

Hans Höller, Salzburg

Erzählen als Erinnern und Widerstand. Fred Wanders "Der siebente Brunnen" im Kontext der Literatur über die Shoa¹

I

Fred Wanders "Der siebente Brunnen"², vor dreißig Jahren, 1971, in der DDR im Aufbau-Verlag erschienen, ist einer der großen literarischen Texte über die Shoah, der, was schwer zu verstehen ist und ein Kapitel für sich wäre, in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung wenig Beachtung findet. Dabei hätte Christa Wolfs Wander-Essay relevante Perspektiven für die Beschäftigung mit dem Text vorgegeben, die auch von der sich immer mehr differenzierenden Erforschung der Literatur über die Shoa nicht überholt wurden. Wolf geht es in ihrem Essay zu "Der siebente Brunnen" um den Zusammenhang von Schreiben und Erinnerung; um den Blick des Opfers auf die Täter; um ein Schreiben, das in der "Gerechtigkeit gegen das Prinzip des Unrechts" einen literarischen Gegenentwurf darstellt; und vor allem geht es ihr um die Thematisierung des Erzählens, das sich vom ersten Kapitel an, "Wie man eine Geschichte erzählt", im Vordergrund des Textes behauptet.³

Schwer zu verstehen, daß ein solches Buch, das die Thematik der Sprache und des Sprechens an den Orten der Vernichtung zu seinem Grundmotiv machte, auch in der sonst doch so sprachbewußten österreichischen Literaturwissenschaft kaum bemerkt wurde.

¹ Dieser Vortrag wurde bei der von der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik organisierten Tagung „Judentum und Antisemitismus in der Literatur und Germanistik Österreichs – Studien zum 20. Jahrhundert“ gehalten (Wien, Juni 2001).

² Fred Wander: Der siebente Brunnen. Erzählung, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971; ich zitiere nach der Ausgabe im Luchterhand-Verlag, 2. Aufl., Darmstadt 1988 (=SL 542). Die Seitenangaben aus diesem Buch werden jeweils zu den zitierten Stellen angegeben.

³ Christa Wolf: Fred Wander: Der siebente Brunnen, in: C. Wolf: Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Essays, Aufsätze, Reden, 6. Aufl., Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1985, S.191.

Vielleicht war es die Nähe des Titels zu Anna Seghers berühmten Widerstandsroman "Das siebte Kreuz" (1942, im Verlag El Libro Libre in Mexiko erschienen) und das Erscheinen in der DDR, die den "Siebenten Brunnen" mit dem Genre politischer Widerstandsliteratur assoziierten, dem die "Erzählung" aber nur bedingt zuzurechnen ist. So befindet sich auch das Buch in jener Situation des Nicht-ganz-Dazugehörens, die für den 1917 als Fred Rosenblatt in Wien geborenen Fred Wander auch lebensgeschichtlich bestimmend war. Von 1958 bis 1983 ging der österreichische Jude aus Wien in die DDR, auch dort in eine schwierige Situation des Dazwischen. Ein Jude, der mit dem Herzen in Frankreich zu Hause ist, Herkunft und Reisepass aus Österreich, im Schreiben dem Begriff des Widerstands der politischen Arbeiterbewegung ebenso verbunden wie dem Widerstand der überlebenden Juden, die, wie Jean Améry, "den Prozeß zur Wiedererlangung" ihrer "Würde" im erinnernden Schreiben führten, um "das Ungeheure auch moralisch zu überstehen."⁴ In den Zusammenhang dieser autobiographischen, erinnernden Identitätsstiftung - "Judentum als Erinnerung und Widerstand"⁵ - gehören neben "Der siebente Brunnen" die drei anderen größeren Prosatexte Fred Wanders: "Ein Zimmer in Paris" (1975), "Hôtel Baalbek" (1991) und Wanders Autobiographie "Das gute Leben. Erinnerungen" (1997).

Von der Ähnlichkeit und Differenz der Buchtitel - "Das siebte Kreuz" / "Der siebente Brunnen" - ist auszugehen, um einen literarischen Begriff des in manchen Zügen verwandten, und doch ganz anderen Romans von Fred Wander zu gewinnen. Ich sage Roman, obwohl "Der siebente Brunnen" im Untertitel dezidiert "Erzählung" heißt und das Erzählen selber eine wesentliche thematische Linie des Buchs ausmacht. Man könnte von einem Roman des Erzählens sprechen, der aber, wie zu zeigen sein wird, auch die Züge eines erzählerischen Epos trägt. Das Buch umfaßt zwölf Teile - Kapitel? Gesänge? - , deren poetische Überschriften sich wie zwölf Verstöße gegen das berühmte Auschwitz-Diktum Adornos ausnehmen, das dem Opfer höchstens den Schrei zugesteht:
I Wie man eine Geschichte erzählt

⁴ Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, München 1988, S.110.

