



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die literarische Konstruktion von Erinnerung in Ruth Klügers *weiter leben* und Jorge Semprúns *L'Écriture ou la Vie*“

Verfasserin

Barbara Sützl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin: Univ. Ass. Dr. Barbara Agnese

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Fragestellung und Forschungsstand	1
1.1	Überblick über das Werk Jorge Semprúns	6
1.2	Überblick über das Werk Ruth Klügers	14
1.3	Begegnungen zwischen Semprún und Klüger	19
2	Theoretische Grundlagen: Gedächtnistheorien der Kulturwissenschaft	21
3	Das Gedächtnis in der Literatur	29
3.1	Rhetorik der Erinnerung und des Vergessens	29
3.1.1	Zeitdarstellung	29
3.1.2	Raumdarstellung	44
3.1.3	Modus und Stimme	47
3.1.4	Textanalyse	53
3.1.5	Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses	57
3.2	Gedächtnismetaphorik	58
3.2.1	Räumliche Metaphern: Gedankenhaushalt und Ausgrabung . . .	59
3.2.2	Schriftmetaphern: Fotografie, Computer und Körperschriften . .	64
3.2.3	Zeitbetonte Metaphern: Feuer, Rauch und Schnee	73
3.2.4	Literarische Metaphern: Gespenster und Wiedergänger	77
3.2.5	Bildbrüche und gewagte Vergleiche	81
4	Die Literatur als Medium des Gedächtnisses	86
4.1	Mangelnde Zuhörer und zögernde Zeugen	88
4.2	Semprúns poetologisches Konzept der Literarisierung	89
4.3	Poetologische Divergenzen: Fakt oder Fiktion?	94
4.4	Totengedächtnis, Gedenkstätten und Erinnerungsgebot	106
5	Das Gedächtnis der Literatur	111
5.1	Intertextualität	111
5.2	Zeitvertreib, Exorzismus und andere Funktionen der Lyrik	116
5.3	Klügers Gedichte in <i>weiter leben</i>	127
6	Tendenzen der späteren autobiografischen KZ-Literatur	135
	Literaturverzeichnis	138
	Anhang	148

1 Einleitung: Fragestellung und Forschungsstand

Diese Arbeit untersucht die Autobiografien bzw. autobiografischen Romane zweier Schriftsteller der Literatur der Shoah und Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrationslager.¹ So unterschiedlich der kulturelle Hintergrund zwischen dem spanisch-französischen Ex-KP-Funktionär und Schriftsteller und der österreichisch-amerikanischen Universitätsprofessorin ist, so grundverschieden die Erfahrungen des kommunistischen Widerstandskämpfers und des jüdischen Mädchens im KZ waren und so verschieden dadurch ihre Erinnerungen daran sind, desto mehr Parallelen weisen ihre autobiografischen Texte hinsichtlich der Erzählweise auf: Schreiben und Erinnern sind in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* untrennbar miteinander verbunden.

Das Schreiben bezieht den Stoff und seine Legitimität aus den Erinnerungen. Statt des Erlebten wird die Erinnerung daran geschildert. Die Erinnerungen tauchen erst durch den forschenden Zugriff beim Schreiben auf, dieses folgt den Mäandern der Erinnerung. Der Schreibstil imitiert dieses langsame Vortasten in die Gefilde verdrängter Erinnerungen, die nach und nach aufgestöbert werden, und macht dadurch die (Re-)Konstruktion der Erinnerung sichtbar. Die chronologische Ordnung der Erzählung löst sich durch Zeitsprünge, Antizipationen und Rückblenden zugunsten einer assoziativen und fragmentarischen Aneinanderreihung und einer gleichzeitigen Vergegenwärtigung unterschiedlicher Zeiten auf. Der Erzählfokus wird von den Gräueln der Lager zu den individuellen Erlebnissen verschoben und zugleich um die Zeitspanne davor und danach bis hin zu den Assoziationen und Reflexionen während des Schreibprozesses erweitert. Das KZ wird dadurch in die Erzählung des Lebens eingebettet, das von der Erinnerung daran geprägt ist. Die Erzähler thematisieren die nicht hintergehbare Distanz zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich, anstatt die Vergangenheit unmittelbar wieder aufleben zu lassen. Die Probleme beim Schreiben und Erinnern werden zum Thema des Textes, sodass die dem autobiografischen Schreibakt zugrunde liegende Konzeption des Gedächtnisses und die poetologischen Prämissen Textbestandteile werden.

Durch metatextuelle Kommentare und Reflexionen lenken die Erzähler die Interpretation ihrer Lebensgeschichte. Durch ihr Verständnis von Erinnerung als gegen-

¹Die Etikettierung dieses Genres mit „*Holocaust-Literatur*“ wird zu Recht kritisiert. Zwar ist auch der Begriff der Shoah nicht unumstritten, diesem aber trotzdem vorzuziehen. Insofern der Terminus der KZ-Literatur die KZ-Erfahrung aller Opfergruppen umfasst, bezieht er ausdrücklich auch die autobiografischen Texte der politischen Gefangenen ein. Insbesondere für das Werk Sempríns bietet sich ferner der französische Begriff der „*littérature concentrationnaire*“ bzw. der Lagerliteratur an, der zusätzlich zu den nationalsozialistischen KZ auch die sowjetischen Lager einbezieht. Für diese Begriffsdiskussion vgl. James E. Young: *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, S. 139-163; Michael Hofmann: *Literaturgeschichte der Shoah*. Hrsg. von Herbert Kraft. Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele 4. Münster: Aschendorff, 2003, S. 15-17; Ulrike Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes. Die Erinnerung des Konzentrationslagers Buchenwald im Werk Jorge Sempríns*. Europäische Geschichtsdarstellungen 17. Köln [u. a.]: Böhlau, 2008, S. 11f.

wärtiger, kontextgebundener Deutung früherer Erlebnisse wird das autobiografische Schreiben ein tendenziell unabschließbarer Prozess. Im Falle neuer Informationen oder neuer Adressaten muss der autobiografische Text neu geschrieben werden. Die essayistischen Exkurse und Zitate aus Literatur und Erinnerungskultur tragen zur Offenheit und Komplexität der Texte bei. Durch den bewussten Bruch mit den Lesererwartungen und den oft polemischen Angriffen auf Gemeinplätze provozieren sie die Leser und tragen etwas Neues und Persönliches zu dem weiten Diskurs der „*Vergangenheitsbewältigung*“ bei. Der bei Klüger als kommunikativer Akt verstandene Text weist eine Appellstruktur (W. Iser) auf, die die Leser auffordert, den Text nicht bloß zu konsumieren, sondern sich mit den im Text aufgeworfenen Streitpunkten auseinanderzusetzen. Diese selbstreflexiven Texte fordern von ihren Lesern eine intellektuelle Antwort und keine evasorisch-identifikatorische Lesart.

Es sind hybride Gebilde zwischen Autobiografie, autobiografischem Roman, Memoiren, Zeugnisberichten; zwischen erzählender Prosa, argumentierendem Essay, Lyrik und auch dramatischem Dialog (bei Semprún); zwischen Alltagssprache, Mehrsprachigkeit und Literarizität; zwischen Narration und dessen poetologischer Reflexion. Sie setzen sich erstens „*kritisch mit der Funktionsweise kollektiver Erinnerungsprozesse auseinander und formen - zweitens - in ihrer Auseinandersetzung mit bestehenden Vergangenheitsversionen den Erinnerungsdiskurs selber mit*“, ihre autobiografischen Projekte sind „*somit gleichzeitig gedächtnisreflektierend und gedächtnisbildend*“.² Diese Formulierung, die Karolin Machtans auf Ruth Klüger und Saul Friedländer bezog, kann man ebenso gut auf Klüger und Semprún ummünzen. In diesem Sinne lassen sie sich in eine neue Phase der Literatur der Shoah einordnen, in der nach der Phase der ersten Zeugnisse durch eine selbstreflexive Schreibweise eine unkritische Lesart unterbunden wird und in der der Übergang zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Textformen fließend ist. Denn für die angemessene Wirkung sei die Faktizität nicht wesentlich, solange sie der Dimension des Geschehenen gerecht werde.³ Mit ihren bekanntesten Texten *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* können die beiden Autoren auch aus dem Kontext der 90er Jahre verstanden werden, in denen durch die Etablierung der Literatur der Shoah bei Lesern und in der Literaturwissenschaft, dem „Aussterben“ der Zeitzeugen, dem Erscheinen von Fiktionen nachgeborener Schriftsteller und dem Ende der Sowjetunion die Probleme der Erinnerung an die Shoah erneut virulent werden.⁴

Vor diesem Hintergrund lauten die Fragestellungen dieser Arbeit: Inwiefern fließt der zeitliche Abstand zwischen der KZ-Erfahrung und dem Zeugnisablegen in diese

²Karolin Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt: Saul Friedländer und Ruth Klüger*. Conditio Judaica 73. Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 24.

³Vgl. Hofmann: *Literaturgeschichte der Shoah*, S. 11.

⁴Vgl. ebd., S. 130.

späten autobiografischen Texte der KZ-Literatur ein? Auf welchen literarischen Verfahren beruht die Erinnerungshaftigkeit der Texte und inwiefern sind sie miteinander vergleichbar? Welchen Standpunkt nehmen Semprún und Klüger im Diskurs über das Schreiben, Erinnern und Vergessen der Shoah ein? Wie schreiben sie sich selbst in diesen ein? Und welche poetologischen Prämissen legen sie ihren Erinnerungstexten zugrunde?

Zwar ist die literaturwissenschaftliche Forschung zu Erinnerung und Shoah sehr umfassend, da die eine Thematik kaum ohne die andere behandelt werden kann, über Klüger und Semprún wurde in dieser Hinsicht aber noch lang nicht alles gesagt. In lediglich drei Aufsätzen aus der spanischen und deutschen Literaturwissenschaft wird die „*literarische Memoria*“ bzw. die narrative Konstruktion der Erinnerung in den Texten Semprúns und Klügers verglichen.⁵ Maldonado Alemán ordnet Semprún und Klüger in eine zweite, postfaktische und hybride Phase der autobiografischen Literatur der Shoah ein, in der die Autoren über die persönlichen Erfahrungen aus zeitlicher Distanz schreibend die Erzählung oft mit fiktionalen Elementen bereichern und über das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart reflektieren.⁶ Angerer vergleicht im Kontext der neueren KZ-Literatur die analytisch-vergleichende Methode Klügers mit der synthetisch-verdichtenden Schreibweise Semprúns.⁷ Dass Klüger und Semprún nicht Ausgangspunkt ausführlicherer vergleichender Studien geworden sind, ist umso verwunderlicher, als sie sich persönlich kannten. Semprún schrieb etwa das Vorwort zur spanischen Übersetzung von *weiter leben, Seguir viviendo*.⁸

Zu Semprún ist aus der spanischen Literaturwissenschaft vor allem die Monografie von Díaz Arenas zu nennen, in der ein Kapitel dem KZ Buchenwald gewidmet ist.⁹ Aus Frankreich sind die Dissertation von Nicoladzé und die Arbeit von Semilla Durán von Interesse.¹⁰ Im deutschsprachigen Raum sind fünf Monografien erschienen: Lutz

⁵Vgl. Christian Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“. Ruth Klügers ‘weiter leben’ im Kontext der neueren KZ-Literatur“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* (1998), S. 61–83; Marisa Siguán: „Schreiben als Ichkonstruktion: Die literarische Memoria bei Klüger, Améry, Semprún und Levi“. In: *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik* 1 (2007); Manuel Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo. La escritura autobiográfica de Jorge Semprún y Ruth Klüger“. In: *Centros y periferias en España y Austria. Aspectos literarios y culturales*. Hrsg. von Carlos Buján López und María José Domínguez Vázquez. Bern [u. a.]: Lang, 2009, S. 103–133.

⁶Vgl. Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo“, hier S. 106–129.

⁷Vgl. Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“, hier S. 77–83.

⁸Jorge Semprún: „Prólogo“. In: *Seguir viviendo*. Hrsg. von Ruth Klüger. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, S. 5–8.

⁹Ángel Díaz Arenas: *‘Que nos quiten lo bailado’*. *Textos, vivencias y experiencias en la obra de Jorge Semprún*. Berlin: Ed. tranvía, Verl. Frey, 2009.

¹⁰Françoise Nicoladzé: *La deuxième vie de Jorge Semprun. Une écriture tressée aux spirales de l’Histoire*. Cahors: Climats, 1997; María Angélica Semilla Durán: *Le masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*. Collection Hespérides. Toulouse: Pr. Univ. du Mirail, 2005.

Küsters Dissertation *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns* bietet einen Überblick über die bis dahin erschienenen Romane.¹¹ Sie ist aber für die Fragestellung dieser Arbeit wenig hilfreich, da Küster die Texte in psychoanalytischer und politischer Hinsicht interpretiert. Er sieht die Texte, die er als weitgehend autobiografisch einstuft, als Ausdruck der Lebens- und Zeitgeschichte und zieht daraus Schlüsse über Semprúns Selbst- und Weltbild sowie über seine psychischen Konflikte. Richard Fabers Arbeit über Semprúns KZ-Literatur ist in einem essayistischen Stil geschrieben und daher auch nur bedingt nützlich.¹² Schoellers Buch bietet Hintergrundinformationen sowie eine kurze Zusammenfassung und Interpretation aller bislang erschienenen Romane.¹³

Monika Neuhofer's Dissertation beschränkt sich auf vier Texte Semprúns, in denen die literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald im Zentrum steht, und lässt aus wenig nachvollziehbaren Gründen *L'Évanouissement* unbeachtet.¹⁴ Ihre sehr interessante, textnahe Analyse und Interpretation verzichtet jedoch auf eine Kontextualisierung. Ihre Hauptthese, wonach das Werk Semprúns ein Bewusstwerdungsprozess sei, in dem die Annäherung an die Erfahrung des Todes in Buchenwald untrennbar mit der Identitätskonstruktion als „*Témoignage fraternel*“ verbunden sei, die Semprúns kommunistische Identität ablöse, ist allerdings diskussionswürdig. Denn der bei Semprún stets präsente Gedanke der *Solidarité* und *Fraternité* kann nicht in Opposition mit dem Kommunismus verstanden werden. Ist die Solidarität doch im Gegenteil der kommunistische Wert, der für Semprún auch nach seinem Bruch mit der KP noch immer gültig bleibt. Und in anderen Punkten sind ihre Schlussfolgerungen schlicht falsch.¹⁵

In Vordermarks gut fundierter und ausführlicher Studie zum Werk Semprúns ist zwar ein Kapitel dem Erinnern der Lagererfahrung gewidmet, in dem die Amnesie und Rückkehr der Erinnerung sowie der „*Taumel des Gedächtnisses*“ schlüssig und nah am Text analysiert werden, an deren Einordnung in theoretische Modelle (Theorie des kollektiven Gedächtnisses von M. Halbwachs, Traumatheorie) scheitert sie jedoch.¹⁶ Ich will deshalb die Arbeiten Neuhofer's und Vordermarks mit den Forschungsergebnissen Aleida Assmanns ergänzen, die auch auf verschiedene Formen des Vergessens eingeht, die Vordermark zu Recht als in ihren Quellen zu kurz kommend bezeichnet hat.

¹¹Lutz Küster: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1989.

¹²Richard Faber: *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Semprúns KZ-Literatur*. Berlin: Ed. tranvía, 1995.

¹³Wilfried F. Schoeller: *Jorge Semprún. Der Roman der Erinnerung*. München: text u. kritik, 2006.

¹⁴Monika Neuhofer: 'Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé'. *Jorge Semprúns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*. Analecta Romanica 72. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2006.

¹⁵Für eine Korrektur von Neuhofer's autobiografischer Lesart von *Le mort qu'il faut* vgl. die Fußnote Nr. 47 auf S. 13.

¹⁶Vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 105-181.

Zu Ruth Klüger liegt eine Monografie von Heidelberger-Leonard vor, ein Reclam-Band *Erläuterungen und Dokumente* und vergleichende Studien zur Mutter-Tochter-Beziehung sowie zu Autobiografien anderer Shoah-Überlebenden.¹⁷ Machtans' vergleichende Lektüre der wissenschaftlichen Arbeiten und der autobiografischen Texte des Historikers Saul Friedländer und der Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger legt den Schwerpunkt auf die Position der Autobiografie zwischen historischer Quelle und Roman. Sie analysiert die essayistische Schreibweise Klügers und die Kontextgebundenheit der Erinnerung am Beispiel des Paralleltextes *Landscapes of Memory* und bietet dadurch auch für diese Studie einige interessante Anknüpfungspunkte.¹⁸

Mit der Einordnung der von Erinnerung geprägten Texte Semprúns und Klügers in einen theoretischen Rahmen wird eine Lücke in der bisherigen Forschungsliteratur geschlossen. Dafür werden Aleida Assmanns Arbeiten herangezogen, was sich umso mehr anbietet, als sie selbst wiederholt Textauszüge Semprúns und Klügers zitiert, um ihre Theorien zu erläutern.¹⁹ Nach Assmann befinden wir uns in einem „*posttraumatischen Zeitalter*“, in dem die Erinnerungspraxis mit der Erinnerungstheorie verknüpft sei: „*Man schaut sich sozusagen beim Erinnern zu*“.²⁰ Individuelles und „*kollektives Erinnern*“ (M. Halbwachs) werden als soziale und kulturelle Konstruktionen aufgefasst, die sich mit der Zeit ändern und somit selbst eine Geschichte haben. Diese Konzeption von Vergangenheit als einer Konstruktion, die nach den Bedürfnissen der jeweiligen Gegenwart hervorgebracht wird, ergänzt Assmann durch Überlegungen zur traumatischen Vergangenheit, insbesondere der der Shoah.

Da Erinnern (und damit unweigerlich auch Vergessen) und die Literatur der Shoah ein weiter Themenkreis ist, der sich großer Methodenvielfalt erfreut, wird die Fragestellung mit Hilfe von Astrid Erll und Ansgar Nünning eingeschränkt. Sie unterscheiden drei Richtungen der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Gedächtnis: Literatur als Medium, das „*auf Gedächtnisprozessen beruht*“ („*Gedächtnis der Literatur*“), das „*Gedächtnis darstellt*“ („*Gedächtnis in der Literatur*“) und das Gedächtnis „*vermittelt*“ („*Literatur als Medium des Gedächtnisses*“).²¹

¹⁷Irene Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, 'Weiter leben. Eine Jugend'. Interpretation.* Oldenbourg-Interpretationen 81. München: Oldenbourg, 1996; Sascha Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend.* Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004; Federica K. Clementi: *Re-centering the mother: Shoah autobiography in Ruth Klueger, Edith Bruck, Sarah Kofman.* UMI, 2008; Phil C. Langer: *Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah.* Hamburg: Krämer, 2002.

¹⁸Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt.*

¹⁹Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* 4., durchgesehene Auflage. München: Beck, 2009; Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik.* München: Beck, 2006, S. 100, 211f., 220f., 223f., 226, 249, 296-298.

²⁰Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 15.

²¹Astrid Erll und Ansgar Nünning: „Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein ein-

Den Anfang dieser Studie bilden die oben skizzierten theoretischen Überlegungen zu Gedächtnis und Literatur im Kontext der Literatur der Shoah. Der Schwerpunkt liegt auf dem Kapitel *Gedächtnis in der Literatur*. Zuerst werden in einem *close reading* die Gedächtnismetaphorik und die Rhetorik der Erinnerung und des Vergessens analysiert, um diese in einem zweiten Schritt mit den Arbeiten Aleida Assmanns in einen erinnerungskulturellen Kontext einzubetten. Ergänzend dazu wird mit Gérard Genettes Instrumentarium der Narratologie und dessen Adaptation durch Basseler und Birke die Zeitdarstellung, die erzählerische Vermittlung und die Fokalisierung beschrieben, durch die die spezifische „*Erinnerungshaftigkeit*“ der Texte erzeugt wird.

Das nächste Kapitel widmet sich der Reflexion von Literatur als Medium des Gedächtnisses. Wie zu zeigen sein wird, erzählen die Texte Semprúns und Klügers oft von gescheiterter Kommunikation und reflektieren darauf aufbauend über die Bedingungen für erfolgreiches Erzählen, das vor allem am Nicht-zuhören-Wollen oder -Können sowie an den falschen Fragen potentieller Gesprächspartner zu scheitern scheint. Damit die persönlichen Erinnerungen ins kollektive Gedächtnis eingehen können, müssen sie erzählbar und rezipierbar und daher literarisch gestaltet werden. Durch deren Literarisierung soll für das Unsagbare die richtige Sprache gefunden werden und das Unvorstellbare vorstellbar werden. Durch das Schreiben soll auch an die Opfer des Nationalsozialismus erinnert werden, die nicht mehr für sich selbst sprechen können. Deshalb sind das Totengedächtnis und das Eingedenken zwei zentrale Konzepte im Werk Semprúns und Klügers. Im Kapitel *Gedächtnis der Literatur* wird die Bedeutung der Lyrik und Intertextualität im Kontext der Lagerliteratur angeschnitten und es werden Klügers Gedichte interpretiert. Zum Abschluss werden mit Rückgriff auf Maldonado Alemán die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf eine neue Tendenz in der autobiografischen Literatur der Shoah rekapituliert.

1.1 Überblick über das Werk Jorge Semprúns

Jorge Semprún wird am 10. Dezember 1923 in Madrid in eine kinderreiche und großbürgerliche Familie geboren.²² Nach dem frühen Tod seiner Mutter wird er von deut-

führender Überblick“. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Media and cultural memory 2. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2005, S. 1–10.

²²Für diesen Überblick wurde nicht auf vermutlich autobiografische Informationen aus Semprúns Texten zurückgegriffen. Denn auch wenn sich die ausgewählten Texte in weiten Teilen autobiografisch lesen lassen, treten in einer vergleichenden Lektüre so viele Ungereimtheiten zu Tage, dass prinzipiell nicht davon ausgegangen werden kann, dass Semprúns oft autobiografisch genannten Texte tatsächlich Autobiografien wären. Es ist daher methodisch sehr fragwürdig, einzelne Fakten aus dem Kontext zu reißen und ihre Funktionen im Textganzen zu ignorieren. Stattdessen wurde folgende z. T., widersprüchliche Sekundärliteratur herangezogen, die Biografie: Franziska Augstein: *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*. München: Beck, 2008; sowie Schoeller: *Jorge Semprún. Der*

schen Gouvernanten erzogen. Als der Spanische Bürgerkrieg ausbricht, flieht die Familie nach Frankreich. Semprún besucht das renommierte Lycée Henri IV und studiert Philosophie an der Sorbonne. Er wird unter dem Decknamen Gérard Sorel Mitglied der Résistance-Bewegung *Franc Tireurs et Partisans - Main d'œuvre immigrée* und tritt der kommunistischen Partei bei. Er arbeitet für das Buckmasternetz Jean-Marie Action in Burgund und wird im Herbst 1943 von der Gestapo in Joigny verhaftet, verhört und gefoltert. Nach drei Monaten im Gefängnis in Auxerre wird er ins KZ Buchenwald transportiert.²³ Dort wird ihm von der internen kommunistischen Lagerleitung ein Posten in der Arbeitsstatistik besorgt, in der er Listen über Arbeitseinsatz, Transport und Ableben der Häftlinge erstellt. Nach der Befreiung Buchenwalds und seiner Rückkehr nach Paris heiratet er die Schauspielerin Loleh Bellon, mit der er einen Sohn hat. Er gibt sein Schreibprojekt auf und wendet sich zunächst der Politik zu. Er arbeitet als Übersetzer bei der UNESCO und wird Funktionär der KP. Ab 1953 ist er im Zentralkomitee der spanischen KP, später im Politbüro tätig und leitet u. a. unter dem Pseudonym Federico Sánchez die Untergrundarbeit der KP in Spanien, ein Umstand, der ihm ermöglicht regelmäßig in sein Vaterland zu reisen.

Im spanischen Untergrund entsteht sein erster, auf Französisch geschriebener Roman, dessen Entstehungsgeschichte er in *Autobiografía de Federico Sánchez* folgendermaßen schildert: Während mehrerer Polizeirazzien Anfang 1960 tauchte er in einer Wohnung in der Concepción-Bahamonde-Straße bei María und Manolo Azaustre unter. Letzterer, ein ehemaliger Häftling des KZs Mauthausen, habe durch seine Erzählungen den Anstoß zu seiner eigenen Geschichte geliefert.²⁴ 1963 erscheint *Le grand voyage* (1963) [dt. Die große Reise] und wird 1969 von Jean Prat verfilmt. Er heiratet 1963 Colette Leloup.

Als Semprún wegen Meinungsverschiedenheiten aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen wird, wechselt er zu Literatur und Film. Nach dem Drehbuch für Alain Resnais' Film *La guerre est finie* (1966) erscheint mit *L'Évanouissement* (1967) [dt. Die Ohnmacht] sein zweites Buch. Für den Spionageroman *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969) [Der zweite Tod des Ramón Mercader] erhält er den Prix Femina. Darauf folgen Drehbücher für Costa-Gavras' politische Filme *Z* (1969), *L'aveu* (1970) und *Section spéciale* (1975), für Yves Boissets *L'Attentat* (1972), erneut für Alain Resnais

Roman der Erinnerung. Für die Drehbücher wurde der IMDB konsultiert: <http://www.imdb.com/>, letzter Zugriff: 6. Januar 2013.

²³Ángel Díaz Arenas gibt an, dass Semprún vom 29.01.1944 bis zum 23.04.1945 im KZ Buchenwald war. Die Angaben über die Zeitspanne variieren aber in der Sekundärliteratur. Zitiert nach: Ángel Díaz Arenas: „Los libros de la memoria de Jorge Semprún (Muertes paralelas: Maurice Halbwachs - Diego Morales)“. In: *Barcarola. Revista de Creación Literaria* 71/72 (2008), S. 296–307, hier S. 294.

²⁴Die Version dieser Episode in *L'Écriture ou la Vie* ist weniger detailliert (EOV 306-312). Vgl. Jorge Semprún: *Federico Sánchez. Eine Autobiographie. Deutsch von Heide Mahler-Knirsch [Autobiografía de Federico Sánchez]*. Hamburg: Knaus, 1978, S. 383.

Stavisky (1974), für Pierre Granier-Deferres *Une femme à sa fenêtre* (1976) und die Regie im Dokumentarfilm *Les deux mémoires* (1974). Mit der *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) [dt. Federico Sánchez. Eine Autobiographie] erscheint seine auf Spanisch verfasste Abrechnung mit der ehemaligen Führungsriege der spanischen KP, die mit dem hoch dotierten Premio Planeta ausgezeichnet wird. Nach dem Drehbuch für Joseph Loseys Film *Les routes du sud* (1978) und seinem dritten Buchenwaldtext *Quel beau dimanche* (1980) [dt. Was für ein schöner Sonntag!], in dem die Auseinandersetzung mit seinem politischen Engagement für die KP ebenfalls breiten Raum einnimmt, erscheint der Roman *L'Algarabie* (1981) [dt. Algarabía oder die neuen Geheimnisse von Paris], die Biografie *Montand, la vie continue* (1983) [dt. Yves Montand, das Leben geht weiter], das Drehbuch für Hugo Santiagos *Les trottoirs de Saturne* (1986), die Romane *La montagne blanche* (1986) [dt. Der weißte Berg] und *Netchaïev est de retour* (1987) [dt. Netschajew kehrt zurück], der 1991 von Jacques Deray verfilmt wird.

1988 kehrt er als parteiloser Kulturminister unter Felipe González in die spanische Politik zurück, muss aber frühzeitig aufgrund von regierungsinternen Spannungen bei einer Kabinettsumbildung zurücktreten. Diese Episode verarbeitet er in *Federico Sánchez vous salue bien* (1993) [dt. Federico Sánchez verabschiedet sich]. 1992 kehrt er für eine Dokumentation Peter Merseburgers erstmals nach Buchenwald zurück, was in seinen autobiografischen Text *L'Écriture ou la Vie* (1994) [dt. Schreiben oder Leben] einfließt, für den der „Schriftsteller und Europäer“ Semprún, der „die europäische Geschichte dieses Jahrhunderts exemplarisch gelebt und literarisch gestaltet“ hat, noch im selben Jahr den *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* erhält.²⁵ ARTE sendet das Gespräch zwischen Semprún und dem Schriftsteller, Friedensnobelpreisträger und KZ-Überlebenden Elie Wiesel *Se taire est impossible* (1995) [dt. Schweigen ist unmöglich]. Semprún schreibt die Drehbücher für Yves Boissets *L'affaire Dreyfus* (1995) und Alexandre Arcadys *K* (1997), wird 1996 in die Académie Goncourt gewählt und erhält 1997 den Jerusalem Preis. Mit *Adieu, vive clarté...* (1998) [dt. Unsre allzu kurzen Sommer] erscheint zum ersten Mal ein autobiografischer Roman ohne Buchenwaldbezug (auch wenn darauf in einem Absatz hingewiesen wird). Sein Theaterstück *Bleiche Mutter, zarte Schwester* wird aufgeführt. Mit *Le mort qu'il faut* (2001) [dt. Der Tote mit meinem Namen] erscheint wieder ein Roman über das KZ Buchenwald. Sein zweites auf Spanisch verfasstes Buch *Veinte años y un día* [dt. Zwanzig Jahre und ein Tag] erscheint 2003.

Die Essaysammlung *Blick auf Deutschland* (2003) resümiert Semprúns Engagement in Deutschland: er hält 1986 im Rahmen der Römerberggespräche in Frankfurt eine Re-

²⁵Vgl. Jorge Semprún: *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1994. Jorge Semprún. Ansprachen aus Anlaß der Verleihung*. Frankfurt/Main: Börsenverein des Dt. Buchhandels, 1994, S. 5.

de über Stalinismus und Faschismus, in der er für die Wiedervereinigung Deutschlands eintritt, 1995 und 1999 Reden im Nationaltheater in Weimar, 2003 eine Rede zum Tag des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin vor dem Bundestag und 2005 eine Rede in Weimar anlässlich des 60. Jahrestags der Befreiung der Konzentrationslager. Er erhält 2003 die Goethe-Medaille, 2004 den Bruno-Kreisky-Preis für das politische Buch und 2006 den Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur. 2004 wird sein Theaterstück *Gurs - Une tragédie européenne* im Théâtre National de Nice uraufgeführt. Er verfasst mit Dominique de Villepin *L'homme européen* (2005) [dt. Was es heißt, Europäer zu sein] und schreibt das Drehbuch zu Franck Apprederis' *Le temps du silence* (2011).

Jorge Semprún stirbt am 7. Juni 2011 in Paris.²⁶

Die Buchenwaldtexte umfassen mit *Le grand voyage* (GV), *L'Évanouissement* (EVA), *Quel beau dimanche* (QBD), *L'Écriture ou la Vie* (EOV) und *Le mort qu'il faut* (MQF) Texte aus einem Zeitraum von fast 40 Jahren, die formal und inhaltlich viele Ähnlichkeiten, aber auch Differenzen aufweisen.²⁷ Die Einteilung des Werks Jorge Semprúns in Romane, autobiografische Romane und Autobiografien ist in der Sekundärliteratur ebenso umstritten wie deren Etikettierung als Literatur der Shoah. Meistens umfasst der gewählte Textkorpus *Le grand voyage*, *Quel beau dimanche*, *L'Écriture ou la Vie* und *Le mort qu'il faut*.²⁸ In anderen Aufsätzen wird dieser um *L'Évanouissement* auf fünf Texte erweitert oder auf die Trilogie *Quel beau dimanche*, *L'Écriture ou la Vie* und *Le mort qu'il faut* verkleinert oder auf *L'Écriture ou la Vie* reduziert.²⁹ Für Wolfzettel ist *Le grand voyage* zugleich Erinnerungsroman („roman de la mémoire“) und dokumentarischer Bericht („récit documentaire“).³⁰ Küster wiederum weist darauf hin, dass die

²⁶Nachtrag: Im November 2012 erscheint postum der unvollendete Text *Exercices de survie* bei Gallimard.

²⁷Dieser Textkorpus wurde 2012 gesammelt bei Gallimard unter dem Namen *Le fer rouge de la mémoire* postum herausgegeben.

²⁸Vgl. Bruno Gelas: „Jorge Semprun: réécrire sans fin“. In: *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France - Allemagne*. Hrsg. von Karsten Garscha, Bruno Gelas und Jean-Pierre Martin. Lyon: Pr. Univ. de Lyon, 2006, S. 95–106, hier S. 96; Díaz Arenas: *‘Que nos quiten lo bailado’*, S. 25f.

²⁹Erweitert: Vgl. Karsten Garscha: „La mémoire littérisée de Jorge Semprun“. In: *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France - Allemagne*. Hrsg. von Karsten Garscha, Bruno Gelas und Jean-Pierre Martin. Lyon: Pr. Univ. de Lyon, 2006, S. 107–119, hier S. 107; Verkleinert auf drei Buchenwaldmemoiren: Vgl. Susan Rubin Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge [u. a.]: Harvard Univ. Press, 2006, S. 137; Hesper zählt hingegen *Le grand voyage*, *Quel beau dimanche*, *L'Écriture ou la Vie* und *Adieu... à nous la clarté* (sic!) zu den autobiografischen Büchern über das KZ Buchenwald. Vgl. Stefan Hesper: „Man kann alles sagen - Man kann alles vergessen. Der Taumel des Gedächtnisses bei Jorge Semprun“. In: *Reden von Gewalt*. Hrsg. von Kristin Platt. München: Fink, 2002, S. 346–362, hier S. 346; auf *L'Écriture ou la Vie* reduziert: Vgl. Harald Weinrich: *Lethé. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 1997, S. 241.

³⁰Friedrich Wolfzettel: „À quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité?“ La littérisation de l'horreur“. In: *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France - Allemagne*. Hrsg. von Karsten

Originalausgabe von *Le grand voyage* (Gallimard-Collection Blanche) im Unterschied zur Taschenbuchausgabe (Gallimard-Collection Folio) die Bezeichnung Roman trägt.³¹ Aus diesem Textkorporus wird in erster Linie *L'Écriture ou la Vie* analysiert, da er als der reifste Text die vorangegangenen zusammenfasst, den folgenden vorwegnimmt und am ausführlichsten die Problemstellung thematisiert. Um jedoch den Kontext der anderen Buchenwaldtexte nicht aus dem Blick zu verlieren, wird im Folgenden ein kurzer Überblick gegeben.

Semprúns Erstlingswerk *Le grand voyage* (1963) setzt in medias res im Präsens am vierten Tag der fünftägigen Deportation von Compiègne nach Buchenwald ein.³² Während dieser Reise erzählt der Ich-Erzähler mit dem Namen Gérard von der Deportation im Zug und Episoden des vorangegangenen Gefängnisaufenthalts in Frankreich.³³ Er erzählt aber auch von chronologisch später liegenden Episoden: die Verfolgung der SS nach der Befreiung, der Gang nach Weimar, die Ankunft der Mission France im KZ, die Rückreise nach Frankreich, die Soirée in Eisenach, die Prozedur des *Rapatriement*, die Suche nach einem ehemaligen Résistance-Kämpfer, die Gefahren der *Clandestinité*, die Gespräche mit einer Jüdin in der *Rue de Vaugirard*, mit der jungen Deutschen Sigrid und der Französin Martine über das KZ. Dieses ständige Gleiten zwischen verschiedenen Zeitebenen und deren Ineinanderschachteln wird durch Dialogfetzen mit dem sich ebenfalls im Deportationszug befindenden *Gars de Semur* strukturiert.³⁴ Der Ich-Erzähler blendet die aktuelle Schreibsituation aus und baut im Vergleich mit den späteren Texten weniger intertextuelle Verweise ein. Dadurch wird das Engagement des Autors für die kommunistische Partei nicht offensichtlich.

Im zweiten und letzten Kapitel, das aufgrund seiner Kürze, seines zusammenfassenden Charakters und des Bruchs in der Erzählperspektive durch den Wechsel zur dritten Person auch als Epilog bezeichnet werden kann, wird die Ankunft vom Bahnsteig in Buchenwald bis zu den Toren des Lagers geschildert. Die Erzählung bricht aber vor dem KZ ab. Es wird bis auf einzelne, kurze Prolepsen auch nicht näher beschrieben.³⁵ Die Szene, in der eine Hetzjagd auf jüdische Kinder geschildert wird, fällt sowohl auf-

Garscha, Bruno Gelas und Jean-Pierre Martin. Lyon: Pr. Univ. de Lyon, 2006, S. 73–94, hier S. 81.

³¹Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 43.

³²Jorge Semprún: *Le grand voyage*. [Paris]: Gallimard, 2006 [1963].

³³Gérard war einer der Nom de Guerre Semprúns in der Résistance, worauf im Text aber nicht hingewiesen wird. Für einen Überblick über die Decknamen Semprúns in der Résistance und in der Clandestinité vgl. das Interview Sigrid Löffler: „Jorge Semprún, der Abtrünnige“. In: *Kritiken, Portraits, Glossen*. Wien: Deuticke, 1995, S. 62–71, hier S. 64f.

³⁴Der *Gars de Semur* wird in späteren Texten explizit als eine fiktive Figur bezeichnet, vgl. dazu das Kapitel 4.3 auf S. 99.

³⁵Diese Prolepsen betreffen den Blick aus dem KZ (GV 28), das nächtliche Ausschalten des Krematoriums bei Fliegeralarm (GV 41f.), die öffentliche Hinrichtung durch den Strang (GV 61-63), den Diebstahl von Brot (GV 71f.), das Rasieren bei der Ankunft (GV 79-81), die Hetzjagd auf jüdische Kinder (GV 192-197) und das Appellstehen (GV 248).

grund der Darstellung extremer Gewalt als auch formal (der Ich-Erzähler weicht hier einem unbeteiligten Beobachter) aus dem Rahmen (GV 192-197).³⁶

L'Évanouissement (1967) setzt vier Monate nach der Befreiung Buchenwalds ein, am Tag der Atombombe von Hiroshima.³⁷ Der Protagonist Manuel verbringt eine schlaflose, schmerzvolle Nacht voller Erinnerungen, nachdem er zuvor aus einem Zug im Großraum Paris gestürzt war und ohnmächtig wurde (ob es sich um einen Unfall oder um einen Selbstmordversuch handelte, bleibt in der Schwebe).³⁸ Am nächsten Morgen wird er in eine Klinik geführt, in der unter Narkose sein verletztes Ohr genäht wird. Diese Basiserzählung tritt jedoch hinter den zahlreichen Analepsen und Prolepsen zurück. Diese führen in die Zeit des Widerstands, der Verhaftung und Folterung durch die Gestapo und nach Ascona ein knappes halbes Jahr später. Daneben werden auch seine Beziehungen zu einer Wienerin in der Résistance, zu Laurence zur Zeit des Unfalls und zu Lorène in Ascona erzählt. Der Radius der Anachronien wird im Vergleich zu *Le grand voyage* vergrößert: einige Kindheitserinnerungen, der 1. Mai 1939 und 1945, die spanisch-französischen Grenzübergänge im Untergrund, eine Episode am *Place de la Cybèle* in Madrid und die Diskussion des Chruschtschow-Berichts über die Verbrechen Stalins werden geschildert.

Die Erzählsituation dieses nur in Absätze gegliederten Textes ist widersprüchlich. Auch wenn es sich über weite Strecken um eine personale Erzählsituation handelt, so wechselt die Erzählung für mehrere Episoden in die erste Person, z. T. für Einschübe des Erzählers (der z. B. über den Tod des Protagonisten berichtet), z. T. für Einschübe aus der Sicht Manuels, die vor allem gegen Ende der Erzählung zunehmen. Von den zahlreichen literarischen und philosophischen Bezügen ist der wichtigste der *Tractatus logico-philosophicus* Wittgensteins mit dem darin formulierten Satz, dass der Tod kein Ereignis des Lebens sei. Die Todeserfahrung im KZ kann als mögliche Ursache des Suizidversuchs (wenn man diese Lesart bevorzugt) angenommen werden. Dennoch wird auch in diesem Text das KZ nur indirekt thematisiert und über den Tod von Maurice Halbwachs im KZ wird nur im Konjunktiv erzählt.

Erst in *Quel beau dimanche* (1980) steht ein Tag im KZ Buchenwald im Zentrum

³⁶Semprún hat im Gespräch mit F. Augstein gesagt, dass ihm diese Szene, die sich vor seiner Haft im KZ zugetragen habe, von einem deutschen Häftling erzählt wurde. Er hat sie also nicht selbst erlebt. Vgl. Augstein: *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*, S. 345.

³⁷Jorge Semprún: *L'Évanouissement. Roman*. [Paris]: Gallimard, 2008 [1967].

³⁸Vgl. die Anfangssituation von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. Zu Parallelen zwischen Semprún und Proust vgl. Manfred Schmeling: „Europäisches Gedächtnis. Zur Text-Bild-Dialektik bei Jorge Semprún“. In: *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Hrsg. von Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans. Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 8. Königshausen u. Neumann, 1999, S. 215–230; Brett Ashley Kaplan: „‘The Bitter Residue of Death’: Jorge Semprun and the Aesthetics of Holocaust Memory“. In: *Comparative Literature* 55/4 (2003), S. 320–337; Nicoladzé: *La deuxième vie de Jorge Semprun. Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, S. 168-171.

des Textes.³⁹ Dieser hauptsächlich in der ersten Person geschriebene Text ist in sieben Kapitel und einen Prolog gegliedert.⁴⁰ Die chronologisch geordneten Episoden der titelgebenden Sonntagserzählung am Beginn und am Schluss jedes Kapitels sind nur ein Erzählstrang unter vielen in diesem hoch komplexen Text. Jedem Kapitel kann ein thematischer Schwerpunkt, meist auch eine Häftlingsgruppe (deutsche Kommunisten, Kommunisten anderer Länder, Kriminelle, russische Kriegsgefangene, Juden, Zeugen Jehovas) und ein literarischer Text zugeordnet werden. Die wichtigsten der zahllosen Bezugstexte sind die *Gespräche mit Goethe* von Eckermann, die *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann* von Léon Blum sowie die Erzählungen Schalamows, Solschenizyns und Herling-Grudzinskis über die stalinistischen Lager.⁴¹ In diesem langen und komplexen Text wird die kommunistisch unterlaufene Lagerhierarchie beschrieben und über die im Namen des Kommunismus verübten Verbrechen und Vergehen reflektiert. Dadurch, dass die Haupthandlung an einem Sonntag spielt, wird ein atypisches Bild von Buchenwald entworfen. Der Text beinhaltet auch einige fiktive, eindeutig nicht autobiografische Episoden: So wandern der Geist Goethes und Eckermanns noch immer auf dem Ettersberg und auch die Umstände der Gefangenschaft des französischen Politikers Léon Blum werden imaginiert.⁴²

L'Écriture ou la Vie (1994), um die prägende Todeserfahrung im KZ kreisend, verschiebt den Fokus auf die Annäherung zwischen Leben und Schreiben und dem Wechselspiel zwischen Vergessen und Erinnern.⁴³ Das Schreiben und insbesondere das Schreiben desselben Buches wird hier zum wesentlichen Bestandteil des Textes selbst. Im ersten Teil wird die Zeit unmittelbar nach der Befreiung des KZs Buchenwald und die Rückkehr nach Frankreich geschildert sowie die Frage diskutiert, wie man die Lagererfahrung erzählen soll. Im zweiten Teil werden die gescheiterten Schreibversuche im Pariser Sommer 1945 und im winterlichen Ascona 1946 geschildert. Im dritten Teil wird das Leben als Schriftsteller rekapituliert. In der Schlüsselszene entdeckt die Alter-Ego-Figur Semprún im Zuge der Rückkehr nach Buchenwald, dass der Funktionshäftling,

³⁹Jorge Semprún: *Quel beau dimanche*. [Paris]: Grasset, 2010 [1980].

⁴⁰In der Édition Grasset wird dem Text zusätzlich ein zusammenfassendes Vorwort vorangestellt (wohl zum besseren Verständnis). Einige Episoden sind in der dritten Person geschrieben: QBD 15-29, 248-251, 252-257; andere Passagen in der zweiten Person: QBD 272-276, 291-305.

⁴¹Auch wenn Semprún in seinen Werken und Interviews immer wieder betont, dass es die Lektüre von *Erzählungen aus Kolyma* von Warlam Schalamow gewesen sei, die ihn dazu veranlasst habe, *Le grand voyage* neu zu schreiben, ist es nur bedingt schlüssig, denn in *Grand Voyage* wird das Lager kaum beschrieben. Vielmehr wird es erst das Bewusstsein, dass es auch stalinistische Lager gegeben hat, es ermöglicht haben, das Lager ausführlicher zu beschreiben und somit auch die schwierige, ambigue Lage der internen kommunistischen Lagerleitung zu thematisieren. Denn die Auseinandersetzung mit dem Stalinismus und den Gulags zieht sich durch den ganzen Text.

⁴²Für Weiterführendes zu Goethe in *Quel beau dimanche* vgl. Theodore Ziolkowski: „Das Treffen in Buchenwald oder Der vergegenwärtigte Goethe“. In: *MLS* 31/1 (2001), S. 131–150.

⁴³Jorge Semprún: *L'Écriture ou la vie*. [Paris]: Gallimard, 2010 [1994].

der seine Daten bei der Ankunft im KZ aufgenommen hatte, ihn als Facharbeiter und nicht als Student eingeschrieben hatte und ihm dadurch wahrscheinlich das Leben rettete. Die Entdeckung dieses spontanen Akts der Solidarität wirft ein völlig neues Licht auf seine Zeit im KZ und erzwingt buchstäblich, dass er sein Leben angesichts dieser entscheidenden Wendung neu erzählt.⁴⁴

Dieses Schlüsselerlebnis dient in *Le mort qu'il faut* als Ausgangspunkt eines Gedankenspiels:⁴⁵ Was wäre ohne diesen Solidaritätsakt geschehen? Semprún entwirft das Szenario eines Häftlingstausches, in dem das Alter Ego Semprúns mit einem im Sterben liegenden „Muselmann“ Identität tauschen und auf dem Papier sterben soll, um Nachforschungen der Politischen Abteilung zu entgehen.⁴⁶ Dieser „Muselmann“ entpuppt sich als Doppelgänger (MQF 51): der junge, französische Student François, der auch deutsch spricht, der mit demselben Transport angekommen ist, aber nicht das Glück hatte, als Facharbeiter eingetragen zu werden, der keine Freunde gefunden hat, beim Frondienst verprügelt wurde, wovon er sich nicht mehr erholen konnte und so bereits nach wenigen Monaten zu Grunde geht. Interessanterweise wird der Schlüssel zum Verständnis des Textes nicht im Text selbst geliefert. Den Lesern, denen *L'Écriture ou la Vie* unbekannt ist, entgeht die volle Bedeutung des Textes. Dadurch, dass auch einige bereits bekannte Elemente aus *Quel beau dimanche* wieder aufgegriffen werden, wird auch dieser Haupttext in der Auseinandersetzung mit dem Kommunismus neu geschrieben. Denn Semprún ist der lebende Beweis dafür, dass die gegenseitige Solidarität der kommunistischen Häftlinge Leben retten konnte. Zugleich ist diese letzte Erzählung in zwei Teilen und einem Epilog auch geradliniger und abgeschlossener als die vorigen. Sie weist weniger Anachronien auf, erzählt also herkömmlicher, d. h. romanhafter eine (fast parabolische) Geschichte.⁴⁷

⁴⁴Die Solidarität ist ein Wert, an dem Semprún trotz seines Bruchs mit der KP festhält; Auch Klüger überlebt dank eines spontanen Akts der Solidarität seitens eines (weiblichen) Funktionshäftlings!

⁴⁵Jorge Semprún: *Le mort qu'il faut*. [Paris]: Gallimard, 2008 [2001].

⁴⁶Ein wichtiger Hinweis zur richtigen Lektüre dieser Stelle findet sich in *Quel beau dimanche*. Dort wird im Zusammenhang mit der Erzählung über Henri Frager erwähnt, dass dieser es zwar abgelehnt habe, mit Hilfe der klandestinen Lagerleitung unterzutauchen, drei der verhafteten Buckmasteragenten jedoch überlebten, weil sie mithilfe der Lagerleitung und insbesondere Eugen Kogons ihre Identität mit drei an Typhus verstorbenen Häftlingen tauschen konnten (QBD 391). Einer von ihnen war Stéphane Hessel, der auch einen eigenen Text über diese Erfahrung geschrieben hat. Es sind also Hessels Erlebnisse und nicht die Erlebnisse Semprúns, die als Inspiration für *Le mort qu'il faut* dienen. Vgl. dazu auch Kogons Darstellung dieser Aktion in seiner Studie Eugen Kogon: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. 45. Auflage. München: Heyne, 2012, S. 266-273.

⁴⁷Eine autobiografische Lesart des Textes, wie sie Neuhofer in ihrer Dissertation vornimmt, beruht auf einem Missverständnis und ignoriert textinterne Fiktionssignale wie den strikt parallel konstruierten, auf die Gegenüberstellung der Doppelgänger konzentrierten Aufbau, textübergreifende Widersprüche mit *Quel beau dimanche* und *L'Écriture ou la Vie* und nicht zuletzt die methodisch fundamentale Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor. Es gibt im Werk Semprúns keine Tendenz von stärker fiktionalem zu stärker faktuellem Erzählen, *L'Écriture ou la Vie* und *Le mort qu'il faut* sind keine „tatsächlichen Autobiographien“ und *Le mort qu'il faut* ist wohl auch nicht „das‘ zusammenfas-

Im ersten Teil werden hauptsächlich allgemeine Informationen über das Funktionieren des Lagers mit seinen Institutionen (Arbeitsstatistik, Revier, Lagerschutz, Sonderbau, kollektive Latrinenbaracke im Kleinen Lager, Effektenkammer, Bibliothek), die Hierarchie der „Prominenten“ (die sich auch im Zugang zu Nahrungsmitteln ausdrückt), die einzelnen Häftlingskategorien und Nationalitäten (Kommunisten, Asoziale, Russen, Bibelforscher, Juden), die interne kommunistische Lagerleitung, Momente der *Fraternité* (Teilen der *Machorka*, gemeinsame Diskussionen) und der Lageralltag beschrieben (Hunger, Essensrationen, Fronarbeit, Kälte, Kommunikationsprobleme aufgrund der Vielsprachigkeit, Sadismus der SS, Sexualität) und philosophische Fragen nach dem Bösen oder nach der Theodizee erörtert. Im zweiten Teil nehmen die Nacht im Revier und das Doppelgängermotiv den größten Teil der Handlung ein.

1.2 Überblick über das Werk Ruth Klügers

Ruth Klüger wird am 30. Oktober 1931 in Wien in eine wohlstehende, jüdische Familie geboren.⁴⁸ Kurz nach dem Anschluss Österreichs 1938 flieht der Vater zuerst nach Italien, dann nach Frankreich, wo er verhaftet und wahrscheinlich nach Osteuropa deportiert und ermordet wird. Der ältere Halbbruder aus der ersten Ehe der Mutter wird aus Prag verschleppt und ermordet. Während ihre Klassenkollegen nach und nach auswandern oder deportiert werden, ist Klüger dem wachsenden Antisemitismus, Diskriminierungen und Verboten im Wien der 30er und 40er Jahre ausgesetzt, bis sie 1942 mit der Mutter und der Großmutter wie Tausende andere Wiener Juden nach Theresienstadt deportiert wird. Nach fast zwei Jahren (und dem Tod der Großmutter) werden sie im Mai 1944 nach Auschwitz deportiert, wo ihr die KZ-Nummer A-3537 tätowiert wird. Bei der Selektion gelingt es ihr trotz einer misslungenen ersten Runde, in einem zweiten Versuch mit der unerwarteten Unterstützung einer Häftlingsschreiberin sich um drei Jahre älter zu machen und statt in die Gaskammer zum Transport ins eben erst errichtete Arbeitslager Christianstadt, einem Außenlager vom KZ Groß-Rosen, aufgeschrieben zu werden. Dort muss sie Zwangsarbeit leisten. Im Februar 1945 können Mutter, Tochter und die von ihnen in Auschwitz aufgenommene Adoptivtochter während der Evakuierung des KZs fliehen. Sie schlagen sich bis nach Bayern durch, wo Klüger nach Kriegsende das Notabitur ablegt und sich an der Universität einschreibt. Im Herbst 1947 reisen Mutter und Tochter in die USA aus. Klüger studiert Anglistik

sende *Schlüsselwerk*“ und „*Sempruns Testament*“, wie Neuhofer annimmt. Vgl. Neuhofer: *‘Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé’*, S. 41-43, 268f., 331.

⁴⁸Für diesen Überblick vgl. die biografischen Informationen aus: Beatrix Müller-Kampel: „Man lernt sich irgendwie ausbreiten in der eigenen Sprache. Ruth Klüger“. In: *Lebenswege und Lektüren. Österreichische NS-Vertriebene in den USA und Kanada*. Conditio Judaica 30. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 275–301; Renata Schmidtkunz: *Im Gespräch. Ruth Klüger*. Wien: mandelbaum, 2008, S. 5-12; Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 106-119.

und Germanistik in New York und in Berkeley. Sie heiratet 1953 den Historiker An-gress, mit dem sie zwei Kinder hat und von dem sie sich 1962 scheiden lässt. Sie macht Karriere als Germanistin (an den Universitäten in Cleveland, Princeton und Irvine) und als Gastprofessorin in Göttingen und Wien.⁴⁹

In Göttingen kommt es zu dem folgenschweren Fahrradunfall, im Anschluss dessen sie den ersten Teil ihrer Autobiografie *weiter leben* (1992) schreibt. Die US-amerikanische Schriftstellerin schreibt in deutscher Sprache und veröffentlicht im deutschen Verlag Wallstein. Für ihren Bestseller erhält sie zahlreiche Ehrungen: u. a. den Rauriser Literaturpreis und den Grimmelshausen-Preis 1993, den Österreichischen Staatspreis für Literaturkritik 1997, den Prix Mémoire de la Shoah 1998, den Thomas-Mann-Preis 1999, den Bruno-Kreisky-Preis für das politische Buch 2002 und die Goethe-Medaille 2005.⁵⁰ Nachdem sie zuvor aus Rücksichtnahme auf ihre Mutter die Übersetzung von *weiter leben* ins Englische verzögert hat, hat sie nach deren Tod den Text selbst ins Englische übersetzt oder vielmehr neu geschrieben: *Still Alive. A Holocaust Girlhood Remembered* erscheint 2001 in Amerika und textgleich unter dem Titel *Landscapes of Memory* 2003 in Großbritannien. 2008 erscheint der zweite Teil ihrer Autobiografie *unterwegs verloren*. Es erscheinen ihre literaturwissenschaftlichen Arbeiten mit den Forschungsschwerpunkten Barockliteratur, Lessing, Kleist, Juden- und Frauenbilder in der Literatur:⁵¹ Essays über jüdische Figuren in der deutschen Literatur in *Katastrophen. Über deutsche Literatur* (1994); eine feministische Relektüre deutscher Klassiker in *Frauen lesen anders* (1996); über KZ-Kitsch und historische Fiktionen in *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur* (2006); Gedichtinterpretationen deutscher Lyrik in *Gemalte Fensterscheiben. Über Lyrik* (2007) und *Was Frauen schreiben* (2010) über Schriftstellerinnen.⁵² Klüger wird Mitglied in der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Sie hält mehrere Vorträge im Rahmen der Wiener Vorle-

⁴⁹Für eine Liste der Publikationen Klügers vgl. Müller-Kampel: „Man lernt sich irgendwie ausbreiten in der eigenen Sprache. Ruth Klüger“, S. 296-300.

⁵⁰Klügers „Bestseller *weiter leben* ist in kürzester Zeit zum meistverkauften Bericht einer Holocaust-Überlebenden in Deutschland avanciert“. Zitiert nach: Torben Fischer und Matthias N. Lorenz, Hrsg.: *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 2. Auflage. Bielefeld: transcript Verl., 2009, S. 253; Vgl. die Preis- bzw. Dankrede zur Verleihung des Grimmelshausen-Preises, Ruth Klüger: „Dankrede zum Grimmelshausen-Preis“. In: *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature and Culture*. Hrsg. von Jeanette Clausen und Sara Friedrichsmeyer. Bd. 10. Lincoln [u. a.]: Univ. of Nebraska Press, 1985, S. 161–165, Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 148-156.

⁵¹Für Näheres zu Klügers literaturwissenschaftliche Essays vgl. Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 133-162.

⁵²Ruth Klüger: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2009; Ruth Klüger: *Frauen lesen anders. Essays*. 6. Auflage. München: dtv, 2011; Ruth Klüger: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006; Ruth Klüger: *Gemalte Fensterscheiben. Über Lyrik*. Göttingen: Wallstein, 2007; Ruth Klüger: *Was Frauen schreiben*. Wien: Zsolnay, 2010.

sungen im Rathaus (1999, 2000, 2011) und zum Gedenken an die Befreiung des Lagers Mauthausen im österreichischen Parlament am 5. Mai 2011.⁵³ Zu ihrem 80. Geburtstag wird auf der Viennale der Dokumentarfilm *Das Weiterleben der Ruth Klüger* (2011) der Journalistin Renata Schmidtkunz präsentiert.⁵⁴ Klüger erhält das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse.

Klügers autobiografische Schriften umfassen die Paralleltexte *weiter leben* (WL) und *Landscapes of Memory* (LM) und die Fortsetzung *unterwegs verloren* (UV). *weiter leben* ist in vier Teile und einen Epilog gegliedert.⁵⁵ Die vier Teile entsprechen den Stationen ihrer Kindheit: das antisemitische Wien, die Lager Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau und Christianstadt, das Nachkriegsdeutschland und die Auswanderung nach New York. Der Epilog erzählt den schweren Unfall in Göttingen, der als Schreibmotivation für das Buch gelten kann.⁵⁶ Das Besondere ist, dass die Stationen im KZ vergleichsweise wenig Raum einnehmen: Die Kindheit in Wien 60 Seiten, die Lager insgesamt 101 Seiten, das Leben im Nachkriegsdeutschland 53 Seiten, die Jugend in New York 44 Seiten und der Epilog in Göttingen 16 Seiten. Dadurch wird ein wesentlicher Teil auf das Nach-Auschwitz und die Erinnerungen daran gelegt. Gleich nach dem ersten Absatz wird mit der Frage, wie die Familie mit den Verlusten ihrer Angehörigen umgeht, der Schwerpunkt der Erzählung von den Kindheitserinnerungen in die Gegenwart verlagert.

Der zweite Teil beginnt mit den Reflexionen des erinnernden Ichs über das Danach der Lager und der Überlebenden. Diese Überlegungen sind den Lagererlebnissen vorangestellt. Die Erzählung der Lager ist mit der Erzählung der Erzählung verwoben, z. B. mit den Gesprächsberichten mit der Deutschen Gisela. Auch der Transport im Güterwagen nach Auschwitz wird mit dem Problem verknüpft, dass man diese Erinnerung kaum zum Besten geben kann, ohne eine Gesprächsrunde zum Verstummen zu bringen. Sie schildert die Ankunft auf der Rampe, das Lager, das Eintätowieren der Nummer, wie sie vom Sonderkommando erfahren hat, welchen Gebrauch sie von Gedichten in Auschwitz gemacht hat und beschreibt schließlich die Selektion, die sie dank der unerwarteten Hilfe einer Mitgefangenen überstanden hat, während eine Freundin von ihr bewusst den Tod in der Gaskammer wählt, um bei ihrem Vater zu bleiben. Sie erzählt über die Sklavenarbeit im Frauenlager Christianstadt und schließlich kurz und bündig von ihrer Flucht während der Evakuierung des Lagers im Februar 1945 aufgrund der

⁵³Ruth Klüger: *Dichter und Historiker. Fakten und Fiktionen. Vortrag vom 24. März 1999*. Wiener Vorlesungen im Rathaus 73. Wien: Picus-Verl., 2000; Ruth Klüger: „Über den Holocaust, die Kinder und die menschliche Freiheit“. In: *Was bleibt von der Shoah? Kontext, Praxis, Nachwirkungen*. Hrsg. von Maria Halmer, Anton Pelinka und Karl Semlitsch. Wien: Braumüller, 2012, S. 5–15.

⁵⁴*Das Weiterleben der Ruth Klüger*. Regie: Renata Schmidtkunz, Österreich, 2011.

⁵⁵Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*. 17. Auflage. München: dtv, 2010 [1992].

⁵⁶Vgl. auch die Widmung „Den Göttinger Freunden... ein deutsches Buch“ (WL 4).

vorrückenden sowjetischen Truppen. Dieses lapidar erzählte Ereignis ist jedoch keineswegs das triumphale Happy End ihres KZ-Berichts, ihm folgen noch rund zwei Fünftel der Erzählung über die Jahre im Nachkriegsdeutschland und die Auswanderung nach New York.

Auch die Nachkriegszeit wird differenziert erzählt: zuerst die abenteuerliche Flucht durch Ostdeutschland, die Gewalt an Frauen durch die Siegermächte, die Beschlagnahmen von Wohnungen, die Rache der Enteigneten, die Kontinuität des Antisemitismus, das Wegsehen der Nachkriegsbevölkerung, die Enttäuschung über die Instrumentalisierung ihrer in einer Zeitung abgedruckten Gedichte, die mit einem völligen Desinteresse an dem, was sie eigentlich erzählen hätte können, einhergeht. In New York wird über die Schwierigkeiten Fuß zu fassen berichtet, über den Kulturschock und die Depression, über neue Freundinnen und schließlich über die Reise nach Kalifornien, durch die sie sich von ihrer Mutter trennt. Im Epilog erzählt sie, wie sie bei ihrer Rückkehr nach Deutschland von einem Radfahrer niedergefahren wurde, gestürzt ist und zwischen Leben und Tod schwebend wochenlang ans Krankenbett gefesselt war. Diese erneute schmerzhaft Konfrontation mit Deutschland ist die Motivation für dieses Buch, das mit der Schreibgegenwart in Kalifornien abschließt.

