

Universität Konstanz
Geisteswissenschaftliche Sektion
Fachbereich Literaturwissenschaft
- Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft -

Trauma als Erzählstrategie

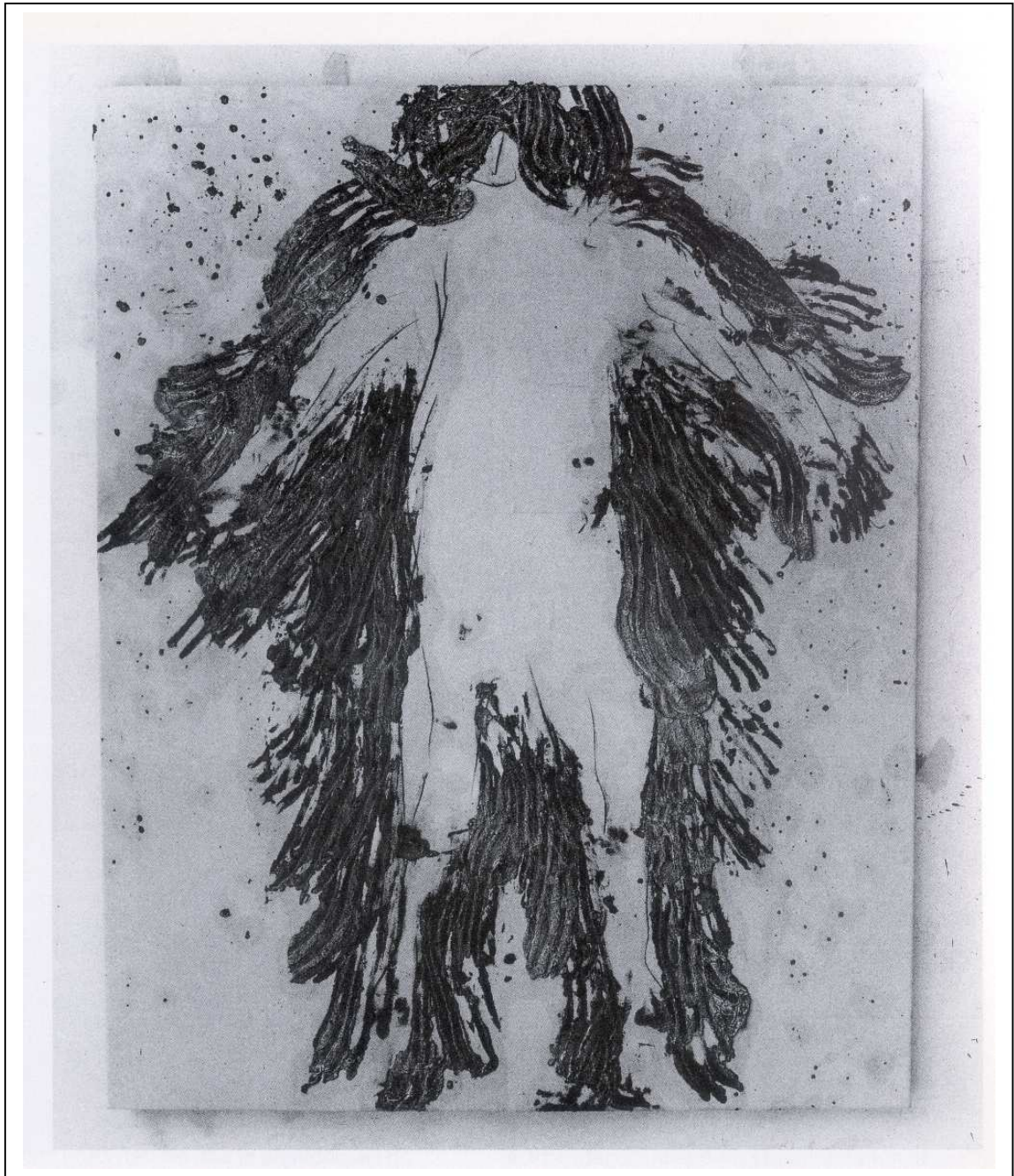
Magisterarbeit

1. Gutachterin: Prof. Dr. Aleida Assmann
2. Gutachter: Prof. Dr. Pere Joan i Tous

vorgelegt von:

Stephan Freißmann

Konstanz, April 2005



Günther Uecker
Aschemensch
1986
Asche und Leim auf Leinwand
200 x 160 cm

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Trauma, Erzählstrategie und ihre Interaktion.....	4
3. Trauma im Text.....	14
3.1 Der Soldat: Kurt Vonnegut, <i>Slaughterhouse Five</i>	14
3.2 Die Holocaustopfer: Jorge Semprún, <i>L'écriture ou la vie</i> und Raymond Federman, <i>The Voice in the Closet</i>	24
3.2.1 Jorge Semprún: Autobiographisches Erinnerungsprotokoll	24
3.2.2 Raymond Federman: Autonomes Zeichenuniversum.....	35
3.3 Postkoloniales kollektives Trauma: Toni Morrison, <i>Jazz</i> und Rachid Boudjedra, <i>La répudiation</i>	44
3.3.1 Toni Morrison: Zertrümmerte Geschichte.....	44
3.3.2 Rachid Boudjedra: Verwüstete Kindheit	55
4. Ausblick: Offenes Ende.....	66
5. Literaturverzeichnis	71
Anhang: Übersetzungen längerer fremdsprachiger Zitate	I

1. Einleitung

Jede Zeit hat ihre Neurose und jede Zeit braucht ihre Psychotherapie.

Tatsächlich sind wir heute nicht mehr wie zur Zeit von Freud mit einer sexuellen, sondern mit einer existentiellen Frustration konfrontiert. Und der typische Patient von heute leidet nicht mehr so sehr wie zur Zeit von Adler an einem Minderwertigkeitsgefühl, sondern an einem abgründigen Sinnlosigkeitsgefühl, das mit einem Leeregefühl vergesellschaftet ist – weshalb ich von einem existentiellen Vakuum spreche.¹

Diese von dem Psychotherapeuten Viktor Frankl während der gesamten Nachkriegszeit gemachte Beobachtung trifft den Kern des Nachkriegs-Zeitgeistes. Das Absurde Theater führt den Zerfall der Welt auf der Bühne vor, in der klassischen Musik wird mit radikal offenen Formen experimentiert, deren finale Zusammenfügung den Interpreten überlassen bleibt,² in der Malerei schließt sich das Illusionsfenster und macht der Konkreten Malerei Platz, die nichts anderes mehr darstellen will als sich selbst. Frankls Beobachtung konstatiert den – auch in den Künsten umgesetzten – Sinnverlust in einer Welt, deren geistige Strukturen unter dem Druck des Unverstehbaren zerfallen. In den Künsten beginnt so der Werkcharakter der Improvisation Platz zu machen, statt mit Komposition wird der Rezipient immer mehr mit Kombinatorik und Serialität konfrontiert. Doch wie steht es um die erzählende Literatur? Es liegt auf der Hand, dass beispielsweise der Zweite Weltkrieg, der Holocaust und der Terror der Kolonialzeit nicht spurlos an ihr vorübergegangen sind. Ganze Generationen waren davon betroffen, ob als Täter, Mitläufer oder Opfer; meistens lassen sich diese stereotypen Rollenmodelle nicht einmal bei jedem Individuum sauber trennen. Es ist daher nicht zu hoch gegriffen, diese historischen Ereignisse als kollektive Traumata zu bezeichnen, bzw. als kollektiv traumatisierend: Jeder war davon betroffen. Die Welt liefert unter anderem deswegen zunehmend weniger Anlass für ein geschlossenes *Weltbild*. Das Ergebnis davon ist, dass auch die Individuen unter dieser Desorientierung zu leiden beginnen und dass ihre Persönlichkeiten und Identitäten zerfallen.

Diese Arbeit wird sich mit dem Zusammenhang von Trauma und Erzählstrategie beschäftigen. Wie wirkt sich ein Trauma auf einen Erzähltext aus? Kann man ihm die Traumatisierung seines Autors oder das Trauma als Thema ansehen? Da hier davon ausgegangen wird, dass die Wirklichkeit auf irgendeine Weise in die Kunst einfließt, muss man fragen:

¹ Frankl (1979), S. 141

² Eco, Umberto (1973), *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt / Main: Suhrkamp, S. 27ff.

Wie gestaltet sich die Verbindung zwischen den beiden Polen? Und wie gestaltet sie sich, wenn die autobiographische Dimension nicht in den Text eingeflossen ist? Es soll hier gerade nicht um Texte gehen, die ein Trauma erklären wollen oder die notwendigerweise von traumatisierten Charakteren handeln, sondern um Texte, denen man das Trauma selbst in ihrer Struktur ansieht, um Texte, die die Pathologie kultivieren.

Die wörtliche Bedeutung des griechischen *Trauma* lautet ‚Verletzung‘ oder ‚Wunde‘, was sich im Laufe der Geschichte auf die Verletzung der Seele verengt hat. Solche Verletzungen kommen größtenteils durch katastrophale Einschnitte in den menschlichen Gefühls Haushalt zustande, seien sie nun natürlicher oder künstlicher – das heißt menschengemachter – Ursache. Es ist schwer festzustellen, welche Art von Trauma schwieriger zu akzeptieren ist. Fest steht jedoch, dass das 20. Jahrhundert als Jahrhundert der Totalitarismen im industriellen Zeitalter gilt – Hochzeit und Ende des Kolonialismus, Nationalsozialismus und ein zunehmend diktatorischer Kommunismus in der Sowjetunion mögen hier als Beispiele genügen. Überall wo Ideologien oder Gesellschaftssysteme die Herrschaft über den gesunden Menschenverstand übernehmen, sind Wunden an dem so zerbrechlichen Wesen Mensch vorprogrammiert. Es ist ja schon mühsam genug, mit Hilfe von Routinen und Erklärungsschemata die Abläufe der täglichen Welt zu konzeptualisieren, eine Aufgabe, die viele Jahre Lernen voraussetzt, bevor ein Erwachsener sich selbstbewusst in seiner Welt bewegen kann. Werden diese labilen und prekären Erklärungsschemata nun schockartig durch ein monströses, katastrophales Ereignis außer Kraft gesetzt, so wird das Selbstbild, also die Identität und Persönlichkeit des Menschen, gefährdet und kann bleibenden Schaden davontragen. Im Kolonialismus wurde einer ‚primitiven‘ Realität ein europäisches System von Denken, Erleuchtung und Missionierung übergestülpt; der Nationalsozialismus hat seine eigenen menschenverachtenden Werte eingeführt; und auch die kommunistische Revolution hat schließlich ihre Kinder gefressen und sich als Bereicherungsmaschine für eine Proletariats-Oligarchie selbstständig gemacht.

Diese Themen sollen hier beispielhaft an Werken aus drei Themenbereichen erörtert werden. Die Wunde Zweiter Weltkrieg, die bis weit über das historische Kriegsende hinaus schmerzhaft nachwirkt, dient dabei nur als Ausgangspunkt. Der amerikanische Soldat Kurt Vonnegut, Jr. erlebte als deutscher Kriegsgefangener die Vernichtung Dresdens durch alliierte Brandbomben mit und wurde so von einem Agens zum Patiens. Jorge Semprún und Raymond Federman haben die Deportation überlebt. Der kommunistische Widerstandskämpfer Semprún hat dabei eine ähnliche Rollenverschiebung wie Vonnegut durchgemacht, Federman ist als Kind der Deportation entgangen und hat in Verstecken den Zweiten Weltkrieg überlebt. Doch auch postkoloniale Stimmen sollen hier zu Wort kommen, so z.B. Toni

Morrison, die derzeit prominenteste und mit dem Nobelpreis dekorierte Protagonistin der afroamerikanischen Literatur in Nordamerika, in deren erzählerischen Werken die Sklaverei als koloniales Erbe eine zentrale Rolle spielt, und Rachid Boudjedra, der zu Beginn seiner literarischen Karriere den Übergang von der französischen Kolonialherrschaft zu einer durch Staatsterror erkaufte Selbstbestimmung in Algerien reflektierte.

Hier wird gleich einer der gemeinsamen Züge dieser Werke deutlich: In Traumatekten geht es nicht um Handelnde, sondern um Erleidende. Menschen werden hier von Kräften, die größer sind als sie selbst, in ihrem Leben hin und her geworfen. Sie verlieren die Kontrolle über das, was mit ihnen geschieht. Insofern hat Ronald Granofsky Recht, wenn er schreibt, dass Traumatekte die Texte der Opfer sind, die Texte der Überlebenden, also der Verlierer, die im Gegensatz stehen zu dem, was die Gewinner und Akteure als offizielle Geschichte festhalten wollen.³ Traumatekte sind in dieser Hinsicht von ihrer Anlage her subversiv. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die Unterseite, die Schattenseite, die dunkle Seite der ‚Sieggeschichte‘, indem sie die ‚Verlierergeschichte‘ dagegen setzen.

Was den Traumatisierten zugestoßen ist, nimmt oft solche monströsen Dimensionen an, dass es selbst den Rahmen der Sprache, dieses Instruments zur Vernetzung von Gehirnen, ‚Verstanden‘ und ‚Bewusstseinen‘,⁴ sprengt und ‚unsagbar‘ wird. Dann kann Literatur nichts anderes mehr tun, als diese so entstandene Leerstelle, dieses Loch in der Geschichte zu umschreiben. Dies lässt sich durch Günther Ueckers „Aschemensch“ (Titelbild) verdeutlichen. An der Stelle des Menschen ist nur noch ein Leerraum zu sehen und sein Umriss besteht aus Asche, dem Produkt von Verbrennungen. Ein symbolträchtigeres Material hätte Uecker sich wohl kaum aussuchen können, die Entleerung und Erschöpfung des Menschen findet hier ihre adäquate Darstellung, aber auch seine physische Vernichtung, wie sie etwa im Holocaust industriell betrieben wurde.

Man sieht daran, dass sich an diesem Thema mehrere Erkenntnisinteressen kreuzen: Einerseits gilt es, die Umsetzung von Wirklichkeit in Kunst angesichts monströser historischer Ereignisse zu betrachten. Andererseits muss man auch das Verhältnis von Kunst zu Wirklichkeit, die Subversion, die von diesen Texten ausgeht, betrachten. Wie sieht die Kunst aus, wenn die Realität, in der sie geschaffen wird, prekär wird? Lässt sich ein verletztes Bewusstsein ‚zu Papier bringen‘, ohne dass vollautomatisch eine Ordnungsdimension, ein narratives Schema zutage tritt, das das zu erwartende Chaos glättet und ‚in Ordnung bringt‘?

³ Granofsky (1995), S. 13

⁴ Steven Pinker (1994), *The Language Instinct*, New York: HarperCollins, S. 1-11

2. Trauma, Erzählstrategie und ihre Interaktion

Um dieses Thema bearbeiten zu können, sind offenbar zwei grundlegende Arbeitsdefinitionen nötig: die von Trauma und die von Erzählstrategie. Dies ist umso notwendiger, als der Traumabegriff in der letzten Zeit einer regelrecht inflationären Verwendung anheim gefallen ist, die unvermeidlich mit einer Verwischung der Begriffskonturen einhergeht.¹ ‚Erzählstrategie‘ hingegen scheint von vornherein ein Konzept zu sein, das der Erklärung bedarf, unter dem man sich viele verschiedene Dinge vorstellen kann, je nach theoretischer Färbung. Für präzise Diagnosen und Resultate sind also zunächst präzise Definitionen notwendig.

Da für Psychologen der Umgang mit Traumata schon lange zum Alltag gehört, empfiehlt es sich zunächst, diese Erfahrung zu nutzen und in der Psychologie nach Definitionen zu suchen. Patricia A. Resick zitiert in ihrem Standardwerk „Stress und Trauma“ aus dem *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)* der *American Psychiatric Association* die folgenden Kriterien für eine Posttraumatische Belastungsstörung (PTB): Das traumatisierende Ereignis wird hier als Konfrontation mit „einem oder mehreren Ereignissen ..., die tatsächlichen oder drohenden Tod oder ernsthafte Verletzung oder eine Gefahr der körperlichen Unversehrtheit der eigenen Person oder anderer Personen beinhalteten“ beschrieben; eine Art der Reaktion darauf ist dann die beharrliche gedankliche Wiederholung dieses Ereignisses durch „[w]iederkehrende und eindringlich belastende Erinnerungen ..., wiederkehrende, belastende Träume“, ein Gefühl des Wiedererlebens – wobei auch Illusionen, Halluzinationen, dissoziative Flashback-Episoden einbezogen werden –, „intensive psychische Belastung bei der Konfrontation mit ... Hinweisreizen [die auf das Trauma hindeuten]“; eine andere Verarbeitungsreaktion ist die „anhaltende Vermeidung von Reizen, die mit dem Trauma verbunden sind“, wie zum Beispiel Erinnerungslücken; außerdem erwähnt Resick eingeschränkte Affekte und anhaltende Erregungssymptome als Elemente einer PTB. Die dritte Auflage des DSM beschrieb das traumatisierende Ereignis als „außerhalb der üblichen menschlichen Erfahrung liegend“.² An gleicher Stelle heißt es zur Abgrenzung von gewöhnlichem Stress, dass Ereignisse, die sowohl das Leben als auch das eigene Ich bedrohen, eine PTB hervorrufen können, während Ereignisse von „eher normative[m] Charakter ... nur selten eine PTB-Symptomatik hervorrufen.“³

¹ vgl. Kühner (2003), S. 11

² alle vorhergehenden Zitate: Resick (2003), S. 22f.

³ ebd., S. 21f.

Verwandt mit diesem Krankheitskomplex wird im DSM die „akute Belastungsstörung“ angeführt. Sie wird von einem ähnlichen Stressor ausgelöst wie die PTB, allerdings kommen noch weitere akute Reaktionen hinzu, darunter „Derealisierung, Depersonalisierung, dissoziative Amnesie (Unfähigkeit, einen wichtigen Aspekt des Traumas zu erinnern)“.⁴ Ebenfalls als Folge von traumatischen Ereignissen können auch „dissoziative Störungen“ auftreten. Dazu gehören die psychogene Amnesie – ein „Unvermögen, sich an wichtige persönliche Ereignisse zu erinnern“ –, die „dissoziative Fugue“, bei der „eine plötzliche Flucht aus der gewohnten Umgebung ... mit einer Amnesie der eigenen Vergangenheit verbunden ist“, die „Depersonalisierungsstörung“, ein „andauerndes oder wiederkehrendes Gefühl der Entfremdung oder der Loslösung vom eigenen Ich“, und die „Dissoziative Identitätsstörung (DIS)“, eine „Abspaltung von Erinnerungen, Erfahrungen oder Stimmungen in separate Identitäten oder Persönlichkeitszustände“, früher als Schizophrenie bezeichnet. „DIS reflektiert ein Unvermögen, Erinnerungen und Aspekte der eigenen Identität in ein autobiografisches Ganzes zu integrieren.“⁵ Schließlich kommt die Autorin zu dem Schluss, dass „traumatischer Stress durch lebensbedrohliche Ereignisse ausgelöst [wird], die mit Angst, Hilflosigkeit und Entsetzen einhergehen.“⁶

Die hier bereits angesprochene Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr betont auch Angela Kühner in ihrem Forschungsbericht über kollektive Traumata im Anschluss an den 11. September 2001.⁷ Das Ergebnis dieses Zwiespalts ist, dass man zwischen dem Wunsch zur Verdrängung und dem Wunsch zur Verarbeitung einen ‚faulen‘ Kompromiss eingeht: „Man erzählt, ohne *richtig* zu erzählen.“⁸ Dieser Zwiespalt wird auch vom sozialen Umfeld gefördert, wie das Beispiel der Holocaust-Überlebenden nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt: Zunächst erstarrte die Gesellschaft in Bezug auf ihre Erlebnisse in einer Art Totstellsyndrom, bis nach einer gewissen Frist die Überlebenden merkten, dass sie berichten mussten, was ihnen zugestoßen war, damit es nicht in Vergessenheit gerate.⁹

So weit zum individuellen Trauma, das hier zugegebenermaßen in sehr technisch-therapeutische Begriffe gefasst wird, was kein Wunder ist, muss es doch dem Therapeuten darum gehen, eine als Funktionsstörung aufgefasste Eigenschaft zu beseitigen. In geisteswis-

⁴ ebd., S. 28

⁵ ebd., S. 30ff.

⁶ ebd., S. 38

⁷ Kühner (2003), S. 24f.

⁸ ebd., S. 24 (Hervorhebung bei A.K.)

⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang Sidney Lumets Film *The Pawnbroker* (1964), in dem genau dieses Phänomen eindrucksvoll geschildert wird: Ein Pfandleiher, der das Konzentrationslager überlebt hat, versucht zunächst seine Erinnerungen zu verdrängen, wird gegen das unfreiwillige Eindringen der quälenden Erinnerungen aber zunehmend machtloser. Siehe dazu auch die Aussage von Annette Insdorf in Anker (2004), die bestätigt, dass das Verdrängen nach dem Krieg zunächst die gängige Handlungsweise gewesen war, bis die Erinnerungen so machtvoll zutage traten, dass man sie nicht mehr ignorieren konnte.

senschaftlichen Begriffen, die in vielen Zusammenhängen den wesentlichen Vorteil einer größeren Flexibilität gegenüber der mechanischen medizinischen Sichtweise bieten, könnte man das Trauma mit Hilfe von Erving Goffmans Rahmenanalyse bestimmen. Zumindest tut das Jan Assmann, wenn er schreibt, dass „traumatische Erfahrungen ... dadurch gekennzeichnet [sind], dass alle kulturell vorgeprägten Sinnrahmen versagen“.¹⁰ Rahmen sind im Modell von Goffman, das sich wiederum an Arbeiten von Gregory Bateson orientiert, psychische Konstrukte, die dafür sorgen, dass man die Alltagsrealität ‚korrekt‘ verstehen kann.¹¹ Anders formuliert, ohne den Rahmen ist das Bild in seinem Inneren nicht zu verstehen, denn er trennt einen Wirklichkeitsbereich vom anderen ab. Überträgt man dieses Konzept auf die Makroebene ganzer Gesellschaften, so wird erkennbar: Wenn ein Ereignis ‚im Rahmen‘ bleibt, ist es ‚normal‘. So kann ein Gewitter in einem „kulturell vorgeprägten Sinnrahmen“ ein göttlicher Akt sein, in einem anderen hingegen die Entladung elektrisch geladener Luftmassen, die auf den Gesetzen der Physik beruht. Die Hauptsache ist, dass dadurch eine gewisse Normalität hergestellt wird. Damit haben Rahmen auch immer einen normativen Aspekt. Eine der häufigsten Ursachen für posttraumatische Belastungsstörungen bei Frauen ist die Vergewaltigung, zweifellos ein Ereignis, das den normalen Erlebnisrahmen sprengt. Doch damit ist gleichzeitig auch gesagt, was ‚normal‘ ist, also was man tun bzw. – in diesem Falle – nicht tun darf. Nicht nur das Verstehen, sondern auch das Handeln wird an dem Rahmen orientiert. Eine Norm wird aufgestellt durch einen gesellschaftlich ausgehandelten Sinnrahmen.¹² Wird dieser Sinnrahmen gesprengt, kann das potentiell ein Trauma auslösen. Einer ähnlichen Denkfigur folgt Ronald Granofsky, wenn er das Trauma beschreibt als „a painful experience which defies assimilation and demands accommodation“.¹³ „Assimilation“ bedeutet im vorliegenden Kontext, dass ein Ereignis in den bestehenden Begriffen einer Gesellschaft gefasst werden kann, dass es also in den Rahmen passt; „Akkommodation“ hingegen bedeutet eine Sprengung des Rahmens und die Notwendigkeit seiner Neuausrichtung. Der Vorteil des Rahmenkonzepts ist offensichtlich: Es kann sowohl individuelle wie kollektive Traumata erklären und ist wesentlich flexibler in der Handhabung als eine rein klinische Herangehensweise.

Denn auch die kollektive Dimension, die ein Trauma annehmen kann, muss man in diesem Zusammenhang bedenken, hat Literatur doch eine seltsame Zwitterstellung inne zwischen einem rein privaten Phänomen – denn ein Autor von fiktiven Texten schreibt seine Bücher in aller Regel allein und besonders in der Moderne dreht sich die Literatur häufig um

¹⁰ J. Assmann (1998), S. 51f.

¹¹ Erving Goffmann (1977), Rahmen-Analyse, Frankfurt / Main: Suhrkamp [Orig. 1974]

¹² Die Tatsache, dass man sich auch ‚abweichend‘ verhalten kann, kann hier nicht näher diskutiert werden.

¹³ Granofsky (1995), S. 9

ein, wie auch immer geartetes, Ich – und einem öffentlichen Kulturgut – ohne Leser gäbe es vielleicht einen Text aber kein Buch,¹⁴ mit anderen Worten: Ein Text muss eine ‚kritischen Masse‘ von Lesern ansprechen, um überhaupt an die Öffentlichkeit zu kommen. Und nur um veröffentlichte Texte geht es in dieser Arbeit, denn die Untersuchung unveröffentlichter Tagebücher wäre eher in einem soziologischen als literaturwissenschaftlichen Kontext von Interesse. Wenn ein Autor also einen Text verfasst, ist das eine sehr private Sache, und wenn er diesen veröffentlichen will, kann er nur hoffen, dass sein privater Text allgemein ‚relevant‘ genug ist, um eine entsprechende Allgemeingültigkeit zu erlangen (T.S. Eliot). In gewisser Weise ist Literatur also auch immer ein Massenphänomen¹⁵ und wenn Texte, die sich mit Traumata befassen, so erfolgreich werden wie die hier behandelten Beispiele *Slaughterhouse Five* oder *Jazz*, so spricht das für sich. Diese Autoren scheinen den berühmten ‚Nerv der Zeit‘ getroffen zu haben.

Wie verhält es sich nun mit dem kollektiven Trauma? Kann man individuelle Diagnosen eins zu eins auf kollektive Phänomene übertragen? Die nahe liegende Antwort wäre, dass das massenhafte Erleben eines traumatischen Ereignisses unter vergleichbaren Bedingungen – der Holocaust drängt sich hier wiederum als Beispiel auf – schon dafür ausreicht, dass man von einem ‚kollektiven Trauma‘ sprechen kann. Doch es ist auch klar, dass trotz aller Vergleichbarkeit der Erfahrungen beispielsweise von KZ-Insassen jedes Individuum einen etwas anderen Blick auf die Ereignisse hat, andere Gräueltaten erlebt und diese mit anderen Augen gesehen hat. Nicht zuletzt die individuellen Vorprägungen spielen hier eine wesentliche Rolle. Im Zusammenhang mit dem Dauerterror im Konzentrationslager schrieb Viktor Frankl, „dass man den Menschen im Konzentrationslager alles nehmen kann, nur nicht: die letzte menschliche Freiheit, sich zu den gegebenen Verhältnissen so oder so einzustellen“,¹⁶ also den eigenen Bedürfnissen im Überlebenskampf zu folgen oder mit den spärlichen Mitteln die Mitgefangenen zu unterstützen. Dennoch kommt Kühner zu dem Schluss, dass man verschiedene Phänomene des individuellen Traumas auf die kollektive Ebene übertragen kann, wenn auch auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichem Erfolg. So stellt sie fest, dass die Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr auch auf der kollektiven Ebene bemerkbar ist: So dauere es typischerweise 20 bis 25 Jahre, bis ein offizieller

¹⁴ ‚Buch‘ wird hier verstanden im Sinne eines physisch präsenten und kommerziell verwertbaren Gegenstandes.

¹⁵ Die politischen Aspekte dieses Massenphänomens, wie zum Beispiel die Wichtigkeit einer ‚Geschmackselite‘, die die Mittel und die subtile Macht hat, zu bestimmen, was ‚gute‘ oder ‚schlechte‘ Literatur sei, seien hier außen vor gelassen.

¹⁶ Frankl (1979), S. 171; aus dem Text „Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager“, in: Ders., (1979) ... *trotzdem ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München: Kösel

Gedenkort eingerichtet wird,¹⁷ was mit der Latenz traumatischer Ereignisse im Bewusstsein des Individuums vergleichbar sei.¹⁸ Es ist sicherlich kein Zufall, dass das Aufbegehren der Studenten gegen die mangelhafte Aufarbeitung der NS-Herrschaft im Jahr 1968 seinen Höhepunkt fand, was genau in den oben zitierten Verzögerungszeitraum fällt. Das deutet auf einen politisch-gesellschaftlichen Prozess des Aushandelns hin, der darauf hinausläuft, eine für das Kollektiv gemeinsame ‚Version‘ der Ereignisse zu schaffen – „experimentell durchgeführte Gruppengespräche [liefern] Hinweise darauf ..., dass für soziale Gedächtnisbildung das *Bedürfnis nach Konsens* über ‚das, wie es war‘ eine wichtige Rolle spielt“.¹⁹ Am konkreten Beispiel gezeigt: War das Totstellen zunächst im Interesse der Mehrheit – was im übrigen auch als schlichte Notwendigkeit zum Weiterfunktionieren des Gemeinwesens und zum Wiederaufbau des Staates gesehen werden kann –, so rückte eine engagierte Randgruppe später unübersehbar und machtvoll das Problem der mangelnden Aufarbeitung in den Blickpunkt. Die Leichen wurden aus dem Keller gezerrt, eine neue Version vom „dem, wie es war“ aufgezeigt. Ein auffallender Unterschied bei der Betrachtung von individuellen und kollektiven Latenzphasen ist, dass auf der Ebene des Kollektivs das Schweigen tendenziell die Täter schützt, während es auf der Ebene des Individuums durchaus als psychischer Schutzmechanismus für das Opfer gesehen werden kann.²⁰

Doch damit ist noch nicht erklärt, wie ein kollektives Trauma ‚funktioniert‘. An zahllosen Beispielen lässt sich feststellen, dass ein großer Teil der Bevölkerung von einem Trauma im direkten Sinne in der Regel verschont bleibt. Entscheidend ist hier, dass dem nicht-traumatisierten Teil der Gesellschaft die rahmensprengenden Erlebnisse nur durch Symbole vermittelt werden können – eben durch Erzählungen, solange das „kommunikative Gedächtnis“ intakt ist, und durch schriftliche Berichte, wenn das traumatisierende Ereignis in das „kulturelle Gedächtnis“ übergegangen ist.²¹ Die Störung der eigenen persönlichen Integrität vollzieht sich auf beiden Gedächtnisebenen; diese Arbeit beschäftigt sich – entsprechend dem Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft – nur mit solchen Trauma-Bearbeitungen, die ins kulturelle Gedächtnis eingegangen sind.

