

## Artikel

---

„*Je suis dedans et [...] ils sont dehors*“  
Traumatische Erinnerung und Raumzeit bei Jorge Semprún

Stefanie Ried (Konstanz)

HeLix 8 (2015), S. 64-84.

## Abstract

---

This essay provides a contribution to study of the aesthetic representation of traumatic experiences in literature. Jorge Semprún, survivor of the concentration camp in Buchenwald, – as one of the first authors telling their traumatic experience after Primo Levi – develops in his narrative, especially in *L'écriture ou la vie*, a wide meta-narrative space concerning the victims' access to their own memory and their process of writing it down; at the same time the process of memory is reflected on a diegetic level. The author presents a narrator telling his past in different perspectives: leaping between different levels in the construction of discourses, thus between different times and spaces. These moments of time warp into the camp past will be the object of the following analysis which intends to reveal Semprún's narrative strategies. The main focus will be on the constitution of space and time and its perception. Based on the concept of Bachtin's *chronotopos*, the aim of this work is to postulate an own space-time for the literary perception of a traumatic moment in a narrator's life.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

„*Je suis dedans et [...] ils sont dehors*“

Traumatische Erinnerung und Raumzeit bei Jorge Semprún

Stefanie Ried (Konstanz)

A person is an intelligent thinking being that can know itself as  
itself the same thinking thing in different times and places.  
(Locke, *Of Identity and Diversity*)

Die Biographie des Autors Jorge Semprún weist eine enorme Komplexität auf, die sich in seinem literarischen Schaffen widerspiegelt: Drei Nationalgeschichten des 20. Jahrhunderts treffen sich sowohl in seiner historischen Person als auch in seinem Werk. Semprúns Erzähleridentitäten machen es sich in einer Verschachtelung von Autobiographie und Fiktion zur Aufgabe, einen literarischen Weg zur traumatischen KZ-Vergangenheit zu finden. Dies geschieht vor allem in den Werken *Le grand voyage* (1963), *L'évanouissement* (1967), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) und *Le mort qu'il faut* (2001).

In einer ständig aufkommenden Diskussion um die Erzählbarkeit traumatischer Erfahrungen soll der folgende Artikel einen Beitrag zur ästhetischen Annäherung an die Darstellung traumatischer Momente liefern. Wie sehen wir den Rückgriff auf dieses latente Wissen des Erzählers im literarischen Werk verarbeitet? Insbesondere soll das Moment, in dem die traumatische Vergangenheit in die Gegenwart eintritt, in Zusammenhang mit der Darstellung von Raum und Zeit gesetzt werden: Können bestimmte Gesetzmäßigkeiten für die Wahrnehmung von Raum und Zeit bei der Gestalt traumatischer Erinnerung ausgemacht werden?

Zur Analyse der komplexen Erinnerungsstruktur in Semprúns Werk wird eine Einteilung des Textes in zwei Raumzeiten im Sinne des Bachtin'schen Chronotopos vorgenommen: der traumatische Chronotopos des *dedans*, der sich durch die Terrorerfahrung im Konzentrationslager charakterisiert, und im Gegensatz dazu das *dehors*, in dem das *normale* Leben des Erzählers stattfindet. Diese Einteilung gründet auf einer topologischen Dichotomie, die sich durch den gesamten *discours* in *Le grand voyage* zieht, die topologische Polarisierung in ein *dedans* und ein *dehors*: „Je réalise

subitement, à les voir marcher sur cette route, comme si c'était une chose toute simple, que je suis dedans et qu'ils sont dehors" (GV, 26). Die Opposition der Lokaladverbien *dehors* und *dedans* kommt durch ihre häufigere Verwendung in *Le grand voyage* deutlich an die Oberfläche des *discours*. Sie findet sich in mehr oder weniger expliziter Weise im Gesamtwerk des Autors wieder.<sup>1</sup> So kommt sie auch auf der *discours*-Oberfläche in *L'écriture ou la vie* zu tragen, indem der Erzähler beispielsweise die ersten Menschen, denen er nach der Befreiung aus dem Lager begegnet, als „hommes [...] du dehors“ (EV, 24) bezeichnet. Der Erzähler selbst steht in seiner Sujethaftigkeit an der Grenze zwischen beiden Räumen: „Immobiles, Albert et moi, pétrifiés, à la frontière de la pénombre puante de l'intérieur et du soleil d'avril, dehors. Un ciel bleu, à peine pommelé, face à nous“ (EV, 35).

Die Konstitution einer eigenen Raumzeit für die traumatische Lagererfahrung geschieht in Anlehnung an Mahlkes Chronotopos des Terrors, den sie an Zeugenliteratur der argentinischen Militärdiktatur festmacht.<sup>2</sup> Die vereinfachte Einteilung in zwei oppositionelle Raumzeiten erleichtert es, eine spezifische Raumzeit für Traumata festmachen zu können. Erinnerung wird zu einem großen Teil während des Gedächtnisakts selbst konstruiert; Wirklichkeit entsteht erst ab dem Moment, in dem das menschliche Gehirn sie interpretiert.<sup>3</sup> Dieser Rekonstruktionsgedanke findet sich bereits in der Anlage des Gesamtwerks Semprúns wieder: die *réécriture*, die er sich selbst auferlegt, macht es unumgänglich, dass ein und dasselbe Erlebnis immer wieder neu betrachtet, neu erinnert, neu verschriftlicht, neu konstruiert wird.<sup>4</sup> Daher besteht die Stärke des Bachtin'schen Modells für die Analyse traumatischer Erinnerung eben nicht nur darin, die Wirklichkeit des Raumes historisch zu fassen, sondern vielmehr darin, diese zu interpretieren.<sup>5</sup> In Einklang mit dem Rekonstruktionsgedanken im

---

<sup>1</sup> In *Le grand voyage*: „Plus tard cette sensation est devenue plus violente encore. A l'occasion, elle est devenue intolérable. Maintenant, je regarde ces promeneurs et je ne sais pas encore que cette sensation d'être dedans va devenir intolérable“ (GV, 26). In *L'écriture ou la vie*: „Depuis quinze jours, chaque fois que j'avais eu affaire à des gens du dehors, je n'avais entendu que des questions mal posées“ (EV, 129). In *Le mort qu'il faut*: „Toutes ces conditions objectives s'agacent d'une façon qui n'a plus rien à voir avec les clivages de classe de sociétés du dehors“ (LMQF, 27).

<sup>2</sup> Vgl. MAHLKE, „All Limits Were Exceeded Over There“. The Chronotope of Terror in Modern Warfare and Testimony“, 105 passim.

<sup>3</sup> Vgl. z.B. SCHACTER, *Wir sind Erinnerung*, 53, 72; RUIZ-VARGAS, „Claves de memoria autobiográfica“, 207.

<sup>4</sup> „Lo que quiero decir es que nunca habrá versión definitiva de aquel libro [El largo viaje]; jamás. Siempre tendré que volver a empezarlo.“ (FS, 69).

<sup>5</sup> ARÁN, „Las cronotopías literarias“, 19.

