

Für die Generation, die den Zeitzeugen folgt, erscheint Auschwitz nicht mehr als Ende, als Schlusspunkt der unheilvollen Geschichte, sondern als «weißer Ursprung»: «Auschwitz n'apparaît plus comme un terme, une fin de l'Histoire désastreuse, à gérer et à transmettre, mais comme une origine blanche qui creuse un trou dans le présent.»<sup>1</sup> Eben dieses «Loch in der Gegenwart» ist der imaginäre Ursprungsort des Schreibens von nachgeborenen Autoren, in deren Texten die *Shoah* als inszenierte Leerstelle eingeschrieben ist. In den letzten Jahren wurden in der Forschung verschiedene Konzepte von Zeugenschaft entworfen, die verdeutlichen, dass die Möglichkeit des Zeugnisablegens nicht an eine Augenzeugenschaft gebunden ist und dass das Ereignis der *Shoah* unabhängig vom konkreten Erleben nur in seiner erzählenden und kulturellen Rekonstruktion und Repräsentation Bestand hat.<sup>2</sup> Die Werke der zweiten Generation können ausgehend von diesen Prämissen als sekundäre Zeugnisse klassifiziert werden. Im Gegensatz zu den Werken der ersten Generation der Zeugen, die von ihrem Erlebten erzählen und nach Ausdrucks- und Darstellungsformen dafür ringen, steht bei der nachfolgenden Generation die Auseinandersetzung mit dem Nicht-Erleben und die Suche nach Repräsentationsformen für diese Abwesenheit von direkter Erinnerung im Mittelpunkt des Erzählens. In diesem Beitrag soll nun dargelegt werden, wie zwei Autoren der nachgeborenen Generation, Gérard Wajcman und Robert Bober, in spezifischen Schreibverfahren ein Ereignis bezeugen und erinnern, das sie selbst nicht beziehungsweise nicht bewusst erlebt haben. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf zwei Aspekten: dem metonymischen Verfahren und der performativen Dimension des Schreibens.<sup>3</sup>

*L'interdit* des 1949 geborenen Autors und Psychoanalytikers Gérard Wajcman ist ein Text, der Rätsel aufgibt.<sup>4</sup> Zunächst einmal ist der Textbegriff problematisch: *L'interdit* besteht bis auf die letzten 14 Seiten ausschließlich aus Fußnoten, während der eigentliche Text abwesend ist. Der Leser muss bei seiner Lektüre, wie es bereits im Klappentext heißt, zweierlei leisten: Er muss sich vorstellen, was war – oder was hätte sein können – und er muss sich Gedanken darüber machen, warum der Text nicht anwesend ist. Die Fußnoten beginnen im Stil eines Kommentars zu dem abwesenden Haupttext. Der Verfasser der Fußnoten kommentiert, zitiert aus nicht in den Haupttext eingeflossenen Briefen und gibt Anmerkungen und Ergänzungen, die der Autor des abwesenden Textes auf dem Rand des Manuskripts vermerkt hat, wieder. Das Schreiben wird in Wajcmans Text also metonymisch in die Fußnoten verlagert, was schon optisch durch die teilweise leere Buchseite angezeigt wird. Die Fußnote steht dabei in einer räumlichen und inhaltlichen Beziehung zum abwesenden Text. Sie weist keine Abbild- oder Ähnlichkeitsrelationen zu diesem auf, wie eine Metapher, sondern lediglich Berührungsrelationen.<sup>5</sup>

Um die Funktion des metonymischen Schreibens zu verdeutlichen, sind einige Anmerkungen zum Inhalt des Textes notwendig, soweit dieser aus den Fußnoten rekonstruiert werden kann. *L'interdit* «erzählt» die Geschichte eines Mannes, der seine Geliebte verlässt, kreuz und quer durch Italien reist, bevor er sich in Venedig einer tieferen Reflexion über sein bisheriges Leben unterzieht. Hier wird der Protagonist damit konfrontiert, dass sich hinter der Fassade seines umtriebigen Lebens eine innere Leere, ein Mangel, verbirgt, der ihm schon immer eigen war, dem er aber bislang ausgewichen ist. Die metonymische Logik des Ausweichens oder Ersetzens kann hier also auch auf der Handlungsebene des Textes nachgewiesen werden: Die Abreise des Mannes, der bislang ein «Ersatzleben» geführt hatte, erfolgte anstelle einer Erklärung und anstelle von Worten. Seine Freunde haben ihm bis dahin eine «Ersatzidentität» verliehen, die seine innere Leere überdeckte, der Protagonist interpretiert sein bisheriges Sprechen als Ausweichen vor dem Schweigen, das ihm eigentlich entsprechen würde. Zu der «Ersatzidentität» hat er sich über die Zeit auch ein geliehenes Gedächtnis verschafft.<sup>6</sup> Er fühlt sich plötzlich als Fremder – das heute ungebräuchliche Verb *s'étranger* («sich entfernen», «fremd machen») wird so nicht zufällig in einer der Fußnoten erläutert. Es bezeichnet genau jenen Bewusstseinsprozess, den der Protagonist durchlebt.<sup>7</sup> Nach dem zufälligen Zusammentreffen mit einem betenden Juden in einer Synagoge erkennt der Protagonist diese Fremdheit als Charakteristikum seiner jüdischen Identität.<sup>8</sup>