Von hier aus nun stellt sich die Frage, ob die bisher genutzte Konzeptualisierung von Trauma, die so sehr auf körperliche Bedrohung als Ursache des Traumas fokussiert, überhaupt ausreicht, um alle traumatischen Phänomene zu fassen. Eine traumatische Störung im

¹⁷ Kühner (2003), S. 59, nach James Pennebaker, Becky Banasik, „On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology“, in: Pennebaker, Paez, Rimé (Hgg.), *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*, Mahwah, New Jersey, 1997

¹⁸ ebd., S. 27 ff.

¹⁹ ebd., S. 65

²⁰ ebd., S. 68f.

²¹ nach: J. Assmann (1992), S. 48ff., siehe auch: Kühner (2003), S. 66

kollektiven Gedächtnis kann schließlich auch die nachfolgenden Generationen betreffen. Wie soll man wissen, wer man ist, wenn die eigene Vergangenheit von Lücken und blinden Flecken durchzogen ist? Können Eltern, deren Persönlichkeit nachhaltig verändert wurde, ihren Kindern die Voraussetzungen für eine ‚gesunde‘ psychische Entwicklung bieten? In psychologischen Studien wird von emotional kühlen und übermäßig beschützenden Eltern-Kind-Beziehungen und von deprimierender Familienatmosphäre berichtet. Dies hat zur Folge, dass Kinder Schwierigkeiten bei der Loslösung von den Eltern haben oder dass ihre individuelle und unverwechselbare Identität dadurch in Frage gestellt wird, dass sie psychisch den Platz eines verstorbenen Kindes einnehmen.²² Sowohl ‚Sprachlosigkeit‘ als auch ständiges Kreisen um die traumatischen Erlebnisse werden ihre Wirkung auf die Kinder nicht verfehlen; so nehmen diese psychischen Schaden, auch wenn sie nicht direkt vom Trauma betroffen sind.

Ein weiterer Mechanismus der Übertragung von einer Teilgruppe auf ein Gesamtkollektiv wird beim Genozid erkennbar: Jedes Mitglied des Kollektivs ist „mit gemeint“ – auch wenn es vielleicht überlebt hat²³ – und das einzig und allein, weil es zu einem bestimmten stigmatisierten Kollektiv gehört, nicht wegen individueller Leistungen oder Fehler. Auch dieser Vorgang hat Auswirkungen auf die individuelle Psyche, obwohl keine direkte Traumatisierung vorliegt. Die Frage ist also nochmals zu stellen: Reicht es aus, das traumatische Ereignis als lebensbedrohlich zu begreifen? Die individualisierende Tendenz des westlichen Traumaverständnisses ist nicht ohne Kritiker geblieben. Denn wie an Hand der Ausführungen über das kollektive Trauma klar geworden sein dürfte, ist ein Trauma nie ein rein individuelles, persönliches Problem, es wird nur durch die Psychologie so gesehen, was zu einer Vereinzelung der Opfer und einer Tendenz zur ‚Wegtherapierung‘ führen kann.²⁴ Die Gesellschaft ist immer Teil des Einzelnen, wie der Einzelne Teil der Gesellschaft ist.

Ein fruchtbarer Versuch, das Trauma neu zu fassen, lässt sich über den Begriff der persönlichen Integrität machen, zu der sowohl die körperliche Integrität als auch die Unversehrtheit der persönlichen Identität zählen. Persönliche Identität kann sich nur im Kontakt mit einer Kultur ausbilden. Ist diese zerstört oder von Löchern des Tabus durchzogen, so kann man davon ausgehen, dass auch die Integrität der Persönlichkeit davon betroffen ist. Als Beispiel könnte hier die monotheistische Religionsreform des Echnaton im antiken Ägypten gelten, die in radikalster Weise alle bisherigen Glaubensmaximen der Ägypter in Frage stellte. Bisher unhinterfragte Vorverständnisse waren plötzlich nicht mehr gültig.

²² Kühner (2003), S. 45f.

²³ ebd., S. 110

²⁴ ebd., S. 138

Dieser Vorgang war so traumatisch für die Ägypter, dass sie den Namen des Pharaos Echnaton unmittelbar nach dessen Tod aus den offiziellen Königslisten löschten.²⁵ Die Kultur der Ägypter – im kulturellen Gedächtnis manifestiert – weist also hier eine Diskontinuität auf, was sich potentiell gefährdend auf das Selbstverständnis ausgewirkt haben dürfte. Denn es ist gerade die unversehrte Kultur, die jemandem bedeutet, wie er handeln soll, wer er ist. Wird eine Kultur zerstört – christliche Missionierungen liefern zahllose Beispiele, etwa in Kanada²⁶ –, so finden sich auch die zu ihr gehörigen Individuen nicht mehr in ihrer Welt zurecht. Ihre eigene Identität bekommt Löcher und blinde Flecken, ähnlich wie bei einem ‚eigentlichen‘, direkten Trauma-Opfer. Auf dieser Basis argumentiert Victor Igreja, wenn er schreibt: „With few doubts a broader conceptualization of trauma is needed in which the loss or disintegration of cultural beliefs and values should be considered as traumatic experience, too.“²⁷ Auf dieser Basis kann man zu einer für die vorliegende Arbeit geeigneten Definition von Trauma kommen: Es soll hier verstanden werden als ein Ereignis oder ein Prozess, der die körperliche **oder** psychisch-geistige Integrität eines Individuums oder eines Kollektivs so nachhaltig bedroht, dass keine ‚gesunde‘ Identitätsbildung mehr möglich ist, dass das nicht zuletzt aus der Erinnerung entstehende Selbstbild unweigerlich von Lücken und Ungleichzeitigkeiten durchzogen ist, die sich nicht schließen lassen. Hier zeigt sich die Leistungsfähigkeit des von Goffman entlehnten Rahmenkonzepts: Es ermöglicht die Konzeptualisierung von Traumata, ohne die körperliche Bedrohung unbedingt zu brauchen, aber auch ohne sie direkt auszuschließen – schließlich ist es der Geist, der eine körperliche Bedrohung erst wahrnimmt und das Individuum zu entsprechenden Angstreaktionen bewegt. Doch wenn man davon ausgeht, dass der Verlust der Identität auch durch den Verlust der Kultur oder die Zerstörung der Lebenswelt verursacht werden kann, ohne dass die körperliche Integrität bedroht ist, so wird das Rahmenkonzept unverzichtbar an Stelle einer rein therapeutisch-mechanischen Definition.

Warum sollte man nun solch eine Flut von Definitionen hinnehmen? Wichtig ist an diesem Punkt, dass in Traumatekten zunächst sowohl die Ebene des Autors als auch die der Figuren betrachtet werden können. Beide können traumatisiert sein und es ist entscheidend wichtig, das genau feststellen zu können, wenn man gültige Aussagen über Traumatisierungen machen will. Doch in dieser Arbeit soll es entscheidend um die dritte Ebene gehen, die des Textes selbst. Irgendeine Art von Verbindung zwischen der ‚Realität‘ und der Gestalt des

²⁵ siehe: J. Assmann (1998), Kap. II

²⁶ Grassierender Alkoholismus, Perspektivlosigkeit und Gewalt im Alltag gehören zu den Folgen der Zerstörung zentraler Institutionen, wie beispielsweise des *Potlatch* der Westküsten-Ureinwohner.

²⁷ Victor Igreja et al., The cultural dimension of war traumas in central Mozambique: The case of Gorongosa, im Druck, zit. nach: Kühner (2003), S. 138

Textes wird man annehmen müssen – denn die zentrale Frage lautet, wie sich Trauma auf den Text auswirkt.²⁸ Oder, noch allgemeiner formuliert: Die Verbindung von Fabel und Sujet (Strukturalismus) muss beleuchtet werden. Wie sieht also nun ein Text aus, der gerade nicht versucht, einem Trauma Sinn zu geben, sondern es ‚abzubilden‘? Was ‚will‘ der Text und wie kann er sein Ziel erreichen? Hier kommt der Aspekt der Erzählstrategie ins Spiel.²⁹ Eco (1987) verdeutlicht den Begriff der Erzählstrategie anhand der Metapher des Schachspiels: Um einen Zug zu machen, muss man sich vorstellen, was der Gegner als nächstes zu tun vorhat. So existiert der Gegner immer schon im Kopf dessen mit, der am Zug ist. Ähnlich ist es mit einem Autor, der einen Text produziert: Er stellt sich vor, wie ein Leser auf seinen Text reagieren dürfte, und baut seinen Text dann entsprechend seiner Zielsetzung auf der Antizipation der Leserreaktion auf – zumindest wenn er bewusst auf die Veröffentlichung hinarbeitet. Er darf dabei auch undurchsichtig, geheimnisvoll oder unverständlich sein, wichtig ist nur, dass der Leser das Interesse nicht verliert, d.h. immer das Gefühl behält, dass sich das Weiterlesen lohnt. Womit schon eine erste Schwierigkeit von Texten angedacht sein dürfte, die nicht notwendigerweise auf optimale Verständlichkeit hin angelegt sind.³⁰ Der durchschnittliche Leser dürfte wohl am ehesten erwarten, dass er eine gute Geschichte erzählt bekommt, die ihn zwar durchaus fordern kann – denn man will sich nicht langweilen – aber nicht überfordern darf – denn man will immer noch verstehen, worum es geht.

Doch genau dieser Aspekt bereitet hier Probleme: Denn der zentrale Aspekt bei traumatisierten Individuen ist gerade, dass sie Schwierigkeiten beim Verstehen ihrer Welt haben, weil ihnen etwas zugestoßen ist, das sich nicht mehr in die herkömmlichen Sinnrahmen eingliedern lässt.³¹ Wie sollen sie sich über ihr Trauma verständlich machen, noch dazu einer Leserschaft, die die zugrunde liegende Erfahrung nicht gemacht hat? Die Lösung

²⁸ Vier der fünf hier behandelten Texte tragen eindeutig autobiographische Züge; es muss also, so sehr man den unzulässigen Biographismus und Psychologismus vermeiden muss, eine Verbindung zwischen dem Leben dieser Autoren und ihren Texten geben.

²⁹ Nicht umsonst kommt das Wort Strategie aus dem griechischen Militärwesen: „Strateúo“ bezeichnet ursprünglich „ins Feld ziehen“, was darauf schließen lässt, dass ein Ziel erreicht werden soll, nämlich der Sieg über den Gegner. Im eigentlichen Sinne hat ein Text natürlich keinen Gegner, aber an den beiden Polen eines Textes, der Produktion und der Rezeption, ziehen gewissermaßen antagonistische Kräfte.

³⁰ Joyces *Ulysses* kann man beispielsweise sicherlich nicht unterstellen, die optimale Verständlichkeit anzustreben, wollte der Autor doch erklärtermaßen den Gelehrten, die sein Werk später analysierten, einige Rätsel aufgeben. Das Ziel des Autors hängt von dessen Willen und seiner Position in der Tradition ab und entscheidet am Ende über das Aussehen des Textes und die Positionierung der Leerstellen (nach: Iser, 1976, S. 280ff.) in ihm.

³¹ Vor diesem Hintergrund könnte man sogar jede umwälzende Neuerung des Weltbilds als einen quasi-traumatischen Schock betrachten, man denke nur an die „drei Kränkungen des Menschen“ nach Freud: Diese Entthronung muss schon einen Knick im Selbstverständnis der Menschheit ausgelöst haben. Umwälzende Weltbildveränderungen kommen meist dann zustande, wenn – wie etwa im Falle der kopernikanischen Wende – das herkömmliche Weltbild (Rahmen) die empirischen Tatsachen nicht mehr ausreichend erklären kann, oder wenn die Tatsachen das Weltbild zu sprengen beginnen.

könnte eine Flucht der Literatur in ein Quasi-Simulacrum sein,³² in eine vollständige Ablösung der Literatur von der Wirklichkeit um sie herum, wie es Raymond Federman beobachtet.³³ Er legt ausführlich dar, dass und wie die Literatur den Kontakt zur Realität nicht verloren, sondern aufgegeben hat.

Welche Auswirkungen hat nun ein Trauma – individuell oder kollektiv – auf einen Text? Woran erkennt man, ob der Struktur eines Textes, seiner Strategie, ein Trauma zugrunde liegt? Was stößt dem Text zu, wenn der Mensch, der ihn schreibt, oder das Ereignis, um das es geht, überspitzt gesagt, eine einzige große Leerstelle ist, wie bei Günther Ueckers *Aschemensch?* (Titelbild) In Anlehnung an die obigen Ausführungen in Bezug auf Traumata ergeben sich zunächst die folgenden vorläufigen Kriterien: Ein traumatisches Ereignis wird immer wieder neu im Text behandelt, was auf repetitive Strukturen hindeuten sollte; das traumatische Ereignis wird von der erzählenden Instanz vermieden, was auf auffällige Leerstellenbeiträge an auffälligen Orten im Text hindeuten sollte. Dies spiegelt die Dialektik von Konfrontation und Vermeidung wider. Besondere Aufmerksamkeit verdienen hier auf der Handlungsebene natürlich ‚psychisch verdächtige‘ Vorgänge wie Träume und Visionen, in denen Flashbacks auftreten oder das entsprechende traumatische Ereignis verfremdet wieder in die aktuelle Lebenswirklichkeit der Charaktere eindringt, so dass sich Ungleichzeitigkeiten bilden, indem Inseln der Vergangenheit unwillkürlich in die Gegenwart ragen – und die Unwillkürlichkeit ist hier der entscheidende Punkt, die Rede ist von einer Art *mémoire involontaire*, wenn auch mit anderen Vorzeichen als bei Proust. Auf der Textebene würde das auf repetitive Strukturen hindeuten, indem bestimmte Passagen der Handlung möglicherweise sogar wörtlich, analog einer musikalischen Sequenzenstruktur, wiederholt werden – es soll ja um Texte gehen, die ein Trauma umsetzen und wiedergeben, statt aus dem, was jeden Sinn sprengt, Sinn machen zu wollen.³⁴ Auf der Seite der *mémoire volontaire* ist im Gegensatz dazu eine Vermeidungstendenz zu bemerken, die sich für den literarischen Bereich als ‚Unsagbarkeit‘ fassen lässt. Dies ist selbstverständlich ein sehr alter literarischer Topos, doch der entscheidende Unterschied zur klassischen Verwendung dieses Topos liegt bei der hier behandelten, eher avantgardistischen Literatur darin, dass er nicht

³² Da ein Text jeden Gegenstandsbereich, auf den er sich bezieht, in eine symbolische Ordnung überführt, kann er nie ein vollwertiges Simulacrum an sich sein, das ein Modell des Realen ist ohne Ursprung im Realen: „It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. ... It is a question of substituting the signs of the real for the real“. (Baudrillard, 1994, S. 1f.) Ein Text kann aber nie vollständige Mimesis, vollständiges Modell des Realen sein. Jeder Buchstabe rekuriert schon auf einen Laut, der *hervorgebracht* ist. Es ist bereits die Arbitrarität in der Verbindung von *signifiant* und *signifié* (Saussure), die verhindert, dass es einen direkten Bezug des Bezeichneten zur Realität geben kann. Der Ausdruck ‚Quasi-Simulacrum‘ erscheint hier also am angemessensten: eine symbolische Ordnung ohne Ursprung im Realen, aber kein Modell des Realen.

³³ Federman (1992), erstes Kapitel

³⁴ Man könnte sogar, überspitzt gesagt, davon sprechen, dass die hier behandelten Texte selbst ‚traumatisiert‘ sein sollen, dass man ihnen das Trauma ihres Urhebers oder ihres Themas selbst ansieht.

mehr explizit erwähnt wird, sondern gewissermaßen ein Meta-Topos wird, eine Gesetzmäßigkeit, der die Erzählstrategie folgt und die sich nur dann erkennen und erschließen lässt, wenn man von der Handlungsebene abstrahiert und stattdessen die Struktur des Textes betrachtet. Wenn die Leerstelle im Verständnis von Wolfgang Iser ein Loch im textuellen Gewebe ist,³⁵ das durch den Rezipienten geschlossen werden muss, so manifestiert sich das Trauma als eine Leerstelle, die nicht geschlossen werden kann. Zusammenfassend lässt sich also in erster Näherung festhalten, dass Texte, die ein Trauma abzubilden versuchen, bestimmte Strategien der Wiederholung und der Unsagbarkeit entwickeln und aufweisen müssen, um ihrem ‚Ziel‘, wenn man es so ausdrücken will, näher zu kommen.

Deutlich geworden sein dürfte aus diesen Ausführungen noch ein weiterer Punkt: Die Paarung ‚Trauma‘ und ‚Erzählstrategie‘ ist problematisch. Wie soll ein Text, der nicht einmal mit der Welt zurechtkommt und dessen Verbindung zu ihr bestenfalls problematisch zu nennen ist, eine klare Strategie verfolgen können, die ja vom Wortsinne her immer zielgerichtet ist? Gelingt es den Autoren, Eigenschaften des Unterbewussten im höchst bewussten Vorgang des Schreibens so ans Tageslicht zu bringen, dass man als Leser das Unterbewusste nachvollziehen kann? Diese Fragen werden sich durch die folgenden Ausführungen ziehen müssen.

³⁵ Im Gegensatz zu Ingardens Begriff der Unbestimmtheitsstelle, die sich daraus ergibt, dass ein Begriff in einem literarischen Text eben nur idealisierte Ansichten des gemeinten Gegenstands liefert, statt einer vollständigen Ansicht; die Unbestimmtheitsstelle ist also eher ein Loch im Begriff.

3. Trauma im Text

In diesem Teil der Arbeit sollen anhand von Beispielen aus der englisch- und französischsprachigen Erzählliteratur zwei besonders ‚traumaträchtige‘ historische Ereignisse oder Perioden – der Zweite Weltkrieg und die postkoloniale Phase – beleuchtet werden. Die Reihenfolge der Besprechungen ist dabei nicht am Veröffentlichungsdatum der Texte sondern ungefähr an dem Zeitpunkt orientiert, den sie thematisieren.

3.1 Der Soldat: KURT VONNEGUT, *Slaughterhouse Five*

Rosewater said an interesting thing to Billy one time about a book that wasn't science fiction. He said that everything there was to know about life was in *The Brothers Karamazov*, by Feodor Dostoevsky. ‚But that isn't enough any more,‘ said Rosewater.¹

Besser kann man das Gefühl der Ohnmacht im Angesicht des monströsen Zweiten Weltkriegs wohl kaum ausdrücken. Wenn das gesamte Wissen über das Leben plötzlich nicht mehr ausreicht, findet man sich in einer absurden Situation wieder, eigentlich in einer Nicht-Situation, denn wenn man gar nicht mehr genug über sein Leben wissen kann, kann man es weder verstehen noch seine eigene Situation richtig einschätzen. Jede Sinngebung wird zerstört. Ronald Granofsky drückt das mit Bezug auf die atomare Bedrohung so aus: „The nuclear fact ... makes a mockery of our normative modes of dealing with the world.“² Und genau das, das „Lächerlichmachen“, verbunden mit dem Bewusstsein, dass das konventionelle Wissen, das man mitbringt, einfach nicht mehr für das Verständnis des Lebens ausreicht, zieht sich durch den ganzen Text. Ob es sich dabei um die nukleare Bedrohung oder die Auslöschung einer ganzen Stadt mit konventionellen Bomben handelt, ist hier einerlei, denn in Vonneguts Werk geht es vielfach um totale Zerstörung in verschiedenen Formen.³

Bei diesem Werk handelt es sich um die Traumabearbeitung eines amerikanischen Soldaten – ironischerweise deutscher Abstammung –, der in der Schlussphase des Zweiten Weltkriegs von der deutschen Armee gefangen genommen wurde und als Kriegsgefangener die Zerstörung Dresdens durch Brandbomben der Alliierten Streitkräfte miterlebte und überlebte. In diesem besonderen Fall verdient der zeitgeschichtliche Kontext seiner Entstehung und Veröffentlichung eine besondere Erwähnung: Das Buch kam 1969 auf den Markt, in einer Zeit, in der der Vietnam-Krieg sich zunehmend zum Desaster für die Streitkräfte

¹ Vonnegut (1969), S. 73

² Granofsky (1995), S. 56

³ ebd., S. 54

und die politische Führung der USA entwickelte, in der die Friedensbewegung rapide an Stärke gewann und in der es allgemein zu einer Stimmungsumschwung in der Öffentlichkeit in Bezug auf den grausamen und fruchtlosen Krieg kam, nachdem Massaker der amerikanischen Truppen an der vietnamesischen Bevölkerung bekannt geworden waren. Das Thema ‚Trauma‘ erlebte eine starke Konjunktur, nachdem zahllose Soldaten wegen der schlimmen Erlebnisse an der Front schlicht verrückt geworden waren. Allerdings ging es hierbei zunächst eher um die Wiederherstellung ihrer Kampfkraft. Erst als nach der Heimkehr der Soldaten ihre seelischen Probleme nicht unbedingt verschwanden, musste man sich eingehender mit ihnen beschäftigen.⁴ Vor diesem Hintergrund stellt dieses Buch eine mächtige ‚Anti-Kriegserklärung‘ dar, noch dazu von einem Autor, der bis dahin eher durch Science-Fiction-Romane bekannt geworden war.⁵

In diesem Kriegs- bzw. Antikriegsroman lässt sich eine interessante Strategie im Umgang mit der Unsagbarkeit der erlebten Ereignisse beobachten. Es tritt zwar, vor allem in der Rahmenhandlung, sporadisch ein Ich-Erzähler auf, der als identisch mit dem Autor betrachtet werden kann.⁶ In der Regel wird das, was man als einen autobiographischen Bericht verstehen kann, aber auf einen Charakter namens Billy Pilgrim übertragen. Die Nähe zu John Bunyans *The Pilgrim's Progress* ist sicherlich gewollt und wird durch das Titelblatt in barocker Manier unterstützt, auf dem ein kurzer Abriss des literarischen Programms des Buches gegeben wird.⁷ Besonders hinzuweisen ist hier auf die zwölfte Zeile, in der sich der Ich-Erzähler dezidiert das Ziel setzt, Zeugnis abzulegen, wobei impliziert wird, dass dies mit ein Grund für sein Überleben gewesen ist: „... who, as an American infantry scout ... witnessed the fire bombing of Dresden ... and survived to tell the tale.“⁸ Das prekäre Verhältnis von Realität und Fiktion erscheint sofort danach noch auf dem Titelblatt, denn wo die zitierten Worte einen dokumentarischen Stil erwarten lassen, wird diese Erwartung durch den Hinweis auf die „telegraphic schizophrenic manner of tales of the planet Tralfamadore“ unterlaufen. Man darf also gespannt sein, wie der Autor verfahren wird.

⁴ Es war unter anderem als Folge des Vietnamkriegs, dass die *American Psychiatric Association* traumatische Störungen in ihr DSM aufgenommen hat, wenn auch erst 1980 mit beträchtlicher Verspätung (vgl. Micale / Lerner, 2001, S. 2 und Kühner, 2003, S. 31 und 85).

⁵ Doch auch Science Fiction kann man bei aller Entferntheit aus der ‚realen‘ Welt nicht als von der gesellschaftlichen Realität losgelöst betrachten. Der massive Schub, den diese Literaturgattung in der Zeit des Kalten Krieges und der massiven Kommunistenangst der McCarthy-Ära erlebte, kann als Symptom eines Gefühls diffuser Bedrohtheit aufgefasst werden, deren Ursache in diesem Falle fiktionaler Bearbeitung sogar in den Bereich außerhalb der Erde verlegt wird und meist mit übernatürlichen Kräften ausgestattet ist.

⁶ Es gibt viele Anhaltspunkte dafür, denn ein großer Teil der erzählerischen Details sind autobiographischer Natur und der Ich-Erzähler gibt im ersten Kapitel einen detaillierten Bericht über das Schreiben des Buches. Der Text auf dem Titelblatt liefert den stärksten Anhaltspunkt dafür, Ich-Erzähler und Autor als identisch zu begreifen. Er stellt gewissermaßen die Brücke zwischen dem Autor und seinem Werk dar. Um die ästhetische Distanz zu reflektieren, soll aber weiterhin vom Ich-Erzähler die Rede sein.

⁷ vgl. A. Assmann (1999), S. 285

⁸ Vonnegut (1969), Titelblatt; Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Im einführenden Kapitel des Buches macht der Ich-Erzähler schnell klar, dass die literarische Bearbeitung seiner Erlebnisse nicht so einfach zu ‚erledigen‘ war, wie er zunächst annahm:

When I got home from the Second World War twenty-three years ago, I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden, since all I would have to do would be to report what I had seen. ... But not many words about Dresden came from my mind then – not enough to make a book, anyway. And not many words come now, either, when I have become an old fart with his memories and his Pall Malls, with his sons full grown.⁹

Fünftausend Seiten Entwürfe hatte er bereits weggeworfen, als er 1964 seinen Kriegskameraden Bernard V. O’Hare aufstöberte (11). Und bereits hier, noch vor dem Beginn der eigentlichen Geschichte, wird auf die erzählerischen Strategien aufmerksam gemacht: Collage und Fragmentierung. Schon der Untertitel des Buches, „The Children’s Crusade“, ist eine Anspielung auf ein historisches Ereignis, das ausführlich zitiert wird (11f.); die Nutzlosigkeit und das Gefühl der end- und fruchtlosen Beschäftigung mit der Zerstörung Dresdens werden durch zwei populäre Gedichte verdeutlicht (2), deren jeweils erste Zeilen einige Zeit später (8f.) wieder auftreten, als der Ich-Erzähler von den auf diese Weise verflochtenen Jahren berichtet, die auf diesem intertextuellen Wege einen ganz besonderen Beigeschmack bekommen. Schließlich identifiziert sich der Ich-Erzähler mit Lots Frau, die beim Anblick der Zerstörung von Sodom und Gomorra in eine Salzsäule verwandelt wurde (16). Eine weitere intertextuelle Anspielung ist der Wohnort von Billy Pilgrim, Ilium, der lateinische Name von Troja. Es ist sicher kein Zufall, dass all diese Anspielungen den Text in einem historisch-literarischen Umfeld von Zerstörung und Untergang ansiedeln.

Ebenfalls bereits an diesem Vor-Anfang wird die Technik der Fragmentierung und Wiederholung deutlich, die während des gesamten Textes durchgehalten wird. Das prägnanteste Beispiel dafür ist das lakonische „So it goes“, das immer dann eingeflochten wird, wenn auf irgendeine Weise vom Tod berichtet wird – allein im ersten Kapitel drei Mal (5, 16). Hier hat man es mit einer quasi-poetischen Strategie zu tun, denn diese Einsprengsel tragen zur Entwicklung der Handlung nicht bei; sie bilden im Gegenteil Verbindungen zwischen verschiedenen Abschnitten des Buches, zwischen den Zeiten und Orten seiner Handlungen; eine äußerst wichtige Eigenschaft, wenn man bedenkt, dass der Protagonist der Binnenerzählung, Billy Pilgrim, aus der Zeit herausgefallen ist (17).

Doch diese Wiederholungen sind nicht nur eine intellektuelle Spielerei. Rahmen- und Binnenerzählung dieses Buches formen zwei distinkte Wirklichkeitsbereiche, der eine ein sehr persönlicher, aber durchaus für bare Münze zu nehmender Schreiberbericht eines Ich-

⁹ ebd., S. 2

Erzählers, der als Autor betrachtet werden kann, der andere eine Erzählung über einen fiktiven Anti-Helden, in der sich Erlebnis und Fiktion untrennbar mischen. Das System der Wiederholungen verbindet beide Bereiche: „So it goes“ und „mustard gas and roses“ (3, 53, 157) ziehen sich durch Rahmen- und Binnenerzählung, was darauf hindeutet, dass es trotz Rollentauschs und Externalisierung immer das gleiche Subjekt ist, das hier den Text hervorbringt, zumal der Ich-Erzähler selbst noch drei kleine Auftritte in der Binnenerzählung (49, 91, 156) hat. „So it goes“ ist allein wegen seines massenhaften Auftretens auffällig: Eine erste Zählung, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ergab 89 Vorkommen, unter anderem auch mit Bezug auf den Tod von Sekt (53), Läusen (61), Mineralwasser (73) und des Romans als literarischer Gattung (150). Unmittelbar evident wird hier, dass die disparatesten Bereiche der Erzählung durch ein scheinbar beliebig ausgeworfenes Netz aus Worten miteinander verknüpft werden, die Assoziationen herstellen, wo sie sich nicht zwingend ergeben.

Allerdings sind diese verbindenden Textstückchen nicht die einzigen Fragmente, mit denen man es in diesem Buch zu tun hat. Die gesamte Handlung ist fragmentiert und die Erzählung folgt in keiner Weise den Gesetzen der Kausalität. Genauso wenig folgt Billy Pilgrims Erleben, das von „memories of the future“ (109) bestimmt ist, diesen Gesetzen. Der so fragmentierte und neu zusammengemischte Text versucht offenbar das Chaos in Billy Pilgrims Kopf widerzuspiegeln: „Trauma wird von Vonnegut so als Haltlosigkeit in der Zeit inszeniert.“¹⁰ Doch mit der Zeitdimension ist immer auch die Raumdimension verbunden. Billy wird nicht in dem Sinne schizophran, dass er Teile seiner Persönlichkeit dissoziiert und neue Persönlichkeiten ausbildet, die in der Zeit herumreisen und erleben können, was nicht passiert ist oder nie passieren wird; er schwingt einfach in seinem Leben hin und her. Er erlebt die Zeitpunkte immer auch an dem Ort, an dem er sich zu diesen Zeitpunkten tatsächlich befand, bzw. befinden wird. Die damit verbundene Zerstörung der Kausalität, die für das ‚gesunde‘ Individuum der Kitt der Wirklichkeit ist, das Mittel, mit dem Wirklichkeit zusammengehalten wird und später im Gedächtnis rekonstruiert werden kann, kann dabei als Reaktion auf das Trauma gedeutet werden: „The portrayal of disruptions in the categorical understanding of the world in *Slaughterhouse Five* is part of a larger reaction to traumatic shock“.¹¹

Die genuin als ‚Vision‘ oder ‚Traum‘ gekennzeichneten Abschnitte, die sich als abge- sonderte Wirklichkeitsbereiche¹² problemlos in das ‚gesunde‘ Wirklichkeitserleben eines

¹⁰ A. Assmann (1999), S. 287

¹¹ Granofsky (1995), S. 53

¹² vgl. die ‚finite provinces of meaning‘ nach Alfred Schütz.

