

Dorothee Gelhard  
Irmela von der Lühe  
(Hrsg.)

# Wer zeugt für den Zeugen?

Positionen jüdischen Erinnerns  
im 20. Jahrhundert

Herausgegeben von  
Irmela von der Lühe und Gail K. Hart



**PETER LANG**

Internationaler Verlag der Wissenschaften

**Berliner Beiträge zur  
Literatur- und Kulturgeschichte**

# **Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte**

Herausgegeben von  
Irmela von der Lühe und Gail K. Hart

Band 12



**PETER LANG**

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Dorothee Gelhard  
Irmela von der Lühe  
(Hrsg.)

# Wer zeugt für den Zeugen?

Positionen jüdischen Erinnerns  
im 20. Jahrhundert



**PETER LANG**

Internationaler Verlag der Wissenschaften

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

ISSN 1862-815X

ISBN 978-3-653-02256-8 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-02256-8

ISBN 978-3-631-62107-3 (Print)

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2012

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

[www.peterlang.de](http://www.peterlang.de)

# Inhalt

Einleitung .....	7
IRENE HEIDELBERGER-LEONARD Imre Kertész im Dialog mit Jean Améry .....	11
JEFFREY A. BARASH Was ist kollektive Erinnerung? .....	25
RAINER KAMPLING “Denn unsere Erinnerungen sind Euer einziges Grab“. Institutionalisierte Formen der Erinnerung .....	37
DOROTHEE GELHARD Dichten in “exilierter” Sprache .....	51
STEPHAN BRAESE Danach, westmitteleuropäischer Zeit. Barbara Honigmann und Soazig Aaron .....	71
HANNI MITTELMANN Vom Totengedächtnis zur Amnestie? Leo Perutz’ Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“ .....	87
KERSTIN SCHOOR Exil und deutsch-jüdische Literatur in Deutschland zwischen 1933 und 1945 .....	105
VERENA DOHRN David Koigens „Apokalyptische Reiter“. Die Erinnerungen eines russischen Juden im Weimarer Berlin.....	123
LILIANE WEISSBERG Claude Lanzmanns „Shoah“ – eine Bootsfahrt auf dem Styx .....	139
KRYSTYNA RADZISZEWSKA und JOANNA JABŁKOWSKA Schreiben als Überlebensstrategie. Literarische Texte aus dem Lodzer Getto .....	157

STEFANIE SCHÜLER-SPRINGORUM

Welche Quellen für welches Wissen?

Zum Umgang mit jüdischen Selbstzeugnissen und Täterdokumenten ..... 175

## Einleitung

„Niemand zeugt für den Zeugen“ – die Schlusszeile aus Paul Celans Gedicht *Aschenglorie* hat in mehrfacher Hinsicht den Titel des vorliegenden Bandes inspiriert.<sup>1</sup> In poetisch verdichteter Form spricht es vom Vernichtungswillen der Täter auf der einen und vom verzweifelten Versuch des Überlebens zum Zwecke des Bezeugens auf der anderen Seite.

Aus Anlaß unterschiedlicher Texte, Dokumente und Medien und aus der Perspektive verschiedener Disziplinen (Theologie und Philosophie, Literatur- und Geschichtswissenschaften) wird in den folgenden Beiträgen nach Positionen jüdischen Erinnerns im 20. Jahrhundert gefragt; und hier insbesondere nach der Bedeutung von Zeugen und Zeugnissen, nach der Rolle und Funktion von Überlebensberichten und Erinnerungsdokumenten und schließlich nach unserem lesenden, zuschauenden und zuhörenden Umgang mit den Zeugen und ihren Zeugnissen.

„Es ist unser einziger armseliger Widerstand – [...] – dass nichts vertuscht wird, dass alle Zeugnisse erhalten bleiben“, so lässt Ferdinand Bruckner eine Figur seines Theaterstücks „Die Rassen“ 1933 ausrufen.<sup>2</sup> Vom Wunsch zu bezeugen, die Erlebnisse von Verfolgung, Tortur und drohender Vernichtung aufzuzeichnen, weiterzugeben und das eigene Überleben aus diesem Zeugnisgebot heraus neu zu legitimieren, von diesem Wunsch sind bereits zahlreiche frühe Texte des deutschsprachigen Exils, es sind die ersten Lagerberichte aus Sachsenhausen und Dachau, es sind die autobiographischen Berichte aus Theresienstadt, Auschwitz und Buchenwald von diesem existenziellen Anliegen bestimmt. Nicht ohne Grund hat Jan Reemtsma von den Memoiren Überlebender als einer singulären Literaturgattung gesprochen.<sup>3</sup>

In großem Umfang sind seit den 80er Jahren solche teils literarischen, teils dokumentarischen Zeugnisse entweder in Buchform publiziert oder im Wege von Zeitzeugeninterviews systematisch herbeigeführt worden. Mit den Methoden der *oral history* sind Datenbanken entstanden, die mehrstündige lebensgeschichtliche Interviews von Überlebenden enthalten, deren Zeugnis andernfalls verloren gegangen wäre. Diese Lebens- und Überlebenserzählungen entstanden vor der Kamera, sodass der Zuschauer im Akt des Zuschauens gleichsam selbst Zeuge wird.

- 
- 1 Paul Celan: *Aschenglorie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2. Hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert und Rudolf Büchner. Frankfurt/M 1983, S. 72.
  - 2 Ferdinand Bruckner: *Die Rassen*. In: Ders.: *Werke, Tagebücher, Briefe: Schauspiele* 3. Hg. v. Joaquín Moreno. Berlin 2003, S. 119-247, hier S. 212.
  - 3 Jan Philipp Reemtsma: *Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts*. In: *Mittelweg* 36, 6. Jg., August/September 1997, S. 20-39, hier S. 21.