Der Reiz der Geschichte liegt in der frischen Erzählweise: Die Erzählperspektive des kleinen Mädchens wird von der erwachsenen Germanistin, die einen dezidiert feministischen Standpunkt einnimmt, überlagert. Dieser kritische feministische Blick macht vor nichts halt: gegen alltägliche Diskriminierungen (WL 207), gegen die Diskriminierung von Frauen am Arbeitsmarkt (WL 232), Kritik an dieser „Scheißmännerwelt“ (WL 253), am patriarchalen Judentum, das den Frauen die Teilnahme an Ritualen wie dem Sederabend oder dem Kaddisch verwehrt, an den Perversitäten der Geschlechterrollen (WL 216), an den Besatzungsmächten (WL 193), insbesondere den russischen Massengewaltigungen nach dem Krieg (WL 183, 192), den amerikanischen Kriegsveteranen (WL 195) und am Voyeurismus eines britischen Dokumentarfilms (WL 193). Sie wendet sich provozierend nur an ihre Leserinnen (WL 82), verwendet typisch „weibliche“ Metaphern und stellt die These auf, dass die Aufseherinnen in Frauenlagern weniger brutal gewesen seien als die SS-Männer (WL 146-149).⁵⁷

Die fast zehn Jahre später veröffentlichte englische Version *Landscapes of Memory* ist keine Übersetzung im herkömmlichen Sinn, sondern vielmehr eine kulturelle Über-

⁵⁷Liebrand verweist darauf, dass „Klüger den Holocaust geschlechtlich semantisiert. Sie fokussiert ihn auch als ein Verbrechen, das die uniformierte arische Männerwelt an jüdischen Frauen begeht.“ Zitiert nach: Claudia Liebrand: „Das Trauma der Auschwitzer Wochen in ein Versmaß stülpen‘ oder: Gedichte als Exorzismus. Ruth Klügers ‘weiter leben‘“. In: *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien*. Hrsg. von Ariana Huml und Monika Rappenecker. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2003, S. 237-248, hier S. 239.

setzung.⁵⁸ Klüger hat diesen Paralleltext dem zeitlichen Abstand und dem neuen Publikum, namentlich ihren Kindern und Studenten, angepasst.⁵⁹ Den zeitlichen Abstand bemerkt man an Korrekturen, Aktualisierungen und Ergänzungen von Erinnerungen (LM 151f., 186, 221f.). Es gibt neue Informationen zum Tod ihres Vaters (LM 36f.), zu Vera (LM 144) und zu Martin Walser (LM 206f.). Sie nimmt Abschied von dem nun älter gewordenen Geist ihres Bruders (LM 94), einer verstorbenen Freundin (LM 245) und ihrer verstorbenen Mutter (LM 265-269). Ihrer Mutter ist *Landscapes of Memory* sowie ein neues Kapitel im Epilog gewidmet, in dem über ihren Tod und ihre Beziehung mit ihrer Urenkelin erzählt wird.⁶⁰ Die Erinnerungen an ihre Mutter werden insgesamt versöhnlicher beschrieben. Der Sprachwechsel wird an den neuen Literaturzitate und Gedichten bemerkbar.⁶¹ Es gibt weniger detaillierte Schilderungen, dafür Klarnamen statt Pseudonymen. Auch wenn Klügers Umgang mit dem amerikanischen Publikum nicht derselbe ist wie der mit dem deutschen, will sie durch Bezüge auf die amerikanische Kultur, durch Kritik am amerikanischen Heldenmythos und am Gedenken an den Holocaust, durch neue Vergleiche (insbesondere zwischen den Erfahrungen afro-amerikanischer Sklaven und der Sklavenarbeit in den Arbeitslagern) und durch neue Metaphern auch ihr neues Publikum zum Nachdenken provozieren und festgefahrene Denkmuster aufbrechen.⁶²

unterwegs verloren fährt fort, wo *weiter leben* aufgehört hat:⁶³ die Höhen und Tiefen

⁵⁸Ruth Klüger: *Landscapes of Memory. A Holocaust Girlhood Remembered [zuvor: Still Alive]*. London: Bloomsbury, 2004 [2003]. Machtans legt den Begriff der kulturellen Übersetzung ihrer Studie zu Grunde, in der sie die Änderungen in Bezug auf die Erinnerungen an den Vater und an den Halbbruder, das verbesserte Verhältnis zur Mutter, den Wechsel von der Erst- zur Zweitsprache und die Auseinandersetzung mit den jeweiligen kollektiven Vergangenheitsversionen fokussiert. Vgl. Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 178-232.

⁵⁹Für vergleichende Textanalysen vgl. insbesondere Erin McGlothlin: „Autobiographical Re-vision. Ruth Klüger’s ‘weiter leben’ and ‘Still Alive’“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 3 (2004), S. 46–70; Caroline Schaumann: „From ‘weiter leben’ to ‘Still alive’. Ruth Klüger’s Cultural Translation of her ‘German Book’ for an American Audience“. In: *The German Quarterly* 77/3 (2004), S. 324–339; Eva Lezzi: „Ruth Klüger. Literarische Authentizität durch Reflexion. Weiter leben - Still alive“. In: *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. von Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 286–292; Irene Heidelberger-Leonard: „Ruth Klüger ‘weiter leben’ revisited“. In: *Frauen im Exil*. Hrsg. von Siglinde Bolbecher. Zwischenwelt 9. Klagenfurt: Drava-Verl. Theodor Kramer Gesellschaft, 2007, S. 268–282; Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 162-221.

⁶⁰Eine übersetzte Variante dieses Kapitels bildet das zweite Kapitel in *unterwegs verloren* (UV 30-37), vgl. dazu das Kapitel 4.3 auf S. 103.

⁶¹Neue Zitate aus der englischsprachigen Literatur, wobei der Anteil an Dichterinnen in *Landscapes of Memory* größer ist als in *weiter leben* : LM 1, 46, 65, 68, 77, 169, 211, 255 und aus dem amerikanischen Film: LM 225; Vier neue auf Englisch verfasste Gedichte Klügers: LM 35, 90f., 237f., 262-264.

⁶²Eine differenzierte Analyse von Klügers Interaktion mit dem heterogeneren amerikanischen Publikum bietet Schaumann: „From ‘weiter leben’ to ‘Still alive’. Ruth Klüger’s Cultural Translation of her ‘German Book’ for an American Audience“, S. 334f.

⁶³Ruth Klüger: *unterwegs verloren. Erinnerungen*. Wien: Zsolnay, 2008.

der persönlichen und beruflichen Entwicklung der nun US-amerikanischen Germanistin: Ehe, Scheidung, alleinerziehende Mutter und fahrende Bibliothekarin, Studium. Sie lässt sich die Auschwitz-Tätowierung entfernen, doch ihre Vergangenheit lässt sie nicht los, ihre Gespenster begleiten sie. Sie erzählt über die Veröffentlichung und die Rezeption von *weiter leben*, ihre erneute Auseinandersetzung mit Martin Walser und seinem Roman *Tod eines Kritikers* (2002) und die Kontinuitäten wie Diskontinuitäten des Antisemitismus in Österreich und Deutschland. Sie kehrt nach Wien zurück und macht dort zwar zweifelsfrei bessere, aber nicht nur gute Erfahrungen. Der Stil von *weiter leben* wird beibehalten, auch wenn *unterwegs verloren* nicht an dessen Qualität herankommt.⁶⁴

1.3 Begegnungen zwischen Semprún und Klüger

Jorge Semprún und Ruth Klüger, zwei der wichtigsten Zeitzeugen und Schriftsteller der Literatur der Shoah, die z. T. auch die gleichen Preise für ihr schriftstellerisches Werk erhalten haben, z. B. die Goethe-Medaille und den Bruno-Kreisky-Preis für das politische Buch, sind einander öfters begegnet. Semprún schrieb das Vorwort für die spanische Ausgabe von *weiter leben*, *Seguir viviendo* und hielt im Rahmen der Preisverleihung des Prix Mémoire de la Shoah an Ruth Klüger die Laudatio.⁶⁵ Im Prolog unterscheidet Semprún zwei Richtungen in der Literatur der Shoah, die Zeugnis ablegende und die literarischere Strömung, und reflektiert über den Trost, den man aus der Lyrik ziehen kann sowie über die Bedeutung der Lyrik in der KZ-Literatur.⁶⁶

1999 erschien in der französischen Wochenzeitung *Le Journal du Dimanche* ein Gespräch zwischen Klüger und Semprún.⁶⁷ In diesem Gespräch sprechen die beiden Schriftsteller über die Motive, auch Jahrzehnte später noch Zeugnis abzulegen, den Einfluss des Alterns auf die Erinnerungen und die Unterschiede, als Kind oder junger Erwachsener im Lager inhaftiert gewesen zu sein. Semprún meint, dass die Erzählung über die Erinnerungen ans Lager unendlich sei, wohingegen Klüger kontert, dass die Beschäftigung mit dem Thema unendlich sei, nicht aber ihr Schreiben darüber. Sie sprechen über die literaturwissenschaftlichen Essays Klügers, den Unterschied zwischen jüdischen und politischen Häftlingen im Lager und die französische Kollaboration an der Judenverfolgung, die Klügers Vater das Leben gekostet hat. Schließlich gehen sie

⁶⁴Es werden englische und deutsche Verse u. a. von Herta Müller (UV 7), Ilse Aichinger (UV 9), Guido Zernatto (UV 49), Mascha Kaléko (UV 51), Emily Dickinson (UV 111, 217), Rainer Maria Rilke (UV 143), Gertrud Kolmar (UV 252), Ingeborg Bachmann (UV 153) und Robert Frost (UV 213) zitiert und Klügers Gedichte eingefügt (UV 90, 11f., 114, 116f., 117f., 194, 201f., 203, 216).

⁶⁵Vgl. Jorge Semprún: „Ruth Klüger. Entretien avec Jorge Semprún“. In: *Jetzt-Autoren. Ils écrivent en allemand*. Hrsg. von Kerstin Behre und Petra Metz. Paris: Pauvert, 2001, S. 125–130, hier S. 128.

⁶⁶Semprún: „Prólogo“, S. 5-8.

⁶⁷Vgl. Semprún: „Ruth Klüger. Entretien avec Jorge Semprún“, hier S. 130.

auf die fiktive Figur Hans in *Le grand voyage* ein, der als jüdischer Résistance-Kämpfer nicht den klischeehaften Darstellungen vom Juden in der passiven Opferrolle entspricht, was beide unisono befürworten.⁶⁸

⁶⁸Semprún: „Ruth Klüger. Entretien avec Jorge Semprún“.

2 Theoretische Grundlagen: Gedächtnistheorien der Kulturwissenschaft

Die kulturwissenschaftliche Theoriebildung zum Gedächtnis beginnt mit dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877-1945). Halbwachs hat in *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), in *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941) und in *La mémoire collective* (postum 1950) gegen zeitgenössische Theorien einer Vererbbarkeit des Gedächtnisses die generationsübergreifende Tradierung von kollektiven Gedächtnisinhalten durch soziale Interaktion und Kommunikation postuliert.⁶⁹ Dieses kollektive Gedächtnis bilde den Bezugsrahmen für individuelles Erinnern. Nach seinem Tod im KZ Buchenwald wurden seine Thesen weitgehend vergessen und erst vierzig Jahre später auf breiter Basis rezipiert.⁷⁰

Sein Zeitgenosse, der deutsche Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929), untersuchte die Tradierung von Symbolen (den sogenannten „*Pathosformeln*“) in der bildenden Kunst. Er widmete sich metaphorisch gesprochen dem „Gedächtnis“ der Kunst.⁷¹ Ein ähnlicher Ansatz liegt der literaturwissenschaftlichen Studie über die Wiederaufnahme antiker Topoi im Mittelalter *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) von E. R. Curtius zu Grunde.⁷² Jan Assmann bringt diese beiden wegweisenden Ansätze, auf die sich die Kulturwissenschaft noch heute beruft, auf die Formel, dass „*Warburg die Kultur als Gedächtnisphänomen und Halbwachs das Gedächtnis als Kulturphänomen untersuchte.*“⁷³ Die erneute Konjunktur von Gedächtnistheorien seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich zeitgeschichtlich durch die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Verbrechen und den Zerfall der Sowjetunion erklären und medientechnologisch auf die Verwendung digitaler Speichermedien zurückführen.⁷⁴ Die Auseinandersetzung mit der Shoah wird durch die strafgerichtlichen Verurteilungen im Jerusalemer Eichmann-Prozess (1961) sowie in den Frankfurter Auschwitzprozessen (1963-1965) und durch Repräsentationen in Film (z. B. Schindlers Liste 1993) und

⁶⁹Vgl. Maurice Halbwachs: *Les cadres sociaux de la mémoire*. Hrsg. von Gérard Namer. [Paris]: Albin Michel, 2004; Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*. Hrsg. von Gérard Namer. [Paris]: Albin Michel, 2005; Jan Assmann: „Zum Geleit“. In: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Hrsg. von Gerald Echterhoff. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002, S. 7–11, hier S. 8.

⁷⁰Zu Halbwachs' Bedeutung für die Bildung kulturwissenschaftlicher Gedächtnistheorien vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Auflage. München: Beck, 2007, S. 34-48; Gerald Echterhoff, Hrsg.: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002; Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2011, S. 16-21.

⁷¹Ebd., S. 21-23.

⁷²Vgl. ebd., S. 77-78.

⁷³Assmann: „Zum Geleit“, hier S. 8.

⁷⁴Zum Stichwort der Epochenschwelle vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 11-13.

Fernsehen (z. B. die Fernsehserie Holocaust 1978 USA/ 1979 D) begleitet.⁷⁵

Die Frage, wie in Zukunft mit dieser problematischen Vergangenheit umgegangen werden soll, wird gesellschaftlich umso relevanter, desto weniger Menschen es gibt, die noch eine persönliche Erinnerung an die Shoah haben.⁷⁶ Die Erinnerungen von diesen Zeitzeugen, die durch Kommunikation und soziale Interaktion in der Gesellschaft zirkulieren, müssen in kulturelle Objektivierungen übergehen, um nicht verloren zu gehen.⁷⁷ Dieses Übergangsstadium wird durch einen medientechnischen Wandel verstärkt: Das digitale Zeitalter bietet quasi unbegrenzte Speichermöglichkeiten nicht nur für Texte, sondern auch für Ton und Bild. Das Internet ist eine Art multimediales, „globale[s]/ Mega-Archiv“.⁷⁸ Dem gegenüber steht die begrenzte Aufmerksamkeitsspanne der Rezipienten, was Probleme der Selektion neu aufwirft. Ihnen hat Aleida Assmann in ihrer Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis Rechnung getragen.⁷⁹

Die *Memory Studies* sind heute international und inter- bzw. transdisziplinär ausgerichtet. Sie zeichnen sich durch die Zusammenarbeit von Geistes- und Naturwissenschaften aus. Hier sind neben der Literaturwissenschaft, vor allem die Geschichts-, die Kultur-, die Kognitions- und die Neurowissenschaft zu nennen. Begriffe aus der Psychologie zur Unterscheidung von den Gedächtnissystemen des Langzeitgedächtnisses wie das *semantische Gedächtnis*, das *episodisch-autobiographische Gedächtnis*, das *prozedurale Gedächtnis* und das *Primingsystem* haben Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden.⁸⁰ Erkenntnisse aus der Kognitionspsychologie, die jeden Erinnerungsakt als ein Neuschreiben einer Gedächtnisspur unter Einbeziehen des Abrufreizes beschreiben, haben die Konzeption von Erinnerung verändert.⁸¹ Das Gedächtnis wird nun als „*neuronale Funktion*“ und nicht mehr als Speicher definiert und Erinnern als „*kognitiv-psychische Konstruktion*“, das als „*aktuelle Sinnproduktion*“ wie die Narration auf Kohärenz und Kausalzusammenhängen basiert.⁸²

⁷⁵Zu den gesellschaftspolitischen Veränderungen im Rahmen des Holocaust-Diskurses, vgl. Echterhoff: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, S. 142; zur Anzahl der Forschungsbeiträge zum Thema Literatur und Gedächtnis vgl. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, Hrsg.: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2010, S. 288; weitere Erklärungsansätze bietet Erll, vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 2-4.

⁷⁶Zur Frage der Zukunft der Erinnerung an die Shoah vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 235-249; zu Pierre Noras vielzitierten Satz, man spreche nur deshalb so viel vom Gedächtnis, weil es keines mehr gäbe, vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 10.

⁷⁷Zur Unterscheidung vom *kollektiven Gedächtnis* in ein *kommunikatives Gedächtnis* und ein *kulturelles Gedächtnis* vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 48-66; Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 21-61 und ebd., S. 21-61; zu den Schnittstellen zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis vgl. ebd., S. 205-216.

⁷⁸Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 3.

⁷⁹Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 130-145.

⁸⁰Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 96-98.

⁸¹Vgl. ebd., S. 98.

⁸²Ansgar Nünning, Hrsg.: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen -*

In der Geschichtswissenschaft hat der amerikanische Geschichtstheoretiker Hayden White (*1928) in *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* die strukturelle Ähnlichkeit der Geschichtsschreibung mit der Literatur hervorgehoben und die Konstruktivität und die fiktionalen Anteile der Geschichtsschreibung zur Diskussion gebracht. Der Historiker Eric Hobsbawm (1917-2012) erforschte in *The Invention of Tradition* die Konstruktivität und Erfindung von Traditionen zur kollektiven Identitätsstiftung. Die Erzählungen von Zeitzeugen stehen im Mittelpunkt der sich neu etablierten Forschungsmethode der *Oral History*.

Die kulturwissenschaftliche Forschung zu Erinnerungskulturen ist umfangreich und zeichnet sich durch einen Pluralismus von Forschungsthemen, Methoden und Begriffen aus.⁸³ Die Gedächtnistheorien, vor allem zum kollektiven Gedächtnis, haben sich zu einem „neue[n] Paradigma“ entwickelt.⁸⁴ Die Kulturwissenschaft begreift das Gedächtnis nicht ausschließlich als ein gehirnphysiologisches, neurologisches oder psychologisches Phänomen, sondern geht davon aus, dass was, wie lange und in welcher Ordnung im Gedächtnis gespeichert wird, vor allem von den gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen abhängt.⁸⁵ Mit den Erinnerungskulturen werden die „historisch und kulturell variablen Ausprägungen des kollektiven Gedächtnisses“ erforscht.⁸⁶ Durch die Untersuchung von Erinnerungskulturen reflektieren die Kulturwissenschaften aber auch ihre eigene Rolle als Institution, die kulturelles Erbe stiftet und verwaltet.⁸⁷ Kultur wird also einerseits als Produkt des kollektiven Gedächtnisses und andererseits als Rahmen, der individuelle Erinnerung prägt, definiert.

Im deutschsprachigen Raum sind vor allem die Arbeiten von Jan (*1938) und Aleida (*1947) Assmann, Ansgar Nünning (*1959) und Astrid Erll (*1972) von Bedeutung. Die deutschen Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann gelten als Begründer der Theorie des kulturellen Gedächtnisses.⁸⁸ Sie haben Halbwachs' Theorien verbreitet und einen entscheidenden Beitrag zur Begriffsbildung geleistet. Jan Assmann unterteilt in seinem Hauptwerk *Das kulturelle Gedächtnis* im Rückgriff auf Halbwachs und Warburg das kollektive Gedächtnis in ein kommunikatives und in ein kulturelles Gedächtnis. Er untersucht die politische Dimension (Stichwort: die inzentive „heiße“ Erinnerung und

Grundbegriffe. 4. Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2008, S. 237-241.

⁸³Für einen Überblick zur relevanten kulturwissenschaftlichen Forschungsliteratur vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 10-13, 229f.

⁸⁴Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 11.

⁸⁵Vgl. ebd., S. 19f.

⁸⁶Astrid Erll und Ansgar Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.“ In: *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Hrsg. von Oesterle. Formen der Erinnerung 26. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2005, S. 185-210, hier S. 185.

⁸⁷Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 4.

⁸⁸Vgl. ebd., S. 30-36.

die quietive „kalte“ Erinnerung) und identitätsstiftende Wirkung des Letzteren. Aleida Assmann beschreibt in *Erinnerungsräume* die Gedächtniskonzepte und -metaphern in der Literatur seit der Antike und führt die Differenzierung des kulturellen Gedächtnisses in ein aktuelles Funktionsgedächtnis (Kanon) und ein latentes Speichergedächtnis (Archiv) ein.⁸⁹ Ihre Ansätze wurden u. a. von Ansgar Nünning und Astrid Erll weiterentwickelt.⁹⁰

Die literaturwissenschaftliche Forschung zum Gedächtnis ist so umfangreich wie uneinheitlich. Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Literatur der Shoah und den damit verbundenen Themenkomplexen Trauma und Authentizität ist in eine allgemeinere Gedächtnisforschung übergegangen.⁹¹ Da sich traumatische Erfahrungen einer kohärenten Narrativierung und Identitätsbildung versperren, wird der Traumbegriff in der Literaturwissenschaft in einer metaphorischen Sprachverwendung auch für eine Krise der Repräsentation verwendet.⁹² Aber auch die Intertextualitäts- und Kanonforschung, der Traditionsbegriff und die Literaturgeschichtsschreibung können im weitesten Sinn der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung zugerechnet werden.

Dieses ausufernde Forschungsfeld wurde von Astrid Erll in fünf Kategorien gegliedert:⁹³ Erstens die literaturgeschichtliche Forschung zu der aus der Rhetorik stammenden antiken Mnemotechnik, der *Ars Memoriae*, die das Auswendiglernen durch die Verbindung von Orten (*Loci*) und Bildern (*Imagines*) erleichtert.⁹⁴ Das *Gedächtnis der Literatur* umfasst zweitens die bereits etablierten Analysekatoren Intertextualität, Gattungsforschung und Topoi und drittens die gedächtnisstiftende Kraft der Literaturwissenschaft durch Kanonisierungsprozesse und Literaturgeschichtsschreibung, die bereits von feministischen und postkolonialen Ansätzen kritisch revidiert wurden. Viertens adaptiert die Kategorie des *Gedächtnisses in der Literatur* Kernkompetenzen der Literaturwissenschaft wie Narratologie und Metaphernforschung, um die Inszenierung des Gedächtnisses in literarischen Texten zu untersuchen. Fünftens wird in der

⁸⁹ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 130-145 sowie Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 54-58.

⁹⁰ Vgl. Astrid Erll und Ansgar Nünning, Hrsg.: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Media and cultural memory 2. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2005; Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*.

⁹¹ Zum Trauma in der Literaturwissenschaft vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 258-297 und Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 93-98; zum Authentizitätsproblem vgl. ebd., S. 119-137.

⁹² Vgl. Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. S. 728-730.

⁹³ Zur Entwicklung dieser Gliederung vgl. Erll und Nünning: „Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis“; Gudehus, Eichenberg und Welzer: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 288-298; und Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 73-94.

⁹⁴ Für einen Überblick über die Mnemotechnik und zu A. Assmanns Unterscheidung von Gedächtnis als Kunst (*Ars*) und Kraft (*Vis*) vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 27-32, 221-224.

Kategorie *Literatur als Medium des Gedächtnisses* die Funktion der Literatur in Erinnerungskulturen beleuchtet.⁹⁵

Einige dieser Ansätze bilden die Grundlage der folgenden Studie und sollen daher näher beschrieben werden. Die *Ars Memoriae* hat für diese Arbeit keine spezielle Bedeutung. Die Metapher des *Gedächtnisses der Literatur* beschreibt erstens Intertextualität als ein Erinnern der Literatur an sich selbst („*Literatur als Symbolsystem*“) und zweitens das gesellschaftlich institutionalisierte Erinnern an Literatur („*Literatur als Sozialsystem*“).⁹⁶ Diese Forschungsrichtung zieht sich von Curtius (der sich wiederum auf Warburg bezieht) über poststrukturalistische Intertextualitätstheorien zu Renate Lachmann.⁹⁷ Der Kanon und die Literaturgeschichte regeln, welche literarischen Texte in einer Gesellschaft nicht vergessen werden sollen. Sie trennen zu erinnernde von zu vergessenden Texten. Durch die Überlieferung dieses verbindlichen Textkorpus üben sie zugleich eine orientierende, identitätsstiftende, Werte und Normen vermittelnde Wirkung aus.⁹⁸ Der Rückgriff auf Formen und Motive der literarischen Tradition wird so als ein Erinnerungsakt beschrieben. In diesem Sinne entwerfen die zahlreichen intertextuellen Verweise in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* einen vielschichtigen Gedächtnisraum. In den Kapiteln 5.1 und 5.2 wird das *Gedächtnis der Literatur* unter dem Aspekt der Einzeltext- und Gattungsreferenzen in seiner kanonstiftenden Funktion untersucht. Der Gedächtnisbegriff lässt sich weiters metaphorisch auf die Bildung von Gattungen („*Gattungsgedächtnis*“) und dem die Gattungen erst konstituierenden „*Lesergedächtnis*“ übertragen sowie zur Hervorhebung vergangenheitsorientierter Gattungen („*Gedächtnisgattungen*“) wie der (Auto-) Biografie und des Epos heranziehen.⁹⁹ Inwiefern hier die Gedächtnismetapher erkenntnisfördernd und nicht erkenntnishindernd ist, soll dahingestellt bleiben.

Das *Gedächtnis in der Literatur* wird zur Untersuchung der Erinnerungsrhetorik im Abschnitt 3.1 und zur Gedächtnismetaphorik im Abschnitt 3.2 herangezogen. Es umfasst die literarische Darstellung von Erinnerungsprozessen und wird mit dem Instrumentarium der Erzähltextanalyse untersucht. Insbesondere die Ordnung, die Semantisierung von Raum und Zeit und die Erzählperspektive in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* bieten sich für eine vertiefende Analyse an. Michael Basseler und Dorothee Birke bieten in ihrem Aufsatz zur *Mimesis des Erinnerns* eine hervorragende Anleitung, um die Erinnerungshaftigkeit eines Textes zu analysieren.¹⁰⁰

⁹⁵Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 73-94.

⁹⁶Vgl. ebd., S. 77.

⁹⁷Vgl. ebd., S. 77-81.

⁹⁸vgl. ebd., S. 81-83; zum Kanonbegriff vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 87-129.

⁹⁹Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 80f.

¹⁰⁰Michael Basseler und Dorothee Birke: „Mimesis des Erinnerns“. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll und

Das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit soll mit Genettes Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz analysiert werden. In Ich-Erzählungen kann durch die Modellierung von *erlebendem* und *erzählendem Ich* die Differenz zwischen den Erfahrungen in der Vergangenheit und deren retrospektiver Interpretation in der Erinnerung dargestellt werden. Die Darstellung von Erinnerung beinhaltet im Gegensatz zur Darstellung der Vergangenheit als solcher auch die Ebene der Gegenwart, in der die Vergangenheit im Hinblick auf die Zukunft rekonstruiert wird. Die literarische Fiktion erlaubt es, durch die vielfältigen Formen der Bewusstseinsdarstellung Unbewusstes darzustellen. Diese „Präsenz von Vergangenheit und Zukunft im Gedächtnis der Gegenwart“ wird durch die Gegenüberstellung und Durchdringung verschiedener Zeitebenen oder „durch intertextuelle oder intermediale Verweise auf Zeugnisse früherer (oder imaginierte späterer) Epochen evoziert“.¹⁰¹ Dauer und Frequenz indizieren die Relevanz der Erinnerungen und betonen die Wichtigkeit der Wiederholung für Erinnerungskulturen. Auch Zeitkonzepte oder Geschichtsbilder können in der Literatur beschrieben werden. Wird die Darstellung von Raum und Zeit miteinander verschränkt (vgl. Bachtins Konzept des „*Chronotopos*“ und Klügers „*Zeitschaften*“), so repräsentieren Orte „zu erinnernde Zeiten“.¹⁰² Der Raum kann nicht nur „*Handlungsschauplatz*“, sondern auch „*Gegenstand*“ oder „*Medium*“ des kollektiven Gedächtnisses werden.¹⁰³

Diese literarischen Darstellungsverfahren bündelt Erll zu fünf (kombinierbaren) Modi einer „*Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses*“.¹⁰⁴ Sie unterscheidet zunächst gedächtnisbildende von gedächtnisreflektierenden Modi. Der reflexive Modus ermöglicht durch die Inszenierung von Erinnerungsprozessen oder durch deren explizite Thematisierung eine Beobachtung zweiter Ordnung (Luhmann) der Erinnerungskulturen.¹⁰⁵ Unter den gedächtnisbildenden Modi trennt sie den „*erfahrungshaftigen Modus*“, in dem vor allem das kommunikative Gedächtnis dargestellt wird, vom „*monumentalen Modus*“, der sich auf das kulturelle Gedächtnis bezieht. Hinzu kommt der „*historisierende Modus*“, der die Geschichte als abgeschlossen behandelt und hauptsächlich in historischen Romanen vorkommt. Als vierten gedächtnisbildenden Modus nennt Erll den „*antagonistischen Modus*“, der affirmativ oder subversiv Erinnerungshierarchien aushandelt. Eine kontextbewusste Textanalyse erlaubt es demnach, die Analyse narrativer Strukturen mit kulturwissenschaftlichen Theorien zur erinnerungskulturellen Funktion lite-

Ansgar Nünning. *Media and cultural memory 2*. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2005, S. 123–147.

¹⁰¹Erll und Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur“, hier S. 205.

¹⁰²Ebd., hier S. 204.

¹⁰³Ebd., hier S. 203f.

¹⁰⁴Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 201–227.

¹⁰⁵Neumann schlägt dafür den Begriff „*fictions of meta-memory*“ vor, vgl. Birgit Neumann: „The Literary Representation of Memory“. In: *A Companion to Cultural Memory Studies*. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2010, S. 333–343, hier S. 337.

rarischer Texte zu verknüpfen. Wie im Kapitel 3.1.5 zu zeigen sein wird, entwerfen *weiter leben* und *L'Écriture ou la Vie* ein reflexiv-antagonistisches Wirkungspotential, indem sie mit zeitgenössischen Erinnerungskulturen in einen kritischen Dialog treten. Dieser Aspekt der *Literatur als Medium des Gedächtnisses* wird schließlich im Kapitel 4 vertieft.

Die Frage nach der Funktion von Literatur in Erinnerungskulturen hat Erll schließlich unter der Kategorie *Literatur als Erinnerungsmedium* herausgearbeitet:¹⁰⁶ Literatur kann verschiedene kulturelle Diskurse aufgreifen und auch Unartikulierte in der Fiktion darstellen, reflektieren und kritisieren.¹⁰⁷ Literarische Texte können z. B. die Erinnerung marginalisierter Gruppen erzählen. Dieses in der Fiktion Inszenierte wird dadurch beobachtbar und kann damit auf vielfältige Weise von Erinnerungskulturen wieder aufgenommen werden: etwa in Diskussionen in der Presse, in Adaptationen für andere Medien (insbesondere für Film und Fernsehen), durch Aufnahme in den Bildungskanon etc. Denn literarische Texte beziehen sich auf kulturelle Diskurse („*Gedächtnisreflexion*“), inszenieren „*Versionen von Kollektivgedächtnis*“, lassen sich auf vielfältige Weise rezipieren („*Gedächtnisbildung*“) und erfüllen damit zentrale Funktionen für Erinnerungskulturen.¹⁰⁸ Literarische Texte können auch ihre eigenen Funktionen in Erinnerungskulturen reflektieren. Wie im Kapitel 4 erläutert wird, finden sich in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* viele Stellen, in denen die Transformation von Erfahrung in Erinnerung, von Erinnerung in Text und von Text in Erinnerungskultur thematisiert wird.

Nünning/Erll differenzieren unter Rückgriff auf Roy Sommer vier verschiedene Funktionen der Literatur in Erinnerungskulturen:¹⁰⁹ Erstens die „*Autorintention*“, die nach Aleida Assmann darin besteht, dass Schriftsteller ganz allgemein als „*Stifter und Bewahrer des kulturellen Gedächtnisses*“ anzusehen seien.¹¹⁰ Zweitens die „*retrospektiven Funktionszuschreibungen*“ durch die Literaturwissenschaft. Drittens das „*Wirkungspotential*“ von Literatur, d. h. Hypothesen über die möglichen Effekte narrativer Strukturen, die bereits unter dem Begriff der „*Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses*“ beschrieben wurden. Und viertens die Rezeptionsgeschichte der „*historischen Wirkung*“ über die jeweils realisierten Wirkungspotentiale, wie sie z. B. im Kanon oder in Bestsellerlisten ablesbar sind. Zusammenfassend lässt sich mit Nünning und Erll sagen,

¹⁰⁶Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 87f., 173-199.

¹⁰⁷Erll verwendet einen sehr engen Literaturbegriff. Literarische Texte sind für sie fiktionale, schriftlich fixierte und poetische gestaltete Texte. Für einen allgemeineren Zugang vgl. „Schriftkultur“ bei Jan Assmann: Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 87-129; und „Schrift“ bei Aleida Assmann: Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 179-217.

¹⁰⁸Erll und Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur“, S. 189.

¹⁰⁹Vgl. ebd., hier S. 190-194.

¹¹⁰Ebd., hier S. 191.

dass Literatur ein „potenziertes Medium der Erinnerungskultur“ ist.¹¹¹ Um dem Bedeutungsreichtum von *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* gerecht zu werden, wurde ein Ansatz gewählt, „der kulturwissenschaftliche Theorien zu Erinnerung und Gedächtnis mit narratologischen Analysekatoren unter funktionsgeschichtlicher Perspektive verknüpft“.¹¹²

¹¹¹Erll und Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur“, hier S. 190.

¹¹²Ebd., hier S. 210.

3 Das Gedächtnis in der Literatur

Können Erinnerungen literarisch dargestellt werden? Gibt es literarische Techniken, mit deren Hilfe Teile einer Autobiografie als Erinnerungen des Ich-Erzählers inszeniert werden können und die dementsprechend von einem ungefilterten Erzählen der Vergangenheit unterschieden werden können? In diesem Kapitel wird gezeigt, auf welche Verfahrensweisen der Effekt der Erinnerungshaftigkeit in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* zurückzuführen ist. Im ersten Teil wird die Darstellung von Erinnerungsprozessen (wie Flashback-Erinnerungen, fragmentarisches und assoziatives Erinnern) mit erzähltheoretischen Begriffen beschrieben. Im zweiten Teil wird die breit gefächerte Erinnerungsmetaphorik untersucht. Denn die Rhetorik der Erinnerung lässt sich gerade am bildlichen Sprechen gut nachvollziehen. Drängen sich doch die Beschreibungen von Gedächtniskonzepten und Erinnerungsprozessen geradezu in die Metaphorik.¹¹³ Hierfür finden sich im Textkorpus zahllose, innovative und originelle Beispiele. In diesem Kapitel wird demnach auf die Kernkompetenzen der Textanalyse zurückgegriffen, um den Eindruck der Erinnerungshaftigkeit in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* in literaturwissenschaftlicher Terminologie beschreiben zu können.

3.1 Rhetorik der Erinnerung und des Vergessens

Michael Basseler und Dorothee Birke arbeiten in ihrem grundlegenden Aufsatz über die *Mimesis des Erinnerns* mögliche Erzähltechniken zur literarischen Inszenierung von Erinnerungsprozessen heraus. Sie bieten mit ihrer gedächtnistheoretischen Adaptation der narratologischen Kategorien Gérard Genettes ein hilfreiches Instrumentarium, um die Erinnerungshaftigkeit eines Textes zu beschreiben. Dies betrifft die Inszenierung von Erinnerung durch die Darstellung der Zeit, des Raums und durch die Erzählperspektive. Ihre Überlegungen bilden den Ausgangspunkt der folgenden Analyse.

3.1.1 Zeitdarstellung

Wie Basseler und Birke ausführen, ist die Erinnerungshaftigkeit eines Textes zunächst in der Ordnung fassbar, d. h. im Verhältnis der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse und deren Abfolge in der Darstellung des Textes.¹¹⁴ Erinnerungen werden meist durch Analepsen inszeniert: Chronologisch früher liegende Ereignisse werden in Form ei-

¹¹³Zur Metaphorik der Erinnerung vgl. insbesondere Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 149-178.

¹¹⁴Diese Arbeit folgt im Wesentlichen der Terminologie von Martinez und Scheffel. Für einen Überblick über die Begriffe „Handlung“ und „Darstellung“ im Sinne von Martinez und Scheffel sowie für alternative Bezeichnungen dieser in der Literaturwissenschaft sehr uneinheitlich gebrauchten Konzepte vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. Auflage. München: Beck, 2009, S. 22-26.

ner Erinnerung aus der Sicht des Erzählers oder einer Figur erzählt. Hier wird zwischen der Ebene der Basiserzählung, im Rahmen derer erinnert wird, und der Rückwendung, in der das Erinnerte geschildert wird, unterschieden. In klassischen Autobiografien umfasst die Analepse die Erzählung des Lebens in chronologischer Reihenfolge von der Kindheit an bis zum Schreibmoment und suggeriert dadurch eine sinnhafte Entwicklung.¹¹⁵

Die autobiografischen Romane Semprúns und die Autobiografien Klügers zeichnen sich hingegen durch eine Auflösung der chronologischen Ordnung aus. Betrachten wir die Ordnung in *L'Écriture ou la Vie*, so fallen die häufig vorkommenden Anachronien auf. Zahlreiche ineinander verschachtelte Rückgriffe, Vorwegnahmen und Zeitsprünge lösen die chronologische Ordnung des Textes auf. Um diese These zu verdeutlichen, wird die zeitliche Ordnung des siebten Kapitels von *L'Écriture ou la Vie* analysiert (EOV 257-286):

Die Basiserzählung spielt im Dezember 1945 in der Schweiz. Lorène erwartet die Alter-Ego-Figur Semprúns in Locarno vorm Kino und fragt ihn, ob er den Regenschirm Bakunins bei ihr zu Hause sehen möchte. Aufbauende Rückwendung: Er ist aufgrund der gerade im Kino gesehenen, in den KZ gefilmten Bilder verstört. Partielle Analepse: Zwei Tage zuvor hat er Lorène im Zug kennengelernt und ist auf Bakunin zu sprechen gekommen. Zurück zum Hauptstrang: Er ist einverstanden und merkt an, dass ihn Lorène an die Frau Paul-Louis Landsbergs erinnert (partielle Analepse). Ellipse: Sie befinden sich vor dem Regenschirm Bakunins. Analepse: Sie sind gerade durch die Bibliothek gegangen. Analepse: Davor waren sie im Schlafzimmer Lorènes. Zurück: Den Regenschirm betrachtend stellt sich die Alter-Ego-Figur Semprúns die Frage: Schreiben oder Leben. Ellipse: fünfzehn Tage später sitzt er mit Lorène in einem Café in Ascona. Als ihr Gespräch auf seine Narbe am Ohr fällt, erinnert er sich, wie er sie sich ein halbes Jahr zuvor nach einer schlaflosen Nacht durch einen Sturz aus dem Zug zugezogen hatte (partielle Analepse). Analepse: Zuvor ist er durch die sich in einem vorbeifahrenden Auto widerspiegelnden Sonnenstrahlen geblendet worden, was ihn an das nächtliche Schneetreiben im Scheinwerferlicht im KZ Buchenwald erinnert. Rückkehr zum Hauptstrang: Lorène bemerkt, dass er in Gedanken woanders ist und lässt ihn allein. Rückblende zum Unfalltag, an dem er sich nach dem Aufwachen aus der Ohnmacht dank einer temporären Amnesie in einem Zustand der Lebensfreude befindet, der dann durch die Worte *nieve* und *neige* getrübt wird. Als ihm ein Apotheker sagt, er sei vom Zug gefallen, kommt sein Gedächtnis zurück. Er erinnert sich an die Ankunft am Bahnsteig im KZ Buchenwald. Ellipse zurück zum Hauptstrang: Er ist in Lorènes Zimmer gekommen und erzählt ihr als Erklärung seiner vorigen Geistesab-

¹¹⁵Vgl. Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 126.

wesenheit von einer Schlacht in den schneebedeckten Bergen zwischen der Résistance und der nationalsozialistischen Besetzung, von der ihm ein Mitgefangener erzählt hat: „*La neige, donc, à Ascona, la neige de l'épopée des Glières dans la mémoire transie de Morales. La neige d'antan, en cadeau d'adieu à Lorène, inoubliable maîtresse de l'oublié*“ (EOV 286).

Der Haupthandlungsstrang setzt sich aus zwei Nachmittagen mit Lorène in Ascona zusammen, in deren Verlauf der Ich-Erzähler am Scheideweg zwischen dem erinnerungslastigen Weg des Schriftstellers und dem die Vergangenheit verdrängenden Weg des Berufskommunisten beschrieben wird. Das Motiv des Vergessens wird anhand eines vergessenen Regenschirms, des Gedächtnisverlustes nach dem Sturz und der Frau als *Maîtresse* (hier in der Doppelbedeutung der Liebhaberin und Lehrmeisterin) des Vergessens durchexerziert. Die verschiedenen Zeitebenen werden durch das Motiv der Zugreise zusammengehalten: Die Ankunft des Zuges im KZ, der Sturz vom Pariser Zug und die Bekanntschaft mit Lorène im Schweizer Zug.

In diesem Kapitel werden viele Themen und Motive aus *L'Évanouissement* wieder aufgenommen.¹¹⁶ Die Szene in der Apotheke ist in weiten Teilen eine Kopie der Anfangsszene aus *L'Évanouissement*.¹¹⁷ In ihr wird erzählt, wie die Alter-Ego-Figur Semprúns nach dem Sturz mit einem Gedächtnisschwund aus der Ohnmacht erwacht. Dieses Stadium der Amnesie geht mit einer Aphasie, mit einem Gefühl der Entfremdung und dem Verlust des Persönlichkeitsgefühls einher. Diese stumme, zeitlose Geistesabwesenheit erfüllt ihn mit Lebensfreude (in einem für Semprún typischen Oxymoron: „*le plus pur, le plus accablant bonheur de vivre*“ EOV 283). Doch nach und nach kommt mit den französischen und spanischen Worten auch die Erinnerung zurück. Mit dem Wort „*neige*“ ist ihm schlagartig sein ganzes Gedächtnis wieder verfügbar: „*La mémoire m'est revenue d'un seul coup. J'ai su brutalement qui j'étais, où j'étais, et pourquoi*“ (EOV 284). Die Alter-Ego-Figur Semprúns erinnert sich an die Ankunft im KZ Buchenwald, wie sie in *Le grand voyage* erzählt wird. Diese ist eng mit dem Schneemotiv verbunden, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.¹¹⁸ Mit dem Gedächtnis kommt auch die Schwermut zurück: „*C'était ainsi, par le retour de ce souvenir, du malheur de vivre, que j'avais été chassé du bonheur fou de l'oubli.*“ (EOV 285) Dadurch, dass er sich nach der Ohnmacht an die Deportation erinnert, folgt auf der Ebene der Darstellung auf die Erzählung des Sturzes (vgl. *L'Évanouissement*) die der Deportation ins KZ (vgl. *Le grand voyage*). Diese Verknüpfung lässt sich auch kausal interpretieren: Die

¹¹⁶Der Sturz und die Frage, ob es sich dabei um einen Suizidversuch oder um einen Unfall infolge einer Ohnmacht gehandelt hat, bildet die Haupthandlung von *L'Évanouissement*.

¹¹⁷Vgl. diese Episode (EOV 276-285) mit der Anfangsszene aus *L'Évanouissement* (EVA 7-19).

¹¹⁸Vgl. dazu die Übereinstimmungen zwischen dieser Szene (EOV 284f.) und der letzten Szene des ersten Teils in *Le grand voyage* (GV 253-257).

Deportation ins KZ ist der Grund für den Schwindel, der zum beinahe tödlichen Sturz geführt hat. Damit wird deutlich, dass die Erinnerung ans KZ identitätsbestimmend, aber lebensbedrohlich ist und dass das Vergessen daher lebensnotwendig sein kann.

Diese Szene wird aus dem Kontext herausgelöst, in den sie in *L'Évanouissement* eingebunden ist, d. i. das Krankenbett im elterlichen Haus, von dem aus diese Szene einige Stunden später erinnert wird. Die Erzählung wird von der dritten Person in die erste transponiert, um einen Tag vorverlegt, einige stilistische Veränderungen werden vorgenommen, die Zeitformen der Verben und die Satzzeichen werden geändert.¹¹⁹ Zugleich kommt es zu einer thematischen Verschiebung: Steht die Szene in *L'Évanouissement* zu Beginn einer schmerzhaften, dennoch hoffnungsvoll angetretenen Vergangenheitsrekonstruktion im Zeichen des Flieders und des Schnees, wird sie in *L'Écriture ou la Vie* in den Kontext des Identitätsverlustes, Sprachverlustes, Gedächtnisverlustes und der Zweisprachigkeit gestellt.¹²⁰ Das Motiv des Flieders wird weggelassen, das des Schnees reduziert. Die hoffnungsvollen Schlussworte aus *L'Évanouissement*, dass sich die Türen des Gedächtnisses geöffnet haben und der Protagonist die Teile seiner Erinnerungen nur mehr zusammenfügen muss, weichen einer pessimistischeren Einstellung.¹²¹ Die Rückkehr der Erinnerung ist in *L'Écriture ou la Vie* negativ besetzt. Es ist eine Vertreibung aus dem Paradies der glückseligen Selbstvergessenheit.

Im siebten Kapitel wird die Abkehr von der Schriftstellerlaufbahn erzählt, da eine solche notgedrungen der literarischen Zeugenschaft vom KZ verpflichtet wäre. Das Schreiben über die Todeserfahrung im KZ stellt aber eine Bedrohung für das Leben dar, denn die Vergangenheit ist noch zu nah und übermächtig, als dass sie in Form einer Erzählung verarbeitet werden könnte. Stattdessen entscheidet er, sich in der kommunistischen Partei gegen das franquistische Regime in Spanien zu engagieren. Die Wahl des politischen Engagements wird in der abschließenden Erzählung vom kommunistischen Spanien- und Résistance-Kämpfer Morales vorweggenommen. Die Arbeit im Untergrund macht das Schweigen über die Vergangenheit zu einer sicherheitspolitischen Notwendigkeit und orientiert sich an der Zukunft. Die permanente Lebensgefahr im franquistischen Spanien verdränge, so Einfalt, die alten Erinnerungen an das KZ.¹²²

¹¹⁹Die Erzählung wird vom 6. August 1945 in *L'Évanouissement* (EVA 7) auf den 5. August 1945 (EOV 276 vorverlegt. Die stilistischen Änderungen betreffen z. B. „*que l'on*“ statt „*qu'on*“; „*peut sembler*“ statt „*semble, peut-être*“ (EVA 7-19, EOV 276-285).

¹²⁰Das Motiv der Zweisprachigkeit wird in EOV 276-285 wieder aufgenommen.

¹²¹Vgl. „*Il n'a plus d'efforts à faire, car sa mémoire est encore éparpillée dans le monde, autour de lui, en mille morceaux, mais il sait bien que tous les morceaux, désormais, vont lentement s'imbriquer les uns dans les autres, qu'ils vont se recoller, qu'il n'y a plus qu'à laisser le temps faire sont travail*“ (EVA 19).

¹²²Michael Einfalt: „Jorge Semprun: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur“. In: *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Hrsg. von Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer und Peter Kuon. KZ - memoria scripta 2. Bern [u. a.]: Lang, 2006, S. 125–139, hier S. 128.

Das Verdrängen der traumatischen Erinnerung ans KZ ist allerdings weder eine unproblematische noch eine endgültige Wahl, sondern eine notwendige, Distanz schaffende Etappe, an deren Ende er die Erinnerung schreibend meistern können wird.¹²³

Wir wollen nun die Raum- und Zeitstruktur des siebten Kapitels in einem vereinfachten Schema abbilden, wobei zuerst die Schauplätze der Szenen angegeben werden und dann ihre Position in der Erzählung. X steht für eine Szene, die raumzeitlich nicht präzise eingeordnet werden kann und nur assoziativ verknüpft ist. Die Klammern geben an, dass eine Anachronie in eine andere Szene eingebettet ist, der Bindestrich steht für eine Ellipse.

LocarnoKino15 - (LocarnoKino14 [LocarnoKino13(KZ6)] - Zug11[KZ4 - Zug10 - LocarnoHaus1]) LocarnoKino16 (Zug12) - X2 - LocarnoHaus19 (LocarnoHaus18[X23] - LocarnoHaus17) - AsconaCafé20 (Pariser Vorstadt8 [Pariser Vorstadt7]) AsconaCafé21 (KZ5b - Pariser Vorstadt9 [KZ5]) Ascona-Zimmer22 (X3)

Die Basiserzählung besteht aus den aneinander anschließenden Szenen LocarnoKino15, LocarnoKino16, LocarnoHaus19, AsconaCafé20, AsconaCafé21, AsconaZimmer22. Sie ist relativ chronologisch und wird zeitdeckend erzählt. Dazwischen eingeschoben sind jedoch ausführliche und mehrfach ineinander verschachtelte Anachronien.

Führen wir nun dieselbe Analyse bei Klüger durch, so erhalten wir ein ähnliches, wenngleich geordneteres Bild: Die Ich-Erzählerin in *weiter leben* erzählt zunächst ihre Erinnerungen an die Kindheit in Wien und in den Lagern, dann an die Jugend im Nachkriegsdeutschland und in den USA und schließt mit dem Epilog, der in der Schreibgegenwart mündet. Diese vorwiegend chronologische Erzählung wird aber von vielen, wenn auch im Vergleich zu Semprún wenigeren Pro- und Analepsen durchzogen. Die Schreibgegenwart konstituiert nicht nur im Nachwort einen selbstständigen Handlungsstrang, sondern unterbricht auch die gesamte Erzählung mit Reflexionen und Kommentaren des erinnernden Ichs.

Wir wollen nun die zeitliche Ordnung des ersten Kapitels von *weiter leben* analysieren. Zunächst fällt auf, dass die Kapitel wesentlich kürzer sind als in *L'Écriture ou la Vie*. Die Kapitellänge in *weiter leben* beträgt in der Regel wenige Seiten. Dadurch ist der Text klarer gegliedert. Die Erzählung setzt ohne einleitende Worte im Präteritum ein. Die achtjährige Protagonistin belauscht die Erwachsenen beim Reden über Tod und

¹²³Vgl. dazu das Interview Fritz J. Raddatz: „Das letzte Abenteuer“. Gespräch mit Jorge Semprún. Zuerst abgedruckt in: *Die Zeit* Nr. 48 (24.11.1989)“. In: *Zeit-Dialoge*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996, S. 58–72, hier S. 71 und das Gespräch zwischen Jorge Semprún und Elie Wiesel: *Schweigen ist unmöglich. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, hier S. 21.

Folter. Prolepse: Als Erwachsene trifft sie den Verwandten, über den geredet wurde, und kann nun mit ihm selbst über seine Folterung sprechen. Diesem Erzählstrang ist eine Selbstbeschreibung des erinnernden Ichs, eine Zusammenfassung der Lebensgeschichte des Verwandten in kürzesten Analepsen und Prolepsen und allgemeine Sentenzen über den Umgang der Kinder mit dem Tod eingeschoben. Analepse: Der Tod war bereits Teil des kindlichen Erfahrungsbereichs der Ich-Erzählerin. Denn die gleichaltrigen, nationalsozialistisch sozialisierten Buben zogen mit Dolchen ausgestattet durch die Straßen Wiens und sangen antisemitische Lieder. Dazu ein in Klammern gesetztes, zeitlich nicht eingeordnetes Kommentar sowie die Replik der Erzählerin. Zurück zum Erzählstrang in England mit dem Gespräch über die Folterung und den Protesten der Anwesenden über die Wahl des Gesprächsthemas. Es folgen Digressionen über Folter, Wissbegierde, Erinnerungen und über die aufgelöste Sippschaft. Rückblick: Die Abneigung, die das Kind ihrer Tante gegenüber verspürt hat, und das daraus resultierende schlechte Gewissen der Erwachsenen, die weiß, dass die ungeliebte Tante in der Gaskammer ermordet wurde, haben sie daran gehindert, ihren Verwandten öfter zu besuchen. Analepse: Das Zusammenleben mit ihrer Tante im faschistischen Wien war konfliktreich. Dazu ein eingeschobenes Kommentar ihrer Mutter. Weiter: Die Erwachsenen konnten mit dem im Wien der 30er Jahre grassierenden Antisemitismus nicht umgehen. Die Protagonistin beschwert sich bei ihrer Mutter über die Tante. Die Ich-Erzählerin fasst die Erinnerungen an die Tante zusammen und schließt mit der Anekdote, dass die Tante sie bestrafte, als sie ihren Frühstückskakao nicht trinken wollte und sie deshalb zu spät in die Schule kam.

Hier kann man von Achronie sprechen, da die Basiserzählung zugunsten der zahlreichen Anachronien stark verkürzt ist. Die hinzugefügten Erzählstränge unterbrechen und retardieren die Basiserzählung. Es gibt mehrere Zeitebenen, die in der Vergangenheit angesiedelt sind, sowie weitere, die in der Gegenwart angesiedelt sind. Sie werden einander entweder kontrastiv gegenübergestellt (der gefolterte Jugendliche in Wien - der englische Kleinbürger) oder in ihrer Kontinuität gezeigt (Neugier aufs Verbotene). Wenn die Handlungszeit und der Schauplatz wechseln, werden die Erzählstränge durch die (teilweise) Kontinuität der Figurenkonstellation sowie der Thematik (Folter des Verwandten, Gewalt und Tod) verknüpft. Das weitere Leben der Nebenfiguren wird vorweggenommen, dadurch wird keine Spannung aufgebaut.¹²⁴ Die zukunftsungewisse Perspektive des erlebenden Ichs, die Spannung erzeugen könnte, wird sofort durch die zukunftsgewissen Kommentare des erinnernden Ichs ergänzt. Die Erzählstränge werden durch Erzählerkommentare und zitierte Dialogzeilen unterbrochen. Diese Dialoge insze-

¹²⁴ Auch im weiteren Textverlauf kommen viele Prolepsen vor, die spätere Entwicklungen vorwegnehmen; vgl. z. B. WL 201, 217, 235, 265.

nieren das gemeinsame Evozieren von Erinnerung oder um mit Halbwachs zu sprechen, die soziale Interaktion des kollektiven Gedächtnisses.

Die schematische Ordnung des ersten Kapitels aus *weiter leben* sieht folgendermaßen aus:

Wien1 - England2 (Erzählgegenwart0) (Wien1a) (Erzählgegenwart0 [Wien1b X direkte Rede 0]) (Erzählgegenwart0) Rückblick aus der Erzählgegenwart (Wien2a [direkte Rede0] [Erzählgegenwart]) - Wien2b(Schreibgegenwart)

Vergleicht man nun die beiden komplexen Schemata, so kann man grundlegende Unterschiede bemerken: Während die Zeitebenen in *L'Écriture ou la Vie* stärker ineinander verschachtelt sind, da sich das erlebende Ich an frühere Ereignisse erinnert, so werden die Erzählstränge in *weiter leben* öfter von der Erzählgegenwart unterbrochen. Es ist das erinnernde Ich, das die Erinnerungen verknüpft, kommentiert und deutet.

Basseler und Birke unterscheiden, ob die Basiserzählung oder die Analepsen dominieren. Überwiegt die Basiserzählung, dann reduzieren sich die Erinnerungen auf kurze Analepsen. Beschränkt sich die Basiserzählung jedoch auf eine Rahmenerzählung, dann neigt man dazu zu vergessen, dass es sich bei der Binnenerzählung um eine Erinnerung handelt. Die Mimesis der Erinnerung ist somit am stärksten, wenn das Verhältnis zwischen den beiden Ebenen ausgeglichen ist. Sie wird durch einen häufigen Wechsel der Zeitebenen und durch häufige Bezüge auf andere Zeitebenen verstärkt. Unter diesen metanarrativen Kommentaren betonen Verweise auf den Wissensvorsprung des erinnernden Ichs und explizite Verweise auf den Erinnerungscharakter des Erzählten die „Authentizität des Erzählers als einem erinnernden Ich“ und inszenieren die Erinnerung als einen Prozess.¹²⁵

Alle diese Verfahrensweisen werden in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* angewandt. Die Schwierigkeit von *L'Écriture ou la Vie* liegt nun darin, dass es nicht nur eine Basiserzählung mit nur einer Analepse gibt, sondern mehrere ineinander geschachtelte Ebenen, von denen eine Analepse erster Ordnung die Basis für eine Analepse zweiter Ordnung bildet, die wiederum die Basis für eine weitere bildet usw. So erinnert sich die Alter-Ego-Figur im Kino an das KZ (EOV 258-262), später erinnert er sich an eine Frau (EOV 268-270) und daran, dass ihn diese Frau an eine Figur aus einem Roman erinnerte (EOV 270). Die einzelnen Episoden werden nach dem Muster „dann und dann habe ich mich daran erinnert“ verknüpft.¹²⁶ Die Art der Verknüpfung kann räumlich,

¹²⁵Vgl. Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerens“, hier S. 127f.

¹²⁶Dieses Kompositionsprinzip findet sich auch in den anderen Buchenwaldtexten Semprúns, vgl. z. B. : „J'écoute Hemingway et je pense à l'autre jour“ (EVA 206).

zeitlich oder thematisch motiviert sein.¹²⁷ Der Effekt der Gleichzeitigkeit dieser Ebenen wird durch die Wiederholung einzelner Sätze verstärkt.¹²⁸

Ist die Anordnung im eben analysierten Kapitel noch vergleichsweise übersichtlich, so verselbstständigen sich die Erinnerungsketten in folgender Episode aus dem zweiten Kapitel (EOV 67-78): Nach der Befreiung des KZs Buchenwald ruht sich die Alter-Ego-Figur Semprúns mit Albert im Anschluss an die Suche nach Überlebenden im Kleinen Lager, den Blick aufs Revier geheftet, aus. Er denkt an André Malraux und erinnert sich an ein von Kaminski im Revier organisiertes Treffen mit einem Überlebenden des Sonderkommandos (räumliche Verknüpfung: Revier und thematische Verknüpfungen: Albert, Malraux und Kaminski waren Rotbrigadisten sowie die Judenverfolgung). Die Zusammenhänge werden in Form einer nicht markierten Rede erklärt: Zuerst wird das Treffen mit dem Sonderkommando-Überlebenden erzählt. Danach, dass er an Malraux' Roman denken muss, den er vor seiner Verhaftung gelesen hat. Darauf folgt eine Prolepse über ein späteres Werk von Malraux, dann wieder zurück zum Treffen. Dann erinnert er sich, dass er mit seinem Freund Michel Herr vor seiner Verhaftung über Malraux diskutiert hat. Und schließlich erinnert er sich an das Verhör durch die Feldgendarmarie, als er glaubte, dass Michel gestorben sei. In dieser Episode geht die ursprüngliche Basiserzählung in der assoziativen Verschränkung verschiedener Zeitebenen unter, sodass sie durch eine schematische Abbildung nicht adäquat abgebildet werden konnte.

In *weiter leben* können die Analepsen als Rückblick der Ich-Erzählerin beschrieben werden. Obwohl die Basiserzählung als Epilog nachgestellt ist, wird die Erinnerungshaftigkeit der Erzählung durch einen ausgiebigen Gebrauch von Anachronien und metanarrativen Kommentaren gewährleistet. Letztere sollen im Folgenden genauer analysiert werden.

Die Erzählerkommentare sind in *weiter leben* untrennbar mit der Erzählung verwoben. Nachdem ein Ereignis erzählt wird, nimmt die Erzählerin dazu Stellung. Dieses vielschichtige Erzählen hat Klüger in einem Interview als einzig mögliche Erzählform beschrieben.¹²⁹ Diese ineinander verwobenen Ebenen lassen sich nicht mehr aufdrö-

¹²⁷Räumliche Verknüpfung: z. B. *Place de la cybèle* (EVA 152-159, QBD 354-359); zeitliche Verknüpfung: z. B. 1. Mai (EVA 148-152, EOV 178-185, 343-351); sowie der 11. April (EOV 289-323); thematische Verknüpfung: z. B. der Regenschirm Bakunins, die Narbe am Ohr oder der Schnee im obig analysierten Kapitel.

¹²⁸Vgl. z. B. „*Je m'étais reveillé en sursaut.*“ (EOV 202, 205); „*Vous vous souvenez de Wittgenstein*“ (EOV 219, 223, 228).

¹²⁹Klüger äußert sich zum Aufbau des Textes im Interview mit Bekas und Stepień: „*Ich habe irgendwie gesucht nach einer Art, nach einer mir angemessenen Weise, dieses Buch zu schreiben [...] Und dann kamen plötzlich schlagartig diese Szenen in Erinnerung, mit denen das ganze anfängt, wie die Achtjährige versucht zu hören, was die Erwachsenen über die Politik und den Schrecken in Österreich sagen. Ich schrieb diesen ersten Absatz und dann schrieb ich den nächsten Absatz irgendwie ohne haltzumachen über diesen Hans, wie ich ihn jetzt kenne, und dann kamen als Drittes Reflexionen über diese beiden Dinge. Als ich das hatte, das war nicht mehr als eine Seite, da habe ich mir gedacht: Also so ginge es eigentlich, dass man diese drei Ebenen hat, irgendwie die erinnerten Tatsachen, die*

seln: „*Sie umstellt die erzählten Partien gleichsam mit Spiegeln, und das Reflektieren hier und heute ist nicht zu trennen von den Berichten damals.*“, so Heidi Gidion.¹³⁰ Die exegetische Ebene ist meist im Präsens und z. T. in Klammern gesetzt. Dadurch ist sie grafisch sowie durch die Tempuswahl von der im Präteritum erzählten diegetischen Ebene abgesetzt. In expliziten Erzählerkommentaren werden verallgemeinernde Schlüsse gezogen, allgemeine Problemstellungen erörtert, die in einem thematischen Zusammenhang zum Erzählten stehen, Leser angesprochen, deren Rezeption gelenkt, der Erinnerungsprozess reflektiert und der Schreibprozess reflektiert.¹³¹ Erzählerkommentare, die explizit auf den Akt des Erinnerns verweisen, beschreiben das Einsetzen der Erinnerung sowie dessen Ort und Zeit, betonen die Erinnerungsleistung, aber auch die Fehlleistungen und geben eine gegenwärtige Einschätzung der Erinnerung ab.¹³² Erzählerkommentare, die den Akt des Schreibens reflektieren, begründen die Auswahl des Erzählten, bewerten das Erzählte, korrigieren es, üben Selbstkritik, kommentieren die Schwierigkeiten des Schreibens, erzählen den Schreibprozess als gleichzeitiges, eingeschobenes Erzählen und machen damit die Gemachtheit des Textes transparent.¹³³ Die Erzählerkommentare tragen dazu bei, dass die Vergangenheit durch den gegenwärtigen Blickpunkt des erinnernden Ichs gebrochen wird. Der Fokus wird damit von einer Versenkung in die Vergangenheit zu einer Analyse der Erinnerung verschoben. So z. B. im oben analysierten Kapitel:

So verkörpert sie [die Großtante, B. S.], festgefroren im Tod, den Abstand zur Elterngeneration, und ich kann an sie und den dazugehörigen Onkel nicht mit Rührung zurückdenken. Gleichzeitig entsetzt es mich, daß die vergaste Tante Rosa nur eine erbitterte Kindheitserinnerung bleibt, die Frau, die mich bestrafte,

erinnerten Fakten und das jetzige Leben und dann noch eine Reflexion dazu. Das finde ich irgendwie richtig, und das habe ich auf die eine oder die andere Weise durchgehalten. Natürlich, ich sehe, dass diese drei Stränge manchmal durcheinander gehen, stehen manchmal ein bißchen auseinander, aber im Grunde sind das jetzige Leben und die Reflexion immer wieder das retardierende Element im Erzählstrom.“ Zitiert nach: Bożena Bekas und Agnieszka Stepień: „Interview mit Ruth Klüger am 28.03.2001“. In: *Erinnerung, Gedächtnis, Geschichtsbewältigung. Österreichische Literatur der neunziger Jahre. Ein literarischer Workshop*. Hrsg. von Bożena Bekas. [Fernwald]: litblockin, 2002, S. 93–97, hier S. 95.