Erinnerungskonzept wird so ein einziges Ereignis unterschiedlich interpretierbar und rekonstruierbar.<sup>6</sup>

Auch im Zusammenhang mit autobiographischen Erfahrungen erweist es sich bei der Bachtin'schen Raumzeitanalyse als unumgänglich, Autor und Erzähler als zwei unabhängige Instanzen zu fassen, denn „[w]enn ich von einem Ereignis erzähle (oder schreibe), das mir selbst soeben erst wiederfahren ist, befinde ich mich als der von diesem Ereignis Erzählende (oder Schreibende) bereits außerhalb jener Raumzeit, in der das betreffende Ereignis stattgefunden hat.“<sup>7</sup> Um traumatische Momente im Text greifbar zu machen, wird in der literarischen Analyse die Zeit des *discours* im Verhältnis zur Zeit des Geschehens, der *histoire*, betrachtet und der Chronotopos des *dehors* zum Vergleich herangezogen.

### *Das Trauma in der Gegenwart*

In Semprún's Werken können unterschiedliche Zugänge zur Vergangenheit festgemacht werden, die sich durch den Grad der aktiven Beteiligung des Erzählers an der Erinnerung unterscheiden: die bewusste Abrufung des episodischen Gedächtnisses und die passive Mich-Erinnerung, die seit Marcel Proust und seiner Madeleine-Episode als *mémoire involontaire* bekannt ist. Diese Unterscheidung findet in der Nähe bzw. Distanz des Erzählers zur Erinnerung ihr Pendant: Im Moment der unwillkürlichen Erinnerung ist die perspektivische Distanz zum Erzählten am geringsten. Zufällige Impulse führen dazu, dass das Subjekt der Erinnerung unwillentlich in die Erfahrung des Todes zurückversetzt wird: Dazu zählen mediale Auslöser wie Film, Musik und Literatur und Sinneswahrnehmungen wie Geschmack und Geruch. Ist die Madeleine für den Erzähler bei Proust der Schlüssel zur Erinnerung, so kann bei Semprún die Zeit des Konzentrationslagers durch eine Scheibe Schwarzbrot im Erzähler wieder präsent werden:

[...] c'est ainsi que j'ai eu à la main, tout à coup, une tranche de pain noir, et j'ai mordu dedans, [...], tout en poursuivant la conversation. Alors, ce goût de pain noir, un peu acide, cette lente mastication du pain noir, grumeleux, ont fait revivre en moi, brutalement, ces instants merveilleux où l'on mangeait notre ration de pain, au camp [...]. (GV, 150)

---

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> BACHTIN, *Chronotopos*, 194.

Das Eintreten der Vergangenheit in die Wirklichkeit der Gegenwart führt beim Erzähler zu einer Verkehrung von Traum und Wirklichkeit: „Avais-je rêvé ma vie à Buchenwald? Ou bien, tout au contraire, ma vie n'était-elle qu'un rêve depuis mon retour de Buchenwald?“ (QBD, 58) Freud stellt in seiner Abhandlung zum Unheimlichen fest, „dass es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.“<sup>8</sup> Die Freud'sche Definition des Unheimlichen scheint die Folgen des Traumas insofern gut zu erfassen, als das Trauma zunächst aus der bewussten Identität des Menschen ausgelagert wird, da es nicht mit seinem momentanen Selbstbild und seiner Wahrnehmung der Gesellschaft und der Welt in Einklang zu bringen ist. So entsprechen die gesellschaftlichen Regeln der Welt des *dedans* nicht der des *dehors*; aus dem Blickwinkel des *dehors* wird das *dedans* durch seine Nicht-Integrierbarkeit im Sinne Todorovs zum phantastischen Element – so auch in der Wahrnehmung der Außenwelt: „C'est vrai, dis-je, vous ne savez rien. Personne ne sait plus rien. Il n'y a jamais eu de Gestapo, jamais de Waffen-S.S., jamais de ‚Totenkopf‘. J'ai du rêver“ (GV S.169). Den Traum lernen wir als eine Form kennen, die beide Chronotopoi in einer „Begegnung“ von erzählendem und erlebendem Ich vereint. In dem Motiv der „Begegnung“ sieht Bachtin eines der wichtigsten Elemente in der Sujethaftigkeit von Romanen. Dies begründet er in deren chronotopischem Charakter: „In allen Begegnungen ist [...] die zeitliche Bestimmung [...] nicht zu trennen von der räumlichen Bestimmung“.<sup>9</sup> So kommt es mit der Überlagerung vom Chronotopos des *dedans* mit dem des *dehors* zu einer „Begegnung“. In diesem Moment und der damit einhergehenden Verkehrung von Traum und Wirklichkeit äußert sich die Verbindung von der Normalität des Alltags und der verschwiegenen Gewalt, die die Raumzeit des Terrors charakterisiert.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> FREUD, *Die Traumdeutung*, 74.

<sup>9</sup> BACHTIN, *Chronotopos*, 22.

<sup>10</sup> Vgl. MAHLKE, „‚All Limits Were Exceeded Over There‘. The Chronotope of Terror in Modern Warfare and Testimony“, 105 passim.

### *Von der Erinnerung zur Sprache*

Die Gestalt von Raum und Zeit kann nicht unabhängig von der Erinnerung der Erzähler betrachtet werden. Diese liefert das Material für die *histoire* und fordert ein besonderes Zeitkonzept: Die biographische Chronologie kann nicht erhalten bleiben, denn „when death becomes a part of one’s past, chronology is irremediably wounded“.<sup>11</sup> Die Erinnerung stört die lineare Ordnung und führt zu einer zirkulären, assoziativen Aneinanderreihung einzelner episodischer Darstellungen. Auf einer Reise von einer Episode zur nächsten legt das literarische Zeitkonzept bei Semprún den Fokus vielmehr auf die subjektive Zeitwahrnehmung im situativen Erleben des *instant*.<sup>12</sup>

Wie gelingt es Semprún auf der *discours*-Ebene einen assoziativ fortschreitenden Erinnerungsvorgang widerzuspiegeln?<sup>13</sup> Albers, die in den Worten Lacans von *noeuds de significations* in Claude Simons Texten spricht, sieht in deren mehrfacher referentieller Beziehbarkeit ihre Produktivität:<sup>14</sup> Durch sie wird es möglich, narrative Zusammenhänge nicht im Sinne einer Chronologie zu entfalten, „sondern nach der Kontiguität der Sprache“.<sup>15</sup> In Anlehnung an empirische Ergebnisse psychologischer Studien können diese mehrfachkodierte Worte als *claves de recuperación*, also als Schlüssel zur Erinnerung, interpretiert werden: Das episodische Gedächtnis organisiert die Information um eine erlebte Episode.<sup>16</sup> Die Erinnerung zeichnet sich dadurch aus, dass die auftretenden *claves* Teil des Kodifizierungskontextes sind. Gegenstände, Gerüche oder oft auch literarische Werke sind bei Semprún dadurch mehrfach kodiert, dass sie zugleich Bestandteil verschiedener Episoden aus dem Leben des Erzählers sind. So können nicht-chronologisch aneinandergereihte Episoden in einen Gesamtzusammenhang gesetzt werden. Metaphern stellen in seinem Werk einen Nexus zwischen einzelnen Beschreibungen und einem komplexen Erinnerungsgeflecht her und werden somit zum Darstellungsmittel der „sensoriellen Architektur des Gedächtnisses“.<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> FERRÁN, „Cuanto más escribo, más me queda por decir“, 280.

