

**Andrea Reiter, University of Southampton**

## **Die Funktion der Kinderperspektive in der Darstellung des Holocausts**

Bisher konnte man davon ausgehen, daß sich die authentische Repräsentation des Holocausts traditioneller narrativer Mittel bedient. Es herrscht im wesentlichen eine Berichtform vor, die kaum oder gar nicht an die neuen Erfahrungen angepaßt wird. Ebenso wenig gelingt es den Überlebenden, eine Sprache zu finden, die von der alltäglichen abweicht. Dies ist umso erstaunlicher, als sie immer wieder betonen, daß sich das Erlebte eigentlich der Versprachlichung entziehe. Darüber hinaus trivialisieren traditionelle Genres und überkommene Bilder auch die außergewöhnlichen Vorfälle. Nur wenige ehemalige Internierte machen sich auch darüber Gedanken, daß ein Ereignis, das gedacht, ja erzählt werden kann, wiederholbar ist. Es scheint, als bliebe es den Autoren von fiktionalen Darstellungen des Holocausts, die im großen und ganzen nicht auf eigene Erfahrung zurückgreifen, vorbehalten, sich auf der Suche nach dem adäquaten Ausdruck für das Unsagbare mutiger auf neue narrative Mittel einzulassen. Anders als den Zeugen geht es ihnen nicht um Realismus und Objektivität, d. h. um die faktengetreue Schilderung, sondern um eine Wahrheit, die im Zusammenwirken von Inhalt und Form entsteht<sup>1</sup>.

Einige in den vergangenen paar Jahren veröffentlichten Memoiren machen es nun allerdings notwendig, diese binäre Definition von fiktionaler und nicht-fiktionaler Darstellung des Geschehens im Lager neu zu überdenken. Die Autoren, die mittlerweile der Großelterngeneration angehören, waren noch als Kinder im Lager und vermitteln nun, 50 Jahre später, eben diese Erfahrung des Kindes. Daß sie das tun, hat aber nicht nur biographische Gründe, sondern auch narratologische.

### Texte von Lagerüberlebenden

Die horrenden Ereignisse im Lager gehören heute zum Allgemeinwissen, das durch die Medien, durch Dokumentationen, durch Filme (*Holocaust*, *Schindlers Liste*) und nicht zuletzt durch Konzentrationslagerberichte (Primo Levi, Inge Deutschkron, Wolfgang Langhoff u.v.a.m.) ikonographisch festgelegt wurde. Wir befinden uns in der paradoxen Situation, daß uns das Nicht-Darstellbare, das Unsagbare in Bildern mittlerweile so vertraut ist, daß wir es kaum mehr erkennen. Vor diesem Hintergrund sind nun einige der jüngst veröffentlichten Memoiren zu sehen, von denen das aufregendste Beispiel Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*<sup>3</sup> darstellt. Wie die

authentischen Berichte erzählt uns Kertész die Geschichte seines Überlebens auf chronologische Weise, aber wie die Autoren der fiktionalen Texte – etwa Ilse Aichinger<sup>4</sup> – tut er das auf eine Weise, die den Leser dazu zwingt, das Vermittelte mit neuen Augen zu sehen. Dabei ist die Perspektive und ihre Wirkung auf den Rezipienten von größter Bedeutung: Es ist der Blick des 15-jährigen Köves György, der uns veranlaßt, Dinge die uns bekannt scheinen, in einem neuen Licht zu sehen. Seit Michel Foucault identifiziert die psychoanalytische Theorie den "Blick" mit der elterlichen Gewalt über das Kind, den dieses zu verinnerlichen strebt, was ihm aber nie ganz gelingt<sup>5</sup>. Im Unterschied zu dem autoritären "Blick" der Eltern, ist der "Blick" des Kindes auf die Lagerereignisse naiv, aber genau. Die Erfahrung des Kindes mit den Erwachsenen im Lager erlaubt keine Identifikation mit diesen. Solange sie noch nicht von den Eltern getrennt waren, mußten sie deren Demütigung durch ihre Peiniger und die dadurch bedingte zunehmende Regression miterleben<sup>6</sup>. Danach erfuhren sie die Erwachsenenwelt nur noch als hilflos oder (tod)feindlich. Das mißbrauchte Vertrauen des Kindes kann auch nach der Befreiung nicht wiedererlangt werden. Skepsis und Mißtrauen bestimmt selbst noch die Beziehungen, die der Erwachsene später eingeht. Kertész' jahrzehntelange freiwillige Selbstinkarzeration ist dafür ein extremes Beispiel.

Die Lager haben die Kinder gelehrt, daß sie von Erwachsenen nicht nur Täuschung, sondern auch den Tod erwarten mußten. Sogar einem anscheinend freundlichen Kapo konnte man nicht trauen, weil er sich meist verstellte. Nur wenn sich verfolgte Kinder nicht in unmittelbarer Lebensgefahr befanden, identifizierten sie sich mit Erwachsenen. Dabei spricht es für die gesunde (?) kindliche Naivität, daß z.B. der kleine Maciek in Louis Begleys *Lügen in Zeiten des Krieges* beim Spielen es lieber mit dem starken SS-Mann hielt als mit den gedemütigten Juden<sup>7</sup>. Kinder und Jugendliche, wie der Erzähler in Imre Kertész' Text, ließen sich auch durch die Uniformen beeindrucken. Für ihn repräsentierten sie Macht und Ordnung. Er erzählt, wie erleichtert er gewesen sei, als er bei seiner Ankunft in Auschwitz deutsche Soldaten antraf, "denn sie wirkten schmuck, gepflegt, und als einzige in diesem ganzen Durcheinander ruhig und fest" (Kertész, 91). Die ungarischen Soldaten hatte er von seiner Festnahme in schlechter Erinnerung. Während der berüchtigten Selektion an der Rampe fühlt er wegen dessen "angenehmer Erscheinung" (Kertész, 98) auch unmittelbares Vertrauen zu dem sie vornehmenden Arzt. Als intelligenter Junge durchschaut er bald das "System" der Selektion: die Jungen und Starken gehen

auf die eine, während die schwächlich erscheinenden älteren auf die andere Seite geschickt werden. Der Jugendliche identifiziert sich mit dem SS Arzt, in dem man unschwer Josef Mengele erkennt, in solchem Maße, daß er heimlich mit ihm hadert, als er einen seiner Ansicht nach "Unwürdigen" auf die "gute" Seite schickt (Kertész 100).