¹³⁰Vgl. Gidion, Heidi: „*Im Parlando-Ton und lakonisch*“. In: Virginia. Nr 14, März 1993, S. 26; hier zitiert nach Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 143.

¹³¹Die Generalisierungen zählen zu den häufigsten Erzählerkommentaren vgl. WL 111, 119f., 185, 189; vgl. z. B. den Exkurs über den KZ-Tourismus (WL 69) oder zur Bibelstelle über Ruth (WL 42); für die Leseranreden vgl. WL 79f., 135, 140, 173, zur Rezeptionslenkung vgl. WL 108, 220.

¹³²Vgl. „*Mein Gedächtnis setzt ein.*“ (WL 21); „*Hier in Göttingen, wo ich diese Gedächtnisbrocken im Jahre 1989 ausgrabe*“ (WL 158); „*(Siehst du, ich weiß es noch.)*“ (WL 20); „*Ähnlich habe ich uns in einer ersten Niederschrift der Selektion Unterwäsche angedichtet, was mich beim Durchlesen sehr erstaunt hat, denn wir waren ja nackt.*“ (WL 143); „*Ein Schulleiter, an den ich mit respektloser Rührung zurückdenke*“ (WL 121).

¹³³Vgl. Begründung: WL 28, Bewertung: WL 155, Korrektur: WL 126, Selbstkritik: WL 37f., 167, Kommentar: WL 138, 143, 167, Gleichzeitiges Erzählen: WL 28, Eingeschobenes Erzählen: WL 167, 181.

als sie herausfand, daß ich den Frühstückskakao in die Spüle geschüttet hatte.
(WL 14)

Auch in *L'Écriture ou la Vie* ist der Erzähler durch zahlreiche Kommentare, die die Erzählung strukturieren, präsent.¹³⁴ So wie in *weiter leben* folgen auch in *L'Écriture ou la Vie* auf das Erzählen einer Erinnerung eine kurze Reflexion oder ausführliche Exkurse.¹³⁵ Unter den Erzählerkommentaren finden sich Verweise auf den Akt des Erinnerns bzw. Vergessens, Bewertungen der Erinnerungen, die Erzählung organisierende Kommentare und die Erzählung reflektierende Kommentare.¹³⁶ Während in *weiter leben* die Ich-Erzählerin als Fluchtpunkt der Erinnerungen fungiert, werden in *L'Écriture ou la Vie* die Erinnerungsakte auf verschiedene Zeitebenen verteilt. In beiden Texten wird die Erinnerungshaftigkeit wesentlich durch das Gestalten der exegetischen Ebene erzeugt, die die diegetische Ebene kontinuierlich unterbricht und kommentiert.

Nach Basseler und Birke tragen weiters die Erzähltempora zur Trennung oder Verknüpfung von Zeitebenen bei.¹³⁷ Im oben analysierten Kapitel aus *weiter leben* wird außer den Erzählerkommentaren im Präsens auch in der in England situierten Szene ins Präsens gewechselt. Damit wird der Effekt erzeugt, in die Szene hineinzukippen. Dieses Muster bestätigt sich auch bei der Analyse des weiteren Textes: Die Ebenen der Vergangenheit, die früheren in der Kindheit sowie die späteren als Erwachsene, werden im üblichen Erzählpräteritum erzählt. Die Ebene der Schreibgegenwart, das letzte Kapitel des Epilogs und die Erzählerkommentare, d. h. auch allgemeine Sentenzen und Leseranreden, sind im Präsens gehalten.¹³⁸ Darüber hinaus wird in emotional stark besetzten Erinnerungen, wie in der zweiten, vierten, sechsten und siebten „*Vignette*“ aus Auschwitz (WL 121-123) oder in der Unfallszene (WL 272-279) vom Erzählpräteritum ins Präsens gewechselt. Die häufige Verwendung des Perfekts ist einerseits dem mündlichen Gestus geschuldet und drückt andererseits die Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit aus.

Wenn auch weite Teile der in der Vergangenheit spielenden Erzählung in *L'Écriture ou la Vie* im Präsens gehalten sind, sind viele der Digressionen nicht im Präsens, wes-

¹³⁴Wie auch in den anderen Buchenwaldtexten, vgl. z. B. GV 240f., MQF 39.

¹³⁵Vgl. z. B. „*Une inquiétude m'étreint, brusque, brutale, aujourd'hui, pendant que j'écris ces lignes, à l'idée que ce jardin ait pu disparaître*“ (EOV 195). In *L'Évanouissement* fingiert der Erzähler ein gleichzeitiges und zeitdeckendes Erzählen (EVA 68, 122-125). Vgl. z. B. die Exkurse über das Zeugenparadoxon (EOV 71f.), über den französischen Schriftsteller Malraux (EOV 73f.) über die Philosophie Wittgensteins (EOV 225f.) sowie die Exkurse im oben beschriebenen Kapitel (EOV 265, 273, 277).

¹³⁶Vgl. z. B. aus dem oben beschriebenen Kapitel zum Vergessen: „*À un moment donné, je ne sais plus pourquoi, elle parla de la maison familiale à Locarno.*“ (EOV 266); Bewertungen: „*Je ne garde pas le souvenir de beaucoup de bibliothèques privées aussi belles que celle-là. Peut-être était-ce même la plus belle de toutes celles que j'ai connues.*“ (EOV 271); Organisierende Kommentare: EOV 269; Reflektierende Kommentare: EOV 345, 349.

¹³⁷Vgl. Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 128.

¹³⁸Zu allgemeinen Sentenzen vgl. z. B. WL 69; für Leseranreden vgl. WL 135, 140-142, 173, 201.

halb unklar bleibt, ob hier aus gegenwärtiger oder aus vergangener Sicht argumentiert wird.¹³⁹ Der Hineinkipp-Effekt durch den Wechsel vom Erzählpräteritum ins Präsens tritt z. B. in der Szene im Café in Ascona auf (EOV 274-276). Durch die Verwendung des *passé composé* wird ebenfalls ein Gegenwartsbezug hergestellt. Für Neuhofer bedeutet die Verwendung des Präsens in allen Zeitebenen, dass das „zeitliche Nacheinander der Ereignisse“ in ein „simultanes Nebeneinander der Erinnerungen“ überführt werde.¹⁴⁰ Wie Vordermark in diesem Sinn anmerkt, scheinen vor allem in *Le grand voyage* Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft simultan zu sein und werden bald aus der Perspektive des erlebenden Ichs, bald aus der des erzählenden Ichs erzählt. Für die Leser sei das nicht immer logisch auflösbar. So werden z. B. in *Le grand voyage* aus der Perspektive des sich im Zug befindenden Ichs Erinnerung an die Zukunft erzählt.¹⁴¹

Dieses Überlappen der Zeitebenen durch die Ebenen übergreifende Verwendung des Präsens wird in der Sekundärliteratur unter dem Begriff des „Schwindels“ oder „Tumels“ diskutiert.¹⁴² Der Begriff „vertige“ kommt in *L'Écriture ou la Vie* sehr häufig vor. Er wird z. B. als Grund für den Sturz vom Zug genannt (EOV 273). Hesper bezeichnet den Schwindel als einen „Raum der Gleichzeitigkeit“, in dem Erinnern und Vergessen simultan auftreten und sich die Ordnung der Zeit auflöst. Da in diesem Nebeneinander der Zeitebenen die Vergangenheit neben der Gegenwart existiert, lässt sie sich nicht distanzieren. Dadurch können die Erinnerungen an das KZ Buchenwald jederzeit in die Gegenwart einbrechen.¹⁴³ Das Lager sei daher keine vergangene Erfahrung, so Hesper, sondern „ein schmerzhafter Horizont jeder Gegenwart“.¹⁴⁴

Die wiederkehrende Erinnerung an Buchenwald kann so intensiv sein, daß sie die Wahrnehmung der eigenen Gegenwart und den Unterschied der Zeiten, ja die ganze seither abgelaufene Geschichte vergessen läßt. In einem Schwindelanfall des Erinnerns kehrt das Ich plötzlich brutal zurück, ohne Distanz und (erzählerische) Souveränität, es hat sich und seine Gegenwart vergessen, um die Erinnerung gegenwärtig werden zu lassen.¹⁴⁵

Wird demnach neben der Basiserzählung auch die Analepse im Präsens erzählt, so verschwimmt deren Grenze. Der dadurch hervorgerufene Effekt entspricht dem der

¹³⁹Vgl. z. B. den Exkurs über die Ästhetik von Filmdokumenten aus den KZ im Conditionnel Passé (EOV 261f.). Der Wechsel vom Präteritum ins Präsens betrifft vor allem Episoden, die nach der Befreiung angesiedelt sind, aber auch Episoden, die während der Résistance spielen (EOV 13f., 46-48, 51f., 55, 107f., 127-142).

¹⁴⁰Vgl. Neuhofer: *‘Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé’*, S. 92f.

¹⁴¹Vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 132.

¹⁴²Vgl. die Abschnitte IV.1.2 „Erinnerung, Vergessen und der ‚Tumel des Gedächtnisses‘“ und IV.1.3 „Der Erinnerungsprozeß und der ‚Tumel‘ des Gedächtnisses als Darstellungsprinzip“ in ebd., S. 117-135.

¹⁴³Hesper: „Man kann alles sagen - Man kann alles vergessen“, hier S. 346f.

¹⁴⁴Ebd., hier S. 353.

¹⁴⁵Ebd., hier S. 353.

Flashback-Erinnerungen: Dem erinnernden Ich werden die vergangenen Erlebnisse so gegenwärtig, dass er sie wiederzuerleben scheint.¹⁴⁶ Mit dem Begriff des Schwindels werden also im engeren Sinn meist Flashback-Erinnerungen bezeichnet, d. h. das meist durch einen Schlüsselreiz ausgelöste, plötzliche und unwillkürliche Hereinbrechen der latent stets präsenten traumatischen Vergangenheit in die Gegenwart.¹⁴⁷ Durch Flashback-Erinnerungen verschwimmt die Zeitdifferenz und die Vergangenheit wird unmittelbar sinnlich und emotional wiedererlebt. Sie sind somit das „Gegenteil“ von Vergessen. Ist Letzteres gewollt und schafft Distanz, so heben erstere diese Distanz abrupt und unwillkürlich auf. Dies wird in folgendem Beispiel, in dem die Alter-Ego-Figur Semprún das Gefühl ausdrückt, während dem Maiaufmarsch von der Erinnerung ins KZ fortgetragen zu werden, anschaulich beschrieben: *„Le monde s’est effacé autour de moi dans une sorte de vertige [...] Une sorte de vertige m’a emporté dans le souvenir de la neige sur l’Ettersberg.“* (EOV 185).

Wie man an diesem Beispiel sieht, geht die literarische Inszenierung eines Flashbacks nicht notwendigerweise mit dem Gebrauch vom Präsens einher. Dennoch kann die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen durch Anachronien und durch das Präsens als Erzähltempus mit Vordermark als literarische Darstellungsweise des Schwindels, d. h. eines Wiedererlebens traumatischer Vergangenheit durch Flashbacks und Träume gesehen werden. Dafür spricht, dass im Zustand des Schwindels die Todeserfahrung im KZ zur einzigen Gewissheit des Protagonisten wird. Vordermark betont aber, dass der Traumabegriff die vielfältige Darstellung der Erinnerung bei Semprún nicht subsumiere, da mit diesem Begriff die kollektiven Komponenten der mangelnden Bereitschaft zuzuhören sowie des Einflusses politischer Gruppierungen auf die Erinnerung zugunsten einer Reduktion auf das Individualpsychologische ausgeblendet werden.¹⁴⁸

Man könnte den semprúnischen Erzähler mit Assmann einen „*Zeitspastiker*“ nennen, der ständig von einer Zeitebene in eine andere vorwärts und rückwärts gleitet.¹⁴⁹ Das Kontinuum der Zeit erweist sich in *L’Écriture ou la Vie* als eine labile soziale Konstruktion angesichts der einschlagenden Gewalt der traumatischen Erinnerung. Als die Alter-Ego-Figur Semprún im KZ die Schwelle zum Tod übertreten hat, hat er neben seiner Verankerung in der Zeit auch die Bindung an seinen Körper verloren. Im freien Durchqueren der Zeiten, erinnert er sich vorwärts und rückwärts, hat alles vor und hin-

¹⁴⁶Vgl. Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 128.

¹⁴⁷Der medizinisch-psychologische Begriff des Flashbacks kommt vom filmanalytischen Begriff der Rückblende und wurde in der Literaturwissenschaft übernommen. Flashbacks werden meist als „*persönliche Erinnerung eines Charakters*“ motiviert. Vgl. Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Hrsg.: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 175f.

¹⁴⁸Vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 175-177.

¹⁴⁹Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 288.

ter sich. Er ist ein apathischer Held, der zum „*willenlosen Schauplatz seiner unwillkürlichen Erinnerungen und Antizipationen*“ wird und unsteuerbaren Erinnerungsimpulsen ausgesetzt ist.¹⁵⁰ Er wird durch bestimmte die Erinnerung auslösende Reize, die sich in wiederkehrenden Leitmotiven ausdrücken, wie durch eine Drehtür von einer Raum-Zeit-Ebene in eine andere geschleudert, die „*mit der Logik zwanghafter Assoziationsreflexe die Wahrnehmung/ Erinnerung/ Erzählung in eine andere Zeitebene stoßen.*“¹⁵¹

Trotz dieser offensichtlichen Auflösung der chronologischen Ordnung betont der semprünische Ich-Erzähler immer wieder (wenngleich mit ironischen Untertönen) den kulturellen Konventionen gemäß chronologisch erzählen zu wollen.¹⁵² Diese insistierende Thematisierung literarischer Konventionen fehlt bei Klüger. Für beide Texte gilt aber, dass in ihnen die Erzählung und deren Reflexion durch wechselseitige Bezugnahmen dicht miteinander verwoben sind. Die Reflexion ist ein wesentliches Stilmittel, das zum Erzählten Distanz schafft und es als vorläufige und gegenwartsbezogene Erinnerung markiert: „*Die Vergangenheit wird dabei reflektierend in die Gegenwart geholt, um sie dann zur Überprüfung erneut in die Vergangenheit zurückzuschicken. Mit diesem Griff bleiben Erkenntnisse stets vorläufig und unsicher, an anderer Stelle können sie revidiert werden.*“¹⁵³

Eine ähnliche Funktion nehmen in beiden Texten Dialoge über die Schwierigkeiten, über das KZ zu erzählen, ein.¹⁵⁴ Sie retardieren und abstrahieren die Erzählung über die Erinnerungen an die KZ-Erfahrung. In der Inszenierung von Diskussionsrunden werden exemplarisch verschiedene Standpunkte zur Erinnerung an Auschwitz eingenommen und deren Bedeutung diskutiert.

Die Ordnung der Texte zusammenfassend lässt sich sagen, dass beide Texte assoziativ statt chronologisch geordnet sind. Die Auswahl und Anordnung der Ereignisse sind dabei stark von den Assoziationen des erinnernden Ichs geprägt. Sie lösen die chronologische Grundstruktur immer wieder auf und folgen damit der Logik der Erinnerung. Erzählerkommentare unterbrechen die diegetische Ebene. In der Terminologie Wolf Schmid's ausgedrückt, unterminieren sie die zeitlich-kausale Verknüpfung der Ereignisse zugunsten unzeitlicher Verknüpfungen durch Similarität und Opposition in thematischer oder formaler Hinsicht. Diese Äquivalenzbeziehungen erzeugen Gleichzeitigkeit von zeitlich und textlich auseinanderliegenden Ereignissen und sind daher ein Gegengewicht zur Sukzession und Kausalität.¹⁵⁵ Sie unterlaufen damit die teleologische

¹⁵⁰ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 288.

¹⁵¹ Ebd., S. 288f.

¹⁵² Vgl. dazu die Begriffe „*artifice de l'ordre chronologique*“ (QBD 130) und „*retour en avant*“ et „*va et viens*“ (QBD 186).

¹⁵³ Stefanie Kühn: „KZ-Haft und Erinnerung. Ruth Klüger: weiter leben“. In: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse* 27/2 (2007), S. 38–50, hier S. 42.

¹⁵⁴ Näheres dazu im Kapitel 4.1 auf S. 88.

¹⁵⁵ Wolf Schmid: „Erzähltextanalyse“. In: *Handbuch Literaturwissenschaft. Methoden und Theorien*.

Ausrichtung des autobiografischen Genres. Das erzählte Leben wird als ein bruchstückhaftes dargestellt, das nach der Deportation, dem KZ, dem Verlust der Heimat und der Muttersprache im Exil nicht in eine sinnvolle, logisch-kausal verkettete Reihenfolge gebracht werden kann und das dem erinnernden Zugriff nicht immer vollständig verfügbar ist. Dadurch wird die auf der Erinnerung basierende Erzählung als ein herantastender, unterbrochener und wieder anknüpfender Prozess dargestellt.

Dem Erzähler kommt hierbei eine wichtige Funktion zu. Dem semprúnschen Erzähler ist die ordnende Kraft abhandengekommen, er verliert sich in Erinnerungen an Erinnerungen usw. Dem stellt Klüger den ordnenden Zugriff ihrer Ich-Erzählerin gegenüber. Während in *L'Écriture ou la Vie* die Erzählung von einer Assoziation in die nächste übergeht, ist in *weiter leben* eindeutig das erinnernde Ich der Schreibgegenwart das Zentrum der Erzählung. Die starke Betonung der gegenwärtigen Perspektive lenkt den Blick auf den Erinnerungsprozess und trägt damit zum Effekt der Erinnerungshaftigkeit bei. Um mit Lämmert zu sprechen, entsteht durch dieses Einschalten des Erzählers die Illusion einer persönlichen Nähe mit dem Erzähler und gleichzeitig Distanz zu dem, was erzählt worden ist.¹⁵⁶

Basseler und Birke machen außerdem die Dauer, d. h. das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit, für die Analyse der Erinnerungshaftigkeit fruchtbar. Erinnerungswürdiges werde meist zeitdeckend erzählt, unwesentliche Erinnerungen werden gerafft, nicht Erinnerungswürdiges werde übersprungen. Zeitraffungen und Ellipsen seien häufig mit metanarrativen Kommentaren (über Qualität oder Auswahl des Erinnerungswürdigen) verbunden und bilden somit Berührungspunkte zwischen der Basiserzählung und den Analepten.¹⁵⁷ Diese Annahmen werden im Wesentlichen von beiden Texten bestätigt. In den angeführten Textstellen werden einzelne erinnerte Episoden sowie die zitierte Rede zeitdeckend erzählt. Eine Zeitraffung in Form eines Gesprächsberichtes liegt in *weiter leben* vor, um die grausamen Details der Folterung auszusparen (WL 11).

Da in *L'Écriture ou la Vie* dieselben Ereignisse in einem nennenswerten Ausmaß mehrmals erzählt werden, soll die Kategorie der Frequenz ergänzt werden. Neben dem Normalfall der singulativen und iterativen Erzählung, ist bei Semprún vor allem das repetitive Erzählen bedeutungstragend. In *weiter leben* spielt repetitives Erzählen keine Rolle, die Episoden werden singulativ oder iterativ erzählt. Manche Kapitel sind stärker iterativ, wie z. B. das 11. Kapitel des 1. Teils, in dem die Erzählerin ihre Lese- und Schreibgewohnheiten als Kind beschreibt (WL 52-55).

Im Zusammenhang mit dem repetitiven Erzählen in *L'Écriture ou la Vie* ist Sulei-

Hrsg. von Thomas Anz. Bd. 2. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2007, S. 98–120, hier S. 101 - 104.

¹⁵⁶Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. 9., unveränderte Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2004, S. 69.

¹⁵⁷Vgl. Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 128f.

mans Konzept der Revision diskussionswürdig. Mit dem Begriff der Revision bezeichnet Suleiman die textlich nachlesbare Korrektur des bereits Geschriebenen. Sie interpretiert dieses Textphänomen als Ausdruck eines durch das KZ verursachten Traumas, dessen Symptom diese zwanghafte Wiederholung sei: „*revision - that is, a process whereby the memory of a traumatic past event is not merely repeated but continually reinterpreted in light of the subject's evolving preoccupations and self-understandings*“. ¹⁵⁸ Für Suleiman ist besonders signifikativ, dass dieser Prozess der Revision im Text dargestellt wird und dass er nicht vor dem Schreiben abgeschlossen wurde. *Revision* sei Semprúns individueller Stil, der in *L'Écriture ou la Vie* durch die prüfende Wiederdurchsicht, Korrektur und Neubewertung einiger Elemente seiner früheren Werke wie *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche* geprägt ist. ¹⁵⁹ Ein weiterer Aspekt der Revision sei die Phantasie des ewig neu zu übersetzenden und korrigierenden Buches. ¹⁶⁰

Unklarer ist jedoch, warum Suleiman den von Semprún geprägten Begriff des „*artifice*“ mit dem der Revision gleichsetzt. ¹⁶¹ Denn Semprún verwendet *Artifice* um sein Konzept zu erklären, faktuale Details zugunsten einer literarischen Überarbeitung aufzugeben und durch diese Fiktionalisierung zur Erzählbarkeit, zur Lesbarkeit und zu einer größeren Wahrhaftigkeit der Erzählung zu gelangen (EOV 165-167). Er bezieht sich damit auf den Diskurs des Fiktionsverbots in der Literatur der Shoah, allgemeiner auf den Topos, wonach der Roman wahrer sei als faktuale Erzählungen und auf den postmodernen Diskurs, dass jeder Erzählung fiktionale Elemente inhärent sind. Auch wenn der Revision wie dem *Artifice* die Relativierung einer endgültigen Wahrheit gemein ist, so ist die Schwerpunktsetzung doch eine andere: Das Revidieren eines früheren Textes trägt dem Problem Rechnung, dass veränderte gegenwärtige Kontexte die Sicht auf vergangene Ereignisse verändern. Das Problem des Verhältnisses von Wahrheit und Sprache ist anderer Natur.

So interessant Suleimans Konzept der Revision ist, so scheint es doch sinnvoller, die unter diesem Begriff subsumierten Phänomene einzeln zu betrachten. Die literarische Darstellung der Kontextgebundenheit und des Gegenwartsbezug des Erinnerns wird in diesem Kapitel unter dem Aspekt der Mimesis der Erinnerung und des repetitiven Erzählens analysiert. Das Korrigieren früherer Textstellen wird im Kapitel 4.3 unter dem Schlagwort der „*Réécriture*“ diskutiert. ¹⁶²

¹⁵⁸Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*, S. 140.

¹⁵⁹Suleiman bezieht sich insbesondere auf die Stukkateur-Szene in *L'Écriture ou la Vie*, vgl. ebd., S. 141.

¹⁶⁰Vgl. ebd., S. 141.

¹⁶¹Vgl. ebd., S. 138-140.

¹⁶²Vgl. dazu die Analyse der Stukkateur-Szene im Kapitel 4.3 auf S. 99 dieser Arbeit.

3.1.2 Raumdarstellung

Wie Basseler und Birke erörtern, wird der Raum in literarischen Texten nicht nur topografisch beschrieben, sondern auch semantisiert. Der so symbolisch aufgeladene Raum wird zu einem Speicher der Zeit, an dem die Spuren des Vergangenen ablesbar bleiben und der daher Erinnerungen auslösen kann. Diese Erinnerungsorte fungieren so als „*Scharnier*“ zwischen unterschiedlichen Zeitebenen.¹⁶³

Die Raumdarstellung in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* reicht von ausführlichen Referenzen auf lebensweltliche Räume, wie der Topografie von Wien oder Paris oder der Konzentrationslager bis zu symbolisch aufgeladenen Räumen. In *weiter leben* ist etwa der Umzug von der hellen Wohnung der bürgerlichen Familie in die dunkle, von Ungeziefer befallene jüdische Sammelwohnung zu nennen (WL 61). Der erinnerte Raum spiegelt hier die subjektiven Gefühle der Beschreibenden wider. In *L'Écriture ou la Vie* wird vor allem die Opposition zwischen drinnen, der albtraumhaften Realität des KZs, und draußen, der Normalität, gestaltet.¹⁶⁴ Dieser Opposition zwischen Tod und Leben sind Wirklichkeit (dem Tod) und Traum (dem Leben) zugeordnet: „*ces deux mots, Krematorium, ausmachen! qui éclataient longuement dans nos rêves, les remplissant d'échos, nous ramenaient aussitôt à la réalité de la mort. Nous arrachaient au rêve de la vie.*“ (EOV 23). Die KZ-Häftlinge sind durch das Erleben dieser entsetzlichen Realität von allen anderen Menschen verschieden. Diese Gegenüberstellung wird im Motiv des Blicks oftmals variiert. In *L'Écriture ou la Vie* wird dieses Motiv bereits im Eingangssatz eingesetzt: „*Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi: leur épouvante.*“ (EOV 13) In *weiter leben* nimmt die Protagonistin nach der Flucht selbst die Position einer Außenstehenden ein:

ich ging etwas einkaufen, und plötzlich war da ein Zug von KZ-Häftlingen, die mitten durch die Stadt gingen, natürlich nicht auf dem Bürgersteig, sondern die Fahrbahn entlang, von Hunden und SS begleitet und bewacht. Und ich am Straßenrand. Ich hatte ‚uns‘ noch nie von außen gesehen. (WL 184)

In *Le grand voyage* wird weiters der Unterschied zwischen den Gefangenen im Deportationszug und den Deutschen draußen gestalten (GV 154-164). In *weiter leben* findet sich während der Deportation von Auschwitz nach Christianstadt eine ähnliche Gegenüberstellung. Das verschleppte jüdische Mädchen sieht durch das Zugfenster einen fahnenschwingenden Jungen in einem Ferienlager, den sie später mit Christoph, alias Martin Walser, assoziiert:

¹⁶³Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 131.

¹⁶⁴Vgl. z. B. EOV 23f., 202-205, 304f., 313, 323, 393; GV 181f. Zur Traummetapher vgl. das Kapitel 3.2, insbesondere S. 69.

immer noch sehe ich mich an ihm vorübersausen, ich sehe ihn, er mich nicht, kann er ja gar nicht, ich bin im Zug, vielleicht sieht er den Zug, fahrende Züge passen in eine solche Landschaft, vermitteln ein wohliges Fernweh. Für uns beide ist es derselbe Zug, sein Zug von außen gesehen, meiner von innen, und die Landschaft ist für uns beide dieselbe, doch nur für die Netzhaut dieselbe, dem Gefühl nach sehen wir zwei unvereinbare Landschaften. (WL 145)

In dieser Textstelle wird das deutsche Wegsehen und Übersehen der Deportationen in ein anschauliches Bild gefasst und räumliche Oppositionen semantisch aufgeladen.

Der Raum kann auch die Funktion einnehmen, Erinnerungen auszulösen. Schauplätze fungieren dann als Scharnier zwischen Zeitebenen. Diese Kombination von Zeit- und Raumbestaltung in Form einer „*Verräumlichung der Zeit und Verzeitlichung des Raums*“ (Nünning) bezeichnen Basseler und Birke mit Bachtin als „*Chronotopos*“.¹⁶⁵ Dies wird bei beiden Schriftstellern insbesondere bei der Darstellung der Rückkehr in die Stadt der Kindheit und in die Lager sichtbar. Als Semprúns Alter-Ego-Figur zum ersten Mal seit der Flucht aus Spanien nach Madrid zurückkehrt, stellt er fest, dass sich in seinem Viertel nichts geändert hat: „*Je pouvais superposer les images de ma perception attentive et émue à celles de ma mémoire: elles se fondaient les unes dans les autres, leur couleur s’ajustait à la nuance près.*“ (EOV 198).¹⁶⁶

Bei Klüger wird diese Verbindung von Raum und Erinnerung schon in der Anordnung der Erzählung nach Stationen sichtbar, in der die räumliche Ordnung wichtiger ist als die zeitliche. Sie stellt in den jeweiligen Kapiteln ihre früheren und späteren Erinnerungen an Wien, Theresienstadt und New York gegenüber. Bei der Rückkehr nach Theresienstadt betont sie den Kontrast zu früher: vorher „*Ameisenhaufen*“, nun „*fast menschenleer*“; vorher Gefängnis, nun mit dem Auto durchfahrbar; unsichtbare Gespenster zwischen spielenden, gut ernährten Kindern (WL 104). Dieser Wechsel wird als beruhigend empfunden, denn das ehemalige KZ Theresienstadt ist kein Museum geworden, sondern eine lebendige tschechische Kleinstadt (WL 104f.).¹⁶⁷

Die Rückkehr nach Wien wird ambivalenter geschildert. Während die Erzählerin in *weiter leben* feststellen muss, dass es in Wien trotz offensichtlicher Änderungen eine versteckte Kontinuität des Antisemitismus gibt: „*Vieles war unverändert.*“ (WL 66), fällt das Resümee in *unterwegs verloren* etwas versöhnlicher aus: „*Wien hat sich verändert*“ (UV 195). Bei ihren Stadtspaziergängen erlebt sie mehrere Déjà-vus: „*eine Verzierung*

¹⁶⁵Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerens“, hier S. 130f.

¹⁶⁶Eine weitere Episode, in der die Kindheitserinnerungen mit der Topografie Madrids verknüpft werden, ist die Episode am *Place de la Cybèle* (EVA 152-159; QBD 354-359). Während der Protagonist im Juni 1956 frühmorgens den Platz überquert, durch den Chruschtschowbericht in seiner Überzeugung, für die „gute“ Seite gekämpft zu haben, erschüttert wurde, erinnert er sich an eine Episode, in der gut und böse noch leicht unterscheidbar waren, nämlich als im Oktober 1934 am *Place de la Cybèle* ein unschuldiger Mann von der *Garde civile* erschossen wurde.

¹⁶⁷Vgl. dazu auch Klügers Kritik an den KZ-Museen im Kapitel 4.4 auf S. 106.

an einer Kaffeehaustüre, auf einem Fußboden, an einer Haustruppe“ rufen Erinnerungen hervor (UV 196). Auch wenn es für die Vertriebene rational einsehbar ist, dass es ein „*heutiges und ein damaliges Wien gibt, denn man hat ja Verstand und kann unterscheiden, aber die beiden lassen sich vom Gedächtnis her nicht so auseinanderhalten, wie man gern möchte*“ (UV 195), ist ihr die frühere Heimat noch immer unheimlich: das Luegerdenkmal, die Kontinuität antisemitischer Bemerkungen und die erfahrene Ablehnung als Gastlektorin als Frau und/oder Jüdin. Aber es gibt auch Diskontinuitäten: als Touristin darf sie die ihr als jüdisches Kind verbotenen Orte besuchen und als Schriftstellerin erhält sie Preise und Ehrungen. Der Raum fungiert in diesen Beispielen als Zeitspeicher, an ihm lässt sich ablesen, ob sich etwas verändert hat oder nicht, aber auch wie sich die den Raum Betrachtende verändert hat. Klüger verwehrt sich aber gegen die Vorstellung, dass vergangene Zeiten im gegenwärtigen Raum erfahrbar seien (WL 78).¹⁶⁸

Die Rückkehr an bedeutungsträchtige Orte lässt sich dem Reisemotiv zuordnen. Die Fortbewegung im Raum geht mit der rückwärts gerichteten, mentalen Bewegung in der Zeit einher.¹⁶⁹ Die Reisen nach Wien und Theresienstadt in *weiter leben* sowie die Reise nach Deutschland, die Rückreise nach Frankreich, die zahlreichen Reisen als KP-Funktionär in die UdSSR, nach Prag, nach Madrid und nach Salzburg in *L'Écriture ou la Vie* und die titelgebende große Reise der Deportation sind zugleich Reisen in die Vergangenheit. Ein anderes Reisemotiv ist die Metapher des Lebensweges. Diesem konventionellen Chronotopos (auto-) biografischer Romane entsprechen aber keiner der beiden Texte.¹⁷⁰ Statt vom Lebensweg zu sprechen, bietet sich der oben beschriebene Begriff des Taumels an.¹⁷¹

Als Beispiele für eine Verräumlichung der Zeit nennen Basseler und Birke des Wei-

¹⁶⁸ Auf Klügers Modell der „*Zeitschaft*“ wird im Kapitel 4.4 auf S. 106 eingegangen.

¹⁶⁹ Vgl. Basseler und Birke: „*Mimesis des Erinnerns*“, hier S. 132.

¹⁷⁰ Der Erzähler in *Quel beau dimanche* lehnt die Metapher des Lebensflusses als narrative Konvention ab und hält der unumkehrbaren Chronologie der Lebensflussmetapher die Präsenz des Vergangenen sowie die Unstrukturiertheit und Diskontinuität seiner Lebensgeschichte entgegen: „*Car ma vie n'est pas comme un fleuve, surtout pas comme un fleuve toujours différent, jamais le même, où l'on ne pourrait se baigner deux fois: ma vie c'est tout le temps du déjà-vu, du déjà vécu, de la répétition, du même jusqu'à la satiété, jusqu'à devenir autre, étrange, à force d'être identique. Ma vie n'est pas un flux temporel, une durée fluide mais structurée, ou pire encore: se structurant, un faire se faisant soi-même. Ma vie est constamment défaire, perpétuellement en train de se défaire, de s'estomper, de partir en fumée. Elle est une suite hasardeuse d'immobilités, d'instantanés, une succession discontinue de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie. Seul un effort surhumain, un espoir parfaitement déraisonnable fait tenir, fait tout au moins semblant de tenir tout cela ensemble, ces brindilles et ces brandons éparpillés. La vie comme un fleuve, comme un flux, est une invention romanesque. Un exorcisme narratif, une ruse de l'Ego pour faire croire à son existence éternelle, intemporelle - même si c'est sous la forme perverse ou perversité du temps qui passe, perdu et retrouvé - et pour s'en convaincre soi-même en devenant son propre biographe, le romancier de Soi-même.*“ (QBD 366f.).

¹⁷¹ Zum Begriff des Taumels vgl. S. 39 dieser Arbeit.

teren Beschreibungen von Narben oder Tätowierungen, durch die sich Erinnerungen in den Körper einschreiben. Denn durch diese Körperschriften bleibt die Vergangenheit ständig präsent. Dadurch seien die Leiden der Vergangenheit gegenwärtig und die „*Unmöglichkeit einer Trennung von Gegenwart und Vergangenheit*“ werde deutlich.¹⁷² Der Körper wird so zum „*Schnittpunkt von Vergangenheit und Gegenwart*“.¹⁷³ Da das Erwähnen dieser Körperschriften meist mit der Beschreibung ihrer Herkunft einher geht, tragen sie wesentlich zur Erinnerungshaftigkeit bei.¹⁷⁴

Resümierend lässt sich festhalten, dass die semantische Aufladung räumlicher Oppositionen bei der Beschreibung erinnelter Räume und das Feststellen von Kontinuität oder Wandel des Raumes oder des Subjekts im Zuge der Rückkehr an Wendepunkte des Lebens wie den Ort der Kindheit oder die Konzentrationslager in beiden Texten in hohem Ausmaß zur Erinnerungshaftigkeit beitragen. Während die häufigen Bezüge auf außerliterarische Räume durch verifizierbare Referenzen eine faktuale Lesart begünstigen.¹⁷⁵

3.1.3 Modus und Stimme

Zur Beschreibung des Modus soll die Kategorie der Fokalisierung mit der der Distanz ergänzt werden, die bei Basseler und Birke nicht ausgeführt wird. Der Grad der mimetischen Illusion einer Erzählung wird in der Literaturwissenschaft unter anderem unter den Begriffen *showing* und *telling* (Henry James) diskutiert. Martinez und Scheffel bezeichnen die Unmittelbarkeit als dramatischen Modus und die Mittelbarkeit als narrativen Modus. Erstere schaffe durch Detailreichtum, die Bevorzugung der Wahrnehmungsperspektive der Figuren und der „*Selbstvergessenheit des Erzählers*“ die Illusion einer „*unmittelbaren Nähe zum erzählten Geschehen*“.¹⁷⁶ Letztere zeichnet sich durch häufige Erzählerkommentare und Reflexionen aus und schafft so eine gewisse Distanz zum Erzählten, verringert aber zugleich die Distanz zum Erzähler.¹⁷⁷

In *L'Écriture ou la Vie* finden sich viele Szenen in einem stark dramatischen Modus, so wird etwa der Tod des kommunistischen Lagerhäftlings Morales in hoher Detailhaftigkeit erzählt (EOV 251). Andere Szenen sind im distanzierteren narrativen Modus erzählt. So unterbricht der Erzähler die Schilderung der Szene, in der ein Überlebender des Sonderkommandos einigen kommunistischen Häftlingen von der Existenz der Gaskammern berichtet, um aufzuzählen, an welche Details der Szene er sich noch erinnert und an welche nicht (EOV 70f.). Statt im epischen Präteritum Details ausschmückend

¹⁷²Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 132.

¹⁷³Ebd., hier S. 132.

¹⁷⁴Zu den Körperschriften vgl. das Kapitel 3.2.2 auf S. 67. Vgl. ebd., hier S. 132.

¹⁷⁵Vgl. dazu die extratextuellen Referenzen im Kapitel 5.1 auf S. 111.

¹⁷⁶Vgl. Martinez und Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 47-50.

¹⁷⁷Vgl. ebd., S. 47-51.

eine mimetische Illusion zu schaffen, wird durch die mehrmalige Wiederholung von „*je me souviens*“ ein Filter eingezogen, der das Erzählte als Erinnertes distanziert und die Detailgenauigkeit der Erinnerungen betont.¹⁷⁸ Der narrative Modus trägt so zur Distanzierung des Erzählten und zur Konzentration auf den Erzähler bei und nimmt manchmal die Form eines Soliloquiums an. Die Dialoge in direkter Figurenrede sind eher kürzer und nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet.¹⁷⁹ Sie sind häufig am Haupterzählstrang angeordnet, werden von Digressionen unterbrochen und nehmen eine transitorische Funktion ein. Die Funktion der Gesprächspartner des Protagonisten ist meist darauf beschränkt, den Erinnerungsfluss in Gang zu halten.¹⁸⁰

Dialoge in direkter Rede kommen in *weiter leben* bis auf eine Ausnahme in der Selektionsszene kaum vor (WL 133f.). Stattdessen werden kurze Aussprüche der Figuren (WL 24) oder kurze Kommentare von Lesern während der Manuskripterstellung (WL 11) in zitierter oder transponierter Rede vermittelt. Anschließend bezieht die Erzählerin zu ihnen aus gegenwärtiger Sicht Stellung. Die zitierten Stimmen in Erzählvergangenheit und -gegenwart erzeugen Vielstimmigkeit in der tendenziell monologischen Rückschau der Ich-Erzählerin. Sonst überwiegen Gesprächs- und Bewusstseinsberichte sowie der narrative Modus. In *weiter leben* gibt es dementsprechend weniger zitierte Dialoge als in *L'Écriture ou la Vie*. Das ist auf den faktualen Status von Klügers Text und den fiktionalen Status von Semprúns Text zurückzuführen, da der genaue Wortlaut von Dialogen Jahrzehnte später nicht mehr wiedergegeben werden kann.

In Hinsicht auf die Erzählperspektive eignet sich nach Basseler und Birke insbesondere die Ich-Erzählung zur Modellierung von Erinnerungshaftigkeit. Denn durch die Rückschau des Ich-Erzählers sei die Vergangenheit als eine erinnerte Vergangenheit deutlich und das frühere Ich als erinnerte Figur gestaltet.¹⁸¹ Sie erlaube es, ein Ereignis im Spannungsverhältnis zwischen der gegenwärtigen Perspektive des Erzählers und seiner früheren Perspektive darzustellen. Durch den Wissensvorsprung des erinnernden

¹⁷⁸Vgl. den Einsatz von „*Je me souviens*“ in *Le mort qu'il faut* : „*Je m'étais souvenu de Julia, en parlant avec Lenoir*“ (MQF 127) oder in *L'Évanouissement*: Mit dem Gedankenzeit des Protagonisten „— *Je me souviens de ce goût de sang, pense-t-il, et je me souvenais vraiment de ce goût de sang*“ (EVA 35) wechselt die Erzählung von der dritten Person zur ersten und leitet eine Analepse ein, die durch das Erzählerkommentar „*Le souvenir de ce coup sur la tête, à Joigny, en 1943, n'a pris que le temps de fumer une cigarette, et il se retrouve dans sa douleur, dans son insomnie*“ (EVA 46) abgeschlossen wird.

¹⁷⁹Vgl. die zwei ineinander verschachtelten Dialoge mit Nicolaï (EOV 32-36). Es gibt auch umfangreiche zitierte Redepassagen, so z. B. der Dialog zwischen Claude-Edmonde Magny und den Ich-Erzähler (EOV 210-219).

¹⁸⁰Vgl. den Dialog mit Albert, der die Erzählung von der Erschießung eines deutschen Soldaten mit der Erzählung vom Sonderkommando und mit den Assoziationen zu Malraux verbindet (EOV 44-47, 67). Diese verknüpfende Funktion von Dialogen wird auch durch die Wiederholung von Dialogzeilen mehrere Seiten später klar, vgl. „*les oiseaux*“ (EOV 108, 127). „*Vous vous souvenez de Wittgenstein?*“ (EOV 219, 223) und „*Non, il n'a pas écrit ça!*“ (EOV 356, 362, 380).

¹⁸¹Vgl. Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 134.

Ichs kann das Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Perspektiven so eklatant sein, dass die Identität dieser zwei Instanzen in Frage gestellt werden muss. So fragt sich die Erzählerin in *weiter leben*, warum sie nicht aufgestanden und aus dem Kino gegangen ist, als sie die nazistische Bäckerstochter neben sich bemerkt hat.¹⁸² Diese Distanz gegenüber dem früheren Ich entsteht durch den „Filter// der Erinnerung“, wie Klüger anmerkt.¹⁸³

Diese Distanz wird in *L'Écriture ou la Vie* durch den Wechsel der Personalpronomina, mit denen auf das erzählte Ich referiert wird, deutlich. Denn auch wenn *L'Écriture ou la Vie* eine autodiegetische Erzählung ist, erzählt der Erzähler nicht ausschließlich in der ersten Person Singular.¹⁸⁴ Diese Aufspaltung des Ichs wird in der Sekundärliteratur als Selbstgespräch, als Ausdruck der Selbstentfremdung, des Ichs als Objekt, der Nicht-Identität, als Auflösung des Ichs, als Mittel zur Distanzierung oder als Symptom eines Traumas interpretiert. Wolfzettel zieht als Vergleich *La modification* (1957) von Michel Butor heran. In beiden Texten bezeichne das *tu* die Distanz zwischen dem, der erzählt, und dem Ich, das der Erzähler wiederherzustellen versuche.¹⁸⁵ Neuhofer sieht in der veränderten Weltsicht des Autors den Grund für die formale Komplexität und Widersprüchlichkeit in *Quel beau dimanche*: „Das Ich, das eine Kontinuitätsklammer zwischen Vergangenheit und Gegenwart bilden sollte, spaltet sich in mehrere Instanzen auf: ‚je‘, ‚tu‘, ‚l'espagnol‘ bzw. ‚Gérard‘ und ‚le narrateur‘ stellen unterschiedliche Stimmen mit zum Teil verschiedenen Perspektiven dar“.¹⁸⁶ Der häufige Wechsel der Personalpronomina unterbindet aber auch eine vorschnelle Identifikation von Autor,

¹⁸²Ruth Klüger schreibt an anderer Stelle, dass sie beim Schreiben eine große Distanz zum eigenbrötlerische Kind, das sie in Wien war, gespürt habe: „*ich empfand eine große Distanz, auch Befremdung, gegenüber dem Kind, das ich gewesen war und das ich nicht besonders mochte, als ich über sie zu schreiben begann. Sympathisch war sie mir nicht, dieses ausgegrenzte, eigenbrötlerische, unangepasste Mädchen im Hitler-Wien, im Lager, in der Nachkriegszeit. Als Tochter hätte ich sie mir nicht gewünscht, da waren mir meine eigenen Kinder schon lieber. Hofmannsthals Verse spukten mir im Kopf: ‚Und daß mein eignes Ich, durch nichts getrennt, / Herüberglitt aus einem kleinen Kind, / Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd...‘ Am liebste hätte ich sie, dieses frühere Ich, eingeschlossen in ein objektiviertes Anderes, Fremdes, ein Sie statt einem Ich. Aber da sprang sie gleich, wie so ein Hofmannsthalscher Hund, an mir hoch und ließ mich wissen, daß sie für mich ‚das alles durchgestanden‘ hätte, damit ich erwachsen und alt und objektiv und distanziert werden könne. Und wollte nicht draußen gelassen werden. Da nahm ich sie mit, in das Ich meines Buchs.*“ Zitiert nach: Ruth Klüger: „Zeugensprache: Koeppen und Andersch“. In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Hrsg. von Stephan Braese. Frankfurt/Main [u. a.]: Campus-Verl., 1998, S. 173–181, hier S. 174.

¹⁸³Ruth Klüger: „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“. In: *Autobiographien von Frauen*. Hrsg. von Magdalene Heuser. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 405–410, hier S. 409.

¹⁸⁴Auch in den anderen Buchenwaldtexten wechselt die Erzählung stellenweise in die zweite Person Singular: vgl. QBD 272–276, 291–305; in die dritte Person Singular: GV 261–279, QBD 15–29, 248–251, 252–257; vereinzelt in die erste Person Plural (QBD 154f.); *L'Évanouissement* ist eine heterodiegetische Erzählung, auch wenn sie oft in eine Ich-Erzählung wechselt.

¹⁸⁵Wolfzettel: „À quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité?“ *La littérisation de l'horreur*, hier S. 90.

¹⁸⁶Neuhofer: *Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé*, S. 145.

Erzähler und Figur und kann, muss aber nicht ein Fiktionssignal sein.

In der Literaturwissenschaft wird gemeinhin die Perspektive des erzählenden Ichs von der des erzählten oder erlebenden Ichs unterschieden. Diese uneinheitlich gebrauchte Terminologie wurde von Basseler und Birke neu definiert. Sie benennen die Erzählinstanz in „erinnerndes Ich“ um und unterscheiden die Perspektive des erlebenden Ichs von der des erinnerten Ichs folgendermaßen: Beim erinnerten Ich wird die Perspektive des früheren Ichs von der heutigen Erzählinstanz rekonstruiert, es ist von der „gleichzeitige[n] Anwesenheit auf unterschiedlichen Zeitebenen“ gekennzeichnet.¹⁸⁷ Das erlebende Ich bezeichnet hingegen die Perspektive des Ichs als Figur.

Darauf aufbauend unterscheiden Basseler und Birke zwischen zwei Modi der Inszenierung der Erinnerung: Erstens dem „unvermittelten Eintauchen in die Vergangenheit“, das dem erlebenden Ich zuzuordnen ist und das mit einer hohen „Selbstvergegenheit des Erzählers“ und mit einem überwiegend dramatischen Modus einhergeht.¹⁸⁸ Durch die Perspektive des erlebenden Ichs wird das Wiedererleben der Vergangenheit inszeniert. Dieses emotionale Eintauchen in die Vergangenheit im „Wahrnehmungshorizont des erlebenden Ichs“ ist ein rein literarisches Phänomen.¹⁸⁹ Dem erinnerten Ich ist zweitens das „gezielte[] Rekonstruieren der eigenen Vergangenheit“ zuzuordnen, die als „Vergegenwärtigung der eigenen Identität zu einem bestimmten Zeitpunkt“ von einem häufigen Wechsel zwischen den Zeitebenen und vielen Erzählerkommentaren gekennzeichnet ist.¹⁹⁰ Mit diesem literarischen Verfahren kann dargestellt werden, dass aus der Erzählgegenwart zurückgeschaut und dass das Erzählte erinnert wird.

Dank dieser terminologischen Differenzierung lassen sich die Unterschiede der beiden Texte bezüglich der Erzählperspektive näher beschreiben. In *weiter leben* wechselt die Perspektive des erinnerten Ichs mit Erzählerkommentaren ab. Schon der erste Satz wird aus der Perspektive des erinnerten Ichs geschildert:¹⁹¹ Die erwachsene Ich-Erzählerin rekonstruiert darin den Wahrnehmungshorizont des Kindes. Klüger erklärt in ihrem Aufsatz *Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie*, dass es ihre Absicht war, „die Wahrnehmung des Kindes aus der Sicht der Erwachsenen aufleben zu lassen.“¹⁹² Heidelberger-Leonard erläutert diese „Doppelperspektive des Damals und Heute“: „Die Erwachsene rekonstruiert die Seh- und Empfindungsweise des Kindes, erinnert wird das Kind aus Sicht der heutigen Erwachsenen.“¹⁹³ Diese Verquickung der Perspektiven wird von der Erzählerin selbst thematisiert: „(Doch hier gehe ich zu weit, das sind schon

¹⁸⁷Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 137.

¹⁸⁸Ebd., hier S. 137f.

¹⁸⁹Ebd., hier S. 135.

¹⁹⁰Ebd., hier S. 138.

¹⁹¹Vgl. Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“, hier S. 80.

¹⁹²Klüger: „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“, hier S. 409.

¹⁹³Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, 'Weiter leben. Eine Jugend'. Interpretation*, S. 76f.

die Gedanken einer späteren Lebens Epoche)“. In *weiter leben* ist demzufolge „die Vergangenheit deutlich als erinnerte Vergangenheit, und die Figur deutlich als erinnerte Figur zu erkennen“. ¹⁹⁴ In *L'Écriture ou la Vie* werden trotz den oben analysierten, häufigen Wechsel der Zeitebenen und den zahlreichen Erzählerkommentaren viele Szenen im dramatischen Modus des erlebenden Ichs mit Detailreichtum und unvermittelten Figurendialogen erzählt. Hier bleibt die Zuordnung zur lebhaften Erinnerung oder zur ungefilterten Vergangenheit schwebend. ¹⁹⁵

Die Perspektive des erinnernden Ichs ist in beiden Texten durch zahlreiche und ausführliche Erzählerkommentare sehr dominant. Die Ich-Erzähler in *L'Écriture ou la Vie* und in *weiter leben* sind weder allwissend noch verfügen sie über Ubiquität. Es wird nur selten eine Introspektion in das Bewusstsein anderer Figuren gestaltet, wodurch diese nur schwach gezeichnet sind. Was sie denken, fühlen oder wahrnehmen bleibt überwiegend ungesagt. ¹⁹⁶ Das erinnernde Ich hat in beiden Texten einen Wissensvorsprung und das letzte Wort durch Beurteilung, Kommentar und „retrospektive Sinnstiftung“. ¹⁹⁷

Ist das Zentrum der subjektiven Wahrnehmung auf Erzähler- oder Figurenebene? Da sich die Erzählperspektive dieser autodiegetischen Erzählungen nicht widerspruchsfrei der Figur als Erzähler oder der Figur als Charakter zuordnen lässt, wollen wir sie mit Wolf Schmid weiter auffächern, und zwar in Perzeption, Ideologie, Sprache, Raum und Zeit. ¹⁹⁸ In allen fünf Kategorien kann der Erzähler zwischen der narratorialen und der figuralen Perspektive wählen.

Die Kategorie der Zeit haben wir schon oben analysiert. Die Kategorie des Raumes betrifft den *Point of view* im wörtlichen Sinn und lässt sich durch die Restriktion der Wahrnehmung des Raumes in beiden Texten der Figur als Charakter zuweisen. Die Wahl der Sprache variiert in *weiter leben*: Einerseits hat die nun amerikanische Autorin in der Sprache ihrer Kindheit, einem nicht mehr aktuellen Wiener Idiom, geschrieben. Andererseits wählt sie für die Selektionsszene das distanzierende sprachliche Register der Literaturwissenschaftlerin. ¹⁹⁹ Der zeitliche Abstand zwischen erinnerndem und erlebendem Ich wird in *L'Écriture ou la Vie* besonders im Ideologiewandel bemerkbar, d. h. in der veränderten Einstellung zur kommunistischen Partei. Dieser Ideologiewandel unterscheidet im Übrigen auch die Erzähler der einzelnen Buchenwaldtexte und

¹⁹⁴Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 134.

¹⁹⁵Vgl. ebd., hier S. 138.

¹⁹⁶Das gilt gleichermaßen für die anderen Buchenwaldtexte. Die Ausnahme davon bilden die Episoden mit Barizon, Léon Blum, Goethe und Eckermann in *Quel beau dimanche*. Die wenigen Ausnahmen dieser Regel sind nicht ignorierbare Fiktionssignale, da sie logisch unvereinbar mit einer Autobiografie sind. Sie siedeln den Text in einer Grauzone zwischen Autobiografie und Roman an.

¹⁹⁷Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 134.

¹⁹⁸Vgl. Schmid: „Erzähltextanalyse“, hier S. 113-120.

¹⁹⁹Vgl. dazu auch Heidelberger-Leonards Beispielanalyse Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, 'Weiter leben. Eine Jugend'. Interpretation*, S. 84-86.

macht den Abstand zwischen den Publikationen deutlich. In *weiter leben* wird der ideologische Wandel durch den feministischen Standpunkt des erinnernden Ichs deutlich. Diese narratoriale Sichtweise wird z. B. in der feministischen Kritik an den patriarchalen Riten des Seder-Abends offensichtlich (WL 44-46). Die Perzeption ist in beiden Texten figural, auch wenn die Gestaltungsmittel der Selektion und Komposition und die Einmischung des Erzählers so prominent sind, dass die Ebene der Exegese die Diegese ständig unterbricht. Durch diesen Überhang der exegetischen Ebene tritt die Narration der diegetischen Ebene in den Hintergrund.

Es handelt sich demnach um eine „doppelte[] Fokalisierung“, wie sie Basseler und Birke definieren.²⁰⁰ Narrative Texte können die Grenze von Erinnerung, also der Rekonstruktion von Vergangenheit, und tatsächlicher Vergangenheit aufheben, indem sie mehrere gleichwertige Zeitebenen nebeneinander stellen. In diesem Fall kann die Perzeption, die Ideologie und die Sprache des Erzählers mit denen der Figur abwechseln oder diese überlagern, so dass eine Zuordnung zum Erzählertext oder zum Figurentext schwierig bis unmöglich wird. Diese Überlagerung von mehreren Bewusstseinszuständen einer Figur ist der Literatur vorbelassen.²⁰¹ Die „*Verwischung der Grenze von erlebendem/erinnertem und erinnerndem Ich*“ kann nach Basseler und Birke zum Spannungsaufbau, zur Identitätskonstruktion oder als Authentizitätsstrategie genutzt werden.²⁰² Für *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* gilt gleichermaßen, dass auf einen Spannungsaufbau verzichtet wird, die Identität problematisiert wird und über die Authentizität der Erinnerung intensiv reflektiert wird. In postmoderner Tradition werden die „*Restriktionen der menschlichen Erinnerung*“ wie „*Selektivität, Subjektivität*“, die Unverlässlichkeit der Erinnerung und das Vergessen fokussiert.²⁰³

Unter Rückgriff auf Freud unterscheiden Basseler und Birke schließlich Felderinnerungen, in denen man sich aus der „*tatsächlichen Wahrnehmungsperspektive*“ erinnert, von Beobachtererinnerungen, in denen man sich an sich selbst aus einer Außenperspektive erinnert.²⁰⁴ Sie stellen strukturelle Parallelen von Felderinnerungen zur narrativen Darstellung durch das erlebende Ich und der Beobachtererinnerungen zum erinnernden Ich fest. Die Wahl der Außenperspektive, ein objektives, „*allüberschauend/es*“ und distanzierendes Erzählen, das Durchbrechen der Chronologie, und das Hinzufügen nachträglicher Informationen sind Faktoren sowohl der Beobachtererinnerungen als auch der Fokalisierung durch das erinnernde Ich. Die gehäufte Verwendung von Verben der Wahrnehmung und Empfindung, die sich auf die Figur beziehen, verweisen hingegen

²⁰⁰Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 136.

²⁰¹Vgl. ebd., hier S. 136-138.

²⁰²Vgl. ebd., hier S. 136.

²⁰³In zahlreichen Erzählerkommentaren wird auf die Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses hingewiesen (WL 31, 50). Vgl. ebd., hier S. 136.

²⁰⁴Ebd., hier S. 138.

auf die Fokalisierung durch das erlebende Ich bzw. auf eine Felderinnerung.²⁰⁵

Für eine Beobachtererinnerung findet sich in der Selektionsszene in *weiter leben* ein Beispiel: „Und ich sehe mich gebückt an der Barackenwand entlanglaufen. Warum gebückt? Um mich kleiner zu machen, um das bißchen Schatten auszunützen?“ (WL 131) Hier können wir mit Basseler und Birke unterstellen, dass diese Erzählweise „das Bedürfnis nach möglichst objektiver und allüberschauender Erinnerung und damit auch nach (emotionaler) Distanz zum Geschehen impliziert“.²⁰⁶

Die Kategorie der Stimme soll nun um einen weiteren Aspekt ergänzt werden: die des narrativen Adressats. Semprún und Klüger thematisieren in späteren Texten die Reaktionen ihrer Leser auf frühere Texte.²⁰⁷ Klüger zitiert darüber hinaus Einwände ihrer Leser bei der Manuskripterstellung (WL 238).²⁰⁸ Sie wendet sich außerdem in mehreren Ansprachen direkt an ihre Leserinnen. Denn die Frage, wem erzählt wird, ist entscheidend für das Verständnis von *weiter leben*. Klüger hat ihr Erinnerungsbuch nicht als zweckfreies, sollipsistisches Erinnern inszeniert, sondern als einen kommunikativen Akt. Ganz im Sinne Halbwegs, dass Erinnern vom sozialen Rahmen abhängt, adressiert sie ihre Erinnerungen explizit an ihre Leserinnen. Konsequenterweise verändern sich mit dem anvisierten Lesepublikum auch die Auswahl und Interpretation der Erinnerungen. Die von ihr selbst übersetzte amerikanische Version *Landscapes of Memory* weicht in mehreren Punkten von der deutschen Version ab. Durch die Gegenüberstellung dieser beiden Paralleltexte wird deutlich, dass sie nicht losgelöst vom Textadressaten interpretiert werden können.

3.1.4 Textanalyse

Abschließend soll die Rhetorik der Erinnerung anhand zweier Textanalysen zur Darstellung von Auslösereizen der Erinnerung exemplifiziert werden. Die Erinnerung bei Semprúns Alter-Ego-Figur setzt oft schlagartig („*La mémoire m'est revenue d'un seul coup*“ EOV 284) und unwillkürlich („*une part de moi, âpre et profonde, était fidèle, contre moi-même, au rendez-vous de la mémoire et de la mort*“ EOV 292) durch bestimmte Assoziationsmuster ein. Die sogenannten Auslösereize verbinden ein gegenwärtiges Erlebnis aufgrund ähnlicher Sinnesreize mit Erinnerungen: das Trompetensolo von Armstrong (EOV 170-177), eine Scheibe schwarzes Brot (GV 150) oder das Zu-Ende-Rauchen von Zigaretten (EOV 311).²⁰⁹

²⁰⁵Vgl. Basseler und Birke: „Mimesis des Erinnerns“, hier S. 138f.

²⁰⁶Ebd., hier S. 139.

²⁰⁷Vgl. die zitierten Leserbriefe in QBD 252, MQF 84.; LM 36.

²⁰⁸Weitere Leserstimmen: z. B. WL 11, 172, 174, 220, 223.

²⁰⁹Das wohl bekannteste Beispiel eines Auslösereizes hat Marcel Proust mit der *Madelaine* aus *À la recherche du temps perdu* geliefert. Zu Parallelen zwischen Semprún und Proust vgl. z. B. Nicoladzé: *La deuxième vie de Jorge Semprun. Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, S. 168-171; Marisa

Die die Erinnerung auslösenden Reize werden in *L'Écriture ou la Vie* oft durch Medien vermittelt. Sie können aus der Literatur stammen wie in der Episode, die von einem Satz Kafkas aus den Briefen an Milena ausgehend das Ende des politischen Engagements der Alter-Ego-Figur Semprúns für die kommunistische Partei erzählt. Milena Jesenská bildet die assoziative Klammer, die die in Präsens erzählte Preisverleihung in Salzburg 1964 und die in diesem Rahmen erinnerten Reisen nach Prag 1956 sowie 1960, den Parteiausschluss 1964 und die KZ zusammenhält.²¹⁰ Diese Darstellungsart schafft durch Gleichzeitigkeit eine Rhetorik der Erinnerung und erzeugt eine Äquivalenzbeziehung zwischen der Zugfahrt mit der „Pasionaria“ von Prag nach Bukarest und der Zugfahrt ins KZ Buchenwald, die das Thema des preisgekrönten Buches *Le grand voyage* ist. Diese assoziative Verknüpfung der disparaten Zeitebenen suggeriert darüber hinaus eine kausale Verknüpfung: Wäre der Erzähler nicht aus der Partei ausgeschlossen worden, so wäre er nicht Schriftsteller geworden (EOV 324-355).

Neben diesen textbasierten Assoziationsreihen gibt es auch bildbasierte, die wie die betreffende Textstelle aus dem siebten Kapitel von einem Filmerlebnis ausgehen (EOV 258-262). In dieser Kinoszene wird die Alter-Ego-Figur Semprúns zum ersten Mal als Außenstehender mit Bildern aus dem KZ konfrontiert. Unvermutet sieht er die von den alliierten Truppen gefilmten Bilder und wird mit der Diskrepanz zwischen dem Erlebten und dem Gesehenem konfrontiert: „*C'était la différence entre le vu et le vécu qui était troublante*“ (EOV 259). Die Bilder seiner Erinnerung werden ihm entfremdet: „*ces images de mon intimité me devenaient étrangères, en s'objectivant sur l'écran*“ (EOV 260). Die derart veräußerten Bilder entziehen sich zugleich der individuellen Zensur, denn die Erinnerung ist zugleich auch eine zensurierende Instanz. Diese grauen, manchmal unscharfen und durch die Handkamera hüpfenden Bilder sind paradoxerweise realistischer als die seiner Erinnerung. In dieser Umkehrung normaler Logik scheint das KZ ein Traum, aus dessen Unwirklichkeit er durch die Wahrhaftigkeit der Kinobilder plötzlich herausgerissen wird. Diese Kinobilder sind aber im doppelten Sinn stumm: Nicht nur weil sie ohne Ton gedreht wurden, sondern auch weil sie zu wenig aussagen. Dies stoßt die Alter-Ego-Figur Semprúns auf die Grenzen des Dokumentarischen und die Schwierigkeiten, über das KZ zu erzählen. Man hätte die dokumentarischen Bilder wie einen Gegenstand der Fiktion behandeln und sie bearbeiten müssen: Zeitlu-

Siguán: „Bethsaída, la piscine des cinq galeries’: Literarische Tradition und Schweigen im Werk von Jorge Semprún und Jean Améry“. In: *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Marisa Siguán. Amsterdam [u. a.]: Rodopi, 2004, S. 215–232, hier S. 228; Garscha: „La mémoire littérisée de Jorge Semprun“, hier S. 117f. Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*, S. 153, Einfalt: „Jorge Semprun: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur“, hier S. 127f.

