



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie
der Gemarterte zu brüllen.“

—

Über die Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur

verfasst von / submitted by

Caroline Strecker, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Abstract

Im Zentrum dieser Masterarbeit steht die Frage nach der Bedeutung der Sprache in Zusammenhang mit der literarischen Verarbeitung der Shoah sowie der Beschaffenheit und der Charakteristika dieser. Welche Bedeutung die Sprache, aber auch der Akt des Sprechens, im Shoah-Diskurs der Nachkriegszeit einnimmt, zeigt sich bereits an der bloßen Benennung der Massenvernichtung durch die Nationalsozialisten, setzt doch jedes Wort verschiedene Aspekte und vor allem Personengruppen in den Vordergrund. Auch wenn es um die Nachkriegsliteratur im deutschsprachigen Raum geht, ist die Sprache das zentrale Merkmal der Abgrenzung zwischen einer Literatur der Shoah-Überlebenden sowie jener der führenden Schriftsteller, welche sich oftmals durch ihre Mitäterschaft auszeichnen. Allen voran die Gruppe 47 ist hier anzuführen. Nicht nur durch ihren Sprachgebrauch unterscheidet sich die Trümmer- und Kahlschlag-Literatur von Texten über die Shoah, sondern auch durch das Schweigen über das Geschehene. Neben dieser Tabuisierung der nationalsozialistischen Gräueltaten zeigt vor allem der Umgang mit jüdischen Schriftstellern, wie beispielsweise Paul Celan, den tiefverwurzelten Antisemitismus im vorherrschenden Literaturbetrieb der Nachkriegszeit. Zudem sind Sprache und Sprechen auch in der grundsätzlichen Diskussion über eine Literatur nach Auschwitz zentral. Angestoßen von Theodor W. Adorno und seiner als Verbot falsch verstandenen Warnung, Gedichte nach Auschwitz seien barbarisch und Literatur danach kaum möglich, entspannt sich diese nicht nur außerliterarisch, sondern findet auch Eingang in die Werke aller drei hier besprochenen Autoren. Gemein ist Paul Celan, Fred Wander und H.G. Adler, dass sie Adornos Aussage entgegneten, Argumente dagegen liefern oder ihm gänzlich widersprechen. Vor allem Paul Celan leistet mit seinen Texten einen Beitrag dazu, dass Adorno seine anfängliche Haltung folglich zumindest abschwächt. Über einen gänzlichen Widerruf lässt sich diskutieren. Im Zentrum steht dabei jedoch eigentlich die Frage nach einem angemessenen literarischen Umgang mit der Shoah. Dieser unterscheidet sich bei allen drei Schriftstellern zum Teil sehr. Dennoch lassen sich sprachliche Gemeinsamkeiten erkennen: Durch Sprache wird Identität gegeben oder genommen, womit auch ein Akt der Abgrenzung zusammenhängt, Irritation vor allem bei den Lesenden ausgelöst und so auch das nicht mögliche Mitempfinden gestört. Sprachliche Indirektheit und der darauffolgende Bruch damit sind schließlich ebenso wie das Bedienen aller sprachlichen Mittel, auch solchen aus der Komik, wie Ironie, Sarkasmus und Absurdität – wobei vor allem H.G. Adler hervorzuheben ist – zentrale Charakteristika des literarischen Umgangs mit dem Zivilisationsbruch. Was allen drei Autoren und deren Werken jedenfalls zu eigen ist, ist, dass sie Adornos Annahme von einer Unmöglichkeit einer Literatur nach Auschwitz widerlegen und dabei verschiedenste sprachliche, rhetorische und erzählerische Gestaltungsmöglichkeiten aufzeigen, um Zeugenschaft über die Verbrechen des Nationalsozialismus abzulegen.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Grundlegendes.....	4
2.1.	Der Gegenstand: Die Shoah	4
2.2.	Die historische Einordnung: Nachkriegsliteratur	7
2.3.	Die geographische Einordnung: Österreichische Literaten und deren Texte	9
2.4.	Die bundesdeutsche Nachkriegsliteratur – ein Gegensatz?.....	14
2.5.	Über Adorno und das (Un-)Vermögen, nach Auschwitz Literatur zu verfassen	22
3.	Sprache und Verständnis: Paul Celan.....	34
3.1.	„wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“	35
3.2.	„das ist die Sprache, die hier gilt, [...] eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich“	40
4.	Durch Sprache überleben: Fred Wander	47
4.1.	„Das Wort hatte magische Kräfte [...]“	48
5.	An den Grenzen der Sprache: H. G. Adler.....	62
5.1.	„Wer will sagen, wie es war? Die Toten? Sie sagen es.“	63
5.2.	„Die schallenden Stufen hinunter zur Nacht“	74
6.	5 Thesen über die Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur.....	81
6.1.	Sprache als Identität	82
6.2.	Sprache als Irritation	83
6.3.	Schöpfen aus allen sprachlichen Mitteln.....	84
6.4.	Direktheit des Indirekten	85
6.5.	Abgrenzung durch Sprache	86
7.	Resümee	90
8.	Literaturverzeichnis.....	93

1. Einleitung

„Verstehen muss man nicht. Es gibt nichts zu verstehen.
Wissen muss man es, weil es gewesen ist.
Wir durften nicht sein, und jetzt sind meine Liebsten tot!
Fort! Fort! Das müssen sie verstehen!“¹

Es ist das Wissen über die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden durch den Nationalsozialismus – die Shoah, den Holocaust, den Zivilisationsbruch, das in eben jener Stelle aus H.G. Adlers Roman *Eine Reise* gefordert wird. Wenngleich das Geschehene mit anderen Ereignissen kaum vergleichbar ist, so lässt sich doch dasselbe wie während und nach anderen Katastrophen und grauenhaften Ereignissen im Laufe der Geschichte erkennen: Die Literatur wird zum zentralen Ort der geschichtlichen Aufarbeitung, zu jenem Medium, welches das Wissen über die Geschehnisse während des Zweiten Weltkriegs sammelt und weitererzählt und das in einer Zeit, in der die Öffentlichkeit in den nationalsozialistisch beherrschten Ländern lieber schweigt.

Anfangen zu dichten wird oftmals bereits während der Inhaftierung in Konzentrationslagern. Es sind vor allem Gedichte, die sich auf kleinen Zetteln verstecken lassen und nicht nur Zeugnis über das Geschehene ablegen, sondern auch eine Gefahrenquelle für die Autoren bilden. Auch die Idee für längere erzählende Werke kommt meistens in den ersten Jahren nach Kriegsende. Erste Veröffentlichungen von literarischen Texten rund um das in der Nachkriegsgesellschaft tabuisierte Thema Shoah folgen ab 1960 und beginnen sich langsam aber doch zu häufen. Damit beginnt auch der Zeitraum, in dem jene Autoren ihre Prosa veröffentlichen, die im Zentrum der Betrachtung der vorliegenden Arbeit stehen: Paul Celan, Fred Wander und H.G. (Hans Günter) Adler. Den Untersuchungsgegenstand bilden Celans Gedicht *Todesfuge* sowie seine Erzählung *Gespräch im Gebirg*, Wanders Erzählung *Der siebente Brunnen* und Adlers Roman *Eine Reise* sowie sein Gedicht *Totenfeier*. Es handelt sich dabei um unterschiedliche Texte von unterschiedlichen Schriftstellern mit unterschiedlichem Bekanntheitsgrad: Während Paul Celan wohl als bekanntester Lyriker, wenn nicht überhaupt Dichter, nach Auschwitz und mit Auschwitz als Zentrum seines Schaffens angesehen werden kann, was auch die unzähligen literaturwissenschaftlichen Beiträge zu seiner Person und seinem Werk bezeugen, kann man dies von den anderen beiden Schriftstellern wohl kaum behaupten. Die Rezeption der Werke Fred Wanders ist eine unstete: „Bei manchen

¹ Adler, H.G.: *Eine Reise*. Roman. Wien: Paul Zsolnay. 1999. S. 264.

Lesern, insbesondere in den neuen deutschen Ländern, hat er Kultstatus, bei anderen dagegen, auch solchen, die sich für Holocaust-Literatur interessieren, ist kaum sein Name bekannt.“² Noch weniger bekannt scheint der Dritte im hier untersuchten Bunde: H.G. Adler. Schon er selbst sagte 1980 über sein Werk, dass es vollkommen unbekannt sei – trotz prominenten und bedeutenden Rezensenten, wie Heimito von Doderer, Heinrich Böll oder Elias Canetti.³ Auch das große Interesse und die durchwegs positiv ausfallenden Berichte von Kritikern über *Der Wahrheit verpflichtet* oder eben *Eine Reise* konnten daran nichts ändern.⁴ Sein literarisches Werk fällt an Bekanntheit weit hinter sein wissenschaftliches zurück, obwohl beide in enger Verbindung zueinander zu betrachten sind. Ein ähnliches Zeugnis liefert Franz Hocheneder, Verfasser der wohl einzigen monographischen Studie über den Literaten und Intellektuellen Adler: Hocheneder berichtet, nur wenig Sekundärliteratur dafür gefunden zu haben.⁵ Nur sehr vereinzelt kommen seit den letzten Jahren Untersuchungen, vor allem mit Blick auf das literarische Werk, hinzu.

Was die meisten Untersuchungen zu den eben genannten Autoren und Werken gemein haben, ist, dass zumeist das Verhältnis von Autobiographie und den fiktionalen Texten zum Forschungsgegenstand werden. So stehen vielfach Fragen nach der Erzählsituation, dem Erzähler, seiner Zuverlässigkeit oder nach dem autobiographischen Gehalt im Mittelpunkt. Denn bei den erzählenden Texten handelt es sich ausnahmslos um fiktive Prosa, in welche die erlebte Shoah verflochten wird. Eine Erklärung dafür gibt Ruth Klüger in ihrem Nachwort zu Fred Wanders *Der siebente Brunnen*:

Warum erzählt ein Entkommener der KZs seine Erfahrungen in fiktionaler Form und nicht als Erlebnisbericht? [...] Die Antwort ist wohl, daß die Fiktion eine größere Distanzierung als der Tatsachenbericht erlaubt: vor allem kann sich das Ich zurücknehmen, im Hintergrund halten, Beobachter und nicht primär Opfer sein.⁶

Dass die fiktionale Form, die fiktiven Charaktere, teils sogar die fiktiven Orte, den realen Gehalt der Texte und das wirkliche, erlebte Grauen jedoch nicht schmälern, muss dabei betont werden. Das Gelesene, allen voran die Grausamkeiten, für reine Erfindung zu halten, käme einem Leugnen der Geschichte gleich, wie es vor allem jenen, die nur Befehle befolgt oder nichts gewusst hätten,

² Grünzweig, Walter: „Kommen wir jemals aus dem KZ heraus?“ Die ‚Erinnerungsbücher‘ Fred Wanders. In: *Erinnerte Shoah – Die Literatur der Überlebende*. Hrsg. von Walter Schmitz. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003. S. 186.

³ Vgl. Hocheneder, Franz: *H. G. Adler (1910-1988). Privatgelehrter und freier Schriftsteller. Eine Monographie*. Wien: Böhlau. 2009. S. 230.

⁴ Vgl. Hocheneder, Franz: *Erinnern an die Shoah und die Literatur des Überlebenden H.G. Adler (1910-1988)*. In: *Erinnerte Shoah – Die Literatur der Überlebende*. Hrsg. von Walter Schmitz. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003. S. 137-152. S. 151-152.

⁵ Vgl. Ebd., S. 137.

⁶ Klüger, Ruth: „Meine Toten sind zahlreich und gesprächig“. Nachwort. In: *Der siebente Brunnen*. Von Fred Wanders. Göttingen: Wallstein. 2005. S. 152.

nach 1945 zu eigen ist. An dieser Stelle kann Erin McGlothlin zitiert werden, der eine Vorgangsweise aufzeigt, der auch in der vorliegenden Arbeit gefolgt wird:

Die Zeugenberichte und Erzählungen von Holocaust-Überlebenden, ob nun autobiographisch, fiktional-autobiographisch oder rein fiktional, sind auf gewisse Weise immer in den tatsächlichen Erfahrungen der Autoren verankert und durch sie authentifiziert, unabhängig davon, ob diese Erfahrungen direkt und wahrheitsgetreu in den Text eingehen. [...] Der autobiographische Pakt hat in den literarischen Texten über den Holocaust, seien sie nun offensichtlich autobiographisch oder nicht, an Bedeutung gewonnen, da uns der Name des Autors eine Garantie gibt, daß die im Text beschriebenen unfassbar brutalen Ereignisse tatsächlich möglich waren, daß das Udenkbare tatsächlich passiert ist und daß der Text kein Ausdruck purer Phantasie ist, wie es die Leugner des Holocaust gerne behaupten.⁷

In der vorliegenden Arbeit soll ein anderer Aspekt ins Zentrum gerückt werden: die Sprache, ihre Mittel und Verwendung sowie ihre Bedeutung im literarischen Diskurs rund um die Shoah. Dass dabei Bezüge zur Realität und zu autobiographischen Elementen nicht vernachlässigt werden können, zeigt sich spätestens dann, wenn Kritiker den Wahrheitsgehalt der Texte zu leugnen versuchen oder wenn aufgezeigt wird, wie auch ohne direkte Benennung von den Geschehnissen bei Deportationen und in den Lagern erzählt wird. Dennoch sollen nicht Fragestellungen zur Autobiographie im Vordergrund stehen. Anhand der ausgewählten Texte von Paul Celan, Fred Wander und H.G. Adler soll Antwort auf folgende drei Forschungsfragen gegeben werden können:

1. Welche Bedeutung hat die Sprache für den literarischen Umgang mit der Shoah?
2. Wodurch zeichnet sich die Sprache der Schreibenden (erster Generation) aus?
3. Inwiefern wird Sprache selbst zum Thema der literarischen Texte?

Dazu sollen die Gedichte sowie die Prosa der Autoren im Rahmen eines Close Readings auf deren sprachliche Gestaltung, auf stilistische Besonderheiten der einzelnen Schriftsteller, aber auch solche, die den literarischen Zeugnissen der Shoah gemein scheinen, sowie die Thematisierung von Sprache, Sprechen, Erzählen untersucht werden. Anhand dieser Analyse der Primärtexte werden Antworten auf Forschungsfrage eins und zwei formuliert, wobei die Betrachtung des Textimmanen immer wieder durch äußere Einflüsse, in Form von historischen Begebenheiten, Erfahrungen der Autoren oder Anfeindungen und Kritik von anderen, ergänzt werden muss. Am Anfang dessen steht jedoch zunächst eine Gegenstandsbestimmung, welche sich zum einen mit den einzelnen Wortteilen des Überthemas, der Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur, befasst. Zum anderen soll im Rahmen dieser einführenden Erläuterungen auch auf die deutsche Nachkriegsliteratur und die sie bestimmenden Autoren (bewusst nicht gendert) und Texttypen sowie

⁷ McGlothlin, Erin: „Das eigene Leid begreift man nicht.“ Fred Wanders Der siebente Brunnen und die Geschichte des Selbst. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 97-98.

auf die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit einer Literatur nach Auschwitz mit den Überlegungen von Theodor W. Adorno und den Diskussionen rund um diese eingegangen werden.

2. Grundlegendes

Befasst man sich mit der Sprache, deren Ausformungen und Bedeutung in bestimmten Diskursen, so kommt man wohl kaum daran vorbei, zunächst die Benennung des Gegenstands selbst zumindest kurz zu erläutern und gegebenenfalls die damit einhergehenden Schwierigkeiten und Probleme kritisch zu reflektieren, sowie die Kenntnis der Debatten darüber zu zeigen und diese zumindest für sich und für die eigene Arbeit soweit es geht aufzulösen. Blickt man nun auf den Themenbereich der Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur, so kann man diesen in drei Begrifflichkeiten aufteilen: die Shoah, die Nachkriegsliteratur, und letztlich noch österreichisch. Gestand der Arbeit ist somit ein historisches Ereignis, über welches aus literarischen Quellen aus einem bestimmten Zeitraum Informationen gewonnen werden. Eine weitere Eingrenzung erfolgt durch die Fokussierung auf Schreibende eines bestimmten geographischen Gebietes und Nationalstaates. Dass eine Klärung dieser Begrifflichkeiten unumgänglich für die weiteren Betrachtungen und abschließenden Thesen ist, soll folglich gezeigt werden.

2.1. Der Gegenstand: Die Shoah

Die schwierige Frage danach, ob und wie die Vernichtung der Juden ästhetisch darstellbar sei, beginnt schon bei der verwendeten Begrifflichkeit. Worte wie ‚Holocaust‘ oder ‚Shoah‘ drücken den zum Scheitern verurteilten Versuch aus, die Schrecken der Judenvernichtung durch ein Bezeichnendes zu evozieren. Schon hier zeigt sich, dass aufgrund der Unzulänglichkeiten des sprachlich-semantischen Systems jegliche Bedeutungszuweisung Schwierigkeiten mit sich bringt.⁸

Da wäre zunächst der Begriff ‚Holocaust‘, welcher vor allem ältere Forschungsbeiträge dominiert. Wörtlich ist damit „vollständig Verbranntes“⁹ gemeint. Was zunächst durchaus treffend für die Ermordung europäischer Juden in Arbeits- und Konzentrationslagern und deren anschließende Verbrennung in Krematorien erscheinen mag, erweist sich jedoch als problematisch, wenn man die Geschichte des Wortes in den Blick nimmt: Das Wort hat seine Wurzeln im Althebräisch und wurde dort ursprünglich für die Bezeichnung für religiöse Brandopfer gebraucht. Wie auch

⁸ Freiburg, Rudolf & Bayer, Gerd: Einleitung: Literatur und Holocaust. In: Literatur und Holocaust. Hrsg. von Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. S. 2.

⁹ Ebd., S. 2.

Freiburg und Bayer erörtern, erfährt der Begriff so eine religiöse, wenn nicht sogar reinigende Konnotation. Somit kommt es zu einer Weiterführung der Betrachtung der Juden in einer Opferrolle sowie zu einer Verharmlosung der Täter, welche als Gehilfen bei der Ausführung des göttlichen Willens gesehen werden können.¹⁰

Als Alternative, die sich vor allem heutzutage mehr und mehr in der Beschäftigung mit dem Thema durchsetzt, wird ‚Shoah‘ für die Bezeichnung des Massenmordes an den europäischen Juden herangezogen, zu dessen internationaler Verwendung besonders Claude Lanzmanns gleichnamiger Dokumentationsfilm beigetragen hat. Vor allem Jüdinnen und Juden verwenden den Begriff, der den systematischen Massenmord von der religiösen, kultischen Bedeutung von ‚Holocaust‘ abgrenzt – so findet sich dieser auch in der israelischen Unabhängigkeitserklärung aus dem Jahre 1948. Aus dem Hebräischen kommend meint ‚Shoah‘ Untergang oder Katastrophe und bezieht sich vor allem auf die Ermordeten jüdischer Herkunft.¹¹

Jedoch darf auch dieser Begriff nicht als gänzlich unproblematisch und frei von Kritik begriffen werden: Als Problem dieses Begriffes führen Freiburg und Bayer die Bedeutung Unglück, welche dem Wort in einigen Deutungen zukommt, an. Zudem verweisen sie auf biblische Stellen, wo in Zusammenhang mit dem Begriff vom Urteil Gottes oder von Vergeltung die Rede ist. Hierbei kommt es vor allem zu einer Verharmlosung der aktiven Komponente. Die Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten wurde gezielt betrieben, neue Methoden und Techniken wurden entwickelt, ein bürokratisches und logistisches System dahinter wurde geschaffen – all das sind aktive und noch dazu von Menschen losgetretene Vorgänge, wohingegen sich Unglück durch das Willkürliche, Zufällige, Übernatürliche aber zumindest dadurch, dass der Mensch wenig Einfluss darauf hat, auszeichnen – man denke beispielsweise an ein Erdbeben oder an ein Flugzeugunglück.¹²

Als dritte, durchaus sehr bekannte Bezeichnung lässt sich noch ‚Genozid‘, Völkermord, anführen. Dies meint die Vernichtung wegen der Zugehörigkeit zu bestimmten Ethnien und Religionen und zielt darauf ab, deren Kultur zu zerstören. Die Kritik daran richtet sich gegen eben jene unspezifische Bedeutung.¹³ Dadurch gibt sie Anlass zu Diskussionen über die Auffassung der Shoah als spezifisch jüdisches Erlebnis oder als Katastrophe der Welt, welche das Jüdische übersteigt. Die

¹⁰ Vgl. Freiburg & Bayer, 2009, S. 2-3.

¹¹ Demokratiewebstatt, Österreichisches Parlament: Shoah, Holocaust, Churban – Was ist damit gemeint? <https://www.demokratiewebstatt.at/thema/thema-holocaust-shoah/shoah-holocaust-churban-was-ist-damit-gemeint> (12.09.2022)

¹² Vgl. Freiburg & Bayer, 2009, S. 3.

¹³ Vgl. Ebd., S. 4.

Betonung der Einmaligkeit der Shoah als Vernichtung der europäischen Juden wird aber zumeist oft als unabdingbar und notwendig betrachtet.¹⁴

Als weniger bekannte, aber vor allem im Jiddischen gebräuchliche Alternativen sind noch (der) ‚Churban‘ – auch ‚Churbn‘ – für Zerstörung oder Vernichtung anzuführen oder aber (der) ‚Umkum‘ für das Sterben zu nennen.¹⁵ Der Begriff ‚Churban‘ ist auch jener, von dem in Zusammenhang mit Celan zu lesen ist. Dieser zieht die Bezeichnung für eine Katastrophe, die der Mensch herbeigeführt hat, den Begriffen für Brandopfer oder Naturkatastrophe vor.¹⁶

Nicht unerwähnt sollen ebenso Begrifflichkeiten aus anderen Sprachen bleiben, die in verschiedenen Kulturkreisen unterschiedlich genutzt werden. So gibt es auch den Begriff ‚Porrajmos‘, der seinen Ursprung in den Sprachen der Sinti und Roma hat. Dessen Bedeutung ist ‚verschlingen‘ oder ‚auffressen‘ und hebt sich damit von den bisherigen durchaus ab. Wenngleich damit die Gewaltsamkeit der Vernichtung betont wird, so tritt durch den Gebrauch des Wortes – als Bezeichnung für Vergewaltigungen – ein stark sexueller Aspekt in den Vordergrund, womit auch die Problematik dieses Begriffes erklärt wäre. „Die unterschiedlichen Lehnwörter spiegeln dabei wider, dass es bei einer Diskussion um den Holocaust auch um die Wahrung der unterschiedlichen Opfergruppen geht.“¹⁷

Einen bezüglich der Opfergruppen eher neutraleren Begriff etabliert Dan Diner mit dem ‚Zivilisationsbruch‘, welcher die Betrachtungen zur Benennung der Ermordung von Menschen bestimmter Religion, Herkunft oder auch politischer Gesinnung, allen voran der europäischen Jüdinnen und Juden durch die Nationalsozialisten abschließen soll. Dieser schreibt:

Das Ereignis Auschwitz rührt an Schichten zivilisatorischer Gewißheit, die zu den Grundvoraussetzungen zwischenmenschlichen Verhaltens gehören. Die bürokratisch organisierte und industriell durchgeführte Massenvernichtung bedeutet so etwas wie die Widerlegung einer Zivilisation, deren Denken und Handeln einer Rationalität folgt, die ein Mindestmaß antizipatorischen Vertrauens voraussetzt; ein utilitaristisch geprägtes Vertrauen, das eine gleichsam grundlose Massentötung, gar noch in Gestalt rationaler Organisation, schon aus Gründen von Interessenskalkül und Selbsterhaltung der Täter ausschließt. Ein sozial gewachsenes Vertrauen in Leben und Überleben bedingende gesellschaftliche Regelmäßigkeit wurden ins Gegenteil verkehrt: Regelmäßig war die Massenvernichtung – Überleben hingegen dem bloßen Zufall geschuldet.¹⁸

¹⁴ Vgl. Freiburg & Bayer, 2009, S. 3-4.

¹⁵ Vgl. Aptroot, Marion & Gruschka, Roland: Jiddisch. Geschichte und Kultur einer Weltsprache. München: C.H. Beck. 2010. S. 150.

¹⁶ Vgl. Wiedemann, Barbara: Kommentar zu Paul Celans „Todesfuge“ und anderen Gedichten. In: Paul Celan. „Todesfuge“ und andere Gedichte. Ausgewählt und mit einem Kommentar versehen von Barbara Wiedemann. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020. S. 92.

¹⁷ Freiburg & Bayer, 2009, S. 3.

¹⁸ Diner, Dan: Vorwort des Herausgebers. In: Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Hrsg. von Dan Diner. Frankfurt am Main: Fischer. 1988. S. 7.

Was man dem Begriff Diners nicht vorwerfen kann, ist, dass er sich auf nur eine Opfergruppe bezieht, deren Sprache er entstammt und somit bestimmte andere ausschließt, wodurch er als Erweiterung der bisherigen gesehen werden kann. Ebenso bringt er zentrale Aspekte des Ereignisses, wie die dahinterstehende Bürokratie, Logistik, Industrie und Technik, zum Ausdruck und hebt damit wie auch durch die Bezeichnung für ‚Bruch‘ auch die Singularität des Geschehenen und dessen Ausmaßes hervor – ein sehr bedeutsamer Aspekt. Man kann jedoch durchaus kritisch hinterfragen, ob bei diesem Begriff die jüdischen Opfer nicht unverhältnismäßig in den Hintergrund geraten, zumal sie die größte Zahl an Ermordeten ausmachen und von Beginn an das primäre Ziel der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik waren. Gerade für diese Arbeit ist das wohl ein nicht zu unterschätzender Kritikpunkt, da alle hier besprochenen Autoren jüdischer Herkunft sind und diese jüdische Identität für das Erlebte während, aber auch vor und nach dem Zweiten Weltkrieg eine große Bedeutung gerade hinsichtlich des Untersuchungsgegenstandes, der Sprache, hat. Da also in der vorliegenden Arbeit ausschließlich jüdische Autoren im Fokus stehen, erscheint somit die Benennung des Grauens mit einem Wort hebräischen Ursprungs am passendsten, weshalb im Weiteren vor allem von der ‚Shoah‘ die Rede sein wird, zumal der Begriff in der aktuellen Forschung immer gebräuchlicher wird. Ebenfalls wird vereinzelt vom Zivilisationsbruch oder Holocaust die Rede sein, wobei letzterer vor allem Teil von Zitaten aus älterer Publikation ist und somit nicht ausgetauscht werden wird.

2.2. Die historische Einordnung: Nachkriegsliteratur

Die Nachkriegszeit ist lang – ihr Anfang unmittelbar mit Kriegsende 1945 steht augenscheinlich fest, doch wann ist ihr Ende festzusetzen? Bei allen Schreibenden, die hier behandelt werden sollen, handelt es sich ausnahmslos um solche der ersten Generation, die sich dadurch auszeichnet, dass sie das Grauen selbst erlebt und überlebt hat. Diese ersten Stimmen stehen in unmittelbarer Nähe zum Ereignis der Shoah. Ihnen wird aufgrund der „Dichte der Wahrnehmung“¹⁹ sowie der „Intensität des Erinnerns“²⁰ eine hohe Authentizität zugeschrieben.

Wenngleich manche, vor allem die lyrischen Texte, wie sich zeigen wird, bereits während des Krieges und der Gefangenschaft in den Lagern entstanden sind, so haben alle literarischen Zeugnisse gemein, dass sie erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges veröffentlicht werden. Diese

¹⁹ Gehle, Holger: Paul Celan – Wahrnehmung, Erinnerung, Poetik. In: Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963. Hrsg. von Ruth Vogel-Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2010. S. 127.

²⁰ Ebd., S. 127.

Veröffentlichungen erscheinen in einem Zeitraum von 1948 bis 1971. Er umfasst für die vorliegende Arbeit die Nachkriegszeit.

Direkt zu Beginn der Nachkriegszeit, im Mai 1945, entsteht im rumänischen Bukarest die wohl bekannteste lyrische Verarbeitung der Shoah: das Gedicht *Todesfuge* von Paul Celan. Erstmals in deutscher Sprache, der Originalsprache des Gedichts, veröffentlicht, wurde es im Band *Der Sand aus den Urnen* im Oktober 1948, von wo es auch in den zweiten Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*, publiziert 1952, übernommen wird. Dem voraus geht der Druck der rumänischen Übersetzung in einer Bukarester Zeitschrift im Mai 1947.²¹ Im Jahr 1959, Juli bis August, entsteht dann der Prosa-Text *Gespräch im Gebirg*. Er erscheint erstmals im August 1960 in der Zeitschrift *Die Neue Rundschau* und ist damit die einzige zu den Lebzeiten Celans publizierte Erzählung von ihm.²² Celans ist damit der Autor, dessen Texte am frühesten erscheinen.

Fred Wander sprach erstmals von seinem Schreibvorhaben über die Erlebnisse zwischen Dezember 1944 bis Mai 1945 Ende März 1968 in einem Brief an Günter Casper, der Cheflektor für Antifaschismus- & sozialistische Gegenwartsliteratur in der entsprechenden Abteilung der DDR war. Im Juni desselben Jahres wurde mitgeteilt, dass der Aufbau Verlag großes Interesse daran habe. Für September bis Dezember desselben Jahres wurde schließlich auch ein erster Fördervertrag abgeschlossen, zwei weitere folgten im nächsten Jahr. Der Arbeitsprozess dauert bis in den Frühsommer 1970 an, im August desselben Jahres ging das Typoskript schließlich zur Druckgenehmigung und 1971 erschien *Der siebente Brunnen* dann erstmals in einer Auflagenhöhe von 5.000 gedruckten Exemplaren. Einzig darüber, wann Wander der Gedanke über die literarische Verarbeitung der Erlebnisse in den nationalsozialistischen Lagern kam, herrscht Unklarheit: In zwei Auflagen seiner verfassten *Erinnerungen* heißt es, dass er bereits seit den 1950er Jahren darüber nachdachte, wohingegen einem späteren Gespräch zufolge eine Autofahrt vorbei am Ettersberg 1967 in ihm die Idee weckte.²³

Knapp 19 Jahre vor der Publikation von Wanders *Der siebente Brunnen* erscheint *Eine Reise* von H.G. Adler. Der bereits 1950/51 entstandene Text wurde erst ein Jahrzehnt später, 1962 zum ersten Mal als ‚Ballade‘ veröffentlicht. Eine Neuauflage, mit der auf Wunsch des Verlegers geänderten Gattungsbezeichnung ‚Roman‘, folgte 1999.²⁴ Zudem liefert Adler mit seinem *Theresienstädter*

²¹ Vgl. Wiedemann, 2020, S. 89-90, 129.

²² Vgl. May, Markus: *Gespräch im Gebirg*. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012a. S. 144-145.

²³ Vgl. Schneider, Ulrike: *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit*. Berlin: De Gruyter. 2012. S. 193-198.

²⁴ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 229-230.

Bilderbogen die früheste literarische, gar lyrische Auseinandersetzung mit der Shoah. Die Entstehung der fünfundzwanzig Gedichte lässt sich ziemlich genau auf die Zeit zwischen Ende März 1942 und Anfang Juli 1942 datieren – mit zwei Ausnahmen. Eine erste Fassung des Gedichts *Totenfeier* geht auf das Ende dieses Zeitraumes, den 5. Juli 1942 zurück.²⁵

2.3. Die geographische Einordnung: Österreichische Literaten und deren Texte

Ein durchaus hohes Diskussionspotential wohnt wohl der nationalen Zuordnung der drei Autoren inne. Das gilt vor allem dann, wenn sie nach dem Untergang der Monarchie in den Nachfolgestaaten der Monarchie geboren wurden, die nun eigene Nationalstaaten sind. Abgesehen davon muss man dabei, wie sich zeigen wird, wohl auch das Selbstverständnis der Autoren gegenüber ihrem Geburtsort berücksichtigen. Dabei kommt die Frage auf, inwiefern es überhaupt möglich ist, sich einer Nation verbunden zu fühlen, welche maßgeblich an der eigens erlebten Shoah beteiligt war, ebenso wie die Frage, ob nicht gerade über die Schreibtradition besser zu argumentieren ist, warum man von einer österreichischen Literatur sprechen kann – mehr dazu in Abschnitt 5.

H.G. Adler wurde zwar in Prag geboren, dieses gehörte aber im Juli 1910 noch zu der österreichisch-ungarischen Monarchie und zeichnete sich durch sein Netzwerk an österreich-deutschsprachigen Schriftstellern aus. So kann man Adler wohl guten Gewissens zu jenen Literaten zählen, die zur Zeit der Monarchie deutschsprachig aufwuchsen, auf Deutsch schrieben und deren Zuordnung zur österreichischen Literatur wenig bestritten wird – als ihm vorausgehend, im späten 19. Jahrhundert geboren, ließen sich Franz Werfel oder auch Franz Kafka als Vertreter für jene Literaturszene nennen. Mit Letzterem wird Adler nicht nur literarisch immer wieder in Verbindung gebracht, sondern er versuchte auch, dessen Nachlass nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Tschechien zu retten.²⁶

In Prag besuchte er von klein auf immer deutschsprachige Schulen, maturierte auf Deutsch und studierte an der Prager Deutschen Universität.²⁷ So gilt also für Adler: „[Seine] erste Sprache war Deutsch; Tschechisch erlernte er erst später privat bei seiner Klassenlehrerin, als er bereits die Volksschule besuchte. Die deutsche und österreichische Kultur waren es, denen sich Adlers Familie zugehörig fühlte, das Jüdische war für sie – und somit auch für Adlers Erziehung – von so gut

²⁵ Vgl. Hocheneder, 2003, S. 147-148.

²⁶ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 335.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 333-334.

wie gar keiner Bedeutung.“²⁸ Wenngleich also nur ob der gesprochenen Sprache eine Zuschreibung zu einer Nation durchaus bedenklich erscheint, ist es vor allem jenes Zugehörigkeitsgefühl, das eine Argumentation zu Gunsten der Auffassung, Adler als österreichischen Autor anzusehen, stützt, neben dem Geburtsort und der Zeit. Bei Adler handelt es sich somit um einen Intellektuellen jüdischer Herkunft, welcher noch vor dem Ende der Monarchie in einer assimilierten Familie aufwuchs. Den Untergang des Vielvölkerstaates erlebte er mit und begann in einer Zeit der Unsicherheit und des Umbruchs zu schreiben, so wie viele Schriftsteller*innen, die das literarische Leben in Österreich, mit Wien als Zentrum, zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmten. So bildete sich um ihn und Franz Barmann Steiner in Prag ein literarischer Kreis, wie sie damals auch in Wien populär waren und bekannte Schriftsteller hervorbrachten.²⁹ Dass er keinesfalls ein Tscheche sei, betonte Adler auch nach dem Krieg und in Prag wollte er auch nicht bleiben, da er die Kultur, der er sich zugehörig fühlte, als vertrieben ansah. Da er nach 1945 auch in kein anderes Land wollte, welches einmal vom Nationalsozialismus besetzt worden war, kam auch ein Leben in Österreich nicht in Frage und so ging er 1947 nach England³⁰, wo er bis zu seinem Tod in London lebte.³¹ Dennoch lässt sich behaupten, dass H.G. Adler angesichts seiner schriftstellerischen Leistung wohl der österreichischste aller drei Autoren ist, wie sich an Hand der Analyse seiner Texte noch deutlich zeigen wird.

„Er blieb immer Österreicher [...]“³², so heißt es hingegen in der Auseinandersetzung Wulf Kirstens mit Fred Wander. Auf den ersten Blick erscheint die Vereinnahmung Wanders für die österreichische Literatur am eindeutigsten: Geboren wird er 1917 in Wien, 1983 kehrt er an seinen Geburtsort zurück und lebt von dort an wieder in der Hauptstadt, die für ihn einem Exil gleicht. Wenngleich Wander selbst sich nicht als österreichischer Autor bezeichnet und seine Schwierigkeiten damit hatte, sich Österreich zugehörig zu fühlen, was vor allem der Diskriminierung, die er schon in Kindesjahren erfahren hat, geschuldet ist, so ist es aber „ganz deutlich, wenn er [...] den kulturellen und politischen Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Nationalsozialismus und spezifisch österreichischen Begebenheiten beschreibt.“³³ In seinen literarischen Werken, geprägt durch die Erfahrung der Shoah, finden sich Kommentierungen Österreichs zwar ohne Gefühl und Erregung, konsequent und kühl, dennoch wird er von Grünzweig und Seeber in eine Linie mit

²⁸ Hocheneder, 2009, S. 29.

²⁹ Vgl. Hocheneder, 2003, S. 138.

³⁰ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 118-121.

³¹ Vgl. Hocheneder, 2003, S. 143.

³² Kirsten, Wulf: „Es ist kein Gras über die Geschichte gewachsen.“ Stimmen aus Buchenwald. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 24.

³³ Grünzweig, Walter & Seeber, Ursula: Annäherungen. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 7.

großen österreichischen Autor*innen gestellt, die in der Tradition der Antiheimatliteratur gegen die eigene österreichische Herkunft in ihrer Literatur anschreiben, wie Thomas Bernhard oder Peter Handke.³⁴ Eine österreichische Literaturtradition, die in der Diskussion um die Shoah in der Nachkriegsliteratur noch eine entscheidende Rolle im Rahmen dieser Betrachtung spielen wird.

In Wien geboren, verbringt er dort auch seine Kindheit und wird hier letztendlich auch mit dem Antisemitismus der Bevölkerung konfrontiert. So spricht er in einem späteren Interview von Wien als der Hauptstadt nicht nur des Landes Österreich, sondern auch des Antisemitismus. Gleichzeitig war dies aber auch der Ort, an dem Wander in die Welt der Literatur eingeführt wurde und Bücher zu Mitteln der Überwindung seiner Kindheitserfahrungen wurden.³⁵ So findet sich bei Wander in seiner Biographie *Das gute Leben* ein zwiespältiges Wien-Bild:

ein äußerst bedrückendes, bedrohliches Bild von Wien – wobei es sich hier nur um einige kleine Splitter von Erinnerung handelt – immer in Bezug auf die Vertreibung und Verfolgung der Juden. Erstaunlicherweise wird dann aber Wien – auf ganz andere Weise – zur Stadt der Kunst, Musik und Kultur, insbesondere wenn Fred Wander vom Glück der Literatur spricht.³⁶

Ebenfalls nicht unbedeutend scheint Wien hinsichtlich der politischen Gesinnung: Nach Ende des Krieges im ‚roten Wien‘ geboren, verbringt er seine Jugend in einer, beziehungsweise der einzigen sozialdemokratisch regierten Stadt Österreichs. Bereits Wanders Vaters sah, wenngleich er kein überzeugter Kommunist war, im Sozialismus das Potential für Veränderungen in der Welt. Ein Gedanke, der sich durchaus auch bei Wander nach Ende des Zweit Weltkriegs erkennen lässt, denn wie sich noch zeigen wird, wird der Schriftsteller später auch in der DDR publizieren. Aber auch in Wien ist Wander nach Kriegsende tätig, arbeitet dort als Fotoreporter – jene Arbeit, welche auch auf sein dichterisches Werk großen Einfluss hat, wenn dem Schauen und Beobachten nicht gar eine identitätsprägende Rolle zukommt.³⁷ Man kann also festhalten: „Wenn man sich mit Wanders Lebensgeschichte auseinandersetzt, wird erkennbar, welchen großen Stellenwert der Autor seiner ihn stark prägenden Kindheit [sowie seiner späteren beruflichen Tätigkeit] in Wien beimisst.“³⁸

³⁴ Vgl. Grünzweig & Seeber, 2005, S. 7.

³⁵ Vgl. Yowa, Serge: Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger. Beitrag zur neueren kulturwissenschaftlichen und fachübergreifenden Shoah-Autobiografiefor- schung. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2014. S. 152-153.

³⁶ Renoldner, Klemens: Stadt der Vernichtung, Stadt der Kultur. Fred Wander und Stefan Zweig blicken auf Wien. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 164.

³⁷ Vgl. Yowa, 2014, S. 155-157.

³⁸ Yowa, Serge: Kulturelles Gedächtnis und politisch-ethische Verantwortung nach Auschwitz. Zur Aktualität von Fred Wanders Erinnerungspoetologie. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 152.