Das Kind betrachtet das Leben noch mit der Neugierde, die der des Künstlers gleicht, mit den brennenden Augen des Zeugen. Jehuda Bacon, der im Alter von 13 Jahren nach Theresienstadt und ein Jahr später nach Auschwitz deportiert worden war, vergleicht sich mit anderen Überlebenden: „Da sah ich, daß – weil ich eben ein potentieller Künstler war – ich ganz anders gesehen habe, vielleicht intensiver. Ich wollte auch damals mir alles behalten in den Augen, ich mußte es festhalten. Dieses Unbewußte: Festhalten, sich zu erinnern. Warum, wußte ich nicht". Das Kind versteht nicht, was es sieht. Und weil im Unterschied zum Erwachsenen sein Intellekt noch nicht ausschließlich von der Logik geleitet ist, ist es freier bei der Interpretation seiner Eindrücke. Sein Mangel an Verstehen entspricht der Unfähigkeit des Erwachsenen, Erlebnisse, wie sie im Lager an der Tagesordnung waren, in Worte zu fassen. Die Situation des Kindes kann daher dem erwachsenen Autor als Mittel dienen, diesem Mangel abzuhelfen<sup>9</sup>. Im literaturwissenschaftlichen Sinne erzeugt die begrenzte kindliche Beobachtungsweise, die sich auf das Gesehene oft keinen Reim machen kann, sogenannte „Leerstellen", also jene Schnittpunkte in der Narration, die die produktive Phantasie des Rezipienten in Gang bringen<sup>10</sup>.

Neben der Art der Präsentation selbst stellt auch die Erinnerung für die Überlebenden ein Problem dar. Es ist bekannt, daß sogar Autoren, die das Lager als Erwachsene erlebten, einzelne Erfahrungen mit unterschiedlicher Intensität erinnern. Einige haben sie völlig vergessen. Kinder erlebten die Lager nicht nur anders, sondern sie erinnern sie anders. Auf beängstigend realistische Weise gelingt es Kertész, diese kindlichen Erlebnis- und Erinnerungsspuren nachzuzeichnen, indem er die Perspektive des naiven Kindes konsequent durchzieht, ohne einmal anzudeuten, daß er im Rückblick klüger geworden sei. „Der *Roman eines Schicksallosen* sollte keinen einzigen Satz von außen erhalten. Nur aus der Perspektive der natürlichen Dummheit des Menschen ist davon zu erzählen, wie Auschwitz möglich war".<sup>11</sup> Mithilfe dieser Technik zieht Kertész seinen Leser in die geschlossene Welt, die er im Roman entwirft, ohne Möglichkeit zum Entkommen.

Nur auf einer anderen Bedeutungsebene – nämlich der durch die subjektive Auswahl der geschilderten Ereignisse gegebenen, von denen einige mittlerweile archetypische Bedeutung haben (wie etwa die Selektion an der Rampe) – wird das "bessere" Verständnis des Autors offenbar. Die Kinderperspektive funktioniert daher mit und entgegen dem historischen Vorwissen des Lesers - die Diskrepanz zwischen den beiden schafft die Atmosphäre im Buch und seine Wirkung auf die Rezipienten. Wir wären weniger erschüttert darüber, daß sich der Junge mit dem selektionierenden Mengele identifiziert, wüßten wir nicht um deren grausige Bedeutung.

Im *Roman eines Schicksallosen* wird der Umstand, daß der Erzähler davon absieht, die Gedanken, Eindrücke und Urteile des Kindes kommentierend zu begleiten, zur literarischen Pose, die sich auch in der Wahl narrativer Mittel äußert, wie etwa in der Strategie der Vernetzung der erinnerten Erlebnisse durch Phrasen wie "versteht sich", "natürlich", "das sah ich ein" etc, die textsemantisch als "Superzeichen" definiert werden können. Zusammen konstituieren sie einen Sinn, der in diametralem Gegensatz zu der ansonsten beteuerten Unwissenheit des Erzählers steht. Die Literarizität dieser Superzeichen gewinnt an Relevanz, wenn man bedenkt, daß Kertész Thomas Bernhard ins Ungarische übersetzt hat, in dessen Prosa sie ein bekanntes Charakteristikum darstellen<sup>12</sup>. Im Sinne von Literarizität ist Kertész' lückenlose Beschränkung auf die Kinderperspektive meines Erachtens denn auch zu deuten.

Die Russischen Formalisten definierten Literarizität als Funktion der differenziellen Beziehungen zwischen einer Diskursart und einer anderen. Es ist der Kontrast zwischen der poetischen Sprache und der Alltagssprache, der für sie den Text als Literatur ausweist. Die Formalisten nannten diese Technik "Verfremdung", die seither zu weiter Verbreitung und nicht zuletzt durch das Werk Bert Brechts zu einiger Berühmtheit gelangt ist. In der Lyrik, anhand der und für die die formalistische Analyse ursprünglich entwickelt worden ist, läßt die Verfremdung bekannte Ausdrücke neu und damit aufs Neue erkennbar erscheinen. Ähnlich kann man ein literarisches Prosawerk als Bündel von Verfahren beschreiben, die von Autor und Leser vor dem Hintergrund traditionellen Stils und Genres gesehen werden. Der Leser verbindet etwa mit einem Genre bestimmte Erwartungen, die sich im Bereich der Alltagssprache normalerweise erfüllen, weil nur so erfolgreiche Kommunikation gewährleistet ist. Literarischer Diskurs dagegen frustriert diese Erwartungen. Die

Intensität, mit der dies geschieht, gilt als Gradmesser der Literarizität eines Texts und damit seiner Qualität. Analog zur Bestimmung der poetischen Sprache im Gedicht durch ihre Abgrenzung von der Alltagssprache unterscheiden die Formalisten zwischen den Ereignissen und ihrer Rekonstruktion in der Prosa: zwischen der *Fabula* und dem *Sujet*. "The *sujet* creates a defamiliarizing effect on the *fabula*; the devices of the *sujet* are not designed as instruments for conveying the *fabula*, but are foregrounded at the expense of the *fabula*"<sup>13</sup> Dieses Verständnis bestimmt auch das Verhältnis der Formalisten zur Realität: Literatur gilt als nicht-referentiell, ihr Interesse an Literarizität schließt Mimesis aus. Realität wird von den Formalisten als Bestandteil des Werkes und nicht als Referent gesehen<sup>14</sup>. Hier weichen die KZ-Überlebenden natürlich in ihren Texten von der Doktrin des Formalismus ab. Für sie ist die Schaffung von Literarizität kein Selbstzweck. Sie ist vielmehr Mittel, um ein neues Licht auf die Leiden in den Lagern während des Holocausts zu werfen<sup>15</sup>. Bestimmte Ikonen, wie die Leichenberge, die von den Alliierten nach der Befreiung gefilmt wurden, die Schuhe, Koffer und andere Artefakte im Auschwitzmuseum haben trotz des Horrors ihre Ausdruckskraft verloren, weil wir uns an sie gewöhnt haben. Filmemacher reagieren mittlerweile auf diese Sättigung mit Bildern, indem sie sie vermeiden.