²¹⁰Zur Figur der Milena Jesenská im Werk Semprúns vgl. Díaz Arenas: *‘Que nos quiten lo bailado’*, S. 95-106.

pe, Zeitraffer, Freeze Frame und Vergrößern von Bildausschnitten, kontextualisierende Kommentare und Wortmeldungen der Überlebenden, um deren Emotionen zu vermitteln (EOV 261f.). Die Diskussion um die Möglichkeiten und Grenzen des Films als Medium der Shoah ist ein Thema, das überraschend wenig Platz in den autobiografischen Romanen des vielfachen Drehbuchautors Semprún einnimmt. Hesper zufolge verwende Semprún in der Erzählweise seiner Bücher aber Filmtechniken wie Schnitt oder Überblendung.²¹¹

Aleida Assmanns Analyse dieses Textausschnittes fokussiert die Konfrontation zwischen dem eingefleischten Erfahrungsgedächtnis und dem veräußerten, kulturellen Mediengedächtnis.²¹² Die inkarnierten Bilder suchen den Protagonisten als Flashbacks regelmäßig heim, er könne sie aber auch willentlich abrufen. Diese traumatischen Erinnerungen seien umso weniger von seiner Person ablösbar, als sie nicht zu einer „vollbewussten Ich-Erinnerung“ umgeformt werden können.²¹³ Der Protagonist, der das Gesehene mit dem Erlebten verbinde, gerate in einen Schwindel. Denn er sieht sich mit Objektivierungen seiner höchst subjektiven Erinnerungen konfrontiert, sein Innerstes werde nach Außen gekehrt und zugleich in ein problematisches Zeugnis verwandelt:

Die Bilder der Wochenschau *ent-wirklichen* die eigene Erfahrung und sie *ver-wirklichen* sie zugleich. Die eigene Vergangenheit ist nicht begehbar; erst durch materielle Bilder, durch symbolische Repräsentation wird sie ‚exkarniert‘ und damit für andere kommunizierbar.²¹⁴

Bilder seien ein höchst unmittelbares Gedächtnismedium. Während die Schrift als transparentes, immaterielles Medium dem Logos zugeordnet werde, seien die Bilder ambivalenter und stehen dem Affekt und dem Unbewussten näher. Bilder sind das „Gedächtnismedium“ des „kulturellen Unbewußten“ und können in diesem Sinn authentischer sein als Texte.²¹⁵ Diese zwei Gedächtnismedien sind nicht restlos ineinander übersetzbar. Wo Erinnerungen nicht sprachlich verarbeitet, sondern in Form von Bildern auftreten, seien sie meist traumatischer oder vorbewusster Natur. Denn Bilder folgen einer anderen Repräsentationslogik als die Schrift. Ihr entscheidendes Distinktionsmerkmal ist ihre Wirkungsmächtigkeit, die sie unvergesslich mache und für die die antike Mnemotechnik den Begriff „*Imagines agentes*“ prägte.²¹⁶ Bilder waren für den Kunsthistoriker Aby Warburg die „*paradigmatischen Gedächtnismedien*“.²¹⁷ Sie entwickeln eine andere „Übertragungsdynamik“ als Texte, indem sie der „Einprägungskraft

²¹¹Vgl. Hesper: „Man kann alles sagen - Man kann alles vergessen“, hier S. 356-360.

²¹²Vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 211-213.

²¹³Ebd., S. 212.

²¹⁴Ebd., S. 212.

²¹⁵Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 220.

²¹⁶Vgl. ebd., S. 222.

²¹⁷Vgl. ebd., S. 226.

des Gedächtnisses näher und der Interpretationskraft des Verstandes ferner“ stehen.²¹⁸ Dadurch sei ihre unmittelbare Wirkungskraft schwerer zu kontrollieren. Sie stehen dem Traum näher und teilen mit ihm die unkontrollierbare Wirkung. Bilder wie die Fotografie - und der Dokumentarfilm, können wir hinzufügen - weisen aber auch einen indexikalischen Charakter auf. Denn die Fotografie funktioniere nicht nur in gewisser Weise analog zur Erinnerung, sie sei auch ein wichtiges Medium der Erinnerung. Denn als Materialisierung der von den Objekten reflektierten Lichtstrahlen sind Fotografie und Film eine „Spur des Realen“, durch die die Gegenwart mit dem vergangenen Augenblick verbunden sei.²¹⁹

In *weiter leben* finden sich weniger Darstellungen von Auslösereizen der Erinnerung, da die meisten Beschreibungen von Erinnerungsprozessen überwiegend in Form der oben behandelten Erzählerkommentare auftreten. Eine der wenigen Ausnahmen findet sich z. B. im Rahmen der Rückkehr in den Esterhazy-Park: „Da war noch der mickrige Esterhazy-Park im 7. Bezirk [sic], wo ich in frühester Kindheit gespielt hatte und den ich beim Wiedersehen als den ekelhaften Geschmack von Lakritzen in die Geruchserinnerung einatmete“ (WL 66).

Eine weitere Ausnahme ist die im Epilog beschriebene Konfrontation mit der deutschen Vergangenheit (WL 269-279). Im Epilog wird der Fahrradunfall erzählt, der Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist, an deren Ende der Text selbst steht.²²⁰ Den Unfallvorgang hat die Ich-Erzählerin vergessen. Erst als sie mit dem Schreiben begonnen hat, kann sie sich eines Morgens mehrere Monate später im Halbschlaf wieder an alle Einzelheiten erinnern. Der Textabschnitt wird also als Erinnerung dargestellt und erzählt von der plötzlichen und heftigen Konfrontation mit der Vergangenheit durch die in Deutschland erlebte Aggression. Die von einem jugendlichen Radfahrer ausgehende Gefahr assoziiert sie mit der über vierzig Jahre zurückliegenden Judenverfolgung und zieht den Vergleich zwischen der jetzigen deutschen Aggression und der früheren:

Seine Fahrradampel, ich war stehengeblieben, um ihn ausweichen zu lassen, er versucht aber gar nicht, um mich herumzukommen, er kommt gerade auf mich zu, schwenkt nicht, macht keinen Bogen, im letzten Bruchteil einer Sekunde springe ich automatisch nach links, er auch nach links, in dieselbe Richtung, ich meine, er verfolgt mich, will mich niederfahren, helle Verzweiflung, Licht im Dunkel, seine Lampe, Metall, wie Scheinwerfer über Stacheldraht, ich will mich wehren, ihn zurückschieben, beide Arme ausgestreckt, der Anprall, Deutschland, ein Augenblick

²¹⁸ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 227.

²¹⁹ Ebd., S. 221.

²²⁰ Eine ähnliche Analyse des Epilogs hat auch Heidelberger-Leonard durchgeführt vgl. Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, 'Weiter leben. Eine Jugend'. Interpretation*, S. 81-83.

wie ein Handgemenge, *den* Kampf verlier ich, Metall, nochmals Deutschland, was mach ich denn hier, wozu bin ich zurückgekommen, war ich je fort? (WL 271f.)

In rastlosen Halbsätzen und in einer aufgelösten Satzstruktur wird das traumartige Wiedererleben der Vergangenheit ohne Erinnerungsformeln unmittelbar geschildert. In der Perspektive des erlebenden Ichs wird die damalige Wahrnehmung, d. h. die Assoziation der Fahrradlampe mit den Scheinwerfern im KZ und das Gefühl, verfolgt zu werden, lebendig geschildert.²²¹ Im Anschluss an diesen Bewusstseinsstrom schließt das erinnernde Ich die Reflexion an, dass der deutsche Jugendliche natürlich nicht aus Antisemitismus gehandelt hat, sondern aus jugendlichem Leichtsinn. Sie reflektiert weiters über die Bedeutung der Erinnerung, die ihre Wahrnehmung verfälschte, ein verzerrtes Deutungsmuster und eine falsche Reaktion lieferte (WL 272).

In beiden Textstellen wird eine unangenehme Konfrontation mit der verdrängten, traumatischen Vergangenheit als Wendepunkt inszeniert, bei Semprún als Abwendung, bei Klüger als Hinwendung zum (autobiografischen) Schreiben.²²²

3.1.5 Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass beide Autoren ähnliche erzählerische Mittel zur Erzeugung einer Mimesis der Erinnerung verwenden: Die chronologische Ordnung wird zugunsten einer assoziativ-zeitlosen Verknüpfung der Erinnerungen aufgelöst. Das Fehlen von spannungsgenerierenden Nebenhandlungsstränge, Spannungsbögen oder Zukunftsspannung sowie der Verzicht auf illusionsfördernde Erzählweisen sind der Erinnerungsperspektive geschuldet. Bei Semprún lässt sich der Hang zum szenischen und repetitiven Erzählen feststellen, in dem er sich von Klüger unterscheidet. In beiden Texten wird durch die doppelte Erzählperspektive der Fokus auf den deutenden Akt autobiografischer Erinnerung in der Erzählgegenwart verschoben.

Sie lassen sich damit denselben Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses zuordnen.²²³ Insofern die Texte die Erinnerungskonkurrenzen zwischen Tätern und Opfern der Shoah und zwischen den Generationen inszenieren und damit „*in das gesellschaftliche Ringen um Erinnerungshoheit*“ eingreifen, basieren sie auf einem antagonistischen Modus.²²⁴ Sie sind stark standortgebunden und perspektivisch. Die Wirkung antagonistischer Erinnerungstexte beruht darauf, „*modellhaft kollektives Gedächtnis zu inszenieren und die Affirmation gewünschter sowie der Revision unerwünschter*

²²¹Die Assoziation von blendendem Licht und Metall löst auch in *L'Écriture ou la Vie* die Erinnerung ans KZ aus, vgl. das Kapitel 3.2.3 auf S. 75.

²²²Für Weiterführendes über eine Interpretation der semprúnischen Texte im Kontext der Traumatheorie vgl. Ofelia Ferrán: „‘Cuanto más escribo, más me queda por decir’: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún“. In: *MLN* 116/2 (2001), S. 266–294.

²²³Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 201–227.

²²⁴Ebd., S. 215.

Gedächtnisnarrative durch literarische Strategien plausibel zu machen“.²²⁵ Denn auf „diese Weise stiften und zerstören sie Traditionen, legitimieren und delegitimieren sie gesellschaftliche Handlungen, vermitteln und dekonstruieren sie Konzepte kollektiver Identität, etablieren, bestätigen oder desavouieren sie Wertehierarchien“.²²⁶ Zur Artikulation von Erinnerungsgemeinschaften gehören auch die expliziten Leserinnenanreden in *weiter leben*. Beide Texte fordern von den Lesern historisches Vorwissen zum Nationalsozialismus und kulturelles Wissen zum Verständnis der Intertextualität.

Durch den Bezug auf den referentiellen Status, die Konstruktivität und Textualität des Textes, die Diskussion allgemeiner Probleme der Ästhetisierung der Shoah sowie der eigenen Poetologie wird ein Raum zur poetologischen Reflexion geschaffen. Das Problematisieren der autobiografischen Erinnerung, die doppelte Perspektive durch die Metaebene des analysierenden, kommentierenden, wertenden und Sinn stiftenden erinnernden Ichs ergänzt diese Selbstreflexion. Verbunden mit der Fülle an Referenzen auf die Erinnerungskultur, dem Darstellen von Dialogen über die Vergangenheit, der Inszenierung von Erinnerungsprozessen und der Gedächtnismetaphorik entsprechen die Texte ebenfalls dem reflexiven Modus. Der reflexive Modus der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses ermöglicht „der Leserschaft die Beobachtung von Erinnerungskultur und damit auch ein kritisches Hinterfragen der Selektionsmechanismen, der Produktion, Kontinuierung, Manipulation und politischen Funktionalisierung kollektiver Gedächtnisse“.²²⁷ Die im antagonistisch-reflexiven Modus geschriebenen Texte *weiter leben* und *L'Écriture ou la Vie* sind demnach auch Medien des kommunikativen Gedächtnisses.²²⁸

3.2 Gedächtnismetaphorik

Wie Aleida Assmann erläutert, entzieht sich der Erinnerungsprozess direkter Beschreibung und drängt sich in die Metaphorik.²²⁹ Eine Analyse der Gedächtnismetaphorik erlaubt im Umkehrschluss Rückschlüsse auf die Konzeption des Gedächtnisses. Die Metaphern gehen mit den zeitgenössischen Gedächtnismodellen einher und orientieren sich an den jeweiligen „Aufschreibesystemen“ und „Speichertechnologien“: „Denn die Bilder, die von Philosophen, Wissenschaftlern und Künstlern für die Prozesse des Erinnerns und Vergessens gefunden wurden, folgen jeweils den derzeit herrschenden materiellen Aufschreibesystemen und Speichertechnologien“.²³⁰ Zwischen den Gedächtnismetaphern und den Leitmedien einer Gesellschaft bestehe somit eine „enge Wechselbeziehung“.²³¹

²²⁵Erl: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 215f.

²²⁶Ebd., S. 216.

²²⁷Ebd., S. 222.

²²⁸Vgl. ebd., S. 203.

²²⁹Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 149-151.

²³⁰Ebd., S. 149.

²³¹Ebd., S. 149.

Assmann unterscheidet die Metaphern der „*Gedächtniskunst der Mnemotechnik*“ von denen des „*natürlichen*“ Gedächtnisses.²³² Die Metaphern der Gedächtniskunst beschreiben die Verfahrensweisen der *Ars Memoriae*, mit denen Gedächtnisinhalte zuerst gespeichert, dann unverändert und vollständig abgerufen werden sollen. Diese Metaphern sind wie die Mnemotechnik räumlich organisiert. Die Metaphern des ‚natürlichen‘ Gedächtnisses betonen hingegen die zeitliche Dimension der Erinnerung. Sie schildern die Verarbeitungsschritte, die zwischen der Erfahrung und der Erinnerung liegen und wegen denen das Wiederhergestellte nicht mit dem ursprünglich Abgespeicherten übereinstimmt. Sie thematisieren das Vergessen, die Diskontinuität und Rekonstruktion. Zwischen diesen beiden Polen der Gedächtnismetaphorik liegen jene Bilder der Schrift oder Spur, die zeitlos sind, insofern sie eine dauerhafte Prägung voraussetzen, und zeithaft, insofern sie die Rekonstruktion der Vergangenheit problematisieren.²³³

Welcher Typus der Gedächtnismetaphorik überwiegt in Semprúns und Klügers autobiografischen Texten? In welche Bilder werden die Hindernisse und Unzugänglichkeiten der Erinnerung aufgrund des beträchtlichen zeitlichen Abstands zwischen der Erfahrung nationalsozialistischer Verfolgung und deren Erzählung Jahrzehnte später gefasst? Mit welchen Metaphern beschreibt Semprún, wie Bruchstücke der Erinnerung unwillkürlich in die Gegenwart seiner Alter-Ego-Figur einbrechen und wie er versucht, sich durch Schreiben dieser Erinnerung zu bemächtigen? Und welche Bilder wählt Klüger, um das Ringen mit einer Vergangenheit, die nicht vergeht und die sich dem ordnenden Zugriff immer wieder entzieht, zu schildern?

3.2.1 Räumliche Metaphern: Gedankenhaushalt und Ausgrabung

Die räumliche Organisation des Gedächtnisses, wie sie in Klügers Formulierung „*Raum der Erinnerung*“ anklingt (WL 29), kann auf die lange Tradition der antiken Mnemotechnik zurückgeführt werden. Unter den vielfältigen räumlichen Metapher untersuchen wir unter Rückgriff auf Jan Assmann zunächst die Art und Weise, wie die Darstellung geografischer Räume mit Gedächtnisinhalten angereichert und mit Bedeutung versehen wird. Wie Jan Assmann ausführt, laden Erinnerungskulturen den natürlichen Raum mit Bedeutung auf.²³⁴ Landschaften können dementsprechend als Medien des kulturellen Gedächtnisses dienen. Wenn Halbwachs Palästina als „*kommemorativell Landschaft*“ bzw. „*Mnemotop*“ analysiert, so wird für Semprúns Alter-Ego-Figur Deutschland zur Gedächtnislandschaft, in der die gegenwärtige Landschaft mit der erinnerten verschwimmt.²³⁵ Die deutschen Ortsnamen werden mit den ehemaligen La-

²³² Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 177f.

²³³ Vgl. ebd., S. 177f.

²³⁴ Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 59f.

²³⁵ Ebd., S. 59f.

gerkomplexen assoziiert, auch wenn in der heutigen Landschaft kaum mehr Spuren dieser Vergangenheit zu finden sind (EOV 361f.).

Dieser belebte Raum korrespondiert nach Assmann mit dem Festkalender, der eine kollektiv erlebte Zeit widerspiegeln (z. B. nationale Feiertage, das Kirchenjahr, der Bauernkalender).²³⁶ Während diesem Aspekt in Klügers Text keine Bedeutung zukommt, berichtet Semprún an mehreren Stellen von negativ konnotierten Jahrestagen: Der Jahrestag der Befreiung Buchenwalds am 11. April ist unwillkürlich mit der Erinnerung an Buchenwald verbunden. An ihm habe auch die Niederschrift von *L'Écriture ou la Vie* begonnen: „*une part de moi, âpre et profonde, était fidèle, contre moi-même, au rendez-vous de la mémoire et de la mort*“ (EOV 292). Diese räumliche und zeitliche Dimension der Erinnerung überschneiden sich im Reisemotiv: „*voyager dans ma mémoire*“ (EOV 330).²³⁷

Versteht man das Gedächtnis als Landschaft, die man begehen kann, so kann man sich in ihm auch verirren. Mit den verschlungenen Pfaden der Erinnerung, in denen man sich umso leichter verliert, als sie auch noch neblig sind, greift Semprún den Topos des Gedächtnisses als Labyrinth auf: „*je m'égarerais bientôt dans les méandres de la mémoire. Méandres brumeux, de plus.*“ (EOV 229).²³⁸ Diese Metapher vereint zwei Aspekte: den des Verirrrens, der häufig wieder aufgegriffen wird: „*Je m'étais perdu dans mes souvenirs*“ (EOV 55) und den des Verborgenseins.

Bei Klüger sind unter den räumlichen Metaphern vor allem die häuslichen Metaphern zu nennen, die traditionell weiblich konnotiert sind.²³⁹ Zu dem Bildfeld, das das Gedächtnis als „*Gedankenhaushalt*“ beschreibt, zählen die Rumpelkammer und Möbelstücke wie Schränke und Schubladen.²⁴⁰ In *weiter leben* wird bildhaft beschrieben, wie nach ihrem folgenschweren Sturz, bei dem sie ein Schädel-Hirn-Trauma erlitten hatte, ihr Gedankenhaushalt auf den Kopf gestellt war:

Es war, als hätten Einbrecher alles durcheinandergeworfen, die sorgfältig verpackten alten Papiere aus hinterster Ecke hervorgeholt, sie dann aus Wut, weil sie

²³⁶ Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 38f.

²³⁷ Zum Reisemotiv vgl. das Kapitel 3.1.2 auf S. 45.

²³⁸ Zur Begriffsklärung: „*la mémoire*“ wird im Folgenden mit „Gedächtnis“ übersetzt. Da *mémoire* auch digitale Speicher bezeichnet, ist der französische Begriff nahe am Gedächtnisspeicher; auch die Ähnlichkeit mit den Memoiren, *le mémoire*, ist nicht zu vergessen. *Le souvenir* und *le rappel* werden mit „Erinnerung“ übersetzt. Nach Assmann versteht man allgemein „Gedächtnis als virtuelle Fähigkeit und organisches Substrat neben Erinnerung als aktuellem Vorgang des Einprägens und Rückrufens spezifischer Inhalte“. Statt als Opposition sollten sie als „Begriffspaar, als komplementäre Aspekte eines Zusammenhangs“ verstanden werden. Zitiert nach: Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 150f.

²³⁹ Klüger dazu im Interview mit Schmidtkunz: „*diese weiblichen Metaphern, wenn sie mir einfallen, da freue ich mich jedes Mal.*“, in: Schmidtkunz: *Im Gespräch. Ruth Klüger*, S. 20.

²⁴⁰ Vgl. dazu auch die Metapher aus *Landscapes of Memory*: „*But now my mental furniture has to be rearranged, and it feels as if I am running through my house in the dark, bumping into things.*“ (LM 37).

unbrauchbar und wertlos waren, im Haus verstreut, alle Schubladen aufgerissen, Kleider zerschnitten (wie mit den Sachen für die chemische Reinigung im aufgebrochenen Auto, vor Jahren in Charlottesville), und die Schränke sperrangelweit offen; und uralte Gegenstände, von denen man glaubt, man hätte sie längst in den Müll geworfen, wieder ans Tageslicht gezerzt. Man kommt sich enteignet vor, weil das Haus selbst durch die gewaltsame Störung so geschädigt und auch fremd erscheint. Nach und nach merkt man, daß in dem anscheinend heillosen Chaos mehr vom eigenen Ich steckt als in den früheren, scheinbar geordneten Verhältnissen. (WL 276)

Hier ist es also nicht das Subjekt, dass sich in seinen Erinnerungen verliert, sondern eine Störung von außen, die die Erinnerungen durcheinander bringt. Erst durch diesen äußerlichen Anstoß, in diesem Fall eine Aggression mit dem Fahrrad, gerät das Gedächtnis in Unordnung, sodass sich das Ich zunächst nicht mehr in ihm erkennt.

Unordnung kann dazu führen, dass Erinnerungen falsch eingeordnet werden: So gibt es zwischen Klügers Mutter und ihrer Adoptivschwester Missverständnisse, „*weil in den nur halbherzigen Versuchen meiner Mutter, die Vergangenheit zu ordnen, Ditha in die falsche Schublade geraten ist*“ (WL 157). Ihren Vater kennt sie mehr aus den sporadischen Erzählungen ihrer Mutter als aus eigener Erinnerung und kann ihn daher nicht einordnen: „*so daß er nur ein unverrückbares Gerät in meinem Gedankenhaushalt geworden ist, durchtränkt von Fluten späteren Geschehens, wie ein Möbelstück, das langsam verfault, sich aber nicht wegschieben und schon gar nicht hinauswerfen läßt.*“ (WL 34). Diese wenigen, aus einzelnen Episoden bestehenden Kindheitserinnerungen sind wie Souvenirs, in denen sie schwelgen kann, „*genüßlich abstaubend, was in der Rumpelkammer noch vorhanden war*“ (WL 29). Diese Kindheitserinnerungen können aber auch einengend sein. Denn sie lassen sich nicht von nachträglichem Wissen beeinflussen (WL 30). Das Gedächtnis sei auch ein „*Gefängnis [. . .] man rüttelt umsonst an den in der Kindheit geprägten Bildern*“ (WL 29).

In Semprúns Texten finden sich ebenfalls Metaphern, die das Gedächtnis als bewohnbar („*habitable*“) beschreiben (EOV 297). Zu Beginn von *L'Évanouissement* wird die Abwesenheit von Erinnerung als ein Korridor mit geschlossenen Türen beschrieben. Sie öffnen sich, als die Erinnerungen wieder zugänglich sind (EVA 17f.). In *Quel beau dimanche* wird das Gedächtnis mit einem verlassenen Haus verglichen, in dem nur noch verblichene Spuren auf die Vergangenheit hinweisen:

J'avais refermé la porte de la chambre. Ça bougeait quelque part, au loin, dans ma mémoire. Comme si ma mémoire avait été une vaste maison délabrée, abandonnée tout au moins, qu'on visiterait à l'automne, et où les bruits de nos pas réveilleraient des échos éteints, des réminiscences obscures, comme si en parcourant cette maison abandonnée l'impression d'y être déjà venu, peut-être même

d'y avoir déjà vécu, allait s'imposant peu à peu jusqu'à acquérir la force d'une obsession. (QBD 398)

Die Metaphern des Gefängnisses und der Rumpelkammer, so Lühe, drücken aus, dass sich die „*Diskrepanz zwischen Erinnerung und Phantasie*“ dem „*erzählerischen Zugriff*“ als „*Beschränktheit*“ in den Weg stellt.²⁴¹ Mag das für die Metapher des Gefängnisses zutreffend sein, so lässt sich mit Aleida Assmann die Metapher der Rumpelkammer analog zu der des Dachbodens als eine Metapher für das „*Latenzgedächtnis*“ bezeichnen. Mit dem Latenzgedächtnis oder mit F. G. Jüngers Begriff des „*Verwahrens-vergessen[s]*“ unterscheidet sie das unwiederbringliche Vergessen von vorübergehend unzugänglichen Erinnerungen, die sich in einem „*Zwischenzustand*“ zwischen Erinnern und endgültigen Vergessen befinden.²⁴² Wie Gerümpel in der Rumpelkammer sei latent Vergessenes „*noch präsent [...] aber selten besichtigt*“.²⁴³ Es sei auch ungeordnet in dem Sinn, dass zwischen den Elementen kein sinnträchtiger Zusammenhang bestehe. Diese verstreuten, ausrangierten und zwecklosen Gegenstände bilden eine Art Reserve. Damit ist das Verwahrensvergessen eine konservative Form des Vergessens. Assmann ordnet den Dachboden - wir können die Rumpelkammer ergänzen - als einen unstrukturierten, unzugänglichen Raum der „*Raummetaphorik der Erinnerungskraft*“ und nicht der der „*Gedächtniskunst*“ zu.²⁴⁴

Eine weitere räumliche Kategorie ist die der Tiefe. Diese Dimension gewinnt in den Metaphern an Bedeutung, die das Gedächtnis als übereinanderliegende Schichten der Vergangenheit skizzieren. Dem Erdboden gleich liegen die frühesten Erfahrungen am tiefsten begraben. Dort bleiben sie aber auch bewahrt. Es erfordert mühsame Grabungsarbeit, um sie wieder in die Gegenwart heraufzuholen. Aleida Assmann assoziiert mit der Tiefe nicht die „*Speicherkapazität*“ und „*Ordnung*“ des Raumes, sondern die „*Unzugänglichkeit*“ und „*Unverfügbarkeit*“.²⁴⁵ In der Grabungsmetapher werde die Raummetaphorik zeitlich aufgeladen, wodurch „*Vergessen, Diskontinuität, Verfall und Rekonstruktion*“ akzentuiert werden.²⁴⁶

Ein bekanntes Beispiel für die Grabungsmetapher ist Walter Benjamins Denkbild „*Ausgraben und Erinnern*“, in dem er Erinnern mit archäologischen Ausgrabungen vergleicht. Das Gedächtnis sei so wie die Erde das Medium und nicht das Instrument der Vergangenheitsbetrachtung. Die übereinander lagernden Schichten verborgener Über-

²⁴¹Irmela von der Lühe: „Das Gefängnis der Erinnerung. Erzählstrategien gegen den Konsum des Schreckens in Ruth Klügers 'weiter leben'“. In: *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*. Hrsg. von Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe. Köln [u. a.]: Böhlau, 1997, S. 29–45, hier S. 31.

²⁴²Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 161-168; 256.

²⁴³Ebd., S. 161.

²⁴⁴Ebd., S. 162.

²⁴⁵Ebd., S. 163.

²⁴⁶Ebd., S. 165.

reste des Vergangenen können mit beständigem Suchen hervorgeholt werden. Benjamin insistiert, dass es für das Graben wesentlich sei, den Punkt im Jetzt, an dem man fündig geworden ist, zu bezeichnen und schlussfolgert:²⁴⁷

Im strengsten Sinn episch und rhapsodisch muß daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muß, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem welche vorher zu durchstoßen waren.²⁴⁸

Eine Erinnerung muss demzufolge auch Rückschlüsse auf den, der sich erinnert, sowie auf die Schichten anderer damit assoziierter Erinnerungen geben. Das, was zeitweilig nicht verfügbar ist, muss erst mühsam ans Licht gezerrt werden, wobei der Weg durch andere Erinnerungen führt. Diese Grabungsmetapher betont die Prozesshaftigkeit des Erinnerns. Assmann fasst Benjamin so zusammen, dass Erinnerungen weder faktisch noch objektiv sind, da sie sich aus dem Milieu, aus dem sie geborgen wurden, nicht vollständig ablösen lassen.²⁴⁹ In *Le mort qu'il faut* wird in diesem Sinn das KZ Buchenwald als archäologische Grabungsstätte der Niedertracht bezeichnet: „*Vous aurez visité ce lieu de mémoire, ce site archéologique de l'histoire européenne de l'infamie*“ (MQF 85).

Es finden sich zahlreiche andere Grabungsmetaphern in den Texten Semprúns.²⁵⁰ Erinnerungen sind so tief im Gedächtnis vergraben, dass sie nicht mehr zugänglich sind: „*tout cela est enfoui dans ma mémoire, irrécupérable*“ (EOV 222). Die Grabungsmetapher wird auch von Klüger aufgegriffen, wenn sie den Fundort der Erinnerung, d. h. Ort und Zeit der Schreibgegenwart, angibt: „*Hier in Göttingen, wo ich diese Gedächtnisbrocken im Jahre 1989 ausgrabe*“ (WL 158). Sie betont damit die Überlappung von Gegenwart und Vergangenheit. Denn es ist die heutige, verfälschte Erinnerung der Deutschen an die Zwangsarbeiter, die ihre eigenen Erinnerungen als Zwangsarbeiterin hervorbringen und die sie als Korrektur dieser Geschichtsverfälschung erzählt.

Bei Semprún wird die Dimension der Tiefe auch in anderen Bildfeldern ausgelotet. Er beschreibt die gleichzeitige Präsenz mehrerer miteinander konkurrierender Zeitschichten als einen Kontrast zwischen der Oberfläche und dem dahinter Verborgenen. Durch das Schreiben kommen die Erinnerungen ans KZ wieder an die Oberfläche:

²⁴⁷Vgl. dazu auch Walter Benjamins einflussreiches Konzept der Jetztzeit in den geschichtsphilosophischen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ (verfasst 1940/ publiziert 1950).

²⁴⁸Walter Benjamin: *Denkbilder*. 3. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994, S. 101.

²⁴⁹Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 165.

²⁵⁰Weitere Grabungsmetaphern: „*cette histoire jamais dite, enfouie comme un trésor mortel au fond de ma mémoire*“ (GV 192). Übereinanderliegende Vergangenheitsschichten beschreibt Semprún auch im moderneren Bild eines Flugzeugs, das während des Landeanflugs unterschiedlich geformte Wolken-schichten durchquert (GV 190f.).

Elle [mémoire; B. S.] fut partagée entre un bonheur de surface - je dînais ce soir-là avec des amis chers - et l'angoisse profonde qui m'emmurait. Ce fut un espace partagé en deux territoires, brutalement. Deux univers, deux vies. Et je n'aurais su dire, sur le moment, laquelle était la vraie, laquelle un rêve. (EOV 303).

Zu dieser Kategorie gehören auch die Metaphern des Ein- und Auftauchens, die Semprún in zahlreichen Kontexten verwendet.²⁵¹ So ist die Alter-Ego-Figur Semprúns von der Preisverleihung abgelenkt, weil er noch in Erinnerungen versunken ist: „*Je suis encore immergé dans mes souvenirs de Prague*“ (EOV 346). Ein noch auswendig gewusstes Gedicht treibt im Gedächtnis: „*un texte de ma lointaine adolescence, qui flottait encore dans ma mémoire*“ (EOV 232). Schreiben heißt für den Erzähler, wieder in die Erinnerungsarbeit einzutauchen: „*il fallait replonger de nouveau dans ce long travail de deuil de la mémoire. Interminable*“ (EOV 244).

Bei beiden Schriftstellern ist die räumliche Anordnung von Gedächtnisinhalten durch die traumatische Erfahrung des KZs in Unordnung geraten. Diese ver(w)irrenden Erinnerungen werden mit den Metaphern der Mäander (Semprún) und des verwüsteten Hauses (Klüger) beschrieben. Mit dem Begriff des Latenzgedächtnisses werden die räumlichen Metaphern bezeichnet, die die vorübergehende Unverfügbarkeit von Erinnerungen beschreiben: Dachboden (Klüger) und Ausgraben (Klüger, Semprún). Mit den Metaphern des Ausgrabens (Klüger, Semprún) und Eintauchens (Semprún) wird der Fokus auf die zum Freilegen des latent Verborgenen notwendige Erinnerungsarbeit verschoben. Diese Tendenz wird bei den Schriftmetaphern als Übereinstimmung oder Diskrepanz zwischen dem Eingeschriebenen und dem Gelesenen beschrieben.

3.2.2 Schriftmetaphern: Fotografie, Computer und Körperschriften

Die Schreibmetaphern beschreiben Erinnerungen als dauerhafte und unveränderliche Gedächtnisspuren. Unter den Schriftmetaphern werden wir die bildhaften Ausdrücke untersuchen, die wie die Computer- oder Fotografiemetapher der Mediengeschichte folgen, sowie diejenigen, die den Körper als Einschreibematerial des Gedächtnisses beschreiben.

In den Texten Semprúns und Klügers finden sich zahlreiche Lichtbilder und andere Schreibmetaphern.²⁵² Mit der Fotografiemetapher wird zunächst auf die visuelle Dimension von Erinnerungen verwiesen: Nachdem Semprúns Alter-Ego-Figur nach langen Jahren des Exils ins Madrider Stadtviertel seiner Kindheit heimkehrt, ist er davon überrascht, noch vieles so wie in seiner Erinnerung vorzufinden: „*Je pouvais superposer*

²⁵¹Weitere Metaphern des Ein- und Auftauchens: GV 152, EVA 7f., 77, 139.

²⁵²Weitere Schreibmetaphern: EVA 113f., QBD 233, 368, MQF 105.

les images de ma perception attentive et émue à celles de ma mémoire: elles se fondaient les unes dans les autres, leur couleur s'ajustait à la nuance près.“ (EOV 198).

Klüger stellt die Fotografie der Narration gegenüber. Die Identität ihres Vaters zersplittert ihr „in ein Dutzend Momentaufnahmen“ (WL 29). Denn die Erinnerungen aus der Kindheit lassen sich nicht mit dem Wissen der Erwachsenen um die Ermordung ihres Vaters verbinden. Dessen gewaltsamer Tod ist ein Bruch, der zu disparaten Erinnerungsfragmenten führt und sich nicht in eine sinnvolle Erzählung auflösen lässt: „und so ergibt sich keine Tragödie daraus“ (WL 30).²⁵³ Diese Fragmentierung äußert sich auch formal im Erzählen kurzer, in sich abgeschlossener Episoden über den Vater.²⁵⁴ Das Problem einer bruchstückhaften Identität kennt auch der Erzähler in *L'Évanouissement*. Die Identitätsfragmente des Protagonisten Manuel scheinen ihm wie eine Sammlung beliebiger Momentaufnahmen, denen der Rahmen zur richtigen Einordnung fehlt. Sie müssen erst durch Erinnerung oder Erfindungsgabe in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden:

Comme une collection d'instantanés dont l'ordre chronologique aurait été troublé et qui, en apparaissant devant mon regard, auraient exigé de moi un effort de mémoire, ou d'imagination [...] pour reconstituer à partir de tous ces signes figés le mouvement obscurci qui avait abouti à ces moments privilégiés par le hasard, préservés nul ne sait pourquoi (EVA 124).

Der Bildspender Fotografie verweist zudem auf den zeitlichen Abstand zwischen Eindruck und Abruf des Ereignisses. Denn auch wenn sich der Erzähler in *L'Écriture ou la Vie* nicht mehr an seinen letzten Tag im KZ Buchenwald erinnern kann, kann er doch Jahre später mit etwas Bemühen vergangene Gesichter, Episoden und Worte rekonstruieren: „Comme si, en quelque sorte, la pellicule impressionnée autrefois par une caméra attentive n'avait jamais été développée“ (EOV 230). Er beschreibt weiters, wie sich während des Schreibens die Erinnerung an die Befreiung des KZs einschleicht und langsam Gestalt annimmt: „Le souvenir réel des trois officiers d'une mission alliée qui se dévoilait derrière la fiction a commencé à prendre forme et contour, comme les images qui émergent dans le flou origininaire d'une photographie Polaroid“ (EOV 295). Hier suggeriert die Fotografiemetapher die Authentizität der Erinnerung. Denn wie eine Fotografie dafür verbürgt, dass der Fotograf und das fotografierte Objekt sich vor Ort befunden haben, so scheinen visuelle Details die Exaktheit der Erinnerung zu garantieren.

²⁵³Semprún wählt andere bildhafte Ausdrücke, um die Tatsache zu beschreiben, dass sich Erinnerungen (vorübergehend) nicht in ein kohärentes Ganzes eingliedern lassen: „souvenirs épars, décousus“ (EOV 43) und „Il ne m'en reste dans le souvenir, cependant, que de très rares images. Brillantes, sans doute, éclairées d'une lumière crue, mais entourées d'un halo épais d'ombre brumeuse.“ (EOV 42).

²⁵⁴Diese Erzählweise wird in den „Vignettes“ aus Auschwitz wieder aufgenommen (WL 121).

Wie die Fotografie- speist sich auch die Computermetapher aus der Menge der in der Gesellschaft zirkulierenden Medien. Mit dem Computer als Gedächtnismetapher verweist Klüger auf das Leitmedium unserer aktuellen Gesellschaft.²⁵⁵ Da sie die Namen auf ihren gefälschten Personalausweisen vergessen hat, fragt sie ihre Mutter danach, die „den gespeicherten Namen, nach kurzem Zögern, auf den Bildschirm ihres Gedächtnisses“ ruft (WL 181). Scheinbar Verlorenes entpuppt sich hier als nur verloren geglaubt, denn es ist doch noch gespeichert. Auch der Unfallvorgang scheint monatelang vergessen zu sein, bis sich Klüger durch das Schreiben wieder daran erinnert:

Bei den Computern gibt es ein ‚unerase‘-Programm. Gelöschtes kann wieder aufgerufen werden, weil die elektronischen Impulse noch auf der Festplatte oder der Diskette auffindbar sind, solange nicht darübergeschrieben wurde. Am ersten Juni des nächsten Jahres, als ich wieder in meiner Göttinger Wohnung war und angefangen hatte, diese Erinnerungen zu schreiben, da war eines frühen Morgens beim Aufwachen die Unfallszene, der Zusammenprall da und will hinuntersinken, wie die Träume es tun, wenn das Licht sie verscheucht. Ich halte die Erinnerung fest, dieses Stück Leben will ich besitzen, und da ist’s, ich hab’s, aus dunklen Wassern gefischt, noch zappelnd. (WL 271)

Die Computermetapher rückt die Gemeinsamkeiten des Gehirns mit elektronischen Datenverarbeitungsprogrammen in den Vordergrund. Erinnerung wird als im Zentralnervensystem gespeichertes Engramm beschrieben, dessen Reproduktion zu einem späteren Zeitpunkt möglich ist, sofern es in der Zwischenzeit nicht überschrieben worden ist.²⁵⁶ Diese Analogie erlaubt es, die Übertragung von Erinnerungen auf andere „Systeme“ anzudenken und damit die Beschränktheit des eigenen Gedächtnisses zu überschreiten:

Wenn ich mir nur das Gedächtnis meiner Mutter zu eigen machen könnte, um mein eigenes, unvollständiges zu ergänzen und dadurch zur eigenen Vergangenheit durchzudringen. Wenn sie wahrhaftiger wäre; aber sie biegt sich die Welt zurecht, so gut sie’s kann. Und doch, immer wieder stell ich ihr Fragen, der alten Frau. Diese Wände der frühen Erinnerungen, wenn ich nur sehen könnte, was in ihrem Kopf spukt, wenn man sich nur nehmen könnte, woran sich eine andere erinnert,

²⁵⁵Weitere Computermetaphern: WL 279, UV 196.

²⁵⁶Zum Begriff des Engramms vgl. „Unter Engrammen versteht man sowohl die flüchtigen wie die dauerhaften Veränderungen im Gehirn, die sich aus der neuronalen Codierung eines Erlebnisses ergeben. Das Gehirn, so nimmt man heute an, soll hierbei Ereignisse einspeichern, indem es die Verbindungen zwischen bestimmten Neuronengruppen verstärkt [...] und zwar nur an solchen, die an der Codierung des Ereignisses beteiligt sind. In diesem neuen Verbindungsmuster konstituiert sich das Engramm als Aufzeichnung des Ereignisses. Engramme tragen dabei wesentlich dazu bei, das zu repräsentieren, was wir subjektiv als Erinnerung an etwas erleben“. Zitiert nach: Pethes und Ruchatz: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, S. 142.

ohne die Glättungen und die Beschönigungen, die das Körnige, das Sandige des wirklich Erlebten bis zur Widerstandslosigkeit in der Nacherzählung ausfiltrieren.
(WL 34)

Auch wenn Klüger hier keine digitale Metapher verwendet, dient die auf elektronischen Impulsen basierende Datenübermittlung und Vervielfältigung doch als Vergleichspunkt.

Assmann stuft das digitale Schreiben als Endpunkt der Schreibmetaphorik ein: „*Das Netzwerk als externalisiertes globales Nervensystem unter- und überbietet zugleich alle Metaphern, die bislang das Phänomen der Erinnerung in technische, gegenständliche und praktische Metaphern übersetzten*“.²⁵⁷ Denn „*im Netzwerk reduziert sich Schreiben auf die Manipulation elektronischer Impulse*“, was gleichermaßen für Computer wie Gehirn gelte.²⁵⁸ Die Technik und der menschliche Organismus nähern sich in der Computermetapher bis zur Konvergenz an.

Im folgenden Abschnitt werden nun die Ausdrücke behandelt, in denen der menschliche Körper als Gedächtnisspeicher bezeichnet wird und in denen die somatische Ebene der Erinnerung beschrieben wird. Diese Metaphern betreffen die Spuren, die die Vergangenheit am Körper hinterlassen hat. Sie beschreiben die körperlichen Reaktionen auf stark affektive Erinnerungen. Und umgekehrt behandeln sie körperliche Reaktionen als Garant für die Authentizität von Erinnerungen.

Die nationalsozialistische Verfolgung hat Spuren am Körper hinterlassen, die diese schmerzhafteste Vergangenheit präsent halten. Semprúns Alter-Ego-Figur nennt die Narbe, die die Gestapo bei seiner Verhaftung durch einen Kolbenschlag auf seinem Kopf hinterlassen hat, und die Narbe am Ohr, die nach seinem Sturz vom Zug zurückblieb.²⁵⁹ Klüger widmet das erste Kapitel in *unterwegs verloren* der Bedeutung, die ihre Auschwitz-Tätowierung und deren Entfernung für sie hatte (UV 11-29). Diese Narben lassen sich mit Assmann als Körperschriften bezeichnen. Sie zeichnen sich durch Stabilität aus, können aber auch schädlich sein.²⁶⁰ So nenne auch Nietzsche in der *Genealogie der Moral* (1887) den Schmerz als wirkungsvollstes Mittel zur Einprägung: nur was nicht aufhöre, weh zu tun, bleibe im Gedächtnis.²⁶¹ Diese Körperschriften teilen somit wesentliche Eigenschaften eines Traumas. Sie können als dessen körperliche Manifestationen interpretiert werden.²⁶²

²⁵⁷ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 178.

²⁵⁸ Ebd., S. 178.

²⁵⁹ Diese Narben bilden den Ausgangspunkt für Analepsen, in denen die Entstehung der Narben erzählt bzw. erinnert werden. Die Narbe am Schädel leitet in *L'Évanouissement* die Erinnerung an die Verhaftung ein (EVA 35f.). Die Narbe am Ohr ist in *L'Écriture ou la Vie* Ausgangspunkt der Erzählung vom Sturz vom Zug (EOV 272).

²⁶⁰ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 242.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 245.

²⁶² Für Einführendes zu traumatischen Erinnerungen vgl. Gudehus, Eichenberg und Welzer: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 602.

In diesem Sinn dient Klüger die Wunde als Bild für eine problematische oder unerledigte Vergangenheit: Wien, die Stadt aus der sie als Kind vertrieben wurde, gehöre zu ihr „*wie eine Wunde, die nicht heilt*“ (UV 199-200). Man habe sie entmutigt in den neu gegründeten Staat Israel auszuwandern: „*tatsächlich wurde er [der Zionismus, B.S.] das Unerledigte schlechthin und daher eine Wunde.*“ (WL 253) Die traumatische Erinnerung wird als Fremdkörper erfahren. Denn Auschwitz sei als etwas, das als zufälliges Ereignis nichts über sie aussage, wie eine nicht operierbare Bleikugel im Leib (WL 139). Assmann sieht die Bleikugel als Ausdruck dafür, dass die „*Integration der traumatischen Erfahrung versperrt und mögliche Identitätskonstruktionen vereitelt*“ sind.²⁶³ In ihr werde die „*paradoxe Widersprüchlichkeit des Traumas*“ offenkundig.²⁶⁴ Denn obwohl ein Fremdkörper, könne sie nicht ausgestoßen werden, sie sei sowohl innerlich wie auch äußerlich, anwesend wie abwesend.

Semprúns Erzähler wiederum bezeichnet die unwillkürliche, traumatische Erinnerung als in den Alltag einschneidend wie ein Skalpell: „*subitement, comme un scalpel qui découperait nettement des chairs tendres, un peu molles, ce souvenir éclate, tellement démesuré, tellement hors de proportion*“ (GV 254). Sie bringe sein Herz zum Klopfen und sein Blut zum Stocken.²⁶⁵ Das Bildfeld der Medizin verwendet er auch, um die Fremdartigkeit der KZ-Erinnerung als Krebs zu beschreiben, der die Wirklichkeit überwuchert: „*ces souvenirs s'imposent, prolifèrent, dévorant le réel par une procédure de métastases fulgurantes*“ (EOV 303). Die Erinnerung sei wie eine Krankheit lebensbedrohlich. Auf diese Weise verhält es sich auch mit dem Schreiben über diese Erinnerungen. Die Erinnerung an die massenhafte Todeserfahrung im KZ, die durch das Schreiben hochkommt, ersticke das Leben: „*renvoyé dans le mémoire de la mort, refoulé dans l'asphyxie de cette mémoire*“ (EOV 146). Deswegen erklärt die Alter-Ego-Figur Semprúns, habe er sich in Ascona dazu entschieden, seine Schreibprojekte fallenzulassen und nicht weiter in der Vergangenheit zu wühlen: „*Tel un cancer lumineux, le récit que je m'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma vie*“ (EOV 254). Deshalb sei nach der Rückkehr aus dem KZ eine Heilung durch Schweigen und Vergessen („*la cure de silence et d'amnésie concertée*“), d. h. eine Abkehr vom Schreiben, notwendig gewesen (EOV 237).

In diesen ausdrucksstarken Metaphern wird Erinnern als extrem schmerzhaft und lebensfeindlich beschrieben, das Vergessen hingegen als Voraussetzung fürs Weiterleben.²⁶⁶ Diese Vorstellung wird auch von Friedrich Nietzsche in „Vom Nutzen und Nacht-

²⁶³ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 260.

²⁶⁴ Ebd., S. 260.

²⁶⁵ Dieses Bild wird oft in Semprúns Texten verwendet vgl. QBD 136, 355, 384.

²⁶⁶ In *Le mort qu'il faut* definiert der Erzähler die Erinnerung als todbringend („*mémoire mortifère*“), die die Pflicht der Überlebenden, den Toten zu gedenken, einschränkt (MQF 199).

heil der Historie für das Leben“ (1874) formuliert. Seine einleitende Gegenüberstellung vom unhistorischen Tier und dem erinnernden Menschen beschreibt die Eifersucht des Menschen auf das nur in der Gegenwart lebende und daher glückliche Tier.²⁶⁷ Klüger greift diese Gegenüberstellung implizit auf, wenn sie die Reaktion einer Robbenmutter, die vergeblich versucht, ihr Junges zu verteidigen, doch dann zuschauen muss, wie es erschlagen wird und die schließlich weggeht, mit der Reaktion ihrer Mutter, die ihren Sohn verloren hat, vergleicht: „*Die hat auch so gehandelt, ist weggegangen, als nichts mehr zu machen war, und hat den Verlust geschluckt. Nur ist sie kein Tier und kann nicht vergessen, und in ihrem Kopf müssen die unheimlichsten Bilder spuken, teils erdachte, teils erinnerte*“ (WL 96). Dieser Mensch-Tier-Vergleich wird im Epilog wieder aufgenommen: „*Beim Hofmannsthal sagt die Elektra: Ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen. Verzeihen ist zum Kotzen, denk ich*“ (WL 279). Nietzsche bezeichnet weiter ein Übermaß an Vergangenheit als eine Last und das Vergessen als notwendige Anstrengung, sich von ihr loszumachen.²⁶⁸ Damit wird die konventionelle Zuschreibung des Memorierens und Erinnerns als aktive Tätigkeit und des Vergessens als Mangel umgekehrt. Semprún und Nietzsche verweisen darauf, dass Vergessen ein bewusster und notwendiger Akt ist. Denn die Vorstellung eines in „*unaufhörlicher, ununterbrochener Dauerpräsenz wirksamen Gedächtnisses widerspricht der Struktur der Erinnerung, die stets diskontinuierlich ist und Intervalle der Nichtpräsenz notwendig miteinschließt*“, so Assmann.²⁶⁹ Traumata könne man daher auch als dauerhafte Körperschriften bezeichnen, die der Erinnerung entgegengesetzt sind.²⁷⁰

Im Gegensatz zu diesen dauerhaften Körperschriften sind Träume im Allgemeinen flüchtig. Auf den Zusammenhang zwischen Erinnerungen und Träumen hat schon Sigmund Freud in der *Traumdeutung* hingewiesen. Semprúns Metaphern aus dem Bereich der Träume beschreiben Erinnern als Erwachen, d. h. als das Aktualisieren vorübergehend vergessener Inhalte, die durch die richtigen Reize „*erweckt*“ werden (MQF 208). Im Gegensatz dazu beschreibt er das Erwachen aus der Ohnmacht als einen Zustand völliger Orientierungs-, Sprach-, Erinnerungs- und Identitätslosigkeit (EVA 11-19, EOV 276-285).

Darüber hinaus steht der Traum in *L'Écriture ou la Vie* für ein Gefühl der Unwirklichkeit. Die Erfahrung des KZs hat das Empfinden von Wirklichkeit und Unwirklichkeit durcheinandergebracht. Die Alter-Ego-Figur Semprúns schildert, dass wenn die Erinnerung an die Todeserfahrung im KZ so übermächtig wird, dass sie zur einzigen

²⁶⁷Friedrich Nietzsche: „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“. In: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari*. 7. Auflage. Berlin [u. a.]: de Gruyter, dtv, 2007, S. 243–334, hier S. 248f.

²⁶⁸Vgl. ebd., hier S. 248–253.

²⁶⁹Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 247.

²⁷⁰Ebd., S. 247.

Gewissheit wird, habe er das Gefühl, nicht überlebt zu haben und selbst ein Traum zu sein. Denn angesichts des KZs erscheint das normale Leben als ein Traum: „*D’être un rêve moi-même. Avant de mourir à Buchenwald, avant de partir en fumée sur la colline de l’Ettersberg, j’aurais fait ce rêve d’une vie future où je m’incarnerais trompeusement*“ (EOV 29).²⁷¹

Das Motiv des Traumes findet sich auch in anderen Texten der Literatur der Shoah wieder, allen voran bei Primo Levi.²⁷² Der Erzähler zitiert an Primo Levis Todestag, der zugleich der Jahrestag der Befreiung Buchenwalds ist und der Tag, an dem er beginnt *L’Écriture ou la Vie* zu schreiben, dessen Text *La tregua* (EOV 304). Auch wenn an dieser Stelle die intertextuellen Bezüge zu Levi nicht ausführlich analysiert werden können, so soll doch der letzte Absatz aus *La tregua* zitiert werden. Denn in diesem Absatz beschreibt Levi einen Albtraum, der ihn immer wieder heimgesucht hat. Obwohl er sich im entspannten Kreise seiner Familie oder seiner Freunde befindet, verspürt er das leichte Gefühl einer tiefgründigen Angst. Dann löst sich die Szene auf. Er bleibt allein in einem grauen und trüben Chaos in der Gewissheit, dass er ins Lager zurückgekehrt ist, dass alles andere nur ein Traum war und dass es nichts Wirkliches außer dem Lager gibt:

tutto cade e si disfa intorno a me, lo scenario, le pareti, le persone, e l’angoscia si fa più intensa e più precisa. Tutto è ora volto in caos: sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io *so* che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all’infuori del Lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno: la famiglia, la natura in fiore, la casa. Ora questo sogno interno, il sogno di pace, è finito, e nel sogno esterno, che prosegue gelido, odo risuonare una voce, ben nota; una sola parola, non imperiosa, anzi breve e sommessa. È il comando dell’alba in Auschwitz, una parola straniera, temuta e attesa: alzarsi, „*Wstawać*“.²⁷³

Zu Beginn von *L’Écriture ou la Vie* beschreibt der Erzähler eine ähnliche Szene, in der auch er vom Befehl der SS, die Krematorien wegen der nächtlichen Bombardements

²⁷¹Vgl. dazu auch die Parallelstellen aus *Quel beau dimanche*: „*Avais-je rêvé ma vie à Buchenwald? Ou bien, tout au contraire, ma vie n’était-elle qu’un rêve, depuis mon retour de Buchenwald?*“ (QBD 67); „*Peut-être ne suis-je que le rêve qu’aurait fait, à Buchenwald, un jeune mort de vingt ans, qu’on appelait Gérard et qui est parti en fumée sur la colline de l’Ettersberg*“ (QBD 111); „*Cette certitude sereine et totalement désespérée de n’être que le fantasme rêveur d’un jeune mort d’autrefois.*“ (QBD 157). Das Motiv des KZs als einzige Realität und des ‚normalen‘ Lebens als Traum ist eines der Hauptthemen von *Quel beau dimanche*, da es erlaubt, die Erfahrung in nazistischen und sowjetischen Lagern etwa anhand des Briefes Eduard Kusnezows zu vergleichen (QBD 294f.).

²⁷²Vgl. insbesondere das Kapitel „*Le nostre notti*“ in: Primo Levi: *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 2005 [1958], S. 52-54; und das Kapitel „*Risveglio*“ in: Primo Levi: *La tregua*. Torino: Einaudi, 1997 [1963], S. 254f.

²⁷³Ebd., S. 254-255.

der Alliierten auszumachen, aus dem Schlaf gerissen wurde. Diese Lautsprecherdurchsage wiederhallte in seinem Traum und holte ihn vom „*rêve de la vie*“ in die „*réalité de la mort*“ zurück (EOV 23). Mit dieser Dichotomie von drinnen/ Tod/ Realität und draußen/ Leben/ Traum erscheint die Erinnerung an das KZ wie ein Aufwachen aus dem Traum, der das normale Leben ist (GV 166f.). Traum und Erinnerung werden manchmal ununterscheidbar (EVA 104f.). Wie Assmann ausführt, ist im Unbewussten die Grenze zwischen Traum und Bildern fließend. Eine bildhafte Erinnerung kann sich so von einem betrachteten Objekt in ein „*Subjekt der Heimsuchung*“ verwandeln.²⁷⁴

Neben den Träumen führen Erinnerungen in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* auch zu anderen körperlichen Reaktionen.²⁷⁵ So entspannt sich die Alter-Ego-Figur Semprúns sofort, als ihm aus dem Schlaf erwachend einfällt, dass das KZ Buchenwald befreit worden ist: „*Mon corps s'est détendu. Je me suis souvenu que nous étions libres. Une sorte de violent bonheur m'a envahi, un frisson de toute l'âme.*“ (EOV 84). Traumatische Erinnerungen sind hingegen schmerzhaft. So bereiten die Erinnerungen ans KZ, die beim Schreiben wieder hochkommen, Qualen („*affres de la mémoire*“, EOV 303) oder verursachen einen stechenden Schmerz („*souvenir lancinant*“, GV 238). Die durch ein Déjà-vu-Erlebnis ausgelöste Erinnerung an die Kindheit in Madrid erzeugt ein Unwohlsein: „*un malaise sourd*“, „*un malaise fugitif, tiède, un peu gluant*“ (EOV 197). Die am häufigsten genannte Reaktion auf die schmerzhaften Erinnerungen ans KZ ist bei Semprún die des „*vertige*“, also des Taumels oder Schwindels. Das Bedeutungsspektrum von „*vertige*“ umfasst das Unwohlsein in Anbetracht der Leere, das darin besteht, sich von der Leere angezogen zu fühlen oder das Gleichgewicht zu verlieren, sowie ein gestörtes Raum- und Zeitgefühl.²⁷⁶ Auch Klüger beschreibt, dass sie immer „*ein leiser Schwindel, eine kaum wahrnehmbare Übelkeit, ein Anflug von Kopfschmerz*“ überfalle, wenn sie deutschen Boden betrete: „*Das alles so leicht, daß man es fast als Metapher und nicht als Symptom deuten*“ könne (WL 89).

Außerdem werden in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* körperliche Bedürfnisse wie die Nahrungsaufnahme durch Erinnerung zwar nicht befriedigt, jedoch aufgeschoben. In beiden Texten wird erzählt, dass die Essensrationen im KZ so knapp waren, dass sich der Hunger sofort wieder einstellte, sobald sie aufgezehrt waren. Wegen des ständigen Hungergefühls hilft nur die Erinnerung an frühere Festmahlzeiten. Das gemeinsame Evozieren von Mahlzeiten ist ein Motiv, dass in der KZ-Literatur häufig vorkommt.²⁷⁷ Klüger erzählt, dass die in Christianstadt gefangenen Frauen Kochrezept-

²⁷⁴ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 228.

²⁷⁵ Für weitere Beispiele für körperliche Reaktionen vgl. QBD 136, 355, 384.

²⁷⁶ Besonders in *L'Évanouissement* wird dieses Bedeutungsspektrum von KZ, Leere, Suizid, Sturz und der Auflösung räumlicher sowie zeitlicher Ordnung ausgelotet. Zur raumzeitlichen Dimension des Schwindels vgl. das Kapitel 3.1.1 auf S. 39.

²⁷⁷ Vgl. z. B. Levi: *Se questo è un uomo*, S. 67.

te austauschten, so wie sie Gedichte als Ausflucht und Zeitvertreib aufsagte (WL 149). Sie teilten die Erinnerung von „*erlesenen Leckerbissen [...] Reisen, Geselligkeiten, Studienjahren, Tänzchen und Festen*“ (WL 150). Semprúns Erzähler erzählt ebenfalls vom Schwelgen in Erinnerungen an Festgelage:

On ne pouvait pas se souvenir de la soupe de la veille, ni de celle du jour même, elles avaient disparu sans laisser de traces dans les oubliettes du corps, mais on pouvait se rassembler pour écouter quelqu'un raconter en détail le repas de noces de la cousine Dupont, qui avait eu lieu cinq ans auparavant. On ne pouvait se rassasier qu'au souvenir (MQF 34).

Trotzdem kann sich der Erzähler heute nicht mehr an diese physische Empfindung erinnern. Mit der ersten richtigen Mahlzeit hat er das Gefühl des Hungers vergessen. Nur durch die Vermittlung anderer Texte kann er sich daran erinnern. Ohne die ist der Hunger für ihn nur mehr ein abstrakter Begriff (QBD 251f.). Hier erweist sich die Literatur als wirksamerer Speicher für körperliche Empfindungen als der Körper selbst.

Klüger verwendet auch Erinnerungsmetaphern aus dem Bildfeld der Sinne. Als ihre Mutter sie daran erinnert, wie sie auf den gefälschten Personalausweisen hießen, erkennt sie die Richtigkeit der Information daran, dass damit die sinnliche Wahrnehmung und der Wahrnehmungshorizont ihres früheren Ichs einhergeht:

Zuerst sagt mir der Name gar nichts. Kalisch. Er ist wie eine Speise, die man aus dem Gefrierfach nimmt, geruch- und geschmacklos. Beim Auftauen geht dann ein leichtes Aroma davon aus. Von ganz weit her probier ich ihn, abschmeckend. Weil er gefroren war und jetzt wieder auftaut, hat er den Geruch des Februarwinds von 1945 bewahrt, als uns alles gelang. Die Dreizehnjährige bemerkte, ein K und ein L ist drin, wie in Klüger (WL 182).

Wie Aleida Assmann ausführt, ist das ein „*Bild für das Gedächtnis im Latenz-Zustand zwischen Absenz und Präsenz*“ mit dem „*Vergessen, Diskontinuität, Verfall und Rekonstruktion*“ in den Vordergrund treten.²⁷⁸ Das Bild vom Gedächtnis als Verdauungsapparat lasse sich bis zu Augustinus' *Bekenntnissen* (4. Jh) zurückverfolgen, die gleichzeitig als Beginn des autobiografischen Genres gelten.²⁷⁹ In Augustinus' Metapher des Gedächtnisses als Magen wird das Gedächtnis als verarbeitende Instanz, als ein Durchgangsort beschrieben, bei der die sinnliche Qualität der Erfahrung verloren geht. Der Verlust des Geschmacks ist bei Klüger im Gegensatz zu Augustinus nur vorübergehend. Die zeitweilige Absenz der Erinnerung ist Bedingung für deren Konservierung und deren späterer Rekonstruktion. Mit dem Schlüssel des Namens lasse sich die blockierte „*Erfahrung und ihre Wiederholung in der Erinnerung*“ öffnen.²⁸⁰ Der

²⁷⁸ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 165-167.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 166.

²⁸⁰ Ebd., S. 166-168.

Geruch und Geschmack seien bei Klüger der „*Nukleus authentischer Erinnerungen*“.²⁸¹

Klüger beschreibt Erinnerung an einer anderen Stelle als eine sinnliche Prozedur, die mit Beschwörung und Zaubersdränken in Gang gesetzt werden könne:

Erinnerung ist Beschwörung, und wirksame Beschwörung ist Hexerei [...] Um mit Gespenstern umzugehen, muß man sie ködern mit Fleisch der Gegenwart. Ihnen Reibflächen hinhalten, um sie aus ihrem Ruhezustand herauszureizen und sie in Bewegung zu bringen. Reibeisen aus dem heutigen Kühlschrank für die alten Wurzeln; Kochlöffel, um die Brühe, die unsere Väter gebraut, mit dem Gewürz unserer Töchter anzurühren. Zaubern ist dynamisches Denken. (WL 79)

In diesen Zeilen formuliert sie einen Leitgedanken ihres Textes: Man solle generationenübergreifend die Erinnerung auf ihr Wirkungspotential in der Gegenwart abklopfen. So können aus Erinnerungen Anstöße zum kollektiven Mitdenken werden.