<sup>12</sup> TIDD, „Exile, Language, and Trauma“, 704.

<sup>13</sup> NEUHOFER, „Ecrire un seul livre, sans cesse renouvelé“, 232.

<sup>14</sup> Bei Simon spielt dabei häufig die Fotografie eine große Rolle (vgl. z.B. ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon*, 140).

<sup>15</sup> Ebd., 150.

<sup>16</sup> RUIZ-VARGAS, „Claves de memoria autobiográfica“, 207.

<sup>17</sup> ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon*, 14.

### *Der Chronotopos des dehors*

Der Chronotopos des *dehors* ist mit einem chronometrisch messbaren, historischen Zeitbegriff weit gefasst und beinhaltet den Lebensweg des Erzählers außerhalb der Lagererfahrung in Buchenwald. Ziel soll es nicht sein, die komplexe Raum-Zeit-Struktur, die das autobiographische Schreiben mit sich bringt, in den Räumen außerhalb des Lagers zu analysieren. Vielmehr soll in Abgrenzung zu dieser Außenwelt die komplexe Raum-Zeit-Wahrnehmung des Traumas erarbeitet werden. Im Zentrum steht der Moment minimaler Distanz, in dem der Erzähler den Eindruck vermittelt, zugleich Teil der Erzählgegenwart und der erlebten Vergangenheit zu sein.

Die Beschaffenheit des Raumes der ‚normalen‘ Welt ist charakterisiert durch das Nebeneinander einer Vielzahl unterschiedlicher Orte. Es finden sich sowohl offene als auch geschlossenen Orte, wobei erstere klar dominieren: Straßen („rue Alfonso-XI“ (EV, 162) in Madrid), Plätze (Cibeles), Städte (Madrid, Zürich, Paris, Ascona) und das Maquis. Eher selten befindet sich das erlebende Ich in der Innenperspektive eines geschlossenen Raumes: dem Kinosaal in Ascona (EV, 208), dem Saal bei der Verleihung des Prix Formentor in Salzburg (EV, 266), Bars wie das „Petit Schubert“ (EV, 151) in Paris. Geschlossene Orte werden aus der Außenperspektive dargestellt. So wird zum Beispiel auf den geschlossenen Raum des Buchladens von außen durch das Schaufenster geblickt: „Le volume s’exposait au milieu de la vitrine d’une librairie de la Bahnhofstrasse, à Zurich, quelques années plus tôt“ (EV, 265). Sogleich richtet sich der Blick danach wieder auf die Straße als offenen Raum: „[...] je parcourais cette rue centrale [...]“ (EV, 265).

### *Der Chronotopos des ‚dedans‘*

Der Chronotopos des *dedans* wird topographisch zunächst durch das Konzentrationslager verkörpert:

[...] la fumée du crématoire, l’odeur de chair brûlée sur l’Ettersberg, les appels sous la neige, les corvées meurtrières, l’épuisement de la vie, l’espoir inépuisable, la sauvagerie de l’animal humain, la grandeur de l’homme, la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains (EV, 22).

Die topologische Opposition von innen und außen besetzt der Erzähler mit einer Hell-Dunkel-Semantik: „la pénombre puante“ (EV, 35) der Innenwelt und die Aprilsonne der

Außenwelt (EV, 35). Zwar wird das Bild eines „ciel bleu“ (EV, 35) evoziert; doch befindet sich dieser blaue, wolkenlose Himmel nicht über dem Erzähler, sondern gegenüber, in der anderen Welt: der des *dehors*. Im Ausschluss aus dem normalen Leben ist das Ich entwürdigenden Bedingungen ausgesetzt („pénombre puante“, EV, 35).

Die Raumbeschreibung des Konzentrationslagers ist bestimmt von Verweisen auf Goethe und dessen Blick auf die Thüringer Landschaft. Goethes Blick zeigt die endlose – und vor allem ewige – Weite auf, die das Lager umgibt, und kontrastiert so mit dem geschlossenen Raum:

La masse à prédominance verte de la forêt, alentour, au-delà des baraques et des tentes du Petit Camp. Les monts de Thuringe, au loin. Le paysage, en somme, éternel, qu’avaient dû contempler Goethe et Eckermann lors de leurs promenades sur l’Ettersberg. (EV, 35)

Wichtiger Teil der landschaftlichen Beschreibungen sind die Buchen, die das Lager umgeben: Das KZ befindet sich „au milieu des grands hêtres“ (GV, 150). Richard Faber beobachtet, dass das Motiv des Baumes häufig von Vertretern der KZ-Literatur im Zusammenhang mit schmerzhaften Erinnerungen verwendet wird.<sup>18</sup>

In der Kontinuität des Ortes spiegelt sich ein Aufeinanderfolgen von positiv und negativ besetzten Ereignissen der deutschen Geschichte wider: „Vent des quatre saisons sur la colline de Goethe, sur les fumées du crématoire“ (EV, 47). Dieses Zusammenführen von Positivem und Negativem äußert sich auch in der Bedeutung des Konzentrationslagers für das Erzähler-Ich: Semantisch ist dieser Innenraum zum einen mit einer stark ausgeprägten Todesmetaphorik besetzt; zugleich wird das Konzentrationslager jedoch auch zu einem Raum, in dem das brüderliche Miteinander dem radikal Bösen trotzt:

[...] les latrines du Petit Camp étaient un endroit convivial, une sorte de refuge où retrouver des compatriotes, des copains de quartier ou de maquis: un lieu où échanger des nouvelles, quelques brins de tabac, des souvenirs, des rires un peu d’espoir: de la vie en somme. (EV, 49)

Im Chronotopos des Traumas scheinen subjektive Zeitwahrnehmung und objektiv messbare Zeit unendlich weit auseinanderzuklaffen: „Pendant quelques secondes – un temps infini, l’éternité du souvenir – je m’étais retrouvé dans la réalité du camp, une

---

<sup>18</sup> FABER, *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen*, 7.



nuit d'alerte aérienne“ (EV, 164). Eine Betrachtung der motivischen Wiederkehr der Todesmetaphern führt zu genaueren Aussagen über Frequenz und Dauer im Trauma.

### *Motivische Wiederkehr und Raumzeit*

Einzelne Episoden auf der *discours*-Ebene beginnen und werden unterbrochen, um zu einem späteren Zeitpunkt im Schreibprozess wieder aufgenommen zu werden.<sup>19</sup> Durch das wiederholte Erzählen einer Episode gewinnt das Traumatische einen repetitiven Charakter. Das systematische Wiederholen verleiht diesen Episoden eine gewisse Ähnlichkeit mit statischen Bezugspunkten, die sich in das Zentrum der beweglichen narrativen Konfiguration stellen.