Bleibt letztlich noch Paul Celan, dessen Einvernahme für die österreichische Literatur wohl am umstrittensten ist. Am 23. November des Jahres 1920 in Czernowitz in der Bukowina geboren³⁹, zählt Celan nicht mehr zu jenen österreichischen Autoren, welche zu Zeiten der Habsburger Monarchie in deren Landen geboren sind. 1920 existierte Rumänien bereits als selbstständiger Nachfolgestaat der k.u.k. Monarchie, welche bereits zwei Jahren zuvor zerfallen ist. Festzuhalten ist jedoch, dass die Erstsprache des Schriftstellers Deutsch ist – und dieser bleibt er auch nach der Shoah treu. Auch seine Gedichte verfasst er in deutscher Sprache, bei den zuerst veröffentlichten rumänischen Fassungen, wie beispielsweise der *Todesfuge*, handelt es sich um Übersetzungen der deutschsprachigen Originale.⁴⁰ Wenngleich die Sprache als einziges Argument sehr dünn zu sein scheint, so ist dieses Aufwachsen mit der deutschen Sprache und das spätere Bekenntnis zu ihr vielmehr auf eine bis in die 20er Jahre reichende jüdisch-österreichische Geschichte in der Bukowina zurückzuführen, deren Bedeutung in Celans Biographie auch Israel Chalfen hervorhebt und dessen Argumentationslinie hier aufgegriffen werden soll. 1774 besetzen die Habsburger die Bukowina, ähnlich dem Kaiserreich ein Vielvölkerland, dessen Bevölkerung nicht nur ukrainischer und rumänischer Herkunft war, sondern viele weitere Ethnien umfasste – so auch jüdische Bewohner*innen. Sie lebten bereits seit dem dreizehnten Jahrhundert in dieser Gegend und wurden unter Joseph II. nicht mehr vertrieben, sondern sollten als Bauern und Handwerker im Reich bleiben, behielten ihre Religionsfreiheit, wurden nach der Revolution 1848 weiter gestärkt und erlangten 1867 die Gleichstellung. Das Deutsche wurde immer bedeutender für die jüdische Identität und blieb es auch – im Gegensatz zu Galizien, wo beispielsweise das Polnische vorherrschend wurde.⁴¹ Man ging in deutsche (und deutsch-hebräische) Schulen und Deutsch wurde zu der Erstsprache des jüdischen Teils der Bevölkerung, wenngleich die Landesbevölkerung nicht vom Ukrainischen und Rumänischen abwich. „Die fast ein halbes Jahrhundert währende Zeit von der Emanzipation bis zum Ersten Weltkrieg, diese letzten Jahrzehnte unter der Herrschaft der Habsburger, nennen die ehemaligen jüdischen Bewohner der Bukowina heute noch ‚das goldene Zeitalter‘.“⁴² Als Gegenwicht zu der Eigenständigkeit anstrebenden slawischen und rumänischen Bevölkerung erfuhren die jüdischen Teile der Bukowina weniger Antisemitismus, als dies beispielsweise in Wien oder den Erblanden der Fall war. Da sie in der Doppelmonarchie mehr oder weniger in Freiheit und selbstbestimmt leben konnten, zeichneten sie sich bis in den Ersten Weltkrieg und teils auch

³⁹ Vgl. Wiedemann, 2020, S. 89.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 129.

⁴¹ Vgl. Eidherr, Armin: Sprache und Identität: Jiddische autobiographische Texte aus Galizien. In: Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten. Hrsg. von Eleonore Lappin und Albert Lichtblau. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 144.

⁴² Chalfen, Israel: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt am Main: Insel. 1979. S. 13.

noch danach durch ihren österreichischen Patriotismus aus⁴³ – im Gegensatz zu den Soldaten aus anderen Teilen der Monarchie fühlten sie sich oftmals weniger den nationalen Nachfolgestaaten als dem Österreichischen zugehörig.⁴⁴ Selbst nach deren Untergang - „[b]is 1924 waren Rumänisch und Deutsch offizielle Landessprachen, danach wurde offiziell nur noch Rumänisch, aber anderorts überall auch Deutsch und andere Sprachen gesprochen“⁴⁵ – unter rumänischer Herrschaft sprachen viele Juden in der Bukowina weiterhin Deutsch, durchflochten mit Begriffen des Jiddischen. „Im Zusammenbruch der Habsburgermonarchie hatten die Juden den Untergang einer Welt gesehen. Doch die österreichische Tradition blieb lebendig.“⁴⁶ Auch in der Beschreibung der Stadt wird das deutlich.⁴⁷ Orientierten sich doch sowohl das kulturelle Leben sowie die schulische und vor allem universitäre Ausbildung bis in die Zwischenkriegszeit an der Hauptstadt des ehemaligen Kaiserreiches, Wien.⁴⁸ Nun kann natürlich nur anhand der Beschreibungen einer Stadt nicht gleich auf die Identifikation Celans mit dem Österreichischen gesprochen werden, nicht von der von Chalfen beschriebenen Sicht einer scheinbaren Mehrzahl von so denkenden Menschen auf alle geschlossen werden. Dass die Auffassung von Celan als Österreicher jedoch nicht gänzlich abwegig scheint, lässt sich auch aus seinen Reflexionen über die deutsche Sprache und seinen Gebrauch derselben nach Ende des Zweiten Weltkriegs, nach der Shoah, schließen. Hätte er sich zu dieser Sprache seiner Eltern und der damit einhergehenden Tradition der Bukowina nicht doch irgendwie verbunden gefühlt, so wäre es wohl auch nicht zu der Diskussion über die Verwendung dieser Sprache, der Sprache der in den Lagern Mordenden, gekommen und ebenso wenig zu einer Erklärung, warum er sich dieser weiterhin – vor allem dichterisch – bediente. Dabei vertritt er die Ansicht, dass es nur die eigene Muttersprache vermag, die Wahrheit auszudrücken. Folgt man Chalfen, so „wollte Paul Celan kein rumänischer Dichter werden.“⁴⁹ Die Sprache blieb also wohl das, was Celan nebst seiner Herkunft und der dortigen Kultur – so wurde Wien auch zu seinem Sehnsuchtsort, in welchen es ihn 1947 auch zog⁵⁰, bis er ihn aus Enttäuschung wieder verließ – bis zu seinem Tod mit Österreich verband, vielleicht sogar das, was ihm nach der Shoah am ehesten eine Heimat war und Halt gab. „Verband er anfangs mit Wien sicherlich auch den Wunsch,

⁴³ Vgl. Chalfen, 1979, S. 13.

⁴⁴ Vgl. dazu auch als literarische Quelle Franz Theodor Csokors Stück *3. November 1918*, indem sich einzig der jüdische Regimentsarzt Dr. Grün nach dem Erhalt der Botschaft, dass es die Monarchie nicht mehr gibt, als Österreicher bezeichnet.

⁴⁵ Goßens, Peter: *Topographien – Kulturräume. Czernowitz und die Bukowina*, Bukarest, Wien. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 242.

⁴⁶ Chalfen, 1979, S. 18.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 19-24.

⁴⁸ Vgl. Goßens, 2012, S. 243-244.

⁴⁹ Vgl. Chalfen, 1979, S. 148.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 154.

eine neue, freie Heimat in seinem kulturellen und sprachlichen Milieu zu finden, so beschreibt er seinen Aufenthalt in Wien rückblickend als Verlust, aus dem nur die Sprache als zu Rettendes übrig blieb.“⁵¹ Zwar ähnelt die Sprache jener Deutschlands, jedoch konnte man sich als Österreicher von dem Nachbarland abgrenzen – auch oder vor allem hinsichtlich der literarischen Tradition sowie der aktuell vorherrschenden Literatur.

2.4. Die bundesdeutsche Nachkriegsliteratur – ein Gegensatz?

In Bezug auf Paul Celan schreibt Bernd Auerochs: „Im Westdeutschland der 1950er und 1960er Jahre war kein Platz für die Artikulation einer positiven jüdischen Identität. Als sei das Judentum eine Erfindung des Nationalsozialismus, wurde Judesein vornehmlich als Resultat einer (per se diffamierenden) Fremdzuschreibung wahrgenommen.“⁵² Dass dies für eine Vielzahl an Autor*innen gilt und die jüngste Vergangenheit zum Tabu-Thema in der deutschen Nachkriegsliteratur wurde, lässt sich hier bereits erahnen. Nicht ungenannt dürfen jene bleiben, die über die Grausamkeiten ihrer Vergangenheit – als Wehrmachtssoldaten – schwiegen und deren literarische Dominanz das Sprechen über die Shoah in der Nachkriegsliteratur in ihre Schranken wies. So gilt es, bevor es an eine Analyse der Texte und deren Sprache geht, zunächst jene institutionellen und branchen-spezifischen Probleme aufzuzeigen, mit denen sich vor allem jüdische Autor*innen, die Opferseite, konfrontiert sahen, wenn sie sich dazu entschlossen, über die ihnen widerfahrenen Gräueltaten zu sprechen. Es ist einmal mehr der den literarischen Shoah-Diskurs bestimmende Theodor W. Adorno – auf ihn wird noch ausführlich eingegangen werden –, der ein Bild der Nachkriegskriegesgesellschaft zeichnet, wie es wohl auch auf breite Teile der deutschen Literaturszene zutrifft:

Sehr groß ist die Zahl derer, die von den Geschehnissen damals nichts gewußt haben wollen, obwohl überall Juden verschwanden, und obwohl kaum anzunehmen ist, daß die, welche erlebten, was im Osten geschah, stets über das geschwiegen haben sollen, was ihnen unerträgliche Last gewesen sein muß; man darf wohl unterstellen, daß zwischen dem Gestus des Von-allem-nichts-gewußt-Habens und zumindest stumpfer und ängstlicher Gleichgültigkeit eine Proportion besteht. Jedenfalls haben die dezierten Feinde des Nationalsozialismus frühzeitig sehr genau Bescheid gewußt. Wir alle kennen auch die Bereitschaft, heute das Geschehene zu leugnen oder zu verkleinern [...].⁵³

Ein Tabu-Thema scheint die Shoah auch für jene Gruppierung deutschsprachiger Literaten zu sein, welche in (West-)Deutschland tonangebend war: die Gruppe 47. Ein literarischer

⁵¹ Goßen, 2012, S. 245.

⁵² Auerochs, Bernd: Kulturelle und religiöse Kontexte des Judentums, Mystik. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 257.

⁵³ Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020c. S. 556.

Zusammenschluss, wesentlich geprägt durch die „Zusammensetzung aus ehemaligen Wehrmachtsangehörigen.“⁵⁴ Jedoch wird ein einseitiges Bild des Krieges gezeichnet, das sich um die Erlebnisse an der Front, mit den Kameraden, beim Heimkehren dreht – Briegleb spricht in diesem Zusammenhang von einer engherzigen Sortierung der Erlebnisse. Aussortiert, ausgeblendet wird dabei die andere Seite dieses Krieges: die Vernichtung der europäischen jüdischen Bevölkerung, die Shoah. So zeichnet sich die Gruppe durch eine besondere Praxis des Vergessens aus, in einem Maße betrieben wie bei keiner anderen kulturellen Vereinigung – weshalb es beim Feuilleton durchaus auf Anklang stieß und womit das durchaus gute Einvernehmen beider Parteien zu erklären ist⁵⁵. Diese Ignoranz gepaart mit dem groben Verhalten gegenüber jüdischen Schreibenden, mit Akten der Ab- und Ausgrenzung jener, lassen Klaus Briegleb letztlich zu seiner These gelangen,

daß die Gruppe 47 am Gedeihen des besonderen deutschen Antisemitismus nach der Shoah aus der Position einer angemessenen moralischen Unbescholtenheit und Sprecherkompetenz heraus mitgewirkt hat, mitgewirkt auf dem Untergrund von Mißachtung, Desinteresse und Verdrängung – und daß dies nur zu begreifen und zu veranschaulichen ist im Blick auf den *deutschen Kontext* der Vergeßlichkeit und Ignoranz gegenüber Juden und Judentum nach 1945.⁵⁶

Wenngleich sich die Mitglieder sicher wägen, „nie in die Nähe einer Grauzone geraten zu sein, gar sie betreten zu haben, wo sich deutscher Narzißmus, Geschichtsvergessenheit und Unkenntnis jüdischer Geschichte und Kultur zu einem ‚Assoziationsraum‘ amalgamieren [...], in dem die Sprache der Anspielungen gemixt wird, die auch vom Antisemitismus gesprochen wird.“⁵⁷, so scheint schon das ‚Oberhaupt‘ der Gruppe, Hans Werner Richter, pars pro toto für den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu stehen – auf diese ging der ehemalige Frontsoldat nämlich nicht gerne ein. Doch wurde diese Vergangenheit nicht ausgespart – aus Gespräch wie Literatur –, vielmehr wurde jede Mitschuld und -verantwortung der eigenen Generation am Geschehenen bestritten. So zeichnet sich das literarische Schaffen durch den Pflicht-Erfüllungsgedanken aus, mit welchem ehemalige Wehrmachtssoldaten ihre eigene Unschuld zum Ausdruck bringen und sich von der ideologischen Haltung des Regimes abzugrenzen versuchten. Diese Pflicht nicht zu erfüllen, stand und steht jedoch außer Frage, wie beispielsweise Richters Roman *Die Geschlagenen* verdeutlicht, wo einer Desertion ebenso wie jeglicher Zusammenarbeit mit gegnerischen

⁵⁴ Schneider-Handschin, Esther v.: ‚Die Wahrheit ist dem Menschen nämlich zumutbar‘ – Ingeborgs Bachmann und die Gruppe 47 auf dem Hintergrund der österreichischen bzw. deutschen Kulturpolitik. In: *The Gruppe 47: fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*. Hrsg. von Stuart Parkes. Amsterdam: Rodopi. 1999. S. 235.

⁵⁵ Vgl. Briegleb, Klaus: *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“* Berlin: Philo. 2003. S. 12-24.

⁵⁶ Briegleb, 2003, S. 13.

⁵⁷ Ebd., S. 22.

Truppen die Legitimation abgesprochen wird – so gefährde man schließlich nur das Leben der Brüder an der Front.⁵⁸

Jene Emigranten, die gegen das Dritte Reich und damit gegen die Deutschen gekämpft haben, wären, denkt man Richters Überzeugung konsequent zu Ende, als Verräter bezeichnet. Er läßt damit jede Sensibilität gegenüber den Verfolgten und ins Exil Getriebenen, sondern auch jede Bereitschaft vermissen, sich auch mit den Verbrechen der Wehrmacht, die ihm und seinen literarischen Mitstreitern bekannt waren, offen auseinanderzusetzen.⁵⁹

Gerade die militärische Sozialisation im Zweiten Weltkrieg scheint programmatisch für die Literatur der Gruppe 47, wie die angeführten Beispiele veranschaulichen. Die Kriegserfahrungen werden aus der Sicht heimkehrender Soldaten verarbeitet. Als Bewährungsprobe wird der Krieg in den Vordergrund gestellt, während sein Zustandekommen, die politischen wie ideologischen Voraussetzungen dafür, stark in den Hintergrund geraten.⁶⁰ Damit wird auch eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Shoah von den persönlichen Erlebnissen als Soldat und Heimkehrer verdeckt und verhindert.⁶¹ Jene Stimmen, die über die Shoah berichten möchten, die aus ihr hervorgehen, jüdische Stimmen und das Jüdische an sich, wurden dabei als Bedrohung gesehen, woraus die Tabuisierung resultierte. Diese wurde mit Hilfe des inneren Kreises um Richter aufrechterhalten. Von Beginn an wurde die Aufbruchsstimmung, der Neuanfang, den die Gruppe markieren wollte, in großen Manifestationen festgehalten, Platz für Gedenken und Rückbesinnung blieb darin keiner – unter Berufung auf ihre Grundsätze wurden schon früh einsetzende Antisemitismus-Vorwürfe abgetan, kaum sorgten sie für Unruhen im Gruppeninneren, wengleich eine gänzliche Ignorierung dieser nicht immer möglich war.⁶²

Es lassen sich somit zwei literarische Tendenzen erkennen, welche, wie sich gleich noch zeigen wird, bei Gruppen-Treffen begrenzt auch in Kontakt miteinander kommen:

Auf der einen Seite das Trauma der Opfer, die es sich verbieten, die Vernichtung, der sie soeben entronnen waren, in den fiktionalen Zusammenhang zu integrieren, dem ja oft etwas Kulinarisches anhaftet, auf der anderen Seite die Erfahrung der Soldaten, die dem Krieg entweder die ästhetisierenden Lesarten des gefährlichen Lebens abgewinnen, wie Alfred Andersch in *Die Kirschen der Freiheit*, oder den Krieg als narratives Modell einsetzen, in dem es sich bequem im Eigentlichen und Wesentlichen einrichten ließ. Die vordergründige und aufdringliche Bedeutungsschwere ist erkaufte durch den Verzicht auf konkrete referierbare historische Realien. Der dominante Diskurs

⁵⁸ Vgl. Sonnleitner, Johann: Grenzüberschreitungen. Ilse Aichinger und die Gruppe 47. In: *The Gruppe 47: fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*. Hrsg. von Stuart Parkes. Amsterdam: Rodopi. 1999. S. 200-201.

⁵⁹ Ebd., S. 203-204.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 204-205.

⁶¹ Vgl. Hahn, Hans J.: ‚Literarische Gesinnungsnazis‘ oder spätbürgerliche Formalisten? Die Gruppe 47 als deutsches Problem. In: *The Gruppe 47: fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*. Hrsg. von Stuart Parkes. Amsterdam: Rodopi. 1999. S. 280-281.

⁶² Vgl. Briegleb, 2003, S. 27 & 101.

über den Krieg weicht der analytischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus aus [...].⁶³

Dabei ist vor allem für diese Untersuchung zu betonen, dass sich die beiden Richtungen auch sprachlich stark voneinander unterscheiden. Wodurch sich die Texte der Shoah-Überlebenden sprachlich auszeichnen, wird folglich noch gezeigt werden, vorab aber ein Blick auf die literarische Sprache der in der Bundesrepublik Deutschland dominanten Gruppe 47: Sonnleitner charakterisiert diese als „neusachliche neorealistische Prosa der ehemaligen Soldaten.“⁶⁴ Dazu wird die Gruppe oft mit beinahe mythischen Begriffen wie ‚Stunde Null‘, ‚Kahlschlag‘-Literatur oder ‚Trümmerliteratur‘ in Verbindung gebracht, mit denen unweigerlich auch ein literarischer Neuanfang nach dem Krieg evoziert wird, wenngleich diese Vorstellung bereits überkommen scheint, so sie nicht nur die Realität abbildet, sondern auch Wünsche nach eben jenem Neuanfang in sich vereint. Hervorzuheben ist, dass dabei allen eine sprachliche Komponente innewohnt: Wenn also von Trümmerliteratur die Rede ist, so ist das nicht nur als Verweis auf die Gegebenheiten in Deutschland nach dem Krieg, die zerbombten Städte, die Suche nach Verschollenen und Verschütteten, die Zeit der Heimkehrer, Lebensmittelkarten und des Schwarzmarktes zu verstehen, sondern auch eine Sprache, die in Trümmern liegt:

Die Autoren wollten Literatur herstellen aus den Resten der Sprache, die unzerstört geblieben waren, nicht korrumpiert durch den Gebrauch der Nazis, Literatur in einer Umgebung, in der nichts mehr heil sei, auch nicht die Sprache, und die deshalb ganz von vorn anfangen müsse: eine Literatur, die vor der Zerstörung nicht ausweichen, sondern diese Zerstörung, ohne Beschönigung, ‚unmittelbar‘ sichtbar werden lassen und erfahrbar machen sollte.⁶⁵

Die Sprache solle entrümpelt und prosaisiert werden. Kurze Sätze mit einfachen Worten stehen ästhetisch den Reden Hitlers oder Goebbels, welche von Pathos geprägt sind, gegenüber. Das Vorangegangene wird schonungslos gestrichen, es solle von ganz vorne angefangen werden, auf so wenigen Voraussetzungen wie möglich solle aufgebaut werden – so der Gedanke hinter dem Begriff Kahlschlag. Damit eng verbunden: eine bewusste Ab- und Ausgrenzung. „So kam die problematische, militante Suspendierung der unmittelbaren Vorgeschichte zustande, die gewünschte Aussperrung der ‚Alten‘ in beiderlei Richtung, ob emigriert oder dageblieben, in innerer oder äußerer Migration befindlich.“⁶⁶ Mit dieser Stunde Null einhergehend ist auch ein neues literarisches Gefühl, ein neuer Stil, der sich eigentlich gegen jedweden Stil zu wenden scheint und versucht, einen gänzlich voraussetzungslosen Ton anzunehmen. Ihn kennzeichnen: Nüchternheit, Kunst- und Schmucklosigkeit, Wort-Kargheit, das Vorhandensein nur des Notwendigsten – so entstehen

⁶³ Sonnleitner, 1999, S. 206.

⁶⁴ Ebd., S. 204.

⁶⁵ Guntermann, Georg: Einige Stereotype zur Gruppe 47. In: Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Hrsg. von Stephan Braese. Berlin: Erich Schmidt. 1999. S. 17.

⁶⁶ Ebd., S. 18.

beispielweise Gedichte mit kurzen Verszeilen, bei denen einfache Wörter gebraucht, Reime ausgespart werden.⁶⁷ Gleichzeitig zeigt Briegleb auf, wie, vor allem in den Heimkehrer-Romanen, der Sprachgebrauch durchaus auch kriegerisch, militärisch anmutet. Gerade, wenn es um die Gemeinschaft, die Bruderschaft an der Front geht, ist also sehr wohl eine Menge Pathos herauszuhören, formelhaft niedergeschrieben. Durchhalten, Pflicht erfüllen, immer weitermarschieren, diese Ideale werden vermittelt, teilweise auch als Grundformeln aggressiv immer wieder wiederholt – in einem sprachlichen Weitermarschieren.⁶⁸ „So ist die Gruppe 47 im Kern begründet: als Konstrukt eines Kriegsnarzißmus [...], in dem keine Sprache der Nachdenklichkeit über den ganzen Krieg Platz bekommt.“⁶⁹

Bei all solchen programmatischen Widersprüchen ist aber wohl ein konstitutives Element hervorzuheben, welches seinen Ursprung auch in der Kriegserfahrung hat und zu finden ist sowohl in Kahlschlag-Gedichten wie Heimkehrer-Romanen: die Härte und ein Verständnis dieser mit dem die Generation der Wehrmachtswriter sozialisiert wurde. So wird Härte auch das oberste Gebot in den Selbstverständigungen erster Tagungen.⁷⁰ Bereits gezeigt wurde, dass diese über eine sprachliche Härte hinausgeht und auch im Umgang mit der Vergangenheit beziehungsweise in der Verweigerung dessen ersichtlich wird. Dass sich davon ein Bild der Nachkriegsgesellschaft in den Opfer-Staaten ableiten lässt, bezeugt das folgende Zitat von Theodor W. Adorno, das Aufschluss über die Literatur von deutschen Kriegsheimkehrern gibt:

„Ich erinnere daran, daß der fürchterliche Boger während der Auschwitz-Verhandlung einen Ausbruch hatte, der gipfelte in einer Lobrede auf Erziehung zur Disziplin durch Härte. Sie sei notwendig, um den ihm richtig erscheinenden Typus vom Menschen hervorzubringen. Dies Erziehungsbild der Härte, an das viele glauben mögen, ohne darüber nachzudenken, ist durch und durch verkehrt. Die Vorstellung, Männlichkeit bestehe in einem Höchstmaß an Ertragenkönnen, wurde längst zum Deckbild eines Masochismus, der – wie die Psychologie dartat – mit dem Sadismus nur allzu leicht sich zusammenfindet. Das gepriesene Hart-Sein, zu dem da erzogen werden soll, bedeutet Gleichgültigkeit gegen den Schmerz schlechthin. Dabei wird zwischen dem eigenen und dem anderen gar nicht einmal so sehr fest unterschieden. Wer hart ist gegen sich, der erkaufte sich das Recht, hart auch gegen andere zu sein, und rächt sich für den Schmerz, dessen Regung er nicht zeigen durfte, die er verdrängen musste.“⁷¹

Eine Diagnose der Gesamtgesellschaft, die sich aber ebenso bei Teilgesellschaften – wie der literarischen Gesellschaft – erkennen lässt. Besonders jene Aussagen über die Gleichgültigkeit gegenüber dem Schmerz und der Härte gegenüber anderen, vor allem auch den Opfern des Nationalsozialismus, gilt es dabei hervorzuheben. Denn dies lässt sich auch im Umgang mit literarischen

⁶⁷ Vgl. Guntermann, 1999, S. 18-19.

⁶⁸ Vgl. Briegleb, Klaus: „Neuanfang“ in der westdeutschen Nachkriegsliteratur – Die Gruppe 47 in den Jahren 1947-1951. In: Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Hrsg. von Stephan Braese. Berlin: Erich Schmidt. 1999. S. 44.

⁶⁹ Ebd., S. 48.

⁷⁰ Vgl. Briegleb, 1999, S. 44.

⁷¹ Adorno, 2020c, S. 682.

Zeugnissen der Shoah sowie einer Vielzahl von Verfasser*innen solcher Texte erkennen. Entweder wird ihnen gar keine Chance zum Sprechen gegeben oder aber sie werden mit Kritik konfrontiert – und zwar in aller Härte. Briegleb erkennt darin eine durchaus für die Nachkriegszeit typische Paarung von Desinteresse an Jüd*innen und Judentum mit der gruppeneigenen besonderen Empfindungslosigkeit. Wurden die Mitglieder mit Bemerkungen zu dieser ‚siebenundvierziger‘-spezifischen Grobheit konfrontiert, die nicht auf Wohlgefallen gestoßen sind, so „pflegen [sie] zu betonen ohne aus dem üblichen Selbstlob-Gehabe herauszufallen: Grobheiten – ‚Burschikosität‘, ‚ein rauher Ton‘ etc. – seien ein Merkmal des Umgangs unter ihnen überhaupt gewesen.“⁷²

Ein Beispiel dafür – welches den Bogen zur Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur spannt und gleichzeitig offenlegt, wie Sprache, aber auch Sprechen zum Gegenstand der Kritik bei Diskussionen innerhalb des Literaturbetriebes wird – soll abschließend angeführt werden. Dafür muss zunächst gesagt werden, dass die Gruppe 47 vor allem im literarischen Diskurs zumeist als bundesdeutsches Phänomen gesehen wird. Ihre Ausrichtung wird als gewünscht Nicht-International beschrieben.⁷³ Dennoch ging eine nicht zu unterschätzende Zahl an Einladungen zu den Tagungen an österreichische Literaten oder solche der Nachfolgestaaten der k.u.k. Monarchie, wie Johann Sonnleitner aufzeigt. Hervorzuheben sind dabei wohl große Namen wie Peter Handke, Ilse Aichinger oder Ingeborg Bachmann. Der Grund dafür ist wohl auch in der schwierigen Situation des literarischen Marktes im Österreich der Nachkriegszeit zu suchen. Eine zweite Währungsreform Ende des Jahres 1947 hatte eine massive Krise der Verlags- sowie der Buchhandelsbranche zur Folge. Dazu bot Deutschland nicht bloß eine Alternative, vielmehr wurde der bundedeutsche Markt zur Überlebensvoraussetzung für junge Schriftsteller*innen, die in der sich häufenden medialen Resonanz rund um die Gruppe 47 eine Chance sahen⁷⁴ – als „Multiplikator und Ebner von Wegen“⁷⁵.

So kamen letztlich auch junge (jüdische) Autor*innen aus Österreich mit der Gruppe in Kontakt – in deren Werken konträr zu jenen der Gruppenmitglieder die Shoah oftmals eine große Rolle spielte. Die Einladung gerade jüdischer Schreibender hing aber nicht unbedingt mit dem Willen, diese zu fördern und zu stärken, zusammen, vielmehr hatten sie eine andere Funktion: „Sie genügten dem rudimentär von Richter aufrechterhaltenden deutsch-kulturellen Assimilations-Anschein und halfen auf diese Weise selber bei der Wache vor dem Tabu der Angst vor Juden.“⁷⁶ Dies lässt sich auch an der Verbindung der Gruppe mit Ilse Aichinger vermuten, wie Johann Sonnleitner

⁷² Briegleb, 2003, S. 79.

⁷³ Vgl. Guntermann, 1999, S. 27.

⁷⁴ Vgl. Sonnleitner, 1999, S. 195-196.

⁷⁵ Guntermann, 1999, S. 31.

⁷⁶ Briegleb, 2003, S. 101.

herausarbeitet: „Sie diene offensichtlich dazu, als Halbjüdin und Verfolgte die Ausblendung und systematische Verdrängung der nazistischen Skandal-Masse im Gruppendiskurs durch ihre kontinuierliche Präsenz bis in die frühen sechziger Jahre zu überdecken.“⁷⁷ Diese Schriftsteller*innen wiederum hatten ihre eigenen literarischen Bekanntschaften, die auf Empfehlung zum Teil gleichfalls mit der Gruppe in Berührung kamen. Auf die Bestrebungen einer Ingeborg Bachmann, beispielweise, wurde im Jahr 1952 auch Paul Celan zu einer Tagung der Gruppe 47 in Niendorf eingeladen – aus der Sicht Richters eine unfreiwillige Einladung.⁷⁸ Celans Arbeitshaltung sowie dessen unmittelbarer Bezug zur Shoah, besonders in jener Zeit, in der es zu Annäherungen mit der Gruppe 47 kam, standen in radikalem Gegensatz zur Unterwerfung unter das bereits mehrfach erörterte Tabu.⁷⁹

Das *Procedere* bei solchen Tagungen beschreibt Georg Guntermann in aller Kürze wie folgt: „Hans Werner Richters legendäre Einladungspostkarten, der elektrische Stuhl, das Vorlesen, die Spontankritik, das Urteil, all das ist ausgeleuchtet mit Hilfe von gesammelten Selbstdarstellungen und -ausstellungen der Akteure in ‚Almanachen‘ und ‚Lesebüchern‘.“⁸⁰ Klaus Briegleb ergänzt diese Ausführungen, wenn er betont, dass die vortragenden Autor*innen im Anschluss an ihre Lesungen zu schweigen hatten und auf dem mit einem elektrischen Stuhl verglichenen Sitz den Urteilssätzen der Kritiker ausgeliefert waren⁸¹ – gerade bei der medialen Begleitung dessen wird neuerlich die scheinbare Dominanz der Gruppe in den Mittelpunkt gerückt und der (literarischen) Öffentlichkeit präsentiert – vor allem wenn es um Machtgefüge in der Literatur der Nachkriegszeit geht.

„Bei Celans erstem und letzten Auftritt vor der Gruppe 47, im Mai 1952, waren die Reaktionen auf die *Todesfuge* so, dass Celan einige davon als antisemitisch empfand; während dem einen sein Vortrag zu pathetisch erschien, erinnerte einen anderen sein Tonfall ausgerechnet an denjenigen von Goebbels.“⁸² Hans Werner Richter war Celans Stimme beim Vorlesen gar verhasst.⁸³ Er streicht Celan nach Niendorf zunächst von seinen (Einladungs-)Listen und „zieht sich hinter eine vielfach benützte Gruppen-Formel zurück: ‚Ärger‘ über das ‚Pathos‘ eines ‚Gestörten‘.“⁸⁴ Weitere Kritiker erinnerte sein Vortrag an die Synagoge. Wiederum andere brachen in Lachen aus, das sie

⁷⁷ Sonnleitner, 1999, S. 208.

⁷⁸ Vgl. Briegleb, 2003, S. 185-186.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 187.

⁸⁰ Guntermann, 1999, S. 14.

⁸¹ Vgl. Briegleb, 1999, S. 40.

⁸² Gellhaus, Axel: Paul Celan. Die Überwindung des „Ästhetischen“. Poetologische Reflexion und ihr ethischer Hintergrund im Frühwerk. In: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. von Norbert Otto Eke und Harmut Stein-ecke. Berlin: Erich Schmidt. 2006. S. 211.

⁸³ Vgl. Briegleb, 2003, S. 100.

⁸⁴ Ebd., S. 194.

dem Singsang Celans und seiner *Todesfuge* zugeschrieben. In Besprechungen der Niendorfer Tagung – ob im Umkreis der Gruppe oder außerhalb – fand das Gedicht kein einziges Mal Erwähnung. Vielmehr las man in einem Bericht der freien Wochenzeitung *Das Ganze Deutschland* von Gruppen-Gründungsmitglied Heinz Friedrich, wie Briegleb schreibt: „Der NS-Bezug in der Literatur sei ausgereizt, die Gruppe befreie sich von ihm in ebendem Maße, wie sie zu schöpferischem, allgemeinem Ausdruck unserer Gegenwart vordringen wolle und könne.“⁸⁵ Anerkennung folgte, wenn überhaupt, später, wohl aber mit einem Haken: Wer das Gedicht akzeptierte und die Lesung nicht abfällig kommentierte, legte eine deutsche Deutung dessen nahe – womit auch die Auswahl der *Todesfuge* für den Almanach des Jahres 1961 argumentiert wurde.⁸⁶ Dass der Habitus der Gruppe hinsichtlich der allgemeinen Verdrängung des Vergangenen, aber im Besonderen im Umgang mit Celan und seinen Texten, zu Entsetzen beim Autor geführt haben muss, wie Briegleb es beschreibt⁸⁷, scheint nur allzu verständlich.

Gerade anhand von Paul Celan lässt sich also der Umgang mit Shoah-Literatur im Nachkriegsdeutschland besonders gut zeigen. „Niemand hat den dorthin [zu europäischer Dichtungstradition, Anm.] tendierenden Literaturbetrieb im Nachkriegsdeutschland schärfer kritisiert und bewusster durchlitten als Paul Celan.“⁸⁸ So schrieb etwa der Journalist Günter Blöcker – als 1913 geborener Deutscher im 2. Weltkrieg auf Seiten der Wehrmacht im Kriegsdienst – über Celans *Todesfuge*, das Gedicht sei fernab von jedem Wirklichkeitsbezug.⁸⁹ Dass es sich dabei wohl eher um die Meinung jemandes handelt, der die Wirklichkeit nicht sah oder sehen wollte, wird sich noch anhand der nachfolgenden Ausführungen zu Celans Text zeigen. Es zeichnet sich also ein „tendenzielles Mißverstehen auf der Basis des latenten rezenten Faschismus“⁹⁰ ab. Ähnliches ist in Hans Egon Holthusens Besprechung von Celans *Mohn und Gedächtnis* zu lesen, wo konstatiert wird, dass sich Celan die Freiheit zum Phantasieren nehme. Die ‚Mühlen des Todes‘, ebenso wie das ‚weiße Mehle der Verheißung‘ tut er als Metapher ab. Zeitgenosse Peter Szondi merkt dazu bereits in einem Leserbrief die SS-Vergangenheit von Holthusen an und sieht in dem Surrealismus-Vorwurf einmal mehr einen Versuch, die Erinnerungen an das vergangene Grauen als bloße Beliebigkeit

⁸⁵ Briegleb, 2003, S. 193.

⁸⁶ Ebd., S. 193-194, 203-204

⁸⁷ Vgl. Briegleb, 2003, S. 189.

⁸⁸ Gellhaus, 2006, S. 201.

⁸⁹ Vgl. Sparr, Thomas: Rezeption der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan. In: Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Hrsg. von Stephan Braese, Holger Gehle, Doron Kiesel und Hanno Loewy. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1998, S. 45-46.

⁹⁰ Wertheimer, Jürgen: ‚Es lebe die krummnasige Kreatur‘ Der etwas andere Celan. In: Erinnerter Shoah – Die Literatur der Überlebende. Hrsg. von Walter Schmitz. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003. S 427.

abzutun.⁹¹ „Aber gegen mutwilliges Missverstehen war er [Celan, Anm.] ebenso wenig gefeit wie gegen leichtfertige und oberflächliche Akzeptanz.“⁹²

2.5. Über Adorno und das (Un-)Vermögen, nach Auschwitz Literatur zu verfassen

Neben den vorangehend erörterten und ebenso durchaus problematischen Aspekten ist im literarischen Umgang mit der Shoah schließlich noch auf jene Tradition einzugehen, welche den Umgang mit dieser, allen voran in Kunst und Kultur, kritisch sieht und so Beschränkungen dafür fordert. Am Anfang dieser Diskussion steht Theodor W. Adorno, welcher zunächst formuliert:

Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und umso paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich in der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzt und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.⁹³

Mit der Barbarei vergleicht Adorno in diesem bekannten, oft gekürzten Zitat das Verfassen von Gedichten nach dem Zivilisationsbruch, konstatiert es als eine Unmöglichkeit, die auch die Sprache an ihre Grenzen gelangen lässt, womit eine Diskussion über die Sprache und deren Verwendung im literarischen Diskurs der Shoah, ohne Adorno zu besprechen, unmöglich scheint und dies somit zum letzten grundlegenden Kapitel wird, bevor es an die Betrachtung der literarischen Zeugnisse geht. Dass dem Diktum Adornos, wie es oft genannt wird, heute vermutlich noch mehr Gewicht zugesprochen wird als zu der Zeit seiner Veröffentlichung, soll nun eingangs noch kurz erwähnt sein. Es wäre also falsch, davon auszugehen, dass die Aussage Adornos Jahrzehnte lang den Kunstschaffenden und Intellektuellen die sehnlich gewünschte Aufarbeitung der Shoah verwehrt hatte⁹⁴, dennoch bildet sie wohl eine nicht unbedeutende theoretische Basis, vor allem für die Sprache und die Sprachfindung bei diesem beinahe unaussprechlichen Thema – zumal die Warnung Adornos vor der respektlosen Auseinandersetzung mit der Zeit eine eigene Dynamik entwickelt hat.⁹⁵ In den Worten Johann Sonnleitners: „Jede Reflexion über die Möglichkeit von

⁹¹ Vgl. Sparr, 1998, S. 48-49.

⁹² Gellhaus, 2006, S. 211.

⁹³ Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020b. S. 30.

⁹⁴ Vgl. Lindner, Burkhardt: Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum. In: Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Hrsg. von Stephan Braese, Holger Gehle, Doron Kiesel und Hanno Loewy. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 1998. S. 285.

⁹⁵ Vgl. Freiburg & Bayer, 2009, S. 4.

Lyrik nach Auschwitz ist an das vermeintliche Verdikt Adornos aus *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951) geknüpft [...].⁹⁶ Eine weitere Vorbemerkung sei der Betrachtung vorangestellt: Inwiefern man bei den Zeilen tatsächlich von einem Verbot oder vielleicht doch nur von einer Mahnung sprechen kann, ist fraglich. Man solle sich aber angemessener Darstellungsformen bei der (literarischen) Verarbeitung der Shoah bedienen – wie diese aussehen, darauf geht Adorno teilweise ein, jedoch nicht zur Genüge, vor allem angesichts eines solch hart formulierten Satzes und lässt Lesende dadurch mit Fragen zurück, die folglich diskutiert werden sollen. Gewarnt wird jedenfalls vor Respektlosigkeit. Somit, betonen Freiburg und Bayer, richte sich das Zitat vor allem auch gegen „ein unangemessenes Rezeptionsverhalten“⁹⁷.

Dass bereits alleine in dem kurzen Satzteil „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“⁹⁸ die Sprache eine ungeheure Rolle spielt und eine Vielzahl an Bedeutungen offenbart, zeigt Burkhardt Lindner auf:

Auschwitz ist [dabei] nicht bloß Ort, Name für ein Ereignis, sondern ein selbst namenloses Deckwort für ein Unnennbares. Und die adverbiale Bestimmung ‚nach‘ meint nicht bloß ‚post‘. In ihr ist die Vernichtungsadresse der Nazis angezeigt (nach Auschwitz als Zielangabe der Waggonen). Sie enthält einen konsekutiv-argumentativen Nebensinn (Auschwitz zufolge). Sie weckt den Zweifel, ob es das Danach des Nach gibt.⁹⁹

Auch die Lyrik ist hier nicht zufällig als Gegenstand der Kritik gewählt, sie wird zu einem Schauplatz von Auseinandersetzungen mit der Sprache und wird vielerorts als Manifestation eines autonomen dichterischen Sprechens gesehen. Hofmann hebt besonders zwei Fragen hinsichtlich der Legitimation der Lyrik hervor: Kann man jene Sprache für (lyrische) Dichtung verwenden, in welcher auch die Vernichtung des europäischen Judentums formuliert und befohlen wurde, vor allem wenn Zeugnisse für die Erfahrungen der Opfer abgelegt werden sollen? Und ist es überhaupt legitim, in dichterischen Werken, so diese dem autonomen, indifferenten Bereich der Kunst angehören, über die Shoah zu sprechen?¹⁰⁰ Ausgehend von solchen Überlegungen ist Adornos eingangszitierte Aussage weniger als Verbot denn als Aufforderung zur Reflexion der Kunst durch die Kunst zu verstehen und geht damit auch über die Gattung Lyrik hinaus: „Das Schreiben nach Auschwitz muss auf verschiedene Weise, insbesondere durch die Mittel der literarischen Form,

⁹⁶ Sonnleitner, Johann: Lyrik nach Auschwitz. Der Fall Ilse Aichinger. In: Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement? Hrsg. von Ingeborg Rabenstein-Michel, Françoise Retif und Erika Tunner. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. S. 17.