Wenn es mir gelingt, zusammen mit Leserinnen, die mitdenken, und vielleicht sogar ein paar Lesern dazu, dann könnten wir Beschwörungsformeln wie Kochrezepte austauschen und miteinander abschmecken, was die Geschichte und die alten Geschichten uns liefern, wir könnten es neu aufgießen, in soviel Gemütlichkeit, als unsere Arbeits- und Wohnküche eben erlaubt. (Sorgt euch nicht, daß es zu bequem wird - in einer gut funktionierenden Hexenküche zieht es immer, durch Fenster und Türen und bröckelnde Wände.) Wir fänden Zusammenhänge (wo vorhanden) und stifteten sie (wenn erdacht). (WL 79f.)

Mit dem Hexenkessel verwendet Klüger eine weiblich konnotierte Metapher, was als konsequente Weiterführung ihrer feministischen Programmatik zu verstehen ist. Eine andere weiblich konnotierte Metapher greift sie mit dem Motiv des Lebensfadens der drei Moiren auf, wenn sie meint, Theresienstadt sei für sie heute „*eine Kette von Erinnerungen an verlorene Menschen, Fäden, die nicht weitergesponnen wurden*“ (WL 86).

Im Abschnitt der Einschreibemetaphern haben wir Metaphern untersucht, die sich an den Aufschreibesystemen Fotografie (Klüger, Semprún) und Computer (Klüger) orientieren, sowie Metaphern, die den Körper als Einschreibefläche beschreiben (Klüger, Semprún). Letztere werden vor allem verwendet, um die traumatischen Erinnerungen an die nationalsozialistische Verfolgung zu artikulieren.

3.2.3 Zeitbetonte Metaphern: Feuer, Rauch und Schnee

Unter den Metaphern in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben*, die die zeitliche Dimension der Erinnerung beschreiben, werden wir vor allem diejenigen aus dem Bildfeld der

²⁸¹ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 168.

Naturphänomene analysieren. Semprún verwendet zahlreiche Metaphern, die sich diesem Bereich zuordnen lassen: Schnee, Blitz, Wolken, Rauch, Nebel, Licht und Schatten. So erklärt der Erzähler in *L'Écriture ou la Vie*, dass er sich nur an wenige Ausschnitte aus dem Zeitraum zwischen der Befreiung des KZs und der Rückkehr nach Paris erinnern könne. Den Großteil habe er vergessen. Diesen Sachverhalt beschreibt er mit einem Licht-Schatten-Kontrast. Die einzelnen Erinnerungen seien wie hell erleuchtete Ausschnitte in einem Nebel des Vergessens: „*Il ne m'en reste dans le souvenir, cependant, que de très rares images. Brillantes, sans doute, éclairées d'une lumière crue, mais entourées d'un halo épais d'ombre brumeuse*“ (EOV 42). Semprún ordnet durchgehend den detaillierten, aber aus dem Zusammenhang gelösten Erinnerungen das Motiv des grellen Lichts zu und dem Vergessen das Motiv des Schattens zu.²⁸² Das Licht in Form eines plötzlich aufleuchtenden, blendenden Blitzes wird als Metapher einer unvermutet einbrechenden, die Gegenwart verdrängenden Erinnerung verwendet.²⁸³ Das Erinnern wird dann als blitzschnell und gleißend („*fulgurante*“, MQF 211) beschrieben, das den Erzähler wie vom Blitz getroffen zurücklässt („*dans un éclair, je me souviens*“, GV 236; „*foudroyé par le souvenir*“, MQF 205).

Klüger spricht in einer Abwandlung einer Redensart davon, dass sich die Deutschen die Finger an ihrer Vergangenheit verbrennen. Denn in Deutschland werde die Vergangenheit zur Feuerprobe, die einem die Finger verbrenne (WL 282). Im Anschluss an Jan Assmanns Unterscheidung zwischen heißen, inzentiven und kalten, quietiven Erinnerungskulturen kann man attestieren, dass in *weiter leben* die heiße, d. h. zukunftsgewandete, dem Wandel offene und politisch brisante Erinnerung befürwortet wird.²⁸⁴

Wo Feuer ist, ist auch Rauch. Klüger widmet dem mit Feuer und Rauch herrschenden Kamin ein mehrstrophiges Gedicht.²⁸⁵ Bei Semprún beherrscht der Rauch zusammen mit dem Schnee die Erinnerung an das KZ Buchenwald.²⁸⁶ Semprún erklärt deren Bedeutung in einem Interview mit Gérard de Cortanze:

Je parle souvent de la neige liée à la mémoire. C'est la première phrase de *L'Évanouissement*: „*Il se demande pourquoi il y a tant de neige dans sa mémoire.*“ J'ai découvert la vraie neige, profonde et durable, non pas celle floconneuse qui se transforme en boue dans les rues de Paris, dans la forêt de Thuringe autour

²⁸²Weitere Licht- und Schattenmetaphern: GV 236f., EVA 140, EOV 300.

²⁸³Weitere Blitzmetaphern: GV 236f., EVA 140.

²⁸⁴Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 68-70.

²⁸⁵Für eine Interpretation des Kamin-Gedichtes vgl. das Kapitel 5.3 auf S. 129.

²⁸⁶Vgl. die Abschnitte „Vögel, Flammen, Rauch“ und „Schnee“ in Neuhofer: *‘Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé’*, S. 235-240; und Hermann Krapoth: „Schreiben im Zeichen des Todes. Motivkonstellationen in Jorge Sempruns ‘L’écriture ou la vie’“. In: *Literatur: Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Udo Hudde Hinrich/ Schöning. Heidelberg: Winter, 1997, S. 503-516, hier S. 512-516.

de Buchenwald. C'est aussi simple que cela. L'une des images les plus fortes reste pour moi l'image de la neige tourbillonnante devant les projecteurs du camp, à la tombée de la nuit. Le souvenir de la neige, c'est le souvenir de la mort. Et l'impression est d'autant plus forte que je ne savais pas ce qu'était la neige.²⁸⁷

Der Schnee steht demnach für die Erinnerung an den Tod im KZ. Die wirbelnden Schneeflocken im nächtlichen Scheinwerferlicht bei der Ankunft am Bahnsteig im KZ Buchenwald sind ein Leitmotiv, das alle autobiografischen Romane Semprúns durchzieht.²⁸⁸ Vom Geschrei hasserfüllter Stimmen und von bellenden Hunden erzählt auch Ruth Klüger in der Szene ihrer Ankunft in Auschwitz-Birkenau (WL 112). Es ist auch für sie eine unvergessliche Erinnerung: „*Auf diese Rampe fall ich immer noch [...] unvergessener Augenblick, verhärtet und verknöchert in ein Lebensgefühl*“ (WL 113). Die Erwähnung von Schnee ist in Semprúns autobiografischen Romanen stets mit dem KZ Buchenwald verbunden und steht stellvertretend für die Todeserfahrung. Er ist einer der wichtigsten Auslöser der Erinnerung ans KZ, wie Semprún auch im Interview anmerkt:²⁸⁹

Cette neige est tellement liée à la mémoire du temps. Quand la neige tombe, surtout sur un paysage de forêt, l'inévitable processus d'association se déclenche, entraînant toujours le souvenir de la forêt de hêtres de Buchenwald et de cette colline balayée par le froid et d'effroyables bourrasques de vent.²⁹⁰

Dies wird einhellig von der Sekundärliteratur bestätigt: „*Schnee repräsentiert als Pars pro toto die Erlebnisse in Buchenwald und ist untrennbar mit der Todeserfahrung verbunden*“.²⁹¹ Krapoth reiht den Schnee neben dem Motiv der wegen des Rauchs der Krematorien abwesenden Vögel und dessen Flammen in die Motivgruppe des Naturbereichs und der sinnlichen Erfahrung ein. Insbesondere der fallende Schnee sei für Semprún fest mit dem Schnee in Buchenwald und der Todeserfahrung verbunden, „*ein kurzer Schneeschauer genügt, um die Gegenwart hinter das Todeserlebnis zurücktreten zu lassen*“.²⁹² Das Schneemotiv sei Zeichen für das Unvermögen zu vergessen und für eine Depression.²⁹³ Dieser Motivzusammenhang wird im Folgenden vertieft und an Textbeispielen nachvollzogen.

An mehreren Stellen in seinen autobiografischen Romanen erzählt Semprún vom Maiaufmarsch nach der Befreiung des KZs Buchenwald, während dem ein kurzer Schnee-

²⁸⁷Gérard de Cortanze: *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*. [Paris]: Gallimard, 2004, S. 273f.

²⁸⁸Vgl. GV 253-257, EVA 147f., QBD 154, 433, EO 275.

²⁸⁹Vgl. dazu die bereits analysierten Textstellen, im Kapitel 3.1.1 auf S. 30 und S. 31.

²⁹⁰Gérard de Cortanze: „Le grand voyage de la mémoire. Entretien avec Jorge Semprun“. In: *Le Magazine littéraire* 438 (2005), S. 45–47, hier S. 47.

²⁹¹Neuhofer: *‘Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé’*, S. 237.

²⁹²Krapoth: „Schreiben im Zeichen des Todes“, hier S. 513.

²⁹³Vgl. ebd., hier S. 512-516.

schauer auf die Marschierenden fiel. Der Schnee auf den roten Fahnen sei sofort geschmolzen, was als Symbol für das Ende des Krieges und des KZs interpretiert werden kann. Dieses Sinnbild des Frühlings und des wiedererwachenden Lebens geht mit dem Engagement für die kommunistische Partei einher (EVA 149f.). In *Quel beau dimanche*, in dem Semprún sein Engagement in der KP kritisch revidiert, tritt der Schnee als Zeichen des Todes auch im Zusammenhang mit dem Kommunismus auf: Die Asche der unschuldig als nationalsozialistische Spione verurteilten kommunistischen KZ-Gefangenen, seiner ehemaligen Mitgefangenen, wird im Schnee verstreut, damit nicht einmal ein Grabstein an sie erinnern könne (QBD 187). Den Erzähler frappiert es, in Warlam Schalamows *Erzählungen aus Kolyma* eine ähnliche Beschreibung wirbelnder Schneeflocken im Scheinwerferlicht des sowjetischen Lagers zu lesen (QBD 154). Damit ordnet sich auch das Motiv des Schnees in den Vergleich von KZ und Gulag in *Quel beau dimanche* ein. Und zwar so sehr, dass den Erzähler ein plötzlicher Schneesturm im Frühling 1963 am *Gare de Lyon* nicht an das KZ Buchenwald erinnert, sondern an das sowjetische Straflager, von dem Alexander Solschenizyn in *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* erzählt (QBD 156). Das Motiv des Schnees wird zum gemeinsamen Bindeglied aller Konzentrations- und Straflager (QBD 353, EOV 348). Der Schnee ist wie ein Leichentuch, das sich über die Opfer des Nationalsozialismus und des Stalinismus legt: „*tu t'es souvenu de la neige, de l'immémorial linceul des camps, s'étendant de l'Allemagne central au Grand Nord soviétique*“ (QBD 304).

Der Schnee, den er am 1. Mai 1979 an seinem Roman schreibend auf den Bäumen in Paris sieht, verbindet die Erinnerung an das Ende der KZ, das durch den kurzen Schneeschauer am 1. Mai 1945 symbolisiert wird, mit der Befreiung des sowjetischen Schriftstellers und Dissidenten Eduard Kusnezows, der ihm die Kontinuität der sowjetischen Gefangenenlager vor Augen führt und ihn daran erinnert, dass auch Kommunisten nicht vor Antisemitismus gefeit sind. Auch wenn für Kusnezow der Frühling und die Freiheit angebrochen sind, gilt dies 24 Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus nicht für die anderen politischen Gefangenen der Sowjetunion (QBD 291-305). Während also in *Quel beau dimanche* der Schnee zum Symbol für den todbringenden Totalitarismus des Nationalsozialismus und der Sowjetunion wird, so ist der Schnee in *Le grand voyage* mit dem Lärm und dem Hundegebell während der Ankunft verbunden (GV 253-257). In *L'Évanouissement* steht der Schnee mit dem Flieder im Zentrum der Vergangenheitsrekonstruktion (EVA 9, 144).

In *L'Écriture ou la Vie* wird er häufig mit dem Rauch des Krematoriums kombiniert (EOV 205): „*le passé conservait son éclat de neige et de fumée, comme au premier jour*“ (EOV 297) und stört das selige Vergessen nach der Ohnmacht.²⁹⁴ Ein halbes Jahr

²⁹⁴Vgl. die Analyse dieser Textstelle im Kapitel 3.1.1 auf S. 31.

später ist der Sonnenstrahl, der sich in der Windschutzscheibe eines vorbeifahrenden Autos spiegelt, ihn blendet und ihm kleine helle Punkte vor die Augen treten lässt, nur mehr ein Abschiedsgruß des Schnees von gestern (EOV 275). Denn er sitzt zusammen mit Lorène, der Meisterin des Vergessens, auf der Terrasse eines Cafés in Ascona und hat beschlossen, sein Schreibprojekt fallen zu lassen (EOV 275).²⁹⁵ Als Lorène insistiert und wissen will, warum er vom Schnee spricht, erzählt er ihr von der Schlacht um das Plateau des Glières, wie er sie von einem Widerstandskämpfer und Mithäftling erzählt bekommen hat. Damit wird durch den Einsatz des Schneemotivs die vorübergehende Befreiung von der erdrückenden Erinnerung an Buchenwald ausgedrückt. Der Schnee aus Buchenwald lässt sich beiseite schieben und der Erzähler kann stattdessen an den französischen Widerstand und das kommunistische Engagement anknüpfen (EOV 286).²⁹⁶ Das Vergessen ermöglicht hier ganz im Sinne Nietzsches zur Tat überzugehen und befreit aus der Erstarrung einer übermächtigen Vergangenheit.²⁹⁷ Mit dem Schreiben als Erinnerungsarbeit und der Abkehr von der zukunftsgerichteten Politik kehrt die Vergangenheit Jahre später wieder zurück. Während der Preisverleihung des *Prix Formentor* 1964 in Salzburg, assoziiert der Erzähler die weißen Seiten des spanischen Blankoexemplars, das nicht rechtzeitig fertig wurde, weil es aufgrund der franquistischen Zensur in Mexiko gedruckt werden musste, mit dem Schnee und dem Tod, die nun wieder in seinem Leben präsent sein werden. Denn mit *Le grand voyage* habe er nicht mit seiner Vergangenheit abgeschlossen, sondern er müsse sie im Gegenteil neu schreiben, Schriftsteller werden (EOV 350f.).

Der Schnee ist bei Semprún das wichtigste Symbol für das KZ, mit dem es in einer metonymischen Beziehung steht, während dieses Motiv bei Klüger nur eine nebensächliche Bedeutung hat. In einem ihrer Gedichte nimmt der Kamin eine ähnliche Funktion ein, er steht mit dem KZ in einer Pars-pro-Toto-Beziehung.

3.2.4 Literarische Metaphern: Gespenster und Wiedergänger

Eine Vergangenheit, die nicht vergeht, sondern die Gegenwart heimsucht, wird in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* als Gespenst beschrieben. Das Gespenst ist eine literarische Metapher, die sich auf die lange Tradition der Geister in der Literatur bezieht.²⁹⁸ Mit dem Rückgriff auf dieses literarische Motiv werden die zu Floskeln

²⁹⁵Vgl. die Analyse dieser Textstelle im Kapitel 3.1.1 auf S. 30.

²⁹⁶Vgl. EVA 109-150.

²⁹⁷Vgl. Nietzsche: „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“, hier S. 250.

²⁹⁸In diesem Zusammenhang sind insbesondere Klügers Shakespeare-Zitate von Interesse. Die Literaturwissenschaftlerin Klüger schrieb einen Beitrag zum Gespenst in Grillparzers *Ahnfrau* (1817), zitiert nach: Müller-Kampel: „Man lernt sich irgendwie ausbreiten in der eigenen Sprache. Ruth Klüger“, S. 297; Für Grundlegendes zu Gespenstern im Kontext von Erinnerung und Gedächtnis vgl. Gudehus, Eichenberg und Welzer: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 580. Zur Ge-

geronnenen und vielfach abgenutzten Begriffe vom Trauma und vom Unsagbaren vermieden.

Die wichtigste Metapher aus diesem Bildfeld ist bei Semprún der Revenant.²⁹⁹ Revenant bezeichnet zugleich denjenigen, der aus dem KZ zurückkommt (revenir) als auch im übertragenen Sinn den untoten Wiedergänger, den spukenden Geist eines Verstorbenen. Semprún wählt die Bezeichnung des Wiedergängers für die Überlebenden der Konzentrationslager. Denn statt dem Tod entronnen zu sein, hätten sie vielmehr den Tod erlebt: „*de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l'avoir traversée [...] de l'avoir vécue [...] D'en être revenu comme on revient d'un voyage qui vous a transformé [...] J'étais un revenant, en somme.*“ (EOV 27). In der nationalsozialistischen Todesmaschinerie hat er eine Todeserfahrung durchgemacht, von der er für immer verändert worden ist. Denn als einer, der seinen Tod erlebt hat, hat er Schwierigkeiten, die Existenz nach Buchenwald als Leben und nicht als Traum wahrzunehmen. Er habe sich danach als einer, der schon einmal gestorben ist, unsterblich gefühlt (EOV 28). Diese kollektive Todeserfahrung mache den Wiedergänger zum Zeugen der Verstorbenen. Denn deren Tod spiegle sich im Blick des Wiedergängers (EOV 25-29). Diese Todeserfahrung trennt den Wiedergänger unabänderlich von der Welt der Lebenden, von all denjenigen, die nicht im Konzentrationslager waren (MQF 194-198).

Vordermark zieht Parallelen zwischen dem Revenant-Motiv und dem Traummotiv:

Zum einen empfindet der ehemalige Häftling des Konzentrationslagers Buchenwald als Untoter die Welt der Lebenden häufig als unreal oder ist umgekehrt im Zweifel, ob er selbst Anteil an dieser Realität hat und nicht nur aus einer ‚Traumsubstanz‘ [...] besteht. Zum anderen beschreiben die semprúnschen Erzähler und Alter-Ego-Figuren nicht selten auch eine durch diese Eigenschaft als ‚Wiedergänger‘ hervorgerufene Spaltung ihrer Identität.³⁰⁰

Das „*Empfinden der eigenen Existenz als unreal und das Gefühl, in Buchenwald gestorben zu sein*“ verbinden sich zur Vorstellung, „*den Traum eines Toten zu leben*“.³⁰¹ Denn

spenstergeschichte, auf Französisch *histoire des revenants*, vgl. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Hrsg.: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2007, S. 287f.

²⁹⁹Revenant kann auch mit Gespenst übersetzt werden, im Kontext von *L'Écriture ou la Vie* und zur besseren Unterscheidung mit dem Gespenst im Sinne Klügers, hier aber besser mit Wiedergänger. Vgl. die Definition in Larousse: „*Âme d'un mort qui se manifesterait à un vivant sous une forme physique (apparition, esprit, fantôme)*“. Zitiert nach: <http://www.larousse.com/fr/dictionnaires/francais/revenant>, 6. Januar 2013. In *L'Écriture ou la Vie* finden sich neben diesem Gespenstertyp auch die aus der Antike stammenden Begriffe der guten Geister der Verstorbenen, die „*mânes*“ (EOV 196) und die Schutzgeister des Hauses, „*les lieux-lares*“ (EOV 198) sowie die biblische Figur des Wiederauferstandenen Lazarus (EOV 262).

³⁰⁰Vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 250f.

³⁰¹Ebd., S. 252.

das Lager überleben zu können erschien so unwirklich, dass es nur ein Traum sein könnte. Löffler sieht im Revenant-Motiv die Kontinuität des Todes.³⁰² Assmann beschreibt die Gespenster als Metapher des Latenzgedächtnisses. Sie deutet sie mit Freud als eine Wiederkehr der verdrängten Toten. Denn nach Freud folge auf die Verdrängung unweigerlich die Wiederkehr des Verdrängten. Als verdrängte Erinnerung sei ihr Auftauchen aus der Latenz dämonisch.³⁰³ Die Personifikation dessen sind die Toten, die nicht in Frieden ruhen können, weil sie ermordet wurden oder unbegraben geblieben sind. Um sie kann nicht in gebührender Form getrauert werden: „eine unerledigte, unabgegoltene Vergangenheit, die sich unausgesprochen und tabuisiert von Generation zu Generation fortzeugt“.³⁰⁴ Sie suchen die Gegenwart als „Gespenster“, „Wiedergänger“, oder „Vampir“ heim.³⁰⁵ In der Literatur werde die Wiederkehr „verdrängte[r] Schuld“ oder Traumata als Heimsuchung der Lebenden durch die Toten inszeniert.³⁰⁶ Der Wiedergänger ist demnach das Sinnbild für das Unabgegoltene der Vergangenheit und für das Tabuisierte und Verdrängte, das die Gegenwart heimsucht.

Auch bei Klüger ist das Gespenst die Leitmetapher, die die Unabgeschlossenheit der traumatischen Vergangenheit beschreibt.³⁰⁷ Während Semprún aber für sich den unheimlichen Begriff des physisch existenten, aber innerlich toten Wiedergängers anstatt des positiv besetzten Begriffs des Überlebenden wählt, bezieht Klüger den Gespensterbegriff nicht auf sich, sondern auf die Toten, vor allem auf ihren ermordeten Vater und Halbbruder, denen nicht nur das Leben, sondern auch das zeremonielle Totengedenken geraubt wurde. Sie geistern durch Klügers Leben und Werk: „Mein Vater ist zum Gespenst geworden. Unerlöst geistert er. Gespenstergeschichten sollte man schreiben können.“ (WL 30).³⁰⁸ Grenzt Semprún mit den Wiedergängern diejenigen, die in einem KZ waren, von denen ab, die diese Erfahrung nicht gemacht haben, so markiert Klüger mit den Gespenstern die Trennung zwischen denen, die im KZ (bzw. in der nationalsozialistischen Todesmaschinerie) gestorben sind, von denen, die es überlebt haben: „Unübersteigbarer Stacheldraht zwischen uns und den Toten“ (WL 98).³⁰⁹ Für

³⁰²Vgl. Löffler: „Jorge Semprún, der Abtrünnige“, hier S. 68f.

³⁰³Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 174.

³⁰⁴Ebd., S. 175.

³⁰⁵Ebd., S. 175.

³⁰⁶Ebd., S. 174f.

³⁰⁷Über das Leitmotiv Gespenst in Klügers autobiographischen Texten *weiter leben, Landscapes of Memory* und *unterwegs verloren* unter Berücksichtigung des freudschen Tabu-Begriffs Vgl. Catherine Smale: „Ungelöste Gespenster? Ghosts in Ruth Klüger’s autobiographical project“. In: *MLR* 104/3 (2009), S. 777–789.

³⁰⁸Was Klüger auch macht, vgl. den oft zitierten Beginn ihrer Gespenstergeschichte, Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 163.

³⁰⁹Im Interview mit Schmidtkunz bezeichnet sie mit den Gespenstern die Toten in ganz Europa, sowohl die Opfer als auch die Täter: „ich glaube jetzt mehr und mehr, dass das eigentlich für ganz Europa der Fall war, dass diese für Ihre Generation wohl schon merkwürdige Verdrängung, die nach dem Krieg stattgefunden hat, damit zu tun hat, dass es eben zu viele Tote gab. Zu viele Tote ohne

Assmann nähren sich daher Klügers Gespenster nicht von „kollektiver Schuld“, sondern von „individueller Trauer“.³¹⁰ Sie schaffe ihren unbegrabenen Verwandten „in Worten Orte [...] an denen sie für eine Weile zur Ruhe kommen können“, wobei sie wisse, dass diese Beschwörungen nur kurzfristig Erleichterung bieten können.³¹¹

Von ihren Toten zeugen nur mehr die Erinnerungen an sie. Die Kindheitserinnerungen an ihren Vater, ihren Halbbruder und ihre Tante erzählt sie im ersten Teil der Erzählung, weil „sie alles sind, was ich von ihm [dem Vater; B. S.] habe“ (WL 28). Die Erinnerungen erweisen sich aber als unvereinbar mit dem Wissen um seinen gewaltsamen Tod (WL 28). Diese beiden disparaten Aspekte lassen sich nicht zu einer kohärenten, erzählbaren Geschichte zusammenfügen, sie sind wie ein Kippbild und zersplittern in „ein Dutzend Momentaufnahmen“ (WL 29). Wenn das Wissen um die Todesumstände fehlt, bleibt die Hoffnung, dass der Vermisste doch noch leben könnte, bestehen: „Wo kein Grab ist, hört die Trauerarbeit nicht auf.“ (WL 95).

Klüger verwendet den Begriff der Gespenster weitgehend synonym mit dem der Toten. Im Begriff des Gespenstes schwingt auch der Anspruch der Vergangenheit auf Erlösung mit. Denn „die Toten stellen uns Aufgaben, oder? Wollen gefeiert und bewältigt sein.“ (WL 25). Klüger erzählt von den Schwierigkeiten, jüdische Trauerrituale durchzuführen, da das Beten des Kaddisch, des Totengebets, den Männern vorbehalten ist (WL 25). Statt einer jüdischen Totenfeier zum Bannen der Toten versucht sie, sie durch Geisterbeschwörungen auszutreiben. Dabei dienen ihr z. B. ihre eigenen Gedichte wie „Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater“ als Exorzismus (WL 35-38).³¹² Sowohl das Kaddisch als auch der Exorzismus sind Trauerrituale. Der Versuch, die Trauer durch Literatur zu bewältigen, kann als individueller Zugang interpretiert werden, der notwendig wird, da die etablierten kulturellen Praxen als misogyn und veraltet erlebt werden. Liebrand verbindet diese Ablehnung der Religion mit Klügers Kritik an der religiösen Überhöhung und der quasi-religiösen Normativität in der Auseinandersetzung mit der Shoah: „Den quasi-religiösen Praktiken des Auschwitzdiskurses, die Klüger kritisiert, setzt sie ‚abergläubische‘ Praktiken entgegen: und auch ihr Gedichteschreiben wird von ihr magisch konnotiert - als Exorzismus, als Bannung der Gespenster ihres Vaters etwa und ihres Bruders“.³¹³ Auch Semprún definiert Erzählen als – wenn auch gescheiterter – Exorzismus. So bedauert der Erzähler, dass es ihm nicht gelungen sei, durch Schreiben die Erinnerung ans KZ auszutreiben („exorciser“) (EOV 297), denn er

Gräber also im weitesten Sinn und dass man mit dieser Katastrophe überhaupt nichts anfangen konnte. Und dass man sie dann so als Gespenster hier herumspuken ließ - und dafür noch immer zahlt“, zitiert nach: Schmidtkunz: *Im Gespräch. Ruth Klüger*, S. 35.

³¹⁰ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 176f.

³¹¹ Ebd., S. 177.

³¹² Vgl. die Gedichtinterpretation im Kapitel 5.3 auf S. 127.

³¹³ Liebrand: „Das Trauma der Auschwitz Wochen in ein Versmaß stülpen“, hier S. 243.

werde durch die Erinnerungen daran heimgesucht („*hanté*“ GV 236).³¹⁴

Nicht nur Klügers Gedichte, sondern auch ihre Autobiografie sind den Gespenstern geschuldet. Zwiesgespräche mit den Verstorbenen durchziehen den Text.³¹⁵ Im Epilog schildert sie das Lärmen und die Belagerung durch die Gespenster an ihrem Krankbett als Motivation, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen (WL 279). *weiter leben* ist damit nicht nur eine Autobiografie, sondern zugleich auch eine Erinnerung an die Verstummtten: „*Vom Gespenst meines Bruders will ich erzählen.*“ (WL 93) Mit dem Gespenst ihres Bruders beginnt sie auch die Fortsetzung ihrer Autobiografie *unterwegs verloren*. Im ersten Kapitel erzählt sie, wie sie sich durch ihr Altern, durch das Schreiben ihrer Erinnerungen und durch das Entfernen ihrer Auschwitz-Tätowierung vom Gespenst ihres Bruders entfernt hat (UV 11-29). Damit revidiert sie zum Teil ihre Aussage, dass sich die Gespenster auch durch Literatur nicht bannen lassen (WL 98).

Die literarische Metapher des Gespenstes ist sowohl in *L'Écriture ou la Vie* als auch in *weiter leben* ein Leitmotiv und stellt damit die Erinnerungstexte in eine dezidiert literarische Tradition.

3.2.5 Bildbrüche und gewagte Vergleiche

Die metaphorische Sprachverwendung zeichnet sich bei Semprún durch Bildbrüche und Oxymora aus. Von den zahlreichen Textstellen seien folgende zwei angeführt. Semprún verbindet das Bild einer vergrabenen Erinnerung mit dem der unerschöpflichen Erinnerung: „*Dans la douleur tonique d'une mémoire inépuisable, dont chaque nouvelle ligne écrite me dévoilait des richesses enfouies, obliérées*“ (EOV 296). Dieser durchs Schreiben nicht versiegende Quell der Kreativität ist zwar schmerzhaft, aber auch belebend und birgt verborgene Schätze. In dieser Katachrese wird die Metapher des mühsamen Grabens mit der des sprudelnden Musenquells verbunden, dadurch werden die positiven und negativen Auswirkungen, die das Schreiben auf die Erinnerung hat, ausgeleuchtet.³¹⁶

In einigen Textstellen verselbstständigt sich die Metaphernfolge zu einem regelrechten Katachresenmäander. So bringt den semprúnschen Erzähler die denkbar unpassende Frage einer jungen Frau der *Mission France* während der Besichtigung des KZs Buchenwald, ob das Krematorium denn die Küche sei („*Mais ça n'a pas l'air mal du tout! [...] C'est la cuisine, ça?*“, EOV 160), umso mehr durcheinander, als er sich als Träger des kollektiven Gedächtnisses an das KZ fühlt:³¹⁷

³¹⁴Weitere Exorzismusmetaphern: EVA 147; QBD 156, EOV 260.

³¹⁵Beispiele für die Zwiesprache mit den verstorbenen Angehörigen: WL 20, 23, 27, 28.

³¹⁶Wie Assmann ausführt, war der delphische Dichterquell Apollon und den Musen geweiht und verbindet dadurch die Prophezeiung, als Attribut Apollons, mit der Erinnerung, die Domäne der Göttin Mnemosyne, deren Kinder die Musen sind. Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 171.

³¹⁷Auf diese unpassende Frage wird im Kapitel 4.1 auf S. 88 näher eingegangen.

Si je n'avais pas été une parcelle de la mémoire collective de notre mort, cette question ne m'aurait pas mis hors de moi. Je n'étais rien d'autre, pour l'essentiel, qu'un résidu conscient de toute cette mort. Un brin individuel du tissu impalpable de ce linceul. Une poussière dans le nuage de cendre de cette agonie. Une lumière encore clignotante de l'astre éteint de nos années mortes. (EOV 160f.)

Hier werden unterschiedliche Bildspender gewählt, die den Bedeutungszusammenhang Tod und Vergehen teilen und das Gefühl ausdrücken, ein Teil einer großen kollektiven Todeserfahrung zu sein: eine nicht greifbare Faser im Leichentuch, ein Staubkorn in der Aschenwolke (des Krematoriums) und das noch blinkende Licht eines erloschenen Sterns.

Auch Klüger reiht unterschiedliche Bildspender aneinander: von der Rumpelkammer über die Momentaufnahme zum Gefängnis (WL 29), von der Bildschirmmetapher zur Speisemetapher (WL 181) und von der Jacke zur Katze:

Bei meinen Stippvisiten legt mir New York das Unterbrochene und Liegengelassene um die Schultern, eine wärmende, kratzende Wolljacke; und das Gewesene schmiegt sich mir an die Waden wie eine Katze, die mir einmal gehörte, in einem Hause, wo ich einmal wohnte. (WL 261)

Neben der Vermengung nicht zusammengehörender Metaphern verwendet Semprún auch das Stilmittel der Oxymora. Für die Zusammenstellung zweier sich widersprechender Begriffe seien stellvertretend „*douleur tonique*“ (EOV 296) und „*comme un feu glacé*“ (EOV 348) genannt. In diesen Oxymora wird die Widersprüchlichkeit der Erinnerung in Worte gefasst.

Fasst man die Metapher im traditionellen Sinn als verkürzten Vergleich auf, so muss darauf hingewiesen werden, dass Klüger den Vergleich als wesentliches Stilmittel einsetzt. Wie Angerer anmerkt, beginnt die Methode des Vergleichens schon im ersten Satz von *weiter leben*: „*Der Tod, nicht Sex war das Geheimnis, worüber die Erwachsenen tuschelten, wovon man gern mehr gehört hätte.*“ (WL 9). Im Zusatz „*nicht Sex*“ werde die Kindheitsperspektive unterbrochen, indem die Stimme des erinnernden Ichs den Unterschied benenne und damit die geleistete rekonstruktive Deutungsarbeit aus dem Jetzt sichtbar mache.³¹⁸ In Vergleichen und Metaphern aus dem Alltagsbereich wird in *weiter leben* versucht, Auschwitz begreiflich zu machen und dem Erlebnishorizont der Leser anzunähern (WL 173). Klüger vergleicht die KZ-Gedenkstätten mit der Hiroshima-Gedenkstätte (WL 70f.), die Reaktion von Kindern auf Pogrome mit der auf eine Geiselnahme (WL 73), die klostrophobische Deportation im Viehwagon mit dem Steckenbleiben in Aufzügen, Tunneln und Luftschutzkellern (WL 110) und

³¹⁸Vgl. Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“, hier S. 80.

die Zwangsarbeit im KZ mit der afroamerikanischen Sklavenarbeit in den USA (UV 232-234).

Die Frage nach der angemessenen Darstellung der Shoah wurde im Zuge des sogenannten Historikerstreits, der 1986/1987 in der deutschen Presse geführt wurde, kontrovers diskutiert, u. a. wurde die Singularität der Shoah und zugleich ein Vergleichsverbot postuliert.³¹⁹ Klüger beantwortet die strittige Frage nach der Zulässigkeit von Vergleichen im Shoah-Diskurs zugunsten von Vergleichen. Denn die Shoah sei einmalig, wie jedes historische Ereignis einmalig ist, was durch Vergleiche nicht in Frage gestellt werde:

Dem erinnernden Ich dagegen geht es um die Anerkennung der Erinnerungsdifferenz bei gleichzeitiger Einforderung der Annäherung über Vergleiche, die den einzig möglichen Zugang zur Verständigung bildet. Damit verweigert auch Klüger [...] sich einem einzigen, objektiven, abgeschlossenen ‚Masternarrativ‘.³²⁰

Klüger unterscheidet Vergleiche strikt von Gleichungen. Erstere basieren auf dem Benennen von Unterschieden und Gemeinsamkeiten, letztere verfälschen das Geschehen. Vergleichen und Unterscheiden bilden die Grundlage des Verstehens, denn sie erlauben es, vom Bekannten zum Unbekannten abzuleiten. In der Terminologie Tzvetan Todorovs bezeichnet Heidelberger-Leonard dies als „*exemplarisches Gedächtnis*“: Es „*fördert die Analogie, statuiert ein Exempel, aus dem eine Lehre gewonnen werden kann. Hier wird die Vergangenheit zum Handlungsprinzip für eine gerechtere Gegenwart.*“³²¹ Mit Jan Assmann gesprochen dient der kontrapräsentische Vergleich dazu, die Vergangenheit lebendig zu halten.³²² Wohingegen ein Vergleichsverbot sogar das Verdrängen fördern könnte. Vergleichen und Unterscheiden ist somit eine grundlegende Methode zur Erkenntnis.

Den Verstehensprozess mit dem Hinweis auf das Unsagbare abubrechen, hält Klüger für nicht zielführend. Mit dem „*ad acta*“ - Legen sei nichts gewonnen, es sei nur ein Aufbauen von Barrieren (WL 111). Gemäß dem Motto, auch das Scheußliche genau zu benennen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen, differenziert sie das Durchgangslager Theresienstadt vom Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau sowie

³¹⁹Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 51; Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 48; Fischer und Lorenz: *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland*, S. 238-240, Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 42.

³²⁰Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 199-202.

³²¹Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: „Eine weibliche Autobiographie nach Auschwitz? Zu 'weiter leben. Eine Jugend' von Ruth Klüger“. In: *Das erdichtete Ich - eine echte Erfindung. Studien zu autobiographischer Literatur von Schriftstellerinnen*. Hrsg. von Heidy Margrit Müller. Literaturwissenschaft 2. Frankfurt/Main [u. a.]: Sauerländer, 1998, S. 187-200, hier S. 195f.

³²²Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 78-86.

vom Arbeitslager Christianstadt (WL 82f.).³²³ Sie benennt das, was sie an den „19 oder 20 Monate[n]“ in Theresienstadt „gehasst“ und „irgendwie geliebt“ hat (WL 103f.). Und wehrt sich damit gegen die Nivellierungen und Stereotypen der im Schrecken erstarrten, jungen, deutschen Zivildienstler und dem Aufrechnen deutschen Leides gegen das der Juden (WL 71-78). Gegen die Gleichsetzung der deutschen Kriegsoffer mit den Opfern der Shoah besteht Klüger auf der grundlegenden Differenz zwischen dem symmetrischen Gewaltverhältnis zwischen Siegern und Verlierern eines Krieges und dem asymmetrischen zwischen Tätern und Opfern eines zivilen Verbrechens.³²⁴

Diese Methode des Vergleichens hat Klüger selbst mit der Metapher einer Brücke beschrieben. Vergleiche seien notwendig, um die Verständnisprobleme einer gestörten Kommunikation abzubauen und darauf aufbauend den Anderen zu verstehen: „*der alte Krieg hat die Brücken zwischen uns gesprengt, und wir hocken auf den Pfeilern, die in unsere neuen Häuser ragen*“ (WL 111). Klüger baue „*Brücken von Einmaligkeit zu Einmaligkeit*“ und sichere damit die Vergleichbarkeit bei gleichzeitiger Anerkennung der Einzigartigkeit.³²⁵ Durch Vergleiche versucht sie, Brücken von ihren Erinnerungen zu den Erinnerungen ihrer Leserinnen zu bauen. Damit sie von dem, was sie kennen, zu dem ableiten können, was sie als verwandt erkennen. Brückenbauen heißt gedankliche Verbindungen herstellen, nachzudenken. Es heißt auch die Distanz zwischen den jüdischen und deutschen Erinnerungen und diejenige zwischen den Generationen zu überbrücken, ohne sie zu negieren. Brückenbauen ermöglicht miteinander anstatt übereinander zu reden. Trotzdem bleibt die Grenze zwischen Opfern und Tätern bestehen und Widersprüche werden nicht aufgelöst. Brückenbauen ist nicht mit Vergeben und Vergessen gleichzusetzen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Gedächtnismetaphorik bei beiden Autoren einen wesentlichen Beitrag zum Effekt der Erinnerungshaftigkeit der Texte leistet. In Semprúns und Klügers autobiografischen Texten finden sich vor allem Metaphern des natürlichen Gedächtnisses. Beide Schriftsteller verwenden innovative Erinnerungsmetaphern und kombinieren sie in ungewöhnlicher Weise. Damit vermeiden sie Allgemeinplätze und fordern zum Neuverstehen auf. Charakteristisch dafür sind die bildungleichen Metaphernkomplexe bei Semprún und die konsequente Verwendung von Vergleichen bei Klüger. Semprúns Texte sind metaphernreicher und poetischer, in Klügers Texten bildet der Vergleich die Argumentationsstruktur. Während Semprún den Weg der Ästhetisierung wählt, um Erinnerungen zu erzählen, die weit entfernt

³²³ „*Auch das Schreckliche bedarf der näheren Untersuchung. Hinter dem Stacheldraht-Vorhang sind nicht alle gleich, KZ ist nicht gleich KZ.*“ (WL 83).

³²⁴Zur Unterscheidung von Siegern und Verlierern sowie von Tätern und Opfern vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 106f.

³²⁵Heidelberger-Leonard: „Eine weibliche Autobiographie nach Auschwitz?“, hier S. 196.

vom Erfahrungshorizont der jüngeren Generationen liegen, so wählt Klüger die dynamische Methode des Vergleichens, um an den Vorstellungshorizont ihrer Leserinnen anzuknüpfen.³²⁶ Neben einer antagonistisch-reflexiven Rhetorik der Erinnerung lässt sich demnach auch ein hoher Metaphernreichtum der Texte feststellen. Inwiefern auch das Thematisieren von Erinnern und Vergessen zur Erinnerungshaftigkeit der Texte beiträgt, wird im Folgenden erörtert.

³²⁶Vgl. dazu den Begriff des „*dynamischen Denkens*“, dass das Hin und Her zwischen Diskussionspositionen ohne der Auflösung der Widersprüche bezeichnet: McGlothlin: „Autobiographical Re-vision“, S. 61.

4 Die Literatur als Medium des Gedächtnisses

Klüger und Semprún greifen als Zeitzeugen in Interviews, Reden und Artikeln, als Schriftsteller in essayistischen und autobiografischen Texten in aktuelle Streitfragen der Erinnerungskultur ein und tragen so zur öffentlichen Debatte bei.³²⁷ Höhepunkte stellen sicher Semprúns Rede am 27. Jänner 2003 vor dem Deutschen Bundestag im Rahmen des Gedenktages an die Opfer des Nationalsozialismus und Klügers Rede am 5. Mai 2011 vor dem österreichischen Parlament zum Gedenken an die Befreiung des Lagers Mauthausen dar.³²⁸

In *weiter leben* und *L'Écriture ou la Vie* thematisieren sie u. a. folgende Diskussionspunkte: das Adorno-Diktum bzw. den Unsagbarkeitstopos (WL 38, EO 26), den angeblich fehlenden Widerstand der Juden (WL 97, EO 52-55), die Schuldfrage (WL 159, EO 371), die angeblichen Schuldgefühlen der Überlebenden (WL 185, EO 385), die Pflicht der Überlebenden, vom Massenmord Zeugnis abzulegen (WL 140, EO 71f.), die Gedenkstätten (WL 69-80, EO 87f., 377f.), die Entnazifizierungs- und Reeducation-Programme der Nachkriegszeit (WL 204, EO 108-110), die Entschädigung und „Wiedergutmachung“ (WL 202), die Frankfurter Auschwitz-Prozesse (WL 203), den Eichmann-Prozess und Hannah Arendts Ausspruch von der „*Banali-*

³²⁷Für Interviews Klügers vgl. z. B. Müller-Kampel: „Man lernt sich irgendwie ausbreiten in der eigenen Sprache. Ruth Klüger“; Für Zeitungsartikel Klügers zur Debatte der Literatur der Shoah vgl. z. B. Ruth Klüger: „Was ist wahr? Kann man ‘schöne Literatur’ über den Holocaust schreiben? Welchen Anspruch erheben die jüngst erschienen Romane und Erzählungen über KZ und Verfolgung?“ In: *Die Zeit* Nr. 38 (12.09.1997), S. 64; Für Artikel Klügers über die Shoah in Fachzeitschriften und Sammelbänden vgl. z. B. Ruth Klüger: „Dichten über die Shoah. Zum Problem des literarischen Umgangs mit dem Massenmord“. In: *Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder*. Hrsg. von Hardtmann. Gerlingen: Bleicher, 1992, S. 203–221; Ruth Klüger: „Forgiving and Remembering“. In: *PMLA* 117/2 (2002), S. 311–313; Ruth Klüger: „Holocaust unterrichten - wie?“ In: *Österreichs Umgang mit dem Nationalsozialismus. Die Folgen für die naturwissenschaftliche und humanistische Lehre*. Hrsg. von Friedrich Stadler. Wien [u. a.]: Springer, 2004; Für Interviews Semprúns vgl. z. B.: Raddatz: „Das letzte Abenteuer’. Gespräch mit Jorge Semprún. Zuerst abgedruckt in: *Die Zeit* Nr. 48 (24.11.1989)“; Für einen Überblick über die in einem Zeitraum von 20 Jahren in Deutschland und Österreich gehaltenen Reden Semprúns vgl. die Essaysammlungen Jorge Semprún: *Blick auf Deutschland. Aus dem Span. u. Franz. übers. von Michi Strausfeld*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003; sowie Jorge Semprún: *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui. Traductions de l'espagnol par Serge Mestre*. [Paris]: Éd. Flammarion, 2010; Für Preisreden Semprúns vgl. Jorge Semprún: „Wovon man nicht sprechen kann“. In: *Was war und was ist. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar*. Hrsg. von Norbert Gstrein und Jorge Semprún. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001, S. 9–17; Für Zeitungsartikel Jorge Semprúns zur Debatte der Literatur der Shoah vgl. z. B. Jorge Semprún: „Niemand wird mehr sagen können: ‘Ja, so war es’“. In: *Die Zeit* Nr. 16 (14.04.2005).

³²⁸Vgl. die Anmerkung: „Rede vor den zum Gedenken an die Befreiung des Lagers Mauthausen am 5. Mai 1945 versammelten Mitgliedern des National- und Bundesrates im historischen Reichsratssaal des Parlaments, 5. Mai 2011. Vor Ruth Klüger sprachen Gottfried Kneifel, Präsident des Bundesrates, und Nationalratspräsidentin Barbara Prammer. Martin Graf, Dritter Präsident des Nationalrats und Mitglied der als rechtsextrem bezeichneten Burschenschaft Olympia, war nicht zugegen.“ Zitiert nach: Klüger: „Über den Holocaust, die Kinder und die menschliche Freiheit“, hier S. 15.

tät des Bösen“ (WL 133), die Rolle deutscher Intellektueller (WL 217-220) und die Holocaust-Shoah-Begriffs-Diskussion (WL 234f.)³²⁹ In den anderen Buchenwaldtexten und Autobiografien werden weitere Diskussionsthemen angeschnitten.³³⁰ Semprún nähert sich mit den Philosophen Wittgenstein („*Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht*“ EOV 223), Kant („*das radikal Böse*“ EOV 119) und Heidegger („*Mit-Sein-zum-Tode*“ EOV 121) auf philosophischem Weg dem KZ. Noch mehr als Semprún schreibt Klüger gegen die Lesererwartungen, wirft die bequemen Arrangements im deutsch-österreichischen Umgang mit der Vergangenheit durcheinander, stellt Allgemeinplätze gründlich auf den Kopf und reklamiert gehört zu werden. Durch diese Revision der Erinnerungskultur sind *weiter leben* und *L'Écriture ou la Vie* politische Bücher, in denen die Erinnerung als Orientierungshilfe für die Zukunft und die Literatur als Schreiben an dem kollektiven Gedächtnis verstanden wird. Nichtsdestoweniger wurde das „*Diskussionspotential*“ von *weiter leben* nicht genutzt.³³¹

Aus diesem weiten Themenfeld wird im Folgenden den Fragen nachgegangen, die im Brennpunkt der Debatten um Schreiben, Erinnern, Vergessen und die Shoah stehen: Wie werden die Verweigerung zuzuhören und die Amnesie in der Nachkriegszeit thematisiert? Welche poetologischen Prämissen für eine gelungene Erzählung werden entworfen? Wie wird die Frage nach den moralischen und ästhetischen Implikationen einer Literarisierung (und damit bis zu einem gewissen Grad auch Fiktionalisierung) der Lagererfahrung beurteilt? Inwiefern ist ihr Schreiben den Toten verpflichtet? Und wie bewerten sie die Gedenkstätten?

³²⁹Für den Stand der Debatte in Frankreich vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 50-104; Für einen Überblick über die in den Texten thematisierten Diskurse in Deutschland vgl. insbesondere die folgenden Stichworte „*Entnazifizierung, Reeducation, Adorno-Diktum, Frühe Zeugnisse Überlebender, Kollektivschuldthese, Wiedergutmachungs- und Entschädigungsgesetze, Gedenk- und Nationalfeiertage, Eichmann-Prozess, Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen, Frankfurter Auschwitzprozess, Deutsche Schrittsteller und der Frankfurter Auschwitz-Prozess, KZ als Gedenkstätte, Historikerstreit, HOLOCAUST-Serie, SHOAH, Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend, SCHINDLERS LISTE, Umgang mit NS-Bauten, Walser-Bubis-Debatte, Wilkomirski-Affäre, Martin Walser: Tod eines Kritikers, Zwangsarbeiter-Entschädigung, Victor Klemperer, Norman Finkelstein: Die Holocaust-Industrie*“ in: Fischer und Lorenz: *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland*.

³³⁰Für einen Überblick über die neuen Diskussionsthemen in *Landscapes of Memory* wie die Filme *Schindlers Liste, Das Leben ist schön*, die Goldhagen-Debatte, die Walser-Bubis-Debatte und die Wilkomirski-Debatte vgl. McGlothlin: „*Autobiographical Re-vision*“, hier S. 48; Für einen Überblick über die Kritik am amerikanischen „*Befreiemythos*“ oder die Oral history in *Landscapes of Memory* vgl. Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 210-221; Die in *weiter leben* begonnene Diskussion mit Martin Walser wird nach seiner umstrittenen Rede in der Frankfurter Paulskirche 1998 und der Veröffentlichung seines gleichfalls umstrittenen Romans *Tod eines Kritikers* (2002) in einem offenen Brief Ruth Klügers in der *Frankfurter Rundschau* vom 27. Juni 2002 und in *unterwegs verloren* fortgesetzt. vgl. dazu. Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 157-163; Zu Martin Walsers Rede vgl. auch Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 163.

³³¹Fischer und Lorenz: *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland*, S. 253.

4.1 Mangelnde Zuhörer und zögernde Zeugen

In diesem Kapitel werden die Schwierigkeiten beschrieben, auf die die Protagonisten stoßen, wenn sie versuchen, ihre Erinnerungen an die Lager zu kommunizieren. Als Träger der Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen stoßen sie auf Desinteresse und mangelnde Bereitwilligkeit zuzuhören. Dieser Ausschluss aus dem kommunikativen Gedächtnis führt zu einer Reflexion über das richtige Erzählen, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird.

Die Liste an schlechten Gesprächspartnern ist lang: Die französischen Mädchen der *Mission France* finden bei ihrer KZ-Besichtigung: „*Mais ça n'a pas l'air mal du tout!*“ und fragen beim Anblick des Krematoriums: „*c'est la cuisine, ça?*“ (EOV 160). Ein französischer Offizier stellt die überflüssige Frage: „*c'était dur, hein?*“ (EOV 158). Aber die meisten stellen gar keine Fragen. Wirklich etwas wissen wolle niemand: „*Ni les uns ni les autres ne posaient les questions pour savoir, en fait*“ (EOV 179). Nur wenige sind gute Gesprächspartner wie der Leutnant Rosenfeld, Jeanine oder Pierre-Aimé Touchard (EOV 178-183). Auch Klüger kann von missglückten Gesprächsversuchen berichten: Der amerikanische Soldat, der sich die Ohren zuhält (WL 191). Der eigene Ehemann, Vater der Kinder und Geschichtsprofessor, der seine Ehefrau nicht als Zeitzeugin auf der Universität sprechen lassen will (WL 235f.). Der befreundete, deutsche Schriftsteller, der seine Meinung über Auschwitz schreibt, ohne an sie zu denken und noch weitere Zerwürfnisse bereitet (WL 213-220). Der College-Direktor, der nichts über die Kriegserfahrung der Studentinnen wissen will (WL 235). Die Verwandten, die rechtzeitig geflohen sind, die nichts über ihre Erfahrungen wissen wollen (WL 229f.). Die denkbar unpassende Frage: „*Was habt ihr Kinder in Auschwitz gemacht? [...] Habt ihr gespielt?*“ (WL 119). Und schließlich Gisela, das Negativbeispiel aller Deutschen, die nichts wissen wollend jede Verantwortung von vornherein ablehnt und erklärt, dass Theresienstadt „*ja nicht so schlimm gewesen*“ sei (WL 85). Diese Personifikation unpassender Fragen aus dem Mund der Falschen fragt: „*Auschwitz [...] das müsse arg gewesen sein, aber da sei ich [=Ruth Klüger, B. S.] doch nicht so lange gewesen, oder?*“ (WL 93). Gisela rechnet das Leid der Jüdinnen im KZ mit dem ihrer verwitweten Mutter im Nachkriegsdeutschland auf und resümiert, dass letztere weniger Glück gehabt habe.³³² Aber auch die gegenteilige Reaktion, eine Entsetzensstarre, hindere daran, die notwendigen Differenzierungen vorzunehmen (WL 86). Im Lager habe Klüger gedacht, sie hätte nach dem Krieg wenigstens etwas Interessantes und Wichtiges zu erzählen. Aber danach wollte niemand etwas davon hören und wenn, dann wurde es als unangenehme Pflichtübung absolviert (WL 112). In der Nachkriegszeit wollte und sollte man

³³²Für Aleida Assmanns Überlegungen zu Verdrängungsstrategien vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 169-182.

vergessen. Die KZ-Überlebenden wurden von den anderen als störend empfunden, da allein ihre Präsenz ein Vorwurf und ihr Leid eine Schande sei (UV 59). Ob als Jüdin oder als Frau, sie stößt auf taube Ohren (UV 64).

Doch das fehlende Interesse ist nicht das einzige Problem. Die Erzähler tun sich auch schwer, der von ihnen erwarteten Rolle als Zeugen gerecht zu werden. Die Alter-Ego-Figur Semprúns verpatzt gleich den Anfang seiner Erzählungen. Um über das Bekannte zum Unbekannten vorzustößen, beginnt er einem alliierten Soldaten von den Sonntagen in Buchenwald mit den Kinovorführungen, dem Jazzorchester, dem Bordell und den heimlichen Kampfübungen zu erzählen und schockiert ihn damit mehr, als wenn er ihm Horrorgeschichten erzählt hätte (EOV 99 - 102): „*Mon premier récit sur les dimanches à Buchenwald était un bide complet*“ (EOV 102). Dieser erste Versuch, Zeugnis abzulegen, ist daneben gegangen, weil der Aufbau der Erzählung nicht den Erwartungen des Zuhörers entsprochen hat: „*Sans doute n'étais-je pas un bon témoin, un témoin comme il faut*“ (EOV 100). Semprún lehnt aber die Aufzählung von Gräueltaten in der Zeugnisliteratur ab (EOV 217). Er formuliert wiederholt das Unbehagen, die Rolle des Zeitzeugen einzunehmen.³³³ Beim nächsten Versuch beginnt er seine Erzählung mit seiner Einlieferung ins KZ und erzielt damit bessere Resultate (EOV 118f.). Die Frage, wie man vom KZ erzählen soll, wird in *L'Écriture ou la Vie* gleich im ersten Teil der Erzählung, unmittelbar nach der Befreiung Buchenwalds und bei der Rückkehr nach Frankreich, diskutiert. In diesen Gesprächsrunden wird erörtert, dass das Problem weniger das Erzählen sei als das Zuhören. Und um gehört zu werden, müsse man gut erzählen (EOV 164-170).

4.2 Semprúns poetologisches Konzept der Literarisierung

Dass *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* gut erzählt sind, wird im Allgemeinen nicht bezweifelt. Ihr Sprachgebrauch zeichnet sich durch einen sehr persönlichen Stil aus, der in beiden Fällen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit changiert. Das Sprachregister in *L'Écriture ou la Vie* reicht von umgangssprachlichen Ausdrücken („*bide*“ EOV 102) zum gehobenen Sprachregister („*prolix*“ EOV 310). Die Redundanz und Fragmentierung der mündlichen Rede („*Trois officiers, en uniforme britannique.*“ EOV 14)

³³³Zur Ablehnung der Zeugenrolle vgl. QBD 236, 300-304. Mit beißendem Spott äußert er sich über den Topos der Toten als wahren Zeugen: „*Certes, le meilleur témoin, le seul vrai témoin, en réalité, d'après les spécialistes, c'est celui qui n'a pas survécu, celui qui est allé jusqu'au bout de l'expérience, et qui en est mort. Mais ni les historiens ni les sociologues ne sont encore parvenus à résoudre cette contradiction: comment inviter les vrais témoins, c'est-à-dire les morts, à leur colloques? Comment les faire parler? Voilà une question, en tout cas, que le temps qui passe réglera de lui-même: il n'y aura bientôt plus de témoins gênants, à l'encombrante mémoire.*“ (MQF 17).

stehen neben Stilfiguren wie der Alliteration „*fascinante et fastueuse*“ (EOV 74).³³⁴ In *weiter leben* finden sich umgangssprachliche Ausdrücke wienerischer Färbung („*zum Kotzen war das*“ WL 57f.), aber auch englische („*streetwise*“ WL 118) und jiddische Begriffe („*Risches [Antisemitismus]*“ WL 13).³³⁵ In der Sekundärliteratur wird die genaue Verwendung der Alltagssprache, die Lakonik, Präzision und der fehlende Pathos von Klügers Stil lobend erwähnt.³³⁶ Welche Ansprüche Klüger und Semprún an ihre Texte gestellt haben, wie sie sie umgesetzt haben und welche Probleme sich dabei gestellt haben, wird im Folgenden ausgeführt.

Gleich zu Beginn formuliert die Alter-Ego-Figur Semprúns die Frage, die den ganzen Text durchzieht: „*Mais peut-on raconter?*“ (EOV 25). Unmittelbar nach der Befreiung sind die Tücken der Erinnerung noch kein Problem. Er zweifelt nicht daran, dass man über seine KZ-Erfahrung erzählen kann, wie er ironisch-pointiert anmerkt: „*Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément.*“ (EOV 25). Im Gegenteil, der Unsagbarkeitstopos sei eine faule Ausrede bzw. ein Alibi (EOV 26). Er behauptet aber, dass es der ästhetischen Verdichtung bedürfe, um das Wesentliche zu erzählen: „*Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage*“ (EOV 26). Die drei Bedeutungen des Wortes *Artifice* als täuschende List, als einfallsreicher Kunstgriff (diese Bedeutungen kehren in der Verwendung der Synonyme *ruse*, *astuce*, *subterfuge* wieder) und in der Wendung „*feu d'artifice*“ als Feuerwerk verweisen auf den Kern dieses poetologischen Programms.³³⁷ Denn eine gelungene Erzählung müsse das einfache Zeugnis übersteigen und die Vorstellungskraft stimulieren. Die Wahrheit einer Erzählung sei nicht mit der Authentizität unbearbeiteter Dokumente gleichzusetzen, wie in der Diskussionsrunde in Eisenach angemerkt wird.³³⁸ Die Wahrheit müsse erst

³³⁴Die Stilisierung reicht bis zu sophistischen Wortspielen in *Quel beau dimanche*: „*C'est comme si je cessais d'être moi, d'être Je, pour devenir le personnage d'un récit qu'on ferait à propos de moi. Comme si je cessais d'être le Je de ce récit pour en devenir un simple Jeu, ou Enjeu, un Il. Mais lequel? Le Il du Narrateur qui tient les fils de ce récit? Ou le Il d'une simple troisième personne, personnage du récit? Quoi qu'il en soit, je ne vais pas me laisser faire, bien sûr, puisque je suis le rusé Dieu le Père de tous ces fils et tous ces ils. La Première Personne par antonomase, donc, même lorsqu'elle s'occulte dans la figure hégélienne de l'Un se divisant en Trois, pour la plus grande joie du lecteur sensible aux ruses narratives, quelle que soit par ailleurs son opinion sur la délicate question de la dialectique.*“ (QBD 110).

³³⁵Die jiddischen Ausdrücke werden übersetzt, da sie dem heutigen deutschsprachigen Publikum nicht mehr geläufig sind. Vgl. WL 12, 13, 24, 25, 30, 37, 44-46, 62, 106, 180, 197, 211, 215.

³³⁶Vgl. Sigrid Löffler: „Ruth Klüger, die Vertriebene“. In: *Kritiken, Portraits, Glossen*. Wien: Deutike, 1995, S. 79–85, S. 81.

³³⁷Vgl. Larousse: <http://www.larousse.com/fr/dictionnaires/francais/artifice>, letzter Zugriff: 6. Januar 2013.

³³⁸Vgl. „*Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit... [.] L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... Il se tourne vers moi, sourit. - Par l'artifice de l'œuvre d'art,*

erfunden werden.³³⁹

Damit dreht Semprún den weit verbreiteten Verdacht gegen ästhetisch schöne Zeugnisse über die Shoah um. Auch wenn jede Literarisierung im engeren Sinn oder Narration im weiteren Sinn eine Fiktionalisierung mit sich bringt, so ist das nicht als Aporie des Erzählens aufzufassen, sondern muss im Gegenteil kunstvoll genützt werden, um zur tieferen Wahrheit der Erzählung vorzudringen. Die auf einen dokumentarisch-objektiven Stil beschränkten Zeugnisse führen gerade dadurch, dass sie sich der Authentizität wegen keine literarische Freiheit erlauben, am Wesentlichen vorbei. Denn das Wesentliche der Lager lässt sich durch die Aufzählung der Gräueltaten und Fakten nicht darstellen. Nur wenn der Zeugenbericht zugleich auch ein Kunstwerk ist, könne er die Wahrheit übermitteln. Diese Interpretation wird durch diejenigen Textpassagen gestützt, in denen der Erzähler die schlecht erzählten Berichte Manolos und Barizons kritisiert.³⁴⁰ Anders gefragt: Ist der Roman oder sogar ein Spielfilm wahrer als das Zeugnis?

Die ästhetisierende Bearbeitung der Lagererfahrung ist auch eine Konzession an die Leser. Semprúns und Klügers Texte sind nicht zuletzt deshalb leichter zu lesen, weil sie durch den Verweis auf frühere Zeugnisse und geschichtswissenschaftliche Beiträge auf die Aufzählung grauenhafter Ereignisse verzichten. Verallgemeinernde Exkurse ersetzen grauenerregende Details. Statt vom Massenmord erzählen sie von einzelnen Toden. Zwar kommen auch Beschreibungen von Baracken voller Leichen vor, aber sie nehmen weniger Platz ein als die philosophischen Debatten über das Böse (EOV 41f.). Diese Rücksichtnahme auf die Leser wird besonders deutlich, wenn man Semprúns autobiografische Romane mit Kogons Studie *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager* vergleicht.³⁴¹

Nur einem literarisch geformten Werk könne es gelingen, die Vergangenheit zugänglich zu machen. Dadurch ist es die Aufgabe der Schriftsteller, sich dieses Themas anzunehmen, da nicht jeder Überlebende die künstlerische Begabung dazu habe. Die

bien sûr!“ (EOV 167).

³³⁹Diese Auffassung wird auch in den anderen Buchenwaldtexten vertreten: „*On n'arrive jamais à la vérité sans un peu d'invention [...] L'histoire est une invention, et même une réinvention perpétuelle, toujours renouvelable, de la vérité*“ (QBD 402).

³⁴⁰„*C'était désordonné, confus, trop prolixe, ça s'embourbait dans les détails, il n'y avait aucune vision d'ensemble, tout était placé sous le même éclairage. C'était un témoignage à l'état brut, en somme: des images en vrac. Un déballage de faits, d'impressions, de commentaire oiseux.*“ (EOV 310).