Über 50000 solcher meist mehrstündiger Lebenszeugnisse enthält das Spielberg-Archiv (= Visual History Archive), das seit einigen Jahren an der Freien Universität Berlin zugänglich ist.<sup>4</sup> Welche Fragen und welche Probleme sich für die Forschung, aber nicht nur für die Forschung, aus dieser „Materialfülle“ ergeben, liegt auf der Hand. Wie soll man sie „nutzen“: für den Schul- und den Hochschulunterricht, für die politische Bildung und in den Medien; welche text- und gedächtnistheoretischen, welche diskursanalytischen und wissenschaftsethischen Fragen können und dürfen an dieses riesige Kompendium überhaupt gestellt werden und wie kann verhindert werden, dass Überlebenserzählungen und Zeitzeugenberichte neuerlich bloßes „Material“ werden, für Traumaforschung und Erzähltheorie, für Vorurteilsanalysen und Gesprächstherapien? Wie also lässt sich – wenn es denn überhaupt möglich ist – die wissenschaftliche Beschäftigung mit Zeugnissen immunisieren gegen ihre „Verwendung“, gegen ihre Instrumentalisierung und Kommerzialisierung.

Dies war nur einer von vielen Fragenkomplexen, denen sich im Sommersemester 2010 und im Sommersemester 2011 eine gleichlautende Vorlesungsreihe an der Universität Regensburg und an der FU Berlin gewidmet hat. Es ging dabei um die ebenso brisante wie ungelöste, um die gleichermaßen kontroverse wie aktuelle Frage danach, wie die Erinnerung an die Katastrophe der Shoah bewahrt werden kann; welche Möglichkeiten den Künsten, der Literatur und dem Film, der Architektur und den Bildern offen stehen; welche Authentizität die videographierte Lebenserzählung, welche Wirkung der Bericht des Zeitzeugen entfalten. „Wir sind die letzten, fragt uns aus“, hatte Hans Sahl in seinem Gedicht aus dem Jahre 1973<sup>5</sup> ausgerufen. In großem Umfang, freilich in einem völlig neuen Medium, sind die erwähnten Videoprojekte dieser Aufforderung nachgekommen. Die Probleme sind damit nicht weniger geworden, sie haben sich vielmehr radikalisiert und differenziert. Die in erweiterter und überarbeiteter Form hier gedruckten Vorträge über Jean Améry und Imre Kertész, über jüdische Autoren und Autorinnen der Gegenwart (Barbara Honigmann u.v.a.), über die Lodzer Ghetto-Chroniken oder über Claude Lanzmanns Film *Shoah* dokumentieren dies auf je eigene Weise.

„Was vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird, und wie die Ereignisse erinnert werden, hängt wiederum von den Texten ab, die diesen Ereignissen heute Gestalt geben“<sup>6</sup>, hat James Young 1988 programmatisch formuliert und damit auf den strukturellen Konnex zwischen der Materialität und der Medialität der Erinnerung und des Gedächtnisses hingewiesen. Der Konnex ist ein jeweils anderer, und er verlangt nach je eigenen Analysen, wenn

---

4 Visual History Archive des USC Shoah Foundation Institute an der FU Berlin: <http://www.vha.fu-berlin.de>.

5 Hans Sahl: Die Letzten. In: Ders.: Wir sind die Letzten. Gedichte. Heidelberg 1986, S. 13.

6 James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt/M 1992, S. 13f.

es sich um fiktive oder autobiographische Texte, um videographierte oder literarische Lebenszeugnisse, wenn es sich um Filme, Bilder oder Denkmäler handelt. Über die Notwendigkeit und die Unmöglichkeit, von den Verbrechen zu zeugen, wohl gar mit den Mitteln der Kunst, etwa im Gedicht oder im Roman, auf der Bühne oder im Film zu zeugen, ist schon während des Exils, es ist bereits in den Lagern auf die ein oder andere Weise nachgedacht worden. Auch die Befürchtung, ja die Verzweiflung ist hörbar geworden, ob es wohl möglich sein würde, der Nachwelt eine Vorstellung von dem zu vermitteln, was man überstanden hatte.

In Primo Levis kanonisch gewordenem „autobiographischen Bericht“ aus dem Jahre 1947 (*Ist das ein Mensch*, deutsch 1961) findet sich dazu eine ebenso aufschlussreiche wie beeindruckende Szene. Es ist die Erzählung von einem Traum, den schon der Lagerhäftling immer wieder hatte und der sich auf die Situation bezieht, da er – endlich befreit – nach Hause zurückkehrt und im Familien- und Freundeskreis von seinen Schreckenserfahrungen zu berichten versucht. Er erlebt freilich, dass man ihm, dem heimkehrenden Überlebenden nicht nur nicht zuhört, sondern dass sich sogar die eigene Schwester während seiner Erzählung wortlos abwendet. Über die Authentizität dieses Traumerlebnisses muß man nicht spekulieren; von struktureller Relevanz ist, dass sich im Zeugen selbst der Wunsch, Zeugnis abzulegen, in die schiere Paradoxie, ja in einen neuerlichen Schrecken verkehrt. Primo Levis Traumerzählung zeugt vom Expansionserfolg des Terrors noch im psychischen Apparat des Opfers; das Lagersystem hat auch von seinen Träumen Besitz ergriffen. Das nationalsozialistische Vernichtungsprogramm, das der vollständigen Auslöschung aller Zeugnisse jüdischen Lebens und Überlebens galt, dringt nicht nur ins individuelle Traumerleben ein, es realisiert sich dort. Über Träume in der Diktatur, über Träume als „Vollzugsweisen des Terrors“ (Reinhart Koselleck) ist ebenfalls schon während des Exils und in den Lagern gesprochen bzw. geschrieben worden, neben Charlotte Beradt mit ihrer großen Dokumentation *Das Dritte Reich des Traums*<sup>7</sup> ist an Jean Cayrol, an Bruno Bettelheim, an Viktor Frankl oder an Margarete Buber-Neumann zu denken.

