2010/44

Autobiographisches Schreiben bei Saul Friedländer, Ruth Klüger und Jean Améry

Wenn die Erinnerung kommt

Von **Jan Süselbeck**

»Der Kitsch ist die Lüge, die Kunst ist die Wahrheit«. Zum autobiographischen Schreiben Saul Friedländers, Ruth Klügers und Jean Amérys.

Die Welt besteht aus Scherben, die auseinanderfallen, sie ist ein dunkles, zusammenhangloses Chaos, allein vom Schreiben zusammengehalten. Dass du eine Vorstellung von der Welt hast, dass du weißt, was alles in der Welt geschehen ist, ja, dass du überhaupt eine Welt hast: das alles hat das Schreiben für dich erschaffen und erschafft es ununterbrochen, es ist der unsichtbare Spinnenfaden, der unser aller Leben zusammenhält, der Logos.

Imre Kertész, Liquidation (2003)

»Wie viel an diesem Roman ist autobiographisch?« So lautet eine der Fragen, die den Schriftstellern vom Publikum wohl am häufigsten gestellt wird. Der US-amerikanische Autor Jonathan Franzen (»Die Korrekturen«, »Freiheit«) gab darauf im Dezember 2009, während seiner Tübinger Poetik-Dozentur, eine entwaffnende Antwort: »17 Prozent.«

Das ist deshalb so komisch, weil damit vorgespiegelt wird, man könne eine in der Literatur kaum bezifferbare Größe genauso umstandslos und exakt benennen wie den Fruchtsaftgehalt eines Multivitamingetränks. Doch selbst Bücher, die durch Hinweise wie etwa verlegerische Klappentexte oder ihren Titel dezidiert als »Autobiographie« ausgewiesen werden, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie in höchstem Maße konstruierte Literatur enthalten. Der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune hat zwar 1975 von einem »autobiographischen Pakt« gesprochen, der zwischen dem Urheber und dem Leser einer Autobiographie geschlossen werde und nahelege, der Rezipient habe einen Text vor sich, der genauso wie eine wissenschaftliche oder historische Arbeit verifizierbare Informationen über die Realität des Lebens des Autors beinhalte. Doch 1979 konterte der belgische Literaturtheoretiker Paul de Man diese literaturwissenschaftliche Theorie mit dem Hinweis, es sei tatsächlich kaum zu entscheiden, was in der Literatur Fiktion und was Autobiographie sei. Da auch fiktionale Texte immer Autobiographisches beinhalten könnten, sei die Grenze zwischen den Genres überhaupt nicht zu definieren: »Which amounts to saying that any book with a readable

title-page is, to some extend, autobiographical. We should say that, by some token, none of them is or can be.«

Die Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger, die den Holocaust überlebte und in mittlerweile drei Autobiographien über ihr Leben Auskunft gegeben hat, greift de Man in ihrem Buch **»Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur« (2006)** unter anderem aufgrund seiner in den achtziger Jahren skandalisierten Vergangenheit als NS-Kollaborateur in Belgien an. Paul de Man hatte 1940–41 in verschiedenen belgischen Zeitungen, die der NS-Propaganda zuarbeiteten, nachweislich antisemitische Hetzartikel verfasst, was seine Rolle als Protagonist des US-amerikanischen Dekonstruktivismus für Klüger in ein besonderes Licht rückt. Die Autorin verwirft in ihrem Essay über »Fakten und Fiktionen« den Trend in der US-Literaturwissenschaft der Nachkriegszeit, Literatur und Wirklichkeit beziehungsweise den Text und seinen möglichen biographischen Hintergrund strikt zu trennen, und lässt sich dabei als Zeitzeugin, die als junges Mädchen mit ihrer Mutter aus Wien deportiert wurde und dem NS-Vernichtungssystem in Auschwitz nur durch eine glückliche Fügung entkam, folgenden Seitenhieb auf de Man nicht nehmen: »Alles war festgelegt, die Fakten waren die Fakten, und die Dichtung war beschränkt aufs rein Menschliche, und etwas später aufs rein Textliche, mit dem Dekonstruktivismus, den ein belgischer Kritiker, der selbst einiges zu verschleiern hatte, mit großem Erfolg an den amerikanischen Universitäten einführte. Und wenn man jetzt zurückschaut, so kann man nicht umhin zu fragen, ob das alles nicht eine Flucht vor der Geschichte war.«