⁵ Vgl. den für das Werk Wanders aufschlußreichen Vortrag von Robert Schindel: Judentum als Erinnerung und Widerstand, abgedruckt in: R. Schindel: Gott schützt uns vor den guten Menschen. Jüdisches Gedächtnis - Auskunftsbüro der Angst, Frankfurt am Main 1995, S.27-34.

- II Wovon der Mensch lebt
- III Brot
- IV Des Paradieses Ahnung
- V Der siebente Brunnen
- VI Karel
- VII Ezechiel - und die Stadt
- VIII Blues für fünf Finger auf einem Brett
- IX Vom Geruch der alten Städte
- X Woran erinnert dich Wald?
- XI Gesichter
- XII Joschko und seine Brüder

Das 10. Kapitel, "Woran erinnert dich Wald?", ist wie mit dem Blick auf Seghers' Roman geschrieben. Es ist die Erzählung vom Tod des jungen polnischen Juden Tadeusz Moll. Der Junge, halb Kind, halb Greis, erwartet, mit anderen Häftlingen an die Pfosten einer Tribüne gestellt, seine Hinrichtung. Auf der Tribüne stehen die Galgen. Ort der Szene: ein Nebenlager des KZ Buchenwald im thüringischen Wald, nahe Crawinkel. Bis alle sechs Pfosten mit den gefassten Flüchtlingen besetzt sind, haben sie vor ihrem Tod im Freien zu stehen, Tag und Nacht, im Winter. An dieser scheinbar allzu großen Nähe zum Sujet der sieben Kreuze in Seghers Roman sind Differenz und Besonderheiten des Erzählens in Wanders "Der siebente Brunnen" zu bestimmen. In Seghers Roman bleibt ein Kreuz, das siebte, frei, weil einem Häftling die Flucht gelang. Seine Perspektive bestimmt den Roman, der, kurz vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs im mexikanischen Exil begonnen, eine Bestandsaufnahme der Möglichkeit des politischen Widerstands im faschistischen Deutschland darstellt. Tadeusz Moll, auf den hin Wander seine Version dieser Szene erzählt, kann sich in keine politische Zukunft projizieren, auch wenn er von Widerstandskämpfern umgeben ist. Er weiß nicht, wie ihm geschieht. Nicht einmal flüchten wollte er. "Er hatte geschlafen, sonst nichts. Hatte sich in die Zementbude gelegt und mit leeren Säcken zugedeckt, so daß man ihn nicht sehen konnte. Er war von oben bis unten bestäubt,", als ihn die Wächter aufstöberten. "Er schaute mit seinen vom Schlaf noch glasigen Augen erstaunt um sich", und der Erzähler bezweifelt, daß er "den Ernst der Lage begriffen" (S. 115) hat.

II

Wanders Buch hat den Genozid im 'univers concentrationnaire' (David Rousset) zum Gegenstand und der Ort des Erzählens ist der Raum des Nach-Auschwitz. Es gibt keinen

siebenten, leerbleibenden Pfosten, der für die Hoffnung eines anderen Deutschland steht. Die Welt außerhalb der Konzentrationslager ist, so nah sie manchmal räumlich liegen mag, wenn sie bei den Verlegungen der Häftlinge in Eisenbahnzügen durchfahren wird, eine andere Welt, zu der jede Verbindung abgeschnitten ist. Und die Menschen außerhalb der Lager haben keinen Blick für die grauen Elendsfiguren. "Figuren", "Zeug", "Stück", "Nummern", die in der KZ-Literatur dokumentierten verdinglichenden Bezeichnungen der SS für die Juden, die Sprache der Vernichtung, die keine Namen, Gesichter, individuelle Menschen anerkennt, bestimmt auch die Wahrnehmung der Menschen draußen. Kamen Frauen und Kinder an einem der abgestellten Waggons mit den Häftlingen vorbei, "sahen" sie "nicht den Zug, sahen nicht die merkwürdigen Figuren, die aus den Waggontüren kollerten" (S. 66f.), man hatte ihnen beigebracht, daß das keine Menschen sind. Ein Kleinstadtidyll erscheint aus der Perspektive der Häftlinge, als läge es auf einem andern Stern: Frauen "beeilten sich zum Herd, zu den Töpfen, schleppten Brot, Milchflaschen, Äpfel, Bier. Kinder mit weißen und blaugestreiften Zipfelmützen. Ein blauer Glockenblumenhimmel darüber und weiße Wölkchen" (S.66). Nur eine einzelne Frau hält inne und **sieht**.