Die Thematisierung von bisher tabuisierten Ereignissen in den jüngsten Beiträgen zur Holocaust Literatur hängt ebenfalls ursächlich mit den in den Texten verwendeten narrativen Mitteln zusammen. Gewalt, auch die von Juden gegen Juden verübte, wird nun erstmals darstellbar; ebenso Apathie und die Weigerung zu verstehen – zumindest letztere in der Situation des Konzentrationslagers eine Spielart der Kollaboration. Das naive Bewußtsein des Kindes, von dessen Standpunkt aus erzählt wird, verhindert aber jene Pornographie der Gewalt, wie sie uns in John Sacks viel kritisiertem, journalistisch aufbereiteten Sensationsbericht über die Racheakte jüdischer Überlebender in Polen nach 1945 gegenübertritt<sup>17</sup>. Auch andere Überlebende reden 50 Jahre nach der Befreiung erstmals über (eigene) Schuld, wie Roman Frister, der etwa gleichaltrig wie Kertész deportiert wurde. Er präsentiert uns sein Überleben und das Weiterleben nach der Befreiung als einzige Erfolgsgeschichte, überschattet nur von dem Umstand, daß er einmal den Tod eines Mitinternierten verursachte, als er ihm seine Kappe wegnahm, nachdem der Kapo, der ihn vergewaltigte, seine eigene genommen hatte. Hier zeigt sich nun, was die Kinderperspektive leistet: Während die narratologische Strategie Kertész' über die

Schuldigen keinen Zweifel aufkommen läßt, konterkariert die von Frister gewählte traditionelle Erzählweise seine Hoffnung auf Freispruch durch den Leser. Anders gesagt: Kertész präsentiert, wo Frister argumentiert und erklärt. Dies macht auch die unterschiedliche literarische Qualität der beiden Bücher aus.

Bei Kertész ist es die naive Interpretation und die einfältige Einstellung des Erzählers gegenüber den Lagererfahrungen, die die Leser dazu veranlassen, möglicherweise aus Gründen des Selbstschutzes den Bericht als ironischen zu lesen. Ironie entsteht in Kertész' Werk hauptsächlich durch Untertreibung oder die Feststellung des Gegenteils der Rezeptionserwartung. Zur uneigentlichen Ausdrucksweise gehören die bereits erwähnten Superzeichen und ihre Kontrastierung mit Adjektiven wie "komisch", "überraschend", "verblüfft", "unverständlich" genauso wie die Bewertung von Beobachtungen durch den Erzähler als "unwichtig", während ihm die "möglicherweise wichtigen" entgangen seien, was sich im Hinblick auf das Resultat aber als umgekehrt herausstellt (Kertész, S. 93). Den Adjektiven kommt in Kertész' Text aber auch noch eine andere Funktion zu: Da sie auf unterschiedliche Erlebnisse in gleicher Weise angewendet werden, suggerieren sie deren Gleichwertigkeit. So leitet der Erzähler den Beginn seiner Deportation mit der Bemerkung ein: "Am nächsten Tag passierte mir eine kuriose Geschichte" (Kertész, S. 47). Mit fast identischen Worten beschrieb er einige Seiten davor die Erfahrung der ersten Liebe (Kertész, S. 40). Der Jugendliche betrachtet alle Fährnisse des Lebens mit demselben unbeteiligten Staunen. Er beobachtet seine Erfahrungen gewissermaßen als Außenstehender, der zwar um Verstehen ringt, aber nur des isolierten Ereignisses ohne Kontext. Insofern hat Kertész auch recht, wenn er sich dagegen wehrt, daß sein Roman ironisch sei: Wenn man als Leser akzeptiert, so wie der Erzähler die Ordnung des Konzentrationslagers als solche nicht in Frage zu stellen, dann sind Passagen wie die folgende, in der es um die Arbeit im Lager geht, durchaus dem eigentlichen Sprachgebrauch zuzuordnen:

„Und wer hatte denn eigentlich etwas davon (von der Arbeit)? – wie einst, ich erinnere mich, die Frage des ‚Experten‘ gelautet hatte. Ich behaupte: da stimmte etwas nicht, da war ein Fehler im Getriebe, ein Versäumnis, ein Versagen. Schon irgendein Wort, irgendein Zeichen, ein Aufblitzen der Anerkennung, nur hin und wieder ein Funken davon: mir jedenfalls hätte das mehr genützt. Denn was haben wir uns denn persönlich vorzuwerfen, wenn wir es recht bedenken? Und das Gefühl der

Eitelkeit bleibt uns ja auch in der Gefangenschaft erhalten; wer hätte nicht heimlich das Bedürfnis nach ein klein wenig Freundlichkeit, und mit einsichtigen Worten kämen wir weiter, fand ich.“ (Kertész, S. 161)

Nicht das System ("das Getriebe") stellt der Erzähler also in Frage, sondern er stößt sich lediglich an dessen Unzulänglichkeit. Er kritisiert nicht die unmenschliche Arbeit der Häftlinge im Freien bei schlechtem Wetter, sondern ärgert sich über unzumutbare Bekleidung, als "Quelle der Unannehmlichkeiten" (Kertész, S.184). Nur an einer Stelle blitzt ihm so etwas wie eine Einsicht auf, daß er ja nicht selbst an seinem heruntergekommenen Zustand Schuld sei (Kertész, S. 192)<sup>19</sup>. Während sich der Erzähler auf der Ebene des Inhalts also mit dem Lager und seinen Erfindern identifiziert, signalisiert die sprachliche Ebene allerdings etwas anderes. Infragestellung des Gesagten drückt sich oft in nachgestellten Bemerkungen wie z. B. in seinem "fand ich" im zuletzt genannten Beispiel aus. Auch die Satzstruktur kann eine Relativierung des eben Ausgedrückten andeuten:

„Jedenfalls mußte ich mich nach einiger Zeit, wenn auch nur langsam, zurückhaltend und vorsichtig, von den Tatsachen überzeugen lassen, nämlich daß – wie es schien – auch das möglich und denkbar war, es mochte zwar ungewohnter sein, ja und auch angenehmer, natürlich, aber im Grunde genommen, wenn ich es recht bedachte, war es nicht merkwürdiger als alle anderen Merkwürdigkeiten, die – es war ja schließlich ein Konzentrationslager – sonst noch möglich und denkbar waren, sowohl so als auch umgekehrt, natürlicherweise.“ (Kertész, S. 228)

Dieser eine Satz enthält alleine mindestens fünf relativierende Einschübe, die nicht nur den Duktus mündlichen Erzählens bzw. das Verfertigen der Gedanken beim Sprechen suggerieren, sondern dem Leser auch signalisieren, daß das Gesagte eben doch nicht unbedingt das Gemeinte ist. Dem kommt übrigens auch der weitgehende Verzicht auf direkte Rede entgegen; gedankliche Einschübe, Entgegnungen lassen sich in die referierte leichter einarbeiten.