In der Tat muss die zitierte Feststellung de Mans umso problematischer erscheinen, wenn wir es mit Texten zu tun haben, in denen Opfer und Überlebende der Shoah von ihren Erlebnissen zur Zeit des Nationalsozialismus berichten. Denn solche autobiographischen Dokumente werden automatisch als historische Quellen wahrgenommen, die eine bemerkenswerte Auskunft über ein in der Geschichte einzigartiges Programm der Massenvernichtung vor allem von Juden, aber auch von Sinti und Roma, Russen, Homosexuellen und anderen Opfern geben können und sollen, ja müssen. Jan Philipp Reemtsma hat in seinem Buch »Warum Hagen Jung-Orlieb erschlug. Unzeitgemäßes über Krieg und Tod« (2003) im Blick auf Imre Kertész' »Roman eines Schicksallosen« einmal von einer eigenen »Literaturgattung« gesprochen, »deren Ziel es vor allem ist, Zeugnis abzulegen von einem Verbrechen« – auch wenn der Text von Kertész wiederum »kein autobiographischer Bericht« sei, »wiewohl das Ich des Romans denselben Weg gehen muss, den sein Verfasser ging« – nach Auschwitz.

Niemand wird die Versuche, den Nationalsozialismus in dem von dem Historiker Martin Broszat in den achtziger Jahren vorgeschlagenen Sinne zu »historisieren«, also letztlich auch den Holocaust zu einem geschichtlichen Thema wie jedes andere zu machen, in Zukunft noch einmal so effektvoll konterkarieren können wie diejenigen Zeitzeugen, die die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie als Verfolgte selbst erlebt haben. Ihre Erinnerungen verdienen es, nicht bloß als »Mythen« aus der Feder aufgrund ihrer persönlichen Leidensgeschichte »befangener« Personen abgetan zu werden, wie es Broszat in seinem Briefwechsel mit Saul Friedländer in der Folge des sogenannten Historikerstreits von 1986 für opportun hielt. Broszat versuchte, die angeblich so »sachliche« und »distanzierte« Arbeit der deutschen Geschichtswissenschaftler gegenüber

den Erinnerungen und Analysen der Opfer aufzuwerten – ganz so, als ob er selbst und seine Kollegen als Angehörige der HJ-Generation nicht mindestens ebenso befangen gewesen wären, wenn es darum ging, die Schuld ihrer eigenen Gesellschaft an der Shoah aufzuarbeiten.

Wie ist also vor diesem Hintergrund umzugehen mit der Annahme postmoderner Theoretiker, so etwas wie der »Sinn«, die »Wahrheit« oder die Instanz des Autors selbst seien in autobiographischen Texten gar nicht definitiv nachweisbar? Müssen wir etwa fürchten, dass Holocaust-Leugner einmal so klug sein werden, dass sie sich die Mühe machen, Dekonstruktivisten wie Paul de Man zu lesen? Werden sich die Pius-Brüder demnächst triumphierend auf solche Schriften berufen, wenn man ihnen mit den Büchern von Auschwitz-Überlebenden wie Primo Levi kommt, weil man darauf beharrt, in deren Büchern seien interpretierbare Informationen über Auschwitz festgehalten?

Zwischen individueller und kollektiver Erinnerung: Saul Friedländer und Ruth Klüger

Karolin Machtans hat sich in ihrer Dissertation über Saul Friedländer und Ruth Klüger der Frage nach den Zusammenhängen zwischen verifizierbarer Geschichte und autobiographischer Fiktion angenommen. Sie zeigt in ihrem Buch, dass nach 1945 angesichts der in der Tat literarisch nicht darstellbaren »Faktizität« von Auschwitz nicht nur über das Genre autobiographischen Schreibens neu nachgedacht werden musste, sondern auch darüber, wie sehr dieses Problem die Geschichtswissenschaft selbst betrifft – auch wenn Historiker wie Broszat dies bis Ende der achtziger Jahre nicht wahrhaben wollten. Klügers Polemik gegen Paul de Man greift also in gewisser Weise zu kurz, da dekonstruktivistische Theoreme wie etwa die Jacques Derridas auch nach Machtans' Dafürhalten eventuell doch der Annäherung an ein ästhetisches Dilemma dienen könnten, das auch Klügers eigene wissenschaftliche und autobiographische Texte reflektieren und umkreisen.

»Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt« hat Machtans ihre Arbeit überschrieben, und damit wird bereits eine ihrer zentralen Thesen angedeutet: Mittels einer intensiven Auseinandersetzung mit den autobiographischen und historischen Schriften des international angesehenen Holocaust-Forschers Saul Friedländer zeigt die Literaturwissenschaftlerin zunächst, das jedwede Form der Erinnerung immer wieder neu konstruiert und in der jeweiligen Zeit und Gesellschaft, in der sie entsteht, diskursiv geprägt wird. Ganz im Trend der derzeitigen kulturwissenschaftlichen Fragestellungen zu kollektiven Erinnerungsprozessen stützt die Literaturwissenschaftlerin diese Annahme unter anderem mit neueren neurobiologischen Erkenntnissen: Zwar würden vor allem emotional intensiv erlebte Ereignisse wie Traumata besonders dauerhaft im menschlichen Gedächtnis gespeichert, doch auch diese Erinnerungen unterlägen zeitlich bedingten Modifikationen, referiert Machtans und bezieht sich hierbei auf die Arbeiten des in Südkalifornien forschenden portugiesischen Neurowissenschaftlers António R. Damásio.

