungläubwürdige Erzählinstanz richtet sich Schulz an den Leser:

Sie werden sich sagen: »[...] Was will Max Schulz? Was will er mir einreden? Wem will er die Schuld in die Schuhe schieben? Seiner Mutter? Den Juden? Oder dem lieben Gott? – Und das mit der Selbstwehr des Säuglings, seiner Flucht, den Eindrücken am Fenster ... Unsinn! Sowa gibt es nicht! Ein Alptraum! Nichts weiter!« Aber ich will Ihnen ja nur meine Geschichte erzählen.⁶⁵⁴

Hier entwirft sich ein Subjekt, das sich selbst wieder auf zweifache Weise als Opfer darstellt: wie es zum (Missbrauchs-)Opfer *gemacht* wird und wie es sich selbst zum Opfer (des Nationalsozialismus) *macht*. Das Erzählte wird mit dieser doppelten, pikaresken und grotesken Stilisierung zum Opfer reduziert, verzerrt und im vierten Buch⁶⁵⁵ in eine briefähnliche Form gebracht. Bei dieser Form von Unzuverlässigkeit handelt sich um ein Selbstgespräch des Erzählers Max Schulz: »Lieber Itzig. Das ist kein Brief. [...] Ich schreibe überhaupt nicht. Ich denke bloß. Oder glaube, daß ich denke. Ich stelle mir vor, daß ich an dich schreibe.«⁶⁵⁶ Pikaresk-groteske Einschübe wie »Kannst du mich hören, Itzig? Und kannst du mich sehen? Komm! Spiel mit mir! Such mich! Wo bin ich? Wo hab ich mich versteckt?«⁶⁵⁷ stellen einen Bezug zu der gemeinsam verbrachten Kindheit her und steigern schließlich die Absurdität dieser imaginären Kommunikationssituation.

Skepsis des Lesers gegenüber der Erzählerfigur resultiert bereits aus der Tatsache, dass Schulz nicht naiv handelt. Mit den im Kontrast zum Erzählinhalt eingefügten Wiederholungen »Ja, so war das«⁶⁵⁸ oder »So und so und nicht anders«⁶⁵⁹ unterstreicht der Erzähler auf ungläubwürdige Weise seine Glaubwürdigkeit. Textintern wird das als ironisches Verfahren erkennbar, beide Sätze richten sich in Form eines fingierten Briefes an den Ermordeten.⁶⁶⁰ Seine Flucht vor den Partisanen im »polnischen Wald«⁶⁶¹ schildert er wie folgt: »Was dann los war? Gar nichts war los. Runtergesprungen sind wir. Von wo? Mensch ... blöder Hund ... vom Lastauto! Von wo sonst. Und dann natürlich

653 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 181.

654 Ebd., S. 14.

655 Vgl. ebd., S. 243-295, insbes. S. 243-246, »Lieber Itzig.« Oder »Mein lieber Itzig« (ebd., S. 251) oder wenn Schulz Fragen von Itzig imaginiert: »Was für ein Schiff? Lieber Itzig. Du bist neugierig. Ein Schiff, hab ich gesagt. Ein jüdisches Flüchtlingsschiff. Na also. Jetzt weißt du's.« (Ebd., S. 246) »Was dann los war? Gar nichts war los.« »Wohin? Irgendwohin.« (Ebd., S. 247) »Welches Meer? Das Mittelmeer.« (Ebd., S. 252) »Wohin, lieber Itzig? Was für eine Frage! In die historische Heimat der Juden! Nach Hause!« (Ebd., S. 254).

656 Ebd., S. 246.

657 Ebd., S. 245.

658 Ebd., S. 247.

659 Ebd., S. 246. Vgl. auch S. 249: »Ja, lieber Itzig. So war das. So und so und nicht anders.« (ebd., S. 253, S. 266, S. 268) Im Gespräch mit Frau Holle heißt es dann: »Ja, und das war so.« (Ebd., S. 144, S. 145, S. 146, S. 153) Oder »Ja, so war das. Und das war so« (ebd., S. 148), und auch vorher taucht diese Wendung immer wieder auf: »So war das.« (Ebd., S. 73, S. 75).

660 »Hör zu. So ist das. So und so und nicht anders.« (Ebd., S. 246).

661 Ebd., S. 246f.

abgehauen. Einfach so. Ja, so war das. Und kalt war's.«⁶⁶² Eine ironische Wahrheitsbe-
 teuerung wie diese gehört zum »erzählstrategischen Kalkül des Schelmenromans«⁶⁶³.

Die Variabilität des unzuverlässigen Erzählers, auch auktorial erzählen zu kön-
 nen⁶⁶⁴ oder eine Sicht von außen auf den Protagonisten darzustellen,⁶⁶⁵ ist Bestandteil
 der Erzähltechnik, die eine Distanz zum erzählten Geschehen erzeugt.

3.4.2 Fingierte Reflexionslosigkeit: Die »vielen Gesichter« und das »Mördergesicht« im Spiegel

An der von Hilsenrath verwendeten Spiegelmetaphorik zeigt sich eine Textbewegung,
 die den Erzähler und das Geschehen distanziiert. Als das Erzähler-Ich sich den Taschen-
 spiegel seiner Mutter vor das Gesicht hält, erblickt es »verschiedene Gesichter«:

das Gesicht eines Friseurs ... das Gesicht eines studierten Herrn ... das Gesicht eines
 Halbidioten ... das Gesicht eines Dichters ... das Gesicht eines Perversen ... das Gesicht
 eines Normalen ... das Gesicht eines Ariers ... das Gesicht eines Juden [...] [und] das
 Gesicht eines Mörders! ... aber ein seltsames Mördergesicht war das, denn es schien
 zugleich die Züge aller Sterblichen zu tragen, die nach »Seinem Ebenbild« erschaf-
 fen wurden ... und doch konnte ich das nicht mit Bestimmtheit sagen, obwohl es ein
 bestimmtes Gesicht war, das ich sah, weil es verschwommen war ... weil meine Augen
 tränten ... die verdammten Froschaugen. [...] Vor dem Spiegel fragte ich mich: Wer
 bist du eigentlich? Fragte, wie meine Mutter gefragt hatte ... wollte eines wählen ...ei-
 nes der Gesichter ... konnte aber nicht ... die wollten nichts mit mir zu tun haben; die
 starrten mich wütend an, seltsam verzerrt, weil ich Grimassen schnitt und die Zunge
 herausstreckte.⁶⁶⁶

Der Blick des erzählenden Ichs in den Spiegel bringt unzählige einzelne Konstruktio-
 nen (»Gesichter«) hervor. In der Aufzählung stehen sie nebeneinander, fügen sich nicht
 zu einer Identität zusammen. Die Textbewegung, »weg« vom Geschehen, »hin« zur Er-
 zählerfigur, schafft eine Distanz zum Erzählten. Dabei weigert sich der Roman aber
 konsequent zu erkunden, wer Max Schulz »eigentlich« ist und warum er die Verbre-
 chen begangen hat. Vielmehr werden die vom Erzähler konstruierten und »frisieren«
 Identitäten entlarvt. Sich selbst präsentiert der Erzähler jedoch als unfähig, seine eige-
 ne Identität zu bestimmen und stellt sich als identitätslos dar. Schließlich mündet die
 Aufspaltung in einen infiniten Regress – das »Ich« ist alle und keiner. Ob der Roman
 damit einen sarkastischen Angriff auf das Narrativ der deutschen Schuldabwehr inten-
 diert, bleibt offen. Ähnlichkeiten dazu weist diese Struktur durchaus auf: Schuldig sind
 entweder alle oder keiner.

662 Ebd., S. 247.

663 Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 30.

664 Zum Beispiel, wenn die Gedankenwelt der Kriegswitwe mit dem Holzbein erzählt wird (vgl. Hil-
 senrath: Der Nazi & der Friseur, S. 92f.) oder die Innensicht anderer Figuren präsentiert wird (vgl.
 ebd., S. 110).

665 Vgl. Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 88, S. 114.

666 Ebd., S. 41f.

Im Roman, das lässt sich ohne Weiteres feststellen, bereitet die konstruierte Diskrepanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich den Identitätswechsel von Max Schulz zu Itzig Finkelstein vor. Was sich im Handlungsverlauf zu einer grotesken ›Verdopplung‹ der Figur entwickelt, ruft den Eindruck einer »Art Schizophrenie«⁶⁶⁷ hervor. Von dem pathologisierenden Einschlag dieses Begriffs abgesehen, sind die schizophrenen Züge⁶⁶⁸ dieses Identitätswechsels auch ein Merkmal für die Unzuverlässigkeit im Schelmenroman. Exemplarisch vorgeführt wird diese Ich-Spaltung mit dem Spiegelblick der Figur.

Obwohl die Frage von Max Schulz, wer er denn eigentlich sei, die Erwartung erzeugt, die Figur könnte sich selbstkritisch hinterfragen, wird diese bereits mit der Reaktion auf diese Frage enttäuscht. Seine Antwort rekurriert nur auf die ungewisse Vaterschaft der fünf infrage kommenden Erzeuger (»wer bist du eigentlich?« – »Fragte, wie meine Mutter gefragt hatte«). Diese groteske Konstellation sowie die vom Ich-Erzähler mit »denn« oder »weil« eingeleiteten Sätze brechen jeden kausalen Zusammenhang zu dem vorher Genannten ab, oder der Grund verbleibt auf der Ebene der körperlichen Konstruktion und weist keine reflexive Struktur auf. Die ›Kausalsätze‹ des Erzählers erklären also nichts und halten jede Zuschreibung in der Schwebe. Auch der Moment, in dem Max Schulz in den Spiegel schaut und *ein* Gesicht sieht, entstellt jede Form eines reflektierenden Bewusstseins; als Zeichenträger ist der Spiegel verfremdet; schaut der Spiegel gewissermaßen zurück, konfrontieren die aufscheinenden *vielen* Gesichter den Erzähler mit ihrer Wut, sie lehnen ihn ab, verweigern sich ihm.

Trotz der vielen »Gesichter« sticht »ein bestimmtes Gesicht« hervor, und zwar jenes, das an seine Untaten gebunden bleibt, das »Mördergesicht«. Vom Erzähler-Ich wird dies wiederum sofort relativiert (»es schien zugleich die Züge aller Sterblichen zu tragen«). Statt eines didaktischen Anliegens inszeniert der Roman eine Figur, die bloß sieht, was sie sieht. Tautologisch organisiert sind auch Sätze wie »Hitler erklärte uns [...] ›Ein Loch ist ein Loch!‹«⁶⁶⁹ oder »Ein Befehl, der befahl: Schlag zu!«⁶⁷⁰ Sie erzeugen einen Kontrast, und während das erste Beispiel in eine groteskkomische Darstellung eingebettet ist, die die Nazis und den Erzähler lächerlich macht, steht die Wiederholung im zweiten Beispiel für die individuelle Schuldabwehr von Max Schulz und ist damit Teil seines Opfernarrativs.

Aus diesen Tautologien formt sich eine Strategie der Distanz, deren Merkmal die Abwesenheit von Reflexivität ist. In der ›umgekippten‹ Spiegelmetapher wird jeder Ansatz von Sinngebung deformiert. So verzichtet der Roman auf eine Erzählinstanz, die

667 Jäger: Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman, S. 222. Jäger bezieht diese »Art Schizophrenie« nicht auf Hilsenrath, sondern bezeichnet damit das Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich und weist dieses als Merkmal des Pikaroromans aus.

668 Vgl. Hutter: Identity Politics, S. 238. Nach Hutter weist der Identitätswechsel schizophrene Züge auf.

669 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 54f.: »Hitler erklärte uns, daß braune Hemden besser seien als andere, straffe Hosen besser als schlottrige, Wickelgamaschen lächerlich aussähen wegen des Schienbeins [...] erklärte uns, daß eine Null ein Kreis sei mit einem Loch in der Mitte, und zwar einem richtigen Loch, denn halbe Löcher gebe es nicht: ›Ein Loch ist ein Loch!‹«

670 Ebd., S. 244.

sich der »spiegelnd-reflexiven Funktion«⁶⁷¹ gemäß in irgendeiner Weise bestätigt oder sich gar zu ihrer Schuld bekennt. Der Spiegel fungiert nicht als »Symbol der Erkenntnis und Selbsterkenntnis«⁶⁷²; im Gegenteil, die als »Metapher des Subjekts«⁶⁷³ geltende Spiegelmetapher wird im Roman *Der Nazi & der Friseur* zu einem Gestaltungsmittel, den Erzähler zu distanzieren.

Das zur Fratze verzogene Gesicht von Max Schulz in einem zersprungenen Handspiegel seiner Mutter ist eine groteske Umkehrung der Relationsfunktion, wie sie für den Spiegel typisch ist, und eine Verzerrung der »metaphorische[n] Darstellung von Subjektivität«⁶⁷⁴. Der Spiegel ist nicht nur als Medium der Selbsterkenntnis verfremdet, er hat überhaupt keine mediale Funktion mehr. Ihren grotesken Einschlag erhält die sarkastische Distanz durch die inszenierten stereotypisierten Zuschreibungen und die dadurch erzielte Destabilisierung des Erzählten.

3.4.3 Selbstbildung ohne Selbst im pseudoautobiographischen Groteskstil

Distanziert wird das erzählte Geschehen mit der Perspektive einer grotesken Pikarofigur, sie filtert das Erzählte und macht es undurchdringlich. Dadurch wird nicht das Geschehen unglaubwürdig, es wird vielmehr durch die Erzählperspektive grotesk verzerrt und auf Distanz gebracht. Konzipiert ist die distanzierte Erzählperspektive als eine pikareske Perspektive mit einer rückblickenden, aber reflexionsabstinenten Erzählweise. Stellt Sautermeister in Bezug auf Max Schulz fest, dem Wesen der Figur sei die »faßliche Erscheinung« abhandengekommen, weil es von »tiefster Zweideutigkeit durchfurcht«⁶⁷⁵ sei, dann bildet sich kein Selbst, sondern »eine Figur, die keinerlei identische Festigkeit hat«⁶⁷⁶. Was aus dieser Technik der Mehrdeutigkeit entsteht, ist eine uneindeutige Erscheinung, die sich wiederholt als »Massenmörder« bezeichnet, aber kein Unrechtsbewusstsein zeigt. Damit inszeniert der Roman eine bestimmte Form der Reflexionsabstinenz, die Abwesenheit eines Schuldbewusstseins, während Schulz als sprechendes Subjekt durch die Art und Weise seines Sprechens verspottet und damit literarisch vom Leser distanziert wird.

Neben der *Reduktion* als Strategie der Distanz zeigt sich eine *groteske Substitution*, ein loopartiges Spiel des Ersetzens, dessen einzige Ordnung im chaotischen Zusammenschieben der einzelnen Teile liegt. Was aus dieser Technik entsteht, ist das Verschwimmen der Konturen der Täterfigur; was bleibt, ist das Monströse ihrer Untaten,

671 Kuhn, Kristina: Spiegel. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, S. 380-393, hier S. 390.

672 Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008, S. 357-359, hier S. 357.

673 Kuhn: Spiegel, S. 386.

674 Krumm, Thomas: »Der Spiegel der Unterscheidung. Spiegelmetapher und konstruktivistische Erkenntnistheorie«. In: Paul Michel (Hg.): Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels. Zürich: Pano, 2003, S. 141-157, hier S. 144.

675 Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 233.

676 Braese, Stephan/Eshel, Amir: »Negative Symbiose? Das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden in zwei modernen Grotesken«. In: Mittelweg 36 4/5 (1995), S. 57-63, hier S. 57; vgl. dazu Braese: Die andere Erinnerung, S. 450.

erzähltechnisch sind diese aber reduziert auf ein »Mördergesicht«. Obwohl die Erzählerfigur die Geschichte aus ihrer Perspektive erzählt, ist es nicht die Figur Max Schulz, die konkret wird. Im Gegenteil: Körper-Konstruktionen werden als Identitätsmerkmale ausgewiesen, die ausschließlich auf rassistischen Stereotypen beruhen und bricolageartig arrangiert werden. Einzelne »Merkmale« werden wie Identitätsfetzen übereinandergelegt (»Die vielen Verwandlungen«⁶⁷⁷), geformt (»Ich will eine KZ-Nummer«⁶⁷⁸) und verfestigt (»Ich war jetzt Itzig Finkelstein!«⁶⁷⁹). Das groteske Spiel mit den vom Erzähler modellierten Identitäten wird auf diese Weise zu einer »Präsenz ohne Substanz«, genauer gesagt zu einem grauenerregenden und zugleich karnevalesken »Mördergesicht ohne Substanz«. Damit entlarvt die groteske Substitution die »vollständige Stereotypisierung des Juden«⁶⁸⁰, und der Roman führt die Substanzlosigkeit der von Max Schulz gebildeten, »frisierten« Identitäten vor. Auf diese Weise gerinnt Selbstbildung in *Der Nazi & der Friseur* zu einer Bildung ohne Selbst.

Groteske Selbstbildung in der Pseudoautobiographie

Die pseudoautobiographische Erzählform, die der Roman von Anfang an zu erkennen gibt, wirkt sich auf den Aspekt der Selbstbildung aus. Äußerungen anderer Figuren über Max Schulz (»Sie sind doch ein Spinner«)⁶⁸¹ spiegeln die Unzuverlässigkeit der Erzählerfigur wider, zum Beispiel die Reaktion der Witwe »Frau Holle« auf die Erzählerfigur Max Schulz: »Bei Ihnen weiß man nicht, was wahr ist, und was nicht wahr ist«⁶⁸² oder »Wissen Sie, daß Sie manchmal wie ein Dichter reden!«⁶⁸³ Das Identitätsversprechen von Max Schulz' fingierter Autobiographie wird durch seine eigenen und durch die Äußerungen anderer Figuren unglaubwürdig. Bei diesen Äußerungen handelt es sich zum einen um eine Fokussierung auf Max Schulz, die Distanz zum Geschehen herstellt, und zum anderen um direkte Verweise auf die unzuverlässige Erzählung.

Das unzuverlässige Erzählen hält die fiktive Erzählerfigur als glaubwürdige und vertrauenswürdige Instanz narrativ auf Distanz. Von dieser Unbestimmtheit ausgenommen bleibt die unauflöslich an ihre Taten beziehungsweise Untaten gebundene Identität (»Gesicht«) des Massenmörders (»Mördergesicht«). Nicht umsonst wird von Anfang an die Verbindung von Name und Tat, »Max Schulz« und »Massenmörder«, häufig wiederholt.⁶⁸⁴ Diese Wiederholung ist eine Konstante im Erzählten, sie ist aber kein Be-

677 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 305.

678 Ebd., S. 190.

679 Ebd., S. 410.

680 Berg: *Trauma*, S. 35.

681 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 142.

682 Ebd., vgl. Gräfin Kriemhild: »Herr Finkelstein. Sie sind ein Spinner.« (ebd., S. 216) Oder Hanna: »Was redest du da für Unsinn. Du bist doch ein richtiger Spinner.« (Ebd., S. 321).

683 Ebd., S. 172.

684 Zum ersten Mal im Text Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 10: »ich als Massenmörder«; »Max Schulz, der Massenmörder« (ebd., S. 192); »ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 265); »mir, Max Schulz, dem Massenmörder« (ebd., S. 293); »Ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 328); »ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 360); »Ich, der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 366); »für mich, den Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 410); zum letzten Mal: »ich, Itzig Finkelstein oder der Massenmörder Max Schulz« (ebd., S. 452).

kenntnis des Erzählers, sondern die Verschleierungstechnik einer Figur, die »sich über Gott und die Welt lustig [macht]«⁶⁸⁵.

Schulz ist ein Erzähler, der das Grauen ausblendet, banalisiert und als Protagonist andere Figuren zielgerichtet täuscht.⁶⁸⁶ Der Identitätsschwindel ist darauf ausgerichtet, der Strafverfolgung der Justizbehörden zu entkommen.⁶⁸⁷ Die Figur vermeidet es, 1954 Kontakt zu ihrer Mutter und ihrem Stiefvater in Deutschland aufzunehmen, weil sie befürchtet aufzufliegen.⁶⁸⁸ Im sechsten und zugleich letzten Buch wird die Taktik der Erzählerfigur dargestellt, wie sie ihr Handeln weiterhin überlegt und strategisch ausrichtet. Darüber hinaus thematisiert der Erzähler im sechsten Buch sein Untertauchen als Massenmörder und stellt fest: »Ich werde nirgends gesucht. Von keiner Behörde der Welt. Die Welt hat mich vergessen.«⁶⁸⁹ Der Figur, die sich verfolgt sieht und sich konjunktivisch äußert (die Polizei wartet darauf, dass er »in die Falle laufen würde«⁶⁹⁰), steht die Realitätsform einer direkten Rede im Indikativ gegenüber: »Es gab tausende wie mich, kleine Massenmörder, irgendwo untergetaucht, später«⁶⁹¹. »Die meisten Massenmörder leben auf freiem Fuß«, »Es geht ihnen gut, den Massenmördern!«⁶⁹²

3.4.4 Fingierte Selbstentlarvung: Freispruch und Versöhnung

Indem die Doppelfigur das erzählte Geschehen für ihre Bedürfnisse instrumentalisiert und offensichtlich manipuliert, erklärt der Text erzählte Subjektivität und Identität für unzuverlässig. In der erzählten Welt des Romans *Der Nazi & der Friseur* ist die textimmanente Selbstentlarvung weder fortschreitend noch unfreiwillig. Fortschreitend ist die Identitätsverschleierung, nicht die Entlarvung. Der Entschluss der Hauptfigur, ihre Lügen aufzudecken, wird durch einen äußeren Anlass abrupt herbeigeführt, als Schulz mit dem »Wald der 6 Millionen« konfrontiert ist. Dort sagen die Bäume zu ihm, er sei der »Letzte unter den Letzten!« Auf seine Frage »Warum?« antworten sie: »Weil du dich nicht bekennst! Weil du verleugnest! Und dich versteckst! Und noch dazu: hinter den Opfern ... den toten und denen, die überlebt haben!«⁶⁹³ Schulz, der von dem pensionierten Richter verlangt, einen Gerichtsprozess zu improvisieren, wird aber nicht unfreiwillig entlarvt. Richter und Angeklagter sitzen nebeneinander und agieren »als Partner«⁶⁹⁴. Fragt der Angeklagte den Richter, ob er das Urteil fällen solle, woraufhin

685 Ebd., S. 460.

686 Zum Beispiel, als er Unterschlupf bei Veronja sucht: »Sie kommen sicher aus Laubwalde«, sagte die Alte krächzend zu mir ... »vom KZ ... 7 km von hier!« »Nein«, sagte ich. »Von dort bestimmt nicht.« »Sie lügen«, sagte die Alte. »Das sehe ich Ihnen an.« (ebd., S. 148).

687 »Ich muß untertauchen.« (Ebd., S. 120) Oder: »Ich werde gesucht. Das weiß ich genau.« (Ebd., S. 180).

688 »Ob ich den beiden geschrieben habe? Oder sonst irgendwie versucht habe, wieder mit ihnen in Kontakt zu kommen? Nein. So dumm bin ich doch nicht! Bestimmt wurden beide von der Polizei beobachtet. Die wartete doch nur darauf, daß ich, der Massenmörder Max Schulz, eines Tages in die Falle laufen würde!« (Ebd., S. 420).

689 Ebd., S. 444.

690 Ebd., S. 420.

691 Ebd., S. 444.

692 Ebd., S. 459.

693 Ebd., S. 433.

694 Ebd., S. 453.

der Richter zurückfragt, »Was ist das Urteil?«⁶⁹⁵, handelt es sich um einen bissigen Angriff auf die Nachkriegsjustiz in Deutschland. Ziel der Verhandlung sei es, so Schulz zu Richter, für ihn eine Strafe zu finden, die seine Opfer »zufriedenstellt«⁶⁹⁶.

In einem imaginierten provisorischen Gerichtsverfahren, das keine juristische Bestrafung vorsieht, sondern eine Gerichtssituation bloß simuliert, von einer ›Zufriedenstellung‹ zu sprechen, ist ein Ironiesignal und Vorbote für die verzerrte Rede von Versöhnung: »Es gibt keine Strafe für mich, die meine Opfer versöhnen könnte.«⁶⁹⁷ Für sich genommen mag dieser Satz und der sich anschließende Satz »Es gibt keine Lösung. Auch nicht beim nächsten Prozeß!« als Erkenntnis des Erzählers erscheinen. Ob sich Max Schulz am Ende aber tatsächlich in einem Gewissenskonflikt befindet oder sich einer »Schuld« bewusst wird,⁶⁹⁸ erscheint mit Blick auf das Darstellungsverfahren jedoch äußerst fraglich.

»Ein ungewöhnliches Gerichtsverfahren, Herr Amtsgerichtsrat. Wir verzichten auf die übliche Prozedur, brauchen keinen Staatsanwalt, keinen Rechtsanwalt und all die anderen. Wir arbeiten zusammen. Als Partner!« – »Als Partner?« – »Jawohl, Herr Amtsgerichtsrat. Ich versichere Ihnen, daß ich, Max Schulz, dasselbe Ziel anstrebe wie Sie!« – »Und das wäre?« – »Eine Strafe für mich, die meine Opfer zufriedenstellt!«

Hab ich Ihnen schon von meinem neuen Eisschrank erzählt. Im Ankleideraum. Ja. Dort steht ein neuer Eisschrank. Holte eine Flasche Wein. Weißwein. Gekühlt. Erfrischend.⁶⁹⁹

Die Sätze brechen durch die eingestreuten Banalitäten abrupt ab, ironisch gebrochen und grotesk inszeniert ist auch die Frage nach einer »Lösung«, wie es an anderer Stelle in dem fingierten Verfahren am Ende des Romans heißt:

Richter: »Am besten, wir vertagen den Prozeß!« Ich sagte: »Vertagen nützt nichts. Es gibt keine Lösung. Auch nicht beim nächsten Prozeß!«

Wir fingen wieder an, Karten zu spielen. Keiner wollte nach Hause.⁷⁰⁰

Dass die Schuld unsühnbar ist, kann als Botschaft des Autors gelesen werden, nicht aber als Erkenntnis des Erzählers. Mit dem imaginären und auf eine Farce reduzierten Gerichtsprozess unterläuft der Autor den Standpunkt des Erzählers und distanziert sich mit sarkastischen und grotesken Darstellungsverfahren von diesem.

Außerdem richtet sich die Unzuverlässigkeit des Erzählertyps gegen die Figur selbst, wenn sie ihre richtige Identität preisgibt, die von den Figuren aber als Fiktion verkannt wird. Denn die Figur Wolfgang Richter, ein pensionierter »Amtsgerichtsrat« (»Alteingesessener deutscher Jude. Sieht *allerdings* wie Churchill aus«⁷⁰¹), dessen sprechender Name sich mit seinem früheren Beruf (»Amtsrichter«) und mit der Funktion

695 Ebd., S. 457.

696 Ebd., S. 453.

697 Ebd., S. 456.

698 Vgl. Sautermeister: Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment, S. 229.

699 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 453.

700 Ebd., S. 457.

701 Ebd., S. 271 (Hervorhebung BP).

in dem Scheinprozess (»Richter«) deckt, erklärt den »Angeklagten« Max Schulz alias Itzig Finkelstein für »verrückt«⁷⁰².

Grotesk wird die Selbstentlarvung innerhalb der Fiktionslogik des Romans am Ende also vor allem dadurch, dass Richter das »Bekenntnis« der Doppelfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein für unglaubwürdig erklärt: »Der Richter hielt mich für einen Schwätzer.«⁷⁰³ Der als »Opfer« getarnte Schulz habe sich, Richter zufolge, zu intensiv mit der Verfolgung des Kriegsverbrechers Max Schulz beschäftigt,⁷⁰⁴ weshalb seine Selbstentlarvung (»Herr Amtsgerichtsrat. Ich bin Max Schulz!«) von Richter, vermutlich in der Annahme, »Itzig Finkelstein« sei traumatisiert, als »Fantasie«⁷⁰⁵ abgetan wird. Die gespielte Gerichtssituation quittiert der Richter mit der Bemerkung: »Das ist ein schäbiges Spiel.«⁷⁰⁶ Da der Richter den falschen Itzig Finkelstein nicht als Max Schulz anerkennt und Schulz das weiß (»Ich bin überzeugt, daß der Richter mich tatsächlich für verrückt hielt«⁷⁰⁷), wird auch die Rede von »demselben Ziel« absurd (»Ich versichere Ihnen, daß ich, Max Schulz, dasselbe Ziel anstrebe wie Sie!«). Das zeigt einmal mehr das raffinierte Anpassungsmanöver des Erzählers und enthüllt das gespielte Gerichtsverfahren als eine Gelegenheit, sich bloß die Zeit zu vertreiben (»Keiner wollte nach Hause«). Dennoch inszeniert Max Schulz ein Schuldbewusstsein, mit dem er glauben machen will, er suche nach einer Strafe.⁷⁰⁸

Parodiert wird der »Mordprozeß«⁷⁰⁹ mit einem grotesken Setting, seinem Friseursalon als Gerichtssaal, in dem nur der Richter und der Angeklagte sitzen.⁷¹⁰ Der Roman

702 Ebd., S. 451.

703 Ebd., S. 441.

704 Vgl. ebd., S. 448: »Ich kann Sie verstehen, Herr Finkelstein! Sie suchen ihn. Suchen ihn in Gedanken. [...] Sie wünschen, daß er lebt, daß man ihn schnappt, verurteilt, hinrichtet. Sie beschäftigen sich mit ihm.«

705 Ebd., S. 450.

706 Ebd., S. 457. Zu den Unterschieden zwischen der früheren amerikanischen und der später erschienenen deutschen Version vgl. auch Hilsenrath, Edgar: »Ich habe über den jüdischen Holocaust geschrieben, weil ich dabei war«. Gespräch mit Thomas Kraft und Peter Stenberg«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 218-224, insbes. S. 223f. Die in Deutschland publizierte Version sei, Hilsenrath zufolge, die »richtige Ausgabe« (ebd., S. 224). Die gestrichene Schlusspassage zu finden bei Stenberg: Hilsenrath und der abwesende Gott. In: Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*, S. 185ff.; Braese: *Das teure Experiment*, S. 267f. Das Ende in der englischsprachigen Ausgabe erinnere an Samuel Beckett (vermutlich ist *Warten auf Godot* gemeint). Gott und Max Schulz alias Itzig Finkelstein sitzen zusammen wie zwei Figuren, die nichts mehr zu sagen haben, sitzen und warten, ohne erlösende Worte. In der englischen Fassung wird Gott angeklagt, dagegen bleibt die Schuld in der deutschen Ausgabe am Ende einzig und allein bei Max Schulz, und der Dialog findet nur zwischen Schulz und Wolfgang Richter statt. Auf die Frage, warum die Seiten in der deutschen Ausgabe gestrichen wurden, habe Hilsenrath geantwortet, dass das Handeln des Menschen nur als ein Handeln aus freiem Willen beurteilt werden könne. Vgl. Stenberg: *Edgar Hilsenrath und der abwesende Gott*, S. 187. Die Anwesenheit des Gottes wäre eine Schuldentlastung des Täters. Vgl. Hilsenrath: *Ich habe über den jüdischen Holocaust geschrieben*, S. 223f.

707 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 452.

708 Ebd., S. 453, S. 456.

709 Ebd., S. 452.

710 Ebd.

führt somit die raffinierte Strategie der Hauptfigur vor, selbst straffrei zu bleiben, sich aber als strafsuchend zu inszenieren – Max Schulz, der angeblich etwas ›sucht‹, was er nicht finden konnte.⁷¹¹ Schulz, der die eigene Strafe an die Versöhnung mit den Opfern koppelt, kann seiner Ansicht nach gar nicht bestraft werden. Er setzt voraus, dass es eine Strafe, die seine Opfer »zufriedenstellt« oder »versöhnen könnte«, nicht geben kann. Damit liegt ein weiterer grotesker Anpassungsversuch des Protagonisten vor, weiterhin unbestraft zu bleiben. Hierfür bestimmt er, aus der vermeintlichen Sicht der Geschädigten, dass eine adäquate Bestrafung unmöglich sei. Die Opfer, so Schulz, »wollen nicht, daß man mich aufhängt. Oder erschlägt. Oder erschießt«⁷¹². Woher weiß er das? Was bleibt, ist eine Vereinnahmung der Opfer auf allen Ebenen und die Position eines Täters, der die Bedingungen seiner Straffreiheit selbst bestimmt. Strafrechtliche Konsequenzen hat das Verfahren für Schulz nicht. So äußert der Roman sarkastische Kritik an der Straf- und Folgenlosigkeit der Verbrechen: Was bleibt, sei »[n]ur der Nachklang unserer Worte«⁷¹³. Ihren Höhepunkt erreicht die Schuldabwehr mit dem von Max Schulz eingeforderten Freispruch. Der Täter verlangt ein Urteil und fällt es am Ende selbst.⁷¹⁴ Der Freispruch, den er sich selbst erteilt, entlarvt die Suche nach einer Strafe für seine Verbrechen als Farce.

3.5 Pikareske Elemente: Gegenspieler, Reflexion, Komplementärtechnik

3.5.1 Gegenspieler: Finkelstein, Veronja und Revolte des Körpers?

a) Finkelstein als Pseudoantagonist und Veronjas Angriff

Direkte Kritik in Form von Gegenstimmen und Gegenfiguren, Widerständen und Widersachern liefert der Text nicht. Trotzdem muss der Pikaro Widerstände überwinden; nur in der »Auseinandersetzung mit verschiedenen Widersachern, die ihrerseits als Repräsentanten der zeitgenössischen Gesellschaft in Erscheinung treten«, erschließt sich der Schelm »seine Welt«⁷¹⁵. Auch in *Der Nazi & der Friseur* entwickelt sich eine groteske »Bipolarität von Schelm und Widersacher«⁷¹⁶. Die Funktion des Gegenspielers von Max Schulz übernimmt der »echte« Itzig Finkelstein. Dieser Antagonist existiert ausschließlich als eine imaginäre Konstruktion des Erzählers, wie ein Ausschnitt aus dem vierten Buch zeigt: »Lieber Itzig. [...] Weißt du, wer der Mörder ist? Dein Mörder? [...] Reiß ruhig deine toten Augen auf! Und spitze deine toten Ohren! Es wird dir nichts nützen. Ich verrate das Geheimnis nicht.«⁷¹⁷ Indem der Erzähler Schulz den Ermordeten als Adressaten imaginiert, wird Itzig Finkelstein zu einem indirekten Gegenspieler, er ist ein Pseudoantagonist der Pikarofigur Schulz. Das Gegenspieler-Subjekt, das sich im Text bildet, ist ein *gemachtes* Subjekt ohne eigene Handlungsmacht.

711 Ebd., S. 456: »unsere Augen, die Augen im Spiegel, die suchten, was sie nicht finden konnten.«

712 Ebd.

713 Ebd.

714 Ebd., S. 457: »Ich frage: ›Soll ich das Urteil fällen?‹ [...] Ich sage: ›Freispruch!‹ Und der müde alte Mann nickt ... sagt: ›Freispruch!‹«

715 Bauer: Schelmenroman, S. 2.

716 Bauer: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 26.

717 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 243f.

Eine Figur mit Handlungsmacht ist dagegen die »Hexe Veronja«. Zeitweilig ist Max Schulz den Misshandlungen und »Mordgelüste[n]«⁷¹⁸ dieser »uralte[n] Frau«⁷¹⁹ ausgesetzt. Schulz stilisiert sich zum Opfer von Veronja, seine Situation beschreibt er als ausweglos⁷²⁰ und sich selbst als hilflos, »ängstlich«⁷²¹, ohnmächtig⁷²² und ausgeliefert.⁷²³ Diese Figur agiert als eine Art Gegenspielerin, denn sie wollte ihm, so Schulz, »irgend etwas klarmachen«⁷²⁴. Worum es sich dabei genau handelt, lässt der Erzähler Schulz offen. Diesbezüglich berichtet er nur, sie habe ihm angesehen, dass er aus dem Konzentrationslager sei⁷²⁵ – schließlich habe er noch seine SS-Uniform getragen –⁷²⁶ und einen Winter lang in ihrem Haus unterkommen wolle. Sie durchschaut ihn, stellt ihm aber ein Versteck bereit und unterstützt damit die Flucht eines Kriegsverbrechers.

Dennoch gibt seine Erzählung auch Auskunft über das widerständige Verhalten Veronjas gegenüber Schulz. Sie verlacht,⁷²⁷ vergewaltigt und »prügelt« ihn, bis er bewusstlos wird, und »stieß ihr meckerndes Lachen aus, wenn [er] aufheulte«⁷²⁸. Zudem versieht Veronja die Bank, auf der Schulz schläft, mit »spitze[n] Nägel[n]«, und das Essen, das er zu sich nimmt, mit »Glassplitter[n]« oder »rostige[n] Nägel[n]«⁷²⁹. Die Hexe Veronja ist die einzige Figur, die sich Max Schulz im Roman als eine Art Gegenspielerin entgegenstellt, bis die Situation bei dem Anblick der Goldzähne eskaliert, die den Opfern des KZ-Laubwalde herausgebrochen wurden und die Schulz in einem Sack bei sich führt, in der Absicht, das Gold später zu Geld zu machen.⁷³⁰ Als Veronja die Goldzähne »verstreut über den Fußboden der Küche« liegen sieht, »fing sie laut zu schreien an, verdrehte die alten Augen wie eine Irre, raufte ihr Haar, starrte mich entsetzt an, dachte wahrscheinlich: Hier spukt es!« Daraufhin attackiert sie Schulz mit einer »Holzhacke«,⁷³¹ mit der er sie tötet.⁷³²

Das Verhalten der Figur Veronja, die in dem Moment, als sie das Ausmaß seiner Verbrechen sieht, in Sprachlosigkeit verfällt und ihn mit der Hacke angreift, gleicht der Handlung eines Gegenspielers. In *Der Nazi & der Friseur* wird diese Konstellation verfremdet: zum einen geschieht dies durch die Hexe mit ihrem Haus im Wald. Sie repräsentiert keine »zeitgenössische Gesellschaft«, sondern eine parodierte Märchenfigur. In

718 Ebd., S. 155.

719 Ebd., S. 146.

720 »[I]ch schlotterte vor Angst. Und da sagte ich zu mir: ›Hier stehe ich und kann nicht anders!« (Ebd., S. 147). »Ich war auf die Alte angewiesen. Ich brauchte sie.« (Ebd., S. 151) »Ich war völlig von ihr abhängig.« (Ebd., S. 152).

721 Ebd., S. 155.

722 Vgl. ebd., S. 156.

723 »Auf jeden Fall war ich sicher, daß sie mich umbringen wollte!« (Ebd., S. 149).

724 Ebd., S. 160. – »Ich versuchte seit Tagen zu erraten, was sie mit mir vorhatte, kam aber zu keinem Schluß.« (Ebd., S. 155).

725 Vgl. ebd., S. 148.

726 Vgl. ebd., S. 146, S. 149.

727 Vgl. ebd., S. 156.

728 Ebd., S. 154.

729 Ebd.

730 Vgl. Ibsch: Shoah erzählt, S. 82.

731 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 167.

732 Vgl. ebd., S. 168.

der ›Auseinandersetzung‹ mit dieser Figur hat Schulz ›erkannt‹, dass er nicht getötet, sondern »nur gequält werden sollte«⁷³³. Da die Anspielung auf die Grimmschen Märchen⁷³⁴ *Hänsel und Gretel*, *Hans im Glück* und *Rumpelstilzchen* dermaßen überzogen⁷³⁵ ist und Gewalt das Erzählte zum Teil überwuchert,⁷³⁶ entsteht eine erzählerische Distanz mit grotesker Wirkung.

b) Groteske Angstverschiebung

Der einzige Widerstand, der sich konstant und nicht nur situativ wie die Reaktion Veronjas zeigt, äußert sich organisch: »[...] all die kleinen und großen Max Schulzes und Itzig Finkelsteins rumorten in meinen Eingeweiden«⁷³⁷. Widerstand leisten ihm keine Gegenspieler, sondern sein eigener Körper, er ist der einzige Gegenspieler, der von Max Schulz nicht brutal beseitigt wird. Im Roman deuten sich die drei ›Herzattacken‹ mehrfach an und erhalten am Ende durch den Umstand, dass Schulz eine Herztransplantation benötigt, aber nur das Herz eines Rabbiners will, sein Körper dieses Organ jedoch abstößt, eine sarkastische Note. Gegen die Scheinidentität rebelliert also kein moralisches Gewissen; es ist sein Körper, der das Spenderherz ablehnt. So reagiert der Körper auf etwas, wozu das Gewissen nicht in der Lage ist.

Im Verlauf des Romans sind die Handlungen von Max Schulz von körperlichen Reaktionen wie Übelkeit, kaltem Schweiß oder einem »Kribbeln«⁷³⁸ begleitet. Hier findet offenbar eine »Verschiebung«⁷³⁹ der Angst als Affekt statt, das heißt, zum Vorschein kommt die Angst dort, wo sie am wenigsten erwartet wird, nämlich beim Täter, und sie erzeugt dadurch einen verfremdenden Effekt. So taucht die Angst des Täters in *Der Nazi & der Friseur* in Verbindung mit körperlichen Reaktionen auf, zum Beispiel, als Schulz in seinen ›letzten Zügen«⁷⁴⁰ liegt:

»Ich hab's ja gewußt.« – »Was ... gewußt?« – »Daß du Angst kriegst, Max.« – »Woher weißt du das, Wolfgang?« – »Ich sehe den Angstschweiß auf deiner Stirn. Und deinen offenen Mund.« – »Das kann nicht sein, Wolfgang. Wie kann mein Körper schwitzen ... vor Angst [...]? [...] Ja. Ich habe Angst.« [...] »Ja. Das ist so. Zuallerletzt, da stirbt ein Kerl

733 Ebd., S. 160.

734 »[D]ie Frau Holle in Grimms Märchenbuch ... Grimms Märchenbuch ... das Lieblingsbuch des Itzig Finkelstein [...] das ein deutschen Märchenbuch war.« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 137).

735 Vgl. Arnds: *Holocaust-Satire*, S. 120; Fuchs: *A Space of Anxiety*, S. 164f.; Ibsch: *Shoah erzählt*, S. 82.

736 »Ich [...] holte aus und zertrümmerte den Schädel der Hexe mit drei Schlägen. Drei Schläge! Wie man so sagt: Aller guten Dinge sind drei. Die Schädeldecke Veronjas flog unter die Bank und klatschte an die Wand. Ein Teil ihres Kopfes sauste in die entgegengesetzte Richtung [...]. Kalte Asche fiel auf Veronjas Gesicht. Ich holte die Kohlenschaufel, kehrte Gesicht und Asche zusammen, warf es ins Ofenloch, machte ein lustiges Feuer.« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 168).

737 Ebd., S. 305: »Itzig Finkelstein hatte Magenschmerzen. Ihm war zum Erbrechen übel. Was war das nur? Wie das Lastauto seltsame Sprünge machte? Oder weil sich Itzig Finkelstein aufs neue verwandelte? [...] Ja, verdammt noch mal. Mir war zum Erbrechen übel. Die vielen Verwandlungen ... [...]«

738 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 422.

739 Koppenfels: *Immune Erzähler*, S. 17. Parallelen lassen sich zu dem Prinzip der Affektverschiebung ziehen, wie es Martin von Koppenfels mit dem Immunen Erzähler vorstellt.

740 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 464.

wie du ... mit ,ihrer: Angst.« – »Wessen Angst?« – »Mit der Angst deiner Opfer, bevor sie starben.«⁷⁴¹

Schulz bestätigt lediglich die Äußerungen Richters und fügt sich damit in jene Erwartungen ein, die von außen an ihn herangetragen werden. In diesem Fall ist es die Feststellung von Richter, der gewusst habe, dass Schulz »Angst« bekommen würde; Schulz verneint dies zuerst und bestätigt es dann. In der Forschungsliteratur wird dagegen die Auffassung vertreten, Schulz werde von Schuld- und Angstgefühlen, ja sogar von der Angst der Opfer eingeholt.⁷⁴² Horch zufolge verlässt der Schluss des Romans den durchgängig »satirisch-groteske[n] Diskurs«⁷⁴³. Eine solche Interpretation der Angstübertragung moralisiert die groteske Figuration im Roman. Außerdem spricht Schulz nur von »seiner Angst«⁷⁴⁴. Die von Richter erwähnte Angst ist nicht zu seiner Angst geworden, diese attestierte Angst ist nicht die Angst der Hauptfigur. In Anbetracht der Schlusspassagen, in denen Schulz während der gespielten Verhandlung im Salon von »seinen Toten« spricht, ist es auch nicht die Angst der Opfer, die – bewusst oder unbewusst, körperlich oder nicht – auf den Erzähler übergeht. Selbst dort, wo Schulz sagt, sie »wollen doch nur ihr Leben zurück. Weiter nichts. Und das kann ich nicht. Das, Wolfgang, kann ich, Max Schulz, ihnen nie zurückgeben. Ich kann nicht mal die Todesangst streichen, und auch nicht das Vorspiel der Todesangst«, ist der Zusammenhang zwischen der Angst des Täters und der Angst der Opfer verstellt. Was bleibt, sind körperliche Reaktionen des Täters, mehr nicht.

Von einer *Verschiebung* statt von einer Übertragung auszugehen bedeutet, zwei verschiedene »Ängste« anzunehmen: die *groteske* Angst des Täters vor dem eigenen Tod und die *traumatische* Angst der Opfer. Demzufolge stellt der Text nicht die Transformation »einer« Angst dar, die traumatische Angst taucht nur als vermeintliche Reaktion des Körpers auf. Mit der Differenzierung dieser beiden Ängste wird die Angstverschiebung als ein groteskes Element literarischer Distanzierung sichtbar. Auf der Darstellungsebene wird dem Leser eine Verschiebung vorgeführt, die aber auf einer grotesken Identifikation des Täters mit dem Opfer beruht. Erstens wird damit jede moralische Bewertung ad absurdum geführt, auch weil das, was bewertet wird, lediglich körperliche Zustände (»Herzinfarkt«, »Angstschweiß«) sind, die zufällige (»übliche«)⁷⁴⁵ Reaktionen des Körpers sein können. Überträgt der Roman diese Angst auf den Täter und suggeriert dadurch, der Täter müsse mit der Angst seiner Opfer weiterleben, handelt es sich zweitens um eine akasale Verknüpfung, die den Eindruck erzeugt, dass sich die Angst auf die Figur überträgt und in einer Revolte des Körpers zum Vorschein kommt. Die Angst der

741 Ebd., S. 465.

742 Vgl. Lauer: Erinnerungsverhandlungen, S. 238; Horch: Grauen und Groteske, S. 27: »Die Angst der Millionen Opfer holt Schulz ein, kumuliert und kondensiert sich zu seiner eigenen Todesangst«; Graf: Mörderisches Ich, S. 148: »[A]uch die nun aufsteigende Angst, die die Angst seiner vielen Opfer ist, kann nicht eine gerechte Strafe sein. Das vorliegende Buch, die lebendige Erinnerung des Täters, bleibt die einzig materiell greifbare Buße. Die Erinnerung gibt keinem seiner Opfer das Leben zurück, bewahrt aber ihre Würde.« (Graf: Mörderisches Ich, S. 148); Berg: Trauma, S. 33.