Gespentisch unwirklich wird in Wanders Sprache die Idylle gezeichnet, die barbarisch ist, weil sie auf der Blindheit für die realen Opfer beruht. Und wie die Häftlinge für die Deutschen draußen zu Gespenstern werden, wird ihnen, den Gefangenen, die Welt, in der sie einmal gelebt haben, zu etwas Unwirklichem, Vergangenen, das meist nur verstörend in die Realität des Konzentrationslagers einbricht. Ins Unbewußte verbannt, in Träume, Halluzinationen, in irres Gemurmel, Aufschrei, Trance, und nur in äußerster Anstrengung bewußt vergegenwärtigt in den Gesprächen der Häftlinge miteinander, in Erzählungen oder Pantomime.

"Der siebente Brunnen" ist ein Text, der von dieser äußersten historischen Entwirklichung ausgehend die Geschichte, oder besser gesagt, die Geschichten des europäischen Judentums erzählt. Im Moment seiner Auslöschung rettet es der Erzähler in das vielstimmige, vielsprachige Wort einer neuen "Bibel", wie Primo Levi einmal die verschiedenen Bücher

über die Vernichtung der Juden genannt hat. Um eines dieser Bücher, das Buch Wander, geht es hier. Sein Erzählen könnte man, um zu Tadeusz Moll zurückzukommen oder an Ilse Aichingers Poetik zu erinnern, ein Erzählen "als ein Reden unter dem Galgen", angesichts des Endes, nennen, eine erzählte Welt, die nur mehr als phantasierte da ist, als aufwühlender Traum, verzweifelte Erinnerung, als Rede, die den Menschen die Kehle zuschnürt - und deshalb unter den verhungerten und erschöpften Kameraden auch auf heftige Abwehr stößt.

III

Der blinde Blick der andern, die äußerste Verdinglichung, ist nicht nur der Blick von draußen, sondern auch die Gefährdung des Ich im Lager drinnen. Sich selber nur mehr in diesem Blick sehen zu können, darauf zielte die Vernichtungslogik des KZ. Erzählen, immer wieder beschworen in Wanders "Der siebente Brunnen", das ist Arbeit des Widerstands gegen die erfahrene systematische Auslöschung jeder Individualität. Gegen die Reduktion auf die Auschwitz-Nummer stellt es die Namen wieder her - Tadeusz Moll, Nicolas Teisseire, Mendel Teichmann, Pechmann, Leon Feinberg, Karel, Perez, Lubitsch, Altschul, Meir Bernstein, Antonio, Jossl, Joschko ... - , und ebenso wird den Häftlingen im erzählenden Erinnern ihr Gesicht wieder zurückgegeben, das individuelle, lebendige Gesicht, das ihnen unter dem Terror der Lager genommen wurde, durch Gewalt, Entbehrung Hunger und Krankheit, durch die kalkulierte Erniedrigung. Es nicht verschwinden zu lassen, die geringsten Spuren seines Aufleuchtens und der grauen Maske, "Zuckungen", das kaum mehr "bemerkte Mienenspiel" (Georg Büchner) zu entdecken, darin liegt eine der Intentionen des Erzählens in "Der siebente Brunnen". Diese erzählerische Aufmerksamkeit gilt auch den Manifestationen der Sprache und dem Sprechen unter den Bedingungen des Sprachverbots, das große Bereiche der Existenz im KZ betraf, die weit ausgedehnte Arbeitszeit wie die endlosen Zählappelle. Der Unterdrückung des gesprochenen Worts begegnet ein Erzählen, das sich nicht nur den seltenen Momenten der Gespräche der Häftlinge miteinander zuwendet, den ausgetauschten Erinnerungen aus einer vergangenen Welt, sondern auch der Sprache des Unbewußten, dem ins Unbewußte der Träume verbannten Leben, für das der Erzähler an einer Stelle das katastrophische Bilder

eines absackenden Schiffs verwendet: "Solch ein Bunker voll von Häftlingen träumte wohl ein ganzes Universum herbei, brodelte von ohnmächtigen Wünschen, ächzte wie ein Schiff, das mit Wasser vollläuft und absackt. Nur wenige hatten noch die Kraft, wach zu bleiben und miteinander zu reden (...) Tadeusz murmelte im Schlaf vor sich hin (...) an unseren Ohren sein Gemurmel. Ein Mechanismus, ein Perpetuum mobile, das sich aus nichts speiste, aus dem Leben selbst (...)" (S. 111f.).