Eine dieser repetitiven Episoden ist beispielsweise der Tod von Maurice Halbwachs, dem Philosophie-Professor des Erzählers. Halbwachs wurde wegen der Tätigkeiten seiner Söhne im französischen Widerstand nach Buchenwald deportiert und erlag im März 1945 den Folgen der Ruhr.<sup>20</sup> In Semprúns Werk nimmt der Soziologe eine besondere Rolle ein, da sein Erinnerungskonzept über die Handlung hinaus einen Metakommentar repräsentiert. Die literarische Umsetzung des miterlebten Todes beschränkt sich nicht auf ein Werk, sondern wird in *L'évanouissement* (1967), *L'écriture ou la vie* (1994) und *Le mort qu'il faut* (2001) thematisiert. In *L'évanouissement* tritt die Agonie des Sterbens selbst in den Hintergrund:

Allongés, côte à côte, dans le même châlit, les voyant venir, d'un regard déjà voilé, il y avait Halbwachs, Maspéro. [...] Halbwachs avait été mon professeur de sociologie, à la Sorbonne. [...], et il avait ri. Il était gai, Halbwachs. La mort était le seul événement prévisible de sa vie, mais il riait. [...] Il y avait la puanteur, le brouhaha, et il y avait ce combat de sa gaieté contre sa mort. [...] Et puis, un jour, le nom de Halbwachs a été sur la feuille. (E, 73-75)

Auf der Diskursoberfläche kommt in erster Linie der Humor des sterbenden Professors zum Vorschein, wohingegen der Moment des Todes selbst übersprungen wird. Allein das Erscheinen auf den Listen der Toten wird zum Zeugnis des Sterbens. Wird der Tod von Halbwachs in *L'évanouissement* in einer in sich geschlossenen Passage dargestellt, so geht die Verlagerung auf das Leiden in *L'écriture ou la vie* mit einer wiederholten Darstellung einher. Jedoch wird die Szene nie identisch wiedergegeben; einzelne Details werden übernommen, andere ausgelassen, und wieder andere hinzugefügt. So

<sup>19</sup> SEMILLA DURAN, *Le masque et le masqué*, 162.

<sup>20</sup> VORDERMARK, *Das Gedächtnis des Todes*, 222.

entsteht das Bild, das der Leser von der Szenerie des sterbenden Halbwachs im Verlauf der Lektüre bekommt, sukzessive durch die sich ergänzenden Darstellungen.<sup>21</sup> Auffällig in der Darstellung des Sterbens ist die Wiederholung des Intertextes. In seiner Hilflosigkeit betet das Erzähler-Ich eine Stelle aus Baudelaires *Le voyage*: „*Ô mort, vieux capitaine, il est temps levons l'ancre...*“ (kursiv im Original, EV, 32 und 201). Im Vergleich zur singulativen Darstellung in *L'évanouissement* (1967) geht der Tod des Professors in *L'écriture ou la vie* mit einer repetitiven Darstellung einher.

Die gesamte Makrostruktur des Textes ist geprägt von repetitiven Darstellungen. Dazu zählen vor allem auch die Motive, die die Lagererfahrung bildlich umsetzen. Dieser repetitive Charakter bringt zum Ausdruck, was Freud bei seiner Analyse von Neurotikern als ‚Fixierung‘ bezeichnet: In der Wiederholung des Traumatischen wird die Reizbewältigung nachgeholt, die im Moment des Schocks selbst ausgeblieben ist.<sup>22</sup>

Die immer wiederkehrende Variation von Motiven, wie zum Beispiel des Schnees, bringt den obsessiven Charakter von traumatischen Ereignissen zum Ausdruck. In deren Variation spiegelt sich der rekonstruierende Charakter von Erinnerung wider: Durch die Erinnerung an bereits Erinnertes, wie auch an den Schreibprozess, erweckt das Nebeneinander unterschiedlicher Erinnerungsebenen einen vielschichtigen und verschachtelten Eindruck. Auch Küster macht bereits eine Übereinstimmung von Form und Inhalt in Semprúns Werk fest, die sich allerdings rein im Genre des essayistischen Schreibens begründet: In der Ablehnung einer geschlossenen Form sieht er die Weigerung des Autors, sich in der literarischen Form einem Gefängnis mit seinen Vorschriften einzuschreiben, einem Gefängnis wie dem des Lagers.<sup>23</sup>

### *Todesmetaphorik und Raumzeit – Mikrostruktur*

Die Metaphorik selbst evoziert eine unendliche Weite. Es ist die Blindheit im „néant aveugle“ (QBD, 59) des Konzentrationslagers, dem sich ein klarer Himmel gegenüberstellt („un ciel d'hiver transparent“, QBD, 59). Gemeinsam haben beide, „néant“ und Himmel, jedoch die Unfassbarkeit der räumlichen Weite. Diese Weite, die die räumliche Dimension für den Betrachter einnimmt, kommt außerdem in der

<sup>21</sup> Vgl. EV, 32f., EV, 51-53, EV, 201 sowie 246.

<sup>22</sup> FREUD, „Fixierung an das Trauma“, 273-285.

<sup>23</sup> KÜSTER, *Obsession der Erinnerung*, 218.

ständigen Motivik des Schnees zum Ausdruck: In engem Verhältnis mit dem Erscheinen von Schneeflocken steht die blendende Wirkung von Licht.<sup>24</sup> Die Farbe weiß und damit auch der Schnee stimmen in ihrem Einfluss auf die Wahrnehmung mit der Farbe Schwarz überein: Formen und Umrisse werden unkenntlich („brouiller confusément la clarté“, EV, 228) und die Wahrnehmung von Nähe und Distanz wird so unmöglich. In *Le grand voyage* füllt der Schnee die Augen des Erzählers mit dieser „lumière glacée“ (GV, 278). Die Raumwahrnehmung im Lager wird durch die blendende Auswirkung auf das wahrnehmende Subjekt erschwert.

Die Wiederholung der Todesmetaphorik, die die Makrostruktur der Texte bestimmt, reproduziert ein einziges Ereignis mehrmals auf der *discours*-Ebene. Mit der Analyse dieser Metaphern in ihrer Mikrostruktur kommt es zu einer Spannung zwischen der Wiederholung einerseits und dem Aspekt der Reduktion andererseits: Der metonymische Charakter jeder einzelner Metapher kann eine als immens erlebte Erfahrung auf ein einziges Wort komprimieren. Die Gesamtheit der traumatischen Erfahrung wird durch einen Teilaspekt repräsentiert: Dies kann beispielsweise nur ein Blick, das Erscheinen von Schnee oder Rauch sein. Die Metaphern werden zu Momentaufnahmen, die die Zeit auf der *discours*-Ebene in gewisser Weise raffen.