Machtans argumentiert überdies mit Maurice Halbwachs und Aleida Assmann: Erinnerungen entstünden stets im Abgleich mit den kollektiven Konventionen und

Kommunikationsformen der jeweiligen Gesellschaft, in der sich das Individuum entwickele. Dieser ständige Wandlungsprozess bleibe unabgeschlossen und schreite demnach sowohl bei der Identitätsbildung des einzelnen Menschen als auch in seiner sozialen Umgebung in analoger Weise fort. Der Literatur und namentlich dem Genre der Autobiographie misst Machtans in diesen Prozessen eine besondere Bedeutung zu und zeigt anhand der Schriften Friedländers, dass diese als eine bewusst konstruierte Beschreibung subjektiver und kollektiver Gedächtnis- und Erinnerungsvorgänge lesbar sind.

Machtans' Darstellung macht deutlich, wie Friedländer die Erkenntnis einer unweigerlichen und sich immer wiederholenden Neudeutung von Erinnerungen, die er in den siebziger Jahren in seiner schwierigen schriftstellerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Holocaust-Überlebensgeschichte gewann und unter anderem in seiner wissenschaftlichen Debatte mit Broszat in den achtziger Jahren auch als Historiker anzuwenden begann, als einer der Ersten produktiv machte. Aus der grundsätzlichen Problematisierung jeder sprachlichen Annäherung an die Shoah folge bei Friedländer jedoch nicht etwa eine Relativierung des Holocaust, betont Machtans, sondern im Gegenteil ein Schreibprogramm, das die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung stärker herauszuarbeiten vermöge als jeder noch so »objektiv« und »sachlich« sich gebende historiographische Text zuvor.

Von der Autobiographie zur Wissenschaft: Saul Friedländers Annäherungen an »unendliches Leid«

Machtans erkennt in Friedländers Betonung der grundsätzlichen Inkommensurabilität der Shoah sogar eine gewisse Nähe zu dekonstruktivistischen Theoremen wie denen Maurice Blanchots. Gleichzeitig messe der Historiker jedoch den konkreten Dokumenten der Holocaust-Opfer in seinem 1997 und 2006 in zwei Bänden erschienenen Opus Magnum »Nazi Germany and the Jews« (»Das Dritte Reich und die Juden«) mehr Bedeutung zu als irgendwer sonst vor ihm. Insbesondere in dem 2006 – in deutscher Übersetzung sogar noch vor der originalen englischen Ausgabe publizierten – zweiten Teil **»Die Jahre der Vernichtung 1939–1945«** (»The years of extermination«) erkennt Machtans deshalb ein Werk, das seine Wirkung gerade dadurch entwickele, dass es »die Unmöglichkeit einer abschließenden, ›objektiven‹ Darstellung durch seine Struktur« (Hvhb. i. O.) unterstreiche.

Hier stehen die aufwühlenden Erinnerungen, Tagebucheinträge und Briefe jüdischer Opfer der nüchternen historiographischen Aufarbeitung und den zynisch formulierten Dokumenten der Nazi-Vernichtungsbürokratie unvermittelt gegenüber. »Durch diesen Kontrast erhält die Darstellung besonderes emotionales Gewicht«, stellt Machtans fest, sie lasse den Leser »durch die Beschreibung oft alltäglicher Grausamkeiten (…) verstört zurück« und versperre sich so »der Einebnung des Gefühls der Fassungslosigkeit« im Rahmen eines historischen Narrativs. Obwohl Friedländer also auf der Verneinung der Möglichkeit einer »erlösenden« und »abschließenden« Master-Erzählung des Holocausts beharre, also der Betonung eines immer bleibenden Rests von »Unfassbarkeit« in dieser Geschichte, gehe er dennoch nicht so weit, »die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion aufzulösen«.

Auch Reemtsma, dessen Laudatio auf Friedländer die Autorin gleich auf der ersten Seite ihrer Studie kurz erwähnt, betonte 1998 anlässlich der Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises an Friedländer, der Historiker erfasse in »Das Dritte Reich und die Juden« sowohl das Unpersönliche als auch das Persönliche in der Geschichte der Shoah, und er lasse »dadurch den Leser nicht vergessen, worüber er hier informiert wird: über unendliches Leid«. Dies, so urteilte auch Reemtsma, sei ein »Kunststück«, um lakonisch hinzuzufügen: »Wir sollten nicht vergessen, dass große Geschichtsschreibung immer auch eine Form der Kunst ist.«