Im Verlauf des Textes entfremdet sich der Protagonist nicht nur von sich selbst, sondern auch von seiner Sprache: Er verliert nach und nach die Fähigkeit, Französisch zu reden und zu verstehen, obwohl dies die einzige Sprache ist, die er eigentlich spricht. Im Gegenzug wird im letzten Textabschnitt das Jiddische als imaginäre Muttersprache entworfen und im Rückblick – Jiddisch ist die Sprache, die in der Kindheit des Protagonisten häufig gesprochen wurde, die er jedoch weder spricht noch versteht – zu einer «paradiesischen», absoluten Sprache stilisiert, die eine Einheit von Sprache und Identität gewährleisten kann. Typographisch wird das dadurch angezeigt, dass das Schreiben nun plötzlich die gesamte Buchseite einnimmt. Es wird jedoch auch deutlich, dass dieser Entwurf einer identitätsfundierenden Muttersprache nur ein imaginärer sein kann und vor allem auf den Verlust und den Mangel jener Muttersprache verweist, wie er für einen nach der *Shoah* geborenen Juden mit ostjüdischen Wurzeln typisch ist. Das Jiddische, das samt seinen Sprechern und der ostjüdischen Kultur in der *Shoah* nahezu vollständig vernichtet wurde und heute nicht mehr als natürliche Sprache existiert, ist für den Protagonisten unwiederbringlich verloren. So entsteht die paradoxe Situation, dass der Protagonist das Jiddische zwar als seine eigentliche Muttersprache empfindet, von derselben Sprache aber ausgeschlossen bleibt. Das Jiddische beziehungsweise die Abwesenheit des Jiddischen bilden in ihm eine verschlossene, unzugängliche «Krypta», und es ist diese Abwesenheit, die sein Leben und seine Identität bestimmt.<sup>9</sup> Eine gelungene Identitätskonstitution auf der Basis der Tradierung kultureller Werte wird dadurch unmöglich – ein nach der *Shoah* geborener Jude mit ostjüdischen Wurzeln muss, so legt es *L'interdit* nahe, sich und seinem Jüdischsein zwangsläufig fremd bleiben.

Vor dem Hintergrund dieser problematischen Identitätskonstitution erhält auch die komplexe Erzählstruktur des Textes seine Bedeutung. Scheint der Verfasser der Fußnoten zunächst der Herausgeber des Textes zu sein, entfaltet sich

im Lauf der Lektüre ein autofiktionales Spiel, in dem sich die Identitäten von Autor, Herausgeber und Protagonist zunehmend überlagern und in dem die unterschiedlichsten, zum Teil widersprüchlichen Identitätszuschreibungen vorgenommen werden.<sup>10</sup> Dieses komplizierte autofiktionale Erzählen ist jedoch kein postmodernes, unverbindliches, rein selbstbezügliches Spiel mit Sprache und Bedeutung. Vielmehr wird es durch die problematische jüdische Identität des Protagonisten, der für immer von der Sprache und Kultur seiner Eltern getrennt ist, erzwungen. Es ist der unaufhebbare Verlust der jiddischen Sprache und Kultur, die einen Nachvollzug im Schreiben notwendig macht, um eine gewisse literarische Präsenz zu erzeugen. Sich in einer performativen Schreibweise der Abwesenheit, im Vollzug des Schreibens also, als jüdisches Subjekt zu konstituieren, erweist sich als einzige Möglichkeit für den von seiner Muttersprache getrennten, nachgeborenen Juden. Letztlich ist seine Fremdheit jedoch unaufhebbar und führt am Ende des Textes zu einem endgültigen Verstummen: «Être silencieux, ce serait ma façon d'être juif.»<sup>11</sup> Die Wiederaneignung des Jiddischen, so legt es die Textlogik nahe, ist eben nur in der Fiktion, ein paar Buchseiten lang, möglich und macht so den durch die *Shoah* erlittenen Bruch mit der Sprache und Kultur der Vorfahren zum Anfangs- und Endpunkt des Schreibens zugleich.

Der abwesende Text und das metonymische Verlagern des Schreibens in die Fußnoten materialisieren das, was sich im linearen Schreiben nicht ausdrücken lässt. Die Textgestalt von *L'interdit* kann so auch als Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen eines Schreibens über die *Shoah*, das unter den Bedingungen des Sekundären steht, gedeutet werden. Der abwesende Text verweist auf das abwesende Gedächtnis der Juden der zweiten Generation, letztlich auf die vernichtete ostjüdische Kultur und den Tod der jiddischsprachigen Bevölkerung Osteuropas. Ein nachgeborener Jude wächst «sprachlos» (*interdit*) auf, die innere Leere und der ursprüngliche Verlust sind nicht kompensierbar, lassen allenfalls vorübergehend ein «Ersatzleben» zu, bevor sie zu einem endgültigen Verstummen (*interdit*) führen. Die Ermordung der Juden in der *Shoah* bleibt in letzter Instanz «unsagbar» (*interdit*) beziehungsweise lässt sich nur in einer metonymischen Schreibweise der Abwesenheit darstellen. Eine Rekonstruktion der zerstörten Jiddischkeit, ein Ausfüllen der textuellen Leerstellen also, ist unmöglich und bleibt somit ebenfalls «unsagbar» beziehungsweise «verboten» (*interdit*).

Die *Shoah* ist in Robert Bobers *Quoi de neuf sur la guerre?* genau jener weiße Ursprung, der ein Loch in der Gegenwart hinterlässt, wie im Eingangszitat dieses Artikels benannt.<sup>12</sup> Die *Shoah* ist abwesend im Roman, der in seiner ersten Hälfte in einer Pariser Schneiderwerkstatt unmittelbar nach dem Krieg spielt. In dieser Werkstatt begegnen sich vorwiegend jüdische Überlebende des Krieges, die reihum Geschichten erzählen. Die Geschichten brechen jedoch immer dann ab, wenn die *Shoah* zur Sprache zu kommen droht und hinterlassen ein tiefes Schweigen. Die *Shoah* wird nur indirekt in einer elliptischen Schreibweise aufgerufen und reicht über «sinnvolle» Leerstellen in den Raum des Romans hinein. Der Leser wird dadurch auf sein Wissen sowie auf seine Imagination verwiesen und wird aufgefordert, die offenen Leerstellen im Text auszufüllen: «Tout se passait dans la tête.», wie es gleich im ersten Kapitel heißt.<sup>13</sup> An der Person des Nähers im Atelier, einem Überlebenden von Auschwitz, kann dieses Verfahren verdeutlicht werden. Der Mann stellt sich folgendermaßen vor: «Mon nom, c'est Abramowicz.