„gesunden“ Individuums eingliedern ließen, sind in der Tat dünn gesät. So folgen die drei Raum-Zeitebenen der Binnenerzählung, 1944/45, 1964-1969 und Billys Weltraumreise nach Tralfamadore im Jahr 1967, nicht geordnet aufeinander oder haben wenigstens alternierende Abschnitte für sich, sondern ergeben, durch eine Technik der freien Assoziation und der radikalen Brüche neu angeordnet, ein neues Ganzes mit pseudo-poetischer Struktur. „Das Leben hat sich in eine zeitlose Folge von Schocks verwandelt, zwischen denen Löcher, paralytisierte Zwischenräume klaffen,“ schreibt Theodor W. Adorno im Anschluss an Walter Benjamin. „Überall, mit jeder Explosion, hat er [der Krieg] den Reizschutz durchbrochen, unter dem Erfahrung, die Dauer zwischen heilsamem Vergessen und heilsamem Erinnern sich bildet.“¹³ Eine Folge dieser Kontinuitätszerstörung im Leben ist die Zerstörung der erzählerischen Kontinuität. Doch weit radikaler als beispielsweise Virginia Woolf in *Mrs. Dalloway* den Erzählerblickpunkt in zeitlicher Sequenz gleitend von Ort zu Ort wandern lässt, springt Vonnegut auf einer Textseite zwischen den drei Zeitebenen und sogar verschiedenen Galaxien hin und her, wenn es sein muss.

Wenn man einen einigermaßen kohärenten Erzählstrang finden will, der als ungefähre Orientierungsschnur dienen könnte, so bietet sich zuerst der Bericht über Billy Pilgrims Kriegserlebnisse der Jahre 1944 und 1945 an. Die Geschichte ist schnell erzählt: Billy arbeitet als Assistent eines Pfarrers für die US-Armee – an sich schon eine lächerliche Position ohne Aussicht auf Beförderung oder Bewährung auf dem ‚Feld der Ehre‘ – und wird 1944, als der Zweite Weltkrieg also schon fünf Jahre andauert, nach Europa geschickt. Da seine Position ihn zur Ohnmacht gegenüber dem Feind verurteilt – ein Kriterium, auf das in diesem Zusammenhang großer Wert gelegt werden muss –, ist er praktisch nie bewaffnet. Mitten in der letzten großen deutschen Offensive in Europa angekommen, überlebt er irgendwie und stolpert seit diesem Zeitpunkt wie betäubt durch die Kriegereignisse (22f.). Man könnte in der Tat meinen, dass Billy permanent ‚auf Drogen‘ sei, so willenlos wird er zum Spielball der größeren Mächte um ihn herum.¹⁴ Er wird von deutschen Soldaten gefangen genommen und in Dresden zur Zwangsarbeit verpflichtet. Den verheerenden Bombenangriff auf die Stadt überleben die amerikanischen Gefangenen in einem Kühlraum für Fleisch, der tief in den Fels unter dem Schlachthof geschlagen ist, in dem sie untergebracht wurden.

¹³ Adorno (1951), S. 89 (Kap. 33: Weit vom Schuss); sowohl der Begriff des Schocks als auch der von Freud übernommene Begriff des Reizschutzes sind zentral für Benjamins Denken über die Moderne.

¹⁴ vgl. A. Assmann (1999), S. 288; dieses Element ist es, was die Kriegsgeschichte zur Anti-Kriegsgeschichte macht. Erzählen Kriegsgeschichten von Helden, Männern, die handeln wie Frank Sinatra oder John Wayne (11), so ist Billy Pilgrim ein reines Patiens, übrigens auch ein seltsamer Kontrast zur Vorstellung des Pilgers Bunyanschen Zuschnitts, der ja immerhin ein Ziel vor Augen hat. Billy Pilgrim liegt nicht einmal viel an seinem Leben (24f., 74) und es erscheint als purer Zufall, dass ausgerechnet der größte Schwächling den Krieg überleben sollte.

Von dieser Grunderzählung, wie man versucht ist, diesen Strang zu nennen, zweigen immer wieder Fragmente auf andere zeitliche Ebenen ab. Es ist, als würde man durch eine Tür in andere Raum-Zeitebenen gehen, wie bei Billys Zeitreise in seiner Hochzeitsnacht (1948), als er zur Toilette geht und sich statt im Badezimmer seines Hotels im Jahr 1944 in der Krankenbaracke des Kriegsgefangenenlagers wiederfindet, in dem er mit den anderen Häftlingen Station gemacht hat. Nach einem infernalischen Urinier-Trip im Freien kommt er durch die Tür der Krankenbaracke ins Hotel zurück und findet sich bei seiner Frau in den Flitterwochen wieder (89ff.). Überhaupt haben diese Zeitreisen fast immer mit Durchgängen und Übergangsstadien des Menschen zu tun. Genau wie in der oben zitierten Stelle, in der Billy durch eine Tür gehen muss, beginnen die anderen Zeitreisen immer im Augenblick eines Lidschlags oder nach dem Einschlafen. In beiden Fällen ist Dunkelheit involviert: Der Gesichtssinn ist für kurze oder längere Zeit ausgeschaltet, und wenn er wiederkehrt, befindet Billy sich schon ganz woanders.

Über das Science Fiction-Element dieses Buches ist es wert, noch genauer nachzudenken. Schließlich ist Science Fiction nicht nur ein zeittypisches Phänomen, was die Projektion einer diffusen Bedrohung in die unendlichen Tiefen des Weltraums angeht, sondern stellt auch ein intensives Fluchtphänomen dar. Statt sich Problemen im eigenen Land in Form sozialrealistischer Erzählungen zu stellen, werden die Konflikte in phantastische Tiefen verlegt. Eine Neuerfindung von Welten tut eher Not, als die Veränderung der eigenen Welt: „They had both found life meaningless, partly because of what they had seen in war. ... So they were trying to re-invent themselves and their universe. Science fiction was a big help.“¹⁵ Dafür ist Eliot Rosewaters Science Fiction-Sucht ebenso ein Symptom wie Billy Pilgrims Weltraumreisen zu seinen außerirdischen Freunden.¹⁶ Auf dem Planeten Tralfamadore, also in der Gegenwelt, fühlt er sich zum ersten Mal glücklich mit seinem Körper (82) und wird von den Außerirdischen mit einer hinreißenden jungen Frau ‚gepaart‘ – der Ex-Pornodarstellerin Montana Wildhack (96f.), die das völlige Gegenteil von Billys Ehefrau Valencia ist, welche sogar als Symptom seiner Krankheit bezeichnet wird (78). Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass Billys Zeitreisen immer in kritischen Momenten geschehen, beispielsweise wenn Verwandte ihn am Krankenbett besuchen, die sein Unbehagen auslösen wie seine Mutter, die ihm durch ihre bloße Anwesenheit das Gefühl einflößt, er sei nicht dankbar genug für sein Leben gewesen – hauptsächlich, weil ihm sowieso nichts daran lag (74). Doch auch wenn seine Kinder ihn im Krankenhaus besuchen, kann Billy sich nicht auf

¹⁵ Vonnegut (1969), S. 73

¹⁶ Erinnern wir uns daran, dass das *Diagnostic and Statistical Manual* Flucht ausdrücklich als posttraumatisches Symptom aufführt.

sie konzentrieren und bevorzugt eine kleine Zeitreise (138). Während der „hollow man“ Rosewater (75) seichtes Geplänkel mit seiner Mutter austauscht, schläft Billy ein und geht auf Zeitreise ins Gefangenenlager 1944 (76). Auch auf die Streitgespräche mit seiner Tochter, die ihn zur Rede stellt, nachdem er in New York in einer Radiosendung über die Zukunft des Romans seine Erlebnisse mit den Tralfamadorians zum Besten gegeben hat, scheint er sich nicht konzentrieren zu können (20ff., 95, 120f.). Aber ähnlich wie den Moment, in dem Roland Weary ihn wachrüttelt, nachdem Billy die Flucht vor den deutschen Soldaten in Luxemburg eigentlich schon aufgegeben hat (34f., 113), sucht Billy diese Szene in seinen Zeitreisen immer wieder auf.

Wie viel können wir diesem zerbrochenen Charakter also eigentlich glauben? Die Zeitreisen in die selige Gegenwelt wirken einfach zu bequem, als dass man sie völlig für bare Münze nehmen könnte, auch wenn Billys Träume als erlogen und seine Zeitreisen als real dargestellt werden (114). Die von Vonnegut in der Binnenerzählung verfolgte personale Erzählweise öffnet der *Unreliability* Tür und Tor. Es gibt mehrere Anhaltspunkte, dass das Geschriebene eventuell nicht wörtlich gemeint ist, ohne dass sich dieser Eindruck explizit aufdrängt: Der Erzähler weist mehrere Male darauf hin, dass hier berichtet wird, was Billy Pilgrim sagt (17, 63), und bezeichnet das, was berichtet wird, als „mehr oder weniger wahr“ (1). Auch die seltsame Wiederkunft von Billys ‚Erlebnissen‘ auf Tralfamadore in einem Buch von Kilgore Trout, das Billy in einem pornographischen Buchladen am Times Square findet (146f.), erregt das Misstrauen des wachsamem Lesers. Ebenso taucht der Spruch an Billys Bürowand auf Montana Wildhacks Medaillon wieder auf (153). So ist es eine ernstzunehmende Möglichkeit, dass Billys Zeitreisen eine Form der Dissoziation sind. Doch da niemals ein Erzähler die Meta-Position einnimmt und die eine oder die andere Lesart eindeutig als ‚korrekt‘ kennzeichnet, kann man auch wörtlich nehmen, was im Text steht, und von einem *Science-Fiction-Element* ausgehen. So bleibt der Text in einem Spannungsfeld aus Unbestimmtheit: Die Grenze zwischen Realität und Fiktion zu etablieren, ist ein problematisches Unterfangen. Hat der Ich-Erzähler-Autor einen großen Teil seiner autobiographischen Erlebnisse auf die Figur des Billy Pilgrim übertragen, so geht er nicht völlig in ihr auf, etwa was die Zeitreisen und das Leben nach dem Krieg angeht. Völlig unscharf wird die Grenze zwischen autobiographischem Schreibbericht eines Ich-Erzähler-Autors und der unbestimmt autobiographisch-fiktiv gemischten Geschichte seiner Figur schließlich im letzten Kapitel, in dem Billys Rückkehr nach Dresden nach der Bombardierung unter den Augen des Ich-Erzählers und Bernard V. O'Hares dargestellt wird. Die Grenze zwischen Fiktion und Erlebnis, zwischen Binnen- und Rahmenerzählung bricht hier vollständig zusammen, da die Figur und ihr Erzähler gleichzeitig auftreten, und damit die Grenze zwischen der vom traumati-

sierten Individuum erlebten Realität und der aus Bewältigungsgründen heraus geborenen und von Wunschträumen durchsetzten Erzählung. Wie groß ist der Anteil des Ich-Erzähler-Autors und wie groß der der fiktiven Figur? Die Antwort auf diese Frage behält der Text für sich, die Mischung aus realistischen Details und fiktiver Erzählung ist untrennbar.

Wenn man den Text so begreift, wird auch verständlich, dass mit der Macht- und Hilflosigkeit im Krieg, die noch durch Billys Rolle als lächerlicher Anti-Held akzentuiert werden, die Macht- und Hilflosigkeit korrespondiert, die der Ich-Erzähler-Autor beim Auffinden seiner Erinnerungen erfährt (10).¹⁷ Beides sind entscheidende Aspekte beim Erleiden eines Traumas. Billys Charakterisierung als Schwächling und seine Funktion als – unbewaffneter – Pfarrassistent legen diese beiden Aspekte schon in seiner Persönlichkeit an, so dass er zum ‚idealen Opfer‘ eines Traumas wird. Vor dieser persönlichkeitsprengenden Erfahrung kapituliert schließlich auch das Gedächtnis, das Erinnerungen beim Abrufen nach narrativen Maßgaben gliedert, um sie in Form von Geschichten kommunizieren zu können.

Vonneguts Text funktioniert an vielen Stellen eher wie ein Netzwerk als wie ein linear verlaufender Text,¹⁸ womit er seiner Vorgabe treu bleibt, den „telegraphisch-schizophrenen“ Erzählstil von Tralfamadore zu verfolgen, zum Beispiel wenn am Hotelzimmer von Billys Hochzeitsnacht ein Schiff mit dem Sohn von Bertram Copeland Rumfoord vorbeifährt (87), dessen Vater Billy zwanzig Jahre später, bei seinem Krankenhausaufenthalt nach dem Flugzeugabsturz, den er wiederum als einziger überlebte, kennen lernen wird (134). Auch das pornographische Foto von der Frau mit dem Shetland Pony tritt in völlig unterschiedlichen Kontexten auf, einmal im Krieg als Accessoire von Roland Weary (29, 40) und am Ende des Buches in dem pornographischen Buchladen in New York (150) – ein weiterer Anhaltspunkt für Billys *Unreliability*. Welches der beiden Fotos ist ‚fiktiv real‘? Sind es beide? Man kann es nicht wissen. Die Wiederholungen von kurzen Sätzen oder Elementen überbrücken aber nicht nur die in der Erzählung entworfenen ‚Wirklichkeitsbereiche‘, sondern bilden auch ein Netzwerk über den Text hinaus. Vonneguts Verwendung von *recurrent characters* wie Eliot Rosewater deutet auf eine solche Netzwerkbildung über den Text hinaus hin. Genauso wie auf dem Planeten Tralfamadore Romane aus einer Kombination von Nachrichten bestehen, die keine zusammenhängende Handlung ergeben, sondern eine Sammlung von Momenten, die die Tralfamadורים bekanntlich – analog ihrer Wirklichkeitswahrnehmung – alle gleichzeitig wahrnehmen können: „when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no

¹⁷ vgl. A. Assmann (1999), S. 285f., Kühner (2003), S. 35

¹⁸ Auch wenn die Bedeutung ‚Netzwerk‘ schon in der lateinischen Grundbedeutung von ‚Text‘ als Gewebe angelegt ist.

end, no suspense, no moral, no causes, no effects.“ (64) Eine verdeckte – oder zumindest elegant eingeflochtene – Anweisung zum Verständnis des Buches? Linear kann man das Buch jedenfalls nicht verstehen, man muss die verstreuten Momente in einer geistigen Synthese nebeneinander gestellt betrachten, um ausmachen zu können, wie die Handlungen zusammenhängen – und zwar gerade nicht streng kausal, da ja die Linearität der Zeit aufgehoben ist. Schließlich schreibt der Ich-Erzähler-Autor in seinem ‚Vorwort‘, dass er, obwohl er ein „trafficker in climaxes and characterization and wonderful dialogue and suspense and confrontations“ (4) ist, die Geschichte nicht zu seiner Zufriedenheit schreiben konnte. Vielleicht muss deshalb die stringente Erzähllinie zugunsten eines scheinbar erratischen Hin- und Herspringens aufgegeben werden. Es ist sicher kein Zufall, dass die Episode, die der Autor-Erzähler ursprünglich als Klimax vorgesehen hatte (4), im fertigen Buch eine einzige Leerstelle und damit die Antiklimax schlechthin bleibt: Die Erschießung von Edgar Derby wegen Diebstahls eines Teekessels wird zwar häufig genannt und kommentiert, aber nie eigentlich ‚gezeigt‘. Ähnlich verhält es sich mit dem Bombenangriff auf Dresden: Die Gefangenen ‚erleben‘ ihn nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern sind, tief unter der Erde, angemessen geschützt. Nur die Folgen dieses Ereignisses werden dem Leser ‚gezeigt‘. Das Trauma des Krieges lässt sich nicht in die Kategorien herkömmlichen Erzählens pressen, man muss eine neue Strategie entwickeln. Vonnegut entwickelt, indem er die Elemente der Geschichte bunt durcheinander wirbelt, in der Tat eher eine Anti-Strategie, da sie kein eigentlich erkennbares Ziel zu verfolgen scheint. Oder besser gesagt, der Text erzählt die Geschichte nur scheinbar ähnlich traum- und rauschhaft, wie Billy die ihm zugestoßenen Ereignisse erinnert, als große Zeitspastik. In Wirklichkeit ist aber sehr genau festzustellen, wie diese durcheinander gewirbelten Fragmente immer noch eine Leserorientierung ermöglichen, das heißt, dass keine wichtigen Details aus den drei Raum-Zeitebenen unvorbereitet eingeführt werden. Die Fragmente der Erzählung, so chaotisch das Bild auch erscheinen mag, sind doch so angeordnet, dass eine Orientierung des Lesers nicht erschwert wird – jedenfalls solange man sich erinnern kann. Allmählich entfaltet sich ein Bild, das eine Einbeziehung aller Details in die Rekonstruktion der Fabel ermöglicht, es bleiben keine losen Enden übrig. Das Trauma äußert sich hier nicht so, dass eine Rekonstruktion völlig unmöglich wäre, sondern so, dass die Fabel zerbrochen wird. Das eigentlich traumatische Element von Vonneguts Erzählstrategie ist die distanzierende Verschiebung des Berichts in eine fiktive Welt, seine Darstellung anhand einer erfundenen Figur. Wie viel Kalkül bei der Fragmentierung der Erzähllinie involviert war, bleibt der Spekulation anheim gestellt; klar scheint aber zu sein, dass die Erzählung so konstruiert wurde, dass keine wirkliche Desorientierung erfolgt. Das wird schon durch die kommentierenden Einsprengsel der

Erzählinstanz verhindert, die dem Leser immer mitteilt, wenn eine Zeitreise bevorsteht. Vonneguts Erzählstrategie ist also eher eine milde Form traumatischer Text-Zerstörung: Die Kausalität wird zerstört, die Ereignisse werden externalisiert, aber die Orientierung bei der anschließenden Zusammensetzung der Fabel durch den Rezipienten bleibt bestehen.

3.2 Die Holocaustopfer: JORGE SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie* und RAYMOND FEDERMAN, *The Voice in the Closet*

Das weiteste Feld für den, der sich mit Traumatekten beschäftigen will, ist selbstverständlich – und traurigerweise – die Holocaust-Literatur. Die vom nationalsozialistischen Regime Deportierten sind, im Gegensatz zum Soldaten, der immer Herr der Lage bleiben sollte, allerdings nicht ‚unvorhergesehen‘ sondern kalkuliert zum Opfer von Kräften gemacht worden, die größer sind als sie selbst. Ihr einziges Vergehen bestand darin, zu sein, was sie sind, und gerade dieses Element machte die unmittelbare, dauerhafte und massenhafte Bedrohung von Leben besonders traumatisch.

3.2.1 JORGE SEMPRÚN: AUTOBIOGRAPHISCHES ERINNERUNGSPROTOKOLL

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*¹

Charles Baudelaire

Diese Verse kommen dem Ich-Erzähler über die Lippen, als sein verehrter Lehrer Maurice Halbwachs im Konzentrationslager Buchenwald in den letzten Todesqualen liegt. Sind sie ein Trost? Der Ich-Erzähler kann sich darüber nicht sicher sein. Doch kurz vor dem Tod des Philosophen hat er das Gefühl, dass ein Gebet nötig sei. Welchen Gott soll man ihm mit auf den Weg geben? Das Einzige, was ihm einfällt, sind die Verse von Baudelaire.² Und tatsächlich, in dem faulenden Körper gibt es noch eine Gefühlsregung: „Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel.“ (38)

Mit diesem Buch liefert Jorge Semprún eine intellektuelle Autobiographie, einen Bericht über Reisen durch ganz West- und Mitteleuropa, in dem die Bücher, die der Ich-Erzähler liest, die Stelle der Orte einnehmen, die er besucht hat. Man könnte es auch so auffassen, dass die Literatur zu der Heimat wird, die dem politischen Dissidenten Semprún verwehrt blieb. Die geographische Entwurzelung wird durch eine literarische Verwurzelung ausgeglichen. So wird die unwillkürliche Identitätsbildung durch ein soziales Umfeld von einer willkürlichen ‚Identitätswahl‘, der Wahl literarisch-geistiger Vorbilder ersetzt. Es ist nicht nur

¹ Charles Baudelaire, *Le Voyage*, in: Ders. (1861), S. 182

² Semprún (1994), S. 37; Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

der Bericht über die Wanderungen eines Widerstandskämpfers – die denen des heimatlosen Juden sehr ähnlich sehen –, sondern vor allem der Bericht über seine intellektuelle Entwicklung. Diese ist untrennbar verknüpft mit dem Schreiben: Das längste Kapitel des Buches heißt „Le pouvoir d’écrire“, immer wieder gibt es Anspielungen auf und Reflexionen über das Erzählen. Bereits dem jungen Semprún war als Häftling im Konzentrationslager (KZ) Buchenwald klar, dass er in der Zeit nach der Haft, in der Zeit des Über-Lebens, seine Erlebnisse erzählen *müsste*.³ Die zweifellos wichtigste dieser Textstellen findet sich im fünften Kapitel, „La trompette de Louis Armstrong“. Das zeitliche Gravitationszentrum dieses Kapitels ist eine Party in einem Hotel in Eisenach, wo die befreiten KZ-Insassen vor ihrer Repatriierung versammelt wurden – ein Begriff, der für ihn gar nicht passt, wie Semprún mehrfach betont, war er doch schon vor der Verhaftung ein Expatriierter. Eine Gruppe von intellektuellen Ex-Gefangenen diskutiert darüber, wie man die Lagererfahrung wohl den anderen Menschen verständlich machen könnte: „Nous étions en train de nous demander comment il faudra raconter, pour qu’on nous comprenne.“ (165) In einem Dialog werden die Positionen gegeneinander montiert: Das Problem sei in Wirklichkeit das Zuhören; man müsse diese Erlebnisse ohne Kunstgriffe erzählen; man müsse so viele Kunstgriffe anwenden, dass Kunst dabei entsteht; die zu erzählende Wahrheit sei so unglaublich, dass man am besten selber aufhört, daran zu glauben, was einem zugestoßen ist; und was sei eigentlich die „essentielle vérité“, die es auszudrücken gelte? „[L]a vérité essentielle de l’expérience n’est pas transmissible ... Ou plutôt, elle ne l’est que par l’écriture littéraire ...“ Die Notwendigkeit der Fiktion wird betont, doch schließlich gibt der Ich-Erzähler der Diskussion eine neue Richtung: „Mais l’enjeu ne sera pas la description de l’horreur. ... L’enjeu en sera l’exploration de l’âme humaine dans l’horreur du Mal...“ (165ff.) So sagte Semprún auch in der Dokumentation „Schreiben und Leben“, dass es nicht die Darstellung des Horrors ist, die man beim Erzählen anstreben sollte, sondern vielmehr die Vorstellung des Horrors, die beim Leser durch Auslassungen stimuliert werde,⁴ so wie Hitchcock Spannung dadurch zu erzeugen wusste, dass der Mord eben nicht gezeigt wird, sondern wie in *Psycho* nur das in den Abfluss rinnende Blut.

Als nach der Befreiung des Lagers eine Gruppe Frauen von der Mission France Buchenwald besucht, kommt es zu einem bezeichnenden Zwischenfall: Eine der Frauen, die alle sehr naiv an den Besuch herangegangen sind – „Mais ça n’a pas l’air mal du tout!“ (160) –, hält den Krematoriumsschornstein für den Schornstein der Küche. Bereits hier, so kurze Zeit nach dem Ende des Kriegs, tut sich der Abgrund auf zwischen den Traumatisierten und

³ Rotman / Perrin (1995)

⁴ ebd.

denen, die die Lagerhaft nicht selbst miterlebt haben, sondern höchstens auf symbolischem Wege *versuchen* können, ein Verständnis anzustreben. Zunächst kocht der Zorn des Überlebenden im Ich-Erzähler hoch, durch eine naive Fehleinschätzung ausgelöst. Dann entscheidet er sich, dass das Zeigen die beste Möglichkeit ist, das Missverständnis über den Schornstein auszuräumen. Er bringt die Frauen ins Krematorium, dessen Keller auch als Folterkammer diente, und zeigt ihnen die Öfen und einen immer noch dort liegenden Haufen Leichen (161ff.). Das vogelartige Gezwitscher der Frauen (159) verstummt schlagartig. Und in der Tat: Was hätte man auf diese Frage antworten können? „Wo alle Worte zu wenig wären, dort ist jedes Wort zuviel.“⁵ Zeigen bleibt als einzige Möglichkeit, wo Erzählen versagt.

Die Schwierigkeit des Sprechens über das Trauma spiegelt sich auch im Ringen des Ich-Erzählers um den Anfang seiner Geschichte wider: In den Tagen direkt nach der Befreiung des Lagers begegnet er verschiedenen Menschen, die Auskunft von ihm erhoffen: den drei Soldaten in britischen Uniformen, mit denen das Buch seinen Anfang nimmt, und dem amerikanischen Leutnant Rosenfeld. Jedes Mal muss er erzählen und versucht mehrere Varianten eines Beginns: Zunächst mit Pola Negris Auftritt in dem Film *Mazurka* und den Sonntagen im Lager, was den französischen Soldaten in britischer Uniform nicht überzeugt hat: „J’ai compris aussitôt qu’il prenait ses distances. Sans doute n’étais-je pas un bon témoin, un témoin comme il faut.“ (99f.) Das Sprechen über das Trauma spielt sich eben in einem Spannungsfeld zwischen Opferbedürfnis und Zuhörertoleranz ab. Rosenfeld gegenüber berichtet er zunächst von seiner Ankunft im Lager, dem Desinfizierungsbad, der Kleiderausgabe, woraufhin dieser bemerkt: „C’est un bon début.“ Er berichtet auch von seinem Misserfolg dabei, dem französischen Soldaten zu erzählen, und sofort geht es wieder ums ‚Essentielle‘, das für den Ich-Erzähler das Vordringen zur Wurzel des radikal Bösen ist. Die Erzählung hätte im Gestank von Block 56 beginnen sollen, bei Maspero und Halbwachs (118ff.). Rosenfeld freundet sich mit dem Ich-Erzähler an und bringt ihn an seinem Namenstag nach Weimar, wo sie die biographischen Orte von Goethes Leben besuchen. Im Verlauf ihres Gesprächs vor Goethes Gartenhaus an der Ilm bemerkt Rosenfeld, dass auch Goethe ein guter Einstieg sein könnte (128).⁶ Wie war das Grauen des KZ in unmittelbarer Nähe zur Stadt der deutschen Klassik und Aufklärung möglich? Eine Frage, die sich auch die

⁵ Frankl (1979), S. 278, nach: Ders., *Anthropologische Grundlagen der Psychotherapie*, 1975

⁶ Überhaupt wimmelt es in Semprúns Text von Anspielungen auf Goethe, der große Teile seines Lebens schließlich im nahe gelegenen Weimar verbracht hat. Der Effekt davon ist ein doppelter: Er setzt so einerseits die größte Barbarei in direkte Nachbarschaft zu einem Klassiker nicht nur der deutschen, sondern der Weltliteratur und vermeidet andererseits den Eindruck, dass es in Deutschland nur Böses gegeben habe. Das Grauen des KZ wirkt allerdings umso bedrückender, je mehr auf die Nähe zu der Stadt der deutschen Klassik und Aufklärung hingewiesen wird.

Weimarer stellen, die von der amerikanischen Armee zu einer Besichtigung des Lagers verpflichtet und von Rosenfeld mit dem Grauen in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft konfrontiert wurden (108ff.). Doch kehren wir zum Anfang des Erzählens zurück: Der direkte Einstieg mit Goethe wäre zu einfach gewesen für den intellektuell anspruchsvollen Ich-Erzähler, er hätte lieber mit Léon Blum, der seit 1943 völlig orientierungslos in einer abgeschirmten Villa in der Nähe des Lagers gefangen gehalten wurde, und seinem Buch *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann* begonnen. Blums Nase war sein einziger Indikator für die Vernichtung von Menschen: „Étrange odeur“ (16). Genau wie Blum über hundert Seiten nach seinem ersten Erscheinen wieder auftaucht, ziehen sich auch der Geruch von verbranntem Menschenfleisch und die dadurch ausgelöste Stille im Wald auf dem Ettersberg – die Vögel sind vor diesem Geruch geflohen – wie Leitmotive durch den Text. Sie schaffen auch an dieser Stelle die assoziative Verbindung zwischen den Elementen des Textes: dem Lager, dem Gartenhaus, dem Gedanken an Léon Blum, dem Beginn des Textes mit Goethes Spaziergängen mit Eckermann auf dem Ettersberg, eine Verbindung, die jede inhaltliche Hürde, die diese Gebiete trennt, ignoriert.

In der Tat eröffnet es eine fruchtbare Perspektive auf das Werk, die verschiedenen Erzählstränge oder -episoden des ersten Teils als Anfänge ein und derselben Erzählung zu betrachten. Da sich das Trauma jeder linearen Erzählung entzieht, da es kein direktes Vordringen von einem Anfang zum Kern der Sache, zum radikal Bösen, und von dort weiter zu einem bilanzierenden Ende geben kann, gleicht das Erzählen hier eher einem Suchen und Versuchen, immer neuen tastenden Anfängen dahin, das ‚Essentielle‘ zu erreichen. Das kann auf verschiedenen Wegen, in verschiedenen Versionen geschehen. Man kann zwar das Konzentrationslager als ‚die‘ Erfahrung des Bösen betrachten, doch es kann nicht ‚die‘ Erzählung davon geben. Ähnlich wie bei Vonnegut gibt es keinen Erzählstrang, sondern ein Netzwerk, das die einzelnen Episoden der Fabel rhizomatisch miteinander verbindet. Genauso wenig, wie man durch den gelebten Tod im KZ einfach hindurchgehen kann, kann ein Leser durch dieses Buch einfach hindurchlesen. Die geistige Nebeneinanderstellung der Fragmente der Geschichte, die im Bewusstsein des Ich-Erzählers durcheinander geraten sind und nur noch durch Assoziation zusammengehalten werden, ist nötig, um die Fabel rekonstruieren zu können.⁷

Es ist in der Tat nicht einfach, Semprúns umfangreichen, geradezu wuchernden Erinnerungsbericht über das, was Überleben nach dem KZ heißt, in wenigen Seiten zu besprechen. Und Semprún selbst gibt zu, dass er immer mehr über das Thema zu erzählen hat, je

⁷ Semprún selbst bemerkt dazu, dass diese Art zu schreiben ihm wie die natürliche Art zu schreiben vorgekommen sei (Rotman / Perrin, 1995).

mehr er dazu sagt.⁸ Nach der Auffassung des Ich-Erzählers war die Erfahrung des Holocaust weniger unsagbar als unlebbar (25). Die Sprache könne zwar alles sagen, alles ausdrücken, aber die Frage sei, ob das auch gehört werden wolle (26). Zweifel an der Möglichkeit dieses Unterfangens überkommen den Ich-Erzähler, wenn er an den Blick der drei Soldaten denkt, die er direkt nach der Befreiung des Lagers angetroffen hat. Überall stößt er auf Menschen, die ihren Blick vor seinem schützen wollen, die sich erschrocken die Hand vor die Augen halten, wenn er, ein lebendes Mahnmal unter den Menschen,⁹ auftaucht: So beispielsweise die Freundin des französischen Offiziers, der der Ich-Erzähler nach seiner Rückkehr nach Paris einen zuvor von ihrem Freund geliehenen Gedichtband zurückgibt (155) oder seine spätere Tanzpartnerin Martine D. bei ihrem Besuch im Lager (160). Dies ist kein Wunder, ist er doch dem Tod nicht entflohen, sondern hat ihn durchlebt (28). Allerdings will die Gesellschaft nicht auf Dauer daran erinnert werden, so dass sich „eine Kluft zwischen der Gemeinschaft, die nicht mehr an das schmerzvolle Ereignis ... erinnert werden möchte, und dem Opfer, das nicht anders kann, als sich zu erinnern“,¹⁰ bildet.