Wie in der imaginistischen Lyrik wird in der Momentaufnahme der Bildlichkeit ein Augenblick aus seinem Kontext isoliert – ein Augenblick, in dem die Zeit stillzustehen scheint.<sup>25</sup> Diese metaphorische Umsetzung in der Literatur entspricht dem Gedanken, dass von traumatischen Erlebnissen keine kontinuierlichen Zeitabfolgen, „sondern Serien von stehenden Bildern“ bewahrt werden. Die traumatische Zeit ist eine Zeit, die „unaufhebbar in Augenblicke und Einzelbilder“ zerfällt.<sup>26</sup> Als „poetische Bild[er]“ sind sie bereits Träger chronotopischer Information:<sup>27</sup>

Chronotopisch ist die innere Form des Wortes, d.h. jenes vermittelnde Merkmal, mit dessen Hilfe die ursprünglich räumlichen Bedeutungen auf zeitliche Beziehungen (im weitesten Sinne) übertragen werden.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Siehe dazu beispielsweise die Erscheinung des Schnees während seines Italienaufenthalts: „[...] le pare-brise d’une voiture en pleine course accroche un rayon de soleil et le renvoie, éblouissant [...]. Des paillettes blanches, brillantes [...]“ (EV, 221).

<sup>25</sup> Zur imaginistischen Lyrik vgl. ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, 141.

<sup>26</sup> ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon*, 73.

<sup>27</sup> BACHTIN, *Chronotopos*, 189.

<sup>28</sup> Ebd., 188.

Hinter dem metonymischen Verhältnis zwischen Darstellung und Wirklichkeit scheint sich eine Strategie zu verbergen, die es erst möglich macht, die immense Erfahrung darzustellen.

### *Intertextualität und Raumzeit im Trauma*

Für die Konstitution des Raums im literarischen Konzept stellt außerdem die intertextuelle Dimension ein wichtiges Element dar. Ein umfassender Dialogizitätsbegriff (wie von Bachtin und Kristeva verwendet), der den Autor ganz in den Hintergrund drängt, kann in Semprúns Werk durch zahlreiche intertextuelle Referenzen auf unterschiedlichen Ebenen angewandt werden. Der dialogische Charakter, der mit den Intertexten einhergeht, öffnet den literarischen Raum.<sup>29</sup> Intertexte erweitern den Erinnerungsraum des Erzählers; als Impulse bilden sie Knotenpunkte und ermöglichen die Überschreitung von einem in den nächsten Raum. Auf der Reise in der Erinnerung wird Milena Jesenskà, beziehungsweise vielmehr ihre Präsenz in Kafkas Briefen, zu einer Verbindung zwischen zwei Episoden: der Preisverleihung des Prix Formentor in Salzburg und dem Moment vor dem Züricher Buchladen, in dessen Schaufenster Franz Kafkas *Briefe an Milena* ausgestellt ist.

Car je me trouve à voyager dans ma mémoire entre le mois de mai 1964, à Salzbourg, et le mois de janvier 1956, à Zurich: le lien étant l'image de Milena Jesenskà, son évocation dans les lettres que Kafka lui adressa. (EV, 266)

Das Präsens minimiert die Distanz, lässt erzählendes und erlebendes Ich eins werden und die literarisierte Figur sorgt für ein oszillierendes Moment zwischen zwei Episoden, Das Zusammenführen beider Szenen wird auf die Ähnlichkeit zweier Frauen zurückgeführt, genauer gesagt die Ähnlichkeit in der männlichen Wahrnehmung dieser beiden Figuren: Dies ist zum einen Kafkas flüchtige Wahrnehmung von Milena Jesenskà und die Wahrnehmung von Semprúns Erzähler einer der Frauen, die bei der Preisverleihung anwesend ist. Davon zeugt der wiederholt auftretende Intertext aus Kafkas Briefen: „*Es fällt mir ein, dass ich mich an Ihr Gesicht eigentlich in keiner bestimmten Einzelheit erinnern kann ...*“ (kursiv im Original, EV, 262 und 275). Die Erinnerung und die Gedanken an Kafkas Werk führen zu einem regelrechten

---

<sup>29</sup> Vgl. SEMILLA DURAN, *Le masque et le masqué*, 169.

Raumwechsel des erlebenden Subjekts – ein Raumwechsel, der im Text durch einen besonders großen Zeilenabstand gekennzeichnet ist:

Je me souviens des Lettres à Milena.

Le volume s'exposait au milieu de la vitrine d'une librairie de la Bahnhofstrasse, à Zurich, quelques années plus tôt. Pour passer le temps, le faire passer plutôt, je parcourais cette rue centrale, commerçante, dans les deux sens: de la gare vers le lac et vice versa. (Absatz auch im Original, EV, 265)

Der Ortswechsel nach Zürich erweitert den Raum erheblich, da sich das erlebende Ich von dort aus über Paris nach Prag bewegt, wo es aus der Kommunistischen Partei Spaniens ausgeschlossen wird.

Interessant im Zusammenhang mit der Intertextualität ist ein Blick zurück auf die Darstellung des sterbenden Halbwachs und die Einbettung des bereits zitierten Baudelaire'schen Intertextes aus *Le voyage*: „*Ô mort, vieux capitaine, il est temps levons l'ancre...*“ (kursiv im Original, EV, 32 und 201). Das Baudelaire-Zitat veranlasst den Leser zu einer Interpretation, die über den Rahmen des individuellen Gedächtnisses hinausgeht und nicht nur den Erzähler den Tod des Soziologen miterleben lässt („J'avais vécu la mort de Halbwachs“, EV, 53). Dies geschieht dadurch, dass der Raum des Lagers verlassen wird und durch das Gedicht ein neuer Raum tangiert wird. Vor allem Kunst und Literatur werden zu Mitteln, die eigene Erfahrung in das kollektive Gedächtnis einzuschreiben.<sup>30</sup>

### *Die Verleihung des Prix Formentor in Salzburg*

Die besondere Komplexität der verschachtelten Erinnerung soll am Beispiel der Verleihung des Prix Formentor in Salzburg, wie sie in *L'écriture ou la vie* dargestellt wird, exemplarisch illustriert werden. In diesem Kapitel gelingt es dem Autor durch einen höchst verschachtelten und assoziativen Erinnerungsvorgang, mindestens fünf Momente eins werden zu lassen: die Verleihung des Prix Formentor im Jahre 1964 in Salzburg, die erste literarische Begegnung mit Milena Jesenskà in Zürich im Jahre 1956, den Parteiausschluss aus der spanischen KP in Prag im selben Jahr, den Tag der Rückkehr nach Paris im Mai 1945 und nicht zuletzt die Lagererfahrung als Ganzes.

---

<sup>30</sup> Vgl. VORDERMARK, *Das Gedächtnis des Todes*, 235.

Ausgehend von einem Foto der Preisverleihung, das detailgetreu beschrieben wird, bricht der Erzähler die Distanz und lässt die Szenerie des Bildes zum Leben erwecken.