⁹⁷ Freiburg & Bayer, 2009, S. 4.

⁹⁸ Adorno, 2020b, S. 30.

⁹⁹ Lindner, 1998, S. 283.

¹⁰⁰ Vgl. Hofmann, Michael: Literaturgeschichte der Shoah. Münster: Aschendorff. 2003. S. 118.

das Problem reflektieren, dass angesichts der Vernichtung von Sinn im Geschehen der Shoah alle herkömmlichen Versuche der Sinnstiftung versagen.“¹⁰¹

Geht man einen Schritt zurück und betrachtet die generelle Auffassung Adornos von Lyrik, so ergeben sich durchaus Widersprüchlichkeiten, die zur kritischen Auseinandersetzung mit seiner Mahnung gegenüber Gedichten nach Auschwitz anregen. Grundsätzlich sieht Adorno in der Lyrik, die Möglichkeit Individualität ausdrücken zu können. Ein eigenes dichterisches Idiom wird entwickelt und somit kommt es zu einer Entfernung von gesellschaftlichen Sprachkonventionen. Im Sinne der Dialektik sieht er jedoch in dieser Ausbildung des Besonderen auch allgemeine Charakteristika manifestiert, denn durch das Medium Sprache, derer Begriffe man sich bedient, gibt es sehr wohl auch eine Verbindung zum Allgemeinen sowie zu der Gesellschaft. Der Kritischen Theorie folgend, wird Sprache als etwas angesehen, deren Entstehung im Austausch mit der Gesellschaft, die sie umgibt, liegt. „Die Dialektik von Besonderem und Allgemeinem durchzieht auch die gesellschaftlichen Implikationen der lyrischen Sprache. Adornos bleibendes Verdienst ist es, den Gehalt einzelner Werke auf die Gesellschaft bezogen zu haben, in der sie entstanden sind.“¹⁰² Aus dieser Einschreibung des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft in Gedichten folgt wiederum die Notwendigkeit, Lyrik gesellschaftlich zu deuten.

Bleibt die Interpretation eines Gedichts bei der Formanalyse stehen oder bezieht sie das lyrische Sprechen entweder nur auf die subjektive Dimension der Empfindungen oder nur auf Fragen der individuellen Existenz, so verfehlt sie die gesellschaftlichen Implikationen. Auch die Fixierung auf den Autor, dessen Biographie oder Intention, bleibt defizitär.¹⁰³

Das bedeutet jedoch nicht, man solle die Lyrik als Ableitung aus der Gesellschaft begreifen. In einer genauen Lektüre des Gedichts sollen aus eben jenem die Begriffe herausgearbeitet werden, die dann auch in der Interpretation herangezogen werden – erst in einem nächsten Schritt folgt der Bezug auf gesellschaftliche Verhältnisse. Grundlage dafür ist Wissen – sowohl über Innerliterarisches, das Gedicht betreffend, wie auch Außerliterarisches, die Gesellschaft betreffend.¹⁰⁴

„Sofern die Kritische Theorie also für eine gesellschaftliche Deutung von Lyrik eintritt, muss sie ihre Lyrikanalysen in ein Verhältnis zu diesem zentralen destruktiven Ereignis bringen.“¹⁰⁵ Die Rede ist von der Shoah – durch Adorno mit dem Ortsnamen Auschwitz benannt. Auschwitz wird dabei nicht nur zum Zentrum von Adornos darauffolgenden Werken, er misst ihm auch eine

¹⁰¹ Hofmann, 2003, S. 119.

¹⁰² Kramer, Sven: Lyrik und Gesellschaft. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 236.

¹⁰³ Ebd., S. 237.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 237.

¹⁰⁵ Ebd., S. 240.

zentrale Rolle bei der Analyse der Gesellschaft bei und versucht die daraus resultierenden gesellschaftstheoretischen Folgen zu ziehen. Für die Lyrik bedeutet dies zunächst die Unmöglichkeit, diese noch zu verfassen. Der Bezug auf das Barbarische steht dabei in Einklang mit Adornos Überlegungen gemeinsam mit Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung*: Dort wird postuliert, „dass die Aufklärung in das, was sie zu überwinden trachtet, verstrickt bleibt. Die Rationalität lässt die vorangegangenen Stadien der Welterklärung – wie den Mythos – nicht einfach hinter sich, sondern produziert, indem sie sich von ihnen abstößt, zugleich neue Mythologien.“¹⁰⁶ Wenngleich die Vernunft eigentlich dazu führen soll, dass der Mensch sein Schicksal in die eigene Hand nimmt, so geht damit weniger ein Ende der Instrumentalisierung und Unterdrückung hervor, als vielmehr immer wieder neue Formen dieser im historischen Prozess entstehen.¹⁰⁷ In diesem Geist der Aufklärung sieht Adorno das Grauen der 1930er und 1940er Jahre bereits eingeschlossen. Mit anderen Worten:

Mit der These, jede Aufklärung werde von einer ihr spezifischen Dialektik bedroht, betont Adorno, dass der Versuch der historischen Aufklärung, den Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien, in eine neue, bisher nicht gekannte Abhängigkeit geführt hat, dass sich das wissenschaftlich-technische Projekt der Naturbeherrschung letztlich gegen den Menschen selbst kehrt, dass schließlich der vermeintliche Rationalisierungsfortschritt, den die abendländische Moderne für sich reklamiert, um den Preis einer zum Äußersten gestiegenen Inhumanität der gesellschaftlichen Verhältnisse erkaufte wird.¹⁰⁸

Auch für die Kultur, der Kunst und somit auch Dichtung zugehörig sind, gilt diese Dialektik. So müssen sich Kunst und Kultur eigentlich von den vorherrschenden Verhältnissen loslösen und an einer Sprache, die nicht instrumentalisiert ist, festhalten, so würde die Lyrik isoliert werden.¹⁰⁹ Ist ein Kunstwerk autonom und authentisch, so zeichnet es sich durch „die Selbstabschließung gegen jede soziale Instrumentalisierung, gegen jeden politischen Auftrag, gegen jede Botschaft im Namen eines moralischen Kollektivs“¹¹⁰ aus. Damit ginge dann auch ein Unvermögen der gesellschaftlichen Aufarbeitung der nicht bewältigten Vergangenheit durch die Kunst einher, da Kunst keine oder eine gänzlich andere Geschichtsschreibung wäre.¹¹¹ Es ist durchaus fraglich, wie weit man wirklich von einer Autonomie und Isolation der Kunst, wie teils bei Adorno der Fall, sprechen

¹⁰⁶ Kramer, 2019, S. 241.

¹⁰⁷ Vgl. Keppler, Angela: Ambivalenzen der Kulturindustrie. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 307.

¹⁰⁸ Hetzel, Andreas: Dialektik der Aufklärung. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 411.

¹⁰⁹ Vgl. Kramer, 2019, S. 241.

¹¹⁰ Lindner, 1998, S. 290.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 290.

kann, ist sie doch grundsätzlich durch ihren Entstehungs- und Veröffentlichungsprozess als gesellschaftliches Phänomen zu begreifen – und zwar in mehreren Hinsichten:

in der Arbeitsteiligkeit ihrer Produktion, vermittelt des Materials, welches den Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit darstellt, aber ebenso aufgrund ihrer Angewiesenheit auf die Rezeptionsprozesse der Kunst- und Gesellschaftskritik, die ihrerseits von Fragen der Distribution, des Kunstmarkts und von Kunstinstitutionen nicht getrennt werden können; nicht zuletzt aufgrund des Wahrheitsgehalts, der auf das Verhältnis zwischen Kunst und gesellschaftlichen Wirklichkeiten zielt.¹¹²

Zwar lässt sich argumentieren, die Verfolgungen und Morde lägen außerhalb des Verantwortungsbereichs der Kultur und fanden in anderen Bereichen statt, was die Kunst ebenso frei von diesen wie von deren Effekten macht.¹¹³ Dem gegenüber steht jedoch:

Daß es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, daß diese, der Geist es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. [...] Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll. Indem sie sich restaurierte nach dem, was in ihrer Landschaft ohne Widerstand sich zutrug, ist sie gänzlich zu der Ideologie geworden, die sie potentiell war [...]. Wer sich für die Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte. Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus [...].¹¹⁴

Zudem ergänzt Adorno in *Kulturkritik und Gesellschaft*:

Man kann sich schwer des Gefühls erwehren, daß jener doppelte Aspekt: der einer Welt, die zum Besseren sich wenden könnte, und der der Zerstörung jener Möglichkeit durch die Etablierung der Mächte, die dann vollends im Faschismus sich enthüllen, auch in der Ambivalenz der Kunst sich ausdrückte, welche tatsächlich den zwanziger Jahren spezifisch ist und nicht einer vagen und in sich selbst widerspruchsvollen Vorstellung von Klassikern der Moderne zugehört. Gerade jene Operngebilde, an die Ruhm und Skandal sich anhefteten, nehmen in ihrem zwielfichtigen Verhalten zu Anarchie heute so sich aus, als wäre es ihre Hauptfunktion gewesen, dem Nationalismus die Parolen zuzuspielen, die ihm dann zum Kulturterror dienten; als hätte die geflissentlich hervorgekehrte Unordnung schon nach jener Unordnung gegiert, die dann der Hitler über Europa brachte. Das ist kein Ruhmestitel der zwanziger Jahre. Die Katastrophe die auf sie folgte, wurde von ihren eigenen gesellschaftlichen Konflikten ausgebrütet, auch in der Sphäre dessen, was man Kultur zu nennen pflegte.¹¹⁵

Eine strenge Trennung von anderen gesellschaftlichen Bereichen scheint somit grundsätzlich schwierig, nach Auschwitz aber überhaupt nicht mehr möglich, gar unerträglich. „Das Grauen und die Barbarei, die Adorno zunächst in Opposition zu Kunst und Kultur denkt, müssen auf diese bezogen werden, da der Funktionszusammenhang der Gesellschaft alle ihre Teile erfasst und ein Absehen von diesem Sachverhalt zu einem euphemistischen Bild von Kunst und Kultur führen

¹¹² Sonderegger, Ruth: Ästhetische Theorie. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 530.

¹¹³ Vgl. Kramer, 2019, S. 241.

¹¹⁴ Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020a. S. 359-360.

¹¹⁵ Adorno, 2020c, S. 501-502.

würde.“¹¹⁶ Somit würden sowohl Kultur und Kunst als auch die Kritik daran um ihr Selbstverständnis sowie auch ihre Existenzberechtigung bedroht. Die Unmöglichkeit, noch Gedichte zu verfassen, kann dabei als Unvermögen, menschenverachtende Politik und mörderische Regime durch Schreiben aufzuhalten, verstanden werden. Somit werden für Adorno nur solche Gedichte als gültige Versuche der Literatur nach 1945 gewertet, welche um die Verhältnisse Bescheid wissen und sich des Mangels, der Unmöglichkeit ihres Sprechens bewusst sind. So eine Dichtung, die der Künste Scham ausdrückt und Entsetzen in Beziehung zu Verschweigen und Verstummen setzt, sieht Adorno in der Lyrik Paul Celans. Wer dies nicht tue, „[w]er sich ‚nach Auschwitz‘ affirmativ auf die Kultur bezieht, ohne Auschwitz mitzudenken, arbeite dem Vergessen, Verdrängen und Leugnen zu.“¹¹⁷ Darin, „[d]ass die Dichtung Celans nicht aus der ‚Nachtigallen- und Singdrossel-Perspektive spricht, sondern aus eigener Erfahrung“¹¹⁸ – wie sich nun zeigen wird, ist es laut Gellhaus möglich, „dass Adorno sein Verdikt widerrufen hat aufgrund seiner Lektüre des Werks von Paul Celan.“¹¹⁹

Dass von einem Widerruf, wie Gellhaus sagt, wohl kaum die Rede sein kann, wird sich bei einer abschließenden Auseinandersetzung mit Adornos Neuformulierungen seiner Auschwitz-Aussage noch zeigen. Vorweg ist jedoch der eben erörterte Gedankengang Adornos, seine Aussagen sowie die Dialektik dahinter kritisch zu hinterfragen, da vor allem die dialektische Diskussion um die Beschaffenheit einer Literatur nach Auschwitz mehr angerissen als wirklich ausführlich verhandelt wird. Dazu zunächst ein kurzer Blick auf die Grundlagen der Dialektik und der auf ihr fußenden Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers: Zentral dafür sind Gegensatzpaare, Widersprüche, das Nichtbegriffliche. „Das Nichtbegriffliche, dem Begriff unabdingbar, desavouiert dessen Ansichsein und verändert ihn.“¹²⁰, so Adorno in seinem Text *Negative Dialektik* und fährt fort: „Nichts führt aus dem dialektischen Immanenzzusammenhang hinaus als er selber. Dialektik besinnt kritisch sich auf ihn, reflektiert seine eigene Bewegung [...]. Solch eine Dialektik ist negativ.“¹²¹

Es zeigt sich also, dass nicht eine einstimmige Deutung im Zentrum der Dialektik und damit auch der Kritischen Theorie steht. „Es liegt in der Bestimmung negativer Dialektik, daß sie sich nicht bei sich beruhigt, als wäre sie total [...].“¹²², heißt es folglich bei Adorno. Als Ausgangspunkt

¹¹⁶ Kramer, 2019, S. 241.

¹¹⁷ Ebd., S. 242.

¹¹⁸ Gellhaus, 2006, S. 215.

¹¹⁹ Ebd., S. 215.

¹²⁰ Adorno, 2020a, S. 141.

¹²¹ Ebd., S. 145.

¹²² Ebd., S. 398.

fungiere die „unversöhnte Sache“¹²³, die die Dialektik veranlasse und „Dialektik als Verfahren heißt, um des einmal an der Sache erfahrenen Widerspruchs willen und gegen ihn in Widersprüchen zu denken.“¹²⁴ Der Dialektik immanent ist also eine stete Selbstkritik, wodurch die Identität des Gegenstandes nicht verschwindet, sondern sich vielmehr qualitativ verändert.¹²⁵ Verändern soll letztlich auch die Kritik: „Veränderung der Welt durch Kritik wohnt der Philosophie als inneres Ziel inne, weil Vernunft gemäß der negativen Dialektik, im Medium der Kritik wirksam wird.“¹²⁶

Ich möchte in meinen Ausführungen nun an jenes Beispiel anknüpfen, welches auch Adorno in seiner *Negativen Dialektik* anführt: Dort sagt er, man könne den antiken Streit darum, was Ähnlichkeit erkennen ließe, Ähnliches oder Unähnliches, einzig dialektisch schlichten.¹²⁷ Denn einzig in einer dialektischen Betrachtung werde nicht das eine oder das andere unter Ausschluss des Gegenteiligen postuliert, vielmehr müsse beides betrachtet werden, um so herauszufinden, was Ähnlichkeit erkennen lässt – ganz dem dialektischen Dreischritt folgend, ist die Bestimmung der Antithesis zu jeder Thesis Voraussetzung, um schließlich eine Synthesis aus beiden zu formen und so die Wahrheit zu erkennen.¹²⁸

Was bedeutet dies aber nun für die Diskussion über die Möglichkeit, Gedichte nach Auschwitz zu verfassen? Während die Abhandlung darüber, ob Kultur und Kunst als dem verbrecherischen Regime autonom oder zugehörig betrachtet werden müssen, durchgängig dialektisch operiert, so erscheint dies in Bezug auf das Verfassen von Literatur danach als ungenügend, was mehrere Fragen aufkommen lässt und zu einem Ausschluss wichtiger literarischer Aufarbeitungen der Shoah führen würde. Dabei steht im Zentrum, wie bereits Erörtertes zeigt: das eigene Erfahren, das eigene Überleben und ein damit verbundenes Schuldgefühl sowie das Erkennen und Verarbeiten der Unzulänglichkeit der Sprache, wobei letztlich das Verstummen zentral wird. Laut hingegen werden die Fragen, wie mit jenen Autor*innen umgegangen werden soll, die die Shoah nicht am eigenen Leib erfahren haben, da sie Österreicher*innen oder Deutsche sind oder nachfolgenden Generationen angehören? Wie sind jene Texte zu bewerten, die sich verschiedenster sprachlicher Mittel bedienen, um die Gräueltaten literarisch zu verarbeiten, die mit der Sprache der Täter operieren und sie vorführen, die das Grauen hinter Ironie und Sarkasmus vielleicht noch deutlicher zum Ausdruck

¹²³ Adorno, 2020a, S. 148.

¹²⁴ Ebd., S. 148.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 152 & 156.

¹²⁶ Wesche, Tilo: Negative Dialektik: Kritik an Hegel. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-DooHM. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 384.

¹²⁷ Vgl. Adorno, 2020a, S. 153.

¹²⁸ Poser, Hans: Wissenschaftstheorie. Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam. 2012. S. 243 & 248

bringen, als es das Pathos vermag? Und letztlich bleibt vor allem zu fragen: Inwieweit steht eine Wertung der (sprachlichen) Mittel zu Aufarbeitung und Verarbeitung zu? Jede dieser Frage zeigt die Bedeutung der Dialektik im Umgang mit der Shoah, da es wohl auf keine dieser Fragen eine eindeutige Antwort gibt. Schläge man sich auf die eine Seite und würde die andere vernachlässigen, außer Acht lassen, verneinen, so scheinen wichtige Stimmen gegen das Vergessen ungehört.

Die Problematik zeigt sich bereits bei dem ersten Punkt, der Frage danach, wer überhaupt über die Shoah in literarischen Texten sprechen darf. Nicht zur Diskussion steht, dass all jene, welche deportiert wurden, deren Familien deportiert und ermordet wurden, auch das Recht dazu haben müssen, dieses Geschehene literarisch aufzuarbeiten und ihre Zeugenschaft von den Verbrechen abzulegen. So schreibt Christa Wolf beispielsweise im Nachwort zu Fred Wanders *Der siebente Brunnen*: „Das Tabu auf dem Stoff ‚Auschwitz‘, dessen literarische Behandlung, wie ich glaube nur dem von Auschwitz Betroffenen zukommt [...]“¹²⁹ Doch wo hört diese Betroffenheit von Auschwitz auf, beschränkt sich diese wirklich nur auf das eigene Erleben?

Der zweite Aspekt, nämlich wie sie das tun, sollte ganz den Opfern überlassen werden, wäre es doch vermessen, als Außenstehender darüber zu urteilen, wie der eigene Schmerz und die eigene Erfahrung verarbeitet werden. Abgesehen davon, dass nur eine Offenheit hinsichtlich der literarischen Mittel auch eine individuelle Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit zulässt. Immerhin sind es doch Individuen, die hier zur Sprache kommen. Wenngleich es teils kollektive Erfahrungen sind, von denen berichtet wird, so erleidet sie doch jede und jeder Einzelne. Dass dem große Bedeutung zukommt, lässt sich wohl auch darin erkennen, dass, wie sich auch noch in der Analyse ausgewählter Texte zeigen wird, gerade das Individuelle den KZ-Insassen durch die Nationalsozialisten genommen wurde. Das hebt auch Adorno selbst hervor:

Mit dem Mord an Millionen durch Verwaltung ist der Tod zu etwas geworden, was so noch nie zu fürchten war. Keine Möglichkeit mehr, daß er in das erfahrene Leben der Einzelnen als ein irgend mit dessen Verlauf Übereinstimmendes eintrete. Enteignet wird das Individuum des Letzten und Ärmsten, was ihm geblieben war. Daß in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar, muß das Sterben auch derer affizieren, die der Maßnahme entgingen.¹³⁰

Doch wie sieht es nun mit jenen aus, die nicht in dieser Situation waren, diese aber zum Thema ihrer Werke machen? Nun könnte man – vorschnell – konstatieren, dass die literarische Verarbeitung der Shoah nur jenen zustünde, die es auch erlebt haben. Vor allem den Opfern vermutlich, da man Berichten der Täterseite, vorwerfen könnte, die Wirklichkeit etwas abzumildern, vielleicht sogar unbewusst, jedenfalls aber für das eigene Gewissen. Ebenso könnte man die Absicht

¹²⁹ Wolf, Christa: Nachwort: Gedächtnis und Gedenken. In: *Der siebente Brunnen*. Erzählung. Von Fred Wander. Darmstadt: Luchterhand. 1985. S. 147.

¹³⁰ Adorno, 2020a, S. 355.

befürchten, das Vergangene bewusst zu verfälschen und so Verschwörungstheorien, Ideologien zu befeuern, die man mit 1945 gerne gänzlich aus der Welt geschafft hätte. Doch gleich der Gefahr von Verfälschung ginge mit einer derartigen Engführung auch ein enormer Verlust an Texten einher – vor allem hinsichtlich der literarischen Aufarbeitung der eigenen Schuld. Auch wenn die deutsch-österreichische Seite ganz klar in der Täter-Position ist, so muss man trotz allem hervorheben, dass es gerade in der Nachkriegsliteratur auch prominente – man muss betonen weibliche – Stimmen gibt, die sich dieser Rolle bewusst sind und so versuchen, ihre eigene Schuld literarisch zu verarbeiten und auch den Umgang mit den 1930er und 1940er Jahren bewusst zu reflektieren und so auch der Nachkriegsgesellschaft den Spiegel vorhalten. An dieser Stelle anzuführen wäre Ingeborg Bachmann mit ihrem Text *Unter Mördern und Irren* und Generation später dann auch Elfriede Jelinek, die in Interviews immer wieder die Aufarbeitung der österreichischen Vergangenheit und der österreichischen Schuld sowie den Umgang mit dieser von der Nachkriegszeit bis ins 21. Jahrhundert zum Ausgangspunkt ihres gesamten Werkes macht. Dass sie sowie die literarische Tradition, in der sie steht, in dieser Arbeit folglich noch zur Erwähnung kommen werden, sei hier schon kurz vorweggenommen.

Eine bessere Überleitung zu dem zweiten Punkt als Elfriede Jelinek ließe sich wohl nicht finden, fragt dieser doch nach der literarischen Gestaltung der Shoah. Nicht als Erste oder Einzige, aber wohl doch als eine der Bekanntesten geht sie mit der Vergangenheit auf eine sarkastische (sarkastisch-österreichische) Art und Weise um. Dabei stellt sich die Frage, welche sprachlichen Mittel und Darstellungsmöglichkeiten als angemessen für die Verhandlung der Shoah in der Literatur erachtet werden können? Vor der Verdinglichung und vor dem Geschwätz warnt Adorno in seiner Aussage, dass das Verfassen von Gedichten nach Auschwitz barbarisch wäre. Hinzu kommen ethische Fragestellungen, die vor allem die Literatur betreffen, die das Faktuale des Holocaust mit dem Fiktionalen, beispielsweise in Bezug auf erfundene Familien, Personen, Orte, verbindet. Vor allem das Entlarven der Konstruktion von bewussten Literarisierungen kann dabei zu Problemen führen, wie auch Freiburg und Bayer zu bedenken geben:

Was ist, so könnte man die Frage zuspitzen, von der Verlässlichkeit der Augenzeugen zu halten, wenn sie in den Details irren? Ist der Nachweis, dass die in einem Bericht geäußerten Aussagen über ‚Fakten‘, die Beschreibung von Topographie, die Chronologie der Ereignisse, der Ablauf des Schreckens ‚fehlerhaft‘ sind, gleichzeitig eine Legitimation auch weitere inhaltliche Aspekte eines ‚Augenzeugenberichts‘ in Frage zu stellen? Für neofaschistische Leugner des Holocaust scheinen solche ‚Verzerrungen‘ des Historischen Wasser auf die Mühlen der eigenen braunen Ideologie zu sein [...]. Ist – anders formuliert – zumindest die Literatur ungeeignet, wenn nicht gar unwürdig, sich des Themas Holocaust mit den ihr spezifischen Darstellungstechniken anzunehmen?¹³¹

¹³¹ Freiburg & Bayer, 2009, S. 12.

Besonders, wenn es dort weiter heißt: „Fiktionen des Holocaust stellen somit ausnahmslos immer ein ethisches Problem dar, werfen die Frage auf, ob die Literarisierung des Grauens nicht eine weitere posthume Demütigung der Opfer bedinge.“¹³², stellt sich zunächst die Frage, ob dieser Vorwurf solchen Werken, wie beispielsweise dem noch zu besprechenden Text Wanders, gerecht wird, der bewusst versucht, den Opfern Stimme, Individualität und Denkmäler zu geben, und nicht fälschlicherweise unrecht tut. Ebenso tut sich die Frage auf, ob sich nicht vor allem auch darin ein Grund findet, die Perspektive, die Sprache der Täter einzunehmen, vorzuführen, an ihre Grenze zu bringen, wie es in manchen der in der Folge besprochenen Werke der Fall ist. Vielleicht muss man die literarischen Werke auch schlichtweg als Versuche begreifen, sich mit der Vergangenheit auf unterschiedliche Art auseinanderzusetzen, die schließlich auch auf verschiedene Lesende treffen, die diese differenziert wahrnehmen. Doch gerade durch die Vielzahl an unterschiedlichen Versuchen ist wohl auch die Zahl derer, die man damit erreichen kann, höher. Wenn beispielweise die Kritik an traditionellen Gattungen für die Verarbeitung der Shoah laut wird, so wird oftmals eine groteske Literatur, die nicht auf die Mimesis abzielt, als einzig angemessen empfunden. Sonnleitner fasst in Bezug darauf zusammen: „[S]o ließe sich eine paradoxe Mikropoetik der Literatur nach und über Auschwitz dahingehend formulieren, daß sich die krude Darstellung, die ungebrochene Mimesis verbietet, dem Schweigen und Verschweigen allerdings das Grauen immanent ist und es präsent hält.“¹³³ Gleichzeitig wird aber auch am Nutzen von Formen wie „Burleske, Groteske, Farce, pikarischer Roman oder surrealistische Komödie“¹³⁴ gezweifelt, obwohl es vielleicht gerade solche Gattungen sind, die samt all ihrer paradoxen Darstellungsmöglichkeiten vermögen, den Wahnsinn des vergangenen Geschehens wiederzugeben.¹³⁵

Was sich aus dieser Sammlung an Positionen, an Für und Wider ergibt, ist der Inbegriff einer Dialektik, wie Adorno sie beschreibt. Dies zeigt sich bereits in der Auseinandersetzung mit der Gattung Lyrik, die normalerweise durch ihre sprachliche Schönheit besticht, sich durch Spracheffizienz und -ökonomie sowie verdichtete Sinnhaftigkeit auszeichnet. Dem gegenüber steht die Shoah-Lyrik, die von einer extremen Sprachskepsis gekennzeichnet ist. Jeglichen dichterischen Werken, die durch ihre Ganzheit gekennzeichnet sind, wie bei der Tragödie beispielsweise durch eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung gegeben, stehen jene konträr gegenüber, die die Shoah behandeln und deren ganzheitliche Erfassung nie möglich ist, die sondern immer nur als Bruchstücke des Grauens zu verstehen sind. Es gilt also auch das zu berücksichtigen, was die jeweilige Literatur eigentlich nicht auszeichnet. Das Nicht-Literarische, das Faktuale und Grausame wird zu

¹³² Freiburg & Bayer, 2009, S. 14.

¹³³ Sonnleitner, 2009, S. 18.

¹³⁴ Freiburg & Bayer, 2009, S. 19.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 19.

Literatur. Das Nicht-Lyrische wird zum Lyrischen – so wie das Unmenschliche geschehen ist, von Menschen initiiert, von Menschen erfahren. So vollzieht Literatur nach der Shoah im Sinne des dialektischen Dreischritts: A und Nicht-A, Literarisches und Nicht-Literarisches sind als Literatur zu verstehen und zwar nicht nur in Abgrenzung zueinander, nein, die Grenzen verschwimmen, es kommt zu deren Synthese. So scheint mir gerade die Literatur nach Auschwitz genau dem Gedanken der Kritischen Theorie zu entsprechen, da die Theorie und Kritik daran nicht getrennt betrachtet werden können, sondern vielmehr zu einem Ganzen werden, wie Max Horkheimer in einer Unterscheidung zwischen Traditioneller und Kritischer Theorie hervorhebt:

Was die traditionelle Theorie ohne weiteres als vorhanden annehmen darf, ihre positive Rolle in einer funktionierenden Gesellschaft, die freilich vermittelte und undurchsichtige Beziehung zur Befriedigung allgemeiner Bedürfnisse, die Teilnahme an dem sich erneuernden Lebensprozeß des Ganzen, alle diese Erfordernisse, um die sich die Wissenschaft selbst gar nicht zu kümmern pflegt, weil durch die soziale Position des Gelehrten ihre Erfüllung belohnt und bestätigt wird, stehen beim kritischen Denken in Frage.¹³⁶

Egal, ob man nun die Unmöglichkeit Adornos als Ausgangspunkt nimmt und dazu die Kritik daran hinzuzieht oder aber von Darstellungsformen ausgeht und sich dann der Kritik an diesen annimmt – das eine scheint nicht ohne das andere gedacht werden zu können, zu einem einstimmigen Ergebnis gelangt man nicht. Zu Veränderungen durch die Kritik kommt es jedoch sehr wohl, werden doch neue literarische Formen und Mittel ersonnen und diskutiert.

„Für die nazistische ‚Endlösung der Judenfrage‘ in den Gaskammern gibt es keine einzige, keine richtige, keine angemessene Form des Erinnerns, die durch das Ereignis verbürgt wäre.“¹³⁷, beendet Lindner seinen Aufsatz *Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum* und verweist gleichzeitig darauf, dass es aber nie genug davon geben könne, da Schweigen die Alternative wäre. Gerade deswegen sowie auf Grund des nicht zu unterschätzenden Anteils an absurder, ironischer, satirischer – jedenfalls oftmals schwer zu entschlüsselnder – Literatur würde ich es zudem auch strikt verneinen, wenn Freiburg und Bayer behaupten, „dass literarische Gattungen eine Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit der Ereignisse [suggerieren], die in dieser Form mit hoher Wahrscheinlichkeit nie vorhanden waren.“¹³⁸ Vielleicht erscheinen die einzelnen Formen des Erinnerns auf den ersten Blick nicht angemessen, jedoch muss man diese vielen verschiedenen Formen in ihrer Gesamtheit betrachten, als einzelne Puzzleteile, wenn man so will. Diese Vielzahl an Texten voller individueller Erlebnisse und Aufarbeitungen des Vergangenen vermag es vielmehr als ihre Einzelteile einer angemessenen Art und Weise des Vermittelns und in weiterer Folge des Erinnerns

¹³⁶ Horkheimer, Max: Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer. 2011. S. 233.

¹³⁷ Lindner, 1998, S. 297.

¹³⁸ Freiburg & Bayer, 2009, S. 14.

zumindest nahekommt, sodass das Grauen in all seinen schrecklichen Fassetten bis heute ‚nachzittert‘ um es mit den Worten Adornos zu sagen.

Hervorheben muss man also als Abschluss dieser Betrachtungen, dass sich die Kritische Theorie und ihre Dialektik für die Betrachtung dieser Materie mehr als nützlich erweisen. Ihre Prävalenz in Adornos Überlegungen zu der Shoah in der Nachkriegsliteratur gilt es aber durchaus kritisch zu betrachten, da sie nicht genug ausgeführt und durchgedacht werden, vor allem angesichts der Folgeschwere seines Statements. Abschließend muss hier sehr wohl erwähnt werden, dass Adorno seine Aussage über die Barbarei Gedichte nach Auschwitz zu verfassen sehr wohl relativiert, wengleich nie widerrufen hat. So heißt es in *Kulturkritik und Gesellschaft*:

Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf es gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.¹³⁹

Wengleich der letzte Satz wohl eine gewisse Interpretationsfreiheit offen lässt, so wird er doch durch vorangegangene Aussage relativiert – ‚das Dilemma der Überlebenden und Nachgeborenen und die Paradoxie von Kunst nach Auschwitz‘¹⁴⁰ kommt zur Sprache, auf ihre Widersinnigkeit und ihre gleichzeitige Notwendigkeit wird versucht hinzuweisen. Somit scheint die Notwendigkeit der obigen kritische Betrachtung von Adornos dialektischem Gedankengang zu einer Literatur nach Auschwitz sowie die Diskussion dieser selbst nach Neuformulierungen und Weiterentwicklungen von Adornos ‚Verdikts‘ unbestritten. Wie genau in Adornos Augen also Literatur gestaltet sein muss, dass das Grauen darin nachzittert, lässt sich wohl an den bereits aufgezeigten und diskutierten Stellen nachvollziehen, inwieweit das auch Texte von Autor*innen, die nicht im KZ waren, miteinschließt und vor allem auch sprachliche Gestaltungsmöglichkeiten, die sich aus der Tradition der Komik ableiten lassen, wie Ironie, Satire, Parodie, bleibt offen.

Eine besondere Rolle in dieser gesamten Diskussion rund um das dichterische Schreiben nach Auschwitz nimmt Paul Celan, der bereits als Beispiel Adornos für einen passenden literarischen Umgang mit der Shoah angeführt wurde, mit seiner Lyrik ein – und umgekehrt auch Adorno für ihn und sein Schaffen, wie sich im Anschluss zeigen wird. Besonders bei der Neuformulierung seiner These, der angeführten Relativierung davon, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz zu dichten, kommt Celans Schaffen ein großer Anteil zu.¹⁴¹ Mit intertextuellen Bezügen auf sein

¹³⁹ Adorno, 2020c, S. 506.

¹⁴⁰ Sonnleitner, 2009, S. 17.

¹⁴¹ Vgl. Seng, Joachim: Theodor W. Adorno. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 273.

Werk wird nochmals die Paradoxie einer Kultur nach Auschwitz hervorgehoben: „sowohl die Verteidigung der Kultur als auch das Schweigen über den Zivilisationsbruch (Dan Diner) mache sich gleichermaßen schuldig.“¹⁴² So heißt es mit Verweis auf Celans *Todesfuge*:

Was die Sadisten in den Lagern ihren Opfern ansagten: morgen wirst du als Rauch aus dem Schornstein in den Himmel dich schlängeln, nennt die Gleichgültigkeit des Lebens jedes Einzelnen, auf welche Geschichte sich hinbewegt: schon in seiner formalen Freiheit ist er so fungibel und ersetzbar wie dann unter den Tritten der Liquidatoren. [...] Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.¹⁴³

Es folgt ein weiterer Verweis auf Celan, wenn „vom Schlag der Begleitmusik, mit welcher die SS die Schreie ihrer Opfer zu übertönen liebte“¹⁴⁴ die Rede ist. „[Diese] Veränderungen, die er an seinem berühmten Diktum im Laufe der Jahre vornahm, bezeugen, daß er Celans Versuch einer Lyrik nach Auschwitz anerkannte und respektierte.“¹⁴⁵

3. Sprache und Verständnis: Paul Celan

Im Juli 1941 marschierten rumänische Truppen in Czernowitz, der Heimatstadt Paul Celans, welche zuvor im Juni 1940 von sowjetischen Truppen besetzt wurde, ein. Was folgt, war das Nachrücken deutscher Einheiten der SS und die Errichtung eines Ghettos. Von dort wurden im Juni 1942 die Eltern Celans deportiert – beide fanden den Tod in einem ukrainischen Konzentrationslager, der Vater durch Typhus, die Mutter durch Erschießung. Paul Celan hingegen verbrachte die Zeit zwischen Juli 1942 und Februar 1944 eingesperrt in den rumänischen Lagern nahe Moldau und Oltenien, zur Zwangsarbeit gezwungen.¹⁴⁶

Zweifellos handelt es sich bei Paul Celan wohl um den bekanntesten Dichter, dessen Werke hinsichtlich der Frage nach der Rolle der Sprache im literarischen Shoah-Diskurs hier betrachtet werden, wenn nicht gar um den berühmtesten Lyriker, der in seinen Gedichten das in den

¹⁴² Sonnleitner, 2009, S. 18.

¹⁴³ Adorno, 2020a, S. 355.

¹⁴⁴ Ebd., S. 358.

¹⁴⁵ Seng, Joachim: ‘Die wahre Flaschenpost’. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan. In: Frankfurter Adorno Blätter VIII. Hrsg. im Auftrag des Theodor W. Adorno Archivs von Rolf Tiedemann. München: Edition text+kritik. 2003. S. 172.

¹⁴⁶ Vgl. Wiedemann, 2020, S. 89.

nationalsozialistischen Konzentrationslagern Geschehene verarbeitet. Dass sich diese Popularität durchaus auch in den Forschungsbeiträgen widerspiegelt, stellt auch Barbara Wiedemann fest:

Die Celans Tod folgende wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Werk ist schon im ersten Jahrzehnt in Quantität und Intensität mit der zu keinem seiner Generationskollegen vergleichbar. Und die Zahl der Untersuchungen nimmt, v.a. seitdem der Nachlass 1990 durch das Deutsche Literatur-Archiv Marbach übernommen und der Forschung dadurch zugänglich wurde, weiter zu.¹⁴⁷

Obwohl sich neben zahlreichen Fachpublikationen bereits eine Vielzahl von Schüler*innen an der Interpretation seines Gedichtes *Todesfuge* übt, soll eben jenes im Folgenden ebenso Erwähnung finden wie sein wohl weniger bekannter Prosa-Text *Gespräch im Gebirg*. Denn: „C.s Werk ist in einzigartiger Weise von der Erfahrung der Shoah und dem Ringen um ihre Deutung und eine ihr angemessene Darstellung geprägt, es ist eine Dichtung nicht ‚nach Auschwitz‘, sondern ‚von Auschwitz weg‘.“¹⁴⁸

3.1. „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“¹⁴⁹

„Die ‚Todesfuge‘ hat eine herausgehobene Bedeutung in der deutschen Nachkriegsgeschichte, weil in ihren Auslegungen eine Darstellung des Holocaust avant la lettre versucht wird.“¹⁵⁰ Die Lyrik Celans, allen voran die *Todesfuge*, war zudem, wie bereits erörtert, beispielhaft in der Diskussion rund um das Verfassen von Texten nach Auschwitz anhand eben jener Gattung. Der Schreibende ist nicht mehr Teil des Geschehens, er steht in einer zeitlichen Distanz zu diesem. Es handelt sich bei ihm um einen Überlebenden, ganz im Gegensatz zu dem Wir, dessen Teil er einst war und das er beschreibt. Dieses Wir ist nicht mehr¹⁵¹ – dafür ist die *Todesfuge*. So sah er selbst in dem Gedicht vor allem ein „Grabmal oder [eine] Grabschrift für die, die kein anderes Grab haben – u.a. für seine Mutter“¹⁵². Die Schwierigkeit rund um sein Tun, sprich das Dichten nach und über die Shoah, war Celan durchaus bewusst, die aus der Geschichte hervorgehende Notwendigkeit eines Neuanfangs der Dichtung erkannte er ebenso wie die Wichtigkeit der Reflexion ihre Möglichkeiten. „Ein bloßes Wiederaufnehmen des roten Fadens europäischer Dichtungstradition an der Stelle, wo er durch menschenverachtende Barbarei zerschnitten worden war, kam für Celan

¹⁴⁷ Wiedemann, 2020, S. 114.

¹⁴⁸ May, Markus: Geschichte. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012b. S. 251.

¹⁴⁹ Celan Paul: „Todesfuge“ und andere Gedichte. Ausgewählt und mit einem Kommentar versehen von Barbara Wiedemann. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020. S. 11.

¹⁵⁰ Sparr, 1998, S. 44.

¹⁵¹ Vgl. Gehle, 2010, S. 127.

¹⁵² Wiedemann, 2020, S. 129.

nicht in Betracht.“¹⁵³ Gleichzeitig verfolgte er genau die Debatte rund um Gedichte nach Auschwitz und vor allem die Kritik Theodor W. Adornos daran:

Auch Adornos Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* mit der Passage ‚nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch‘ (Prismen, 30) hat C., der Anfang der 1950er Jahre der einzige in Deutschland wahrgenommene Lyriker war, in dessen Gedichten die geschichtliche Zäsur der Shoah deutliche Spuren hinterlassen hatte, kritisch rezipiert.¹⁵⁴

Gegen Adornos Verdikt findet Axel Gellhaus in Celans Werk zwei Entgegnungen: Zunächst argumentiert er, dass das Gedicht für Celan der Ort ist, an dem über die Geschehnisse in den Vernichtungslagern nicht aber über Auschwitz gesprochen werden kann – wenngleich es dies insofern zu relativieren gilt, als die Sprache eines Dichters, der die Shoah am eigenen Leib erfahren hat, wohl nicht unwiderruflich von dieser Zäsur geprägt sein kann. Außerdem sei das Gedicht bei Adorno der traditionellen Wortbedeutung folgend implizit mit Ästhetik ebenso wie mit Kunst gleichgestellt. „Man kann im Werk Celans das Bemühen um Überwindung jener unvermeidlichen Reste ästhetisierender Sprechweise erkennen, die er selbst immer deutlicher wahrgenommen und geradezu als schulhaft empfunden haben muss.“¹⁵⁵ Mit diesen Überlegungen sind wir auch bereits direkt bei der Diskussion sowie der Kritik über die sprachliche Verfasstheit der *Todesfuge* angelangt.