743 Horch: Grauen und Groteske, S. 27.

744 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 465.

745 »[E]in Herzinfarkt. Heutzutage das übliche.« (Ebd., S. 460); »Einmal muß jeder dran glauben.« (Ebd., S. 459).

Opfer einem Täter zuzuschreiben, der sich als Opfer ausgibt, beruht auf einer Angstverschiebung, deren Besonderheit darin besteht, die Angst des Täters und die Angst der Opfer akausal zu verknüpfen. Damit ist das Prinzip der Verschiebung in Hilsenraths Roman eine *groteske Angstverschiebung*. So wird die Angst zu einem Gestaltungsmittel, nicht im Sinne einer Übertragung, sondern als Bestandteil einer schelmenromanähnlichen Schreibweise, die den Körper – und nicht das Gewissen – der Erzählerfigur zum Gegenspieler macht. Die distanzierende Wirkung dieser Angstverschiebung ist in Hilsenraths Roman eine Strategie grotesker Verfremdung.

3.5.2 Reflexion und Komplementärtechnik

a) Groteske Reflexionsverschiebung

Im Schelmenroman kann sich eine aus moralischen oder religiösen Gründen kritisch reflektierende Sicht des Ich-Erzählers entwickeln.⁷⁴⁶ Eine solche Sicht weist *Der Nazi & der Friseur* aber gerade nicht auf. Der Roman inszeniert vielmehr eine Reflexionsabstinenz, aus der sich eine Distanzierungsstrategie formt. Deren Merkmal ist eine gezielte Abwesenheit reflexiver Momente, wie sie sich in dem Spiegel- oder dem Metamorphosebeispiel zeigt.⁷⁴⁷ Die Sicht des Erzählers reflexionslos zu nennen, träfe jedoch aufgrund ihres verzerrenden Charakters nicht zu.⁷⁴⁸ Stattdessen verschiebt sich die Reflexion durch den Rollentausch auf die von Schulz imaginierte Figur Itzig Finkelstein: »Was ist es, was wir Juden ausstrahlen? [...] Ist es unsere Vergangenheit?«⁷⁴⁹ Oder: »Habe ich einen Minderwertigkeitskomplex? Und ist dieser Komplex ein typisch jüdischer?«⁷⁵⁰ Die ›Welt‹, um im Bild des pikaresken Elements zu bleiben, stellt der Erzähler Schulz nur als Finkelstein ›infrage‹.

Grotesk verschoben ist zudem das Verantwortungsbewusstsein, denn es ist nicht der Täter Schulz, der Verantwortung für seine Taten übernimmt. Als Salonbesitzer in Israel wird diese Leerstelle grotesk inszeniert: »Hab meinen Kunden zum nächsten Taxistand gebracht. Selbstverständlich vorher im Salon das Licht ausgeknipst ... dann zugeschlossen. Ein Mann kennt seine Verantwortung.«⁷⁵¹ »Das mit der Verantwortungslosigkeit« sei für ihn nun vorbei, mit der ›Begründung‹: »Ich war jetzt Itzig Finkelstein!«⁷⁵² Hier tritt eine akasale Verknüpfung und vor allem eine Verschiebung in der Textkonstruktion auf: In *Der Nazi & der Friseur* sind es grotesk inszenierte und verschobene Momente, die den Anschein einer reflektierenden Sicht erzeugen, aber eben nur als ›falscher‹ Itzig Finkelstein.

Durch die groteske Reflexionsverschiebung wird das »Narrativ der moralischen Folgenlosigkeit der Schuld«⁷⁵³ zu einer sarkastischen Provokation. Schließlich erzählt Max

746 Vgl. Guillén: Begriffsbestimmung des Pikaresken, S. 385.

747 Vgl. dazu Kapitel 3.4 Bildung ohne Selbst.

748 Zum Beispiel, als er sich seine SS-Tätowierung entfernen und eine Auschwitz-Nummer tätowieren lässt und mit »Das wirkt mehr. Das ist bekannter« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 191) kommentiert.

749 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 227.

750 Ebd., S. 219.

751 Ebd., S. 343.

752 Ebd., S. 410.

753 Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 65.

Schulz, der Verbrechen ungeheuren Ausmaßes begeht, aber ein »reine[s] Gewissen«⁷⁵⁴ habe und seiner Ansicht nach nur etwas »Glück«⁷⁵⁵ benötige, das Grauen ohne Emotionen, Anteilnahme, Reue und Schuldgefühl: »Na ja, so war das. Ich erhielt dann Befehl, die Gefangenen zu erschießen.«⁷⁵⁶ Über seine Beteiligung am Mord von 200 000 Juden, sagt er: »Das war so. Ich kann's nicht ändern.«⁷⁵⁷ Diese irritierende »protokollarische Sachlichkeit«⁷⁵⁸ ist eine grotesk-sarkastische Distanznahme: Schulz spricht unbeteiligt über seine Verbrechen, als habe er in einem »geistigen Vakuum agiert«⁷⁵⁹, in dem es keine adäquate Strafe für seine Untaten geben könnte.⁷⁶⁰ Auf diese Weise erzeugt der Roman eine groteske Antisentimentalität.

Diese unbeteiligte Erzählweise (groteske Distanznahme) eines gewissenlosen Täters, dessen Untaten für ihn folgenlos bleiben, wirkt befremdlich, weil sie die historische Schuld der Deutschen völlig ausblendet und das Ausmaß der Verbrechen ignoriert. Trotz des rückblickenden Erzählens nimmt die Erzählerfigur keine reflektierende Distanz zu den Ereignissen ein, aus der sie das Erzählte moralisch bewerten würde.⁷⁶¹ Die Romanhandlung erzeugt zwar Widersprüche, die irritieren und vieles in der Schwebelassen,⁷⁶² aber keine für den Schelmenroman typischen Widerstände, die moralische Folgen für den Protagonisten hätten. Neugier und Empörung ruft der Roman damit hervor, dass Max Schulz der Identitätsraub beinahe reibungslos gelingt. Die Figuraton des Schelms wird sowohl durch die Widerstandslosigkeit in der Erzählung als auch durch die Gewissenlosigkeit der Figur verfremdet und das Erzählte um ein weiteres distanziiert. Zu dem rückblickenden Erzählen mit großem zeitlichen Abstand (beginnend mit seiner Geburt im Jahr 1907) und dem pikaresken Erzählgestus kommt der groteske Kontrast hinzu. Sarkastisch ist dieses Darstellungsverfahren aufgrund der Perspektive, die das Geschehen mit pikaresken Elementen aus der Sicht eines als jüdisches Opfer getarnten Massenmörders präsentiert.

b) Komplementärtechnik

Die Komplementärlektüre geht zurück auf eine strukturelle Eigenschaft des Schelmenromans, den Leser nur mit der »halbierten Sicht« zu konfrontieren und die Darstellungen der Widersacher in dieser »einseitigen Selbst- und Welt Darstellung«⁷⁶³ auszusparen. Aufgrund der als »ergänzungsbedürftig markierten« Erzählkonstruktion müsse der Leser die erzählte Geschichte des unzuverlässigen Ich-Erzählers einer Komplen-

754 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 181.

755 Ebd., S. 110.

756 Ebd., S. 136.

757 Ebd., S. 121.

758 Sautermeister: *Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment*, S. 241.

759 Stenberg: *Hilsenrath und der abwesende Gott*, S. 185.

760 Ebd., S. 183.

761 Vgl. Hoffmeister: *Zur Problematik der pikarischen Romanform*, S. 6; Jacobs: *Der Weg des Picaro*, S. 3.

762 Vgl. Graf: *Mörderisches Ich*, S. 138; Berg: *Trauma*, S. 36.

763 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 28.

tärlektüre unterziehen.⁷⁶⁴ Diese »optische Halbierung«⁷⁶⁵ verlangt also, die Leerstellen mitzudenken, die der Erzähler ausspart und die im Text stilistisch unter anderem mit zahlreichen Auslassungszeichen markiert sind. Damit lenkt der Roman nicht nur die Aufmerksamkeit auf die ausgesparten »denkbaren Gegendarstellungen seiner Widersacher«⁷⁶⁶. Dem Leser kommt auch eine aktive Rolle zu, auf Inakzeptables und Widersprüche zu reagieren und Umdeutungen vorzunehmen.

In der Mitte des Romans (drittes Buch) stellt sich der Ich-Erzähler Max Schulz als Itzig Finkelstein vor und präsentiert seine »Geschichte«⁷⁶⁷: »Wissen Sie, was ein Todesmarsch ist? Ich kann das nicht beschreiben. Aber den hab ich mitgemacht.«⁷⁶⁸ Diese Technik ist eine Strategie der Distanznahme: Den Todesmarsch beschreibt er nicht als Opfer, sodass auch keine sarkastische Darstellung der Opfererfahrung erfolgen kann. Die der Familie Finkelstein widerfahrene Gewalt wird aus der Sicht des Täters erzählt. Die konkreten Gewalterfahrungen aus der Opferperspektive konstituieren eine Leerstelle im Roman. Das heißt, der Erzähler gibt sich als jüdisches Opfer aus, aber die Gewalt an den Opfern erzählt Schulz nicht aus deren Sicht.

Die Gewalt, die Max Schulz auch Itzig Finkelstein zufügt, angefangen bei der Zerstörung des Salons in Deutschland bis hin zu den Massenerschießungen in Polen und Russland,⁷⁶⁹ bleibt an die Täterperspektive gebunden und wird mit grotesken Elementen verfremdet:

Wir schossen vor Langeweile die Eiszapfen von den Bäumen, legten zuweilen auch ein paar Juden um, weil wir nichts besseres zu tun hatten [...]. Wissen Sie, wie man 30 000 Juden in einem Wäldchen erschießt? Und wissen Sie, was das für einen Nichtraucher bedeutet? Dort hab ich das Rauchen gelernt.⁷⁷⁰

Ergänzt wird diese Verknüpfung von akasualen Elementen – dem Erschießen von Menschen und dem Rauchen aus Langeweile – durch die Verbindung der Gewalttat mit einem Spiel für Kinder: »Ich habe die Opfer am Anfang gezählt; das hab ich allerdings gemacht, so wie ich als Kind die Pflastersteine zählte beim Hinke-Pinke-Hüpfspiel.«⁷⁷¹ Diese Verbindung unvereinbarer Elemente weist Dopheide als groteske Erzähltechnik aus.⁷⁷²

Das Grauen wird in perfider Weise verharmlost und ausgeblendet: »Haben Sie mal was vom Polenfeldzug gehört? Das war ein kurzer Spaziergang. Dort war nicht viel los im Jahr 1939. Ob ich den mitgemacht hab? Nein. Den hab ich leider verpaßt.«⁷⁷³

764 Bauer: Schelmenroman, S. 2, vgl. ders.: Im Fuchsbau der Geschichten, S. 25.

765 Bauer: Schelmenroman, S. 12.

766 Ebd., S. 2.

767 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 193: »Meine Geschichte ist einfach: Ich bin Itzig Finkelstein, ein jüdischer Friseur aus Wieshalle.«

768 Ebd., S. 194.

769 Vgl. ebd., S. 121f.: »Wir hatten verschiedene Methoden«, sagte Max Schulz. [...] »Ja, Laubwalde. Das Vernichtungslager ohne Gaskammer.«

770 Ebd., S. 77f.

771 Ebd., S. 78.

772 Vgl. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 175.

773 Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur, S. 76.

Von September bis Oktober war der Überfall auf Polen, danach wurden Teile Polens von den Nazis besetzt. In der Zeit nach dem Überfall auf Polen, im Dezember 1939, habe er sich »gelangweilt«, »so wenig war dort los«, die Erschießung polnischer Juden nennt er »Fingerübungen«⁷⁷⁴, das brutale Morden wird als gedankenloser Zeitvertreib bezeichnet.

Irritation ruft das intratextuelle Zusammenspiel von eindeutigem Täterwissen, zweideutigem Erzählen und der grotesken Verzerrung hervor, zum Beispiel, wenn sich die Perspektive des Täters im umgangssprachlichen Erzählgestus äußert: »Dort war nicht viel los« oder »Den hab ich leider verpaßt.« Das Spiel mit dem historischen Wissen des Lesers ist das eine, das andere ist die groteske Erzählweise im Text, um die es hier geht. Zu nennen wäre die Verbindung von verübten Verbrechen und empfundener »Langeweile«. Die hervorgerufene Kontrastwirkung zwischen Gewaltverbrechen und Banalitäten ist auf das groteske Stilprinzip einer »Verzerrung der Maßstäbe des Handelns oder der Wahrnehmung«⁷⁷⁵ zurückzuführen. Erreicht wird diese Verzerrung dann durch die akasale Verknüpfung (Mord–Langeweile) sowie durch die uneindeutige Erzähllogik. Beklagt der Erzähler, sich gelangweilt zu haben, »dort« sei nicht viel los gewesen, und sagt dann aber, er sei »leider« nicht dabei gewesen, ruft das »leider« innerhalb seiner Erzähllogik einen Widerspruch hervor, der das Gesagte in einem solch extrem verzerrten Zusammenhang unglaubwürdig macht und einen Kontrast erzeugt zwischen seinen monströsen Taten und dem grotesken Einschub eines kleinen trivialen »leider« – eine banale Aussage mit kontrastierender Wirkung. Die von einer grotesken Abenteuerlust geprägte Perspektive des Täters verschleiert und verzerrt das Geschehen.

Das Ausmaß der Verbrechen und das Leid der Opfer werden durch die Komplementärtechnik sowohl durch das direkte Täterwissen als auch auf »indirekte« Weise zum Gegenstand des Erzählens. Oder, um ein Bild von Lauer aufzugreifen: Der Roman ist um die Leerstelle Massenvernichtung herum gebaut.⁷⁷⁶ Die Komplementärlektüre bezieht sich auf diese »Leerstellen«, sie sind durch die einseitige Perspektivierung des Geschehens im Text präsent, aber nicht auserzählt. Das Opfer wird nicht direkt als Opfer gezeigt, dennoch werden die Verbrechen beim Namen genannt. Der spielerische Part, der im Schelmenroman auf die Widerstände und Widersacher zurückgeht,⁷⁷⁷ ist in Hilsenraths Roman extrem verzerrt. Kategorien wie Buße, Angst, Trauma oder Gewissen werden verfremdet; für die Darstellung solcher Leerstellen nutzt der Roman vor allem die Komplementärlektüre und die groteske Verschiebung.

774 Ebd., S. 76f.

775 Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor, S. 128.

776 Vgl. Lauer: Erinnerungsverhandlungen, S. 237.

777 Vgl. Bauer: Schelmenroman, S. 2.

3.6 Erste Romanfassung: Der jüdische Friseur

In seiner ersten unveröffentlichten Fassung *Der jüdische Friseur* (1968/1969) hat Hilsenrath den Roman als Briefroman mit Tagebucheinträgen konzipiert.⁷⁷⁸ Die Umarbeitung des Textes, wie er 1977 unter dem Titel *Der Nazi & der Friseur* publiziert wurde, wirkt sich auf die Fiktionalisierung und den Adressatenbezug aus. So werden zum Beispiel durch die Gestaltungselemente des Briefromans, die in *Der Nazi & der Friseur* erhalten geblieben sind, transformiert oder gestrichen wurden, Stilelemente der Distanzierung sichtbar. Der Brief dient als ein »Ausdrucksmedium der Hinwendung und Anrede«⁷⁷⁹ und zeichnet sich durch einen zeitlich geringen Abstand von Erleben und Erzählen aus. Diese Eigenschaft der Briefform, die »Scheingegenwärtigkeit«⁷⁸⁰, hat auf die Distanz zwischen Erzähler und Leser keinen Einfluss. Erhalten geblieben ist von der Ursprungsfassung vor allem die fingierte autobiographische Schreibweise, die aber nicht an eine briefliche Kommunikation gebunden ist. In ihrer distanzierenden Wirkung unterscheidet sich die Briefform also nicht wesentlich von der veröffentlichten Fassung *Der Nazi & der Friseur*. Am Beispiel des Spiegelblicks von Max Schulz ist lediglich ein expliziter Adressat des Briefes eingesetzt, der die sarkastisch-groteske Situation nicht beeinflusst: »Sehr geehrter Herr Staatsanwalt. Vor dem Handspiegel meiner Mutter fragte ich mich: Wer bist du eigentlich?«⁷⁸¹ Auch die Szene mit der Figur Wolfgang Richter unterscheidet sich bis auf die formale Integration des Adressaten nicht wesentlich von der zweiten Romanfassung. Aus »Lieber Itzig, der Richter hielt mich für einen Schwätzer«⁷⁸² wurde schließlich »Der Richter hielt mich für einen Schwätzer«⁷⁸³.

Worin sich die erste von der zweiten Fassung unterscheidet, ist die Nähe der Figur zum Leser. Mit der Abkehr von der Briefform tritt Schulz als Verfasser der Briefe zurück. In der (veröffentlichten) zweiten Romanfassung wurden Einfügungen, die das schreibende Ich betonen, wie »ich schweife ab. Das will ich nicht. Ich will nur erzählen, meine Geschichte in systematischer Reihenfolge erzählen«⁷⁸⁴, minimiert. Damit versucht Hilsenrath, den direkten Subjektausdruck zu vermeiden.⁷⁸⁵ Wie sich die Präsenz des Erzähler-Ichs verändert, zeigt die Gegenüberstellung einer Erzählsituation aus der ersten und zweiten Romanfassung. In *Der jüdische Friseur* heißt es in einem Brief von Max Schulz:

778 Das Typoskript befindet sich im Edgar Hilsenrath-Archiv in Berlin.

779 Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag, 1971, S. 23.

780 Ebd., S. 12; vgl. Clauss, Elke-Maria: Briefroman. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 99.

781 Hilsenrath, Edgar: *Der jüdische Friseur*, Typoskript v. 1968/1969, 675 Seiten, Edgar-Hilsenrath-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, 841, S. 93. Passagen aus dem Typoskript, aus den Mappen 841, 843 und 846, werden in der vorliegenden Arbeit erstmals publiziert. Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Ken Kubota (Freundeskreis Edgar Hilsenrath e.V.), der das Werk des Autors Edgar Hilsenrath betreut, und der Akademie der Künste. Herrn Kubota sei an dieser Stelle besonders gedankt.

782 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 846, S. 625.

783 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 441.

784 Edgar Hilsenrath: *Der Jüdische Friseur* (zit.n. Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 60).

785 Vgl. Birkmeyer: Vom Briefroman zur Tätergroteske, S. 59.

Ich kenne keine Schuldgefühle. Keine Reue. Nichts. Wenigstens bin ich mir dessen nicht bewusst. Ich war bloss Max Schulz, nichts anderes, bloss Max Schulz. Und jetzt bin ich Itzig Finkelstein. Und das mit den Goldzähnen . . . die ich solange mit mir herumschleppte . . . wie ein Symbol meiner Schuld? Dass ich nicht lache! Ein reiner Zufall! Was hat das mit meiner Schuld zu tun? Ich habe die Zähne auf meinem Rücken getragen, um sie eines Tages zu verkaufen [...] um mit dem Geld unterzutauchen, um ein neues Leben anzufangen.⁷⁸⁶

Im Gegensatz zu der ersten Fassung enthält *Der Nazi & der Friseur* keine Briefe an Frau Holle, stattdessen kommt es zu einem Dialog zwischen den beiden Figuren:

»Sagen Sie mir doch, was in dem Sack drin ist!« Max Schulz zögerte. Dann sagte er langsam: »Goldzähne« ... obwohl er das gar nicht hatte sagen wollen. Frau Holle tat einen erschreckten Ausruf, zog das eine Bein ein, setzte sich halb auf, starrte Max Schulz an. [...] »Goldzähne«, flüsterte Frau Holle. »Ja«, sagte Max Schulz. »Und was wollen Sie mit den Zähnen machen?« fragte Frau Holle. »Ein neues Leben anfangen«, sagte Max Schulz.⁷⁸⁷

Mit der direkten Rede und den gestrichenen Ausdrücken, die auf das sprechende Subjekt verweisen, treten der Protagonist und seine Schuldabwehr zurück. Im Vergleich zu dem Typoskript lässt sich erkennen, dass sich die Distanzierung der Hauptfigur im Roman grundsätzlich nicht vergrößert, sie erfolgt nur auf andere Weise. Je präsenter das Ich des Täters ist, umso offensichtlicher wird sein fehlendes Unrechtsbewusstsein. Distanziert wird die Figur dann aufgrund ihrer Äußerungen, während sie im zweiten Beispiel erzähltechnisch zurückgenommen wird. Die in der zweiten Fassung vorgenommene Reduktion der subjektiven Perspektive lässt Schulz nicht grotesker wirken als zuvor, denn auch die Perspektive des Briefeschreibers erzeugt eine Distanz zum Erzählten durch widersprüchlich-absurde Formulierungen wie »Itzig Finkelstein, [...] der mir seinen Namen geborgt hat, ohne dass er es weiss«⁷⁸⁸ oder durch sarkastische Elemente, wie es der Ausschnitt aus dem Brief zeigt, den Max Schulz, 1967 in Israel lebend, an den Staatsanwalt adressiert:

Ich erlaube mir, sehr geehrter Herr Staatsanwalt, Ihnen an dieser Stelle in aller Höflichkeit mitzuteilen, daß ihre Glatze nur scheinbar von Itzig Finkelstein, in Wirklichkeit jedoch von dem Massenmörder Max Schulz behandelt worden ist. Wenn ich nicht irre, sehr geehrter Herr Staatsanwalt, sind Sie an dem Fall Max Schulz seit Jahren persönlich interessiert und haben es sich in den Kopf gesetzt, den Fall Max Schulz eines Tages aufzurollen. Stehe Ihnen selbstverständlich zur Verfügung. [...] Hochachtungsvoll/Itzig Finkelstein, Früher: Max Schulz⁷⁸⁹

786 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 843, S. 258.

787 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 124.

788 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 841, S. 43.

789 Prolog aus *Der jüdische Friseur* ist nicht im veröffentlichten Roman *Der Nazi & der Friseur* enthalten: »Bet David, den 10. Februar 1967/Sehr geehrter Herr Staatsanwalt, ich stehe seit einiger Zeit in reger Korrespondenz mit dem Herrn Präsidenten der berühmtesten Organisation »Wer da sucht, der findet« [gemeint ist vermutlich Simon Wiesenthal, Anm. BP]. Zu meinem größten Bedauern erlaube ich mir jedoch höflich, Ihnen mitzuteilen, daß unser Briefwechsel versendet ist, da der Herr

Das kommunikative Verhältnis zwischen Briefeschreiber und Adressat ist eher ein Lachen *mit* dem Verfasser der Briefe als ein Lachen *über* die Hauptfigur beziehungsweise ein Verlachen von Max Schulz. Obwohl nicht die gesamte erste Fassung von der Briefstruktur durchzogen ist – stellenweise lösen sich die Einzelbriefe mit Datumsangabe, Anrede und Schlussformel auf, sodass lediglich die Anrede (»liebe Frau Holle«) den Bruch im Erzählen markiert –, enthält *Der jüdische Friseur* keine direkte Leseransprache. In der zweiten Fassung liegt dagegen ein Adressatenbezug vor, der den Leser involviert,⁷⁹⁰ ihm sogar Antisemitismus unterstellt⁷⁹¹ und dadurch provoziert. Distanz erzeugt *Der Nazi & der Friseur* also insbesondere durch die lächerlich machende Darstellungsweise und durch die provokante Leseranrede.⁷⁹²

Allusionen in der Leseranrede wie »Ich nehme an, daß Sie wissen, was eine Beschneidung ist«⁷⁹³, »Sie verstehen schon, was ich meine!«⁷⁹⁴ oder »Sie werden natürlich wissen wollen«⁷⁹⁵ verstärken die Provokation und die Nähe. Im Roman ist die provokante Adressierung des Erzählers nicht mehr in eine Kommunikationsform zwischen Verfasser und Empfänger der Briefe eingebettet.

Die provokante und sarkastische Leseransprache in der zweiten Fassung geht im Wesentlichen auf die persönliche Anrede im Brief der ersten Fassung zurück. Herausgenommen wurden zum Beispiel die Anredeformen (»Sehr geehrter Herr Staatsanwalt«, »Sehr geehrter Herr General«). War der Text anfänglich auf einen Adressaten hin konzipiert, wurde in der zweiten Fassung eine Erzählform getilgt, die an eine briefliche Kommunikation gebunden ist und die eine Unmittelbarkeit inszeniert.⁷⁹⁶ Die zweite Fassung stellt zwar eine dialogische Erzählsituation her, allerdings zwischen Erzählinstanz und Leser. Die zitierten Anspielungen, die versuchen, eine Nähe herzustellen, haben schlussendlich einen distanzierenden Effekt, weil antisemitische Vorurteile eine Komplizenschaft simulieren und den Leser dadurch provozieren. In der Romanfassung wird damit der rhetorische Vorgriff zum sarkastischen Angriff. Die sarkastische Provokation steckt demzufolge in der Adressierung. Kommentarlos unterstellt der Erzähler

Präsident mich anscheinend nicht für ganz voll nimmt./Der Grund meines heutigen Schreibens an Sie, sehr geehrter Herr Staatsanwalt, ist einfach: Ich hoffe, bei Ihnen Verständnis zu finden. Meine Hoffnung ist schließlich nicht ganz unbegründet, da wir uns ja persönlich kennen./Können Sie sich noch an mich erinnern, sehr geehrter Herr Staatsanwalt? Ich bin ltzig Finkelstein, Ihr Friseur aus Bet David, Besitzer des Friseursalons ›Herr von Welt« (Edgar Hilsenrath: *Der Jüdische Friseur*, zit. n. Braun [Hg.]: *Verliebt in die deutsche Sprache*, S. 197).

790 »Können Sie sich vorstellen« (Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 9); »Stellen Sie sich vor« (ebd., S. 388).

791 »Was sagen Sie? Sowas gibt es nicht! Kein Mensch ist so blöd und arbeitet umsonst! Und noch dazu die Juden! Ob ich mich geirrt hätte? Das wären gar keine Juden?« (Ebd., S. 310).

792 »Haben Sie mal was vom Polenfeldzug gehört?« (Ebd., S. 76); »Ist das zu kompliziert für Sie?« (Ebd., S. 308); »Sie glauben wahrscheinlich, daß ich mich über Sie lustig mache? Oder Sie glauben es nicht, und Sie werden sich sagen: ›Max Schulz spinnt!« (Ebd., S. 14); »Ob ich damals schon Juden umbrachte? Wollen Sie das wissen?« (Ebd., S. 70).

793 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 10.

794 Ebd., S. 361.

795 Ebd., S. 389.

796 Vgl. Birkmeyer: *Vom Briefroman zur Tätergroteske*, S. 60.

dem Leser – in der ersten Fassung waren es noch konkrete Adressaten – eine antisemitische Einstellung oder das Wissen um deren Verbreitung.⁷⁹⁷ Mit dem Effekt: Je mehr der Ich-Erzähler dem Leser über sich mitteilt und je öfter er sich direkt an den Leser richtet (»Ich weiß, was Sie sagen«⁷⁹⁸, »Notieren Sie bitte am Rande«⁷⁹⁹ u.a.), desto weiter entfernt er sich vom Leser.

Grundsätzlich bleibt die Erzählerfigur in beiden Versionen erzählerisch auf Abstand, darauf hat auch die durchgehende Brief- und Tagebuchform der ersten Romanfassung keinen Einfluss. Nur ist die Perspektive des Erzählens durch die Briefform so dicht am Subjekt, dass der Erzählraum im Briefroman (erste Fassung) für eine sarkastische Provokation des Lesers und groteske Darstellung der Hauptfigur nicht geeignet scheint.

Der Stift als Lügen-Marker

In der ersten Fassung des Romans weist sich der Erzähler selbst direkt als unzuverlässig aus. Zum Sinnbild von »Wahrheit« und »Lüge« werden in *Der jüdische Friseur* Blaustift und Rotstift. Blau steht für »glaubwürdig«, Rot für »unglaubwürdig [...], verlogen oder gar aus der Fantasie gegriffen«⁸⁰⁰. Das schreibt Max Schulz in einem Brief, der auf das Jahr 1967 datiert ist, an einen jüdischen Staatsanwalt. Noch deutlicher wird er in einem Brief an »Frau Holle«: »Glauben Sie mir, liebe Frau Holle. Ich lüge viel. Ich erfinde viel. Aber ich habe Prinzipien! Lügen unterstreiche ich nur mit Rotstift. Und die Wahrheiten mit Blaustift. Immer nur mit Blaustift.«⁸⁰¹ Und an Itzig Finkelstein gerichtet, formuliert der Erzähler Schulz in einer tagebuchähnlichen Notiz:

Aber lass mich erstmal meinen Blaustift spitzen! Und meinen Rotstift! Das ist sehr wichtig! Ich unterstreiche nach wie vor, alles, was ich aufschreibe, manchmal nachträglich, manchmal gleich. Unterstreiche auch oft bloss Gedanken. Das weisst du doch! Allerdings mit unsichtbarem Rotstift. Und unsichtbarem Blaustift.⁸⁰²

In *Der Nazi & der Friseur* sind weder diese Passagen noch der Rotstift als Lügen-Marker enthalten. Während die Vorform des Romans inhaltlich noch eine solche Hervorhebung der Unzuverlässigkeit des Erzählers enthält, wird in der Endfassung weitgehend darauf verzichtet oder sie taucht verkürzt auf: »Ich zeigte ihr [der Gräfin] grinsend meine Bücher [Notiz- und Tagebücher⁸⁰³], berühmte Namen und wahre Zitate, die ich mit Blaustift unterstrichen habe und deren Glaubwürdigkeit unantastbar ist.«⁸⁰⁴ Des Weiteren behauptet Schulz, Wahrheiten solle man mit Blaustift unterstreichen⁸⁰⁵ und dass

797 Vgl. Braese: Die andere Erinnerung S. 448; Braese: Das teure Experiment, S. 256f.

798 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 23.

799 Ebd., S. 73.

800 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, zit.n. Braun (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache*, S. 198f.

801 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 843, S. 277.

802 Ebd., EHA 846, S. 588.

803 Er führt Tagebuch, vgl. Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 292. Im Typoskript *Der jüdische Friseur* erwähnt der Erzähler ein »braunes« Buch, in welches er schreibt, das aber niemand lesen werde (vgl. Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 843, S. 249).

804 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 214.

805 »Weil man Wahrheiten mit Blaustift unterstreichen soll!« (Ebd., S. 226).

er den »Tag, an dem [er], der Massenmörder Max Schulz, wieder ein Friseur wurde«, in seinen Kalender »mit Blaustift einkreisen, umranden« würde, und das »mit dickem, festem, lückenlosem, blauen Strich«⁸⁰⁶.

Mit der Farbe »Blau« als Metonymie für »Wahrheit« inszeniert der Text also eine bewusste Unzuverlässigkeit und zwei Verwendungsweisen von Glaubwürdigkeit: einerseits »glaubwürdig« im Sinne dessen, was andere für wahr halten, und andererseits dessen, was der Erzähler für wahr erklärt. Den »Tag«, an dem Schulz zum jüdischen Friseur wird, blau zu markieren, stellt den Erzähler in zweifacher Hinsicht als unzuverlässig dar. Da ihn seine Umgebung für Itzig Finkelstein hält und er unentdeckt bleibt, erklärt der Erzähler seine falsche Identität für glaubwürdig, weil andere sie für wahr halten. Wenn er diesen Tag mit »blau« als Wahrheit ausgibt, weiß er schließlich, dass es nicht die Wahrheit ist, er nicht Itzig Finkelstein ist, sondern Max Schulz bleibt. Damit präsentiert der Roman einen unzuverlässigen Erzähler, der von seiner eigenen Unzuverlässigkeit weiß und mit dem Gebrauch der Farbe »Blau« eine ungläubwürdige Wahrheitsbeteuerung ironisch platziert.

In besonders brisanter Weise wird der »Blaustift« am Ende des Briefromans (erste Fassung) als EPILOG eingesetzt, den *Der Nazi & der Friseur* ebenfalls nicht enthält. Der Epilog ist ein auf das Jahr 1969 datiertes fingiertes Ablehnungsschreiben:

Sehr geehrter Herr Schulz, besten Dank für Ihr Manuskript. Wir haben Ihren »Roman einer Anklage« aufmerksam gelesen. Die Gründe, die uns leider veranlassen, Ihnen das Manuskript mit gleicher Post wieder zurückzuschicken, sind folgende: 1. Verstehen wir nicht, warum man Wahrheiten mit Blaustift, Lügen mit Rotstift unterstreichen soll. 2. Hätten wir gerne gewusst, wie man Lügen unterstreicht, die zugleich Wahrheiten enthalten ... die Wahrheit ... versteckt und verzerrt im Spiegel der Dachschadenecke. [...] Wir bitten Sie um Verständnis. Hochachtungsvoll M. Schulz, Cheflektor.⁸⁰⁷

In diesem (unveröffentlichten) Textauszug wird das unzuverlässige Erzählen zu einem sarkastischen Angriff par excellence, gerichtet gegen deutsche Verlage, in denen Verbrecher wie Max Schulz – darauf scheint die provokante Namensgleichheit zwischen fingiertem Autor und Lektor zu verweisen – sich gegen die Publikation des Romans entscheiden. Die angegebenen Gründe sind akausal verknüpft und werden dem Spott preisgegeben. Groteske und sarkastische Elemente sind also bereits in der ersten Fassung enthalten und am Beispiel des Epilogs auf herausragende Weise vielschichtig miteinander verwoben.

806 Ebd., S. 265.

807 Hilsenrath: *Der jüdische Friseur*, EHA 846, S. 667f.

4. Zwischenfazit: Sarkasmus als spezifische Perspektivierung des Geschehens

Imre Kertész *Roman eines Schicksallosen*, Edgar Hilsenrath *Der Nazi & der Friseur*

Der Sarkasmus ist aufgrund seiner Nähe zur Ironie zwar fester Bestandteil der Forschungsdiskussionen, als eigenständiges Phänomen wurde er aber vernachlässigt. Sarkasmus ist nicht bloß eine verschärfte Variante der Ironie,⁸⁰⁸ sondern eine Form der Distanz. Die ›sarkastische Distanz‹ wird als rhetorisches und kommunikatives Ausdrucksmittel betrachtet, ohne den Sarkasmus dabei auf die Funktion einer rhetorischen Figur zu beschränken oder ihn auf einen kulturhistorischen Deutungshorizont festzulegen. Den Textanalysen wurden die Analysekatégorien des literarischen Sarkasmus (Meyer-Sickendiek), des immunen Erzählers (Koppenfels), der inszenierten Naivität (Fischer) und der Komplementärtechnik (Bauer) zur Seite gestellt. Mit diesen literaturwissenschaftlichen Katégorien konnten bestimmte Erzählverfahren als sarkastische Distanznahmen herausgearbeitet werden. Hierfür wurde Sarkasmus seinem Grad der Direktheit nach unterschieden – in *direkt* und *indirekt*: zum Beispiel der direkte Spott eines sprechenden Subjekts oder Sarkasmus in einer indirekten Form als eine spezifische Perspektivierung des Geschehens. In seiner direkten Form kann Sarkasmus erscheinen, wenn sich Protagonist und Erzähler sarkastisch äußern. Diese Formen von Sarkasmus sind partiell in allen Primärtexten zu finden. Anschließend wurde der literarische Sarkasmus vorgestellt, um danach zu den verschiedenen Erzählstrategien zu gelangen, die als sarkastische Distanznahmen genauer untersucht wurden.

Die Einzelanalysen zu Kertész' *Roman eines Schicksallosen* und Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* zeigen Sarkasmus in seiner indirekten Form, *Verstellung* und *Verfremdung*. Die narrativen Verfahren der Verstellung und der Verfremdung erzeugen eine Distanz zwischen Erzähler und erzähltem Geschehen. Sarkasmus ist somit ein literarisches Phänomen, das Distanz zum Geschehen und zum Leser erzeugt: durch eine spezifische Perspektivierung, die sich einer nachträglichen Bewertung des erzählten Geschehens entzieht (*Roman eines Schicksallosen*) oder Erklärungsversuche dekonstruiert (*Der Nazi & der Friseur*).

Sarkasmus als literarisches Verfahren meint in *Roman eines Schicksallosen* die ›kindliche‹ Perspektivierung eines Ich-Erzählers, dessen Blick sich auf den Moment des Erlebens beschränkt (›Schritte‹). In *Der Nazi & der Friseur* umfasst das Verfahren die pikareske Perspektivierung des Ich-Erzählers Max Schulz, der das Geschehen aus der Sicht einer Doppelfigur (›Itzig Finkelstein und früher Max Schulz‹) präsentiert.

Dem Protokollstil des Autors Albert Drach, der eine spezielle Darstellungsform entwickelte, ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Der Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* wird nicht dem Sarkasmus subsumiert, stattdessen wird der Protokollstil als eigene Form einer distanzschaffenden Schreibweise untersucht.

Wie das Ich von der »Struktur« geformt wird (*Roman eines Schicksallosen*)

Die zwei literarischen Distanznahmen, die kindliche Verstellung einerseits und die ausgeblendete Reflexionstätigkeit der Erzählerfigur andererseits, wurden in *Roman ei-*

808 Vgl. Meyer-Sickendiek: Wandel der Satire, S. 550; Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 13.

nes *Schicksallosen* als Darstellungsverfahren der Reduktion sichtbar. Mit diesen beiden Verfahren wird das Erzählte auf verschiedene Weise distanziert: erstens durch die Sicht, die die Erzählerfigur auf das Geschehen hat. Diese reduktive Darstellungsweise – die Sicht der Figur – betrifft die aus der inszenierten Naivität resultierende Simplifizierung, so zum Beispiel, wenn das erzählte Geschehen mit dem Stilmittel des Understatement distanziert wird (»aber wir hatten eben nichts zum Trinken dazu, und das war doch recht unangenehm«⁸⁰⁹). Die zweite reduktive Darstellungsweise – die Sicht auf die Figur – bezieht sich auf die Entindividualisierung von »außen« mit einem ins »Innere« der Figur vorgedungenen totalitären »Blickwinkel« (»wie viele von ihnen alt oder sonstwie unbrauchbar waren«)⁸¹⁰. Der Leser verfolgt so, wie der Protagonist durch eine affirmative Sichtweise gegenüber dem Aggressor zu überleben versucht. Über das Ausmaß, wie weit eine äußere Macht »bis ins Innerste«⁸¹¹ der Figur eingedrungen ist, erfährt der Leser nicht über eine erzählerisch ausgebreitete Innenwelt der Figur, sondern zum Beispiel über diese beiden reduktiven Darstellungsverfahren.

Auch der folgende Satz von Kertész ist im Sinne dieser reduktiven Gestaltungstechnik zu verstehen: »Der »Mensch [ist] nicht mehr als seine Situation, die Situation im »Gegebenen««⁸¹². Er ist programmatisch für jene Erzähltechnik, die Perspektiven in *Roman eines Schicksallosen* in zwei Richtungen – auf den Erzähler und vom Erzähler – zu »verengen«⁸¹³: Zum einen wird der Einzelne von der »Struktur« her reduziert, zum anderen wird das Geschehen von der Erzählerperspektive reduziert. Diese Erzähltechnik ist darauf angelegt, die Sicht der Figur so zu beschränken, dass sie »nur« die »Situation im »Gegebenen««⁸¹⁴, »bloß die gegebenen Umstände«⁸¹⁵ wahrnimmt. In der Darstellung »seine[r] Situation«⁸¹⁶ wird das Erzähler-Ich reduziert und zugleich erzählt es, wie es »seine Schritte«⁸¹⁷ von Situation zu Situation gemacht hat. Damit inszeniert der Text eine Diskrepanz zwischen einer extrem reduzierten Individualität auf der einen und einer radikalen Subjektivität auf der anderen Seite.

Das Verfahren der Reduktion meint somit die Reduktion der Perspektive auf die eines »funktionalen Menschen« und die Reduktion des Erzählten auf die Perspektive des Erlebens, wie Köves versucht, »ein guter Häftling« zu werden. Die Perspektive der Figur auf die Wahrnehmung der Situation zu beschränken, ist ein distanzschaffendes Textverfahren. Erstens ist die Figur durch den Versuch, sich an die »Gegebenheiten« anzupassen und sie zu bewältigen, ein der Situation ausgeliefertes, aber kein passives

809 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 67.

810 Ebd., S. 100.

811 Vollständig lautet das Zitat: »Bis ins Innerste der Figuren und Begriffe eindringen – mit den Mitteln des Äußeren.« (Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 24).

812 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21.

813 Földényi, László F.: *Schicksal*. In: Ders.: *Schicksallosigkeit*. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 249–252, hier S. 250: »Die totalitären Willkürsysteme [...] verengen auch die Perspektiven.«

814 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21.

815 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

816 Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 21 (Hervorhebung BP).

817 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283 (Hervorhebung BP).

Opfer. Auf der Handlungsebene ist die Figur ein ausgeliefertes und entmachtetes Subjekt. Das Fortschreiten dieses Subjekts erfolgt unter Zwang. Es ›betrachtet‹ den äußeren Zwang aber nicht nur als ›gegeben‹, rückblickend hält es fest, es habe »seine Schritte gemacht«⁸¹⁸. Auf der Erzählebene markieren die Schritte der Figur eine Distanz zu der erzwungenen Passivität. Die Schritte sind somit auch Ausdruck einer spezifischen Subjektwerdung: Das Text-Ich, das von der Struktur gemacht wird, erzählt, wie es seine Schritte gemacht hat.

Zweitens ist es der eingeschränkte, sogenannte kindliche Blick, der Distanz zum erzählten Geschehen erzeugt. So schildert das erzählende Ich zum Beispiel die Situation in einem Außenlager des KZ Buchenwald, Zeit; in dieser Situation liegen Auschwitz und Buchenwald ›hinter‹ ihm. Seine Wahrnehmung in dieser Situation kommentiert Köves wie folgt: »Aber solche Erfahrungen konnten mich im Grunde noch nicht erschüttern. Der Zug fuhr noch; wenn ich vorwärtsblickte, ahnte ich in der Ferne auch ein Ziel.«⁸¹⁹ Das Geschehen wird durch die verstellte Angst und den dadurch erzeugten »Optimismus«⁸²⁰ erzählerisch ›fern‹ gehalten. Durch die Art und Weise, wie der *Roman eines Schicksallosen* Sprache und Inhalt miteinander verbindet, zeichnet sich ein kontrastierender Effekt ab, der Distanz durch Diskrepanz erzeugt. Die Struktur reduziert den Erzähler auf die Situation, der »naive Blick« des Erzählers reduziert das Geschehen auf die Wahrnehmung des Subjekts.

Die kindlich inszenierte ›Vorurteilslosigkeit«⁸²¹ formt sich in *Roman eines Schicksallosen* zu einer erzählten Erfahrung vor dem Urteil (Vor-urteil). Diese Perspektivierung ist ein Gestaltungselement der Verstellung und ergänzt die Analyse-kategorie der »inszenierten Naivität«.

Über die »Möglichkeit« der Gegenrede

(Roman eines Schicksallosen, Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum)

Der Protagonist in *Roman eines Schicksallosen* entfernt sich in zunehmendem Maße vom Leser. Er wird immer weniger greifbar und verliert an Kontur. Wie der Protagonist Zwetschenbaum entgleitet auch Köves dem Leser, sodass die Konturen beider Figuren jeweils verschwimmen. Während der Protokoll-Erzähler in *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* von Anfang an die Kategorien der Macht produziert, verwendet der Erzähler in *Roman eines Schicksallosen* Kategorien aus der Sprache und Vorstellungswelt der Täter und wird gezwungenermaßen selbst zum Bestandteil dieser Totalisierung. Je mehr die Perspektive von Köves an individueller Kontur verliert, umso sichtbarer wird jene totalitäre »Struktur«, die dem Einzelnen ein Verhalten aufzwingt. Versucht der Roman mit einem Subjekt, das sich in der Struktur auflöst, beim Leser womöglich eine Gegenhaltung zu mobilisieren, gewissermaßen gegen die erzählte Reduktion? »[E]s gehe nicht«, heißt es in *Roman eines Schicksallosen*,

daß mir weder vergönnt sein sollte, Sieger, noch, Verlierer zu sein, weder Ursache noch Wirkung, weder zu irren noch recht zu behalten; ich könne – sie sollten doch

818 Ebd.

819 Ebd., S. 161.

820 Kasper: Der traumatisierte Raum, S. 130; vgl. Pfeiffer: Unfähigkeit zu trauern, S. 265.

821 Vgl. Földényi: Große Wahrhaftigkeit, S. 199.

versuchen, das einzusehen, so flehte ich beinahe schon: ich könne die dumme Bitternis nicht herunterschlucken, einfach nur unschuldig sein zu sollen.⁸²²

Fordert der Roman vom Leser eine Reaktion ein, die vergleichbar ist mit der Gegenhaltung, die Albert Drach mit seinem gegen den Protagonisten gerichteten Protokollstil in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* beim Leser zu mobilisieren sucht?

Beiden Protagonisten, Zwetschkenbaum wie Köves, ist es nicht möglich, Protest zu formulieren. Dazu fehlen ihnen auf der Handlungsebene die Möglichkeit (insbesondere bei Kertész) und auf der Erzählebene die Vermittlungsinstanz (insbesondere bei Drach). Zwetschkenbaum hat keine eigene Stimme, in der sich Protest artikulieren könnte, das Erzählte wird gefiltert vom Protokoll-Erzähler. Im Gegensatz zu Drachs *indirektem Stil* des Protokolls, bei dem über die Figur gesprochen wird, ›hat‹ Köves eine Stimme. Das erzählte Geschehen ist aber ebenfalls ›halbiert‹, und die Stimme der Figur, die wahrnimmt und spricht, wird von einer so »alptraumartige[n] äußere[n] Macht«⁸²³ erfasst, dass der Protest aus der Perspektive des erlebenden Ichs unmöglich ist und das nachträgliche ›Korrektiv‹ einer Gegenstimme des erzählenden Ichs ausgeschlossen scheint.