Er kommentiert aus der Perspektive eines Regisseurs, der als Beobachter der Szene bereits das Drehbuch kennt. Diese Perspektive zeichnet sich durch ein prospektives Mehrwissen aus: „Ça se passe bien. Les éditeurs qui constituent le jury du prix ne vont pas tarder à se lever [...]“ (EV, 262).

Was Barthes mit dem Begriff des *punctum*<sup>31</sup> bezeichnet, hat bei Semprún folgenden Effekt: Angeregt durch die Ähnlichkeit mit einer der Frauen auf dem Foto, erinnert er sich an Kafkas Milena, die zumindest im ersten Teil Knotenpunkt der unterschiedlichen Assoziationen wird. Sie führt zum einen zur literarisch-philosophischen Reflexion über Kafka, aber auch zu Erinnerungen an den Erwerb des Buches in Zürich. Milena führt seine Erinnerung nach Prag, indem sie ihm auf der Reise in Form des Buches als Begleiterin zur Seite steht. Gemäß der Darstellung von Ruiz-Vargas wird die Figur der Milena also zu einer *clave de recuperación*, die Teil des Erlebnisses ist, das erinnert wird.<sup>32</sup> Sie macht es möglich, dass von einer Raumzeit in die nächste gewechselt werden kann und so beide zugleich erlebt werden. Auffällig ist die zeitliche Dehnung, die die Situation bei der Preisverleihung in Salzburg charakterisiert; zwölf Verleger – darunter Rowohlt, Paulhan und Barral – überreichen ihm einer nach dem anderen die jeweilige Übersetzung von *Le grand voyage*. Auf der *discours*-Ebene alterniert diese Beschreibung vor allem mit der des Parteiausschlusses in Prag. Der gedehnte Zeiteindruck entsteht durch minutiöse Beschreibungen der Verleger, die sich einerseits wiederholen („vient de se lever“, EV, 264, 269, 275), andererseits parallel strukturiert sind. Spannung wird vor allem im Zusammenhang mit Carlos Barral erzeugt, dessen Auftritt durch die Situation des Prager Parteiausschlusses immer wieder unterbrochen wird. Durch die franquistische Zensur in Spanien konnte die spanische Ausgabe nur über Umwege in Mexiko gedruckt werden. Da zum Zeitpunkt der Preisverleihung die Bücher allerdings noch nicht gedruckt waren, überreichte Barral symbolisch einen Blindband: „Carlos Barral feuillette le livre devant moi, pour me faire voir sa blancheur immaculée.“ (EV, 282)

Die weiße Farbe löst im Erzähler unwillkürlich die Erinnerung an die Rückkehr nach Paris am 1. Mai 1945 aus und lässt das immer wiederkehrende Motiv des Schnees

<sup>31</sup> BARTHES, *Die helle Kammer*, 36.

<sup>32</sup> RUIZ-VARGAS, „Claves de memoria autobiográfica“, 207.

in Erscheinung treten. Der Schnee – wie der Erzähler selbst dekodiert – verkörpert seit diesem Moment „la présence de la mort“ (EV, 282) und steht als *pars pro toto* für Buchenwald. Die Assoziation mit dem Schnee löscht das Buch aus und setzt an dessen Stelle die Todeserfahrung: „La neige effaçait mon livre, du moins dans sa version espagnole“ (EV, 282).

Für die Gesetzmäßigkeit der Zeiten in den unterschiedlichen Chronotopoi kann aus der vorangehenden Analyse geschlossen werden, dass Momente, innerhalb derer in die Raumzeit des Traumas übergeleitet wird, eine zeitliche Dehnung erfahren. Diese drückt sich durch ausführliche und wiederholende Beschreibungen aus. Interessanterweise zeigt sich der Moment des Innehaltens auch auf der Metaebene: „Si tel était mon plaisir, je pourrais figer Carlos Barral dans son attitude, présente, je pourrais l’immobiliser dans un présent aussi prolongé qu’il me plairait“ (EV, 278). Nach einem Moment des Abschweifens erweckt der Erzähler Carlos Barral wieder zum Leben: „Je vais redonner vie, couleurs, mouvement à Carlos Barral“ (EV, 281). Die Beschreibung des *dedans* selbst ist hingegen nur durch die motivische Darstellung des Schnees präsent, der als *pars pro toto* eine Raffung im höchsten Grade darstellt. Auffällig ist außerdem, dass die Darstellung der Affekte bei der Preisverleihung den posttraumatischen Symptomen entspricht: Dies zeigt sich in der Unkonzentriertheit („Je n’arrive pas à me concentrer sur cet instant historique“, EV, 269) und im Gefühl des Schwindels („Juste pour que la tête ne me tourne pas, pour garder les pieds sur terre“, EV, 270). Nachdem das traumatische Erleben über lange Zeit aus der bewussten Wahrnehmung des Ichs ausgegrenzt war, bekommt es durch die weißen Seiten der spanischen Ausgaben von *Le grand voyage* (1963) zum ersten Mal wieder Zugang zur Vergangenheit. All diese Gefühlswahrnehmungen zeigen, wie real das *dedans* während der Preisverleihung sich in die momentane Wirklichkeit einmischt. Zu Beginn des Kapitels markieren raum-zeitliche Indikatoren den Übergang zwischen einem Chronotopos in den nächsten: „Mais je suis à Salzbourg, [...]“ (EV, 264), „Car je me trouve à voyager dans ma mémoire entre le mois de mai 1964, à Salzbourg, et le mois de janvier 1956, à Zurich [...]“ (EV, 266), „Mais j’étais à Zurich, à la fin du mois de janvier 1956 [...]“ (EV, 267), „Je suis devant la vitrine d’une librairie de la Bahnhofstrasse [...]“ (EV, 268). Am Ende des Kapitels bleiben temporale Angaben aus, und der Schnee wird zu einem realen Teil der Preisverleihung in Salzburg.

### *Begegnung*

Im Moment der minimalen Distanz zum Erlebten, das heißt der Begegnung von erzählendem und erlebendem Ich, wird die „sujetbildende Bedeutung“<sup>33</sup> der Chronotopoi deutlich. Der Erzähler wird zum sujethaften Grenzgänger, der sich in zwei Räumen beziehungsweise Raumzeiten bewegt: „Il a l'impression d'être fendu en deux, séparé de lui-même par une paroi cristalline, brillante comme un coup de sabre“ (MB, 78). Im Moment der Mich-Erinnerung spiegelt sich die Grenzposition des Erzählers wider: „Ein Teil seiner selbst befindet sich in der Vergangenheit in Buchenwald, der andere in der Gegenwart“.<sup>34</sup>

Hier wird die Gemeinsamkeit zwischen Semprúns Erzähler-Ich und den griechischen Gottheiten Castor und Pollux deutlich: Diese halten sich abwechselnd im Himmel und im Hades auf. Steht der Himmel für das Leben und der Hades für den Tod, so vereinen sich Leben und Tod. Ebenso steht das *dedans* in erster Linie für den Tod und das *dehors* für das Leben. Die oszillierende Position des Erzählers zwischen beiden Räumen macht ihn zum Grenzgänger zwischen Leben und Tod, Tod und Leben: zum „revenant“ (EV, 24). Die Idee des erlebten Todes geht in Semprún mit der mythologischen Anspielung auf die Überquerung des Styx einher – ein Motiv, das als *pars pro toto* für die Unterwelt und für den Tod steht: „Peut-être n'avais-je pas tout bêtement survécu à la mort mais en étais-je ressuscité [...]. En sursis illimité, du moins, comme si j'avais nagé dans le fleuve Styx jusqu'à l'autre rivage“ (EV, 25). Die mythologische Bildlichkeit veranschaulicht die Identitätsspaltung, die mit dem erlebten Tod einhergeht.<sup>35</sup> Indem die Schwelle des Lagereingangs überschritten wird, tritt der Erzähler laut Vordermark in eine Welt der Toten ein.<sup>36</sup> Es findet eine Grenzüberschreitung statt.