Doch was ist das speziell Traumatische an diesem Text? Dass sein Autor mit einem schweren Trauma aus dem Lager gekommen ist, kann man als gegeben voraussetzen, doch wie funktioniert der Text? Wie erzählt er, welche Konsequenzen zieht er aus seinen Reflexionen über das Erzählen? Der Ich-Erzähler selbst beschreibt seine Erzählung als ein „*désordre concerté*“ (28) und sein Text scheint nach dem Muster des freien Assoziierens aufgebaut zu sein. Jedes Kapitel hat einen eigenen zentralen Punkt, der meist im Titel angesprochen wird und zu dem die Erzählung immer wieder zurückkehrt, doch ist dieses Kreisen immer wieder durchbrochen von Abschweifungen in Erinnerungen und von Brüchen, wenn ein Erinnerungsstrang plötzlich aufhört und einem anderen Platz macht. Eine feste zeitliche Bezugsebene gibt es dabei ebenso wenig wie bei Vonnegut, die Episoden scheinen frei durch die Zeit zu schweben. Doch im Unterschied zu Vonneguts Billy Pilgrim kann Semprúns Ich-Erzähler keine Erinnerungen an die Zukunft haben, denn das ganze Buch wird im Rückblick geschrieben; die kausale Struktur des Erzählens wird nicht aus den Angeln gehoben, auch wenn hier ebenso ein „*coming unstuck in time*“ (Vonnegut) inszeniert wird. Diese Verzögerung des Zeugnis-Ablegens ist sicher kein Zufall, denn zunächst kann der Ich-Erzähler seine geistige Integrität nur aufrecht erhalten, indem er die Konfrontation mit dem Geschehen im Lager vermeidet: Von einer einzigen Gelegenheit berichtet er, zu der er erzählt habe, direkt nach der Rückkehr aus Buchenwald, bei seinem Freund Pierre-Aimé Touchard:

⁸ Rotman / Perrin, 1995

⁹ Siehe Kühner (2003), S. 53

¹⁰ ebd.

J'ai parlé pour la première et dernière fois, du moins pour ce qui est des seize années suivantes. Du moins avec une telle précision dans le détail. J'ai parlé jusqu'à l'aube, jusqu'à ce que ma voix devienne rauque et se brise, jusqu'à en perdre la voix. J'ai raconté le désespoir dans ses grandes lignes, la mort dans son moindre détour. ... Sans doute faut-il parfois parler au nom des naufragés. Parler en leur nom, dans leur silence, pour leur rendre la parole. (183)

Direkt auf die persönlichkeitsprengende Erfahrung folgt also erst einmal eine Periode von 16 Jahren Schweigen, mit dem der Ich-Erzähler das oberflächliche Interesse oder die Ablehnung der Umwelt zu umgehen und sein eigenes verletztes Selbst schützen will. Denn das Schreiben bringt ihn, statt eine Art von Therapie zu sein, immer wieder in die Nähe des durchlebten Todes, statt die erhoffte Erlösung von quälenden Erinnerungen zu liefern. Der Ich-Erzähler steht vor der Wahl: entweder Schreiben oder Leben. Da sich hier der zentrale Punkt der Erzählung findet, auf den auch der Titel des Buches referiert, bietet es sich an, das betreffende Kapitel beispielhaft eingehender zu untersuchen.

Es ist der Winter 1945-46, den der Ich-Erzähler im Tessin verbringt. Eine wichtige Rolle spielt hier eine seiner zahlreichen Frauenbekanntschaften, Lorène, die ihn zu Beginn des siebten Kapitels, das den Titel *Le parapluie de Bakounine* trägt, spontan vor dem Kino abholt. Dieser ist allerdings noch vollkommen schockiert, nicht so sehr von der Eugene O'Neill-Verfilmung, die er gesehen hat, sondern von den Wochenschau-Bildern aus Konzentrationslagern im Vorfilm:

Je les avais vues, pourtant. Ou plutôt: je les avais vécues. C'était la différence entre le vu et le vécu qui était troublante. Car c'était la première fois que je voyais des images de cette sorte. Jusqu'à ce jour d'hiver, un peu par hasard, beaucoup par stratégie spontanée d'autodéfense, j'étais parvenu à éviter les images cinématographiques des camps nazis. J'avais celles de ma mémoire, qui surgissait parfois, brutalement. Que je pouvais aussi convoquer délibérément, leur donnant même une forme plus ou moins structurée, les organisant dans un parcours d'anamnèse, dans une sorte de récit ou d'exorcisme intime. ... Des souvenirs qui m'étaient aussi consubstantiels, aussi naturels – malgré leur part d'intolérable – que ceux de l'enfance. (259f.)

Die filmischen Bilder erscheinen dem Protagonisten im Gegensatz zu seinen Erinnerungen stumm und blass, sie geben das Gelebte nicht wieder, genauso wenig, wie ein dokumentarischer Text denen, die nicht erlebt haben, zum Verstehen verhelfen könnte. Nur Lorènes Anwesenheit vor dem Kino war eine gewisse Rückkehr in die ‚normale Realität‘ zu verdanken (260ff.).

Nach einem erzählerischen Bruch folgt unvermittelt die Episode des ersten Kennenlernens in einem Speisewagen der CFF, in dem der Erzähler mit einem opulenten Mittagessen das Leben feiert. Der jungen Frau gegenüber fälscht er seinen Vornamen (266) und zeigt sich auch sonst recht unzugänglich. Doch sie lässt nicht locker und so endet die Episode

damit, dass die beiden aus dem Speisewagen hinauskomplimentiert werden, als die Kellner schließen wollen (263ff.).

Der Text geht zurück zu der eben unterbrochenen Episode vor dem Kino (268ff.): Der Erzähler berichtet, dass Lorène ihn an die Frau eines anderen Bekannten erinnert, und beschreibt, wie er diese im Jahr 1939 bei einem Kongress, „dont je crois avoir déjà parlé“ (269), getroffen hat; der Ich-Erzähler scheint den Überblick über seine eigene ausufernde Erzählung verloren zu haben. Beim Betrachten von Bakunins Regenschirm formt sich langsam ohne sein Zutun die Entscheidung, die sein Leben – und seinen Tod – beeinflussen wird, die er aber an dieser Stelle nicht explizit macht (270). Im Anschluss daran wird die Struktur völlig konfus: Eine Hausangestellte hat ihnen Tee gebracht, bevor sie, um den Regenschirm anzusehen, die Bibliothek durchquert, die den Ich-Erzähler an eine andere Bibliothek erinnert, die er gleichwohl erst viele Jahre später kennen lernen wird – und mit ihr das Werk von Primo Levi –, Lorène hat ihn direkt in ihr Schlafzimmer gebracht und schließlich findet man sich wieder vor der Vitrine mit dem Regenschirm. Endlich wird auch die Alternative, vor der der Ich-Erzähler steht, explizit gemacht: Schreiben oder Leben (270ff.).

Zwei Wochen später erwähnt der Ich-Erzähler gegenüber Lorène, dass er ein krankes Ohr habe. Als Grund erfindet er die hanebüchene Geschichte, dass er es sich – wie seinerzeit van Gogh – habe abschneiden wollen, um es einer Frau zu schenken, doch die wahre Ursache erfährt der Leser, nicht aber Lorène, kurz darauf – ein weiterer Fall von ‚Identitätsfiktion‘. Das Ohr wurde beim Sturz aus einem Zug verletzt. Er berichtet auch von einer jungen Frau, die wohl vermutet habe, dass er Selbstmord begehen wolle, und ihn in die Tiefe habe stürzen sehen. Hat sie nachgeholfen? Wollte er in der Tat Selbstmord begehen? Der Text erlaubt sich kein definitives Urteil darüber (273).

Unvermittelt schwenkt der Text wieder in die in diesem Kapitel dominierende Zeitebene: Die beiden Personen sitzen auf einer Terrasse am Lago Maggiore, als die Windschutzscheibe eines Autos in der Sonne blitzt. Der Erzähler schließt die Augen, vor denen sofort Schneeflocken zu tanzen beginnen, und murmelt: „La neige.“ (275) Auf Lorènes bohrende Fragen antwortet er nicht, denn sie ist die Einzige, die nicht darüber Bescheid weiß, was es mit dem Schnee auf sich hat, und ihre Naivität – beinahe möchte man sagen: Unbeflecktheit – ist es, die den Protagonisten am Leben erhält. Sie wird für ihn zu einer Zone, in der das Trauma, der Horror des Traumas noch nicht Fuß gefasst hat (276).

Nach einem weiteren Absatz erfährt der Leser, was es mit dem Schnee auf sich hatte: Der Erzähler berichtet, dass er aufgewacht sei. Doch er wachte nicht aus dem Schlaf auf, sondern aus dem Nichts. Nach einem kurzen Dialog erwähnt ein Mann in weißem Kittel, dass er – der Ich-Erzähler – verletzt sei: „C’est à cet instant précis que j’avais commencé à

exister“ (279); es handelt sich um das Aufwachen nach dem Sturz aus dem Zug. Nach der Schilderung des Hergangs durch den Apotheker kehrt das Gedächtnis des Ich-Erzählers an die unmittelbar voraufgegangene Episode schlagartig wieder zurück. Die nun folgende Passage verdient, vollständig zitiert zu werden:

J'étais dans un train qui venait de s'arrêter. Il y avait eu une secousse, dans le bruit grinçant des freins bloqués. Il y avait eu des cris, certains d'épouvante, d'autres de colère. J'étais pris dans une gangue de corps entassés, qui basculaient, serrés les uns contre les autres. Je voyais un visage tourné vers moi, bouche ouverte, cherchant à respirer. Le jeune homme au visage souffrant, tourné vers moi, m'implorait : « Ne me laisse pas, Gérard, ne me laisse pas ! » La porte coulissante du wagon s'ouvrait, on entendait distinctement des aboiements rageurs de chiens. On était dans la lumière crue des projecteurs qui éclairaient un quai de gare. On était face à un paysage nocturne, enneigé. Il y avait des cris, des ordres brefs, gutturaux. Et les chiens, toujours : un horizon nocturne de chiens hurlants devant un rideau d'arbres sous la neige. On sautait sur le quai, entremêlés, malhabiles. On courait pieds nus sur la neige. Des casques, des uniformes, des coups de crosse de fusil. Et les chiens, toujours, rauques, bavant de rage meurtrière. On sortait de la gare, en rang par cinq, au pas de course. On était sur une large avenue éclairées par de hauts lampadaires. Des colonnes étaient surmontées à intervalles réguliers d'aigles hitlériennes.

C'était ainsi, dans l'éclat de ce souvenir brutalement resurgi, que j'avais su qui j'étais, d'où je venais, où j'allais réellement. C'était à ce souvenir que se ressourçait ma vie retrouvée, au sortir du néant. ... Que j'étais passé du délicieux néant à l'angoisse de la vie. (S. 284f.)

Einen offensichtlicheren Fall von ungewolltem Erinnern kann es eigentlich kaum geben.¹¹ Schließlich wird der Erzähler mit dem Krankenwagen in seine Wohnung gebracht. „Ce n'était pas l'essentiel, du moins. L'essentiel, c'était que j'avais sauté dans un vacarme de chiens et de hurlements des S.S., sur le quai de la gare de Buchenwald. C'est là que tout avait commencé. Que tout recommençait toujours.“ (285) Die Ankunft im Konzentrationslager wird als mythischer Schöpfungspunkt des Lebens dargestellt, der immer wieder als *mémoire involontaire* nacherlebt wird.

Nach einem weiteren Bruch befindet man sich wieder bei dem Erzähler und Lorène. Sie hat den Schnee nicht vergessen und fragt noch einmal nach. Doch diesmal bekommt sie eine Antwort, wenn auch nicht die ‚Wahrheit‘: Der Ich-Erzähler gibt den Bericht der Schlacht von Glières wieder, den ihm sein KZ-Gefährte Morales berichtet hat. Wiederum hat man es mit einem Fall von Identitätsfälschung zu tun, nach der Benutzung des falschen Namens. In diesem Falle hörte sie zu, „avec l'impression qu'elle apprenait, enfin, quelque chose de moi. ... 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'oubli.“ (286) Hinter all seiner intellektuellen Brillanz versteckt sich ein Mensch, der nach der trau-

¹¹ Ein ähnliche Strategie zum Ausdruck von unvermitteltem Auftreten ungewollter Erinnerungen verfolgt etwa Nadèjda Garrel in *Ils reviennent* (2002), Paris: Mercure de France.

matischen Erfahrung nichts mehr von sich preisgeben kann. Keine andere Liebesbeziehung des Ich-Erzählers hat an ihrem Ende einen so bitteren Beigeschmack: Die anderen Frauenbekanntschaften verschwinden meist unter neuen Schichten von Erinnerung, sie verhalten regelrecht in der Tiefe der Erinnerung.

Das letzte Kapitel des Buches verdient ebenfalls eine eingehendere Betrachtung: Es handelt vom Besuch des Ich-Erzählers in Buchenwald für eine Dokumentation über genau das, was auch in Semprúns eigenem Text so prominent ist: Die unmittelbare Nachbarschaft von KZ und Weimar (357f.). Und wieder kommt der Ich-Erzähler auf das Schreiben zurück: Es war diese Einladung, die ihn dazu brachte, seine lange aufgeschobene Erzählung endlich zu Ende zu bringen. Unter dem Titel *L'écriture ou la mort* war der Entschluss zu diesem Buch endlich am 11. April 1987, dem 42. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds, geboren worden. Die Rückkehr nach Buchenwald wird als einzige Möglichkeit zur Beendigung dieser Erzählung verstanden (359). Die Parallele zu Vonnegut ist nicht nur auffällig, sondern systematisch. Nach einer langen Periode der Latenz ist es die kathartische Konfrontation mit dem Ort des traumatisierenden Geschehens, die das Schreiben erst ermöglicht.

Ein weiteres Leitmotiv dieses Buches tritt hier in den Vordergrund: Das Motiv der falschen Identität, der falschen Namen. Für einen Menschen, der lange Jahre als Widerstandskämpfer im Untergrund gelebt und gearbeitet hat – zunächst nach der Flucht vor dem franquistischen Regime im französischen Exil, nach der Befreiung in Spanien gegen eben dieses Regime – kann es normal werden, mit falschen Identitäten zu jonglieren. Es ist das bloße Überleben, das davon abhängt. So wimmelt es in diesem Buch vor Pseudonymen: Nicht nur Koba (Stalin) oder Henri Frager (der Chef des Untergrundkommandos „Jean-Marie Action“), auch das „Claude-Edmonde Magny“ der Mentorin des Ich-Erzählers in literarischen Dingen sind Pseudonyme. Die Verbindung von Name und Person, von *signifiant* und *signifié* wird so gelockert, wenn nicht gar aufgelöst. So wird aus dem Romancier und Widerstandskämpfer ein schillerndes Konglomerat aus Identitäten, die je nach Bedarf gemagnt werden (Goffman). Kann ein solcher Mensch überhaupt noch mit Sicherheit wissen, wer er ist, wo der unverwechselbare Kern seiner Persönlichkeit liegt? Erinnern wir uns, dass die Dissoziation eine mögliche Folge von traumatischen Ereignissen ist. Doch auch die umgekehrte Richtung scheint ihre Gültigkeit zu haben: Dissoziation kann eine nachhaltige, traumatisierende Identitätsverwischung nach sich ziehen. Die fiktiven Identitäten, derer sich viele der Menschen bedienen, die in Semprúns imaginärem Erinnerungstheater auftreten, finden immer wieder Eingang in ihre realen Lebensläufe. Teilweise enthalten diese falschen Namen intertextuelle Anspielungen, so bei dem jungen Russen, dessen Kampfname „Koba“ auch der Kampfname des jungen Stalin war. Auch für den Ich-Erzähler werden die „Lügen

in Zeiten des Krieges' (Begley) überlebenswichtig: Erst über vierzig Jahre nach dem eigentlichen Ereignis findet er heraus, dass er in den Akten von Buchenwald nicht als Student geführt wurde (356). Der Streit, den er bei der Ankunft mit dem Gefangenen hatte, der die Angaben der Neuankömmlinge in die Akten eintrug (111f.), ist offenbar fruchtlos geblieben: Statt ihn, wie gewünscht, als Philosophiestudenten einzutragen, hat er „Stukateur“ [sic!] ¹² an die entsprechende Stelle in der Karteikarte geschrieben (381). Die Idee, die dahinter stand, war, dass die SS Intellektuellen das Leben noch schwerer machte, als allen anderen. Handwerker waren da besser gestellt, denn „*Das [die Philosophie] ist doch kein Beruf!*“ (116). Dieser Akt des passiven Widerstands ist der Fixpunkt, um den dieses Kapitel kreist. Es beginnt schon damit, dass ein Mitarbeiter der heutigen Gedenkstätte die Diskrepanz bemerkt, doch wer das Buch bis hierhin gelesen hat, weiß, dass Semprún nicht direkt zur Lösung kommen wird: Ähnlich wie in einem Kriminalroman wird die Spannung erst 25 Seiten danach aufgelöst, nach zahllosen Umwegen und Verwindungen. Das Wort habe ihm vielleicht das Leben gerettet, schreibt der Ich-Erzähler: „*Ils regardaient, sidérés par la chute imprévue de mon histoire, ce mot absurde et magique, Stukkateur, qui m'avait peut-être sauvé la vie.*“ (383) Und ein wenig später: „*Stukkateur, donc: c'était le mot de passe qui m'avait rouvert les portes de la vie.*“ (388)

Ein weiterer Aspekt dieses letzten Kapitels verdient eine eingehendere Betrachtung: Wie in einem klassischen Musikstück lässt Semprún hier aus der Erinnerung viele der Themen wieder aufscheinen, die bereits früher im Buch verarbeitet wurden. Diese Struktur erinnert an die Coda, mit der Komponisten der Klassik ihren Werken eine finale Geschlossenheit verliehen und das Material ein weiteres Mal durchführten. Nur dass hier keine streng hierarchische Gliederung nach dem Vorbild der klassischen Sonatenhauptsatzform vorliegt – es wird mit Abschweifungen, Assoziationen und Brüchen erzählt. Es gleicht so eher der improvisatorischen Verfremdung, wie sie im Jazz angewendet wird. Dabei entstehen quasi-poetische Strukturen, in denen Sinn durch die Nachbarschaft von Worten entsteht, nicht notwendigerweise durch deren syntaktische Zusammengehörigkeit. Und genau das ist das Muster der Assoziationskette, wie sie auch Vonnegut benutzt: Es sind Worte und optische Eindrücke, die die Verbindungen herstellen, nicht die geschilderten Ereignisse – schließlich hat das Auto am Comer See nicht direkt etwas mit Schnee zu tun: Dennoch genügt die sekundenkurze Spiegelung des Sonnenlichts, die Erinnerungen an den Schnee wieder heraufzubeschwören. Auch die Musik verfährt nach einem solchen Muster, vor allem die Jazzmusik. Nicht genug, dass diese in Semprúns Buch eine herausragende Position auf der inhaltlichen

¹² So ist es in *Schreiben und Leben* (Rotman / Perrin, 1995) eindeutig zu sehen.

Ebene einnimmt, sie scheint auch für die Struktur der Erzählung Pate gestanden zu haben: Themen werden angespielt und dann durch Improvisationen unterbrochen, der Improvisator kehrt wieder ins thematische Material zurück, wiederholt aber nichts – darin liegt gerade der Reiz des Jazz, dass sich nichts eins zu eins wiederholt, sondern dass der Geist der Improvisation durch die gesamte Musik weht – und kann sich dann, wenn er mag, wieder auf improvisatorische Umwege begeben. Das Stichwort ‚Improvisation‘ scheint die Natur dieses Textes ohnehin gut zu beschreiben, handelt es sich doch um verschriftlichte Mündlichkeit. Der Erzähler lässt sich von seinen Assoziationen weitertreiben, ‚Erzählen‘ wird hier regelrecht wörtlich genommen.

Auch auf der inhaltlichen Ebene nimmt der Jazz eine herausragende Position ein: Er ist die Musik der Freiheit. Im KZ gab es eine geheime Jazzband, die sonntags spielte und den Insassen eine kleine illegitime Freiheit von der totalen Institution verlieh.¹³ Wenn die SS auch jeden Aspekt des Lebens – oder eher des Nicht-Lebens – der KZ-Insassen regeln wollte, gibt es kleine Freiräume. Neben der Musik ist auch der Hygienewahn der Nationalsozialisten und ihre panische Angst vor Ansteckung ein solcher Freiraum: Er ermöglicht es der geheimen Untergrund- und Widerstandsbewegung im Lager, den Raum für die ansteckend Kranken als Treffpunkt zu nutzen. Doch vor allem nach der Befreiung aus dem Lager wird deutlich, was der Jazz für den Ich-Erzähler bedeutet: Er ist für ihn die Musik des Lebens, die Musik der „nuits blanches“, die Musik, die allein dem Leben gehört, mit der man nichts anderes tut, als das Leben zu feiern. Und dies umso unmittelbarer, als Musik direkt an den Gehörsinn appelliert, der eine wesentlich direktere Verbindung zum Unterbewussten hat als der Gesichtssinn; so ist die Wirkung von Musik deswegen besonders unmittelbar – und so schwer zu beschreiben –, weil sie nicht über eine symbolische Ordnung übertragen wird. Nicht umsonst trägt das Kapitel, in dem der Ich-Erzähler von der Zeit unmittelbar nach der Befreiung aus dem Lager und seiner Ankunft in Paris berichtet, den Titel *La trompette de Louis Armstrong*. Es ist auch die Zeit, in der der Jazz, mitgebracht von den GI, seinen finalen Siegeszug durch Europa antritt, nachdem er von den Nationalsozialisten zunächst als ‚Negermusik‘ verfemt, aber nie wirklich abgeschafft werden konnte.¹⁴

Semprún versucht sich mit diesem Buch zu Beginn der 90er Jahre – erschienen ist *L'écriture ou la vie* 1994 – Rechenschaft über sein eigenes Leben und Schreiben zu geben. Diese Verzögerung ist sicher kein Zufall, ist doch die Vermeidung von Erinnerungsreizen eines der kapitalen Themen dieses Buches. Die Rechenschaft nimmt die Form eines Selbstge-

¹³ Siehe dazu Erving Goffmans Buch *Asyle*, Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1972

¹⁴ NS-Regime und deutsche Jazzmusiker fanden sich sogar zu einem widerwilligen Kompromiss zusammen, in dessen Zustandekommen der Jazz seinen Ursprung als Protestmusik völlig verlor (vgl. Kater, 1994).

sprächs oder eines inneren Monologs an. Umso erstaunlicher ist es, dass es keine drastische Beschreibung der Schrecken des Lagers gibt. Diese wirken in der Erzählung seltsam gedämpft: Beschrieben werden der Tod von Maurice Halbwachs, geheime Treffen im Untergrund, die Leichenberge nach der Befreiung des Lagers, der Rauch, der sich aus dem Krematoriumsschornstein kräuselt und auch, dass die Vögel durch den Geruch brennenden Menschenfleischs aus dem Wald vertrieben wurden. Doch die Gewalt der SS wird nie direkt geschildert – ein klarer Tatbestand von Unsagbarkeit.

Doch was bedeutet das für das Verständnis? Der Leser muss sich die Fabel des Buches aus den verstreuten Erinnerungsfetzen selbst kombinieren. Dabei hat man es anscheinend mit einem umfassenden, dokumentarischen Lebensbericht zu tun. Doch dieser Schein trügt: Vieles bleibt im Dunkeln. Eine abschließende Lesart wird durch den Umfang des Werkes und die Verstreutheit der einzelnen Episoden vereitelt. Auch das kann eine Strategie sein, mit Unsagbarkeit umzugehen. Und damit widerspricht Semprún eigentlich seiner eigenen Einschätzung, dass nichts unsagbar ist; seinem Text ist sehr wohl anzusehen, dass auch fünfzig Jahre nicht ausreichen, um eine direkte, schonungslose Konfrontation mit dem durchlebten Tod zu ermöglichen. Man schreibt einfach so viel, dass die bequeme Zusammenfassung unter einem Schlagwort, einem Label, einfach unmöglich wird.

3.2.2 RAYMOND FEDERMAN: Autonomes Zeichenuniversum

Gegensätzlicher als die von Semprún und Federman könnten zwei Texte kaum sein: Wo Semprún aus seiner Erinnerung schöpft und versucht, mit seiner Dichtung das Trauma des Lagers vor allem anhand seiner Folgen spürbar zu machen, strebt Federman eine Loslösung des Textes von der Realität an und eben keine realistische Referenz auf das Erlebte. Wenn man bei Raymond Federmans Buch *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras* überhaupt von einem ‚Text‘ sprechen will. Federman fordert die Vorstellungen von Erzählliteratur konsequent und gründlich heraus. Zeichnet sich ein Text nach seiner ursprünglichen lateinischen Wortbedeutung dadurch aus, dass er ein ‚Gewebe‘ ist, so kann das von Federmans Buch nicht behauptet werden: Es gibt Löcher, wohin man blickt. Ein kurzes Zitat des Anfangs mag hier zur Illustration genügen:

here now again selectricstud makes me speak with its balls all balls foutaise sam says in his closet upstairs but this time it's going to be serious no more masturbating on the third floor escaping into the trees no the trees were cut down liar it's winter now delays no more false starts yesterday a rock flew through the windowpane voices and all I see him from the corner of my eye no more playing dumb boys in the street laughing up and down the pages en fourire goofing my life it's a sign

almost hit him in the face scared the hell out of him as he waits for me to unfold upstairs perhaps the signal of a departure in my own voice...¹⁵

Ein weiteres Element, das dem herkömmlichen Begriff von Erzählliteratur widerspricht, ist, dass der Text nur jeweils auf der rechten Seite eines Seitenpaares abgedruckt ist. Auf den jeweils linken Seiten sieht man ineinandergeschachtelte Quadrate ‚wachsen‘: Beginnend mit einer Quadratseite kommt auf jeder Doppelseite eine weitere hinzu, bis am Ende des Textes fünf ineinanderliegende und sich nach innen verjüngende Quadrate die linke Seite ausfüllen (20).¹⁶ Schließlich wird der Zeichencharakter des Textes durch seine Mehrsprachigkeit betont: Die ursprüngliche Version enthält den gleichen Text in Englisch und Französisch, den Sprachen von Federmans Exil und seiner Heimat; für die deutsche Ausgabe wurde noch eine deutsche Übersetzung des amerikanischen Textes hinzugefügt.¹⁷

Wie soll man sich nun einem so avantgardistischen Text nähern, wenn in einer Arbeit genau das erreicht werden soll, was der Autor des Textes offensichtlich zu vermeiden versucht? Schließlich soll hier ein kohärenter Sinn präsentiert werden und kein unzusammenhängender Wortteppich. Genau diese Assoziation drängt sich hier auf, ein Wortteppich, der sich unendlich fortspinnen ließe. Er hört sich beim Lesen so an, wie eine Menge flüsternder Stimmen, was nicht verwundert, handelt es sich doch um „Die Stimme im Schrank“.¹⁸ Der Text beginnt mit einem kleinen Buchstaben – überhaupt sind bis auf „I“ alle Worte klein geschrieben – und auch das Ende ist nicht der wohlorchestrierte unhintergehbare Schluss, den man von herkömmlicher Erzählliteratur erwarten würde, sondern eher ein Abriss. Um in Jazz-Terminologie zu sprechen: Wo Semprún ein Konzertprogramm entwirft, an dessen Ende wieder an das erinnert wird, was inzwischen passiert ist, komponiert Federman eine einzelne Bebop-Nummer voller abrupter Wendungen und abgerissener Motivfetzen, die mit den Worten „federman here now again at last“ (20) endet. Vielleicht sollte man sogar noch radikaler sein und Federmans Text mit einer Aufführung frei improvisierter Musik vergleichen, mit Free Jazz, frei von allen Konventionen, frei von Themenzwang – was natürlich selbst wieder eine Konvention ist. Es ist sicher kein Zufall, dass auch Federman von der

¹⁵ Federman (1989), S. 1; Seitenangaben in Klammern orientieren sich an den Quadraten auf den jeweils linken Buchseiten.

¹⁶ Diese wachsenden Quadrate ermöglichen auch das Zählen der (Doppel-)Seiten, jeder Quadratseite entspricht eine Seite Text.

¹⁷ Zitate stammen aus der amerikanischen Version des Textes; die französischen Entsprechungen längerer Zitate werden im Anhang nachgeliefert. Federman (1991) beschreibt seine Idealvorstellung vom Schreiben als simultanes Schreiben in beiden Sprachen, die sich in seinem Inneren gegenseitig korrumpieren (S. 115-125).

¹⁸ Kutnik (1986) interpretiert diesen Text als die Rede des kleinen Jungen Federman („I“), die an den erwachsenen Federman („federman“) gerichtet ist, der seine Lebensgeschichte plagiiert. Für diese schlagende Interpretation gibt es allerdings keine zwingenden Anhaltspunkte im Text, so dass hier weiter von der Selbsterfindung *eines* Individuums ausgegangen wird.

Jazzmusik seiner Zeit fasziniert war und selbst Saxophon spielte.¹⁹ Schließlich ist die Zeit, in der Federman zu schreiben begann, genau die Zeit, in der die Jazzmusiker mit dem Free Jazz einen radikaleren Kurs der Fragmentierung einschlugen. Sein Text hat eher Novellencharakter, fasst sich kurz, bleibt Fragment, während Semprúns Buch bei aller Zerrissenheit zwischen den Segmenten umfassend und enzyklopädisch wirkt.