Erstmalig arbeitet nun Machtans in ihrer Studie heraus, wie wichtig Friedländers Autobiographie »Quand vient le souvenir …« (1978, auf Deutsch erstmals 1979 unter dem Titel »Wenn die Erinnerung kommt« erschienen) für die Entwicklung dieses einzigartigen historiographischen Projekts zwischen wissenschaftlicher und genuin literarischer Form war. In »Quand vient le souvenir … « setzte sich Friedländer mit der Ermordung seiner Eltern in Auschwitz und seiner eigenen Kindheit als konvertierter jüdischer Junge (mit dem neuen Namen »Paul-Henri Marie« in einem katholischen Kloster in Frankreich) auseinander. Es handelt sich um einen bisher noch kaum untersuchten Text, in dem es Friedländer nach jahrelangem Scheitern an dem Vorhaben endlich gelang, sein eigenes Leben als eben jene »Kohärenz in der Disparatheit« (Machtans) zu beschreiben, die als Spannung auch seine folgenden geschichtswissenschaftlichen Werke umso stärker prägen sollte.

Friedländers Autobiographie gleiche in ihrer Textstruktur den Inszenierungsformen, wie sie Claude Lanzmann in seinem epochalen Dokumantarfilm »Shoah« (1985) wählte, erklärt Machtans. Verschiedene Zeitebenen und Schauplätze wechseln sich in Friedländers sprunghafter Narration abrupt ab und lassen, wie der Historiker einmal über Lanzmanns Film schrieb, »das Unsagbare ungesagt«. So entsteht Machtans zufolge ein »vielschichtiges Textgefüge«, das der literarischen Konfrontation von »Erinnern« und »Wissen« eine neue autobiographische Form gibt.

Von der Wissenschaft zum autobiographischen Schreiben: Ruth Klüger

Auch wenn Ruth Klüger die Wahrhaftigkeit des Literarischen zunächst einmal viel deutlicher zu betonen scheint als Friedländer und sich auch vehement gegen die Betonung des »Unsagbaren« der Shoah wehrt, weil sie diese schlicht für Kitsch hält, sieht Machtans die Schriftstellerin auf einem vergleichbaren Weg. Klügers autobiographisches Projekt verweise in »weiter leben. Eine Jugend« (1992), der amerikanischen Version »Still Alive. A Holocaust Girlhood Remembered« (2001) sowie dem jüngsten Buch »Unterwegs verloren. Erinnerungen« (2008) stets auf eine »außerhalb des Textes bestehende Wirklichkeit«. Klüger stellt das Konzept des Autors also nicht in Frage: Die Autobiographie sei die »subjektivste Form der Geschichtsschreibung«, postuliert die im kalifornischen Irvine und in Göttingen lebende Autorin. Klüger begreift die Autobiographie als »eine Art Zeugenaussage«, als eine »Ergänzung der Wirklichkeit« sowie als »Geschichte in der Ich-Form«.

Dieses Autobiographieverständnis beharre auf der Vorstellung eines »Pakts« mit dem Leser, analysiert Machtans. Nach dem Bestseller-Erfolg von »weiter leben« entwickelte Klüger zudem in ihrem Essay »Von hoher und niedriger Literatur«, der in dem bereits zitierten Band über »Gelesene Wirklichkeit« nachzulesen ist, eine eigene Definition des Kitschs als ästhetische Form der Lüge: Immer wenn, etwa wie im Fall von Binjamin Wilkomirskis fingierter Holocaust-Autobiographie »Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948« (1998), imaginiertes Leben als Wirklichkeit ausgegeben werde, entstehe Kitsch. Kitsch ziele auf einen unmittelbaren Lustgewinn und maße sich an, er wolle »wie die Kunst eine Bewußtseinserweiterung und -bereicherung erzielen«. Diese Annahmen gipfeln bei Klüger in dem – an die frühere Kitschkritik Hermann Brochs angelehnten – Diktum: »Der Kitsch ist die Lüge, die Kunst ist die Wahrheit.«

Klüger greift damit eine Kategorie literarischer Wertung wieder auf, die in Deutschland außer bei Emigranten wie Broch, die schon aus Überlebensgründen ein besonderes Sensorium für die latente Gewaltaffinität deutscher Sentimentalität entwickeln mussten, auffälligerweise nie besonders hoch im Kurs stand. 1955 unternahm der ehemalige Wehrmachtssoldat Walther Killy, den Klüger vielleicht wegen seiner Biographie in ihrem Essay »Von hoher und niedriger Literatur« lieber nicht zitiert, in seiner Publikation »Deutscher Kitsch« einen einsamen Versuch, sich des Phänomens nach 1945 noch einmal mittels einer kommentierten Sammlung von Beispieltexten anzunehmen. Auch Killy arbeitet in seinem »Versuch über den literarischen Kitsch« heraus, dass dieser in erster Linie auf die schnelle Erzeugung von Gefühlen ziele und dabei eine »möglichst totale Wirkung« anstrebe. »Im Kern ist der Kitsch einem poetischen Realismus verhaftet, weil er seinen fundamentalen, märchenhaften Antirealismus überspielen muss«, schreibt Killy und nimmt auch wahr, dass die forcierte Kumulation symbolischer und sprachlicher Gefühlssurrogate, die dem Kitsch eigen ist, stets gern auf latent Erotisches zurückgreife.