Wie sieht die Raumzeitwahrnehmung im Moment der Begegnung aus? Der Chronotopos, welcher der traumatischen Raumzeit vorangeht, ist gekennzeichnet durch eine präzise und insistierende Verortung des Geschehens im Raum: Lokaladverbien werden häufig wiederholt. So zum Beispiel, als der Schnee über die Pariser Wirklichkeit am Tag der Rückkehr einbricht: wiederholte Nennungen von „au coin de

<sup>33</sup> BACHTIN, *Chronotopos*, 187.

<sup>34</sup> VORDERMARK, *Das Gedächtnis des Todes*, 253.

<sup>35</sup> Zum Motiv der Überquerung des Styx vgl. ebd., 252-255.

<sup>36</sup> Ebd., 248.



l'avenue Bel-Air et de la place de la Nation“ (EV, 149/50). Deutlich wird dies auch bei der bereits zitierten Schwarzbrot-Szene in *Le grand voyage* (1963): In anaphorischer Anordnung wiederholt sich die Ortsangabe „à Ascona“ und wird außerdem noch präzisiert: „à Ascona, sur le quai d'Ascona, devant le lac brillant sous le soleil d'hiver“ (GV, 149). Eine ähnliche narrative Umsetzung der Verortung findet sich in *Le grand voyage* (1963), als im Café in Limoges die Melodie von *Tequila* aus einer Musikmaschine von *Stardust* überlagert wird und den Erzähler in das Konzentrationslager zurückversetzt. *Stardust* wurde im Lager vom Jazz-Ensemble regelmäßig gespielt. Wie auch bei den vorangehenden Beispielen wird das *dehors* wiederholt im Raum verortet („à Limoges“, GV, 151); wiederum wird die Angabe präzisiert: „Nous étions au comptoir [...]“ (GV, 151). Im Gegensatz zur Raumdarstellung im *dehors* wird auf den Moment der Verortung im *dedans* weniger stark insistiert; er wird teilweise auch ausgelassen. Im Zusammenhang mit passiver Mich-Erinnerung handelt es sich meist um Ortsbenennungen, die die Topographie des Konzentrationslagers in ihrer Melancholie stilisieren und nicht präzise situieren: „sous la neige de la Thuringe, au milieu des grands hêtres où soufflaient les rafales de l'hiver“ (GV, 150).

Auch temporale Angaben werden im Chronotopos, der dem Trauma vorangeht, präzisiert: Dabei definiert die temporale Angabe „deux ans plus tard“ (GV, 148) den Zeitpunkt des Geschehens interessanterweise in Bezug auf das Lager und macht das KZ damit zum Ausgangspunkt. Außerdem bringt die Angabe „ce soir“ (GV, 149) im Singular die Einmaligkeit des Ereignisses zum Ausdruck. Im Gegensatz dazu spielt der Autor im Chronotopos des *dedans* mit dem Plural der Zeitangaben „ces instants“ (GV, 150), und lässt daher eine Beschreibung für viele Ereignisse entstehen. Dieses iterative Moment rafft die Zeit in Bezug zur erlebten Zeit, so wie dies an anderen Stellen durch Metonymien geschieht: z.B. durch *Stardust* (GV, 151). Reflexionen über *Tequila* lassen den Moment vor dem Übergang zum *dedans* gedehnt erscheinen. Das *dedans* selbst ist hingegen nur durch *Stardust* repräsentiert und somit aufs äußerste komprimiert. Damit es zu einer Begegnung kommt, müssen Teile aus beiden lebensgeschichtlichen Episoden zumindest partiell übereinstimmen: „ce n'était pas la même musique, mais c'était le même univers de solitude [...]“ (GV, 151).

Ebenso verhält es sich beispielsweise, als der Erzähler mit Odile abends tanzen geht: Dabei wird zum einen der Alltag der Nachkriegszeit und die Beziehung zu Odile relativ ausführlich beschrieben, aber auch der Abend selbst. Der Chronotopos des *dedans* hingegen wird in der motivischen Wiederkehr der Jazz-Musik und des Schnees verkörpert (EV, 165). So erfährt das *dedans* dieselbe Zeitraffung auf textueller Ebene, wie schon zuvor festgestellt wurde. Temporale Indikatoren im *dedans* selbst sind kaum vorhanden. Dies stimmt überein mit dem Proust'schen Konzept der Zeitwahrnehmung im Traum, das uns sein Erzähler in *Sodome et Gomorrhe* wie folgt darstellt: „[...] le sommeil qui ne sait si nous avons dormi deux heures ou deux jours, ne peut nous fournir aucun point de repère“ (Proust III, 373).

Das Einleiten eines jeweils neuen Chronotopos wird gekennzeichnet durch Ausdrücke des unwillkürlichen, plötzlichen Erscheinens: „à brûle-pourpoint“ (EV, 41), „Ca m'a fait sursauter“ (EV, 43) und die zitternde Hand („Ma main s'est mise à trembler“, EV, 43) zeigen die emotionale Reaktion im Subjekt der Erinnerung, die diese plötzlich in ihm auslöst.

Was das Miteinander beider Raumzeiten kennzeichnet, ist das Verschweigen des Terrors:<sup>37</sup> Nur der Erzähler selbst erfährt die Simultaneität, seine Außenwelt nicht. Als eine Scheibe Schwarzbrot beim Essen mit Freunden die traumatische Erfahrung des „dedans“ unwillkürlich in sein Bewusstsein ruft, reflektiert er seinen Rückzug und seine Verschwiegenheit gegenüber der anwesenden Freundin: „je ne pouvais quand même pas lui dire que [...]“ (GV, 150). Und doch ist er in seiner Innenwelt „en train de mourir“ (GV, 150) und „en train de défaillir de faim“ (GV, 150).