Zwar gibt Celan den Opfern der Shoah sowie ihrer Kultur noch einmal eine Sprache – ebenso wie ein Grabmal – und zeigt noch dazu den durch die Täter verübten Missbrauch an ihnen¹⁵⁶, dennoch erntet er viel Kritik an diesem Versuch, in deren Zentrum vor allem der Vorwurf einer Ästhetisierung des Schreckens und der Gräueltaten und somit die Sprache steht. „[Es] bleibt die skeptische Frage, ob das Gedicht nicht an einer Art Vergnügen partizipiert, das sein ‚schöner‘ Text auch angesichts des evozierten Leidens der Opfer bereitet.“¹⁵⁷ Schreibt Celan von der Schwarzen Milch der Frühe (Z1, 10, 19, 27) oder vom Grab in den Lüften (Z4), in den Wolken (Z26) in der Luft (Z33) so wird dies oftmals als bloße Metaphorik abgetan. Diese Vorwürfe hat Celan selbst bereits zu Lebzeiten abgetan, betont, dass es sich um die Wirklichkeit handelt.¹⁵⁸ Immer direkt ausgesprochen wird das jedoch nicht, stattdessen werden Informationen ausgespart:

[Es] offenbart sich auch die Problematik, mit der sich die Leser von C.s Gedichten auseinander setzen mussten und müssen: Dem konkreten Wirklichkeitsbezug steht oftmals schwer entschlüsselbare, sprachlich hoch komplexe und reflektierte Präsentation dieser Wirklichkeitselemente

¹⁵³ Gellhaus, 2006, S. 201.

¹⁵⁴ Seng, 2012, S. 273.

¹⁵⁵ Gellhaus, 2006, S. 204.

¹⁵⁶ Vgl. Wiedemann, 2020, S. 129.

¹⁵⁷ Hofmann, 2003, S. 124.

¹⁵⁸ Vgl. Wiedemann, 2020, S. 130-131.

entgegen. Doch ist diese Sprachverwendung C.s selbst ein entscheidender Reflex auf die historische Situation; sie erst ermöglicht eine genuine ‚Lyrik nach Auschwitz‘ [...].¹⁵⁹

Wenngleich die Celan'sche Lyrik mehrere Zugänge zu ihrer Differenziertheit zulässt und somit keine Auslegung Anspruch auf absolute Gültigkeit haben kann beziehungsweise darf, so ist sich die Forschung hinsichtlich eines Aspektes jedoch einig: „seine Gedichte [sind] sprachlich geformte Erinnerung an die ermordeten Juden angesichts der totalen Vernichtung“¹⁶⁰ und damit ist ein Realitätsbezug gegeben, dessen Absprechen oder Abtun als bloße Metaphern ein Hohn gegenüber den Toten wie den Überlebenden zu sein scheint. So verweist das Grab in den Lüften (Z4) auf das Nicht-Vorhandensein eines tatsächlichen Grabs als Folge der Verbrennung in den Krematorien, wie sie in den Konzentrationslagern stattgefunden hat. So kann man durchaus in Frage stellen, warum Hofmann gerade in Bezug auf diese Zeile von einer „Poetisierung des Grauenhaften“¹⁶¹ spricht, wenngleich er den realen Gehalt hinter der Aussage keineswegs abstreitet. Vielmehr wohnt den Zeilen zum einen etwas Gespenstisches inne und zum anderen wird gleichzeitig die Boshaftigkeit gegenüber den Opfern nochmal hervorgehoben, mit denen nicht einmal nach ihrer Ermordung menschlich umgegangen wird, da ihnen keine letzte Ruhe gestattet und ein ordnungsgemäßes Bestatten ermöglicht wird. Mit dem Tod in Zusammenhang steht auch die „schwarze Milch der Frühe“ (Z1, 10, 19, 27). Statt zu nähren, Leben zu bringen, folgt auf das unaufhörliche Trinken der Tod. Was mit diesen Realien vor allem auf der Täterseite im Sinne einer Gedenkkultur passiert, beschreibt Jürgen Wertheimer: „[...] er [Celan, Anm.] wurde vom Metapherngestöber der Nachfahren erfaßt und überlagert, bis zur Unkenntlichkeit zerwissenschaftlicht, von Spezialisten seziert, in Gedächtnisvitrinen ausgestellt.“¹⁶²

Dabei muss man sich von dem Metapherngedanken bei Celan lösen und seine Sprache anders begreifen, nämlich als eine die sich durch eine Direktheit des Indirekten auszeichnet. Er bedient sich Kompositionen, die zweifellos einen Sachverhalt darstellen, wenngleich er ungenannt bleibt, bleiben kann, da für alle verständlich – man denke erneut an das Grab in den Lüften –, was teils bereits als Poetisierung aufgefasst, für literarische Zeugnisse der Shoah aber keineswegs unüblich ist, wie sich noch zeigen wird. Es wird dem Erschließen der Texte – was in der Gänze für jene, die es nicht selbst erlebt haben, nie möglich sein wird – eine Art zusätzliche Schranke vorgesetzt. Das Verständnis wird an das Wissen und das Eingestehen der jüngsten Vergangenheit gekoppelt. Wer sehen will, der wird die Realität hinter den sprachlichen Bildern Celans erkennen und diese nicht

¹⁵⁹ May, 2012b, S. 250.

¹⁶⁰ Kita-Huber, Jadwiga: „In eines Anderen Sache sprechen“. Überlegungen zu Paul Celans lyrischem Sprachen nach der Shoah. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawl Zimniak. Dresden: Neisse. 2006. S. 365.

¹⁶¹ Hofmann, 2003, S. 125.

¹⁶² Wertheimer, 2003, S. 433.

als bloße Metaphern und Kunstsprache abtun. Wer verstehen will, wird verstehen wovon die Texte handeln, ohne dass einmal das Wort Shoah fällt. So sagt Celan selbst in seiner Büchner-Preisrede *Meridian*:

Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und ... nicht richtiginhört. Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut ... und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn ‚sprechen sieht‘, der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt und zugleich auch – wer vermöchte hier im Bereich dieser Dichtung, daran zu zweifeln? –, und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal.¹⁶³

Es ist dabei nun auch gar nicht zu verneinen, dass Celans Sprache eine durchaus poetische ist – erst selbst spricht ja auch von Kunst –, jedoch erscheint es für ungenügend davon zu sprechen, dass das Grauen poetisiert wird. Vielmehr wird ein Gegensatz konstruiert: auf der einen Seite die Lyrik mit der ihr typischen gehobenen, poetischen Sprache, auf der anderen Seite die Gräueltaten des Nazi-Regimes. So, folgt man Gellhaus, „thematisiert sein bekanntestes Gedicht [Todesfuge, Anm.] schon früh die absurde Verträglichkeit von deutscher ‚Kultur‘ und deutscher Barbarei.“¹⁶⁴ Erneut ist nicht zu verneinen, dass man ein Zusammenführen beider zunächst kritisch hinterfragen kann und sollte, jedoch ist gerade darin auch viel Potential verortet. Zum einen handelt es sich hierbei um eine Dissonanz, die durchaus zu Irritationen bei den Rezipierenden führt. Solche Dissonanzen, solche Störungen sind durchaus wichtig bei der Verarbeitung solcher Kontexte in der Literatur. Das Stören der Rezeption, diese Irritation ist es wohl auch, das die Diskussionen, wie jene rund um die Darstellung der Shoah in der Literatur, erst in Gang bringt. Was folgt ist eine Beschäftigung mit dem Gelesenen, kein bloßes Hinnehmen dessen. Durch die Deutlichkeit der Thematik tut auch die lyrische Verfasstheit des Textes dem Grauen keinen Abbruch – die Lektüre zu beenden und das Gelesene mit „schön“, oder vielleicht passender „einfach schön“ abzutun, ist nicht möglich – trotz der, wie Kritiker meinen, zu schönen Sprache für den Gegenstand. Dabei stellt sich auch die Frage, ob nicht gerade die für Metaphern gehaltenen Teile nicht gerade diese Dissonanz und Irritation unterstützen, indem sie den Lesenden aus der Lektüre herausreißen und ihm ein übertriebenes Einfühlen in Geschehnisse, die man wohl nur schwer wirklich nachfühlen und begreifen kann, wenn man sie nicht erlebt hat – was durchaus auch vermessen wäre – nicht möglich machen. Statt übertriebenes Pathos bleibt der äußere Blick auf einen Text, der uns Externen das Grauen von innen heraus offenbart.

Die Beschaffenheit der *Todesfuge* eröffnet aber nicht nur einen Blick auf die Verhandlung der Shoah in der Lyrik. Ausgangspunkt bleibt der angeführte Gegensatz zwischen dem grauenhaften Geschehenen und der lyrischen Sprache, um es zu beschreiben. Gerade diese macht es möglich,

¹⁶³ Celan, 2020, S. 70.

¹⁶⁴ Gellhaus, 2006, S. 201.

die Sprache vorzuführen, ihre negativen Seiten und Grenzen aufzuzeigen. Dies scheint besonders deswegen relevant, da sich der mehrsprachige Celan nach 1945 ja bewusst dazu entschließt, in seiner Muttersprache, die gleichzeitig die Sprache der Täter ist, weiterzuschreiben. Das Deutsche ist dabei zum einen die Sprache großer Dichter, großen Gefühls und zum anderen die Sprache der Bestialität, der Unmenschlichkeit. So wird aufgezeigt, wozu der Mensch fähig ist – im Guten wie im Negativen: Dem schönen durch Sprache Geschaffenen steht die grausame Vernichtung durch Taten gegenüber. Das Grauen in einen Mantel harmloser Sprache zu hüllen, ist im Nationalsozialismus üblich. So wird spöttisch, verachtend eine Vielzahl von Euphemismen gerade im Zusammenhang mit der Shoah gebraucht. Was nun in der literarischen Verarbeitung der Shoah geschieht, ist, dass diese Sprache immer wieder vorgeführt und entlarvt wird. Zweifelsohne gibt es Autoren und auch Autorinnen, die das deutlich stärker und auch erkenntlicher machen, Celan selbst macht hier einen ersten Schritt in diese Richtung. Vor allem ist das zu erkennen, wenn man spätere Reflexionen seiner Gedichte, wie beispielweise in der Rede zum Erhalt des Büchner-Preises *Meridian*, in den Blick nimmt. Dort heißt es: „Und was wären dann die Bilder? Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.“¹⁶⁵ Einmal mehr zeigt sich somit auch der wechselseitige Einfluss von Adorno und Celan auf den jeweils anderen, wie Michael Hofmann hervorhebt:

Damit kommt Celan implizit den Bedenken Adornos gegen das lyrische Sprechen nach Auschwitz entgegen, indem er ein selbstreflexives, ja ein sich selbst in Frage stellendes Sprechen postuliert, das den Leser nicht mit schönen Bildern verzaubert, sondern durch Selbstwiderspruch und Infragestellung verstört. Die Zerstörung tradiert Bilder und Strukturen ist in Celans Poetik mit der Intention verbunden, die Gedichte aus einer selbstgenügsamen Welt der Kunst und Literatur herauszureißen. Die Widersprüche und inneren Brüche des Gedichtes nach Auschwitz lassen sich nicht literaturimmanent auflösen, sondern sie verweisen auf den Zivilisationsbruch, der das Ende jeder Art von ästhetischer Sinnstiftung bedeutet.¹⁶⁶

Noch stärker zeigt sich das in den folgenden Zeilen der *Ansprache anlässlich der Entgegnahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen*, die bewusst die Sprache zum Gegenstand der Reflexion machen:

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehend durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für da, was geschah; aber

¹⁶⁵ Celan, 2020, S. 82.

¹⁶⁶ Hofmann, 2003, S. 125.

sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten ‚angereichert‘ von alle dem.¹⁶⁷

Doch wenngleich Celan die Kritik Adornos in die Reflexionen zu seinem Schaffen miteinbezieht, ihr entgegenzukommen scheint, so darf jedoch hinter poetischen Überlegungen nie der Ausgangspunkt von Celans Schreiben, die Shoah, aus dem Blick geraten. Gerade mit diesem Absprechen dieser Wirklichkeitsbezüge, wie sie in der *Todesfuge* aufgezeigt wurden, diesem Nicht-Anerkennen der Erfahrungen Celans wird er bis an sein Lebensende immer wieder konfrontiert, sodass die Kritiken an seiner Dichtung zum Bestand derselben werden, wie nun gezeigt werden soll. Dabei wird die vermeintliche Kritik an Celans Literatur und seiner Sprache zu einer Spielart des Antisemitismus im Nachkriegsdeutschland:

Dass die Verbindung von Verdrängung der deutschen Schuld durch Leugnung der Wirklichkeitsbezüge der celanschen Dichtung, die Weigerung eines Schuldeingeständnisses [...] den Boden für einen neuen Antisemitismus in Deutschland mit bereiteten, wie er in den Hakenkreuzschmierereien an einer neu geweihten Synagoge 1959 einen ersten traurigen Höhepunkt fand, hat C. nicht nur erkannt, sondern auch als Fortsetzung der Shoah gedeutet [...].¹⁶⁸

Die Kritiker Paul Celans, welche seine Texte als surrealistische Spielart mit Metaphern begriffen, die Realität dahinter absprachen, wurden darin vor allem durch die Plagiatsvorwürfe und Verleumdungen Claire Golls in ihrem Denken bestärkt.¹⁶⁹

3.2. „das ist die Sprache, die hier gilt, [...] eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich“¹⁷⁰

Auf dieses Nicht-Verstehen(-Wollen) von Celans Werk folgt im Jahr 1960 die nächste massive Welle an Kritik als Folge einer Verleumdungskampagne, die ihren Beginn bereits 1953 nimmt. Der Vorwurf: Plagiat. Die Witwe des zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Schriftstellers Yvan Goll brachte in Umlauf, Celan habe sich der Gedichte ihres Mannes bedient und habe so mit *Mohn und Gedächtnis* Bekanntheit erlangt, welche ihm jedoch nicht zustünde.¹⁷¹

In aller Kürze lässt sich die Vorgeschichte dieser Affäre zum weiteren Verständnis wie folgt beschreiben: Paul Celan stand mit dem Yvan Goll, einem ebenfalls deutsch-sprachigen und in Paris

¹⁶⁷ Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band. Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983. S. 185-186.

¹⁶⁸ May, 2012b, S. 251.

¹⁶⁹ Vgl. Böschstein, Bernhard: Der Meridian. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 171-172.

¹⁷⁰ Celan, 1983, S. 170.

¹⁷¹ Vgl. Wiedemann, 2020, S. 97.

lebenden jüdischen Autor, von November 1949 bis zu Golls Tod im Februar 1950 in persönlichem Kontakt. Nach dessen Ableben stand Celan der Witwe Golls mit der Übersetzung der französischen Gedichtbände für den deutschen Markt zur Seite – deren Publikation wurde von Claire Goll verhindert, der Kontakt zwischen ihr und Celan brach ab. Stattdessen wurde Celans Arbeit für Claire Golls eigene Übersetzungen benutzt, welche in den Jahren 1951, 1952, 1956 und eben 1960 erschienen. Angesprochen auf die Ähnlichkeit eines dieser Bände mit *Mohn und Gedächtnis* bei einer Lesung, warf Claire Goll Paul Celan vor, plagiiert zu haben und versuchte mittels gezielter Briefe sowie anonymer Verleumdungen auch Verleger, Kritiker und Rundfunkanstalten vom Plagiat zu überzeugen – teils mit Erfolg. Die Diskussionen rund um die Affäre, die wie bereits erwähnt 1953 begannen, fanden 1960 ihren Höhepunkt als Goll mit ihren Verleumdungen das Ziel verfolgte, Paul Celans Erhalt des Büchner-Preises, als erster Autor jüdischer Herkunft, zu verhindern. Öffentlich tat sie die Ermordung der Eltern Paul Celans in einem deutschen Konzentrationslager in der Ukraine als bloße Legende ab. In der Presse wurde die Affäre schließlich bis in das Jahr 1962 und auch später Ende der 60er sowie in den 70er Jahren immer wieder von der Witwe Goll aufs Neue angestoßen.¹⁷² Der Plagiatsverdacht und der damit verbundene Vorwurf, Celans Gedichte seien eine kunstvolle Montage von Geschehnissen, die er nicht persönlich erlebt habe, ließen ihn keineswegs kalt, zogen ihm vielmehr den Boden unter den Füßen weg und verletzten ihn. „Wer die von ihm immer wieder als einziges Grabmal der Opfer bezeichnete *Todesfuge* als Plagiat einstufte, der leugnete die dahinterstehenden furchtbaren Daten und sprach dem Autor sein gelebtes Leben ab. Dies fühlte C. als nachträgliche Vollendung der ‚Endlösung‘ an sich selbst.“¹⁷³ Angesichts dessen, dass Celan in seinen Gedichten die am eigenen Leib erfahrene Shoah literarisch verarbeitet, wird hier also einmal mehr der Antisemitismus der Nachkriegszeit ebenso deutlich wie die Tendenz, den Holocaust zu leugnen. „Negierte er [der Plagiatsvorwurf] doch sein persönliches Schicksal, das das Schicksal eines Überlebenden war. In diesem Sinne ist der Vorwurf eine Verleugnung des *Churban*¹⁷⁴ mit den Mitteln der Literaturkritik.“¹⁷⁵

Erwähnt werden muss dabei zudem, dass die eigene jüdische Identität des Ehepaars Goll in den Diskussionen rund um die Plagiatsaffäre verschwiegen wurde, nicht jedoch jene Celans: „[Claire Goll, Anm.] betonte aber die Celans und projizierte damit das Klischee des geldgierigen,

¹⁷² Vgl. Wiedemann, 2020, S. 98-99.

¹⁷³ Wiedemann, Barbara: Die Goll-Affäre. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 22.

¹⁷⁴ Der hebräische Begriff Churban meint die durch den Menschen herbeigeführte Katastrophe. Folgt man Wiedemann (siehe dazu Wiedemann, 2020, S. 92), so zog Celan es vor, diesen anstelle von Holocaust, was Brandopfer meint, oder Shoah, die Naturkatastrophe, für den Zivilisationsbruch zu gebrauchen.

¹⁷⁵ Wiedemann, 2020, S. 100.

unehrlichen und unkreativen Juden, der keiner tiefen Gefühle fähig sei, auf ihn.“¹⁷⁶ Die angeführte Unkreativität gilt es zu ergänzen beziehungsweise zu präzisieren, was auch gleichzeitig die Bedeutung der Affäre für die hier bearbeitete Fragestellung ersichtlich macht: Paul Celan wird die eigene Sprache abgesprochen. Lediglich vermöge er es, die Sprache eines anderen – vermeintlich deutschen – Schriftstellers wiederzugeben. Dahinter verbirgt sich eine antisemitische Argumentation, wie sie schon Richard Wagner in seinem Text *Das Judentum in der Musik* von sich gibt.¹⁷⁷ Neben der bereits angeführten Rede *Meridian* nimmt darauf vor allem ein prosaischer Text Celans Bezug, bei welchem auch erneut Theodor W. Adorno eine große Rolle spielt.

Im August 1960 erscheint, wie bereits erwähnt, Celans einzige zu seinen Lebzeiten publizierte Erzählung: *Gespräch im Gebirg*. Es handelt sich dabei um einen dichten Text voller intertextueller Anspielungen. Wie der Titel vorwegnimmt, handelt es sich um ein Gespräch, das sich im Gebirge zuträgt. „Ein Gespräch allerdings zwischen zwei Juden, ein Gespräch über die Abgründe und Verwerfungen der Sprache, einer Sprache *nach* Auschwitz. Obwohl die Shoah im Text an keiner Stelle direkt erwähnt wird, ist sie doch immerzu auf seltsame Weise gegenwärtig.“¹⁷⁸ Es sind gerade jene Passagen zur Sprachauffassung des ‚Jud Klein‘, Celans, welche den Text in dem hier bearbeiteten Kontext interessant machen.

In der Forschung wird der Text in Verbindung mit einem geplanten Treffen mit dem hier bereits erwähnten Theodor W. Adorno gestellt – welches im Juli 1959 in Sils-Maria abgesagt und 1960 in Frankfurt nachgeholt wurde. Das im Text, welcher darauffolgend im August 1959 verfasst wurde, beschriebene Treffen von ‚Jud Groß‘ und ‚Jud Klein‘ wird somit als fiktionales Nachholen des Versäumnisses verstanden.¹⁷⁹ Dass Celan Adorno als einen großen jüdischen Intellektuellen ansah, das wird bereits in den ersten Briefen an diesen deutlich. Adornos Werk wurde von dem Dichter hochgeschätzt und zudem sah er in ihm einen Verbündeten, der einen kritischen Blick auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft warf. Gerade hinsichtlich der Anfeindungen, die Celan in dieser entgegenkamen, suchte er in Briefen aus dem Jahr 1962 die Unterstützung Adornos. „In ihrer Offenheit und in der Betonung der antisemitischen Seite der Verleumdungskampagne belegen sie, wie sehr Celan daran gelegen war, Adorno als Intellektuellen *und* Juden anzusprechen.“¹⁸⁰ Dieses Jüdisch-Sein und auch dessen Sprachgebrauch wird zum zentralen Thema des *Gespräch im Gebirg*.

¹⁷⁶ Wiedemann, 2020, S. 99.

¹⁷⁷ Vgl. Schneeweiß, Carina: Paul Celans „Gespräch im Gebirg“ in Bezug auf Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Universität Wien: Diplomarbeit 2018. S. 53-60.

¹⁷⁸ Seng, 2003, S. 153.

¹⁷⁹ Vgl. May, 2012a, S. 144-145.

¹⁸⁰ Seng, 2003, S. 152.

Als Auffälligkeiten des Textes hebt Markus May das Prinzip des ‚Judendeutschs‘, das sich am Jiddischen orientiert und welches den Text stilistisch einer oralen Tradition folgend mit der Verwendung von Apokopen, Ellipsen, Inversionen prägt, ebenso wie den intertextuellen Bezug auf Georg Büchners *Lenz* hervor – Bezüge zu diesem finden sich auch in seiner Büchner-Preisrede *Der Meridian*, wo er neben *Lenz* auch auf *Woyzeck*, *Leonce und Lena* und *Dantons Tod* verweist und die Kritik Büchners an der Kunst eine zentrale Rolle einnimmt, man könne „in der Kunstauffassung, im Wahnsinn und in der Todesahnung von Büchners *Lenz* ein Spiegelbild C.s erkennen.“¹⁸¹, so Bernhard Böschstein. *Gespräch im Gebirg* ist in der Sicht Celans der *Meridian*-Rede als deren Vorgeschichte zugehörig.¹⁸² Der intertextuelle Bezug zu *Lenz* scheint in Zusammenhang mit Celans Prosatext besonders hervorzuheben zu sein, da in dem Satz: „[...] wir, die Juden, die da kamen, wie *Lenz*, durchs Gebirg [...]“¹⁸³ gegen Ende des Textes an den 20. Jänner erinnert wird. Das Datum, mit dem *Lenz*‘ Wanderung in älteren Ausgaben, wie Celan eine besaß, festgelegt wurde, ist zugleich – und für den Autor wohl auch vorrangig – der Tag, an dem 1942 die Wannseekonferenz stattfand, auf der die Vernichtung der europäischen Juden beschlossen und geplant wurde.¹⁸⁴ Diese Verbindung des Celanschen Werkes mit dem 20. Jänner ist bei der Debatte um das Reden über Shoah in der Literatur zentral:

Wenn Adorno erklärt hatte, die Schuld der Kultur liege in der Tatsache, dass sie angesichts des Schrecklichen eine autonome Existenz zu bewahren suche, so durchbricht Celans Poetik diese Autonomie, indem sie die Gedichte an die historischen Daten bindet, die mit dem Ereignis der Shoah zusammen hängen. Ein Zeitbezug im Sinne eines Bezugs auf historische Ereignisse insbesondere der Judenvernichtung ist damit gegeben, der aber nicht als ein unmittelbares Engagement der Texte zu verstehen ist, sondern als ein Verweis, der sich gewissermaßen aus deren Bruchstellen ergibt, aus den Wundmalen, die auf eine historisch vermittelte Verletzung verweisen.¹⁸⁵

Und so betont Paul Celan die Bedeutung dieses Datums für seine Literatur sowie den Bezug zu Daten generell für die Literatur auch in der *Meridian*-Rede, wo er sagt:

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welche Daten schreiben wir uns zu? Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen allereigensten Sache.¹⁸⁶

Bei dem *Gespräch im Gebirg* wird die Natur zum Bestandteil der Sprache und des Sprechens. Das titelgebende Gebirge wird verbunden mit Begriffen wie Stein, Gletscher, das Weiße. Von May mit

¹⁸¹ Böschstein, 2012, S. 170.

¹⁸² Vgl. Seng, 2012, S. 274.

¹⁸³ Celan, 1983, S. 173.

¹⁸⁴ Vgl. Böschstein, 2012, S. 171.

¹⁸⁵ Hofmann, 2003, S. 126.

¹⁸⁶ Celan, 2020, S: 78-79.

dem Leid und der Einsamkeit assoziiert, wird ihm eine naturgegebene Stille zugeschrieben – durchbrochen nur durch den anderen Teil des Titels, das Gespräch zwischen den aufeinandertreffenden Juden. Das Jüdische und der Umgang mit ihm ist für den Text zentral: So kann bereits der Beginn „Eines Abends, die Sonne, und nicht nur sie, war untergegangen [...]“¹⁸⁷ als Andeutung des Untergangs der jüdischen Bevölkerung Europas durch die Shoah begriffen werden, wenn gleich die konkrete Benennung des Historischen ausbleibt. Thematiken, wie der Verlust des Ichs, der Sprache, der Welt, finden Eingang in den Text. Zudem wird auch die antisemitische Fremdzuschreibung eines jüdischen Schicksals von Exil und Heimatlosigkeit verhandelt.¹⁸⁸

Die zentrale Problematik der ‚entfremdeten‘ jüdischen Existenz – entfremdet von Natur, von Sprache, vom Selbst – und ihrer historischen Situation nach der Shoah, [markiert] gewissermaßen den Kulminationspunkt der von außen bedingten, durch den Antisemitismus erzwingenden Entfremdung [...].¹⁸⁹

Dabei operiert Celan bei der Verhandlung der beschriebenen Thematiken sowie Problematiken mit antisemitischen Stereotypen, bedient sich dieser auf ironische oder sarkastische Art und Weise – ein Verfahren der literarischen Verarbeitung und Vermittlung der Shoah, wie wir ihm bei dem letzten hier zu besprechenden Autor nochmals begegnen werden. Dabei wird vor allem ein antisemitisches Klischee aufgegriffen: Der Jude habe nichts Eigenes, nichts gehöre ihm wirklich.¹⁹⁰ Dies zeigt sich im Text schon hinsichtlich des geborgten Schattens, wird aber dann auch in Bezug zur Sprache deutlich, wenn es heißt: „[...] das ist die Sprache, die hier gilt [...], eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich [...] – eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du.“¹⁹¹

Diese Anschuldigungen von Claire Goll, die in die eben zitierte Stelle von Celans Prosatext Eingang finden, dieses Absprechen einer eigenen Sprache, erinnert stark an jene antisemitischen Aussagen, die Richard Wagner in den 1850ern und 1860ern in seinem Text *Das Judentum in der Musik* niederschreibt. Dort heißt es – nicht nur in Bezug auf Musik, sondern auf Kunst generell:

Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer. [...] Zunächst muß im Allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprache redet, [...] Unsre ganze europäische Civilisation und Kunst aber ist für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwicklung jener nicht teilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimathlose ihr höchstens zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen. Nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen.¹⁹²

¹⁸⁷ Celan, 1983, S. 169.

¹⁸⁸ Vgl. May, 2012a, S. 145.

¹⁸⁹ Ebd., S. 146.

¹⁹⁰ Vgl. May, 2012a, S. 146.

¹⁹¹ Celan, 1983, S. 170-171.

¹⁹² Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: J.J. Weber. 1869. S. 4.

Mit der Kenntnis des entsprechenden Textes lässt sich also durchaus eine Verbindung zwischen beiden Texten nachweisen. Die antisemitischen Anfeindungen, mit denen Celan knapp ein Jahrhundert nach der Veröffentlichung von Wagners Text und selbst nach der Shoah noch konfrontiert wird, verarbeitet er in seinem literarischen Prosatext. Der Bezug in Celans *Gespräch im Gebirg* auf Richard Wagner und seine antisemitische Schrift *Das Judentum in der Musik* wurde bereits in einer früheren Diplomarbeit von Carina Schneeweiß erörtert:

Um einen Bogen zu Paul Celan und seinem „Gespräch im Gebirge“ zu schlagen, sei auf die für Celan wohl sehr bedeutende Aussage von Wagners Text zu verweisen. Der Komponist war davon überzeugt, dass Juden nicht die Fähigkeit besitzen würden, etwas Kreatives schaffen zu können, stattdessen würden sie nachahmen und somit sich der Ideen anderer bedienen. Diese Aussage, die bereits ohne Kontext zu Celans Situation Ende der 50er Jahre sehr provokativ ist, gewinnt maßgeblichen Nachdruck, wenn an Celans Affäre mit der Witwe Goll gedacht wird.¹⁹³

Schneeweiß zeigt auch, dass die Bezüge zu Wagner vor allem dann sinnvoll erscheinen, wenn man bedenkt, dass sich der Text an Theodor W. Adorno richtet, dieser in Form des Jud Groß sogar Teil der Prosa wird. Auf Grund des Aufgreifens vieler Elemente aus Wagners Text wird *Das Judentum in der Musik* in der Analyse von Schneeweiß zur Schnittstelle des *Gesprächs im Gebirg*, an der sich Adorno und Celan treffen sollten. Er versucht den Philosophen über die Musik zu erreichen.¹⁹⁴ Eine genaue Kenntnis Wagners ist bei Adorno vorauszusetzen, hat sich dieser doch eingehend mit dem Komponisten beschäftigt: Bereits 1939 erscheint die erste Fassung von *Der Fall Wagner* aus den Jahren 1937/38, 1952 eine zweite, die einige Veränderungen in Bezug auf die jüngste Vergangenheit sowie die Entwicklungen des Denkens Adornos aufweist und immer wieder die Frage aufkommen ließ, warum Adorno mehr Wagners Musik als seinen Antisemitismus in den Mittelpunkt des Textes stellt, wenngleich die ersten Äußerungen Adornos zum Antisemitismus in Bezug zu Wagner standen.¹⁹⁵ Gegen eben jenen Antisemitismus, der bereits bei Wagner zu finden ist und in der Goll-Affäre in denselben Anschuldigungen wieder hochkommt, erhoffte sich Celan ja die Unterstützung Adornos, daher steht auch die Sprache im Zentrum des fiktiven Gespräches. Gleichzeitig geht die Diskussion über die bloße Sprache und die Frage, wem sie zu eigen ist, hinaus und greift ebenfalls das ewige Thema des Sprechens über etwas, des Dranges, dies zu tun auf – worum

¹⁹³ Schneeweiß, 2018, S. 61.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 60

¹⁹⁵ Vgl. Klein, Richard: Soziale vs. musikalische Kritik: Der Fall Wagner. Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. S. 113-114. Dort ist auch Näheres zum Text selbst, sowie auch dessen eher wenig erfolgreiche Rezeption zu lesen. So schreibt Klein: „Ernst genommen hat die schwer zugängliche, aber gerne zitierte Schrift keiner so recht: die Vertreter der Musikwissenschaft nicht, weil sie mit ihren Hinweisen auf einzelne Fehler das Projekt einer gesellschaftlichen Kritik Wagner per se zu erledigen meinten; die Politikkritiker ebenso wenig, da sie den Einsatz ideologischer Parolen mit der Versenkung in das Besondere eines Kunstwerks verwechselten oder diese Versenkung selbst verdächtigen, ein Zeichen ‚falschen Bewusstseins‘ zu sein.“

sich ja auch die ganze Diskussion rund die Möglichkeit von Gedichten nach Auschwitz, deren Protagonisten ja ebenso Adorno und Celan sind, dreht.

Im Laufe des Textes entspinnt sich also ein Dialog zwischen jenem ‚Jud Groß‘ und dem ‚Jud Klein‘, der „um das ‚Gebirg‘ und die hier gültige Sprache, ebenso wie um ihre eigene Anwesenheit, die wiederum um die Problematik des Überlebens zentriert ist [...]“. ¹⁹⁶ Joachim Seng merkt dazu an: „Strenggenommen ist das *Gespräch im Gebirg* ein Selbstgespräch, in dem keine zwei Subjekte miteinander sprechen, sondern zwei Stimmen, die einander brauchen, auf einander bezogen sind.“ ¹⁹⁷ Das ist vor allem dann interessant, wenn man sich daran erinnert, dass der Text in Beziehung zu Theodor W. Adorno steht – Celan spricht auch von Mausekeln mit eben jenen, wobei er selbst die Rolle von Klein inne hat und Adorno jene von Groß. ¹⁹⁸ Die Passage, dass die beiden einander brauchen, erscheint vor allem hinsichtlich der bereits angeführten Diskussion über Lyrik (und Literatur) nach Auschwitz, in welcher Celan genau Adornos Positionen verfolgt. Joachim Seng betont zudem, dass die Adorno-Lektüre Celans darüber hinaus auf eine intensivere Auseinandersetzung mit dessen Werk hinweist als bisher vermutet. ¹⁹⁹ Der Philosoph wiederum nimmt in seinen Ausführungen dazu Bezug auf Celan und beispielsweise das Gedicht *Todesfuge*, wie bereits gezeigt wurde. Eine Fortführung dieser Diskussion scheint in Celans Prosatext stattzufinden, wenn es heißt:

„[...] Bin ja gekommen von weit, bin ja gekommen wie du.“ – ‚Weiß ich.‘ – ‚Weißt du und willst mich fragen: Und bist gekommen trotzdem, bist trotzdem gekommen hierher – warum und wozu?‘ – ‚Warum und wozu ... Weil ich hab reden müssen vielleicht, zu mir oder zu dir, reden hab ich müssen mit dem Mund und mit der Zunge nicht nur mit dem Stock. denn zu wem redet er, der Stock? Er redet zum Stein und der Stein – zu wem redet der?‘ – ‚Zu wem, Geschwisterkind, soll er reden? Er redet nicht, er spricht, und wer spricht, Geschwisterkind, redet zu niemanden, der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand, und dann sagt er, er und nicht sein Mund und seine Zunge, sagt er und nur er: Hörst du?‘ ²⁰⁰

Dieses Reden-müssen, über das Erfahrene, über die Shoah, das durchzieht Paul Celans gesamtes Werk, wiewohl nicht immer offensichtlich, wie gezeigt wurde und dieses Reden-müssen, Erzählen-müssen, Schreiben-müssen, um weiterzuleben oder überhaupt zu überleben, das verbindet ihn auch mit den anderen beiden Autoren.

¹⁹⁶ May, 2012a, S. 147.

¹⁹⁷ Seng, 2012, S. 273.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 273-274.

¹⁹⁹ Vgl. Seng, 2003, S. 164.

²⁰⁰ Celan, 1983, S. 171.

4. Durch Sprache überleben: Fred Wander

Was mir aber damals zu Beginn der großen Reise auffiel und mich bis heute beschäftigt, war das Schweigen. Das verhängnisvolle, bleierne Schweigen inmitten einer riesigen Menge von Menschen. [...] Man kann diese Vorahnung, das Grauen der drohenden Vernichtung, dieses Schweigen nicht erklären, es übersteigt den Verstand. Erst viel später, in den kommenden Lagern, lernten wir wieder reden. Reden, erzählen, das war es, was einige von uns in den Jahren des Lagerlebens retten konnte.²⁰¹

Die Lager, das waren im Falle Fred Wanders: Perpignan, Groß-Rosen, Hirschberg im Riesengebirge, Buchenwald, Crawinkel, Auschwitz und schließlich wieder Buchenwald. Als Fritz Rosenblatt in Wien geboren, floh Wander nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in die Schweiz, wurde dort verhaftet, eingesperrt und schließlich nach Frankreich abgeschoben, wo er neuerlich in Haft kam. 1939, als der Krieg ausbrach, kam Wander nach einigen Jahren in Freiheit in Internierungslager wie Perpignan, Rivesaltes und Drancy, bis er unter dem Vichy-Regime an Nazi-Deutschland ausgeliefert wurde. Es folgten weitere Deportationen und Inhaftierungen in die oben genannten Konzentrations- und Arbeitslager.²⁰² Das (Über-)Leben in diesen sowie die Menschen, denen Wander dort begegnete und die Teile seines Weges mit ihm gingen, machte er zum Thema seiner Erzählung *Der siebente Brunnen*:

In der Erzählung *Der siebente Brunnen* wird die Erfahrung der Konzentrations- und Vernichtungslager mit der vielschichtigen und vielstimmigen Lebenswelt der jüdischen Diaspora verwoben. Dem Bericht des namenlosen Ich-Erzählers stehen die unterschiedlichen Lebensgeschichten von jüdischen Häftlingen aus Frankreich, Polen, der Ukraine, Russland, Italien und den Niederlanden gegenüber, entweder von ihnen selbst erzählt oder durch direkte und indirekte Rede vom Ich-Erzähler wiedergegeben. Der Beschreibung der Häftlinge, ihrem Kampf ums tägliche Überleben liegt die Frage zugrunde, *wie* kann über die Lager erzählt werden, die im ersten Kapitel explizit erörtert wird. Das Erzählen selbst rückt auch innerhalb der folgenden Kapitel immer wieder in den Mittelpunkt und damit die Frage nach der Vermittlung von Erfahrung und Erinnerung.²⁰³

Es ist eines von mehreren Werken, in dem die Zeit des Nationalsozialismus verarbeitet wird und sich starke autobiographische Züge aufzeigen. Dabei ist sein literarisches Schaffen von den Begriffen „Erinnerungsarbeit, jüdische Erzähltradition und die Darstellung von Menschlichkeit“²⁰⁴ bestimmt. „Der Angelpunkt von Wanders Texten ist seine Ich-Entwicklungs- und Wahrnehmungsphilosophie, in der das Lager und das KZ als höllische Orte strategisch geplanter Wahrnehmungs- und Redevernichtung und damit Ich-Vernichtung fungieren.“²⁰⁵ Dem gegenüber stellt der Autor

²⁰¹ Wander, Fred: *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken. Erinnerungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2009. S. 83-84.

²⁰² Vgl. Yowa, 2014, S. 151.

²⁰³ Schneider, 2012, S. 205.

²⁰⁴ Schneider, 2014, S. 202.

²⁰⁵ Müller, Karl: „Es ist eine Welt und ich lebe weiter im Exil“: Zu einigen Bausteinen der Poetik Fred Wanders. In: *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Hrsg. von Jörg Thunecke. Wuppertal: Arco. 2006. S. 256.

die Sprache, das Sprechen, das Erzählen, das zu einem Ort der Rettung, zentral für das Überleben und Weiterleben wird; es vermag sogar Leben zu retten.