Die Protagonisten sind Subjektkonstruktionen, denen die Möglichkeit zur »Gegenrede« genommen wird und die damit eine »Gegenhaltung« des Lesers provozieren. *Roman eines Schicksallosen* und *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* erzählen von der Macht des Systems und der Ohnmacht des Einzelnen, nicht durch eine Mitleid evozierende, sondern durch eine antisentimentale Darstellung. Sie entsteht aus dem Ausbleiben einer sich auflehrenden und Protest vermittelnden Erzählinstanz. Drachs Protokollstil, der das Erzählte der Form des Protokolls ›unterwirft‹, provoziert beim Leser eine Gegenhaltung – *gegen* das zynische Protokoll und *für* Zwetschkenbaum. Kertész hat seinen Roman ebenfalls einer Erzählform ›unterworfen‹, die er »Struktur« nennt. Die von *Roman eines Schicksallosen* provozierte Gegenhaltung beträfe die *gegen* das Individuum gerichtete »Struktur«. Auch sie richtet sich *gegen* den Einzelnen, *gegen* Köves und *gegen* seine »Persönlichkeit«, und ist in letzter Konsequenz auf dessen Vernichtung als »Person« (*Galeerentagebuch*) ausgerichtet. *Roman eines Schicksallosen* provoziert damit eine Gegenhaltung – *gegen* den »Blickwinkel des Totalitären« und dessen Funktionalisierung des Menschen⁸²⁴ und *für* eine Sprache nach Auschwitz, die um ihre Beschädigung und Aporien moralischer Urteile weiß.⁸²⁵

Inszenierte Reflexionslosigkeit in der pikaresken Tätergroteske (*Der Nazi & der Friseur*)

Von Anfang an weist der Roman *Der Nazi & der Friseur* die Erzählerfigur als unzuverlässig aus und verzichtet darauf, das Geschehen und das Handeln des Täters zu erklären. Groteske Gestaltungsmittel, derer sich *Der Nazi & der Friseur* für diesen Verzicht bedient, sind der sich im Roman vollziehende Rollentausch und die daraus resultierende Konstruktion der Doppelfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein sowie verzerrte Simplifizierungen und akausale Verknüpfungen. Die Textbeispiele im Analyseteil stellen Be-

822 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 285.

823 Kertész: Rede über das Jahrhundert, S. 15.

824 Vgl. Kertész: *Die exilierte Sprache*, S. 209.

825 Vgl. Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Wien: Passagen Verlag, 2005, S. 29.

züge zum Schelmenroman her. Dabei zeigte sich, dass die pikareske Erzählperspektive den distanzierenden Effekt des unzuverlässigen Erzählens verstärkt. Die Konzeption einer Pikarofigur nutzt Hilsenrath für seinen Roman als literarische Vorlage, eine Erzählstrategie der Reflexionsabstinenz oder Reflexionsverschiebung zu entwickeln. Zu dem rückblickenden Erzählen mit großem zeitlichen Abstand und dem pikaresken Erzählgestus kommt hinzu, dass die pikareske Perspektive die eines als jüdisches Opfer getarnten Massenmörders ist.

Sarkasmus als beißende Verspottung ohne freundliche Absicht ist im Roman eine Technik der Herabsetzung, des Lächerlichmachens. Für den Sarkasmus in seiner (indirekten) Form der Verstellung hat das unzuverlässige Erzählen die Funktion, eine Distanz zwischen Autor und erzählender Hauptfigur und zwischen erzählender Hauptfigur und Leser zu erzeugen. Der Sarkasmus des Erzählers, gemeint ist seine »Ironisierung von Unrecht und Leid«, erzeugt eine Distanz zum Leser, während die Darstellung des Erzählers durch den Autor, seine »Ironisierung von Dummheit oder Peinlichkeit«⁸²⁶, eine Distanz erzeugt zwischen Autor und erzählender Hauptfigur und zwischen erzählender Hauptfigur und Leser. Nicht nur die Rolle, die diese fiktive Figur einnimmt, bringt eine groteske Sicht hervor. Auch die Erzählung selbst ist in ihrer Anlage als grotesk konzipiert. Groteske Details deformieren das erzählte Geschehen, mehrdeutige Anspielungen und simplifizierende Äußerungen lassen die Hauptfigur zerfasern. Hierfür nutzt Hilsenrath das Groteske als ein Gestaltungselement (*groteske Substitution*), wie das Beispiel der verzerrten Spiegelmetapher zeigt, die exemplarisch für eine Bildung ohne Selbst ist. Zwischen Subjekt und Spiegel bildet sich kein »Selbst«⁸²⁷, das sich selbst und seine Taten hinterfragt, die Reflexion wird vielmehr als eine Leerstelle markiert oder auf den falschen Itzig Finkelstein projiziert.

Distanz zum Erzählten erzeugt die pikareske Erzählform beziehungsweise die groteske Pikaroperspektive. Groteske Gestaltungsmittel werden pikaresk unterlegt und Merkmale des Pikaroromans werden grotesk verfremdet. Dadurch tritt der Roman als pikareske Tätergroteske mit zwei Opfernarrativen hervor: der Erzähler Max Schulz als traumatisiertes Opfer Max Schulz (pikareskes Opfernarrativ) und als jüdisches Opfer Itzig Finkelstein (groteskes Opfernarrativ). Beide Opfernarrative, aber auch die groteske Angstverschiebung stehen im Zeichen des inszenierten Erklärungsverzichts. Wird das Grauen im Roman mit der euphemistischen, reflexionsabstinenten Sprache des Täters konfrontiert, entsteht aus diesem Kontrast eine sarkastische Wirkung, die kein Lachen über das Grauen ist, sondern als Kritik fungiert.

Dargestellte Anpassung

(Roman eines Schicksallosen, Der Nazi & der Friseur)

Bestandteil der Distanzierungsverfahren in *Der Nazi & der Friseur* und *Roman eines Schicksallosen* ist der Rollentausch – in Kertész' Roman ist er in der Perspektivierung angelegt, in Hilsenraths Roman wird er vollzogen.⁸²⁸ Max Schulz erzählt aus der Perspektive des

826 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15.

827 Kuhn: Spiegel, S. 390.

828 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 541.

Täters und György Köves aus der des Opfers, in beiden Romanen erzeugt die Inszenierung einer naiven (*Roman eines Schicksallosen*) oder pikaresken (*Der Nazi & der Friseur*) Sicht des jeweiligen Ich-Erzählers eine Distanz zum Geschehen. Ein Merkmal dieser beiden Erzählperspektiven ist die jeweils spezifisch konstruierte Anpassung, eine Art kindliche Anpassung an die »gegebenen Umstände« (Köves) einerseits und eine »Assimilation ganz besonderer Art«⁸²⁹ (Schulz) andererseits. Beide Techniken des Erzählens sind Techniken der Distanz, die sich darin unterscheiden, dass der Aneignung des Täters Max Schulz ein Handlungsspielraum inhärent ist, der Erzähler jedoch so auftritt, als ob er ihn nicht hätte. Die Erzählweise erweist sich als manipulativ. Die Anpassung des Opfers György Köves enthält dagegen keinen Handlungsspielraum, obwohl die Art und Weise, das Geschehen zu erzählen, partiell den Eindruck erzeugt, als ob der Erzähler über die »Möglichkeit« verfügte. Der *Roman eines Schicksallosen* erzählt die »Anpassung an eine mörderische Umwelt«⁸³⁰, in Hilsenraths Roman ist es dagegen ein mörderisches Ich, das sich eine falsche Identität aneignet.

Während sich der Erzähler in Kertész' Roman in einer Situation befindet, in der »die gegebenen Umstände«⁸³¹ sein ganzer Horizont sind, ist es in Hilsenraths Roman der Erzähler selbst, der die Umstände aktiv herbeiführt. Aus der Sicht des Erzählers Schulz wird das Geschehen aber so präsentiert, als ob es für ihn nur die »gegebenen Umstände« gäbe. Das von Braese genannte »Oszillieren zwischen den Identitäten«⁸³² tarnt die Erzählerfigur als Re-Aktion, Max Schulz, der vorgibt, auf die Umstände, mit denen er konfrontiert ist, bloß zu reagieren: »Schuldig?« »Mitgemacht! Bloß mitgemacht! Andere haben auch mitgemacht, das war damals legal!« »Schuldig!« [...] »Jawohl! Schuldig! Ansichtssache! Aber, wenn du willst, Wolfgang, dann mache ich mit. Also: ich bin schuldig!«⁸³³

Distanz zum erzählten Geschehen entsteht durch die spezifische Art der Anpassung, denn daraus resultiert eine Konturlosigkeit der jeweiligen Perspektive: des Opfers György Köves, dessen Wahrnehmung sich zunehmend der Perspektive der Täter anzunähern scheint, und des Täters Max Schulz, dessen Anpassungsmanöver darin besteht, sich als Opfer Itzig Finkelstein auszugeben. Die eine Anpassung ist die strategische Identifikation des Täters mit dem Opfer, die andere ist die Entfremdung des Opfers durch die erzwungene Anpassung an die Welt der Täter. In *Roman eines Schicksallosen* bildet sich die Konturlosigkeit u.a. durch den reduktiven Beschreibungsfilter, in *Der Nazi & der Friseur* u.a. durch die groteske Substitution.

Identität bedeutet für Max Schulz, gegebene Vorurteile zu reproduzieren. Besonders grotesk wird der Anpassungsprozess der Erzählerfigur Schulz dadurch, dass sich ein deutscher Täter als jüdisches Opfer ausgibt und ein Umfeld konstruiert wird, das ihm stereotype Subjektformen anbietet, in die sich die Figur bloß einzufügen braucht,

829 Horch, Hans Otto: »Edgar Hilsenrath. Provokation der Erinnerungsrituale«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Schmidt, 2006, S. 267-273, hier S. 269.

830 Reemtsma: Überleben als erzwungenes Einverständnis, S. 64.

831 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.

832 Braese: *Das teure Experiment*, S. 272.

833 Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, S. 454.

um unerkant zu bleiben.⁸³⁴ Letztlich tragen diese »Identitätsangebote« dazu bei, dass der Identitätsdiebstahl unentdeckt bleibt. Ein »neues Leben« wird für Max Schulz überhaupt erst möglich, weil die Umwelt ihm ein solches Leben gewährt. Das erweitert den Radius der Kritik, die der Autor im Roman übt. Hilsenrath erklärt das Umfeld von Max Schulz ebenso zur Zielscheibe des Spotts wie die Erzählerfigur selbst. *Der Nazi & der Friseur* karikiert mit dem grotesken Element der Maskierung das »neue Leben«⁸³⁵ der Doppelfigur Schulz/Finkelstein, und die pikaresken Elemente fungieren als Kritik durch Spott.

Das jeweils verschieden eingesetzte und konstruierte Vorurteil hat in *Roman eines Schicksallosen*, *Der Nazi & der Friseur* und *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* einen distanzierenden Effekt. In Drachs Roman werden das Erzählte und die Hauptfigur Zwetschkenbaum durch die Vorurteile und Vorverurteilungen wiedergegebende Erzählinstanz (»Protokollant«) literarisch distanziert. Die Strategie der Figur in *Der Nazi & der Friseur* besteht darin, sich diesen Vorurteilen anzupassen und dadurch unentdeckt als Kriegsverbrecher zu leben. Die Vorurteile, die der Roman dafür einsetzt, inszenieren einen grotesken Überlebensversuch. In *Roman eines Schicksallosen* ist die inszenierte Vorurteilslosigkeit (gegenüber dem Täter) auch ein Überlebensversuch, dessen Erzählanlage jedoch nicht grotesk verfremdet, sondern eher ironisch verstellt ist. Bei der Anpassung an die Sprache der Täter (G. Köves) und der Aneignung einer Identität des Opfers (M. Schulz) fungiert das Vorurteil als ein weiteres Gestaltungselement der Distanzierung – mit dem Resultat, dass in beiden Romanen die Konturen der Erzählinstanz auf je eigene Weise verschwimmen.

834 »Nun, ich bin jetzt Itzig Finkelstein. Ausgerechnet ... Itzig Finkelstein! Das ist wahr!« (Ebd., S. 186).

835 Ebd., S. 144.

Albert Drach *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* (1964)

1. Der Protokollstil

1.1 Artificielle Protokollsprache versus amtlicher Fachjargon: Distanz durch den indirekten Stil

Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum (1964) ist ein im französischen Exil noch vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstandener, aber erst mehr als zwei Jahrzehnte später erschienener Prosatext von Albert Drach (1902-1995). Er ist nicht der einzige in Drachs Œuvre, der die Textform *Protokoll* im Titel trägt, dafür aber exemplarisch für den Protokollstil,¹ einen schwer zu definierenden,² dem Autor eigenen sachlich und nüchtern wirkenden Darstellungsstil.

Einige seiner epischen Texte nennt Drach »Protokoll«³ oder »Bericht«⁴. Im konkreten Fall von *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit. Ein Protokoll* (1968) und *Unsentimentale Reise. Ein Bericht* (1966) gelten diese beiden Textsorten als distanzierte, »interpretationsabstinente Inszenierung des Biographischen«⁵. Parallelen gibt es vor allem zwischen den Romanen *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* und *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit. Ein*

-
- 1 Vgl. Fischer, André: »Nachwort«. In: Albert Drach: *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*. Werke 10 Bde. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008, S. 303-316, insbes. S. 314; Fetz, Bernhard/Schobel, Eva: »Textgenese«. In: Albert Drach: *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*. Werke 10 Bde. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008, S. 317-322; Auckenthaler, Karlheinz F.: »... weil ich eine neue Form geschaffen habe«. Albert Drach im Gespräch«. In: *Literatur und Kritik* 269/270 (1992), S. 23-31, insbes. S. 26.
 - 2 Vgl. Schobel, Eva: »Albert Drach. Ein lebenslanger Versuch zu überleben«. In: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach Dossier*. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 329-372, insbes. S. 367, Anm. 28.
 - 3 Zu den literarischen Protokollen gehören die beiden Protokollromane *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* (1964) und *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit* (1968) sowie *Untersuchung an Mädeln* (1971). Dieses »Kriminalprotokoll« ist ebenfalls exemplarisch für den Protokollstil Drachs.
 - 4 Dazu gehört der Roman *Unsentimentale Reise* (1966).
 - 5 Fischer: *Inszenierte Naivität*, S. 218.

Protokoll (1968). Nicht nur der Inhalt beider Prosawerke baut zeitlich aufeinander auf – historisch verortet sind sie in Österreich zu Beginn der Ersten Republik bis in die 1920er und 1930er Jahre. Auch gelten sie beide in der Drach-Forschung als Protokollromane. Dazu gehören sowohl die sogenannten Großen Protokolle wie *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* als auch der Roman *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit*, der zu Drachs »autobiographische[r] Triologie« gezählt wird.⁶

Keines von Drachs epischen Werken entspricht der dokumentarischen Protokoll-Literatur im Sinne einer realistischen Wiedergabe. Seine fiktiven Protokollromane erheben nicht den Anspruch, Vorgänge oder Handlungen in ihrem Verlauf wiederzugeben oder sie in transkribierter Form festzuhalten. Drachs Werke heben vielmehr durch eine Form der indirekten Darstellung die »Vermitteltheit«⁷ hervor, über Vorgänge oder Handlungen zu berichten.⁸ Die Protokoll-Erzählungen von Drach, der für sich beansprucht, damit »eine neue Form geschaffen zu haben«⁹, gehören, dies gilt jedenfalls für das *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, zur Gattung des Romans. Seiner Ansicht nach verlangt der Roman vor allem eines: »Außensicht«¹⁰. Das wiederum verspricht Distanz, sofern mit Außensicht der äußere Handlungsverlauf und der Verzicht auf eine Darstellung der Innenwelt gemeint ist.¹¹ Die Außenperspektive ist auch zentral für den Drach'schen »Protokoll-Roman«¹². Was den Roman letztlich zu einem Protokollroman macht, ist die besondere Stilform. Es handelt sich dabei nicht um das Protokoll als Gattung, sondern um das Protokoll als Stil, genauer gesagt um das Protokoll als eine spezifisch »sprachliche Form«¹³ der Gattung Roman.

Im Folgenden wird die erzählerische Vorgehensweise vorgestellt, wie sie in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* zur Geltung kommt. Hauptfigur dieses Protokollromans ist der chassidische Talmudschüler Schmul Leib Zwetschkenbaum, der zunächst beschuldigt wird, Obst gestohlen zu haben. Dieser Verdacht führt zu der Festnahme

-
- 6 Die autobiographischen Schriften umfassen *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit. Ein Protokoll, Unsentimentale Reise. Ein Bericht, Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs*. Diese Schriften werden auch als autobiographische Triologie bezeichnet. Vgl. Malo: *Deutsch-jüdische Autobiographie*, S. 387.
- 7 Niehaus, Michael/Schmidt-Hannisa, Hans Walter: »Textsorte Protokoll. Ein Aufriß«. In: Dies. (Hg.): *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*. Frankfurt a.M.: Lang, 2005, S. 7-23, hier S. 18.
- 8 Ebd., S. 17f., vgl. Niehaus, Michael: »Protokollstile. Literarische Verwendungsweisen einer Textsorte«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft* 79 (2005), S. 692-707, insbes. S. 703f.
- 9 Auckenthaler: Albert Drach, S. 23-31.
- 10 »Was der Roman braucht? Außensicht. Der Autor muß von außen auf die Handlung blicken. Und das beherrschen sie [die Deutschen] nicht. Sie füllen eine Wursthaut mit allen möglichen Ingredienzien an« (zit.n. Vikas, Sonja: »Der Außenseiter Drach«. In: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler [Hg.]: *Albert Drach Dossier*. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 235-252, hier S. 241; vgl. Schobel, Eva: »Albert Drach oder das Protokoll als Wille und Vorstellung«. In: Bernhard Fetz [Hg.]: *In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk*. Wien: WUV-Universitäts-Verlag, 1995, S. 8-13, insbes. S. 11f.).
- 11 Vgl. Scheffel/Martínez: *Erzähltheorie*, S. 63f.
- 12 Cosgrove, Mary: »Melancholisches Leiden im Sex-Chetto. Spuren des Affektiven im autobiographischen Werk von Albert Drach«. In: Anne Fuchs/Sabine Strümper-Krobb (Hg.): *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 213-220, hier S. 203, S. 215.
- 13 Niehaus: *Protokollstile*, S. 699.

Zwetschkenbaums und zur Eröffnung eines juristischen Verfahrens am Gericht, das ein amtliches Protokoll gegen Zwetschkenbaum anordnet. Der Protokollant fertigt ein entsprechendes »Aktienstück«¹⁴ an, welches die Vorwürfe, Verhandlungen und Verhöre enthält, denen der Protagonist Zwetschkenbaum ausgesetzt ist. Im nächsten Schritt wird danach gefragt, wie der Protokollstil als ein sprachliches Gestaltungsmittel funktioniert. Wie erzeugt der Protokollstil literarisch Distanz zum erzählten Geschehen?

1.1.1 Der indirekte Stil des Protokolls

Der Protokollstil, der auf das engste mit dem Schriftsteller und Anwalt Albert Drach verbunden ist, gilt als »Stilmittel der Distanzierung«¹⁵. In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* zeichnet den Protokollstil eine spezifische Erzählsprache aus. Der Autor Drach kreiert eine fiktive Erzählinstanz, den Protokoll-Erzähler, und eine stilisierte Amtssprache, den Protokollstil: Diese Erzählsprache ist eine Form der Distanz, sie protokolliert, dokumentiert aber nicht. Aus der besonderen Verbindung von Form und Inhalt, von Protokoll und Erzähltem, werden bestimmte Texte aus Drachs literarischem Œuvre zu »Lebens- und Überlebensprotokolle[n]«¹⁶. In diesen stellt er dar, was ist. Über den Terror, beginnend mit der Ausgrenzung als Jude in Österreich, über die systematische Verfolgung durch die staatlichen Machthaber bis zu seiner Flucht 1938 ins Exil schreibt Drach jedoch nicht dokumentarisch, sondern in einer hochgradig artifiziellen Ausdrucksweise, die hier als Stilform der Distanz betrachtet wird.

Das literarische Protokollieren kann in direktem und indirektem Stil erfolgen.¹⁷ »Das Protokoll des direkten Stils versucht wiederzugeben, was der Sprecher ›zum Ausdruck bringen will‹ – und zwar paradoxerweise *in seinen eigenen Worten*.«¹⁸ Während die Subjekte im direkten Protokollstil selbst zu Wort kommen und das Protokoll zu ihrem »Sprachrohr«¹⁹ wird, werden die Aussagen von Zwetschkenbaum in diesem Sinn »nicht wiedergegeben«. In Drachs Protokollen zeigt sich die protokollierende Instanz keineswegs »solidarisch«²⁰ mit dem Subjekt, sie wird demnach nicht zum Sprachrohr Zwetschkenbaums. Indem Michael Niehaus den indirekten Stil in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* dem direkten Stil in den *Bottroper Protokollen* von Erika Runge gegenüberstellt,²¹ hebt er hervor, dass die sukzessive Entmachtung des Subjekts in Drachs Roman in dem indirekten Stil angelegt ist. Sie beginnt allein schon damit, dass *über* Zwetschkenbaum gesprochen wird. Jeder Erzähler, der über seinen Protagonisten spricht, äußert sich indirekt über ihn. Mit dem Protokoll-Erzähler macht Drach aber

14 Drach: *Das große Protokoll*, S. 35.

15 Fetze, Bernhard: »Erste Sätze. Zur Poetik Albert Drachs«. In: Ders. (Hg.): *In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk*. Wien: WUV-Universitäts-Verlag, 1995, S. 118-138, hier S. 105.

16 Kucher, Primus Heinz: Anwendungsfälle von Zynismus. Albert Drachs Lebens- und Ueberlebensprotokolle. Von Z.Z. zur *Unsentimentalen Reise*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 37/1 (1993), S. 19-31.

17 Vgl. Niehaus, Michael: Protokoll. In: Roland Borgards et al. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 288-293, insbes. S. 291.

18 Niehaus: *Protokollstile*, S. 700f.

19 Ebd., S. 694.

20 Ebd., S. 704.

21 Vgl. ebd.

zum einen auf die Position einer Erzähl- oder Sprecherinstanz aufmerksam, an die die Erwartung geknüpft ist, als sachlich-neutrales Medium zu fungieren.²² Zum anderen lenkt der Protokollstil die »Aufmerksamkeit auf die vermittelnde Instanz«²³.

Die indirekte, vermittelte Darstellungsweise prädestiniert den Protokollstil geradezu als Form der Distanznahme. Allein aufgrund des indirekten Stils und der Perspektivierung, durch die der Leser nur aus der Sicht des Protokollanten etwas über die Figuren erfährt, entsteht eine Distanz zwischen Erzählinstanz und Erzählgegenstand, zwischen Erzähler und Erzähltem. Von Distanz als einer literarischen Strategie zu sprechen, erweist sich vor allem dort als sinnvoll, wo die Figur im Text als Opfer des Protokolls konstruiert wird und die Verfahrensweise des Protokolls dabei eine auf Identifikation mit dem Opfer angelegte Betroffenheit unterbindet. Der Autor Drach, der dem Leser die Machtverhältnisse aus der Perspektive des Protokollanten schildert, stellt damit einen Prozess der Entmachtung dar. Im Einzelnen betrifft das den Prozess gegen den jeweiligen Hauptprotagonisten in den beiden Protokollromanen *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* und *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit*. Im ersten Roman ist das Protokoll *gegen* eine fiktive Figur gerichtet; über den zweiten Roman wird Drach später sagen, es sei ein Protokoll *gegen* ihn selbst.²⁴

1.1.2 Einfluss der Rechtssprache auf den Protokollstil

Der Protokollstil ist eine stilisierte Protokollsprache²⁵ und damit weder ein »Geschäftsstil«²⁶ noch eine Kanzleisprache noch eine Karikatur des Kanzleistils.²⁷ Die Differenzierung von literarischem Protokollstil und juristischer Amtssprache ist bereits Gegenstand von Setteles Stilanalyse. Aufmerksam macht die Studie auf die Unterschiede zwischen Drachs Protokollstil einerseits und der juristischen Fachsprache bis hin zum Fachjargon andererseits.²⁸ Während die Fachsprache der rechtlichen Einschätzung des Sachverhaltes diene und Wertungen der Beteiligten ausblende (Technolekt), ziele der Fachjargon auf Verrätselung, bekunde Autorität und schliesse Nichtwissende bewusst aus (Soziolekt).²⁹ Die stilisierte Protokollsprache Drachs ist weder Fachsprache noch Fachjargon. Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Technolekt und Soziolekt kann der Protokollstil noch deutlicher vom Kanzleistil abgegrenzt werden, da es sich beim Kanzleistil laut Settele, ähnlich wie beim Amts- oder Bürokratendeutsch, nicht nur um eine abwertende Bezeichnung der Rechtssprache handele, sondern vor allem auch um

22 Ebd., S. 706f.

23 Ebd., S. 707.

24 Vgl. Schobel, Eva: Albert Drach. Ein wütender Weiser. Salzburg, Wien, Frankfurt a.M.: Residenz Verlag, 2002, S. 145. Im Gespräch mit Peter Huemer 1992 habe Albert Drach gesagt: Es ist ein »Protokoll gegen mich selbst.«

25 Vgl. Settele, Matthias: Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur. Frankfurt a.M.: Lang, 1992, S. 31.

26 Vgl. Joseph von Sonnenfels: Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamten, Wien, 1784, zit.n. Niehaus: Protokollstile, S. 695, Anm. 12.

27 Vgl. dazu Settele: Protokollstil, S. 15; Fischer: Inszenierte Naivität, S. 216f.

28 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 15.

29 Vgl. ebd., S. 23f.

einen Fachjargon, der die Rechtssprache »verfälsche.«³⁰ Die »methodisch falsche Protokollierung«³¹ ist somit eine literarische Technik, die Kritik am Geltungsanspruch eines bestimmten (fachlichen) Sprachgebrauchs übt, bei dem das einzelne Subjekt zum Darstellungsobjekt eines Sachverhaltes gemacht wird. In seinen fiktionalen Protokollerzählungen verwendet Drach dafür rechtssprachliche Muster, die auf Verhör- und Gerichtsprotokollen und Gutachten beruhen.³²

Wenn der Autor Drach, der selbst als Rechtsanwalt tätig und mit der Rechtssprache vertraut war,³³ eine stilisierte Protokollsprache als ein sprachliches Mittel nutzt, richtet sie sich auf einen bestimmten Teil der Rechtssprache: den Fachjargon, der, so ist mit Hilfe der Unterscheidung zwischen Fachsprache und Jargon zu schlussfolgern, darauf angelegt ist, abzuschotten und auszugrenzen. Darüber hinaus richtet sich die Kritik der Drach'schen Verfahrensweise auch gegen die Fachsprache, und zwar dort, wo die Sprache der fiktiven Gerichtsmitarbeiter den Bereich des zu ermittelnden objektiven Tatbestands verlässt und, wie die Textbeispiele zeigen werden, in eine Vorverurteilung des Protagonisten kippt. Während das amtliche Protokoll beansprucht, ein Geschehen zu dokumentieren, ist *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* eine fiktionale Erzählung in einer artifiziellen Protokollsprache, die ebendiesen Anspruch konterkariert. Der literarische Protokollstil richtet sich also *gegen* den juristischen Sprachgebrauch als Fachjargon und Fachsprache, nicht indem er ihn karikiert, sondern ihn literarisch simuliert und dadurch demaskiert.³⁴

1.2 Albert Drachs spezifische Verbindung von Form und Inhalt

Mit dem Protokollstil schafft Drach eine eigene Darstellungsform, Vergangenes schreibend festzuhalten. Äußert sich der Autor Drach in Interviews über den Impuls seines erzählerischen Festhaltens am Stil des Protokolls, rekurriert er häufig auf seine Erfahrungen als praktizierender Anwalt.³⁵ An anderer Stelle erwähnt er seine Darstellungsform wiederum eher beiläufig, wenn er zum Beispiel explizit über sich selbst schreibt: »[I]ch [verlor] zwar nach und nach alles, was ich besaß, behielt aber schließlich mein Leben zwecks bleibender Erinnerung.«³⁶ In dieser nüchtern formulierten Anmerkung

30 Vgl. ebd., S. 24.

31 Schobel: Drach oder das Protokoll, S. 13.

32 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 23.

33 In einem Brief an Ernestine Schlant sagt er, er sei »lebenslänglich zu diesem Beruf verdammt« (Drach, Albert: Brief an Ernestine Schlant vom 11.04.1979, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien [LIT], Sammlung Albert Drach Nachlass, ohne Sign.).

34 Vgl. Fetz: Zur Poetik Drachs, S. 104.

35 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 18; Schobel: Ein wütender Weiser, S. 87.

36 Albert Drach: *Meine gesammelten Mißerfolge. Als Versager unter Schweinehunden. Eine epische Darstellung mehr stimmig geführt*. Typoskript (um 1987), 219 Seiten, hier S. 78, zit.n. Schobel: Ein wütender Weiser, S. 157. Das vollständige Dokument befindet sich im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Archiv, Wien. Aus diesem Typoskript wird im Folgenden zitiert: »Als Versager, der auf nichts gefaßt war, verlor ich zwar nach und nach alles, was ich besaß, behielt aber schließlich mein Leben zwecks bleibender Erinnerung.« (Drach, Albert: *Meine gesammelten Mißerfolge. Als Versager unter Schweinehunden. Eine epische Darstellung mehr stimmig geführt*. Typoskript

klingt das besondere Zusammenspiel von Inhalt und Form an, das auf einem Kontrast zwischen Beiläufigkeit und Bedeutung seiner autobiographischen Äußerung beruht.

Mit dem Kontrast als Stilmittel erzeugt Drach eine Spannung, die auch für den Protokollstil in seinen fiktionalen Werken typisch ist und sich am deutlichsten in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* realisiert. Geplant habe Drach den Roman, den er ursprünglich »Le procès verbal«³⁷ nennen wollte, schon im Jahr 1937. Zu dieser Zeit befand er sich noch im österreichischen Mödling, verfasst habe er ihn aber erst 1939 im Exil in Nizza.³⁸ Erhalten geblieben sind nur zwei Typoskripte, die Drach wahrscheinlich zwischen 1946 und 1948 angefertigt hat.³⁹ In einem Brief an Ernestine Schlant schreibt Drach 1975: »1939 entstand das ›Große Protokoll gegen Zwetschkenbaum‹. An diesem Buch wurde nichts geändert, doch ist das Originalmanuskript 1961 durch Fremdverschulden verlorengegangen«⁴⁰. Da dieses Manuskript offenbar nicht mehr existiert, lassen sich das Original und die Druckfassung nicht vergleichen. Der veröffentlichte Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* soll aber weitgehend mit den beiden Typoskripten übereinstimmen.⁴¹

Nach eigenen Angaben hat Drach drei Fortsetzungsbände des Zwetschkenbaum-Romans verfasst. 1989 sprach Drach über diese insgesamt vier Bände und darüber, dass die Figur Zwetschkenbaum ermordet wird, nicht im Vernichtungslager, sondern durch den Strang. Damit befindet sich die Romanhandlung des verlorengegangenen Manuskripts in einem historischen Kontext, in dem auch der veröffentlichte Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* zu verorten ist. Er thematisiert die Phase nach dem Ersten Weltkrieg und vor dem Massenmord an den europäischen Juden ab 1941. Den Schluss mit dem protokollierenden Gerichtsmitarbeiter habe Drach erst später geschrieben, vermutlich 1946/47.⁴² Aber erst Ende der 1960er war es abzusehen, dass die ursprünglich von ihm vorgesehenen Bände nicht mehr erscheinen würden.⁴³ Der in der publizierten Version als Ich-Erzähler eingeführte Gerichtspraktikant war also keine sogenannte Verlegenheitslösung, die daraus hätte resultieren können, einen Schluss für den *einen* Band finden zu müssen. Vielmehr scheint die Erzählinstanz schon Bestandteil der Ursprungsfassung gewesen zu sein.

Zwanzig Jahre später erlangte Drach mit dem *Großen Protokoll gegen Zwetschkenbaum* öffentliche Anerkennung als Schriftsteller, die der Publikation seiner weiteren literarischen Texte förderlich war,⁴⁴ eine anhaltende oder gar breite Rezeption blieb jedoch

[um 1987], 219 Seiten, Wien [LIT], Sammlung Albert Drach, Nachlass, Sign. ÖLA 31/95, Ts. Dg. [GM2] 2/2, S. 78).

37 Drach, Albert: Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs. In: Ders: Werke. 10 Bde. Bd. 4. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2006, S. 31. Vgl. Fischer: Nachwort, S. 317, S. 319.

38 Vgl. Drach, Albert: Brief an Ernestine Schlant vom 24.11.1975, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Sammlung Albert Drach Nachlass, ohne Sign.; »Geplant 1937 in Mödling, verfaßt 1939 in Nice« (Fetz/Schobel: Textgenese, S. 317).

39 Vgl. Drach: Das Beileid, S. 62.

40 Drach: Brief an Schlant v. 24.11.1975.

41 Vgl. Fetz/Schobel: Textgenese, S. 317f.

42 Ebd., S. 321f., Schobel: Ein wütender Weiser, S. 243f.

43 Vgl. Schobel: Ein wütender Weiser, S. 248.

44 Schobel: Versuch zu überleben, S. 360; vgl. Schobel: Ein wütender Weiser, S. 254.

aus. Mit der Vergabe des Büchner-Preises an Drach 1988 stieg die Rezeptionskurve erneut an. Die Produktion und Rezeption von Drachs Texten ist, so die Biographin Eva Schobel, von einer »extreme[n] Ungleichzeitigkeit«⁴⁵ geprägt. Sein *Selbstportrait*, aus dem eingangs zitiert wurde (»zwecks bleibender Erinnerung«), hat Drach daher selbst-ironisch und bissig mit *Meine gesammelten Mißerfolge* betitelt.⁴⁶ Welchen Einfluss sein als skandalös empfundener Humor auf den, im Vergleich zu Jean Améry oder Ruth Klüger geringen Bekanntheitsgrad Drachs hat, kann hier nicht abschließend geklärt werden.⁴⁷ An dem Publikations- und Rezeptionsverlauf von *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* jedenfalls zeigt sich, dass die historische Entwicklung nach 1945 und die literarische Eigenart Drachs parallel zu der Veröffentlichung von Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur* gesehen werden kann.⁴⁸ Drachs und Hilsenraths Romanmanuskripte wurden von zahlreichen Verlagen abgelehnt.⁴⁹ In den 1960er Jahren mangelte es in Deutschland an Resonanzraum für Drachs und Hilsenraths »groteske Romane« (Dopheide, Meyer-Sickendiek), deren Darstellungsweise von Antisemitismus beziehungsweise Philosemitismus auf eine Haltung der Autoren schließen lässt, die »nichts erklärt, nichts bewältigt und somit nichts versöhnt, wo nichts zu erklären, zu bewältigen und zu versöhnen bleibt«⁵⁰. Direkt zu beschreiben, was ist, hieße für Drach, »bestehende Verhältnisse« erklären zu wollen, mit ihnen zu »paktieren«⁵¹. Eine solche Annäherung ist bei ihm nicht zu finden, seine beiden Protokollromane prägt vor allem eine »unversöhnliche Inszenierung«⁵². Die spezifische Verbindung von Form und Inhalt in dem fiktiven *Protokoll gegen Zwetschkenbaum* ruft eine Gegenhaltung zum Geschehen hervor. Warum es sich dabei nicht wie beim Ressentiment um die Gegenhaltung eines Text-Subjekts handeln kann, werden die folgenden Ausführungen zeigen.

45 Schobel: Versuch zu überleben, S. 358, S. 364.

46 Dieses 1987 angefertigte Typoskript ist bislang unveröffentlicht geblieben. »Meine gesammelten Misserfolge – eine epische Darstellung – mehrstimmig geführt (begonnen 16. März 1987)«: »Ein Versager kann einer sein, der zwar mit der Gegenwart nicht fertig wird, der aber in der Zukunft zu leben glaubt, von welcher ein Funke in die Dürre seines Daseins fällt. Er wird allerdings gar nie auf ein erfülltes Leben zurückblicken dürfen, denn die Zukunft kommt nie, denn sobald etwas eintrifft, ist es schon von dem Kommenden gelöst, vermag aber nie zum Völligen gedeihen.« (Drach: Meine gesammelten Mißerfolge, S. 64) »Aber ich war nun ein Versager und nunmehr bereits unter Schwei[n]ehunden.« (Ebd., S. 74).

47 Vgl. Schobel: Versuch zu überleben, S. 362.

48 »Nicht nur Albert Drach, sondern bspw. auch ein Autor wie Edgar Hilsenrath hat Probleme, in Deutschland mit einem grandios-sarkastischen Buch wie *Der Nazi & der Friseur* herauszukommen.« (Ebd., S. 363).

49 Bei Drach sollen es 16 Ablehnungen (vgl. Schobel: Ein wütender Weiser, S. 16), bei Hilsenrath 80 gewesen sein (vgl. Braun: Entstehungs- und Publikationsgeschichte, S. 46).

50 Schobel: Versuch zu überleben, S. 362.

51 Albert Drach im Interview: »Ich habe niemals mit bestehenden Verhältnissen paktiert.« (Drach, Albert: Hoffnung und Skepsis. Aus einem Interview mit Anna Zschke v. 05.04.1975. In: Bogen 23, Albert Drach. Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie. München, Wien: Hanser, 1988, o.S.).

52 Fischer: Nachwort «. In: Albert Drach: Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum. Werke 10 Bde. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008, S. 303-316, hier S. 306.

Die Distanz des Autors zum Material

Drach nutzt den Protokollstil als »Filter«⁵³, um das ›Erlebnismaterial‹ in eine bestimmte literarische Form zu bringen.⁵⁴ Es ist vor allem die Form, mit der ein Autor die Erinnerungen und sein Erlebnismaterial zu ›bezwängen‹ versucht. Die durch den Protokollstil erzeugte sachliche Distanz taucht auch abseits der Protokollromane in Drachs Werken auf, das zeigt der Blick auf den bereits genannten, bislang unveröffentlichten Text *Mißerfolge*. Es handelt sich dabei nicht um die Distanz durch einen fiktiven Protokoll-Erzähler, der das Geschehen ›juristisch‹ versachlicht, sondern um den Rückblick des Autors, dessen handschriftliche Notiz auf dem Umschlag seiner autobiographischen Aufzeichnungen für Drachs »Distanz zum Material«⁵⁵ spricht. Unter den Titel *Meine gesammelten Misserfolge* notiert der Autor: »eine sachliche Aufzählung«⁵⁶. Welche vorläufigen Schlüsse lassen sich daraus für den Protokollstil als eine Form der Distanz ziehen? Drei Aspekte gilt es festzuhalten: die Textstruktur, die Stilform und die Darstellungsweise. Erzähltes zu distanzieren setzt in den Protokollromanen Drachs eine Distanz in der Textstruktur voraus. Erzeugt wird Distanz wiederum in der Stilform sowohl durch die Konstruktion des fiktiven Erzählers (Erzählerrolle) als auch durch die Darstellung des Geschehens durch den ›Filter‹ des Protokollanten (Erzählersprache). Diese spezifische Perspektivierung des Geschehens im Protokollstil ist eine distanzschaffende Darstellungsweise, die einer Versachlichung entspricht. Als solche ist auch die Art und Weise zu bezeichnen, wie Drach Inhalt und Form, Erzählinstanz und Erzählersprache des Protokolls literarisch kombiniert und daraus den Protokollstil kreiert.

2. Zwetschkenbaum, »von dem hier die Rede ist«

Zurückzuführen ist der Protokollstil auf eine von Drach selbst so genannte »gegen den Titelhelden gerichtete[] Darstellung«⁵⁷. Dieser Hinweis verleiht dem Titel des Romans *Protokoll gegen Zwetschkenbaum* ein anderes Gewicht. Das Wort »gegen« rekurriert somit nicht nur auf eine amtssprachliche Formulierung, den Prozess zweier Parteien vor Gericht, es zeigt vielmehr eine bestimmte Richtung des Protokolls an. Diese Richtung – gegen das Subjekt – legt nahe, dass es sich bei dem Protokollstil weder um eine wertneutrale noch um eine unbeteiligte Darstellungsweise handelt.

Zu Beginn wird der Protagonist Schmul Leib Zwetschkenbaum aus Ostgalizien im Stil des Protokolls als eine Figur eingeführt, die der Macht und dem Antisemitismus der Behörden ausgesetzt ist:

In dem sehr zweifelhaften Schatten eines sogenannten Zwetschkenbaums saß ein Mann, der hieß auch Zwetschkenbaum, aber er war es nicht. Diese Familienbezeichnung gibt nämlich allerdings einen guten Namen für die damit gemeinte Pflanze

53 Fetz: Zur Poetik Albert Drachs, S. 121.

54 Vgl. ebd.; Manthey, Jürgen: »Rabiater Verführer. Albert Drachs autobiographisches Protokoll«. In: Die Zeit v. 19.10.1990: Die »Bezwingung des Materials durch die Form«.

55 Kucher: Anwendungsfälle von Zynismus, S. 22.

56 Drach: *Meine gesammelten Misserfolge*, o.S.

57 Albert Drach zit.n. Schobel: Drach oder das Protokoll, S. 12.

mit verholztem Stengel oder Stamm ab. Denn sie ist gebräuchlich für alle Gewächse solcher Art, welche hinwiederum nützlich und beliebt sind. Dagegen hält man erwähnten Namen für schlecht, wenn er einen Menschen betrifft [...]. Und so ist es auch kein Zufall, daß es einmal einen Juden namens Zwetschkenbaum gab, von dem hier die Rede ist.⁵⁸

Irritation rufen die ersten Sätze des Romans in mehrfacher Hinsicht hervor: Der Leser erfährt nicht, warum der Protagonist unter einem Baum sitzt, warum der Schatten, in dem Zwetschkenbaum sitzt, »zweifelhaft« sein soll, wofür »es« in dem Satz steht, wenn der Erzähler behauptet, Zwetschkenbaum »war es nicht«, und wer sich hinter dem »man« verbirgt, das die sich gegenüberstehenden Bewertungen von »gut« und »schlecht« stiftet. Dass das Protokoll gegen Zwetschkenbaum »kein Zufall«⁵⁹ ist, spricht für den Antisemitismus der Behörde, auf die das »man« rekurrieren könnte, und »er« (Zwetschkenbaum) muss am Ende um eine Facette ergänzt werden, die mit dem Bruder der Hauptfigur zusammenhängen wird.

Über die im ersten Satz des Romans paraliptisch eingeleitete Tat (»es«) wird der Leser zwei Seiten später informiert. Das Protokoll erklärt den Platz unter dem Obstbaum zum »Tatort«⁶⁰, weil die Hauptfigur Zwetschkenbaum dem Verdacht unterliegt, Zwetschgen gestohlen zu haben. Obwohl der erste Satz auf die Unschuld des Protagonisten Zwetschkenbaum verweisen könnte (»er war es nicht«), bekräftigen die Kommentare des Protokoll-Erzählers den Verdacht: »Er, Schmul Leib Zwetschkenbaum, vierundzwanzig Jahre alt, mosaisch, ledig, von Beruf Talmudschüler, ohne festen Wohnsitz, ist sichtlich hüftenkrumm, weil er einmal irgendwo gefallen sei (Anmerkung: vielleicht von einem fremden Obstbaum)«⁶¹. Die in der gesamten Erzählung vielfach verwendeten, in Klammern eingefügten »Anmerkungen« erheben den Anspruch, das fiktive Geschehen zu erklären,⁶² zu ergänzen⁶³ oder zu korrigieren,⁶⁴ und vermitteln so den Eindruck, dieses wiederzugeben. Inhaltlich setzen sich die markierten Anmerkungen kaum von dem Haupttext ab,⁶⁵ zumeist sind die Klammern bloß eine stilistische Hervorhebung.⁶⁶ Der Erzähler, der auf diese Weise Synonyme,⁶⁷ scheinbar relativierende,⁶⁸ komisch-absurde⁶⁹ Erläuterungen einfügt oder sich auf

58 Drach: Das große Protokoll, S. 7.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 9.

61 Ebd., S. 8.

62 Vgl. ebd., S. 86, S. 90f., S. 125, S. 220, S. 224 u.a.

63 Vgl. ebd., S. 121, S. 150f., S. 170, S. 242, S. 299 u.a.

64 Vgl. ebd., S. 19, S. 54, S. 71, S. 125, S. 142, S. 144, S. 260f. u.a.

65 Vgl. dazu: S. 20f., S. 55, S. 101.

66 Vgl.: »Übrigens war die Aufforderung doch wohl nur [...] aus dem Gerichtshause zu entlassen, das ist, in Freiheit zu setzen.« (Ebd., S. 18); »Zwetschkenbaum solle sich nichts vormachen, im Häfen (das ist Hafén, Kochgeschirr, hier übertragen für Arrest) sei es anders« (ebd., S. 86).

67 Vgl. ebd., S. 57, S. 59f.

68 Vgl. S. 21.

69 Vgl. S. 131.

Aussagen von Zwetschkenbaum oder anderen Figuren bezieht,⁷⁰ wird durch diese Wiederholungen als protokollierendes Subjekt sichtbar.

Das literarisch inszenierte ›Protokollieren‹ rekurriert somit auf das Protokoll als nichtfiktionale Textsorte. Die aufgeführten Figuren, Orte, Handlungen und Abläufe stellen einen Referenzrahmen her und spielen mit der Erwartungshaltung des Lesers, bereits ermittelte, ›festgestellte‹ Gegebenheiten und Vorgänge sachlich festzuhalten.⁷¹ Damit entlarvt der Protokollstil nicht nur die »vordergründige Feststellung als Behauptung«⁷² (Zwetschkenbaum saß »[i]n dem sehr zweifelhaften Schatten«). Er inszeniert auch bereits den entsprechenden Geltungsanspruch dieser Äußerungen als Feststellung (»saß ein Mann, der hieß auch Zwetschkenbaum«).

Gelenkt wird die Verfahrensweise des Protokolls von unbestimmten Größen, aber anstatt die Leerstellen inhaltlich zu füllen, werden sie mit Vermutungen (»vielleicht«, »wahrscheinlich«, »vermutlich«, »möglicherweise«) angereichert und auf den Verdacht des Obstdiebstahls (»denn«, »nämlich«, »also«) hin verengt. Welche manipulative Wirkung diese in Klammern gesetzten und an den fiktiven Leser gerichteten Kommentare entfalten können, geht aus der Wiedergabe von Zwetschkenbaums familiärer Herkunft hervor:

Der fünfte Bruder, Itzig, sei krank. Man habe ihm bei einem Pogrom die Wirbelsäule gebrochen (Anmerkung: vielleicht hat er sich dieses Übel auch anderweitig zugezogen). Der Rest an Geschwistern bestehe aus einer Schwester Jerucheme, die sich in Lemberg angeblich durch Arbeit fortbringe (Anmerkung: wahrscheinlich also durch geheime Prostitution).⁷³

So setzen die »Anmerkungen« die Richtung des Protokolls (gegen Zwetschkenbaum) fort und verringern den Interpretationsspielraum um ein Weiteres. In der Mitte des Romans wird mitgeteilt, warum Zwetschkenbaum unter dem Baum saß. Zwetschkenbaum befindet sich dabei bereits in einer Situation, in der das Leben für ihn als Jude immer bedrohlicher wird. In Galizien wurde er angeschossen und mißhandelt – »Legionäre« haben ihn gezwungen, nackt, mit »Zylinder und Lackschuhen ausgerüstet, in einer Synagoge unter vorgehaltenem Revolver unaufhörlich [zu] wippen und Kniebeugen aus[zuführen«⁷⁴. Daraufhin habe Zwetschkenbaum das Haus, in dem die Offiziere waren, in Brand gesteckt und sei geflohen. Auf seiner Flucht schließlich wurde ein Dorfbewohner auf den unter einem Baum sitzenden Zwetschkenbaum aufmerksam. Aus dem literarischen Protokoll erfährt der Leser, dass der Angeklagte, mittellos und im Schriftverkehr nur des Hebräischen mächtig, den Handlungen der Gerichtsmitarbeiter, Ärzte, Mithäftlinge und Aufseher ausgesetzt ist.