Alle hier diskutierten narrativen Mittel und Strategien verstoßen gegen die Regel des Genres und frustrieren damit die berechtigten Erwartungen der Rezipienten. Wenn wir es denn wagen, uns das Schicksal der Kinder im Lager vorzustellen, erwarten wir Gefühl. Leidet ein Kind, dann leidet der Leser umso leichter mit. Identifikation stellt

sich nicht nur unmittelbar ein, sondern auch über die Imagination des Erwachsenen als Mutter oder Vater dieses Kindes. Ein gequältes Kind löst daher automatisch unsere arterhaltenden Schutzinstinkte aus. Stellt nun ein Autor die Auswirkungen des Holocausts auf ein Kind in das Zentrum seiner Betrachtungen, so sichert er seinem Werk damit automatisch eine größere Stoßkraft. Darauf baute nicht zuletzt Steven Spielberg, als er in *Schindlers Liste* ein einzelnes kleines Mädchen in einer ansonsten schwarz-weiß gehaltenen Szene durch die rote Färbung ihres Mantels aus der Masse der Deportierten heraushob. Die Unschuld des Kindes macht die Brutalität der Verfolger offensichtlicher und irrationaler. Die sentimentale Repräsentation verschleiert allerdings die Tatsache, daß sich das Leiden des Kindes nicht kategorisch von dem des Erwachsenen unterscheidet. Darüber hinaus suggeriert diese Darstellungsweise, daß Leid beim Erwachsenen irgendwie gerechtfertigter sei. Wenn das Kind allerdings, wie von Kertész, als einfältig präsentiert wird und sich mit seinen Peinigern identifiziert, sind Beschützerreflexe nicht gefragt; der Rezipient reagiert mit Abscheu. Die Verhinderung der sentimental Identifikation und die Verweigerung der Gelegenheit, Mitleid zu fühlen, erzeugen Irritation. Es überrascht daher nicht, daß die Publikationsgeschichte von Kertész' *Roman eines Schicksallosen* bisher ziemlich abenteuerlich verlief. Als Kertész das Werk 1973 fertiggestellt hatte, wollte kein ungarischer Verleger es annehmen. Erst 1975 erschien es, und es dauerte noch einmal 25 Jahre, bis es ins Deutsche übersetzt, großes Aufsehen erregte und Kertész über Nacht zu einer literarischen Größe machte<sup>20</sup>.

### Fiktionale Texte über Judenverfolgung im NS-Staat und Holocaust

Es scheint mir kein Zufall, daß es sich bei denjenigen Autoren, die wie Kertész die nichtsentimentale Kinderperspektive wählen, um Überlebende handelt. Sie können sich Selbstmitleid nicht leisten. Selbstschutz veranlaßt sie, auch die schrecklichsten Erfahrungen detailgetreu und mit ironischer Sachlichkeit zu schildern. Die Entscheidung für die Verfremdung hat daher neben den narratologischen auch persönliche Gründe. Eine berühmte Ausnahme stellt Elie Wiesel dar, der seine Überlebensgeschichte schon zu einem frühen Zeitpunkt und mit relativ großem Erfolg in Form eines Romans veröffentlichte. 21)

Wie in Wiesels Text scheint Sentimentalität ein Kennzeichen der Fiktion zu sein und den Büchern, die sich ihrer bedienen, einen Platz auf den Bestseller-Listen zu garantieren. 22) Eine Ausnahme stellt in dieser Beziehung Anna Gmeyners Buch



*Manja* dar, in dem es zwar um eine sentimentale Geschichte um eine Gruppe von Kindern geht, das aber kein Massenpublikum erreichte - vielleicht weil es zur falschen Zeit im falschen Verlag erschien. 23) Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung* sticht aus einem anderen Grund aus der Gruppe der fiktionalen Holocaust-Texte heraus. Weil Gmeyners und Aichingers Werke auf den ersten Blick so viel gemeinsam haben, scheint es mir instruktiv, sie als Beispiele der romanhaften Verarbeitung des Holocaust-Stoffes hier vergleichend vorzustellen.

In beiden Romanen stehen Kinder im Zentrum der Handlung, allerdings mit dem Unterschied, daß Gmeyner uns auch in ihre Vorgeschichte einweicht und der erste Teil sich daher auf die Elterngeneration konzentriert. In beiden Texten handelt es sich bei der Protagonistin um ein Mädchen (*Manja* resp. *Ellen*), das am Ende auf einer Brücke zu Tode kommt (*Manja* ertrinkt, *Ellen* wird von einer Granate zerrissen). Diese Parallelen dürfen aber die offensichtlichen Unterschiede zwischen den beiden Texten, deren Erscheinungsdaten zehn Jahre auseinanderliegen (*Manja* 1938, *Die größere Hoffnung* 1948) nicht verdecken: Zum ersten spielen sie nicht zur selben Zeit, und die beiden Mädchen sterben nicht aus demselben Grund. Sogar die Kinderperspektive wird mit unterschiedlicher Wirkung eingesetzt. Gmeyner präsentiert ein soziographisches Exempel der Zwischenkriegszeit in Deutschland; Aichinger ein surrealistisches Panorama von Tod und Überleben im Hinterland während des Zweiten Weltkriegs. Obwohl die Lager in beiden Romanen erwähnt werden, stehen sie nicht im Vordergrund der Handlung. Sie sind daher vielleicht auch nicht unmittelbar vergleichbar mit Berichten, wie es der *Roman eines Schicksallosen* darstellt. Dennoch ist ihre Analyse auch instruktiv für die Standortbestimmung jener Texte.

Aichingers und Gmeyners Romane unterscheiden sich grundlegend in narratologischer Hinsicht. Gmeyner scheut vor stereotypischer Darstellung nicht zurück, ja die Anlage des Romans als soziologisches Exempel setzt Typisierung geradezu voraus. Neben der Klassentypisierung (Nazi-Karikatur mit bulligem Körper, feige und unterprivilegiert aber nach Höherem strebend; der an sich gutartige Kommunist, der selbst die Familie seiner politischen Überzeugung opfert, etc.) steht die „rassische“, sich am *Stürmer* orientierende Typisierung (die schöne junge Jüdin, die zur unansehnlichen Schlampe verkommt; der mißgestaltete intelligente Judenjunge; der erfolgreiche, mitunter ausbeuterische jüdische Geschäftsmann). Im

Unterschied zu ihren Vorbildern zeigt Gmeyner aber Mitgefühl für ihre Figuren und bemüht sich außerdem, deren Entwicklung aufzuzeigen. Bedingt durch die Typisierung kann sie allerdings das Potential der Kinderperspektive nicht wirkungsvoll genug aktivieren. Die Kinder bleiben auch im zweiten Teil des Buches, wo sie im Zentrum stehen, Sprachrohr ihrer Eltern. Dies hängt vermutlich nicht zuletzt mit den Publikationsumständen des Buches zusammen: Es erschien bei Querido in Amsterdam, gehörte also zu den ersten Exilromanen<sup>24</sup> und hatte damit auch eine Mitteilungsfunktion zu erfüllen, die nach literarischem Realismus verlangte.