4.1. „Das Wort hatte magische Kräfte [...]“²⁰⁶

„Der zentrale Text Wanders ist *Der Siebente Brunnen* (1971), der seine Lagererfahrungen erzählt. In den Augen vieler Beobachter wurde Wanders Werk durch ihn sofort Teil der Weltliteratur.“²⁰⁷ Dennoch wird das Werk gerade im Vergleich zu seinen thematisch ähnlichen Vorgängern, wie beispielsweise *Nackt unter Wölfen*, nur wenig gelesen, wie Christa Wolf in ihrem Nachwort zu der 1985 im Luchterhand Verlag erschienenen Ausgabe – also 15 Jahre nach der Erstausgabe im Aufbau Verlag – attestiert und gleichsam fragt: „So glauben wir also, alles über Lager, Ghetto und Zuchthaus zu wissen – über die drinnen und uns draußen?“²⁰⁸ Die drinnen, jene weitgehend unbekannte Masse an Lagerinsassen, sie stellt Fred Wander in *Der siebente Brunnen* in den Mittelpunkt, sie und ihre individuellen Geschichten und Schicksale. Mit Worten werden „Portraits [gezeichnet], die sich dem aufgezwungenen Massentod widersetzen.“²⁰⁹ Diese Funktion obliegt einem erzählenden Ich, welches als einer der wenigen Überlebenden, als einziger noch zu sprechen vermag.²¹⁰ Seine Erzählungen sind dabei mehr als die bloße Zeugenschaft über die Verbrechen, welche in nationalsozialistischen Lagern verübt wurden. Neben all der Gewalt, dem Leid, der Verzweiflung ist es das Leben, von dem der Text zeugt. Zunächst, weil er gleichzeitig konserviert, wenn er von all jenen berichtet, welche vom Nationalsozialismus ausgelöscht wurden – sie leben in den überlieferten Geschichten weiter. „In seinem hochpoetischen, fiktionalen Buch befasst sich Wander vor allem mit der genauen Beobachtung und Schilderung der Fülle und Vielfalt des aschenasischen Lebens und damit, wie es in den einzelnen Geschichten seiner Mithäftlinge verkörpert wird.“²¹¹ Dass sich bei diesem Vorhaben des Erzählens bestimmte Probleme auftun, die genau den Kern dieser Arbeit treffen, dem ist sich Wander von Beginn an bewusst und macht dies wiederum selbst zum Thema, wie Erin McGlothlin aufzeigt:

²⁰⁶ Wander, Fred: *Der siebente Brunnen*. Erzählung. Darmstadt: Luchterhand. 1985. S. 8

²⁰⁷ Grünzweig & Seeber, 2005, S. 9.

²⁰⁸ Wolf, 1985, S. 148.

²⁰⁹ McGlothlin, Erin: „Der Ausdruck einer großen Mühe, Mensch zu sein.“ Theorie of Mind und Empathie mit dem Anderen in *Der Siebente Brunnen*. In: *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 23.

²¹⁰ Vgl. Traeber, Romy: „Der Erzähler als Kamera.“ *Fred Wanders Der siebente Brunnen zwischen autobiographisch inspirierter Narration und fiktionaler Aufarbeitung des Holocaust*. In: *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 145.

²¹¹ McGlothlin, 2019, S. 24.

Die erste Geschichte mit dem Titel ‚Wie man eine Geschichte erzählt‘ reflektiert dieses Problem ganz bewußt, da die Geschichten, die in diesem Fall erzählt werden keine Märchen sind, sondern Berichte über den tragischen und sinnlosen Tod europäischer Juden und über die ‚verlorene schöne Welt‘ ihrer Leben vor dem Holocaust. Wie kann man eine Sprache finden, die dieser Aufgabe gewachsen ist? Das ist das Dilemma des Erzählers [...].²¹²

Mottl Leiser, Jossl Kosak, Rabbi Schiman, Pechmann, de Groot, Tschukran, Modche Rabinowicz, Feinbger, Jacques, Kemals Menasse Rubenstein, Lubitsch, Berl, Moische Kalischer, Lemberger, Karel, Litwak, Meir Bernstein, Perez, Berkowicz, Antonio, Chaim Jizchok, Karel, Lewin, Alek, Baer, Berger Pepe, Tadeusz Moll, Petrow, Nicolas, Jaschko, Naftali – in zwölf Kapiteln wird jedem von ihnen ein Denkmal gesetzt, sei es lediglich in einer kurzen Erwähnung, sei als Person im Zentrum eines oder gar mehrerer Kapitel. Jede Geschichte, jeder Protagonist steht für die erdrückende Vielzahl an Einzelschicksalen, von denen die meisten nicht bekannt sind, und wird in seiner Einmaligkeit gezeigt.²¹³ Dabei unterscheiden sich die Geschichten hinsichtlich der Erzählform: „So fließen (autobiographische) Erinnerungen, Dialoge, Dispute und Lehrgespräche ein. Mithilfe dieser Erzählformen werden die verschiedenen Lebensgeschichten der Protagonisten veranschaulicht.“²¹⁴ Dazu trägt auch die Sprache der Figuren bei. Durch sie werden die einzelnen Charaktere beschrieben – Sprechweise, jiddisches Idiom samt sprachlichen Einschlägen ihrer Heimatländer, religiöse Bräuche, Sprichwörter, Lieder, durch all das werden die Wegbegleiter des Erzählers als voneinander sich unterscheidende Individuen beschrieben, die ihre eigene Sprache haben.²¹⁵ „Fred Wander legt mit *Der siebente Brunnen* ein Kunstwerk, einen Roman vor, der [...] die Juden ihre Sprache wiederfinden und diese wieder erklingen lässt.“²¹⁶

Während es Wander vermag, mittels seiner Erzählungen den Einzelnen aus einer anonymen Masse von KZ-Häftlingen hervorzuheben, ihnen jene Individualität und Menschlichkeit zu geben, welche ihnen von den Nationalsozialisten genommen wurde, verhält sich sein Schreiben über deutsche KZ-Aufseher konträr, denn „mit einer bewusst vermiedenen Beschreibung verkehrt der Autor die von den Inhaftierten erfahrene Entindividualisierung.“²¹⁷ Eine Vielzahl von Benennungen findet sich für sie – oftmals, wenngleich nicht ausschließlich, indirekt Böseartigkeit oder gewisse Attribute und Funktionen in den Vordergrund rückend. Bereits Ruth Klüger schreibt in ihrem Nachwort zu der Ausgabe von 2005: „Bei Wander sind die Machthaber, die Quäler, einfach die ‚Gestiefelten‘ oder die ‚Stiefelträger, das heißt, sie sind ihre Funktion, die sich an der Kleidung äußert, sonst

²¹² McGlothlin, 2005, S. 107.

²¹³ Vgl. Kirsten, 2005, S. 32.

²¹⁴ Schneider, 2012, S. 206.

²¹⁵ Vgl. Wolf, 1985, S. 154.

²¹⁶ Traeber, 2019, S. 150.

²¹⁷ Schneider, 2012, S. 209.

nichts.“²¹⁸ Auch Traeber hebt in ihrem Aufsatz zu Wanders Erzählen hervor, dass ‚Gestiefelte‘ oder ‚Stiefelträger‘ die wohl am häufigsten vorkommenden Bezeichnungen sind.²¹⁹ Jedoch wechseln solch indirekte Bezeichnungen mit direkten, so ist an einer anderen Stelle beispielsweise von einem ‚SS-Mann‘²²⁰ die Rede. Ebenfalls direkt von Beginn an werden die Verbrecher, jene in Stiefeln und Uniform, beschrieben - interessant besonders an jener Stelle, wo der blinde Glaube an die Worte der Höhergestellten hervorgehoben wird: ‚Wir kannten die Posten, junge Männer, bartlos, mit vor Kraft strotzenden roten Gesichtern. Deutsche Bauernsöhne, Söhne von Postadjunkten, Eisenbahnern und Klempnern. Sie hatten gemordet. Jeder von ihnen hatte gemordet. Und sie wußten es nicht, denn wir wären keine Menschen, hatte man ihnen gesagt!‘²²¹ Auch die Orte der Vernichtung finden auf der einen Seite ohne Namen, jedoch auch unverwechselbar als Lager beschrieben, Erwähnung: ‚Der Zug rollte langsam weiter. Dorthin, wo hohe Schloten rauchten.‘²²² Und auf der anderen Seite finden sie explizit Erwähnung – sogar Auschwitz als Sinnbild für all das Grauen wird direkt benannt.²²³ So zeichnet sich Wanders Text durch eine viel stärkere Direktheit im Vergleich zu den anderen beiden, hier besprochenen aus – wenngleich bei der Benennung der KZ-Aufseher das Direkte mit dem Indirekten wechselt. Außerdem erwähnenswert sind dabei Benennungen mittels Tiernamen, wie beispielsweise der Rote Hahn aus dem Kapitel ‚Wovon der Mensch lebt‘. Gerade solche Bezeichnungen spielten auf das Auftreten und auf das Brüllen der Uniformierten an. Das lässt sich auch aus der Beschreibung des eben beispielhaft angeführten Aufsehers entnehmen: ‚Der Rote Hahn, ein sogenannter Volksdeutscher namens Krämer, vielleicht siebzig Jahre alt, mit einem vor Gehässigkeit stets puterrotten Kopf und spindeldürren Gliedern, die ständig in hektischer Bewegung waren, fuchteln oder prügeln, mit heiserem Geschrei, das an das Krähen eines alten Hahnes erinnerte [...].‘²²⁴ So findet sich im Jiddischen auch die Bezeichnung ‚Indikeß‘, zu Deutsch ‚Truthähne‘, für die Aufseher in den Ghettos und Konzentrationslagern.²²⁵ Die Aggressivität, das stumpfe Ausführen von Tätigkeiten – in einem verbrecherischen ‚Rudel‘, welches blind den Befehlen seines Führers folgt, wenn man so will – und das Animalische der Aufseher wird dabei dem vernunftbasierten, eigenständig denkenden, menschlichen Individuum entgegengesetzt. ‚Während die SS-Männer durch die teilweise auch stereotypen Bezeichnungen als gesichtslose, gleichgeschaltete Masse erscheinen, werden die Mitgefangenen

²¹⁸ Klüger, 2005, S. 158.

²¹⁹ Vgl. Traeber, 2019, S. 147.

²²⁰ Wander, 1985, S. 28.

²²¹ Ebd., S. 13.

²²² Ebd., S. 42.

²²³ Vgl. Ebd., S. 42.

²²⁴ Wander, 1985, S. 21.

²²⁵ Vgl. Aptroot & Gruschka, 2010, S. 151.

detailliert in ihrer Individualität ausgestellt.“²²⁶ Für deren Individualität ist oft auch ihre Verbindung zu Kunst und Literatur maßgeblich. So heißt es beispielsweise von einem Mithäftling: „Lubitsch deklamierte französische Verse. Er zog an einem Strick, setzte Fuß vor Fuß auf dem hartgefrorenen Boden und zitierte Baudelaire.“²²⁷ Sie erinnern sich der Gedichte, Erzählungen oder Bilder im Lager, entflohen ihm dadurch. Es scheinen somit auch Kunst und Literatur zum Überleben beizutragen, wie es auch die Erzählung tut. Über einen weiteren Mithäftling heißt es: „Und Meir erzählte mit kunstvollen Ausschmückungen, beinahe so gut wie Mendel Teichmann und andere, die seit Jahrhunderten verfolgt sind und daher im Worte leben.“²²⁸ Darin lässt sich ein weiterer Gegensatz erkennen, wie Christa Wolf aufzeigt: „Nicht nur die gehobene Sprache, die Literatur, [...] – jedes einzige ruhige, wahre Wort, das dem wahnwitzigen Irrationalismus sprachunmächtiger Verbrecher entgegengestellt wird, ist eine Gefahr für das System.“²²⁹ Gerade diese Sprachunmächtigkeit gilt es hervorzuheben. Unmächtig, da sie bloß Parolen wiederholen, genauso wie sie, ohne nachzudenken, Befehle ausführen. Der Gedanke, das Wort, der Befehl obliegt jenen an der Macht. Sie geben die Parolen vor, die andere bloß nachsprechen. Es zeigt sich darin auch, wie unbedeutend das Wort für die Verbrecher ist. Ganz im Gegensatz zu jenen, die unter ihrer Herrschaft leiden, für sie kann ein Wort, ein Befehl, den Tod bedeuten. Gleichzeitig können sie in der Sprache aber auch weiterleben, das vor den Lagern Geschehene erneut erleben, und auch überleben. Dabei bleibt ihnen das individuelle Wort, die individuelle Sprache immer zu eigen.

Mittels des Wortes lehnt sich auch Wander gegen den Tod auf, in seinen Erzählungen leben die einzelnen Individuen fort, doch nicht nur diese. Indem er dem Ostjüdischen einen zentralen Platz in seinen Geschichten einräumt – wenngleich auch das Westjudentum, vor allem in Form bestimmter Figuren, im Text präsent ist²³⁰ –, erhält er eine ganze Kultur am Leben, welche in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern fast zur Gänze ausgelöscht wurde. Denn „[i]m historischen Sprachgebiet des Jiddischen blieben nach dem Krieg nur wenige, verstreut lebende Sprecher übrig – zu wenige, um ein jiddischsprachiges Milieu aufrechterhalten zu können.“²³¹ Folgt man Benoit, so wird die angesprochene Zentralität des Ostjudentums allein durch „die starke Präsenz des Jiddischen spürbar gemacht.“²³² Teils ganze Absätze sind auf Jiddisch verfasst, wer es spricht – neben den ostjüdischen Inhaftierten auch französische, türkische und deutsche, sprich all jene aus dem

²²⁶ Traeber, 2019, S: 147.

²²⁷ Wander, 1985, S. 36.

²²⁸ Ebd., S. 46.

²²⁹ Wolf, 1985, S. 153.

²³⁰ Vgl. Traeber, 2019, S. 148.

²³¹ Aptroot & Gruschka, 2010, S. 153.

²³² Benoit, Martine: „Chelm liegt nicht mehr auf dieser Welt.“ Die Erinnerung an das Ostjudentum in Fred Wanders *Der Siebente Brunnen*. In: *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 99.

aschkenasischen Teil Europas – wird Teil einer jüdischen Gemeinschaft, die Wander konstruiert.²³³ Gerade das Jiddische vermag es, die Vielfalt des Judentums in Europa darzustellen, wie wohl keine andere Sprache, gleichzeitig aber auch deren Vergangenheit, welche von Pogromen, Vertreibung und Flucht dominiert ist, aufzuzeigen. Sie kann, so Armin Eidherr, als:

passende Entsprechung einer ‚staatenlosen‘ Kultur gesehen [werden] – eine ideale Diasporasprache, in der sich das im Exil übliche Doppelt-, beziehungsweise Mehrfach-Existieren-Müssen [...], wie es auch in der jüdischen Mehrsprachigkeit einen Ausdruck hatte, zu einer Synthese bringen ließ, da das Jiddische auf rein sprachlicher Ebene alles vereint: Hebräisch und Aramäisch als religiös-geistige Traditionssprachen sowie die Sprachen der aschkenasischen Diaspora.²³⁴

Neben diesem Aspekt, der durchaus zumindest indirekt der jiddischen Sprache zukommt, hat sie in Wanders Text noch weitere Funktionen: Zum einen bietet das Jiddische den Figuren Möglichkeiten, sich auf eine andere Weise auszudrücken und auch anders mit den Gegebenheiten im Lager umzugehen – sich ihrer Fantasie hinzugeben, „zusammengehalten von der aus der Erfahrung der Diaspora geschöpften Überzeugung, daß nur das erzählende Erinnern Brot des Lebens bedeutet.“²³⁵ Immer wieder dient das Jiddische als sprachliches Ventil, um dem Grauen zu entkommen, an eine heile Welt oder zumindest an das Ende des Schreckens zu denken.²³⁶ So singt beispielweise Modche Rabinowicz auf Jiddisch davon, bald wieder nachhause zu kehren. Die vertraute Sprache, die die Inhaftierten außerdem von den deutschen Aufsehern unterscheidet und ihnen eigene Verständigungsmöglichkeiten verschafft, wird somit zum Fluchtpunkt, zu jenem Zuhause, aus dem die Figuren gezerrt wurden, um in Todeslager deportiert zu werden. Zum anderen stellen die Passagen einen Bruch im Lesefluss dar, erschweren die Zugänglichkeit und verlangen beinahe eine tiefere Auseinandersetzung mit einer Sprache, die ebenso wie ihre Kultur in Auschwitz, Treblinka und Co. vernichtet wurde. So entsteht eine Distanz,²³⁷ wengleich Schneider erklärt, dass Wander durchaus einige, zum Beispiel orthographische Anpassungen vorgenommen hat, sodass die jiddischen Passagen den deutschsprachigen Leser*innen näher kommen.²³⁸ Eine solche Distanz, eine Irritation, die den Lesefluss ins Stocken bringt, konnte bereits bei Paul Celan beobachtet werden. Lesende werden beim Hineinfühlen in Situationen und Hineindenken in Individuen gestört. Der Text vermittelt, dass es nicht möglich ist, das Grauen der Shoah nachzuempfinden, wenn man es nicht erlebt hat. Denn „[n]irgends so wie hier ist jeder Anflug von Künstlichkeit, jedes Sentiment,

²³³ Vgl. Schneider, 2012, S. 216.

²³⁴ Eidherr, 2008, S. 151.

²³⁵ Müller, 2006, S. 259.

²³⁶ Vgl. Woelk, Emma: Well ich ajch derzjln a majsse. Fred Wander's Yiddish Storytelling between Revival, Redemption and Critique. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 126.

²³⁷ Vgl. Benoit, 2019, S. 99.

²³⁸ Vgl. Schneider, 2012, S. 216.

alles Anempfundene unerträglich.“²³⁹ Auch die immer wiederkehrenden Unterbrechungen der Geschichte durch die Erzählinstanz, beispielsweise mit Einfügungen wie „Aber nun zurück, wohin ich gekommen war in meinem Bericht [...]“²⁴⁰ oder aber „Daran nun erinnert mich WALD.“²⁴¹ führen zu einem Herausreißen aus der Geschichte und schaffen Distanz zu dem Geschehen.

Nebst dieser Distanz macht die Verwendung der zwei Sprachen, Deutsch und Jiddisch, auch auf sprachlicher Ebene einen Gegensatz zwischen beiden Kulturen deutlich. Jiddisch als Mehrkomponentensprache zeichnet sich durch eine Binnendiglossie aus und vereint somit wiederum weitere Sprachen, wie Aramäisch, Hebräisch, Slawisch, Romanisch und viele mehr in sich.²⁴² Auf der anderen Seite ist die kulturelle Konstruktion des Monolingualismus ein wesentlicher Faktor im Nation-Building westlicher Nationen. Als solche findet der Monolingualismus wiederum auch Eingang in die Politik, indem er zum wichtigen Merkmal von nationalistischen Bewegungen wird. Das gilt auch für den Nationalsozialismus, der die Vereinigung aller deutschsprachigen Gebiete als eines seiner Ziele propagiert. Als Gegensatz dazu ist der Multilingualismus zu sehen.²⁴³ Dem einsprachigen Deutschland steht also das mehrsprachige Ostjudentum entgegen. Distanziert werden der Text und die Opfer, von denen er erzählt, und das deutschsprachige, ihn rezipierende Publikum, dessen Unverständnis zu Tage gekehrt wird, ein Nicht-Verstehen der Kultur, Sprache, dessen was passiert ist und was es mit jenen gemacht hat, die die Gräueltaten am eigenen Leib erfahren haben. „Die ermordete ‚Niemandssprache‘ wird wieder lebendig gemacht, wieder hörbar gemacht und gleichzeitig der Abstand zu der deutschen Leserschaft unterstrichen.“²⁴⁴

Auf die jiddische Tradition und ihre großen Erzähler verweist auch der Titel.²⁴⁵ Er übernimmt den Titel eines Klagegesangs aus dem 16. Jahrhundert von dem bekannten Prager Rabbi Löw. Damit gibt Wander bereits einen Hinweis auf die Erzählstruktur und darauf, was er damit verfolgt: Er will die Schicksale der jüdischen Figuren in der Erzähltradition dieser verhandeln.²⁴⁶ Wenig verwunderlich, zumal das Erzählen zum Leitmotiv von Wanders Text avanciert, scheint somit, dass ein in dieser Tradition Stehender die Geschichte(n) mehr oder weniger eröffnet: Der erste im Buch genannte Name, der die lange, oben erwähnte Liste anführt, ist Mendel Teichmann. „Drei Wochen

²³⁹ Wolf, 1985, S. 150.

²⁴⁰ Wander, 1985, S. 65.

²⁴¹ Ebd., S. 125.

²⁴² Vgl. Aptroot & Gruschka, 2010, S. 13-15.

²⁴³ Vgl. Twitchell, Corey L.: Elegy for Ashkenaz. Yiddish in Fred Wander's *Der siebente Brunnen* as Holocaust Memorial. In: *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 119-120.

²⁴⁴ Benoit, 2019, S. 100.

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 102.

²⁴⁶ Vgl. Schneider, 2012, S. 197.

nach dem Gespräch, von dem ich nun berichten werde, sollte Mendel sterben.“²⁴⁷, so die erste Erwähnung von jenem Geschichtenerzähler, der immer wieder auftritt und später selbst zum Gegenstand von Geschichten wird. Zu Recht stellt Christa Wolf in jenem bereits angesprochenen Nachwort die Frage: „Wie soll man Geschichten erzählen, die fast alle mit Tod, mit Mord, mit Erschießen, Erschlagen, Verhungern, Erfrieren, mit Gaskammern und Galgen enden? Geschichten die nicht erfunden sind, an denen der Autor nichts erfinden darf.“²⁴⁸ Und es ist jene Frage nach dem Erzählen, nach der Sprache, welcher auch Wander in seinem Text nachgeht, wie ebenfalls Christa Wolf aufzeigt:

Wander hat das Problem des Erzählens, des Redens überhaupt unter solchen Umständen zum Motiv seines Buches gemacht. Vom ersten Kapitel an (,Wie man eine Geschichte erzählt‘) denkt er über die Voraussetzungen menschlicher Sprache, des einander Zu-Sprechens und Miteinanderredens nach [...].²⁴⁹

Dass Sprechen und Erzählen im Werk Wanders in unmittelbarer Nähe zueinander stehen, betont auch sein Lektor Wolfgang Trampe und beschreibt den Autor als einem „alten jüdischen Erzähler ähnlich.“²⁵⁰ Mit diesem Urteil bleibt er nicht allein. Gerade hinsichtlich des *Siebenten Brunnens* wird Wander immer wieder in die Tradition chassidischer Geschichtenerzähler eingereiht²⁵¹ - zumal sich der Autor in Interviews selbst in diese stellte. Dem Wort und dem Erzählen kommt bei Wander eine ähnlich große Bedeutung zu, wie es in der jüdischen Tradition der Fall ist. „Die strenge Orientierung am Wort macht aus dem Judentum eine ‚Wortreligion‘, eine Religion, die sich hauptsächlich mit dem Wort Gottes auseinandersetzt.“²⁵² Und obwohl Wander seine jüdische Religion nicht praktiziert, so ist deren Einfluss auf sein Werk, allen voran *Der siebente Brunnen*, enorm. Als Denkfigur hinter Widerstandsdarstellungen, der Gestaltung auf formaler Ebene sowie dem erzählerischen Verfahren beschreibt Thiele den Einfluss chassidischer Lehre auf Wanders Texte. Beim Chassidismus handelt es sich um eine orthodoxe Reformbewegung des Judentums aus dem 18. und 19. Jahrhundert, deren Ansiedlungsgebiet vor allem der Osten Europas war – wie bereits hinsichtlich der individuellen Geschichten der Figuren zeigt sich nun also erneut die Bedeutung des Ostjüdischen in Wanders Schaffen – und die sich im 20. Jahrhundert in Folge zahlreicher Pogrome ebenfalls im Westen ausbreitete.²⁵³ Dabei kann die Grundidee der Neuauslegung

²⁴⁷ Wander, 1985, S. 7.

²⁴⁸ Wolf, 1985, S. 153.

²⁴⁹ Ebd., S. 153.

²⁵⁰ Trampe, Wolfgang: „Es fängt alles wieder an ...“ Eine Erinnerung. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 39.

²⁵¹ Vgl. Kirsten, 2005, S. 31.

²⁵² Yowa, 2014, S. 159.

²⁵³ Thiele, Anja: Chassidische Konstellationen. Fred Wander und Martin Buber. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 104-105.

dieser Lehre wie folgt beschrieben werden: Gott wird als in der Welt immanent angesehen und als sein Wille wird es verstanden, dass der Mensch, unabhängig von sozialer Schicht und Bildung, zur Erlösung beiträgt, dabei steht das individuelle Alltagshandeln im Mittelpunkt. Eine besondere Beachtung erfährt dabei wiederum die Handlung des (mündlichen) Erzählens. Diese Alltagshandlungen – allen voran das Erzählen – werden als Widerstandsformen angesehen, welche dem Überleben dienen:

Die Rekapitulation von Erlebnissen, die zeitlich vor der Verfolgung und Deportation lagen, tradiert die Erinnerungen an die jüdische Geschichte und Kultur und wirkt ‚humansierend‘ – und somit ist unmittelbarer Widerstand gegen die erfahrene ‚systematische Auslöschung jeder Individualität‘.²⁵⁴

Dieses Handeln offenbart sich als Gegenposition – „als ein unorganisierter, ‚unpolitischer‘ Widerstandsakt, der schließlich ins befreiende Erzählen mündet, denn hier spricht einer, der sich seine Stimme nicht nehmen läßt und der sich gegen alle Zumutungen der Herstellung von schweigender ‚Normalität‘ wendet.“²⁵⁵ Es stellt sich jenem sich ausbreitenden Verstummen entgegen, auf das der Erzähler immer wieder dann zu sprechen kommt, wenn Deportationen und das ihnen vorausgehende Zusammenscharren von Menschen geschildert werden – Momente in denen „sie plötzlich sozusagen von ihrer ‚Seele‘ verlassen wurden.“²⁵⁶

Wenn das Erzählen auf den Fortgang der Shoah auch keinen magischen oder göttlichen Einfluss besitzt,²⁵⁷ so ist es dennoch als zentrale Handlung zum Weiter- und Überleben anzusehen, wenn gleich nebst den Chancen auch Probleme des Erzählens in diesem Kontext behandelt werden, welche vor allem in den Geschichten rund um eine Person verhandelt werden: Mendel Teichmann, dem ersten aus der langen Liste an Namen aus Fred Wanders Text. Auch er steht in eben jener chassidischen Erzähltradition und wird daher oft als Zaddik, sprich als chassidischer Weiser, rezipiert.²⁵⁸ Ihm als Meistererzähler, wie er von Beginn an charakterisiert wird, wird als Einzigem in dem Text die Fähigkeit zugeschrieben, das angeführte Problem des Erzählens zu lösen und die Geschichte des Leidens sprachlich wiederzugeben und so auch einer Welt zu vermitteln, welche sich durch ihre Unsensibilität auszeichnet. Teichmann kann als „diametral entgegengesetztes humanes Korrelat zu dieser Grausamkeit“²⁵⁹, als „ethische und erzählerische Seele des Romans“²⁶⁰ gesehen werden.

[E]r ist der ‚Meister des Wortes‘ (SB 8), der seine Mithäftlinge mit seinem Geist und seinem Gemüt und seinen Erzählungen aufrechterhält und für den Ich-Erzähler ein Vorbild in der Kunst des

²⁵⁴ Thiele, 2019, S. 107.

²⁵⁵ Müller, 2006, S. 256.

²⁵⁶ Ebd., S. 261.

²⁵⁷ Vgl. Thiele, 2019, S. 107.

²⁵⁸ Vgl. Thiele, 2019, S. 104.

²⁵⁹ McGlothlin, 2019, S. 17.

²⁶⁰ Ebd., S. 17.

Erzählens wird. Sein Tod, von dem wir schon im ersten Satz des Buches erfahren, bildet von Anfang an eine radikale Leerstelle sowohl in der Erzählwelt als auch im narrativen Diskurs, die der Erzähler durch den Text hindurch zu füllen versucht, indem er allmählich lernt, selber Geschichten zu erzählen.²⁶¹

Dieses Handwerk des Erzählens von Teichmann zu erlernen, versucht der Erzähler bereits im ersten Kapitel. Die erste Lektion schlägt fehl – auf naive Art und Weise werden Fakten und Details, nüchtern und trocken, als Grundlage für das Erzählen gesehen. „Mendel [hingegen] ist eher der Meinung, daß Geschichten aus einer inneren menschlichen Erfahrung bestehen, einer inneren Bedeutung, zu der viele Menschen oft keinen Zugang haben [...]. Es bedarf eines Geschichtenerzählers mit offenen Augen und Poren, der sich diese innere Erfahrung vorstellen, sie sprachlich fassen und in eine Geschichte einbinden kann.“²⁶² Bereits auf der ersten Seite werden die Augen und das Sehen als zentral für das Erzählen, ihm vorausgehend, hervorgehoben: „[...] da streckte sich Mendel, sein nasses graues Haar klebte in der Stirn, die Augen lugten scharf darunter hervor, nicht hassend oder klagend, sondern gespannt. Was tut dieser Mensch, fragten die Augen.“²⁶³

Der Lernprozess beginnt beim Erzähler mit dem Tod Teichmanns, durch welchen das Erzählen der Geschehnisse im Lager nicht mehr möglich scheint. Zunächst bemüht, jedoch nicht in der Lage die Geschichte seines Lehrers sprachlich zu vermitteln, muss der Erzähler schweigen, ein Schweigen, welches gebrochen wird, als nicht die eigene Geschichte zum Gegenstand der Erzählung wird, sondern jene von anderen Lagerinsassen, denen er begegnet. Sie – später auch der bereits tote Mendel Teichmann – bekommen eine Stimme verliehen, als das erzählende Ich seine Augen öffnet, zu sehen und zu betrachten beginnt – erst darauf folgt das Sprechen. „Beobachtungen und Betrachtungen werden Bericht.“²⁶⁴ Damit wird auch das Sehen auf zweierlei Weise zur wichtigen Überlebensstrategie im Lager: Zum einen, da es den genau Beobachtenden bis zu einem gewissen Punkt gelingen kann, sich zurückzuziehen und sich so gefährlichen Situationen zu entziehen, wie Yowa feststellt²⁶⁵, und zum anderen, da der Akt des Sehens Voraussetzung für eine weitere Überlebensstrategie wird, denn ohne ihn wäre das Erzählen nicht möglich. Im Dienste dieses Berichtens rücken die eigene Stimme und Geschichte des Erzählers in den Hintergrund. Erst als das Gesehene, das berichtet werden kann, an eine Grenze gelangt, erst als Unwissenheit herrscht, finden neben den fremden Geschichten auch eigene Erfahrungen Eingang in die Erzählung, was McGlothlin auch an der Überschrift ‚Woran erinnert dich Wald‘ festmacht, dem Beginn eines Selbstgesprächs, welches die Allgegenwärtigkeit des Lagers, die steten Assoziationen mit dem

²⁶¹ McGlothlin, 2019, S. 17.

²⁶² McGlothlin, 2005, S. 109.

²⁶³ Wander, 1985, S. 7.

²⁶⁴ McGlothlin, 2005, S. 111.

²⁶⁵ Vgl. Yowa, 2014, S. 165.

Erlebten, selbst bei trivialen Wörtern wie eben Wald aufzeigt. „Ähnlich wie Jean Amery befindet sich auch Fred Wander in einem Dialog mit seinem erinnerten Ich – es ist ein Du, das wiederholt auftaucht, an das Fragen gestellt oder Aufforderungen gerichtet werden und mit dem sich Erinnerungen [...] verbinden [...].“²⁶⁶ Diese Erinnerung an das Geschehene und die eigenen Erfahrungen sind fixer Bestandteil der erzählten Geschichten. Diese zu erzählen und die eigene gänzlich verstummen zu lassen, ist nicht möglich, vielmehr wird darin die Geschichte des eigenen Überlebens erzählt. Der Prozess des Erzählens der Geschichten anderer geht somit mit der Entwicklung der Möglichkeit einher, die eigene Geschichte zu vermitteln und dafür eine Stimme zu finden.²⁶⁷ Letzten Endes ist der Erzähler dazu in der Lage, Zeugnis von dem Geschehenen abzulegen und sich somit mehr aus der Opferrolle zu befreien als darin zu beharren.²⁶⁸ Wander selbst schreibt über die Beziehung des Beobachteten und des Selbst:

Und wir stellen uns die Frage – kann jeder von uns über sich selbst etwas erfahren? Irgendwo habe ich gelesen: ‚Das unersättliche Sehen...‘, Worte, die das Wesen der Frage treffen. Der unersättliche Hunger, Menschen zu sehen, zu betrachten, zu beobachten – nicht um sie zu denunzieren, zu entlarven, sondern um ihnen näherzukommen! Es ist der einzige Weg, sich selbst zu erforschen.²⁶⁹

Hinsichtlich der Bedeutung des Beobachtens für Wanders Dichtung ist die Position seiner Erzähler, Protagonisten, aber auch seine eigene von Bedeutung. Bereits bei den Ausführungen über seine Herkunft zu Beginn wurde die Ausgrenzung auf Grund seiner jüdischen Identität hervorgehoben. Er selbst schreibt dazu: „So wurde unsereins zum Idiot der Klasse, zum Außenseiter, der ich dann auch für immer blieb; einer der sich nie anpassen und einfügen wollte.“²⁷⁰ Als Außenstehender nimmt er – gezwungenermaßen – die Position des Beobachters ein. Dazu kommt spätestens im Lager auch die Notwendigkeit, das Geschehen genau zu beobachten. So wird das Beobachten auch zum Überlebensmittel:

Als Prototyp des Beobachters gelten ihm die ‚Fremden und Andersartigen, Flüchtlinge und Außenseiter‘, die ein geschärftes Bewusstsein für ihre Umgebung entwickeln mussten, um überleben zu können, insbesondere in der Diaspora lebende Juden aufgrund ihrer seit Jahrhunderten andauernden Verfolgung. Die Kunst des Beobachtens, das genaue Erkennen und Wahrnehmen ihrer Umwelt, erlauben ihnen eine Anpassung an ihre Umgebung sowie die Entwicklung von Schutzmechanismen in Zeiten der Verfolgung. Auch für den Ich-Erzähler des *Siebenten Brunnen* wird das aufmerksame Beobachten der SS-Posten im Lager zum Überlebensmittel. Allein das scharfsichtige Betrachten

²⁶⁶ Müller, Karl: Formen autobiographischen Schreibens am Beispiel von Jean Amery. Fred Wander und Anna Maria Jokl. In: Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten. Hrsg. von Eleonore Lappin und Albert Lichtblau. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 77

²⁶⁷ Vgl. McGlothlin, 2005, S. 112-117.

²⁶⁸ Vgl. Höller, Hans: „Das Buch Wander“. Erzählen nach der Shoah. In: erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 41.

²⁶⁹ Wander, Fred: Wie ich mich als Jude sehe. In: Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999. Hrsg. von Walter Hinderer, Claudia Holly, Heinz Lunzer und Ursula Seeber. Wien: Zirkular. 1999. S. 126.

²⁷⁰ Wander, 1999, S. 125.

der Bewegungen der SS sowie die genaue Wahrnehmung der Umgebung während der Arbeitseinsätze, des Appells und der Todesmärsche rettet dem Ich-Erzähler das Leben.²⁷¹

Gerade für den Fortlauf des Erzählens gewinnt ein weiterer Sinn an Bedeutung: das Hören. Es kann zum einen, wie auch das Sehen, als Vorbedingung für das Berichten angesehen werden – nach und nach verwandeln sich die Sinneseindrücke in Sprechen, wie von Mendel Teichmann gelehrt²⁷² –, doch steht es vielmehr in Wechselwirkung zum Sprechen. Besonders die von Wander fortgeführte chassidische Erzähltradition zeichnet sich durch eine Gleichzeitigkeit von (Zu-)hören und Sprechen aus, wie Yowa betont: „Denn in dieser Kommunikationssituation stellt meistens der Zuhörer Fragen, auf die der Sprecher durch eine Geschichte antwortet. Hier schließen Erzählen und Zuhören nicht einander aus, sondern sind miteinander verbunden. Erzählen als Akt des Sprechens setzt nämlich das Hören voraus und im Hören vollzieht sich das gesprochene Wort.“²⁷³ In diesem vollzieht sich wiederum das Leben. Es ist ausschließlich das Beobachtete, das die Erzählung und das Überleben des Erzählers vorantreibt, oftmals ist es auch das Gehörte – ob nun direkt an ihn gerichtet oder aber indirekt mitbekommen. Was daraus hervorgeht, ist eine wechselseitige Hilfestellung zum Weiterleben: Die Geschichten, mit denen der Erzähler seinen Kollegen beim Überleben hilft und sie nach ihrem irdischen Tod darin weiterleben lässt, was alles letztlich auch ihn überleben lässt, speist er auch aus dem, was er alles gehört hat. Weiters treibt es die Geschichten aber auch voran oder initiiert sie gar. So beispielweise, wenn Pépé sich nach den anderen Wegbegleitern des Erzählers erkundigt: „Was war weiter, wo hast du Pechmann wiedergesehen? Und hat er dort seine Mariana gefunden?“²⁷⁴ Es kann also festgestellt werden, dass der Erzähler ebenso von seinen Wegbegleitern und der Erinnerung an sie beim Überleben befördert wird, wie er es ihnen ermöglicht. Dies ist selbst dann der Fall, wenn der Erzähler sowohl die Rolle des Hörenden als auch des Sprechenden einnimmt und sich mit jenen Fragen, die er sich selbst stellt befasst, wie es im Kapitel ‚Woran erinnert dich Wald‘ der Fall ist. So gibt er beispielsweise am Ende des Kapitels – anschließend an die erzählte Geschichte, die wieder den Tod sowie das Beobachten des Tötens beinhaltet – selbst Antwort auf die titelgebende Frage: „Daran nun erinnert mich WALD. (Thüringischer Wald deine Wurzeln nähren sich von ihrer Asche!)“²⁷⁵ Die Geschichte, die er gesehen und gehört hat und auf die eigene Frage hin erzählt, schließt wieder seine Weggefährten mit ein. Die Erfahrung der Konzentrationslager kann also, wenn auch an gewissen Punkten jeder für sich steht, nur im Kollektiv überwunden werden. Zusammengehalten wird dieses Kollektiv durch die Sinne der Augen, Ohren und des Mundes, wobei die Sprache all diese, das

²⁷¹ Schneider, 2012, S. 215.

²⁷² Vgl. Yowa, 2014, S. 167.

²⁷³ Ebd., S. 166.

²⁷⁴ Wander, 1985, S. 89.

²⁷⁵ Wander, 1985, S. 125.

Sehen, das Hören und das Erzählen erst verbindet. Somit kommt der Sprache neben der individuellen Funktion für den Erzähler und dessen Entwicklung auch eine Funktion für das Kollektiv zu, nämlich zum einen für dessen Überleben, aber auch für die Erinnerung daran. Die Sprache des Ichs wird dabei zu einer Sprache des ganzen Kollektivs. „Diese kollektive Sprache dient zur Konstituierung eines kollektiven bzw. kulturellen Gedächtnisses. [...] So trägt sie mit dazu bei, dass die Judenvernichtung, die, die darüber berichten und ihre Erfahrungen vor dem Vergessen bewahrt und im kollektiven Gedächtnis der Menschheit behalten werden.“²⁷⁶

„Was ist denn Überleben anderes als einander Erzählen? Diese Frage ist in diesem Buch zugleich Antwort.“²⁷⁷ Wenn eines klar aus *Der siebente Brunnen* hervorgeht, dann, dass der Tod das Ende des Erzählens oder vielmehr das Ende des Erzählens der Tod ist.²⁷⁸ Dem Ableben entgegen geht das Erzählen des einen in das Erzählen des anderen über, die eine Geschichte schließt gleich an die nächste an – solange weitererzählt wird, wird auch weitergelebt. Der Erzähler, Mendel Teichmann, Meir, sie alle erzählen die eigenen, aber auch fremde Geschichten, die Sprache und das Sprechen sind für sie von größter Bedeutung sowie für „andere, die seit Jahrhunderten verfolgt sind und daher im Wort weiterleben.“²⁷⁹

Dass dem Erzählen bestimmt auch eine Verarbeitung, eine Bewältigung des Erlebten zukommt, darf letztlich nicht ungenannt bleiben. Für seine Autobiographie *Das gute Leben* konstatiert Yowa, dass das dortige erzählende Ich durchaus auch einen befreienden sowie therapeutischen Nutzen aus dem Erzählen ziehen kann – im Reden wird die Möglichkeit zur Reinigung, zur Katharsis gesehen.²⁸⁰ Gerhard Kofler beschreibt *Der Siebente Brunnen* letztlich als unverzichtbar im literarischen Diskurs über die Vernichtung(-slager), konzentriert sich Wander doch „schonungslos und mit hoher und tiefer sprachlicher Sensibilität auf das Existentielle jeder Überlieferung [...]: Überlieferung als Überleben, Erzählen als Überlebensquelle.“²⁸¹ Die Bedeutung von Sprache und vor allem dem Akt des Sprechens bei der Thematisierung der Shoah in der Literatur wird einmal mehr ersichtlich.

Gleichzeitig war sich Fred Wander aber auch der Herausforderungen und des Problems dessen bewusst und thematisiert diese ebenso in seinen Texten, wie er über das Erzählen reflektiert. Besonders in seiner Autobiographie *Das gute Leben* werden, wie Serge Yowa aufzeigt, aktuelle

²⁷⁶ Yowa, 2019, S. 87-88.