70 Eingeleitet werden diese Anmerkungen z.B. mit »wörtlich«, vgl. ebd., S. 8. oder S. 107.

71 Vgl. Rössler, Paul: »Der Sprechakt als Lesart. Albert Drachs Protokollstil aus pragmalinguistischer Sicht«. In: Hana Andrášová/Peter Ernst/Libuše Spáčilová (Hg.): Germanistik genießen. Gedenkschrift für Doc. Dr. phil. Hildegard Boková. Wien: Praesens-Verlag, 2006, S. 343-356, insbes. S. 346-353.

72 Ebd., S. 352.

73 Drach: Das große Protokoll, S. 8.

74 Ebd., S. 127.

Das gesamte Gerichtsverfahren, das mit dem Verdacht des Obstdiebstahls einsetzt und ihn in eine »gerichtszugehörige Einzelzelle«⁷⁵ manövriert, entwickelt sich so zu einem Prozedere, in dem der Protagonist selbst machtlos bleibt. Es folgen weitere Stationen wie die Psychiatrie und das Gefängnis: Zwetschkenbaum wird ins »Irrenhaus« gebracht, aus dem er flieht und in dem es zu einem Brand kommt. Zwetschkenbaum wird aufgrund dessen wieder festgenommen, und eine weitere Gerichtsverhandlung folgt. Verdächtigt, den Brand gelegt zu haben, legt er ein Geständnis ab, obwohl er die Tat nicht begangen hat. Vom Gefängnis wird er anschließend wieder in die Irrenanstalt überführt.

2.1 Rollentausch und Kräftefeld des Protokolls

2.1.1 Rollentausch im Protokoll

In einem Traum habe Zwetschkenbaum gesehen, wie sein Bruder Salomon Zwetschkenbaum im Krieg auf dem Schlachtfeld den Identitätsausweis eines nichtjüdischen Verstorbenen an sich genommen hat. Da sich herausstellt habe, dass Zwetschkenbaum ungerecht behandelt wurde, wird er von einer Familie aufgenommen, die ihm scheinbar Schutz gewährt. Zwetschkenbaum, so ist der Erzählung zu entnehmen, wird dieser Familie gegenüber misstrauisch, weil er gedacht habe, er lebe von »unehrliche[m] Geld«⁷⁶. Im weiteren Handlungsverlauf stellt sich das als unbegründet heraus, weil es Geld war, das Zwetschkenbaum infolge der unrechtmäßigen Behandlung zusteht.⁷⁷ Offenbar in der Absicht, sich selbst auf ehrlichem Weg zu versorgen, sei er unwissentlich kriminell geworden, weil er, wie sich herausstellte, »Diebsgut, Einbruchsgut, Räubergut, Raubmordsgut«⁷⁸ verkauft habe. Daraufhin wird Zwetschkenbaum zum »Nutznießer« und »Hehler«⁷⁹ gemacht, erneut verhaftet und mit einem »Bericht« konfrontiert, den er kommentarlos »mit den Reaktionen eines elektrischen Zitterrochens [...] in sich aufgenommen hatte«⁸⁰. Die erzählten Traumszenen, die wiederholten Andeutungen über Salomon Zwetschkenbaum oder die finanziellen Angelegenheiten bleiben im Roman jedoch weitgehend in der Schwebe.⁸¹ Inwieweit beeinflusst aber die familiäre Konstellation den Verlauf der Handlung? Und welche Rolle spielt der Bruder des Protagonisten? Zwetschkenbaum, heißt es, habe über seinen Bruder Josef Salomon Zwetschkenbaum gesprochen. Im Gegensatz zu ihm, Leib Zwetschkenbaum, sei dieser nicht religiös gewesen. Außerdem habe der »zu Gesetzeswidrigkeiten neigende Soldat«⁸² inzwischen die Identität von Josef Grzezinsky angenommen. Am Ende wird der Leser darüber informiert, dass der Bruder Zwetschkenbaums mit dem Richter Bampanello verschwägert ist.

75 Vgl. ebd., S. 11.

76 Ebd., S. 294.

77 Ebd., S. 293.

78 Ebd., S. 290.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 291.

81 Vgl. ebd., S. 289f.

82 Ebd., S. 20, vgl. auch S. 224.

Als Salomon Zwetschkenbaum alias Josef Grzezinsky und der Protokollant aufeinandertreffen, nimmt dieser Grzezinskys Ausführungen in das Protokoll auf. Diesen Kommentar nennt Michael Rohrwasser eine »kurzgefasste historische Genese des Antisemitismus aus dem Geiste des Antikapitalismus, und zwar aus der Feder eines Antisemiten«⁸³. Im Gericht schließlich treffen die Brüder Zwetschkenbaum aufeinander, sie stehen sich als Opfer (Schmul Leib Zwetschkenbaum) und Täter (Salomon Zwetschkenbaum alias Josef Grzezinsky) gegenüber, nehmen voneinander aber anscheinend keine Notiz.⁸⁴ In dieser Figurenkonstellation findet ein grotesker Rollentausch statt, denn es ist Salomon, der Bruder von Schmul Leib Zwetschkenbaum, der seine jüdische Identität gegen eine nichtjüdische tauscht. Er gibt sich als Grzezinsky aus und äußert sich gegenüber den Protokollanten antisemitisch: Es empfehle sich, so »Grzezinsky«, »das anonyme Kapital sichtbar zu machen, indem man, was sich dahinter versteckt, hervorziehe, nämlich den häßlichen Juden«⁸⁵. Damit gibt das Protokoll die antisemitischen Äußerungen eines Nationalsozialisten wieder,⁸⁶ der aufgrund des Identitätswechsels inzwischen mit dem Richter verschwägert ist.⁸⁷ Die Handlung endet vor Gericht, und

83 Rohrwasser, Michael: »Stachel der Lektüre. *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*«. In: Klaus Kastberger/Kurt Neumann (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Wien: Zsolnay, 2007, S. 240-248, hier S. 247.

84 Vgl. Drach: *Das große Protokoll*, S. 299f. In dem Hörspiel *Stimmen nach Natur und zu Protokoll*, das eine Fortsetzung des Zwetschkenbaum-Romans sei (vgl. Schobel: *Ein wütender Weiser*, S. 248), treffen die beiden Brüder, Joseph Salomon Zwetschkenbaum (vgl. Drach, Albert: *Gottes Tod ein Unfall. Dramen und Gedichte*. Hamburg, Düsseldorf: Claassen Verlag, 1972, S. 197-222, insbes. S. 210), der sich als Joseph von Grzezinsky ausgibt, und Schmul Leib Zwetschkenbaum (vgl. ebd. S. 199) im Vernichtungslager aufeinander. »Erst war ich Talmudschüler. Dann haben sie mich eingesperrt für nichts und ins Irrenhaus gesteckt. Später haben sie mich gefüttert, aber ich war in Angst, es ist von unechtem Geld. Dann habe ich Stoffe verkauft, aber die waren gestohlen. Sie haben mich wieder eingesperrt. Und dann ...« (ebd., S. 202). Der Rollentausch wird in dem Stück besonders deutlich. Der Bruder nimmt die Papiere des im Ersten Weltkrieg gefallenen Josef Grzezinsky an sich, der ihm schon zu Lebzeiten ähnlich sah und der nun »[e]in ganz Hoher« (ebd., S. 207) unter den Nazis ist. Ebenfalls enthalten ist die Stimme des »Protokollführer[s]«, dessen Ton und Stil jener Erzählstimme in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* gleicht. Aufgrund der verteilten Sprecherrollen tritt dieser Protokollstil zwar nur ausschnitthaft, aber sehr deutlich unterschieden vom Ton der anderen »Stimmen« (darunter die »Einzelstimme« von Schmul Leib Zwetschkenbaum und die »Fürstimme« von Joseph Salomon alias Josef Grzezinsky) auf. Die Konzentrations- und Vernichtungslager bezeichnet der Protokollant lapidar als »Judensammlungsanlagen« (ebd., S. 209) und die Zwangsarbeit im Steinbruch beschreibt er wie folgt: »Nachdem man den Eingewiesenen mit seiner Arbeit vertraut gemacht hatte, Material zu beschaffen und zu verladen, das man später benötigen würde, und dasselbe wieder an dessen Gewinnungsort zurückbringen, da man es derzeit noch nicht benötige, waren seine Nachbarn zu ersetzen, die im Zuge unvermeidlicher Arbeitsunfälle in Wegfall geraten waren.« (Ebd., S. 201).

85 Drach: *Das große Protokoll*, S. 297. Daraufhin fragt der Protokollant, »was er gerade gegen die Juden habe. Er meinte, nichts gegen sie zu haben. Aber hier handle es sich nicht darum, ob der Arzt das Meerschweinchen hasse, an dem er Vivisektion betreibe, sondern nur, ob dieses sich zur Probe im Heilverfahren eigne.« (Ebd., S. 297f.) Er spricht u.a. von einer »Zerreißung des Juden«, von einer »ewigen Fremdheit« und dass das »raffende vom schaffenden Kapital geschieden« (ebd., S. 298) werden müsse.

86 Vgl. ebd., S. 299.

87 Vgl. ebd.

der Roman schließt mit einem Kommentar des Protokollanten, auf den noch zurückzukommen sein wird.

2.1.2 Erinnerung an den Tatvorwurf, aufgezwungenes Geständnis

An dem folgenden Beispiel lässt sich ersehen, dass das Protokoll, wie es im Roman heißt, den »dienstlichen Berichte, der gesetzmäßig und daher auch zum Nutzen des Häftlings war«⁸⁸, nur vorgibt. Als Protokollant mag der Erzähler zwar den juristischen Vorgaben gemäß handeln, aber der Bericht, den er verfasst, ist weder neutral noch Zwetschkenbaum zum Vorteil. Als dieser mit dem Vorwurf der Brandlegung konfrontiert wird, entfaltet sich das Verfahren auf gleiche Weise *gegen* Zwetschkenbaum, wie es infolge des vorhergehenden Delikts zu beobachten war:

Es müsse also so gewesen sein, daß Beschuldigter einerseits einen Lappen oder ein Stück altes Papier vorher vom nahe gelegenen Unrathaufen aufgelesen und andererseits dieses nicht etwa auf das Dach, sondern durch einen offengebliebenen Spalt in den Speicher selbst gebracht oder geworfen habe. Dem Zwetschkenbaum leuchtete diese Lösung ein, doch wollte er zunächst nicht sagen, ob er Zeitungs-, Packpapier oder Tuchteile zur Zündung herangezogen hätte und ob dieses nach Einwurf, Einschlebung oder Hineintragung des Brandstoffes eingetreten wäre. Hier half ihm wieder der Untersuchungsrichter auf die richtige Fährte, indem er ihm vorhielt, daß Stoffreste aus dem Gewande des Beschuldigten nahe dem Brandplatz stellig gemacht werden konnten und daß ein Spalt der nicht ganz verbrannten Türe bei Schadenentstehung offenstand, was also auf Einschleben des Zündkörpers schließen lasse. Der Beschuldigte erinnerte sich nunmehr vollends, daß sich die Tat gemäß der Vorstellung des Gerichtes abgespielt habe.⁸⁹

In indirekter Rede gibt der Protokollant die Beweisführung des »Untersuchungsrichters Kuno Tockel«⁹⁰ wieder. Ableiten lässt sich daraus zum einen, dass es bereits festzustehen scheint, wer den Brand gelegt hat. Später stellt sich heraus, dass Zwetschkenbaum an der ihm vorgeworfenen Tat juristisch unschuldig ist,⁹¹ aber diese Möglichkeit, dass Zwetschkenbaum die Zündung nicht vorgenommen hat, wird im Protokoll gar nicht verhandelt. Aufgenommen werden stattdessen diverse Details (»Zeitungs-, Packpapier oder Tuchteile«, »Einwurf, Einschlebung oder Hineintragung«), die eine Ermittlung nicht mehr notwendig erscheinen lassen. *Ob* Zwetschkenbaum die Tat begangen hat, ist nicht mehr entscheidend, sondern *wie* er die Tat aus der Sicht des Richters durchgeführt hat.

Zum anderen fällt der Kontrast zwischen dem ausführlich vom Gericht konstruierten Tathergang und dem stimmlosen Tatverdächtigen auf. Weder hat Zwetschkenbaum eine eigene Stimme noch gibt es eine, die ihn in dieser Situation verteidigt. Mit dem Stilmittel der Ironie illustriert das Protokoll das »Geständnis« von Zwetschkenbaum,

88 Ebd., S. 21.

89 Ebd., S. 115f.

90 Ebd., S. 114.

91 Vgl. ebd., S. 163f.

der sich »nunmehr vollends« an das erinnert, was ihm das Gericht vorwirft. Die Vermitteltheit des Protokollierens erhält durch die vom Protokollanten behauptete Übereinstimmung von Erinnerung des Verdächtigten und der »Tat gemäß der Vorstellung des Gerichtes« eine groteskkomische Wirkung, zumal das sich vermeintlich erinnernde Subjekt in diesem Prozess selbst gar nicht zu Wort kommt. Vielmehr weist das Protokoll belanglose Details und absurde Banalitäten als Feststellungen aus, während das beschuldigte Subjekt, das zu Beginn dem Vorwurf, Zwetschken gestohlen zu haben, noch zu widersprechen scheint,⁹² nun ein aufgezwungenes Geständnis ablegt. Dieses Geständnis wird zum Ausdruck seiner Machtlosigkeit, im Protokoll heißt es lakonisch dazu: »Punkt drei: warum habe dieser Zwetschkenbaum gestanden, was er nicht getan habe? Punkt drei unaufgeklärt.«⁹³ Zwetschkenbaum gesteht eine Tat, die er nicht begangen hat, er wird für unzurechnungsfähig erklärt und kommt erneut in die Irrenanstalt. Die Auslassung des Protokolls betrifft also nicht nur die Stimme des Beschuldigten, auch die Vorgänge am Gericht, die zu einem falschen Geständnis führten, verschweigt der Protokollant. Das protokollierte Subjekt ist dem Protokoll als Geltungsträger ausgeliefert; für Zwetschkenbaum gibt es keinen Raum, in dem er reagieren kann. Auch aus diesem Grund wird die Figur Zwetschkenbaum, sofern sie für den Leser hier überhaupt noch erkennbar ist, als passiv wahrgenommen. Der Zugang zu ihr ist blockiert.

a) Vergrößerte Nebensächlichkeiten und verkleinerte Bedrohung

Das kurvenförmige und schleifenartige Erzählverfahren, mit dem das »es« zu einer immer wieder neu besetzten »Variable«⁹⁴ wird, sei es Diebstahl oder Brandlegung, ist gegen Zwetschkenbaum gerichtet und lässt das Protokoll zu einem »Ort der Verformung und der Verzerrung«⁹⁵ werden. So wird zum Beispiel aus dem »Zweifelsatz« ein *Im Zweifel gegen den Angeklagten*.⁹⁶ Gibt der Erzähler einen Traum von Zwetschkenbaum wieder, den dieser dem Protokollanten berichtet haben soll – »Der Himmel sei ganz rot und in Flammen gewesen (wahrscheinlich von den Brandstiftungen im Gebäude der Spitalsabteilung des Irrenhauses und im Anwesen des Johann Hinterroder)«⁹⁷ – und meint der Protokollant außerdem, Zwetschkenbaums Element sei »offenbar das Feuer, aber nicht im astrologischen Sinne«⁹⁸, stützen die Kommentare den Verdacht gegen Zwetschkenbaum.

Demzufolge ist es nicht nur das Subjekt Zwetschkenbaum, das im Protokoll keinen eigenen Platz einnimmt. Auch dem Zweifel gewährt das Protokoll keinen Raum: Jeder Satz »vollstreckt ein Urteil«⁹⁹. Dass es trotz allem aber »gesetzmäßig« ist, trifft

92 Vgl. ebd., S. 9.

93 Ebd., S. 163f.

94 Lehnart: Drach und das 20. Jahrhundert, S. 171.

95 Niehaus: Protokoll, S. 291.

96 Vgl. Lehnart: Drach und das 20. Jahrhundert, S. 9.

97 Drach: Das große Protokoll, S. 87.

98 Ebd., S. 94.

99 Rabinovici, Doron: »Sprache und Schuld«. In: Andreas Kilcher/Matthias Mahlmann/Daniel Müller Nielaba (Hg.): »Fechtschulen und phantastische Gärten«. Recht und Literatur. Zürich: Hochschul-Verlag 2013, S. 37-56, hier S. 48.

den Kern von Drachs Kritik an der Rechtssprache: Auch sie kann zu einer beliebigen Variable werden. Den Verdacht und die Entrechtung schreibt das Protokoll ›fest«. In einem Interview von 1990 bekräftigt Drach seine Ansicht, dass die Verfahrensweise des Protokolls »immer gegen jemanden«¹⁰⁰ gerichtet ist. Dass nicht nur Zwetschkenbaums Umgebung, sondern »auch noch das Protokoll« gegen ihn ist, führt Drach darauf zurück, dass es »viel leichter ist, einem Starken als einem Schwachen Recht zu geben«¹⁰¹. Diese epitextuelle Kommentierung seines literarischen Verfahrens ist eine Kritik des Autors an einer »Objektivität« in der Gerichtspraxis: statt neutral »wird entweder für oder gegen jemand gehandelt«¹⁰². Mit dem Protokollstil, so kann seine Stellungnahme verstanden werden, distanziert sich Drach von der scheinbaren Sachlichkeit und Objektivität der juristischen Protokollsprache.

Drach nutzt die stilisierte Protokollsprache als ein sprachliches Mittel, um den Prozess gegen den Einzelnen als »Verbalakt«¹⁰³ zu konstruieren und damit Kritik am Geltungsanspruch der Rechtssprache zu üben. Hierbei entfaltet er seine »Technik der Distanz«¹⁰⁴, mit der er die »Mechanismen einer Tätersprache«¹⁰⁵ freilegt. Typisch für diese Darstellungstechnik ist der Kontrast zwischen trivialen Alltäglichkeiten und funktionalisierter Amtssprache, dessen Spannung sich in dem Kräftefeld erzählerisch vergrößerter Nebensächlichkeiten und verkleinerter Bedrohungen bewegt. Die Umstände werden während des gesamten Handlungsverlaufs verstellt und durch zahlreiche Nebenhandlungen verzerrt. Auf diese Weise rekonstruiert der Protokollstil die Entmachtung eines Subjekts.

b) Facetten der Erzählinstanz und das Objekt des Protokolls

Der Stil im Protokollroman ist an die spezifische Perspektivierung des erzählten Geschehens gebunden. Sie ist eine Technik der Verstellung, die vom Sarkasmus in seiner *verstellten* Form zu unterscheiden ist. Als ›Ort‹ der Distanz fungiert das Protokoll gegen das Subjekt Zwetschkenbaum. Ausschlaggebend hierfür ist die Perspektive eines Erzählers, dessen Ort des Erzählens »institutionelle Tatsachen [schafft]«¹⁰⁶ und nicht, wie in *Roman eines Schicksallosen* und *Der Nazi & der Friseur*, die Perspektivierung eines Ich-Erzählers, der sich zum Gegenstand seiner Erzählung und zum erzählenden Subjekt macht.

Für alle *Epochen des Protokolls* gilt, so Niehaus: »Was ins Protokoll gehört und wer das Protokoll führt, ist immer auch eine Frage der Macht.«¹⁰⁷ Konstitutiv für den Rahmen,

100 Settele: Protokollstil, S. 18.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Fetz/Schobel: Textgenese, S. 319.

104 Höfler, Günther A.: »Wenn einer ein Jud ist, ist das Schuld genug«. Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs«. In: Ders./Gerhard Fuchs (Hg.): Albert Drach Dossier. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 179-202, hier S. 184.

105 Hainz: Shoah in der Literatur der Überlebenden, S. 226.

106 Niehaus, Michael: »Epochen des Protokolls«. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2011), S. 141-156, hier S. 146.

107 Ebd., S. 143.

in dem sich die Verstellung als eine Subjektbildung beobachten lässt, ist eine Machttechnik. Damit ist der Protokollstil dem Zynismus näher als dem Sarkasmus und ist, trotz sarkastischer und grotesker Elemente, vom Sarkasmus zu unterscheiden. Heterogenes wird zwar auch mit sarkastischen und grotesken Gestaltungsverfahren zusammengeführt und durch die Erzählperspektive verstellt, beim Protokollstil handelt es sich aber um eine spezifische Form der Verstellung, die eine eigenständige Darstellungsweise der Distanz ist.

Der folgende Auszug aus *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, eine der wenigen Stellen im Roman, in der die Shoah proleptisch thematisiert wird, macht die spezifische Technik der Verstellung deutlich:

Immerhin wünschte der Gefängnisaufseher dem Überstellten, daß dieser gesund bleiben möge, ein übrigens unverständlicher Zuspruch, zumal es sich ja um einen Geisteskranken handelte, der eben zur Heilung seines Zustandes oder zumindest zur Verhütung von dessen für Außenstehende schädlichen Auswirkungen eingewiesen worden war. Behauptet wird überdies, daß der Gefängnisaufseher bei seiner Rückkunft sich gegenüber dem wegen Einbruchsdiebstahls beim Pfarrer Schleuner in Verwahrungshaft befindlichen Schafstock geäußert habe, ein Jude sei auch ein Mensch, eine Erklärung, die übrigens, in den Plural übertragen, in viel späterer Zeit an der Schwelle eines neuen Weltkrieges durch ein Spruchband auf öffentlichem Platze dahin ergänzt wurde, daß Wanzen auch Tiere wären.¹⁰⁸

Wer von wo aus spricht, ist durch die Darstellungsweise verstellt. »Nicht die Frage ›Wer spricht?‹ verrät die wahren Machtverhältnisse, sondern«, so Lehnart, »die Frage ›Von wo aus spricht der, der spricht?‹«¹⁰⁹ Dass sich diese Sprecherposition, sowohl über weite Strecken des Romans als auch in diesem Textauszug, der konkreten Lokalisierung entzieht, ist ein Merkmal für die indirekte Form und vermittelnde Funktion des Protokollstils.

Die Erzählsprache des Romans ist nicht durchgehend im amtlichen Ton des Protokolls gehalten, weshalb zwischen verschiedenen Instanzen unterschieden wird, zum einen zwischen zwei Rollen des Erzählers, einem »literarische[n] Roman-Erzähler«¹¹⁰ und einem »behördlichen Protokollführer«¹¹¹, zum anderen zwischen Protokollinstanz und implizitem Autor.¹¹² Kennzeichnend für diese Diskussion ist die Frage nach der Erzählperspektive, die der Text konsequent verstellt. Die Aussage im ersten Satz des Romans über Zwetschkenbaum, »[i]n dem sehr zweifelhaften Schatten eines sogenannten Zwetschkenbaumes saß ein Mann, der hieß auch Zwetschkenbaum, aber er war es nicht«, muss weder der »eigentliche« Anfang des Protokolls noch zwangsläufig überhaupt Bestandteil des »amtlichen« Protokolls sein. Auf inhaltlicher Ebene erzeugt sie einen Gegensatz,

108 Drach: *Das große Protokoll*, S. 27f.

109 Lehnart: *Albert Drach und das 20. Jahrhundert*, S. 18.

110 Settele: *Protokollstil*, S. 155.

111 Ebd., S. 54ff.

112 Vgl. Cosgrove: *Grotesque Ambivalence*, S. 79.

denn obwohl der Protagonist in juristischer Sicht offenbar unschuldig ist, setzt ein Prozedere der vermeintlichen Schuldsuche ein.

Rössler weist darauf hin, dass der Erzähler durch den Einschub *zweifelhaft* von Anfang an präsent sei, beziehe sich diese Attribuierung doch darauf, dass der Protagonist im Schatten eines Zwetschkenbaums gesessen habe, nicht aber auf den Schatten selbst.¹¹³ Dennoch lässt sich fragen, warum der Erzähler, der Roman-Erzähler, von einem »zweifelhaften Schatten« spricht. Dient diese Formulierung dazu, ein Misstrauen gegenüber Zwetschkenbaum zu artikulieren? Inwiefern bezieht sie sich auf die doppelte ›Bedeutung‹ von ›Zwetschkenbaum‹ – als Pflanze ›gut‹, als Mensch mit jüdischem Namen ›schlecht‹?

Die Facetten der Erzählinstanz mit einem traditionellen Roman-Erzähler und einem Protokoll-Erzähler einzufangen erscheint wie eine Verlegenheitslösung, um die nur schwer zuordenbaren »Nebenstimmen«¹¹⁴, wie Rohrwasser sie nennt, in den Griff zu bekommen. Die Ironie des Romans besteht, so Günther Höfler, in dem kaum identifizierbaren »Zentrum der Wahrnehmung«¹¹⁵. Auch das Wissen um den Erzähler bringt keine Klarheit darüber, wie das Verhalten des Protokoll-Erzählers insgesamt zu bewerten ist: »Wertungsvorgänge werden *als solche* denunziert, indem sie hinsichtlich ihrer fatalen Folgen demaskiert werden.«¹¹⁶ Unter dem Aspekt der Distanz ist vor allem die Erzählfunktion wichtig, das Amt des »Protokollführers« und damit die Macht des »protokollierenden Subjekts«¹¹⁷, über den Inhalt zu entscheiden, »was und wie etwas ins Protokoll kommt«¹¹⁸. Auf die Frage, ob es neben dem Protokoll-Erzähler einen weiteren Erzähler gibt oder ob es sich letztlich nur um *eine* Erzählinstanz handelt, ist, sofern sich das überhaupt beantworten lässt, mehr als nur eine Antwort möglich.

2.1.3 Der Protokoll-Erzähler wird zum Ich-Erzähler

Auf den letzten fünf Seiten des insgesamt etwa dreihundert Seiten umfassenden Buchs erfährt der Leser, dass es sich bei dem protokollierenden Subjekt um einen Gerichtspraktikanten handelt, der »zur Erlernung auch ländlicher Gerichtspraxis« das »Amt als Protokollführer«¹¹⁹ ausführt. Dadurch wird die Sprecherinstanz zwar personifizierbar, der Text bleibt aber multiperspektivisch und mehrdeutig. Er lässt offen, ob es neben der protokollierenden Instanz noch eine weitere erzählende Instanz gibt und welche Aussagen – das betrifft nicht nur die Äußerungen von Zwetschkenbaum – auf welches Subjekt zurückgehen. Diese Subjektpositionen bleiben überwiegend verstellt. Erst am Ende tritt die protokollierende Instanz hervor: Der Richter »wies mich an, ein Lehrlings- und Gesellenstück zu machen«¹²⁰. Davor bleibt der Protokoll-Erzähler eine »a-perso-

113 Vgl. Rössler: Sprechakt als Lesart, S. 352.

114 Rohrwasser nennt es »Nebenstimmen«, »die nicht von dem fiktiven Protokollanten herrühren« (Rohrwasser: Stachel der Lektüre, S. 243).

115 Höfler: Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs, S. 181.

116 Ebd.

117 Niehaus/Schmidt-Hannisa: Textsorte Protokoll, S. 11.

118 Niehaus: Protokoll, S. 289.

119 Drach: Das große Protokoll, S. 295.

120 Ebd., S. 299f.

nale Sprecherinstanz«¹²¹, aus deren Perspektive die Prozedur des Gerichtsverfahrens und die Akte körperlicher Gewalt erzählt werden.

Mit der Identität der Erzählerfigur und deren wenigen Sätzen über die Befragungssituation wirft der Roman die Fragen auf: Woher bezieht der »Lehrling« die Informationen und inwiefern ist sein Protokoll »parteiisch? Der Wechsel der Erzählsituation, von einer Er- in eine Ich-Erzählsituation, hat eine entlarvende Funktion, denn so wird deutlich: Das Protokoll markiert ein Wissen *über* Zwetschkenbaum, das nicht nur auf dem Wissen Zwetschkenbaums, der Zeugen und der Ärzte beruht.¹²² Erstellt hat das Protokoll ein Gerichtsmitarbeiter, der zwar schon zu Beginn erkennbar war, aber erst durch seine Äußerung, das Protokoll im Auftrag des Richters Bampanello angefertigt zu haben, als solcher bestimmbar wird.

Von Anfang an stellt sich jedoch die Frage, wie groß der Anteil des Protagonisten an der vermeintlichen Wiedergabe seiner Äußerungen ist. Handelt es sich bei Zwetschkenbaum doch um eine Figur, die sich während des Verhörs und vor Gericht zwar durchaus geäußert habe (»verneint«, »leugnet«¹²³, »erzählte«¹²⁴), deren Worte aber für den Gerichtsmitarbeiter schwer verständlich seien.¹²⁵ Sie selbst kenne die deutsche Schrift nicht¹²⁶ und wird überwiegend als ängstlich, verschlossen und teilnahmslos dargestellt.¹²⁷ Außerdem wird nicht nur ihr »Rückblicksvermögen«¹²⁸ im Protokoll infrage gestellt, sie wird grundsätzlich für unfähig erklärt, den Ausführungen im Gerichtsverfahren zu folgen.¹²⁹ Dieser Eindruck, der sich schon während der Befragung nach dem ersten Verdacht der Brandstiftung einstellt,¹³⁰ verstärkt sich, als der Protokollant sagt, Zwetschkenbaum habe ihn während der Befragung keines Blickes gewürdigt und sich durchweg passiv verhalten.

Baron Bampanello schien nicht sehr darauf erpicht, den zu bearbeitenden Fall selbst sogleich in Angriff zu nehmen, sondern wies mich an, ein Lehrlings- und Gesellenstück zu machen, den Beschuldigten gehörig zu befragen, alles nach Tunlichkeit zu Protokoll zu nehmen, aufzuklären und zu belichten, und dann, wenn nötig, das Ganze zu überschreiben: »Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum«. Der mir auferlegten Pflicht kam ich nach Kräften nach. Doch schien der völlig teilnahmslose Häft-

121 Höfler: Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs, S. 180.

122 Vgl. Niehaus: Protokoll, S. 289.

123 Drach: Das große Protokoll, S. 9.

124 Ebd., S. 17.

125 Vgl. ebd., S. 9.

126 Vgl. ebd., S. 18.

127 Vgl. ebd., S. 9, S. 27, S. 300.

128 Ebd., S. 72.

129 »Zwetschkenbaum aber, obzwar wohl nicht fähig, dem akademischen, das ist abstrakten Teil der Ausführungen zu folgen, strahlte über sein ganzes Gesicht, was er wohl kaum im Falle des vollen Verstehens des Vorgebrachten getan haben würde.« (Ebd., S. 84).

130 »Der Festgenommene erweckte einen störrischen Eindruck und beantwortete weder die in Ansehung seiner Identität noch die auf sein Vorhaben und seine jüngste Vergangenheit bezüglichen Fragen. Im Zuge seiner Vernehmung auf dem Gendarmerieposten gab er die bereits oben angeführte Darstellung. Zur Sache selbst verantwortete er sich, daß er nichts wisse und auch nichts getan habe.« (Ebd., S. 75).

ling [...] auch mich keines Blickes zu würdigen. Auch gab er zur Sache einstweilen nichts anderes an, als daß er die Zwetschken nicht gestohlen habe.¹³¹

Der Protokollant herrscht nicht nur über das Subjekt seiner Beschreibung. Vor dem Hintergrund der letzten Sätze des Romans, Zwetschkenbaum habe »nichts anderes« als seine Unschuld zu Protokoll gegeben, enthält das Protokoll offenbar mehr vom Protokollanten als vom befragten Zwetschkenbaum. Insbesondere die letzten Zeilen des Ich-Erzählers werfen die Frage auf, wie viel von der Protokollgeschichte auf Zwetschkenbaums eigene Äußerungen zurückgeht und welche Aussagen nur dem Status des Protokolls gemäß als indirekte Rede ausgegeben werden. Fischer behauptet, der Protokollführer greife in »Zwetschkenbaums Darstellungen korrigierend, ironisierend und präzisierend ein«¹³². Im Protokoll sind zwar kommentierende und ironisierende Passagen erkennbar, was Zwetschkenbaum aber tatsächlich schildert, ob es »seine Darstellungen« sind, bleibt weitgehend offen. Nur an wenigen Stellen im Roman sind sie als solche erkennbar, zum Beispiel, als er befragt wird, »ob er in das Anwesen des Johann Hinterroder zum Behufe des Obstdiebstahls eingedrungen sei, verneint er [dies] sehr heftig«¹³³.

Die heterodiegetische fiktionale Erzählung, die also mit dem formalen Anspruch eines scheinbar objektiv berichtenden und sich selbst nicht als erzählte Person thematisierenden Er-Erzählers begann, endet mit dem Auftritt des Er-Erzählers als Ich-Erzähler:

Als ich zur Erlernung auch ländlicher Gerichtspraxis mein Amt als Protokollführer bei Herrn Baron Dr. Xaver Bampanello von Kladeritsch antreten sollte, fand ich denselben im Gespräch mit einem mir unbekanntem Herrn, doch wurde ich nach Wechslung der üblichen Einführungsworte vom Richter seinem Gesprächspartner vorgestellt.¹³⁴

Erteilt worden sei der Auftrag einem Gerichtsmitarbeiter, der vorgibt, die Äußerungen Zwetschkenbaums wiederzugeben. Damit führt der Protokoll-Erzähler sein Amt aus. Formulierungen wie »Erlernung« und »antreten sollte« betonen die machtvolle Position des Gerichts über Zwetschkenbaum, denn streng genommen ist es nur der Praktikant, der als solcher »pflichtbewusst«¹³⁵ und »wißbegierig«¹³⁶ vorgeht und die Arbeit erledigt, auf die der Richter nicht »erpicht«¹³⁷ sei. Damit konstruiert der Text ein Machtverhältnis, in dem Zwetschkenbaum einer Instanz gewissermaßen gegenübersteht, die noch nicht einmal den Status eines Gerichtsprotokollanten hat, sondern nur als Amtsanwär-

131 Ebd., S. 300.

132 Fischer, André: »Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie.« Zum Humor bei Albert Drach. In: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler (Hg.): Albert Drach Dossier. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 31-50, hier S. 42.

133 Drach: Das große Protokoll, S. 9, vgl. auch S. 75.

134 Ebd., S. 295.

135 Vgl. ebd., S. 300.

136 Ebd., S. 295.

137 Ebd., S. 299.

ter der Anweisung des Richters folgt: einen »Bericht« anzufertigen, »das Ganze«, »wenn nötig«¹³⁸, mit einer Aufschrift zu versehen und es anschließend zu den Akten zu legen.

Da die Erzählfigur als »Protokollführer« erst am Ende identifizierbar wird, verändert sich auch die Stellung des Erzählers: Erst erscheint sie heterodiegetisch und der Erzähler unbeteiligt, als sei er keine Figur der erzählten Welt. Dann aber wird die Position des Erzählers als beteiligter Beobachter offenkundig; das macht den Protokollanten zu einem Teil des von ihm berichteten Geschehens. Bis zum Schluss ist es jedoch nicht möglich, ihn auf *eine* Intention festzulegen. Als Ort des Erzählens gibt sich das Protokoll metadiegetisch, als ob es das zu Protokoll Gegebene bloß wiedergäbe. So erzeugt es den Eindruck, als sei der Erzähler auf das von Zwetschkenbaum Mitgeteilte angewiesen. Mit diesen Erzählverfahren beansprucht das Protokoll Objektivität. Dabei ist die Erzählung homodiegetisch und rekrutiert ihre Macht ausschließlich über das Amt. Der Erzähler, der nicht mit der Figur identisch ist, tritt als beteiligter Beobachter auf.

Dass die Erzählposition so lange verstellt ist, steht im Zeichen einer Kritik des Autors an einem Sprachgebrauch, der Realitäten vereinfacht und verstellt, Rollen fest schreibt und Subjekte entmächtigt. Aufgedeckt wird zwar die Position der aktiv protokollierenden Instanz, aber das passiv protokollierte Subjekt bleibt bis zum Schluss ein Objekt des Protokolls. So ist es auch einer von Drach gewählten Titelvariante des Romans zu entnehmen: »Zwetschkenbaum ist Gegenstand dieses Aktenstücks«¹³⁹. Objekt des Protokolls ist Zwetschkenbaum nicht nur, weil über die Figur Zwetschkenbaum gesprochen wird, sondern auch, weil die ganze Umgebung sie nicht als Subjekt akzeptiert und das protokollierte Subjekt nicht als Subjekt mit einer eigenen Stimme in Erscheinung tritt.

2.2 Technik gegen das Subjekt

2.2.1 Zynische Distanz im literarischen Protokoll

Distanz erzeugt die Darstellungsweise in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* nicht nur dadurch, dass sie die Verbindung von Subjekt und Aussage »kappt« und unkenntlich wird, wer etwas von wo aus sagt. Auch die »Richtung« des Protokolls spielt für die ästhetische Distanz eine entscheidende Rolle. Aus der von Drach konstatierten Gerichtetheit entwickelt der Autor eine »distanzierte Optik«¹⁴⁰. Bezeichnet wird diese Darstellungsweise auch als eine »zum Zynismus gesteigerte ironische Schreibart«¹⁴¹. Wie kann eine Darstellung, die entweder *für* oder *gegen* das Subjekt ist, eine zynische Distanz herstellen? Ferner wird zu zeigen sein, dass es sich bei den Textverfahren des Protokollstils, die hier als Verstellung, Versachlichung und Reduktion analysiert werden, erstens um

138 Ebd., S. 300.

139 Fetz/Schobel: Textgenese, S. 319: »ZWETSCHKENBAUM ALS BAUM UND ALS JUDE IST GEGENSTAND DIESES AKTENSTÜCKS« ist eine Titelvariante.

140 Fischer: Humor bei Drach, S. 33.

141 Ebd.

Distanz produzierende Verfahren handelt und dass sie zweitens Strategien zynischer Distanzherstellung sind.

Aus der Zuschreibung »zynisch«¹⁴² geht oftmals nicht hervor, worauf sie sich bezieht, auf den Autor selbst oder auf seine Schreibart,¹⁴³ beziehungsweise gegen wen oder was sich der Zynismus richtet oder ob er eher in philosophisch-historischer oder in rhetorisch-ästhetischer Hinsicht verwendet wird. Eine zynische Wirkung entfaltet diese Darstellung, weil sie die Machtverhältnisse mit einer »Kälte gegenüber den Antihelden«¹⁴⁴ bloßstellt.¹⁴⁵ Settele spricht auch von der »Versachlichung«¹⁴⁶ oder von der scheinbaren und »kalte[n] Sachlichkeit«¹⁴⁷ des Protokolls. Die sich im Protokollstil verbindenden Elemente von kalter Sachlichkeit und emotionsloser Distanz der Protokollinstanz sind Teil einer solchen gegen das Subjekt gerichteten Strategie und sie werden hier als Erzählstrategie der Versachlichung untersucht. Versachlichung als Strategie der Distanz meint beim Protokollstil also etwas anderes als bei Améry und Klüger. Während Versachlichung in *weiter leben* und *Jenseits von Schuld und Sühne* bedeutet, das Erlebte zu einem Gegenstand zu versachlichen, der sich autobiographisch beschreiben lässt, mit Emotionen, aber ohne Sentimentalität, findet bei Drach die Versachlichung auf der Ebene eines fiktiven Erzählverfahrens statt, nämlich auf der Ebene des amtlichen Protokoll-Erzählers.

Im *Großen Protokoll gegen Zwetschenbaum* sind Versachlichung und Reduktion zwei verschiedene Textverfahren des Protokollstils. Während sich die Distanz durch Versachlichung auf das Verweigern von Mitleid konzentriert, richtet sich die Distanz durch Reduktion auf eine Vermeidung von Identifikation. Die verschiedenen Verfahren von Distanz in der Literatur wie das reflektierende Versachlichen (Ressentiment) und das protokollierende Versachlichen (Protokollstil) verleihen den Zuschreibungen, der Text eines Überlebenden der Shoah sei »zynisch«, »sachlich« oder »distanziert«, eine Tiefenscharfe, die es ermöglicht, Beschreibungsweisen wie diese zu systematisieren.

2.2.2 Verstellung – der ironische Anteil des Protokollstils

Für den Kontrast von Inhalt und Form nutzt der Protokollstil die ironische Verstellung, so zum Beispiel, wenn der Autor Drach die Sprache der Täter simuliert und der Ro-

142 Vgl. Schobel: Versuch zu überleben, S. 362.

143 Zynismus kann sich auf den Autor selbst beziehen, zum Beispiel, wenn Drach sagt: »Mein Humor ist Galgenhumor. Das ist Zynismus. [...] Man muß über die Dinge so hinweg gehen, als ob es einen nichts angehe. Man muß mit sich selber ironisch fertig werden, man muß auch gegen sich selbst protokollieren.« Das habe, so Drach, eine verstärkende Wirkung (vgl. Vikas: Der Außenseiter Drach, S. 244). Wenn Fischer aber von einer »zum Zynismus gesteigerte[n] ironischen Schreibart« (Fischer: Humor bei Drach, S. 33) Drachs spricht, bezieht sich der Zynismus auf den Stil der Autors.

144 Fischer: Humor bei Drach, S. 33.

145 Vgl. Largier: Zynismus, S. 902. Der Zyniker meint einen »spöttische[n] Kritiker, der die Machtordnung bloßstellt, während er gleichzeitig die eigene vollkommene Ohnmacht und eine daraus resultierende Gleichgültigkeit evoziert.« Sarkasmus bezeichnet Largier als »bitteren Spott aus Verzweiflung«. Spott diene dazu, »die selbstverständliche Ordnung der Welt in Frage« zu stellen und sich einer »emotionalen Beteiligung in Kontexten, in denen derlei erwartet wird« (ebd.), demonstrativ zu verweigern.

146 Settele: Protokollstil, S. 158.

147 Ebd., S. 158, S. 23.

man aus der Perspektive eines antisemitischen Gerichtsmitarbeiters erzählt wird. Die von Burkhard Meyer-Sickendiek konstatierte »Mimesis der Tätersprache«¹⁴⁸ und die »Maske des Protokollanten«¹⁴⁹ in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* können im Zeichen einer solchen Distanz erzeugenden *dissimulatio* betrachtet werden. So weist Meyer-Sickendiek die Ironisierung von Zwetschkenbaums Leid durch den Protokollanten als Merkmal für den literarischen Sarkasmus aus. Sarkastische Provokation sieht er in Drachs Roman dort, wo der Protokoll-Erzähler Zwetschkenbaums Situation verhöhnt, daher spricht er auch vom »Sarkasmus des Protokollanten«¹⁵⁰. Auch der für den Zynismus typische »sprachliche Gestus spöttischer Überlegenheit«¹⁵¹ trifft hier auf den Erzähler zu.

Als *zynisch* bezeichnet man Rede- und Verhaltensweisen, die eine Distanz bei gleichzeitiger Zustimmung gegenüber herrschenden Machtverhältnissen zum Ausdruck bringen. Dabei kann der Zyniker entweder überlegener und arroganter Vertreter der Macht sein, der den Machtbesitz kaltblütig bejaht und ausnützt, oder aber spöttischer Kritiker, der die Machtordnung bloßstellt [...].¹⁵²

Ersteres trifft auf den Protokoll-Erzähler zu, er ist ein »Vertreter der Macht« und kein »spöttischer Kritiker«, als welchen man den realen Autor Drach womöglich bezeichnen könnte. Die zynische Distanz auf der Ebene Erzähler–Protagonist wird demnach nicht durch eine spöttische Kritik des Protokoll-Erzählers hergestellt, eine Eigenschaft, über die der fiktive Erzähler nicht verfügt. Dennoch wird die Machtordnung durch das, was und wie es erzählt wird, bloßgestellt. Nicht weil sich der Protokollant von den Machtverhältnissen distanziert, sondern weil die Situation eine spöttische und zynische Wirkung entfaltet und die Darstellungsweise ihn und sämtliche Figuren als Vertreter der Macht lächerlich macht.

Beispielhaft dafür ist die Gedankenlosigkeit der Gerichtsmitarbeiter, die der Roman als Figuren karikiert und in ihrem Agieren so überzeichnet, dass die Darstellung Züge einer Typenkomödie annimmt: Im Verlauf des ersten Gerichtsverfahrens, das wegen Zwetschkenbaums angeblichen Obstdiebstahls eröffnet wurde, entdeckt der Mitarbeiter auf dem »richterlichen Löschblatte« eine vom Richter »Baron Dr. Xaver Bampanello von Kladeritsch« erstellte Zeichnung, auf der Zwetschkenbaum und sein Anwalt abgebildet sind und ihre »gekrümmten Rücken«¹⁵³ zum Stigma ihres Jüdischseins wer-

148 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 543.

149 Ebd., S. 553.

150 Ebd., S. 543.

151 Largier: Zynismus, S. 901.

152 Ebd., S. 902.

153 Drach: *Das große Protokoll*, S. 17.

den.¹⁵⁴ Während der Angeklagte befürchte, man »werde ihn zum Tode verurteilen«¹⁵⁵, bemalt der Richter leere Blätter. Das Machtverhältnis zeichnet sich auch in den Figurennamen ab, der Richter wird mit »Dr.« oder »Baron«, der Angeklagte mit »Zwetschkenbaum« angesprochen, und zugleich wird es durch die groteskkomischen Bezeichnungen (»Bampanello von Kladeritsch«, »richterliches Löschblatte«) ironisiert. Zu sehen sei auf dem Papier ein

natürliche[r] Zwetschkenbaum zur Linken und unter diesem das Konterfei des kleinen gebückten Juden, während zur Rechten in einiger Entfernung davon sich die Silhouette eines Mannes zeigte, der in gleichfalls gebückter Stellung zu einer Türe hinausging. Während Chotek [»Kanzleidirektor«, S. 12] nun einen Augenblick respektvoll zögerte, das Ergebnis der Handfertigkeit seines Vorgesetzten durch dienstliche Verwendung des Stoffes, der ihm zugrunde lag, zu versehen, trug der Gerichtsdieners Riegelsam [»Vollstreckungsbeamter, Gerichtsdieners und Gefängniswärter in einer Person«, S. 10], ungeachtet der Anwesenheit des Häftlings, das Ergebnis seiner Untersuchungen in Ansehung desselben vor.¹⁵⁶

Was als Untersuchung aufgewertet wird, beschränkt sich auf die sechs Seiten zuvor genannte Beobachtung des Gefängnisaufsehers, für den Zwetschkenbaum ein »im Kopfe nicht ganz richtiger Häftling«¹⁵⁷ sei. Den besagten Ausführungen des Gerichtsdieners habe der Richter »aufmerksam« zugehört, doch »begnügte sich« der Richter mit einem hämischen Lächeln. Außerdem stellt der Protokoll-Erzähler das »leichte, angenehme Lächeln« des Richters dem »widerlichen Grinsen«¹⁵⁸ Zwetschkenbaums gegenüber.