Mit den zuletzt genannten Namen werden freilich auch die Leerstellen in dem hier vorlegten Bande deutlich; alle Beiträge verfolgen ihr Thema aus der Perspektive einer Disziplin und/oder eines Autors/einer Autorin, eines Mediums. Vieles und viel musste dabei ungesagt bleiben, und doch hoffen die Herausgeberinnen auf eine gewisse Repräsentativität.

Wie erwähnt gehen alle Beiträge auf eine Vorlesungsreihe zurück, die in Kooperation mit dem Jüdischen Museum München im Sommer 2010 an der Universität Regensburg und im Jüdischen Museum München stattfand. In die-

---

7 Charlotte Beradt: *Das Dritte Reich des Traums*. Mit einem Nachwort von Reinhart Koselleck. Frankfurt/M 1981.

sem Zusammenhang danken die Herausgeberinnen der Vielberth-Stiftung und der Friedrich-Ebert-Stiftung für ihre Unterstützung. An der FU Berlin wurde die Reihe durch den „Offenen Hörsaal“, darüber hinaus aber vom Centrum Judaicum, von der Jüdischen Volkshochschule und von der Ursula Lachnit-Fixson-Stiftung großzügig gefördert.

Wir danken allen Referentinnen und Referenten für ihre Vorträge und die überarbeiteten Manuskripte; ohne die sorgfältige und umsichtige Arbeit von Anna Juraschek (Regensburg) und Jacqueline Bohlmann (Berlin) hätte der Band nicht erscheinen können. Ihnen sei an letzter Stelle herzlich gedankt.

Dorothee Gelhard und Irmela von der Lühe

## Imre Kertész im Dialog mit Jean Améry

von Irene Heidelberger-Leonard

1992 war es, als ich Imre Kertész zum ersten Mal hörte: Nicht in eigener Sache, sondern in Sachen Jean Améry. Seiner Hommage gab er den, wie ich meinte, perversen Titel: *Der Holocaust als Kultur*, eine Provokation, der er sich im Übrigen wie man aus *Ich - ein anderer* erfährt, voll bewusst war. ‚Fremd‘ und ‚irrelevant‘ spreche er vor einem Publikum, leitete Kertész 1992 seinen Vortrag ein, das seine Arbeiten wohl kaum kenne. „Aber“, versicherte er, „ich bedaure diese Irrelevanz nicht im geringsten. Vielmehr sehe ich die nun mehr und mehr schwindende Möglichkeit der Äußerung von Überlebenden“ – nämlich zu der „vom Holocaust gebrandmarkten Existenz“ – „gerade in der Irrelevanz, als Sinnbild der verworrenen [...] Übergangssituation, in welcher der Überlebende – wie auch Améry – gezwungen ist zu verweilen, bevor diese Existenz dann – sei es in einer tragischen Geste wie in seinem Fall oder auch anderswie – hervortreten und sich offenbaren kann. Der Holocaust hat seine Heiligen ebenso wie jede andere Subkultur.“<sup>1</sup>

Ich lauschte dem Vortrag mit angehaltenem Atem, aber nicht im Einverständnis mit Kertész, sondern in wachsendem Unverständnis. Unverständnis, weil Imre Kertész, den Atheisten Jean Améry zu einem Heiligen des Holocaust ernannte, schließlich eine Ausdrucksweise, die Améry nicht fremder sein könnte. Unverständnis auch, weil Imre Kertész als Exeget von Jean Amérys Texten es wagte, Auschwitz zu einem Wert zu erklären, auch diese Umwertung erschien mir wie eine Travestie.

### Kreativität als Freiheit

Erst einige Jahre danach begann ich zu begreifen: Nicht Kertész hatte Améry missverstanden, – ich war es, die Kertész nicht verstanden hatte. 2002, zehn Jahre später, nimmt Kertész im *Dossier K.* die Formulierung vom ‚Heiligen des Holocaust‘ wieder auf: „Sein [Amérys, d. V.] Leben hatte sich erfüllt“, präzisiert K., „er hatte Zeugnis abgelegt, und er wusste genau, wann er zur Apotheose übergehen musste.“<sup>2</sup> Amérys „tragische Geste“, seinen Freitod also, versteht Kertész als Amérys Apotheose.

- 
- 1 Imre Kertész: *Der Holocaust als Kultur*. Zum Jean-Améry-Symposium in Wien 1992. In: Ders.: *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Frankfurt/M. 2003, S. 76-89, hier S. 77.
  - 2 Imre Kertész: *Dossier K. Eine Ermittlung*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 181.

Für Kertész ist die ‚tragische Geste‘, d.h. die Tragödie, der Gegenbegriff zur Schicksallosigkeit, denn „der Schicksallose sieht keinen Spalt in der Totalität, daher paßt er sich *nolens volens* an“<sup>3</sup>. Der tragische Mensch dagegen ist fähig, diesen Spalt zu erblicken, allein er kann die Freiheit denken. Für Kertész bedeutet Freiheit die Freiheit der Selbstbestimmung<sup>4</sup>:

Daß ich Schriftsteller bin ist Ergebnis meiner freien Selbstbestimmung, als Jude hingegen bin ich geboren. Um aber mein Schriftstellerdasein und mein Judentum in mir zu einer einzigen Qualität zu verschmelzen, mußte ich mein Judentum genauso betrachten, wie ich die möglichst makellose Ausführung eines Kunstwerks betrachte: als Aufgabe. Als Entscheidung für ein erfülltes Dasein oder die Selbstverleugnung. Wähle ich das erfüllte Dasein, wird mir auf einmal alles zum Vorteil. Die Tatsache, daß ich Jude bin, ist am Ende das Resultat meiner eigenen Entscheidung.<sup>5</sup>