Zwischen diesem "nichts" und dem "Leben selbst" bewegt sich das Erzählen in "Der siebente Brunnen", ein plebejisches hohes Lied auf jene erst durch den Tod endgültig verstummende Sprache des Lebens. Noch im körperlich Unbewußten registriert der Erzähler das unbeherrschte Hervortreten der Spuren und Zeichen des von der Lagerordnung zum Nichts degradierten Lebens. Das erzählte Spektrum dieser Manifestationen des Lebenstriebs umfaßt im Text eine unheimliche Skala: es reicht von kreatürlichen Gebärden bis zum geformten Wort, von den reflexhaften Bewegungen eines Fingers, der Schultern, dem Wackeln des Kopfes (S. 112), über Bewegungen des Mundes, Stöhnen, Schreien, Gemurmel, gehauchte Schwüre, Flüche, bis zu poetischen Erzählungen aus dem vergangenen Alltag, Pantomime, Zitate aus dem Talmud, mystische Spitzfindigkeiten, Lied, Rezitation, Gebet und philosophisches Gespräch, ein in Bruchstücke zerbrochener Gesang des Lebens, zusammengehalten von der Erzählerrede: "die Männer schrien im Schlaf, stöhnten mit verzerrten Mündern" (S. 40). "Vor einer Woche", wird von einem Transport berichtet, "hörte man noch ihre krächzenden Stimmen. Nun sind die Lippen ausgetrocknet. Jetzt reden sie noch mit sich selber, im Fieber, in Agonie. Einige sind zu Hause angelangt" (S. 43). Einer, verrückt geworden, erklärt in der Nacht, auf Block sechzehn in Buchenwald, Bilder aus dem Louvre, auf Französisch, Géricaults "Floß der Medusa", "die Dame in Blau, von Jean-Baptiste Corot" (S.76). Einmal erhebt sich im Dunkel der Baracke eine Stimme, "leicht und zauberhaft, ein italienisches Liebeslied, von einer hellen Kopfstimme vorgetragen (...) Auf Block sechzehn wurde es totenstill, nur der schwere Atem vieler Männer und die seinen Brustkasten sprengenden, die Kehle würgenden Schluchzer des Unbekannten waren zu hören" (S. 77). Darum wird jede dieser Äußerungen des verlorenen Lebens am Rande der Ohnmacht oder des endgültigen Verstummens unterbrochen,

niedergeschrien von den anderen zutod Erschöpften. Als der Erzähler am Morgen in der Baracke nach dem Sänger des Lieds suchte, fand er ihn tot, "ein südlicher Typ, mit wunden Beinen und einem grotesk geschwollenen Kopf, auf einem dünnen Hals so dünn wie ein Blumenstengel" (S. 78).

IV

Der Erzähler in Wanders Buch mit dem chassidischen Titel kommt nicht los von diesem geheimnisvollen Antrieb, der unserem Leben und allen unseren Sehnsüchten und Wünschen zugrundeliegt, dem infernalischen Geschrei wie dem kleinen gespenstischen Liebeslied, dem zerfallenden Gemurmel an der Grenze des Schlafes und des Todes wie den komplexen religiösen und philosophischen Äußerungen der Häftlinge. Mit dieser Text-Intention überschreitet der Autor die Tradition chassidischen Erzählens, so sehr das Buch sich darin zuhause weiß. Andrea Reiter hat dieser Erzähltradition, Legenden, "die sich um den Zaddik ranken", der, mit einem Wort Martin Bubers, "seinen Chassidim den unmittelbareren Umgang mit Gott" erleichterte⁶, eine erhellende Studie gewidmet und die Aktualisierung des chassidischen Erzählens zur "literarische(n) Bewältigung von KZ-Erfahrung" gewürdigt. Bei Wander werde nicht nur in dieser Erzähltradition erzählt, sie sei selber zum Gegenstand des Erzählens geworden. Mendel Teichmann, ein Mithäftling, "und andere, die seit Jahrhunderten verfolgt sind und daher im Wort leben"⁷, geben das Vorbild ab für den Erzähler, und dieser stellt sich, nach Teichmanns Tod, in dessen Tradition. Im Erzählen erhielten "die Einbildungen der Leidenden ein greifbares Leben", "Zauber" und "Magie" des "Wortes", oft wiederkehrende chassische Formeln in Wanders Buch, konnten den Häftlingen imaginativ zurückerstatten, "was sie im Lager entbehren mußten": "Individualität", "Selbstachtung" und "Nahrung für den Körper"⁸. Und doch würden die vorgefundenen Erzählformen nicht unverwandelt übernommen. Bereits die

⁶ Martin Buber: Die chassidischen Bücher, 1928, zit.n. Andrea Reiter: "Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit". Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung, Wien 1995, S. 76.