³⁴¹Insbesondere da sowohl Semprún als auch Kogon nichtjüdische Funktionshäftlinge im KZ Buchenwald waren, also vergleichbare Erfahrungen gemacht haben. Kogons Studie baut auf den Berichten auf, die vom Intelligence Team der Psychological Warfare Division unter der Leitung von Albert G. Rosenberg (Vgl. die Figur des Leutnant Rosenfeld in *L'Écriture ou la Vie!*) im April 1945 eingefordert wurden. Innerhalb weniger Wochen schrieb er diese Berichte über das Wesen und die Funktion der KZ in ein Buch um. Kogons Text ist durch seine Dichte an Beispielen nationalsozialistischer Gräueltaten eine äußerst wertvolle Studie, aber sicher eine unangenehme Lektüre. Vgl. Kogon: *Der SS-Staat*, S. 9-12.

Literatur habe, so Einfalt, „die Stellvertreterfunktion, allen Betroffenen mittels einer verallgemeinerbaren Erzählung der Lagererfahrung den Zugang zu ihrer Vergangenheit zu ermöglichen“ und sie dadurch ins kollektive Gedächtnis einzuspeisen.³⁴² Er fügt hinzu, dass dadurch, dass „Sempruns Aufarbeitung der Ereignisse, denen Halbwachs zum Opfer fiel, dessen wissenschaftlichem Konzept folgt, behält Halbwachs gegenüber den Nazis gleichsam das letzte Wort“.³⁴³ Dieser Beitrag, den die Schriftsteller für die Erinnerung an die Shoah leisten, wird um so wichtiger, als es in absehbarer Zeit keine Überlebenden der Konzentrationslager mehr geben werde und das Wissen zukünftiger Generationen von deren (gelungenen) Texten abhängen wird. Damit ihr Gedächtnis nicht mit ihrem Tod verloren geht, muss es verschriftlicht werden, um ins kollektive Gedächtnis einzugehen. Denn mit dem Tod des letzten Überlebenden der KZ werde es kein „*mémoire immédiate*“, kein „*mémoire charnelle*“ mehr geben (EOV 374). Damit die Erinnerung lebendig bleibt, brauche es auch fiktionale Texte von Schriftstellern späterer Generationen. In dieser Überlegung, was nach den Zeitzeugen mit der Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen geschehe, konvergieren die Verteidigung des Fiktionalen und die Unabgeschlossenheit der Erzählung.

Diese klare Absage an die Position der Undarstellbarkeit der Shoah kennt eine Einschränkung: Man könne zwar alles sagen, nur könne man nie alles sagen. Der Preis sei eine unendliche Erzählung.³⁴⁴ Diese prinzipielle Bejahung gilt also nur unter Einschränkungen, von denen Hesper vier Hauptpunkte aufzählt: Erstens stehe die Unendlichkeit dessen, was erzählt werden müsse, gegen den begrenzten Raum eines Buches. Zweitens seien auch die Kapazitäten potentieller Rezipienten beschränkt. Drittens stelle das Erzählen auch eine Bedrohung für den Erzähler dar, da dadurch die Vergangenheit wieder auflebe: „*Das Schreiben läßt die Erinnerungen wieder hochkommen, damit aber zwangsläufig auch die Angst*“. Und viertens müsse man vermeiden, dass die Schrift die immer unwirklicher werdende Vergangenheit ersetze.³⁴⁵ Hesper fasst diese Vorbehalte zum Alles-ist-sagbar zusammen:

Sempruns Schreiben ist eine Auseinandersetzung mit diesen Vorbehalten: der Unendlichkeit des zu Erzählenden, seiner Medialität und seiner Unerträglichkeit für

³⁴²Einfalt: „Jorge Semprun: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur“, hier S. 131.

³⁴³Ebd., hier S. 133.

³⁴⁴Im Gespräch mit Elie Wiesel bezeichnet Semprún Schreiben als *perpetuum mobile* für die Erinnerung: „*je mehr ich schreibe, desto deutlicher kommt mir die Erinnerung zurück. Nach dem jeweils letzten Buch habe ich noch mehr zu sagen als vor dem ersten. Als ob das Vergessen so vollständig gewesen wäre, daß es der Arbeit des Schreibens, der bewußten Erforschung der Vergangenheit bedurft hätte. Bilder, Erinnerungen, Gesichter, Anekdoten, ja selbst Empfindungen kehren zurück, daher meine Theorie, daß es ein unerschöpfliches Schreiben ist, zugleich möglich und unerschöpflich. Man kann etwas sagen, wird aber nie alles gesagt haben. Man kann jedes Mal mehr sagen.*“ In: Semprún und Wiesel: *Schweigen ist unmöglich*, S. 20.

³⁴⁵Hesper: „Man kann alles sagen - Man kann alles vergessen“, hier S. 348f.

Hörer und Erzähler. Das Bemerkenswerte an den Romanen von Semprun zeigt sich an ihrem zentralen Interesse für das Problem des Erzählens, der Ordnung des erzählerischen Diskurses. Wie erzähle ich vom Erinnern, wie mache ich Vergangenes im Erzählen gegenwärtig mit allen Gefahren, und wie erzähle ich zugleich von dem, was mir jetzt, beim Schreiben oder Reden, an Wahrnehmungen zufällt?³⁴⁶

Im zweiten Teil, im Sommer nach der Befreiung in Paris, wird der Versuch des Erzählers geschildert, die vorher entwickelten Prämissen in Realität umzusetzen und über die Erfahrung des Lagers zu schreiben (EOV 189-256). Da ihm dazu noch die nötige Distanz fehlt, scheitert er an dieser Aufgabe und wendet sich im darauffolgenden Winter vom Schreiben ab. Das geht mit dem willentlichen Entschluss zu vergessen und der Orientierung in die Zukunft durch politische Arbeit einher. Zentraler Ausgangspunkt des 6. Kapitels ist Claude-Edmonde Magnys *Lettre sur le pouvoir d'écrire*. Aus diesem Brief werden die Passagen zitiert, die die Probleme, auf die er beim Schreiben trifft, benennen. Ein Kunstwerk müsse zwischen Abstraktheit und Konkretheit schweben, aus dem Eigenen geschöpft, aber von zu viel Eigenem gereinigt sein: „*la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile ses souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit sa personnalité*“ (EOV 213). Auf Semprúns Fall umgelegt: Das Schreibprojekt war 1945 noch nicht realisierbar. „*La mémoire de Buchenwald était trop dense, trop impitoyable, pour que je parvienne à atteindre d'emblée à une forme littéraire aussi épurée, aussi abstraite.*“ (EOV 210) Seiner Aufgabe, Schriftsteller zu sein, wie sie Magny in ihrem Brief formuliert, kann er noch nicht nachgehen, weil das Schreiben über seine traumatischen Erinnerungen mit seinem Leben noch nicht vereinbar ist.

Nach einer langen Ellipse wird im dritten Teil das Leben als Schriftsteller geschildert. An einem Samstag Nachmittag, am 11. April 1987, schreibt die Alter-Ego-Figur Semprúns gerade an dem Roman *Netchaïev est de retour*. In einer stark gerafften, aufbauenden Rückwendung holt der Erzähler die ausgesparten 41 Jahre nach: Mehr als 15 Jahre habe er ohne Erinnerungen gelebt, aber mit dem Schreiben von *Le grand voyage* 1961 ist durch die Hinwendung zur Vergangenheit auch die Angst zurückgekehrt. Diese Rückwendung endet in der Schreibgegenwart: Am Jahrestag der Befreiung Buchenwalds drängen sich die verdrängten Erinnerung in die Fiktion. Die fiktive Romanfigur trifft auf den Autor und die Leser lesen dasselbe wie in der Anfangsszene von *L'Écriture ou la Vie* nur aus einer anderen Perspektive erzählt. Die Geburt von *L'Écriture ou la Vie* aus dem Roman wird als ein unwillkürliches Aufdrängen der Erinnerung und das Schreiben als unwillkürlicher Prozess beschrieben. In der Entstehung des Textes wird das Ineinanderfließen von autobiografischer Erinnerung und Fiktion, von Verdrängen

³⁴⁶Hesper: „Man kann alles sagen - Man kann alles vergessen“, hier S. 349.

und unwillkürlichem Erinnern, das Übergleiten von einem Text zum nächsten Text geschildert.

Während also im ersten Teil die Schwierigkeiten der direkten Kommunikation geschildert werden, die auf dem mangelnden Einfühlungsvermögen und dem fehlenden Interesse der Zuhörer beruhen sowie auf den Schwierigkeiten, die sich durch die Erwartungshaltung an Zeugen ergibt, so berichtet der zweite Teil vom Unvermögen des Erzählers über das Erfahrene zu schreiben, da dies eine Rückwendung zur Vergangenheit bedeutet und damit ein ständiges Präsenthalten der lebensfeindlichen Erinnerung, weshalb er das Vergessen wählt. Im dritten Teil wird nach einer langen Phase der Amnesie die nun mögliche, aber trotzdem noch problematische Hinwendung zum Schreiben geschildert. Interessanterweise verlief auch die historische Entwicklung parallel: In der Nachkriegszeit wurde geschwiegen bzw. nicht hingehört. Die intensive Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Dritten Reiches begann erst später.

Die Verteidigung des Fiktionalen und die Unabgeschlossenheit der Erzählung sind die Kernpunkte des poetologischen Programms Semprúns, das in seinen Buchenwaldtexten entwickelt und auch umgesetzt wird. Somit finden sich im Text selbst dessen Prämissen, die Verteidigung von Semprúns Variante der KZ-Literatur und der Schlüssel zur richtigen Lektüre, der eine streng autobiografische Lesart unterbindet. In diesen beiden Punkten unterscheidet er sich von Klügers poetischer Theorie und Praxis.

4.3 Poetologische Divergenzen: Fakt oder Fiktion?

Inwiefern stimmt Klügers poetologisches Konzept mit dem Semprúns überein? Und in welchen Punkten unterscheiden sie sich? Die Frage, ob die gewählten Texte als Roman oder Autobiografie zu bezeichnen sind, d. h. als fiktionale oder faktuale Erzählungen, ist für das Verständnis der Texte fundamental.

Die Autobiografie unterscheidet sich vom Roman als „*Großform der fiktionalen Erzählung in Prosa*“ durch ihren faktualen Charakter, der zwar textintern durch Authentifizierungsstrategien bezeugt werden kann, aber letztlich, da wie die fiktive Autobiografie zeigt, auch diese imitiert werden können, nur textextern verifiziert werden kann.³⁴⁷ Nichtsdestoweniger benötigt die Literaturwissenschaft Kriterien zur Abgrenzung dieser zwei Gattungen. Als Autobiografie wird im weiteren Sinn jede Form einer Erzählung des eigenen Lebens bezeichnet, im engeren Sinn nur eine nichtfiktionale, rückblickende Ich-Erzählung.³⁴⁸ In diesem Sinn wird sie auch von Philippe Lejeune, der seine wegweisende Studie *Le pacte autobiographique* auf moderne (ab 1770) europäische Au-

³⁴⁷Vgl. das Stichwort „Roman“, Burdorf, Fasbender und Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. S. 658.

³⁴⁸Vgl. das Stichwort „Autobiographie“, ebd., S. 75f.

tobiografien beschränkt, als „*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*“ definiert.³⁴⁹ Zur Unterscheidung zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Texten können paratextuelle Faktoren (allen voran die Gattungsbezeichnung, aber auch der Titel und der Umschlag), textinterne Fiktionssignale und das Vorwissen der Leser dienen.³⁵⁰

Klüger hat ihre Definition der Autobiografie nicht nur in *weiter leben*, sondern auch in ihren literaturwissenschaftlichen Essays erläutert. Der Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion widmet Klüger den Vortrag *Dichter und Historiker. Fakten und Fiktionen*, in dem sie Literatur und Geschichtsschreibung als Interpretationen bezeichnet.³⁵¹ Jeder Narration ist ein gewisser Grad an Fiktionalität inhärent, insofern sie auf der Selektion des Erzählenswerten und deren nachträglicher Ordnung in ein kausal-logisches Schema basiert. Jede Darstellung eines Sachverhalts ist somit zu einem Teil bereits dessen Interpretation. In aristotelischer Tradition weist sie der Literatur die Darstellung des Allgemeinen, der Geschichtsschreibung das Einmalige zu. Die Autobiografie sei eine sehr subjektive Geschichtsschreibung in Ich-Form, aber eben kein Roman.

Diese Überlegungen führt sie im Aufsatz *Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie* weiter aus.³⁵² Darin lehnt sie die in der Literaturwissenschaft verbreiteten Zweifel am Wirklichkeitsbezug der Literatur und am Subjekt ab und definiert die Autobiografie „*als eine Art Zeugenaussage*“.³⁵³ Vom Roman unterscheidet sich die Autobiografie durch den „*Wahrheits-*“- und „*Wirklichkeitsanspruch*“.³⁵⁴ Sie stehe dem Roman insofern nahe, als sie erlaube, dass der Autor die intimsten Gefühle und Gedanken seiner Figuren preisgibt, zu denen Biografen keinen Zugang haben. Durch die „*Subjektivität der Gattung*“, durch die von den Lesern nicht verifizierbaren Informationen und durch die Einschränkung des Wirklichkeitsanspruches durch die Erinnerung unterscheidet sich die Autobiografie von der Geschichtsschreibung. Den autobiografischen Roman unterscheidet sie von der Autobiografie durch ein Abstandnehmen des Autors vom Protagonisten etwa durch die Nichtübereinstimmung des Namens. Hingegen sei die Ich-Erzählung keine Voraussetzung der Autobiografie.

In dieser Argumentation folgt sie Lejeune, der die Einheit von Autor, Erzähler und Protagonist durch die Verwendung des Eigennamens des Autors für Erzähler und Prot-

³⁴⁹Philippe Lejeune: *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. [Paris]: Éd. du Seuil, 1996, S. 14.

³⁵⁰Für eine narratologische Revision der von Käte Hamburger entwickelten Fiktionssignale vgl. Gérard Genette: *Fiction et diction*. [Paris]: Éd. du Seuil, 1991, S. 65-93.

³⁵¹Klüger: *Dichter und Historiker. Fakten und Fiktionen. Vortrag vom 24. März 1999*.

³⁵²Klüger: „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“.

³⁵³Ebd., hier S. 409.

³⁵⁴Ebd., hier S. 406.

agonist als entscheidendes Kriterium für die Autobiografie nennt. Mit dieser Signatur werde ein autobiografischer Pakt festgelegt. Der Name, den der Erzähler bzw. Protagonist verwendet, müsse daher derselbe sein, der auf dem Umschlag als der des Autors steht. Lejeune weist ausdrücklich darauf hin, dass auch eine heterodiegetische Erzählung eine Autobiografie sein kann. Die Verwendung der dritten Person könne Arroganz, Bescheidenheit oder Distanz zum Protagonisten ausdrücken. Der Wechsel von einer Erzählung in der ersten Person zu einer in der zweiten oder dritten Person interpretiert er als Ausdruck einer labilen Identität.³⁵⁵

Das Problem des Ich-Erzählers diskutiert Klüger im Aufsatz *Zeugensprache: Koepfen und Andersch*.³⁵⁶ Insofern die Literatur der Shoah Zeugenliteratur sei, stimme der Ich-Erzähler mit dem Autor überein. Dennoch könne die Distanz der Erinnerung, die zwischen dem Autor und seinem gelebten Leben bzw. zwischen erzählendem und erzähltem Ich beträchtlich sein.³⁵⁷ Klüger definiert die Autobiografie demnach weder vom Inhalt, d. h. vom Ausmaß des verarbeiteten autobiografischen Materials, noch von der formalen Bedingung der Ich-Erzählung her, sondern wie Lejeune vom „Anspruch“.³⁵⁸

Der häufige Wechsel der Personalpronomina, vor allem in den früheren Texten Semprúns, schließt also die Zuordnung zur Autobiografie nicht aus. Die Tatsache, dass die Protagonisten nicht Jorge Semprún, sondern Gérard oder Manuel genannt werden, allerdings schon. Eine Erzählung mit einem fiktiven Protagonisten ist keine Autobiografie, sondern ein autobiografischer Roman. Lejeune definiert den autobiografischen Roman dementsprechend offen:

tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer.³⁵⁹

Mit dieser Definition, viel autobiografisches Material ohne einen autobiografischen Pakt, können alle Buchenwaldtexte Semprúns als autobiografische Romane definiert werden. Lejeunes Definition ist unabhängig von der Erzählsituation, stützt sich auf die subjektive Einschätzung inhaltlicher Parallelen durch die Rezipienten und lässt Abstufungen der Ähnlichkeit zwischen Autor und Protagonist zu. Der Unterschied zwischen Autobiografie und autobiografischem Roman lasse sich nicht textintern festmachen, da prinzipiell jede Authentifizierungsstrategie der Autobiografie vom Roman imitiert werden kann. Umgekehrt können Romane auch nicht deklarierte Autobiografien sein.

³⁵⁵Vgl. Lejeune: *Le Pacte autobiographique*, S. 16f.

³⁵⁶Klüger: „Zeugensprache: Koepfen und Andersch“.

³⁵⁷Vgl. ebd., S. 173f.

³⁵⁸Ebd., hier S. 177.

³⁵⁹Lejeune: *Le Pacte autobiographique*, S. 25.

Dafür ist in der Literaturwissenschaft auch die Bezeichnung Autofiktion gebräuchlich, in der ein „mit dem Autor offenbar weitgehend identischer Erzähler auftritt], der unter der Bez. ‚Roman‘ eine womöglich autobiographische Geschichte wiedergibt“.³⁶⁰ Lejeune führt fort, dass die Art des Vertrags die Lesart der Texte bestimmt, sei dieser autobiografisch, so würden die Leser eher Verstoße gegen diesen suchen, bei Romanen hingegen allfällige Ähnlichkeiten mit dem Autor.³⁶¹

Klüger bezeichnet die verfälschende Darstellung von Tatsachen in der faktualen autobiografischen Gattung als Lüge (und nicht Fiktion) und im Roman als Kitsch. In *Mißbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch* geht Klüger darauf ein, dass Überlebende der Shoah die Gattung des autobiografischen Romans statt der Autobiografie gewählt haben und damit den Weg des Erfindens statt des Erinnerns. Fiktive Elemente helfen, „um dem Gedächtnis einen Weg zum Ausdruck zu bahnen“.³⁶² Dieses Ausschmücken überlieferter Fakten mit Details, die die Interpretation des Geschehenen durch den Schriftsteller unterstützen, beschreibt sie auch in ihrem Essay *Geschichten aus Geschichte machen* am Beispiel historischer Romane.³⁶³ Das derart Erzählte muss wahrscheinlich wirken und darf nicht dem tatsächlich Vorgefallenen (sofern es allgemein bekannt ist) widersprechen. Dazu erfinden sei erlaubt, umschreiben nicht. Damit beschreibt Klüger auch die Grenzen des Fiktionalen in Semprúns autobiografischen Romanen.

Klüger plädiert für eine Ästhetisierung, die durch „Phantasie“ und „Einführung“ die Wahrheit sucht, interpretiert und zum Denken anregt.³⁶⁴ Die Grenze zum Missbrauch der Erinnerung zieht sie bei der Ausbeutung des Leides, dem „Ausschlachten der Emotionen“, das das Publikum zu Voyeuren mache, die ihre eigene Betroffenheit auskosten anstatt nachzudenken.³⁶⁵ Diese „problemvermeidende Anbietung an die vermeintliche Beschränktheit des Publikums“ sei „Verkitschung“.³⁶⁶ Letzten Endes sei die Qualität der Deutung entscheidend und weder das Medium noch die Gattung. Denn auch Dokumente und Gedenkstätten sprechen nicht für sich. Ohne Vermittlung verleiten sie zum Phantasieren und zu sentimentalischen Reaktionen. Sie seien nicht davor gefeit zum „Fetisch“ oder zum „Kitschwerk“ zu werden.³⁶⁷

Wie Machtans die theoretischen Prämissen in Klügers literaturwissenschaftlichen Essays resümiert, grenzt sich Klüger von dekonstruktivistischen Ansätzen ab und stellt

³⁶⁰Vgl. Stichwort ‚Autobiographie‘, ‚Autobiographischer Roman‘, ‚Fiktionalität‘ Burdorf, Fasbender und Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. S. 75f., 240.

³⁶¹Vgl. Lejeune: *Le Pacte autobiographique*, S. 19-35.

³⁶²Ruth Klüger: „Mißbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch“. In: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 52-67, hier S. 57.

³⁶³Vgl. Klüger: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*, S. 143-168.

³⁶⁴Klüger: „Mißbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch“, hier S. 61.

³⁶⁵Ebd., hier S. 61.

³⁶⁶Ebd., hier S. 61.

³⁶⁷Ebd., hier S. 64f.

weder den Referenzanspruch der Autobiografie noch die Unterscheidbarkeit von Fakten und Fiktion in Frage. Dies unterstreiche sie durch ihren Sprachduktus, der trotz aller formulierten Sprachskepsis (Stichwort: Kitsch) prinzipiell auf der Benennbarkeit bestehe.³⁶⁸ Dennoch scheint die Unterscheidung von Fakt und Fiktion nicht für alle Leser klar zu sein. Denn die semprúnschen Buchenwaldtexte wurden von einigen Journalisten, aber auch in der Literaturwissenschaft, als Autobiografien bezeichnet, obwohl weder der Titel noch die Gattungsbezeichnung noch die Eingangszeilen noch der Name des Protagonisten noch eine vergleichende Lektüre noch die Verwendung der Personalpronomina auf eine Autobiografie hinweisen. Sie wurden trotzdem in einem „*espace autobiographique*“ rezipiert.³⁶⁹

Lejeune resümiert schließlich, dass seine Definition die eines zeitgenössischen Lesers ist, da der Vertrag, durch den die autobiografische Lesart konstituiert wird, auf historisch variablen Codes wie dem Autornamen, Titel, Untertitel, Reihe, Verlag oder Vorwort basiert.³⁷⁰ Im Hinblick auf unseren Textkorpus muss hinzugefügt werden, dass man in der Literatur der Shoah geradezu von einem Fiktionsverbot sprechen kann bzw. konnte, denn die Phase der Zeugnisse wurde mittlerweile von Fiktionen jüngerer Autoren abgelöst.³⁷¹ Semprúns Texte brechen mit den Gattungskonventionen der Zeugnisse und können dadurch bei Lesern zu Missverständnissen führen. Die Veränderungen auf Produktionsseite werden auch auf der Rezeptionsseite zu einem veränderten Leseverhalten führen. Es wird sich wahrscheinlich zeigen, dass in Zukunft Semprúns Texte als Romane mit stark autobiografischer Note gelesen werden werden und nicht als enttarnte Autobiografien.

Die textinternen Fiktionssignale in *L'Écriture ou la Vie* reichen von theoretischen Abhandlungen zum Verhältnis zwischen Leben, Werk und Autobiografie am Beispiel von Malraux (EOV 74) und dem verfälschenden Einfluss von Narration auf die Erinnerung (EOV 239) zu expliziter Metafiktion wie z. B. die Warnung „*Attention: je fabule.*“ (EOV 49).³⁷² Ein weiteres Fiktionssignal sind die zu häufigen und zu langen Dialoge.

³⁶⁸Vgl. Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 133-162.

³⁶⁹Vgl. Lejeune: *Le Pacte autobiographique*, S. 41-43.

³⁷⁰Vgl. ebd., S. 44-46.

³⁷¹Vgl. z. B. die „Wilkomirski-Affäre“ vgl. Fischer und Lorenz: *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland*, S. 303f.

³⁷²Weiterführendes zu Fiktionssignalen unter Berücksichtigung der Sprechakttheorie, Käte Hamburgers und Philippe Lejeunes Ideen vgl. Genette: *Fiction et diction*, S. 65-93. In einem Exkurs über Malraux erörtert der Ich-Erzähler, dass Malraux Passagen aus einem un abgeschlossenen Roman in seine autobiografischen Schriften übernommen habe und beurteilt dieses Verarbeiten von Werk und Leben als prachtvoll faszinierend: „*Il m'a toujours semblé que c'était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux travaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif*“ (EOV 74). Assmann bezeichnet die Sprache als den mächtigsten Stabilisator der Erinnerung: „*An das, was wir einmal versprochen haben, können wir uns viel leichter erinnern als an das, was nie zur Sprache gefunden hat. Wir erin-*

Neben diesen textinternen Fiktionssignalen sind besonders die Inkongruenzen innerhalb des Werkzusammenhangs aufschlussreich. Denn viele Szenen aus *L'Écriture ou la Vie* wurden schon in anderen Buchenwaldtexten mehr oder weniger übereinstimmend erzählt. Diese Abweichungen betreffen zunächst die Namen der Figuren: Der Widerstandskämpfer Julien entspricht in *L'Évanouissement* der fiktiven jüdischen Figur Hans, wie der Erzähler zum Abschluss der Szene ausführt (EOV 52-55).³⁷³ Hinter dem Funktionshäftling Kaminski steckt die Kondensierung biografischer und psychologischer Elemente mehrerer Buchenwaldhäftlinge (MQF 233-235).³⁷⁴ In *Le mort qu'il faut* wird schließlich erzählt, dass es eine Idee von François (selbst eine fiktive Figur) gewesen ist, sich für die Erzählung der Deportation einen imaginären Reisegenossen gegen die Einsamkeit zu erfinden und somit auch der Junge aus Semur dem Bereich der Fiktion zuzuordnen ist (MQF 187f.). Vordermark reiht diese Hinweise in Semprúns Argumentationslinie ein, „daß gerade die glaubwürdigsten und wahrhaftigsten Elemente seiner Bücher diejenigen sind, denen er durch Fiktion zu eben dieser Glaubwürdigkeit verholfen hat“.³⁷⁵ Vordermark vergleicht auch die Erzählung von Halbwachs' Tod in *L'Évanouissement*, *L'Écriture ou la Vie* und *Le mort qu'il faut*.³⁷⁶ Einfalt wiederum spürt den wechselnden Namen und Attributen der Frauenfiguren im Werk Semprúns nach.³⁷⁷ Andererseits wird in *L'Écriture ou la Vie* die Anekdote erzählt, dass ein französischer Kritiker die Figur Wittgensteins in *L'Évanouissement* als eine hübsche Erfindung gelobt hat (EOV 245). Die einzige literarische Freiheit, die sich Klüger in *weiter leben* hinsichtlich der Figuren zugesteht, ist es, Pseudonyme für ihre Verwandten (WL 9-13) und Freundinnen (WL 252) sowie für Martin Walser zu verwenden.

Die weitreichendste Variation einer Szene in *L'Écriture ou la Vie* ist jedoch diejenige, in der die Registrierung der neuen Häftlinge nach dem Eintreffen des Deportationszugs geschildert wird (EOV 111-117). Im Zuge dieses Vorgangs werden deren

nern uns dann nicht mehr an die Ereignisse selbst, sondern eher an unsere Versprechungen von ihnen [...] Durch Sprache werden individuelle Erinnerungen stabilisiert und sozialisiert“. Zitiert aus: Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 250.

³⁷³Diese Richtigstellung inkludiert ein Textzitat aus *L'Évanouissement*, in dem die Gründe für die Fiktionalisierung dieser Figur bereits genannt wurden sowie zum Schluss das zweifelhafte Versprechen: „Voilà la vérité rétablie: la vérité totale de ce récit qui était déjà véridique.“ (EOV 55) Dürfen wir dem Erzähler glauben? Als Antwort mag genügen, dass weitere, nicht unbedingt übereinstimmende Einzelheiten zur Entstehung der Figur Hans an späterer Stelle hinzugefügt werden (EOV 66, 178).

³⁷⁴Der fiktive Name übernehme auch eine Schutzfunktion, damit sich die gemeinte Person nicht mit ihrer literarischen Figur identifizieren muss. Dieses Vermischen von realen und fiktiven Figuren sei notwendig: „Il m'arrive d'inventer des personnages. Ou quand ils sont réels, de leur donner dans mes récits des noms fictifs. Les raisons en sont diverses, mais tiennent toujours à des nécessités d'ordre narratif, au rapport à établir entre le vrai et le vraisemblable“ (MQF 233).

³⁷⁵Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 96.

³⁷⁶Vgl. ebd., S. 221-247.

³⁷⁷Einfalt: „Jorge Semprun: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur“, hier S. 133-136.

Personalien von Funktionshäftlingen aufgenommen und ihnen daraufhin eine Nummer zugeteilt. In *L'Écriture ou la Vie* wird erzählt, dass der Protagonist Philosophiestudent als Beruf angegeben hat. Auf den Einwand, dass dies doch kein Beruf sei, hat er mit dem Wortspiel geantwortet: „*Je n'ai pas pu m'empêcher de lui faire une astuce de khâgneux germaniste: Kein Beruf aber eine Berufung!*“ (EOV 116). Der Funktionshäftling hat daraufhin vergeblich versucht, ihn zu überreden, den im KZ vorteilhafteren Beruf eines Facharbeiters anzugeben. Diese Szene wird auch in *Quel beau dimanche* erzählt, nur dass der Protagonist hier nur an das Wortspiel denkt: „*J'ai failli faire un calembour d'hypokhâgneux. „Kein Beruf, nur eine Berufung!“ ai-je failli dire*“ und schließlich als Student eingeschrieben wird (QBD 108f.). Und auch in *Le mort qu'il faut* heißt es: „*Et il avait sans doute tapé sur sa vieille machine à écrire: Philosophiestudent*“ (MQF 189). Diese Szene erhält ihre entscheidende Wendung im ersten Satz des letzten Kapitels in *L'Écriture ou la Vie*: „*Non, il n'a pas écrit ça!*“ (EOV 356). Nach mehreren Anläufen wird erzählt, dass ihm bei seiner Rückkehr nach Buchenwald in den 90er Jahren ein Mitarbeiter der Gedenkstätte und aufmerksamer Leser seiner Bücher darauf hinweist, dass der Funktionshäftling bei seiner Registration nicht Student, sondern Stukkateur vermerkt hat und ihm dadurch vermutlich das Leben gerettet hat (EOV 379 -384). Auch in Klügers *Landscapes of Memory* ist es eine aufmerksame Leserin, die der Autorin ihr unzugängliche Informationen über die Deportation und die Todesumstände ihres Vaters liefert (LM 36f.). Dass diese Informationen in die folgenden autobiografischen Texte einfließen und sie dadurch aktualisieren, zeugt von der im Kapitel 3.1.3 herausgearbeiteten Offenheit der Texte.

Diese entscheidende Entdeckung einer unvermuteten Geste der Solidarität unter den Häftlingen ändert alles. Die Geschichte muss daher unter diesem Blickwinkel neu geschrieben werden: „*Sur la place d'appel de Buchenwald, un jour du mois de mars 1992 [...] je venais de découvrir qu'il me faudrait réécrire une bonne partie de mon récit*“ (EOV 243), wie bereits im zweiten Teil bemerkt wird, ohne dass der Grund dafür angeführt wird. Warum aber wird die Auflösung dieses Irrtums so lange hinausgezögert? Und warum wird diese Episode in *Le mort qu'il faut* wissentlich unvollständig erzählt?³⁷⁸

Suleiman stellt in ihrer vergleichenden Lektüre der Textstellen fest, dass die Szene in *Quel beau dimanche* im Zeichen einer unsicheren und problematischen Identität stehe und als Erinnerung in einem Kontext verortet sei, in der diese erneut virulent werde

³⁷⁸Eine weitere offene Frage betrifft eine Szene in *Quel beau dimanche*, in der erzählt wird, wie der Protagonist selbst beauftragt wurde, aus einem Transport polnischer Juden Facharbeiter auszuwählen, die nicht auf Außentransporte geschickt werden sollten. Damit befindet er sich selbst in der Position durch eine kleine Verfälschung der Daten den Häftlingen eine größere Chance zu überleben einzuräumen (QBD 291 - 298). Auf die Parallelen zwischen der Szene dieser Registrierung und der der eigenen wird allerdings nicht eingegangen.

(QBD 106-110). Die Problematik des Identitätsverlustes werde durch den mehrmaligen Wechsel der Personalpronomen noch verstärkt. In *L'Écriture ou la Vie* werde diese Szene zu einem wesentlichen Strukturelement und sei zuerst mit der Zeugenaussage für den Leutnant Rosenfeld verknüpft. Der entscheidende Unterschied in der zweiten Variante sei das solidarische Handeln des Mitgefangenen, das nicht nur ein anderes Licht auf diese Episode werfe, sondern auch die Kommunismuskritik in *Quel beau dimanche* abschwäche. Der Text performiere hier nicht die Unzuverlässigkeit der Erinnerung, sondern die Grenzen des individuellen Zeugnisses, das trotz der besten Vorsätze der Überprüfung und allfälligen Korrektur durch die Geschichtsforschung bzw. durch aufmerksame Leser bedürfe.

In *Le mort qu'il faut* wird die Episode in zwei Teilen dem Doppelgänger François erzählt, jedoch strikt auf die Perspektive des erlebenden Ichs beschränkt (MQF 49-52, 188f.). Dadurch, dass das erinnernde Ich von seinem Wissensvorsprung keinen Gebrauch macht, ist für die Leser das Wissen aus *L'Écriture ou la Vie* entscheidend. Die Bedeutung der Szene, in der François sagt, auch er habe Student geantwortet, erschließt sich also nur denjenigen, die mit dem Vorwissen aus *L'Écriture ou la Vie* erkennen, dass der Scheideweg zwischen Überleben und Sterben von einem außergewöhnlichen Solidaritätsakt und von einer Portion Glück abhängt.³⁷⁹ Ohne Wissen um den wahren Sachverhalt, erscheint das Überleben des Protagonisten in *Le mort qu'il faut* und das Sterben seines Doppelgängers reiner Zufall oder wie es schon in *L'Écriture ou la Vie* heißt: „*Mais survivre n'était pas une question de mérite, c'était une question de chance*“ (EOV 184).

Die Notwendigkeit zur Korrektur früherer Schriften entsteht deshalb, weil sich die Bedeutung der Erinnerung nachträglich ändert. Denn wenn man Erinnerung als gegenwärtige Konstruktion der Vergangenheit begreift, dann fordern einschneidende Erlebnisse in der Gegenwart ein Neuschreiben der Vergangenheit. Nach dem Verfassen von *Le grand voyage* war es die Lektüre von Erzählungen über die stalinistischen Gulags, die Semprún auf eine Lücke in seiner Erzählung hingewiesen haben. Seine Erinnerung wird dadurch verfälscht, dass er die stalinistischen Konzentrationslager ausgeblendet hat. *Quel beau dimanche* ist in dieser Hinsicht ein Neuschreiben von *Le grand voyage* nach der Auseinandersetzung mit der eigenen stalinistischen Vergangenheit und dem Wegfall der Überzeugung, für die gute Seite gekämpft zu haben.³⁸⁰

³⁷⁹Vgl. Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*, S. 140-158.

³⁸⁰Vgl. „*Mon livre [GV] était sous presse quand j'avais lu Une journée d'Ivan Denissovitch. Ainsi, avant même que mon livre ne paraisse, je savais déjà qu'il me faudrait un jour le réécrire. Je savais déjà qu'il faudrait détruire cette innocence de la mémoire. Je savais qu'il me faudrait revivre mon expérience de Buchenwald, heure par heure, avec la certitude désespérée de l'existence simultanée des camps russes, du Goulag de Staline. Je savais aussi que la seule façon de revivre cette expérience était de la réécrire, en connaissance de cause, cette fois-ci. Dans la lumière aveuglante des projecteurs des*

Ein weiterer Anlass zur *Réécriture* ist das Wissen um die Solidarität des Funktionshäftlings, die rückwirkend sein Überleben als Resultat dieses unverhofften und zufälligen Glückfalls erkennen lässt. Die Notwendigkeit zur *Réécriture* entsteht damit auch aus der Unmöglichkeit einen Schlusstrich zu ziehen und eine endgültige Erinnerung festzuschreiben.³⁸¹ Wie Einfalt ausführt, ist die Einbeziehung der stalinistischen Lager aber auch ein Zeichen dafür, dass die Wahrheit vergangener Ereignisse nicht mit dem individuell Erlebten übereinstimmt. Das Wissen um die stalinistischen Lager zerstöre die Unschuld der Erinnerung und um sich nicht durch ein Verzerren der historischen Wahrheit schuldig zu machen, müsse Semprún das Wissen um die stalinistischen Lager in die Erzählung seiner Lagererfahrung einbeziehen, auch wenn er sich dessen damals nicht bewusst war.³⁸²

Die zwei Versionen in *L'Écriture ou la Vie* sind ein Hinweis auf die Gemachtheit des Textes und auf die Unabgeschlossenheit der Erzählung.³⁸³ Dieser Effekt wird durch das mehrmalige Zitieren von Textstellen aus früheren Büchern verstärkt. In *L'Écriture ou la Vie* wird mehrmals *Le grand voyage* erwähnt und eine Textstelle daraus zitiert (EOV 54, 226f., 293, 312) und es werden zwei Textstellen aus *L'Évanouissement* zitiert und kommentiert (EOV 53f., 225). Der Entstehungskontext vom Roman *Netchaïev est de retour* (EOV 289) sowie vom Film *La guerre est finie* (EOV 294) wird geschildert und anhand von *La montagne blanche* wird die Frage nach seinem literarischen Alter Ego diskutiert (EOV 314). Gegenstand dieser expliziten Selbstbezüge sind Korrekturen früherer Textstellen oder Kommentare zur Textgenese. Diese Abhandlung eigener Bücher sei typisch für Schriftstellerautobiografien.³⁸⁴ Daneben gibt es aber auch implizite Eigenzitate durch die beinahe wortwörtliche Wiederholung der Szene des Eintreffens in Buchenwald, wie sie in *Le grand voyage* geschildert wird (EOV 112-116). Durch die fast wortwörtliche Übernahme ganzer Szenen aus früheren Buchenwaldtexten fallen die kleinen Unterschiede besonders ins Auge. Diese werkinterne Repetition und Variation betreffen z. B. die Darstellung der Ohnmacht in *L'Écriture ou la Vie* und *L'Évanouissement*, aber auch Wendepunkte wie die Entscheidung in Ascona das Schreiben (vorläufig) aufzugeben.³⁸⁵ Durch diese Variationen in den rekurrierenden

camps de la Kolyma éclairant ma mémoire de Buchenwald.“ (QBD 433).

³⁸¹Vgl. „Tu n'allais pas mettre un point final à ta mémoire des camps, c'était impossible, bien sûr. Peut-être n'arrivais-tu pas à terminer ce récit parce qu'il était, par définition, interminable, parce que le mot ‚fin‘, même si tu parvenais un jour à l'écrire, ne sanctionnerait dérisoirement que l'interruption provisoire d'une écriture - d'une mémoire - qui reprendrait aussitôt son travail, ouvert ou souterrain, explicite ou sournois.“ (QBD 292).

³⁸²Vgl. Einfalt: „Jorge Semprun: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur“, S. 132f.

³⁸³Vgl. Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*, S. 140-158.

³⁸⁴Vgl. Daniela Langer: „Autobiografie“. In: *Handbuch Literaturwissenschaft. 2. Bd. Methoden und Theorien*. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2007, S. 179-187, hier S. 185.

³⁸⁵Vgl. dazu das Kapitel 3.1.1 auf S. 29. Im 7. Kapitel sei das Glück durch das Vergessens nach

Szenen im Werk Semprúns beschreibe und vollziehe der Text die Unverlässlichkeit und die Veränderung, der die Erinnerung über die Zeit ausgesetzt sei.³⁸⁶

Ist bei Semprún die *Réécriture* eng mit seinem Konzept der Literarisierung verbunden, so stellt Klügers Paralleltext *Landscapes of Memory* den referentiellen Status von *weiter leben* nicht in Frage.³⁸⁷ Auch Klüger bezieht sich auf ihre vorangegangenen autobiografischen Texte. Sie hat etwa das neue Kapitel des Epilogs aus *Landscapes of Memory* (LM 265-269) übersetzt und stillschweigend als zweites Kapitel in *unterwegs verloren* eingefügt (UV 30-37). In *unterwegs verloren* bezieht sie sich mehrmals auf *weiter leben* und *Landscapes of Memory*. Denn im Epilog in *weiter leben* wird im wortwörtlichen Sinn der Anstoß zum Verfassen des Textes und das Ringen zuerst ums Überleben, dann um die Sprache, schließlich ums Erinnern erzählt (WL 269-279).³⁸⁸ Details zum langen Weg bis zur Veröffentlichung des Texten erfährt man erst aus dem Folgetext *unterwegs verloren*. Darin erzählt sie, wie sie das Manuskript Martin Walser vorlegte, der davon begeistert versprach beim renommierten Suhrkamp-Verlag ein gutes Wort einzulegen. Doch Suhrkamp lehnte mit der brüskten Erklärung, das sei keine Literatur, ab, woraufhin sie das Manuskript in dem kleinen, neuen Göttinger Verlag Wallstein in Druck gab. Nach der Empfehlung durch die Fernsehsendung *Das literarische Quartett* wurde es ein Bestseller und Klüger im Alter von 61 Jahren berühmt (UV 155 - 168).

Das Unabgeschlossene ist ein Stilelement beider Texte. Das soeben Geschriebene wird häufig relativiert oder in der Formulierung Herta Müllers: „*Hier wird im Satz gedacht und Gedachtes verworfen*“.³⁸⁹ Dadurch, dass die Textstellen nicht einfach ausgebessert wurden und die früheren Entwürfe getilgt wurden, wird der Schreibprozess und der Denkprozess transparent und somit für die Leser nachvollziehbar (WL 167). Diese Textstellen, die in *weiter leben* oft ungelöste Widersprüche enthalten, regen die Leser zum Mitdenken und zu einer persönlichen Stellungnahme zu diesen Widersprüchen an. Machtans bezeichnet Klügers Schreibweise als essayistisch, insofern sie subjektiv sowie vorläufig ist und Passagen aus den Essays in die Autobiografie übernommen

der Ohnmacht und das Unglück des Erinnerns durch den Kinofilm eng miteinander verwoben. Während in *L'Évanouissement* Manuel und die Leser der wilden Assoziation der Erinnerung ausgeliefert sind, leitet der Erzähler in *L'Écriture ou la Vie* die Leser durch das Labyrinth und ist in vielen in *L'Évanouissement* unklaren Punkten deutlicher, vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 106-112; Die Krise, die zu dieser Entscheidung geführt hat, werde in *Le grand voyage* durch den Bahnhof, in *L'Évanouissement* durch die Reflexion des Lichts in der Sonnenbrille Lorènes und in *L'Écriture ou la Vie* durch die Kinobilder ausgelöst. Vgl. Einfalt: „Jorge Semprun: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur“, S. 126f.

³⁸⁶Vgl. Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*, S. 148-153.

³⁸⁷Vgl. dazu das Kapitel 1.2 auf S. 17.

³⁸⁸Vgl. dazu die Analyse der Schreibgegenwart im Kapitel 3.1.4.

³⁸⁹Herta Müller: „Sag, dass du fünfzehn bist‘ - weiter leben, Ruth Klüger“. In: *In der Falle*. Göttingen: Wallstein, 1996, S. 25-40, S. 27.

werden und umgekehrt.³⁹⁰ Diese essayistische Nichtabgeschlossenheit schreibe sich im Paralleltext *Landscapes of Memory* weiter. Ein Vergleich der beiden Paralleltexte mache die sprachliche und kulturelle Kontextgebundenheit der Erinnerungen und deren Abhängigkeit vom historischen Zeitpunkt sichtbar. Klüger habe mit dieser selbst verfassten kulturellen Übersetzung ein weiteres Mal ihre Deutungshoheit über ihren Text gefestigt.³⁹¹

Begreift man den gegenwärtigen Kontext als konstitutiv für die Erinnerung, so bleibt dies nicht ohne Folge für die Konzeption der Autobiografie. Denn die Autobiografie, als Narration des eigenen Lebens begriffen, speist sich aus Erinnerungen. Dadurch kann die Bedeutung, die den einzelnen Episoden oder dem Leben insgesamt zugesprochen wird, immer nur vorläufig, nie endgültig sein. Die Erzählung des Lebens wird dadurch ein unabschließbarer Prozess. Jedes einschneidende Erlebnis, das den Sinn der vorigen verändert, verlangt deshalb nach einer neuen Erzählung. Ein derartiges Lebenswerk bildet eine autobiografische Serie, in der Episoden des Lebens immer wieder neu aufgegriffen, in andere Zusammenhänge gestellt, neu interpretiert werden.³⁹² In dieser komplexen Verknüpfung zirkuliert der Sinn zwischen den einzelnen Texten. Jede Variation einer Parallelstelle kann nur interpretiert werden, wenn sie in Beziehung zu den vorherigen gesetzt wird. Dadurch wird aber auch die Interpretation eine vorläufige, die jederzeit durch einen neuen Text in Frage gestellt werden kann. Damit muss auch der Anspruch auf eine letztgültige Interpretation aufgegeben werden.

Liest man den semprúnschen sowie den klügerschen Textkorpus zusammen, was durch die zahlreichen intertextuellen Verweise gerechtfertigt scheint, so wird die Unzuverlässigkeit der Erinnerung und die Abhängigkeit der Vergangenheitsrekonstruktion von der Gegenwart des Erinnerns durch die semprúnische Variation derselben Episoden inszeniert. Auch die klügersche autobiografische Serie betont die Gegenwartsgebundenheit und Kontextbezogenheit des Erinnerns durch die Aktualisierungen und Adaptationen in den Fortsetzungen *Landscapes of Memory* und *unterwegs verloren*. Das berührt aber nicht den referenziellen Anspruch ihrer Autobiografien. Auch wenn Semprún autobiographisches Material verwendet, so verarbeitet er es mit fiktionalen Elementen und weist die Leser mithilfe verschiedener Strategien auf dieses Spiel hin. Betrachtet man die Buchenwaldtexte als Serie autobiografischer Romane, so wird durch die Wiederholung der gleichen Elemente zwar Authentizität vermittelt, zugleich aber durch die Variation derselben Elemente auf ihre literarische Überarbeitung hingewiesen.

Die Forschungen der Historikerin Annette Becker und die des Sohnes des Sinologen Henri Maspero, François Maspero, legen nahe, dass der Tod von Halbwachs nicht

³⁹⁰Vgl. Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt*, S. 234-236.

³⁹¹Vgl. ebd., S. 243-245.

³⁹²Zum Begriff der autobiografischen Serie vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 11.

so stattgefunden hat, wie in Semprúns Buchenwaldtexten erzählt wurde.³⁹³ In ihrer Biografie über Maurice Halbwachs korrigiert Becker, dass Halbwachs nicht im Block 56 sondern im Block 61, zu dem Semprún keinen Zugang gehabt habe, gestorben sei. Wenn, dann könne Semprún ihn nur von August bis Oktober 1944 besucht haben.³⁹⁴ Franziska Augstein wendet in ihrer Semprún-Biografie ein, Becker könne nicht wissen, ob die von ihr angegebenen Daten stimmen. Denn den Lagerdokumenten nach starb Halbwachs am 16. März 1945 im Block 55. Annette Beckers „*Echauffement*“ ist ihr daher „*unverständlich*“.³⁹⁵ Da in dieser Studie die literarische Bedeutung und nicht die historische Verifizierbarkeit im Mittelpunkt steht, sei diese Debatte unkommentiert gelassen. Stattdessen soll im Folgenden auf das Eingedenken an die Toten eingegangen werden.

Ruth Klügers Text ist hingegen zweifelsfrei als Autobiografie zu bezeichnen. Legt man an ihren Text allerdings die klassischen Kriterien einer Autobiografie an, so muss man sie als gescheiterte Autobiografie ansehen. Denn es gelingt ihr nicht, eine kohärente Identität zu erzeugen. Sie zerfalle ihr in ein erinnertes und ein erinnerndes Ich.³⁹⁶ Das ist allerdings als Gattungsmerkmal der Literatur der Shoah einzustufen, das auch für Semprúns Text gilt. Denn die Erfahrung des KZs wird im Allgemeinen als traumatisch angesehen und lässt sich damit per Definition nicht in einen kohärenten Sinnzusammenhang auflösen.³⁹⁷ Die Probleme und Grenzen autobiografischer Texte über die Shoah liegen darin, dass die Rolle des Autobiografen als Deuter des eigenen Lebens in Konkurrenz mit seiner Rolle als Geschichtszeuge und diese wiederum mit seiner Rolle als Opfer trete, so Huntemann.³⁹⁸ Die subjektivitätszentrierte Gattung der Autobiografie werde

fragwürdig, wenn das zu erzählende Leben zum einen nur im Kontext eines kollektiven Schicksals und nicht als individuelles Signifikanz gewinnt und zum andern äußerster Fremdbestimmung unterliegt. Anders gesagt: Ein Opfer kann wohl sich erinnern und Zeugnis ablegen von dem, was ihm widerfahren ist, aber kein autobiographischer Autor im emphatischen Sinne sein, da es nicht Urheber seiner

³⁹³Zu den Nachforschungen von François Maspero vgl. Maspero, François: *Les abeilles et la guêpe* zitiert nach: Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*, S. 152.

³⁹⁴Vgl. Annette Becker: *Maurice Halbwachs. Un intellectuel en guerres mondiales 1914-1945*. Paris: Agnès Viénot, 2003, S. 413-417. Hier zitiert nach: Monika Neuhofer: „Zur Funktionsweise von Intertextualität bei Jorge Semprún“. In: *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Hrsg. von Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer und Peter Kuon. KZ - memoria scripta 2. Bern [u. a.]: Lang, 2006, S. 249-260, S. 260.

³⁹⁵Augstein: *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*, S. 363.

³⁹⁶Vgl. Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“, hier S. 71-73.

³⁹⁷Für eine Definition des Traumas vgl. Pethes und Ruchatz: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, S. 602-604.

³⁹⁸Vgl. Huntemann, Willi: „Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten.“. In: *arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 36 (2001), S. 30-34. Hier zitiert nach Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 165-170.

Erfahrungen ist. Zeugenschaft und Stellvertreterschaft schränken die Urheber-schaft ein.³⁹⁹

Eine Möglichkeit, dennoch autobiografisch zu schreiben, sieht Huntemann darin, nicht nur über die Lagererfahrung zu schreiben. So ist in *weiter leben* nur rund ein Drittel der Erzählung dem Lager gewidmet und auch bei Semprún ist das Lager zwar logischer Schwerpunkt der Erzählung, nicht aber in Erzählzeit gemessener Schwerpunkt. Die Lagererfahrung werde mit normalen Erfahrungen (Mutter-Tochter-Konflikt, Adoleszenz, feministische Sichtweise) verwoben, wodurch der autobiografische Text „*mehr-dimensional*“ werde.⁴⁰⁰

4.4 Totengedächtnis, Gedenkstätten und Erinnerungsgebot

Die Überlegungen Jan und Aleida Assmanns resümierend, wird abschließend die Thematisierung der Gedenkstätten und des Totengedächtnisses verglichen. Diese Thematik ist in beiden Texten so präsent, dass Aleida Assmann in ihren Arbeiten aus Klüger und Semprún zitiert, um ihre Thesen zu stützen.

Jan Assmann grenzt die in der antiken Tradition der Rhetorik fest verankerte Gedächtniskunst von der Erinnerungskultur ab. Erinnerungskultur regle, was in einer Gemeinschaft vergessen werden dürfe und was nicht und habe somit mit „*Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*“ zu tun. Als solches sei sie ein universales Phänomen und Voraussetzung jedes sozialen Gefüges.⁴⁰¹ Die Vergangenheit entstehe erst, wenn sie als solche wahrgenommen werde. Damit Vergangenheit als solche bewusst werde, müsse die Differenz zwischen Alt und Neu deutlich werden. Dies geschehe nach jedem Neuanfang, der auf einen Bruch in der Tradition folgt, d. h. nach jedem Rückgriff auf die Vergangenheit zur Erschließung der Zukunft.⁴⁰² Als Ur-Erfahrung dieser Differenz zwischen gestern und heute nennt Assmann den Tod und das Totengedenken als Urform der Erinnerungskultur. Das kulturelle Gedächtnis hat seinen Ursprung demnach im Totengedächtnis.⁴⁰³ Das Totengedächtnis bezeichne die Pflicht einer Gemeinschaft, ihrer Toten zu gedenken. In der Erinnerung an die Toten vergewissere sie sich ihrer Identität.

³⁹⁹Ebd., hier S. 166.

⁴⁰⁰Ebd., hier S. 167.

⁴⁰¹ Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 30.

⁴⁰²Ebd., S. 31f.

⁴⁰³ Aleida Assmann illustriert den Zusammenhang zwischen dem Totengedenken und dem kulturellem Gedächtnis an den durch Cicero überlieferten Legenden um Simonides von Keos (6.-5. Jh. v. Chr.). Dieser konnte, nachdem im Laufe eines Gastmahls ein Haus eingestürzt war, die Toten identifizieren, da er sich an die Sitzordnung erinnern konnte. Neben dieser Gründungslegende der Mnemotechnik erwähnt sie eine weitere, in der Simonides einen unbekanntenen Toten begräbt, der ihm daraufhin aus Dankbarkeit im Traum erscheint und vor einer Gefahr warnt, vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 33-38.

Das Totengedenken, auch in Form von Denkmälern, stifte daher auch Gemeinschaft.⁴⁰⁴

Jan und Aleida Assmann unterscheiden eine religiöse und eine weltliche Dimension des Totengedächtnisses, *Pietas* und *Fama*. Unter Pietät verstehen sie die Pflicht der Nachkommen, das Andenken an die Verstorbenen aufrechtzuerhalten, unter Fama das ruhmreiche sich-einen-Namen-Machen, für das jeder selbst schon zu Lebzeiten sorgen müsse. Die Pietät bezeichnet damit eine Schuld der Lebenden gegenüber den Toten. Ohne Totengedenken würden die unbefriedigten Toten wiederkehren: „*Die Pietät der Totenmemoria antwortet auf ein universales kulturelles Tabu. Die Toten müssen begraben und zur Ruhe gebracht werden, weil sie sonst die Ruhe der Lebenden stören und das Leben der Gesellschaft gefährden.*“⁴⁰⁵ Während die Pietät von der Gemeinschaft übernommen wird, ist die Fama Aufgabe der Dichter. In der Literatur der Shoah übernimmt die Literatur überdies die Pietätfunktion der Totenmemoria. Durch diese doppelte Funktion richten sich die Texte „*als Mitteilung an die Leserschaft und als Geste des Eingedenkens an die Getöteten*“, wie Neuhofer formuliert.⁴⁰⁶ Die daraus erwachsende Verpflichtung, Zeugnis abzulegen, wird umso virulenter, als die Zeit drängt, da das „*Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen, wenn es in Zukunft nicht verlorengehen soll, in ein kulturelles Gedächtnis der Nachwelt übersetzt werden muß*“.⁴⁰⁷ Das „*lebendige Gedächtnis*“ weiche dadurch einem „*mediengestützten Gedächtnis*“, das sich auf Texte, Filme, Gedenkstätten, Denkmäler und Museen stützt. Dieser Übergang sei nicht unproblematisch, weil er die „*Gefahr der Verzerrung, der Reduktion, der Instrumentalisierung von Erinnerung*“ mit sich bringe, der das kulturelle Gedächtnis, als eines durch Erinnerungs- bzw. Vergessenspolitik gesteuertes immer schon ausgesetzt sei.⁴⁰⁸

Die Erfahrung des Todes beherrscht wie keine andere die Erinnerung an das KZ.⁴⁰⁹ Der Tod ist in beiden Texten allgegenwärtig: Vom Incipit in *weiter leben* (WL 9) zum Tod des Vaters, Halbbruders, der Tanten, Onkeln, Cousins, Freundinnen und der Mutter in *Landscapes of Memory* (LM 265-269); zum Tod der Résistance-Kämpfer, des deutschen Soldaten, der Juden im KZ, dem Tod Primo Levis, der Alter-Ego-Figur im Roman, dem Tod Celans und dem Tod der kommunistischen Funktionshäftlinge in stalinistischen Schauprozessen (EOV 25, 37f., 48-54, 245-252, 312-314, 318-323, 348). Die extrem literarische Gestaltung des Todes in *L'Écriture ou la Vie* scheint vom Wunsch beseelt zu sein, den Sterbenden zumindest im Nachhinein der Totenmemoria ein würdevolles Sterben zu ermöglichen.⁴¹⁰ Dass sich die Szenen wohl nicht genau so zugetragen

⁴⁰⁴ Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 60.

⁴⁰⁵ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 33.

⁴⁰⁶ Neuhofer: *‘Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé’*, S. 39.

⁴⁰⁷ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 15.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 15.

⁴⁰⁹ Vgl. dazu das 6. Kapitel „*Die Lagererfahrung als Erfahrung des Todes*“ im Werk Semprúns bei Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, insbesondere S. 266f.

⁴¹⁰ Aber auch in den anderen Buchenwaldtexten, vgl. die Sterbeszene François’ in *Le mort qu’il*

haben werden, hat weniger Bedeutung als das Wiederherstellen der Würde der Toten in und durch die Literatur. Insbesondere in der Darstellung der stalinistischen Schauprozesse wird der Name der einstigen „Verräter“ an der kommunistischen Partei rehabilitiert und ein Gegengedächtnis zu dem für lange Zeit offiziellen Gedächtnis entworfen (QBD 50-54). Gemeinsam haben die Opfer dieser beiden totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts, dass ihr Name gelöscht oder verunglimpft wurde und sie unbegraben geblieben sind. Für den Erzähler liegt das persönliche Erinnerungsgebot in der Aufarbeitung des eigenen Engagements in der kommunistischen Partei, das besonders in *Quel beau dimanche* breiten Platz einnimmt.⁴¹¹ Denn angesichts der kommunistischen Gulags könne er sich nicht auf die Rolle des Opfers beschränken, sondern müsse seinen Beitrag zu den Tätern aufarbeiten: „*Il n’y a plus de mémoire innocente, plus pour moi*“ und zu den durch den Kommunismus verursachten Verbrechen Stellung nehmen (QBD 136). Wie der Versuch, dieser Millionen von Toten zu gedenken und sie durch Gedenkstätten zu besänftigen, beurteilt wird, davon ist im Folgenden die Rede.

Das zentrale Anliegen der Literatur der Shoah ist es, dem Vergessen und Verdrängen ein Erinnerungsgebot gegenüber zu stellen: Niemals vergessen! Das Gedenken an die Toten nationalsozialistischer Verfolgung wird damit zur moralischen Pflicht. Nachdem ein polnischer Jude aus dem Sonderkommando über die Gaskammern in Auschwitz berichtet hat, wird diese Mahnung, niemals zu vergessen, besonders eindringlich formuliert (EOV 73). Während es für den Erzähler offensichtlich ist, dass auf kollektiver Ebene das Vergessen der NS-Verbrechen verboten sei und ihn das Nichtwissen einer jungen Deutschen stört (EOV 240-243), so muss er sich die Frage stellen „*Avait-je le droit de vivre dans l’oubli*“ (EOV 241)? Denn für die Überlebenden ergibt sich das Dilemma, dass das Vergessen als Ende des Traumas Erleichterung bedeuten würde („*la béatitude obnubilée de l’oubli*“ EOV 293), sie sich aber auch der moralischen Verantwortung den Toten gegenüber entziehen, indem sie nicht als Zeugen auftreten.⁴¹² Das sieht auch Klüger ähnlich, den Rat einer Verwandten, einen Neuanfang zu machen: „*Was in Deutschland passiert ist, mußt du aus deinem Gedächtnis streichen und einen neuen Anfang machen. Du mußt alles vergessen, was dir in Europa geschehen ist. Wegwischen, wie mit einem Schwamm, wie die Kreide von einer Tafel*“ (WL 229f.), weist sie als eine „*Einladung zum Verrat an meinen Leuten, an meinen Toten*“ (WL 230) zurück. Diese Differenzierung des Erinnerungsgebotes hat Assmann als die Erinnerungssymmetrie zwischen Täter- und Opfergedächtnis beschrieben. Im Gegensatz zum Sieger-

faut (MQF 199-209). Zur Darstellung des Todes im Zeichen von Solidarität und Brüderlichkeit, vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 266f.

⁴¹¹Zur „kollektiven Gedächtnisschwäche“ der Kommunisten vgl. ebd., S. 138-146.

⁴¹²Das die Absenz von Erinnerung Glück bedeutet, ist auch Thema der Ohnmachtsszene, vgl. Kapitel 3.1.1 auf S. 29.

und Verlierergedächtnis könne es nur durch gemeinsames Erinnern abgebaut werden, da das Vergessen nur den Tätern helfe.⁴¹³

Gedenkort dienen als kollektive Mnemotechnik hingegen dazu, kulturelle Erinnerung zu formen.⁴¹⁴ Die Art und Weise in der das geschieht, gefällt aber keinem der beiden Erzähler. In ihrer strikten Ablehnung und in ihrer eindeutigen Wortwahl sind sie überraschend übereinstimmend: „*Nach Auschwitz bin ich nicht zurückgegangen und hab auch nicht die Absicht, es in diesem Leben noch zu tun. Mir ist Auschwitz kein Wallfahrtsort, keine Pilgerstätte.*“ (WL 139). Sie verwehrt sich auch dagegen, dass der grässliche Zufall Auschwitz als die wichtigste Station in ihrer Biografie angesehen wird (WL 139). Als die Alter-Ego-Figur Semprúns in der DDR ist, weigert er sich zunächst, eine „Wallfahrt“, wie er sie nennt, zur Gedenkstätte des ehemaligen KZ Buchenwalds zu unternehmen.⁴¹⁵ Als er es schließlich doch tut, findet er das DDR-Denkmal „*dégueulasse*“, zum Kotzen (EOV 378). Klüger stößt sich an dem in Buchenwald angebrachten Schild, das an die Rettung eines jüdischen Kindes durch die kommunistischen Funktionshäftlinge erinnert, weil es darüber hinwegtäuscht, dass auch politische Gefangene antisemitisch waren: Es „*infantilisiert*[], *verkleinert*[] und *verkitscht* [] *damit den großen Völkermord, die jüdische Katastrophe im 20. Jahrhundert*“ und ist ihr der „*Inbegriff von KZ-Sentimentalität*“ (WL 75).⁴¹⁶ Die Umwandlung des „*traumatischen Ort[es]*“ des KZs Buchenwald in einen „*heroische[n] Gedenkort*“ und „*politische Gedenkstätte der DDR*“ ist aber vor dem Hintergrund der Kontinuität des Konzentrationslagers Buchenwald in der DDR und der Hinrichtung KZ-Überlebender als „*Kollaborateure*“ tatsächlich mehr als fragwürdig.⁴¹⁷

Gemäß ihrer durchwegs negativen Beurteilung der Gedenkstätten würden sie es vorziehen, wenn die ehemaligen Konzentrationslager dem Verfall überlassen werden würden. Der Protagonist in *L'Écriture ou la Vie* äußert im Gespräch mit dem Lagerbibliothekar Anton den Wunsch, dass das ehemalige KZ Buchenwald dem Verfall

⁴¹³Vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 72-85.