Von der Freiheit zur Selbstbestimmung träumt auch Jean Améry, er verlagert sie von der Kunst auf das Leben. Selbstbestimmung in der Kunst, sagt Kertész, befähigt auch zur Freiheit in der Diktatur; Selbstbestimmung im Leben, sagt Améry, findet ihre Apotheose in der Freiheit zum frei gewählten Tod. Ihn erklärt Améry zum *acte suprême*. Dabei ist „Freiheit *das, was es nicht gibt*“, lesen wir in Kertész' *Galeerentagebuch*<sup>6</sup>. Und in Amérys *Diskurs über den Freitod* steht geschrieben: „Das Freie ist kein Freies, aber der Weg ist Weg ins Freie“<sup>7</sup>, nur der Entschluss zu diesem Weg ist Freiheit. Für Améry bedeutet Freiheit immer Freiheit *von* etwas *zu* etwas: „Der Freitod (...) erlöst uns vom Sein“<sup>8</sup>, befindet er, zur „Affirmation von Dignität und Humanität“<sup>9</sup>.

## Die Literatur erst beglaubigt das Leben

Mit Amérys Ernennung zum Heiligen ist es nicht getan. K.s *alter ego* will es genauer wissen: „Hat Dich Amérys Beispiel – aber auch seine Person –“, bohrt K.s Gegenspieler weiter, „nicht zu der Gestalt des B., des Antihelden in *Liquidation* inspiriert?“ Darauf K.: „Ich bewahre ein Foto von ihm auf. Da sitzt er auf einer öffentlichen Bank, beide Arme über die Rückenlehne ausgebreitet. Er lächelt. Ein solches Lächeln habe ich in meinem Leben sonst nie gesehen. [...] Als ich

3 Laszlo Földenyi: Schicksallosigkeit. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 307.

4 Vgl. Imre Kertész: Von der Freiheit der Selbstbestimmung. In Ders.: Die exilierte Sprache. Frankfurt/M. 2003, S. 222-232.

5 Ebd., S. 228f.

6 Imre Kertész: Galeerentagebuch. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 43.

7 Jean Améry: Der Weg ins Freie. In: Ders.: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. In: Jean Améry: Werke. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Bd. 3. Hg. von Monique Bousart. Stuttgart 2005, S. 312-343, hier S. 336.

8 Ebd., S. 317.

9 Ebd., S. 318.

den Roman schrieb, habe ich dieses Foto oft hervorgeholt, manchmal sah ich es mir eine halbe Stunde an.“<sup>10</sup> Dieses Lächeln habe „über seine Bitterkeit hinaus“ etwas „Jenseitiges“. Wiederum eine quasi-religiöse Vokabel, die wir mit dem ganz und gar diesseitigen Améry nur schwer in Verbindung bringen können. Eine Vokabel, die jedoch zum Sprachuniversum von Kertész gehört, herausgerissen aus seiner kritischen Schau eines christlichen Abendlandes, das in Auschwitz kulminiert.

„Du beneidest ihn doch nicht?“, drängt der Interviewer weiter. Worauf K. antwortet: „Der Bewunderung ist immer etwas Neid beigemischt. Jedenfalls hat er seinem Leben eine Form verliehen, zu der ich nicht genug Kraft hatte“.<sup>11</sup> In seiner Sicht auf Améry kommt es Kertész auf die Form, man könnte auch sagen auf die Formung, auf die Gestaltung an. So fragt er sich z. B. „ob auch sein Freitod noch zu seinem Werk gehörte“. Tatsächlich versteht Kertész Amérys Freitod als des Autors letztes Kunstwerk.<sup>12</sup>

Ihrer beider Ästhetik kommt gerade in diesem Punkt weitgehend zur Deckung. Denn für beide beglaubigt erst die Literatur, vielleicht sollte man sagen die Literarisierung des Lebens, das biographische Leben. Kertész würde sagen, dass der Wirklichkeit nur durch die Fiktion beizukommen ist. Améry geht noch weiter: In seinem letzten Novellenprojekt *Rendez-vous in Oudenaarde* wird die Fiktion selbst zur Wirklichkeit erklärt. Wo das Leben nur als Kunst, nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt ist, ist es einerlei, ob Freiheit der Kunst oder dem Leben abgetrotzt wird. So besehen ist Amérys Freiheitsbegriff dem von Kertész erstaunlich nahe.

„Die Form“, die Kertész zur Offenbarung *seines* Lebens wählt, ist nicht der Freitod, sondern die Schrift. „Meine Arbeit hat mich gerettet“, schreibt der Erzähler von *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, „auch wenn sie mich eigentlich nur gerettet hat für den Untergang. [...] Die wahre Natur meiner Arbeit [ist] im Grunde genommen nichts anderes [...] als ein Schaufeln, das Weiter- und Zuendeschaufeln jenes Grabes, das andere mir in den Wolken, in den Winden, im Nichts zu schaufeln begonnen haben“<sup>13</sup>. Oder, um mit Kertész' charakteristischer Paradoxie zu sprechen: „Der mir am meisten gemäße Selbstmord ist, wie es scheint, das Leben“<sup>14</sup>. Das Leben in der Schrift wird Kertész zum aufgeschobenen Selbstmord.