Aichinger kümmert sich weniger um historische Details<sup>25</sup>. Sie erwähnt weder Fakten noch bedient sie sich der erwarteten Ausdrücke (sie spricht von jüdischen Kindern als denjenigen mit den "vier falschen Großeltern" und von der Hitlerjugend als den Trägern von Uniform und Dolchen). Charakterisiert Gmeyner die Kinder in einer metonymischen Weise, durch ihre Sprache und Spiele, so zeigt Aichinger ihre unerfüllten Wünsche in Träumen, dem Medium, das dem erwachsenen Autor am ehesten die Repräsentation kindlicher Gedanken erlaubt. In Aichingers Text sind es denn auch die Träume, die die Kinder von den Erwachsenen trennen und zu autonom agierenden Individuen machen – Kinder unterscheiden nicht zwischen Traum und Realität:

"Geträumt?" rief Ellen. "Keine Spur! Dann hätte ich ja auch geträumt, daß die Kinder im Hof nicht mit mir spielen wollen, dann hätte ich geträumt, daß meine Mutter ausgewiesen ist und ich allein bleiben muß, dann hätte ich geträumt, daß niemand für mich bürgt, dann hätte ich nur geträumt, daß Sie die Landkarte versteckt haben und daß mein Visum verweigert ist!" (Aichinger S. 10)

Die Kinder klammern sich an die Träume, weil sie die harsche Realität nicht wahrhaben wollen (Aichinger, S. 17). Nur in ihren Träumen können sie die Grenze in die Sicherheit der Emigration überqueren (Kapitel 3 "Das heilige Land"). Beim Aufwachen müssen sie allerdings erkennen, daß der Pompefunebre ihr Geld genommen, sie aber im Kreise herumgefahren hatte. Träume in *Die größere Hoffnung* dienen den Kindern aber keineswegs ausschließlich der Flucht vor der schrecklichen Wirklichkeit, sondern sie bilden den Sitz des kindlichen Selbst- und Weltverständnisses. In ihnen werden die Kinder als autarke Persönlichkeiten

vorgestellt, unabhängig von elterlicher Erziehungsgewalt und Einfluß.

Mit ihrem Rückgriff auf den Traum steht die Österreicherin Aichinger natürlich auch in der Tradition Sigmund Freuds, der anhand des Traumes den poetischen Produktionsprozeß erklärt hat. Jacques Lacan hat in der Nachfolge Freuds und in seiner Überwindung den Traum noch stärker literarisch definiert, indem er die Komponenten der Traumarbeit, Verschiebung und Verdichtung, mit den beiden von Roman Jakobson identifizierten Grundmerkmalen sprachlichen Ausdrucks, Metonymie und Metapher gleichsetzt. In Aichingers Roman sind die Träume mit Chiffren verbunden, haben also eine metaphorische Funktion, wie das Visum, das sich von einem Werkzeug zur Flucht zu einem Zeichen der Selbstbehauptung wandelt; der Stern, der gleichzeitig ein Symbol der Hoffnung und der Stigmatisierung und Vernichtung ist, und schließlich Ellen selbst, die für ein selbstdeterminiertes Leben steht, das sich aber erst im Tod erfüllt<sup>26</sup>. Der narratologische Effekt des Traums ist darüber hinaus die Verdunkelung und zunehmende Verrätselung der dargestellten Wirklichkeit und damit Aichingers Antwort auf ihre Unverständlichkeit<sup>27</sup>. Die Autorin war selber nie in einem Lager, aber sie erlebte die Deportation ihrer Großmutter mütterlicherseits mit. Wie traumatisch dieses Ereignis für die jugendliche Ilse Aichinger noch beim Schreiben darüber gewesen sein muß, läßt sich daran erkennen, daß es – im Roman als Selbstmord fiktionalisiert – (vielleicht abgesehen von der Kindergeburtstagsparty) die einzige Stelle ist, an der Aichinger selbst der Sentimentalität verfällt<sup>28</sup>. Versteckt in Wien überlebte die Autorin das NS-Regime. Die Erfahrungen, die sie dabei sammelte, stellten andere Anforderungen an ihre literarische Umsetzung, als die Gmeyners zehn Jahre früher. Ellen, die nur zwei "falsche Großeltern" vorweisen kann, wird nicht mit den anderen Kindern deportiert. Nach dem Suizid der Großmutter beschließt sie daher, ihnen auf eigene Faust zu folgen. Die Szene, in der sie auf eines von ihnen trifft, wird ebenfalls als Traum gestaltet, ja das ganze Kapitel bereits im Titel "Flügeltraum" der Sphäre des Irreal-Überrealen zugewiesen. Es beginnt mit dem kindlichen Wunschtraum, daß der Zugführer eines Judentransports sein Ziel vergessen möge. Mehr als in den anderen Kapiteln verschwimmen hier die Grenzen zwischen Traum und Realität. Aichinger nimmt damit etwas vorweg, was Jahrzehnte später ausgehend von der Literatur der Jahrhundertwende als Topos der österreichischen Literatur reklamiert werden sollte.<sup>29</sup>) Während der Topos in verklärender Weise die gesamte österreichische Literatur auf einen Nenner zu bringen versucht, dient die

Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit bei Aichinger aber der Kritik, auch der Kritik an der Sprache. Nach 1945 war sie eine der wenigen Schriftstellerinnen, die eine Erneuerung der durch den Nationalsozialismus korrumpierten deutschen Literatursprache ernst nahm. Seit *Die größere Hoffnung*, ihrem Erstlingswerk und einzigen Roman, hat sie sich immer wieder auch theoretisch zu diesem Problem geäußert<sup>30</sup>. Der Surrealismus dieses Werkes und der späteren Erzählungen wurzelt in eben dieser Sprachkritik<sup>31</sup>.