### *Fazit: Der Chronotopos des Traumas*

Rückblickend auf die Analysen von Semprúns Werk kann festgestellt werden, dass sich die Raum-Zeit-Wahrnehmung im Trauma von der restlichen Zeit abhebt. Die Weite von Raum und Zeit wird in der metonymischen Gestalt der Metaphern gerafft dargestellt. Eine biographische Zeit ist für die immense Erfahrung des Traumas nicht möglich. Der Übergang des Erzählers in den traumatischen Raum stört die Zeit im Alltag der Erzählgegenwart. Außerdem – und dies erscheint für Semprún besonders signifikant –

---

<sup>37</sup> MAHLKE, „„All Limits Were Exceeded Over There“. The Chronotope of Terror in Modern Warfare and Testimony“, 105 passim.

konnte festgestellt werden, dass sprachliche Form und Inhalt sich gegenseitig bedingen. Die vorgenommene Textanalyse führt zu dem Ergebnis, dass die Chronotopie in Semprúns Werk Teil eines funktionalen Stils wird, bei dem sprachliche Gestaltung und Inhalt sich gegenseitig bedingen: Durch die sprachliche Umsetzung wird in Semprúns Werk die Natur von Erinnerung und Trauma zum Ausdruck gebracht. Die assoziative Natur der episodischen Erinnerung bricht mit der Chronologie der Textstruktur. Der metonymische Charakter der Todesmetaphern, wie Schnee, Rauch und Blick, und damit die poetische Mehrfachkodiertheit einzelner Worte, erlauben dem Erzähler Sprünge in Raum und Zeit. Die motivische Wiederkehr von Bildern, wie auch von kurzen Szenen und Episoden aus der Zeit im KZ reflektiert auf textstruktureller Ebene ein wesentliches Charakteristikum des Traumas: die „Fixierungen an das Erlebnis“.<sup>38</sup> Der Wiederholungscharakter in der narrativen Umsetzung des Traumatischen wird durch eine Gegenüberstellung mit dem ‚Außenraum‘ verstärkt: In der Welt des *dehors* sind singulative Ereignisdarstellungen deutlich häufiger vertreten. Die Makrostruktur des Textes und der Traumabegriff gehen miteinander einher.

In der Mikrostruktur der einzelnen Metaphern des Todes zeigt sich zum einen die immense Gestalt des Traumatischen, dessen Weite für das Subjekt nicht fassbar ist (z.B. Metapher des Schnees). Zugleich zeigen sie aber in ihrer metonymischen Form den Umgang mit dem Traumatischen auf: Das immens Wahrgenommene wird auf ein Wort komprimiert, das als *pars pro toto* für die Gesamtheit des Erlebten steht. Ausdehnung in Form von Metonymie lernen wir als eine narrative Strategie der Darstellung des Traumatischen kennen.

Während die bisher genannten Ergebnisse sich vielmehr auf den individuellen Umgang mit traumatisierenden Ereignissen beziehen und damit das individuelle Gedächtnis betreffen, kommt es durch zahlreiche Intertexte zu einer Raumweitung: Der erlebte Tod wird in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben. Definiert Assmann Zeit und Raum als „kulturelle Konstrukte, Orientierungsgrößen, Sinnträger, die sich mit der Geschichte der Menschen wandeln“,<sup>39</sup> so wäre es interessant zu erforschen, ob die Gesetzmäßigkeiten von Raum- und Zeitdarstellung im Zusammenhang mit Traumata für einen gesamten Kulturraum gelten. Für den Moment muss auch offen bleiben, ob nicht sogar eine Parallele in der Wahrnehmung von Raumzeit und deren literarischen

---

<sup>38</sup> FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, 9.

<sup>39</sup> ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, 121.

Darstellung über diesen Raum hinaus festzumachen ist. Nicht zuletzt entstand die Idee eines Chronotopos des Traumas in Anlehnung an Kirsten Mahlkes Ausführung zu Zeugenliteratur im Kontext der argentinischen Militärdiktatur. Folgt der Chronotopos des Terrors in seiner Darstellung universalen Gesetzmäßigkeiten? Eine vergleichende Literaturanalyse könnte aufschlussreiche Informationen über die Konstitution des modernen Menschenbildes in sich bergen. Bachtins Chronotopoi könnten damit um einen weiteren Chronotopos in der zeitgenössischen Literatur erweitert werden: den des Traumas. Nur die Analyse von Raum und Zeit in einem umfangreichen Textkorpus könnte eine fundierte Aussage über die literarische Darstellung von Terrorerfahrung erlauben und damit eine Lücke in der aktuellen Forschung schließen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- PROUST, MARCEL: *Sodome et Gomorrhe*, ANTOINE COMPAGNON (Hg.), *À la recherche du temps perdu*, Bd. 3, Paris: Gallimard 1988-1989 (abgekürzt Proust III).
- SEMPRÚN, JORGE: *Le grand voyage*, Paris: Gallimard 1963 (abgekürzt GV).
- *L'évanouissement*, Paris: Gallimard, 1967 (abgekürzt E).
- *La montagne blanche*, Paris: Gallimard 1986 (abgekürzt MB).
- *Quel beau dimanche!*, Paris: Bernard Grasset 1980 (abgekürzt QBD).
- *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard 1994 (abgekürzt EV).
- *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona: Planeta 1995 (abgekürzt AFS).
- *Le mort qu'il faut*, Paris: Gallimard 2001 (abgekürzt LMQF).

### Sekundärliteratur

- ALBERS, IRENE: *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- ARÁN, PAMPA: „Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Supertenencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea“, dies. (Hg.): *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*, Córdoba: Centro de estudios avanzados 2010, 13-30.
- ASSMANN, ALEIDA: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Schmidt 2008.
- BACHTIN, MICHAEL M.: *Chronotopos* (mit einem Nachwort von KIRSTEN MAHLKE und MICHAEL FRANK), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- FABER, RICHARD: *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Semprúns KZ-Literatur*, Berlin: Edition Tranvía 1995.

- FERRÁN, ORFELIA: „Cuanto más escribo, más me queda por decir“. Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún“, *MLN* 2 (2001), 266-294.
- FREUD, SIGMUND: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main: Fischer 2005.
- *Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1955.
- „Fixierung an das Trauma“, ALEXANDER MITSCHERLICH/ ANGELA RICHARDS/ JAMES STACHEY (Hgg.): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1978, 273-285.
- KÜSTER, LUTZ: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns*, Frankfurt am Main: Vervuert 1989.
- MAHLKE, KIRSTEN: „All Limits Were Exceeded Over There“. The Chronotope of Terror in Modern Warfare and Testimony“, ESTELA SCHINDEL/ PAMELA COLOMBO (Hgg.): *Space and the Memories of Violence. Landscape of Erasure, Disappearance and Exception*, London: Palgrave Macmillan 2014, 105-118.
- NEUHOFFER, MONIKA: „*Ecrire un seul livre, sans cesse renouvelé*“. *Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Frankfurt am Main: V. Klostermann 2006.
- SCHACTER, DANIEL L.: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- SEMILLA DURÁN, MARÍA ANGÉLICA: *Le masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail 2005.
- TIDD, URSULA: „Exile, Language, and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprun“, *The Modern Language Review* 3 (2008), 697-714.
- VORDERMARK, ULRIKE: *Das Gedächtnis des Todes. Die Erfahrung des Konzentrationslagers Buchenwald im Werk Jorge Semprúns*, Köln: Böhlau 2008.