---

10 Imre Kertész: Dossier K (wie Anm. 2), S.181.

11 Ebd.

12 Imre Kertész: Holocaust als Kultur (wie Anm. 1), S. 81.

13 Imre Kertész: Kaddisch für ein nicht geborenes Kind. Reinbek bei Hamburg 1992, S.155.

14 Imre Kertész: Galeerentagebuch (wie Anm. 6), S. 34.

## Der verstoßene Geist

Beide, Kertész und Améry, stellen Überlegungen zum Intellektuellen an, sie machen sich Sorgen um den ‚verstoßenen Geist‘. Wo Améry nur die Ohnmacht des Geistes beklagt, weil er die Lagerwirklichkeit nicht zu transzendieren vermochte, würdigt Kertész dessen Macht im Danach. In Auschwitz, rekapituliert Kertész Amérys Gedankengang, konnte der Geist ihm in der Tat nicht helfen, doch *nach* Auschwitz rief auch Améry den Geist zum Beistand, um die Anklage gegen eben diesen Geist zu verfassen. „Er fand keinen Ausweg aus der Kultur, er wechselte von der Kultur nach Auschwitz und von Auschwitz wieder in die Kultur, so wie von einem Lager ins andere“.<sup>15</sup> Auch Améry, so Kertész weiter, konnte Auschwitz zunächst nur überleben, indem er „es mit Sinn, oder sagen wir besser: mit Inhalt“ zu füllen suchte, und dazu „konnte und mußte er als Schriftsteller die einzige Chance notgedrungen in der Selbstdokumentierung, in der Selbstanalyse, in der Objektivierung, das heißt in der Kultur sehen.“<sup>16</sup> So wird Kertész mit dem Titel seiner Hommage an Améry: *Holocaust als Kultur* Améry nicht nur gerecht, er wird ihm sogar mehr gerecht als Améry sich selbst: Er verwandelt – nicht ohne Legitimation – Amérys Negativum: „[W]ir [sind] in Auschwitz auch nicht besser, nicht menschlicher [...] und sittlich reifer“<sup>17</sup> geworden in ein Positivum.

Was nämlich ist Kultur? Kertész definiert Kultur als privilegiertes Bewußtsein, ein privilegiertes Bewußtsein, das auch Klage führen kann gegen die *Unkultur* der Kultur. Deshalb kann der Holocaust nicht nur Werte schaffen, er ist, so Kertész, selbst ein Wert, „weil er über unermessliches Leid zu unermesslichem Wissen geführt hat und damit eine unermessliche moralische Reserve birgt“<sup>18</sup>. Selbst Améry muss in *An den Grenzen des Geistes* zugeben: „Wir [haben] zwar Auschwitz nicht weiser und nicht tiefer verlassen, wohl aber klüger.“<sup>19</sup>

## Amérys Ressentiments

Zu dieser neu erworbenen ‚Klugheit‘ gehört für Améry das Ressentiment, zu dem er sich im Nach-Auschwitz als moralischer Reserve bekennt.

15 Imre Kertész: *Holocaust als Kultur* (wie Anm. 1), S. 80.

16 Ebd., S. 80f.

17 Jean Améry: *An den Grenzen des Geistes*. In: Ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. In: Jean Améry: *Werke*. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Bd. 2. Hg. von Gerhard Scheit. Stuttgart 2002, S. 23-54, hier S. 52.

18 Imre Kertész: *Holocaust als Kultur* (wie Anm. 1), S. 88f.

19 Jean Améry: *An den Grenzen des Geistes* (wie Anm. 17), S. 53.

Mit Améry hält eine neue Ethik Einzug. Er versteht sich als Linker, will die Welt verändern, verändern durch das re-sentir, durch die Wiederholung eines Fühlens, einer Trauerarbeit, wie Freud gesagt hätte, die die Barbarei greifbar macht. Die Vorsilbe ‚re‘ verweist aber nicht nur auf Wiederholung, sie verweist im gleichen Maße auf Widersinn, Widerspruch, *résistance*. Das Ressentiment ist somit nicht Defekt, auch nicht nur Affekt, Améry macht aus dem Ressentiment eine Tugend.<sup>20</sup> Er sagt Nein zur schnöden Harmonisierung, sagt Nein zur seichten Versöhnung, er baut auf dem Riss. Das Ressentiment wird ihm zur Emotionsquelle jeder echten Moral. Es ist ihm „ein Agens, ein Agent in eigener Sache, der Handlungen provoziert“<sup>21</sup>, der, so Améry, danach trachtet, den Nebenmenschen in einen Mitmenschen zu verwandeln. Das Ressentiment ist ihm politische Waffe gegen Eskapismus, ein Mittel zur Lösung von Konflikten, das nicht auf Distanz, sondern im Gegenteil auf Engagement zielt, denn die Anerkennung jeglichen Konflikts ist Vorbedingung zu seiner Lösung.

## Virtuose des Subjekts

Politisches Engagement ist Kertész‘ Sache nicht. Er steigt aus der Politik aus, seine stalinistischen Erfahrungen haben aus ihm einen Individualisten gemacht, außerhalb jeglicher politischer Gruppierung. Er spricht nicht von Ressentiment, er spricht von Rache: Der Alte in *Fiasko*, Schriftsteller wie sein Schöpfer, spekuliert: „Vielleicht habe ich zu schreiben angefangen, um an der Welt Rache zu nehmen. [...] und um ihr zu entreißen, wovon sie mich ausgeschlossen hat. [...] Vielleicht wollte ich [...] die Wirklichkeit, die mich [...] in ihrer Macht hält, in meine Macht kriegen; aus meinem ewigen Objekt-Sein zum Subjekt werden; selber benennen, statt benannt zu werden.“<sup>22</sup>

Virtuosens des Subjekts sind sie beide, Kertész und Améry. Auch Améry wollte kein Schicksalloser bleiben. Sein unerschütterlicher Glaube an das von seinen Zeitgenossen totgesagte Subjekt kommt zuletzt in der Rehabilitation des von Flaubert entmündigten Charles Bovary zum Ausdruck. Améry gibt Charles Bovary die Worte, zu sagen, was er leidet. Im Gegensatz zu Flauberts Charles, darf Amérys Charles der werden, der er sein will.