Es gibt eine Szene in Aichingers Roman, die an eine ähnliche in Gmeyners Buch erinnert. Ein Vergleich der beiden kann schlaglichtartig die Verschiedenheit dieser beiden Texte aufzeigen: Ernst Heidemann, Vater eines der fünf Kinder in *Manja* führt, während er sich in der Schweiz von einer Tuberkuloseerkrankung erholt, Tagebuch, in dem er folgende Überlegungen festhält:

„Ich weiß, daß dieser Himmel, in dessen vollkommenes Blau ich nicht müde werde zu schauen, den Vogel- und Wolkenzügen zu folgen, der gleiche Himmel ist, in dem die Geschwader der Kriegsflugzeuge sich begegnen werden. Ich sehe das Blau mit dem ganzen Wissen, wie giftig und grau es sich verfinstern kann.“ (Gmeyner, S. 167)

Auf poetischere Weise drückt die Erzählerin in Aichingers Text eine ähnliche Einsicht aus: „Himmelblau lachte der Himmel. Aber sie ließen sich nicht mehr täuschen. Dieses klare, treuherzige Blau, das Blau des Himmels, das Blau des Enzians und das Blau der blauen Dragoner spiegelte im Sonnenball die Schwärze des Alls, diese endlose, unausdenkbare Schwärze hinter den Grenzen.“ (Aichinger, S. 67)

Diese beiden Textproben sind jeweils paradigmatisch. Während Gmeyner die Gedanken des unschuldigen, wohlmeinenden Arztes und durch ihn ihre eigenen (32) einem durch den Mißbrauch der modernen Technologie geforderten Schicksal gegenüberstellt, nennt Aichinger die Kräfte, die bereits begonnen haben, die Kindheit zu zerstören, gar nicht. Mit dem Einsatz sprachlicher Mittel, wie der Tautologie und der Mehrdeutigkeit der auf einer physikalischen Erkenntnis beruhenden Metapher von der "unausdenkbare(n) Schwärze hinter den Grenzen", setzt Aichinger dagegen auf Poetizität. Sowohl das Blau des Enzians als auch das der Dragoner spiegelt sich in der Sonne, die nicht diskriminiert: Hoffnung und Wunsch – repräsentiert durch die mythische Blaue Blume der Deutschen Romantik –, aber auch Zerstörung –

verkörpert durch die Uniformen der Soldaten ("Die blauen Dragoner" ist ein deutsches Soldatenlied, das auch bei den Wehrmachtsoldaten beliebt war 33)) – werden gleichermaßen gespiegelt. Während Heidemanns Gedanken über den Himmel in Gmeyners Buch die realistische Wiedergabe der prophetischen Sicht einer Figur repräsentieren und ohne weitere strukturelle Bedeutung bleiben, ist der entsprechende Abschnitt in Aichingers Text kraft seiner Symbolik mit den anderen Teilen des Buches verbunden, d.h., wenn man es recht betrachtet, enthält er wie in einer Nußschale die Bedeutungsstruktur des Romans. Das Zitat stammt aus dem vierten Kapitel mit dem Titel "Im Dienste einer fremden Macht", in dem die beiden antagonistischen Kindergruppen, die Juden und die Hitlerjugend, aufeinandertreffen. Nachdem Ellens Hoffnung auf ein Visum sich nicht erfüllt hat, lebt sie für eine "größere" Hoffnung, die vage aber wiederholt mit dem Blau des Himmels verbunden wird. Es kann eben nur eine "größere" Hoffnung sein, weil die Erfahrung den Kindern jede Illusion über die damit verbundene Selbsttäuschung geraubt hat. Die Zerbrechlichkeit dieses Blaus, an die die Leser ständig erinnert werden, bereitet sie auf das Textende vor, wo Ellen von der zerstörten Donaubrücke mit offenen Armen dem blauen Himmel entgegenspringt.

Die Gegenüberstellung der beiden Textausschnitte weist also augenscheinlich den Unterschied zwischen der Poetizität Aichingers und dem Realismus Gmeyners im Sinne Roman Jakobsons und Jacques Lacans als den zwischen Metapher und Metonymie aus. Der jeweilige Einsatz narrativer Mittel unterscheidet die beiden Texte demnach signifikanter als ihr Inhalt. Während Aichinger die kindliche Protagonistin dazu instrumentalisiert, uns einen ungewöhnlichen Einblick in den Holocaust zu geben, hat Gmeyner diese Chance nicht genutzt. Obwohl grundverschieden in fast jeder anderen Hinsicht, ist Aichingers Text auf ähnliche Weise beunruhigend wie die eingangs vorgestellten Berichte. Wie deren Autoren erreicht Aichinger dies durch das Mittel der Verfremdung.

Betrachtet man die Rezeptionsgeschichte von *Die größere Hoffnung*, so sind Parallelen zu der von Kertész ebenfalls augenscheinlich. Auch Aichingers Werk warf man Mangel an Wahrhaftigkeit vor<sup>34</sup>, aber gleichzeitig erkannte man es als "Literatur" an und bedachte es mit Preisen. Dennoch gewann das Buch nie die Beachtung und Leserschaft, die es verdienen würde. Indem diese Autoren sich für die Verfremdung und gegen eine sentimentale Repräsentation entschieden, sicherten sie

sich literarischen Ruhm, ein Platz auf den Bestsellerlisten und damit Breitenwirkung blieb ihnen aber andererseits verwehrt. Dies ist zwar ein Gesetz, das sich allgemein auf die Unterscheidung zwischen der sogenannten hohen von der Unterhaltungsliteratur anwenden läßt, bei der Darstellung von Kindern in der Lagersituation wird es aber besonders deutlich.

### Die imaginierte Lagererinnerung

Im Zusammenhang unseres Themas ist schließlich auch der jüngste Skandal um die Identität von Benjamin Wilkomirski zu sehen. Wilkomirski, der in seinem 1995 erschienenen Buch *Bruchstücke*<sup>35</sup> früheste Erinnerungen an Konzentrationslager geschildert hatte, soll seine polnisch-jüdische Identität und die damit verbundene Verfolgung lediglich unter dem Einfluß einer speziell für kindliche und jugendliche KZ-Opfer entwickelten Psychotherapie erfunden haben<sup>36</sup>. In quälend detaillierten und teilweise drastischen Bildern, erzeugt durch den verfremdenden kindlichen Blick, (re)konstruiert Wilkomirski die frühen Jahre seines Lebens. Für die Art und Weise, wie in dem Werk Fiktion als Faktum präsentiert wird, soll hier eine oft zitierte Episode stehen, die die Begegnung des 2-3 Jährigen mit einer Ratte im Körper einer toten Frau beinhaltet. Das Kind – so sein Autor – weiß, daß der Leib einer Schwangeren anschwillt. Es hat auch einmal gehört, daß sich das Kind im Bauch der Mutter bewegt, bevor es geboren wird. Als es nun ebendies an einer toten Frau beobachtet, reagiert es darauf mit Verwirrung, aber auch Neugier, bis schließlich eine Ratte aus einer großen Wunde im Körper der Frau schlüpft. Das kindliche Gemüt kann sich den Vorgang nicht anders erklären: "Ich habe es gesehen, ich habe es gesehen! Die toten Frauen gebären Ratten!" (Wilkomirski, S. 81) Das Kind ist erschüttert, aber nicht so sehr über den Anblick, der sich ihm bietet, sondern mehr von den Konsequenzen, die das Erlebte für es selber hätte. Wenn das, was es gerade gesehen hat, den Tatsachen entspricht, dann gebären Mütter nicht nur Kinder, sondern auch deren ärgste Feinde (im Lager), nämlich Ratten. Welche Identität kam ihm also selber zu, das gerade seine eigene sterbende Mutter gesehen hatte? "Ich betaste immer wieder meine Beine. Ich löse die Lumpen von meinen Waden und befühle die Haut. Ist es Haut, oder habe ich in Wirklichkeit ein graues Fell? Bin ich eine Ratte oder ein Mensch? Ich bin doch ein Kind! Aber – ein Menschenkind oder ein Rattenkind, oder kann man beides sein?" (Wilkomirski, S. 82). Es ist nicht unwichtig, daß Wilkomirski gerade im folgenden vorübergehend die Perspektive des Kindes aufgibt, um – aus Gründen der Bekräftigung der Authentizität – das

Weiterwirken der Episode auf sein Leben als Erwachsener zu beschreiben. Noch Jahre später, als sein eigener Sohn geboren wurde, habe der unerwartete Anblick des Haares auf dem Kopf des Kindes erneut Zweifel an seiner Identität geweckt.