⁷ Andrea Reiter, ebenda, S. 46.

⁸ Ebenda, S. 78.

autobiographische Dimension des Erzählens bedeute einen Bruch mit der Tradition, und vor allem die "Aneinanderreihung unterschiedlicher Erinnerungssegmente", exemplarisch ablesbar an der "Darstellung des sinnlosen Sterbens von Tadeusz Moll", lasse sich trotz der betonten "Traditionsgebundenheit" von Wanders "KZ-Bericht nicht mehr mit der chassidischen Erzähltradition vereinbaren". Andrea Reiter hat diese Ambivalenz im Resümee ihrer Studie damit erklärt, "daß es Autoren wie Wander nicht in erster Linie darum ging, ihre Gefühle möglichst authentisch darzustellen, sondern die äußeren Umstände ihres Lageraufenthaltes objektiv zu schildern".⁹

V

Ich möchte dieser an der Objektivität des "KZ-Bericht(s)" orientierten Lesart eine andere, gegenläufige, dem erzählerisch Imaginären und Phantastischen verschriebene Lektüre an die Seite stellen. Daß solche konträren Lesarten überhaupt nebeneinander betehen werden können und einander nicht ausschließen, verstehe ich als indirekten Beleg für die sprachliche Vielstimmigkeit von Wanders Schreiben und als Chance, das apodiktische "Entweder-Oder" in der Auseinandersetzung mit der Literatur der Shoa durch ein "Sowohl-als-Auch" der vielen Formen zu ersetzen.¹⁰ Objektivität und Imagination sind in Wanders Text keine Gegensätze, die imaginative, fiktionale Form des Erzählens ist vielmehr die Voraussetzung, daß der Autor auf der Ebene des Werks seine eigne Wirklichkeit ins Spiel bringen kann, das, was ihn ausmacht, seinen Blick, seine Haltung, seine menschliche und gesellschaftliche Kultur, auf deren Zerstörung doch die Vernichtungslager abzielten. Und diese literarische Kultur als Widerstand und Gegenentwurf ist bei ihm nicht nur auf die Tradition des Chassidismus zurückzuführen, sondern sie verbindet das Wissen um ältere Formen der Erzählerrede - der Bibel, des Talmud, des antiken Epos - mit dem Zeitbewußtsein der Moderne, genauer: mit dem Zeitbewußtsein nach der Shoa, einem Reden "vom Ende" her, wie Ilse Aichinger die Voraussetzung eines heutigen, das heißt

⁹ Ebenda, S.83f.

¹⁰ Irene Heidelberger-Leonard: Ruth Klüger "weiter leben" - ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-"Kanon"?, in: Stephan Braese, Holger Gehle u.a. (Hrg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust, Frankfurt/New York 1998, S. 165.

eines Erzählens nach 1945, genannt hat - "wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf. Dann reden wir, wenn wir unter dem Galgen zu reden beginnen, vom Leben selbst."¹¹

In seinem Brief an Primo Levi¹² entwarf Fred Wander in der Auseinandersetzung mit Levis "Ist das ein Mensch?" indirekt seine eigene Poetik des Erzählens. Wander zitiert dort Levis Darstellung der griechischen Juden in Auschwitz, die für ihn, im Zusammenhang des eigenen Versuchs, durch das Schreiben seine Selbstachtung wieder zu gewinnen, exemplarische Bedeutung annimmt: "Diese wenigen Überlebenden der jüdischen Kolonie von Saloniki, mit ihren zwei Sprachen, Spanisch und Griechisch, und mit ihren vielfältigen Jobs, sind die Bewahrer einer konkreten, irdischen, wohl bedachten Weisheit, in der sich die Überlieferungen aller Mittelmeerkulturen treffen (...) der Abscheu vor sinnloser Brutalität und das erstaunlich ausgeprägte Bewußtsein vom Fortbestand zumindest potentieller menschlicher Würde (machte) die Griechen zur geschlossensten und in diesem Sinne auch zivilisiertesten Gruppe des Lagers".