²⁷⁷ Kofler, Gerhard: Erzählen als Überlebensquelle. Fred Wanders *Der siebente Brunnen* und Primo Levis *Se questo é un uomo*. In: Fred Wander. *Leben und Werk*. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 123.

²⁷⁸ Vgl. Woelk, 2019, S. 127.

²⁷⁹ Wander, 1985, S. 46.

²⁸⁰ Vgl. Yowa, 2014, S. 169.

²⁸¹ Kofler, 2005, S. 120.

Ansichten der Debatte rund um die (Un-)Sagbarkeit der Shoah verhandelt. So kommt es an einer Stelle zu einer Diskussion zwischen Schriftstellern, wobei der wissenschaftliche und auch gesellschaftliche Diskurs über die Geschehnisse in den Konzentrationslagern rekonstruiert werden. Dabei werden Fragen gestellt, welche sich teils auch hier zu Beginn in Bezug auf Adorno aufgetan haben: Wer darf über die Shoah schreiben? Welche Wirkung soll und kann ein Buch darüber haben? Wie gehen die Menschen, vor allem die Nicht-Verfolgten, damit um? Im Rahmen dieser literarisch inszenierten Diskussion zwischen Schriftstellern fasst Wander die zentralen Positionen zu einer Literatur nach Auschwitz zusammen: „Die Wahrheit über die Naziverbrechen ist nicht mitteilbar! Es gibt keine Worte, die das ausdrücken können, was wirklich geschehen ist. Es ist in den Wind gesprochen!‘ – ‚Nein‘, sagten andere, ‚wir müssen darüber schreiben.“²⁸²

Dennoch sieht Wander im Schreiben über die Shoah nicht die Möglichkeit, die Wahrheit darüber mitteilen zu können, da diese die Grenzen des Sag- und Darstellbaren sprengt. Die Krise, die sich für die Sprache eröffnet, die Grenzen, die sich dem Verstehen auftun sind Wander ebenso bewusst, wie die damit einhergehenden Schwierigkeiten bei der Vermittlung dessen. Folgt man Yowa, so macht der Autor das Verstummen, welches auf den Grenzen der sprachlichen Möglichkeiten basiert, zum Thema. Artikuliert wird so die Unzulänglichkeit, dieses Unsagbare sprachlich auszudrücken. Zwar reden und schreiben die Überlebenden, doch gleichzeitig fehlen ihnen die Worte und sie (müssen) schweigen. Es lässt sich eine Aporie erkennen, welche Shoah-Texten innewohnt und „die darin begründet liegt, dass über den Gräuel gesprochen bzw. geschrieben werden muss, während dieser sich aber hartnäckig jeglicher Sprache und Darstellung entzieht. Sodass die einzige Sprache, um darüber Rechenschaft abzulegen, die paradoxe Sprache des Schweigens ist. Der Verlust der sprachlichen Repräsentierbarkeit entspricht also dem Ausmaß des Entsetzens und erschwert jede Mittelbarkeit und Sinngebung des historischen Ereignisses.“²⁸³ Das bedeutet jedoch nicht, dass das Geschehene nicht verarbeitet werden soll, im Gegenteil, es muss sehr wohl versucht werden, den Zivilisationsbruch und die persönliche Erfahrung damit in Worte zu fassen und weiterzuerzählen. Als ein solcher Versuch ist folglich *Der siebenten Brunnen* zu verstehen. In ihm sieht Christa Wolf einen der Texte, der die bereits vielfach diskutierte und auch hier ausführlich besprochene Mahnung Adornos widerlegt: „Die Vermutung, nach Auschwitz sei Literatur unmöglich geworden, hat sich nicht bestätigt.“²⁸⁴ Zudem findet sie auch positive Worte für die Darstellungsform: „Prosa ist die authentische Sprache der Erinnerung, eines der wichtigsten Medien, deren sich die Menschheit zur Erhaltung und Auffrischung ihres lebenswichtigen

²⁸² Wander, 2009, S. 186.

²⁸³ Yowa, 2014, S. 223.

²⁸⁴ Wolf, 1985, S. 147.

Langzeitgedächtnisses bedient.“²⁸⁵ Angesichts dieser von Wander gewählten Darstellungsform, wie auch seiner Inszenierung des Textes als Beobachtung, scheinen zudem auch Aspekte, die Adorno vor allem bei Gedichten über die Shoah kritisiert obsolet, was ebenso für die Angemessenheit dieser literarischen Verarbeitung des Geschehens spricht. Gleichzeitig ist die Einordnung in bestimmte Genres, wie beispielsweise die Autobiographie, nicht problemlos möglich, zumal Wanders Texte sich durch eine Symbiose aus Fakten und Fiktion auszeichnen. Auf Grund der Distanzierung vom wirklichen Geschehen lässt sich darin wohl ebenso ein Kritikpunkt finden wie in der lyrischen Darstellung. Diesem Umstand zu Grunde liegt Wanders Auffassung, dass Erinnerung immer mit Interpretation einhergeht. Das Erlebte verändert sich mit der Zeit, wird durch Deutungen ergänzt und kann auch im Rahmen des Gestaltungsprozesses einen Wandel erfahren. Zudem befasst er sich mit den verschiedenen Stellungnahmen zur Shoah-Literatur und tritt mit ihnen in Dialog. Daraus ergeben sich wiederum neue Möglichkeiten für das eigene Schaffen und es kommt zu einer eigenen Positionierung in diesem Feld. „Er emanzipiert sich also von dem Wunsch, die Faktizität des Erlebten beweisen zu müssen, partizipiert auf diese Weise an dem Kampf um die Durchsetzung einer anderen Darstellungsform der KZ-Erfahrung und versucht Eingang in den shoah-literarischen Kanon zu finden.“²⁸⁶ Somit lässt sich bei Wander erkennen, was schon zu Beginn theoretisch postuliert wurde: eine ganzheitliche, wahre Erfassung und Darstellung der Shoah ist nicht möglich, jedoch kann versucht werden, sich dieser durch immer weitere, neue Darstellungsformen anzunähern. Diese perspektivische Erweiterung fußt auf der Reflexion jener von Adorno losgetretenen Diskussion. Dass sich diese so auch in einzelnen Werken Wanders, wie beispielsweise in *Das gute Leben*, vollzieht, gilt es dabei ebenso herauszuheben, wie dass sich sein gesamtes Oeuvre mit der Sagbarkeit und Darstellungsform der Shoah zu befassen scheint und dabei Positionen und die Kritik daran aufzeigt und vereint, bis er sich so schließlich seinen eigenen Zugang erarbeitet – der Dialektik im Sinne Adornos und der Kritischen Theorie folgend und damit gleichzeitig die Grenzen seines anfänglichen Verdiktes aufzeigend.

²⁸⁵ Wolf, 1985, S. 152.

²⁸⁶ Yowa, 2014, S. 230.

5. An den Grenzen der Sprache: H. G. Adler

„Nur etwas mehr als zwei Wochen nach der Wannsee-Konferenz befanden sich H. G. Adler und seine Verwandten bereits in Theresienstadt.“²⁸⁷ Von dort weg folgt die Deportation nach Auschwitz Mitte Oktober 1944, Ende Oktober nach Niederorschel, einem Nebenlager von Buchenwald und Mitte Februar 1945 nach Langenstein-Zwieberge, welches H.G. Adler auf Grund schlechtester Lebensbedingungen und Schwerstarbeit als das schlimmste der Lager beschreibt. Nach dieser Erfahrung und nach dem Krieg kürzt Adler seinen Vornamen Hans Günther zu H.G. ab und veröffentlicht nur unter dieser Abkürzung, „da Adolf Eichmanns Vertreter für das ‚Protektorat Böhmen und Mähren‘ in den Jahren 1939 bis 1945 Hans Günther geheißen hat.“²⁸⁸

Sein Überleben schreibt Adler dem Aufstieg zum Hallenschreiber, einer hohen internen Position im Lager, zu.²⁸⁹ Dabei spielte sein Schreiben, ähnlich dem Erzählen bei Wander, eine wesentliche, ja, lebensrettende Rolle – nicht nur, da Adler sich sagte, er müsse, wenn er überlebe, Zeugnis von dem sich im Lager Ereigneten ablegen, womit sein wissenschaftliches sowie auch lyrisches Schaffen begann. Das Schreiben wurde nicht nur zum Mittel des Durchhaltens, sondern war auch für den beschriebenen Aufstieg im Lager von großer Bedeutung:

Gegen Ende seiner Lagerzeit, so H.G. Adler, habe ihm sein Dichten dann sogar noch konkreter zum Überleben verholfen, da seine Gedichte zwar entdeckt wurden, er aber daraufhin – all seinen Erwartungen entgegen – in der Lagerhierarchie aufstieg und ‚Hallenschreiber wurde‘, wodurch er, wie er annimmt, sein eigenes Leben sowie das Leben anderer retten konnte.²⁹⁰

Was Adler zu dieser Zeit noch nicht wusste, aber später erfahren sollte: Insgesamt achtzehn Familienangehörige des Schriftstellers, darunter seine Eltern, seine Frau und deren Eltern sowie viele Freunde, wurden in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern ermordet.²⁹¹ Die Aufarbeitung der Shoah wird schließlich auch zu jenem Thema, welches das Œuvre Adlers dominiert.

[So] kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß dasjenige der ‚aus dieser Not geborenen‘ Werke H. G. Adlers, welches als erstes den Weg an die Öffentlichkeit fand, in dieser Öffentlichkeit Jahre und Jahrzehnte alle seine anderen Arbeiten überschattete und ihn als Autor auf eine Richtung sowie ein Thema sowohl fixiert als auch reduziert hat: die monumentale Theresienstadt-Monographie.²⁹²

Mit *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* wurde Adler bekannt. Es ist eine der ersten wissenschaftlichen Arbeiten über ein rein jüdisches Konzentrationslager und zugleich Adlers erste große Studie nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Im Vordergrund stehen

²⁸⁷ Hocheneder, 2009, S. 79.

²⁸⁸ Ebd., S. 337.

²⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 335-336.

²⁹⁰ Hocheneder, 2003, S. 149.

²⁹¹ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 113.

²⁹² Hocheneder, 2009, S. 141.

nicht seine eigenen Erlebnisse in Theresienstadt – das teilt er mit Wander, wenngleich auch weniger fremde Einzelschicksale im Zentrum stehen. Stattdessen wird auf der Grundlage genauesten Quellenstudiums die dort lebende Zwangsgemeinschaft aus einer historischen, einer soziologischen und einer psychologischen Sicht untersucht.²⁹³ Dass Theresienstadt, ob der langen Zeit, die Adler dort verbrachte, nicht nur einen wesentlichen Teil seines wissenschaftlichen Werkes einnahm, scheint wenig verwunderlich. So findet es auch in sein literarisches Schaffen Eingang, allem voran in *Eine Reise*.

5.1. „Wer will sagen, wie es war? Die Toten? Sie sagen es.“²⁹⁴

„*Die Reise*“, das letzte Ihrer Romanwerke, das ich kenne, halte ich für ein Meisterwerk. Es ist in besonders schöner, reiner Prosa geschrieben, jenseits von Groll und Bitterkeit, Ausdruck einer essentiellen Läuterung, auf die nur Sie oder einer Ihrer Schicksalsgenossen ein Anrecht haben. Ich glaube, daß Ihr Erlebnis, das das Erlebnis vieler war, hier eine vollkommene dichterische Verwandlung erfahren hat, wie sie keinen anderen bis heute gelungen ist. Die furchtbarsten Dinge, die Menschen geschehen können, sind hier so dargestellt, als wären sie schwebend und zart und verwindlich, als könnten sie dem Kern des Menschen nichts anhaben. Ich möchte sagen, daß Sie die *Hoffnung* in die moderne Literatur wieder eingeführt haben.²⁹⁵

Von keinem Geringeren als Elias Canetti stammen diese an die Lektüre des Romans *Eine Reise* anschließenden Worte, die er direkt an H.G. Adler in einem Brief adressiert.

Ruth Vogel-Klein beginnt ihre vielschichtige und äußerst fruchtbringende Auseinandersetzung mit H. G. Adlers Text *Eine Reise* wie folgt:

Nach dem Buch über Theresienstadt, Gedichten und zwei Romanen nach klassischem Muster wandte sich Adler einer weiteren Form der Darstellung der Shoah zu. Der Roman *Eine Reise* (1951), der autobiographische Aspekte enthält, erzählt die Deportation und Ermordung der Arztfamilie Lustig multiperspektivisch und distanziert in Form von erlebter Rede, Dialogen, Monologen, Zitatmontagen, philosophischen Reflexionen und deskriptiven Abschnitten. Adlers Verfremdungstechnik stört den Leser ständig in seinem Leseprozess durch die narrativen Brüche, die ihn zu Distanznahme und Reflexion zwingen. Zu diesem Vorgehen gehören auch verfremdete Namen und Bezeichnungen. Das Schicksal der verschleppten Familie, die bis auf einen Überlebenden umkommt, das grauenerregende Lager, die Schnödigkeit und Habgier der Mitbürger und die Grausamkeit der Täter werden nicht oder nur ausnahmsweise (durch Nennung der Amerikaner) präzise historisch benannt, die Namen sind erfunden und symbolträchtig.²⁹⁶

Es handelt sich dabei um ein Zitat, welches bereits viele Aspekte beinhaltet, welche im Folgenden eine wesentliche Rolle spielen, zumal schon diese wenigen Sätze die Bedeutung der Sprache in

²⁹³ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 143.

²⁹⁴ Adler, 1999, S. 175.

²⁹⁵ Canetti, Elias: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Carl Hanser. 2005. S. 49-50.

²⁹⁶ Vogel-Klein, Ruth: „Keine Anklage?“ Der Deportationsroman *Eine Reise* (1952/1962) von H.G. Adler. Publikation und Rezeption. In: Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963. Hrsg. von Ruth Vogel-Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2010. S. 80.

Adlers Werk ersichtlich machen. Die Sprache und das Sprechen, sie werden von Anfang an zum Thema des Romans. Immer wieder wird das Geschehen durch Reflexionen unterbrochen, Reflexionen zu dem Vorhaben des Autors gehen ihm voran: „Das können wir nicht ändern, die Fahrt hat begonnen, nun folgt sie ihrer Strecke [...] Vielleicht wird mancher noch erwarten, daß einiges über das Ziel, zumindest den Sinn gesagt wird. Aber Geduld! – denn weniger dies auszusprechen als darzustellen, dient dieser Versuch.“²⁹⁷ Schon in diesen ersten Sätzen ist das Prinzip hinter Adlers Schreibweise vorweggenommen: Er stellt Ereignisse dar, konkret historische, wie sie sich dem wissenden oder dem wissen-wollenden Lesenden sehr schnell offenbaren, jedoch spricht er sie nicht aus. Nie kommt es zu einer expliziten Benennung, zu genannten historischen Orten und Namen, so wie es bei Wander der Fall war. Wohl am stärksten zeichnet sich Adlers Sprache durch die Direktheit des Indirekten aus, die bereits des Öfteren genannt wurde. Dabei versteckt sich vor allem hinter dem Nicht-Direkt-Benannten, dem Nicht-Gesagten das Böse, wie der Text auch selbst von sich preisgibt: „Wäre es nicht böse, würde man das Ziel der Reise nicht verheimlichen.“²⁹⁸ Worum es bei der titelgebenden Reise geht, wird aber spätestens dann klar, wenn zu lesen ist, dass sie stattfindet, „um brennende Fragen zu lösen“²⁹⁹ und wo ihr letztes Ziel ist, nachdem man von dem Ort, an den man anfänglich gebracht wurde, wegkommt, ist zu erraten, wenn es heißt: „Gefangene müssen reisen, die Welt ist weit und bunt, ihr sollt sie kennenlernen! Hier steckt ihr so eng beisammen! [...] Wir helfen euch, das schöne Ruhenthal zu lüften.“³⁰⁰ Hinter dem Fiktiven lassen sich also doch sehr deutlich die historischen Realien erkennen: Zwar hat das Lager, in welches Familie Lustig deportiert wird, keinen realen Namen, doch dessen Beschreibung – während wie nach dem Krieg – sind den Passagen über Theresienstadt aus der Biographie Adlers von Franz Hocheneder sehr ähnlich. Das Lager wird als eines für bevorzugte Personen beschrieben, welches immer wieder als Vorzeigeobjekt diente, um die wirkliche Situation in den Konzentrationslagern zu vertuschen. So wurde auch versucht Berichten über die großen Vernichtungslager auf polnischem Boden entgegenzuwirken. Das Lager wurde in einer früheren Festungsanstalt auf tschechischem Boden errichtet.³⁰¹ Äquivalent dazu ist in *Eine Reise* von einer ehemaligen Kaserne zu lesen. Wer nach Theresienstadt deportiert wurde – zunächst waren es vor allem Bewohner*innen aus den Gebieten Böhmen und Mähren, ab Juni 1942 ebenso aus den ehemaligen österreichischen sowie aus den reichsdeutschen Gebieten – dem wurde vorgemacht, man würde in einen Kurort gebracht, in Altersresidenzen, da allen voran ältere Leute in das Lager deportiert wurden.³⁰²

²⁹⁷ Adler, 1999, S. 7.

²⁹⁸ Ebd., S. 158.

²⁹⁹ Ebd., S. 158.

³⁰⁰ Ebd., S. 156.

³⁰¹ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 81.

³⁰² Vgl. Ebd., S. 82.

Wohnsitzverlegung oder Übersiedelung waren Begriffe, mit denen offiziell negativ besetzte Wörter, wie Deportation, Evakuierung und der normalerweise für Waren gebrauchte Transport, umgangen wurden. Erschließen lässt sich daraus der Titel des Werkes: *Eine Reise* – nicht ‚Eine Deportation‘, welche eigentlich im Mittelpunkt der Handlung steht. Dieser ist nicht, wie eben erläutert, als Euphemismus zu verstehen, sondern eröffnet auch eine metaphorische Ebene: die große Reise, die letzte Reise – der Tod.³⁰³

Gerade diese euphemistische Verwendung des Begriffes erklärt auch die zunächst irritierenden Gespräche der Familie Lustig zu Beginn der Deportation, aber auch im Lager. In Adlers Theresienstadt-Studie liest man vergleichend dazu:

So war es leicht, diese Unglücklichen in fast unglaublich dummer Weise zu hintergehen, bei allem, was man ihnen vorgeschwindelt hatte, schöpften sie keinen Verdacht, sondern vertrauten bereitwillig und vertrauten immer wieder. Das ging aus der Art des Gepäcks hervor, soweit man den Opfern dafür freie Wahl gelassen hatte. Da man ihnen über die bequemen und gemütlichen Verhältnisse im ‚Reichsaltersheim‘, im ‚Theresienbad‘, im ‚Kurort Theresienstadt‘ mit seinen freundlichen Villen, Hotelpensionen und angenehmen Altersheimen das Blaue vom Himmel vorgefabelt hatte, brachten sie Gardinen, Vasen, Familienandenken und die für ein Lager unsinnigsten Geräte mit, an denen ihr Herz hing, und mit denen sie ihre neue Umgebung wohnlicher gestalten wollten. [...] Nur was das Lager erforderte, was sie mit Nutzen hätten brauchen können, das fehlte ganz oft. [...] Von solchen Dingen setzen sie es als selbstverständlich voraus, daß sie beim verheißenen und erwarteten Komfort in Überfluß vorhanden wären.³⁰⁴

Die Unwissenheit über die Deportation wird auch in der Biographie des bereits besprochenen Fred Wanders *Das gute Leben* dokumentiert, wo es heißt: „Was mir aber damals am Beginn der großen Reise auffiel und mich bis heute beschäftigt, war das Schweigen! [...] Wir wussten nicht, wohin sie uns bringen würden. Das Wort ‚Auschwitz‘ hörten wir damals zum erstenmal [...].“³⁰⁵ Was sich also bereits am Titel zeigt, ist, dass Adler seinen Text mit jenem für die Nationalsozialisten gebräuchlichen Vokabular versieht. Das bringt eine gewisse ironische Wirkung mit sich, welche man durchaus in Dienste einer Vermittlung auf aufklärerische und didaktische Weise stellen kann.³⁰⁶

Ironie bei diesem Themenkomplex [...] mag vorerst vielleicht Unverständnis hervorrufen, doch genau genommen schlägt hier der Autor die Nazi-Sprache mit ihren eigenen Mitteln. Das grundsätzliche Konzept der Ironie, die Benennung eines Sachverhaltes durch sein Gegenteil, ist identisch mit einem der Grundprinzipien der Sprache des Nationalsozialismus oder allgemeiner des Totalitarismus. [...] Zum einen mag die Ironie dem Autor dazu verhelfen, sich mit ‚unvorstellbaren‘ Phänomenen beschäftigen und auseinandersetzen zu können, zum anderen wird durch die Ironie ein Sachverhalt sozusagen zur Erkenntlichkeit entstellt.³⁰⁷

³⁰³ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 231-232.

³⁰⁴ Adler, H.G.: Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie. Tübingen: J.C.B. Mohr. 1955. S. 105.

³⁰⁵ Wander, 2009, S. 84.

³⁰⁶ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 237.

³⁰⁷ Ebd., S. 236-236.

Was sich hierbei erkennen lässt, ist, dass wir im Text mit verschiedenen Erzählpositionen konfrontiert zu werden scheinen, die sich durch spezifischen Sprachgebrauch voneinander unterscheiden. Eine davon kann wohl als Sicht von außen, aus den Augen der Bevölkerung, der eigentlichen Täter verstanden werden. Diese Position scheint im Großteil der Erzählung dominant. Das zeigt sich nicht nur in der Euphorie um und dem Glaube an einen ganz gewissen Sieg, der immer noch am gleichen Tag vermutet wird.³⁰⁸ Auch in der Sicht der Soldaten, die in diesem Krieg kämpfen, werden Aussagen getätigt, die nach dem Krieg als Unschuldsbeweis angeführt werden. So heißt es beispielsweise „Ein Soldat hat keine Meinung und beurteilt die Lage nur nach Befehl.“³⁰⁹ Über den Hauptmann Küppenreiter liest man Ähnliches: „[...] denn er ist nur ein Vollzieher des Erlernen, soweit er nicht ein Werkzeug des Gehorsams ist.“³¹⁰ Erneut wird die Täter-Seite als eine gezeichnet, welche den Parolen und Anweisungen anderer folgt, anstatt selbst das Wort zu ergreifen. Die geringe Bedeutung der Sprache wird so auch Teil der Reflexionen im Text: „Nur noch Taten werden empfunden, nicht mehr Worte, durch die nichts geschieht, Die Macht des Wortes ist verschwunden oder verhüllt, leicht ist die Sprache geworden. Zwar sagt sie kaum weniger als in früheren Zeiten, aber die Sagen wurden ohne Gewicht. Das Schwere wird in Taten ausgeschieden, die sich sofort vollziehen.“³¹¹ Dabei wird durchaus auch eine gewisse Ohnmacht der gesprochenen Worte deutlich. Was sie eigentlich bedeuten, ist egal, werden sie doch zweckentfremdet, als Euphemismen benutzt – wie sich schon am Titel gezeigt hat – und stehen den auf sie nachfolgenden Taten diametral entgegen.

Indem es zum Aufeinanderprallen von Form und Inhalt von Aussagen kommt, übt Adler Kritik an der Sprache der Nationalsozialisten, die als eine Sprache der Behörden und Verwaltung, der bürokratischen Mordinstrumente begriffen wird. Mittels neutraler Sprache werden brutalste Vorgänge, wie beispielweise die Entsorgung Erschossener und die Gleichgültigkeit der Menschen, die gemordet haben, Befehlen gehorcht oder sie angenommen haben, den Opfern gegenüber kritisiert.³¹²

Weitere Entsprechungen finden sich in der Beschreibung Theresienstadts gegen Kriegsende, so wird der Zustand im Herbst des Jahres 1944 wie folgt geschildert: „Nach diesen Transporten [bis in den Herbst 1944] gleicht Theresienstadt einer zerstörten Stadt. Das Leben war gelähmt, die Einrichtungen des Lagers zerschlagen, die ‚Verschönerung‘ vollendet. Die Straßen starrten vor Schmutz. Viele Häuser standen leer, die mit vielem Fleiß so mühsam eingerichteten Stübchen verfallen, Haufen von herrenlosem Gepäck, darunter auch kostbare Sachen, verwahrlost und

³⁰⁸ Vgl. Wander, 1999, S. 112.

³⁰⁹ Adler 1999, S. 117.

³¹⁰ Ebd., S. 128.

³¹¹ Ebd., S. 94-95.

³¹² Vgl. Vogel-Klein, 2010, S. 83.

verstreut.“³¹³ Ähnliches liest man nach Kriegsende im Roman: Paul irrt an einem zerstörten Ort umher, Schmutz und Dreck häufen sich an jeder Ecke. Die Kaserne ist verlassen, die einzelnen Gebäude und Zimmer stehen leer, wengleich sich noch die Sachen der Vorbesitzer darin finden. Der Zustand der Ortschaft scheint den Zustand der Gesellschaft widerzuspiegeln. Dass die Landschaft und Umgebung die Botschaft eines Textes unterstützen, ist dabei nicht nur bei Adler zu finden. Ähnlich verfährt auch Hans Lebert in seinem Roman *Die Wolfshaut*, der 1960, also kurz vor Adlers Werk, erscheint. Darin dominiert die Farbe Braun des Schmutzes, in dem die Figuren versinken und der aus allen Löchern quillt. Der Dreck am Stecken der Leute wird im Bild Stadt, in der sie leben, ersichtlich. Woher dieser kommt, kann an der Vergangenheit festgemacht werden, welche sich in der Natur wiederfindet. So heißt es beispielsweise:

[...] Maletta [...] wankte in eine parteibraune Landschaft hinaus. Die Bäume längs der Fahrbahn standen Spalier und hoben grüßend ihre Hände hoch; in weißen Stutzen marschierten die Prellsteine auf; die Windstöße knatterten wie in Standarten und Fahnen. [...] Ein Acker in der Farbe ihres Strumpfes reckte sich, Schwärme von Krähen ausspeiend, zum Himmel; die plumpen Vögel flat-terten gegen den Luftstrom, ohne nur einen Steinwurf weiterzukommen; gleich darauf klebten sie abermals schwarz in den Furchen, als sei Kot an die Waden marschierender Weiber gespritzt.³¹⁴

Ausführungen über Ekel hervorrufende Begriffe, wie Kot beziehungsweise damit verbundene Tätigkeiten finden sich auch bei Adler. Generell dominieren nach dem Krieg Schmutz und Müll das Bild der Umgebung: „Herr, der Abfall, der Abfall! Sie werden ihn mit Spitzhaken und Schaufeln nicht bezwingen. Er bleibt im Weg, und Sie werden stolpern.“³¹⁵ Abfall ist es, was aus NS-Herrschaft und Krieg übrig bleibt – und dass man diesen nicht allzu leicht aus dem Weg zu schaffen vermag, zeigt sich auch an der Nachkriegsgesellschaft.

Auf ironische Weise auf die antisemitische Propaganda Bezug nehmend, wird zudem menschlicher Abfall sowie der Umgang mit diesem immer wieder durch verschiedene Stimmen thematisiert. Bestimmte Menschen – Juden – werden als ekelhaft propagiert, ihre Existenz als unwert empfunden – als Abfall der Gesellschaft. Ihre Darstellung ist oft mit Ekel verbunden. Da wird von ihrer Notdurft, dem Aufplatzen ihrer von Hunger aufgeblähten Bäuche, vom Entsorgen ihrer Leichen auf dem Abfallplatz berichtet – immer aus der Außensicht, von jenen die diesen Ekel quasi ertragen müssen. Das Krematorium wird als vorteilhafteste und sauberste Entsorgungsmöglichkeit beworben, eine Euphorie, die bis ins Absurde reicht.³¹⁶

³¹³ Adler, 1955. S. 191.

³¹⁴ Lebert, Hans: *Die Wolfshaut*. Roman. Wien: Europaverlag. 1991. S. 185-186.

³¹⁵ Adler, 1999, S. 257.

³¹⁶ Vgl. Vogel-Klein, 2010, S. 84-85.

Die Ironie, mit der beispielsweise nationalsozialistische Propaganda- oder auch Sprachelemente aufgegriffen werden, spielt generell eine große Rolle, wie Vogel-Klein aufzeigt:

Als wesentliches Element verwendet er [Adler] die ironische Antiphrase, die vorgibt, eine wunderbare Welt zu zeigen, dort wo Menschen verfolgt werden. Wenn er z.B. antiphrasische Namen wählt: *Ruhenthal* für das KZ, lustig als Familienname der verfolgten Familie, so schafft er durch die Diskrepanz zwischen dem Signifikant und dem Signifikat einen Störfaktor im Text.³¹⁷

Nun ist schon ein Name der Örtlichkeiten, in denen der Roman spielt, gefallen. Stupart, Leitenberg, Ruhenthal, Unkenburg – so die Orte, die immer wieder in *Eine Reise* genannt werden. Schon auf den ersten Blick stechen diese als sprechende Namen hervor – die Eigenschaften der Orte und ihrer Bewohner scheinen sich schon an diesen erahnen zu lassen. Ruhenthal als Ort für ein Konzentrationslager hat bereits Vogel-Klein zur Sprache gebracht. Der Tod der vielen Unschuldigen dort, die letzte Ruhestätte, zu der der Ort für den Großteil der Deportierten werden wird, ist dabei allgegenwärtig. Wenngleich es auch etwas weiterhergeholt scheint, so schwingt in dem Ortsnamen Stupart durchaus die Stumpfsinnigkeit und Ignoranz, das stupide Wegsehen der Bürger*innen mit und auch Unkenburg scheint im Namen einen Eindruck von seinen Bewohner*innen zu vermitteln. Vor allem bei letzterem sei noch einmal der Gedanke des Ekels, den viele wohl gegenüber Kröten hegen mögen, hervorgehoben, der den Roman zu durchziehen scheint und wie schon in Leberts *Wolfshaut* auf den Zustand der Gesellschaft schließen lässt und deren Umgang mit der eigenen Vergangenheit beschreibt.

Abseits dieser Deutungen verbergen sich hinter diesen sprechenden Namen die folgenden realen Orte, wie Sohn Jeremy Adler in seinem Nachwort zu der Ausgabe des Romans erklärt: Stupart wäre Prag, Leitenberg Leitmeritz, Ruhenthal wie schon gesagt Theresienstadt und Unkenburg Halberstadt.³¹⁸ An dieser Stelle sei jedoch auf eine weitere Auffälligkeit hingewiesen, die zwar von diesen realen Orten abweicht, sich jedoch sehr aufdrängt: Denn betrachtet man genauer die geographischen Beschreibungen in *Eine Reise*, so erinnert die äußere Umgebung der Kaserne, deren Inneres viele Gemeinsamkeiten mit Theresienstadt aufweist, vielmehr an ein anderes Konzentrationslager. Immer wieder wird auf einen Berg verwiesen, gegenüber dem die Kaserne gebaut ist. Von ihm könne man auf die etwas abgelegene Kaserne blicken, ebenso auf die umliegenden Orte. Die Präsenz des Berges lässt die Erinnerung an Buchenwald gegenüber dem Ettersberg liegend mitschwingen.

³¹⁷ Vogel-Klein, 2010, S. 82.

³¹⁸ Vgl. Adler, Jeremy: Nachwort: Nur wer die Reise wagt, findet nach Hause. In: *Eine Reise. Roman.* Von H.G. Adler. Wien: Paul Zsolnay. 1999. S. 314.

Man könnte dies als weiteres Beispiel für die Direktheit des Indirekten nennen, ein fiktiver Ort, ein Berg auf dessen anderer Seite ein Konzentrationslager ist – Buchenwald hier herauszulesen liegt nahe. Doch wie lässt sich das mit den Übereinstimmungen – in der Biographie Adlers wie in den Beschreibungen – mit Theresienstadt vereinen? Darin lässt sich einmal mehr eine nicht unübliche Technik im literarischen Umgang mit der Shoah, bei dem das Einzelne der Gemeinschaft gegenübersteht, sehen. Bei Wander wurde aufgezeigt, wie einige wenige erzählte Schicksale für die Vielzahl solcher steht und diese bewusst machen soll. Ähnliches ist hier zu vermuten: Ein abstrakt dargestelltes Lager steht pars pro toto für alle oder zumindest für eine Vielzahl an Lagern. Es wird mit Eigenschaften versehen, die auf mehrere Lager, wie das Arbeitslager Theresienstadt oder auch das Vernichtungslager Buchenwald zutreffen. So wird das Grauen in all seinen Aspekten evoziert. Selbiges gilt ja auch für diese nicht reale Familie Lustig. Wie in Wanders Geschichten steht hier ein Ausschnitt, eine Familie, die wir begleiten pars pro toto für eine Vielzahl an Schicksalen – während wie nach der nationalsozialistischen Herrschaft. Damit ist nicht gemeint, dass der Einzelne in dieser großen Zahl untergeht – das Gegenteil ist der Fall: Indem die Autoren bewusst Individuen herausgreifen und von ihnen erzählen, wird man für die Leben der Einzelnen sensibilisiert, diese einzelnen Charaktere stehen der nicht-greifbaren Zahl von 6 Millionen gegenüber. All diese literarisch nachzuzeichnen scheint nicht möglich, ebenso wie man nie das ganze Grauen, den ganzen Schrecken, alle Schauplätze der Vernichtung spezifisch abbilden kann. Was sich jedoch gerade bei Adler zeigt, ist, dass durch die Abstraktion und das Zusammenziehen von Merkmalen, die sich der Realität, in der sie verstreut sind, entziehen, immer mehr mitschwingt, wenn auch indirekt, mit nur vereinzelt Hinweisen, als der Autor benennt. So scheint man dem Ausmaß des Geschehenen, der Anzahl der individuell Betroffenen, dem ganzen Grauen, wenn man so will zumindest ein Stück näherzukommen. Selbiges gilt auch für den Umgang der einheimischen Bevölkerung mit der Shoah, die nur vereinzelt an Orten beschrieben wird, jedoch, wie man annehmen kann, den Großteil der realen Bevölkerung im deutschen Reich und deren Habitus veranschaulicht: Gleich der Topographie der beschriebenen Kaserne, die eben an das Konzentrationslager Buchenwald denken lässt, entspricht die Ungläubigkeit, die Ignoranz und das Wegsehen der in dieser Umgebung lebenden Menschen wohl jener auf der anderen Seite des Ettersberges. Entsprechendes findet sich auch bei Fred Wander. Es werden da wie dort normale Menschen gezeigt, die normalen Tätigkeiten nachgehen – zumeist ungestört durch das Aufeinandertreffen mit Deportierten. Der Journalist Balthasar Schwind bei Adler geht ebenso ungestört den Recherchen für die große Festausgabe der Stadtzeitung anlässlich des 800 Jahre Jubiläums der Stadt nach wie die Frauen bei Wander, als sie den Luftschutzbunker verlassen und dabei auf die Deportierten treffen. Was um sie herum passiert, sehen sie nicht, egal, wie unmittelbar sie mit den ausgehungerten Gefangenen

konfrontiert werden. So gilt wohl für beide Autoren, was Walter Grünzweig bei Wander hervorhebt, nämlich, dass die Shoah in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Nachkriegsgesellschaft im Westen gestellt wird, deren Selbstzufriedenheit damit kritisch hinterfragt wird. „Wenn die ‚Normalität‘ dieser Menschen, mit ihrem sehr deutschen Arbeitsethos und Pflichtbewußtsein, den Boden für das größte Verbrechen in der Menschheitsgeschichte darstellte, ist sie kritisch zu hinterfragen.“³¹⁹

Bei Adler werden diese Heimischen, die ihrem Alltag nachgehen, ja durch einen Berg vom Grauen auf der einen Seite abgeschirmt. Auf einer realen Landkarte liegt auf der anderen Seite dieses Berges Weimar, das Zentrum der deutschen Klassik, vielleicht gar der Inbegriff des kulturellen Deutschtums. Erwähnenswert scheint dieser Umstand nicht nur aus dem Grund, dass sich Adler alleine durch seine Deportation auf der anderen Seite des Berges und somit entfernt von Weimar befindet, vielmehr lässt sich auch in seinem literarischen Schaffen eine solche Entfernung feststellen: Wenn Adler in Bezug auf seinen ersten veröffentlichten Text, das dramatische Gedicht *Meer und Gebirge* aus dem Jahr 1931 noch Hölderlin und Goethe als Haupteinfluss nennt³²⁰, so kann dies hinsichtlich *Eine Reise*, nach der technischen Vernichtung von über sechs Millionen Menschen, die er am eigenen Leib erfahren hat und die eben auf dem Gedanken eines konstruierten Deutschtums, dessen Geschichte und Kultur aufbaut, nicht (mehr) der Fall sein. Mit intertextuellen Bezügen und Montagen von bekannten Elementen eben jener deutschen Kultur, wie Grimm'schen Märchen oder Kitsch-Liedern wie *In der Heimat gibt's ein Wiedersehen*, baut Adler ebenso thematische Kontraste, wie wenn er in der Erzählung von dem vor Hunger sterbenden Doktor Lustig auf der einen Seite des Lagers auf den eine Vielzahl an Suppentellern verschlingenden Ambrosius auf der anderen von einem auf den anderen Moment wechselt. „Das Harmlose und Vertraute der deutschen Kultur wird dekonstruiert und erscheint angesichts des Konzentrationslagers als Hohn.“³²¹ Dabei wird jener Hohn vermittelt, der den Opfern in den Konzentrationslagern von den Nationalsozialisten entgegengebracht wurde und nach Kriegsende von der Bevölkerung, die nichts gesehen haben mag und schweigt oder gar anzweifelt.

Vor allem auf Grund der sprachlichen Gestaltung des Romans *Eine Reise* ist H. G. Adler meiner Meinung nach in die Tradition der österreichischen Anti-Heimat-Literatur einzuordnen, welche maßgeblich durch das Ereignis der Shoah und den Umgang damit geprägt ist. Eingeleitet wurde diesen Gedanken bereits mit dem Verweis auf die Ähnlichkeit zu Hans Leberts *Wolfshaut*, welches zwei Jahre vor *Eine Reise* veröffentlicht wurde und die immer noch bestehende ‚schmutzige‘

³¹⁹ Grünzweig, 2003, S. 200.

³²⁰ Vgl. Hocheneder, 2009, S. 52.

³²¹ Vogel-Klein, 2010, S. 81.

Vergangenheit sowie durch vielsagende Benennungen die Versäumnisse in deren Aufarbeitung zu Tage bringt. Anschließend daran sei nun noch ein zweiter großer Name dieser Tradition, für welchen Hans Lebert und sein Roman auch eine große Rolle spielten, zur Diskussion gestellt: Elfriede Jelinek. Im November 2008 uraufgeführt, erscheint im Juni des darauffolgenden Jahres ihr Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* bei Rowohlt als Buch, in dem die Autorin das Endphaseverbrechen im Burgenländischen Rechnitz, bei dem Zwangsarbeiter von Teilnehmer*innen eines NS-Gefolgschaftsfestes am Schloss der Gräfin Batthyany ermordet wurden, literarisch aufarbeitet³²² – zumal eine tatsächliche Aufarbeitung des Massakers durch das Schweigen der Wissenden vereitelt wurde.

Schon wenn es um das Sprechen in der Sprache der Täter geht, wie es bereits erörtert wurde, lässt sich eine Ähnlichkeit mit dem späteren Jelinek-Text erkennen. So heißt es auch in einem Interview von Pia Janke mit Elfriede Jelinek auf deren Frage: „Du stellst in deinem Stück vor allem die Sprache der Täter (bis heute) aus. Was ist das für eine Sprache? – Nicht nur die Sprache der Täter. Die wird zwar öfters übernommen, aber so, dass man sie als eine übernommene [...] erkennen kann.“³²³ In Zusammenhang damit ist die Art und Weise, wie mit dieser Sprache der Täter umgegangen wird, hervorzuheben: Sie wird zu sarkastisch-bissigen Passagen montiert, die die größte Brutalität aus Sicht der Täter und Mitläufer verdeutlicht – als etwas Harmloses und Alltägliches. Dies zeigt sich eindringlich in dem folgenden Absatz über das Krematorium:

Übrigens kann man die Urnen bestatten und hat die Vorteile der Verbrennung mit den Vorzügen der Beerdigung vereint. Wie schön ist das! Und nicht teuer! Machen Sie noch heute einen Versuch! [...] Der elektrische Stuhl gehört in die Rumpelkammer neben die eiserne Jungfrau. Unsere Hinrichtungen finden auf schnellste Weise gleich im Krematorium statt. Nach Entkleidung werden die Patienten auf Marmorfliesen von hinten abgeschossen, alles sauber, alles mit der nötigen Schonung zur Vermeidung unliebsamer Zwischenfälle. Der Leichnam wird mittels einer Schwenkvorrichtung sofort auf den Rost des Verbrennungsofens befördert, ohne daß der entseelte Körper mit einer Hand in unmittelbare Berührung gelangt. Dadurch wird die Ansteckungsgefahr auf ein Minimum herabgesetzt. Diät einwandfrei! Erfolg garantiert! Andere angeblich ebenso gute Hinrichtungsarten weisen man zurück!³²⁴

Beinahe als Fortsetzung könnte man die folgenden Jelinek'schen Zeilen mit ebenso euphorisierendem Ton lesen: „gut so, diese Öfen sind einfach nicht mehr verbesserbar, und mehr geht genauso einfach nicht mehr rein, dort oben schmeißen sie es rein, als Tablette, das Gas und unten

³²² Vgl. Scheit, Gerhard: Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel). In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. von Pia Janke. Stuttgart: Metzler. 2013. S. 158.