Maurice Abramowicz. Ici, à l'atelier, on m'appelle Abramauschwitz.»<sup>14</sup> Da Abramowicz nicht über seine Vergangenheit redet, erfährt der Leser nicht mehr über sein Schicksal als ehemaliger Deportierter, als sich in dem Namen «Abramauschwitz» und in verschiedenen anderen Assoziationen kristallisiert. So erzählt Abramowicz:

Un jour, je ne sais plus à propos de quoi, Jacqueline m'avait demandé: «Quand un enfant meurt, qu'est-ce qu'on fait de ses affaires?» Je n'ai pas répondu. Est-ce que je sais, moi, ce qu'on fait des affaires d'un enfant quand il meurt chez lui.<sup>15</sup>

Hier bricht das Kapitel ab und der Leser wird auf seine eigenen Gedanken zurückgeworfen. Léon, der Bügler, berichtet an anderer Stelle davon, wie der Schneidermeister M. Albert von einer Kundin mit enormem Brustumfang erzählt und dann plötzlich mit Blick auf Abramowicz seine Erzählung unterbricht und zu seiner Arbeit zurückkehrt «[...] en se disant peut-être que, ces dernières années, Abramauschwitz avait plutôt rencontré des gens qui rentraient à plusieurs dans un centimètre.»<sup>16</sup> Eine Prostituierte, zu der Abramowicz regelmäßig geht, sagt eines Tages zu ihm: «Dis donc, t'es un drôle de numéro toi!»<sup>17</sup> Nachdem dieser nicht versteht, was sie damit meint, wird erklärt: «Elle avait joué à la Loterie nationale le numéro qu'on m'avait tatoué sur l'avant-bras et elle avait perdu.»<sup>18</sup> Erzählt wird weiter nur noch, dass Abramowicz die Prostituierte fluchtartig verlassen hat und nicht mehr zu ihr zurückkehrte.

Bobers elliptische Schreibweise wurde verschiedentlich als Beleg für die Unsagbarkeit der *Shoah* angeführt.<sup>19</sup> Wie das Beispiel jedoch zeigt, muss der Topos des Unsagbaren modifiziert werden. Die *Shoah* wird zwar ausgespart, reicht aber in sprechenden Leerstellen in den Raum des Romans hinein und ist damit ständig und unausweichlich als Leerstelle präsent. Das Schreiben wird metonymisch in Geschichten, die um diese Leerstelle herum erzählt werden, verlagert, und durch dieses metonymische Schreiben wird die *Shoah* als Abwesenheit präsent gehalten. Erst in dieser Dialektik von Abwesenheit und Präsenz erschließt sich Bobers Schreibweise vollständig.

Auf der Metaebene steht hinter der präsenten Abwesenheit der *Shoah* die Frage, wie ein Autor, der selbst nicht deportiert wurde, über die *Shoah* schreiben kann. «Unsagbar» ist die *Shoah* für Bober nicht aufgrund des erlebten Grauens in den Lagern und der Inadäquatheit der Sprache, dieses auszudrücken, sondern seine metonymische Schreibweise der Abwesenheit resultiert aus seiner Nicht-Erfahrung, und somit erfährt der Leser in *Quoi de neuf sur la guerre?* zwar nichts Neues über den Krieg, aber darüber, welche Aus- und Nachwirkungen dieser in der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart hinein hat.

*Quoi de neuf sur la guerre?* wird von einer Vielzahl verschiedener Ich-Erzähler wiedergegeben, die reihum Geschichten erzählen. Diese einzelnen Geschichten, die immer wieder abrupt abbrechen, stehen unverbunden nebeneinander, ohne dass ein übergeordneter Erzähler einen Zusammenhang zwischen ihnen herstellen würde, und bilden den ersten Teil des Romans. Beim zweiten Teil des Romans handelt es sich um einen Tagebuchauszug von einer der Figuren des ersten Teils aus den Jahren 1981–1982. Auch diese beiden Teile stehen unvermittelt nebeneinander – inhaltliche Bezüge muss der Leser selbst herstellen.

Die fragmentarische Struktur des Romans ist ein Hinweis darauf, dass sich die Geschichten nicht in einen geschlossenen Erzählzusammenhang integrieren lassen und ein totalisierendes, lineares Schreiben nach der *Shoah* nicht mehr mög-

lich ist. Die Erzählstruktur spiegelt dabei den Bruch wider, der den Überlebenden durch die *Shoah* zugefügt wurde. Aufrechterhalten wird das Romangeschehen durch die Geschichten, die um die Leerstelle der *Shoah* herum erzählt werden und deren mündliches Erzählen in seinem Vollzug wiedergegeben wird. Diese performative Dimension des Geschichtenerzählens konstituiert ähnlich wie eine Aufführung im Theater Präsenz. Nicht zufällig vergleicht Léon, der Bügler, der seine eigenen Geschichten inszeniert, indem er sie mit der entsprechenden Gestik und Mimik untermalt, die Schneiderwerkstatt mit einem Theater.<sup>20</sup>

Sinnbildlich für den performativen Charakter der Geschichten ist die Geschichte über die Uhr, die David von seinem Vater anvertraut bekommt, kurz bevor dieser deportiert wurde. Der Vater hat David, der zu diesem Zeitpunkt erst drei Jahre alt ist, gezeigt, wie man die Uhr aufzieht und die Uhrenkette dann an seinem Handgelenk festgemacht. Seitdem zieht David die Uhr, die für ihn als Substitut für die deportierten Eltern fungiert, jeden Tag auf und hält sie dadurch am Laufen. Diese regelmäßige, sich täglich wiederholende Geste ist für David das Einzige, das die Präsenz der Eltern suggeriert:

Le tic-tac régulier, les aiguilles qui indiquent l'heure et les secondes, c'est quelque chose d'eux qui continue à vivre et qui lui a été transmis. Quelque chose qu'il a reçu pour le faire vivre à son tour. C'est pourquoi, chaque soir, immanquablement, David, comme son père le lui a appris, redonne vie à cette montre. Et c'est pourquoi aussi, chaque matin, son premier geste est de la porter à son oreille. Ce qui est important, ce n'est pas que cette montre donne l'heure exacte, mais qu'elle ne s'arrête jamais.<sup>21</sup>

Die Uhrengeschichte kann als *mise-en-abyme* gelesen werden und verweist selbst-reflexiv auf die Funktionsweise des Romans: Wie Davids Uhr jeden Tag aufgezo-gen wird und dem Jungen gleichzeitig die Präsenz und Abwesenheit der Eltern vermittelt, wird das Romangeschehen durch das wiederholte Erzählen von Geschichten konstituiert, das zugleich, in einer Dialektik von Präsenz und Abwesenheit, auch auf die Unmöglichkeit eines herkömmlichen Erzählens und den unhintergehbaren Bruch durch die *Shoah* verweist.

Ein kurzer Blick auf den zweiten Teil von *Quoi de neuf sur la guerre?* sowie Bobers Gesamtwerk erschließt eine weitere Dimension des Performanzcharakters in dessen Schreiben, das die Möglichkeit eröffnet, narrative Identitäten zu konstituieren und im fiktiven Textraum zu erproben.<sup>22</sup>

Raphaël, dessen Eltern aus Polen nach Frankreich emigriert sind und der den Krieg als Kind in Frankreich überlebt hat, berichtet in seinem Tagebuch aus den Jahren 1981–1982 davon, dass er in einem Altersheim alte Juden fotografieren möchte, welche die untergegangene ostjüdische Welt noch in sich tragen.<sup>23</sup> Stellt dieses Projekt einerseits den Versuch dar, die von diesen Männern repräsentierte jüdische Kultur vor dem Vergessen zu bewahren, indem die Fotos der Nachwelt Spuren der ehemaligen Bewohner der ostjüdischen *Shtetl* festhalten, dann ist diese Arbeit andererseits für Raphaël selbst von existentieller Bedeutung: «Voilà, c'est ça: faire des photos et (tant pis pour la formule mais je n'en trouve pas d'autres), m'inscrire dans une histoire.»<sup>24</sup> Da für Raphaël die Wurzeln seiner Herkunft aufgrund der Zerstörung der ostjüdischen Kultur und des Schweigens seiner Eltern unwiederbringlich verloren sind und seine jüdische Identität nicht mehr selbstverständlich gegeben ist, muss er sich eine Genealogie erfinden. Er tut dies, indem er sich mit seinem Fotoprojekt in eine Reihe von Juden einreihet, die aus Osteuropa stammen. Die Raphaël-Episode verweist ähnlich

wie die Uhrengeschichte wiederum selbstreflexiv auf Bobers Schreiben und sein Gesamtwerk. Bobers autobiographischer Film *Réfugié provenant d'Allemagne apatride d'origine polonaise* (1975) führt an den Ursprung seines Schreibens und Filmemachens zurück: Robert Bober unternimmt in diesem Film eine Reise nach Radom, in die polnische Geburtsstadt seines Vaters, wo er sich auf die Suche nach seiner jüdischen Identität macht. Dort stellt er schnell fest, dass das jüdische Radom nicht mehr existiert, und auf dieser Abwesenheit jüdischen Lebens nach der *Shoah* baut Bobers fiktive Identitätskonstruktion auf. Der Film zeigt, dass für die Generation, die nicht in Polen geboren wurde, deren kulturelle Wurzeln aber dennoch dort liegen, ein Anknüpfen an diese Vergangenheit problematisch geworden ist. Aufgrund der Auslöschung jüdischen Lebens in Osteuropa ist eine Einschreibung in die jüdische Kultur allenfalls als voluntärer, nicht mehr als natürlicher Akt zu leisten: über den Versuch einer Imagination, die geborgte Erinnerungen zu Hilfe nimmt, die ihren Fiktions- und Konstruktionscharakter zugleich reflektiert und damit der Gefahr eines nostalgischen Blickes auf die Vergangenheit entgeht. Und so zeigt der Film, wie sich Bober Erinnerungen leiht und sich damit ein eigenes, fragmentarisches Gedächtnis konstruiert: Neben einigen wenigen Erinnerungen seines Vaters an seine Kindheit sind dies alte Familienfotos, alte Fotos von Roman Vischniac, die Radom vor dem Krieg zeigen, und die Erzählungen einer alten jüdischen Überlebenden. In einer Dialektik von Abwesenheit und Präsenz werden aktuelle Aufnahmen von Radom neben alte Fotos montiert, wodurch dem Zuschauer der durch die *Shoah* erzeugte Bruch, von dem der Film seinen Ausgang nimmt, ständig präsent gehalten wird.<sup>25</sup> Wie dieser Film und der besprochene Roman können auch die anderen Werke von Bober, die alle um die Leerstelle der *Shoah* kreisen, als fiktive Einschreibungen in die Kultur und Identität seiner Vorfahren interpretiert werden. Identität wird damit, wie es Imre Kertész einmal in einem Essay formuliert hat, zu einer schriftstellerischen Aufgabe.<sup>26</sup>