Doch komponiert Federman überhaupt? Wie viel Komposition kann man einem Text zutrauen, der nur aus aneinandergehängten Wörtern besteht, ohne syntaktisches Gerüst, ohne erzählerische Linie? Federman selbst kommentierte die Entstehung seines Buches folgendermaßen: „In order to produce the [final] twenty pages, I wrote something like four hundred pages. ... And contained in every page are twenty pages or so of the stuff that has been removed from the text. The process of writing the thing was to write a page as though I was shaking the page – not adding to what I had, but reducing them, taking out the words. The words that were superfluous disappeared.“²⁰ Und wie gelingt es dem Autor, das Interesse des Lesers zu erhalten? Eine schöne Geschichte mit einer ausgewogenen Mischung aus Freilegen und Verdecken wird hier nicht erzählt, womit sich Federman an der Spitze der Avantgarde positioniert. Hat man es nicht eher mit einer Art surrealistischer *écriture automatique* zu tun? Auch der Begriff der schriftlichen Mündlichkeit kann hier nicht weiterhelfen, denn wer erzählt seine Erlebnisse schon auf diese Weise? Allenfalls erinnert Federmans Erzählstrategie an den *Stream of Consciousness* des Modernismus. Allerdings bleibt im Unterschied dazu auch die Erzählperspektive hier im Dunkeln: Wer ist es, der hier mehr stammelt als erzählt? Es sind weder ein auktorialer noch ein personaler oder Ich-Erzähler mit letzter Sicherheit zu bemerken, auch wenn das Wort „I“ öfter als einmal fällt. Es gibt schlicht keine Erzählung mehr. Am ehesten müsste man also davon sprechen, dass der Text keinen impliziten Leser mehr erkennen lässt, keine Strategie, die es dem Leser ermöglicht, seinen Platz im Text zu finden. Erst später im Verlauf des Textes wird deutlich, dass es sich sehr wohl um ein Ich handelt, um das es geht, und dass dieses Ich höchstwahrscheinlich auch so etwas wie der Erzähler ist.

Auf der Suche nach einer Ähnlichkeit, die Federmans Text mit irgendetwas anderem aufweisen könnte, stößt man am ehesten auf Samuel Becketts spätere Stücke – was plausibel wirkt, hat sich Federman doch intensiv mit Beckett auseinander gesetzt.²¹ Das Gestammel ihrer gebrochenen Figuren, deren Identität nicht mehr zu erkennen ist, die sich in einem

¹⁹ McCaffery in Kutnik (1986), S. xv und xviii; McCafferys Vergleich mit einem Charlie Parker-Solo scheint die Sache ziemlich gut zu treffen.

²⁰ Larry McCaffery, „An Interview with Raymond Federman“, in: ders., Tom LeClair (eds.), *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*, Urbana: University of Illinois Press, 1983, zit. nach: Kutnik (1986), S. 209

²¹ Vgl. die vielen Anspielungen auf Becketts Romanwerk in Federman (1991).

‚Minus-Umfeld‘ befinden, die – im Gegensatz zu den frühen Stücken – überhaupt keinen Diskurs mehr zustande bringen, sei er auch noch so absurd, scheint hier Pate gestanden zu haben. Wenn es schon keinen zusammenhängenden Diskurs mehr gibt, der den Leser fesseln könnte, so liegt das Geheimnis dieses Buches viel mehr in seiner musikalischen Triebkraft: Es ist beinahe unmöglich, den Text an irgendeiner Stelle zu unterbrechen, denn kaum wird ein Motiv angesprochen, gleitet der Text schon zum nächsten weiter. Die Verbindung zwischen den Motiven schaffen dabei, wie es auch bei Semprún zwischen den Erzählsegmenten der Fall war, die Wörter selbst. Nur dass hier eben keine Erzählsegmente der Erinnerung miteinander verbunden werden, sondern Motive, die teilweise sogar nur aus einzelnen Wörtern bestehen. Die Verbindung zur Realität ist – getreu Federmans eigenem poetologischem Programm²² – schwer gestört; sein Buch will ein Zeichenkosmos sein, der nicht die Realität auf realistische Weise wiedergibt, sondern sich auf sich selbst bezieht und dabei ein Universum für sich bildet, ein Quasi-Simulacrum. Dennoch wird man auch bei diesem Text feststellen, dass er aus der Realität kommt und folglich durchaus seine Verbindungen zur Realität hat. Ist die vielbeschworene Selbstreferentialität von Postmoderne und Dekonstruktion, die als ein Symptom von Unsagbarkeit gelesen werden kann und auf die auch Federman so viel Wert legt, hier also überhaupt eine gültige Kategorie?²³ Betrachten wir Federmans Text etwas genauer.

Es ist nicht so, dass er bei aller Selbstreferentialität, Syntaxvernachlässigung – oder -vereinfachung? – und Konventionssprennung nichts bedeutet. Nur wird die Bedeutung auf andere Weise erzeugt und bleibt weniger fassbar als bei einem herkömmlichen Erzähltext. Sie steht zwischen den Worten und wenn man bei Semprún schon von einer quasi-lyrischen Vorgehensweise sprechen kann, so gilt das hier erst recht. Es gibt Leitmotive, die sich durch den ganzen Text ziehen, aber auch solche Motive, die am Beginn oder am Ende zwei oder drei Mal erscheinen und dann verschwinden – insgesamt ein sehr musikalisches Vorgehen.

Ganz ähnlich wie bei Semprún spielen die Aspekte des Namens und der – eigenen – Geschichte hier eine entscheidende Rolle: Nicht weniger als elf Mal auf den schmalen zwanzig Seiten wird der Name „federman“ erwähnt, „false names“ wird dreimal erwähnt (2, 5, 6). Diesen Motivkomplex kann man als ‚Identitätsmotive‘ bezeichnen, die das Gravitationszentrum dieses Textes sind. Ein weiterer Motivkomplex sind die ‚Deportationsmotive‘: „the boots“ (3, 4, 13), „trains“ (6, 7, 19) und „furnace“ (6, 8, 19) bilden eine Klammer um den Text. Verbunden damit ist auch die Obsession des Textes mit der Farbe Gelb: Drei Mal wird der „yellow star“ erwähnt (6, 8, 19) und zwei Mal findet diese Farbe Eingang in die Kombination

²² vgl. Federman (1991)

²³ vgl. Federman (1991)

„yellow feather“ (13, 15) – man braucht nicht viel Phantasie, um zu erraten, dass es sich dabei um den ‚Judenstern‘ handelt, dessen Farbe mit der Feder aus dem Namen Federman kombiniert wird. Schließlich gibt es noch das ‚Familienmotiv‘: „my father mother sisters“ wird zwei Mal in geschlossener Form erwähnt (6, 7) und zwei Mal in aufgesprengter Form, mit dazwischengeschobenen Wörtern (16, 17). Bei den beiden letzten Malen heißt es bezeichnenderweise: „confront my mother now beast father now antics sisters too from other side stars burning“ (16) und „recuperation by loss end father now mother seen sisters too“ (17).

So wie in der Musik die Motive die Bausteine der Themen sind, so ergeben sich auch bei diesem Text die wiederkehrenden Themen aus den wiederkehrenden Motiven. Man hat ein wenig den Eindruck, als hätte der Autor seine Themen und Motive – aller überflüssigen Syntax entblößt – in einen Cocktailmixer geschüttet, kräftig durchgeschüttelt und das Resultat dann auf das Papier gegossen. Ist der Prozess wirklich so gedankenlos abgelaufen? Ein zentrales Thema ist sicherlich der Konflikt von wahren und erfundenen (Lebens-)Geschichten. Die Obsession mit dem eigenen Namen, bzw. mit falschen Namen spricht hier für sich. Der Beginn des Textes ist mit Wortfetzen durchtränkt, die in diese Richtung weisen: „the real story from the other side extricated from inside“ (1), „plagiarizing my life“ (2), „my life began in a closet a symbolic rebirth“, „self must be made remade caught from some retroactive present“ (3), „invent you federman“ (4). Klar ist zu erkennen, dass es gerade das Sprechen ist, das die Wiedererfindung leisten soll: „verbal delirium“ (4). Doch wer erfindet hier was?

Das Erzählen nimmt auch in diesem Text eine herausragende Bedeutung an; das geht so weit, dass etwas nur existiert, weil man darüber spricht, weil man seine symbolischen Zeichen in die Welt setzt: „as he shoves me in his stories“ (3), die ‚Erzählinstanz‘ ist sogar „without a proper beginning“ (8), „without a story to tell my beginning postponed by federman’s absence“ (15); der nicht-existent Anfang muss herbeigeschrieben werden. An dieser Stelle gerät der stetige Fluss der Worte ins Stottern, als würde Krapp’s Tape²⁴ unter ‚Bandsalat‘ leiden: Sichtbare Leerstellen schleichen sich auf die Seite, der Wortteppich wird dünn und löchrig. Es scheint aber, als hätte gerade hier eine entscheidende Information

²⁴ Verblüffende Parallelen ergeben sich beim Vergleich von Federmans *The Voice in the Closet / La voix dans le cabinet de débarras* mit Samuel Becketts kurzem Stück *Krapp’s Last Tape*: Krapps Tonbandaufzeichnungen seines eigenen Lebens sind inzwischen – zu dem (ansonsten unbestimmten) Zeitpunkt, zu dem das Stück spielt – zu seiner einzigen Realität geworden, genau wie Federmans Text uns keine andere Realität als seine Worte anbietet; und so wie Krapps Bänder explizit Palimpseste sind, in denen durch willkürliches Überspielen verschiedene Zeitabschnitte aus Krapps Leben zufällig aneinander stoßen und sich überlagern, scheint auch Federmans Text eine Palimpsest-Struktur aufzuweisen. Verschiedene Schichten seiner Erinnerung überlagern sich auf der Suche nach der persönlichen Identität: die Deportation der Familie, die Zeit im Schrank, die Exkremente, die Missverständnisse in der Gesellschaft.

einfließen sollen: „no then / I forever been / where to / now / *don't even say why* / but you / you ask / how / I / *skip* / never before spoken / yet what / for me / no sleep selectricstud...“ (15).²⁵ Vor allem das der Techniksprache entnommene Wort 'skip' verstärkt den mechanischen Eindruck: All diese Worte, unter denen das nicht Gesagte verborgen, versteckt und vielleicht sogar erstickt werden soll, machen den Eindruck, als sprudelten sie unbewusst hervor. Nur an dieser einen Stelle wird explizit gemacht, dass irgendwo ein unantastbarer Kern liegt. Doch er wird nicht genannt; was in der Realität existierte, bleibt Leerstelle, bleibt implizit.²⁶

Das *Anfangen* der eigenen Geschichte scheint ein allgemeines Problem zu sein, doch ebenso ist der *Anfang* der eigenen Existenz nicht unproblematisch: Wessen ganze Familie ausgelöscht wurde, der kann nicht wissen, woher er kommt. He has to „invent an origin for myself“ (9). Konsequenterweise hat der Text also auch keinen Anfang, genauso wenig wie sein erzählendes Subjekt einen zu haben scheint: Er beginnt einfach *in medias res*, nicht einmal einen großen Buchstaben lässt sich der Autor entlocken; auch das Ende wird nicht markiert, der Wortschwall reißt einfach ab, auch wenn die Worte „federman here now again at last“ (20) immerhin versöhnlich klingen und vielleicht auf einen erfolgreichen Abschluss des ‚Unternehmens Selbsterfindung‘ schließen lassen sollen. Der Text ‚hört sich an‘, als sei er aus einem größeren Ganzen herausgeschnitten worden. Oder, anders gesagt: Hypothetisch könnte der Text sowohl nach vorne als auch nach hinten noch unendlich so weitergehen, wie ein Bild von Piet Mondriaan oder Josef Albers.²⁷ Der Mangel an gliedernden Formmerkmalen und die Fragmentenhaftigkeit des Textes sprechen für die Hypothese, dass statt Komposition hier Kombination oder *écriture automatique* am Werk gewesen sind; das eine würde auf die Anwesenheit einer kalkulierenden Intelligenz hindeuten, das andere auf eine quasi-bewusstlose Schreibung. Endgültig lässt sich diese Frage aber nicht beantworten.

Nachdem das Thema der Identitätssuche seine Exposition erfahren hat, schiebt sich nun die zweite Motivgruppe, das zweite Thema, in den Vordergrund, die Deportation: „moaning yellow stars to the furnace“, „trains“, „final solution“ (6), „my survival a mistake“ (8), „to exterminate them“, „crossed out my whole family“ (10). Diese Fragmente sprechen wohl für sich. Verbunden damit ist das allein stehende ‚Familienmotiv‘, das in Nachbarschaft des ‚Deportationsthemas‘ geschlossen, gegen Ende des Textes aber in zerstückelter Form auftritt. Es bildet so eine Brücke zwischen der Deportation und der Identitätssuche. Da Federmans ganze Familie deportiert wurde, ist es nur konsequent, dass dieses Motiv in

²⁵ Die Schrägstriche markieren die typographischen Lücken; Hervorhebungen von SF.

²⁶ Federman selbst weist darauf hin, dass die Lücken das Entscheidende an seinem Schreiben sind: Federman (1991), S.127ff.

²⁷ Vgl. Imdahl, Max (1982), Arbeiter diskutieren moderne Kunst, Berlin: Kunstbuch Berlin Verlagsgesellschaft

Nachbarschaft der Deportationsmotive auftritt. Auch dass dann, wenn die Selbsterfindung endet, die Familie nur noch zerstückelt vorkommt, ist sicher kein unschuldiges Detail. Wenn man davon ausgehen will, dass die Selbsterfindung tatsächlich gelingt, so kann sie nur durch die Anerkennung der Wunde der Familien-Vernichtung gelingen.

So etwas wie Dank für das Überleben gibt es deshalb nicht: „I endure my survival“ (10). Kein Wunder, denn es scheint sich ein Kampf um die Identität abzuspielen: „divided I who speaks both the truth and the lie of my condition“, „his fiction can no longer match the reality of my past“ (11). Dieses zweite Personalpronomen, 'he', bleibt genauso im Dunkeln wie das 'I'. Wer ist der andere? Eine reale Person? Das zweite Ich im 'Erzähler'? Es wird nie genau klar. Auch wenn hin und wieder der Name „sam“ fällt, liefert das keine Anhaltspunkte. „sam's pell mell babel object“ (13) scheint – zumindest möglicherweise – auf die USA mit dem sprichwörtlichen Uncle Sam hinzudeuten; „babel“ stünde in dieser Interpretation für die Multikulturalität oder für die Schwierigkeit der Verständigung. Es ist gerade der entscheidende Punkt, dass man bei dieser Art Literatur die Bedeutung nicht eindeutig fixieren kann wie ein Eliotsches Insekt – „And when I am formulated, sprawling on a pin...“.²⁸ Ist Sam also eine reale Figur oder eine umwegige Metapher für die Gesellschaft? Auch die zweite Interpretation ergibt einen gangbaren Weg: Es ist die Gesellschaft, die den Überlebenden in eine Schublade steckt, die seine Geschichte erfindet, die die Geschichten der traumatisierten Opfer in den Siegediskurs einmontiert (Kühner) – man denke nur an John Wayne und Frank Sinatra (Vonnegut) –, und auf diese Weise gar nichts versteht. Will sie verstehen? Eine Gesellschaft will eigentlich immer nur akkommodieren, um weiter funktionieren zu können; das Unfassbare zu erfassen versuchen, ist ein hartes Stück Arbeit, das nicht immer gelingen kann und Gefahr läuft, als überflüssiger Luxus betrachtet zu werden. Das ist es, was man Federmans Text ansieht: Er bleibt in seiner Durchlöcherung unfassbar, als würde er zerreißen, wenn man zu feste zugreift. Wo das Verstehen auf der Rezipientenseite blockiert ist, wird auf der Produzentenseite keine Verständlichkeit mehr angestrebt.²⁹

Dennoch sind es die „typographical symbols“ (17), das ‚Herbei-Sprechen‘, mit denen das ‚I‘ seine Identität wieder herzustellen versucht. Dabei scheint es schwierig zu sein „[to] speak in my own voice at last“ (15). Doch nicht nur Interferenzen von außen sind daran Schuld: Die Identität ist „obscured by faulty memory“ (15). Es ist also nicht nur der unendliche Regress der Zeichen, der die Fixierung einer Bedeutung und damit einer Identität durch eine Geschichte behindert, es ist auch die Realität selbst, die die Herstellung dieser Identi-

²⁸ T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1917), zit. aus: Ders., *The Complete Poems and Plays*, London: Faber and Faber, 1969

²⁹ Eine Feststellung, die mit dem Fehlen eines impliziten Lesers korrespondiert: Wenn Verständlichkeit unwichtig ist, muss der Leser seinen Platz auch nicht mehr finden können.

tätsfiktion verhindert. Mit dem Hinweis auf das Gedächtnis ist schon gesagt, dass dieser Text keineswegs so hermetisch von der Realität abgeschirmt ist, wie das Wort ‚Selbstreferentialität‘ und die Textstruktur gerne glauben machen würden. Wenn ein gestörtes Gedächtnis die Herstellung eines Textes erschwert, dann soll sich dieser Text offenbar auf etwas beziehen, das in diesem Gedächtnis gespeichert ist. Was anderes als Erinnerung an ‚Realität‘ sollte das sein? Schließlich wird das Leben eines Menschen nicht im Moment der Wahrnehmung von Ereignissen automatisch in einen Fluss von Zeichen umgewandelt, sonst müsste man sich, zur Herstellung seiner Lebensgeschichte, an diese Zeichen erinnern. Erinnerungen sind vielmehr sehr komplexe Gebilde, an deren Herstellung verschiedene Hirnareale beteiligt sind, in denen unterschiedliche Teile einer Wirklichkeitswahrnehmung gespeichert werden; die Codierung von Erinnerungen in rein sprachlicher Form muss man vor diesem Hintergrund als Mythos bezeichnen.³⁰ Die Lebensgeschichte besteht aus Ereignissen, die in der Wirklichkeit stattgefunden haben – in Federmans Fall ein unhintergebares Zerbrechen der Biographie in Vorher und Nachher des traumatischen Ereignisses. Und Federmans Text, ja sogar sein ganzes Schreiben, kreist um den traumatischen Moment, an dem er als kleiner Junge die Deportation der Familie in einem Schrank miterlebte und überlebte.³¹ Die Erinnerung muss sich also auf eine Form der Realität beziehen oder auf eine zur Erinnerung transformierte Realität.

Der Schrank bleibt ein zentraler Punkt dieses Textes: The „typographical symbols“ are „within *closets* correspondence to what again is seen again measured again calculated reformulated even with nearness slight variations to something possible against background of dreams...” (17).³² Die Bedeutung an dieser Stelle lässt zweifellos das Wort ‚closest‘ erwarten; dass sich trotzdem der Schrank wieder eingeschlichen hat, spricht für sich. Es fällt schwer, hier an einen unschuldigen Druckfehler zu glauben, schon eher hält man es für eine Obsession. Andererseits ist auch die ganze ‚correspondence‘ zerstört. Die erlösende ‚Realität‘ ist jedenfalls nicht einmal von Weitem erkennbar, die Referenz ist nur wieder ein weiteres Zeichenuniversum, ein Peircescher unendlicher Regress.³³ Wo es Federman also zweifellos gelungen ist, die ‚realistische‘ Darstellung von Ereignissen zu unterlaufen, findet sich die Referenz des Textes auf die Realität hier an anderer Stelle wieder: Als Auslöser eines wilden Strudels aus Zeichen, die gleichwohl ihren Ursprung aus dem Trauma erkennen lassen, auch wenn eine stabile Bedeutung nicht mehr erzielt werden kann. Das Unterlaufen von ‚realistischen‘ Darstellungen ist für Federman ein ständiges Anliegen, auch in seinen späteren

³⁰ siehe Schacter (1996), Kap. 2, bes. S. 100

³¹ vgl. McCaffery in: Kutnik (1986), S. xviii

³² Hervorhebung SF

³³ Vgl. Eco (1987), Kap. 2

Werken, die traditionelleren Narrationsmustern folgen, wie *Smiles on Washington Square*,³⁴ in dem mit der traditionellen Form der Liebesgeschichte gespielt wird und der ‚Inhalt‘ dieser Geschichte auf geradezu Beckettsche Weise ständig in der Schwebe zwischen ‚So-passiert-Sein‘ und ‚Reines-erschrieben-Sein‘ gehalten wird. Genau wie bei den anderen bisher behandelten Autoren ist eine Tendenz zur Netzworkebildung über die Grenzen einzelner Bücher hinweg nicht zu übersehen: „Moinous“, ein Kunstname, der sich aus ‚moi‘ und ‚nous‘ zusammensetzt, taucht schon in *The Voice in the Closet* (5) auf, aber eben auch als mit autobiographischen Zügen ausgestatteter Protagonist in *Smiles on Washington Square*. In *Aunt Rachel's Fur*³⁵ spielt der Protagonist wiederum auf diesen Kunstnamen an.

Abschließend sei noch zu den Quadraten ein Wort gesagt, die auf den jeweils linken Seiten liegen: Sie sind keineswegs nur Zierrat, der zur Vergrößerung des Buches oder als kunstvolle Variante der Seitenzählung dient: Ihre Funktion ist viel mehr eine symbolische mit Bezug auf die Natur des Textes. Sie versinnbildlichen die Strategie dieses Textes auf geordnetere Weise, als es der Text selbst könnte:³⁶ Denn genau wie der Text eine Leerstelle einkreist, die er nie ganz ausfüllen kann, so wird der weiße Raum, den die Quadrate lassen, immer kleiner. Die Leerstelle wird immer weiter eingegrenzt, aber nie wirklich ausgefüllt. Es ist die besondere Kunstfertigkeit dieses Autors, dass jeder stabile Sinn, der sich herausgebildet zu haben scheint, bei der nächsten Drehung der Symbolschraube wieder in Frage gestellt wird. Die Worte gleiten nicht nur, selbst als Verknüpfung wirkend, von einer Sinnenebene zur nächsten, sie machen es auch unmöglich, einen Sinn zu fixieren. Dieser verharrt in einer Beckettschen Unbestimmtheit: Vielleicht war es so, es könnte aber auch anders gewesen sein. Oder wieder anders.

³⁴ 1985, hier zit. nach der deutschen Ausgabe: Eine Liebesgeschichte oder sowas, Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1990

³⁵ Tallahassee: FC2 [d.i. Fiction Collective Two], 2001

³⁶ Kutnik (1986) interpretiert die Quadrate als Symbol der einschließenden Atmosphäre, die in diesem Buch herrscht (210), als Übertragung des Eingeschlossenseins im Schrank.

3.3 Postkoloniales kollektives Trauma: TONI MORRISON, *Jazz* und RACHID BOUDJEDRA, *La répudiation*

„Postkolonial“: Dieses Wort steht für viele Prozesse, die historisch nicht immer miteinander vergleichbar sind. Dennoch haben sie einen entscheidenden gemeinsamen Punkt: Das Ende einer Zeit unter kolonialer Herrschaft. In den beiden hier beleuchteten Beispielen geht es um zwei völlig unterschiedliche Beispiele: Die Amerikanerin Morrison erschafft einen mächtigen schwarzen Mythos. Die Sklaverei als Urgrund der schwarzen Präsenz in den USA kann dabei nicht ausgespart werden. Bei dem Algerier Boudjedra geht es um den Konflikt zweier Religionen und Gesellschaftsformen. Beide Autoren eint die Beschäftigung mit Fremdherrschaft; sie trennt die Art der Gesellschaftsbildung: In Nordamerika mussten die beiden Gruppen, Schwarze und Weiße, miteinander in einem Gemeinwesen zu leben lernen. In Algerien ging es darum, die verhasste Kolonialherrschaft abzuschütteln.

3.3.1 TONI MORRISON: Zertrümmerte Geschichte

Finally she [the old wise woman] speaks and her voice is soft but stern. "I don't know," she says. "I don't know whether the bird you are holding is dead or alive, but what I do know is that it is in your hands. It is in your hands."¹

Sicherlich ist es kein Zufall, dass Vögel sowohl in *Jazz* als auch in Toni Morrisons hier zitierter Nobelpreisrede, die immerhin in gewisser zeitlicher Nachbarschaft entstanden sind, zentrale Metaphern sind. In ihrer Nobelpreisrede will Morrison den Vogel als Metapher für die Sprache, für die man Verantwortung übernehmen muss, verstanden wissen. So gibt die alte weise, aber auch blinde Frau den jungen Leuten, die sie provoziert und gleichzeitig um Rat gefragt haben, die Verantwortung zurück. In *Jazz* stehen Violets Vögel als *objective correlative* (T.S. Eliot) für das Eingesperrt-Sein ihrer Seele. Doch sie übernimmt die Verantwortung für die Vögel nicht mehr und jagt sie davon – gleichzeitig ein Akt der Emanzipation und Befreiung wie auch der selbstzerstörerischen Grausamkeit. Auch ihre Seele liegt in Violets Hand; viele andere Dinge, die den Schwarzen Nordamerikas zugestoßen sind, entziehen sich ihrer Kontrolle und Verantwortung. So übernimmt Morrison mit *Jazz* die Verantwortung dafür, dass die Sprache nicht für Belanglosigkeiten missbraucht wird, und versucht, eine schwarze Identität zu ‚erschreiben‘.

Wie auch schon in *Beloved* spielt der Verlust dieser schwarzen Identität durch das kollektive Trauma Sklaverei auch in *Jazz* eine prominente Rolle. Eine kurze Inhaltsangabe, die

¹ Morrison (1993), S. 11

dem Aufbau des Romans keineswegs gerecht werden kann, würde folgendermaßen aussehen: Joe Trace und seine Frau Violet kommen im Jahr 1906 nach einem Leben härtester Landarbeit in die Stadt – deren Name nie genannt, die aber dennoch eindeutig als New York, bzw. der schwarze Stadtteil Harlem identifiziert werden kann. Dort halten sie sich mit kleinen Jobs über Wasser und genießen die freie Stadtluft in einer scheinbar perfekten Beziehung, bis Joe sich zwanzig Jahre nach ihrer Ankunft in die 18-jährige Dorcas verliebt und eine Affäre mit ihr beginnt. Aus Eifersucht erschießt Joe seine Geliebte nach dem Ende ihrer Beziehung und seine Frau Violet taucht bei deren Begräbnis auf, um ihr das tote Gesicht zu zerschneiden. Dieser Plot wird dann entlang seiner Kausalverflechtungen in die Tiefe von Raum und Zeit verfolgt, bis aus dem Dunkel so etwas wie eine ‚Familiengeschichte‘ auftaucht. Anders als bei Federman soll diese Geschichte und damit die Identität der Charaktere allerdings nicht von den Figuren ‚herbeigeschrieben‘ werden, sondern sie wird von ihnen gesucht und schließlich auch gefunden, mit all ihren Brüchen, mit den Launen des Schicksals und des Zufalls, die sie bestimmten, mit ihren Verpflanzungen und Versetzungen, mit ihren Neuerfindungen.² Die Geschichte dieser ‚Familie‘ gleicht einer erratischen Reise durch den Osten der USA – wiederum drängt sich das Bild des *Juif errant* auf: Ein weiterer Punkt, der dieses Buch mit den anderen bisher besprochenen vereint, ist die Heimatlosigkeit der Protagonisten. Ihre Heimat ist die Arbeit, sie ziehen dorthin, wo es Arbeit gibt, oder besser gesagt: Sie ziehen dorthin, wo sie sich ein erträglicheres Leben erhoffen, und nehmen damit teil an einer massenhaften Wanderungsbewegung der Schwarzen vom südlichen Land in die nördlichen Städte: Diese Migration „is to be explained primarily in terms of a new vision of opportunity, of social and economic freedom.“³ Dabei entwirft Morrison nicht nur eine geographische Fiktion, in der das Land und die Stadt zu einem Teil der Persönlichkeiten und sogar der Handlungen werden, sondern auch eine kulturelle Landkarte der Afroamerikaner. Dies tut sie anhand der titelgebenden Musik, des Jazz, von dem manche behaupten, er sei das einzig authentische kulturelle Erbe der USA.

Der Jazz nimmt in *Jazz* sowohl auf der strukturellen als auch auf der inhaltlichen Ebene höchste Priorität ein.⁴ Denn nicht nur spielt die Handlung größtenteils in einer Zeit, die als *Harlem Renaissance* bezeichnet wird und als Ursprung des *Jazz Age* gilt – und an ihrem Ort –, sondern ihr Aufbau orientiert sich auch an musikalischen Techniken des Jazz. Bei Semprún nahm der Jazz die Funktion einer Freiheitsmusik ein, die den Gefangenen des

² Das ‚Herbeischreiben‘ einer Identität macht nicht zuletzt deshalb Probleme, weil die meisten Schwarzen der Zeit erst seit kurzem lesen und schreiben konnten; die Schrift kann ihnen nicht gerade das heimischste Medium gewesen sein, abgesehen davon, dass Morrison sehr bewusst auf die orale Tradition der schwarzen Unterschichten abhebt.

³ Alain Locke in: „Survey Graphic“, Special Issue Harlem, 1925, zit. nach: Eyerman (2001), S. 111

⁴ Was nicht in der gesamten Sekundärliteratur ausreichend gewürdigt wird.