³²³ Janke, Pia & Jelinek, Elfriede: „Die falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke. In: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel). Hrsg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. S. 20.

³²⁴ Adler, 1999, S. 212.

kommt es dann raus, in echt, nicht wahr, einfacher gehts nicht mehr“³²⁵. Gemeinsamkeiten lassen sich aber nicht nur in der Sprache der Täter, sondern auch in deren Umgang mit den Opfern während und nach dem Krieg erkennen. „[A]ufgearbeitet haben die Opfer, nicht die Täter. Das war besonders in Österreich so, auch aus vielen politischen Gründen. [...] Diese falsche und verlogene Unschuld Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen, eigentlich in allen meinen Sachen. Ja, ich würde sagen, das ist mein Angelpunkt.“³²⁶ Die falsche und verlogene Unschuld von der Elfriede Jelinek spricht, wird auch bei Adler deutlich sichtbar, wenngleich er den nationalen Bezug aufhebt und wohl vielmehr ein gesellschaftliches Bild der Länder unter NS-Herrschaft zeichnet. Dies beginnt schon ziemlich zu Beginn des Textes, wenn zunächst die Sprechposition der Täter eingenommen wird. Es kommt zu einer Täter-Opfer-Umkehr, wenn es heißt: „[...] denn wir sind es, die alle Verantwortung tragen, wir müssen mit unserer Unschuld für eure Schuld eintreten.“³²⁷ Ein absurdes Statement zumal das Bewusstsein der eigenen Verantwortung mit dem Betonen der eigenen Unschuld und einer Schuldzuschreibung an die Opfer einhergeht, wodurch wohl die Absurdität der Rechtfertigungslogik der Nationalsozialisten vorgeführt wird. Nicht in ihrer Verantwortung sehen es die Zivilisten jedoch den Reisenden zu helfen: „Dann hättest du geschrien und allen vorgeworfen, ein Reisender zu sein, doch man hätte dir überall die Türe gewiesen: ‚Was, ein Reisender und du bist da? Kein Reisender ist da! Der ist fort! Hinaus mit dir.‘“³²⁸ Doch nicht nur die Hilfe wird ihnen verweigert, sie werden gar nicht gesehen und wahrgenommen, sodass sie von Adler ab einem gewissen Zeitpunkt auch als Geister benannt werden. Jegliche Zusammenkünfte mit diesen werden verneint, es wird so getan als gäbe es sie gar nicht: „Dieses Volk würde sich wechselseitig darin bestärken, daß ihr Blick bloß einen Irrtum eingefangen habe. Da wäre bald der letzte Zweifel behoben, daß man in Leitenberg nichts sehen kann, was dort nicht geglaubt wird.“³²⁹

Bleibt letztlich noch der Umgang mit der grausamen Vergangenheit, bei dem sich ebenso Parallelen zwischen H.G. Adlers *Eine Reise* und Jelineks *Rechnitz* sehen lassen – vor allem hinsichtlich des Versäumnisses einer Aufarbeitung sowie eines Schuldeingeständnisses. Bei Adler, im letzten Abschnitt des Romans, in dem wir den letzten Überlebenden der Familie Lustig, Paul direkt nach Kriegsende begleiten, scheint die Perspektive nochmals zu wechseln scheint, so dass Paul nun im Zentrum steht und wenngleich nicht er der Erzähler ist, der Erzähler doch seine Sicht einnimmt –

³²⁵ Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Hamburg: Rowohlt. 2009. S. 73.

³²⁶ Janke & Jelinek, 2010, S. 21-22.

³²⁷ Adler, 1999, S. 40.

³²⁸ Ebd., S. 55.

³²⁹ Ebd., S. 96.

und nicht mehr jene der Täter, wie es immer wieder der Fall ist. Die Zusammentreffen Pauls mit jenen lassen sich wie folgt beschreiben:

Die Diskurse der Bürger dem ehemaligen KZ-Häftling Paul gegenüber sind von Adler als ein breit gefächertes Spektrum von Zurückweisung dargestellt [...]. Einerseits treffen die Verurteilungen der Bürger nicht etwa das besiegte (Nazi-)Regime, sondern sowohl die Verfolgten als auch die amerikanischen Befreier. Andererseits wird die Wahrheit über die Lager gelehnt, in Wort und Schrift. Adler setzt hier die Schwierigkeiten der Überlebenden der Konzentrationslager, sich Gehör zu verschaffen, d.h. seine eigene Lage, literarisch um. Der Heimkehrer Paul wird in verschiedener Weise angegriffen [...].³³⁰

Bei Jelinek hingegen wird der sarkastische Ton, mit dem die Täter demaskiert werden, fortgeführt:

Opfer sind sie ja immer, alle!, die drängen sich förmlich danach, wir jetzt auch, das geht nicht, es können nicht alle Opfer sein!, jemand muß auch Täter sein wollen, bitte melden Sie sich, wir brauchen jeden Täter, den wir kriegen können, denn dann können wir uns selbst dazurechnen, ohne daß man es merkt, wir brauchen dringend Täter³³¹

Nicht nur die fälschliche Opfer-Stellung Österreichs fließt darin mit ein. Wenn die Zeit nach dem Krieg und der Vernichtung in das Zentrum rückt, lässt sich klar erkennen: „Die ‚Wir‘-Hypertrophie der Nazizeit erscheint hier ungebrochen [...].“³³² – im Roman wie auch in dem Bühnenstück. So kann H.G. Adler der Tradition jener Werke zugeschrieben werden, welche in den 60er und 70er Jahren den Umgang mit der Vergangenheit und der eigenen Schuld in Österreich kritisch betrachten. Joanna Jablowska spricht dabei von einer „auf Sprachlügen bauenden Strategie der Verdrängung“³³³ – deren Kern das Nicht-zu-Sprache-kommen, Nicht-Aufarbeiten der eigenen Verbrechen ist, das Verstecken hinter einzelnen Shoah-Überlebenden wie Paul Celan oder Ilse Aichinger und deren Werken in der Weltöffentlichkeit, während in Wirklichkeit „ehemalige Mitläufer die literarische Landschaft in Österreich viel nachdrücklicher gestalteten als die zurückkehrenden Emigranten oder auch die junge Autorengeneration“³³⁴ – und nennt als bekannte Vertreter dieser Zeit beispielsweise: Helmut Qualtingers und sein *Der Herr Karl* aus dem Jahr 1961, Fritz Hochwälder mit seinem Drama *Der Himbeerpfücker* aus dem Jahr 1965 oder aber auch den hier bereits angeführten Hans Lebert und seinen Roman *Die Wolfshaut* aus dem Jahr 1960, der bekanntlich für das nachfolgende Werk einer Elfriede Jelinek, die diese österreichische Tradition fortführt, maßgeblich gewesen ist.

³³⁰ Vogel-Klein, 2010, S. 88.

³³¹ Jelinek, 2009, S. 167.

³³² Vogel-Klein, 2010, S. 89.

³³³ Jablowska, Joanna: Die Entdeckung der Vergangenheit in der österreichischen Literatur. Zu Erichs Hackls Prosa zwischen Erzählung und Reportage. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Dresden: Neisse. 2006. S. 91.

³³⁴ Ebd., S. 93.

In an Shakespeare erinnernder Art und Weise fragen Adlers Geister auch nach dem Krieg: „Sind wir darum nicht, nur weil ihr wünscht, daß wir nicht wären?“³³⁵ Ihre Gegenüber gestehen sich und ihnen das eigene Wissen um das Geschehene ein: „Damals haben wir euch das nicht gesagt, weil wir Mitleid mit eurem Schicksal hatten. [...] So behandelt man keinen Menschen. Aber seid versichert, wir haben euer Schicksal erraten, wenn schon nicht gewußt. Die Zeitungen haben es deutlich genug durchblicken lassen, daß man euch von hier nur wegnahm, um uns das widerliche Schauspiel eurer Vernichtung zu ersparen.“³³⁶ Relativiert wird dieses Eingestehen jedoch zusehends durch die Reaktionen der Zivilisten, wenn sie auf Paul als Überlebenden treffen: „War es wirklich so arg? Es wird soviel gelogen.“³³⁷ Es scheint zum einen unglaublich und zum anderen ist man dessen überdrüssig, man wolle von den Reisen nichts wissen und auch nichts lesen, wie sich beim Versuch die eigene Geschichte zu veröffentlichen, zeigt:

Die Leute sind schon satt und wollen anderen Lesestoff. Vielleicht ein Buch daraus gemacht. In einer anderen Stadt wohnt ein Mann, der druckt Bücher. [...] Das ist unmöglich. Das ist Wahrheit, das ist keine Dichtung. Für Wahrheit ist mein Haus nicht eingerichtet. [...] Das ist unglaublich, zu viel Phantasie. Die Zeit ist anders und begehrt, die reine Wahrheit, doch nicht Dichtung. [...] Zu spät, zu spät! Das war vor hunderttausend Jahren. Damals war dafür die rechte Zeit. Jetzt nicht. [...] Damit sind wir eingedeckt und wollen nichts mehr wissen, nein auch nicht geschenkt. Früher nahmen wir das auf, obwohl wir dem nie Glauben schenkten. [...] Das Publikum hat protestiert.“³³⁸

Eine Beschreibung, die einen Befund sowohl über die Nachkriegsgesellschaft als auch über die Nachkriegsliteratur liefert, samt aller Diskussionspunkte rund um eine Literatur nach Auschwitz, wie sie auch hier besprochen wurden. Und so „weiß der Geist unten, der sich das anhört, daß sich nicht viel geändert haben kann, aber es ist auch tröstlich für ihn, weil er sich jetzt Klarheit darüber verschafft, wer er selbst ist.“³³⁹

5.2. „Die schallenden Stufen hinunter zur Nacht“³⁴⁰

Mit dem Gedicht *Todesfuge* von Paul Celan wurde die vorliegende Untersuchung begonnen, mit dem Gedicht *Totenfeier* von H.G. Adler soll sie enden. Beschreibt Celan den Umgang mit den lebendigen Häftlingen im Lager, die ihr eigenes Grab schaufeln, so schließt Adler daran an und zeigt den Umgang mit den Toten sowie den Angehörigen, die dem beschriebenen Abtransport nur

³³⁵ Adler, 1999, S. 207.

³³⁶ Ebd., S. 199.

³³⁷ Ebd., S. 260.

³³⁸ Ebd., S. 231.

³³⁹ Ebd., S. 222.

³⁴⁰ Adler, H.G.: Der Wahrheit verpflichtet. Interviews, Gedichte, Essays. Hrsg. von Jeremy Adler. Gerlingen: Bleicher. 1998. S. 83.

anfänglich beiwohnen durften. In Zusammenhang damit erklärt Adler selbst in einer Fußnote unter dem Gedicht aus dem *Theresienstädter Bilderbogen* (1942):

In der ersten Zeit wurden armselige Trauerfeiern in den Kasernen abgehalten: wen es nichts anging, nahm darauf kaum Rücksicht. Die Särge wurden im Kasernenhof auf ein Fuhrwerk geladen (nicht auf einen Leichenwagen), das von den Leidtragenden nur bis zum Tore geleitet werden durfte. Bloß die Totengräber durften mitgehen. Die ersten Begräbnisse in Theresienstadt fanden gewöhnlich nach Anbruch der Dunkelheit statt.³⁴¹

Eine ähnliche Szene wird auch im Roman *Eine Reise* geschildert, als der Familienvater und Arzt Dr. Lustig stirbt und sein toter Körper auf ähnliche Weise wie im Gedicht wegbefördert wird:

Die Peitsche knallt, der Kutscher saugt noch heftiger an seiner Pfeife, die Pferde ziehen an mit hartem Ruck. Langsam setzt sich die Trauergemeinschaft in Bewegung, denn sie begibt sich auf das letzte Geleit. Die Lebenden möchten den Toten gerne weit nachfolgen. Dankbar schreiten die Lebenden aus, sobald der Wagen nur rollt, aber da die Fracht den Schlagbaum bald erreicht, werden sie an der Erfüllung ihrer Liebespflicht verhindert. Ein Zeichen belehrt den Trauerzug, daß er an seiner Endstation angelangt ist. [...] Es steigt der Schlagbaum hoch, es zieht der Wagen weiter, unverzollt und vogelfrei. [...] Die Pferde ziehen frischer an und schaukeln die abgefallene Menschenfracht von Ruhenthal auf sandgewürztem Pech und Teer. Der Schlagbaum fällt, der Abschied ist vollendet. Lustig mit purzelnden Sprüngen holpert in munterer Eile der Totenwagen dahin.³⁴²

Dabei hebt Adler in beiden Texten „in ähnlicher Weise die Sorglosigkeit und die Beiläufigkeit hervor, von denen die Begräbnisse begleitet wurden.“³⁴³ Die lässt sich schon bei der formalen Analyse des Gedichts erkennen: Bei dieser Betrachtung lässt sich zunächst die Form hervorheben, die jener von klassischen Gedichten ähnelt. Im Gegensatz zu Celans fortlaufender Beschreibung des Lagerlebens und der Gräueltaten an den Insassen, die sich in einem Fluss immer wiederholen und in der Rezeption ständig an Geschwindigkeit zuzunehmen scheinen, bis zu einem abrupten Tod jener, die Schwarze Milch trinken, am Ende, teilt Adler sein Gedicht in vier Strophen, welche wiederum immer aus vier Zeilen bestehen. Diese zeichnen sich jeweils durch Kreuzreime (abab) aus. So scheint die Form in ihrer so einfachen und harmlos anmutenden Analyse gegensätzlich zu jenem grauenhaften Inhalt. Bei der Vermittlung dieses Inhalts wird einmal mehr auf direkte Benennungen verzichtet. Gleichzeitig wird die eigene Handlungsunfähigkeit der Menschen im Lager hervorgehoben, wenn es die Umwelt ist, die als aktiv etwas tuend und im Gegensatz zu den nur passiv Zusehenden, die das alles begleiten, beschrieben wird. Darauf aufbauend, erkennt Ferdinand Schmatz in seiner Analyse des Gedichts einen Prozess der Verdinglichung der Opfer:

Eigen ist ihm die expressionistische Verdichtung und Vergegenständlichung der Handlungen und Vorkommnisse, ja die Verdinglichung des Menschen. Nicht er, sondern die Umgebung ist es, die etwas tut, also scheppert wie die Säle und Stiegen. Das war oben mit Lüge gemeint. Aber: Die Verdinglichung erzeugt, was sie ist—Verdinglichung der Person zum Allgemeinwesen. Das ist die Wahrheit, die sie anders sagt. Genau dadurch kann der Dichter dessen Ignoranz, die der

³⁴¹ Adler, 1998, S. 83.

³⁴² Adler, 1999, S. 142.

³⁴³ Hocheneder, 2009, S. 149.

kommenden Szenerie, der Totenfeier eines gestorbenen Bruders, völlig unangemessen ist, zu Tage fördern. Auch die unmittelbare Benennung vermeidet der Autor, der Sarg ist die hölzerne Kiste, und allem Lärm zum Trotz herrscht so etwas wie Stille, doch die ist stumm und so auch die Trauer. Jetzt ist die Sprache wirklich am Verstummen, aber innerhalb des Gedichts, das dieses Verstummen vorführt (nach Auschwitz und dem Verdikt Adornos). Es wundert nicht, dass die Stimme des Sängers, es kann auch der Dichter sein, kläglich ist—die Klage selbst verkommt zum Hüsteln und Schluchzen.³⁴⁴

Dabei gilt es dieses Vorführen des Verstummens nach Auschwitz hervorzuheben. Ein ähnliches Vorgehen konnte ja bereits in Adlers Prosa *Eine Reise* erkannt werden, wo er allen voran die Sprache, den Sprachgebrauch der Nationalsozialisten und die Aufnahme und Wiedergabe dessen durch die Bevölkerung vorführt. Folgt man der Analyse von Schmatz, so wird diese Taktik hier fortgeführt. Es wird an jene Befunde angeknüpft, die schon am Ende des Romans deutlich aufgezeigt werden: Das Verstummen ergänzt das Leugnen des Geschehenen, den Versuch den Opfern Schuld an diesem zu geben und zeigt, dass sich nicht viel geändert hat, vor allem im Umgang mit den Opfern. Sie sind die Einzigen die versuchen, das Schweigen zu brechen, wenngleich das nur selten gelingt. Vielmehr bleiben sie die Zusehenden. Die Passivität, mit welcher sie nur den Abtransport ihrer Toten verfolgen können, bleibt ihnen großteils auch nach dem Krieg zu eigen. Den aktiven Part übernehmen andere. So scheint es, als wären die Lyrik und die Prosa Adlers auf ganz besondere Weise ineinander eingeschrieben, ergänzen und bestärken die jeweils anderen Texte und führen sie fort. Wenn die menschliche Sprache verstummt, so wird jedoch die der Umgebung immer lauter. Dem zu leise sprechenden Kündiger Gottes (Z7) wird schepperndes Geschrei von Sälen und Stiegen (Z1) entgegengesetzt. In einer Welt, wo Menschen zu Dingen werden, wird so den Dingen vermehrt Menschliches zugeschrieben. Von solchen Gegensätzen – auf verschiedenen sprachlichen Ebenen – scheint das Gedicht voll zu sein. Bereits angeführt wurde der Gegensatz zwischen Form und Inhalt sowie nun jener zwischen Menschen und Dingen. Doch bereits der Titel *Totenfeier* ist konträr zu dem, was geschildert wird. Von dem, was eine Totenfeier unter normalen Umständen auszeichnet, ist hier nichts zu lesen. Gerade mal das Begleiten der Toten bis zum Tor wird den Hinterbliebenen zugestanden. Somit kann man den Titel wohl, ebenso wie bei *Eine Reise* der Fall, als Euphemismus verstehen, der den Hohn, der den Opfern entgegengebracht wird, einmal mehr deutlich macht. Ebenfalls bereits aus dem Roman bekannt scheint die indirekte Benennung, wie sie auch Schmalz aufzeigt. So ist zunächst von hölzernen Kisten (Z3) anstelle von Särgen die Rede, ein weiteres Beispiel für die Indirektheit des Direkten, von der hier schon so oft geschrieben wurde. Ebenfalls bekannt aus anderen Texten ist zudem, dass dies jedoch nie durch die ganzen Werke durchgezogen wird – so auch in diesem Fall. In einem folgenden Absatz ist

³⁴⁴ Schmatz, Ferdinand: Wahrheit nach der Wirklichkeit: Dichtung als Modell zum Sprachgebrauch von H. G. Adler. In: aufSÄTZE. Essays zur Poetik, Literatur und Kunst. Hrsg. von Gerald Bast. Berlin: De Gruyter. 2016. S. 173.

dann sehr wohl von den toten Brüdern (Z8) und von Särgen (Z9) zu lesen. Das gilt auch für jenen Begriff, den Schmatz als Schlüsselwort im Gedicht hervorhebt, den Lieferwagen (Z11), später noch einmal als holpernden Karren (Z14) genannt. „Die schallenden Stiegen hinunter zur Nacht, Dort harrt ungeduldig der Lieferwagen“³⁴⁵ – hier wird zum einen der Gegensatz zwischen der Stille der Opfer und dem Lärm der Dinge, die in Verbindung mit dem Tod stehen, deutlich, wenn der Trauerchor verstummt (Z16) jedoch das Gefährt samt Beladung klappert (Z14). Auch die Täter treten hinter die Maschinen und die Technik zurück und werden nicht einmal als bloße Befehlsausführende gezeigt, womit die eigene Schuld gerne abgetan wird. Ob es sich dabei nicht auch um eine Spielart des Sarkasmus handelt, mit dem Adler gerne auf die Frage nach der eigenen Schuld – ähnlich einer Jelinek, wie gezeigt wurde – eingeht, kann dabei durchaus hinterfragt werden. Zum anderen wird aber auch der Gegensatz zwischen indirekt und direkt Angeführtem deutlich, indem der logistisch geplante und technisch ausgeführte Tod Eingang in ein Gedicht findet, das sich sonst vor solch direkten Bezügen scheut, wie Schmatz hervorhebt:

Das Schlüsselwort aber von Totenfeier ist: Lieferwagen—hier bricht mit einer direkten Benennung die Mechanisierung des Todes in das Gedicht ein. Kein Leichenwagen etc. wird eingeführt, auch keine Verbildlichung erfolgt, wo es darauf ankommt, da setzt Adler den Begriff, der die Sache benennt und klar abhebt vom Dunkel dessen, was er eigentlich bewirkt und bedeutet. Jetzt verlässt das Gedicht die Fragen nach Wahrheit und Lüge—es spricht auf der anderen Seite.³⁴⁶

Es lässt sich somit eine weitere Besonderheit hervorheben, die bereits *Eine Reise* ausgezeichnet hat: Wenngleich der direkte Bezug zu realen Geschehnissen oft ungenannt bleibt, so findet er jedoch gerade in der technisierten Ermordung und in dem logistisch durchgeplanten Ablauf dieser immer Eingang in die Texte, in deren Zentrum die Shoah steht. Hier sorgt der genannte Lieferwagen für einen solchen Bruch. In *Eine Reise* ist es das Krematorium, das konkret erwähnt, ja gar beworben wird, welches den Text trotz jeglicher Vermeidung von Begriffen wie ‚Nationalsozialisten‘, ‚Deutschen‘, ‚Juden‘ in eine direkte Verbindung damit bringt. Und gerade mit dieser Bezugnahme durch Lastwagen, Krematorien oder auch Züge wird die „bürokratisch organisierte und industriell durchgeführte Massenvernichtung“³⁴⁷ sowie deren Spezifik, Einmaligkeit und Einzigartigkeit, dieses so Noch-nie-Dagewesene des Geschehens hervorgehoben, das gleichzeitig die Unmenschlichkeit dessen aufzeigt. Diese Unmenschlichkeit wird in der Art und Weise wie alltäglich und harmlos darüber gesprochen wird nochmals verschärft und zugleich als etwas der Gesellschaft Immanentes entlarvt. Während die Sprache der Täter also an Dominanz und Alltäglichkeit gewinnt, geht jene der Opfer unter, ja verstummt und „verhallt [wie] im Hof der Trauerchor.“³⁴⁸

³⁴⁵ Adler, 1998, S. 83

³⁴⁶ Schmatz, 2016, S. 173.

³⁴⁷ Diner, 1988, S. 7.

³⁴⁸ Adler, 1998, S. 83.

Es sind vor allem eben jene sprachlichen Besonderheiten, die Adlers Prosa wie auch seine Lyrik aufweisen, die eine Diskussion dieser in Zusammenhang mit Adornos Aussagen zu einer Kultur und Literatur nach Auschwitz besonders interessant erscheinen lassen. Dabei ist zunächst zu erwähnen, dass die beiden Wissenschaftler ab den 1950er Jahren miteinander korrespondierten. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um nicht veröffentlichte Briefe, welche jedoch Jeremy Adler in der Publikation *Good against Evil? H.G. Adler, T.W. Adorno and the Representation of the Holocaust* genauer beschreibt. Am 4. April 1950 schreibt H.G. Adler einen ersten Brief an Theodor W. Adorno, in welchem er sich als Rezensent seines Programmes *Philosophie der Modernen Musik* vorstellt und im Anschluss daran auch auf sein Theresienstadt-Werk zu sprechen kommt. „As a survivor of Auschwitz and fellow sociologist, Adler hoped for Adorno’s understanding and – as he would again later – hinted that he would appreciate the opportunity to lecture in Germany.“³⁴⁹ Wie schon Celan in seinem *Gespräch im Gebirg* versucht Adler also zunächst über die Musik Adorno und seine Zustimmung zu erreichen. Vorerst jedoch ohne Erfolg. Eine Antwort erhält Adler nämlich erst auf ein Gesuch des gemeinsamen Verlegers. Auf eine Bezugnahme zu Adlers Zeilen über Auschwitz und seine Lager-Untersuchung wartet dieser jedoch vergebens. Die Musik (der Moderne) bleibt das Thema der Korrespondenz. Neuerliche Versuche Adlers folgten. So erstreckte sich die schriftliche Konversation über mehrere Jahre, in welchen Adorno schließlich auch Bezug zu Adlers Forschung und der Theresienstadt-Monographie nahm. Er reagierte positiv wohlwollend und unterstützend auf diese. Dies zeigt sich auch in seinem kurzen, posthum veröffentlichten Text *Über H.G. Adler*. Dort heißt es:

Was mich an Adler am meisten beeindruckt, ist die Kraft, mit der er Bedingungen, die es schlechterdings unmöglich erscheinen ließen, sein Werk über Theresienstadt*abzwang. Es übersteigt das Maß des Vorstellbaren, daß ein zarter und sensibler Mensch seiner selbst geistig mächtig bleibt und zur Objektivierung fähig in der organisierten Hölle, deren eingestandener Zweck die Zerstörung des Selbst, noch vor der physischen Vernichtung, ist.³⁵⁰

Aus diesem reichlichen Lob schließt Jeremy Adler auf eine große Bedeutung des Werkes für Adornos Shoah-Reflexionen.³⁵¹ Gleichzeitig versucht Adorno Adler bei seinem Aufarbeitungsprojekt zu unterstützen und ihn in Kontakt mit seinem Netzwerk zu bringen. So sind beispielsweise Briefe von Adorno aus dem 1954 zu finden, in welchen er Gershom Scholem darüber in Kenntnis setzte, dass er Adler seinen Kontakt gegeben hätte – mit der Bitte: „[...] vielleicht könnten Sie

³⁴⁹ Adler, Jeremy: *Good against Evil? H.G. Adler, T.W. Adorno and the Representation of the Holocaust*. In: *Social Theory after the Holocaust*. Hrsg. von Robert Fine und Charles Turner. Liverpool: Liverpool University Press. 2000. S. 90.

³⁵⁰ Adorno, Theodor W.: *Vermischte Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1986. S. 495.

³⁵¹ Vgl. Adler, 2000, S. 91.

etwas für die Publikation seiner Sachen auf Hebräisch tun.“³⁵² Die hohe Meinung, die Adorno über *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* hatte, behielt er bei und hob das Werk auch später, als er in Unstimmigkeiten mit Adler geriet, als beispielhaft hervor. Diese resultierten auf gegensätzlichen Standpunkten bei vielerlei Themen, abseits der Musik und Adlers Forschung, wie beispielsweise Sprache oder Ethik. So spricht Jeremy Adler auch von einem „failure of communication between Adorno and H.G. Adler.“³⁵³ Dafür ausschlaggebend sind auch verschiedene Sichtweisen in Zusammenhang mit der Shoah: Die grundsätzlich negative Weltsicht Adornos steht dabei der positiven Adlers gegenüber. Adorno sieht in dem Geschehenen ein Zeugnis für den Tod Gottes, wie Nietzsche ihn begriffen hat. Rückblickend kann darin jedoch eine Verneinung der jüdischen Opfer und auch grundlegend ihrer Existenz gesehen werden. Mit dieser Problematik der Negativität hadert hingegen Adler, da die Massenmörder so in einen größeren ethischen Zusammenhang eingebunden werden. Stattdessen glaubt er an etwas Positives: “Adler [...] sought ways which, whilst not denying what had occurred, would go beyond it, and this included maintaining faith in the continuity of human ethics, the potential for ethics to regenerate, and the positive representation of hope.”³⁵⁴ Öffentliche Diskussionen rund um die verschiedenen Standpunkte wurden zwar vermieden, jedoch geht Jeremy Adler sehr wohl davon aus, dass diese schriftlich geführt wurden. So sieht er auch in Adlers Prosa *Eine Reise* eine Fortführung der Diskussion. Ausschlaggebend dafür macht er die sprachliche und vor allem erzählerische Gestaltung des Textes: “Hence the alternation of viewpoint in a novel like *Eine Reise*, which seeks to represent both nothingness and its opposite, and from nothingness brings forth a new dialectic of transcendence. Adler here focuses directly on the issue raised by Adorno.”³⁵⁵ Wenngleich Adornos Ansichten in den Roman einfließen, so gibt es jedoch kein Zeugnis davon, dass er diesen je gelesen hat. Somit können auch keine genauen Aussagen über dessen Meinung darüber getroffen werden – anders als dies also beispielsweise bei Celans Gedichten der Fall war. Einen letzten Brief schreibt Adorno im Jahr 1962. Darin dankt er für das ihm zugeschickte Exemplar von *Eine Reise*, bedauert, dass er noch nicht dazu kam, den Roman zu lesen und betont gleichzeitig seine Rührung angesichts der Widmung an Elias Canetti. Seine Reaktion darauf kann also nur vermutet werden. Folgt man Jeremy Adler, so könnte Adorno darin einen persönlichen Angriff sehen – dass dies die Meinung

³⁵² Adorno, Theodor W. & Scholem, Gershom: Briefwechseln 1936-1969. Hrsg. Von Asaf Angermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2015. S. 114.

³⁵³ Adler, 2000, S. 73.

³⁵⁴ Ebd., S. 95.

³⁵⁵ Ebd., S. 95.

von Adlers Sohn ist, sollte man dabei wohl im Hinterkopf behalten. Jedoch ergänzt er auch: „an attack on Adorno’s position it certainly is.“³⁵⁶

Bereits ausführlich wurde erwähnt, dass Adornos Äußerungen über eine Literatur nach Auschwitz nicht als Verbote zu verstehen sind, sondern vielmehr als Mahnung. Es geht ihm um die Angemessenheit des literarischen Umgangs mit der Shoah. Wenngleich Adler, die von Adorno losgetretene Debatte zwar wie Celan und Wander in sein literarisches Werk aufnimmt, so unterscheidet sich *Eine Reise* dennoch stark von den anderen hier besprochenen Texten. Nicht die von Jeremy Adler angeführte vielseitige, oftmals wechselnde Perspektive spielt dabei eine große Rolle. Es ist vor allem die Dichte an Sarkasmus und Ironie, die bei Adlers Prosa hervorzuheben ist. Jeremy Adler verortet *Eine Reise* auf Grund der sprachlichen Merkmale in der Tradition von Lyrischer Ironie und magischem Realismus, die er wie folgt zusammenfasst: “The linguistic jumble of puns, proverbial details, fairy-tale, anti-semitic stereotypes and nightmare records the panicking consciousness of the victim in a representation twinned with factual details (the train), ironic reversals (suicide by poison) and the callous prejudice of the murderer.”³⁵⁷ Daran anknüpfend kann also jene Diskussion weitergeführt werden, inwiefern solche Stilmittel angemessen für die Aufarbeitung der Shoah erscheinen. Das literarische Werk Adlers, welches von Adorno nicht nachweisbar kommentiert, von Dritten jedoch als seinen Ansichten gegensätzlich gesehen wird, steht damit im Gegensatz zu seinem wissenschaftlichen Werk, auf das Adorno nicht nur Bezug nimmt, sondern welches er auch als mustergültig hervorhebt. Er honoriert die empfundene Verpflichtung, „dort wo nichts mehr sich ändern läßt, wenigstens das Gedächtnis zu bewahren, das Unsägliche zu sagen, und damit den Opfern die Treue zu halten“³⁵⁸ und spricht Adler Dankbarkeit und Bewunderung dafür aus. Die Frage nach der Angemessenheit wird auf Grund des wissenschaftlichen Anspruches und Vorgehens beim Verfassen der Theresienstadt-Monographie nicht gestellt. Jedoch stellt sich im Anschluss an die Analyse von *Eine Reise* sehr wohl die Frage inwieweit das literarische Werk Adlers von seinem wissenschaftlichen zu trennen ist. Zwar fallen einige literarische Stilmittel weg, jedoch gleichen doch mehrere Passagen der beiden Werke einander – inhaltlich wie sprachlich. Das wissenschaftliche Werk scheint also nicht nur eine Grundlage für die literarischen Texte zu sein, es scheint mit ihnen zu verschmelzen. Ähnliches konnte auch bei der Lyrik Adlers erkannt werden. Der Gegensatz zu jener Celans, vor allem was den Einsatz einer lyrischen, abstrakten, umschreibenden Sprache sowie lyrischer Stilmittel angeht, erscheint gerade für die Frage nach der Angemessenheit interessant. Weniger als bei Celan kommt man in Versuchung die

³⁵⁶ Adler, 2000, S. 96.

³⁵⁷ Ebd., S. 87.

³⁵⁸ Adorno, 1986, S. 495.

Gedichte als zu schön für deren grausamen Inhalt zu beschreiben, da sie dem Geschehen und dessen konkreter Benennung näher sind. Vielmehr lassen sich auch im lyrischen Werk, wie beispielsweise im Gedicht *Totenfeier*, neuerlich Gemeinsamkeiten mit dem prosaischen und wissenschaftlichen Schaffen erkennen. Auf Grund dieses engen Zusammenhangs der einzelnen Teile von Adlers Gesamtwerk stellt sich somit durchaus die Frage, ob sich in Adornos Äußerungen über den Schriftsteller nicht eine Fortführung der Relativierung – vielleicht auch eine Revidierung – seiner anfänglichen Kritik an der Literatur nach Auschwitz findet. So steht das Lob an Adlers Zeugenschaft über die Shoah und sein Bedürfnis darüber zu schreiben doch in direkter Verbindung mit dem Ausspruch: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen [...]“³⁵⁹

6. 5 Thesen über die Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur

Nun bleibt letztlich noch, die Schlüsse aus den vorangehenden Ausführungen zu ziehen, um so die zu Beginn gestellten Forschungsfragen zu beantworten. Anhand von fünf Thesen soll also gezeigt werden, welche Bedeutung die Sprache für den literarischen Umgang mit der Shoah hat, wodurch sich die Sprache der Schreibenden (erster Generation) auszeichnet und inwiefern Sprache selbst zum Thema der literarischen Texte wird. Bereits bei der Erörterung des der Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur Zugrundeliegenden zeigt sich, dass es die Sprache und ihre Verwendung ist, ohne deren Betrachtung man sich der Thematik gar nicht nähern kann. Sprache und ihre Ausformung werden zum zentralen Bestandteil der Diskussion rund um die Möglichkeit einer Literatur nach Auschwitz. Ihre Bedeutung ist bereits anhand der Frage, wie man das eigentlich Unausprechliche darstellen kann beziehungsweise ob es überhaupt (angemessene) Möglichkeiten gibt, darüber zu sprechen, es in Worte zu fassen, ersichtlich. Oftmals ist es auch die Sprache, die zum Mittelpunkt der Kritik an literarischen Werken über die Shoah wird, ebenso wie sie zum Unterscheidungsmerkmal zwischen der Literatur der Heimkehrer, der Gruppe 47 und jener der Opfer, der Überlebenden wird. Doch schon viel elementarer, bei der bloßen Benennung der Geschehnisse während des Zweiten Weltkriegs, spielt die Sprache eine bedeutende Rolle, wie hinsichtlich der verschiedenen Begrifflichkeiten und deren Bedeutungen sowie Kritikpunkten aufgezeigt wurde.

³⁵⁹ Adorno, 2020a, S. 355.

6.1. Sprache als Identität

Dieser Befund bestätigt sich auch, wenn man auf die identitätsstiftende Funktion blickt, die der Sprache im Kontext der Shoah ganz besonders zukommt. Bereits bei der Frage nach der Nationalität der Schriftsteller, deren Werke hier zu der österreichischen Literatur gezählt werden, zeigt sich die Bedeutung der Sprache für die eigene Identität. Ist es doch auch, wenn auch auf keinen Fall ausschließlich, die Geburt in deutschsprachigen Gebieten der ehemaligen Monarchie sowie vor allem die Nutzung der deutschen Sprache für literarische Werke, selbst nach Ende des Zweiten Weltkrieges, die für die Zuordnung zur österreichischen Nationalliteratur entscheidend sind. Ebenfalls zeigt sich dies in der eben angesprochenen Identität als Überlebende der Shoah, die erstmals über das Grauen, das sie erfahren haben, sprechen, wenngleich es sich dabei in der Gesamtgesellschaft sowie in der Literatur jener, die auf der anderen Seite im Krieg standen, um ein Tabu-Thema handelt. Ihre Sprache und besonders deren Gebrauch sind es, die sie aber auch innerhalb dieser Gruppe von Autoren, die die Shoah überlebt haben, differenzieren – wie sich wohl anhand der hier vorgestellten Schriftsteller und ihrer ganz unterschiedlich gemachten Texte zu ein und derselben Thematik besonders gut zeigt. Mit Blick auf die sprachlichen Besonderheiten lassen sich ihre Texte auch von anderen literarischen Erzeugnissen der Nachkriegszeit unterscheiden. Eine ähnliche Differenzierung lässt sich auch in den Texten selbst erkennen, wo Täter und Opfer ebenfalls durch sprachliche Merkmale unterschieden werden. Besonders der Gebrauch des Jiddischen sticht dabei auf der eine Seite hervor, dieser zeichnet Celans *Gespräch im Gebirg* ebenso wie Wanders *Der siebente Brunnen* aus. Gerade in Wanders Erzählung wird es die Sprache der Figuren, meist vom Jiddischen geprägt, die den Einzelnen ihre von den Nationalsozialisten genommene Identität wiedergibt. Die eigene Identität und Sprache werden folglich zu Fluchtpunkten, die beim Überstehen der Schrecken im Konzentrationslager helfen. Auf der anderen Seite ist es der Sprachgebrauch der Nationalsozialisten, welcher die Identität der Täter prägt und zwar nicht nur jener an der Front und in den Lagern, sondern auch jener im Hinterland, der Zivilbevölkerung, die sich diesem ebenso annimmt und die Augen vor dem Grauen, oft nur unweit weg, verschließt, wie besonders eindringlich in H.G. Adlers *Eine Reise* gezeigt wird. Dort wird die Sprache des NS-Regimes über weite Strecken gebraucht und dabei immer wieder vorgeführt und ad absurdum geführt.

6.2. Sprache als Irritation

Doch kommt gerade dem angeführten Gebrauch des Jiddischen oder auch der Verwendung des Nazi-Idioms nicht nur hinsichtlich der Identität der Schriftsteller und ihrer Figuren eine große Bedeutung zu. Auch hinsichtlich der Rezeption der Werke sowie des Umgangs der Lesenden damit erhalten die Sprechweisen eine Funktion: Sie stören oftmals den Lesefluss ebenso wie sie die Identifikation mit den Charakteren und deren Erlebnissen und Empfindungen erschweren und so jenen distanzierten Blick auf das Grauen ermöglichen, den wir einnehmen können – dabei handelt es sich immer um einen externen Blick. Somit wird deutlich, dass sowohl Nachfühlen als auch in weiten Teilen Verstehen für jene, die nicht in den Lagern waren auch nicht möglich ist. Wie schon das einleitende Zitat von H.G. Adler zeigt, muss hier zwischen Verständnis und Wissen unterschieden werden, wobei nur Letzteres wirklich möglich und essentiell ist.

Somit können als erster Aspekt, durch welchen sich die Sprache der Schreibenden auszeichnet, Irritationselemente, die die Rezeption sowie die Identifikation stören, angeführt werden – womit auch gleich deren Funktion beschrieben ist. Ebenfalls dazu zählen divergierende Formen und Inhalte von Schriftstücken, wenn also beispielsweise, wie es Adler in *Eine Reise* macht, in einem aus der Werbung bekannten Ton über Krematorien und deren Vorteile gesprochen wird. Solch ein Sachverhalt liegt vor allem auch bei Gedichten, die die Shoah thematisieren, vor, wie der hier besprochenen *Todesfuge* Celans oder der *Totenfeier* Adlers. Spätestens wenn in poetischer, vielleicht sogar bildlicher Sprache über Gewalt und Qual gesprochen wird, klaffen Form und Inhalt weit auseinander. Somit kommt es immer wieder zum bewussten Einsatz und damit einhergehenden Aufeinanderprallen von Gegensätzen. Ein Umstand, der irritiert und ebenso das Lesen wie das Erschließen der Texte erschwert. Dieser Irritation kann hierbei aber wohl auch eine zweite Funktion zukommen, nämlich eine vertiefende Beschäftigung mit dem Text, welche dann auch eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Ereignis zur Folge haben muss. So werden Reflexionsvorgänge bei den Rezipierenden initiiert. Dies ist vor allem auch dann der Fall, wenn sprachliche Bilder gebraucht werden und die direkte Benennung indirekten Verweisen weicht, wenn eine Metaphorik zu erkennen ist, die von kritischen Stimmen gerne als surreal abgetan wird, weil das dahinterstehende Reale, das sich genau so zugetragen hat, nicht gesehen werden will.