Durch die sich über den gesamten Handlungsverlauf erstreckenden Gerichtsprozesse, Internierungen Zwetschkenbaums ins Gefängnis und Einweisungen in die Irren- und Heilanstalten bestätigt sich, wie beliebig die zur Last gelegte Tat wird und wie der Roman aus dieser zum Teil willkürlich besetzten Variable »es« eine Dynamik entwickelt, in der die erzählerisch vergrößerten Details immer wieder ironisch gebrochen und ins Absurde oder Groteske gesteigert werden. Auf dem so erzeugten Spannungsverhältnis von Lächerlichkeit, Machtlosigkeit und Ausgeliefertsein beruht der Protokollstil Drachs, der sich einer Sinngebung von Zwetschkenbaums Situation radikal verweigert.¹⁵⁹

154 Vgl. ebd., S. 12; vgl. Cosgrove, Mary: »Boudoir Society. Violence and Biopolitics in Albert Drach's Protocol Novels«. In: Krieg und Literatur, Bd. X (2004), S. 145-161, insbes. S. 152; zur Darstellungsweise des Jüdischen im Roman mit dem Stilmittel der Ironie vgl. Höfler: Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs, S. 185; vgl. auch Lehnart, Elmar: »Der scheue und unsichere Blick«. Die Wahrnehmung des »Jüdischen« in Österreich am Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Albert Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*«. In: Modern Austrian literature 43/3 (2010), S. 41-60, insbes. S. 52.

155 Drach: Das große Protokoll, S. 19.

156 Ebd., S. 18.

157 Ebd., S. 12.

158 Ebd., S. 19.

159 Vgl. Fischer: Nachwort, S. 310; Settele: Protokollstil, S. 156.

2.2.3 Strategie des Unkenntlichmachens

a) Konstruiert der Erzähler ein »Phantasiegebilde«?

In der Forschungsliteratur werden zumeist zwei Erzählstimmen in Betracht gezogen, die Stimme des Protokollanten und die Stimme einer anonymen Erzählinstanz. Unterschieden werden diese beiden Instanzen anhand ihres Wissens. Demnach weiß der Roman-Erzähler Details, die der Protokollant nicht wissen könne.¹⁶⁰ Es gibt aber noch eine weitere Option: der Protokollant als Roman-Erzähler. Seiner »Pflicht«, ein Protokoll für den Richter anzufertigen, ist der Ich-Erzähler, wie er sagt, »nach Kräften« nachgekommen. Ausschlaggebend für diese Annahme ist der darauffolgende Satz: »Doch schien der völlig teilnahmslose Häftling [...] mich keines Blickes zu würdigen.«¹⁶¹ Der Protokollant ist also auch der Roman-Erzähler, sodass es gar keiner zwei Erzählinstanzen bedarf, die sich im Text aufgrund einer Wissensdifferenz voneinander unterscheiden würden. Vielmehr fingiert der Protokollant die Geschichte Zwetschkenbaums, weil Zwetschkenbaum selbst schweigt. Dass er schweigt, ist sowohl den Äußerungen des Protokollanten zu entnehmen (»völlig teilnahmslos[!]«) als auch der Tatsache, dass Zwetschkenbaum im Protokoll keine eigene Stimme hat, durch die er als ein Subjekt hervortritt, das sich verteidigt.

Informationen bezieht der Protokoll-Erzähler aus den Gerichtsakten, sodass die Unterschriften, Gutachten und Verhandlungen infolge der Verhaftungen wegen Obstdiebstahls, Brandlegung, der Flucht- und Verdunklungsgefahr den juristischen Rahmen der Erzählung bilden.¹⁶² Alles Weitere entspringt der Phantasie des »Lehrlings«, der mit der Macht des »Protokollführers« ausgestattet ist, aber mehr Geschichtenerzähler zu sein scheint, als dass sein »Lehrlings- und Gesellenstück« auf dem beruht, was Zwetschkenbaum zu Protokoll gegeben hat. Räumt der Protokollant in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* außerdem ein, dass er selbst »zur Übertreibung«¹⁶³ neigt, dann träfe das, was der Autor Drach über seine literarischen Protokolle gesagt haben soll – sie seien »Phantasiegebilde als Brücken über das Nichts«¹⁶⁴ –, auch auf das zu, was der Erzähler in seinem Protokoll *macht*, nämlich ein »Phantasiegebilde« konstruieren.

Denkbar wäre überdies, dass Zwetschkenbaum seine Aussagen zu Protokoll gibt und der Protokoll-Erzähler nur vorgibt, Zwetschkenbaum verhalte sich in der Befragung »teilnahmslos«. Das würde das Machtverhältnis um ein Weiteres vergrößern, weil die bemächtigende Instanz die Aussagen damit für wertlos erklären würde. Es können

160 Vgl. Mariacher, Barbara: »Die>Erzeugung von Widerspruch«. Überlegungen zur Rolle des Erzählers in Albert Drachs *Großem Protokoll gegen Zwetschkenbaum*«. In: Márta Nagy/László Jónácsik (Hg.): »swer sínen vriunt behaltet, daz ist lobelích«. Festschrift für András Vizkelety. Piliscsaba: Katholische Péter-Pázmány-Univ., 2001, S. 475-482, insbes. S. 480f.

161 Drach: *Das große Protokoll*, S. 299f.

162 Zur Funktion der Unterschrift: »Wo andere unterschreiben müssen, ist der Protokollführer nicht in der Lage, die Gültigkeit des Protokolls allein zu verbürgen.« (Niehaus/Schmidt-Hannisa: *Textsorte Protokoll*, S. 12).

163 Drach: *Das große Protokoll*, S. 295.

164 Fischer, André: »Aus der Geschichte ist noch keiner glimpflich herausgekommen«. Der Fall Albert Drach. In: Bogen 23, Albert Drach. *Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie*. München, Wien: Hanser, 1988, o.S.

aber auch verschiedene Rollen des Erzählers und die schwer lokalisierbaren, nicht auf den Protokoll-Erzähler zurückgehenden Nebenstimmen sein.

Der Inhalt des Protokolls ruft durch die rassistischen, antisemitischen und gewaltverherrlichenden Äußerungen von Beginn an Skepsis hervor. Mit dem in Erscheinung tretenden Ich-Erzähler und den Schlusssätzen wird das Erzählte aber auch von der Struktur des Textes her fragwürdig, denn was sich zuvor als Wiedergabe tarnte – schließlich dokumentiert die Erzählinstanz das Geschehen nicht als Augenzeuge, sie gibt die Berichte des Geschehens, so suggeriert es der Text mit der indirekten Rede, nachträglich wieder –, ist ausschließlich das Produkt eines Praktikanten. Das bedeutet also: In Drachs Protokollroman gibt es ›nur‹ eine protokollierende Erzählinstanz. Diese Instanz ist der Protokollant, er ist der Produzent der Erzählung. Dieser Befund spiegelt sich in der Textgestaltung wider: ein Romantext, ohne Kapiteleinteilung oder Zwischenüberschriften, gleicht einem Protokoll wie aus einem Guss; ein »Aktenstück«¹⁶⁵, das sich alle Amtsäußerungen und Arztbefunde »einverleibt«¹⁶⁶, Ereignisse in der Geschichte und Reaktionen des Beschuldigten »vorwegnimmt«.¹⁶⁷ Am Ende erfährt der Leser, wer die Geschichte erzählt, seine ›Quellen‹ gibt der Erzähler aber nicht durchweg preis. Als Protokollant ›arbeitet‹ der Erzähler nicht, denn das hätte verlangt, Zitate der Zeugen und Aktenvermerke als solche zu markieren. Neben den Vermerken und Verhören, die zuvor erfolgt sind und auf die sich der Protokollant zu beziehen scheint, ist die von ihm durchgeführte ›Befragung‹ Bestandteil seines ›Aktenstückes‹.

Somit ist die Verstellung im literarischen Protokoll eine Strategie des Unkenntlich-machens, die von einer Instanz ausgeht, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt wird und die vom Protokoll-Erzähler intendiert ist. Der Leser erfährt zwar, welche Position diese Instanz einnimmt, aber das »Figurenwissen«¹⁶⁸ des Textes ist so verstellt, dass das Protokoll auf das Mitgeteilte nicht angewiesen ist. Seinen ›Inhalt‹ bringt das Protokoll selbst hervor und gibt ihn als Mitgeteiltes aus.

Mit der Variabilität im Erzählstil inszeniert der Text die Vielstimmigkeit eines Erzählers, der damit die fehlende Stimme von Zwetschkenbaum ›ersetzt‹. Das heißt, die verschiedenen Tonlagen im Protokoll können, müssen aber nicht auf das fehlende Wissen des Protokollanten zurückgeführt werden. Denn einen Gegenbeweis, mit dem sich dieses Mehr an Wissen eines ›anderen‹ Erzählers belegen ließe, liefert der Text nicht.

165 Fetz/Schobel: Textgenese, S. 319.

166 Drach: Das große Protokoll, S. 118.

167 Vgl. ebd., S. 27f.

168 Jappe, Lilith/Krämer, Olav/Lampert, Fabian: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin, Boston: de Gruyter, 2012, S. 1-35, hier S. 13. Figurenwissen kann, so Daniel Fulda, »ein Wissen über Figuren« sein und bezeichnet »das, was der Leser durch seine Lektüre über eine Figur erfährt« (Fulda, Daniel: »Sçavoir l'Histoire, c'est connoître les hommes«. Figurenwissen und Historiographie vom späten 17. Jahrhundert bis Schiller«. In: Lilith Jappe/Olav Krämer/Fabian Lampert [Hg.]: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin, Boston: de Gruyter, 2012, S. 75-114, hier S. 75). Wissen meint »schlechthin alles, was zur Modellierung von Figuren in Texten beiträgt«. Dieser Begriff von Wissen geht über die »wahre, begründete Meinung« hinaus und umfasst »auch unreflektierte und nicht begründete Überzeugungen oder Wissen, das lediglich in Routinen, in eingeübten Handlungen repräsentiert ist« (ebd., S. 77).

In dieser Hinsicht ist die konstruierte Vielstimmigkeit des Protokolls eine Erzählstrategie der Entsubjektivierung: Das protokollierte Subjekt Zwetschkenbaum wird stimmlos gemacht und schlussendlich wird auch diese Stimmlosigkeit noch verstellt.

b) Das protokollierte Subjekt - verstummt und verschwunden?

Wie sich am Ende des Romans *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* herausstellt, ist das Subjekt Zwetschkenbaum ein *gemachtes* Subjekt.¹⁶⁹ Dem Kommentar des Ich-Erzählers ist zu entnehmen, dass Zwetschkenbaum, wie er als Figur im Erzähltext konstruiert wird, ein Subjektentwurf des Protokollanten ist. Als Subjekt wird Zwetschkenbaum durch das Protokoll hervorgebracht, vorgeblich also durch Amtsorgane und deren »amtliches Interesse«¹⁷⁰. Das Wissen über ein präpraktisches Subjekt, das den Praktiken des Protokollierens vorgelagert ist, bleibt über weite Strecken des Romans vage und diffus. Auch das Wissen über die Figuren verschiebt sich, denn je klarer die Konturen der Erzählerfigur werden, umso mehr zerfasert die Hauptfigur: Zu Beginn weiß der Leser zwar etwas über Zwetschkenbaum, aber nicht, wer erzählt. Am Ende erfährt der Leser die Hintergründe des Protokolls, aber spätestens dort ist ihm das protokollierte Subjekt abhandengekommen.¹⁷¹

Das Verstummen und Verschwinden des Einzelnen spitzt sich weiter zu, als sich die Erzählperspektive ändert: »Als ich«, so der Erzähler, »mein Amt als Protokollführer [...] antreten sollte«¹⁷², wurde er damit beauftragt, »den Beschuldigten gehörig zu befragen«¹⁷³. Durch die Präsenz des Ich-Erzählers tritt das »protokollierende Subjekt«¹⁷⁴ partiell aus der Anonymität des Amtes heraus, obwohl die Preisgabe der Verfasseridentität für die Sprache der Bürokratie nicht notwendig wäre. Der Leser weiß zwar, wer spricht, aber das gesamte Wissen über das protokollierte Subjekt Zwetschkenbaum wird dadurch noch fragwürdiger. Der Status des Protokolls als ein amtlicher »Bericht«¹⁷⁵ wird so verfremdet, dass es ausschließlich das fingierte Produkt des protokollierenden Subjekts sein könnte.

Zwetschkenbaum kehrt zu dem Baum zurück, mit dem das Protokoll begann, inzwischen ist er jedoch vollends verstummt: »Er dachte übrigens nur und sprach nichts, weder zum Baum noch zu sich selbst, noch zu Gott.«¹⁷⁶ Hier spricht der Protokollant, die Erzählerinstanz ist das protokollierende Subjekt. Dieses Subjekt fertigt einen »Bericht« an, und die letzten Seiten sind Bestandteil seiner »Arbeit«. Wenn der Roman das protokollierende Subjekt am Ende so deutlich als Ich-Erzähler zu Wort kommen lässt, entlarvt er den Protokoll-Erzähler als eine Instanz, die das protokollierte Subjekt hervorbringt und als solches entrechtet. Distanz zu den Figuren und zum erzählten Ge-

169 Saar, Martin: »Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms«. In: Andreas Gelhard/Thomas Alkemeyer/Norbert Ricken (Hg.): *Techniken der Subjektivierung*. München: Fink, 2013, S. 17-27.

170 Drach: *Das große Protokoll*, S. 20.

171 Zum Verschwinden des Subjekts, vgl. Cosgrove: *Boudoir Society*, S. 153.

172 Drach: *Das große Protokoll*, S. 295.

173 Ebd., S. 299.

174 Niehaus/Schmidt-Hannisa: *Textsorte Protokoll*, S. 11.

175 Drach: *Das große Protokoll*, S. 21.

176 Ebd., S. 294f.

schehen erzeugt der Protokollstil durch diese indirekte Darstellung. Mit dem ›Bericht‹, der durch die Präsenz des Protokollanten als Ich-Erzähler zu einem Phantasieprodukt des fiktiven Protokoll-Erzählers wird, führt der Roman die inszenierte Fiktion der Objektivität zu ihrem Höhepunkt.

Verschwundet also mit der Identität des Protokollanten das Subjekt Zwetschkenbaum, entzieht sich hier kein Subjekt den von außen an es herangetragenen Anforderungen, wie beim *Ressentiment* und seinem Verfahren der Reduktion. Der ominöse Schatten und der religiöse Glaube Zwetschkenbaums können ihm zwar einen Rückzug ermöglichen, vor dem Zugriff des Amtes kann er sich aber nicht schützen.¹⁷⁷ Es ist daher weniger das Subjekt denn die literarische Verfahrensweise, die das Wissen über das Subjekt in der Schwebelage hält. Auf der Figurenebene stellt *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* eine Asymmetrie der Machtverhältnisse her, der das protokollierte Subjekt unterworfen ist, es wird zum ›Irren‹ gemacht. Auf der Darstellungsebene destabilisiert der Roman mit dem Protokollstil das Wissen über die Figur, wodurch der Leser in die ›Irre‹ geführt wird. Literarische Entsprechung findet diese hergestellte Asymmetrie in einem Erzählprinzip der kreisenden Handlung.¹⁷⁸ Heißt es am Anfang, »[i]n dem sehr zweifelhaften Schatten eines sogenannten Zwetschkenbaums saß ein Mann, der hieß auch Zwetschkenbaum, aber er war es nicht«, endet die Erzählung mit dem Satz: »Auch gab er zur Sache einstweilen nichts anderes an, als daß er die Zwetschken nicht gestohlen habe.«¹⁷⁹ Im Vergleich zu den Einstiegssätzen weiß der Leser inzwischen, wer von wo aus spricht. Das Protokoll gibt nur vor, Zwetschkenbaums Äußerung in indirekter Rede zu dokumentieren. Sicher scheint in dem letzten Satz jedoch nur zu sein, dass Zwetschkenbaum den Obstdiebstahl verneint, alles Weitere bleibt dagegen offen, denn der Satz enthält, wie zu Beginn auch, Leerstellen: Genauer erfährt der Leser weder darüber, was »zur Sache« heißt, noch ob und wie das Gerichtsverfahren endet, schließlich wurde Zwetschkenbaum zuletzt wegen »Flucht- und Verdunklungsgefahr«¹⁸⁰ festgenommen.

Was aber hat der erste Verdacht, den der Protokollant am Ende wieder aufnimmt, mit dem Diebstahl zu tun? Diese scheinbaren Zusammenhänge produziert der zynische Protokoll-Erzähler. Eigenschaft des Protokollstils ist es, kausale Verkettungen auf groteske Weise aufzubrechen.¹⁸¹ Das Verfahren, das Drach mit dem literarischen Protokoll hier inszeniert, ist die Macht über den Einzelnen. Die zum Teil absurden Kausalitäten

177 Vgl. Fischer: Nachwort, S. 313: Der Glaube habe keine »schützende Funktion«, Lehnart meint dagegen, Zwetschkenbaum könne der Entmachtung »seinen Glauben und beharrliche Passivität« (Lehnart: Albert Drach und das 20. Jahrhundert, S. 174) entgegensetzen.

178 Zum schleifenartigen Erzählverfahren und zur kreisförmigen Bewegung der Figur vgl. Cosgrove: *Boudoir Society*, S. 152; Lehnart: *Albert Drach und das 20. Jahrhundert*, S. 173; Cosgrove: *Grotesque Ambivalence*, S. 78; Roessler: *Das Protokollspiel*, S. 35.

179 Drach: *Das große Protokoll*, S. 300.

180 Ebd., S. 295.

181 »Durch sein absonderliches [...] Verhalten geärgert, sahen sich Franz Schafstock und Hermann Würmel [...] veranlaßt, besagtem Schmul Leib Zwetschkenbaum [...] den gefüllten Abtrittseimer über den Kopf zu entleeren.« (Ebd., S. 10) »Selbst die Anlegung der Zwangsjacke verlief ohne nennenswerten Zwischenfall, und es war nur die übermäßige Unbeholfenheit, nicht etwa Widersetzlichkeit des Einzuleidenden, welche diese Maßnahme erschwerte und ihm noch einige zusätzliche Kopf- und Nackenstücke (volkstümlich Nüsse geheißten) eintrug.« (Ebd., S. 28f.) »Angegangener beging jedoch die Unvorsichtigkeit, den Besitz irdischer Güter überhaupt in Abrede zu stellen,

des Protokolls beruhen auf Verfahrenstatsachen, die das Protokoll schafft. Indem Drach das Amt des Protokollanten als Erzählinstanz verwendet, schildert er die Situation eines Einzelnen, über den die Behörde mit den von ihr produzierten Verfahrenstatsachen verfügt: Das Protokoll speichert die Informationen, die gegen Zwetschkenbaum sprechen, und das Amt bestimmt, welche Verfahrenstatsachen es wann und wie gegen das beschuldigte Subjekt aufruft.¹⁸² Damit wird das loopartige Erzählen zur Metapher für die Aussichtslosigkeit, für eine asymmetrische Situation, die es dem Subjekt unmöglich macht, sich ihr zu entziehen.

2.2.4 Versachlichung des Protokolls

a) Die antisentimentale Sachlichkeit des Protokoll-Erzählers

Wie agiert der Protokollant und wie reagiert das Protokoll auf Regungen von Anteilnahme? Aufschlussreich ist hierfür das Beispiel, als der Gefängniswärter in der Gerichtsverhandlung angegeben habe, dass Zwetschkenbaum »auch nur ein armer Hund« sei. Von dem Richter wurde das »gleich als Entgleisung erkannt und bloß durch Mienenspiel beanstandet. Obwohl hier lediglich der Vollständigkeit halber angeführt, gehörte sie nicht zu den Akten und fand füglich auch in diese keinen Eingang«¹⁸³. Anstatt auf seine Äußerung und auf die Situation Zwetschkenbaums näher einzugehen, wird die Technik des Protokollierens thematisiert, um mit dem Anspruch auf »vollständige« Wiedergabe aufzutreten. Suggestiert wird, dass alles »bis auf die kleinsten Einzelheiten zu Protokoll genommen«¹⁸⁴ wird, aber nur das für das Protokoll Wichtige festgehalten wird.

Zwar wird der Inhalt des Protokolls noch groteskere Züge annehmen, doch auch hier zeigt sich die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt. Absurd ist die Art und Weise, wie das Protokoll den Inhalt verhandelt, aber die Autorität, die diese Form beansprucht, ist es nicht. Der Richter habe den Gerichtsmitarbeiter damit beauftragt, sein »Gesellenstück« zu überschreiben mit *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*.¹⁸⁵ Der Verlauf des Protokolls ging der Abfassung voraus und die Richtung des Protokolls gegen Zwetschkenbaum steht in Verbindung zu dem Bruder Salomon, der durch den Identitätswechsel zu den Machthabern gehört, denen Leib Zwetschkenbaum ausgeliefert ist.¹⁸⁶ *Zwetschkenbaum contra Zwetschkenbaum* – so lautet der Buchtitel, mit dem Drach 1948 an den Ullstein-Verlag herantrat – hebt die Gegnerschaft zwischen den beiden Brüdern hervor.¹⁸⁷ Im Roman werden die Interessen, die den Verlauf des Protokolls gegen Zwetschkenbaum bestimmen könnten, jedoch nur angedeutet. So zum Beispiel mit dem Hinweis, dass es sich bei der Verhandlung wegen Brandstiftung um einen Versicherungsbetrug handelt, der verschleiert, dann aber aufgedeckt wird, und dass

und wurde deshalb als unverschämter Saujude entlarvt sowie auf das Bette [...] gedrückt.« (Ebd., S. 30).

182 Vgl. Niehaus: Protokoll, S. 289.

183 Drach: *Das große Protokoll*, S. 21.

184 Ebd.

185 Ebd., S. 299f.

186 Vgl. zum Motiv der feindlichen Brüder, Höfler: Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs, S. 191; Schobel: Ein wütender Weiser, S. 242–248.

187 Vgl. Schobel: Ein wütender Weiser, S. 247.

es um Geld geht, das Schmul Leib Zwetschkenbaum »gebührt«¹⁸⁸. Welchen konkreten Einfluss die falsche Identität des Bruders auf den protokollierten Inhalt haben könnte, bleibt in der Schwebe.

b) Wie die Versachlichung das Subjekt entmachtet

In dem Wissen um die sich am Ende des Romans zu erkennen gebende Erzählinstanz sei eine Passage auf den ersten Seiten angeführt, die von der Inhaftierung Zwetschkenbaums handelt, nachdem er wegen Obstdiebstahls verhaftet worden ist:

Durch sein absonderliches und wohl auch anmaßendes Verhalten geärgert, sahen sich Franz Schafstock und Herrmann Würmel, beide wegen Verdachtes des Einbruchdiebstahls, begangen beim Pfarrer Schleuner, hier eingeliefert, veranlaßt, besagtem Schmul Leib Zwetschkenbaum zunächst zur Abkühlung seines Stolzes den gefüllten Abtrittseimer über dem Kopf zu entleeren. Als er aber daraufhin nur mit Zittern und Stöhnen reagierte, empörten sich die beiden, wie sie sagten, über den Mangel an Würde des vorher Angeschütteten und versetzten ihm einige Fußstritte in seine Weichteile, worauf er mit natürlicher Stimme zu schreien begann. Der Vollstreckungsbeamte, Gerichtsdiener und Gefängniswärter in einer Person, Herr Joachim Riegelsam, wurde durch das Schreien darauf aufmerksam gemacht, daß im Gerichtshause Ungehörigkeiten im Gange seien.¹⁸⁹

Versachlichung ist hier eine Erzählstrategie, die das Erzählte formt. Neben ihrer herabsetzenden (»absonderlich«) und verharmlosenden (»Ungehörigkeiten«) Bewertung rechtfertigt die Protokollinstanz obendrein die an Zwetschkenbaum verübte Gewalt, schützt die Täter und verdreht die Schuld. Aus Sicht der Beteiligten liegt diese bei Zwetschkenbaum und ist unabhängig von seinem Verhalten, »einer müsse es ja gewesen sein«¹⁹⁰, wie es beiläufig an anderer Stelle im Protokoll heißt.

Der sachliche, affektlose Gestus des Protokollanten sowie seine bagatellisierende und das Ereignis reduzierende Sprache erzeugen einen Kontrast zur grausamen oder grotesk inszenierten Situation. Die protokollierende Instanz wertet, zieht aber dann eine Distanz ein, wenn sie kenntlich macht, dass sie die Aussagen referiert. An einigen Stellen markiert der Erzähler durchaus seine berichtende Funktion mit Einschüben, »wie er sagte«¹⁹¹, oder wenn er sich auf Akten, Notizen und Gutachten¹⁹² oder auf ein »Vernehmungsprotokoll«¹⁹³ beruft. Damit werden zum einen die Zitatmarkierungen im Text erkennbar, zum anderen nimmt der Erzähler partiell auch eine neutrale Beobachterposition ein. Er verlässt die bürokratische Neutralität jedoch wieder in Passagen wie diesen:

Zwetschkenbaum hat später behauptet, daß die nun beginnende Nacht eine der schlimmsten bisher von ihm verlebten gewesen wäre. [...] Doch ist seine Darlegung

188 Vgl. ebd., S. 292f.

189 Drach: Das große Protokoll, S. 10.

190 Ebd., S. 98.

191 Ebd., S. 48, vgl. auch S. 27.

192 Vgl. ebd., S. 95, S. 41, S. 43, S. 60 u. a.

193 Ebd., S. 120.

teils unbegründet, teils maßlos übertrieben. Es konnte ihm nicht so schlecht ergangen sein, denn als am Morgen, von Dappel herbeigeläutet, die Pflegerin erschien, war er bewußtlos.¹⁹⁴

Abgesehen von der widersprüchlichen Zeitangabe (»die nun beginnende Nacht« sei die schlimmste »gewesen«) sind es die direkten Eingriffe des Protokoll-Erzählers, die diesen als »parteiisch« entlarven. Wie drastisch die Ausführungen dieser affektlosen, aber nicht objektiv und neutral berichtenden Erzählerfigur werden können, zeigt der Vorgang in der »Landesirrenanstalt«¹⁹⁵, den der Protokollant wie folgt kommentiert:

Angegangener beging jedoch die Unvorsichtigkeit, den Besitz irdischer Güter überhaupt in Abrede zu stellen, und wurde deshalb als unverschämter Saujude entlarvt sowie auf das Bette [...] gedrückt. [...] Wie aber alle Prosa zuletzt in Poesie gipfelt, wenn die Erregung aus innerstem Gemüte zum Ausdruck drängt, geschah es auch im gegebenen Falle, als der in seinen angesprochenen Rechten sich verletzt Glaubende mit dem Volksspruch: »Jud, Jud, spuck in den Hut! Sag der Mama, das war gut!« seine Ausführungen beschloß.¹⁹⁶

In diesem Auszug ist keinerlei Distanz des Protokollanten vorhanden: Am deutlichsten wird diese abwesende Distanz in der Formulierung »als unverschämter Saujude entlarvt«; hinzu kommt, dass der Protokoll-Erzähler diese antisemitische Beschimpfung als sprichwörtliche Redewendung legitimiert und die Hetzformel sogar für »Poesie« erklärt. Distanz fehlt aber auch dann, wenn Zwetschkenbaums »Unvorsichtigkeit« als Grund der folgenden Handlungen ausgegeben wird und nur die Rechte des Angreifers, nicht aber des Angegriffenen angesprochen sind. Weiter heißt es: Die Insassen stimmten »freudig bewegt in den zitierten Kehrreim« ein und »zur Veranschaulichung desselben [...] spien [sie] ihm abwechselnd ins Gesicht oder auch bloß auf den Mantel«. Dann kam einer

auf den bildhaften Einfall, dem Juden die Kopfbedeckung, die dieser aus religiösen Gründen auch im Zimmer aufbehielt, vom Haupte abzunehmen und in dieselbe mit seiner Speichelflüssigkeit zu zielen [...]. Das Gesicht des Zwetschkenbaum aber schien trotz der Geringfügigkeit des Anlasses zu einer höchstes Entsetzen karikierenden Maske erstarrt.¹⁹⁷

Die Schikanen einen »bildhaften Einfall« zu nennen, sie für belanglos zu erklären (»bloß auf den Mantel«, »Geringfügigkeit des Anlasses«) und Zwetschkenbaums Reaktion zu verhöhnern (»Entsetzen karikierende[] Maske«) entspricht einer »gegen den Titelhelden gerichtete[n]« Darstellung. Hier geht das Protokoll, das ein konkretes Subjekt präsentiert, das von den Insassen misshandelt wird, *gegen* das Subjekt vor, indem es ihm mit Überzeichnungen, Provokationen und Banalisierungen begegnet.

194 Ebd., S. 61.

195 Ebd., S. 26.

196 Ebd., S. 30f.

197 Ebd., S. 31f.

Das *protokolierte* Subjekt entsteht durch den Filter der Protokoll-Instanz, die über Macht verfügt und das Geschehen überdies mit kalter Sachlichkeit erzählt. Diese Erzählersprache macht den Protokollstil zu einer »Prosa-Strategie des scheinbar abwesenden Affekts«¹⁹⁸. Die Angst Zwetschkenbaums wird nicht auf die für ihn bedrohliche Situation zurückgeführt, sondern als seine »Gewohnheit«¹⁹⁹ dargestellt, die sogar als Grund für die Handlung einer anderen Figur »ausgegeben wird. Hinzu kommt die ›Richtung‹ des Protokollierens, die zu einem mitleidlosen Verspotten werden kann. Für seine Stilform nutzt der Autor Drach daher das Protokoll als eine »Machttechnik«²⁰⁰, um einen den Einzelnen entmachtenden Mechanismus freizulegen. Zu einem Stil zynischer Distanz wird das Protokoll also durch die Machtpositionen, die es mit kalter Sachlichkeit festschreibt. Zusammengefasst ist es die Kälte gegenüber Zwetschkenbaum in einem inszenierten Machtverhältnis von bemächtigender Instanz und entmächtigtem Subjekt, die den Protokollstil in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* zu einem »zynischen Stil«²⁰¹ macht. Distanz erzeugt der kalte, mitleidlose Blick des Protokoll-Erzählers auf Zwetschkenbaum. Kälte wird damit zu einer Metapher ebenjener Versachlichung, die sich in der Stilform des indirekten Protokollstils zeigt und als Herabsetzung des Subjekts zum Objekt des Protokolls (»der lebende Anlaß des Aktenstückes«²⁰², »hinsichtlich des Protokollgegenständlichen«²⁰³) alles andere als neutral ist. Aus dem Beispiel geht hervor, dass mit sachlicher oder antisentimentaler Darstellungsweise hier keine Reflexion des Erzählers gemeint sein kann. Die Antisentimentalität bezieht sich auf die Perspektivierung des Geschehens, auf die distanzierte Kälte in der Sprache des Protokolls.

c) Zynische Versachlichung

In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* ist weder der erzählte Inhalt sachlich-neutral noch ist der Protokoll-Erzähler unparteiisch, er tritt als Vertreter der Macht auf und positioniert sich gegen den Machtlosen. Der Zynismus des literarischen Protokolls kommt zum Vorschein, wenn die Form auf den Inhalt prallt, dann entfaltet sich das stilistische Mittel der zynischen Versachlichung: der Kontrast zwischen zynischer Erzählersprache und groteskem Inhalt. Veranschaulichen lässt sich dieser Kontrast an einem weiteren Beispiel, in dem eine Gerichtssituation erzählt wird: Während des Gerichtsverfahrens wurde Zwetschkenbaum von einem Arzt gefragt, »wie eine Zwetschke aussehe«. Daraufhin habe Zwetschkenbaum keine »Zwetschke«, sondern einen Vogel, ein »Spätzche« beschrieben, »weil sich der Arzt infolge Fehlens mehrerer Schneidezähne einer undeutlichen Sprechweise bediente«. In der Erzählsituation entfaltet sich eine irrwitzige ›Fehl-kommunikation‹. Da der Protagonist »Spätzche, das ist Spatz, Sperling statt Zwetschke

198 Cosgrove: Spuren des Affektiven, S. 215.

199 Drach: Das große Protokoll, S. 39.

200 Niehaus/Schmidt-Hannisa: Textsorte Protokoll, S. 14.

201 Settele: Protokollstil, S. 18.

202 Drach: Das große Protokoll, S. 35.

203 Ebd., S. 43.

verstanden« habe, bekam der Arzt, so der Protokoll-Erzähler, »ein lachendes Flügeltier beschrieben, dessen Fittiche so schön farbig in der Sonne glänzten«²⁰⁴.

Abgesehen davon, dass der Erzähler es vermeidet, Zwetschkenbaum als handelndes Subjekt darzustellen, das etwas beschreibt (aktiv), sondern der Arzt »von Zwetschkenbaum etwas beschrieben bekommt« (passiv), tritt die Entmachtung des Protagonisten insbesondere dort hervor, wo ihm der Fehler zugeschrieben wird. Dem Subjekt wird ein Defekt »attestiert«, denn selbst wenn er sich verhöhrt haben sollte, hätte Zwetschkenbaum aus der Sicht des Protokollanten erkennen müssen (er hätte aus »Analogieschlüssen« annehmen müssen), dass er »nicht über Spätzchen und Kätzchen, sondern über die von ihm zu Unrecht bezogene Obstsorte befragt werden würde«²⁰⁵. Gesteigert wird diese groteske Situation durch den Kommentar des Protokollanten, der feststellt, Zwetschkenbaums Beschreibung eines »Spätzche[ns]« treffe doch »eher auf einen Schmetterling, Maikäfer oder Wellensittich« zu. Spätestens an diesem Punkt wird die Position des Protokollanten als Vertreter der Macht fragwürdig. Die Figuren, einschließlich dem Erzähler, delegitimieren sich durch ihr Verhalten. So erklärt auch das Gutachten des Arztes Zwetschkenbaum zu einem »eigentumsgefährlichen Menschen« mit »daseinsfremden Charakterzüge[n]«, der »die entwendeten und verzehrten Zwetschken für geflügelte Fabeltiere halte«²⁰⁶. Alle Verhaltensweisen des Protagonisten²⁰⁷ werden so dargestellt, als ob sie »in vollem Einklang mit seiner unklaren Vorstellung vom menschlichen Eigentum«²⁰⁸ stünden. Der Diebstahl wäre damit »hergeleitet« und »begründet«, Zwetschkenbaum fehle die Hemmung zu stehlen.

Stilisierte Sprache und banale Details machen aus dem erörterten Tatgegenstand ein absurdes »Flügeltier«. Mit dem erzählerischen Mittel des Grotesken bildet sich eine »deformierte Optik«²⁰⁹. Nebensächliches nimmt mehr Raum ein als die dem Protagonisten zugefügte Gewalt. In diesem Sinn wird nicht die Gerichtssprache selbst verstellt, das verfremdende Moment entsteht vielmehr, wenn die stilisierte Protokollsprache einen Erzählgegenstand so formt, dass er sich aus dem Zusammenhang löst. Wie der Text diese isolierende Technik einsetzt, veranschaulicht das folgende Beispiel. Dies führt wieder zum Anfangsverdacht zurück, Details wie »ausgespuckte« Obstkerne werden dem beschuldigten Zwetschkenbaum, der dem Stilmittel des sprechenden Namen gemäß unter einem Zwetschkenbaum sitzt, als ein folgenschwerer Tatbestand zur Last gelegt.

Aus einer Anzahl am Tatort frisch ausgespuckter Kerne ergibt sich, daß hier jüngst unmittelbar ein Zwetschkenessen in nicht unbeträchtlichem Umfange stattgefunden haben müsse. Zwetschkenbaum stellt dennoch den Zwetschkendiebstahl mit vielen, nur zur Hälfte verständlichen Worten und lebhaften Gebärden in Abrede. Der Ge-

204 Ebd., S. 22.

205 Ebd., S. 23.

206 Ebd.

207 Ebd., S. 23f.

208 Ebd., S. 24.

209 Fischer: Nachwort, S. 305.

nannte wurde dem Bezirksgericht wegen Vagabundage- und Diebstahlverdacht überstellt.²¹⁰

Gleichwohl der Obstdiebstahl in der Nachkriegszeit, in der der Autor das fiktive Ereignis verortet, als Mundraub galt, in Zeiten der Nahrungsmittelknappheit also nicht bloß ein Bagatelldelikt war,²¹¹ eröffnet der Roman schon zu Beginn das mögliche Ausmaß vermeintlicher Belanglosigkeiten. Für das betroffene Subjekt setzt der Verdacht einen Handlungsverlauf in Gang, der dem Protagonisten jede Möglichkeit aktiven Handelns nimmt. Gegen den Vorwurf, dass der Diebstahl »stattgefunden haben müsse«, kommt der Beschuldigte nicht an: Er, so heißt es im Protokoll, stellt ihn »dennoch [...] in Abrede«, dabei habe Zwetschkenbaum »gar nicht daran gedacht, daß er gerade auf einen Zwetschkenbaum gestoßen sei«²¹². Dass der sprechende Name, den Drach im Roman als Stilmittel mehrfach verwendet, über seine »sprachkomische Wirkung«²¹³ hinausgeht, wird vor allem am Protagonisten Zwetschkenbaum deutlich. Mit diesem Stilmittel erfährt der Leser schon zu Beginn mehr über den Inhalt als aus den ersten Sätzen des Protokolls. Die in der »Familienbezeichnung« angedeutete Verbindung der beiden Namensträger Zwetschkenbaum wiegt am Ende schwerer als die Tatsache, dass Schmul Leib Zwetschkenbaum »es« nicht war.

d) Zynismus und Protokollroman

Aufgabe des Protokolls ist es zwar, Details aufzunehmen, die nicht in einem organischen Zusammenhang stehen müssen. Aus der Erzählstrategie lässt sich jedoch schlussfolgern, dass diese Details keineswegs »zusammenhanglos« sind. Die gegen das Subjekt gerichtete Technik betrifft sowohl die Figur (»Zwetschkenbaum«) als auch verschiedene Gegenstände (»Zwetschken«) und Handlungen (»Zwetschkenessen«). Zum einen wird das Protokoll verfremdet durch den Inhalt, den es verhandelt (Zwetschken-diebstahl), zum anderen suggeriert die Wiederholung in der Sprache (»Zwetschken«) einen Zusammenhang von Subjekt und Verbrechen, den es nicht gibt (»er war es nicht«). Wird die scheinbar sachliche Verwaltungs- und Protokollsprache auf Bagatellen und Banalitäten angewendet, erhält der Kontrast gerade durch den Gegenstand, auf den er sich bezieht, auch ironische Züge.²¹⁴ Inhalt und Form sind aber schon in ihrem Aufeinandertreffen so deformiert, dass die Stilform Protokoll eine zynische Distanz entfaltet. Der Inhalt wird in die Form einer Protokoll-Erzählung gebracht

210 Drach: Das große Protokoll, S. 9.

211 Vgl. ebd., S. 74.

212 Ebd., S. 8. Weiter heißt es, Zwetschkenbaum habe sich in den Schatten des Baumes gesetzt und »dabei nicht im entferntesten an den Zwetschkenbaum gedacht, unter dem er doch saß. Er habe schließlich die Bibel hebräisch zitiert und einen hebräischen Autor mit singender Stimme aufgesagt, welch letzterer bekanntgibt, daß die Blumen das jüdische Halbfünfuhrnachmittagsgebet mit allem rituellen Wackeln und Schütteln verrichten.« (Ebd., S. 8f.) Es könnte also sein, dass der Protagonist durch seine sich im Gesang ausdrückende Lebensfreude der Chassidim auffiel und sich der Baum gemäß der chassidischen Mystik zu bewegen begann. Vgl. Schobel: Ein wütender Weiser, S. 234-236.

213 Meyer, Urs: Komödie. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 392-394, hier S. 392.

214 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 157.

und damit Nicht-Sachliches der sachlichen Form des Protokolls unterworfen.²¹⁵ Diese »Fiktion des Objektivitätsanspruches«²¹⁶ verändert den Status des Inhalts, denn das, was aus der Protokollperspektive lächerlich erscheint, wird für das betroffene Subjekt zur Bedrohung. In dem Beispiel sind es nicht die verhöhnenden Kommentare des Protokoll-Erzählers, die Distanz herstellen, sondern die inszenierte Machtkonstellation. Beobachtbar wird die zynische Distanz des Protokolls, wenn Details eine Wucht entwickeln, der Zwetschkenbaum ausgeliefert ist, und das betroffene Subjekt dabei zunehmend aus dem Blick gerät.

Fasst man zusammen, was hier als Versachlichung bezeichnet wird, ist Folgendes festzuhalten: Das Textverfahren der Versachlichung verformt den Inhalt, er wird narrativ deformiert. Zu einer zynischen Versachlichung wird sie, weil sie keine von einem konkreten Fall abstrahierende, sondern eine auf den konkreten Fall gerichtete, ihn vereinzelnende Versachlichung eines empathielos-beobachtenden Amtsträgers ist. Versachlichung als Strategie zynischer Distanz nutzt als Stilmittel den Kontrast und das Groteske. In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* kommen sarkastischer Spott und groteske Verstellung in besonderer Weise zusammen. Der Sarkasmus und das Groteske treten als Stil- und Gestaltungsmittel vor allem durch die Machttechnik des Protokolls hervor, weshalb der Protokoll-Roman dem Zynismus und nicht dem Sarkasmus zugeordnet wird. Verstellt ist demnach nicht die Erzählperspektive durch naive oder pikareske Elemente, wie sie in *Roman eines Schicksallosen* und in *Der Nazi & der Friseur* zu finden sind. Es ist vielmehr die Erzähltechnik des Protokolls, die den Zugang zu der Figur Zwetschkenbaum und über weite Strecken zu der Erzählerfigur verstellt. Diese Technik der Verstellung inszeniert ein spezifisches Machtverhältnis: die ›Ironisierung von Leid,²¹⁷ genauer gesagt ist es der Protokoll-Erzähler als ein Vertreter der Macht, der Zwetschkenbaums Leid ironisiert. Zynisch ist die Distanz des protokollierenden Subjekts zum protokollierten Subjekt. Und als Vertreter der Macht wirkt sowohl der Erzähler als auch die Welt, über die er spricht, ironisch-grotesk. Als zynisch ist also eine Erzählersprache zu bezeichnen, die an die machtvolle Erzählposition des »Protokollführers« gebunden ist, der Zwetschkenbaums Leid ignoriert, und die in der Art und Weise, wie der Protokollant das Geschehen erzählt, eine zynisch-groteske Wirkung entfaltet.

2.2.5 Reduktion: Inszenierte Abstinenz kritischer Reflexion

a) Reduktion des Subjekts

Während die Versachlichung auf die emotionslose und distanzierte Kälte in der Erzählersprache des Protokollanten bezogen ist, kommt mit der Reduktion ein weiteres distanzschaffendes Textverfahren des Protokollstils hinzu. Die Mitleids- und Identifikationsabwehr sind dabei von zentraler Bedeutung. Zuvor wurde bereits die Versachlichung, deren Merkmal die Abwesenheit des Affekts ist, als distanzschaffendes Textverfahren vorgestellt. Gezeigt wurde auch, dass diese Affektlosigkeit des Protokollstils nicht in eine reflektierende Versachlichung umgewandelt wird. Der emotionslose Ton

215 Vgl. ebd. S. 162.

216 Ebd., S. 156.

217 Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 15.

des Erzählers wird demzufolge nicht durch eine Reflexivität »ersetzt«, sondern der Protokollstil ist affekt- und reflexionslos.

Mit dem Ablauf der Gerichtsverfahren inszeniert die Protokollerzählung, wie ausweglos die Situation für den Einzelnen ist, wenn die Abstinenz der Reflexion regiert:

Wie ihm die Zwetschken geschmeckt hatten, wollte er auch nicht sagen, weil er sie gar nicht gegessen habe. Der Richter sprach noch lächelnd von einem zwetschkenstehenden Zwetschkenbaum und forderte schließlich letzteren auf, daß er seine sieben Zwetschken packen sollte, eine Anspielung, welche Angeredeter zwar nicht verstand, die aber nichts andres bedeutet, als daß jemand seine geringe Habe zum Zwecke des Abgangs an sich raffen möge, eine wienerische Äußerung, die heute mit Zwetschken nichts mehr gemein hat. Übrigens war die Aufforderung doch wohl nur zu Wortspielzwecken gebraucht worden, denn der Richter konnte nicht daran denken, den Häftling wirklich aus dem Gerichtshause zu entlassen, das ist, in Freiheit zu setzen.²¹⁸

Die Sprache dieses Erzählers, der in das Protokoll aufnimmt, wie sich ein Richter auf Kosten des »Häftlings« am eigenen »Wortspiel« belustigt, ist weder reflektierend noch unparteiisch. »Abstinenz« ist aber nicht nur die Reflexion. Je lächerlicher die Gerichtspraxis durch die inszenierte Reflexionslosigkeit wirkt, umso offensichtlicher verschwindet auch das Subjekt. Beobachten lässt sich eine Reduktion an Textauszügen wie diesen: Der Protokollstil zeigt mit der abwesenden Reflexion und dem »verschwindenen« Subjekt Zwetschkenbaum bestimmte Leerstellen an, die der Text, in Anlehnung an die Komplementärtechnik des Schelmenromans, als ergänzungsbedürftig markiert. Dass die konstruierte Abwesenheit der Reflexion zu einer Parteinahme des Protokoll-Erzählers werden kann, markiert das Ausbleiben der Sichtweise Zwetschkenbaums. Die Reduktion lenkt die Aufmerksamkeit auf den »lächelnden Richter«, während der »Angeredete[]« nichts versteht und im Text zunehmend verschwindet.

Aus der affirmativen Erzählweise des Protokollanten folgt eine gegen Zwetschkenbaum gerichtete Darstellung. Diese Gerichtetheit in der Darstellung deckt sich mit dem diskriminierenden Verhalten gegenüber Zwetschkenbaum, das von beinahe allen Figuren im Roman ausgeht. Der Verfasser des Protokolls ist ein Repräsentant der Behörde und positioniert sich nicht gegen die Vorurteile, sondern »sympathisiert« mit dem Antisemitismus und schreibt die Ausgrenzung Zwetschkenbaums fort. Durch die Perspektive des zum Teil distanzlosen Beobachters wird die Diskriminierung sogar noch gesteigert, weil der WahrnehmungsfILTER des Protokoll-Erzählers das juristische Vorgehen gegen Zwetschkenbaum und die antisemitischen Beschimpfungen legitimiert und zynisch pointiert (»Poesie«).

Das Verfahren des juristischen Protokolls sieht vor, Wirklichkeit aus einem strafrechtlichen Interesse heraus auf Tatbestände zu reduzieren.²¹⁹ Die Verfahrensweise des literarischen Protokolls besteht dagegen darin, eine Wirklichkeit zu produzieren, in der das protokollierte Subjekt auf den Tatverdacht und die Diagnose reduziert wird und der es gänzlich unterworfen ist. Im Zuge dieser Reduktion lässt der Text die Figuren und Quellen selbst fraglich erscheinen und verwischt die Äußerungen der Zeugen.

218 Drach: Das große Protokoll, S. 18.

219 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 23.