Was Wilkomirski hier drastisch schildert, entspricht, unabhängig von dessen autobiographischer Authentizität, der Erfahrung der Entfremdung, die viele Überlebende bezeugen. Während Psychologen mit ihr die Internalisierung des Lager-Codes durch die ehemaligen Internierten kritisieren – Viktor Frankl sieht in ihr die "Deformierung, die dem vom seelischen Druck plötzlich entlasteten Menschen droht"<sup>37</sup> –, erfährt Jean Améry die "Verbogenheit" ins Positive gewendet und deutet sie für die KZ-Überlebenden generell „als eine sowohl moralisch als auch geschichtlich der gesunden Geradheit gegenüber ranghöhere Form des Menschseins"<sup>38</sup>).

Wie kommt es aber nun, daß Bruno Doessekker diese durch die Lagererfahrung bedingte Deformation, diese Entfremdung nicht nur so weit internalisierte, daß er in ihr schließlich seine Identität fand, sondern daß er mit seinem Bericht darüber auch drei Jahre lang selbst die informierte Öffentlichkeit bluffen konnte? Das zeugt meines Erachtens nicht nur von einer masochistischen Leserschaft, sondern von der narrativen Überzeugungskraft, die der Text trotz einiger Ungereimtheiten ausstrahlt. Der Erlebnismodus des Kleinkindes, bruchstückhaft erinnert und schonungslos erzählt, rückt die bis zur Abstumpfung bekannten Fakten in grelles Scheinwerferlicht. Soweit nun bekannt, fehlt dem Text zwar die biographische Authentizität, eine in der literarischen Darstellung begründete Authentizität der Sache kann ihm aber wohl nicht abgesprochen werden. Wilkomirski hat zwar, aus welchen Gründen immer, den „autobiographischen Pakt“<sup>39</sup>) gebrochen, sein Werk hat aber gerade kraft seiner Literarizität Bestand.

Die auffälligste narrative Strategie in Wilkomirskis Text ist der thematische Einsatz der Tempora. Mit ihrer Hilfe gibt er den berichteten Ereignissen so etwas wie eine Tiefendimension. Einige der 19 Exempla des Grauens, in die Wilkomirski seinen Bericht je mit einem typisierenden Titel versehen gliedert, weisen folgendes Schema auf: Eine kurze Einleitung im Präteritum beschreibt die Situation. Bemerkungen, wie "Ich weiß nicht mehr, wie es kam..." (Wilkomirski, S. 84), bestätigen die Form des Erinnerungsberichts aus der Sicht des schreibenden Ichs ebenso wie ein Satz im

Perfekt: "Meine Erinnerung hat nur das Ende der Fahrt aufbewahrt, und auch das nur lückenhaft, verwirrend, in zerbrochenen Bildern, schwer zu ordnen, zu viele Stücke fehlen", auf den dann unvermittelt und völlig unerwartet die Schilderung eben des (quasi) Erinnernten im Präsens folgt. In kurzen aufgeregten (Haupt)Sätzen entfaltet sich die Szene: Durch Zufall und wohl auch aufgrund seiner geringen Körpergröße überlebt der Erzähler die Vergasung in einem Wagen. Die diesem Geschehen folgenden Ereignisse faßt der Erzähler – nun wieder im Präteritum – iterativ-raffend zusammen. Welche Funktionen kommen nun den Tempora in diesem Abschnitt zu? Das Präteritum suggeriert eine echte Vergangenheitsaussage, wie sie im Erinnerungsbericht typisch ist. Was das Präsens betrifft, so ist die Sache nicht so klar: Historisches Präsens kommt schon deshalb nicht in Frage, weil der Erzähler ja ausdrücklich vorausschickt, daß er sich nur noch vage erinnert. Präsens sei ihm lediglich die Atmosphäre, wohl auch die gefühlsmäßige Reaktion auf das Ereignis. Dessen detailliert-durative Darstellung gehört aber der Ebene der Imagination an. Die Botschaft des Präsens an den Rezipienten kann hier also nur lauten: "So könnte es gewesen sein". Der Präsens-Einsatz in Wilkomirskis Text fiktionalisiert allerdings nicht auf dieselbe Art, wie dies etwa Autoren wie Max Frisch mithilfe des Fiktions-Präsens im modernen Roman tun<sup>40</sup>. Wilkomirski (re)konstruiert mit seinem Erzähler vielmehr die eigene Geschichte aus den Bruchstücken der (imaginierten) Erinnerung. Das Präsens hat also hier nicht so sehr eine zeitliche, sondern eine Konstruktionsfunktion: Es ermöglicht die Darstellung. Es schafft die Identität des Benjamin Wilkomirski.

Indem *Bruchstücke* also eine quasi-autobiographische Erzählsituation entwirft und diese durch den geschickten Einsatz narrativer Mittel zu erhärten versucht, besetzt es eine Position, die zwar Gemeinsamkeiten sowohl mit den authentischen Berichten als auch mit den fiktionalen Texten aufweist, keiner der beiden Gruppen aber ganz entspricht. Was alle drei vereint, ist die poetische Strategie des beschränkten Blickwinkels, die allerdings gerade durch die Rezeption der *Bruchstücke* erhöhte Brisanz erhält.