Konzentrationslagers essentielle kleine Freiheiten von der totalen Institution erlaubte. Seine strukturelle Funktion war aber nicht so deutlich ausgearbeitet wie in Morrisons Buch; wollte man dennoch einen Vergleich wagen, müsste man sagen, dass *L'écriture ou la vie* ein Soloalbum ist, in dem der Solist alle Stimmen selbst übernimmt, bzw. fremde Stimmen als Echo in seinen eigenen Part mit einbaut, während *Jazz* ein komplexes Stimmengefüge entwirft. Nicht zuletzt die Jazz-Musik hat dem schwarzen Lebensgefühl Ausdruck verliehen als Musikrichtung, die aus den Baumwollfeldern der Südstaaten kam. Die improvisatorische Verfremdung von und das Kreisen um musikalische Themen, die aber beim zweiten Mal nie genau so klingen wie beim ersten Mal, sind grundlegende Merkmale dieser Musik. Später kam dann auch die Fragmentierung des musikalischen Materials hinzu. Der Jazz gab den Schwarzen die Freiheit, ihr kollektives Trauma künstlerisch zu sublimieren; in diesem Sinne ist er hier ebenfalls Freiheitsmusik, ein kleiner Freiraum in einem Meer von Repressalien, die auch mit der Abschaffung der Sklaverei keineswegs endeten. So wird bei Morrison die Bedeutung des Jazz für ein ganzes Volk deutlich. Wie Joachim-Ernst Berendt schreibt: „Der Jazz – auch das gehört zu seiner Lebendigkeit – ist hundert Jahre nach seiner Entstehung immer noch das, was er in seiner Entstehung war: eine Musik des Protestes.“⁵ Geboren wurde er aus den Liedern der schwarzen Arbeiter auf den Baumwollplantagen, dem Worksong und *field holler*, mit denen sie sich die harte Arbeit erleichterten und die häufig genug den Antrieb bildeten, um überhaupt noch weiter zu arbeiten. Er ist somit ein direktes Produkt des kollektiven Traumas Sklaverei; der Rhythmus übte eine seltsame Kraft auf die Menschen aus. Aus den Worksongs entstand der Blues, wohl **die** Manifestation schwarzer Befindlichkeit in den USA, eine qualitativ hochwertige und gleichzeitig massenhaft verbreitete *schwarze* Volksmusik. Anders gesagt: „Kein weißer Mann hat jemals den Blues, denn der Weiße hat keine Sorgen.“⁶ Blues ist nicht nur eine Musik, die jedem gefallen kann, es ist auch ein Lebensgefühl, das nur von einer bestimmten Gruppe verstanden und gelebt werden kann. So ist nach wie vor auffällig, dass Weiße, die sich nach und nach fast alle Stilrichtungen des Jazz aneigneten, beim Blues immer noch ernsthafte Defizite zeigen. Schon die Harmonik des Blues drückt dabei die Zwitterstellung zwischen europäischem und afrikanischem Erbe aus: Das Akkordgerüst des Blueschemas entstammt der europäischen Harmonik, die für den Blues so charakteristischen *Blue Notes* der afrikanischen.⁷

⁵ Berendt (1989), S. 570

⁶ ebd., S. 215; Berendt zitiert hier den Blues-Sänger Leadbelly.

⁷ Dieser Abschnitt bezieht sich auf ebd., S. 214-229; die Lieblingsband von Dorcas in *Jazz* sind die „Slim Bates' Ebony Keys“ (Morrison, 1992, S. 5). Es ist eine seltsame Ironie der musikalischen Systeme, dass in C-Dur die Blue Notes ausgerechnet auf schwarze Tasten fallen, die bekanntlich aus Ebenholz gefertigt wurden, das auch die Bezeichnung für die Hautfarbe der Schwarzen und für ihren *Slang* hergibt: ‚Ebonics‘.

Gleichzeitig ist der Blues ein Teil der oralen, ‚kleinen‘ Tradition, die von Generation zu Generation weitergegeben werden musste, weil keine schriftliche Fixierung der Texte existiert. Es ist also nur konsequent, dass Morrison ihren Roman ebenfalls im Tonfall der ‚schriftlichen Mündlichkeit‘ hält, in der die Erzählung dem Muster der Assoziation folgt. Ein Thema verknüpft sich so mit dem folgenden, wie sich an den Kapitelübergängen zeigen lässt: Das erste Kapitel endet mit dem Papagei, der „I love you“ sagt, wenn Violet mit ihm spricht; das zweite Kapitel beginnt mit eben diesem Papagei, bzw. mit seinem Nichtvorhandensein, nachdem Violet nach dem Angriff auf die tote Dorcas ihre Vögel aus der Wohnung vertrieben hat (24ff.). Das lässt zweierlei Schlussfolgerung zu: Einerseits sind die Vögel ein *objective correlative*, das Violets Befreiung aus ihrer Stummheit und Eingesperrtheit bezeichnet. Andererseits ist der Papagei wahrscheinlich auf dem Fensterbrett erfroren und es gibt nun buchstäblich niemanden mehr, der zu Violet „I love you“ sagt. Zwischen dem dritten und vierten Kapitel ist es ein kleines Nebenmotiv, Violets Hut, das für den Übergang sorgt (87ff.). In dieser Technik spiegeln sich die Techniken der Verknüpfung und Verschränkung im Jazz wider, die von Morrison für die Literatur fruchtbar gemacht wurden. Abgesehen davon, dass sie auch aus ihrer Schreibstrategie erwachsen, die Morrison als ein „developing parts out of pieces“ beschrieben hat. Diese *pieces* haben keine direkte Verbindung zueinander, berühren sich aber: „I preferred them unconnected – to be related but not to touch, to circle, not line up.“⁸ Diese in Bezug auf *The Bluest Eye* gemachten Beobachtungen treffen auch für *Jazz* zu. Indem sie die Erzählstrategie ihres Buches an den musikalischen Strategien einer ‚Trauma-Musik‘ orientiert, gelingt es Morrison, das kollektive Trauma Sklaverei und dessen mächtigste Manifestation auf das Papier zu übertragen.

Mit den großen, wiederum entwurzelnden Migrationsbewegungen der Schwarzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die urbanen Zentren des Nordens, in denen die Lebensbedingungen für sie erträglicher waren und die Arbeit nicht so hart, kam der Blues dann in die Stadt, wo er zum Jazz wurde. In der Zeit, in der die Handlung dieses Romans angesiedelt ist, ist der Jazz vor allem eine sehr urbane Form der Unterhaltungs- und Tanzmusik. Das ändert aber nichts an seiner Integrations- und Identitätsbildungsfunktion, denn der Jazz war vor allem eine schwarze Musik, die sich aber bei Weißen, die sich auf der Suche nach qualitativ hochwertiger Unterhaltungsmusik ins schwarze Harlem trauten, größter Beliebtheit erfreute.⁹ Erst wesentlich später wird er sich als weiträumig ernstzunehmende *Kunstform* in breiten Gesellschaftsschichten über die ‚Hautfarbengrenze‘ hinweg etablieren.

⁸ Toni Morrison, „Memory, Creation, and Writing“, in: *Thought* 59.235 (Dec. 1984), 385-389; zit. nach Löbbermann (2002), S. 227

⁹ Jost (1982), S. 61ff.; ders. erwähnt auch die prekäre Tatsache, dass Harlem nicht seinen Bewohnern gehörte, was den Verfall zum Slum während der Weltwirtschaftskrise beschleunigte (ebd., S. 58).

Und wie Berendt an anderer Stelle betont, sind es nicht zufällig Angehörige marginalisierter Gruppen, frisch Eingewanderte, die noch nicht im *melting pot* zum Mainstream-Amerikaner geworden sind, oder vor dem nationalsozialistischen Regime geflohene Juden, die den Jazz als Club-Betreiber oder Plattenmacher einer breiten Öffentlichkeit in den USA als Kunstform bekannt machten.¹⁰

Der Jazz ist zu der Zeit, in der Morrisons Roman spielt, vor allem mit dem Namen des New Yorker Stadtteils Harlem verbunden. Sie setzt so nicht nur der Musik ihrer Vorfahren ein Denkmal, sondern auch dem Stadtteil New Yorks, der als schwarze Gemeinschaft berühmt geworden ist. Harlem wurde zum Brennpunkt schwarzer Zivilisation und – nach dem Scheitern der Utopie der Harlem Renaissance und nach der ‚Verslummung‘ infolge der Weltwirtschaftskrise – zunehmend auch schwarzen Gewaltpotentials.¹¹ Und es wird zum Ort der Neuerfindung seiner selbst für Joe Trace, insgesamt seiner siebten. Seine Eltern sind unbekannt, „they left without a trace“, so dass der kleine Joseph dachte, die Spur, die sie zurückließen, sei er, und so den Namen „Trace“ wählte.¹² Damit war die erste Selbsterfindung vollbracht. Allerdings ist in diesem Namen schon die ‚Minus-Identität‘ angelegt, beinhaltet der Begriff ‚Spur‘ doch, dass etwas anwesend war, das jetzt abwesend ist; Identität wird so zu einer Leerstelle. Präzise das Fehlen einer beispielsweise durch die Familie festgelegten Identität ist erst die Voraussetzung für seine vielfachen Wandlungen. Wenn er wüsste, wo er herkommt und wer er ist, dürften diese schon wesentlich schwerer fallen. Dieser Selbstschöpfung folgt eine Odyssee durch Virginia als Spielball größerer, ‚weißer‘ Kräfte, bis Joe sich zum vierten Mal wandelt und 1906 mit seiner Frau Violet in die ‚Stadt‘ zieht (126f.). Schließlich ziehen sie auf die Lenox Avenue in Harlem; die Rassenunruhen von 1917 bewirken seine sechste Wandlung und die Rückkehr-Parade der schwarzen Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1919 betrachtet er endlich als seine siebte Wandlung (129). So zumindest sein eigener Rechenschaftsbericht über seine Persönlichkeitsentwicklung.

Doch „[he] changed once too often.“ Joe meint, dass er sein ganzes Leben lang ein „New Negro“ gewesen ist (129). Das deutet auf den Titel eines Buches hin, das als **das** Manifest der Harlem Renaissance betrachtet wird: *The New Negro*, herausgegeben von Alain

¹⁰ in dem Film *Blue Note. Eine Geschichte des Modern Jazz* von Julian Benedikt (© EuroArts Entertainment, SDR, 1996), der sich mit der Geschichte der Plattenfirma Blue Note beschäftigt, die 1939 von den beiden aus Deutschland geflohenen Juden Alfred Lion und Frank Wolff gegründet wurde

¹¹ Es ist sicher kein Zufall, dass der Film *The Pawnbroker*, dessen Musik im Übrigen unter anderem von dem Jazzler Quincy Jones komponiert wurde, ausgerechnet in diesem Stadtteil Manhattans angesiedelt ist, in dem sich nach dem Zweiten Weltkrieg die Gegenwelt der Nicht-Integrierten wiederfand. Nicht zuletzt wird hier der KZ-Überlebende Sol Nazerman, der Pfandleiher, von seinem schwarzen Patron als legales Deckblatt für zahlreiche illegale Geschäftsaktivitäten missbraucht.

¹² Morrison (1992), S. 124; Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Locke,¹³ in dem ein Neustart propagiert wird, ein „Bruch mit der Vergangenheit“,¹⁴ in dem das Erbe der Sklaverei zu einer Quelle für die Identitätsbildung umgedeutet wird.¹⁵ Im Hintergrund dieser Harlem Renaissance, ohne die man *Jazz* nicht verstehen kann, stehen also verschiedene Faktoren: Die massenhafte Zuwanderung ehemaliger schwarzer Landarbeiter aus dem Süden – von der Joes und Violets Reise ein Spiegelbild ist – und später auch schwarzer Soldaten nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zogen ein starkes Wachstum der schwarzen Arbeiterklasse nach sich, die mit der europäisch gebildeten schwarzen Mittelklasse um die kulturelle Vorherrschaft konkurrierte. Zunehmend rückte dabei die Opposition ‚europäisch = elitär‘ gegenüber ‚amerikanisch = demokratisch‘ in den Mittelpunkt.¹⁶ In diesem Spannungsfeld zwischen Aufholen in Richtung der ‚europäischen Hochkultur‘ und Besinnung auf eigene kulturelle Werte befindet sich auch das schwarze Kulturleben der Zeit. Morrisons Buch steht wohl eindeutig auf der Seite der schwarzen Volkskultur. Die einzige Figur, die die Zeitungen liest, statt bloß ihren Müll darin einzuwickeln, ist Alice Manfred, für deren Ignoranz gegenüber dem Wissen der Straße die Erzählstimme sie zu tadeln scheint (72f.). Ihren älteren Protagonisten – Joe und Violet – sind die einmal erworbenen ‚ländlichen‘ Qualifikationen wichtiger als die Selbstdarstellung, die so charakteristisch ist für die müßiggängerischen jüngeren Stadtbewohner, wie beispielsweise deutlich wird, als Joe die *city men*, „wise, young roosters“, beschreibt, denen gegenüber er sich hoffnungslos unterlegen und provinziell fühlen muss (132f.). Im Übrigen war die ältere Generation, trainiert in der Ideologie des Aufholens, auch von der lasziven Jazz-Musik, der Musik des Volkes also, eher angewidert als angezogen.¹⁷ So wird quasi nebenbei auch der Generationenkonflikt thematisiert, der sich vor allem am Umgang mit der Musik und ihrer Versuchung entzündet: Alice Manfred versucht, ihre Nichte Dorcas, die bei Rassenunruhen in St. Louis zum Waisenkind wurde, von diesen Versuchungen fernzuhalten (56ff.). Doch für Dorcas ist genau das, was Alice peinlich ist, das Leben selbst: „life-below-the-sash“ (60). Während der Rassenunruhen, die sie entwurzelt haben, scheint ein kleines glühendes Holzstück in ihren Körper eingedrungen zu sein, das jetzt unter den Nabel heruntergesunken ist und dort für einen stillen, schwelenden Zorn sorgt (60f.). Sie flüchtet in einen bewusstlosen Musik-Taumel. Poetischer könnte man die Verbindung von Trauma, Protestmusik und Sex-Appeal des Jazz wohl kaum ausdrücken. Die Musik verströmende Stadt nimmt Dorcas gegenüber eine Agentenfunktion ein und sagt: „Come, come and do wrong.“ (67)

¹³ Siehe Eyerman (2001), S. 110ff.

¹⁴ Löffermann (2002), S. 255

¹⁵ Eyerman (2001), S. 90

¹⁶ Eyerman (2001)

¹⁷ vgl. ebd., S. 93

Joe zerbricht schließlich unter seiner ewig wandelbaren ‚Nicht-Identität‘ und wird wieder zu dem, was er von klein auf gelernt hat, zum Jäger, und später zum Mörder, er lässt sich auf seiner eifersüchtigen Suche nach Dorcas völlig von der Stadt kontrollieren wie die Nadel des Tonabnehmers von den Rillen einer Schallplatte (120). Insofern stellt die Rille der Schallplatte – und metaphorisch ist hier die Musik enthalten – eine Spur dar, der Joe, selbst eine Spur, nur folgen muss: Sie führt den Jäger zu seiner Beute. Das Zerbrechen dieses Protagonisten zeigt Morrisons kritische Haltung gegenüber den Erneuerungsversuchen der Harlem Renaissance, die in Joes Neuerfindungen gespiegelt werden. Statt des Bruchs mit der Vergangenheit, der auf ein Vergessen, bzw. Verdrängen hinausläufe, braucht es die Erinnerung an das, was man ist.¹⁸ Genau das will Morrison ‚erschreiben‘, doch genau das ist es auch, was sie durch ihr eigenes traumatisches Erzählen unterläuft, indem sie die Entwurzelung der Menschen und die Zersplitterung ihrer Identität inszeniert. Wie oft kann ein Mensch sich neu erfinden, ohne sein Wesen zu verlieren? Kann er es überhaupt? Dieser unablässige Drang nach *Newness*, sich ständig neu zu erfinden und auf der Höhe der Zeit zu bleiben, den Ansprüchen der Welt gerecht zu werden, zeigt vielmehr, dass die ‚schwarze Identität‘ Defizite aufweist, er ist ein Symptom der Krise. Einer Krise, die sich eben auch auf der Ebene der Erzählstrategie manifestiert, deren Kennzeichen es ist, dass nicht einmal die Erzählstimme genau weiß, was vor sich geht. Ein Individuum, das seine Herkunft nicht kennt und das auch sonst nicht eine Heimat für sich gewinnen kann, kann höchstens eine gebrochene Identität entwickeln. Es fällt auf, dass alle Protagonisten von *Jazz* Waisen sind und dass all ihre Eltern aufgrund von *racial issues* ums Leben gekommen sind. Was sich viel mehr an Violets und Joes Lebensgeschichte manifestiert, ist, dass es den Schwarzen in Amerika nie möglich war, eine ungebrochene Identität zu entwickeln. Wenn die Erzählstimme zugeben muss, dass sie die Ereignisse nicht richtig eingeschätzt hat oder dass man ihre Darstellung ändern muss, wenn man sieht, dass Vorhersagen nicht eingetroffen sind, dann ist diese Art von Unbestimmtheit ebenfalls ein Zeichen für die Zerbrochenheit schwarzer Identität: Wie soll man diese Geschichte erzählen? Und wie sind die Fakten zu bewerten? Der ‚Verliererdiskurs‘ Traumateext kann keine Antwort darauf geben und entzieht sich konsequent einer eindeutigen Version von ‚dem, wie es gewesen ist‘. Die Brüche, die die Sklaverei hinterlassen hat, wirken auch Generationen später verheerend nach. Familien wurden zerstört und auseinander gerissen, die Kontinuität einer von den Familien weitergegebenen Tradition – und wir haben es hier mit einer großenteils analphabetischen Gesellschaft zu tun – wird zerbrochen. Die Bezeichnung ‚kollektives Trauma‘ wirkt angemessen, wenn man die

¹⁸ siehe Löbberrmann (2002), S. 255f.

Dimensionen dieser Volksverschleppung betrachtet: 1860 lebten in den USA immer noch etwa vier Millionen Sklaven.

Doch kann man Joes Lebensbericht überhaupt trauen? Der innere Monolog, dem diese biographischen Angaben entnommen sind, wird schließlich im Rückblick gehalten, so dass eine gewisse *Unreliability* wohl unterstellt werden darf, in einem Text, in dem alles ständig im Fluss ist. Joes Bericht macht eher den Eindruck der Geschichte eines Mannes, der verzweifelt Sinn aus seinem Leben zu machen versucht und sich in die Vorstellung flüchtet, dass er sich immer wieder aus sich selbst heraus verändert habe, statt anzuerkennen, dass es die Umstände waren, die ihn zur Anpassung gezwungen haben. Die eigene Identität wird zum Simulacrum und der Begriff ‚Authentizität‘ bedeutet hier eher, dass man so sein will, wie die Vorstellung, die man von sich hat, statt wirklich ‚echt‘ zu sein. Identität wird so pervertiert zu einer Kopie, zu der kein Original existiert (Baudrillard). Es ist die Stadt, die ihnen das erlaubt (35).¹⁹ Wiederum ist ein Mensch zum Spielball von Kräften geworden, die größer sind als er selbst, die ihm einen Teil seiner Aktionskraft rauben.

Risse und Spalten ziehen sich auch durch Violets Persönlichkeit. Worte verlieren in ihrem Kopf den Kontakt zur Realität und sind nur noch mit sich selbst verbunden (22ff.), so dass das Leben keinen Sinn mehr zu ergeben scheint – wiederum ein Peircescher unendlicher Regress. Statt sich in einer langen Reihe von Neuerfindungen zu kanalisieren wie bei Joe, manifestieren sich Violets ‚Persönlichkeitsrisse‘ durch plötzliches Herausfallen aus der eigentlichen Realität. Violets als geheilt gedachtes Trauma des Selbstmords ihrer Mutter in einem Brunnenschacht – dieses Motiv wird mehrmals insistierend wiederholt (99, 100f., 102, 104) und kann damit gleichzeitig als eine traumatische Präsenz wie auch als Beispiel für die Übertragung von Strategien der Jazzmusik in die Literatur gelten²⁰ – scheint wieder aufzubrechen. Sie wird „funny“, setzt sich mitten auf die Straße ohne klares Wissen darüber, was sie tut oder wo sie hin will, versucht ein Baby zu stehlen – wobei in diesem Fall keine der beiden Versionen dieser Apisode als ‚wahr‘ gekennzeichnet wird und von der Erzählung auf geradezu Beckettsche Weise offen gelassen wird (17ff.) – und verspürt schließlich sogar eine Persönlichkeitsspaltung: Es war nicht sie, die die tote Dorcas angegriffen hat, sondern ‚that Violet‘ (89ff.), im Übrigen auch die einzige Person, die das im Papageienkäfig verlorene Messer wiederfinden konnte (24, 90). Sie fragt sich, was mit ihr geschieht, bis sie einsehen

¹⁹ Hier ergibt sich übrigens eine überraschende Parallele zu Federman, der seinen Ich-Erzähler-Protagonisten in *Aunt Rachel's Fur* sagen lässt (erstes Kapitel), dass in Amerika jeder werden kann, was er möchte; ironischerweise versagt er selbst völlig bei diesem Vorhaben.

²⁰ Löbberrmann (2002), S. 235, interpretiert dieses Motiv psychologisch als eine „Vagina des Todes“, was auch Violets Weigerung dagegen, Kinder zu haben, erklären könnte. Allerdings könnte man, wogegen nichts spricht, auch einfach ‚Violets Erklärung‘ wörtlich nehmen, dass sie nie wollte, dass ein hungriger Mund ‚Mama‘ sagt (Morrison, 1992, 102). Das Resultat ist das gleiche: Das Trauma blockiert die Fortpflanzung und stoppt damit eine weitere Möglichkeit zur Identitätserzeugung, nämlich als Eltern, die ‚Identitätsspender‘ sein müssen.

muss: „... *that Violet is me!*“ (96) Wird die *Harlem Renaissance* mit der Wiedergeburt der beiden Persönlichkeiten von Joe und Violet parallelisiert²¹ – der Zug fährt „smoother than a rocking cradle“ (30) – so ist es eine prekäre Wiedergeburt. Denn so sehr sie auch das vergleichsweise leichtere Leben in der Stadt genießen, so sehr hat die Stadt doch auch ihre Beziehung ruiniert (36).

Dass all diese Episoden über weite Strecken der Erzählung hinweg miteinander verbunden werden müssen, um die Fabel rekonstruieren zu können, sagt schon einiges über Morrisons Erzählstrategie aus: Der Zerstörung der Geschichte (*Histoire*) der amerikanischen Sklaven folgt die Zerstörung ihrer Geschichte (*histoire*) als Erzählstrategie. Ein Beispiel dafür ist die Geschichte von Violets Familie. Ihre Großmutter True Belle ist in grauer Vorzeit mit ihrer Herrin Vera Louise Gray nach Baltimore gezogen, weil diese ein Kind von einem schwarzen Sklaven erwartete. Dabei musste True Belle ihre eigene Familie – darunter auch Violets Mutter Rose Dear – zurücklassen (142), wodurch die Kontinuitätslinie zwischen den Generationen unterbrochen wurde. Vera Louises Sohn Golden wächst zunächst ohne Kenntnis seiner Herkunft auf, die man ihm auch nicht ansieht – er hat helle Haut und blondes Haar –, bis seine Mutter ihm eines Tages mitteilt, dass sein Vater ein schwarzer Sklave war. Goldens Suche nach seinem Vater ist eines der Themen des sechsten Kapitels. Es beginnt mit einer Meditation darüber, wie schwierig es ist, sich in den Geisteszustand eines Menschen hineinzusetzen, und dass True Belles Geisteszustand bei ihrer Rückkehr zu ihrer Tochter wohl ein Studienobjekt gewesen sein muss (137f.). Beiläufig wird zum wiederholten Male die Tatsache gestreift, dass Rose Dears Familie von Gläubigern enteignet wurde, ehe berichtet wird, dass True Belle ihre Tochter rettet und begräbt (138) – Rose Dear begeht Selbstmord, nachdem sie nicht mehr daran glauben kann, dass ihr Mann wieder zurückkehrt. Drei Wochen nach ihrem Freitod geschieht genau das und er hat wertvolle Geschenke bei sich. Die ‚Wahrheit‘ ist, dass er einer illegalen Schwarzenpartei angehörte, die für das Wahlrecht der Schwarzen eintrat. Der Text dreht dann – zum dritten Mal im Verlauf des gesamten Romans – in Richtung auf Golden Gray, seine physische Erscheinung und seine verhätschelte Kindheit (139ff.). In einer kurzen Erinnerungssequenz berichtet True Belle, dass sie von der Schwangerschaft ihrer Herrin wusste, weil sie immer ihre Wäsche wusch, und von der Verstoßung von Vera Louise durch deren Eltern (140f.). Vera Louise zahlte ihrer Sklavin in Baltimore ein Gehalt, das sie aber selbst treuhänderisch verwaltete (142), bis 1888 Rose Dears Hilferuf bei True Belle eintraf und sie sich wieder auf den Weg nach Vesper County machte. Aus dieser Tiefe der Zeit taucht der Erzählstrang wieder auf, um von Golden Grays Suche

²¹ vgl. Löbbermann (2002), S. 235

nach seinem Vater zu berichten (143ff.). An dieser Stelle spricht zum ersten Mal in diesem Abschnitt die Erzählstimme von sich selbst als Kommentator – „I’ve thought about him a lot“ – und kann sich nicht entscheiden, ob Golden nun das Objekt der Liebe von True Belle war und durch deren Geschichten auch von Violet, oder der ‚Schnösel‘, dessen Sorge mehr der Garderobe gilt und der dadurch sein Volk beleidigt (143); die Erzählstimme betrachtet ihn offenbar als Schwarzen. Daraufhin scheint so etwas wie eine realistische Erzählung zu folgen, mit einer konservativen Beschreibung von Golden auf seiner Kutsche. Zum ersten entscheidenden Ereignis kommt es, als Golden während eines warmen August-Schauers eine nackte schwarze Frau im Gebüsch bemerkt, die sich so sehr bei seinem Anblick erschreckt, dass sie davonläuft, dabei aber mit einem Baum zusammenstößt und regungslos liegen bleibt (144). Goldens erste Reaktion ist Flucht, doch er kommt zurück, um zu sehen, ob die Frau tatsächlich da ist und nicht, wie er insgeheim hoffte, nur eine Vision war. Er überwindet sich, seine vornehme Kleidung schmutzig zu machen, und nimmt sie mit sich, nachdem er bemerkte, dass sie auch noch schwanger ist (145). Nach der Ankunft an dem Haus, das ihm True Belle als dasjenige seines Vaters beschrieben hatte, versorgt Golden zuerst das Pferd und sein Gepäck, ehe er die Frau in Sicherheit bringt (146f.). Nachdem er sich in dem Haus ein wenig eingerichtet hat, kommt ein Reiter vorbei. Nun geschieht das Entscheidende: Die Erzählstimme wiederholt den Bericht über die Reise (149ff.) und kommentiert schließlich Goldens Einstellung: Es sei besorgniserregend, dass er sich zuerst um seine Kleidung und erst an zweiter Stelle um das Leben der jungen Schwangeren sorgt. Die Erzählstimme disqualifiziert Golden als Heuchler, vergibt ihm aber später wegen seiner Jugend und Unerfahrenheit (154f.). In diesem Moment erscheint ein schwarzer Junge vor der Tür. Man sieht, wie der Bericht von Goldens Reise bis zum Auftreten dieser weiteren Figur aus anderem Blickwinkel wiederholt wird, ein klarer Tatbestand von improvisatorischer Verfremdung und Kreisen um den Gegenstand. Aus der Perspektive des Neuankömmlings wird nun die nächste Sequenz berichtet. Dieser Perspektivwechsel geht einher mit einem echten Bruch, der Standpunkt gleitet nicht gleichsam unmerklich weiter. Der Junge hält Golden zunächst für einen Weißen; im Laufe der Unterhaltung wird klar, dass es sich bei der Hütte um „Henrys Haus“ handelt – dieser Vorname war Golden als der seines Vaters von True Belle genannt worden (155ff.).

Nach einem weiteren Bruch schwenkt die Perspektive wieder zu Golden über. Er erkennt nun, da er weiß, dass sein Vater existiert, wie groß der Verlust war und vergleicht ihn mit der Amputation eines Armes, der bisher immer ein Phantom geblieben ist und nun kurz davor steht, seine reale Gestalt zu gewinnen (158f.). In einer weiteren Rückblende wird noch einmal der Moment referiert, in dem Golden von der Identität seines Vaters erfuhr (159), und

es folgt ein dritter Kommentar der Reise, in dem etwas geradezu Revolutionäres geschieht: Die Erzählstimme tadelt sich selbst und berichtet, dass Goldens Reise überhaupt nicht wie geplant verlaufen ist und dass es etwas unfair war, Golden wegen seines Verhaltens gegenüber der Frau so zu verurteilen: „What was I thinking of? How could I have imagined him so poorly? Not noticed the hurt that was not linked to the color of his skin, or the blood that beat beneath it. ... I have been careless and stupid and it infuriates me to discover (again) how unreliable I am.“ (160) Orientierung und unhintergehbare Sicherheit in Bezug auf die Handlung ist von einer solchen unsicheren Erzählinstanz nicht zu erwarten. Die Schlussfolgerung lautet dann auch: „I [the narrator] have to alter things.“ (161) Genau wie sich Golden Gray eine Geschichte ausdenkt, die er seinem Vater erzählen könnte und die ihn im besten Licht erscheinen lässt, so muss auch die Erzählstimme die Fakten manipulieren.

An dieser Stelle ist sehr deutlich zu erkennen, dass das kollektive Trauma Sklaverei, das nicht immer notwendigerweise physisch, aber immer kulturell existenzbedrohend für die aus Afrika verschleppten Schwarzen war, hier in der Erzählstruktur seine Spuren hinterlassen hat. Die Entwurzelung ganzer Generationen von Sklaven führte zu einer ‚Identitätslosigkeit‘, die sich in der Struktur von Morrisons Fiktion widerspiegelt, indem die Ebene der ‚Realität der Fiktion‘, in der festgelegt ist, was wirklich ist und was sich die Figuren ausdenken, verloren geht. Man kann an dieser Stelle schlicht nicht mehr eindeutig bestimmen, welche Bewertung von Goldens Verhalten nun die angemessene ist, weil die Erzählinstanz als Fixpunkt wegfällt. So entsteht eine gewisse Haltlosigkeit der Bewertung, während die Fakten der Erzählung dadurch nicht kompromittiert werden.

Die Zerstörung der persönlichen Identität oder der Integrität des Selbstbildes wird dabei hauptsächlich von der Zerstörung der Familien verursacht. Deswegen muss Golden überhaupt erst auf die Suche nach seinem Vater gehen und deswegen sind die Selbstbilder der Protagonisten genauso zersplittert wie ihre Lebensläufe. Man denke nur an Goldens Entsetzen, als er hört, dass er auch ‚nur‘ ein Mulatte ist (159); er hatte bis dahin immer gedacht, es gäbe nur Schwarze oder Weiße und sonst nichts (149). Nun ist er dazu gezwungen, eine gebrochene Identität anzunehmen, von der er bisher nichts ahnte, was ihn auf seine mythische Queste nach dem Ursprung seiner selbst treibt. Joe und Dorcas hingegen ziehen bzw. fliehen in die Stadt, aber der Grund ist sicher nicht nur ökonomischer Natur. Außer sich selbst haben sie niemanden, der ihnen im ländlichen Süden eine Heimat hätte bereiten können, es gibt nichts, was sie zurückgehalten hätte.