Killys Buch zufolge haben diese Kategorien in der literaturwissenschaftlichen Diskussion in Deutschland jedoch kaum noch eine Rolle gespielt, außer etwa in Publikationen wie der von Klüger zitierten »Phänomenologie des Kitsches« von Ludwig Giesz (1971). So kommt der Autorin auch hier gemeinsam mit Saul Friedländer eine Ausnahmestellung zu. Dieser hatte in den achtziger Jahren mit seiner immer noch lesenswerten Studie über »Kitsch und Tod« den »Widerschein des Nazismus« in NS- und Holocaust-Filmen der siebziger Jahre untersucht, also etwa bei Hans Jürgen Syberberg, Joachim C. Fest, Luchino Visconti oder auch Rainer Werner Fassbinder. Die »erotische Sprengkraft« des Kitschs sieht Friedländer hier auf eine geradezu nostalgische Weise mit einer dem faschistischen Diskurs eigenen Faszination für den Tod amalgamiert, und auch Klüger rückt den Kitsch in die Nähe der Pornographie: Deshalb münde ein damit verwandter, spezifischer »Missbrauch der Erinnerung« in ästhetischen Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus aus ihrer Sicht auch gerne in »KZ-Kitsch«, schreibt sie in ihrem Essay »Von hoher und niedriger Literatur«.

Machtans demonstriert in ihrem Vergleich Klügers mit Friedländer überzeugend, inwiefern beide durch den Impuls autobiographischen Schreibens begannen, die Kunst zur Wissenschaft beziehungsweise die Wissenschaft zur Kunst zu machen. Dass die Rekonstruktion subjektiver Erinnerungen an die Shoah auch bei Klüger an konkrete Kommunikationsprozesse in verschiedenen sozialen Umfeldern in Österreich, Deutschland

und in den USA gebunden und damit als *work in progress* immer wieder neu erarbeitet werden musste, zeigt Machtans nicht zuletzt durch einen Vergleich von »weiter leben« mit der im Lauf von fast zehn Jahren verfassten amerikanischen Fassung »Still Alive«: Klüger schrieb ihre Autobiographie in der anderen Sprache quasi noch einmal neu, wandelte sie im Blick auf die US-amerikanischen Leser an vielen Stellen ab, ergänzte den Text oder ließ Passagen wegfallen, die ursprünglich vor allem für ein deutschsprachiges Publikum bestimmt waren. Die englische Sprache schafft hier, knapp zehn Jahre nach dem Wagnis des Verfassens der ersten Autobiographie auf Deutsch, außerdem eine größere Distanz zum Geschehen vor 1945, dessen Erinnerung für Klüger genuin an das Denken, Schreiben und Reden in der jahrzehntelang ganz bewusst gemiedenen Sprache der Täter gekoppelt war, wie Machtans zu zeigen weiß: »Die hier beschriebene Bindung von Erinnerungen an die Sprache, in der sie enkodiert und abgerufen werden, werden von Ergebnissen der Psycholinguistik bestätigt: Wird die Muttersprache verdrängt, sind ebenso wenig die an sie gebundenen Erinnerungen zugänglich.«

Nicht zuletzt bezieht sich Klüger in ihrer eigens ins amerikanische Englisch übersetzten Autobiographie in einem besonderen polemischen Ton auf spezifische Debatten um die Holocaust-Erinnerung in den USA (wie etwa anlässlich der Eröffnung vieler dortiger Holocaust-Museen in den neunziger Jahren, die Heldenverehrung US-amerikanischer Kriegsveteranen als »Befreier« der Juden aus den Konzentrationslagern, die »Opferkonkurrenz« zwischen jüdischem Holocaust-Gedächtnis und den Erinnerungen von Afroamerikanern an die US-Sklavenhaltergesellschaft oder auch die Diskussion über die Rolle der *oral history* in sogenannten Überlebenden-Interviews der Shoah Foundation Steven Spielbergs). In der jüngsten Autobiographie »Unterwegs verloren« schließlich stehen unter anderem die kritische Auseinandersetzung Klügers mit ihrem Jugendfreund Martin Walser nach dessen berüchtigter Paulskirchen-Rede von 1998 und seinem antisemitischen Roman »Tod eines Kritikers« (2002), Klügers Erfahrungen als Literaturwissenschaftlerin in einer männlich dominierten Gesellschaft oder auch ihre keineswegs konfliktlose Rückkehr nach Deutschland und Österreich im Zentrum.