Verschiedene Theorien erörtern den Zusammenhang von Erinnerung und Identität von jüdischer Seite aus, und ausgehend von einer Bestimmung jüdischer Identität nach der *Shoah* findet die Rolle und Funktion des Schreibens vieler nachgeborener Juden eine Erklärung. Gemeinsam ist diesen Theorien, dass ein homogener Identitätsbegriff, der auf einer kontinuierlichen Tradierung kultureller Werte basiert, problematisiert wird und Identität als fragmentarische, löchrige oder abwesende Kategorie entworfen wird.<sup>27</sup> So beschreibt der 1948 geborene Schriftsteller Henri Raczymow in einem Essay sein eigenes Gedächtnis, das er als exemplarisch für das Gedächtnis eines französischen aschkenasischen Juden betrachtet, dessen Vorfahren aus Osteuropa stammen, als löchrig.<sup>28</sup> Für dieses zersplitterte Gedächtnis führt er verschiedene Ursachen an: zunächst das Schweigen der Eltern- oder Großelterngeneration, die nichts von der alten, verlorenen Welt der *Shtetl* erzählen wollten beziehungsweise die diese seit ihrer Emigration aus einem Gefühl der Sehnsucht heraus idealisierten. Die ostjüdische Welt ist für diese Generation zunächst nicht aufgrund der *Shoah* verloren, sondern aufgrund der Emigration, die in vielen Fällen nicht erst Ende der dreißiger Jahre erfolgte. Für die nachfolgenden Generationen jedoch, um die es hier geht, ist eine Rückkehr in die jüdische Kultur Osteuropas nicht mehr möglich, da die Welt der *Shtetl* samt ihrer Bevölkerung in der *Shoah* ausgelöscht wurde. Für Nachgeborene gelte außerdem, dass sie nicht einmal Erinnerungen an die Zeit der *Shoah* haben und

ihr jüdisches Gedächtnis auch in diesem Sinn Löcher aufweist: «Trou dans la mémoire de la Shoah dont nous ne fûmes pas même les contemporains. Nous n'avons même pas failli être déportés.»<sup>29</sup> Aus dieser *mémoire trouée* resultiere, dass die jüdische Identität eine bedeutsame Leerstelle sei: «Ma judéité n'était pas rien, elle était le rien, une sorte d'entité propre, avec un poids, une valeur, une forme ou des formes possibles, des contours, des couleurs, un ancrage.»<sup>30</sup> Diese Erfahrung der Abwesenheit ist für Raczymow wie für viele andere Autoren Auslöser des Schreibens. Das Schreiben bietet die Möglichkeit, sich mit der abwesenden Erinnerung auseinanderzusetzen und sich eine Vergangenheit und damit auch eine Identität zu erfinden. Dabei betont Raczymow, dass er zwar versuche, die Abwesenheit zu kompensieren, dass dies aber nicht gelingen könne und das Schreiben ein unendliches, eigentlich unmögliches Unterfangen sei:

La transmission de ce que j'appelle l'avant-passé ou encore la préhistoire et celle de la Shoah, je les reçus pour ma part, mais c'est un fait, je crois, assez général, sous la forme de la non-transmission. L'écriture fut et reste pour moi le moyen, le seul moyen de résumer le passé, tout le passé, de me le raconter. Même si c'est, par définition, un passé recréé. Il s'agit de combler une béance, de tenter de recoller les bouts. [...] C'est une tâche par hypothèse indéfinie, une tâche impossible.<sup>31</sup>

Geht man also davon aus, dass jüdische Identität nach und aufgrund der *Shoah* problematisch geworden ist und neu bestimmt werden muss, ergibt sich für die Texte, die um die Identitätsthematik kreisen, folgende Lesart: Wie am Beispiel von Wajcman und Bober gezeigt, inszeniert die Literatur die Leerstelle der problematischen Identität, indem sie individuelle, narrative Identitäten, die im fiktiven Raum der Texte erprobt werden können, konstruiert. Die Texte bilden also nicht eine Identitätsproblematik mimetisch ab, sondern erschaffen ihrerseits textuelle Präsenz, erzeugen performative Identitäten und geben zugleich autoreferentiell über diesen Vorgang Auskunft.

Betont man die performative Dimension eines Textes, wird die Aufmerksamkeit auf seinen Vollzugscharakter gelenkt und damit auf das, was der Text hervorbringt. Im Gegensatz zu einem einseitig mimetischen Textverständnis, das Literatur als Darstellung einer präfigurierten, außertextuell existierenden Bedeutung versteht und die Repräsentationsfunktion von Literatur in den Blick nimmt, wird auf der Basis eines performativ erweiterten Literaturbegriffs davon ausgegangen, dass Bedeutung nicht abgebildet oder festgesetzt wird, sondern im Schreiben allererst erzeugt und zugleich reflektiert wird.<sup>32</sup> Damit rückt anstelle des Dargestellten der Vollzug des Erzählens ins Blickfeld, der einen Überschuss gegenüber dem Dargestellten birgt. Es geht also nicht darum, die performative Dimension eines Textes gegen seine mimetische auszuspielen, sondern diesen Überschuss, der im Vollzug des Erzählens liegt, zu fokussieren.<sup>33</sup>

In den Texten vieler Nachgeborener zeigt sich die performative Dimension darin, dass die für das Schreiben konstitutive Abwesenheit von Erleben und Erinnerung nicht nur diskursiv thematisiert und erzählt, sondern durch die Form der Texte und deren Schreibverfahren erzeugt und verkörpert wird.<sup>34</sup> Abwesenheit ist somit nicht nur Thema der Texte, sondern deren ästhetische Grundkonstante, die in einem offenen, nicht-abschließbaren Prozess inszeniert und reflektiert wird. Als grundlegendes Schreibverfahren der Texte, das die Abwesenheit als solche allererst präsent werden lässt, wurde in diesem Beitrag das metonymische Schreiben analysiert. Die Figur der Metonymie erweist sich damit für ein Schrei-

ben nach Auschwitz, das auf keine eigenen Erfahrungen mehr zurückgreifen kann und das seine eigenen Bedingungen stets mitreflektiert, als folgerichtig.<sup>35</sup>