## **Anmerkungen:**

- 1) Vgl. Andrea Reiter: "Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit". Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung, Wien: Löcker 1995.
- 2) Zur Rolle der Großelterngeneration im Diskurs über den Holocaust siehe: Gertrud Hardtmann (Hg.): Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder. Gerlingen 1992.
- 3) Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. Berlin: Rowohlt 1996.
- 4) Ilse Aichinger: Die größere Hoffnung. Roman. Frankfurt am Main 1986 (= FiTB 1432); erstveröffentlicht 1948.
- 5) Michel Foucault : Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris : Gallimard 1975.
- 6) Siehe z. B. die Erinnerungen von Ruth Klüger und Elie Wiesel. Die wissenschaftliche Erklärung liefert Bruno Bettelheim: Individuelles und Massenverhalten in Extremsituationen. In: Ders.: Erziehung zum Überleben. Zur Psychologie der Extremsituation (dt.) Stuttgart 1980 (dtv 10022), S. 58–95.
- 7) Louis Begley: Lügen in Zeiten des Krieges. dt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (=st 2744).
- 8) Barbara Johr: Reisen ins Leben. Weiterleben nach einer Kindheit in Auschwitz. Mit einer Textliste zum gleichnamigen Film und Beiträgen von Susanne Benöhr und Thomas Mitscherlich. Bremen 1997, S. 38.
- 9) Siehe Naomi B. Sokoloff: Imagining the Child in Modern Jewish Fiction. Baltimore und London 1992, bes. Teil I: Representing the Voice of the Child, S. 15.
- 10) Siehe dazu Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976, bes. den Abschnitt "Vorstellungsbildung" S. 228–245.
- 11) Iris Radisch: Hiob von Ungarn. In: Die Zeit 13, 21. März 1997.
- 12) Siehe Gudrun Kuhn: "Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger". Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 183) 1996.
- 13) Ann Jefferson: Russian Formalism. In: Ann Jefferson, David Robey (Hg.): Modern Literary Theory. London: 1986, S. 31.
- 14) Ebenda, S. 26f.
- 15) Sokoloff erwähnt den Verfremdungseffekt der Kinderperspektive, allerdings nur nebenbei (siehe Anm. 9, S. 26, 35, 109). Im Gegensatz dazu argumentiere ich, daß die Autoren, die alle persönliches Erleben vermitteln, diesen Erzählerstandpunkt bewußt wählten, um einen bestimmten Effekt zu erzielen.
- 16) Zum Beispiel Thomas Mitscherlichs Reisen ins Leben (1996) und Wilhelm Rösings Trilogie über jüdische Exilanten (Ernst Federn, 1992; Hans Keilson, 1996; Thomas Geve, 1997).
- 17) John Sack: Auge um Auge. Die Geschichte von Juden, die Rache für den Holocaust suchten, Hamburg 1995.
- 18) Roman Frister: Die Mütze oder Der Preis des Lebens. Ein Lebensbericht. Berlin 1997.
- 19) Es ist richtig, daß dem Erzähler schon bald nach der "Einkleidung" in Auschwitz das Ausmaß der Massenvernichtung und der zu ihrer Implementierung angewendeten Täuschung der Ankömmlinge klar wird (siehe: Barbara Bauer: Jüdische Identitätsprobleme und ein Strukturgesetz der Holocaust-Memoiren. Ein Unterrichtsvorschlag für die Sekundarstufe II. In: Der Deutschunterricht, 4/1997 Kinder und Holocaust, S. 5–19). Diese Erkenntnis bleibt aber punktuell und veranlaßt ihn nicht dazu, die Tatsache seiner Internierung selbst zu hinterfragen.

- 20) Siehe "Das 20. Jahrhundert ist eine ständige Hinrichtungsmaschine". Imre Kertész im Gespräch mit Gerhard Moser. In: *Literatur und Kritik* 313/314 (April 1997): Sprache und Verbrechen, S. 44–49. - Im Vergleich dazu erschien Fristers Roman bereits nach vier Jahren in deutscher Übersetzung (Hebräisches Original 1993).
- 21) Elie Wiesel: *Die Nacht zu begraben*, Elischa. München 1986 (Franz. Original 1958).
- 22) Umsonst ist Sentimentalität in Form einer kitschigen falschen Innerlichkeit nicht eines der Hauptmerkmale der Massenkultur. Sie richtet sich meist ohne Umwege über den Intellekt unmittelbar an die Sinne.
- 23) Anna Gmeyner: *Manja*. Roman um fünf Kinder. Mannheim 1987 (erstveröffentlicht: Amsterdam 1938).
- 24) Ebenda: Vorwort von Heike Klapdor-Kops zu „Manja“, S. 5–12 (Anm. 23)
- 25) Siehe Andrea Reiter: *Narrating the Holocaust: Communicating the End or the End of Communication?*, in: *Patterns of Prejudice*, 29/2-3 (1995), S. 75–87.
- 26) Siehe Dagmar Lorenz: *Ilse Aichinger*. Königstein/Ts 1981, S. 67–76.
- 27) Siehe Andrea Reiter, *Die Erfahrung des Holocausts und ihre sprachliche Bewältigung: Zu Ilse Aichingers Die größere Hoffnung*, in: *German Life and Letters* 49/2 (April 1996), S. 236–242, bes. 240–241).
- 28) Hier weicht meine Interpretation von der von Dagmar Lorenz ab, die überhaupt keine Sentimentalität in dem Text erkennen kann; siehe Anm. 27, S. 76.
- 29) z. B. *Die Ausstellung „Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930“*, Wien 28. März bis 6. Oktober 1985; Joseph P. Strelka: *Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur*. Tübingen/Basel 1994.
- 30) Siehe Andrea Reiter: *Ilse Aichinger. Ihre Sprache und sie*. In: *Rowohlt Literatur Magazin* 35 (Hans Henny Jahnn), Reinbek bei Hamburg 1995, S. 162–175.
- 31) *Ilse Aichinger: Aufruf zum Mißtrauen*. In: *Plan*. Hg. von Otto Basil (Juli 1946), 7. Heft, S. 588.
- 32) Heike Klapdor-Kops: Vorwort. In: *Anna Gmeyner: Manja*. Roman um fünf Kinder. Mannheim 1987, S. 5–12 (Anm. 24).
- 33) Siehe Andrea Reiter: *Narrating the Holocaust: Communicating the End or the End of Communication?* (vgl. Anm. 25).
- 34) Siehe z. B. Lawrence Langer: *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven/London 1975, bes. S. 124–165. - John Margetts: *Hope Unfulfilled: Observations on the impact of Ilse Aichinger's Novel "Die größere Hoffnung"*. *Neophilologus* LXXIV/3 (Juli 1990) S. 408–425.
- 35) Benjamin Wilkomirski: *Bruchstücke*. Aus einer Kindheit 1939–1948. Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1995.
- 36) Siehe Jörg Lau: *Ein fast perfekter Schmerz*. Die Affäre um Benjamin Wilkomirski zieht weite Kreise: Darf man Erinnerungen an den Holocaust erfinden? In: *Die Zeit* 39, 17. September 1998.
- 37) Viktor E. Frankl: *... trotzdem Ja zum Leben sagen*. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München 1985 (= dtv 10023), S. 146.
- 38) Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne*. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart 1980, S. 110.
- 39) Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M: Suhrkamp 1994 (= es 1896).
- 40) Siehe Jürgen H. Petersen: *Erzählssysteme*. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar 1993, bes. "Tempusprobleme" S. 21–30.