Innerhalb der verschiedenen Versionen der Autobiographie selbst wird also bei Klüger wie auch schon bei Friedländer keine »erlösende« Master-Erzählung angestrebt, sondern eine narrative Stringenz explizit verweigert. Mehr noch: Klüger verbittet sich in »weiter leben« sogar eine mögliche Identifikation der Leser mit ihrer Geschichte – allerdings wohl umsonst, wie man angesichts des Bestseller-Erfolgs des zunächst vom Suhrkamp-Verlag abgelehnten und dann beim Göttinger Wallstein-Verlag erschienenen Textes annehmen darf.

Sowohl bei Friedländers als auch bei Klügers autobiographischen Schriften handelt es sich um Bücher voller Widersprüche und Brüche, im Fall Klügers sogar unter dezidierter Einbeziehung von außen kommender Kritik und von Einwürfen sowohl deutscher als auch amerikanischer Gesprächspartner während des Schreibprozesses. »Anders formuliert: In der Wahl des referentiellen Genres der Autobiographie drückt sich auf der einen Seite das Bedürfnis aus, sich der erlebten Wirklichkeit so weit wie möglich anzunähern – während die formale Gestaltung beider autobiographischer Projekte auf der anderen Seite impliziert, dass eine solche letzte Annäherung an die persönliche Vergangenheit, wie sie ›wirklich war‹, ein Konstrukt bleibt«, resümiert Machtans.

Eine vergleichbare Poetologie: Jean Amérys »Revision in Permanenz«

Machtans' Untersuchung hätte auch Jean Améry, jenen »Heiligen des Holocaust« (Imre Kertész), mit einbeziehen können. Anhand einer weiteren aktuellen Publikation drängt sich dem Leser diese Idee jedenfalls geradezu auf: Irene Heidelberger-Leonard und Irmela von der Lühe tragen nach Abschluss der Améry-Werkausgabe mit ihrem Band »Seiner Zeit voraus. Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft« zunächst einmal schon im Titel zur weiteren Kanonisierung des Auschwitz-Überlebenden bei, und Heidelberger-Leonard stellt in ihrem Beitrag einmal mehr Amérys lebenslanges autobiographisches Projekt in den eigenen Worten des rastlosen Nachkriegspublizisten als »Revision in Permanenz« vor.

Ihrer Darstellung nach könnte man fast annehmen, Amérys Schreiben ginge in seiner Zielsetzung sogar über diejenige Friedländers und Klügers hinaus. Zumindest legt dies die Emphase des von der Brüsseler Literaturwissenschaftlerin und Améry-Biographin gewählten Tons nahe: »Nicht Nachahmung des Lebens ist Aufgabe der Kunst, herkömmliche Losung jedes realistischen Schreibens, sondern Erschaffung von Leben. Natürlich ist Amérys Kunst weiterhin in der Wirklichkeit verankert, perspektiviert und reflektiert sie, aber sie ist nur da Kunst, wo sie die alte Wirklichkeit neu zu sehen gibt, wo es ihr gelingt, neue Wirklichkeiten zu entwerfen, sie ist nur da Kunst, wo der sprachliche Akt Leben generiert.«

Dafür seien Amérys früher Debütroman **»Die Schiffbrüchigen« (1934)** und sein vergleichsweise vertracktes Spätwerk »Lefeu oder der Abbruch« (1974) paradigmatisch, wobei diese formal so radikal unterschiedlichen Texte weit weniger durch die dazwischen liegenden 40 Jahre der Schreibpraxis ihres Autors getrennt seien denn durch ihre Entstehung vor und nach der Shoah.

Um das, was Améry unter der Folter in der Festung Breendonk und in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern angetan wurde, überleben zu können, habe der Publizist die Summe seiner Schriften vor seinem Freitod in Salzburg 1978 »als einen langen, aus unendlich vielen changierenden Einzelteilen zusammengesetzten autobiographischen Essay« begriffen: »Zwischen ›Die Schiffbrüchigen‹ und ›Lefeu oder der Abbruch‹ liegt nichts weniger als der Zivilisationsbruch Auschwitz«, betont die Herausgeberin. »Die Frage drängt sich auf: Wie lässt sich angesichts der Shoah, die diese zwei Roman-Essays trennt, eine solche Kontinuität erklären? Dann wiederum ist es erst die Kontinuität der Fabel, die den Leser die volle Diskontinuität in der Form ermessen lässt. Die zerbrochene Struktur reißt die Kluft auf, die diese beiden autobiographischen Geschichtsschreibungen voneinander trennt. (…) Dominiert der autobiographische Text im Jugendroman, so wird er im Altersroman zur reflektierten Aussparung. Nirgends wird über Auschwitz gesprochen, der Roman-Essay ist Auschwitz.« Oder, in den von Heidelberger-Leonard zitierten dialektischen Worten der Romanfigur Lefeu selbst: »Die Wirklichkeit, wenn sie überhaupt erfasst (…) werden soll, ist angewiesen auf das Wort. Zugleich aber zerstört das Wort (…) eben diese, im Wort und in nichts anderem sich realisierende Realität. Realisierung und Irrealisierung sind die Ergebnisse eines hoffnungslosen, sich selbst verurteilenden Prozesses.«