Améry war allem Anschein zum Trotz kein Überwältigter, denn er stirbt als Bewältigter. Die Gefängnisse des Gegebenen sind ihm von Frühauf nur Provokation zur Revolte. Kertész ist einer der wenigen, der dies erkannt hat: Ihrer beider Fähigkeit, den Determiniertheiten Freiheitsräume abzurufen, macht sie zu

20 Vgl. Thomas Brudholm: *Resentment's Virtue*. Temple University Press, Philadelphia 2008.

21 Klaus R. Scherpe: Ressentiment. Eine Gefühlstatsache. In: Weimarer Beiträge 54 (2008) H.2, S. 165-181, hier S. 167.

22 Imre Kertész: *Fiasko*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 114.

Wahlverwandten, es ist ihre höchstgelegene Form von Vitalität. Bei Améry fängt es mit der Änderung seines Namens an, mit der Zurücknahme seines Lebens hört es auf. Bei Kertész sind es die Bollwerke der Phantasie, die er sich ohne jede Hoffnung auf Erfolg im Gefängnis der Diktatur zu erkämpfen weiß. Unerbittlich, auch ohne jegliche öffentliche Anerkennung, hielt er 40 Jahre lang an seiner dichterischen Sendung fest.

## Deutschland versus Welt

Nehmen wir die Erklärung des Alten aus *Fiasko* wieder auf: „Vielleicht habe ich zu schreiben angefangen, um an der Welt Rache zu nehmen“<sup>23</sup>, an der Welt. Hier gibt es tatsächlich einen grundlegenden Unterschied zwischen Améry und Kertész in ihrer Sichtweise auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts, einen Unterschied, der mit ihrem Alter, ihrer Nationalität und ihrer politischen Sozialisation zu tun hat. Dem um 17 Jahre älteren, in der deutschen Kultur verwurzelten, Améry geht es bei seinem Ressentiment um ein Ressentiment gegen die Deutschen.

Kertész hingegen hadert nicht mit Deutschland, nie habe er die Shoah als Folge eines unüberbrückbaren Gegensatzes von Juden und Deutschen betrachtet. Im Gegenteil: In Deutschland erst sei er zum Schriftsteller geworden, hier erst seien seine Bücher voll zur Entfaltung gekommen und das Grauen, das Deutschland über die Welt gebracht habe, verarbeite er mit den Mitteln der deutschen Kultur.<sup>24</sup> Kertész hadert mit der ganzen Welt, denn er hat erfahren, dass er seines Schicksals nicht nur in Auschwitz beraubt wurde, sondern, wenn auch auf andere Weise, im Totalitarismus des Nachkriegs.

Für Améry ist die Errichtung von Auschwitz, so wie die Vernichtung der europäischen Juden in erster Linie ein deutsches Verbrechen. Für Kertész ist der Nationalsozialismus ein Teil der europäischen Geschichte. Auschwitz ist ein universaler Skandal, weil es sich im christlichen Kulturkreis ereignet hat. „Auschwitz und alles, was damit zu tun hat (aber was hat schon nichts damit zu tun?)“, schreibt er im *Galeerentagebuch*, „ist das größte Trauma der Menschen in Europa seit dem Kreuz, auch wenn es vielleicht Jahrzehnte oder Jahrhunderte dauern wird, bis sie sich dessen bewußt werden.“<sup>25</sup> „Die moderne Mythologie“ erklärt er, „beginnt mit einem gigantischen Negativum: Gott hat die Welt erschaffen, der Mensch hat Auschwitz erschaffen“.<sup>26</sup> Auschwitz ist Teil der europäischen Kultur, indem es eben diese Kultur widerlegt.

---

23 Ebd., S. 113.

24 Imre Kertész: Warum gerade Berlin? Übersetzt von Kristine Schwamm. In: *du* 757 (2005) H. 5, S. 22.

25 Imre Kertész: *Galeerentagebuch* (wie Anm. 6), S.32f.

26 Imre Kertész: *Ich – ein anderer*. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 100.

## Opfer und Henker

Diese Divergenz affiziert auch ihre Sicht auf die Opfer und die Täter: Wo Améry sich ganz und gar auf die Perspektive des Opfers beruft, nimmt Kertész die Perspektive des Täters ein. Améry kennzeichnet seinen ersten Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* als eine Wesensbeschreibung des Opfers. Kertész hingegen gibt seinem allerersten Roman aus dem Jahre 1958 den Titel: *Ich, der Henker* (1959), eine unerhörte Provokation. Dieser Roman blieb unvollendet, aber ein Fragment fand seinen Niederschlag in seinem zweiten Roman *Fiasko* und erschien 2007 als eigenständige Publikation mit folgender Vorbemerkung: „Ich wollte ein Bild von der totalitären Staatsmacht zeichnen, vom physischen und moralischen Zustand des mit nicht mehr steigerbarem Unglück geschlagenen Menschen, so wie ich es in Auschwitz, später im stalinistischen Budapest kennengelernt hatte“.<sup>27</sup> Auch wenn Kertész' Erklärung nachvollziehbar ist, die Tatsache, dass das Opfer Kertész sich in seinen Henker projiziert, bleibt skandalös.

Es ist nicht damit getan, eine solch radikale Selbstbezeichnung lediglich der Überlebensschuld des einstigen Lagerhäftlings zuzuschreiben. Vielmehr handelt es sich um einen narrativen Trick, einen genialen Kunstgriff mit weitgehenden psychologischen und philosophischen Folgen: Indem das Opfer sich nämlich im Henker imaginiert, gelingt es ihm, aus seiner Ohnmacht auszubrechen. Das Objekt befreit sich aus seinem Objektsein, – als Subjekt erobert es sich eine Handlungsfreiheit und öffnet sich somit den Weg zu einer – wenn auch unwahrscheinlichen – Katharsis.