Die Strategie der Distanz in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* erweist sich damit als eine Destabilisierung vermeintlich sicherer Subjektpositionen. Und zugleich steht die Subjektposition von Zwetschkenbaum und (s)einer Tat, die der »Vorstellung des Gerichtes«²²⁰ entspricht, von Anfang an fest.

Im Protokoll wird Zwetschkenbaum zu einem Subjekt gemacht, das sich verhalte wie »ein zappeliges Tier, das von menschlicher Hand aus einem Behältnis in ein zweites«²²¹ getrieben wird. Sein Handlungsradius ist vorgeschrieben, das heißt, das Protokoll bestimmt über die Subjektposition Zwetschkenbaums und macht ihn somit zu einem handlungsunfähigen Subjekt. Reduziert wird demzufolge nicht die Wirklichkeit, sondern das Subjekt, und zwar so, dass es zum Opfer willkürlicher Machtausübung wird.²²² Bestandteil dieser Reduktion des Subjekts ist die Reduktion von Identifikationsmöglichkeiten. Die Perspektivierung des Geschehens, die Protokollierung, verwehrt dem Leser die Identifikation mit dem Opfer-Subjekt, es ist nicht nur auf der Handlungsebene, sondern wird auch auf der Darstellungsebene isoliert. In Drachs Protokollroman ist es nicht die Erzähltechnik, die dem Leser jede Möglichkeit des Bewertens entzieht. Es ist die Erzähltechnik selbst, die vorgibt, sich der Bewertung zu entziehen, die aber aufgrund ihrer einseitigen Darstellung provoziert. Die Erzähltechnik des Protokolls vereinzelt das Subjekt Zwetschkenbaum und bringt es in eine Position, in der dieses nur beobachten, aber nicht agieren kann und in der es zudem den Beobachtungen anderer ausgesetzt ist.

b) Indirekte Identifikationsabwehr und Denunziation des Protokolls

»[A]ny pathos of identification«, so Mary Cosgrove, »is omitted in favour of style«²²³. Eine potentielle Identifikation verhindert der Protokollstil mit der von Drach erwähnten Außensicht, die den Leser nicht in die Innenwelt des Opfer-Subjekts blicken lässt. Die Erzählperspektive des Protokollanten vermeidet eine Innensicht oder Psychologisierung der Figuren, insbesondere des Protagonisten und der Erzählerfigur. Die Situation, in der sich das Subjekt befindet, wird als ausweglos dargestellt und zugleich mitleidlos beschrieben:

Die zum Zwecke der Einweihung eines neuen Kandidaten im allgemeinen übliche Eintauchung desselben in frisches Leitungswasser ertrug Zwetschkenbaum [...]. Auch die zur Beruhigung störrischer Irren vorgesehene, ihm von den beiden Wärtern Joachim

220 Drach: *Das große Protokoll*, S. 116.

221 Ebd., S. 170.

222 Vgl. Drach: *Das große Protokoll*, S. 43f. Ein Beispiel, wie machtlos Zwetschkenbaum willkürlichen Anordnungen und körperlichen Gewalttaten ausgesetzt ist, führt die folgende Situation vor: »Indessen hatte Dr. Vorderauer seinen Urlaub rechtzeitig abgebrochen und gleich nach Dienstwiederantritt seinen allgemeinen Bericht diktirt sowie alle Veränderungen aufgehoben, die zwischenzeitlich von seinem Stellvertreter durchgeführt worden waren. Die Niederschrift desselben über den Fall Zwetschkenbaum, [...] zerriß er in tausend Stücke. Auch entfernte er die Ausführungen Dr. Krippels aus der Krankengeschichte. Sohın wurde das zweite Gutachten hinsichtlich des Protokollgegenständlichen wieder in seine Rechte eingesetzt« (ebd., S. 43). Infolgedessen wurde Zwetschkenbaum verlegt und von einem Mithäftling mit einem Messer am Herzen schwer verletzt (vgl. ebd., S. 44).

223 Cosgrove: *Boudoir Society*, S. 147; vgl. Cosgrove: *Spuren des Affektiven*, S. 215.

Knapp und Hans Helfer ausgiebig mit nervigen Händen zugeteilten Watschen, das sind Ohrfeigen, nahm er ohne Äußerung eines Widerspruches entgegen [...]. Selbst die Anlegung der Zwangsjacke verlief ohne nennenswerten Zwischenfall, und es war nur die übermäßige Unbeholfenheit, nicht etwa Widersetzlichkeit des Einkleidenden, welche diese Maßnahme erschwerte und ihm noch einige zusätzliche Kopf- und Nackenstücke (volkstümlich Nüsse geheißten) eintrug.²²⁴

Anschließend wurde er »in einem verdunkelten Raum gefedert [...] und daselbst seinen inneren Betrachtungen überlassen. Über den Inhalt derselben ist nichts bekannt«²²⁵. So hält das Protokoll fest, wie Zwetschkenbaum zum passiven, Gewalt erleidenden »Irrer« wird, der unabhängig davon, wie er sich verhält, der juristischen und physischen Gewalt ausgeliefert ist. Kausale Zusammenhänge werden durch die absurde Verknüpfung konsequent ironisiert: etwa, wenn die Gewalt gegen Zwetschkenbaum mit der »Unbeholfenheit« der Akteure begründet wird und das Anlegen einer Zwangsjacke, mit der Zwetschkenbaum bewegungsunfähig gemacht werden soll, »Einkleiden« genannt wird oder wenn die Mißhandlungen, die er erleidet, beschrieben werden als etwas, das Zwetschkenbaum »entgegennimmt«. Damit stellt der Erzähler eine zynische Distanz zum Gewaltakt her, und die Erzählersprache – die »Ironisierung von Unrecht« in der Sprache des Protokollanten²²⁶ – erzeugt Distanz zwischen dem Erzählten und dem Leser.

Dadurch, dass eine Figur auf der Ebene eines Praktikanten mit einer solchen Macht über das Subjekt ausgestattet ist, wie Drach es im Roman literarisch darstellt, erhält die Kluft zwischen bemächtigender Instanz und entmächtigtem Subjekt, zwischen »Lehrling« und »Häftling«, eine besondere Schärfe. Die zynische Perspektive des Protokoll-Erzählers zeigt sich in der Erzählhaltung einer »ablehnenden Distanzierung«²²⁷, sie lässt keine mitfühlende, sentimentale Rührung zu. Das poetische und »psychologische«²²⁸ Verfahren Drachs bietet keine Identifikationsmöglichkeiten mit der Hauptfigur Zwetschkenbaum.²²⁹ Die Darstellung von Zwetschkenbaum, der für »krank« oder »irre« erklärt wird, angeblich weil er unter anderem statt Zwetschken »Flügeltiere« beschreibt, verwehrt dem Leser die Identifikation mit dem »Antihelden«. Distanz entsteht so durch die spezifische Perspektivierung des Protokolls: Sie bewirkt eine erzählerische Reduktion des protokollierten Subjekts. Während sich die Aufmerksamkeit auf Nebensächlichkeiten richtet, wird die bedrohliche Situation, in der sich Zwetschkenbaum befindet, durchweg ignoriert und banalisiert.

224 Drach: Das große Protokoll, S. 28f.

225 Ebd., S. 29.

226 Vgl. Meyer-Sickendiek: Literarischer Sarkasmus, S. 544.

227 Sowinski, Bernhard: Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 86: Für Sowinski gehört die »ablehnende Distanzierung«, neben der »engagierte[n] Anteilnahme« und dem »objektivierende[n] Erzählen« zu den »typische[n] Erzählhaltungen«. Unter dieser Distanzierung versteht er »die Gegenposition des Erzählers zum Dargestellten« (ebd., S. 85f.).

228 Höfler: Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs, S. 185.

229 Vgl. Rössler, Paul: »Das Protokollspiel und weitere Verkleidungen. Anmerkungen zu Albert Drachs Epik und Drama am Beispiel des ›Großen Zwetschkenbaum‹ und des ›Kasperlspiels vom Meister Siebentot«. In: Mitteilungsblatt der Internationalen Albert Drach-Gesellschaft. Wien, 1998, S. 26-42, insbes. S. 32, S. 38.

Obwohl der Blick auf Zwetschkenbaum als Einzelfern gerichtet ist, bringt die Protokoll-Instanz offensichtlich keine Empathie für ihn auf. Distanz entsteht demnach nicht allein durch die Erzählerperspektive (Außensicht), Distanz zum Geschehen entsteht vor allem durch die spezifische Rolle des Erzählers (Protokoll-Erzähler), der das erzählte Geschehen scheinbar objektiviert und die Figur Zwetschkenbaum denunziert. In der ›heranzoomenden‹ Perspektive des Erzählers entsteht das protokollierte Subjekt, das sich, so scheint es, aus einem umgekehrten Zweifelssatz bildet. Schließlich erklärt ihn ein ärztliches Gutachten zum »Idioten«²³⁰, »Irre[n]«²³¹ und dann wieder zum »Idioten«²³². »Somit machte die dritte ärztliche Beurteilung der zweiten den Rang streitig, und Zwetschkenbaum wurde in das Zimmer der Blödsinnigen gebracht.«²³³ Darauf folgend wird er für »geistig normal«²³⁴ erklärt. In ihrer Beliebigkeit sind diese ›gutachterlichen Kategorien‹ grotesk inszeniert, sie distanzieren das Geschehen und verweisen zugleich darauf, wie sehr das betroffene Subjekt diesen Zuschreibungen ausliefert ist.

c) Reflexionsabstinentz und Parteinahme des Erzählers

Kontrovers diskutiert wird die Rolle des Antisemitismus im Roman: Aus der Sicht Rohrwassers und Fischers entpuppt sich der Protokollant als »Rassist und Antisemit«²³⁵. Demgegenüber spielt der Antisemitismus, Lehnart zufolge, eine untergeordnete Rolle.²³⁶ Die »antisemitische[] Grundhaltung von Bevölkerung und Behörden«²³⁷ reduziert Lehnart auf »Gesten«²³⁸, zu denen auch die auf Zwetschkenbaum gerichteten jüdenfeindlichen Angriffe²³⁹ gehören.

Grundlegend sind sich Settele und Lehnart darin einig, dass Drach mit dem Protokollstil den Gebrauch der Sprache selbst zum Thema macht und dass es ihm gelingt, mit dem literarischen Protokoll Machtverhältnisse sichtbar zu machen,²⁴⁰ sie unterschei-

230 Drach: Das große Protokoll, S. 25.

231 Ebd., S. 26.

232 Ebd., S. 41.

233 Ebd., S. 42.

234 Ebd., S. 60.

235 Fischer: Nachwort, S. 314; vgl. Rohrwasser: Stachel der Lektüre, S. 247.

236 Vgl. Lehnart: Die Wahrnehmung des ›jüdischen‹, S. 53. Da die Justizopfer nicht durchweg jüdisch sind, wertet er das als Indiz dafür, dass der Antisemitismus eine untergeordnete Rolle spielt. Es gehe vorrangig um »Machtmechanismen« und die »Praxis der Justiz« (ebd.). Missverständlich ist überdies der Satz: »Der Protokollant gibt einem zum gesunden Menschenverstand gehörenden Antisemitismus seine Sprache in einer Gestalt, die transparent ist und alle beteiligten Figuren und Personae durchscheinen und sprechen lässt.« (Lehnart: Drach und das 20. Jahrhundert, S. 171).

237 Lehnart: Albert Drach und das 20. Jahrhundert, S. 174.

238 Zwetschkenbaum sei zum »Spielball einer Farce« geworden, in der es um finanziellen Schadensersatz gehe, der Zwetschkenbaum zustehe. »Alles, was ihm passiert, ist gesteuert von anderen Motiven als dem vordergründigen Antisemitismus, der sich eher in Gesten äußert.« Demzufolge übt Drach Kritik an dem »Ausgeliefertsein bestimmter Subjekte« (Lehnart: Albert Drach und das 20. Jahrhundert, S. 145).

239 Drach: Das große Protokoll: »unverschämter Saujude« (S. 30, S. 119) oder »stinkender Mausche« (S. 9); Messerangriff eines Mithäftlings mit den Worten »Tod allen Juden« (S. 44); vgl. ebd. S. 80, S. 81, S. 102, S. 106, S. 100, S. 158.

240 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 155-162, Lehnart: Albert Drach und das 20. Jahrhundert, S. 204.

den sich aber hinsichtlich der Parteinahme des Erzählers. Während der Erzähler für Settele, Fischer und Rohrwasser parteiisch ist und sich »als Vertreter einer bestimmten Meinung, Absicht, Ideologie zu erkennen«²⁴¹ gibt, hält Lehnart fest, dass das literarische Protokoll keine eindeutige Parteinahme abgibt.²⁴² Prinzipiell ist Lehnart zuzustimmen,²⁴³ wenn er sagt, dass es vor allem darum geht, »zu zeigen, wie leicht man das für recht und richtig zu erachten bereit ist, was eigentlich unmenschlich ist«²⁴⁴. Durchaus gibt der Protokollant dem juristischen Sprachgebrauch und der antisemitischen Weltanschauung eine gewisse »Gestalt«, dieser Protokollinstanz aber zu attestieren, sie könne überhaupt etwas erkennen, setzt eine kritische Urteilsfähigkeit voraus, die der Protokollant gerade nicht aufbringt.

Für die These, dass der Protokollant parteiisch ist, was Lehnart verneint und Settele bejaht, sprechen die folgenden Beispiele aus dem *Großen Protokoll gegen Zwetschkenbaum*. Sie verschärfen die Parteinahme durch Reflexionsabstinenz um ein Vielfaches: »In dem Sammelgefängnis des österreichischen Bezirksgerichts« habe Zwetschkenbaum nicht darauf reagiert, wenn ihn die Mithäftlinge in »launiger, doch völlig harmloser Art mit ›stinkender Mausche‹ ansprachen«²⁴⁵. Obwohl die indirekte Rede und die Einfügungen (»wie er sagte« u.a.) oder zitierten Wertungen (»[d]agegen hält man erwähnten Namen für schlecht«) eine unparteiische Beobachterperspektive des Erzählers suggerieren, überwiegen die Passagen, in denen der Erzähler den Antisemitismus der Behörden (»Warum sei dieser Jude hier? Sei er wahnsinnig? Nein! Er sei hier, weil er Jude sei.«²⁴⁶) vertritt und die Gewalt bagatellisiert (»völlig harmlos[]«²⁴⁷, »Zwetschkenbaum aber, der nicht tot, sondern nur gefährlich verletzt war«²⁴⁸).

Verharmlosungen dieser Art erzeugen eine verzerrte Optik und erklären den Anspruch eines gerichtlichen Protokolls, das Geschehen neutral und sachlich darzustellen, für ungültig. Dabei muss man dem Protokoll-Erzähler keine konkrete Parteinahme unterstellen. Es ist vielmehr in der Erzählperspektive eines Beobachters und in dem Vorgang des Protokollierens selbst angelegt, eine zynische Distanz des protokollierenden Subjekts (Erzähler) zum protokollierten Subjekt (Protagonist) herzustellen. Zustande kommt sie, weil dem Protokoll-Erzähler eine kritische Distanz zu den antisemitischen Stereotypen fehlt. Die Erzählersprache stemmt sich gerade nicht gegen bestehende Verhältnisse, sondern sie repräsentiert den Pakt mit der Macht. Der Protokoll-Erzähler berichtet und erklärt Zwetschkenbaum für schuldig. Der Schuldlose wird so unabhängig von seinem Handeln für schuldig erklärt, während alle anderen Figuren in seinem Umfeld, die sich in ihrem Verhalten gegenüber Zwetschkenbaum schuldig machen, im Protokoll als schuldlos dargestellt werden.

241 Settele: Protokollstil, S. 54, S. 22, S. 56; vgl. Fischer: Nachwort, S. 314; Rohrwasser: Stachel der Lektüre, S. 247.

242 Vgl. Lehnart: Albert Drach und das 20. Jahrhundert, S. 206.

243 Vgl. ebd., S. 171.

244 Ebd.

245 Drach: Das große Protokoll, S. 9.

246 Ebd., S. 57.

247 Ebd., S. 9.

248 Ebd., S. 44.

Konfrontiert wird der Leser also mit dem Antisemitismus, einem »Ereignis, das sich«, so Drach im Interview, »jederzeit ereignen kann und jederzeit ereignet. Es ist ein Kampf, den einer gegen sein Schicksal führt, und dieser Kampf ist von Anfang an, wie er geführt wird, aussichtslos«²⁴⁹.

Das gegen das Subjekt gerichtete Verfahren des Protokolls und seine daraus resultierende unangemessene Redeweise präsentiert das Geschehen ausschließlich aus der Perspektive der Macht. Wie bedrohlich die Situation für Zwetschkenbaum ist, wird im Text ausgespart. Obwohl am Ende von »Zwetschkenbaums Leidensweg«²⁵⁰ die Rede ist, wird das konkrete Leid des Opfers durch die konstruierte Ausblendung und Verkürzung des Geschehens zur Leerstelle. So präsentiert der Protokollstil des Autors Drach das Protokoll als »Gegenspieler« des Protagonisten Zwetschkenbaum, dessen Entmachtung beziehungsweise Entrechtung jedoch so weit fortgeschritten ist, dass es nicht einmal mehr einen »Kampf« geben kann. Am Ende bleibt nur das »Ereignis«. Zwetschkenbaum wird als eine Figur eingeführt, die dem Verfahren, das gegen sie geführt wird, und der Macht, die es über sie hat, nicht entkommen kann und dem sie als Einzelner auch nichts entgegensetzen kann.

2.3 Provozierter Protest durch dargestellte Entrechtung

2.3.1 Der Protokollstil – im Zweifel für das Subjekt

Zwischen »Beschreibung und Parteinahme« habe sich Drach, wie er 1959 in einem Brief an den Rowohlt-Verlag über *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* schreibt,

für die zweite entschieden, doch ist versucht, den Leser nicht durch Überredung, sondern durch Erzeugung von Widerspruch bei einer bis zum Ende gegen den Titelhelden gerichteten Darstellung für ihn im Kampf mit seinem Gegenspieler, dem Protokoll, in das er verstrickt ist, und dem Namen, der sein Stigma bleibt, zu »gewinnen«.²⁵¹

Mit seinem Protokollstil fordert Drach den Leser heraus, stellvertretend eine Gegenhaltung für den Antihelden einzunehmen. Gegen wen oder was soll sich der Leser positionieren? Drach selbst sagt hierzu: »Man kann nur dann zugunsten eines Menschen wirken, wenn man alles das darstellt, was gegen ihn spricht, und aus all dem, was gegen einen Menschen gesagt wird, folgert, was für ihn vorliegt.«²⁵² Direkte Kritik liefert der Roman nicht mit, sie erfolgt über den indirekten Stil des Protokolls und durch die Erzählperspektive des Protokollanten. Die Position des »Protokollführers« lässt zwar eine sachliche Neutralität erwarten, die Erzählersprache aber enttäuscht diese Erwartung. Was der Protokollant erzählt, ist weder neutral noch sachlich.

Der Autor stellt mit dem Protokollstil den Anspruch auf Objektivität in der Gerichtspraxis infrage. Um ein objektivierendes Erzählen kann es sich im literarischen Protokoll schon deshalb nicht handeln, weil Zwetschkenbaum ein Objekt des Protokolls, ein

249 Auckenthaler: Albert Drach, S. 30.

250 Drach: *Das große Protokoll*, S. 294.

251 Albert Drach zit.n. Schobel: Drach oder das Protokoll, S. 12.

252 Drach: *Hoffnung und Skepsis*. Interview, o.S.

protokolliertes Subjekt ohne eigene Stimme, bleibt. Mit der Stimmlosigkeit des Betroffenen geht demzufolge eine einseitige Perspektivierung des Geschehens aus der Sicht des protokollierenden Subjekts einher. Deshalb handelt es sich nicht um eine Distanz »zwischen« Erzähler und Protagonist, weil das eine Wechselseitigkeit zwischen dem protokollierenden und protokollierten Subjekt, »Lehrling« und »Häftling«, suggerieren würde, die im Text nicht vorhanden ist. Diese Perspektivierung des Geschehens ist vielmehr eine »optische Halbierung«²⁵³ und damit eine »deformierte Optik«.

In dieser Hinsicht kann auch Drach verstanden werden, wenn er sagt, »aus all dem, was gegen einen Menschen gesagt wird«, solle man ableiten, »was für ihn vorliegt«²⁵⁴. Drach wendet sich mit dieser Darstellungstechnik an den Leser und fordert ihn auf, das einseitig vermittelte Urteil des Protokolls zu ergänzen beziehungsweise zu komplementieren. So ergreift nicht das Protokoll Partei für die Figur, sondern die Protokollierung soll als ein Verfahren gegen das Subjekt eine Parteinahme für die Figur beim Leser hervorrufen. Die kürzeste Antwort auf die Frage, warum er dies von dem Leser verlangt, lautet: Weil es ein Protokoll gegen Zwetschkenbaum ist. Auf die Frage, wie es literarisch umgesetzt wird, geben die beiden Textverfahren des Protokolls, die Versachlichung und die Reduktion, eine Antwort. Während die Versachlichung insbesondere den Kontrast als Stilmittel nutzt, ist es das Verfahren der Reduktion, das auf die Verbindung zwischen Provokation des Autors und Engagement des Lesers im Protokollstil aufmerksam macht.

Rechtlosigkeit im Handlungsverlauf und die Gegenhaltung als Leerstelle

Die Verfahrensweise des Protokolls ist laut Drach gegen die schwache Person gerichtet, deren »Recht mit den Füßen getreten wird«²⁵⁵. Das Engagement für die Figur, das Drach beim Leser damit hervorrufen will, soll weniger aus Gründen der Empathie, sondern vor allem aus Einsicht in die Entrechtung erfolgen. Hierfür ruft das Protokoll Empörung hervor, weil dem Opfer die Anerkennung im Bereich des Rechts verweigert wird. Genauer gesagt inszeniert der Roman den »Diskurs des Verdachts«²⁵⁶ und breitet dabei eine paradoxe Situation aus: Zwetschkenbaum befindet sich in einem Gerichtsprozess, ist selbst aber rechtlos. Sämtliche juristische Verfahren, seien es die Gerichtsprozesse, Gutachten und Anhörungen, entmachten das Subjekt. So, wie die vielen Nebensächlichkeiten von der bedrohlichen Situation ablenken, in der sich Zwetschkenbaum befindet, lenken auch die Gerichtssprache und die Gerichtsverfahren von dem Umstand ab, dass Zwetschkenbaum ein Subjekt ist, dem das Recht auf Rechte abgesprochen wird.

Auf ebendieses Recht macht Hannah Arendt in einem Aufsatz aus dem Jahr 1949 aufmerksam, in dem sie von dem »*Recht, Rechte zu haben*«²⁵⁷ spricht. So gesehen steht

253 Bauer: Der Schelmenroman, S. 12. Sie ist als »Komplementaritätsprinzip« (ebd., S. 2) Bestandteil des Schelmenromans.

254 Drach: Hoffnung und Skepsis. Interview, o.S.

255 Settele: Protokollstil, S. 18.

256 Rabinovici: Sprache und Schuld, S. 49.

257 Arendt, Hannah: »Es gibt nur ein einziges Menschenrecht«. In: Christoph Menke/Francesca Ramondi (Hg.): Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 394-410, hier S. 401.

Zwetschkenbaum nicht nur außerhalb einer gesetzlichen Schutzzone.²⁵⁸ Arendts Gedanke ist grundlegender: Obwohl der Protagonist Zwetschkenbaum kein »Staatenloser« ist, auf den sich Arendt in ihrem Aufsatz bezieht, und obwohl er – im Gegensatz zu einem »Staatenlosen« – in einem System verortet ist, das ihn »unterdrückt«, markiert der Handlungsverlauf im Roman den Beginn einer systematischen »Rechtlosigkeit«, den »Verlust des ›Rechts auf Rechte« und eine »Entrechtung«²⁶⁰.

2.3.2 Produktive Provokation durch destruktives Ressentiment

Das produktive Ressentiment (nach Améry) meint das Urteil eines Subjekts im Text und ist vom destruktiven Ressentiment (des Protokolls) als Vorurteil zu unterscheiden. In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, das nach Doron Rabinovici vom Ressentiment handelt,²⁶¹ treten sich produktives und destruktives *Ressentiment* gegenüber. Das destruktive Ressentiment wird erzählerisch im gesamten Protokollroman ausgebreitet und findet seine Gestalt in der vorverurteilenden Perspektive der Erzählinstanz. Da das Gesetz den Einzelnen nicht mehr schützt, wird also der Leser zur schützenden Reaktion, zur Gegenhaltung, herausgefordert. Beim Ressentiment tauchte bereits die »Gegenhaltung« auf, die das Subjekt einnimmt, wenn es sich mit von außen kommenden Anforderungen konfrontiert sieht. Um zu dem zu gelangen, was eine solche Gegenhaltung auszeichnet, sei vorausgeschickt, was sie nicht ist. Zum einen wird die Gegenhaltung in Drachs Protokollroman weder analytisch reflektiert, wie in Amérys *Essay Ressentiments*, noch bildet sich ein ressentimenttragendes Subjekt, das sich gegen das Vergessen und Verzeihen wehrt. Zum anderen betrifft die Gegenhaltung beim Protokollstil weder das Verhalten des Erzählers, noch ist es der Protagonist, der eine Gegenhaltung einnimmt. Diese Kraft aufzubringen, vermag das protokollierte Subjekt nicht; der Protagonist Zwetschkenbaum ist allen Vorgängen und juristischen Verhandlungen ausgeliefert. Von welchem Ausmaß diese Recht- und Machtlosigkeit des protokollierten Subjekts ist, geht aus der Gegenhaltung hervor, die der Protokollstil als Leerstelle markiert. Die einseitige Perspektivierung des Geschehens stellt, in Anlehnung an die Komplementärlektüre, das erzählte Geschehen als verkürzt dar. Der damit hervorgerufene »Ergänzungsbedarf« dieser halbierten Darstellungsweise des Protokolls resultiert aus der Entrechtung des Protagonisten, der selbst keine Gegenhaltung einnehmen kann, und richtet sich an den Leser. Der Text versucht den Leser zu mobilisieren, für den Protagonisten Partei zu ergreifen.²⁶² In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* ist

258 Dass sich Zwetschkenbaum abseits der Schutzzone befindet, geht auf Mary Cosgroves Interpretation zurück, die die Figur des *Homo sacer* von Agamben auf Zwetschkenbaum zu übertragen. Vgl. Giorgio Agamben *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* (2002). Der *Homo sacer* als Träger des nackten Lebens, der außerhalb des Rechtes steht. Vgl. Cosgrove: Boudoir Society, S. 145-161.

259 Der Zustand der »Rechtlosen« sei, so Arendt, »nicht zu definieren mit Ungleichheit vor dem Gesetz, da es für sie überhaupt kein Gesetz gibt; nicht daß sie unterdrückt sind, kennzeichnet sie, sondern daß niemand sie auch nur zu unterdrücken wünscht.« (Arendt: Es gibt nur ein einziges Menschenrecht, S. 399).

260 Ebd., S. 399-401.

261 Vgl. Rabinovici: Sprache und Schuld, S. 49.

262 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 162.

es also kein Subjekt im Text, das seinen Protest artikuliert, es ist die *Stilform* Protokoll, die beim Leser Protest hervorrufen soll.

Drach inszeniert eine Situation, in der das Gesetz den Einzelnen nicht mehr schützt. Nun ist der Leser zur schützenden Reaktion herausgefordert. Wie sie sich als Gegenhaltung formiert, ist in der *Stilform* Protokoll angelegt; sie wird durch den Kontrast von Inhalt und Form hervorgerufen: Für sein literarisches Verfahren nutzt Drach eine Textsorte, von der eine sachliche, unbeteiligte Wiedergabe des Geschehens durch die Protokollinstanz zu erwarten ist. Kern der als Provokation fungierenden literarischen Strategie ist es, dass sie Kategorien ins Spiel bringt, die sich in einer Spannung zu Form und Funktion des Protokolls befinden oder ihnen sogar widersprechen.

Der Protokollstil evoziert, zum Beispiel durch die extrem ungleichen Machtverhältnisse, die Frage nach Solidarität mit dem Subjekt, das entrechtet wird. Die Drach'sche Stilform beruht auf einem Kontrast von Form und Inhalt, der einen Verfremdungseffekt erzeugt und der zugleich, unabhängig von identitätsstiftenden Erzählfunktionen, das Reflexionspotenzial des Lesers zu mobilisieren weiß. Auf der Darstellungsebene ergreift der Protokoll-Roman demzufolge keine Partei für die Figur, auf der Metaebene dagegen schon. Was der Protokollstil beim Leser bewirken will, ist kein Mitleid *mit* der Figur, wohl aber eine Sensibilität für die Situation der Entrechtung und das Engagement *für* die Figur.

Die Spuren des Protokollstils

Die Distanz zwischen Erzähltem und Leser liegt bereits in der Darstellungsform, im indirekten Stil des Protokolls. Ebenfalls im Protokoll angelegt ist die an den Leser gerichtete Provokation. Es fordert den Leser heraus, allein dadurch, dass es sich, wie Drach das Protokoll definiert, als »Gegenspieler«²⁶³ immer gegen jemanden richtet. Was Améry autobiographisch über seinen »persönliche[n] Protest«²⁶⁴ schreibt, gleicht Drachs fiktionaler Technik gegen das Subjekt und seinem »Stachel der Lektüre«.²⁶⁵ Wenig verwunderlich ist es daher, dass sich die Metapher des »Stachels« für Drachs *Großes Protokoll gegen Zwetschkenbaum* als ebenso passend erweist wie für Améry, der sie selbst verwendet, wenn er in seinem Essay *Ressentiments* davon spricht, dass die Leserschaft in der Bundesrepublik »gestachelt von den Sporen unseres Ressentiments«²⁶⁶ sei.

Die Gegenhaltung ist bei Drach ein Synonym für das »angestachelte« Reflexionspotenzial, das wiederum ein Mindestmaß an Identifikation voraussetzt.²⁶⁷ Drachs Protokollromane stellen diesen Aspekt jedoch infrage, weil sie sich einer Lesart widersetzen, die darauf angewiesen ist, dass sich der Leser nur in die Situation des Opfers hineinversetzen kann, wenn auch dessen Innenwelt präsentiert wird.²⁶⁸ Die subversive und reflexionsmobilisierende Strategie des literarischen Protokolls beruht auf der

263 Albert Drach zit.n. Schobel: Drach oder das Protokoll. In: Fetz (Hg.): In Sachen Albert Drach, S. 12.

264 Améry: *Ressentiments*, S. 141.

265 Rohrwasser: *Stachel der Lektüre*, S. 248.

266 Améry: *Ressentiments*, S. 142.

267 Vgl. Saar: *Genealogische Kritik*, S. 247-265.

268 Vgl. Cosgrove: *Boudoir Society*, S. 147f.; Schobel: *Ein wütender Weiser*, S. 242; Fischer: *Inszenierte Naivität*, S. 219, Anm. 4.

Konstruktion einer Figur ohne Identifikationsfläche (Antiheld), über die erzählt wird (Er-Erzähler, personale Erzählsituation); einer Figur, von deren Innenleben der Leser nur »gefiltert« durch den Protokollanten über die Außenperspektive erfährt.

In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* bildet sich kein ressentimenttragendes Subjekt, aber die spezifische Verbindung von Inhalt und Form macht den Protokollstil zu einem ressentimenthaften Darstellungsmodus. Nicht die Form (Manthey) oder der Inhalt (Lehnart) allein zeichnen den Protokollstil aus. Wie der Autor Drach Inhalt und Form zusammenfügt, macht die literarische Protokollsprache zu einer *Stilform* der Distanz, die Parallelen zu den anderen Distanzformen aufweist: zum Sarkasmus aufgrund der komplementären Perspektivierung des Geschehens und zum Ressentiment, das sich als Gegenhaltung oder Gegenrede (»Protest«) nicht nur auf eine Ausdrucksform des sprechenden Subjekts beschränken muss, sondern auch auf die spezifische Erzählsprache im Protokoll-Roman angewendet werden kann.

Gegen den Protagonisten und an den Leser gerichtet

Engagement zu entwickeln setzt zunächst voraus, dass der Leser jene Machtverhältnisse durchschaut, die das Protokoll verstellt. Spätestens mit dem Auftritt des Ich-Erzählers weiß der Leser um die Perspektive der Darstellung, die einen Ablauf sachgerecht wiederzugeben verspricht, im Text aber alles andere als sachlich-objektiv ist. Mit den offensichtlich überzeichneten Klischees, den verzerrten Maßstäben, den sprachkomischen Absurditäten und der ironischen Verstellung beabsichtigt der Autor, etwas »unverfälscht dar[zu]stellen« und »nicht mit der herrschenden Ungerechtigkeit zu paktieren«²⁶⁹. Er schafft eine Situation, die trotz aller Verschwommenheiten die Ausweglosigkeit eines Einzelnen deutlich hervortreten lässt, ohne den Leser sentimental betroffen zu machen. Annäherung über die innere Verfassung des Opfers duldet der Autor Drach nicht, ihm geht es um die Darstellung der äußeren Situation, in der sich das Opfer befindet. Der Protokollstil provoziert – nicht trotz, sondern vor allem durch diese ins Extrem gesteigerte Auslassung – das Engagement des Lesers für die Figur. Die Reduktion, sie ist es, die empört: Sie »verkürzt« die Figur, sie banalisiert die Gewalt und sie ignoriert das Leid der Figur, die ihr ausgeliefert ist.

Die *gegen* den Protagonisten gerichtete Stilform richtet sich auch *an* den Leser, ohne ihn direkt im Text zu adressieren. Vom Leser verlangt das Protokoll, sich der Vereinzelung des Protagonisten durch das Protokoll zu widersetzen und sich mit ihm zu solidarisieren. Aus der Doppelbewegung des Protokolls heraus – *gegen* den Protagonisten und *an* den Leser – bildet sich die Aufforderung an den Leser, sich *für* den Protagonisten zu engagieren. Und das nicht, weil er über Eigenschaften verfügt, mit denen der Leser sympathisiert, sondern weil er rechtlos gemacht wird.

Der Protokollstil hat nicht nur eine Schutzfunktion für den Autor,²⁷⁰ der damit eine Distanz zum Erzählgegenstand herstellt. Auf der Metaebene zeigt sich, dass im Protokollstil auch eine Schutzfunktion für den Protagonisten angelegt ist. Sie ist wiederum auf eine Distanz des Lesers zum Erzählten angewiesen, damit sie überhaupt zur Ge-

269 Fischer: Humor bei Drach, S. 33.

270 Vgl. Fetz: Zur Poetik Drachs, S. 121.

genhaltung des Lesers werden kann. Die Stilform erzeugt also eine Distanz zum Leser und fordert zudem eine Gegenhaltung von ihm ein.

Die Provokation des Autors und das Engagement des Lesers sind im Protokollstil durch die Distanz verbunden. Das Verbindungselement zwischen Autor und Leser ist weder ein identitätsstiftendes noch ein Intimität erzeugendes Erzählverfahren, sondern Distanz. Eine vergleichbare Ähnlichkeitsbeziehung²⁷¹ zeigte sich in Ruth Klügers *weiter leben* als reziproke Distanz – Distanz verlangt Distanz: Die Distanz des Subjekts zum Leser soll den Leser zum Widerspruch, zur Distanz auffordern. Im Roman von Drach ist mit der Distanz, die der Protokollstil zum Erzählten durch die Erzählerfigur erzeugt, etwas Ähnliches zu beobachten. In seiner Funktion des »Gegenspielers« provoziert das Protokoll den Leser und erzeugt so eine Distanz zwischen Erzähltem und Leser. Beim Protokollstil wird die Distanz zwischen Erzähltem und Leser, verglichen mit dem Ressentiment, als eine Gegenhaltung bestimmbar. Während die reziproke Distanz in *weiter leben* bedeutet, Distanz solle Distanz erzeugen, ist es bei Drach die Distanz des Protokolls, das als »Gegenspieler« (Drach) eine Gegenhaltung des Lesers hervorrufen soll.

271 Vgl. Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz: Konstanz University Press, 2015, S. 7-34.

3. Zwischenfazit: Die Protokollperspektive und inszenierte Gedankenlosigkeit

»Es war gewissermaßen schiere Gedankenlosigkeit – etwas, was mit Dummheit keineswegs identisch ist.«²⁷² Dieser Gedanke Hannah Arendts geht zurück auf ihre provokanten und bis heute kontrovers diskutierten Thesen in ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Als Publikation erschien die deutsche Ausgabe von Arendts Prozessbericht in demselben Jahr wie Albert Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*. Zwischen dem 1964 erschienenen Prozessbericht und dem Protokoll-Roman gibt es eine weitere Parallele. Obwohl Arendts Auffassung von der »Gedankenlosigkeit« des Täters als ein historischer Befund kaum mehr zu halten ist,²⁷³ so ist es doch die von Drach literarisch konstruierte Szenerie am Gericht, die an Arendts Beobachtungen erinnert. Dazu gehört das gedankenlose Prozedere am Gericht, wenn der Richter »Bampanello von Kladeritsch« sich während der Verhandlung gegen Zwetschkenbaum die Zeit mit Kritzeleien in den Akten vertreibt, banale Details wie »Zeitungs-, Packpapier oder Tuchteile«, welche die juristische Wahrheitsfindung verstellen, oder wenn scheinbar unbedeutende Details wie »ausgespuckte« Obstkerne in ihrer Präsenz und Bedeutung so vergrößert werden, dass sie über das Leben von Zwetschkenbaum bestimmen. Neben der Betonung von banalen Details, die in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* eine Spannung zum Geschehen erzeugen, sind es auch die klischeehaften Wendungen des Protokoll-Erzählers, die Drachs Literatur mit Arendts Beobachtungen verbinden. Insbesondere dann, wenn Arendt Eichmanns Sprachgebrauch wie folgt kommentiert: »Komisch sind auch die endlosen Sätze, die niemand verstehen kann, weil sie ohne alle Syntax Redensart auf Redensart häufen«²⁷⁴. Was Drach mit dem Medium Literatur schafft, muss sich, im Gegensatz zu Arendts Bericht, nicht den Fragen einer historischen Täterforschung stellen. Mit fiktionalen Darstellungsverfahren inszeniert der Autor Drach die Abstinenz der Urteilsfähigkeit, und das ausgerechnet an einem Ort, an dem juristische Urteile gesprochen werden.

Geprägt ist der Schreib- und Erzählstil des Protokolls von der Außenperspektive und einem affektlosen, sachlichen und nüchternen Ton. Der Protokollstil ist die spezifische Perspektivierung eines Erzählers, der vorgibt, »alles nach Tunlichkeit zu Protokoll zu nehmen«. Dem dargestellten Geschehen wird damit ein spezifischer Ort zugewiesen. Das Protokoll als literarische Form der Gattung Roman erweist sich als Ort zynischer Versachlichung, verzerrter Darstellung und strategischer Verstellung.

In *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* ist es der Kontrast von Form, Funktion und Inhalt des literarischen Protokolls, der Distanz erzeugt. Identifikation und Senti-

272 Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper, 2013, S. 57.

273 Vgl. zur Forschungsdiskussion u.a.: Paul, Gerhard: »Von Psychopathen, Technokraten des Terrors und ›ganz gewöhnlichen‹ Deutschen. Die Täter der Shoah im Spiegel der Forschung«. In: Ders. (Hg.): *Die Täter der Shoah. Fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?* Cöttingen: Wallstein, 2002, S. 13–90; Stangneth, Bettina: *Eichmann vor Jerusalem. Das unbehelligte Leben eines Massenmörders*. Zürich: Arche, 2011.

274 Arendt: *Eichmann in Jerusalem*, S. 125.

mentalität vermeidet der im Zeichen der literarischen Maskierung stehende Gestus des Protokollanten.

Insgesamt handelt es sich um einen ästhetisch komplex konstruierten Text mit diversen Interpretationsspielräumen.²⁷⁵ Mit dem Protokollstil gelingt es Drach, in seinen Romanen verschiedene Mechanismen der Entmächtigung freizulegen, indem er dem Leser vorführt, wie bedrohlich scheinbar unbedeutende Details für das betroffene Subjekt werden können. Der Gerichtspraxis ist Zwetschkenbaum hilflos ausgesetzt, er wird aber so distanziert, dass er kein Mitleid erzeugt. Versachlichung als literarische Strategie zynischer Distanz konzentriert sich hier ausschließlich auf ihre Erzählfunktion: Sie ist emotions- und mitleidlos dem Subjekt gegenüber, das zum Gegenstand des Protokolls gemacht wird und für den Protokollanten lediglich Objektstatus hat.

Die Darstellungsweise beruht auf dem Kontrast der ausgewogenen Situation eines Subjekts und dem Verhalten einer groteskkomisch inszenierten Umgebung. Eine durch *Reduktion* und *Versachlichung* erzeugte Distanz ist nicht der Reflexivität der Erzählerinstanz geschuldet. Mag die Kunstfertigkeit des Sprachgebrauchs, der sich im Umgang mit dem Gegenstand offenbart, einen Abstraktionsgrad verlangen, so ist die Erzählersprache des Protokollanten alles andere als Reflexionsprosa. Distanz entsteht nicht über die Reflexivität auf der Erzähler- oder Figurenebene, sondern über das Darstellungsverfahren, das sich ironischer (Verstellung), zynischer (kalte Versachlichung), grotesker (Verzerrung), komischer (Kontrast, Erwartungsenttäuschung) und parodistischer (sprechende Namen) Gestaltungsmittel bedient.

So verschieden die Formen der Distanznahme in der Literatur von Überlebenden der Shoah auch sind, so liegen beim Protokollstil doch Parallelen zum *Ressentiment* und *Sarkasmus* vor. Das betrifft sowohl die inszenierte Täterperspektive beziehungsweise Tätersprache als auch die komplementäre Perspektivierung. Diese Verbindungslinien wurden mit der Analysekategorie ›Distanz‹ aufgezeigt: Der Protokollstil erzeugt Distanz zwischen Autor und Erzähler, zwischen Erzähler und Erzähltem, und das Erzählte stellt eine Distanz zum Leser her.

Die Ebenen der Distanz Autor–Erzähler, Erzähler–Erzähltes sowie Erzähltes–Leser unterscheiden sich insoweit vom *Ressentiment*, als es in *weiter leben* und *Ressentiments* ein autobiographisches Subjekt ist, das ein Recht auf Erinnerung und Verweigern von Versöhnung behauptet. Im Roman kann eine Figur ebenso gut ihr Recht auf Erinnerung und ihren Protest gegen das Vergessen und Versöhnen artikulieren und als *ressentiment*tragendes Subjekt anerkennbar werden. Während das *Ressentiment* sowohl in der Gattung Autobiographie als auch im Roman auftreten kann, ist die Distanz zwischen Autor und Erzähler ein notwendiges Merkmal des Protokollstils. Demzufolge ist die Erzähl- und *Stilform* Protokoll auf die fiktive, vom Autor distanzierte Erzählerinstanz, wie den »Protokollführer«²⁷⁶ in *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* oder den »Sohn« in *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit*, angewiesen. Letzterer wird aufgrund der biographischen

275 Beispielsweise die Anzahl der Erzählerinstanzen (vgl. dazu Kapitel 2.2.3 Strategie des Unkenntlich-machens) oder die Konstellation der Brüder Zwetschkenbaum; vgl. dazu das Motiv der feindlichen Brüder vgl. Höfler: Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs, S. 191; Schobel: Ein wütender Weiser, S. 242–248.

276 Drach: *Das große Protokoll*, S. 295.

Parallelen zwischen Protagonist und dem Autor Drach autobiographischer Roman genannt,²⁷⁷ und doch erzählt kein autobiographisches »Ich«, sondern ein distanzierter »Er«. Dass Drach eine Erzählinstanz einsetzt, die aber genau das tut, nämlich aus der Sicht des Mächtigen eine gegen den Schwachen (»Zwetschkenbaum« und den »Sohn«) gerichtete Wirklichkeit zu beschreiben, dient der Demaskierung ebenjener Machtverhältnisse.

Am Ende des *Großen Protokolls gegen Zwetschkenbaum* weiß der Leser zwar, wer die Geschichte erzählt, aber nicht, was der Erzähler welcher Quelle entnimmt. So entsteht eine Protokoll-Erzählung aus einem Guss. Diese führt zugleich eine Gerichtspraxis und eine Amtssprache vor und stellt durch das, was und wie sie es erzählt, jene Kriterien infrage, an die das Amt des Protokollanten gebunden ist. Der Text als eine Instanz mit Figurenwissen gibt »etwas« als Wissen über die Figur aus. Antworten auf die Fragen, woher dieses Wissen kommt, ob es dem Sachverhalt entspricht und wer es warum als wahr bestätigt, sind durch die Verfahrensweise blockiert. Der Protokollstil stellt den Status dieses Wissens offensichtlich infrage, gleichzeitig steht dieser Status des Wissens über die Figur nicht einmal mehr zur Disposition. Dadurch kann sich das Subjekt selbst in keine Position bringen, zu diesem Wissen Stellung zu nehmen, es zu korrigieren oder zu verhandeln.

Der Roman macht deutlich, wie breit das Spektrum der Macht ist, der Zwetschenkaum ausgesetzt ist. Gezeigt wird sie in ihrer brachialen Wirkung, wenn Zwetschkenbaum den antisemitischen Beschimpfungen der Figuren ausgeliefert ist, aber auch in ihrer subtilen Form, wenn das Geschehen bloß »wiedergegeben« und die antisemitischen Aussagen des Richters nicht im Sinne einer kritischen Kommentierung korrigiert werden. Daneben ist es auch die fehlende Distanznahme des Protokoll-Erzählers, die Distanz erzeugt. Der Protokollstil inszeniert die Macht über das Subjekt – allein durch das Amt des Protokollanten und den Auftrag, den ihm der Richter erteilt, wird der Erzähler befähigt, etwas als Wissen über die Figur auszugeben, das der Protagonist nicht »zu leugnen [vermochte]«²⁷⁸.

Mit dieser Technik gegen das Subjekt wird das Erzählte vom Autor distanziert und das Protokollieren selbst zum Erzählgegenstand.²⁷⁹ Distanz entsteht durch die spezifische Perspektivierung des Geschehens und die Konstruktion eines protokollierten Subjekts durch den Protokoll-Erzähler, der in das Protokoll aufnimmt, was *gegen* die Hauptfigur spricht. Damit konstituiert der Roman eine Erzählinstanz, deren Perspektive als vorverurteilend entlarvt werden kann. Die Kritik liefert der Roman also nicht direkt, sie erfolgt vielmehr über das, was sichtbar gemacht wird: dass Zwetschkenbaum »in eine Situation versetzt« wird, in der »seine Behandlung durch die anderen gar nicht mehr von dem abhängt, was er tut oder unterlässt«²⁸⁰.