Betrachtet man die Texte als sekundäre Zeugnisse, wird deutlich, dass sie vor allem auf die Schwierigkeit des Erinnerns und die Brüchigkeit der Erinnerung verweisen. Die Texte verteidigen damit nicht ein kulturelles jüdisches Gedächtnis, sondern machen den Bruch im Gedächtnis, wie ihn Spät- und Nachgeborene erlebt haben, deutlich. Erinnerung, so zeigen es die Textinterpretationen, ist für die den Zeugen nachfolgende Generation nur über Leerstellen möglich. Während die erste Generation der Zeugen aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen in der Literatur Zeugnis von dem Erlebten ablegte, werden in den Texten der nachgeborenen Generation die Bedingungen des Sekundären, das Nicht-Erleben und der Bruch in der Weitergabe von Erinnerung zum Thema. Die *Shoah* ist in den Texten nur als abwesendes Zeichen präsent, das heißt, es geht nicht primär um die Frage, wie und ob die Vernichtung dargestellt werden kann, sondern vielmehr darum, welche Auswirkungen die *Shoah* für die Generation jener Juden hat, die sie nicht oder nicht bewusst erlebt hat, sowie um die Frage, wie die Erinnerung an die *Shoah* und an die Opfer durch die nachfolgenden Generationen aufrecht erhalten werden kann. Diese Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des Erinnerns wird in den Texten produktiv gemacht; Sie ist textstrukturierend und textgenerierend.



## Anmerkungen

1 Pierre Salgas, «Métamorphoses de Lazare – «écrire après Auschwitz»», in: *Art Press*, 1992, Bd. 173, S. 68–72, hier S. 71 [«Auschwitz erscheint nicht mehr als ein Ende, als ein Schlusspunkt der unheilvollen Geschichte, die es zu verwalten und weiterzugeben gilt, sondern als ein weißer Ursprung, der ein Loch in die Gegenwart gräbt.»] Sofern von den französischen Zitaten oder Texten keine deutsche Übersetzung vorliegt, stammt diese von der Verfasserin des Beitrags.

2 Vgl. beispielsweise Silke Segler-Messner, *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich*, Köln 2005, S. 28–30. Fransiska Louwagie, ««Métastases» d'Auschwitz. Modalités et limites d'une tradition testimoniale», in: *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, hg. v. Annelise Schulte Nordholt, Amsterdam 2008, S. 171–185. Michael Bachmann, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, Tübingen 2010, S. 78–79.

3 Zu einer ausführlicheren Darstellung und theoretischen Begründung und Fundierung dieser Schreibverfahren siehe: Birgit Schlachter, *Schreibweisen der Abwesenheit. Jüdisch-französische Literatur nach der Shoah*, Köln 2006.

4 Gérard Wajcman, *L'interdit*, Paris 2002 (Erstausgabe Paris 1986).

5 Zur Definition von Metapher und Metonymie vgl. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 1998, S. 363–364 (Metapher) und S. 367–368 (Metonymie).

6 Vgl. Wajcman 2002 (wie Anm. 4), S. 25, S. 36, S. 50, S. 216 und S. 74.

7 Ebd., S. 106.

8 Im Subtext schwingt hier die bekannte Definition vom «Jüdischsein» des französischen Intellektuellen Maurice Blanchot mit, der über eine positive Bestimmung des Exils und des daraus resultierenden Fremdseins zu einer essentialistischen Bestimmung der jüdischen «Nomaden-Identität» gelangt. Vgl. Maurice Blanchot, «Etre juif», in, ders.: *L'entretien infini*, Bd. V/1, Paris 1969, S. 180–200.

9 Rachel Ertel, eine der einflussreichsten französischen Gelehrten, die sich mit der jiddischen Kultur und Literatur auseinandersetzt, bezeichnet die Einschreibung der jiddischen Sprache und Kultur in das Bewusstsein der nachfolgenden Generationen als «kryptenbildenden Prozess». Vgl. Rachel Ertel, «Le Yiddish: la langue et la crypte», in: *Les Temps Modernes*, 2001, Bd. 615–616, S. 75–89, hier S. 89.

10 Seit den 1970er Jahren lässt sich in der Geschichte der Autobiographie eine Konjunktur

und Erneuerung feststellen. Die Wandlung der Gattung hin zu neuen autobiographischen Schreibweisen spiegelt sich im französischsprachigen Raum auch in neuen Gattungsbezeichnungen wie *Nouvelle Autobiographie*, *Autofiction*, *Surfiction* oder *Biofiction* wider. Unter *Autofiktion* wird ein Roman bezeichnet, in dem die Hauptperson denselben Namen wie der Autor trägt, der damit mit dem Leser einen «romanesken Pakt» und keinen autobiographischen Pakt (wie in der Autobiographie) eingeht. Die Gattungsbezeichnung wird auf den französischen Autor Serge Doubrovsky zurückgeführt, der *Autofiktionen* über sein eigenes Leben schreibt, in denen die reinen Fakten zwar autobiographisch, die Erzählsituation und der Rahmen jedoch fiktiv sind. In *L'interdit* betrifft die Fiktionalisierung die Erzählstimme, die zwischen der ersten und dritten Person wechselt, die komplizierte Form des Textes, der verschiedene Erzählebenen einnimmt, sowie die Ambivalenz zwischen Autor und Herausgeber des abwesenden Textes.

Die Erneuerung der Autobiographie steht einerseits in Zusammenhang mit einer veränderten Subjektvorstellung, etabliert unter anderem durch die Erkenntnisse der Psychoanalyse in Verbindung mit dem *linguistic turn* in den Geisteswissenschaften. Das «Ich» wird hier als dezentriertes, nicht-souveränes Phänomen begriffen, das selbst Effekt der differentiellen Bezeichnung der Sprache ist. Andererseits steht autobiographisches Schreiben nach der *Shoah* im Zeichen der historischen Zäsur der *Shoah*, die es verbietet, das «Ich» als rein sprachliches Phänomen zu betrachten. Vgl. Schlachter 2006, S. 49–69.