*Ich, der Henker* liest sich wie eine Urschrift, mit ihr läutet Imre Kertész nichts weniger als eine neue Ethik ein. Hier wird nicht mehr streng gesondert zwischen Gut und Böse, Opfer und Henker – im Totalitarismus sind die Fronten austauschbar geworden: Der unschuldige Häftling, der in seiner Not mit dem Lagersystem kollaboriert, der kommunistische Mitläufer, der sich aus Opportunismus der stalinistischen Parteimaschine beugt, ist dem Bösen verbündet. Die These mag schockieren, ist es doch ein gewaltiger Unterschied, ob man Böses antut oder Böses erleidet. Aber in Kertész' Augen sind nicht nur die Henker, auch die Opfer sind schuldig. Beide ergeben sich ihrer Schicksallosigkeit, anstatt ihre eigenen Schritte zu machen.

Ob Opfer oder Täter, so die nicht unproblematische These: Im Totalitarismus handeln sie beide unter dem äußersten Zwang zur Anpassung, es besteht eine leidvolle Komplizenschaft zwischen Opfer und Täter. Sie sind in Kertész' Augen „in dieser Welt hoffnungslos zusammengesperrt“<sup>28</sup>, gewissermaßen austauschbar, wie das folgende Bekenntnis des Henkers, das auf höchst ironische

---

27 Imre Kertész: *Opfer und Henker*. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 23.

28 Ebd., S. 43.

Weise um die Aufmerksamkeit des Lesers buhlt, veranschaulicht: „Was wollte ich (also) sagen? Nichts anderes, als daß Sie in meinem extrem aus der Art geschlagenen Schicksal ihre Erlösung erkennen mögen, insofern, als dies auch Ihr Schicksal hätte sein können und insofern, als ich es nicht gegen Sie, sondern an Ihrer Statt ausgelebt habe.“<sup>29</sup> Der sich selbst als Massenmörder Bezeichnende ist ein skrupelloser Wortjonglierer, dem es gelingt, aus seiner Schuld ein Verdienst zu machen, denn er habe nur stellvertretend gehandelt, habe den verborgenen Willen seiner Umwelt ausgeführt, damit sie sich in Unschuld waschen könne.

Spuren dieser Perspektive weist auch der *Roman eines Schicksallosen* auf, in dem der Protagonist als virtueller Kollaborateur dargestellt wird. Die Mörder sind in seinen Augen normale Menschen, die an einer durchorganisierten, von der Gesellschaft unterstützten Handlung teilnehmen. Kertész' Henker, siehe *Fiasko*, siehe auch Kertész' *Detektivgeschichte*, sind Handlanger eines mörderischen Totalitarismus, sie werden zu Henkern gegen ihren Willen. Das macht sie allerdings um nichts weniger zu Verbrechern. Seine Schritt-für-Schritt-Komplizenschaft und die Komplizenschaft der Dagebliebenen (die Nachbarn) mit dem Regime kann der Protagonist Györgi Köves erst nach seiner Rückkehr in Budapest voll erfassen.

## Vom Gedächtnis des Körpers

Nicht nur ethisch, auch ästhetisch weisen Améry und Kertész den Weg. In Sachen Auschwitz setzen sie der herkömmlichen Poetik des Schweigens eine Poetik des Sagens entgegen; die Zwangsläufigkeit ihrer Epoche fordern sie heraus mit ihrem antizyklischen Denken, Fühlen und Schreiben. In ihren Schriften denken sie in ihrer Zeit, gegen die Zeit und weit über ihre Zeit hinaus. Die Zukunft gestalten sie aus ihrem Wissen um das Vergangene.

Wie ihre widerständige Ethik ist auch ihre Ästhetik eine Ästhetik des Widerstands. Das Wechselspiel zwischen dem ‚Ich in der Geschichte‘ und der ‚Geschichte im Ich‘, um mit Ingeborg Bachmann zu sprechen, ist die Grundlage ihrer Kreativität. Sie werden zu Begründern eines neuen Auschwitz-Diskurses. Mit *Lefeu oder Der Abbruch*, mit dem *Roman eines Schicksallosen*, haben sie eine neue Sprache erfunden, die Auschwitz verhandelt, nicht indem sie *über* Auschwitz sprechen, sondern indem die Sprache und die Form selbst das Paradox Auschwitz verkörpern. Verkörpern im wörtlichen Sinne, denn das Gedächtnis, das ihre Werke artikulieren – und hier war Amérys Aufsatz ‚Die Tortur‘ ein Novum – ist das Gedächtnis des Körpers. Der Körper ist für Améry nicht das Triebhafte, sondern die Vernunft, das Verifizierbare, die Empirie. Der Körper ist ihm Brücke zum Ich und zur Welt, er ist das eigentliche Subjekt der Wahrneh-

---

29 Ebd., S. 39.

mung. Das Fleisch als Einheit von Körper, Geist und Geschichte wird Améry zum Speicher des Gedächtnisses von Auschwitz.

Die Berührungspunkte zwischen den beiden Autoren liegen, wenn nicht *auf* der Hand, so doch *unter* der Hand. Kertész und Améry umkreisen dieselben neuralgischen Punkte, sie kommen in ihren Formulierungen nur zu scheinbar entgegengesetzten Schlussfolgerungen. Hat Améry Sartre zu seinem Meisterdenker erkoren, schreibt Kertész sich in Camus' Existentialismus ein, der sich bei aller Absurdität das Glück zur Pflicht macht. Es ist fast, als wenn die Konstellation zwischen Sartre und Camus (bevor sie vollends auseinanderbrach) die geistigen Befindlichkeiten zwischen Améry und Kertész präfigurierte: Sartre geht mehr vom Intellekt und von der Abstraktion aus, Camus' Schwerpunkt liegt im Dichterisch-Intuitiven.