277 Cosgrove: Spuren des Affektiven, S. 216.

278 Drach: Das große Protokoll, S. 90.

279 Vgl. Settele: Protokollstil, S. 162.

280 Arendt: Es gibt nur ein einziges Menschenrecht, S. 400f.

C FAZIT

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‹¹ Subjekt entwirft und im Verhalten, im Protest, eines erlebenden Ichs wiedererkennen kann.²

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 Gestaltungsmitgliedern 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 unglaubwürdig, 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 distanzzerzeugendes 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‹.³ Der »Prozess der Subjektwerdung und der Selbstgestaltung«⁴ 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 Entworfener 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«⁵ 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«⁶ der anderen die »Sporen«⁷ der eigenen Ressentiments entgegengesetzt. 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«⁸, 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« unerkannt 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«⁹ 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‹¹⁰, 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 Schneisen anzuerkennen, die dieser »Konflikt« in die Erinnerungslandschaften¹¹ geschlagen hat. Ein Zusammenwachsen der »unvereinbaren Landschaften« (Klüger) zu Erinnerungsgemeinschaften setzt voraus, dass »kein Erinnern zur bloßen Erinnerung geworden«¹² 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.¹³ 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«¹⁴.

10 »Durch die Nicht-Anerkennung ihres Opferstatus werden die Opfer zum zweiten Mal Opfer« (Poetini: 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«¹⁵ 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,¹⁶ 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«¹⁷ und »Referenzpakt«¹⁸ 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 rekurren 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«¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ 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 Grotteske, 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«²².

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 richtungweisend 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 Heißenbüttel²³ 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.²⁴

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«²⁵ 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«²⁶. 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 Analyse-kategorie 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«²⁷ 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 Analyse-kategorie 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.

D ANHANG

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Améry, Jean: *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*. Übers. v. Sidney Rosenfeld und Stella P. Rosenfeld. Bloomington, In: Indiana University Press, 1980.
- Améry, Jean: Brief an Sebastian Haffner v. 31.07.1978. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 8: *Ausgewählte Briefe 1945-1978*. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007, S. 584-590.
- Améry, Jean: *Das Unverjähbare* [1978]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 127-130.
- Améry, Jean: *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt*. Der Revolutionär Frantz Fanon [1968]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 428-449.
- Améry, Jean: »Die permanente Revolution«. Rundfunkessay, BR-H v. 29.10.1968. 23 Seiten, DLA Marbach Sign. RFS:A.
- Améry, Jean: *Die Zeit der Rehabilitierung. Das Dritte Reich und die geschichtliche Objektivität* [1976]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 90-102.
- Améry, Jean: *Ihr seid wieder wer! Brief an einen Bürger der Bundesrepublik Deutschland* [1969]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 217-226.
- Améry, Jean: *Im Schatten des Dritten Reiches* [1961]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 535-599.
- Améry, Jean: *Im Warteraum des Todes* [1969]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 450-474.
- Améry, Jean: *Jean Améry im Rundfunk*. In: Ders.: *Werke*. 9. Bde. Bd. 9: *Materialien*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008, S. 812-841.

- Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* [1966]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 7-177.
- Améry, Jean: *Konter-Violenz als Not-Wehr. Randbemerkungen zur Phänomenologie der Gewalt* [1971]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 481-494.
- Améry, Jean: *Améry, Jean: Revision in Permanenz. Selbstanzeige im Zweifel* [1977]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta 2005, S. 568-572.
- Améry, Jean: *Über das Altern. Revolte und Resignation* [1968]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 3: *Über das Altern, Hand an sich legen*. Hg. v. Monique Boussart. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005, S. 7-171.
- Améry, Jean: *Weiterleben – aber wie?* [1970]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 6: *Aufsätze zur Philosophie*. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, S. 511-525.
- Améry, Jean: »Zeitgewebe mit kleinen Fehlern. Eine Betrachtung«. Rundfunkessay, BR 2, v. 06.01.1968. 10 Seiten, DLA Marbach Sign. RFS:A.
- Drach, Albert: *Brief an Ernestine Schlant vom 11.04.1979*, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Sammlung Albert Drach Nachlass, ohne Sign.
- Drach, Albert: *Brief an Ernestine Schlant vom 24.11.1975*, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Sammlung Albert Drach Nachlass, ohne Sign.
- Drach, Albert: *Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs*. In: Ders.: *Werke*. 10 Bde. Bd. 4. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2006.
- Drach, Albert: *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* [1964]. In: Ders.: *Werke*. 10 Bde. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008.
- Drach, Albert: *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian*. In: Ders.: *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen*. München, Wien: Langen Müller, 1966, S. 75-168.
- Drach, Albert: *Gottes Tod ein Unfall. Dramen und Gedichte*. Hamburg, Düsseldorf: Claassen Verlag, 1972.
- Drach, Albert: *Hoffnung und Skepsis. Aus einem Interview mit Anna Zaszke v. 05.04.1975*. In: *Bogen 23*, Albert Drach. *Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie*. München, Wien: Hanser, 1988.
- Drach, Albert: *Meine gesammelten Mißerfolge. Als Versager unter Schweinehunden. Eine epische Darstellung mehr stimmig geführt*. Typoskript (um 1987), 219 Seiten, Wien (LIT), Sammlung Albert Drach, Nachlass, Sign. ÖLA 31/95, Ts. Dg. [GM2] 2/2.
- Drach, Albert: *Z.Z. Das ist die Zwischenzeit. Ein Protokoll* [1968]. In: Ders.: *Werke*. 10 Bde. Bd. 2. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Zsolnay, 2003.
- Hilsenrath, Edgar: »Ich habe über den jüdischen Holocaust geschrieben, weil ich dabei war«. Gespräch mit Thomas Kraft und Peter Stenberg«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 218-224.
- Hilsenrath, Edgar: »Schuldig, weil ich überlebte«. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage«. In: *Der Spiegel* v. 11.04.2005.

- Hilsenrath, Edgar: »Der Jüdische Friseur«. In: Helmut Braun (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 183-199.
- Hilsenrath, Edgar: »Ich kann mit der Groteske die Wahrheit sagen«. Interview v. Oktober 2005 [www.scheinschlag.de/archiv/2005/10_2005/texte/27.html v. 14.02.2021].
- Hilsenrath, Edgar: Der jüdische Friseur, Typoskript v. 1968/1969, 675 Seiten, Edgar-Hilsenrath-Archiv der Akademie der Künste, Berlin.
- Hilsenrath, Edgar: Der Nazi & der Friseur [1977]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.
- Kertész, Imre: »Ich war ein Holocaust-Clown«. In: Die Zeit v. 12.09.2013 [https://www.zeit.de/2013/38/imre-kertesz-bilanz v. 14.02.2021].
- Kertész, Imre: »Ich will meine Leser verletzen«. In: Der Spiegel vom 29.04.1996 [www.spiegel.de/spiegel/print/d-8917032.html v. 14.02.2021].
- Kertész, Imre: Der Betrachter. Aufzeichnungen von 1991-2001. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2016.
- Kertész, Imre: Der Holocaust als Kultur [1992]. In: Ders.: Exilierte Sprache, Essays und Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 76-89.
- Kertész, Imre: Die eigene Mythologie schreiben. Tagebucheintragungen zum *Roman eines Schicksallosen* 1959-1962. Zusammengestellt u. übers. v. Pál Keleman u. Ingrid Krüger. In: Sinn und Form 71 (2019), H. 1, S. 5-23.
- Kertész, Imre: Die exilierte Sprache [2000]. In: Ders.: Exilierte Sprache, Essays und Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 206-221.
- Kertész, Imre: Dossier K. Eine Ermittlung [K. dosszié, 2006]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2008.
- Kertész, Imre: Fiasko [A kudarc, 1988]. Übers. v. György Buda u. Agnes Relle. Berlin: Rowohlt, 1999.
- Kertész, Imre: Galeerentagebuch [Gályanapló, 1992]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Kertész, Imre: Kaddisch für ein nicht geborenes Kind [Kaddis a meg nem született gyermekért, 1990]. Übers. v. György Bude u. Kristin Schwann [1992]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Kertész, Imre: Lange, dunkle Schatten [1991]. In: Ders.: Exilierte Sprache, Essays und Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 53-60.
- Kertész, Imre: Letzte Einkehr. Ein Tagebuchroman [A végső kocsma, 2014]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2015.
- Kertész, Imre: Liquidation [Felszámolás, 2003]. Übers. v. Laszlos Kornitzer u. Ingrid Krüger. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005
- Kertész, Imre: Rede über das Jahrhundert [1995]. In: Ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2002, S. 14-40.
- Kertész, Imre: Roman eines Schicksallosen [Sorstalanság, 1975]. Übers. v. Christiana Viragh [1996]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.
- Kertész, Imre: Tagebücher 2001-2009. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2013.
- Klüger, Ruth: »Die jüdische Aufklärung ist mein Hintergrund«. Ruth Klüger im Gespräch über ihre Werke und ihr Leben«. Interview mit Christine Pfeifer/Jonas En-

- gelmann. In: *JungleWorld* v. 01.08.2013 [<http://jungle-world.com/artikel/2013/31/48215.html> v. 14.02.2021].
- Klüger, Ruth: »Ich komm nicht von Auschwitz her, ich stamm aus Wien«*.* Gespräch mit Ruth Klüger. In: *Mittelweg* 36/2 (1993), S. 37-45.
- Klüger, Ruth: »... »ein deutsches Buch« ist ja ein bißchen zwiespältig ...« Ein Gespräch mit Ruth Klüger. In: *Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 46/1 (2001), S. 31-54.
- Klüger, Ruth: »Der Pazifik hat die richtige Farbe«. In: *Die Zeit* v. 03.03.1995 [www.zeit.de/1995/10/Der_Pazifik_hat_die_richtige_Farbe v. 14.02.2021].
- Klüger, Ruth: »Deutschland hat den Ruf der Nazi-Zeit nie überwunden«. In: *Die Welt* v. 26.01.2016 [<https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article151464039/Deutschland-hat-den-Ruf-der-Nazi-Zeit-nie-ueberwunden.html> v. 14.02.2021].
- Klüger, Ruth: »Dichten über die Shoah. Zum Problem des literarischen Umgangs mit dem Massenmord«. In: Gerdtrud Hardtmann (Hg.): *Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder*. Gerlingen: Bleicher, 1992, S. 203-221.
- Klüger, Ruth: »Forgiving and Remembering«. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 117/2 (2002), S. 311-313.
- Klüger, Ruth: »Ortschaften geistiger Freiheit«. Dankrede anlässlich der Ehrendoktorwürde der Universität Wien. In: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Ruth Klüger und Wien. Wiener Vorlesungen im Rathaus*. Wien: Picus, 2016, S. 27-33.
- Klüger, Ruth: »Ressentiments sind etwas sehr Gutes«. In: *Die Presse* v. 07.10.2008 [http://diepresse.com/home/kultur/literatur/420369/Ruth-Klueger_Ressentiments-sind-etwas-sehr-Gutes?from=suche.intern.portal v. 14.02.2021].
- Klüger, Ruth: »Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie«. In: Magdalene Heuser (Hg.): *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 405-410.
- Klüger, Ruth: »Zwangsarbeiterinnen«. Rede im Deutschen Bundestag v. 27.01.2016 [<https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2016/kwo4-gedenkstunde-rede-klueger-403436> v. 14.02.2021].
- Klüger, Ruth: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Klüger, Ruth: *unterwegs verloren. Erinnerungen* [2008]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend* [1992]. Göttingen: Wallstein, 2008.
- Levi, Primo: *Die Untergangenen und die Geretteten* [I sommersi e i salvati, 1986]. Übers. v. Moshe Kahn [1990]. München, Wien: Hanser, 1990.
- Mayer, Hanns [Jean Améry]: *Zur Psychologie des deutschen Volkes* [1945]. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 500-534.
- Paepcke, Lotte: *Offener Brief an Jean Améry* v. 25.09.1967, 16 Seiten, DLA Marbach, Nachlass Jean Améry Sign. A:Améry.
- Paepcke, Lotte: »Über die menschliche Würde und das Jude-Sein. Auseinandersetzung in Briefform«. In: *Frankfurter Hefte* 22 (1967), S. 672-678.

2. Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft [1949]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 11-39.
- Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 4. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.
- Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Feist, Dagmar: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript, 2013, S. 9-30.
- Alkemeyer, Thomas: »Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik«. In: Ders./Gunilla Budde/Dagmar Feist (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript, 2013, S. 33-68.
- Alkemeyer, Thomas/Schürmann, Volker/Volbers, Jörg: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Praxis denken. Konzepte und Kritik. Wiesbaden: Springer, 2015, S. 7-23.
- 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.
- Alonso, Amado: »Das Pikareske des Schelmenromans«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 79-100.
- [Art.] sarcasm. In: The American heritage dictionary of the English language. Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1992, S. 1602.
- Anders, Günther: Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach *Holocaust* 1979. München: Beck, 1986.
- Angerer, Christian: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung.« Ruth Klügers *weiter leben* im Kontext der neueren KZ-Literatur«. In: Sprachkunst 29 (1998), S. 61-84.
- Arendt, Hannah: »Es gibt nur ein einziges Menschenrecht«. In: Christoph Menke/Francesca Raimondi (Hg.): Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 394-410.
- Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper, 2013.
- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben [1960]. München: Piper, 2014.
- Arnds, Peter: »Holocaust-Satire im Exil. Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* und Soma Morgensterns *Die Blutsäule*«. In: Viktoria Hertling/Wulf Koepke/Jörg Thuncke (Hg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus. Wuppertal: Arco, 2005, S. 113-128.
- Arnds, Peter: »In the Company of Witches and Wolves: Biopolitics and *Frau Holle* from the grimm Brothers to Hilsenrath«. In: Claudia Brinker-von der Heyde et al. (Hg.):

- Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 2 Bde., Bd. 2. Frankfurt a.M.: Lang, 2015, S. 837-846.
- Assmann, Aleida: »Vier Grundtypen von Zeugenschaft«. In: Michael Elm/Gottfried Kößler (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma und Ermittlung. Frankfurt a.M.: Campus, 2007, S. 33-55.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 2009.
- Assmann, Aleida: »Zur Kritik, Karriere und Relevanz des Gedächtnisbegriffs. Die ethische Wende in der Erinnerungskultur«. In: Ljiljana Radonic/Heidemarie Uhl (Hg.): Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs. Bielefeld: transcript, 2016, S. 29-42.
- Attardo, Salvatore: »Irony as relevant Inappropriateness«. In: Raymond W. Gibbs/Herbert L. Colston (Hg.): Irony in language and thought. A cognitive science reader. New York: Lawrence Erlbaum Associates, 2007, S. 135-172.
- Auckenthaler, Karlheinz F.: »... weil ich eine neue Form geschaffen habe«. Albert Drach im Gespräch«. In: Literatur und Kritik 269/270 (1992), S. 23-31.
- Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress, 2016, S. 7-18.
- Bachmann, Michael: Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah. Tübingen: Francke, 2010.
- Baer, Ulrich: »Einleitung«. In: Ders.: (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, S. 7-31.
- Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth: »Jüdisches Gedächtnis und Literatur«. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte in der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin, New York: de Gruyter, 2005, S. 277-296.
- Bannasch, Bettina: »Anekdoten wie Mandelblättchen«. Entwürfe mythischen Erzählens in der neueren Shoahliteratur von Frauen«. In: Thomas Klinkert/Günter Oesterle (Hg.): Katastrophe und Gedächtnis. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014, S. 333-349.
- Bauer, Matthias: Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Bauer, Matthias: Der Schelmenroman. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Bauschinger, Sigrid: »Uns verbindet, was uns trennt. Ruth Klügers *weiter leben* und seine Leser«. In: Jüdischer Almanach (1996/5756), S. 126-137.
- Bayer, Gerd/Freiburg, Rudolf: »Einleitung. Literatur und Holocaust«. In: Dies. (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 1-38.
- Becker, Michael/Bock, Dennis: »Muselmänner und Häftlingsgesellschaften. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager«. In: Archiv für Sozialgeschichte 55 (2016), S. 133-175.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 19. Hg. v. Gérard Raulet, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 69-106.

- Berg, Nicolas: Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung. Göttingen: Wallstein, 2003, S. 105-142.
- Berg, Cilliers van den: »Trauma in *Der Nazi & der Friseur* von Edgar Hilsenrath«. In: *Literator. Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies* 32/1 (2011), S. 21-42.
- Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz: Konstanz University Press, 2015, S. 7-34.
- Bianchi, Aglaia: Shoah und Dialog bei Primo Levi und Ruth Klüger. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2014.
- Biermann, Tim: Fischer-Kontroverse. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 162-164.
- Birkmeyer, Jens: »Die Infamie der Schuld. Vom Briefroman zur Tätergroteske«. In: Helmut Braun (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 51-67.
- Blume, Peter: *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Schmidt, 2004.
- Bock, Dennis: *Literarische Störungen in Texten über die Shoah*. Imre Kertész, Liana Millu, Ruth Klüger. Frankfurt a.M.: Lang, 2017.
- Bodenheimer, Alfred: »U wie »Unschuldig«. Zur Destruktion jüdisch-europäischer Ideologien in Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Armin Eidherr/Gerhard Langet/Karl Müller (Hg.): *Diaspora. Exil als Krisenerfahrung. Jüdische Bilanzen und Perspektiven*. Klagenfurt: Drava-Verlag, 2006, S. 411-422.
- Bojtar, Endre: »Die Winterreise des Sisypchos«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 327-341.
- Böll, Heinrich: »Hans im Glück im Blut. Umgekippte Märchenfiguren: obszön und grotesk. Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*«. In: *Die Zeit* v. 09.12.1977.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1961.
- Bothe, Alina/Nesselrodt, Markus: »Survivor. Towards a Conceptual History«. In: *Leo Baeck Year Book* 61/1 (2016), S. 57-82.
- Bourke, John: *Englischer Humor*. Göttingen, 1965.
- Braese, Stephan/Eshel, Amir: »Negative Symbiose? Das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden in zwei modernen Grotesken«. In: *Mittelweg* 36 4/5 (1995), S. 57-63.
- Braese, Stephan: *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Braese, Stephan: »Friseur Finkelstein hält eine Rede. Zur Zionismus-Kritik in Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*«. In: Jakob Hessing (Hg.): *Jüdischer Almanach des Leo Baeck Instituts*. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1997, S. 97-106.
- Braese, Stephan et al.: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1998, S. 9-16.
- Braese, Stephan: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der deutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin 2001.

- Braese, Stephan: »Überlieferungen. Zu einigen Deutschland-Erfahrungen jüdischer Autoren der ersten Generation«. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie. Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah*. Beiheft 11 (2002), S. 17-28.
- Braese, Stephan: »Selbstbegegnung. Zur Radikalisierung des Satirischen in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus«. In: Viktoria Hertling/Wulf Koepke/Jörg Thunecke (Hg.): *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus*. Wuppertal: Arco, 2005, S. 15-24.
- Braese, Stephan: »Connaître ou combattre? Le lieu historique des satires écrites en exil«. In: Ders./Andréa Lauterwein: *Rire, mémoire, Shoah*. Paris: Edition de L'Eclat, 2009, S. 39-61.
- Braese, Stephan: »Verlagerungen. Zur Ökonomie des Philosemitismus in der westdeutschen Nachkriegsliteratur«. In: Philipp Theisohn/Georg Braungart (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. München: Fink, 2017, S. 345-355.
- Braun, Helmut: »Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans *Der Nazi & der Friseur*«. In: Ders. (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 41-50.
- Braun, Helmut: *Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, 2006.
- Braungart, Georg/Theisohn, Philipp: »Die überspringende Rede. Philosemitismus als literarischer Diskurs«. In: Dies. (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. München: Fink, 2017, S. 9-28.
- Brenner, Peter J.: *Neue Deutsche Literaturgeschichte*. Berlin, New York: de Gruyter, 2011.
- Breuer, Lars: *Kommunikative Erinnerung in Deutschland und Polen. Täter- und Opferbilder in Gesprächen über den Zweiten Weltkrieg*. Wiesbaden: Springer VS, 2015.
- Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bden. Bd. 16: *Rit-Scho*. Wiesbaden: Brockhaus 1973.
- Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bden. Bd. 20: *Wam-ZZ*. Wiesbaden: Brockhaus 1974.
- Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit/Weigel, Sigrid (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999.
- Brudholm, Thomas: *Resentment's virtue. Jean Améry and the refusal to forgive*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 2008.
- Brudholm, Thomas: »Hatred as an Attitude«. In: *Philosophical Papers* 39/3 (2010), S. 289-313.
- Brummack, Jürgen: »Zu Begriff und Theorie der Satire«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 45 (1971), Sonderheft, S. 275-377.
- Brummack, Jürgen: *Satire*. In: Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2001, S. 601-614.
- Brummack, Jürgen: *Satire*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 355-360.
- Buchenhorst, Ralph: »Sprachlosigkeit als Zeugnis. Über eine Figur des Paradoxalen im Denken Giorgio Agambens«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* Berlin 56/6 (2008), S. 857-873.

- Busch, Dagmar: »Unreliable Narration aus narratologischer Sicht. Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster«. In: Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT, 1998, S. 41-58.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Butzer, Günter: »Topographie und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur«. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 51-75.
- Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos [Le Mythe de Sisyphe, 1942]. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005.
- Castro, Américo: »Perspektive des Schelmenromans«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 119-146.
- Chandler, Frank W.: »Definition der Gattung«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 1-7.
- Clauss, Elke-Maria: Briefroman. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 99.
- Corominas, Juan: »Das Wort *pícaro*«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 255-266.
- Cosgrove, Mary: »Melancholisches Leiden im Sex-Ghetto. Spuren des Affektiven im autobiographischen Werk von Albert Drach«. In: Anne Fuchs/Sabine Strümper-Krobb (Hg.): Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 213-220.
- Cosgrove, Mary: »Boudoir Society. Violence and Biopolitics in Albert Drach's Protocol Novels«. In: Krieg und Literatur, Bd. X (2004), S. 145-161.
- Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélia/Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. Paderborn: Fink, 2017.
- Dawidowski, Christian: »Die literarische Darstellung des Holocaust. Ein semiologisches Modell zum Beschreiben und Erfassen von Typologien«. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 128/4 (2009), S. 591-613.
- De Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Debazi, Elisabeth H.: Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung. Marburg: Tectum, 2008.
- Derrida, Jaques: »A Self-Unsealing Poetic Text«. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses«. Übers. v. Karsten Hvidtfelt Nielsen. In: Peter Buhrmann (Hg.): Zur Lyrik Paul Celans. Kopenhagen, München: Fink 2000, S. 147-182.
- Diner, Dan: »Der Holocaust als Geschichtsnarrativ. Über Variationen historischen Gedächtnisses«. In: Stephan Braese (Hg.): In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 13-30.

- Diner, Hasia R.: *We remember with reverence and love. American Jews and the myth of silence after the Holocaust.* New York: New York Univ. Press, 2009.
- Doppeide, Dietrich: *Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths.* Berlin: Weißensee Verlag, 2000.
- Dörr, Volker C.: »Wie dichtet Klio? Zum Zusammenhang von Mythologie, Historiographie und Narrativität«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2004). Sonderheft, S. 25-41.
- Dresden, Sem: *Holocaust und Literatur [Vervolging, vernietiging, literatuur, 1991].* Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1997.
- Dudenredaktion (Hg.): »Ressentiment«. In: *Duden. Die deutsche Rechtschreibung.* Mannheim: Dudenverlag, 2006, S. 850.
- Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz.* München: Fink, 2003.
- Düwell, Susanne: »Fiktion aus dem Wirklichen«. *Strategien autobiographischen Erzählens. Im Kontext der Shoah.* Bielefeld: Aisthesis, 2004.
- Ebert, Dietmar: »Atonales Erzählen im *Roman eines Schicksallosen*. Vom Finden einer Romanform, um ›Auschwitz‹ schreibend zu überleben«. In: Ders. (Hg.): *Vom Glück des atonalen Erzählens. Studien zu Imre Kertész.* Dresden: Ed. Azur, 2010, S. 111-133.
- Ehland, Christoph/Fajen, Robert (Hg.): *Das Paradigma des Pikaresken.* Heidelberg: Winter, 2007.
- Eichenberg, Ariane: *Zwischen Erfahrung und Erfindung. Jüdische Lebensentwürfe nach der Shoah.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004.
- Eke, Norbert Otto: »Shoah in der deutschsprachigen Literatur – Zur Einführung«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur.* Berlin: Schmidt, 2006, S. 7-18.
- El Magd, Esam Abou: *Nietzsche. Ressentiment und schlechtem Gewissen auf der Spur.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Erdle, Birgit R.: »Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat«. In: Dies./Elisabeth Bronfen/Sigrid Weigel (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999, S. 27-50.
- Erdle, Birgit R.: »Das Trauma im gegenwärtigen Diskurs der Erinnerung«. In: Sigrid Weigel/Gerhard Neumann (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie.* München: Fink, 2000, S. 259-274.
- Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde [Les damnés de la terre, 1961].* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.
- Ferrari, Francesco: »Vladimir Jankélévitch's ›Diseases of Temporality‹ and Their Impact on Reconciliatory Processes«. In: Marguerite La Caze/Magdalena Zolkos (Hg.): *Contemporary perspectives on Vladimir Jankélévitch. On what cannot be touched.* Lanham: Lexington Books 2019, S. 95-116.
- Fetz, Bernhard: »Erste Sätze. Zur Poetik Albert Drachs«. In: Ders. (Hg.): *In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk.* Wien: WUV-Universitäts-Verlag, 1995, S. 118-138.
- Fetz, Bernhard/Schobel, Eva: »Textgenese«. In: *Albert Drach: Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum. Werke 10 Bde. Bd. 5.* Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008, S. 317-322.

- Feuchert, Sascha: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): Holocaust-Literatur. Auschwitz. Arbeitstexte für den Unterricht. Für die Sekundarstufe I. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 5-41.
- Feuchert, Sascha: »Fiction oder Faction? Grundsätzliche Überlegungen zum Umgang mit Texten der Holocaustliteratur im Deutschunterricht«. In: Jens Birkmeyer (Hg.): Holocaust-Literatur und Deutschunterricht: Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2008, S. 129-143.
- Feuchert, Sascha: »Der ›ethische Pakt‹ und die ›Gedächtnisagentur‹ Literaturwissenschaft. Überlegungen zu ethischen Problemfeldern eines literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Texten der Holocaustliteratur«. In: Christine Lubkoll/Oda Wischmeyer (Hg.): ›Ethical turn‹? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung. München: Fink, 2009, 137-156.
- Feuchert, Sascha: »Fundstücke. Bemerkungen zu Darstellungskonventionen und paratextuellen Präsentationsformen früher Texte deutschsprachiger Holocaust- und Lagerliteratur«. In: Rebecca Boehlin/Susanne Urban/René Bienert (Hg.): Freilegungen. Überlebende – Erinnerungen – Transformationen. Wallstein: Göttingen, 2013, S. 267-284.
- Feuchert, Sascha (Hg.): Ruth Klüger *weiter leben. Eine Jugend*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Finck, Almut: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin: Schmidt, 1999.
- Fischer, André: »Aus der Geschichte ist noch keiner glimpflich herausgekommen«. Der Fall Albert Drach. In: Bogen 23, Albert Drach. Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie. München, Wien: Hanser, 1988, o.S.
- Fischer, André: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München: Fink, 1992.
- Fischer, André: »Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie.« Zum Humor bei Albert Drach. In: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler (Hg.): Albert Drach Dossier. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 31-50.
- Fischer, André: »Nachwort«. In: Albert Drach: Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum. Werke 10 Bde. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Fetz u. Eva Schobel. Wien: Zsolnay, 2008, S. 303-316.
- Fischer, Saskia/Gronich, Mareike: »Was ist Lagerliteratur? – Schreibweisen, Zeugnisse, Didaktik«. In: Fischer et al. (Hg.): Lagerliteratur. Schreibweisen – Zeugnisse – Didaktik. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2021, S. 9-38.
- Fischer, Torben: Jean Améry. *Jenseits von Schuld und Sühne*. In: Ders., Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript, 2015, S. 169-171.
- Fludernik, Monika: »Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit«. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 39-59.

- Földényi, László F.: »Große Wahrhaftigkeit. *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész«. Übers. v. Hans Skirecki. In: Ein Foto aus Berlin. Essays 1991-1994. München: Matthes & Seitz, 1996, S. 193-208.
- Földényi, László F.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009.
- Földényi, László F.: Wer erzählt? In: Ders.: Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch. Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 345-351.
- Földényi, László F.: »Das heimliche Leben des Imre Kertész«. In: »Holocaust als Kultur«. Zur Poetik von Imre Kertész. Sprache im technischen Zeitalter 228 (2018), Jg. 56, H. 4, S. 368-379.
- Fowler, Henry W.: A dictionary of modern English usage [1965]. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Friedland, Amos: »Imre Kertész, Hegel, and the Philosophy of Reconciliation«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): Imre Kertész and Holocaust-literature. West Lafayette, In: Purdue Univ. Press, 2005, S. 51-64.
- Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007.
- Frings, Manfred S.: Einleitung. Max Scheler *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004, S. VII-XX.
- Fuchs, Anne: A Space of Anxiety. Dislocation and Abjection in Modern German-Jewish Literature. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena: »Einleitung: Literatur und Geschichte«. In: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, New York: de Gruyter, 2002, S. 1-10.
- Fulda, Daniel: »Sçavoir l'Histoire, c'est connoitre les hommes«. Figurenwissen und Historiographie vom späten 17. Jahrhundert bis Schiller«. In: Lilith Jappe/Olav Krämer/Fabian Lampert (Hg.): Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin, Boston: de Gruyter, 2012, S. 75-114.
- Fuß, Peter: Das Grotleske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001.
- Gács, Anna: »Was zählt's, wer vor sich hin murmelt? Fragen über die Situation und Autorisation in der Prosa von Imre Kertész«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 263-292.
- Gansel, Carsten/Ächtler, Norman: Das »Prinzip Störung« in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin: de Gruyter, 2013.
- Gehle, Holger: »weiter leben in der deutschen Buchkritik«. In: Ders./Stephan Braese (Hg.): Ruth Klüger in Deutschland. Bonn: Selbstverlag, 1994, S. 11-24.
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion [Fiction et diction, 1991]. München: Fink, 1992.
- Genette, Gérard: Die Erzählung [Discours du récit, 1972; Nouveau discours du récit, 1983]. München: Fink, 1994.
- Genz, Julia: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch. München: Fink, 2011.
- Gibbs, Raymond W.: »Irony in talk among friends«. In: Metaphor and Symbol 15 (2000), S. 5-27.

- Gerigk, Anja: 20. Jahrhundert. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 273-284.
- Giuriato, Davide: »Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung«. In: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.): Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur. München: Fink, 2016, S. 7-19.
- Goltermann, Svenja: Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2017.
- Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Graf, Andreas: »Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hillenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*«. In: Thomas Kraft (Hg.): Das Unerzählbare erzählen. München, Zürich: Piper, 1996, S. 135-149.
- Groeben, Norbert/Scheele, Brigitte: Produktion und Rezeption von Ironie. 2 Bde. Bd. 1: Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothese. Tübingen: Narr, 1984.
- Grünberg, Kurt: »Schweigen und *Ver*-Schweigen. NS-Vergangenheit in Familien von Opfern und von Tätern oder Mitläufern«. In: Psychosozial 20, Nr. 68/II (1997), S. 9-22.
- Guillén, Claudio: »Begriffsbestimmung des Pikaresken«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 375-396.
- Günter, Manuela: Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Günter, Manuela: »Writing Ghosts. Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben«. In: Dies. (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 21-50.
- Günter, Manuela: »Shoah-Geschichte(n). Die Vernichtung der europäischen Juden im Spannungsfeld von Historiographie und Literatur«. In: Daniel Fulda/Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, New York: de Gruyter, 2002, S. 173-194.
- Günter, Manuela: »Repräsentation im Schreiben Überlebender«. In: Bettina Bannasch/Almuth Hammer (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah. Frankfurt a.M.: Campus, 2004, S. 306-318.
- Günther, Hans: Verfremdung. In: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 753-755.
- Gymnich, Marion: Leitgattungen. In: Rüdiger Zynner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 150f.
- Gyöffy, Miklós: »Inneres Exil (Galeerentagebuch)«. In: Ders./Pál Kelemen (Hg.): Kertész und die Seinigen. Lektüren zum Werk von Imre Kertész. Peter Lang: Frankfurt a.M., 2009, S. 137-152.
- Haapala, Arto: »Die Kunst der Übertreibung. Über den emotional überzeugenden Charakter«. In: Christoph Demmerling/Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Berlin: de Gruyter, 2014, S. 303-313.

- Habermas, Jürgen: »Vom öffentlichen Gebrauch der Historie. Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf«. In: Die Zeit v. 07.11.1986.
- Hahn, Hans-Joachim: Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979. Heidelberg: Winter, 2005.
- Haiman, John: »Sarcasm as Theater«. In: Cognitive Linguistics 1-2 (1990), S. 181-205.
- Haiman, John: Talk is cheap. Sarcasm, alienation, and the evolution of language. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998.
- Hainz, Martin A.: »Die Shoah in der Literatur der Überlebenden«. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 221-243.
- Hanuschek, Sven: Satire. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 652-661.
- Hartman, Geoffrey: Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust [The longest shadow, 1996]. Berlin: Aufbau Verlag, 1999.
- Hartwig, Wolfgang: »Fiktive Zeitgeschichte? Literarische Erzählung, Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur in Deutschland«. In: Konrad H. Jarausch/Martin Sabrow (Hg.): Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt. Campus: Frankfurt a.M., 2002, S. 99-124.
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Auschwitz, Weiss und Walser. Anmerkungen zu den ›Zeitschaften‹ in Ruth Klügers *weiter leben*«. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 4 (1995), S. 78-89.
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Jean Améry. Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten (1966)«. In: Markus Roth, Sascha Feuchert (Hg.): HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen. Wallstein: Göttingen, 2018, S. 140-151.
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Ruth Klüger *weiter leben* – ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-?Kanon?«. In: Stephan Braese et al. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1998, S. 157-170.
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Ruth Klügers *weiter leben* revisited«. In: Clemens Kammeler/Torsten Pflugmacher (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Heidelberg: Synchron-Verlag, 2004, S. 127-138.
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Über Zwang und Unmöglichkeit, Jean Amérys Biographie zu sein«. In: Syliva Weiler/Michael Hofmann (Hg.): Revision in Permanenz. Studien zu Jean Amérys politischem Ethos nach Auschwitz. Frankfurt a.M.: Lang, 2016, S. 13-24.
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Vorwort«. In: Dies./Irmela von der Lühe (Hg.): Seiner Zeit voraus. Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft? Göttingen: Wallstein, 2009, S. 7-10.
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Was bleibt? Jean Améry zum 100. Geburtstag«. In: Birte Hewera/Miriam Mettler (Hg.): »An den Grenzen des Geistes«. Zum 100. Geburtstag von Jean Améry. Tectum, 2013, S. 135-152.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Imre Kertész. Leben und Werk. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Jean Améry. Revolte in der Resignation. Biographie. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.

- Heidelberger-Leonard, Irene: Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*. Interpretation. München: Oldenbourg, 1996.
- Heilman, Robert B.: »Variationen über das Pikareske (Felix Krull)«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 278-293.
- 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. Bielefeld: Aisthesis, 2017, S. 9-14.
- Heißenbüttel, Helmut: »Zum Lesen empfohlen. Hand an sich legen [1976]«. In: Ders.: *Jean Améry's gedenkend*. Hg. von Thomas Combrink. Bielefeld: Aisthesis, 2017, S. 50-52.
- Heller, Agnes: »Die Weltzeituhr stand still«. In: *Die Zeit* v. 07.05.1993.
- Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie*, München: Fink, 1973.
- Hempfer, Klaus W.: *Gattung*. In: Klaus Weimar/Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 651-655.
- Hertling, Viktoria/Koepke, Wulf/Thuncke, Jörg: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus*. Wuppertal: Arco, 2005, S. 9-13.
- Hewera, Birte/Mettler, Miriam: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): »An den Grenzen des Geistes«. Zum 100. Geburtstag von Jean Améry. Marburg: Tectum, 2013, S. 11-18.
- Hewera, Birte: »Die ›Wahrheit der Untat‹ – Jean Améry's *Ressentiments*«. In: Dies./Miriam Mettler (Hg.): »An den Grenzen des Geistes«. Zum 100. Geburtstag von Jean Améry. Tectum, 2013, S. 19-36.
- Hewera, Birte: »... daß das Wort nicht verstumme.« Jean Améry's kategorischer Imperativ nach Auschwitz. Marburg: Tectum, 2015.
- Heyd, David: »Die Ethik des Ressentiments oder Die Taktlosigkeit des Jean Améry«. In: Ulrich Bielefeld/Yfaat Weiss (Hg.): *Jean Améry*. »... als Gelegenheitsgast, ohne jedes Engagement«. Paderborn: Fink, 2014, S. 13-30.
- Heyd, David: »Ressentiment and Reconciliation: Alternative Responses to Historical Evil«. In: Lukas Meyer (Hg.): *Justice in Time: Responding to Historical Injustice*. Baden-Baden: Nomos, 2004, S. 185-197.
- Heyd, David: »Ressentiment und Versöhnung. Zwei Antworten auf das Böse in der Geschichte«. In: *Neue Rundschau* 2002, 1, 113. Jg., S. 110-129.
- Hilmes, Carola: *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*. Heidelberg: Winter, 2000.
- Hoff, Dagmar von/Müller, Herta: »Erzählen, Erinnern und Moral. Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* (1992)«. In: Walter Schmitz (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden: Thelem, 2003, S. 203-222.
- Hoffmeister, Gerhart: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 1-8.
- Hoffmeister, Gerhart: »Zur Problematik der pikarischen Romanform«. In: Ders. (Hg.): *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 3-12.

- Höfler, Günther A.: »Wenn einer ein Jud ist, ist das Schuld genug«. Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs«. In: Ders./Gerhard Fuchs (Hg.): Albert Drach Dossier. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 179-202.
- Hofman, Michael: Literaturgeschichte der Shoah. Münster: Aschendorff, 2003.
- Hofman, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Paderborn: Fink, 2006.
- Hofman, Michael: »Shoah in der Literatur der Bundesrepublik. Adorno und die Folgen«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Schmidt, 2006, S. 63-84.
- Hofman, Michael: »Humanismus« und »Kampf um Anerkennung« bei Jean Améry«. In: Sylvia Weiler/Michael Hofmann (Hg.): Revision in Permanenz. Studien zu Jean Amérys politischem Ethos nach Auschwitz. Frankfurt a.M.: Lang, 2016, S. 25-42.
- Hofmann, Michael/Weiler, Sylvia (Hg.): Revision in Permanenz. Studien zu Jean Amérys politischem Ethos nach Auschwitz. Frankfurt a.M.: Lang, 2016.
- Holdenried, Michaela: Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman. Heidelberg: Winter, 1991.
- Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Holdenried, Michaela: »Zeugen, Spuren, Erinnerung. Zum intertextuellen Resonanzraum von Grenzerfahrungen in der Literatur jüdischer Überlebender. Jean Améry und W. G. Sebald«. In: Christoph Parry/Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Judicium, 2007, S. 74-85.
- Holdenried, Michaela: »Selbstmaskerade und Autobiographie. Lebensgeschichtliches Schreiben von Frauen 1900-1950«. In: Montserrat Bascoy/Lorena Silos Ribas (Hg.): Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 25-43.
- Horch, Hans Otto: »Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen«. In: Helmut Braun (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich, Akademie der Künste, 2005, S. 19-32.
- Horch, Hans Otto: Edgar Hilsenrath. In: Andreas B. Kilcher (Hg.): Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012, S. 224-227.
- Horch, Hans Otto: »Edgar Hilsenrath. Provokation der Erinnerungsrituale«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Schmidt, 2006, S. 267-273.
- Hoven, Heribert: »Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths«. In: Thomas Kraft (Hg.): Das Unerzählbare erzählen. München, Zürich: Piper, 1996, S. 191-201.
- Hühn, Helmut: »Revolte gegen das Absurde. Sisyphos nach Camus«. In: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler/Wolfgang Emmerich (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin, Boston: de Gruyter, 2005, S. 345-368.
- Huntemann, Willi: »Zwischen Dokumentation und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten«. In: Arcadia 36/1 (2001), S. 21-45.
- Hutter, Verena: »Identity Politics and the Jewish Body in Edgar Hilsenrath's *The Nazi and the Barbar*«. In: Leo Baeck Institute Year Book 58 (2013), S. 233-245.

- Ibsch, Elrud: Shoah erzählt. Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976.
- Jacobs, Jürgen: »Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 9-18.
- Jacobs, Jürgen: Der Weg des Picaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.
- Jacobs, Jürgen: Schelmenroman. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 371-374.
- Jacobs, Jürgen: Schelmenroman. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 667-671.
- Jäger, Maren: »Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman«. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 218-232.
- Jaiser, Constanze: »Die Zeugnisliteratur von Überlebenden der deutschen Konzentrationslager seit 1945«. In: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin: Schmidt, 2006, S. 107-134.
- Janke, Wolfgang: Existenzphilosophie. Berlin, New York: de Gruyter, 1982.
- Jankélévitch, Vladimir: Die Ironie [L'ironie, 1964]. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Jannidis, Fotis: »Autor, Autorbild und Autorintention«. In: editio 16 (2002), S. 26-35.
- Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1983.
- Jappe, Lilith/Krämer, Olav/Lampert, Fabian: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin, Boston: de Gruyter, 2012, S. 1-35.
- Jaspers, Karl: Die geistige Situation unserer Zeit [1931]. Sammlung Götschen. Berlin: de Gruyter, 1947.
- Jaspers, Karl: Philosophie. Bd. 2: Existenzzerhellung. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1973.
- Johann, Ernst: »Radikale Analyse. Jean Améry *Jenseits von Schuld und Sühne*«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 05.09.1966.
- Jolles, André: »Die literarischen Travestien. Ritter, Hirt, Schelm«. In: Helmut Heidenreich (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 101-118.
- Jureit, Ulrike/Schneider, Christian: Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung. Stuttgart, Klett-Cotta, 2011.
- Jurt, Joseph: »Erinnern, überlegen, bezeugen«. In: Anne-Berénike Rothstein: Die Erschaffung eines Kulturraumes im Raum der Unkultur. In: Dies. (Hg.): Poetik des Überlebens. Kulturproduktion im Konzentrationslager. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 159-184.
- Karásek, Jindřich: Idee, regulative. In: Marcus Willaschek et al. (Hg.): Kant-Lexikon. 3 Bde. Bd. 2. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 1124-1126.
- Karger, André: »Verzeihung – Reconciliation – Versöhnung. Versuch der Differenzierung verschiedener Konzepte.« In: Ders. (Hg.): Vergessen, vergelten, vergeben, ver-

- söhnen? Weiterleben mit dem Trauma. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, S. 12-31.
- Kasper, Judith: Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016.
- Kasper, Judith: »Trauma und Affektabspaltung in der Holocaust-Literatur. Primo Levi, Georges Perec und W. G. Sebald«. In: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): Handbuch Literatur und Emotionen. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 496-511.
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Nachdruck der Ausg. v. 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004.
- Kelemen, Pál: »Der Vorlass von Imre Kertész«. In: Gyöffy, Miklós/Ders. (Hg.): Kertész und die Seinigen. Lektüren zum Werk von Imre Kertész. Peter Lang: Frankfurt a. M., 2009, S. 13-39.
- Kellermann, Natan P. F.: »Wer ist ein Überlebender? – Was ein Begriff aussagen kann. Acht Variationen über ein Thema«. In: Rebecca Boehlin/Susanne Urban/René Biebert (Hg.): Freilegungen. Überlebende – Erinnerungen – Transformationen. Wallstein: Göttingen, 2013, S. 83-97.
- Kilche-Behnke, Dorothea: Nationalsozialismus und Shoah im autobiographischen Roman. Poetologie des Erinnerns bei Ruth Klüger, Martin Walser, Georg Heller und Günter Grass. Berlin: de Gruyter, 2016.
- Kindt, Tom: Komik. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 2-6.
- Klauk, Tobias: »Fiktion, Behauptung, Zeugnis«. In: Christoph Demmerling/Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Berlin: de Gruyter, 2014, S. 197-217.
- Kleinschmidt, Erich: »Schreiben an Grenzen. Probleme der Autorschaft in Shoah-Autobiographik«. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben schreiben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 77-95.
- Klinkert, Thomas/Oesterle, Günter: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Katastrophe und Gedächtnis. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014, S. 1-17.
- Klocke, Astrid: »Subverting satire. Edgar Hilsenrath's novel *Der Nazi & der Friseur* and Charlie Chaplin's film *The Great Dictator*«. In: Holocaust and genocide studies 22 (2008), S. 497-513.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. völl. neu bearb. Aufl. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015.
- Kluge, Gerhard: »Heinrich Heines Fragment *Aus den Memoiren des Herren von Schnablewopski* und das Problem des Schelmischen«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 41-52.
- Knox, Norman: »Die Bedeutung von ›Ironie‹. Einführung und Zusammenfassung«. In: Hans-Egon Hass/Gustav-Adolf Mohrlüder (Hg.): Ironie als literarisches Phänomen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, S. 21-30.
- Kodalle, Klaus-Michael: Verzeihung denken. Die verkannte Grundlage humaner Verhältnisse. München: Fink, 2013.

- Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Wien: Passagen Verlag, 2005.
- Kohlstruck, Michael: »Zwischen Geschichte und Mythologisierung. Zum Strukturwandel der Vergangenheitsbewältigung«. In: Helmut König/Michael Kohlstruck/Andreas Wöll (Hg.): *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 86-108.
- Koppenfels, Martin von: *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. München: Fink, 2007.
- Koppenfels, Martin von: *Immunisierung*. In: Bettina v. Jagow/Florian Steger (Hg.): *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp. 395-401.
- Körte, Mona: »Der Krieg der Wörter. Der autobiographische Text als künstliches Gedächtnis«. In: Nicolas Berg (Hg.): *Shoah – Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. München: Fink, 1996, S. 201-214.
- Körte, Mona: »Zeugnisliteratur. Autobiographische Berichte aus den Konzentrationslagern«. In: Wolfgang Benz/Barbara Distel (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Bd. 1: Die Organisation des Terrors*. München: Beck, 2005, S. 329-344.
- Körte, Mona: *Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*. München: Fink, 2012.
- Kramer, Sven: *Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis »nach Auschwitz«*. München: Fink, 2004.
- Krämer, Sibylle: »Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«. In: Dies./Sibylle Schmidt/Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: transcript 2011, S. 117-139.
- Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Köln: Böhlau, 2001.
- Kraus, Esther: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Tectum, 2013.
- Kreutz, Marika: »Täter und Opfer. Das Bild des Juden in den Romanen *Nacht und Der Nazi & der Friseur*«. In: Thomas Kraft (Hg.): *Das Unerzählbare erzählen*. München, Zürich: Piper, 1996, S. 127-135.
- Kreuz, Roger J./Glucksberg, Sam: »How to be sarcastic. The echoic reminder theory of verbal irony«. In: *Journal of experimental psychology. General* 118/4 (1989), S. 374-386.
- Krumm, Thomas: »Der Spiegel der Unterscheidung. Spiegelmetapher und konstruktivistische Erkenntnistheorie«. In: Paul Michel (Hg.): *Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels*. Zürich: Pano, 2003, S. 141-157.
- Krumrey, Brigitta: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)modernes Phänomen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.
- Kucher, Primus Heinz: »Anwendungsfälle von Zynismus. Albert Drachs Lebens- und Ueberlebensprotokolle. Von Z.Z. zur *Unsentimentalen Reise*«. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 37/1 (1993), S. 19-31.
- Kuhn, Kristina: *Spiegel*. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, S. 380-393.