11 Wajcman 2002 (wie Anm. 4), S. 253 [«Zu schweigen wäre meine Art des Jüdischseins.»].

12 Robert Bober, *Quoi de neuf sur la guerre?*, Paris 1993. Robert Bober wurde 1931 geboren und gehört damit zu der von der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Susan Suleiman so genannten «1,5. Generation». Diese Zwischengeneration umfasst jene Jüdinnen und Juden, die während des Krieges noch Kinder waren und entweder keine bzw. nur vereinzelte unvollständige Erinnerungen an die Zeit der Verfolgung und Deportation haben. Ihre Traumatisierung erfolgte vor der Ausbildung einer stabilen Identität. Gemeinsam mit der zweiten Generation ist der 1,5. Generation das abwesende Gedächtnis an die *Shoah*, die Nicht-Erfahrung oder die nicht bewusste Erfahrung von Verfolgung und Deportation. Vgl. Susan Rubin Suleiman, «The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust», in: *American Imago*, 2000, Bd. 59, S. 277–295.

Robert Bober hat den Krieg getrennt von seinen Eltern unter falscher Identität in verschiedenen Internaten überlebt und betont in

Interviews immer wieder sein Gefühl der Nicht-Erfahrung. Vgl. Robert Bober, «Ecrire pour retrouver l'identité (Entretien)», in: *Encres Vagabondes*, 1995, Bd. 6, S. 23–25, hier: S. 24.

13 Robert Bober, *Was gibt's Neues vom Krieg?*, München 1997, S. 10 [«Alles geschah im Kopf.»]

14 Ebd., S. 15 [«Ich heiße Abramowicz. Maurice Abramowicz. Hier in der Schneiderei nennt man mich Abramauschwitz.» Ebd., S. 7].

15 Ebd., S. 192–193 [«Eines Tages, ich weiß nicht mehr, worum es ging, hatte mich Jacqueline gefragt: «Wenn ein Kind stirbt, was macht man dann mit seinen Sachen?» Ich habe nichts geantwortet. Wie soll jemand wie ich wissen, was man mit den Sachen eines Kindes macht, wenn es zu Hause stirbt?», Bober 1997 (wie Anm. 13), S. 140].

16 Ebd., S. 172 [«und hat sich vielleicht gesagt, dass Abramauschwitz in den letzten Jahren eher Leuten begegnet ist, die zu mehreren in ein Maßband passten.» Bober 1997 (wie Anm. 13), S. 124].

17 Ebd., S. 172.

18 Ebd., S. 196 [«Du bist aber eine komische Nummer! [...] Sie hatte in der Staatslotterie die Zahlen gespielt, die man mir auf den Unterarm tätowiert hatte, und sie hatte verloren.» Bober 1997 (wie Anm. 13), S. 142].

19 Vgl. v.a. Marie Gribomont, «Quoi de neuf sur la guerre? de Robert Bober», in: *La littérature des camps: La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, hg. v. Vincent Engel, Louvain-la-Neuve 1995, S. 215–223, hier S. 218.

20 Vgl. Bober 1993 (wie Anm. 12), S. 87.

21 Ebd., S. 123 [«Das regelmäßige Ticken, die Zeiger, die die Stunde und die Sekunden anzeigen, das ist etwas von ihnen, was weiterlebt und was ihm übertragen wurde. Etwas, was er empfangen hat, um es seinerseits zum Leben zu erwecken. Deshalb gibt David, wie sein Vater es ihm beigebracht hat, der Uhr unfehlbar jeden Abend neues Leben. Und deshalb ist auch jeden Morgen seine erste Bewegung, sie an sein Ohr zu führen. Es ist nicht wichtig, dass die Uhr die genaue Zeit angibt, sondern dass sie niemals stehenbleibt.» Bober 1997 (wie Anm. 13), S. 86–87].

22 Der Begriff der «narrativen Identität», wie er in dieser Studie verwendet wird, geht auf Paul Ricœur Konzept der «identité narrative» zurück, erweitert dieses jedoch insofern, als im Gegensatz zu Ricœur, der den mimetischen, referentiellen Charakter von Literatur stark macht, hier vor allem die performative Dimension von Literatur in den Blick genommen wird. Ricœur führt den Begriff der narrativen Identität am Ende des langen philosophischen Gedankengangs der drei Bände von *Temps et récit (Zeit und Erzählung)* in den Schlussfolgerungen von Band 3 ein. Vgl. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Bd. 3, Paris 1985, S. 442–443. Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung 3. Die erzählte Zeit*, München 1991, S. 395.

23 Neben Raphaëls Identität werden im Roman eine ganze Reihe anderer jüdischer Identitätsentwürfe präsentiert: Betty, die Schwester von Raphaël, emigriert nach Israel. Léon ist ein gläubiger Jude, der stolz auf seine jüdische Identität ist und diese selbst im Angesicht größter Gefahr nicht leugnet, wohingegen Mme Paulette sich ihres Jüdischseins schämt.

24 Bober 1993 (wie Anm. 12), S. 243 [«Darum geht es: Photos zu machen und mich damit (die Formulierung ist nicht gut, aber ich finde keine andere) in eine Geschichte einzuschreiben.» Bober 1997 (wie Anm. 13), S. 177].

25 An einer anderen Stelle im Film sucht Bober mit einem Fotoapparat alte jüdische Orte auf, die heute keine solchen mehr sind, und fotografiert diese. Gezeigt werden jedoch nicht diese aktuellen Fotos, sondern diese werden durch alte Aufnahmen von Roman Vischniac überlagert, die die entsprechenden Orte vor dem Krieg zeigen. Auch diese Technik der Überlagerung verweist auf die Leerstelle der *Shoah*.