⁴¹⁴Vgl. dazu Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 218. Allgemeines zum Ort als Medium des Gedächtnis, vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 298-339. Für Näheres zur politischen Dimension der Gedächtnisorte, vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 217-227.

⁴¹⁵Vgl. auch die Parallelstelle in *Quel beau dimanche*: „*Oh non, merde! J'avais passé quinze ans à essayer de ne pas être un survivant, j'avais réussi à ne faire partie d'aucune association d'anciens déportés, d'aucune amicale. Les pèlerinages, comme on appelait les voyages organisés pour les déportés et leurs familles, sur les emplacements des anciens camps, m'avaient toujours fait horreur.*“ (QBD 46f.).

⁴¹⁶Aus demselben Grund bezeichnet sie Bruno Apitz' Roman *Nackt unter Wölfen*, der sich auf diese Episode bezieht, als „*Kitsch-Roman*“ (WL 75).

⁴¹⁷Für eine Zusammenfassung, wie in der DDR aus dem „*traumatischen Ort*“ Buchenwald ein „*heroischer Gedenkort*“ und eine „*politische Gedenkstätte der DDR*“ wurde und für einen Überblick über die Gedenkstättenpolitik in West- und Ostdeutschland, vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 218-227.

und der Zersetzung durch die Natur überlassen werden solle (EOV 88).⁴¹⁸ Die Protagonistin in *weiter leben* stellt im Gespräch mit zwei jungen, deutschen Zivildienern den Sinn der Instandhaltung von Auschwitz als Form der Wiedergutmachung in Frage (WL 69f.): „[S]auber und ordentlich“ (WL 77), ohne den Gestank, der „Angst“, der „Aggressivität“, den „Muselmännern“, sei es ein „fertiges, starres Mahnmal“ (WL 75). Die Instandhaltung der Gedenkstätten geschehe nicht zur Ehre der Toten, sondern um das Gewissen der Lebenden zu beruhigen. Dem „unerlösten Gespenst“ des Massenmords werde in den Gedenkstätten eine „Art Heimat gewähren, wo es spuken darf“ (WL 70). An diesen Ort verbannt, können die Überlebenden beunruhigende Entwicklungen des Rassismus im Hier und Jetzt ignorieren. Sie zweifelt daran, dass die Gedenkstätten einen belehrenden Wert hätten. Denn „wer dort etwas zu finden meint, hat es wohl schon im Gepäck mitgebracht“ (WL 75). Diese „renovierten Überbleibsel alter Schrecken“ würden höchstens zur „Sentimentalität“ und zum Zurschaustellen der eigenen Sensibilität verleiten (WL 76). Sie ist deshalb bei ihrer Rückkehr nach Theresienstadt „beruhigt“, dass aus der tschechischen Stadt „kein KZ-Museum geworden“ ist (WL 105). Dem KZ-Tourismus läge das Missverständnis zu Grunde, dass durch das Aufsuchen von geschichtsträchtigen Orten die Vergangenheit auf magische Weise erfahrbar werde.⁴¹⁹ Dem entgegengesetzt entwirft Klüger das Konzept der „Zeitschaft“, „um zu vermitteln, was ein Ort in der Zeit ist, zu einer gewissen Zeit, weder vorher noch nachher“ (WL 78). Es sei abergläubisch, von einer dem Ort inhärenten Bedeutung auszugehen, so als ob die Geister der Verstorbenen, an dem Ort, an dem sie gestorben sind, noch spuken würden (WL 76).

In dieser einmütigen Ablehnung der Gedenkstätten werden vor allem der damit verbundene KZ-Tourismus und die Auslagerung der Vergangenheitsbewältigung an spezialisierte Institutionen auf Kosten einer wirklich tiefgreifenden Auseinandersetzung mit der traumatischen Vergangenheit abgelehnt. Der Versuch, diese an den Ort des Verbrechens zu bannen, ist kontraproduktiv. Beide Schriftsteller plädieren vielmehr für den natürlichen Verfall dieser Zeitspeicher und sind sich einig, dass die Literatur ein geeigneteres Medium der kollektiven Erinnerung sei.⁴²⁰

⁴¹⁸Zum Motiv der Rückeroberung des Terrains durch die Natur vgl. auch die Rückkehr zum „tabou“ (GV 223-225) und die Parallelstelle in *Quel beau dimanche*: „qu'on abandonne le camp au lent travail de la nature, de la forêt, des racines, de la pluie, de l'érosion éclatante des saisons. Un jour, on redécouvrirait les bâtiments de l'ancien camp envahis par le foisonnement irrésistible des arbres“ (QBD 47).

⁴¹⁹Diese Vorstellung eines durch Kontakt ausgelösten Erinnerns latenter Inhalte diskutiert Aleida Assmann unter Aby Warburgs Begriff der „antäischen Magie“ vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 223f.

⁴²⁰Zum Begriff des Zeitspeichers vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 298-339; Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 217-334.

5 Das Gedächtnis der Literatur

Mit der Metapher der Intertextualität als Erinnern der Literatur an sich selbst rückt ein umfangreiches Forschungsgebiet ins Zentrum dieses Kapitels. Denn die zahlreichen Bezüge auf Texte anderer Schriftsteller nehmen sowohl in *L'Écriture ou la Vie* als auch in *weiter leben* einen konstitutiven Platz ein. In ihrer Vielfalt beziehen sie sich auf mehrere Jahrhunderte an Literaturgeschichten verschiedener Philologien, vorzugsweise auf Lyrik und Literatur der Shoah. Aufgrund der Fülle an Zitaten kann an dieser Stelle keine vollständige Analyse der intertextuellen Verweise durchgeführt werden, stattdessen wird gezeigt, wie durch extratextuelle, intermediale und intertextuelle Verweise ein Netz aus Bezügen entworfen wird, durch das sich die Texte in der Literaturgeschichte positionieren. Hier zeigt sich die kanonstiftende Kraft der Texte. Denn erstens wird der kulturelle Kanon des Lesepublikums bestätigt, in *weiter leben* der österreichische, in *L'Écriture ou la Vie* der französische Literaturkanon. Zweitens wird durch die Bezüge auf die Literatur der Shoah dieser relativ junge Kanon gefestigt. Das Erinnern an andere Texte wird damit zu einem wesentlichen Baustein der eigenen Textproduktion.

In einem zweiten Schritt wird die Rolle der Lyrik genauer beleuchtet. Durch ihre Versform eine gedächtnisfreundliche Gattung ist sie ein Referenzpunkt in vielen KZ-Texten. Ihre Funktionen reichen vom „*Zeitvertreib*“ während des Appells über den Gedächtnisschatz an memorierten Versen, der mit anderen Häftlingen geteilt wird, bis zur Verarbeitung des Erlebten in Versform. Besonders im Umgang mit ihren Gedichten fließt Klügers Arbeitsweise als Literaturwissenschaftlerin in ihre Autobiografie ein: im Zitieren und in der Selbstinterpretation ihrer Gedichte.

Literatur im Allgemeinen und Gedichte im Besonderen bilden somit einen wesentlichen Baustein und Bezugspunkt in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben*. Baustein, insofern eigene und fremde Verse thematisch passend in die Prosatexte eingebaut wurden; Bezugspunkt, insofern sie auf literarische Traditionen verweisen.

5.1 Intertextualität

Intertextualität wird nicht im Sinne Kristevas, sondern als deskriptive Kategorie zur Analyse der vom Autor intendierten und markierten Verweise aufgefasst. In der Terminologie Genettes gesprochen, wird in diesem Kapitel die Intertextualität im engeren Sinn, Metatextualität in Form thematisierender Kommentare sowie Architextualität in den selbstreflexiven Passagen zu den Gattungskonventionen der Textklasse KZ-Literatur analysiert.

Der Versuch, die intertextuellen, intermedialen und extratextuellen Bezüge in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* hinsichtlich der Quantität, Qualität, Distribution, Häufig-

keit und Interferenz zu kategorisieren, ist zum Scheitern verurteilt. Generell kann gesagt werden, dass die Einzeltextbezüge meist von kurzer Länge und gleichmäßig über den Text verstreut sind. Sie haben oft eine substitutive Funktion, insofern sie eine Beschreibung ersetzen.⁴²¹ Die Bezüge sind meist explizit markiert, d. h. durch Fremdsprache, Anführungszeichen oder Kursivsetzung hervorgehoben.⁴²² Eine tiefgehende Untersuchung der intertextuellen Bezüge würde aufgrund des Umfangs den Rahmen sprengen, es soll hier lediglich die Komplexität dieses Textphänomens festgehalten werden.⁴²³

Die extratextuellen Bezüge in *L'Écriture ou la Vie* erstrecken sich auf die Geschichte Europas nach dem Ersten Weltkrieg, die in *weiter leben* auf die Zeit des Nationalsozialismus und auf die Nachkriegszeit. Die Abgrenzung zu intertextuellen Verweisen ist nicht immer eindeutig, da sie sowohl dem Wirken als auch dem Werk der genannten Personen gelten können. In beiden Texten werden z. T. dieselben zeitgenössischen Politiker genannt, dem Thema gemäß zahlreiche Faschisten, in *L'Écriture ou la Vie* überdies kommunistische Politiker, in *weiter leben* auch austrofaschistische.⁴²⁴ In *L'Écriture ou la Vie* werden neben französischen Kollaborateuren, Widerstandskämpfern und Buchenwaldhäftlingen auch Personen aus der europäischen Literaturszene wie die Verleger beim *Prix Formentor* erwähnt.⁴²⁵

Intermediale Bezüge treten vor allem in Form von Verweisen auf Gemälde und Musikstücke auf. Von den europäischen Malern werden z. B. El Greco (EOV 43, WL 257), Picasso (EOV 90, WL 258), Giacometti (EOV 65), Vermeer (EOV 194), Matisse (WL 257), de Goya (WL 257), Hans Holbein der Ältere (WL 258) und Turner (WL 258) sowie die Museen, in denen deren Werke gesehen wurden, genannt. Die Bezüge auf die Musik reichen von Bach und Mozart (EOV 209, 367) über Louis Armstrong (EOV 157) und *La Paloma* (EOV 47) zu Zarah Leander (EOV 358). Auf Filme wird in bescheidenerem Ausmaß durch die Nennung von Schauspielern und Regisseuren Bezug genommen: Pola Negri (EOV 99), Marta Eggerth (EOV 101), Jan Kiepura (EOV 101) und Jean Prat (EOV 337).

⁴²¹Das gilt vor allem für die Bezüge auf die Literatur der Shoah. Aber nicht nur: Der Anblick von Frauenbeinen erinnert die Alter-Ego-Figur Sempruns an die Beschreibung von Frauenbeinen in Nizans Roman *La conspiration* (EOV 269f.).

⁴²²Aufgrund des Datenmaterials an expliziten Markierungen, werden implizite und nicht markierte Verweise im Folgenden nicht in Erwägung gezogen.

⁴²³Erste Ansätze zu einer Skizzierung des Forschungsgebiets gibt es in Form einer Auflistung bei Garscha: „La mémoire littérisée de Jorge Semprun“, hier S. 115f.

⁴²⁴Zeitgenössische Politiker: z. B. WL 22, 162, 248; EOV 16, 359, 366. Faschisten: z. B. WL 22, 133; EOV 38, 50. Kommunisten: z. B. EOV 82, 173, 257, 271, 329, 332, 337, 345. Austrofaschisten: z. B. WL 22.

⁴²⁵Kollaborateure: z. B. EOV 105. Widerstandskämpfer: z. B. EOV 16, 31, 105, 226; Buchenwaldhäftlinge: z. B. EOV 21, 30, 103, 164, 188; Verleger: Ledig Rowohlt (EOV 328), Claude Gallimard, Giulio Einaudi, Barney Rossett, George Weidenfeld (EOV 334), Carlos Barral (EOV 342), Joaquin Moritz (EOV 349).

Viel häufiger sind die intertextuellen Bezüge. In ausführlichem Maß werden klassische sowie zeitgenössische Philosophen und Intellektuelle zitiert: Adorno und Horkheimer (EOV 133), Hanna Arendt (EOV 133, WL 133), Karl Marx (EOV 214, WL 151), Friedrich Nietzsche (EOV 88, WL 149), Walter Benjamin (EOV 372) und Maurice Halbwachs (EOV 30).⁴²⁶ Französische Dichter wie Charles Baudelaire, Paul Valéry, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Pierre de Ronsard, René Char, Louis Aragon und Victor Hugo werden in *L'Écriture ou la Vie* im Gegensatz zu *weiter leben* sehr häufig genannt (EOV 59, 103, 105, 164, 167, 176, 230, 354).⁴²⁷ Auch die hispanischen Dichter Rubén Darío, César Vallejo und Rafael Alberti (EOV 138, 190, 233) sowie die Schriftsteller J. L. Borges und Carlos Fuentes (EOV 315, 353) werden aufgrund des kulturellen Hintergrunds des Autors in *L'Écriture ou la Vie* oft zitiert. Klassiker der deutschsprachigen Literatur werden in beiden Texten gleichermaßen zitiert: Friedrich Schiller (EOV 367, WL 13), Johann Wolfgang Goethe und Eckermann (EOV 40, WL 53), Thomas Mann (EOV 367, WL 211), Franz Kafka (EOV 224, WL 102) wie auch die Dichter Heinrich Heine (EOV 59), Bertolt Brecht (EOV 233) und Rainer Maria Rilke (EOV 256).⁴²⁸

In *weiter leben* betreffen ein Großteil der Zitate österreichische Autoren, denn auch wenn sie in Österreich weder Freunde noch Verwandte mehr habe, spreche sie die österreichische Literatur „*intimer an als andere Bücher, nämlich im bequemen Tonfall einer vertraut hinterfotzigen Kindersprache*“ (WL 66).⁴²⁹ Weiters werden viele jüdische (bzw. konvertierte) Schriftsteller und Intellektuelle genannt, deren Name mit Wien verbunden ist und die z. T. aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung ins Exil gehen mussten:⁴³⁰ Arthur Schnitzler (WL 21), Franz Werfel (WL 21), Stefan Zweig (WL 21), Joseph Roth (WL 21), Sigmund Freud (WL 22, EOV 372), Ernst Gombrich (WL 29), Ludwig Wittgenstein (WL 29), Friedrich Torberg (WL 45), Theodor Herzl (WL 84), Hugo von Hofmannsthal (WL 149), der Psychoanalytiker Bruno Bettelheim (WL 129); aber auch der Rabbiner Leo Baeck (WL 101) und der Physiker Albert Einstein (WL 208). Weiters zitiert werden der englischsprachige Autor William Faulkner (EOV 218, WL 233), der italienische Schriftsteller Italo Calvino (EOV 318) und der russische Schriftsteller Dostojewski (EOV 170, WL 269).⁴³¹ Die autobiografischen Erzählungen

⁴²⁶Weitere Philosophen: z. B. EOV 88, 102, 103, 120, 122, 125, 133, 214, 219, 367, 368, 372; WL 7, 12, 14, 149.

⁴²⁷Weitere französische Schriftsteller, Journalisten und Intellektuelle: z. B. EOV 53, 67, 69, 102, 104, 131, 178, 189, 190, 248, 335; WL 22.

⁴²⁸Weitere zitierte deutsche Literatur: z. B. EOV 221, 224, 384, 367, 372; WL 13, 22, 26, 51, 55, 101, 145, 159, 182, 214, 216, 239.

⁴²⁹Österreichische Literatur: z. B. WL 39, 55, 66, 81.

⁴³⁰In diesem Zusammenhang muss man sich vor Augen halten, dass es in Wien vor dem Nationalsozialismus die „*drittgrößte jüdische Gemeinde in Europa*“ gab. Vgl. Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 106.

⁴³¹Weitere englischsprachige Dichter: z. B. EOV 252, 256; WL 48. Englischsprachige Schriftsteller

werden durch diese zahllosen intertextuellen Verweise zur Geschichte des eigenen Lesens und Schreibens, die im Text explizit hervorgehoben wird. Neben diesem Zurschaustellen der eigenen Belesenheit wird die Literatur somit als eine wichtige Konstante des Lebens dargestellt.

Ebenso wichtig ist die Auseinandersetzung mit der jüdischen Tradition und der Shoah. In *weiter leben* werden Texte und Begriffe der jüdischen Tradition wie das Gebet „*Höre Israel*“ (WL 16), das *Kaddisch* (WL 25), die *Hagadah* (WL 45) und der jiddische Schriftsteller Isaac Bashevis Singer (WL 211), aber auch nationalsozialistische Lieder und Verse, das austrofaschistische „*Dollfußlied*“ (WL 38f.) und nationalsozialistische Propagandafilme wie *Jüd Süß* (WL 54) erwähnt.⁴³² Von besonderem Interesse sind die Bezüge zur Literatur der Shoah: das Buchenwaldlied (WL 32), Peter Weiss (WL 75), Tadeusz Borowski (WL 106f.), Bruno Apitz' *Nackt unter Wölfen* (WL 74, EOV 354), Claude Lanzmanns *Shoah*-Film (WL 76), Primo Levi (WL 113, EOV 289), das Lied „*Moorsoldaten*“ (WL 125), Celans „*Todesfuge*“ (WL 127, EOV 269), Anna Seghers *Das siebte Kreuz* (WL 140) und Eugen Kogon (EOV 366).⁴³³ Der Bezug zur Shoah wird auch durch den anonymen Auftritt des jüdischen Historikers Saul Friedländer (WL 96) und durch die tschechisch-jüdische Journalistin Milena Jesenská, die im KZ Ravensbrück umkam, hergestellt (EOV 324).⁴³⁴ *weiter leben* stützt sich explizit auf die Basis dieser früheren, z. T. schon kanonisierten Shoah-Texte sowie auf geschichtswissenschaftliche Beiträge zur Shoah.⁴³⁵ Die Informationen werden nicht wiederholt, sondern es wird darauf verwiesen, dass dies an anderer Stelle schon geschrieben steht. Was in den Straßen Wiens nach dem Anschluss geschrien wurde, „*läßt sich in den Geschichtsbüchern nachlesen*“ (WL 23). Klüger beschreibt dieses Einschreiben in die Tradition der Lagerliteratur folgendermaßen:

Es ist unsinnig, die Lager räumlich so darstellen zu wollen, wie sie damals waren. Aber fast so unsinnig ist es, sie mit Worten beschreiben zu wollen, als liege nichts zwischen uns und der Zeit, als es sie noch gab. Die ersten Bücher nach dem Krieg konnten das vielleicht noch, jene Bücher, die damals niemand lesen wollte, aber gerade sie sind es, die unser Denken seither verändert haben, so daß ich heute nicht von den Lagern erzählen kann, als wäre ich die erste, als hätte niemand

bzw. Dramatiker: z. B. EOV 218, 257; WL 98, 248, 282.

⁴³²Nationalsozialistische Lieder und Verse: z. B. WL 10, 18, 48, 51.

⁴³³In *unterwegs verloren* auch Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung* (UV 212).

⁴³⁴Vgl. das Gespräch zwischen Ruth Klüger und Klaus Naumann „*Ich komm nicht von Auschwitz her, ich stamm aus Wien*“, abgedruckt in der Zeitschrift *mittelweg* 36, hier zitiert nach Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 123-138; Zur Figur der Milena Jesenská im Werk Semprúns vgl. Díaz Arenas: *‘Que nos quiten lo bailado’*, S. 95-106.

⁴³⁵Über die Vorbildfunktion, die Inspiration durch andere Shoah-Texte und den Einfluss von Cordelia Edvardsons *Gebanntes Kind sucht das Feuer* (1984/dt. Ü. 1986) schreibt Klüger in: Klüger: *Zeugensprache: Koeppen und Andersch*, hier S. 173-181.

davon erzählt, als wüßte nicht jeder, der das hier liest, schon so viel darüber, daß er meint, es sei mehr als genug, und als wäre dies alles nicht schon ausgebeutet worden - politisch, ästhetisch und auch als Kitsch. (WL 78f.)

Der Bezug auf die früheren Texte vermeidet eine abstumpfende Wiederholung des bereits Geschriebenen und ersetzt die Beschreibung der Gräuel in den KZ durch die Anspielung auf Texte, in denen diese bereits formuliert wurden. Diese akademische Praxis des Zitierens wirkt einem identifikatorischen Lesen entgegen und wird gerade in höchst emotionalen Szenen eingesetzt. So beschreibt Heidelberger-Leonard, wie sich Klüger in der Selektions-Szene mit Kafka-, Weil- und Arendt-Zitaten „auf literarische und philosophische Modelle [beruft, B.S.], die der Außergewöhnlichkeit ihrer Situation die gewünschte Fallhöhe verleihen sollen“.⁴³⁶ Intertextualität und das „Sprachregister der gelernten Germanistin“ ermöglichen durch eine „äußerste Distanzierung“ die Darstellung dieser schwierigen Szene.⁴³⁷ Die Interferenz der Zitate mit dem Kontext reicht von der Bestätigung bis zur Widerlegung. Sie seien „Codes zu dem Erzählten, fungieren sie als Kondensierung, als Relativierung, ja selbst als Dementi des schon Ausgesagten.“⁴³⁸ Vor allem die Texte über die Shoah „sind Folie für ihre eigenen Erörterungen, sie baut sozusagen auf ihnen auf, entweder im Einverständnis mit oder im Widerspruch zu ihnen“.⁴³⁹ Heidelberger-Leonard reiht im Artikel *Ruth Klüger weiter leben - ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-Kanon?* eine Diskussion kanonischer Texte über die Shoah an. Sie sieht den Kanon als „zeitgebundenes Phänomen“, als „Indikator [...] für geschichtliches Bewußtsein“ und betont die Funktion des Kanons als Zeugnis für Erinnern und Vergessen in einer Erinnerungskultur, das es erlaubt, die Geschichte der Erinnerung und des Vergessens zu schreiben.⁴⁴⁰

Diese zahlreichen intertextuellen Bezüge tragen in großem Ausmaß zur Reichhaltigkeit und Komplexität der Texte bei. Semprún und Klüger zitieren in ihren Texten reale Orte, Straßennamen, historische Ereignisse, Personen des öffentlichen Lebens aus dem 20. Jahrhundert, der bildenden Kunst, Musik und Literatur. Diese sind als Authentizitätssignale aufzufassen, da sie die Geschichte in einem realen räumlichen und zeitlichen Rahmen situieren. Sie dienen aber auch zur Charakterisierung des Erzählers/der Erzählerin, der/die hier Auskunft über Freunde und Bekannte gibt, über seine/ihre Lektüre spricht und seinen/ihren Status als Intellektuelle/r untermauert. Umso umfangreicher und häufiger die Zitate in einem Text sind, desto auffälliger sind gewisse Leerstellen,

⁴³⁶Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, 'Weiter leben. Eine Jugend'. Interpretation*, S. 85.

⁴³⁷Ebd., S. 84.

⁴³⁸Ebd., S. 47.

⁴³⁹Ebd., S. 48.

⁴⁴⁰Irene Heidelberger-Leonard: „Ruth Klüger 'weiter leben' - ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-‘Kanon’?“ In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Hrsg. von Stephan Braese. Frankfurt/Main [u. a.]: Campus-Verl., 1998, S. 157–169, hier S. 157.

etwa bei Semprún die Familie (Vater, Geschwister, Ehefrauen und Sohn) oder die zahlreichen Engagements im Film betreffend.⁴⁴¹

Neben einem virtuellen Museumsrundgang, einen Einblick in die Plattensammlung, einer Einführung in die Philosophie und eine Auflistung Intellektueller, Politiker und Künstler des 20. Jahrhunderts kann man aus dieser Liste auch einen Kanon der KZ-Literatur extrahieren. Sie überschreiten, vor allem in *L'Écriture ou la Vie*, in ihrem Umfang das Wissen durchschnittlicher Leser und verlangen somit einen Rückgriff auf andere, vor allem geschichtliche Informationsquellen. Diese Liste lässt sich damit auch als ein Kommunikationsangebot an Leser auffassen, die von der Belesenheit der Erzähler zunächst überfordert, hier zahlreiche Anregungen finden, die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Kunst- und Literaturgeschichte zu vertiefen. Durch die enzyklopädische Bildung, insbesondere was die literarische Tradition betrifft, die bedeutende Rolle von Intertextualität und durch den poetologischen Metadiskurs sind beide Autoren dem Dichtertyp des *Poeta doctus* zuzuordnen. Im textübergreifenden Vergleich mit den anderen Buchenwaldtexten Semprúns und den Autobiografien Klügers ist zu bemerken, dass jeder Text durch seine z. T. übereinstimmenden, z. T. abweichenden Zitate einen gewissen Themenbereich abdeckt, der von Text zu Text variiert. Die Zitate lassen damit die thematische Orientierung der Bücher (Semprún) oder das anvisierte Lesepublikum (Klüger) erkennen.⁴⁴²

5.2 Zeitvertreib, Exorzismus und andere Funktionen der Lyrik

Wie Michael Hofmann in seiner einführenden *Literaturgeschichte der Shoah* ausführt, ist das Problem der „Lyrik nach Auschwitz“ besonders präsent in den Debatten um die Literatur der Shoah.⁴⁴³ Nicht zuletzt deshalb, weil Theodor W. Adorno die Problematik einer Kultur nach dem „Zivilisationsbruch“ (Dan Diner) an der Lyrik exemplifiziert hat. Hofmann führt die Sonderstellung der Lyrik in der Literatur der Shoah aber auch darauf zurück, dass sie die sprachbewussteste literarische Gattung ist. Die Legitimationskrise der Lyrik nach Auschwitz lässt sich auf zwei Aspekte zurückführen: Erstens auf die Frage, ob die deutsche Sprache als die Sprache der Nationalsozialisten noch eine adäquate Sprache der Lyrik bzw. der Opfer ist. Und zweitens, ob es angemessen ist,

⁴⁴¹Für einen Einblick in die Biografie Semprúns sowie für eine Gegenüberstellung seiner Biografie und seiner autobiografischen Romane, vgl. Augstein: *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*.

⁴⁴²So sind in *Quel beau dimanche* die Bezüge auf französische Widerstandskämpfer und zeitgenössische Politiker des Kommunismus und des Faschismus häufiger (QBD 24, 27, 50, 53, 69, 74, 86, 91, 160, 162, 167). Und auch die *Littérature concentrationnaire* wird in *Quel beau dimanche* ausführlicher diskutiert: David Roussets *Les jours de notre mort, L'univers concentrationnaire* (QBD 164), Robert A[n]telme] (QBD 88), Warlam Schalamows *Erzählungen aus Kolyma* (QBD 136) und Solschenizyns *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* sowie *Der Archipel Gulag* (QBD 156).

⁴⁴³Vgl. Hofmann: *Literaturgeschichte der Shoah*, S. 118-129.

Gedichte zu schreiben, die vom Zivilisationsbruch Auschwitz kein Zeugnis tragen. Hofmann bezeichnet die Lesart, die Adornos Diktum als Verbot einer Lyrik nach Auschwitz und somit als eine Art Zensur interpretiert, als Missverständnis. Es wäre Adorno vielmehr darum gegangen, dass die Aporie einer ästhetischen Sinnstiftung sowie die Rolle der Kultur, die Auschwitz nicht verhindern konnte, diskutiert werden solle.⁴⁴⁴

Zu dieser Debatte wird in *weiter leben* mehrmals Stellung genommen.⁴⁴⁵ Die Erzählerin lehnt das Lyrik-nach-Auschwitz-Verbot vehement ab. Sie lasse sich nicht von diesen „*Experten in Sachen Ethik, Literatur und Wirklichkeit, die fordern, man möge über, von und nach Auschwitz keine Gedichte schreiben*“ das Recht nehmen, ihre KZ-Erfahrung in Lyrik zu verarbeiten (WL 127). Sie verteidigt ihr Recht auf die „*gebundene Sprache [...] um sich seelisch über Wasser zu halten*“ (WL 127). Nur weil sie „*Reime gemacht*“ habe, habe sie „*den Verstand nicht verloren*“ (WL 128). Neben diesem therapeutischen Nutzen, den die Erzählerin in der Produktion von gebundener Sprache gefunden hat, habe die Lyrik auch einen legitimen Platz in der kollektiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Denn Gedichte können als Deutung des Geschehens dem Verstehen förderlich sein. Historische Dokumente seien per se nicht geeigneter als Lyrik zum Verständnis der Shoah. Für das „*Mitdenken*“ und „*Mitfühlen*“ benötige man neben Dokumenten eben auch Gedichte (WL 128).

Wie schon bei ihrer Kritik an den Gedenkstätten, kritisiert die Erzählerin die dogmatische Dimension dieser Debatte und fragt mit welchem religiösen oder moralischen Recht und in welchem Namen normative Vorschriften gefällt werden: „*Das Thema wird brennender Dornbusch auf heiligem Boden, nur mit nackten Füßen und unterwürfiger Demut zu betreten.*“ (WL 127) Sie beanstandet, dass die Tabuisierung von Lyrik ins Irrationale ausarte und hinterfragt die Forderung, dass über die Shoah nur hermetische Gedichte, wie z. B. Celans „*Todesfuge*“, geschrieben werden dürfen, „*von denen niemand genau weiß, worum es in ihnen geht*“ (WL 127). Wie auch Hofmann gibt sie zu bedenken, dass die Zensur von Gedichten den falschen Interessen diene.

Liebrand untersucht, wie sich Klüger in die Debatte rund um das Adorno-Diktum und den Unsagbarkeitstopos einschreibt.⁴⁴⁶ Sie verweist wie auch Vogel-Klein darauf, dass Klüger die Argumentation Adornos verkürzt dargestellt habe und ihm Unrecht

⁴⁴⁴Vgl. Hofmann: *Literaturgeschichte der Shoah*, S. 118f.

⁴⁴⁵Die Adorno-Debatte ist auch Gesprächsstoff in Interviews. So reformuliert Klüger sie im Gespräch mit Schmidtkunz als ein Problem des Eskapismus, also „*ob man aus der Konfrontierung mit dem Elend der Geschichte in die sanierten Bereiche der Kunst flüchten soll*“. Aber wenn man „*während des Appells sich durch Gedichte wachruft, dass es auch schönere Orte gibt, dass es also eine Natur gibt, die nicht so aussieht wie dieser Appellplatz und diese menschliche Wüste, in der man sich befindet, dann hat man doch etwas erreicht. Dann hat man sich doch als geistig funktionierender Mensch bewiesen. Und das wäre die Funktion von Kunst in diesen Situationen und ist es wohl auch immer*“. Zitiert nach: Schmidtkunz: *Im Gespräch. Ruth Klüger*, S. 45f.

⁴⁴⁶Vgl. Liebrand: „Das Trauma der Auschwitzer Wochen in ein Versmaß stülpen“, hier S. 239-242.

angetan habe.⁴⁴⁷ Klügers Kritik muss somit vor allem als eine Kritik an der Lesart der Adorno-Epigonon verstanden werden.⁴⁴⁸ Liebrand führt aus, dass der Unsagbarkeitstypus von den Falschen aufgegriffen worden ist und als „*Alibi*“ verwendet wurde.⁴⁴⁹ Dem gegenüber vertrete Klüger eine pragmatischere Position und lehne „*quasi-religiöse*“ Verbote und Gebote im Auschwitz-Diskurs ab.⁴⁵⁰

Konsequenterweise zitiert Klüger in *weiter leben* ausführlich eigene Verse aus ihrer jahrzehntelangen Lyrikproduktion und auch fremde Verse.⁴⁵¹ Klügers an den Höhepunkten des Textes eingebauten Gedichte, die auch in der Sekundärliteratur viel Beachtung gefunden haben, sollen im nächsten Kapitel zusammengefasst und interpretiert werden. Das Einbauen von Gedichten in den Prosatext ist ein Stilelement, das auch in der Fortsetzung *unterwegs verloren* (UV 90, 111f. 114-118, 194, 201-203, 216) und im Paralleltext *Landscapes of Memory* (LM 35, 90f., 237f., 262-264), in dem es vier neue englische Gedichte gibt, Anwendung findet.⁴⁵² Semprún hingegen zitiert nur einen Vers, der aus eigener Feder stammt: „*Jeune fille aride et sans sourire/ ô solitude et tes yeux gris*“ (EOV 181). In beiden Texten werden Jugendgedichte (WL 41, 58, EOV 181, 189) und die Publikation von Gedichten über die Lager erwähnt. Klüger erzählt, wie ihre Gedichte „Auschwitz“ und der „Kamin“ entsteht und in einem reißerisch-rührseligen Artikel voller Ungenauigkeiten in Lokalzeitungen abgedruckt wurden, später unautorisiert in eine KZ-Anthologie aufgenommen wurden und schließlich doch ihrer universitären Karriere geholfen haben (WL 199-202). Und auch Semprún erwähnt den Abdruck eines seiner Gedichte in einer Buchenwald-Anthologie (EOV 232).

Semprún zitiert vor allem einzelne Verse aus Gedichten und Liedern in verschiedenen Sprachen. In chronologischer Reihenfolge werden Verse aus Baudelaires „Le voyage“ für den sterbenden Halbwachs zitiert (EOV 37, 250), eine Verszeile aus „La Paloma“, die ein deutscher Soldat singt (EOV 47- 55, 178), Heinrich Heines „Loreley“ (EOV 60),

⁴⁴⁷Ruth Vogel-Klein: „Le Refus de témoigner de Ruth Klüger, professeure de lettres et rescapée d’Auschwitz“. In: *Moi public et moi privé dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours*. Hrsg. von Rolf Wintermeyer und Corinne Bouillot. Publications des Univ. de Rouen et du Havre, 2008, S. 211–224, hier S. 216.

⁴⁴⁸Ebd., hier S. 216.

⁴⁴⁹Liebrand: „Das Trauma der Auschwitzer Wochen in ein Versmaß stülpen“, hier S. 240.

⁴⁵⁰Ebd., hier S. 243.

⁴⁵¹Diese acht eigenen Gedichte sind: „*Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater*“ (WL 36f.), „*Sand*“ (WL 67), „*Jom Kippur*“ (WL 98f.), „*Der Kamin*“ (WL 107, 125f., 164), „*Auschwitz*“ (WL 125), „*Die Unerlösten*“ (WL 168), „*Jessica läßt sich scheiden*“ (WL 262-264) und „*Aussageverweigerung*“ (WL 283f.). Zu den anderen Versen zählt ein antisemitischer Vers auf einem Türschild (WL 18) und in einer Zeitung (WL 51), das Dollfußlied (WL 39), ein Pessach-Gedicht Friedrich Torbergs (WL 45), das „*Buchenwaldlied*“ (WL 125), die „*Moorsoldaten*“ (WL 125), Schillersche Balladen (WL 124), der „*Osterspaziergang*“ aus Goethes *Faust* (WL 161) und ein Gedicht von Christoph [d. i. Martin Walser] (WL 214).

⁴⁵²Für einen Überblick über die englischen Gedichten, vgl. Heidelberger-Leonard: „Ruth Klüger ‘weiter leben’ revisited“, hier S. 272-274; Für eine Interpretation des Gespenstergedichtes „Halloween and a Ghost“ vgl. Smale: „Ungelöste Gespenster?“, hier S. 787-789.

René Chars „La liberté“ nach der Befreiung Buchenwalds (EOV 97, 106 und der Titel des dritten Kapitels „La ligne blanche“ EOV 82) sowie „Gravité“ und „Afin qu’il n’y soit rien changé“ in weiblicher Begleitung (EOV 150, 151, 155, 156, 301), mehrmals Bertolt Brechts „Deutschland“ (EOV 134f., 141, 395), ein Gedicht Rubén Daríos (EOV 138), Verse von César Vallejos an dessen Grab im Friedhof Montparnasse und nach dem Tod von Diego Morales (EOV 190, 220, 251, 375), mit dem Titel des 9. Kapitels „ô saisons, ô châteaux“ Rimbaud (EOV 234), Aragons „Chanson pour oublier Dachau“ mit einer jungen Deutschen und bei der Rückkehr nach Buchenwald (EOV 240-245), John Keats’ „Hyperion“ (EOV 252), Coleridges „The Rime of the Ancient Mariner“ (EOV 320), Liedzeilen Zarah Leanders (EOV 258) und Celans „Todtnauberg“ (EOV 370-372).⁴⁵³

Der durchgehende Bezug auf Lyrik in beiden Texten hat mehrere Funktionen. Zuerst dient er als Identitätsbaustein und der Selbstdefinition als LeserIn bzw. DichterIn. Der Bezug auf den literarischen Kanon der alten bzw. neuen Heimat dient zugleich der Identitätsvergewisserung dieser beiden MigrantInen.⁴⁵⁴ Nachdem *weiter leben* und *L’Écriture ou la Vie* aber nicht nur Schriftstellerautobiografien sind, sondern in erster Linie der KZ-Literatur zuzurechnen sind, nimmt der Themenkomplex Lyrik und KZ breiten Raum ein. Er reicht vom Gedächtnisschatz der in der Kindheit und Jugend auswendig gelernten Gedichte, auf die im KZ zurückgegriffen werden kann zur anschließenden Verarbeitung der KZ-Erfahrung in gebundener Sprache. Diese weitreichenden Funktionszuschreibungen spiegeln sich auch in den verschiedenen Zugängen der Sekundärliteratur wider.

Schubert ordnet in ihrem Aufsatz „Zeitvertreib und Zauberspruch. Zu den Gedichten in *weiter leben* von Ruth Klüger“ die Gedichte in Kindergedichte, Gespenstergedichte und Tätergedichte ein.⁴⁵⁵ Wobei erstere eine Erinnerungsstütze im KZ im Sinne eines Zeitvertreibs und eines Zauberspruchs seien. Die Gedichte an die Gespenster wollen den Toten eine Stimme geben und sie bannen, was aber nicht gelingt. Und drittens analysiert sie das unpassende Gedicht von Christoph als Beispiel für die deutsch-jüdische

⁴⁵³Intertextuelle Bezüge auf Dichter kommen auch in den anderen Buchenwaldtexten vor, wenn auch in einem bescheidenerem Ausmaß: z. B. GV 68; EVA 73, 163, 170, 176; QBD 64, 65, 88; MQF 58, 106, 107, 149, 151, 155, 156, 159, 182, 189, 194, 198, 222f.

⁴⁵⁴Vgl. den Bezug von Lyrik und Muttersprache auch in folgender Textstelle: „*Un seul fil, intime et mystérieux, reliait encore la langue de mon enfance à ma vie réelle, le fil de la poésie. Si j’avais été croyant, le fil de la prière se serait également maintenu, sans doute. Il aurait été inconcevable que je dise le Notre Père en français, par exemple. Mais je n’étais pas croyant [...] Mais c’est surtout la poésie qui a maintenu vivant en moi, à l’arrière-plan, à un niveau profond de grâce et de gratuité absolues, mon rapport avec ma langue maternelle. Pendant les premières années d’exil et d’occupation, j’avais même enrichi ma connaissance, mon usage intime de la poésie espagnole.*“ (MQF 105).

⁴⁵⁵Katja Schubert: „Zeitvertreib und Zauberspruch. Zu den Gedichten in ‘weiter leben’ von Ruth Klüger“. In: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager* 18 Jg. Heft 18 (2002), S. 109–121.

Nichtkommunikation. Schubert neigt aber dazu, die Gedichte überzuinterpretieren und ihre Interpretation nicht ausreichend mit Textstellen zu belegen, was den Erkenntniswert ihres Beitrags schmälert. Darüber hinaus führt sie drei Gedichte aus dem KZ an, bleibt aber die Antwort schuldig, welches dieses dritte Gedicht neben „Auschwitz“ und „Der Kamin“ sein soll.⁴⁵⁶

Siguán untersucht in „*Literatur als Lebenshilfe. Ruth Klügers Beschwörungsformeln*“, wie Literatur als „*Lebenshilfe*“ in der KZ-Literatur (bei Klüger, Semprún und Améry) dargestellt wird.⁴⁵⁷ Als die beiden Hauptpunkte der selbstreflexiven Thematisierung nennt sie erstens den intertextuellen Bezug auf Texte und zweitens die Funktion als „*Überlebenshilfe*“ im KZ.⁴⁵⁸ Überlebenshilfe könne das Rezitieren von Lyrik insofern sein, als es gegen das Verstummen helfe. Denn es sei ein „*Kommunikationsinstrument*“ zwischen den Gefangenen und bewerkstellige eine „*Bindung an die kollektive Tradition*“.⁴⁵⁹ Das „*Aufrufen der literarischen Tradition*“ sei „*Teil des Bewusstseins, einer kulturellen Gemeinschaft anzugehören und somit eine kulturelle Identität zu besitzen*“.⁴⁶⁰ Für Klüger hätten Gedichte vor allem eine evasorische Funktion. Literatur stelle für sie eine Möglichkeit zur inneren Flucht dar und etwas, woran man sich innerlich festhalten könne. Zeit, Rhythmus, Wiederholung, Gliederung, Ordnung und Struktur seien wichtiger als die sinnstiftende Funktion der Gedichte, dem ordne sie auch die eigene Lyrikproduktion unter.⁴⁶¹

Heidelberger-Leonard beschreibt Gedichte lesen, aufsagen und schreiben als Bestandteil Klügers „*psychische[r] und geistige[r] Hygiene*“, aber auch als „*Überlebensstrategie*“ in den Lagern.⁴⁶² Sie konstatiert, dass für Klüger Reim und Vernunft, diszipliniertes Denken und gebundene Sprache zusammenhängen.⁴⁶³ Die selbstgemachten Gedichte hätten als „*Mittel der Strukturierung, der Deutung*“ auch eine „*therapeutische Funktion*“, indem sie das Erlebte verarbeiten.⁴⁶⁴ „*Wer nur erlebt, reim- und gedankenlos, ist in Gefahr den Verstand zu verlieren [...] Ich habe den Verstand nicht verloren, ich hab Reime gemacht.*“ (WL 128). Klüger streicht diesen Zusammenhang von Vers und Verstand im Gespräch mit Schmidtkunz hervor: Ob Literatur in manchen Situationen das Überleben erleichtert? „*[E]s hilft, die Vernunft nicht ins Gleiten zu bringen*“.⁴⁶⁵

⁴⁵⁶Schubert: „Zeitvertreib und Zauberspruch“, hier S. 114.

⁴⁵⁷Marisa Siguán: „Literatur als Lebenshilfe. Ruth Klügers Beschwörungsformeln“. In: *Gender und Macht in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. von Montserrat Bascoy. Bern [u. a.]: Lang, 2007, S. 139–156.

⁴⁵⁸Ebd., hier S. 149.

⁴⁵⁹Ebd., hier S. 150.

⁴⁶⁰Ebd., hier S. 150.

⁴⁶¹Ebd., hier S. 151–156.

⁴⁶²Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, 'Weiter leben. Eine Jugend'. Interpretation*, S. 35f.

⁴⁶³Vgl. ebd., S. 36.

⁴⁶⁴Vgl. ebd., S. 36.

⁴⁶⁵Schmidtkunz: *Im Gespräch. Ruth Klüger*, S. 27.

Inwiefern wird der Lyrik in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* eine identitätsstiftende, die Trauer bewältigende, evasorische oder kommunikative Funktion zugeschrieben? Beide Erzähler betonen ihr Gedächtnis für Verse: „*Je savais par cœur des centaines de vers, de Villon à Breton.*“ (EOV 105) und „*Mit meinem wahllosen und unkritischen Gedächtnis für alles Gereimte habe ich auch diesen fanatisierenden Text [Das Dollfußlied, B.S.] nicht vergessen.*“ (WL 38f.) Klüger betont, dass ihr Gedächtnis dabei nicht selektiv verfährt und sie sich auch unwillkürlich faschistische Verse gemerkt hat: „*Ich kann, wie gesagt, nicht umhin, mir alles Gereimte zu merken.*“ (WL 51). Diese Gedächtnisfreundlichkeit der gebundenen Sprache ermöglicht es, einen mobilen Fundus an Literatur mit sich zu tragen, der nicht an den freien Zugang zu Büchern gebunden ist, wie er im antisemitischen Wien, im Gefängnis oder im KZ nicht gegeben war. Die so interiorisierten Gedichte werden zu einem Schatz, den einem niemand wegnehmen kann, wie Klüger im Gespräch mit Schmidtkunz formuliert: „*das ist so eine Masche bei mir - Gedichte bleiben stecken [...] Das ist so ein Tresor, den man mit sich herumträgt, mit dem man immer wieder etwas anfangen kann.*“⁴⁶⁶

Die besondere Stellung, die Gedichte während ihrer Lagerzeit eingenommen haben, wird im sechsten Kapitel des Auschwitz-Birkenau-Teils thematisiert, in dem die Erzählerin auch ihre eigenen Gedichte über Auschwitz erwähnt und zum Adornodiktum Stellung nimmt. Hier erzählt sie, sie hätte „*überall [...] Gedichte aufgesagt und verfaßt*“ (WL 123).

Das Aufsagen von Gedichten ist ein weit verbreiteter Topos der KZ-Literatur. So hebt Semprún in seinem Vorwort zur spanischen Übersetzung *Seguir viviendo* die Wichtigkeit von Lyrik in den Texten Primo Levis, Ruth Klügers und für ihn selbst hervor. Viele Häftlinge haben in der auswendig gewussten Lyrik Trost gefunden, wobei der Inhalt des Gedichtes weniger wichtig gewesen sei als die poetische Form. Allein der Rhythmus, das Metrum und der Reim der Gedichte seien befreiend gewesen. Sie hätten die Verbindung zum Leben außerhalb hergestellt und halfen durchzustehen: „*La mera forma poética podía, de por sí, ser un consuelo.*“⁴⁶⁷ Klüger erklärt unisono, dass es nichts Außergewöhnliches gewesen sei, dass viele „*Trost in den Versen gefunden*“ haben (WL 123). Die Ich-Erzählerin argumentiert, dass das Tröstliche weniger am Inhalt oder an den mitschwingenden Erinnerungen als in der poetischen Form selbst liege. Es sei „*die gebundene Sprache*“, die „*Stütze gab*“ (WL 124). Denn Verse teilen die Zeit ein, seien „*im wörtlichen Sinn ein Zeitvertreib*“ (WL 124). Insofern sie die unerträgliche Zeit vertreiben helfen, werden sie zu einem „*Zauberspruch*“ (WL 124). Dank dieser magischen Verse konnte sie die Hitze, Hunger und Durst während der stundenlangen

⁴⁶⁶Schmidtkunz: *Im Gespräch. Ruth Klüger*, S. 25.

⁴⁶⁷Semprún: „Prólogo“, hier S. 7.

Appelle überstehen. Ihre Appellgedichte seien die Schillerschen Balladen gewesen, die ihr durchzustehen halfen, „weil es immer eine nächste Zeile zum Aufsagen gab“ (WL 124). Sie lenkten ab, da man über vergessene Zeilen nachdenken konnte und nicht an die viel dringenderen, aber unlösbaren Probleme denken musste.

Neben diesem Trost sei die Lyrik auch eine der wenigen Möglichkeiten gewesen, in der omnipräsenten Promiskuität des KZs für sich allein zu sein. Dank dieser inneren Stärkung übernehme die Lyrik dieselbe Funktion, die das Gebet für die Gläubigen habe:

Acaso para los creyentes fuese el rezo, para los que no lo somos era la recitación de algún poema una de las escasas maneras de reconquistar un momento frágil de soledad, indispensable a mi modo de ver para reconstruir la fuerza interior que permite resistir.⁴⁶⁸

An einem Ort, an dem die private Lektüre aufgrund des ständigen Zusammengedrängts nicht möglich war, ermöglicht das Rezitieren von Gedichten ein Bei-sich-Sein zu jeder Zeit und an jedem Ort, ohne weitere Mittel als das eigene Gedächtnis. Dieser Rückzug von der Welt durch die Literatur wird insbesondere in *Le mort qu'il faut* thematisiert:

dans n'importe quelle circonstance on pouvait s'abstraire de l'immediateté hostile du monde pour s'isoler dans la musique d'un poème. Aux chiottes, quelle que fût la pestilence et le bruyant soulagement des viscères autour de vous, rien ne vous interdisait de murmurer la consolante mélodie de quelques vers de Paul Valéry (MQF 222).

Lyrik dient den Gefangenen als Fluchtort aus einer unerträglichen Gegenwart.

Erinnerte Verse können umgekehrt aber auch mit anderen geteilt werden.⁴⁶⁹ Auswendig gelernte Gedichte können wie Zigaretten ausgetauscht werden. Die Alter-Ego-Figur Semprún erzählt, dass er sich in der Latrinen-Baracke mit zwei Mitgefangenen Zigaretten geteilt und gegenseitig Gedichte aufsagt hat (EOV 59). Aber auch abends oder am Sonntag Nachmittag tauschen er und ein anderer Häftling Gedichte aus, in dem Sinn, dass der eine dem anderen diejenigen Gedichte, die er auswendig kann, rezitiert (EOV 164). Die Vorliebe für Gedichte Brechts (durch eine österreichische Widerstandskämpferin vermittelt; EOV 134) bildet eine gemeinsame Gesprächsbasis mit einem amerikanischen Leutnant deutsch-jüdischer Herkunft (EOV 135, 141). Lyrik verknüpft die Menschen unterschiedlichster Herkunft, durch sie entstehen Freundschaften.

⁴⁶⁸Semprún: „Prólogo“, hier S. 7.

⁴⁶⁹Das gemeinsame Rezitieren von Gedichten wird an vielen Stellen erwähnt: z. B. EOV 60, 134f., 138, 141, 150f., 155f., 250-252, 395.

So führt ein Gespräch über die literarischen Neuigkeiten in Frankreich, im Zuge dessen ihm ein französischer Offizier den Gedichtband René Chars *Seuls demeurent* gibt, aus dem er später am Appellplatz lautstark rezitiert (EOV 97-106), sodass ein spanischsprechender amerikanischer Soldat auf ihn aufmerksam wird und ihm ein Gedicht von Rubén Darío rezitiert (EOV 136-138), dazu, dass er, als er den Gedichtband zurückbringen will, die Freundin des inzwischen verstorbenen Offiziers kennenlernt (EOV 154-157). In *L'Écriture ou la Vie* wird die kommunikative und gemeinschaftsbildende Funktion der Literatur stark hervorgehoben, wohingegen in *weiter leben* erzählt wird, dass die Rezitation der Auschwitz-Gedichte im KZ Christianstadt wenig erbauend für die Mitgefangenen gewesen sei (WL 124).

Die memorierten Verse dienen aber auch als Sprachfundes, „um die eigene Sprachlosigkeit zu überwinden“. ⁴⁷⁰ Gedichte von Goethe und Schiller hätten auch die Wahrnehmung und die Deutung der Wirklichkeit bzw. die Wirklichkeit die Interpretation der Gedichte gelenkt (WL 161). Lyrik dient damit nicht nur als Ausdruckshilfe, sondern auch als Mittel, um die Welt zu verstehen und deren Erkenntnis zu steigern: „*J'ai toujours eu de la chance avec les poètes [...] Je suis toujours tombé, au moment opportun, sur l'œuvre poétique qui pouvait m'aider à vivre, à me faire avancer dans l'acuité de ma conscience du monde*“ (EOV 219). Literatur könne somit als Folie für die Wahrnehmung der Wirklichkeit dienen. ⁴⁷¹ In diesem Sinn schreibt auch Garscha, dass das Schreiben Semprúns untrennbar mit dem literarischen Gedächtnis verbunden sei. Das Erlebte werde erst in dem Moment beschreibbar, in dem durch eine Assoziation eine Verbindung mit einem literarischen Text hergestellt werde, in dem das Erlebte also selbst literarisiert werde und somit in das kollektive Gedächtnis Eingang finde. ⁴⁷²

Das im KZ Erlebte wird schließlich auch in Versen verarbeitet. Die Gliederung in Strophen und Verse ermöglicht eine Objektivierung und Distanzierung des Erlebten. Die beiden Gedichte über Auschwitz „Der Kamin“ und „Auschwitz“ habe Klüger erst im nächsten Lager, Christianstadt, geschrieben. Denn erst dort war der Wunsch nach dichterischer Verarbeitung größer als der nach Verdrängung: „*da wollte ich mein Erleben verarbeiten, auf die einzige Weise, die ich kannte, in ordentlichen, gegliederten*

⁴⁷⁰Marisa Siguán: „Über Sprache und ihre Grenzen. Einige Beispiele zur Bewältigung von Sprachlosigkeit in der Literatur (Jean Améry, Primo Levi, Jorge Semprún)“. In: *Ansichten der deutschen Sprache. Festschrift für Gerhard Stickel zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Ulrike Haß-Zumkehr, Gerhard Stickel und Werner Kallmeyer. Studien zur deutschen Sprache 25. Tübingen: Narr, 2002, S. 605–622, hier S. 612.

⁴⁷¹Dies gilt nicht nur für Anspielungen auf Lyrik sondern auch auf Prosa: Diese Lesart bietet sich besonders für eine bedeutende Textstelle in *Le mort qu'il faut* an. Mit den unbeschreiblichen Zuständen im Latrinenbau konfrontiert, erinnert sich der Protagonist an einen Text Rimbauds. Das Rezitieren dieses Textes weckt im Folgenden einen Muselman aus der Lethargie und ermöglicht eine Kommunikation zwischen den beiden (MQF 46-56).

⁴⁷²Vgl. Garscha: „La mémoire littérisée de Jorge Semprún“, hier S. 110.

Gedichtstrophen“ (WL 126). Die „*Regelmäßigkeit*“ der Verse stifte ein „*Gegengewicht zum Chaos*“ (WL 126), sei ein „*poetischer und therapeutischer Versuch, diesem sinnlosen und destruktiven Zirkus in dem wir untergingen, ein sprachlich Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten; also eigentlich das älteste ästhetische Anliegen*“ (WL 126f.). Sie verteidigt ihre unbeholfenen Verse als „*Schlauheit*“ des Kindes, „*das Trauma der Auschwitzter Wochen in ein Versmaß*“ gestülpt zu haben, d. h. geordnet zu haben (WL 126). Sie verteidigt im Folgenden ihr Recht darauf, ihre Erfahrungen in lyrischer Form zu verarbeiten (WL 127). Auch wenn der Literaturwissenschaftlerin heute fragmentarische Gedichte, also experimentelle Formen lieber gewesen wären, kannte und imitierte die junge Dichterin Vorbilder aus der klassischen Lyrik.

Die Versform bietet später auch die geeignete Form für die „*Trauerarbeit*“ (WL 233). Der Schmerz um den Verlust der Angehörigen, das Gedenken an die Toten und die unabschließbare Trauer um die Ermordeten und Unbegrabenen nehmen die Form von Gedichten an. Sie erzählt für ihren Vater und ihren Halbbruder Gedichte geschrieben zu haben.

Ich schrieb ihm [dem Vater, B.S.] Gedichte, deutsche und englische, eine Art Exorzismus, oder vielmehr, ich schrieb sie nicht nur, ich verfaßte sie im Kopf, gedächtnisfreundliche Verse, mit denen ich wie mit leichtem Gepäck herumlaufen konnte, die einzelnen Strophen sozusagen auf der Zunge zergehen ließ und immer wieder ein Wort daran verbesserte [...]. Alles, um wegzudenken, um abzulenken. (WL 35)

Sie schrieb in New York Gedichte über die Erschießung ihres Halbbruders in Riga, deren Einzelheiten sie nicht kannte und von deren „*Aussageunfähigkeit*“ ihre Gedichte zeugen (WL 94-96). Aleida Assmann beschreibt die traumalindernde Wirkung von Sprache in *weiter leben* als symbolisches Zur-Ruhe-Geleiten: „*in ihren Worten und Gedichten versucht sie den unbegrabenen Ermordeten, ihrem Vater und ihrem Bruder Orte zu erschaffen, an denen sie zur Ruhe kommen können, was, wie sie sehr genau weiß, vor allem der Selbstberuhigung dient.*“⁴⁷³

Die Trauerarbeit in Form von Versen wird in *L'Écriture ou la Vie* vor allem in den Sterbeszenen beschrieben. Die Alter-Ego-Figur Semprúns zitiert Verse aus Baudelaires „*Le voyage*“ für den sterbenden Halbwachs (EOV 29-38, 250). Die Verse Baudelaires sollen den Sterbenden auf die letzte Reise begleiten. Denn nicht nur aus politischer Weltanschauung, sondern auch angesichts der in diesem Ausmaß nie zuvor dagewesenen Vernichtung des von Gottes auserwählten Volkes können traditionelle religiöse Trauerrituale keinen Trost spenden. Das Rezitieren von kanonischen Gedichten ersetzt

⁴⁷³ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 259.

in diesem Sinne das Sterbegebet:⁴⁷⁴

dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit. (EOV 37)

Für den an Dysenterie sterbenden Diego Morales will er einen Vers aus „Masa“ aus César Vallejos Gedichtband über den spanischen Bürgerkrieg *España, aparta de mí este cáliz* (1937 geschrieben/1939 postum publiziert) aufsagen, jener stirbt aber zuvor (EOV 245-252, 375f.). Auch hier helfen Verse, Gefühle auszudrücken: „¡No mueras, te amo tanto!“ (EOV 251).⁴⁷⁵ In diesen Sterbeszenen wird die Diskrepanz zwischen der hohen Literatur und dem sich entleerenden, in seinen Exkrementen liegenden Körper eklatant. Die peinliche körperliche Versehrtheit durch die Dysenterie werde mit der „menschliche[n] Solidarität angesichts des Todes“ kontrastiert und erfahre dadurch eine „überindividuelle Deutung“, wie Krapoth ausführte.⁴⁷⁶ Auch hier besteht die Alter-Ego-Figur Semprúns Wittgenstein widersprechend darauf, dass die Todeserfahrung eine kollektive war und er den Tod seiner Mitgefangenen erlebt habe (EOV 252). Die Gedichte aus der gemeinsamen literarischen Kultur werden somit ein Vehikel zur Beschwörung der Brüderlichkeit angesichts des Todes. Umgekehrt verbindet der Erzähler von nun an „Le Voyage“ mit dem Tod von Halbwachs und kann Baudelaire nicht lesen, ohne sich an Halbwachs zu erinnern. Dadurch, dass Semprún „Le Voyage“ nicht nur für Halbwachs sondern auch für die junge Cécilia Landmann rezitiert, wird das Gedicht auf die nächste Generation und „das zukünftige Leben“ übertragen und somit der Tod von Halbwachs gemildert.⁴⁷⁷ Das Gedicht verbindet somit Vergangenheit und Zukunft, Tod und Leben und stiftet dadurch Sinn.⁴⁷⁸

Diese Szenen sind in der Sekundärliteratur oft interpretiert worden. Insbesondere wurde hervorgehoben, dass durch das Literaturzitat die Sterbeszene ästhetisiert werde, wodurch der in seiner Sinnlosigkeit und körperlichen Versehrtheit grauenvolle Tod eine exemplarische, symbolische Bedeutung erhalte und dadurch erzählbar werde.⁴⁷⁹ Nur

⁴⁷⁴Vgl. dazu auch das folgende Zitat aus *Landscapes of Memory*: „I want to say kaddish because I live with the dead. If I can't do that, forget about religion. Poetry is more helpful.“ (LM 24).

⁴⁷⁵Vgl. César Vallejo: *Spanien, nimm diesen Kelch von mir. España, aparta de mí este cáliz. Gedichte spanisch/deutsch*. Hrsg. von Alberto Perez-Amador Adam. Bd. 1. Werke. Aachen: Rimbaud, 1998, S. 58.

⁴⁷⁶Krapoth: „Schreiben im Zeichen des Todes“, hier S. 506.

⁴⁷⁷Neuhofer: *Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé*, S. 225.

⁴⁷⁸Vgl. ebd., S. 225.

⁴⁷⁹Neuhofer sieht die Funktion des Baudelaire-Gedichtes in *L'Écriture ou la Vie* darin, „den Tod von Halbwachs erzählbar zu machen und dem Gefühl der fraternité Ausdruck zu verleihen“, sowie

durch den intertextuellen Bezug auf das Gedicht Baudelaires kann Semprún von Halb- wachs' Tod erzählen, den er in *L'Évanouissement* nur im Konditionell erwähnt (EVA 72-76), wie Maldonado Alemán erläutert.⁴⁸⁰ Neuhofer fügt hinzu, dass durch diese Ein- schreibung in die Literaturgeschichte Text und Tode Teil des „*literarischen Sinn- und Gedächtnissystems werden*“.⁴⁸¹ Der Tod im Konzentrationslager wird individualisiert, ästhetisiert und durch die Zitate mit bereits bekannten Beschreibungen des Todes ver- knüpft. Er entspricht damit Semprúns poetologischem Prinzip einer Ästhetisierung der Erfahrung statt einer Dokumentation der Gräuel zugunsten der Erzählbarkeit und der Lesbarkeit des Textes.

Die Sterbeszene von Halb wachs wird im 2. Kapitel noch einmal erwähnt und in den Erzählstrang über den sterbenden Juden eingeflochten, der nach der Befreiung des KZs Buchenwald das Kaddisch für sich singt (EOV 60-63). In dieser Szene wird das vorge- tragene Gedicht funktionell mit dem Totengebet verglichen. Die Poesie wird an diesem gottlosen Ort zu einer Ersatzreligion. Diese Motivkonstellation arbeitet Krapoth in seinem Beitrag heraus.⁴⁸² Die Baudelaire-Verse für den sterbenden Halb wachs - und die Vallejo-Verse für Morales können wir hinzufügen - das „*La Paloma*“ des getöteten deutschen Soldaten und das Kaddisch-Gebet des ungarischen Juden sind Variationen des Gebetsmotivs. In diesen Szenen sei das „*Gesangs- oder Gebetsmotiv*“ ein „*kon- stitutives strukturelles Element*“ der Darstellung des Todes.⁴⁸³ Es bilde zugleich eine Variantenreihe mit unterschiedlichen intertextuellen Verweisen. Es sei „*Zeichen der un- aufhebbaren Einzigkeit eines individuellen menschlichen Sterbens*“ und erreiche zugleich „*symbolische Bedeutung*“.⁴⁸⁴

Neben diesem Zusammenhang von Versform und Gebetsfunktion wird in dieser Variantenreihe aber vor allem deutlich, dass Semprún literarische Zitate mit seiner Er- zählung nach dem Äquivalenzprinzip verknüpft. In der Sterbeszene des französischen Professors wird ein Baudelaire-Gedicht zitiert, dem kommunistischen Spanienkämp- fer ein spanisches Gedicht über den spanischen Bürgerkrieg, dem deutschen Soldaten ein im Nazideutschland populäres Lied. Während „*La Paloma*“ und „*Le voyage*“ wie auch das bekannte Dantezitat bei Levi das Reisemotiv als Sterbemetapher gemeinsam haben, so findet sich in Vallejos „*Masa*“ die Idee formuliert, dass die Solidarität un- ter den Menschen den Tod besiegen könne, die Semprún in seinem *Fraternité*-Begriff

Halb wachs fast 50 Jahre nach seinem Tod in der Literatur symbolisch zu bestatten. Vgl. Neuhofer: „Zur Funktionsweise von Intertextualität bei Jorge Semprun“, hier S. 260. Vordermark streicht hingegen die überindividuelle Deutung hervor, die die Sterbeszene Halb wachs' durch den Bezug auf diesen kulturellen Text erfahre. Vgl. Vordermark: *Das Gedächtnis des Todes*, S. 235.