Was wäre nun angemessener als die Geschichte nicht in einer linear fortschreitenden Erzählung unterzubringen, sondern sie nach freier Assoziation anzuordnen? Immer wieder kreist der Text um bestimmte kapitelspezifische Themen: den Augenblick, in dem Joe Dorcas

kennen lernt, Violets Anschlag auf die tote Dorcas, die Baltimore-Geschichten von Großmutter True Belle. Und immer wieder hat man das – im sechsten Kapitel bestätigte – Gefühl, dass die Erzählstimme, deren Identität nicht fest steht, nicht alles offen legt, sondern in die Schilderung der Fakten eingreift und am Ende des Textes sogar Vorhersagen von dessen Anfang revidieren muss. Von einem „scandalizing threesome on Lenox Avenue“ (6) ist am Ende des Buches jedenfalls nichts mehr übrig, als sich Violet und Joe mit Dorcas' Freundin Felice anfreunden (219ff.). Eine traditionelle Erzählinstanz, die ja als Fixpunkt im Text die Orientierung des Lesers aufrecht erhalten soll, ist das nicht. Es drängt sich auf, dies als die verschleierte Strategie zu bezeichnen: Man hat es, oberflächlich gesehen, mit einem fast konservativen narrativen Text zu tun, doch die Brüche und unauflösbaren Unbestimmtheiten sind gleichwohl vorhanden. Von den Schrecken der Sklaverei wird nicht deswegen nicht direkt berichtet, weil sie nicht existiert hätten, sondern weil sie sich in der Geschichte der betroffenen Individuen fortsetzen und deren Gefühlsleben und Lebensläufe entstellen. Die Sklaverei ist durch ihre Folgen in diesem Text spürbar.

3.3.2 RACHID BOUDJEDRA: Verwüstete Kindheit

Elle [Céline] insistait toujours (poursuis ton récit !) et je finissais par refuser de parler, rejetant cette idée absurde de la catharsis thérapeutique, à partir d'un exercice déclamatoire qui devait m'aider à dépasser ce stade du tâtonnement qu'elle rappelait chaque fois que mon silence, pourtant ardemment souhaité par elle quelques instants plus tôt, la rendait nerveuse et irascible et la livrait complètement à ma hargneuse dépendance.²²

In dieser kurzen Passage aus Rachid Boudjedras *La répudiation* wird nicht nur die Problematik des Erzählens an sich thematisiert, sondern auch der Sinn des Erzählens und die Machtverhältnisse, die zwischen Erzähler / Patient und Zuhörer / Therapeut herrschen. Die Liste der Gegensätze, die dieses Paar in Boudjedras Buch weiterhin kennzeichnen, ließe sich fortsetzen: Mann vs. Frau und *maghrébin* vs. Europäerin / Französin. In seinem ersten Roman legt Boudjedra eine virtuose Bearbeitung seines persönlichen Kindheitstraumas vor, das sich jedem Verstehensversuch durch den Betroffenen entzieht. Doch dieses Trauma ist kein individueller Einzelfall: Boudjedra ist nur einer von vielen, denen es so ging. Klar wird in diesem Buch auch, dass es nicht ein Individuum ist, das traumatisiert ist, auch wenn hier in der Ich-Erzählperspektive geschrieben wird. Die ganze Familie, vor allem aber die Frauen, sind betroffen. Die transgenerationale Weitergabe des Traumas verhindert für eine ganze Genera-

²² Boudjedra (1969), S. 236; Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

tion das ‚normale‘ Leben. Das Trauma ist alles andere als ein Einzelfall, als den es das europäische individualisierende Traumaverständnis betrachten will. Es ist viel mehr systemischer Natur, im System der Gesellschaft und ihrer Kultur bereits angelegt; nirgends gibt es einen Ausweg, das Trauma wird zum Grundpfeiler der Gesellschaftsordnung. Deutlicher als bei anderen hier besprochenen Büchern wird in diesem Falle die poetische Arbeitstechnik des Autors klar, der zuerst mit einem Gedichtband an die Öffentlichkeit trat.²³

Ähnlich wie in Morrisons *Jazz* gibt es in diesem Buch eine starke Dimension der *Unreliability*. Das ist umso erstaunlicher, als es zwei eindeutige Hinweise auf die Identität des Ich-Erzählers gibt: In einem langen Zitat aus Rachids Notizbuch (106ff.) und in einem an ihn gerichteten Brief seiner Schwester Yasmina aus einem Krankenhaus (138), in denen der Ich-Erzähler explizit als „Rachid“ identifiziert wird, so dass von einem autobiographischen Text ausgegangen werden kann. Während in *Jazz* die Erzählstimme keine festgelegte Identität hat und am Ende des Romans ihre Prognosen von dessen Anfang revidieren muss, hat die Erzählstimme hier eine festgelegte Identität, die sich aber anscheinend selbst vergessen hat und die Abschnitte ihrer Geschichte nicht mehr zusammenfügen kann. Ja, der Erzähler – es ist gerade bei diesem Buch notwendig, die Identifikation Erzähler-Autor nicht allzu bereitwillig zu übernehmen – ist sich offenbar nicht einmal mehr sicher, ob er alle Episoden seines Lebens, die er seiner französischen Freundin Céline berichtet haben will, tatsächlich erlebt hat; nicht einmal über eine Razzia der *Membres Secrets* ist er sich im Klaren. Und auf wessen Seite steht eigentlich Céline? Man könnte sogar, wenn man den Text ganz radikal verstehen will, fragen, ob es Céline überhaupt gibt, denn am Ende des Romans kehrt sie nach Frankreich zurück (251) und überlässt ihn, den Unzugänglichen, seinem Schicksal in einem Krankenhaus für Nervenranke; eigentlich könnte sie also auch überhaupt nur Einbildung gewesen sein. Der Erzähler führt den Leser zwar durch den Text, aber auf eine Art und Weise, die ihn eigentlich genauso im Dunkeln tappen lässt, wie den Erzähler selbst. Klarheiten kann man sich, so es sie überhaupt gibt, erst von einer zweiten Lektüre erhoffen.

Doch beginnen wir der Reihe nach. Bereits am frühesten Anfang des Buches wird klar, dass in dem Text etwas nicht stimmen kann – von einem erzählenden Subjekt ist noch nichts zu erkennen. Bereits das fünfte Wort heißt „hallucination“ und schon in der zweiten Zeile wird von „le bris et le désordre“ berichtet. Auch die „Membres Secrets“ haben bereits hier ihren ersten Auftritt, ohne dass dieser Ausdruck irgendwie näher erklärt oder in einen Kontext eingefügt werden würde. Klar wird hier nur, dass sie etwas mit dem erbärmlichen Geisteszustand des Erzählers zu tun haben. Eine Frau – deren Namen man hier noch nicht

²³ Pour ne plus rêver, 1965

kennt – drängt den Erzähler zum Erzählen; ihr Überredungsmittel ist der sexuelle Kontakt, der in diesem Buch generell eine kaum zu überschätzende Rolle spielt. Erst am Ende der Seite wird ihr Name verraten: Céline (9). Auch die Sexualität der beiden erscheint alles andere als normal: „caresses douloureuses“, das Geschlechtsteil der Frau ist „tuméfiée et saccagée“²⁴ und wenn Céline ihre Beine öffnet, um den Erzähler zu empfangen, geschieht das nicht allein zum Genuss, sondern auch um ihm „l’ample chair nourricière ouverte à toutes les maternités“ (10f.) zu geben – meint er zumindest. Es geschieht eine für dieses Buch charakteristische Verbindung von Sexualität, Mutterschaft und Leiden, geradezu von Monstrosität und Perversität. ‚Realität‘ wird im Laufe des Textes immer mehr zu einem leeren Wort, sie wird durch viele Ereignisse ins Wanken gebracht; die Beschreibung davon, die in diesem ersten Abschnitt gegeben wird, ist noch eher versöhnlich: „nez à nez avec la réalité dont j’avais l’intuition que, de toute manière, elle serait effrayante si, un jour, je poussais l’affolement jusqu’à essayer de la connaître entièrement.“ (11) Es ist bezeichnend, dass es ausgerechnet die Verwirrung (affolement) ist, von der sich der Erzähler eine Annäherung an die Realität erhofft. Die Beziehung zwischen dem Erzähler und seiner ZuhörerIn ist nicht nur eine von ‚therapeutischer‘ Zuwendung und wertlosem, weil nebenbei und ohne viele Umschweife getriebenem Sex, sondern auch Macht ist allgegenwärtig. Man kann sagen, dass diese Beziehung pervertiert ist: Der Erzähler glaubt ständig, irgendwelchen Fallen der ZuhörerIn entgehen zu müssen – warum sollte sie ihm welche stellen wollen? –, um sich selbst zu verneinen und vor sich selbst zu fliehen (11f.). Seine Erzählung nimmt ihre Form an „entre moi et ces fêlures maudites qui engendraient la peur en moi“, die Chronologie ist „somme toute illusoire“ (18f.).

Um Céline die Realität der Stadt spüren zu lassen, in der sie glaubt zu leben, würde er sie gerne einsperren. Sie betrachtet Algerien als eine Art Paradies zwischen Meer und römischen Ruinen, doch er kennt „la loi de mon pays“ (12) und weiß, dass das Land alles andere als ein Paradies ist. Er verdächtigt seine Freundin, ihm seine Erinnerungen nehmen und ihn so „entleeren“ zu wollen, bis er nur noch ein „résidu bavant et fumant [ist] ... après l’égarément, après la spoliation d’un langage trituré dans sa signification et craquelé dans ses signes.“ (16) Die Symbolwelt, die der Mensch so charakteristisch zwischen sein Bewusstsein und die Welt stellt, um diese überhaupt erst verstehen zu können,²⁵ verliert ihre Verlässlichkeit und ihren Zusammenhang mit der ‚Realität‘: „ce décalage entre le verbe et le réel, jamais colmaté, jamais atténué“²⁶ (18). In einem Chaos von Zeichen, die beinahe selbsttätig ihre

²⁴ „angeschwollen und verwüstet“

²⁵ Cassirer (1921-22), bes. S. 198ff.

²⁶ „diese Verschiebung zwischen dem Wort und dem Realen, niemals gestopft, niemals gemildert“

Bedeutung verändern, verliert das Bewusstsein des Ich-Erzählers den Zugriff auf die Realität, weil die symbolische Zwischenwelt entstellt ist. Dieser Beginn der Erzählung ist nicht die einzige Stelle, an der das passiert. Am Ende des Buches, wenn die Bruchstücke im Licht der geschilderten Ereignisse ein geschlossenes Bild liefern könnten, wenn klar wäre, ob die Bruchstücke überhaupt existieren, kommt der Ich-Erzähler noch einmal darauf zurück (232ff.). Doch auch seine Mutter scheint nach ihrer Zurückweisung durch den Vater und Patriarchen Si Zoubir und den Tod ihres ältesten Sohnes Zahir den Kontakt mit der Realität zu verlieren, bzw. aufzugeben (76, 159). Es ist sicher kein Zufall, dass die Mutter nie namentlich genannt, sondern immer nur als „Ma“ bezeichnet wird. Sie braucht keinen Namen, denn ihre Funktion bestimmt sie vollkommen und ausreichend für den Ich-Erzähler. Die Entrechtung der Ehefrauen und Mütter durch eine bis zur Perversität machistische Männerwelt findet im folgenden Satz ihre griffigste Formulierung: „Les rapports qui régissent notre société sont féodaux; les femmes n’ont qu’un seul droit: posséder et entretenir un organe sexuel.“ (93) Ein „vagin inculte“ zu haben, verdammt die Mutter in einer solchen Gesellschaft zur Einsamkeit: „À trente ans, la vie allait s’arrêter comme un tramway poussif qui veut jouer à l’âne.“ Ihr einziger Ausweg bleiben Magie und Amulette (37f.).

Vor traumatischen Ereignissen wimmelt es nur so in diesem wilden Strudel von Erzählung. Die Zurückweisung der Mutter durch den Vater ist dabei nur das schlimmste; davon hat sich niemand wirklich je erholt: Die Mutter selbst, die als Folge davon vollkommen von Wahrsagern und anderen Scharlatanen abhängig ist, der Vater, die Stiefmutter, die sich naiv an ihren Traum klammert, der um einen homosexuellen Trunkenbold kreist – gemeint ist Zahir, der ältere Bruder des Ich-Erzählers – und schließlich der Ich-Erzähler selbst, der einen Inzest nach dem anderen begeht – gemeint ist damit der Geschlechtsverkehr mit der Stiefmutter (152), die im Übrigen nicht wesentlich älter ist als er selbst. Zahirs Tod in einem fremden Land wird hier schon einmal als winzige Anspielung vorweggenommen – ein erstes Eindringen späterer Erinnerungen in den Erzählfluss, der auf mangelnden Zugriff auf die Erinnerungen schließen lässt. Die Trennung zwischen den verschiedenen zeitlichen Schichten schwimmt. Bei einem einfachen, ‚gesunden‘ Erinnerungsbericht hätte der Ich-Erzähler die Erinnerungen korrekt miteinander gruppieren können müssen. Dadurch dass dies nicht geschieht, zeigt sich gleichzeitig sowohl sein Trauma als auch die traumatische Erzählstruktur dieses Textes: Wirklichkeitsbereiche können nicht mehr sauber im Kopf getrennt gehalten werden, die chronologische Ordnung der Erzählung wird außer Kraft gesetzt und damit in gewisser Weise auch die Ordnung der Kausalität. Schließlich bleibt noch der ältere Bruder Zahir zu erwähnen, der nach der Zurückweisung zum Trinker wird und sich in Mordphantasien sowohl gegen den Vater als auch gegen einen mysteriösen Fötus ergeht. Seine

Geschwister verstehen nichts davon, weil sie nicht wissen, was ein Fötus ist, und das zu Rate gezogene Wörterbuch bleibt vage (89): ewige Unbestimmtheit und Klebrigkeit des Zeichenskosmos.

Die Zurückweisung der Mutter hat sowohl die Machtverhältnisse im Hause klar gemacht – der Patriarch als unumschränkter Herrscher – als auch die Mutter und ihre Kinder zerbrochen: Die neue Hochzeit diene nicht zuletzt dazu, Ma und ihre Kinder loszuwerden (63). Eine Atmosphäre des gegenseitigen Hasses breitet sich aus (85ff.), doch der ursprüngliche Grund für das Zerwürfnis wird nie kommentiert; die Kinder kanalisieren ihre ohnmächtige Wut auf eine hilflose Grille, die sie verbrennen (88f.). Die Hasstiraden des Vaters bringen die Realität der Kinder ins Wanken (91). Die Religion tut ein Übriges zur Entmündigung der Frauen: Gegen diese Entscheidung des Vaters sich aufzulehnen, würde bedeuten, gegen die Regeln des Koran zu verstoßen (63). Der Ich-Erzähler bezeichnet das als die Verschwörung der Männer mit Gott, dadurch verschlimmert, dass die Mutter in einem isolierenden Analphabetismus gefangen ist (34). Bildung ist Macht: Hier wird dieses Motto illustriert, ebenso wie bei der Gelegenheit, als erwähnt wird, dass der Ich-Erzähler und sein Bruder in gewisser Weise der Stolz der Familie sind, weil sie das Gymnasium besuchen – was ihnen die Missgunst der Onkel einbringt, ist dies doch der endgültige Bruch mit den Gewohnheiten der Großbauernkaste, aus der die Familie stammt (93).

Die neue Frau ist ein Statussymbol für Si Zoubir, der während der Hochzeitsfeier seine Potenz zeigen muss, um seine Machtposition im Stamm zu erhalten: „Le père était ridicule et s’efforçait de se montrer à la hauteur: il fallait faire taire les jeunes gens de la tribu.“ (64) Ein Hauch von Freud liegt hier über der Erzählung. Der reiche Großkaufmann wird von Kollegen und Freunden wegen seiner vielen Geliebten bewundert (109) – es brauchte für ihn nicht erst eine neue Hochzeit, um seine sexuellen Bedürfnisse nach Belieben auszuleben. Dabei ist er nicht einmal ein schöner Mann, sondern klein und untersetzt (71). Die neue Hochzeit war auch nur der Abschluss einer finanziellen Angelegenheit, wie die Stiefmutter, Zoubida, den Ich-Erzähler viel später aufklären wird (124). Das westliche Konzept der Liebesheirat gilt hier nichts, auch wenn Algerien zu diesem Zeitpunkt schon lange von Franzosen besetzt und regiert wurde.

Für die Söhne ist, den Inzest zu wagen und ihm so die neu gewonnene ‚Beute‘ wieder abspenstig zu machen, also der äußerste Schritt der Subversion gegen einen sich ihnen entziehenden (Stamm-)Vater, der die emotionale Verantwortung für diesen Teil seiner Familie ablehnt und sowohl seine erste Frau als auch deren Kinder beschimpft. Wobei hier eine der vielen Leerstellen dieses Buches klafft, denn von einem Inzest von Zahir mit Zoubida ist nirgends explizit die Rede. Man kann ihn aus einigen wenigen Hinweisen erschließen und

selbst danach bleibt er nur eine Möglichkeit, aber keine Tatsache, was für die Erfüllung des psychologischen Tatbestandes allerdings ausreichend sein dürfte: Zahir spricht davon, dass Zoubida für ihn schwärme, schweigt sich dann aber plötzlich darüber aus (71); Zoubida beweint Zahirs Tod am intensivsten (153); es dauert einige Zeit, bis sie den in sie verliebten Ich-Erzähler an sich heranlässt (118); sie täuscht sich in Zahir, der lieber mit einem homosexuellen Juden verkehrt (152), ohne dass es zwischen den beiden Männern zu Geschlechtsverkehr kommen würde (105). Im Fall des Ich-Erzählers ist die Lage klarer, denn er berichtet selber von seiner Affäre mit der Stiefmutter (118ff.). Er empfindet dabei eine endgültige Losgelöstheit vom Vater, ein „plaisir parricide“ (121f.). Doch auch hier wird die Dimension des Realen problematisch. Statt der Realität hat das „délire“ die Herrschaft über die Sinne des Ich-Erzählers übernommen (121, 123, 125). Auch Zoubida ist nicht die geborene Erzählerin zusammenhängender Texte: „avec des petits bouts d’image, des petits bouts de vers, elle arrivait à poétiser l’univers environnant“ (124); Bruchstücke regieren diese Welt.

Der Inzest ist also die subtile Rache der Söhne am sie verstoßenden Vater. Wen wundert es da noch, dass diese Rache wieder auf dem Umweg über die Frau geübt wird? Sie ist in einem Umfeld allgemeiner weiblicher Verfügbarkeit das am leichtesten zu erreichende Ersatz-Ziel, auf das die Rachegelüste umgeleitet werden können. Abgesehen davon, dass ein Hauch von Ödipus-Komplex über der Szene liegt: Im Moment des Orgasmus verschmilzt im Bewusstsein des Ich-Erzählers die Stiefmutter mit der Mutter (125), das Bedürfnis, den Vater zu töten, ist bekannt. Zoubidas Zimmer ist von einer Weiße, die den Ich-Erzähler beunruhigend an ein Krankenhaus erinnert (119), ein weiteres Eindringen von späteren Erfahrungen in die Erzählung einer Erinnerung: Zu diesem Zeitpunkt hat der Ich-Erzähler noch kein Krankenhaus von innen gesehen.

Überhaupt sind die Krankenhäuser in diesem Buch von besonderem Interesse: Sind sie im gewöhnlichen Alltagsverständnis ein Ort, an dem schwachen Menschen geholfen wird, so nehmen sie in *La répudiation* die beunruhigende Dimension eines Ortes der Manipulation an. Der Ich-Erzähler verbringt, man fühlt sich an Billy Pilgrim erinnert, einen großen Teil seines Erwachsenenlebens, von dem hier berichtet wird, in Krankenhäusern. Doch wird ihm hier geholfen? Abgesehen davon, dass nicht ganz klar wird, wie viele Krankenhausaufenthalte der Ich-Erzähler über sich ergehen lassen muss – und ob er sich nicht im Moment des Schreibens selbst in einem solchen Krankenhaus befindet –, machen diese Orte auch keinen sehr Vertrauen erweckenden Eindruck: Skorpione leben unter den Krankenbetten (141), die Ärzte wollen dem geistig verwirrten Patienten nicht mitteilen, in welcher Stadt er sich befindet, mit dem Argument, er simuliere seine Krankheit nur (142), und auch Céline nimmt eine immer kritischere Haltung ihm und seinen Erzählungen gegenüber ein und

versucht, ihn davon zu überzeugen, dass seine Geschichten gar nicht wahr sind (244). Der Ich-Erzähler verdächtigt sie schon, mit den *Membres Secrets* und den Psychiatern unter einer Decke zu stecken (146). Das Verhältnis von Krankheit und Gesundheit wird auf den Kopf gestellt: Im Krankenhaus sieht der Ich-Erzähler die Realität, während alle ‚Gesunden‘ ihn von deren Gegenteil zu überzeugen versuchen. Krankenhäuser werden semantisch und räumlich in die Nähe von Gefängnissen gerückt: Der Ich-Erzähler hat den Eindruck, zwischen beiden Institutionen hin und hertransportiert zu werden (14). Abgesehen davon, sind beides Orte, an denen man Menschen einer Hirnwäsche unterziehen kann. In der Villa der *Membres Secrets* wird der Ich-Erzähler durch offenkundig sinnlose und absurde Verhöre in völliger räumlicher Orientierungslosigkeit gefoltert, während er die restliche Zeit mit verbundenen Augen in einer Zelle verbringen muss (222ff.). Gerade die Abwesenheit physischer Gewalt ist das Irritierende an dieser Situation (230). Indem das Leben in einen offensichtlich sinnlosen Kreislauf von völliger Dunkelheit und repetitiven, sinnlosen Verhören geleitet wird, verliert der Gefangene jede Lust am Leben und die Integrität seines Bewusstseins: „Une fois seul, j’essayais, sous le noir de mon bandeau, de retrouver le fil conducteur qui m’aiderait à comprendre la situation, mais en vain! Il n’y avait rien à trouver.“ (230) Genauso wird die geistige Gesundheit in den Krankenhäusern gefährdet: Der Ich-Erzähler setzt sich in den Kopf, den Aufstand der geistig Verwirrten gegen die neue Regierung anzuleiten. Als er sich bewusst wird, dass er seinen Psychiater zu indoktrinieren versucht, fragt er sich selbst: „Étais-je sain d’esprit?“ (239)

Der Verlust des Vaters, die schweren Anschuldigungen, die der Ich-Erzähler gegen die maghrebinische Ausgestaltung der Institution Vaterschaft erhebt, bilden ein weiteres stark traumatisches Moment dieses Textes (45, 153, 193). Immer wieder wird wiederholt, dass die Kinder ohne Vater aufwachsen müssen. Dabei schwankt die Einstellung zu dieser Tatsache zwischen sarkastischer Resignation und blankem Zorn. Die Rolle des Vaters bleibt den Kindern geheimnisvoll und unklar, er wirkt mysteriös und tritt nur selten in Erscheinung, nämlich dann, wenn es das Lob Gottes zu singen gilt – worin er offenbar einigermaßen begabt ist –, und dann, wenn er die Kinder mit Hilfe religiöser Schriften zur Ordnung rufen muss. Vielleicht sollte man sich ihn immer mit einer Sonnenbrille vorstellen, so wie er einmal in Erscheinung tritt und dabei seinen Blick versteckt (69). Weil die anderen seine Augen nicht mehr sehen, kann er umso mehr sehen und kontrollieren, was bereits ein Vorgeschmack auf die unsichtbare Kontrolle des Regimes ist, das über jeden Schritt des Ich-Erzählers im Bilde ist, was die Verhöre nur noch sinnloser macht. Doch es ist nicht nur so, dass die Kinder der Familie ohne Vater aufwachsen müssen, ihre ganze Kindheit wird als eine einzige Verwüstung, wenn nicht gar als inexistent beschrieben (191, 193, 195, 199).

Besonders eindrucksvoll wird dem Leser das verbale Delirium, in dem sich der Ich-Erzähler befindet, in den Momenten deutlich, in denen er aus seinen Erzählungen wieder aufwacht – so scheint es zumindest, wenn man diese Passagen liest. Völlig ohne jede Vorwarnung wird wieder von ‚ihr‘ berichtet und man fragt sich zunächst nur, wer ‚sie‘ sein könnte. Die Desorientierung wird direkt auf das Papier übertragen. Erst nach einer Seite kann man den neuen ‚Rahmen‘ der Geschichte – dass man sich nämlich wieder in der Rahmenerzählung befindet – ausmachen und das Verständnis des Textes an ihm ausrichten (129, 173).

Sexualität zwischen Mann und Frau wird für die Söhne durch die Assoziation von Blut mit dem weiblichen Geschlechtsteil vollkommen pervertiert. Schon die Entdeckung der blutigen Kleidungsstücke in der Küche durch Zahir wird durch eine kräftige Ohrfeige geahndet (104f.). Doch auch der menstruale Blutstrom der Frauen, den die Kinder von Zeit zu Zeit beobachten, trägt dazu bei, genau wie die Tatsache, dass die Frauen während ihrer Regelblutung auch im Ramadan essen dürfen. Die Differenzenerfahrung wird von frühester Kindheit an zementiert. Doch allgemein hat das Blut, das die erzählerische Funktion eines Leitmotivs hat, eine verheerende Bedeutung für die kindliche Psyche: Beim Aïd-Fest, an dem das Blut massenhaft geschlachteter Tiere in Strömen fließt, müssen die Kinder von jungem Alter an zuschauen (194ff.): „Nous n’avions pas eu d’enfance, car nous avons toujours mêlé le sang au sang sans faire de différence, et voilà que l’on nous obligeait à regarder gicler l’abominable liquide à l’assaut du ciel“ (195). Anschließend müssen sie Köpfe und Eingeweide der Tiere durch die Stadt zum Grill tragen. Danach schlagen die Frauen die Schädel der Tiere auf und verspeisen das Gehirn. Der Weg zum Grill wird für den Ich-Erzähler in seiner Erinnerung an die Kindheit zu einem Horror-Parcours durch die verschiedenen ethnischen Viertel der Stadt, mit dem schweren Korb voller Eingeweide an der Hand (203ff.). Am Ende dieses Weges steht keineswegs die Erholung: Ein wartender Kunde, „adulte monstrueux“, belästigt den Jungen im Halbdunkel sexuell, so dass dieser trotz aller zu Hause zu erwartender Repressalien davonläuft; eine Gelegenheit für den Ich-Erzähler, die Reinheit und Abstinenz dieser Gesellschaft als Mythen zu entlarven (209f.).²⁷ Und auch nach dem Fest, wenn das Fleisch gegessen und der Geruch verfliegen ist, behält die Stadt, auf deren Weiße die Bewohner sonst allgemein so stolz sind, als Erinnerung bis zum Winter eine ungesunde Ockerfarbe (198f).

Zu erzählen gibt es darüber nichts (198). Der wahre Grund dieser Farbveränderung wird verschwiegen. Eben derselbe Mann, der das Kind im Halbdunkel belästigt hat, ist ein

²⁷Deswegen lernt der Autor auch, einen externen Standpunkt einzunehmen: Er ist seit seiner Jugend Marxist (Gafaiti, 1987, S. 26f.).

Bekannter des Vaters, ihn zu verraten kann also nicht in Frage kommen: „Il faut se taire“ (210). Ein Aufbegehren gegen jede Art von Autorität wird nicht geduldet und so ist Schweigen die einzige Form der ‚Frustrationsbewältigung‘. Die Mutter schweigt zu ihrer Zurückweisung, die Kinder schweigen über den häufigen sexuellen Missbrauch durch Erwachsene (191). Doch auch als Mittel aktiven Identitätsmanagements wird das Schweigen in dieser Gesellschaft eingesetzt: Die Onkel des Ich-Erzählers – Brüder von Si Zoubir – berichten zwar von den glänzenden Seiten der Städte, die sie als Handelsreisende besuchen, doch die Bordelle lassen sie aus ihren Erzählungen heraus (46). Aus der Hölle des elterlichen Hauses, in dem der Dämon des *ennui* um sich greift, gibt es kein Entrinnen (191), die Erwachsenen behalten in ihrer tyrannischen Art und mit all ihren barbarischen Erfindungen, wie beispielsweise der Beschneidung (204), unerbittlich die Oberhand. Total wird der Triumph des Patriarchats dadurch, dass die Frauen selbst zu ihrer Entmündigung beitragen.

Die Grundfesten der Gesellschaft sind also auf Mythen und Fälschungen aufgebaut, was fatale Folgen für die in ihr lebenden Individuen hat. Es zerstört nicht nur ihre Kindheit und pervertiert jedes Gespür für sexuelle Beziehungen, sondern ruft in Form von Staatsterror nach der Revolution gegen die besetzenden Franzosen auch traumatische Psychosen hervor. In Boudjedras Darstellung ist die traumatische Verbindung von Blut, Sexualität, Macht und der patriarchalen Unterdrückung der Frauen systemimmanent. Damit ist ein kollektives Trauma vorprogrammiert, das nicht auf *man-made disaster* zurückzuführen ist, sondern das Nebenprodukt einer unaufgeklärten Gesellschaft ist, deren politische Selbstbestimmung durch Staatsterror erkaufte wurde. Vielleicht ist es aber auch ein bewusst interessengeleitetes Produkt, das ein Teil dieser Gesellschaft ganz absichtlich hervorbringt: um sich selbst zu bereichern und die eigene Machtposition gegenüber den Unterschichten und den eigenen Nachkommen zu zementieren.

Es ergibt sich also hier ein explosives Gemisch aus Kindheitstrauma, politischer Repression, Psychoterror, mangelnder Bewältigung und daraus folgender Bewusstseinsstörung. Doch inwiefern wirkt sich das auf die Erzählstrategie dieses Textes aus? Es ist vielleicht schon das eine oder andere Mal angeklungen, dass die Desorientierung, die der Ich-Erzähler in seinem eigenen Bewusstsein spürt, direkt auf das Papier übertragen wurde. Das wird vor allem am Ende des Textes deutlich, als der Ich-Erzähler alle bisherigen scheinbaren Gewissheiten wieder in Frage stellt. War er wirklich als politischer Gefangener interniert? Von wem hat er die Decke – ein weiteres zentrales Motiv – und aus welchem Gefangenenlager kommt sie? Auf welcher Seite steht Céline? Waren die *Membres Secrets* überhaupt jemals in seinem Zimmer? (232ff.) Hat der Ich-Erzähler eine illegitime jüdische Halbschwester namens Leïla, die er in seiner Jugend, als sie für kurze Zeit im Haus ihres Vaters gelebt hat,

vergewaltigt hat? Bei ihrem Besuch im Krankenhaus scheint sie sich nicht mehr daran zu erinnern (240, 246).