- Kyora, Sabine: »Der Skandal um die richtige Identität. Binjamin Wilkomirski und das Authentizitätsgebot in der Holocaust-Literatur«. In: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 624-631.
- La Caze, Marguerite/Zolkos, Magdalena (Hg.): *Contemporary perspectives on Vladimir Jankélévitch. On what cannot be touched*. Lanham: Lexington Books 2019.
- Lamping, Dieter: »Einführung«. In: Ders. (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, 2009, S. XV-XXVI.
- Lange, Sigrid: »Blickverschiebung. Roberto Benignis *Das Leben ist schön* und Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Manuela Günter (Hg.): *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 121-137.
- Langer, Phil C.: *Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah*. Hamburg: Krämer, 2002.
- Lapp, Edgar: *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Narr, 1997.
- Largier, Niklaus: *Zynismus*. In: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 901-903.
- Laub, Dori: »Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas«. In: *Psyche* 54/9-10 (2000), S. 860-894.
- Lauer, Gerhard: »Erinnerungsverhandlungen. Kollektives Gedächtnis und Literatur fünfzig Jahre nach der Vernichtung der europäischen Juden«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73 (1999), Sonderheft, S. 215-245.
- Lee, Christopher J./Katz, Albert N.: »The differential role of ridicule in sarcasm and irony«. In: *Metaphor and Symbol* 13 (1998), S. 1-15.
- Lehmann, Jürgen: *Autobiographie*. In: Klaus Weimar/Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 169-173.
- Lehnart, Elmar: »Der scheue und unsichere Blick«. *Die Wahrnehmung des »jüdischen« in Österreich am Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Albert Drachs *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum**«. In: *Modern Austrian literature* 43/3 (2010), S. 41-60.
- Lejeune, Philippe: »Der autobiographische Pakt«. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 214-257.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt [Le pacte autobiographique, 1975]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- Lethen, Helmuth: »Ekel. Grotteske Körper unterwandern das Ballett klassizistischer Körperbilder«. In: Davide Giuriato/Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 23-32.
- Leys, Ruth: *Trauma. A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Lezzi, Eva: *Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001.
- Lickhardt, Maren: »Zu Transformationen des Pikarischen«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 175 (2014), S. 6-23.

- Liebsch, Burkhard: »Bezeugte Vergangenheit versus Versöhnendes Vergessen? Fruchtbarkeit und Fragwürdigkeit von Ricoeurs Rehabilitierung eines philosophischen Geschichtsdenkens«. In: Ders. (Hg.): *Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 23-58.
- Liebrand, Claudia: »Das Trauma der Ausschwitzer Wochen in ein Versmaß stülpen oder: Gedichte als Exorzismus. Ruth Klügers *weiter leben*«. In: Arian Huml/Monika Rappenecker (Hg.): *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 237-248.
- Linck, Dirk: »Aufdringliche Singularitäten: Drastik und die Ordnung des Werkes«. In: Davide Giuriato/Eckhard Schumacher (Hg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. München: Fink, 2016, S. 33-54.
- Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: »Einleitung. Film und Literatur im Dialog«. In: Dies. (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 12-18.
- Lorenz, Dagmar: *Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*. New York: Lang, 1992.
- Lorenz, Matthias N.: *Hitler-Welle*. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 237f.
- Luckmann, Thomas: »Das Gespräch«. In: Karlheinz Stierle (Hg.): *Das Gespräch*. München: Fink, 1996, S. 49-64.
- Lühe, Irmela von der: »Das Gefängnis der Erinnerung – Erzählstrategien gegen den Konsum des Schreckens in Ruth Klügers *weiter leben*«. In: Manuel Köppen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997, S. 29-45.
- Lukens, Nancy: »Schelm im Ghetto. Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner*«. In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 1986, S. 199-218.
- Mächler, Stefan: *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*. Zürich: Pendo, 2000.
- Machtans, Karolin: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt. Saul Friedländer und Ruth Klüger*. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Malo, Markus: *Behauptete Subjektivität. Eine Skizze zur deutschsprachigen jüdischen Autobiographie im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Malo, Markus: »Deutsch-jüdische Autobiographie«. In: Hans Otto Horch (Hg.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 422-434.
- Manthey, Jürgen: »Rabiater Verführer. Albert Drachs autobiographisches Protokoll«. In: *Die Zeit* v. 19.10.1990.
- Margalit, Avishai: *The Ethics of Memory*, Cambridge/MA: Harvard University Press, 2002.
- Mariacher, Barbara: »Die »Erzeugung von Widerspruch«. Überlegungen zur Rolle des Erzählers in Albert Drachs *Großem Protokoll gegen Zwetschenbaum*«. In: Márta Nagy/László Jónácsik (Hg.): »*swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch*«. Festschrift für András Vizkelety. Piliscsaba: Katholische Péter-Pázmány-Univ., 2001, S. 475-482.

- Martínez, Matías: »Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust«. In: Ders. (Hg.): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis 2004. S. 7-21.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 2009.
- Martínez, Matías: »Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode. Eine Beispielanalyse autobiographischer Holocaust-Darstellungen (Ruth Klüger: *weiter leben*; Edgar Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur*, Binjamini Wilkomirski: *Bruchstücke*)«. In: Susanne Knaller/Doris Pichler (Hg.): *Literaturwissenschaft heute. Gegenstand, Positionen, Relevanz*. Göttingen: V&R Unipress, 2013, S. 179-190.
- Marx, Wolfgang: »Spiegelbild und Ich-Konzept oder Der Blick des Anderen«. In: Paul Michel (Hg.): *Präsenz ohne Substanz*. Zürich: Pano, S. 109-120.
- Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- McGlothlin, Erin: »Narrative Transgression in Edgar Hilsenrath's *Der Nazi & der Friseur* and the Rhetoric of the Sacred in Holocaust Discourse«. In: *The German Quarterly* 80/2 (2007), S. 220-239.
- Meixner, Sebastian: *Der Nazi & der Friseur*. In: Wolfgang Benz (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 8. Berlin, Boston: de Gruyter Saur, 2015, S. 254-256.
- Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: »Kleine Kulturgeschichte des Sarkasmus«. In: *Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004*. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 277-292.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. In: Gert Ueding (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 8. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 436-447.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Fink, 2009.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: »Wandel der Satire«. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 4 (2011), S. 550-570.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: »Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne«. In: Hans Otto Horch (Hg.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 448-462.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 61-66.
- Meyer, Thomas: »Bemerkungen zu Imre Kertész' Projekt der ›Schicksalslosigkeit‹«. In: Manuela Günter (Hg.): *Überleben schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 97-120.
- Meyer, Urs: Komödie. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 392-394.
- Michaelis, Andree: »Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Figur des Zeugen«. In: Sibylle

- Schmidt/Sybille Krämer/Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript, 2011, S. 265-284.
- Michaelis, Andree: Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Berlin: Akademie Verlag, 2013.
- Michaelis, Andree: »Aus dem Holocaust eine europäische Kultur. Verfolgung, Exil und Katharsis bei Imre Kertész«. In: Kerstin Schoor/Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): Gedächtnis und Gewalt. Nationale und transnationale Erinnerungsräume im östlichen Europa. Göttingen: Wallstein, 2016, S. 112-124.
- Michel, Georg: Emphase. In: Klaus Weimar/Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 441-443.
- Misch, Georg: »Begriff und Ursprung der Autobiographie«. In: Günter Niggel (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 33-54.
- Molnár, Sára: »Imre Kertész' Aesthetics of the Holocaust«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): Imre Kertész and Holocaust-literature. West Lafayette, In: Purdue Univ. Press, 2005, S. 162-170.
- Mohr, Jan/Struwe, Carolin/Waltenberger, Michael: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin: de Gruyter, 2016, S. 3-33.
- Mohr, Jan/Waltenberger, Michael (Hg.): Das Syntagma des Pikaesken. Heidelberg: Winter, 2014.
- Muecke, Douglas Colin: The compass of irony. London: Methuen, 1969.
- Neuhöfer, Monika: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben.« Zur Leistung des Ich-Erzählers im Spannungsfeld von Katastrophe und Gedächtnis (Jorge Semprún, Imre Kertész, Norbert Gstrein)«. In: Thomas Klinkert/Günter Oesterle (Hg.): Katastrophe und Gedächtnis. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014, S. 257-275.
- Neumann, Birgit: Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory. Berlin, New York: de Gruyter, 2005.
- Niehaus, Michael/Schmidt-Hannisa, Hans Walter: »Textsorte Protokoll. Ein Aufriß«. In: Dies. (Hg.): Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte. Frankfurt a.M.: Lang, 2005, S. 7-23.
- Niehaus, Michael: »Protokollstile. Literarische Verwendungsweisen einer Textsorte«. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft 79 (2005), S. 692-707.
- Niehaus, Michael: »Epochen des Protokolls«. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2011), S. 141-156.
- Niehaus, Michael: Protokoll. In: Roland Borgards et al. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 288-293.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung, Abschnitt 11. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 15 Bde. Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. München, Berlin, New York: Deutscher TaschenbuchVerlag, de Gruyter, 1988.
- Nünning, Ansgar: »Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens«. In: Ders. (Hg.):

- Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT, 1998, S. 3-39.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: »Conceptualizing ›Broken Narratives‹ from a Narratological Perspective: Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research«. In: Anna Babka/Marlen Bidwell-Steiner/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: V&R Unipress, 2016, S. 37-86.
- Nünning, Vera: »Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness«. In: Dies. (Hg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspective. Berlin, München, Boston: de Gruyter, 2015, S. 1-28.
- Och, Gunnar/Meyer-Sickendiek, Burkhard (Hg.): Der jüdische Witz. Zur unabgeholtenen Problematik einer alten Kategorie. Paderborn: Fink, 2015.
- Oesterle, Günter: Vorwort. Zur Intermedialität des Grotesken. In: Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausg. v. 1957. Tübingen: Stauffenburg, 2004, S. VII-LII.
- Oesterle, Günter: Das Groteskkomische. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 35-42.
- Otmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart: Metzler, 2006.
- Paul, Gerhard: »Von Psychopathen, Technokraten des Terrors und ›ganz gewöhnlichen‹ Deutschen. Die Täter der Shoah im Spiegel der Forschung«. In: Ders. (Hg.): Die Täter der Shoah. Fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche? Göttingen: Wallstein, 2002, S. 13-90.
- Peitsch, Helmut: »Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit«. Zur Funktion der Autobiographik in den Westzonen Deutschlands und den Westsektoren von Berlin 1945 bis 1949. Berlin: Ed. Sigma, 1990.
- Pérez Zancas, Rosa: Den Holocaust (weiter) schreiben. Intertextualität und Ko-Autorschaft bei Ruth Klüger. Marburg: Tectum. 2013.
- Pérez Zancas, Rosa: »Holocaustliteratur und Zeugentum«. In: Christina Jarillot Rodal (Hg.): Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien. Kulturtransfer und methodologische Erneuerung. Berlin: Lang, 2010, S. 377- 384.
- Pfeiffer, Joachim: »Unfähigkeit zu trauern? Zu Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Wolfram Mauser/Carl Pietzcker (Hg.): Trauma. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 263-272.
- Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag, 1971.
- Pick, Bianca P.: »... es gibt keinen neuen Anfang, nur Fortsetzungen«. Nachträgliches Schreiben ohne erzählten Neubeginn bei Ruth Klüger und Imre Kertész«. In: Psychosozial 154 (2018), S. 74-88.
- Pick, Bianca P.: »Das Ressentiment als Bestandteil literarischer Distanzierung«. In: Johanna Gehmacher/Klara Löffler (Hg.): Storylines and Blackboxes. Autobiografie und Zeugenschaft in der Nachgeschichte von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg. Wien: New academic press, 2017, S. 175-195.
- Pick, Bianca P.: »Selbstzeugnisse des ›Über‹-Lebens. Spott trotz Verzweiflung«. In: Montserrat Bascoy/Lorena Silos Ribas (Hg.): Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 227-236.

- Pick, Bianca P.: »Ich muß Zustände beschreiben«. Imre Kertész und sein *Roman eines Schicksallosen*«. In: Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft 6/2019 (2020). Hg. v. Matthias Bormuth. Göttingen: Wallstein, S. 235-251.
- Pietzcker, Carl: Das Groteske. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45/2 (1971), S. 197-211.
- Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. 9. Aufl. Hamburg: Buske, 2001.
- Poetini, Christian: »Die Schattenseiten der Anverwandlung. Zu Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* und *Fiasko*«. In: Mireille Tabah (Hg.): Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009, S. 247-256.
- Poetini, Christian: Weiterüberleben. Jean Améry und Imre Kertész. Bielefeld: Aisthesis, 2014.
- Por, Peter: »Die unmögliche Zeugenaussage«. In: Schweizer Monatshefte 85/5 (2005), S. 32-35.
- Probst, Peter: Ressentiment. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8: R.Sc. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 920-923.
- Preukschat, Oliver: Der Akt des Ironisierens und die Form seiner Beschreibung. Zur Überprüfung und Integration linguistischer und philosophischer Ironietheorien auf der Basis von allgemeinen Adäquatheitskriterien der Beschreibung von (Sprech)Handlungen. Tönning, Lübeck, Marburg: Der Andere Verlag, 2007.
- Rabinovici, Doron: »Sprache und Schuld«. In: Andreas Kilcher/Matthias Mahlmann/Daniel Müller Nielaba (Hg.): »Fechtschulen und phantastische Gärten«. Recht und Literatur. Zürich: HochschulVerlag 2013, S. 37-56.
- Radisch, Iris: »Am Anfang steht ein Missverständnis«. In: Die Zeit v. 14.02.2008.
- Räwel, Jörg: Humor als Kommunikationsmedium. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005.
- Rauer, Valentin: »Zentrierte und diffundierende Schuld. Eine soziologische Perspektive«. In: Thorsten Moos/Stefan Engert (Hg.): Vom Umgang mit Schuld. Eine multidisziplinäre Annäherung. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2016, S. 301-329.
- Reckwitz, Andreas: Subjekt. Bielefeld: transcript, 2008.
- Reemtsma, Jan Philipp: »172364. Gedanken über den Gebrauch der ersten Person Singular bei Jean Améry«. In: Stephan Steiner (Hg.): Jean Améry (Hans Maier). Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1996, S. 63-86.
- Reemtsma, Jan Philipp: Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts. In: Ders.: Mord am Strand. Allianzen von Zivilisation und Barbarei. Aufsätze und Reden. Hamburg: Hamburger Ed., 1998, S. 227-253.
- Reemtsma, Jan Philipp: »Überleben als erzwungenes Einverständnis. Gedanken bei der Lektüre von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Wolfram Mauser/Carl Pietzcker (Hg.): Trauma. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 55-78.
- Reiter, Andrea: »Auf dass sie entsteigen der Dunkelheit«. Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung. Wien: Löcker, 1995.
- Reiter, Andrea: »Authentischer Bericht oder Roman? Einige Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten«. In: Anne Betten/Konstanze Fliedl (Hg.): Judentum und Anti-

- semitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich. Berlin: Schmidt, 2003, S. 120-131.
- Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008, S. 357-359.
- Rensmann, Lars: Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.
- Rensmann, Lars: »Enthauptung der Medusa. Zur diskurshistorischen Rekonstruktion der Walser-Debatte im Licht politischer Psychologie«. In: Micha Brumlik/Hajo Funke/Lars Rensmann (Hg.): Umkämpftes Vergessen. Berlin: Schiller, 2004, S. 30-128.
- Ricoeur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Riou, Jeanne/Gallagher, Mary (Hg.): Re-thinking Ressentiment. On the Limits of Criticism and the Limits of its Critics. Bielefeld: transcript, 2016.
- Rockwell, Patricia Ann: Sarcasm and other mixed messages. The ambiguous ways people use language. Lewiston, New York: Edwin Mellen, 2006.
- Rohrwasser, Michael: »Stachel der Lektüre. *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*«. In: Klaus Kastberger/Kurt Neumann (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Wien: Zsolnay, 2007, S. 240-248.
- Rössler, Paul: »Das Protokollspiel und weitere Verkleidungen. Anmerkungen zu Albert Drachs Epik und Drama am Beispiel des »Großen Zwetschkenbaum« und des »Kasperlspiels vom Meister Siebentot««. In: Mitteilungsblatt der Internationalen Albert Drach-Gesellschaft. Wien, 1998, S. 26-42.
- Rössler, Paul: »Der Sprechakt als Lesart. Albert Drachs Protokollstil aus pragmalinguistischer Sicht«. In: Hana Andrášová/Peter Ernst/Libuše Spáčilová (Hg.): Germanistik genießen. Gedenkschrift für Doc. Dr. phil. Hildegard Boková. Wien: Praesens-Verlag, 2006, S. 343-356.
- Rosenfeld, Sidney: »Über Auschwitz sprechen: Der geschichtlich-moralische Auftrag Jean Améry's«. In: Stephan Steiner (Hg.): Jean Améry (Hans Maier). Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1996, S. 33-49.
- Rosenthal, Bianca: »Autobiography and the Fiction of the I. Edgar Hilsenrath«. In: Nicholas Meyerhofer (Hg.): The fiction of the I. Contemporary Austrian writers and autobiography. Riverside: Ariadne Press, 1999, S. 101-115.
- Roth, Markus: »Gattung Holocaustliteratur? Überlegungen zum Begriff und zur Geschichte der Holocaustliteratur«. In: Jiří Holý (Hg.): The aspects of genres in the Holocaust literatures in Central Europe. Die Gattungsaspekte der Holocaustliteratur in Mitteleuropa. Prag: Akropolis, 2015, S. 13-23.
- Rötzer, Hans Gerd: Der europäische Schelmenroman. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Rudtke, Tanja: »Eine kuriose Geschichte«. Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Arcadia 36 (2001), S. 46-57.
- Rudtke, Tanja: »Pikareskes Erzählen im Kontext von Holocaust und Erinnerung. Jonathan Safran Foer's *Alles ist erleuchtet*«. In: Gerd Bayer/Rudolf Freiburg (Hg.): Literatur und Holocaust. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 175-192.

- Runge, Anita: »Literarische Biographik«. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009, S. 103-112.
- Rupp, Jan: »Erinnerungsräume in der Erzählliteratur«. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, 2009, S. 181-194.
- Saar, Martin: »Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms«. In: Andreas Gelhard/Thomas Alkemeyer/Norbert Ricken (Hg.): Techniken der Subjektivierung. München: Fink, 2013, S. 17-27.
- Saar, Martin: »Genealogische Kritik«. In: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.): Was ist Kritik? Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 247-265.
- Sem-Sandberg, Steve: »Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*« (1975). Übers. v. Charlotte Kitzinger. In: Markus Roth/Sascha Feuchert: HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen. Göttingen 2018, S. 182-191.
- Sartre, Jean-Paul: Der Fremde von Camus. In: Ders.: Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938-1946. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 75-90.
- Sautermeister, Gert: »Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment. Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*«. In: Jens Stüben/Winfried Woesler (Hg.): »Wir tragen den Zettelkasten mit Steckbriefen unserer Freunde.« Acta-Band zum Symposium Beiträge jüdischer Autoren zur Deutschen Literatur seit 1945. Darmstadt: Häusser, 1994, S. 227-242.
- Schabacher, Gabriele: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ›Gattung‹ und Roland Barthes' *Über mich selbst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Schaumann, Caroline: »Ruth Klüger. *weiter leben. Eine Jugend* (1992)«. In: Claudia Bentzien/Inge Stephan (Hg.): Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005, S. 217-231.
- Schefczyk, Michael: Verantwortung für historisches Unrecht. Eine philosophische Untersuchung. Berlin: de Gruyter, 2012.
- Scheit, Gerhard: »Am Ende der Metaphern. Über die singuläre Position von Jean Améry's *Ressentiments* in den 60er Jahren«. In: Stephan Braese et al. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 6). Frankfurt a.M., New York: Campus-Verlag, 1998, S. 301-316.
- Scheit, Gerhard: Nachwort. In: Jean Améry: Werke. 9 Bde. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard u. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, S. 629-692.
- Scheler, Max: Das Ressentiment im Aufbau der Moralen. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004.
- Scherpe, Klaus R.: »Über Ressentiment«. In: Künste der Verneinung. Mosse-Lectures der Humboldt Universität zu Berlin 2006. Berlin: Humboldt-Univ., 2007, S. 61-81.
- Scherpe, Klaus R.: »Ressentiment. Eine Gefühlstatsache«. In: Weimarer Beiträge 54/2 (2008), S. 165-181.
- Schlaffer, Heinz: Essay. In: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Weimar, Berlin: de Gruyter 2007, S. 522-525.

- Schmidt, Nadine: Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten. Exemplarische Studien zu Christa Wolf, Ruth Klüger, Benjamin Wilkomirski und Günter Grass. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.
- Schmidt, Sibylle/Voges, Ramon: »Einleitung«. In: Dies./Sibylle Krämer/Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript, 2011, S. 7-20.
- Schmidt, Sibylle: »Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugenschaft«. In: Sibylle Schmidt/Sibylle Krämer/Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript, 2011, S. 47-66.
- Schmidt, Sibylle: »Was bezeugt Literatur? Zum Verhältnis von Zeugnis und Fiktion«. In: Claudia Nickel/Alexandra Ortiz Wallner (Hg.): Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen. Heidelberg: Winter, 2014, S. 181-191.
- Schmidtkunz, Renata: Im Gespräch – Ruth Klüger. Wien: Mandelbaum-Verlag, 2008.
- Schmitz-Emans, Monika: »Erzählen als Selbstbehauptung und Gespensterbeschwörung. Ruth Klügers autobiographisches Buch *weiter leben*«. In: BIOS 9/1 (1996), S. 1-29.
- Schmitz, Walter: »Erinnerte Shoah? Literaturwissenschaftliche Anmerkungen zur Literatur der Überlebenden«. In: Ders. (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden: Thelem, 2003, S. 497-521.
- Schneider, Helmut J.: »Reflexion oder Evokation. Erinnerungsrekonstruktion in Ruth Klügers *weiter leben* und Martin Walsers *Ein springender Brunnen*«. In: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke (Hg.): *Das Gedächtnis in der Literatur. Konstitutionsformen des Vergangenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Sonderband der Zeitschrift für Deutsche Philologie*. Berlin: Schmidt, 2006, S. 160-175.
- Schneider, Ulrike: Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit. Berlin: de Gruyter, 2012, S. 23-66.
- Schobel, Eva: »Albert Drach oder das Protokoll als Wille und Vorstellung«. In: Bernhard Fetz (Hg.): *In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk*. Wien: WUV-Universitäts-Verlag, 1995, S. 8-13.
- Schobel, Eva: »Albert Drach. Ein lebenslanger Versuch zu überleben«. In: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach Dossier*. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 329-372.
- Schobel, Eva: *Albert Drach. Ein wütender Weiser*. Salzburg, Wien, Frankfurt a.M.: Residenz Verlag, 2002.
- Schönthaler, Philipp: *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W. G. Sebald und Imre Kertész*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Schuhmacher, Eckhard: »Die Unverständlichkeit der Ironie«. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, S. 91-121.
- Settele, Matthias: *Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur*. Frankfurt a.M.: Lang, 1992.
- Siguan, Marisa: *Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller und Aub*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014.

- Siguan, Marisa: Lager überleben, Lager erschreiben. Autofiktionalität und literarische Tradition. Paderborn: Fink, 2017.
- Smith, Adam: Theorie der ethischen Gefühle. Übers. v. Walther Eckstein, Hamburg: Meiner, 2010.
- Sowinski, Bernhard: Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Stangneth, Bettina: Eichmann vor Jerusalem. Das unbehelligte Leben eines Massenmörders. Zürich: Arche, 2011.
- Stanzel, Franz K.: Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Stein, Sabine: Haftweg von Imre Kertész anhand der Dokumente des Buchenwald-Archivs, gezeichnet Sabine Stein/Archiv, 10.01.2003.
- Steiner, Stephan: »In extremis. Gewalt und Gegengewalt im Werk von Jean Améry«. In: Ders. (Hg.): Jean Améry (Hans Maier). Mit einem biographischen Bildessay und einer Bibliographie. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1996, S. 99-109.
- Steiner, Stephan: »Erinnern und Leben. Versuch zum Ort des Erinnerns bei Jean Améry«. In: Matthias Bormuth/Susan Nurmi-Schomers (Hg.): Kritik aus Passion. Studien zu Jean Améry, Göttingen 2005, S. 27-40.
- Stenberg, Peter: »»Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen.« Edgar Hilsenrath und der abwesende Gott«. In: Thomas Kraft (Hg.): Das Unerzählbare erzählen. München, Zürich: Piper, 1996, S. 178-190.
- Stengel, Katharina: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Opfer als Akteure. Interventionen ehemaliger NS-Verfolgter in der Nachkriegszeit. Frankfurt a.M.: Campus, 2008, S. 7-26.
- Ströh, Miriam: Kollektivschuldthese. In: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript, 2015, S. 45-49.
- Sucker, Juliane/Haselberg, Lea Wohl von: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert, S. 11-30.
- Szirák, Péter: »Die Bewahrung des Unverständlichen. Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*«. In: Mihály Szegedy-Maszák/Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen Verlag, 2004, S. 17-66.
- Sznajder, Natan: Gedächtnisraum Europa. Die Visionen des europäischen Kosmopolitismus. Eine jüdische Perspektive. Bielefeld: transcript, 2008.
- Taberner, Stuart: »German literature and the Holocaust«. In: Alan Rosen (Hg.): Literature of the Holocaust. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013, S. 68-83.
- Taterka, Thomas: Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur. Berlin: Schmidt, 1999.
- Tayim, Constantin Sonkwé: Narrative der Emanzipation. Autobiographische Identitätsentwürfe deutschsprachiger Juden aus der Emanzipationszeit. Berlin: de Gruyter, 2013.
- Thomson, Philip: The Grotesque. London: Methuen, 1972.
- Thurn, Nike: »Falsche Juden«. Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Tillmanns, Jenny: Was heißt historische Verantwortung? Historisches Unrecht und seine Folgen für die Gegenwart. Bielefeld: transcript, 2014.

- Vahsen, Patricia: *Lesarten. Die Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath*. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Várnei, Paul: »Holocaust and Imre Kertész«. In: Louise O. Vasvári/Steven Tötösy de Zepetnek (Hg.): *Imre Kertész and Holocaust Literature*. West Lafayette, In: Purdue Univ. Press, 2005, S. 247-257.
- Vikas, Sonja: »Der Außenseiter Drach«. In: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach Dossier*. Graz, Wien: Droschl, 1995, S. 235-252.
- Viragh, Christina: »Bis hierher und nicht weiter«. In: Dietmar Ebert (Hg.): *Das Glück des atonalen Erzählens. Studien zu Imre Kertész*. Dresden: Ed. Azur, 2010, S. 135-153.
- Vogel-Klein, Ruth: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 7-32.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?« In: Dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7-21.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Poststrukturalismus*. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Literarische Rhetorik*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, S. 333-356.
- Waldmann, Günter: *Autobiographisches als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiographischen Schreibens*. Baltmannsweiler: Schneider, 2000.
- Weber, Angelika: *Autobiographische Erinnerung und Persönlichkeit. Persönlichkeitsspezifische Effekte beim Erinnern von Ereignissen*. Frankfurt a.M.: Lang, 1993.
- Weigel, Sigrid: »Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ›identity politics‹, juristischem und historiographischem Diskurs«. In: Gary Smith/Rüdiger Zill (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft*. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 111-135.
- Weil, Simone: *Schwerkraft und Gnade*. München, Kösel, 1981.
- Weiler, Sylvia: *Jean Améry's Ethik der Erinnerung. Der Körper als Medium in die Welt nach Auschwitz*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2012.
- Weiler, Sylvia: »Der Körper als Medium in die Welt nach Auschwitz – Jean Améry's Ethik der Erinnerung und ihre Ursprünge«. In: Dies./Michael Hofmann (Hg.): *Revision in Permanenz. Studien zu Jean Améry's politischem Ethos nach Auschwitz*. Frankfurt a.M.: Lang, 2016, S. 43-60.
- Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 1997.
- Weiss, Yfaat: »Jean Améry reads Frantz Fanon. The Post-Colonial Jew«. In: Moshe Zimmermann (Hg.): *On Germans and Jews under the Nazi Regime. Essays by Three Generations of Historians*. Jerusalem: Hebrew Univ. Press, 2006, S. 161-178.
- Wild, Markus: *Essay*. In: Roland Borgards et al. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 277-281.
- Wüst, Hans Werner: *Massel braucht der Mensch. Der klassische jüdische Witz*. München: Universitas, 2001.
- Young, James Edward: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation [Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation, 1988]*. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 1992.

- Young, James Edward: Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust. Wien: Passagen, 1997.
- Zangl, Veronika: Poetik nach dem Holocaust. Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten. München: Fink, 2009.
- Zima, Peter V.: Essay, Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Zinsmaier, Thomas: Zynismus. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 9. Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 1594-1606.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt, 2001.
- Zipfel, Frank: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität«. In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 285-314.
- Zolkos, Magdalena (Hg.): On Jean Améry. Philosophy of Catastrophe. Lanham: Lexington Books, 2011.
- Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn: Mentis, 2003.
- Zymner, Rüdiger: Texttypen und Schreibweisen. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 25-80.

Danksagung

Das Verfassen einer Dissertation folgt einem in jeder Hinsicht lehrreichen Pfad. Er besteht aus Phasen, die mitunter gegensätzlicher nicht sein könnten. Jede einzelne von ihnen war wegweisend und wertvoll, nicht zuletzt deshalb, weil sie begleitet und bereichert wurde von so vielen Personen, denen ich an dieser Stelle von Herzen danken möchte. Sie hier alle zu nennen würde diesen Text zweifellos überfrachten, und die Aufzählung bliebe dennoch unvollständig. Deshalb möchte ich mich auf die Wichtigsten beschränken.

Allen voran gilt mein Dank dem DFG-Graduiertenkolleg »Selbst-Bildungen. Praktiken der Subjektivierung in historischer und interdisziplinärer Perspektive« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Für diesen besonderen Denk- und Arbeitszusammenhang, in dem die Studie in einer wunderbar kollegialen Atmosphäre entstehen und sich in zahlreichen anregenden Diskussionen entwickeln konnte, bin ich sehr dankbar. Frau Prof. Dr. Kyora (Germanistik) danke ich für die Betreuung der Arbeit und Hinweise zur Erstellung des Manuskripts, Frau Prof. Dr. Gunilla Budde (Geschichte) für die Tandembetreuung im Rahmen des Kollegs und Frau Prof. Dr. Sabine Doering (Germanistik) für die Übernahme des Drittgutachtens.

Im Graduiertenkolleg erhielt die Arbeit wichtige Impulse von Prof. Dr. Thomas Alkemeyer, Prof. Dr. Dagmar Freist, Prof. Dr. Reinhard Schulz, Prof. Dr. Johann Kreuzer, Prof. Dr. Silke Wenk, Prof. Dr. Maxi Berger, Dr. Silja Samerski, Dr. Sandra Janßen, Dr. Julia Noah Munier, Marta Mazur, David Adler, Knut Wormstädt, Björn Bertrams, Corinna Schubert und Annika Raapke. Ihnen möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Wertvolle Hinweise verdanke ich außerdem Prof. Dr. Ruth Klüger, Prof. Dr. Klaus-Michael Kodalle, Prof. Dr. Brigitte Boothe, Prof. Dr. Daniel Fulda, Dr. Martin Morgner, Dr. Robert Forkel, Dr. Dennis Bock, Dr. Christian Schneider, Dr. Ulrike Jureit, Dr. Christian Poetini und nicht zuletzt dem Fakultätskolloquium Literaturwissenschaft der Universität Oldenburg.

Prof. Dr. Thedel von Wallmoden danke ich für den Einblick in die Korrespondenz mit der Autorin Ruth Klüger und die Erlaubnis, daraus zu zitieren, Ken Kubota für die Bereitstellung unveröffentlichter Auszüge aus dem Nachlass von Edgar Hilsenrath. Den

Literaturarchiven in Wien und Marbach möchte ich für die Bereitstellung der Materialien zu Albert Drach und Jean Améry danken.

Weiteren Weggefährtinnen und Weggefährten bin ich zu großem Dank verpflichtet: Sophia Ebert, Katja Molis, Mirjam Thulin, Markus Krahl und Erdmut Jost.

Meinen langjährigen Freundinnen Christiane, Daniela, Angelika, Alice und Carsta danke ich für ihr stets offenes Ohr, ihren ermutigenden Zuspruch und ihre wohl dosierte Kritik. Danke auch an Gaby für ihre herzliche Gastfreundschaft.

Bedanken möchte ich mich nicht zuletzt bei meinen Eltern, die mir das Entscheidende für diesen Lebensweg mitgegeben haben; ganz besonders bei meiner Mutter, die mir durch ihren Zuspruch dabei geholfen hat, die Weichen in den wichtigen Momenten richtig zu stellen.

Mein größter Dank gilt meinem Mann Marcus – seine Nachsicht und seine Zuversicht haben mich durch die intensiven Phasen getragen. Ihn in den letzten Jahren an meiner Seite zu wissen war mir die größte Stütze.

Halle, im Juli 2021

Register

A

Absurde, absurd 21, 76f., 82, 84, 157, 159, 166, 175, 185, 197-201, 209f., 228, 235, 245, 266, 270, 280, 284f., 289, 293, 301

Agamben, Giorgio 30, 86, 298

Améry, Jean 11-18, 20, 25, 33f., 44, 46, 50-56, 58-64, 66-101, 104f., 111, 114, 116, 130-136, 48, 152f., 155f., 163, 178, 196, 263, 277, 298-300, 307, 309, 313-315, 317-319

Anpassung 71, 154, 168, 170, 172f., 176f., 191, 196, 199, 235f., 251, 253-255, 310

Antisentimentalität, antisentimental 149, 165f., 185f., 192f., 195, 241, 252, 284, 288, 308-310

Autobiographie 15-17, 19, 24, 29f., 32-46, 62, 98, 104, 118f., 128f., 173f., 189, 217, 232 303, 310-313, 316f.

autobiographischer Pakt 39-41, 44f., 316-318

Arendt, Hannah 57, 63, 298, 302

Assmann, Aleida 29f.

B

Banalisierung 156f., 233, 287, 294, 301

Bauer, Matthias 220, 226, 249

Benjamin, Walter 83f.

Berg, Nicolas 155

Betroffenheit 18f., 93, 98f., 101, 103, 115, 119, 149, 260

Betroffensein 56, 119, 166, 177, 180

Braese, Stephan 158, 206f., 254

Brudholm, Thomas 49, 55-57, 60, 88

C

Camus, Albert 161, 197-200

D

Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum 12, 16f., 32f., 140, 156-158, 205, 249, 251f., 255, 257-304, 308-311, 314, 317

Der Nazi & der Friseur 12, 16, 20f., 33, 45f., 146f., 149, 154-156, 158, 160, 173, 203-249, 252-255

Derrida, Jacques 31

Dopheide, Dietrich 208, 242, 263

Drach, Albert 11f., 16-18, 32, 34, 44, 46, 140, 156, 205, 249, 252, 255, 257-265, 271, 276-281, 284-287, 293-304, 308-312, 319

F

Fanon, Frantz 70, 89, 94f.

Feuchert, Sascha 17-19, 29, 31, 35, 43

Fischer, André 178f., 249, 275, 295

Fiktionspakt 39, 44, 163, 171

G

- Galeerentagebuch 166, 185, 187, 197-199, 202, 252
 Gegenerzählung 147, 169
 Gegenhaltung 58, 77, 97, 111, 114, 130f., 147, 251f., 263, 297-301
 Gegenrede 51, 77, 84, 94f., 114, 131f., 251f., 300
 Gegenschlag 70, 83, 90, 94f.
 Gegenstimme 185f., 188f., 194, 236, 252
 Genette, Gérard 24, 29
 Glättung 62, 67, 98, 136, 313
 Gleichgültigkeit 102, 158, 170-172, 185f.
 Groll 50, 53, 63, 68f., 74, 153
 Groteske, grotesk 16, 45f., 138, 142, 143, 146f., 151, 155, 158-160, 171, 173, 181f., 188, 190f., 193-195, 203-225, 227f., 230-232, 234-236, 238-248, 252-255, 263, 268, 272, 280, 284f., 288-291, 294, 303, 308-310, 314, 316
 Groteskkomik 158, 160, 230, 270, 279, 303
 Günter, Manuela 31

H

- Heidelberger-Leonard, Irene 88, 93, 102, 124, 129
 Heißenbüttel, Helmut 318f.
 Heyd, David 57, 60, 88, 114
 Hilsenrath, Edgar 11f., 16, 18, 20f., 32, 34, 44-46, 147, 149, 154-156, 173, 203-249, 253-255, 263, 308, 312f., 316, 319
 Hoff, Dagmar von 106
 Holdenried, Michaela 37f.
 Holocaustliteratur 17, 28f., 35, 39f., 43
 Humor 145, 147, 263

I

- Immunität, immuner Erzähler 164-166, 176, 249
 Ironie, ironisch 51f., 120, 122, 137f., 140-149, 154, 157, 164f., 171,

- 173f., 176, 179-181, 183, 185f., 188-191, 193, 197, 208, 225f., 228f., 234, 248f., 253, 255, 270, 273, 275, 277-279, 290f., 293, 301, 303, 308, 310

J

- Jankélévitch, Vladimir 11, 83f., 86, 145, 153
 Jaspers, Karl 161-162, 167f., 192
 Jenseits von Schuld und Sühne 12, 14, 16-18, 52, 54f., 58f., 62f., 67f., 73, 77, 81f., 90, 95, 114, 131, 135, 152-155, 163, 178, 277, 307, 315f., 318f.

K

- Kanzleistil 260
 Kasper, Judith 165, 186, 194
 Kayser, Wolfgang 159
 Kertész, Imre 11f., 14, 16, 18, 20f., 34, 38, 41, 44-46, 146f., 161-178, 185-189, 192, 196-202, 249-254, 308, 310, 313, 319
 Kindlichkeit, kindlich 147, 171, 174, 176, 178-183, 189f., 192, 194-196, 199, 249-251, 254, 309
 Klocke, Astrid 209, 214
 Klüger, Ruth 11f., 15-18, 20f., 33f., 36, 38f., 41, 44-46, 58, 62-73, 86, 96-136, 148-151, 163, 174, 263, 277, 301, 307, 309, 311-313, 315-317, 319
 Kodalle, Klaus-Michael 57-58
 Komik, komisch 138, 154, 157-160, 179, 183, 217-219, 266, 289, 301-303
 Komplementär(technik) 193, 224-226, 236, 240-243, 248, 291, 299f., 303
 Koppenfels, von Martin 164f., 176, 189, 193, 202, 249
 Körte, Mona 110, 173

L

- Lauer, Gerhard 145, 243

Lehnart, Elmar 272, 283, 295, 300
 Lejeune, Philippe 32, 36f., 39-41, 316-318
 Levi, Primo 30, 80

M

Malo, Markus 99, 124, 129
 Martínez, Matías 29, 42
 Maskierung 147, 160, 173, 211f., 214, 218,
 221, 223f., 255, 303, 314
 Meine gesammelten Mißerfolge 261f.,
 263f.
 Meyer-Sickendiek, Burkhard 140, 143-
 145, 173, 212, 218, 249, 263,
 278, 308

N

Naivität, naiv 137, 146, 175-178, 183, 185,
 190, 192f., 195, 228, 249-251,
 254, 308, 310
 Neutralisierung 60, 74f., 98, 136, 171f.
 Niehaus, Michael 259, 272
 Nietzsche, Friedrich 49-51, 53, 56, 86
 Nünning, Ansgar 226f.

P

Paepcke, Lotte 80-82
 Pietzcker, Carl 159
 Pikareske, pikaresk 147, 160, 205, 207,
 215-225, 228, 231, 236-241,
 249, 252-255, 290, 308, 312
 Poetini, Christian 187
 Positivierung 51, 72, 86, 146, 178, 195
 Protest 51f., 54-87, 92f., 97-100, 103-
 109, 111f., 114f., 117, 121, 126,
 129-136, 150, 179, 187, 252,
 299f., 303, 307f., 311, 313-315
 Protokoll 16, 140, 157, 252, 259-261, 264-
 277, 280-304, 309, 312
 Protokollroman 205, 258, 260, 263f.,
 272, 281, 290, 299f.
 Protokollstil 25, 139f., 249, 252, 257-266,
 271-273, 277-304, 307-313,
 320

R

Rache 53, 70, 87-95

Radikalität, radikal 21, 33, 37, 74, 89, 95,
 156, 158, 183, 185f., 188, 193,
 250, 280

Reduktion 109, 112-114, 121-123, 126,
 132, 174, 178, 182f., 188f.,
 196, 218, 231, 245, 250f., 254,
 277f., 283, 291-298, 301, 303,
 309f., 314, 317

Reemtsma, Jan Philipp 28, 93, 170, 179,
 Referenzpakt 41, 44f., 316

Reflexionsabstinenz 158, 215, 231, 240,
 253, 294f.

Ressentiment 25f., 49-51, 53-56, 58-60,
 62-70, 72f., 75-79, 81-98,
 100f., 103-108, 111, 113, 115,
 122-125, 130-135, 263, 278,
 283, 298-303, 307-309, 311-
 313, 315

Rohrwasser, Michael 268, 273, 294f.

Rollentausch 16, 146, 171, 173, 191, 206,
 209, 211f., 215, 219, 221-223,
 240, 252f., 267f., 310, 314

Roman eines Schicksallosen 12, 16, 20,
 33, 41, 146-148, 151, 161-202,
 249-255, 272, 290, 308-310,
 313f., 317

Romanpakt 41, 44f., 316

S

Sarkasmus, sarkastisch 25f., 53, 84,
 120, 122, 137-156, 158-160,
 164, 171-173, 176, 179f., 182,
 191-196, 206-208, 210-212,
 215, 218-220, 222, 224-226,
 229, 231, 234, 236, 238, 240-
 249, 253, 272, 278, 290, 300,
 303, 307f., 310-314, 320

Sartre, Jean-Paul 198, 200

Satire, satirisch 138, 143, 158f., 206f.,
 216, 218, 239

Scheler, Max 49, 51, 56

Schelmenroman 33, 147, 192f., 215-226,
 229f., 240-243, 253, 291, 312

Scherpe, Klaus R. 51f., 121

Schlant, Ernestine 262

Schobel, Eva 263
 Schuld 53, 55, 57, 59, 61, 77f., 89, 149f.,
 155, 211, 228, 231, 234f., 239-
 241, 245, 254, 273, 286, 296
 Schuldabwehr 155f., 207f., 220, 213,
 223f., 229f., 236, 245
 Selbstbildung 25, 58, 64f., 68, 72, 108,
 120, 128f., 133, 187, 231f., 311-
 313, 315
 Selbstdarstellung 139, 205, 215, 221
 Selbstdistanz 69, 143
 Sentimentalität, sentimental 12, 19, 98-
 103, 106-108, 110, 113, 115, 119,
 121, 131f., 165, 202, 277, 294,
 301
 Settele, Matthias 260, 277, 295
 Shoahliteratur 28
 Spiegelmetapher (Hilsenrath) 229-231,
 240, 244, 248, 253
 Spott 137-154, 156-158, 206, 208, 210,
 217f., 220f., 231, 248f., 253,
 255, 278, 287, 290, 307-310
 Struktur (Kertész) 16, 167, 173, 187f., 191,
 202, 250-252
 Subjektbildung 25f., 39, 272, 311-317
 Subjektivität 35, 37, 43, 81f., 125, 128f.,
 186, 188, 191, 231, 233, 250,
 315, 318

U
 Überlebendenliteratur 27f., 32-34
 Understatement 101, 153, 174, 183f., 191,
 250
 unterwegs verloren 58, 62f., 115, 131, 151
 Unversöhnlichkeit, unversöhnlich 53,
 57-59, 62, 64f., 68-71, 73, 83,
 91, 94, 97, 111-115, 117, 131,
 133, 136, 263, 307, 315
 Unzuverlässigkeit (unzuverlässiger
 Erzähler) 206, 216, 218,
 224-230, 232-234, 241, 247f.,
 252f., 309

V

Verfremdung 44, 46, 142, 147, 159f., 166,
 171, 173f., 178, 189f., 195, 206,
 209f., 215, 221, 225, 230f.,
 237f., 240-243, 249, 253, 255,
 283, 289f., 299, 307, 309, 314,
 317
 Versachlichung 25, 264, 277f., 284-288,
 290f., 297, 302f., 309
 Versöhnlichkeit 60f., 63f., 70f., 74, 79
 Versöhnung 53, 55-64, 67, 70-72, 79,
 83, 94f., 118, 131, 135, 211,
 233-236, 303, 309, 311-313,
 315, 317
 Verstellung 44, 141f., 146f., 151, 165,
 171-175, 179f., 185, 188-190,
 193-195, 197, 199, 249-251,
 272, 277f., 281, 290, 301-303,
 307, 309, 314
 Verzeihen 11, 55-59, 63, 70-73, 84, 109-
 111, 130, 132f., 135, 150, 299
 Verzerrung 44, 146f., 158f., 173, 195,
 208, 212, 220f., 231, 243,
 296, 302f.
 Viragh, Christina 170, 180

W

Wallmoden, Thedel von 126-128, 130
 Weiss, Yfaat 95
 weiter leben 12, 16-18, 20, 41, 57-59, 62-
 73, 86, 96-136, 148-150, 163,
 174, 277, 301, 303, 307, 309-
 311, 313-315, 317
 Witz 143-145, 219

Y

Young, James Edward 42

Z

Zeugenschaft 20f., 29-31, 33, 125-129,
 316
 Zeugnis 27f., 29-36, 42-46, 106, 128, 196,
 317
 Zeugnisliteratur 29, 31-34

Zynismus, zynisch 137-140, 207, 252,
272, 277f., 284, 287-296,
302f., 308-310
Z.Z. Das ist die Zwischenzeit 257f.,
260, 303

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

September 2021, 128 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

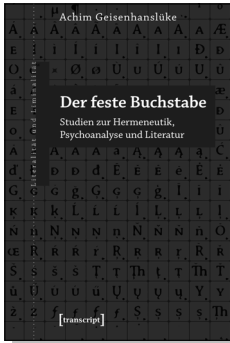
2020, 150 S., kart.,
Dispersionsbindung, 14 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

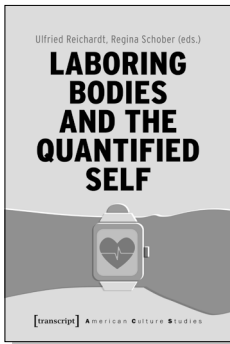
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Achim Geisenhanzlücke
Der feste Buchstabe
Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3
E-Book:
PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
12. Jahrgang, 2021, Heft 1

Juni 2021, 226 S., kart., Dispersionsbindung, 4 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-5395-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5395-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