In dieser komplexen Denkfigur des späten Roman-Essays, der die quälende und unabschließbare Kontinuität des Durcharbeitens der Leidensgeschichte des Autors in ihrer ästhetischen Aporie auf den Punkt bringt, wird Améry in der Tat als zeitgenössischer Vorgänger der essayistischen Autobiographin Ruth Klüger und auch des autobiographisch reflektierenden Historikers Saul Friedländer erkennbar. Auch bei Améry kommen »Subjekt- und Geschichtskonstruktion zur Deckung«, wie Heidelberger-Leonard feststellt. Die Beiträgerin Maria Luisa Siguan Boehmer beschreibt dieses Programm in ihrem Aufsatz »Amerys ›Unmeisterliche Wanderjahre‹. Individuum und Geschichte, Autobiographie und Roman« noch einmal als »Reihe von Essays«, in denen »die Autobiographie es ermöglicht, Überlegungen zur Zeitgeschichte und zum geschichtlichen Verlauf des 20. Jahrhunderts anzustellen, die über das rein Persönliche weit hinausreichen«. Diese »intellektuelle Autobiographie« Amérys entstehe »aus der radikalen Befürwortung der eigenen Subjektivität (…): einer Subjektivität, die sich als Wille zum Ausdruck der Wahrheit versteht, deren Anspruch auf Authentizität des Denkens und Fühlens gründet«.

»Kannibalische Melodramatisierungen« in den Medien und der Gegenwartsliteratur

Die beiden besprochenen Publikationen könnten dazu anregen, eine eingehendere Analyse neuerer NS-Opfer-»Master-Narrative« in Kino- und Fernsehfilmen sowie in der Gegenwartsliteratur voranzutreiben, indem man Vergleiche mit jenen komplexen Formprinzipien anstellt, wie sie Machtans bei Klüger und Friedländer betont hat: »Wo sich Literatur oder Film der Geschichte nur bedienen, sie sozusagen kannibalisieren, da verkommt sie zum Kitsch«, schreibt Klüger. Man muss den Tatsachen ins Auge sehen: Der Holocaust wird in den deutschen Medien in der Tat vielfach nur noch als bloße Kulisse populärer Unterhaltungsfilme benutzt, wird als stereotypes Angstlust-Derivat des Grauens in billigster Weise melodramatisiert und beginnt, als tatsächliches historisches Verbrechen zusehends hinter seiner Verschnulzung und Bagatellisierung zu verblassen.

Hinzu kommt, dass in solchen Fernseh- und Kino-Inszenierungen und auch gegenwartsliterarischen Erfolgen immer stärker die Tätergesellschaft als »Opferkollektiv« in den Vordergrund gerückt wird. Schilderungen deutschen Leidens, die beim Massenpublikum wohlfeiles Mitgefühl erzeugen wollen und gleichzeitig unter den Vorzeichen der Fiktion stehen, werden dabei im Sinne Klügers zu »doppelten« Lügen, weil sie – erstens – nicht nur eine »erlösende«, abschließende und eine vom Rezipienten als befreiend empfundene »Vergangenheitsbewältigung« im Zeichen eines versöhnlichen »Schlussstrichs« möglich zu machen scheinen, indem sie genau jene emotionalisierende und um Identifikation werbende Master-Erzählung anstreben, der sich Amérys, Friedländers und Klügers Texte aus Prinzip verweigern. Wie nebenbei stellen solche Texte und Filme – zweitens – auch noch belegte historische Tatsachen auf den Kopf.

Hier müsste man nun im Einzelnen allerdings genauer hinsehen: Was hieße dieser Befund beispielsweise für die Interpretation von Romanen wie Bernhard Schlinks »Der Vorleser« (1995) samt seiner mit einem Oscar prämierten Verfilmung (2008), die offen um Empathie für die Täter und deren durch die angeblichen Aporien einer fast schon als zwanghaft

pathologisierten deutschen »Vergangenheitsbewältigung« »traumatisierten« – also auch zu »Opfern« gewordenen – Nachkommen werben? Was für eine Form von Kitsch wäre das? Und wieso wurde eine entsprechende Kritik an Schlinks Roman in Deutschland erst mit siebenjähriger Verspätung, nämlich nach Jeremy Adlers geharnischter Äußerung in den Leserbriefspalten des *Times Literary Supplement*, es handele sich dabei um »Kulturpornographie«, vergleichsweise überrascht zur Kenntnis genommen?