26 Vgl. Imre Kertész, «Die Menschheit im Gatter totalitärer Systeme. Über den Holocaust kann man nicht in der eigenen Sprache reden: Ein Plädoyer für die Selbstbestimmung im demokratischen Rassismus», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.3.2002.

27 Eine bislang im deutschsprachigen Raum kaum rezipierte Theorie des fragmentarischen jüdischen Gedächtnisses entwickelte die frankophone Literaturwissenschaftlerin, Soziologin und Autorin Régine Robin. Vgl. Régine Robin, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal 1989. Dies., *La mémoire saturée*, Paris 2003. Zu einer zusammenfassenden Darstellung ihrer Gedächtnistheorie vgl. Birgit Schlachter, «Régine Robin: Fragmentarische Identität und *Shoah* – von einer Theorie der Identität zur Erfindung von Identitäten in der Fiktion», in: *Lebensgeschichten, Exil, Migration. Akten des 4. Kolloquiums des EUCOR-Forschungsverbands Interkulturalität in Theorie und Praxis. Frühjahr 2002*, hg. v. Thomas Keller u. Freddy Raphael, Berlin 2006, S. 65–86.

28 Vgl. Henri Raczymow, «La mémoire trouée», in: *Pardès*, 1986, Bd. 3, S. 177–182.

29 Ebd., S. 181 [«Loch in der Erinnerung an die *Shoah*, deren Zeitzeugen wir nicht einmal waren. Wir waren nicht einmal von der Deportation bedroht.»]

30 Ebd., S. 177 [«Mein Jüdischsein war nicht nichts, es war das Nichts, eine Art eigenes Gebilde, mit einem Gewicht, einem Wert, einer Form oder möglichen Formen, Konturen, Farben, einer Verankerung.»]

31 Ebd., S. 181 [«Die Weitergabe von dem, was ich die Vorvergangenheit oder auch die Vorgeschichte nenne, und die Weitergabe der *Shoah* wurde mir für meinen Teil, aber ich glaube, es ist eine weit verbreitete Tatsache, in Form ei-

ner Nicht-Weitergabe übermittelt. Das Schreiben war und ist für mich die einzige Möglichkeit, die ganze Vergangenheit auf mich zu nehmen, sie mir zu erzählen. Selbst wenn dies per definitionem eine konstruierte Vergangenheit ist. Es geht darum, eine Lücke zu schließen, zu versuchen, die Enden wieder zusammenzufügen. [...] Das ist eine von vornherein unmögliche, unendliche Aufgabe.»

**32** Wolfgang Iser betont, dass dem Mimesis-Begriff schon bei Aristoteles ein generativer Aspekt eingeschrieben und er nicht als reine Nachahmung zu verstehen ist. Ebenso ist dem Performanzbegriff die Spannung von Repräsentation und Vollzug/ Erzeugung inhärent. Vgl. Uwe Wirth, «Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität», in: ders.: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 9–60, hier S. 26–27. Wolfgang Iser, «Mimesis und Performanz», in: *Wirth 2002 (wie in dieser Anm.)*, S. 243–261, S. 243–249. Wie Wolfgang Iser andeutet und André Bucher ausführt, unterliegt das Zusammenspiel von performativer und repräsentativer Textdimension einer historischen Entwicklung. Vgl. Iser 2002 (wie in dieser Anm.), S. 254 und André Bucher, *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne*, München 2004, S. 17.

**33** Trotz des komplexen Verhältnisses zwischen Performanz und Repräsentation wurde gerade die Literatur der Überlebenden in der Sekundärliteratur häufig ausgehend von einem verkürzten Repräsentationsverständnis untersucht, was dazu führte, dass lange Zeit das Verbot bzw. die Unmöglichkeit der Darstellung und nicht die verschiedenen Formen des Dargestellten in den Blick genommen wurden. Vgl. Manuela Günter, «Repräsentation im Schreiben Überlebender», in: *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah*, hg. v. Bettina Bannasch u. Almuth Hammer, Frankfurt/M. 2004, S. 305–318, hier: S. 307.

**34** Der Performanzaspekt der Texte lässt sich Michael Bachmann zufolge auch als Autorisierungsstrategie verstehen, anhand derer das Ablegen eines sekundären Zeugnisses beglaubigt wird. Bachmann beschreibt das Zeugnis unter Berufung auf Jacques Derrida als gegenwärtige, fiktive Handlung. Ausgehend von dieser Definition des Zeugnisses können Texte folglich eine Realität bezeugen, selbst wenn der Autor diese nicht am eigenen Leib erfahren hat. Vgl. Bachmann 2010 (wie Anm. 2), S. 70–75.

**35** Ähnlich wie die Debatte um die Unsagbarkeit der *Shoah* erhält die Frage, ob eine Metaphorisierung von Auschwitz erlaubt ist oder nicht, ausgehend von den Texten der nachfolgenden Generationen und deren Spezifik eine neue Akzentuierung. Insofern als die Abwesen-

heit von Erfahrung Ausgangspunkt eines Schreibens ist, das über die eigenen Grenzen und Möglichkeiten reflektiert, erweist sich die Figur der Metapher, die eine Relation der Ähnlichkeit und Kontinuität herstellen würde, als inadäquat. Zur Debatte um die Metaphorisierung von Auschwitz vgl. Arturo Larcati, «Das Nachdenken über die Möglichkeit des bildlichen Sprechens nach Auschwitz», in: *Der Streit um die Metapher. Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke*, hg. v. Klaus Müller-Richter u. Arturo Larcati, Darmstadt 1998, S. 186–200 und Axel Dunker, *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, München 2003, S. 290–291.