6.3. Schöpfen aus allen sprachlichen Mitteln

Damit kann auch schon zum Kern der Frage gekommen werden, nämlich wodurch sich die Sprache der hier näher betrachteten Schriftsteller erster Generation auszeichnet – abseits bereits genannter Irritations-Elemente. Als besonders Merkmal ist dabei wohl die Vielfältigkeit der sprachlichen wie literarischen Mittel zu nennen, welche in den verschiedenen Texten auf ganz unterschiedliche Art und Weise integriert werden. Eines davon sind die eben genannten bildlichen, metaphorischen Ausgestaltungen von Textteilen oder ganzen Texten. Auch sie scheinen Versuche zu sein, mit denen man das Unbegreifliche begreiflich machen möchte. Vielmehr als über das Geschehene zu sprechen, soll anhand von sprachlichen Bildern gezeigt werden, was wirklich passiert ist, wovon nur kaum jemand spricht (sprechen kann). Dass dabei auch immer wieder sprachliche Mittel zur Verwendung kommen, deren Angemessenheit in diesem Diskurs hinterfragt wird, ist dabei hervorzuheben: So stechen hierbei vor allem auch das Komische und Absurde, beispielsweise in Form von Sarkasmus und Ironie, hervor. So eröffnen sich den Autoren ganz neue Möglichkeiten, das Grauen zu verarbeiten vor allem die Täterseite, deren Sprache, deren Logiken zu demaskieren und vorzuführen. Was man so schließlich erhält, ist eine Vielzahl an verschiedenen Beschreibungen der Shoah, und das auf verschiedensten Wirkungsebenen. Wenn nun, wie vor allem bei der Diskussion zu Adornos Frage nach der Möglichkeit einer Literatur nach Auschwitz, immer wieder angeführt wird, man könne das Grauen nie zur Gänze abbilden, so muss man die einzelnen Versuche in ihrer Gesamtheit betrachten. Denn gerade durch die immer andere Gestaltung, durch das Hinzuziehen sprachlicher und erzählerischer Mittel, die man vielleicht zunächst für ungeeignet gehalten hatte, erschließen sich neue Blickwinkel und Verständnismöglichkeiten. Wenngleich also die einzelnen Werke immer nur einzelne Augenblicke und Aspekte fokussieren und zeigen können, so vermag es die Menge der Texte ein Bild aus den Vernichtungslagern zu überliefern, das dem realen Grauen immerhin näherkommt – ähnlich einem Mosaikbild aus einzelnen Steinen, das niemals ‚vollständig‘ sein kann, Trennlinien, Gräben und Risse aufweisen wird – und dennoch mehr als die Summe seiner Teile ist. Und ebenso, wie einem Mosaik an seinen Verbindungslinien gewisse Leerstellen innewohnen, so zeichnen sich die sprachlichen Mittel, derer sich die Autoren in ihren Shoah-Texten bedienen, oftmals durch eine Vermeidung von konkreten Benennungen aus.

6.4. Direktheit des Indirekten

Bereits vielfach, anhand von unzähligen Beispielen in so gut wie allen Texten, wurde die Direktheit des Indirekten aufgezeigt, welche man folglich wohl auch als das wesentliche Kennzeichen der Shoah-Literatur dieser ersten Autorengeneration hervorheben kann. Von konkreten Benennungen des Historischen wird dabei über weite Strecken abgesehen, stattdessen werden jedoch meist eindeutige Verweise darauf gemacht, wobei auch als elementar angesehen werden muss, dass diese Strategie kaum durchgängig verfolgt wird. Oftmals sind es vereinzelt eingestreute Wörter, die für einen Bruch in der indirekten Beschreibung sorgen und ganz direkt die Ereignisse aus dem Zweiten Weltkrieg wiedergeben. Das lässt sich bei allen drei Autoren beobachten: Bei Celan, dem auch in Bezug auf seine *Todesfuge* immer wieder Surrealismus auf Grund der nicht direkt genannten Bezüge vorgeworfen wird, kommt es zum Bruch damit, wenn vom Tod, als Meister aus Deutschland (Z24) die Rede ist, womit die Täter durch die Nennung ihres Landes konkret verortet und benannt werden. Bei Wander lässt sich ebenfalls anhand der Bezeichnung der Täter, der Lager-Aufseher, die Indirektheit sowie der Bruch mit dieser erkennen. Fast ausschließlich werden diese, wie gezeigt wurde, durch ihre Attribute beschrieben, von Gestiefelten oder Stiefelträgern ist fast ausnahmslos die Rede – mit Ausnahme weniger Stellen, an denen sie als SS-Männer konkretisiert werden. Generell ist zu sagen, dass Wander aus dem Schema der Indirektheit wohl am meisten herausfällt, was vor allem auch daran liegt, dass die Lagererfahrungen konkret mit den jeweiligen Lagern verknüpft und die Orte immer direkt benannt werden. Damit unterscheidet er sich wesentlich von Celan und Adler, bei denen Auschwitz durchgehend thematisiert, aber nie ausgesprochen wird. Bei Wander hingegen findet sich sehr wohl auch die Erwähnung von Auschwitz, ein Wort, das sich dadurch auszeichnet, dass nie nur der Ort gemeint ist, zumal es pars pro toto für die Vernichtung der europäischen Juden steht und so auch im kollektiven Gedächtnis eingeschrieben ist. Somit findet durch einzelne Begriffe, mit denen es zu einem Bruch der beschriebenen Indirektheit kommt, stets auch die Shoah in ihrer Singularität als logistisch geplante und industriell durchgeführte Massenvernichtung Eingang in die Texte. Besonders eindringlich geschieht das bei Adler, der von einer konkreten Verortung in den hier besprochenen Texten durchwegs absieht. Reale Orte werden ausgespart, nicht ein einziges Mal ist bei ihm von Juden oder Deutschen die Rede. Jedoch wird von jeglicher Indirektheit abgesehen, wenn – und das immer nur an einzelnen Stellen – von Liefer- oder Lastwägen oder vom Krematorium gesprochen wird. Somit erfolgt der Bruch des Nicht-Konkreten bei Adler mit Begriffen, die untrennbar mit der Shoah verbunden sind und die die dahinterstehende, von Menschen ausgehandelte Bürokratie, Logistik und Technik in den Vordergrund des unmenschlichen Geschehens rücken.

Gerade dann, wenn ‚abstrakte‘ Bezüge auf das reale Geschehen, auf das echte Grauen hinweisen, wird so ein gewisses Vorwissen, zumindest aber eine Sensibilisierung für die Vergangenheit, vorausgesetzt. Es gilt dadurch für die Texte, was Jürgen Wertheimer in Bezug auf Paul Celan wie folgt formuliert: „Er ermöglichte denen, die nicht verstehen wollen, eben dies Nicht-Verstehen.“ So wird Literatur zu einer der Wissenden und Verstehenden, wobei hier ein Stück weit die eben erörterten Brüche entgegenwirken. „Kann denn einer, der bei den Toten war, ein ‚Wiedergänger‘ – kann so einer überhaupt mit normalen Menschen reden, ohne mißverstanden zu werden?“³⁶⁰, fragt Fred Wander. Dass es genug Potential und Möglichkeiten zum Mißverstehen gibt, das ist anhand der vielen indirekten Bezüge unabstreitbar. Jedoch sind es gerade die Brüche, die einzeln eingestreuten Konkretheiten, die es gleichzeitig unmöglich machen, nicht zu verstehen, was gemeint ist – wobei das Erkennen-Wollen dieser wohl eine größere Rolle als das tatsächliche Wissen darüber spielt. Die Literatur über die Shoah, verfasst von jenen, die selbst in das Grauen geraten sind, ist also auch eine der Wissen-Wollenden, sprich jener, die die Vergangenheit weder nicht wahrhaben wollen, leugnen noch verschweigen. Es zeigt sich einmal mehr, dass die Texte sowie generell der literarische Diskurs um die Shoah sehr stark durch Gegensätze, Grenze und Abgrenzung geprägt sind.

6.5. Abgrenzung durch Sprache

Es handelt sich bei jener letzten These zur Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur um eine, die auf den vier vorangehenden aufbaut und sie gleichsam in sich vereint. Ihr zu Grunde liegt auch die Beobachtung, dass eine Vielzahl von Texten nach Auschwitz, wie bereits erörtert, massiv mit Gegensätzen operiert, ja, dass sie selbst einen Gegensatz bildet, vor allem zu der vorherrschenden Literatur im deutschen Sprachraum. Sie zeigt gleichsam Grenzen auf – indem sie sich abgrenzt, wie sie Grenzen überwindet, wenn sie das Tabu-Thema Zivilisationsbruch zu ihrem Gegenstand macht, wodurch die Schriftsteller und auch ihre Literatur jedoch als Außenseiter zu sehen sind. Jene Außenseiterposition der Autoren spielt dabei besonders hinsichtlich des Aspekts der Abgrenzung eine wesentliche Rolle. Ob ihrer jüdischen Herkunft nehmen sie diese bereits in ihrer Jugend ein, schlimmer wird es während der NS-Zeit in den Ghettos und Lagern und auch ihr Dasein als Überlebende nach dem Zweiten Weltkrieg und der damit einhergehenden Vernichtung scheint dadurch geprägt zu sein. Es ist also wenig verwunderlich ist, dass dieses Außenseiterdasein

³⁶⁰ Wander, 1999, S. 124.

auch Eingang in ihre Literatur findet, wobei der Sprache einmal mehr eine übergeordnete Rolle zukommt.

Blickt man nun auf die erste These, nämlich, dass der Sprache eine identitätsstiftende Funktion zukommt, die die Individuen aus jener namenlosen Masse, die die Nationalsozialisten aus ihnen machen, heraushebt, so lässt sich hier bereits ein erster Aspekt der Abgrenzung durch Sprache erkennen, nämlich die Abgrenzung einzelner Individuen. Gleichzeitig kommt es so auch zu einer Abgrenzung dieser Individuen von den Tätern – die oftmals in einer Umkehr zu anonymen, namenlosen Gestalten eines Kollektivs werden. Ebenso grenzen sich die Autoren als Individuen von den Tätern ab, aber auch von anderen Autoren, beispielsweise dem Großteil der Gruppe 47, den Heimkehrern. Hierbei ist nicht nur die Sprache und deren Gebrauch in der Literatur essentiell, sondern auch das Sprechen – eben über die Lagererfahrungen. Zu einer weiteren Abgrenzung durch Sprache kommt es mit Blick auf die zweite These: Die Sprache der Autoren zeichnet sich vermehrt durch Irritationselemente aus, die die Rezeption stören und somit beeinflussen. So kommt es zu einer Abgrenzung zwischen Schreibenden und Lesenden auf der einen Seite und auf der anderen zwischen den Figuren aus den Texten und den Lesenden. Die Erfahrenden werden somit auch von den Nachfolge-Generationen getrennt. Dabei spielt immer das begrenzte Verstehen, Erahnen, Empfinden der Rezipierenden eine wesentliche Rolle. Wesentlich ist dabei die Unmöglichkeit, vollständig zu begreifen, zu ermitteln und nachzufühlen, was damals in den Lagern geschehen ist. Es gibt immer eine Distanz zwischen den Lesenden und den Geschehnissen, dadurch, dass sie es nicht selbst erlebt haben. Das Ausmaß des Grauens und die Singularität der Ereignisse stehen somit immer zwischen den nachfolgenden lesenden Generationen und den Empfindungen der Figuren in den Texten. Dazu trägt auch die Vielzahl an sprachlichen Mitteln bei, mit welchen literarische Texte über die Shoah gestaltet werden und die die Reflexion der Rezipierenden bedingt. Dies ist gerade dann notwendig, wenn Satire oder Ironie zum Einsatz kommen, die vor allem die Täterseite oftmals vorführen, was auch als solches erkannt werden muss – womit die Opfer auch einmal mehr von den Tätern und der verbrecherischen Gesellschaft abgegrenzt werden. Gerade hinsichtlich der Verwendung solcher komischen und absurden Sprachmittel grenzen sich die Autoren der ersten Generation aber auch von der dominanten Gruppierung am deutschen Literaturmarkt, der Gruppe 47, ab, da die Kahlschlag- und Trümmerliteratur sich gegen solche Sprachspielereien ebenso sträubt, wie gegen bildliche, metaphorische Sprache. Dort wird die Nachkriegssituation direkt in ihrer Tristheit wiedergegeben, womit auch in dem Vorzug des Indirekten ein weiterer Aspekt der Abgrenzung zu sehen ist. Damit in Zusammenhang steht auch die These, dass sich die Sprache der Schriftsteller durch eine Direktheit des Indirekten auszeichnet: So kommt es auch unter den Rezipierenden zu einer Grenzziehung zwischen jenen, die verstehen,

wissen, erahnen oder das zumindest möchten und jenen, die sich davor verschließen, mit Ausreden ihre Unschuld beteuern, die nicht verstehen und nichts wissen oder es nicht wollen.

Letztlich lassen sich durch all diese Aspekte, die von der Sprache geprägt sind, auch Abgrenzungen hinsichtlich der literarischen Traditionen, beispielsweise der Tradition von Heimkehrer-Romanen, erkennen – oder eben Übereinstimmungen, beispielsweise mit der österreichischen Anti-heimatliteratur, wie gezeigt werden konnte. Somit fungiert die Sprache, deren Gebrauch, die Gestaltungsmittel dieser in den literarischen Texten, wie bereits zu den Vorbemerkungen zu der österreichischen Literatur angedeutet wurde, auch als relevantes Argument – bedeutend wichtiger als die bloße Deutschsprachigkeit der Autoren – warum in Bezug auf die Werke aller Schriftsteller von österreichischer Literatur die Rede ist. Zwei wesentliche Merkmale dieser Tradition sollen dabei hervorgehoben werden: zum einen die Aufarbeitung der eigenen schuldhaften, schmutzigen Vergangenheit sowie eine gewisse Sprachskepsis. Es sind diese beiden Aspekte, die gerade für die Beantwortung der dritten und letzten Forschungsfrage relevant erscheinen. Inwiefern wird also die Sprache selbst zum Thema der literarischen Texte? Zunächst wird sie immer wieder insofern zum Thema, als ihre Grenzen aufgezeigt werden. Dabei spielt das Verstummen eine wesentliche Rolle. Dieses ist untrennbar mit einer Entmenschlichung verbunden: So sind es auf der einen Seite immer wieder die Opfer, die zum Schweigen gebracht werden, auf der anderen Seite ist es die Sprache und deren Verwendung im Nationalsozialismus, die die Grenzen der Sprache aufzeigen und Fragen nach einem Gebrauch danach laut werden lassen, immerhin handelt es sich um dieselbe Sprache, mit der die bürokratisch geplante und technisch vollzogene Vernichtung der europäischen Juden beschlossen und kommuniziert wurde, womit selbst einst harmlose Begriffe eine Bedeutungserweiterung aufgezwungen bekommen und auf Grund ihrer Konnotation nicht mehr aussprechbar werden. Außerdem ist es auch das erlebte Grauen, das Geschehen von etwas Unmenschlichem, Unvorstellbarem, was die Sprache an ihre Grenzen bringt.

So kommt es in den Texten zum einen zu einer Diskussion der grundsätzlichen Möglichkeit, darüber zu sprechen, wie beispielsweise in der Diskussion zwischen Jud Groß und Jud Klein in Celans *Gespräch im Gebirg*, wo eben auch die Zugehörigkeit einer Sprache zu einer Gruppe auf Grund ihrer Herkunft beziehungsweise der Ausschluss aus dieser Sprachgemeinschaft zum Thema wird. Zum anderen wird aber auch der Nutzen des Sprechens thematisiert: So werden die Grenzen der Aufklärung über das Geschehene besonders eindringlich am Ende von Adlers *Eine Reise* deutlich, wo nur ein kleiner Teil der Nachkriegsgesellschaft wirklich zuhört und dann auch noch glaubt, was der Überlebende Paul berichtet – ihm selbst geht es dadurch nicht besser. Gleichzeitig hebt Adler die Bedeutung des Wissens über die Shoah hervor, wie beispielsweise in jenem Zitat, das

am Beginn dieser Arbeit steht. Zu diesem Schluss kommt auch Celan im *Gespräch im Gebirg*, wenn der Jud Klein dem Jud Groß klarmacht, er müsse darüber reden, er habe das Bedürfnis zu reden. Es ist dieses Reden, das letztlich zum Zeichen des Lebens selbst wird. Vor allem in Wanders *Der siebente Brunnen* konnte die enge Verknüpfung von Leben und Sprache gezeigt werden. Das Erzählen hält jene, zumindest in Erinnerung, am Leben, die nicht mehr sind. Das Reden, wie auch das Schreiben in Adlers Fall, hilft gleichzeitig beim Überleben, wird zur Überlebensstrategie. Und schließlich ist das Sprechen auch ein Zeugnis des Weiterlebens, indem das Vergangene verarbeitet und weitergegeben wird. Somit vermag es die Sprache in den Texten über den Tod von Millionen auch immer Leben einzuschreiben, indem sie sich gegen das mordende Schweigen stellt.

7. Resümee

Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass eine Betrachtung der Shoah in der österreichischen Nachkriegsliteratur ohne eine intensive Auseinandersetzung mit der Sprache und dem Sprechen nicht möglich ist. Bereits bei der Gegenstandsbestimmung wird die Bedeutung der Sprache und ihrer verschiedenen Variationen deutlich. Auch bei der Auseinandersetzung mit der vorherrschenden literarischen Strömung der deutschen Nachkriegsliteratur, sowie der sie dominierenden Gruppe 47, konnte gezeigt werden, welche Rolle die Sprache und deren Gebrauch bei der Zugehörigkeit zu literarischen Traditionen, bei der Unterscheidung von solchen aber auch bei der Kritik an Texten anderer spielt. Nicht zuletzt bei der elementaren von Theodor W. Adorno losgestoßenen Diskussion rund die Möglichkeit, nach Auschwitz Gedichte, oder besser generell Literatur, verfassen zu können, ist es die Sprache, die zum zentralen Gegenstand wird. Denn das als Diktum oft missverstandene Warnen vor einem unangemessenen literarischen Umgang mit dem Zivilisationsbruch eröffnet Fragen, wer schreiben darf, wie geschrieben werden soll und wie weit es Außenstehenden zusteht, den persönlichen Umgang mit dem erlebten Grauen als angemessen oder nicht zu bewerten. Alle drei der hier besprochenen Autoren, Paul Celan, Fred Wander und H.G. Adler, nehmen diese Diskussion in ihre Texte auf, geben sie wieder, führen sie fort. Dabei zeichnet sich bei näherer Betrachtung bereits ab, was auch die analysierten Texte später verdeutlichen: Der literarische Umgang mit der Shoah ist vielfältig, vor allem hinsichtlich des Sprachgebrauchs und der verwendeten sprachlichen Mittel. Dass es gerade diese Vielfalt ermöglicht, dem wahren Grauen in der Darstellung nahezukommen, muss dabei ebenso hervorgehoben werden, wie es auch auf den ersten Blick unangemessen erscheinende Darstellungsformen, wie humoristisch, absurde, sarkastische und ironische, sind, welche immer mehr Eingang in die Shoah-Literatur finden und neue Perspektiven auf das Geschehene eröffnen. Erst die Verbindung aus solchen Formen mit den von Adorno als angemessen betrachteten Darstellungen ermöglicht eine annähernd wahre Darstellung der Shoah, indem sie im Rahmen eines Reflexionsvorgangs die Unmöglichkeit der Sprache und des Sprechens und somit ein Verstummen aufzeigen. Das bedingt auch die von Adorno vollzogene Dialektik und die darauf aufbauende Kritische Theorie und ihre Vereinigung von Gegensätzen, wenn man diese konsequent zu Ende denkt. Bei Adorno scheint sie in Bezug auf diese Thematik jedoch eher einer einseitigen Betrachtung zu weichen.

Doch nicht nur auf theoretischer Ebene kann und muss Adornos später relativierter Satz von der Unmöglichkeit, nach Auschwitz zu schreiben, kritisch hinterfragt werden. So können Celan, Wander und Adler sowie ihre Texte als Beispiele dafür angesehen werden, dass Adorno falsch lag. Auf

unterschiedliche Art und Weise thematisieren und vermitteln sie damit die Shoah in ihrer Literatur. Wie auch die Dialektik Adornos ist diese Literatur von Gegensätzen geprägt – zum einen Gegensätze zwischen Form und Inhalt, zum anderen aber auch auf inhaltlicher und vor allem sprachlicher Ebene. Diese Gegensätzlichkeiten lassen sich innerhalb der Werke aller Autoren aber vor allem auch zwischen den verschiedenen Werken beobachten. Hervorzuheben sind dabei vor allem auf der einen Seite das Jiddische und auf der anderen der Sprachgebrauch der Nationalsozialisten, wobei beides immer wieder zur Störung der Rezeption und zur Irritation führt, welche tiefere Auseinandersetzungen mit dem Gelesenen bedingt. Das Gleiche gilt auch für die vermehrte Verwendung von indirekten Bezügen anstelle von konkreten Benennungen, welche wiederum selbst durch Brüche damit gestört werden. Solche Brüche werden oft durch Begriffe herbeigeführt, welche spezifisch und konkret auf den Massenmord verweisen und vor allem dessen bürokratische, logistische und industriell-technische Seite in den Vordergrund rücken. Somit wird nicht nur die Singularität der Shoah gezeigt, sondern auch immer wieder eine Abkehr vom Menschlichen, eine Unmenschlichkeit sowie eine Entmenschlichung auf der Opferseite, der die Sprache zum einen entgegenwirken kann, indem sie zum Werkzeug einer Identitätsstiftung wird und Individuen aus der Masse hervorhebt, sie kann dem aber auch zuarbeiten, wie immer wieder mit dem Gebrauch und Vorführen des NS-Idioms deutlich gemacht wird. Somit stehen die Grenzen der Menschlichkeit auch oft in Verbindung mit den Grenzen der Sprache. Dass bei all dem auch immer Grenzziehungen, Abgrenzungen und auch Grenzüberschreitungen eine große Bedeutung zukommt, konnte auch abschließend noch einmal gezeigt werden. Im Rahmen dessen werden vor allem auch die Grenzen der Sprache und des Sprechens zum Gegenstand in den Texten.

Dass die Sprache und vor allem auch der Akt des Sprechens und Erzählens in allen Werken immer wieder selbst zum Thema reflexiver und kritischer Betrachtungen wird, zeigt einmal mehr die Bedeutung dieser im vorliegenden Diskurs. Gerade ob der Vernachlässigung dieses Untersuchungsschwerpunkts zu Gunsten von Forschungsbeiträgen über den autobiographischen Gehalt der Texte, sowie der Erzählsituation und der Zuverlässigkeit eben dieser, scheint eine Anknüpfung an die hier gemachten Ausführungen relevant, ja notwendig zu sein, wobei vor allem die Betrachtung weiterer Autoren, jüdischer Herkunft und erster Generation, aber vor allem auch nicht-jüdischer Herkunft oder aus nachfolgenden Generationen als interessanter Anknüpfungs- und Vergleichspunkt erscheint. Das gilt besonders hinsichtlich des literarischen Umgangs mit Fragen der Schuld und des Schuldbewusstseins, wie sie bereits bei Adler erste Anklänge finden. Diese Schuld zeigt sich in der Nachkriegsliteratur vor allem in einem steten Schweigen über das Geschehene:

Die nach dem Zweiten Weltkrieg oft ausgesprochenen Wort lauteten: ‚Wir wußten nichts davon‘ und meinten Auschwitz. Das Schweigen tötet, es zeigt aber auch auf, es offenbart und legt Zeugnis ab, denn das Schweigen ist auch ein lauter Schrei der Opfer und Toten. Man kann die Menschen mit Terror ganz zum Schweigen bringen oder veranlassen, daß sie leider reden, sie sollten jedoch nicht ganz verstummen. Dies ist eine Forderung, die für das Bewahren von Menschlichkeit wichtig ist [...]. Zur Menschlichkeit gehört auch eine stammelnde oder sogar ganz scheiternde Artikulation, die eine Klage über die Unzulänglichkeit und Mißdeutbarkeit des Wortes mitreflektiert.“³⁶¹

Somit steht das Schweigen letzten Endes auch immer wieder in Verbindung mit dem Tod. Dass die Sprache und das Sprechen dahingegen untrennbar mit dem Leben verbunden sind, wird nicht nur in der eben zitierten Stelle aus der Sekundärliteratur ersichtlich, sondern vor allem auch anhand der Texte selbst. Die *Todesfuge*, das *Gespräch im Gebirg*, *Der siebente Brunnen*, *Eine Reise* und die *Totenfeier* sind alles Zeugnisse von Überlebenden. Erst durch ihr Überleben können sie sprechen und dieses Überleben ist untrennbar mit dem Akt des Sprechens, des Erzählens und des Schreibens im Lager verbunden. Wenn die Sprache während der Lagerzeit zum Mittel des Überlebens wird, so wird sie nach der Shoah zum Vehikel des Weiterlebens, trotz des erfahrenen Grauens. Gleichzeitig vermag sie es das Vernichtete wieder aufleben zu lassen. Sei es das Leben vor dem Lager und die Erinnerungen daran, die ausgelöschte Kultur des Jiddischen oder auch einzelne Familien, einzelne Individuen, die dem Massenmord zum Opfer gefallen sind, all das kann durch die Sprache auf metaphysische Weise nochmals lebendig werden und am Leben gehalten werden. Und gerade in diesem Am-Leben-Halten des Geschehenen, inklusive des gern verdrängten und verschwiegenen Horrors, liegt die Hoffnung, dass wir Nachfolgenden uns stets darüber bewusst sind und nicht dieselben Fehler begehen. Darin liegt die Bedeutung des Sprechens dieser Autoren der ersten Generation, die sich im Angesicht des Unaussprechlichen ihre Stimme bewahrt und uns somit Worte hinterlassen haben, mit denen wir das Unbeschreibliche verstehen können.

³⁶¹ Zimniak, Pawel: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Vorwortes. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Dresden: Neisse. 2006, S. 11.

8. Literaturverzeichnis

- Adler, H.G.: Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie. Tübingen: J.C.B. Mohr. 1955.
- Adler, H.G.: Der Wahrheit verpflichtet. Interviews, Gedichte, Essays. Hrsg. von Jeremy Adler. Gerlingen: Bleicher. 1998.
- Adler, H.G.: Eine Reise. Roman. Wien: Paul Zsolnay. 1999.
- Adler, Jeremy: Nachwort: Nur wer die Reise wagt, findet nach Hause. In: Eine Reise. Roman. Von H.G. Adler. Wien: Paul Zsolnay. 1999. S. 307-315.
- Adler, Jeremy: Good against Evil? H.G. Adler, T.W. Adorno and the Representation of the Holocaust. In: Social Theory after the Holocaust. Hrsg. von Robert Fine und Charles Turner. Liverpool: Liverpool University Press. 2000. S. 71-100.
- Adorno, Theodor W.: Vermischte Schriften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1986.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020a.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020b.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020c.
- Adorno, Theodor W. & Scholem, Gershom: Briefwechseln 1936-1969. Hrsg. Von Asaf Angermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2015.
- Aptroot, Marion & Gruschka, Roland: Jiddisch. Geschichte und Kultur einer Weltsprache. München: C.H. Beck. 2010.
- Auerochs, Bernd: Kulturelle und religiöse Kontexte des Judentums, Mystik. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 256-262.
- Benoit, Martine: „Chelm liegt nicht mehr auf dieser Welt.“ Die Erinnerung an das Ostjudentum in Fred Wanders *Der Siebente Brunnen*. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 98-103.
- Böschstein, Bernhard: *Der Meridian*. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 167-175.
- Briegleb, Klaus: „Neuanfang“ in der westdeutschen Nachkriegsliteratur – Die Gruppe 47 in den Jahren 1947-1951. In: Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Hrsg. von Stephan Braese. Berlin: Erich Schmidt. 1999. S. 35-63.
- Briegleb, Klaus: Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“ Berlin: Philo. 2003.
- Canetti, Elias: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Carl Hanser. 2005.
- Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band. Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983.

Celan Paul: „Todesfuge“ und andere Gedichte. Ausgewählt und mit einem Kommentar versehen von Barbara Wiedemann. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020.

Chalfen, Israel: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt am Main: Insel. 1979.

Demokratiewebstatt, Österreichisches Parlament: Shoah, Holocaust, Churban – Was ist damit gemeint? <https://www.demokratiewebstatt.at/thema/thema-holocaust-shoah/shoah-holocaust-churban-was-ist-damit-gemeint> (12.09.2022)

Diner, Dan: Vorwort des Herausgebers. In: Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Hrsg. von Dan Diner. Frankfurt am Main: Fischer. 1988. S. 7-13.

Eidherr, Armin: Sprache und Identität: Jiddische autobiographische Texte aus Galizien. In: Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten. Hrsg. von Eleonore Lappin und Albert Lichtblau. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 142-154.

Freiburg, Rudolf & Bayer, Gerd: Einleitung: Literatur und Holocaust. In: Literatur und Holocaust. Hrsg. von Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. S. 1-38.

Gehle, Holger: Paul Celan – Wahrnehmung, Erinnerung, Poetik. In: Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963. Hrsg. von Ruth Vogel-Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2010. S. 127-141.

Gellhaus, Axel: Paul Celan. Die Überwindung des „Ästhetischen“. Poetologische Reflexion und ihr ethischer Hintergrund im Frühwerk. In: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg. von Norbert Otto Eke und Harmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt. 2006. S. 201-215.

Goßens, Peter: Topographien – Kulturräume. Czernowitz und die Bukowina, Bukarest, Wien. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 240-245.

Grünzweig, Walter: „Kommen wir jemals aus dem KZ heraus?“ Die ‚Erinnerungsbücher‘ Fred Wanders. In: Erinnerter Shoah – Die Literatur der Überlebenden. Hrsg. von Walter Schmitz. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003. S. 186-202.

Grünzweig, Walter & Seeber, Ursula: Annäherungen. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 6-11.

Guntermann, Georg: Einige Stereotype zur Gruppe 47. In: Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Hrsg. von Stephan Braese. Berlin: Erich Schmidt. 1999. S. 11-34.

Hahn, Hans J.: ‚Literarische Gesinnungsnazis‘ oder spätbürgerliche Formalisten? Die Gruppe 47 als deutsches Problem. In: The Gruppe 47: fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance. Hrsg. von Stuart Parkes. Amsterdam: Rodopi. 1999. S. 279-291.

Hetzl, Andreas: Dialektik der Aufklärung. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 411-418.

Hoheneder, Franz: Erinnern an die Shoah und die Literatur des Überlebenden H.G. Adler (1910-1988). In: Erinnerter Shoah – Die Literatur der Überlebenden. Hrsg. von Walter Schmitz. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003. S. 137-152.

Hoheneder, Franz: H. G. Adler (1910-1988). Privatgelehrter und freier Schriftsteller. Eine Monographie. Wien: Böhlau. 2009.

Hofmann, Michael: Literaturgeschichte der Shoah. Münster: Aschendorff. 2003.

Höller, Hans: „Das Buch Wander“. Erzählen nach der Shoah. In: erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard und Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 38-44.

Horkheimer, Max: Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer. 2011.

Jablowska, Joanna: Die Entdeckung der Vergangenheit in der österreichischen Literatur. Zu Erichs Hackls Prosa zwischen Erzählung und Reportage. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Dresden: Neisse. 2006. S. 90-111.

Janke, Pia & Jelinek, Elfriede: „Die falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke. In: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Hrsg. von Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr. Wien: Praesens. 2010. S. 17-23.

Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Hamburg: Rowohlt. 2009.

Kepler, Angela: Ambivalenzen der Kulturindustrie. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 307-315.

Kirsten, Wulf: „Es ist kein Gras über die Geschichte gewachsen.“ Stimmen aus Buchenwald. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 24-32.

Kita-Huber, Jadwiga: „In eines Anderen Sache sprechen“. Überlegungen zu Paul Celans lyrischem Sprechen nach der Shoah. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawl Zimniak. Dresden: Neisse. 2006. S. 362-384.

Klein, Richard: Soziale vs. musikalische Kritik: Der Fall Wagner. Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. S. 113-126.

Klüger, Ruth: „Meine Toten sind zahlreich und gesprächig“. Nachwort. In: Der siebente Brunnen. Von Fred Wander. Göttingen: Wallstein. 2005. S. 151-162.

Kofler, Gerhard: Erzählen als Überlebensquelle. Fred Wanders *Der siebente Brunnen* und Primo Levis *Se questo é un uomo*. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 119-124.

Kramer, Sven: Lyrik und Gesellschaft. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 235-245.

Lebert, Hans: Die Wolfshaut. Roman. Wien: Europaverlag. 1991.

Lindner, Burkhardt: Was heißt: Nach Auschwitz? Adornos Datum. In: Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Hrsg. von Stephan Braese, Holger Gehle, Doron Kiesel und Hanno Loewy. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 1998. S. 283-300.

May, Markus: *Gespräch im Gebirge*. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012a. S. 144-150.

- May, Markus: Geschichte. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012b. S. 250-255.
- McGlothlin, Erin: „Das eigene Leid begreift man nicht.“ Fred Wanders *Der siebente Brunnen* und die Geschichte des Selbst. In: Fred Wander. Leben und Werk. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 97-118.
- McGlothlin, Erin: „Der Ausdruck einer großen Mühe, Mensch zu sein.“ Theorie of Mind und Empathie mit dem Anderen in *Der Siebente Brunnen*. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 16-37.
- Müller, Karl: „Es ist eine Welt und ich lebe weiter im Exil“: Zu einigen Bausteinen der Poetik Fred Wanders. In: Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945. Hrsg. von Jörg Thunecke. Wuppertal: Arco. 2006. S. 249-267.
- Müller, Karl: Formen autobiographischen Schreibens am Beispiel von Jean Amery. Fred Wander und Anna Maria Jokl. In: Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten. Hrsg. von Eleonore Lappin und Albert Lichtblau. Innsbruck: Studienverlag. 2008. S. 69-81.
- Poser, Hans: Wissenschaftstheorie. Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam. 2012.
- Renoldner, Klemens: Stadt der Vernichtung, Stadt der Kultur. Fred Wander und Stefan Zweig blicken auf Wien. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 161-167.
- Schneeweiß, Carina: Paul Celans „Gespräch im Gebirg“ in Bezug auf Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Universität Wien: Diplomarbeit 2018.
- Scheit, Gerhard: Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel). In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. von Pia Janke. Stuttgart: Metzler. 2013. S. 158-162.
- Schmatz, Ferdinand: Wahrheit nach der Wirklichkeit: Dichtung als Modell zum Sprachgebrauch von H. G. Adler. In: aufSÄTZE. Essays zur Poetik, Literatur und Kunst. Hrsg. von Gerald Bast. Berlin: De Gruyter. 2016. S. 166-175.
- Schneider, Ulrike: Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit. Berlin: De Gruyter. 2012.
- Schneider-Handschin, Esther v.: ‚Die Wahrheit ist dem Menschen nämlich zumutbar‘ – Ingeborgs Bachmann und die Gruppe 47 auf dem Hintergrund der österreichischen bzw. deutschen Kulturpolitik. In: The Gruppe 47: fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance. Hrsg. von Stuart Parkes. Amsterdam: Rodopi. 1999. S. 229-243.
- Seng, Joachim: ‚Die wahre Flaschenpost‘. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan. In: Frankfurter Adorno Blätter VIII. Hrsg. im Auftrag des Theodor W. Adorno Archivs von Rolf Tiedemann. München: Edition text+kritik. 2003. S. 151-176.
- Seng, Joachim: Theodor W. Adorno. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 272-274.
- Sonderegger, Ruth: Ästhetische Theorie. In: Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 521-533.

- Sonnleitner, Johann: Grenzüberschreitungen. Ilse Aichinger und die Gruppe 47. In: *The Gruppe 47: fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance*. Hrsg. von Stuart Parkes. Amsterdam: Rodopi. 1999. S. 195-212.
- Sonnleitner, Johann: Lyrik nach Auschwitz. Der Fall Ilse Aichinger. In: *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?* Hrsg. von Ingeborg Rabenstein-Michel, Françoise Retif und Erika Tunner. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. S. 17-25.
- Sparr, Thomas: Rezeption der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan. In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Hrsg. von Stephan Braese, Holger Gehle, Doron Kiesel und Hanno Loewy. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1998, S. 43-52.
- Thiele, Anja: Chassidische Konstellationen. Fred Wander und Martin Buber. In: *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 104-113.
- Traeber, Romy: „Der Erzähler als Kamera.“ Fred Wanders *Der siebente Brunnen* zwischen autobiographisch inspirierter Narration und fiktionaler Aufarbeitung des Holocaust. In: *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 142-151.
- Trampe, Wolfgang: „Es fängt alles wieder an ...“ Eine Erinnerung. In: *Fred Wander. Leben und Werk*. Hrsg. von Walter Grünzweig & Ursula Seeber. Bonn: Weidle. 2005. S. 33-46.
- Twitchell, Corey L.: Elegy for Ashkenaz. Yiddish in Fred Wander's *Der siebente Brunnen* as Holocaust Memorial. In: *Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch*. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 114-121.
- Vogel-Klein, Ruth: „Keine Anklage?“ Der Deportationsroman *Eine Reise* (1952/1962) von H.G. Adler. Publikation und Rezeption. In: *Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963*. Hrsg. von Ruth Vogel-Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2010. S. 79-111.
- Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: J.J. Weber. 1869.
- Wander, Fred: *Der siebente Brunnen. Erzählung*. Darmstadt: Luchterhand. 1985.
- Wander, Fred: Wie ich mich als Jude sehe. In: *Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999*. Hrsg. von Walter Hinderer, Claudia Holly, Heinz Lunzer und Ursula Seeber. Wien: Zirkular. 1999. S. 124-27.
- Wander, Fred: *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken. Erinnerungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2009.
- Wertheimer, Jürgen: ‚Es lebe die krummnasige Kreatur‘ Der etwas andere Celan. In: *Erinnerte Shoah – Die Literatur der Überlebende*. Hrsg. von Walter Schmitz. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003. S. 420-434.
- Wesche, Tilo: Negative Dialektik: Kritik an Hegel. In: *Adorno-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk*. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler. 2019. S. 377-385.
- Wiedemann, Barbara: Die Goll-Affäre. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2012. S. 20-23.
- Wiedemann, Barbara: Kommentar zu Paul Celans „Todesfuge“ und anderen Gedichten. In: *Paul Celan. „Todesfuge“ und andere Gedichte. Ausgewählt und mit einem Kommentar versehen von Barbara Wiedemann*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2020. S. 87-185.

Woelk, Emma: Well ich ajch derzjln a majsse. Fred Wander's Yiddish Storytelling between Revival, Redemption and Critique. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 122-129.

Wolf, Christa: Gedächtnis und Gedenken. Nachwort. In: Der siebente Brunnen. Erzählung. Von Fred Wander. Darmstadt: Luchterhand. 1985. S. 147-159.

Yowa, Serge: Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger. Beitrag zur neueren kulturwissenschaftlichen und fachübergreifenden Shoah-Autobiographieforschung. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2014.

Yowa, Serge: Kulturelles Gedächtnis und politisch-ethische Verantwortung nach Auschwitz. Zur Aktualität von Fred Wanders Erinnerungspoetologie. In: Erzählen zum Überleben. Ein Fred Wander Handbuch. Hrsg. von Walter Grünzweig, Ute Gerhard & Hannes Krauss. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft. 2019. S. 85-96.

Zimniak, Pawel: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Vorwortes. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Hrsg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Dresden: Neisse. 2006, S. 9-17.

Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

Angaben zur Studierenden / zum Studierenden	
Matrikelnummer:	01648139
Zuname:	Strecker
Vorname(n):	Caroline
Studienkennzahl (Beispiel: A 066 817):	A 066 817

Erklärung	
<p>Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.</p>	
<p>20.09.2022</p>	<p>Caroline Strecker</p>
Datum	Unterschrift der / des Studierenden