"Wie man eine Geschichte erzählt", das erste Kapitel des "Erzählung" genannten Romans "Der siebente Brunnen" berichtet vom Tod des Kindes Jossl, das, von den SS-Männern mit Schnee zugeschüttet, erfroren ist. Die Versuche einiger Mithäftlinge, das erstarrte Kind wieder zum Leben zu erwecken, gehören, genauso wie die Demonstration der Erzählkunst Mendel Teichmanns, zur Ouverture eines Erzählens, das sich angesichts des Todes dem Leben - und Überleben - verbunden weiß. "Er, <Jossl> war erfroren, aber tief innen gloste noch ein Fünkchen Leben, und sie bliesen es mit süßen Worten an, mit Gebeten wie mit Zauberformeln - wir andern, vor Müdigkeit erstorben, zwischen Traum und Wachsein, hörten ihre Klagen" (S.13). Der Schluß des Buchs rückt, wie in einem biblischen Emblem, den Erzähler noch einmal ins Bild, wenn er in der Kinderbaracke von Buchenwald die

¹¹ Ilse Aichinger: Das Erzählen in dieser Zeit, in: I. Aichinger: Der Gefesselte. Erzählungen I, Frankfurt am Main 1991, S.10 (= Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden, hg. v. Richard Reichensperger).

¹² Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst 5 (1982), S. 24.

Befreiung des Lagers erlebt: er, der Erzähler, zwischen einem namenlosen Toten, einem alten Mann, einem Weisen mit einer "mächtigen, wie aus Elfenbein geschnitzten Nase", und dem Kind Joschko mit seinen Brüdern, die "mit übereinandergekreuzten Beinen ruhig neben" ihm hockten und Naftalis Schlaf hüteten. Mit dem Löffel, den sie dem schlafenden Erzähler abgenommen hatten, "träufelte" Joschko dem träumenden kleinen Bruder "ein paar Tropfen auf den Mund". Ein wissendes Bild, in dem sich das Erzählen selber zurücknimmt, noch einmal seine weit in die Vergangenheit der jüdischen Patriarchenerzählung zurückreichende Tradition anklingen läßt und im weitergegebenen einfachen Zinnlöffel des Erzählers auf eine Kunst verweist, die dem Leben dient. Der Löffel freilich hat einen "Schaft", der "zu einem Messer geschliffen war" (S.142). Denn auch das gehört zum Erzählen: die einschneidende Wahrheit, die Arbeit an Kontur, Profil, am individuellen Gesicht, am unverwechselbaren Namen, die den Leidensgefährten zurückzugeben waren, gegen die systematische Auslöschung und Vernichtung jeglicher Individualität, die vor allem die Juden traf.

Ein indirekter Rekurs auf kulturelle Traditionen des Erzählens findet sich auch an der Stelle des Buchs, wo der Bericht von den Gaskammern in Auschwitz erfolgt: Es ist das 10. Kapitel, das den Titel "Woran erinnert dich Wald?" trägt und Tadeusz Moll gewidmet ist. Das dissonanteste Kapitel, selbst die Musik-Assoziationen, sonst immer Ausdruck des Lebendigen im Menschen, begegnen hier, im Lager Crawinkel, nur als infernalischer Lärm auf der Fahrt durch die eisigen Waldschluchten, "hundert durchfrorene Leiber" in den leichten Häftlingskleidern, "ein flottes Züglein", "bimmelnd wie mit Kuhglocken": "Die Häftlinge stampften und brüllten im eisigen Fahrtwind, schlugen um sich, fluchten und schrien. Der Lärm der ratternden Wagen, der Widerhall an den Wänden der Schlucht verschluckte alles, mischte es zu einer irren Symphonie" (S.102).

Gleich am Beginn des Wald-Kapitel führen die literarischen Konnotationen in die Unterwelt. Niedrige Erdbunker als Baracken, in welche die Häftlinge hinabstiegen - "wie Odysseus in den Hades" (S.97). Und im Halbdunkel eines Winkels dieser Unterwelt, unter Männern, den "schütterer(n) Reste(n) eines Transports", ein Junge, der sofort hervorbricht, er