## Tonalität versus Atonalität

Erzählendes Denken, denkendes Erzählen, Essayistisches und Fiktionales gehen bei Améry und Kertész nahtlos ineinander über. Für beide ist der Essay keine formale literarische Gattung, der es zu genügen gilt. Der Essay ist ihre Lebensform, stellt buchstäblich ihren Versuch zu leben dar. Er ist ihnen ‚vitale Aktion des Menschen‘. In diesem Versuch nähern sie sich ähnlichen Fragen an, intensiv und mit äußerster Radikalität. Aber wo Améry seine kristalline Sprache ansetzt wie ein Seziermesser, wobei der Grundton einer eindeutigen Moral unterschwellig fühlbar bleibt, erschallt Kertész' nicht weniger kristalline, aber dabei durch und durch poetische Sprache atonal und am Abgrund eines verzweifelten Glücks. Kertész' Atonalität ist im Gegensatz zu Amérys Tonalität als eine Sprache jenseits einer allgemein anerkannten Moral zu verstehen. Ich zitiere Kertész: eine atonale Sprache deklariert die „Ungültigkeit von Übereinkunft und Tradition“<sup>30</sup>. Der Moralist kann kein Künstler sein, so Kertész apodiktisch, denn er bewegt sich im Kreis des Gegebenen, er schafft nicht die Welt, sondern er richtet über sie.<sup>31</sup> Schon 1964 artikuliert Kertész die zugespitzten ethischen Prämissen seiner Kunst. Nicht die Moral sei das eigentlich Interessante, sondern die Spiele, die mit ihr getrieben werden, vor allem unter den Bedingungen der totalitären Diktatur.<sup>32</sup>

Asylanten sind sie beide in ihrer glasklaren Sprache, sowohl innerhalb als auch außerhalb von ihr. Der Ungar schreibt auf Ungarisch, findet in Ungarn aber kein Gehör. Der Österreicher lebt in Belgien, schreibt auf Deutsch und bleibt in Belgien ein Unbekannter. In Deutschland nennt man ihn heute einen ‚Klassiker

---

30 Imre Kertész: Die exilierte Sprache. In: Ders.: Die exilierte Sprache. Essays und Reden. Frankfurt/M. 2003, S. 206-221, hier S. 212.

31 Imre Kertész: Galeerentagebuch (wie Anm. 6), S. 13.

32 Ebd.

der Zukunft<sup>33</sup>. Die Sprache, in der sie sich bewegen, ist immer Sprache der anderen, eine Sprache in der sie Fremde bleiben, wobei gerade ihre Fremdheit ihr schriftstellerisches Kapital enthält.

## Judentum als ethische Aufgabe

Kertész benennt diese Fremdheit: „Der wahre Name meiner ‚Fremdheit‘“, so in *Ich - ein anderer*, „heißt Judentum“. <sup>34</sup>Améry dazu: „Ohne Weltvertrauen stehe ich als Jude fremd und allein gegen meine Umgebung, und was ich tun kann, ist nur die Einrichtung in der Fremdheit. Ich muß das Fremdsein als ein Wesenselement meiner Persönlichkeit auf mich nehmen.“<sup>35</sup> Kertész definiert sich als ‚Keinerlei-Jude‘<sup>36</sup>, Améry als ‚Nicht-Nichtjude‘. So gründet ihre Identität in der Nicht-Identität. Seinen Austritt aus dem ungarischen Schriftstellerverband erklärt Kertész mit folgenden Worten:

Ich habe immer als Individuum gelebt. [...] Daß ich Ungar bin, ist um nichts absurder, als daß ich Jude bin. [...] Man glaube nicht, daß es so leicht war, aus den Trümmern meiner mit Stiefeln getretenen Persönlichkeit wieder ein solches Individuum aufzurichten [...]. Ich lasse nicht zu, daß man mich aus meiner Individualität ausgrenzt. Ich habe mich nie in irgendeine Rassen-, National-, oder Gruppenidentität geflüchtet.<sup>37</sup>

Seinen schriftstellerischen Auftrag sehe er darin, der Welt, die Zerbrechlichkeit und Verletzbarkeit seiner Individualität darzubieten: „sämtlichen Erschießungskommandos der Welt- aber auch den aufnahmebereiten Herzen der Welt.“<sup>38</sup>

In *Kaddisch* betrachtet der Erzähler es als „besonderes Glück, Jude zu sein, sogar als Gnade. Nicht daß ich Jude sei“, fährt der Erzähler fort, „denn ich pfeife darauf, [...] was ich bin, vielmehr daß ich als gebrandmarkter Jude die Möglichkeit hatte, in Auschwitz zu sein, so daß ich auf Grund meines Judentums etwas durchlebt und etwas ins Auge geschaut habe und etwas weiß, ein für allemal und unwiderruflich weiß, von dem ich nicht lasse, nie lassen werde.“<sup>39</sup> Auschwitz als Gnade, – schockierender lässt sich ein Glaubensbekenntnis kaum denken. Auschwitz als Gnade eines Wissens.

33 Jürg Altwegg: Jean Améry. 1978 – Das Jahr der Verluste. FAZ 22.10.2008.

34 Imre Kertész: *Ich – ein anderer* (wie Anm. 26), S. 85.

35 Jean Améry: Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein. In: Ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. In: Jean Améry: *Werke*. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Bd. 2. Hg. von Gerhard Scheit. Stuttgart 2002, S. 149-177, hier S. 169.

36 Imre Kertész: *Ich – ein anderer* (wie Anm. 26), S. 113.

37 Imre Kertész: Austrittserklärung aus dem ungarischen Schriftstellerverband. Veröffentlicht in: *Magyar Nemzet*, 29.9.1990.

38 Ebd.

39 Imre Kertész: *Kaddisch* (wie Anm. 13), S. 154.