Es gibt aber auch noch viele ganz anders gelagerte Fälle, über die genauer zu diskutieren wäre: Was hieße Klügers Kitsch-Definition genau für das Verständnis eines Bestsellers wie Julia Francks mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Roman »Die Mittagsfrau« (2007), und was bedeutete sie etwa für die Interpretation von Büchern wie Tanja Dückers' »Himmelskörper« (2003) beziehungsweise anderer sogenannter Familienromane der »Enkelgeneration« der NS-Täter?

Nicht zu vergessen wären hier auch diejenigen Töchter der Kriegsgeneration, die sich nach der Jahrtausendwende in (autobiographischen) Büchern mit NS-Täter-Vaterfiguren auseinandergesetzt haben, etwa Ulla Hahn in »Unscharfe Bilder« (2003) und Dagmar Leupold in »Nach den Kriegen. Roman eines Lebens« (2004) – beide Schriftstellerinnen sind übrigens auffälligerweise promovierte Literaturwissenschaftlerinnen.

»Dies ist Kitsch, fürchterlicher Kitsch«, schimpfte etwa Ernst Osterkamp in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über Hahns Roman, dem verschiedene Kritiker unterstellten, die Täter am Ende doch noch zu guten Menschen zu stilisieren, die auch ein »Recht auf Gerechtigkeit« hätten, wie etwa Martin Lüdke in der Zeit resümierte. Das »versöhnliche« Schuldeingeständnis des Vaters gegenüber der Tochter am Ende dieses Romans findet aber zum Beispiel bei Leupold keine Entsprechung. Ihre autobiographischen, historischen und interpretatorischen Recherchen zur zeitlebens in der Familie verschwiegenen Schuld des Vaters, dem der Nationalsozialismus seinen Tagebuchaufzeichnungen zufolge als willkommenes Mittel erschien, Karriere zu machen, enden zwar in einer sanft idyllisierten Friedhofsszene an seinem Grab, in der bemerkenswerterweise sogar selbst von Kitsch die Rede ist. Der Roman bleibt aber bis zuletzt von der Fassungslosigkeit der Tochter gegenüber der ideologischen Starrsinnigkeit und Uneinsichtigkeit des Gestorbenen geprägt. »Die Fragen sind immer dieselben«, heißt es etwa in der Mitte dieses Romans: »Wie kann ein kluger, gebildeter Mann so verblendet sein, dass er Krieg und Völkermord nicht mit einem einzigen kritischen Wort kommentiert, sondern diese als eine Wegbereitung wahrnimmt, die ihm das Erreichen seiner ehrgeizigen Ziele wesentlich erleichtert?«

Um angesichts dieser sich auftuenden Unterschiede von Gedächtnisformen innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur noch grundsätzlicher zu werden: Was bedeutet es überhaupt und ganz allgemein für kommende literarische Erinnerungen an die Shoah, wenn bald die letzten wirklichen beziehungsweise ersten Zeugen und Opfer dieses Zivilisationsbruchs gestorben sein werden? Sind auch die von vielen Kritikern in Deutschland und Frankreich hoch gelobten Romane wie Kevin Vennemanns »Nahe Jedenew« (2005) und Jonathan Littells »Die Wohlgesinnten« (2006) nichts als Kitsch, bloß weil sich hier Nachgeborene verschiedenster Herkunft in die Geschichte der Shoah fiktional »eingefühlt« haben, mal aus Sicht der verfolgten Opfer (Vennemann) und mal aus

der Perspektive eines Täters (Littell)? Oder gibt es in diesen Werken – wie auch einigen der vorangegangenen Beispiele – gewisse ästhetische und narratologische Brüche, die ein solches pauschales Urteil verbieten?

Zuletzt: Was für Ausblicke auf die mögliche Zukunft der gesamten sogenannten Gedächtniskultur im Schatten des Nationalsozialismus und der Shoah ließen sich aus derartigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Eruierungen gewinnen? Gewiss: Auch dies sind unabschließbare Diskussionen, die gleichwohl weiter geführt werden müssen. Was in jedem Fall bleiben wird, sind die Texte und Dokumente derjenigen, die sich mit dieser Geschichte auseinandergesetzt haben, oder auch jener Autoren und Autorinnen, die sich noch mit Auschwitz beschäftigen werden.

Karolin Machtans: Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt: Saul Friedländer und Ruth Klüger. Tübingen 2009

Irene Heidelberger-Leonard / Irmela von der Lühe (Hrsg.): Seiner Zeit voraus. Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft? Göttingen 2009

Ruth Klüger: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen 2006

Dagmar Leupold: Nach den Kriegen. Roman eines Lebens. München 2004

Ulla Hahn: Unscharfe Bilder. München 2003

© Jungle World Verlags GmbH