komme aus "Auschwitz", habe dort "an der Gaskammer gearbeitet" (S.98). Tadeus Moll, halb Kind, halb Greis, berichtet davon, nüchtern und sachlich, während dem Erzähler vor Müdigkeit die Augen zufallen. Beim "ersten besten, dem Vater oder wer da seine Stelle vertritt", es war der selber noch jugendliche Erzähler, hatte Tadeusz Moll sein Wissen über das in Auschwitz Gesehene loswerden müssen. Und dieses Weitergeben des Fürchterlichsten an den Erzähler und durch ihn, dieses Emporheben des Untersten ans Licht des Wortes, damit man vom Erlebten nicht zerbrochen wird, ist selber ein Grundthema des Erzählens in "Der siebente Brunnen". Das Buch führt eine Kette von Tradierungen vor, stellt das Weitergeben und Weitererzählen von einem an den andern dar, bis zu der letzten, biblischen Szene in "Joschko und seine Brüder", wo sich das Erzählen selber ins Leben zurücknimmt, oder, wenn man will, wo der primitive Lebensbehelf, der Zinnlöffel - und der Verlust eines derartigen Dings konnte im Lager den Tod bedeuten - nicht mehr gebraucht wird, und der Erzähler nun mit dem zivilisiertesten Mittel, dem erzählerischen Wort der Überlebens- und Lebenskunst dienen wird. Denn die Realität der Lager ist für die Überlebenden mit der Befreiung nicht zu Ende, und der Begriff von Wanders Erzählen ist aus diesem Danach zu verstehen. Schreiben ist eine Form, seine "Selbstachtung wieder zu gewinnen", wie Fred Wander in seinem Brief an Primo Levi geschrieben hat, oder, wie Jean Améry in einer ähnlichen Formulierung schrieb, ein unabschließbarer Prozeß der Wiederherstellung seiner Würde.

VI

Im chassidischen Bild des "siebenten Brunnens" begreift sich das Erzählen als Selbst-Reinigung vom "Fluch" äußerster Selbstentfremdung: Das Titelwort "Brunnen", das Wander an die Stelle des "siebten Kreuzes" bei Seghers setzt, verschränkt die politische Märtyrerlegende mit jener anderen Tradition des Erzählens, die auf die Wiederherstellung der Identität der jüdischen Opfer zielt, denen die Würde in allem abgesprochen worden war. Nach dem Zivilisationsbruch, den Auschwitz bedeutet, weist das Motiv des Brunnens auf eine Kultur, wie sie Wander in Primo Levis Erinnerung an die "wenigen Überlebenden der jüdischen Kolonie von Saloniki" gefunden hat. Aber diese Kultur als Geist des Erzählens entfalten - "Sprache der Mittelmeerkulturen, Sprache der Bibel, aus Jahrtausenden gefilterte

Weisheit" - , heißt nicht Rückfall in vormodernes Schreiben, sondern ein Erzählen, das von der Erfahrung der Vernichtung herkommt. "Wenn wir es richtig nehmen", schreibt Ilse Aichinger am Beginn der fünfziger Jahre, "können wir, was gegen uns gerichtet scheint, wenden, wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf. Dann reden wir, wenn wir unter dem Galgen zu reden beginnen, vom Leben selbst." Und sie erinnert an ihre "Spiegelgeschichte", die Geschichte eines Mädchen, das im Sterben sein Leben wie im Spiegel wieder erlebt (..) und das bei jeder Prüfung immer mehr von dem, was es wußte, vergessen haben muß, bis es endlich im Augenblick des Todes zur Welt kommt."¹³

Ich denke, daß auch der Schlüssel zum Verständnis des geheimnisvollen siebenten Brunnen von Rabbi Löw, wie sie Mendel Teichmann bei Wander erzählt, nicht nur in der chassidischen Tradition zu finden ist, sondern eher sogar in jenen zeitgenössischen Texten, welche in den paradoxen Bildern von Tod und Leben, vom Reden "unter dem Galgen", von einem Erzählen "vom Ende" her die Bedingungen des Schreibens nach der Shoa reflektieren. "Nackt wirst du zurückbleiben", heißt es in Rabbi Löws Erzählung vom siebenten Brunnen bei Fred Wander, "als kämest du eben aus der Mutter Schoß. Und das lautere Wasser des siebenten Brunnens wird dich reinigen, und du wirst durchsichtig werden, selbst der Brunnen, bereit für künftige Geschlechter, auf daß sie entsteigen der Dunkelheit, reinen und klaren Auges, das Herz ganz leicht" (S.50f.). In dem alten chassidischen Text genauso wie in Aichingers moderner Erzählreflexion ist die Einsicht enthalten, daß die Beziehung auf die äußerste Negativität, das Bewußtsein von Tod und Vernichtung, Voraussetzung des Schreibens ist. Auf diese Einsicht wird der Erzähler auch in Primo Levis "autobiographische(m) Bericht" "Ist das ein Mensch?" hingedrängt. Es gibt dort ein Passage, wo der Auschwitz-Häftling versucht, einem anderen Häftling einige Verse aus der "Divina Commedia" zu erklären. Mehrmals wird betont, wie wichtig es dem Ich ist, dass der andere versteht, gerade angesichts des Endes - "es kommt mir so darauf an, daß du

¹³ Ilse Aichinger: Das Erzählen in dieser Zeit, in: I. Aichinger: Der Gefesselte. Erzählungen I, Frankfurt am Main 1991 (= Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden, hg. v. Richard Reichensperger).