⁴⁸⁰Vgl. Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo“, hier S. 119f.

⁴⁸¹Neuhofer: *Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé*, S. 336.

⁴⁸²Vgl. Krapoth: „Schreiben im Zeichen des Todes“, hier S. 510-512.

⁴⁸³Ebd., hier S. 511.

⁴⁸⁴Vgl. ebd., hier S. 511.

übernimmt.⁴⁸⁵

Die Bedeutung der Lyrikzitate in *L'Écriture ou la Vie* und *weiter leben* liegt vor allem in dem Gebrauchswert, der ihr zumindest in der Rückschau zugeschrieben wird. Die auswendig gelernte Lyrik dient den Gefangenen im KZ als Bezugspunkt der kulturellen Identität und das Rezitieren hilft, aus dieser albtraumhaften Realität zu fliehen. Die aus dem Gedächtnis gewussten Gedichte bilden aber auch einen Fundus an Ausdrücken, die als Ausweg aus dem Verstummen in die darauffolgende Verarbeitung der Erlebnisse einfließen. Diese Trauerarbeit nimmt in *weiter leben* die Form von exorzistischen Gedichten an den toten Vater und Halbbruder und in *L'Écriture ou la Vie* die von Sterbegebeten an. Die Literatur als sinnstiftendes System kann wie die Religion Trost spenden, Orientierung bieten und Gemeinschaft stiften. In Form von Lyrik hat sie den zusätzlichen Vorteil eine gedächtnisfreundliche Form zu haben und damit überall und jederzeit verfügbar zu sein. Als Gattung des (Sterbe-)Gebets ist sie seit Jahrhunderten Teil von Trauer Ritualen. Neben diesen weitreichenden Übereinstimmungen im Gebrauch der Lyrik liegt das Besondere an *weiter leben* an den acht Gedicht Klügers, von denen das folgende Kapitel handelt.

5.3 Klügers Gedichte in *weiter leben*

Das Gedicht „Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater“ ist in den Kontext der Kindheits-erinnerungen an den Vater eingebunden. In ihm wird das Gedenken an den toten Vater durch das jüdische Trauer Ritual der Jahrzeitlichter, aber auch in Form einer Geisterbe-schwörung beschrieben (WL 36f.). Es ist in Strophen geordnet, mit alternierendem Vers und Kreuzreim (mit unreinen Reimen in der 3. Strophe: „Spule“ - „kühle“ und in der 4. Strophe: „Spieles“ - „ziellos“) sowie abwechselnd stumpfen und klingenden Versausgang mit einem alternierendem Refrain. Das Gedicht evoziert das Vergessen (2. Strophe, 4. Zeile und 4. Strophe, 2. Zeile), das Vergehen der Zeit („Rost“, Siebenmeilenstiefel in der 6. Strophe) und den sprichwörtlichen Verlust des Fadens der Erinnerung (3. Strophe, 4. Zeile). Es setzt aus, bevor eine gemeinsame Kindheitserinnerung geschildert wird (3. Strophe): „Das Erinnerungsbild entzieht sich nach drei kurzen Versen dem dichterischen Zugriff, die Bilderreihe bricht ab und entfleucht gespenstergleich“, wie Schubert formuliert.⁴⁸⁶ Ein Spaziergang an der kalifornischen Küste des Pazifischen Ozeans wird mit einem gemeinsamen Spaziergang von Vater und Tochter, den man nach den No-vemberpogromen 1938 in Wien verorten kann, verschränkt. Durch den intertextuellen

⁴⁸⁵Vgl. Levi: *Se questo è un uomo*, S. 101-103; Weiterführendes zur Lyrik bei Primo Levi und Jorge Semprún, vgl. auch Barbara Agnese: „Infin che'l mar fu sopra noi richiuso. Les langues du moi privé, voix de la représentativité? Primo Levi, Jorge Semprun“. In: Hrsg. von Rolf Wintermeyer und Corinne Bouillot. Publications des Univ. de Rouen et du Havre, 2008, S. 201-209.

⁴⁸⁶Schubert: „Zeitvertreib und Zauberspruch“, hier S. 118.

Bezug auf Ödipus wird angedeutet, dass die Tochter mit ihrem Vater aus der ihnen feindlichen Stadt fliehen hätte können. Diese Möglichkeit, der gemeinsame Spaziergang (WL 20), das Foto des Vaters (WL 21), die jüdischen Trauerrituale (WL 25) und die Jahrzeitlichter (WL 35) wurden zuvor schon im Prosatext angeschnitten und werden im Gedicht wieder aufgenommen.

Von der Shoah als Grund für den Tod des Vaters ist im Gedicht allerdings nicht die Rede. Dies kritisiert auch die Erzählerin, wenn sie in ihrer anschließenden Wertung und Interpretation vom Standpunkt der Germanistin aus anmerkt, dass sie durch die Wahl des beschränkten kindlichen Blicks das Gedicht abbrechen lassen kann, bevor es unbequem werde (WL 37f.). Sie bescheinigt sich, nicht den Mut gehabt zu haben, sich der Wahrheit zu stellen. Diesem wahrheitsverfälschenden „*Exorzismus*“ mit „*Versöhnlichkeit*“ und „*Märtyrerverehrung*“ fehle die „*knirschende Wut*“ über die „*große Sauerei*“, die die KZ waren (WL 38). Trotzdem kann sie die Gründe der trauernden Tochter, auf diese Weise einen Kaddisch zu basteln, nicht ganz von der Hand weisen (WL 38). Denn dieser „*Exorzismus der Gaskammern, Beschwörung mit Kerzen und anderem Spielzeug*“ sei als selbstfabrizierter Ausdruck der Trauer einer Tochter um den Vater noch immer besser als nichts (WL 38).

Das zweite Gedicht „Sand“ schließt den Wien-Abschnitt ab (WL 67). Wie die Erzählerin zur Einleitung des Gedichtes ausführt, ist es an der kalifornischen Küstenstadt Berkeley entstanden, als durch ihr Germanistikstudium die Stadt ihrer Kindheit wieder präsent wurde. Es beschreibt den menschenleeren Kinderspielplatz im Esterházy-park in der Sommerhitze und die Stadt, aus der ein Kind verbannt wurde. Diese ambivalenten Erinnerungen werden in unregelmäßigen Metren, stark unreinen Reimen („*der Sand*“ - „*verbannte*“, „*torkeln*“ - „*Schaukeln*“) und in harten Enjambements („*Sengende Sonne über den Schaukeln/ blendet; blinde/ Stadt, die ein Kind/ sandigen Auges verbannte,*“) formuliert und enden in einer grammatikalisch unvollständigen Frage. Dem unregelmäßigen Metrum steht eine starke Betonung der lautlichen Ebene gegenüber, die in Alliterationen („*Sand*“ - „*Sengende Sonne*“ - „*sandigen*“ - „*soll*“) und Assonanzen („*menschenleere*“, „*sengende*“, „*blendet*“, „*Meer*“) gestaltet wird. Es zählt in formaler Hinsicht zu den unkonventionelleren Gedichten.

Das Gedicht „Jom Kippur“ stammt aus dem Abschnitt über die Konzentrationslager, in dem die Ich-Erzählerin vom „*Gespenst*“ ihres Halbbruders Schorschi erzählt (WL 98f.). Sie hat gehofft, ihn in Theresienstadt wiederzusehen, zu dem Zeitpunkt war er aber bereits deportiert und erschossen worden (WL 93). Der Titel des Gedichtes bezieht sich wie der periodische Anfangsreim „*Und dieses Jahr wie jedes Jahr*“, der noch durch die Alliteration („*Jom*“ - „*jedes Jahr*“ - „*Jahreswende*“ - „*vor Jahren dir Jahr um Jahr*“) verstärkt wird, auf das Ritual des Versöhnungstags Jom Kippur, der wenige Tage nach

dem jüdischen Neujahrsfest stattfindet. Es steht also im Kontext des Bilanzziehens und der Vergebung der Sünden zum Jahreswechsel. In diesem überwiegend füllungsreichen Vierheber mit umarmendem Reim, manchmal unreinem Reim („Tränen“-„Versöhnen“) und damit korrespondierender männlicher und weiblicher Kadenz erzählt sie von den Schwierigkeiten, um ein Familienmitglied zu trauern, dessen Todesursache und dessen Grab unbekannt sind.

Der Gebrauch der Personalpronomen zeigt, dass die Struktur des Gedichtes aus einer allgemeinen Ebene (wir, die Lebenden und ihr, die Toten) und einer persönlichen Ebene (ich und du, mein Bruder) besteht. Im Gegensatz zu „Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater“ wird durch den Hinweis, dass die Leichname nicht identifizierbar seien und kein Grab haben, sondern in Gruben aufgestöbert werden müssen sowie durch die Alliteration „Sterben“ - „Stacheldraht“ die nationalsozialistische Judenverfolgung als Todesursache angegeben. Diese Todesumstände führen dazu, dass die unbegrabenen Toten den Überlebenden bzw. der Bruder der Schwester grollen. Die Toten, für deren Seele an Jom Kippur gebetet wird, sind unversöhnlich geblieben („Ihr verweigert Versöhnung zur Jahreswende“). Die Überlebenden werden aus der Synagoge verstoßen wie der Sündenbock, dem zu Jom Kippur die Schuld der Gemeinschaft aufgeladen wurde, in die Wüste gejagt wurde, um stellvertretend für sie zu sühnen. Die Toten schließen die Lebenden aus, entziehen sich ihnen, lassen sie aber auch nicht los. Auf der lautlichen Ebene wird durch Paronomasien („zehrt“ - „zerrt“), Alliterationen („Lebendigen“ - „Löset“) und Anaphern („Und [ihr]“) die Repetition und Invarianz betont. In der Schlusszeile wird schließlich die Opposition umgedreht und gefragt: „Sind wir Lebenden denn den Toten Gespenster?“ (WL 99). Die Abkehr der Toten von den Lebenden sowie die Blindheit und das Salzwasser sind Motive aus vorigen Gedichten, die hier wiederaufgenommen werden.

„Der Kamin“ ist eines der beiden Gedichte über Auschwitz, die das Mädchen im KZ Christianstadt verfasst hat (WL 124-127). Beide Gedichte wurden im Juni 1945 in zwei von der 12. Amerikanischen Heeresgruppe herausgegebenen Zeitungen veröffentlicht.⁴⁸⁷ Vier Strophen dieses Gedichtes werden an drei verschiedenen Stellen im Text zitiert (WL 107, 125f., 164).⁴⁸⁸ Die erste Strophe steht im Anschluss an ein Zitat von Tadeusz Borowski, dem Autor von *Bei uns in Auschwitz*, zu Beginn des Kapitels „Auschwitz-Birkenau“, in dem die Ich-Erzählerin die Hoffnung, Hoffnungslosigkeit und Angst angesichts der Vernichtungslager beschreibt. Die zweite und die dritte Strophe

⁴⁸⁷Vgl. WL 199-202. Zur Veröffentlichung der Gedichte und für eine Reproduktion des Artikels vgl. Feuchert: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, S. 120-123; Konrad Feilchenfeldt: „Zur Überlieferung der Auschwitz-Gedichte von Ruth Klüger“. In: *Literatur in Bayern* 47 (1997), S. 12f.

⁴⁸⁸Die restlichen Strophen werden bei Heidelberger-Leonard zitiert, vgl. Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, 'Weiter leben. Eine Jugend'. Interpretation*, S. 37f.

stehen in der Mitte des Auschwitz-Teils, vor dem Selektionskapitel, als die Erzählerin über den Gebrauch von Versen in Auschwitz nachdenkt und gegen das sogenannte Adorno-Diktum sowie gegen die hermetischen Gedichte Paul Celans polemisiert. Ihre beiden eigenen Gedichte über Auschwitz, „Auschwitz“ und „der Kamin“, werden als Beispiele des Versuchs genannt, die Erfahrung des Vernichtungslagers in gebundenen Versen zu verarbeiten. Die vierte Strophe steht im Abschnitt „*Christianstadt*“, in dem das Gedicht geschrieben und vor dem wenig erbauten Publikum vorgetragen wurde. Es steht im Kontext einer imaginierten ausgleichenden Gerechtigkeit, denn in der Strophe wird den Tätern dasselbe Ende im Kamin wie den Opfern prophezeit. Wie Heidelberger-Leonard herausarbeitet, habe das Zitieren des Gedichts im ersten Fall eine „deskriptiv[e]“ Funktion als Bestätigung des Borowski-Zitats. Dann werde es „kontrastiv“ als Radikalisierung des „Auschwitz“-Gedichtes verwendet. Und zuletzt werde der Schlussrefrain im Unterschied zu seiner bisherigen Bedeutung als „*Rachephantasie*“ verwendet.⁴⁸⁹ Dieser strophisch gegliederte trochäische Vierheber mit Kreuz-, Paar- und Kehrreim (ababccddff) beschreibt in „*aalglatten Kinderversen*“ das Vernichtungslager Auschwitz, insbesondere dessen Krematorium. In dieser vom Massenmord gekennzeichneten Welt löst der Kamin als todbringendes Prinzip die Sonne als lebensspendendes Prinzip ab:

Täglich hinterm Stacheldraht/ Steigt die Sonne purpurn auf,/ Doch ihr Licht wirkt öd und fad,/ Bricht die andre Flamme auf./ Denn das warme Lebenslicht/ Gilt in Auschwitz längst schon nicht./ Blick zur roten Flamme hin:/ Einzig wahr ist der Kamin./ Auschwitz liegt in seiner Hand,/ Alles, alles wird verbrannt. (WL 126)

Das Gedicht verleiht schließlich dieser „*personifizierte[n] Todesmaschine*“ selbst die Stimme (WL 164): „*Fünf Millionen berg’ ich schon!/ Auschwitz liegt in meiner Hand,/ Alles, alles wird verbrannt.*“ (WL 125f.) Es beschreibt weiters die sogenannten Muselmänner, die ihren Lebenswillen verloren haben. Das Überleben in Auschwitz liege außerhalb des Einflussbereiches des Menschen und folge der destruktiven Logik des Kamins, die Schonung oder Entrinnen ausschließe. Diese Hoffnungslosigkeit und absolute Negativität wird durch die Häufung von Negationswörtern verstärkt. Die Omnipotenz sowie Allumfassenheit des Gewaltanspruchs des Kamins wird durch die eine Gesamtheit ausdrückenden Artikelwörter („*Jeder*“, „*Alles*“, „*alles*“) noch weiter gesteigert (WL 107, 126, 164). Vogel-Klein, die das Kamin-Gedicht fälschlicherweise mit Auschwitz betitelt, interpretiert den Kamin durch den biblischen Ausdruck „*liegt in seiner Hand*“

⁴⁸⁹Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, ‘Weiter leben. Eine Jugend’. Interpretation*, hier S. 48.

als einen perversen Gott.⁴⁹⁰ Der Kamin wird als destruktive, alles Leben verschlingende Allmacht im Vernichtungslager und als einzige Wahrheit in einer Welt ohne Schönheit, ohne Freude, ohne Sonne und angesichts der Gewissheit des Todes auch ohne Todesangst repräsentiert (WL 107). Er steht somit Pars pro Toto für das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau, dessen Baracken, Stacheldrahtumzäunung und Krematorium im Gedicht beschrieben werden. Das Gedicht benennt den Genozid an den Juden und reiht sich in die Argumentation der Erzählerin ein, dass ihr Überleben eine Ausnahme und einen Glücksfall darstelle (WL 107f.).

Als zweites Kindergedicht werden im Kapitel, das der Problematik Lyrik und Auschwitz gewidmet ist, die ersten zwei Strophen des Gedichtes „Auschwitz“ angeführt (WL 125). Auch dieses Gedicht ist durch sein streng geordnetes Versmaß ein trochäischer Vierheber mit strophenweiser weiblicher und männlicher Kadenz in der Strophenform abaab. Es wird ein kalter und trüber Morgen „*Schwer von Leid, gedrückt von Sorgen,*“ beschrieben. Die Grundstimmung ist depressiv, sie steigert sich in der zweiten Strophe zu der düsteren Prophezeiung, dass die apathischen Zwangsarbeiter bald durch einen grauenvollen Mord sterben werden. Der eindeutige Bezug zu Auschwitz ist trotzdem nur durch den Titel gegeben. Interessant ist in Bezug auf die dezidiert feministische Position der Ich-Erzählerin, dass das Gedicht nur von Männern, nicht aber von Frauen und Kindern spricht. Die Zwangsarbeit der Dichterin zum Zeitpunkt der Abfassung des Gedichtes wird nicht thematisiert. Das Gedicht „Auschwitz“ ist in dieser Hinsicht weniger explizit als das „Kamin“-Gedicht und täusche nach Heidelberger-Leonard durch das regelmäßige Versmaß und die rhetorischen Fügungen eine „*Beherrschung des Geschehenen*“ vor.⁴⁹¹

Das Gedicht „Die Unerlösten“ ist am Schluss des Teils über die Lager angesiedelt (WL 168). Es dient zur Illustration der Aussage, dass die Entscheidung zur Flucht eine freie war und die Erzählerin die „*Trägheit überwunden*“ habe (WL 167). Dieses Bild vom „*schieben, geschoben werden*“ sei auch ins Gedicht eingeflossen (WL 168). Dieses unkonventionellste von Klügers Gedichten ist in vier Abschnitte gegliedert, hat kein festes Versmaß und ist nicht endgereimt. Sein wesentliches Reimprinzip ist die Alliteration („*schwellend*“ - „*Schwamm*“ - „*Schwimmend*“ - „*weitergeschwemmt*“). In diesem menschenleeren Gedicht werden Immobilität, flackernde Benzinfeuer und zäher, giftiger Rauch am Flussufer beschrieben. Das zähe Voranschreiten wird auch strukturell durch den stark fragmentierten Vers und durch die Alleinstellung des Wortes „*zäh*“ in der 6. Zeile unterstrichen. Der asyndetische Stil ordnet die Sätze und Halbsätze aneinander, ohne sie miteinander in Beziehung zu setzen. Das Gedicht weist Parallelen zu

⁴⁹⁰Vogel-Klein: „Le Refus de témoigner de Ruth Klüger, professeure de lettres et rescapée d’Auschwitz“, hier S. 215.

⁴⁹¹Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, ‘Weiter leben. Eine Jugend’. Interpretation*, hier S. 36.

einer Textstelle am Ende des Epilogs auf: „*Abfälle der Nacht, an die Ufer des Morgens geschwemmt: Ressentiments, Haß, Selbstmitleid - wer weiß, wovon man geträumt hat. Man wacht auf, als hätte man im Toten Meer gebadet, die Seele klebrig von Salz und Chemikalien.*“ (WL 283). Diese Textstelle wirkt wie die Auflösung in Prosa des Gedichtes bzw. wirkt das Gedicht wie eine Versifikation dieser Prosastelle. Der Titel „*Die Unerlösten*“ steht in einer Spannung zum Inhalt des Gedichtes, er klingt in der Enttäuschung im salzigen Ende an.

Das lange Gedicht „*Jessica läßt sich scheiden*“ steht am Ende des New York-Teils (WL 262-264). Es ist in den Abschnitt eingefügt, in dem die Protagonistin New York und ihre Mutter verlässt. Der Prätext dieses Gedichts, Shakespeares *Kaufmann von Venedig*, wird in ein modernes New York transferiert. Damit ist vom Judentum, von Ehe und Scheidung, vom Geld, vom Theater, vom Besitzanspruch der Eltern auf die Kinder, vom Verrat der Töchter an den Vätern und vor allem vom Verrat der Väter, dem „*Wucherervater*“ Shylock und dem „*Dichtervater*“ Shakespeare (WL 264), an den Töchtern die Rede. Er gliedert sich damit in den Kontext des doppelten Verrates ein, den der Protagonistin an ihrer Mutter und den der Mutter an ihr. In fünf Abschnitte gegliedert und metrisch ungeordnet, sticht der metrisch gegliederte letzte Abschnitt (fünf Verse mit je zwei Amphibrachys) hervor, in dem die schwierige Vater-Tochter-Beziehung noch einmal resümiert wird. Das Gedicht wird durch den periodisch flüssigen Anfangs- bzw. Binnenrefrain in dem „*Mein Vater Shylock*“ bzw. „*Mein Vater Shakespeare*“ variiert wird, Anaphern („*du hast*“), Parallelismen („*mein Leben, mein Lieben, / dein Gut, deine Habe*“), Chiasmen („*du fluchst, einer reizt dich / sie spucken, du spreizt dich,*“), Alliterationen („*Wucherervater*“ - „*Dichtervater*“ - „*vogelfrei*“), Assonanzen („*reizt*“ - „*spreizt*“) und vereinzelt Endreimen („*Goj*“ - „*Playboy*“) gegliedert und ist in einem parataktischen, oft asyndetischen Stil gehalten.

Das Gedicht „*Aussageverweigerung*“ nimmt die Schlüsselstelle am Ende des Epilogs ein (WL 283f.). Sein Titel wurde von Klüger als Buchtitel vorgeschlagen, wurde aber nur in der französischen Übersetzung akzeptiert.⁴⁹² Dank dieser Ausnahmestellung wurde es auch in der Sekundärliteratur am öftesten rezipiert. Schubert interpretiert „*Aussageverweigerung*“ im Sinne des Zeugenparadoxons, dass nicht die Überlebenden, sondern die Toten die wahren Zeugen der Shoah seien. Deshalb könne man mit ihnen nicht einfach abschließen, wie mit der Aussage eines Zeugen vor Gericht.⁴⁹³ Auch Vogel-Klein folgt dieser Lesart und legt in ihrer Interpretation den Schwerpunkt auf die Spannung

⁴⁹²Mit diesem Titel hätte sie „*das Tauziehen zwischen Erinnern und Verdrängen, zwischen Überforderung des Lesers und Verstummen, ins Licht rücken*“ wollen. „*Falsches, inadäquates, von der Subjektivität geprägtes Erinnern ist ein Thema in meinem Buch. Denn ich glaube natürlich nicht, daß subjektive Wahrnehmung und objektives Geschehen nahtlos ineinander übergehen*“. Zitiert nach: Klüger: „*Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie*“, hier S. 410.

⁴⁹³Vgl. Schubert: „*Zeitvertreib und Zauberspruch*“, hier S. 109.

zwischen Erinnerung und Verdrängung.⁴⁹⁴ Heidelberger-Leonard interpretiert „Aussageverweigerung“ ebenfalls in dem Sinne, dass Klüger sich nie anmaßen würde „für die Toten zu sprechen“ und sich nicht im Besitz der Wahrheit wähne.⁴⁹⁵ Ihr Fazit, dass das Gedicht „in letzter Minute das bisher Mitgeteilte radikal in Frage“ stelle, soll aber durch die folgende Interpretation widerlegt werden.⁴⁹⁶

Dieses kreuzgereimte, aber metrisch unregelmäßige Gedicht in der Strophenform abaab setzt sich also mit der Rolle des Zeugen auseinander. Diese ist mit Gefahr verbunden, mit Verfolgt- und Verhörtwerden, mit Beobachtung, Fluchtimpulsen und rastloser Heimatlosigkeit, aber vor allem mit dem Unvermögen und der Weigerung für die Toten zu sprechen. Denn jedes Gespenst könne die Überlebende des Zeugenstatus verlustig sprechen. Das ist in dem Sinn zu verstehen, dass sie als Überlebende nur für sich, aber nicht an Stelle der Toten sprechen kann. Dieses Motiv der Schuld den Verstorbenen gegenüber wird schon in „Jom Kippur“ beschrieben. Statt den vorangegangenen Text in Frage zu stellen, reiht sich das Gedicht vielmehr in die bisherige Argumentationsstruktur ein. „Aussageverweigerung“ ist in dem Sinn zu verstehen, dass *weiter leben* als offenes, keine Synthese anstrebendes Streitgespräch zum Denken anregen will, anstatt auf eine Zeugenaussage in einem Gerichtsprozess reduziert zu werden, die nach dem Feststellen von Opfer und Täter archiviert wird. Dieser Stolperstein zum Schluss unterläuft ein weiteres Mal die Lektüre des autobiografischen Berichts der nun in Kalifornien lebenden Universitätsprofessorin als einer *Escape Story* mit *Happy End*.

Alle Gedichte sind demnach thematisch in den Zusammenhang ihres Kontextes eingebunden. Sie werden wie Zitate in einem literaturwissenschaftlichen Essay eingeleitet, oft wird ihr Entstehungskontext geschildert. Sie werden teilweise oder vollständig zitiert, z.T. werden auch Alternativfassungen angegeben. Anschließend werden sie kommentiert und interpretiert. Das Urteil der Erzählerin als Literaturwissenschaftlerin fällt meist negativ aus, dennoch verteidigt sie ihr Gedichteschreiben als ein ordnungsstiftendes Verarbeiten des Erlebten. Die eigene Interpretation durch das erinnernde Ich macht erneut den Abstand zwischen dem früheren und dem jetzigen Ich deutlich. So als ob das erinnernde Ich nicht die eigene Biografie, sondern die einer anderen schreiben würde, werden gefundene Gedichte kontextualisiert und interpretiert, um die damaligen Befindlichkeiten zu rekonstruieren. Dem erinnernden Ich sind die Gedichte also das Mittel, um den früheren Ichs Sprache zu verleihen. Der zeitliche Abstand wird durch das veränderte sprachliche Register der Literaturwissenschaftlerin, durch Meinungs-

⁴⁹⁴Vogel-Klein: „Le Refus de témoigner de Ruth Klüger, professeure de lettres et rescapée d’Auschwitz“, hier S. 222.

⁴⁹⁵Heidelberger-Leonard: „Ruth Klüger ‘weiter leben’ revisited“, hier S. 270.

⁴⁹⁶Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger, ‘Weiter leben. Eine Jugend’. Interpretation*, S. 49.

umschwünge und die z.T. abfällige Bewertung ihrer Gedichte deutlich. Sie konstatiert nüchtern: „*In den KZ wurde keine große Lyrik verfaßt. Wäre es anders, so könnte man behaupten, diese Lager wären doch zu etwas gut gewesen, etwa zu einer Läuterung, die große Kunst zur Folge hatte. Sie waren jedoch zu nichts gut.*“ (WL 32) Klügers Gedichte sind in der Tat „*sehr konventionell geraten und von geringer ästhetischer Qualität*“, wie von Liebrand konstatiert wurde.⁴⁹⁷ Während die in Prosa eingelegte Poesie in klassischen Entwicklungsromanen wie Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als „*ästhetische Zentren*“ fungieren, stünden Klügers Gedichte für „*ästhetisches Scheitern*“.⁴⁹⁸ Sie hätten keine ästhetische Funktion, sondern fungieren als „*Totenklage*“.⁴⁹⁹ Lorenz interpretiert diese Unbeholfenheit als Ausdruck der anfänglichen Schwierigkeiten, die richtige Sprache zu finden. Die Gedichte bilden demzufolge den Beginn der Suche nach der richtigen Artikulation des Erlebten, die in *weiter leben* ihren Abschlusspunkt gefunden habe.⁵⁰⁰

⁴⁹⁷Liebrand: „Das Trauma der Auschwitzer Wochen in ein Versmaß stülpen“, hier S. 245.

⁴⁹⁸Ebd., hier S. 245.

⁴⁹⁹Ebd., hier S. 245.

⁵⁰⁰Dagmar C. G. Lorenz: „Memory and Criticism. Ruth Klüger’s ‘weiter leben’“. In: *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature and Culture*. Hrsg. von Jeanette Clausen und Sara Friedrichsmeyer. Bd. 9. Lincoln [u. a.]: Univ. of Nebraska Press, 1994, S. 207–224, hier S. 214.

6 Tendenzen der späteren autobiografischen KZ-Literatur

Wie lassen sich Semprún und Klüger in den Kontext der Literatur der Shoah einordnen? Lassen sich die in diesem Textvergleich herausgearbeiteten Merkmale der Rhetorik der Erinnerung, Erinnerungsmetaphorik, Subjektivität, Selbstreflexivität, der indirekten Darstellung der Gräueltaten, Intertextualität und Hybridität als Charakteristika einer späteren Strömung in der autobiografischen Literatur der Shoah verallgemeinern?

Diese Frage möchte ich abschließend mit Maldonado Alemán beantworten.⁵⁰¹ In seinem Beitrag zur narrativen Konstruktion der Erinnerung im autobiografischen Werk Semprúns und Klügers unterscheidet er zwei Tendenzen in der autobiografischen Shoah- und KZ-Literatur: Zuerst die Anfangsphase nach dem Zweiten Weltkrieg, in der die Überlebenden die moralische Notwendigkeit fühlten, ein detailliertes Zeugnis vom Massenmord in den KZ abzulegen. Schriftsteller wie Primo Levi und Robert Antelme beschreiben in ihren Zeugenberichten die repräsentativsten, prototypischsten und exemplarischsten Aspekte ihrer Erfahrung und unterstreichen deren Wahrheit durch eine sich objektiv wollende Schreibweise.

Die mehrere Jahrzehnte später auftretende zweite Strömung muss die nationalsozialistischen Verbrechen nicht mehr beweisen und kann davon ausgehen, dass deren Ausmaß und die meisten Details schon bekannt sind. Schriftsteller wie Semprún oder Klüger können sich daher vom dokumentarischen Impetus lösen und heben das Neue, Private und Spezifische hervor und reichern ihre Berichte oft mit Fiktion an.⁵⁰² Sie stützen sich dabei aber ausdrücklich auf ihre Vorgänger: In dem „polyphonen Diskurs//“ aus den früheren geschichtswissenschaftlichen wie literarischen Texten und Filmen über die Shoah steuern Klüger und Semprún ihren persönlichen Beitrag bei, der sich durch eine neue, ungewöhnliche Perspektive auszeichnet.⁵⁰³ Diesen Übergang von der Dokumentation zum Individuellen bemerkt auch Angerer: Die „Entlastung von der primären Zeitzeugenpflicht“ durch die Texte der ersten Generation schaffe für die zweite Generation den „Freiraum für das zutiefst Persönlich“.⁵⁰⁴ Ihre Schreibweise zeichne sich durch die Reflexion über die Distanz zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich bzw. zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit aus. Oder anders gesagt: Stellen andere

⁵⁰¹Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo“.

⁵⁰²Vgl. ebd., hier S. 106-108.

⁵⁰³Vgl. dazu Reiters Beitrag zu den jüngeren Erinnerungstexten, als deren wichtigstes Merkmal sie deren „Dialogizität“ bezeichnet: Andrea Reiter: „Authentischer Bericht oder Roman? Einige Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten“. In: *Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*. Hrsg. von Anne Betten und Konstanze Fliedl. Philologische Studien und Quellen 176. Berlin: Schmidt, 2003, S. 120–131, hier S. 129f.

⁵⁰⁴Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“, hier S. 65.

Autoren die zum Schreiben über traumatische Erfahrungen notwendige Distanz über einen betont objektiven Stil oder über verfremdende Schreibweisen her, so erfolgt die Distanzierung zum Erzählten bei Semprún und Klüger durch den zeitlichen Abstand der Erinnerung. Die Erfahrung des Lagers werde ins Leben eingegliedert und seine Auswirkungen auf die Gegenwart des Erzählers thematisiert.⁵⁰⁵ Das Hin und Her der Erinnerung wird im Text nachvollzogen oder mit Angerer gesprochen: „*Der zeitliche Abstand hat den Akzent vom Inhalt auf die Form der Erinnerung verlagert.*“⁵⁰⁶

La nueva tendencia configura una escritura que disuelve la dicotomía centro-periferia, tan propia de la tendencia anterior, esto es, establece un relato que deshace la estricta oposición entre el recuerdo de las vivencias del campo, o sea, entre el yo de la experiencia vivida en el pasado en cuanto centro, por un lado, y el yo narrador del presente en cuanto periferia, por otro, un yo del presente que al recordar contextualiza y explica lo vivido en el campo, enriqueciéndolo con vivencias anteriores y posteriores, e incluso con la ficción. Se impone así, en la tendencia posfáctica, una escritura de naturaleza híbrida, cuyo relato va del presente al pasado y del pasado al presente, en la que alternan centro y periferia, concentración y dilatación.⁵⁰⁷

Die postfaktische Phase zeichne sich demzufolge durch die Verschiebung des Schwerpunktes auf das erinnernde Ich und durch eine Erweiterung des Zeugnisses auf das Genre der Autobiografie bzw. des autobiografischen Romans aus. Zur Illustration dieser späteren, postfaktischen Phase wählt Maldonado Alemán Klüger und Semprún als Exempel.⁵⁰⁸ Die autobiografischen Romane Semprúns seien insofern repräsentativ für die postfaktische Tendenz in der autobiografischen Lagerliteratur, als er das Zeugnis durch die literarische Imagination überschreitet, um zum Wesentlichen der Lagererfahrung vorzudringen.⁵⁰⁹ Wenn Semprún durch Motivkonstellationen, intertextuelle Verweise, Gedichte und Dialoge die Erinnerung poetisiere, wähle Klüger das

⁵⁰⁵Vgl. Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo“, hier S. 106-108.

⁵⁰⁶Vgl. Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“, hier S. 73.

⁵⁰⁷Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo“, hier S. 108f.

⁵⁰⁸Alemán bezieht sich auf den Begriff der *postfaktischen Shoah-Autobiographie*, wie er von Sorg und Angelo definiert wurde: „Die Texte haben sich vom Anspruch, das Ereignis der Shoah zu beweisen, emanzipiert, sie inszenieren und reflektieren die Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich; Thema der Darstellung sind die Wechselwirkung von Vergangenheit und Gegenwart; die Texte beziehen sich auf andere Texte, die auf die Shoah referieren; sie signalisieren, dass ihr Sprechen metaphorisch und wesentlich zeichnerisch ist; die Texte reflektieren die eigene Metaphorik und Rhetorik und sind autoreferentiell; die Texte erheben nicht den Anspruch, über einen bestimmten Gegenstand die Wahrheit auszusagen, sondern verstehen sich mit ihrem (mehr oder weniger ausgeprägten) fiktionalen Gehalt als ein Bestandteil der Wahrheit.“ Vgl. Reto Sorg und Michael Angelo: „Selbsterfindung und Autobiographie“. In: *Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit*. Hrsg. von Henriette Herwig. Tübingen (u. a.): Francke, 1999, S. 325-245, hier S. 331f. Hier zitiert nach: Neuhofer: *‘Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé’*, S. 48.

⁵⁰⁹Vgl. Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo“, hier S. 109-112.

erklärende Kommentar und die Methode des differenzierenden Vergleichs. Indem sie die Authentizität ihres autobiografischen Schreibens mit der Literarizität verbinde und die Subjektivität ihrer Erzählung betone, zählt auch sie zur postfaktischen Tendenz. Während Semprún synthetisiere, verdichte und verknüpfe, analysiere und differenziere Klüger.⁵¹⁰ Akribisch stelle sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten fest, ohne diese aufzulösen, vergleiche ohne gleichzumachen.⁵¹¹ Semprúns poetisch-verdichtende und Klügers analytisch-vergleichende Erinnerungsbücher stehen mehr in der Tradition der klassischen literarischen Autobiografien als die Zeugnisse der ersten Phase.

Wenn Klüger als kühle, vernunftgeleitete Baumeisterin Brücken baut, d. h. zwischen entfernten Erfahrungen über einen schmalen Pfad balancierend Kommunikation ermöglicht, ohne die Abgründe zu leugnen, die sich dazwischen auftun, dann ist Semprún ein (Ver-) Dichter, der Eigenes und Fremdes, viele zu früh getrennte Lebensfäden untrennbar ineinander verhakt. Für die Leser ist es sicher leichter, über Klügers Brücken zu gehen, die an ein Gegenüber gerichtet sind, als dem verschlungenen Filz von Semprúns Fäden zu folgen, die sie oft falsch interpretieren und ihm damit unrecht tun.

Ich möchte diese Arbeit mit einem Zitat von einem der einflussreichsten Theoretiker der Geschichte, der als Jude selbst dem Nationalsozialismus zum Opfer gefallen ist, beenden. In dieser Textstelle schreibt er über den wichtigsten Erinnerungsroman des 20. Jahrhunderts, den er auch selbst übersetzt hat. Ich zitiere also Walter Benjamin in „Zum Bilde Prousts“:

Man weiß, daß Proust nicht ein Leben wie es gewesen ist in seinem Werke beschrieben hat, sondern ein Leben, so wie der, der's erlebt hat, dieses Leben erinnert. Und doch ist auch das noch unscharf und bei weitem zu grob gesagt. Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens. Oder sollte man nicht besser von einem Penelopewerk des Vergessens reden?⁵¹²

⁵¹⁰Vgl. dazu insbesondere den Beitrag von Angerer: Angerer: „Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung“, hier S. 77-83.

⁵¹¹Vgl. Maldonado Alemán: „La construcción narrativa del recuerdo“, hier S. 120-124.

⁵¹²Walter Benjamin: „Zum Bilde Prousts“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. 2/1 [Literarische und ästhetische Essays]*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, S. 310-324, hier S. 311.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Klüger, Ruth: *Landscapes of Memory. A Holocaust Girlhood Remembered [zuvor: Still Alive]*. London: Bloomsbury, 2004 [2003].
- *unterwegs verloren. Erinnerungen*. Wien: Zsolnay, 2008.
- *weiter leben. Eine Jugend*. 17. Auflage. München: dtv, 2010 [1992].
- Levi, Primo: *La tregua*. Torino: Einaudi, 1997 [1963].
- *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 2005 [1958].
- Semprún, Jorge: *Federico Sánchez. Eine Autobiographie. Deutsch von Heide Mahler-Knirsch [Autobiografía de Federico Sánchez]*. Hamburg: Knaus, 1978.
- *Le grand voyage*. [Paris]: Gallimard, 2006 [1963].
- *L'Évanouissement. Roman*. [Paris]: Gallimard, 2008 [1967].
- *Le mort qu'il faut*. [Paris]: Gallimard, 2008 [2001].
- *Quel beau dimanche*. [Paris]: Grasset, 2010 [1980].
- *L'Écriture ou la vie*. [Paris]: Gallimard, 2010 [1994].
- Vallejo, César: *Spanien, nimm diesen Kelch von mir. España, aparta de mí este cáliz. Gedichte spanisch/deutsch*. Hrsg. von Alberto Perez-Amador Adam. Bd. 1. Werke. Aachen: Rimbaud, 1998.

Zitierte Artikel und Interviews Klügers und Semprúns

- Bekas, Bożena und Agnieszka Stępień: „Interview mit Ruth Klüger am 28.03.2001“. In: *Erinnerung, Gedächtnis, Geschichtsbewältigung. Österreichische Literatur der neunziger Jahre. Ein literarischer Workshop*. Hrsg. von Bożena Bekas. [Fernwald]: litblockín, 2002, S. 93–97.
- Cortanze, Gérard de: *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*. [Paris]: Gallimard, 2004.
- Klüger, Ruth: „Was ist wahr? Kann man 'schöne Literatur' über den Holocaust schreiben? Welchen Anspruch erheben die jüngst erschienenen Romane und Erzählungen über KZ und Verfolgung?“ In: *Die Zeit* Nr. 38 (12.09.1997), S. 64.
- „Dankrede zum Grimmelshausen-Preis“. In: *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature and Culture*. Hrsg. von Jeanette Clausen und Sara Friedrichsmeyer. Bd. 10. Lincoln [u. a.]: Univ. of Nebraska Press, 1985, S. 161–165.
- „Dichten über die Shoah. Zum Problem des literarischen Umgangs mit dem Massenmord“. In: *Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder*. Hrsg. von Hardtmann. Gerlingen: Bleicher, 1992, S. 203–221.

- Klüger, Ruth: „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“. In: *Autobiographien von Frauen*. Hrsg. von Magdalene Heuser. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 405–410.
- „Zeugensprache: Koeppen und Andersch“. In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Hrsg. von Stephan Braese. Frankfurt/Main [u. a.]: Campus-Verl., 1998, S. 173–181.
- *Dichter und Historiker. Fakten und Fiktionen. Vortrag vom 24. März 1999*. Wiener Vorlesungen im Rathaus 73. Wien: Picus-Verl., 2000.
- „Forgiving and Remembering“. In: *PMLA* 117/2 (2002), S. 311–313.
- „Holocaust unterrichten - wie?“ In: *Österreichs Umgang mit dem Nationalsozialismus. Die Folgen für die naturwissenschaftliche und humanistische Lehre*. Hrsg. von Friedrich Stadler. Wien [u. a.]: Springer, 2004.
- *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- „Mißbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch“. In: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 52–67.
- *Gemalte Fensterscheiben. Über Lyrik*. Göttingen: Wallstein, 2007.
- *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- *Was Frauen schreiben*. Wien: Zsolnay, 2010.
- *Frauen lesen anders. Essays*. 6. Auflage. München: dtv, 2011.
- „Über den Holocaust, die Kinder und die menschliche Freiheit“. In: *Was bleibt von der Shoah? Kontext, Praxis, Nachwirkungen*. Hrsg. von Maria Halmer, Anton Pelinka und Karl Semlitsch. Wien: Braumüller, 2012, S. 5–15.
- Löffler, Sigrid: „Jorge Semprún, der Abtrünnige“. In: *Kritiken, Portraits, Glossen*. Wien: Deuticke, 1995, S. 62–71.
- „Ruth Klüger, die Vertriebene“. In: *Kritiken, Portraits, Glossen*. Wien: Deuticke, 1995, S. 79–85.
- Müller-Kampel, Beatrix: „Man lernt sich irgendwie ausbreiten in der eigenen Sprache. Ruth Klüger“. In: *Lebenswege und Lektüren. Österreichische NS-Vertriebene in den USA und Kanada*. *Conditio Judaica* 30. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 275–301.
- Raddatz, Fritz J.: „‘Das letzte Abenteuer’. Gespräch mit Jorge Semprún. Zuerst abgedruckt in: Die Zeit Nr. 48 (24.11.1989)“. In: *Zeit-Dialoge*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996, S. 58–72.
- Schmidtkunz, Renata: *Im Gespräch. Ruth Klüger*. Wien: mandelbaum, 2008.
- Semprún, Jorge: „Niemand wird mehr sagen können: ‘Ja, so war es’“. In: *Die Zeit* Nr. 16 (14.04.2005).
- *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1994. Jorge Semprún. Ansprachen aus Anlaß der Verleihung*. Frankfurt/Main: Börsenverein des Dt. Buchhandels, 1994.

- Semprún, Jorge: „Prólogo“. In: *Seguir viviendo*. Hrsg. von Ruth Klüger. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, S. 5–8.
- „Ruth Klüger. Entretien avec Jorge Semprún“. In: *Jetzt-Autoren. Ils écrivent en allemand*. Hrsg. von Kerstin Behre und Petra Metz. Paris: Pauvert, 2001, S. 125–130.
- „Wovon man nicht sprechen kann“. In: *Was war und was ist. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar*. Hrsg. von Norbert Gstrein und Jorge Semprún. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001, S. 9–17.
- *Blick auf Deutschland. Aus dem Span. u. Franz. übers. von Michi Strausfeld*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.
- *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui. Traductions de l'espagnol par Serge Mestre*. [Paris]: Éd. Flammarion, 2010.
- Semprún, Jorge und Elie Wiesel: *Schweigen ist unmöglich. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.

Sekundärliteratur

- Angerer, Christian: ‚Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung‘. Ruth Klügers ‚weiter leben‘ im Kontext der neueren KZ-Literatur“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* (1998), S. 61–83.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.
- *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 4., durchgesehene Auflage. München: Beck, 2009.
- Assmann, Aleida und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: DVA, 1999.
- Assmann, Jan: „Zum Geleit“. In: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Hrsg. von Gerald Echterhoff. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002, S. 7–11.
- *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Auflage. München: Beck, 2007.
- Augstein, Franziska: *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*. München: Beck, 2008.
- Basseler, Michael und Dorothee Birke: „Mimesis des Erinnerns“. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Media and cultural memory 2. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2005, S. 123–147.

- Benjamin, Walter: „Zum Bilde Prousts“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. 2/1 [Literarische und ästhetische Essays]*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, S. 310–324.
- *Denkbilder*. 3. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.
- Bernecker, L. Walther: „Dem Erinnern verpflichtet. Jorge Semprún“. In: *Hispanorama* 102 (2003), S. 43–50.
- Bos, Pascale R.: *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust. Grete Weil, Ruth Klüger, and the Politics of Address*. Studies in European Culture and History. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2005.
- Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Hrsg.: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2007.
- Cortanze, Gérard de: „Le grand voyage de la mémoire. Entretien avec Jorge Semprún“. In: *Le Magazine littéraire* 438 (2005), S. 45–47.
- Díaz Arenas, Ángel: „Los libros de la memoria de Jorge Semprún (Muertes paralelas: Maurice Halbwachs - Diego Morales)“. In: *Barcarola. Revista de Creación Literaria* 71/72 (2008), S. 296–307.
- *‘Que nos quiten lo bailado’*. Textos, vivencias y experiencias en la obra de Jorge Semprún. Berlin: Ed. tranvía, Verl. Frey, 2009.
- Echterhoff, Gerald, Hrsg.: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002.
- Einfalt, Michael: „Jorge Semprún: Die Konstruktion von Erinnerung als Aufgabe der Literatur“. In: *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Hrsg. von Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer und Peter Kuon. KZ - memoria scripta 2. Bern [u. a.]: Lang, 2006, S. 125–139.
- Enzie, Lauren Levine: „Re-viewing the Holocaust Through a New Lens. Memory, Language, and Identity in the Autobiographical Texts of Cordelia Edvardson, Ruth Klüger, and Elizabeth Trahan“. Diss. Univ. of Massachusetts, 2007.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2011.
- Erl, Astrid und Ansgar Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.“ In: *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Hrsg. von Oesterle. Formen der Erinnerung 26. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2005, S. 185–210.

- Erll, Astrid und Ansgar Nünning: „Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick“. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Media and cultural memory 2. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2005, S. 1–10.
- Faber, Richard: *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Semprúns KZ-Literatur*. Berlin: Ed. tranvía, 1995.
- Feilchenfeldt, Konrad: „Zur Überlieferung der Auschwitz-Gedichte von Ruth Klüger“. In: *Literatur in Bayern* 47 (1997), S. 12f.
- Ferrán, Ofelia: „‘Cuanto más escribo, más me queda por decir’: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún“. In: *MLN* 116/2 (2001), S. 266–294.
- Feuchert, Sascha: *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Finnan, Carmel: „Ein Leben in Scherben. Geschlechterdifferenz als Erinnerungsform bei Cordelia Edvardson und Ruth Klüger“. In: *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2002.
- Garscha, Karsten: „La mémoire littérisée de Jorge Semprun“. In: *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France - Allemagne*. Hrsg. von Karsten Garscha, Bruno Gelas und Jean-Pierre Martin. Lyon: Pr. Univ. de Lyon, 2006, S. 107–119.
- Gelas, Bruno: „Jorge Semprun: réécrire sans fin“. In: *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France - Allemagne*. Hrsg. von Karsten Garscha, Bruno Gelas und Jean-Pierre Martin. Lyon: Pr. Univ. de Lyon, 2006, S. 95–106.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. [Paris]: Éd. du Seuil, 1991.
- *Discours du récit*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. [Paris]: Éd. du Seuil, 2007.
- Gudehus, Christian, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, Hrsg.: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2010.
- Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*. Hrsg. von Gérard Namer. [Paris]: Albin Michel, 2004.
- *La mémoire collective*. Hrsg. von Gérard Namer. [Paris]: Albin Michel, 2005.
- Heidelberger-Leonard, Irene: *Ruth Klüger, ‘Weiter leben. Eine Jugend’. Interpretation*. Oldenbourg-Interpretationen 81. München: Oldenbourg, 1996.
- „Eine weibliche Autobiographie nach Auschwitz? Zu ‘weiter leben. Eine Jugend’ von Ruth Klüger“. In: *Das erdichtete Ich - eine echte Erfindung. Studien zu autobiographischer Literatur von Schriftstellerinnen*. Hrsg. von Heidy Margrit Müller. Literaturwissenschaft 2. Frankfurt/Main [u. a.]: Sauerländer, 1998, S. 187–200.

- Heidelberger-Leonard, Irene: „Ruth Klüger ‘weiter leben’ - ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-‘Kanon’?“ In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Hrsg. von Stephan Braese. Frankfurt/Main [u. a.]: Campus-Verl., 1998, S. 157–169.
- „Ruth Klüger ‘weiter leben’ revisited“. In: *Frauen im Exil*. Hrsg. von Siglinde Bolbecher. Zwischenwelt 9. Klagenfurt: Drava-Verl. Theodor Kramer Gesellschaft, 2007, S. 268–282.
- Hesper, Stefan: „Man kann alles sagen - Man kann alles vergessen. Der Taumel des Gedächtnisses bei Jorge Semprun“. In: *Reden von Gewalt*. Hrsg. von Kristin Platt. München: Fink, 2002, S. 346–362.
- Heydenreich, Titus: „Überleben - weiterleben? Odette Abadi - Ruth Klüger - Edith Bruck“. In: *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Hrsg. von Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer und Peter Kuon. KZ - memoria scripta 2. Bern [u. a.]: Lang, 2006, S. 193–201.
- Hofmann, Michael: *Literaturgeschichte der Shoah*. Hrsg. von Herbert Kraft. Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele 4. Münster: Aschendorff, 2003.
- IMDB*: www.imdb.com, letzter Zugriff: 06.01.2013.
- Kaplan, Brett Ashley: „‘The Bitter Residue of Death’: Jorge Semprun and the Aesthetics of Holocaust Memory“. In: *Comparative Literature* 55/4 (2003), S. 320–337.
- Kogon, Eugen: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. 45. Auflage. München: Heyne, 2012.
- Krauß, Andrea: „Dialog und Wörterbaum. Geschichtskonstruktionen in Ruth Klügers ‘weiter leben’ und Martin Walsers ‘Ein springender Brunnen’“. In: *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Hrsg. von Barbara Beßlich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrand. Philologische Studien und Quellen 198. Berlin: Schmidt, 2006, S. 69–85.
- Kühn, Stefanie: „KZ-Haft und Erinnerung. Ruth Klüger: weiter leben“. In: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse* 27/2 (2007), S. 38–50.
- Küster, Lutz: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1989.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. 9., unveränderte Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2004.
- Langer, Daniela: „Autobiografie“. In: *Handbuch Literaturwissenschaft. 2. Bd. Methoden und Theorien*. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2007, S. 179–187.
- Langer, Phil C.: *Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah*. Hamburg: Krämer, 2002.
- Larousse*: www.larousse.com/fr/dictionnaires/francais, letzter Zugriff: 06.01.2013.

- Lejeune, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. [Paris]: Éd. du Seuil, 1996.
- Lezzi, Eva: „Ruth Klüger. Literarische Authentizität durch Reflexion. Weiter leben - Still alive“. In: *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. von Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 286–292.
- Liebrand, Claudia: „‘Das Trauma der Auschwitzer Wochen in ein Versmaß stülpen’ oder: Gedichte als Exorzismus. Ruth Klügers ‘weiter leben’“. In: *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien*. Hrsg. von Ariana Huml und Monika Rappenecker. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2003, S. 237–248.
- Lorenz, Dagmar C. G.: „Memory and Criticism. Ruth Klüger’s ‘weiter leben’“. In: *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature and Culture*. Hrsg. von Jeanette Clausen und Sara Friedrichsmeyer. Bd. 9. Lincoln [u. a.]: Univ. of Nebraska Press, 1994, S. 207–224.
- Lühe, Irmela von der: „Das Gefängnis der Erinnerung. Erzählstrategien gegen den Konsum des Schreckens in Ruth Klügers ‘weiter leben’“. In: *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*. Hrsg. von Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe. Köln [u. a.]: Böhlau, 1997, S. 29–45.
- Machtans, Karolin: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt: Saul Friedländer und Ruth Klüger*. Conditio Judaica 73. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Maldonado Alemán, Manuel: „La construcción narrativa del recuerdo. La escritura autobiográfica de Jorge Semprún y Ruth Klüger“. In: *Centros y periferias en España y Austria. Aspectos literarios y culturales*. Hrsg. von Carlos Buján López und María José Domínguez Vázquez. Bern [u. a.]: Lang, 2009, S. 103–133.
- McGlothlin, Erin: „Autobiographical Re-vision. Ruth Klüger’s ‘weiter leben’ and ‘Still Alive’“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 3 (2004), S. 46–70.
- Müller, Herta: „‘Sag, dass du fünfzehn bist’ - weiter leben, Ruth Klüger“. In: *In der Falle*. Göttingen: Wallstein, 1996, S. 25–40.
- Mullor-Heymann, Montserrat: „Der verborgene Sinn einer absurden Sehnsucht: Jorge Semprún und Buchenwald“. In: *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*. Hrsg. von Thomas Bremer und Jochen Heymann. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1999, S. 421–432.
- Neuhofer, Monika: *‘Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé’. Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*. Analecta Romanica 72. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2006.
- „Zur Funktionsweise von Intertextualität bei Jorge Semprun“. In: *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen*

- Literatur nach 1945*. Hrsg. von Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer und Peter Kuon. KZ - memoria scripta 2. Bern [u. a.]: Lang, 2006, S. 249–260.
- Neuhofer, Monika: „‘Ma patrie c’est le langage’. L’expérience de l’exil dans l’œuvre de Jorge Semprun“. In: *Mémoire et exil*. Hrsg. von Peter Kuon. KZ - memoria scripta 3. Bern [u. a.]: Lang, 2007, S. 117–128.
- Neumann, Birgit: „The Literary Representation of Memory“. In: *A Companion to Cultural Memory Studies*. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2010, S. 333–343.
- Nicoladzé, Françoise: *La deuxième vie de Jorge Semprun. Une écriture tressée aux spirales de l’Histoire*. Cahors: Climats, 1997.
- *La lecture et la vie. Œuvre attendue, œuvre reçue. Jorge Semprun et son lectorat*. [Paris]: Gallimard, 2002.
- Nietzsche, Friedrich: „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“. In: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 7. Auflage. Berlin [u. a.]: de Gruyter, dtv, 2007, S. 243–334.
- Nünning, Ansgar, Hrsg.: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2008.
- Overbeck, Renate: „Erinnern, Vergessen und Schreiben als Themen der autobiographischen Lagerliteratur“. In: *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Hrsg. von Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer und Peter Kuon. KZ - memoria scripta 2. Bern [u. a.]: Lang, 2006, S. 181–191.
- Pethes, Nicolas und Jens Ruchatz, Hrsg.: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Reich-Ranicki, Marcel: „Vom Trotz getrieben, vom Stil beglaubigt. Rede auf Ruth Klüger aus Anlaß der Verleihung des Grimmelshausen-Preises“. In: *FAZ* Nr. 241 (16.10.1993).
- Reiter, Andrea: „Authentischer Bericht oder Roman? Einige Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten“. In: *Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*. Hrsg. von Anne Betten und Konstanze Fliedl. Philologische Studien und Quellen 176. Berlin: Schmidt, 2003, S. 120–131.
- Schaumann, Caroline: „From ‘weiter leben’ to ‘Still alive’. Ruth Klüger’s Cultural Translation of her ‘German Book’ for an American Audience“. In: *The German Quarterly* 77/3 (2004), S. 324–339.
- Schoeller, Wilfried F.: *Jorge Semprun. Der Roman der Erinnerung*. München: text u. kritik, 2006.

- Schubert, Katja: „Zeitvertreib und Zauberspruch. Zu den Gedichten in ‘weiter leben’ von Ruth Klüger“. In: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager* 18 Jg. Heft 18 (2002), S. 109–121.
- Semilla Durán, María Angélica: *Le masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*. Collection Hespérides. Toulouse: Pr. Univ. du Mirail, 2005.
- Siguán, Marisa: „Über Sprache und ihre Grenzen. Einige Beispiele zur Bewältigung von Sprachlosigkeit in der Literatur (Jean Améry, Primo Levi, Jorge Semprún)“. In: *Ansichten der deutschen Sprache. Festschrift für Gerhard Stickel zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Ulrike Haß-Zumkehr, Gerhard Stickel und Werner Kallmeyer. Studien zur deutschen Sprache 25. Tübingen: Narr, 2002, S. 605–622.
- „‘Bethsaïda, la piscine des cinq galeries’: Literarische Tradition und Schweigen im Werk von Jorge Semprún und Jean Améry“. In: *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Marisa Siguán. Amsterdam [u. a.]: Rodopi, 2004, S. 215–232.
- „Literatur als Lebenshilfe. Ruth Klügers Beschwörungsformeln“. In: *Gender und Macht in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. von Montserrat Bascoy. Bern [u. a.]: Lang, 2007, S. 139–156.
- „Schreiben als Ichkonstruktion: Die literarische Memoria bei Klüger, Améry, Semprún und Levi“. In: *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik* 1 (2007).
- Šlibar, Neva: „Anschreiben gegen das Schweigen: Robert Schindel, Ruth Klüger, die Postmoderne und Vergangenheitsbewältigung“. In: *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Hrsg. von Albert Berger und Gerda Elisabeth Moser. Wien: Passagen-Verl., 1994, S. 337–356.
- Smale, Catherine: „Ungelöste Gespenster? Ghosts in Ruth Klüger’s autobiographical project“. In: *MLR* 104/3 (2009), S. 777–789.
- Suleiman, Susan Rubin: *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge [u. a.]: Harvard Univ. Press, 2006.
- Vogel-Klein, Ruth: „Le Refus de témoigner de Ruth Klüger, professeure de lettres et rescapée d’Auschwitz“. In: *Moi public et moi privé dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII siècle à nos jours*. Hrsg. von Rolf Wintermeyer und Corinne Bouillot. Publications des Univ. de Rouen et du Havre, 2008, S. 211–224.
- Vordermark, Ulrike: *Das Gedächtnis des Todes. Die Erinnerung des Konzentrationslagers Buchenwald im Werk Jorge Semprúns*. Europäische Geschichtsdarstellungen 17. Köln [u. a.]: Böhlau, 2008.
- Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 1997.

- Welzer, Harald und Hans J. Markowitsch, Hrsg.: *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Übersetzung der englischsprachigen Beiträge von Karoline Tschuggnall*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006.
- Wolfzettel, Friedrich: „À quoi bon écrire des livres si on n’invente pas la vérité? La littérisation de l’horreur“. In: *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France - Allemagne*. Hrsg. von Karsten Garscha, Bruno Gelas und Jean-Pierre Martin. Lyon: Pr. Univ. de Lyon, 2006, S. 73–94.
- Young, James E.: *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.
- Ziolkowski, Theodore: „Das Treffen in Buchenwald oder Der vergegenwärtigte Goethe“. In: *MLS* 31/1 (2001), S. 131–150.

Filmografie

- La guerre est finie*. Regie: Alain Resnais, Frankreich/ Schweden, 1966.
- Le grand voyage*. Regie: Jean Prat, Frankreich, 1969.
- Z*. Regie: Costa-Gavras, Frankreich/ Algerien, 1969.
- L’aveu*. Regie: Costa-Gavras, Frankreich/ Italien, 1970.
- L’attentat*. Regie: Yves Boisset, Frankreich/ Italien/ Deutschland, 1972.
- Les deux mémoires*. Regie: Jorge Semprún, Frankreich, 1974.
- Stavisky*. Regie: Alain Resnais, Frankreich/ Italien, 1974.
- Section spéciale*. Regie: Costa-Gavras, Frankreich/ Italien/ Deutschland, 1975.
- Une femme à sa fenêtre*. Regie: Pierre Granier-Deferre, Fr./ Ita./ D., 1976.
- Les routes du sud*. Regie: Joseph Losey, Frankreich/Spanien, 1978.
- Les trottoirs de Saturne*. Regie: Hugo Santiago, Frankreich/ Argentinien, 1986.
- Netchaïev est de retour*. Regie: Jacques Deray, Frankreich/ Italien/ Schweiz, 1991.
- L’affaire Dreyfus*. Regie: Yves Boisset, Frankreich/ Deutschland, 1995.
- K*. Regie: Alexandre Arcady, Frankreich, 1997.
- Le temps du silence*. Regie: Franck Apprederis, Frankreich, 2011.
- Das Weiterleben der Ruth Klüger*. Regie: Renata Schmidtkunz, Österreich, 2011.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht die literarische Konstruktion von Erinnerung in der KZ-Literatur anhand der autobiografischen Schriften Ruth Klügers und Jorge Semprúns. Die in den letzten Jahrzehnten gestiegene Rezeption der Literatur der Shoah geht Hand in Hand mit einer Konjunktur von Gedächtnistheorien. Vor diesem Hintergrund lautet die Fragestellung, in welcher Art die Literatur das kollektive Gedächtnis an die Shoah reflektiert, mit welchen literarischen Verfahrensweisen die Erinnerung inszeniert wird und in welcher Weise sich die Literatur in die Erinnerungskultur einschreibt. Die Gedächtnistheorien der Kulturwissenschaft, wie sie von Jan und Aleida Assmann, Ansgar Nünning und Astrid Erll entwickelt wurden, bilden den theoretische Rahmen dieser Untersuchung. Dem starken Eindruck von Erinnerungshaftigkeit in Klügers und Semprúns Texten wird durch eine vergleichende Analyse der rhetorischen Mimesis der Erinnerung und der Gedächtnismetaphorik nachgespürt. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Gegenüberstellung der poetologischen Prämissen, wie sie in den beiden selbstreflexiven Texten explizit erläutert werden. Der enge Bezug zwischen Erinnern und Schreiben wird außerdem in den intertextuellen Bezügen zum Kanon der Lagerliteratur, den der Lyrik zugeschriebenen Funktionen und in den im Text zitierten Gedichten Klügers fassbar. Die in diesem typologischen Vergleich herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten und Unterschiede qualifizieren Klüger und Semprún als herausragende Vertreter der neueren, postfaktischen Tendenz der KZ-Literatur, die nach der dokumentarischen Zeugnisliteratur die subjektiven Anteile der eigenen Erfahrung und Erinnerung betonen.

Lebenslauf

Name Barbara Sützl
geboren am 12. August 1987 in Wien

Studium

1997 - 2005 Neusprachliches Gymnasium (Englisch, Französisch, Latein, Spanisch) in Wien

Seit 10/2005 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien; Freie Wahlfächer aus der Romanistik (Französisch, Italienisch)

01 - 06/2009 Auslandssemester an der Université Jean Monnet in Saint-Étienne (Frankreich)

6. Januar 2013