Eine dieser Strategien, das Trauma zu Papier zu bringen, besteht darin, Fakten und Episoden des Anfangs bewusst über beinahe die gesamte Distanz dieses Textes hinweg offen zu lassen und sie erst gegen Ende der Erzählung zu klären. So ergibt die Bezeichnung *Membres Secrets*, die bereits auf der ersten Seite des Romans erwähnt wird, erst im 15. Abschnitt (213ff.) auch für Nicht-Kenner der algerischen Geschichte einen Sinn. Auch die Beziehung des Ich-Erzählers zu Céline wird erst im Laufe des Textes richtig greifbar, obwohl nie gezeigt wird, wie sie begonnen hat – *La répudiation* ist eben keine Liebesgeschichte.

Inwiefern kann man bei der ZuhörerIn von einer Zeugin sprechen? Da sie nur „gefälschte Beziehungen“ zu Algerien unterhält (245), kann man wohl nicht davon ausgehen, dass sie die Realität des Landes tatsächlich versteht. Sie versucht, den Ich-Erzähler, der an die Kultur des (Ver-)Schweigens gewöhnt ist, zum Reden zu bringen. Auch nach der Unabhängigkeit Algeriens begegnet sie ihm mit einer sehr therapeutischen Haltung, die durch diesen Text systematisch unterlaufen wird, indem die Sinnstiftung ausdrücklich misslingt. Am – zugegeben pessimistischen – Ende des Buches versinkt der Ich-Erzähler im Chaos seines Bewusstseins (252); es gelingt ihm nicht, die Bruchstücke seiner Geschichte zu einem Ganzen zusammenzufügen, da er sich wegen des psychischen Terrors des *Membres Secrets* nicht einmal mehr sicher ist, welche Bruchstücke überhaupt existieren und welche nicht. Das „resituer une fois pour toutes par rapports à tous ces événements“ (234) misslingt grundlegend. Dabei weist der Autor ausdrücklich auf die Bedeutung des Schreibens für die Erfindung der Realität hin: „C’est renverser le mythe, renverser le signifiant et bouleverser les signifiés.“²⁸ Wiederum soll durch die Veränderung im Zeichenuniversum das Bild der Realität verändert werden. Doch Boudjedras Protagonist gelingt genau das nicht: Die Schaffung seiner Lebensgeschichte wird durch Zerstörung der Kausalverbindungen verhindert und die Verbindung von seiner Realität mit einer angemessenen Geschichte zerstört. Die mythischen, weil gefälschten Grundlagen der Gesellschaft werden hier angegriffen, indem sie als Verhinderer der Identitätsfindung der Menschen dargestellt werden. Es ist sicher kein naives Detail, dass der Kitt aus dem Fenster der Wohnung des Ich-Erzählers herausbröckelt: So ist es gerade die Schnittstelle mit der Welt, die ihren Zusammenhalt verliert (226).

Auch in diesem Buch findet sich ein Netz von Begriffen und Motiven, das sich unmerklich über die ganze Erzählung und über all die in ihr versammelten Bruchstücke legt, dabei aber wesentlich unauffälliger ist als bei Vonnegut. Wo Vonnegut kleine griffige Phrasen

²⁸ Gafaïti (1987), S. 19

dazu nutzt, sind es bei Boudjedra einzelne Wörter, die immer wieder durch die Erzählung geistern: *violer, ocre, cloître, solitude, couverture, saccage*. Die Querverbindungen sind so kaum spürbar. Aber sie machen es umso schwieriger, ein vollständiges Bild des Buches zu vermitteln: Jede Stelle, über die man schreiben möchte, jedes Motiv, das es zu behandeln gilt, führt auf diesem Wege zu vielen weiteren Motiven. Das unterirdische Netzwerk, das sich wie bei Vonnegut durch den ganzen Text zieht, ist weniger auffällig aber eben dadurch umso subversiver, es verhindert ein vollständiges Erfassen der Ursachen des Traumas genauso wie es dem Ich-Erzähler selbst immer wieder aus den Fingern gleitet, sobald er es einmal erfasst zu haben glaubt. Sein Problem ist dabei nicht, dass er sich nicht erinnern kann, sondern dass er an einem „*excès de mémoire*“ (246) leidet, dessen Realitätstreue nicht mehr festzustellen ist.

4. Ausblick: Offenes Ende

Diese Analyse von fünf Beispielen traumatischen Erzählens machte gewisse Gemeinsamkeiten dieser Texte deutlich: Alle kreisen um das Individuum im Angesicht großer, geradezu monströser Kräfte, die sich seiner Kontrolle entziehen. Es ist die Verletzung durch diese Kräfte, die den Kern der Erzählungen ausmacht. Gleichzeitig ist aber die Unfassbarkeit dieser Verletzung eine essentielle Voraussetzung dieser Literatur. Die Sprengung aller herkömmlicher Erfahrungsrahmen durch die traumatisierende Erfahrung entzieht diese der Möglichkeit berichtet zu werden und liefert sie der Unsagbarkeit aus. Gleichzeitig werden Traumaopfer aber auch gezielt dazu angehalten, ihr Trauma zu konfrontieren. So zieht die seelische Verletzung eine dialektische Bewegung aus Vermeiden und Konfrontieren nach sich, was sich auf textueller Ebene als auffallende Lücken und als repetitive Strukturen bemerkbar machte. Man denke nur an die vielen ‚traumatischen Momente‘ in den besprochenen Werken, die immer wieder von Protagonisten gedanklich erlebt und von Erzählern geschildert werden, wobei sie häufig aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Gleichzeitig zeigt etwa das Beispiel Federmans überdeutlich, wie eine Leerstelle in der Biographie ‚umschrieben‘ werden kann. Das Trauma wird in der Tat erzählt, ohne *richtig* erzählt zu werden.¹

Diese traumatischen Strukturen im Erzählen haben aber noch eine weitere Folge: Die Denkfigur des Simulacrums gewinnt immer mehr an Bedeutung. Kurz gesagt: Wo keine Realität mehr repräsentiert werden kann, müssen die Zeichen der Realität ohne diese Rückkopplung auskommen. In allen fünf Beispielen ist eine Tendenz dazu festzustellen, eine Kopie ohne Original herzustellen, wenn es darum geht, nicht Sinn aus dem Trauma herauszudestillieren, sondern das Leben jenseits des Traumas neu zusammensetzen. Es wird durch Niederschrift eher bearbeitet als verarbeitet, es wird im Schreiben überstanden statt verstanden. Nicht umsonst sind vier der fünf hier besprochenen Bücher ‚Ich-Geschichten‘; einzig Morrisons *Jazz* verfügt über eine größere Menge von direkt auftretenden Figuren. Doch der Vorstellung, dass dadurch größere Sicherheit im *Verstehen* eines Traumas gewährleistet wird, braucht man sich gar nicht erst hinzugeben. So sollen allenthalben die durch das Trauma zerstörten Geschichten und Identitäten gefunden / erfunden oder geschrieben / erschrieben werden. An der Stelle einer geordneten, geschlossenen Narration, wie es sich für eine Geschichte gehören würde, oder eines geschlossenen Gesamtbildes, das sich ein ‚gesunder‘ Mensch als Identität aufbaut, stehen hier allerdings die *odds and ends*, die Fransen, die

¹ Kühner (2003), S. 24

Ecken hervor. Die (Er-)Dichtung bleibt als einzige Möglichkeit, die Risse und Spalten im Bild zu kitten. So erschafft Kurt Vonnegut eine Figur, die er selbst sein soll, aber irgendwie doch nicht ist, um seine Kriegserlebnisse zu bearbeiten. Seiner Geschichte kann in der Tat keine Realität entsprechen, die Literatur verliert den Kontakt zur Realität. In Semprúns ‚Erinnerungstheater‘ ist diese Tendenz nicht ganz so ausgeprägt, auch wenn er immer wieder an den Grenzen der ‚Realität‘ kratzt, etwa wenn der Ich-Erzähler durch einen kurzen Sinnesindruck plötzlich und schockartig in eine *mémoire involontaire* zurückversetzt wird, deren Wirkung auf ihn stärker ist, als die der augenblicklichen Realität. Statt einer geordneten Autobiographie liefert er ebenfalls eine Simulation dessen, wie sein Bewusstsein funktioniert. Am deutlichsten ist der beschreibungsverleugnende Charakter von traumatischem Erzählen bei Raymond Federman zu spüren. Keiner der hier besprochenen Texte hat sich so sehr der ‚realistischen‘ Beschreibung entzogen wie seiner. Er erschafft in der Tat einen Zeichenkosmos, der nur noch sich selbst bedeuten soll und keine Abbildung einer Handlung mehr leistet. Allerdings ist er immer noch in der Realität verwurzelt, kreist doch Federmans ganzes Schreiben um einen zentralen, traumatischen Punkt in seiner Kindheit. So erschafft sein Text kein echtes Simulacrum – ein Text kann das nicht – sondern ein Quasi-Simulacrum. Toni Morrisons ‚Roman‘ nun könnte man als den konservativsten Text in diesem Ensemble bezeichnen, allerdings nur auf den ersten Blick. Denn wenn man genau hinschaut, offenbart auch dieser Text seine Gemachtheit, seine Künstlichkeit, was sich manifestiert an Hand einer vollkommen unzuverlässigen Erzählerstimme, die Fakten nicht neutral präsentiert – was freilich sowieso schon immer eine Täuschung ist, denn die ‚Fakten‘ einer Erzählung werden in ihr nie neutral präsentiert – sondern die sichtbar und bewusst in die Schilderung und Bewertung der Fakten eingreift. Stärker als bei Rachid Boudjedra schließlich kann der Kontaktverlust zwischen Sprache und Realität wohl kaum mehr ausfallen. Am Ende seiner Erzählung verschwindet der Ich-Erzähler buchstäblich im Nicht-Wissen, die Zeichen ermöglichen keinen Zugriff auf die Realität mehr. Sind die geschilderten Episoden real? Niemand kann das endgültig bestimmen.

Allen fünf Texten ist ebenfalls gemeinsam, dass sie in einem Stil der verschriftlichten Mündlichkeit abgefasst sind. Das hängt mit der Natur des traumatischen Erzählens zusammen: Es bleibt ja strenggenommen gar kein anderes Erzählprinzip mehr übrig als die Assoziation. Die meisten dieser Texte wurden aus der Erinnerung heraus erzählt und es gehört zu den täglichen Erfahrungen, dass Gedächtnisse manchmal nach rätselhaften Prinzipien organisiert zu sein scheinen. So tragen die seltsamsten Assoziationen die Erinnerung weiter von einem Ereignis zu einem anderen. Und genau das ist in traumatischen Texten umgesetzt, die ‚Organisation‘ des Materials an Hand assoziativer Gesichtspunkte. Das führt zu einer Art

von pseudo-mündlichem Erzählen, bei dem die Organisation des Materials nicht mehr narrativen Mustern sondern denen des Gesprächs folgt, in dem ein Einfall, eine Episode zur nächsten führt.

Welche weitergehenden Fragestellungen, welche über das Thema hinausgehenden Erkenntnisse ergeben sich nun aus der Diskussion von „Trauma als Erzählstrategie“? Zunächst muss man die Abgrenzung von traumatischer Literatur von allgemeinen Fragmentierungstendenzen der Literatur, bzw. deren Zusammenhang bedenken. Die altbekannte Fragmentierung fiktionaler Strukturen in der Moderne kann man als eine Folge dessen begreifen, was Walter Benjamin als die Folge von Schocks bezeichnet hat, in der ein Stadtbewohner des modernen Zeitalters beständig lebt. Der Schock ist für Benjamin in der anonymisierten Massengesellschaft der frühen Industrialisierung **die** Wahrnehmungsform schlechthin, eine Tendenz, die sich bis zur Hochzeit der Moderne noch verstärkt.² Dass dies auch den Schriftstellern nicht entgeht und sie nach literarischen Formen für die Darstellung dieser Wahrnehmungsform suchen würden, ist nicht verwunderlich, vor allem wenn sie in einer Stadt über die Stadt schreiben. Es ist in der Tat auffällig, dass beispielsweise Baudelaires in Paris angesiedelte Lyrik bereits Vorformen modernistischer Fragmentierung zeigt, während Charlotte Brontës *Jane Eyre*, etwa zur gleichen Zeit publiziert, aber in der englischen *countryside* spielend, ein formal konservativer Roman ist. Sicher ist es kein Zufall, dass der Gedanke der schockhaften Fragmentierung zuerst in der Lyrik erprobt wurde, widerspricht doch der Begriff des Bruches dem Gedanken des Erzählens essentiell – gerade nicht der Fetzen, sondern das Gewebe ist die zentrale Metapher des *Textes*. Ein Übermaß an Brüchen zerfetzt nur das Gewebe. Dennoch musste sich die dominierende literarische Form des 20. Jahrhunderts einmal an diesen Aspekt wagen, um eine ‚andere Art von Wirklichkeit‘ auf dem Papier umsetzen zu können.

Inwiefern ist ‚Trauma als Erzählstrategie‘ nun etwas anderes als ‚Stream of Consciousness‘, bzw. inwiefern lässt es sich als Teil dieser Art von moderner Literatur begreifen? Schließlich findet man ähnliche Techniken wie die in dieser Arbeit erläuterten auch in zeitgenössischen Werken wie Jonathan Franzens *The Corrections* und, wenn man auch den Film als vorwiegend erzählendes Medium einbeziehen will, David Lynchs *Mulholland Drive*, um nur zwei Beispiele zu nennen. Auf diese Fragen sei geantwortet, dass es in den hier erörterten Texten eben gerade nicht um den Bewusstseinsstrom nach Woolf oder Joyce ging, sondern um das Stottern des Bewusstseinsstroms, man könnte sogar sagen, um dessen

² Zum Schock siehe: Walter Benjamin (2003), S. 36-41 und ders. (1974), S. 108ff., bes. S. 110: „Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis [sic!] zur Norm geworden ist.“

Austrocknen. Die literarische Technik ist vielleicht die gleiche, aber sie bedeutet nicht das Gleiche. Eine Tatsache ist auch, dass das traumatische Erzählen Wege in den erzählerischen Mainstream gefunden hat. Nicht zuletzt haben *The Corrections* und *Mulholland Drive* Affinitäten zu diesem Thema, wenn sie sich auch nicht so deutlich auf die Erzählstrategie auswirken: In Franzens Roman spielen die Kindheit in einem engstirnigen Arbeitermilieu des mittleren Westens und die systemische Persönlichkeitsstörung durch den *American Way of Life* mit seiner Betonung des ‚Funktionierenmüssens‘ einer Person eine große Rolle. Jeder Protagonist ist psychisch versehrt, doch es handelt sich nicht um traumatische Literatur; denn die Versehrung ist kein Hauptthema des Erzählens und es bleibt nach wie vor möglich, einen kohärenten Sinn aus dem Text herauszulesen. Am Ende fallen alle Puzzleteile an ihren Platz: Man meint als Leser plötzlich zu verstehen, was in Amerika nicht funktioniert, etwas, das man sich schon lange gefragt hat, aber nie die Antwort darauf sah. Diese Art von Fragmentierung wird im großen Stil in der Gegenwartsliteratur genutzt, ohne freilich auf die gleichen Ziele hinauszulaufen wie in Traumatekten. Dass alle Puzzleteile an ihren Platz fallen, kann man von *Mulholland Drive* allerdings nicht behaupten. Selbst wenn man die erste Hälfte des Films – bis die Kamera in die blaue Box gezogen wird –, als Traum begreift, was gut mit Freuds Erkenntnissen über die Traumarbeit zusammenpasst, bleiben einzelne Teile der zweiten Hälfte immer noch ungelöst, wie beispielsweise die winzigen diabolischen Großeltern, die aus der blauen Box krabbeln. Man hat es mit einem unlösbaren Puzzle zu tun. Aber bei aller Lust am intellektuellen Vexierspiel und aller Unbestimmtheit, die es mit sich bringt, geht es in *Mulholland Drive* nicht um ein Trauma. Weder die Charaktere, noch der Autor-Regisseur können als traumatisiert gelten – außer man will unterstellen, dass Filmemachen in Hollywood unweigerlich ein Trauma nach sich zieht. Auch die schwarzhaarige Frauenfigur kann nicht als traumatisiert betrachtet werden, denn ihr Gedächtnisverlust, der zudem höchstwahrscheinlich nur im Traum einer anderen Figur auftritt, kreist – schlicht gesagt – um: Nichts! Als Zwischenbilanz kann man also festhalten: Weder sind die Strategien traumatischen Erzählens neu, noch ist ihre Verwendung auf die literarische Bearbeitung von Traumata beschränkt. Aber ihre Anwendung auf die Bearbeitung traumatischer Erfahrungen hat der Erzählliteratur den Blick auf die Pathologie geöffnet und neue literarische Maßstäbe gesetzt. Sie ermöglicht es, die Darstellung des Traumas in bisher nicht da gewesener Weise an sein Erleben anzugleichen. Sie hat die Erzählliteratur in gewisser Weise gegenwarts- und vor allem zukunfts-fähig gemacht.

Das geht so weit, dass Granofsky den englischsprachigen Nachkriegsroman in nur zwei Klassen einteilt: „modernist trauma novel and the postmodern novel“. Sein Unterscheidungskriterium ist, dass fiktive Texte der Moderne den Trauma-Roman vorwegneh-

men, während der postmoderne Roman, „no longer able to sanction a symbolic explanation or depiction, takes the horror at the heart of trauma fiction for granted.“³ Was im Trauma-Roman also noch als Leerstelle der Unsagbarkeit klar wird, verdient im postmodernen Roman nicht einmal mehr eine Erwähnung. *Mulholland Drive* als gigantisches Film-Puzzle um das Nichts zu betrachten, ergänzt diese Interpretation ausgezeichnet. Dass ein solches Film-Puzzle über zwei Stunden hinweg Spannung liefern kann, zeigt das Potential traumatischer Erzählstrategien: Indem die Rezipienten im Großen und Ganzen nicht besser orientiert sind, als die Protagonisten, können sie nichts anderes tun, als durch deren Augen die Ereignisse in genau der gleichen Unsicherheit ‚mitzuerleben‘.

Im Spiegel der Literatur zeigt sich so eine ganz bestimmte Art von Wirklichkeit, eine „quest for identity in the face of a brutal assault on the sense of self.“ Dieser ist es, der so typisch für das 20. Jahrhundert ist. Granofsky schreibt weiter: „The novelist often depicts the quest by what I call the structure of ‚trauma response,‘ which may be broken down into three interdependent ‚stages‘: ‚fragmentation,‘ ‚regression,‘ and ‚reunification.‘“⁴ Dass dabei die Kausalität auf der Strecke bleibt, interpretiert Granofsky als Verteidigung gegen das Udenkbare.⁵ Einen weiteren wichtigen Aspekt zeigt er auf: „If history is written by the victors, trauma novels are often presented as the narratives of the survivors.“⁶ Sie zeigen die Unterseite des politischen Aushandelns, die bis dahin im offiziellen Diskurs unbeleuchtet geblieben ist. Dabei darf man aber nicht übersehen, dass auch für einen Trauma-Roman die Zeit erst einmal reif sein muss, ehe ein Verleger sich an seine Veröffentlichung wagen kann – ohne Leser kein Buch und vielleicht auch bald kein Verlag mehr. Die symbolische Darstellung des Traumas folgt genauso den Gesetzen eines Marktes wie die Aushandlung von ‚dem, wie es gewesen ist‘.

³ Granofsky (1995), S. 11

⁴ ebd., S. 18

⁵ Granofsky (1995), S. 16; das erscheint plausibel, genau so gut kann man dieses Element aber auch als das Eindringen des Udenkbaren interpretieren.

⁶ Granofsky (1995), S. 13

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärwerke

Charles Baudelaire (1861), *Les Fleurs du Mal*, Paris: Gallimard [1972, 1996]

Samuel Beckett (1958), *Krapp's Last Tape*, in: Ders., *Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1990

Rachid Boudjedra (1969), *La répudiation*, Paris: Denoël [folio, 2003]

Raymond Federman (1989), *The Voice in the Closet / La voix dans le cabinet de débarras*, Hamburg: Kellner

Sidney Lumet (1964), *The Pawnbroker*, © nora Films

Toni Morrison (1992), *Jazz*, New York: Alfred A. Knopf [New York: Plume, 1993]

Jorge Semprún (1994), *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard [1996, 2004]

Kurt Vonnegut (1969), *Slaughterhouse Five*, London: Vintage [1991, 2000]

5.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. (1951), *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt / Main: Suhrkamp [Jubiläumsausgabe 2001]

Anker, Daniel (2004), *Hollywood und der Holocaust, Fernsehdokumentation, USA / GB / D, 2004; Ausstrahlung auf ARTE am 25.1.2005*

Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck [2003]

Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck [broschierte Sonderausgabe 1997, 2002]

Assmann, Jan (1998), *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München: Hanser [Frankfurt / Main: Fischer, 2000]

Baudrillard, Jean (1994), *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press [Orig. Éditions Galilée, 1981]

Benjamin, Walter (1974), „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: Ders., *Charles Baudelaire*, Frankfurt / Main: Suhrkamp [orig. Zeitschrift für Sozialforschung 8, 1939/40]

Ders. (2003), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt / Main: Suhrkamp [orig. Zeitschrift für Sozialforschung 5, 1936]

Berendt, Joachim-Ernst (1989), *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre. Überarbeitet von Günther Huesmann*, Frankfurt / Main: Fischer [hier: 2001]

Cassirer, Ernst (1921-22), *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (Vorträge der Bibliothek Warburg)*, in: Ders., *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956, S. 169-200

Eco, Umberto (1987), *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München: Hanser [München: dtv, 1990]

- Eyerman, Ron (2001), *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge: Cambridge University Press
- Federman, Raymond (1992), *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*, Frankfurt / Main: Suhrkamp
- Frankl, Viktor E. (1979), *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*, München: Piper [1985, 1998]
- Gafaïti, Hafid (1987), *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris: Denoël
- Granofsky, Ronald (1995), *The Trauma Novel. Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*, New York etc.: Peter Lang
- Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens*, München: Fink
- Jost, Ekkehard (1982), *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt / Main: Fischer
- Kater, Michael H. (1994), „Jazz as Dissidence in The ‘Third Reich’“, in: Theo Mäusli (Hg.), *Jazz und Sozialgeschichte*, Zürich: Chronos
- Kühner, Angela (2003), *Kollektive Traumata – Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September*, Berlin: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung (Berghof Report Nr. 9)
- Kutnik, Jerzy (1986), *The Novel as Performance. The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Foreword by Larry McCaffery, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press
- Löbbermann, Dorothea (2002), *Memories of Harlem. Literarische (Re)Konstruktionen eines Mythos der zwanziger Jahre*, Frankfurt / Main: Campus [Diss. Berliner Humboldt-Universität, 2000]
- Micale, Mark S. und Paul Lerner (2001), „Trauma, Psychiatry, and History: A Conceptual and Historiographical Introduction“, in: Dies. (eds.), *Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Morrison, Toni (1993), *The Nobel Lecture in Literature, 1993*, London: Chatto & Windus
- Resick, Patricia A. (2003), *Stress und Trauma*, Bern etc.: Hans Huber
- Rotman, Patrick, Laurent Perrin (1995), *Schreiben und Leben*, © La Sept / Arte – TVE - CinéTévé (Fernsehdokumentation)
- Schacter, Daniel L. (1996), *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*, Reinbek: Rowohlt [1999, 2001]

Anhang: Übersetzungen längerer fremdsprachiger Zitate

S.14

Rosewater sagte Billy einmal eine interessante Sache über ein Buch, das nicht Science Fiction war. Er sagte, dass alles, was es über das Leben zu wissen gab, in *Die Brüder Karamasow* von Fjodor Dostojewski stünde. „Aber das reicht nicht mehr,“ sagte Rosewater.

S.16

Als ich vor 23 Jahren aus dem Zweiten Weltkrieg nach Hause kam, dachte ich, es wäre einfach für mich, über die Zerstörung Dresdens zu schreiben, da ich nur berichten musste, was ich gesehen hatte. ... Aber nicht viele Worte über Dresden kamen damals aus meinem Verstand – jedenfalls nicht genügend für ein Buch. Und auch jetzt kommen nicht viele Worte, wo ich ein alter Sack geworden bin, mit seinen Erinnerungen und seinen Pall Malls, mit seinen erwachsenen Söhnen.

S. 24

O Tod, alter Kapitän, es wird Zeit, lasst uns den Anker heben! / Dieses Land langweilt uns, Tod! Lasst uns auslaufen! / Wenn der Himmel und das Meer schwarz sind wie Tinte, / Sind unsere Herzen, die Du kennst, angefüllt mit Strahlen! // Schenk uns Dein Gift ein, auf dass es uns tröste! / Wir wollen, so sehr verbrennt uns dieses Feuer den Schädel, / In die Tiefe des Abgrunds tauchen, Hölle oder Himmel, was macht's? / In die Tiefe des Unbekannten, um das Neue zu finden!

S. 29

Ich habe zum ersten und letzten Mal gesprochen, zumindest für die folgenden sechzehn Jahre. Zumindest mit solch einer Präzision im Detail. Ich habe gesprochen bis zur Morgendämmerung, bis meine Stimme rau wurde und sich brach, bis ich davon die Stimme verlor. Ich habe die Verzweiflung in großen Zügen erzählt, den Tod in seinem kleinsten Umweg. ... Ohne Zweifel muss man manchmal im Namen der Schiffbrüchigen sprechen. In ihrem Namen sprechen, in ihrer Stille, um ihnen das Wort zu geben.

Ich hatte sie gesehen, dennoch. Oder eher: Ich hatte sie gelebt. Es war der Unterschied zwischen dem Gesehenen und dem Gelebten, der verstörend war. Denn es war das erste Mal, dass ich Bilder dieser Art sah. Bis zu diesem Wintertag, ein wenig durch Zufall, größtenteils durch eine spontane Strategie der Selbstverteidigung, habe ich es geschafft, die Filmbilder der NS-Lager zu vermeiden. Ich hatte diejenigen meines Gedächtnisses, die manchmal brutal an die Oberfläche kamen. Die ich auch absichtlich herbeirufen konnte, wobei ich ihnen sogar eine mehr oder weniger strukturierte Form geben konnte, wobei ich sie organisierte zu einem Weg der Erinnerung, zu einer Art von Erzählung oder intimmem Exorzismus. ... Erinnerungen, die genauso ein Teil von mir, genauso natürlich waren – trotz ihres Anteils am Unerträglichen – wie diejenigen der Kindheit.

S. 31

Ich war in einem Zug, der gerade gebremst hatte. Es gab eine Erschütterung im kreischenden Geräusch der blockierten Bremsen. Es gab Schreie, einige aus Entsetzen, andere aus Zorn. Ich

war eingeschlossen in eine Gruppe von zusammengepferchten Körpern, die schoben, ineinander verkeilt. Ich sah ein zu mir gewandtes Gesicht, den Mund offen, beim Versuch zu atmen. Der junge Mann mit leidendem Gesichtsausdruck, zu mir gewandt, flehte mich an: „Lass mich nicht allein Gérard, lass mich nicht allein!“ Die Schiebetür des Waggons öffnete sich, man hörte genau das wütende Gebell von Hunden. Man war im grellen Licht von Scheinwerfern, die einen Bahnsteig erleuchteten. Man stand einer nächtlichen Landschaft gegenüber, im Schnee. Es gab Schreie, kurze Anweisungen, kehlig. Und immer die Hunde: Ein nächtlicher Horizont von Hunden, heulend vor einem Vorhang aus Bäumen unter dem Schnee. Man sprang auf den Bahnsteig, durcheinander, schlecht gekleidet. Man lief barfüßig durch den Schnee. Die Helme, die Uniformen, die Schläge mit Gewehrkolben. Und die Hunde, immer, heiser, geifernd vor mörderischer Wut. Man verließ den Bahnhof, in Fünferreihen, im Laufschrift. Man war auf einer großen Allee, die von hohen Laternen erleuchtet war. Die Säulen waren in regelmäßigen Abständen von Hitler-Adlern gekrönt. Es war so, im Ausbruch dieser brutal wiederentstandenen Erinnerung, dass ich wusste, wer ich war, wo ich herkam, wo ich wirklich hinfuhr. Es war bei dieser Erinnerung, dass mein wiedergefundenes Leben hervorquoll, beim Austritt aus dem Nichts. ... Dass ich vom delikaten Nichts zur Beklemmung des Lebens übergegangen bin.

Das war nicht das Essentielle, zumindest. Das Essentielle war, dass ich in ein Durcheinander von Hunden und Schreien der SS gesprungen bin, auf dem Bahnsteig des Bahnhofs von Buchenwald. Es ist dort, wo alles begonnen hatte. Wo immer alles begann.

S. 35

ici encore maintenant étalon sélectrique me fait être devenir avec ces boules orgueils foutaise dit-il dans son cabinet de débarras toutes boules mais cette fois-ci là-haut ça va être sérieux plus de branlades fuites dans les arbres au troisième non on les a coupés les arbres menteur et l'hiver maintenant sursis plus de faux départs hier un caillou a brisé la vitre vicieux à plein souffle je le vois du coin de l'œil pouce je joue plus un gamin dans la rue se faufilant petit vaurien à travers les pages vides en fourire salopant ma vie un signe presque frappé a eu chaud dans la gueule effrayé les yeux pendant qu'il attend que je me déplie en haut dévoile peut-être enfin le signal d'un départ de ma propre voix...

S. 44

Schließlich sprach sie [die alte weise Frau] und ihre Stimme war sanft aber streng. „Ich weiß es nicht,“ sagt sie. „Ich weiß nicht, ob der Vogel, den ihr haltet, tot oder lebendig ist, aber ich weiß, dass er in euren Händen ist. Er ist in euren Händen.“

S. 55

Sie [Céline] beharrte immer (erzähl weiter!) und ich weigerte mich schließlich zu sprechen, womit ich die Idee einer therapeutischen Reinigung zurückwies, ausgehend von einer deklamatorischen Übung, die mir helfen sollte, dieses Stadium des Tastens zu überwinden, woran sie mich jedes Mal erinnerte, als mein Schweigen, obwohl einige Momente zuvor sehnlich von ihr erwünscht, sie nervös und reizbar machte und sie vollkommen meiner zänkischen Abhängigkeit auslieferte.