begreifst"¹⁴. Wie zum ersten Mal meint das berichtende Ich einzelne Verse des großen Textes der Frührenaissance zu lesen, als wäre darin, mit dem Blick auf Auschwitz, das Bewußtsein für eine Neugeburt der Kultur angelegt, etwas, "was ihn angeht und alle Menschen in Bedrängnis, besonders hier" (S.136). Im bruchstückhaften Zitieren des "Divina Commedia"-Textes gelangt er an die Stelle vom Schiffbruch und Untergang des Äneas und kommt nicht mehr los von der Formulierung "come altrui piacque". Die Rede ist von dem Sturm, der das Schiff herumwirbelte und untertauchte -"wie eine andere Macht es wollte". Und an dem richtigen Verstehen dieses "wie eine andre Macht es wollte", liegt ihm nun alles - "denn morgen schon kann er <der Mithäftling> oder ich tot sein" (S.138f.). Denn da sei "noch etwas anderes, Gigantisches", was er "in der Intuition eines Augenblicks eben erst erkannt habe, vielleicht das Warum unseres Schicksals, unseres heutigen Hierseins ..." ¹⁵. Dürfen wir diese Erkenntnis so lesen, dass das Bewußtsein dieses gewalttätigen Anderen Voraussetzung für einen Neubeginn nach Auschwitz sein sollte? Ähnlich wie in Aichingers Nachdenken über das Erzählen "unter dem Galgen" und in Wanders chassidischem Brunnen-Bild wäre dann das Wissen um die äußerste Entfremdung die Bedingung eines neuen Erzählens, das Zugrundegehn der Grund eines Schreibens nach Auschwitz. ¹⁶ Nur so könnte etwas entstehen, das nicht der blinden Idylle des "blauen Glockenblumenhimmel(s)" ¹⁷ entspricht und barbarisch wäre. Eine solche Lesart von Wanders "Der siebente Brunnen" überschreitet aber auch den Rahmen der dokumentarischen KZ-Literatur und läßt neue Verwandtschaften der "Erzählung" selbst mit angeblich hermetischen literarischen Texten erkennen, die ihrerseits durch Wanders "Erzählung" ihre Dunkelheit verlieren.

¹⁴ Primo Levi: Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht, München 1992, S.136.

¹⁵ Ebenda, S.139.

¹⁶ Vgl. auch "Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. / Von Grund auf weiss ich jetzt, und ich bin unverloren." (Ingeborg Bachmann: Böhmen liegt am Meer, in: Ingeborg Bachmann: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition und Kommentar von Hans Höller, Frankfurt am Main 1999, S. 117.)

¹⁷ Fred Wander: Der siebente Brunnen, S.66.

VII

"Nackt wirst du zurückbleiben, als kämest du eben aus der Mutter Schoß", so zitiert Wanders Erzählung den Rabbi Löw: "und du wirst durchsichtig werden, selbst der Brunnen, bereit für künftige Geschlechter, auf daß sie entsteigen der Dunkelheit, reinen und klaren Auges, das Herz ganz leicht" (S.50f.).

"IHN RITT DIE NACHT", beginnt ein Gedicht in Paul Celans Lyrikband "Fadensonnen". Der Durchgang durch das Grauen der Nacht lässt das in der dritten Person angesprochene Alter ego nackt zurück, als käm es eben aus der Mutter Schoß. Zu sich kommen durch die durchlebte äußerste Entfremdung - "come piacque altrui", hieß es bei Primo Levi - , das ist in Celans Gedicht das Durchsichtig-Werden für eine andere Sprache, die Sprache der Mutter, die ihm einst die klassischen und romantischen deutschen Gedichte nahebrachte, die nun im Gedicht 'heimnissgesprenkelt' aus den Versen des Sohns entsteigen ... "Wer reitet so spät ...", "Es ist, als hätt der Himmel ..."

IHN RITT DIE NACHT, er war zu sich gekommen,
der Waisen Kittel war die Fahn,

kein Irrlauf mehr,
es ritt ihn grad -

Es ist, es ist, als stünden im Liguster die Orangen,
als hätt der so Gerittene nichts an
als seine
erste
muttermalige, ge-
heimnissgesprenkelte
Haut.¹⁸

¹⁸ Paul Celan: Ihn ritt die Nacht, in: P. Celan: Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd.2, Frankfurt am Main 2000, S.234. Zur Interpretation des Gedichts vgl. Maria-Luisa Wandruszka: "Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel" - Paul Celan, in: il gallos silvestre 14 (2001), S.97-106.